Deutsche Philologie

Frauenlob-Rezeption in der Kolmarer Liederhandschrift (cgm 4997)

Hausarbeit
zur Erlangung des Magistergrades
der
P h i l o s o p h i s c h e n F a k u l t ä t
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Michael Baldzuhn
aus Ahlen in Westfalen
1988

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
1	Einleitung: Zu Themenstellung und Vorgehensweise	1
2	Die Stelle Frauenlobs in der Kolmarer Liederhandschrift	9
2.1	Die Arbeit an der Frauenlob-Partie: Rekonstruktion eines ersten Tönebestands	9
2.2	Anordnung und Umfang weiterer geplanter Dichterkorpora	38
2.3	Erste Anlage und letztgültige Gestalt: beibehaltene Grundzüge	45
2.4	Die Bedeutung der Zwölf-Meister-Kataloge für Anlage und Bestand der Sammlung	49
2.5	Die Frauenlob-Regenbogen-Bindung	58
	Exkurs: Komponenten der Frauenlob-Aufnahme in der Autorenminiatur der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (cpg 848)	60
2.6	Die Spitzenstellung des Marienleichs	70
2.61	Die Spitzenstellung des Marienleichs im ersten Konzept	70
2.62	Die Ausrichtung am Marienleich in der letzten Anlage	74
	Exkurs: Petzsch zum Aufbau des Handschrifteneingangs	81
2.7	Zusammenfassung	97
3	Materialorganisation als Funktion der Rubriken	100
4	Die Töne unter Frauenlobs Namen	107
4.1	Tönespektrum und Zuschreibungspraxis	107
4.2	Beobachtungen zum thematischen Spektrum und zur inhaltlichen Organisation der Töne	138
4.3	Metrik und Strophenbau der Töne Frauenlobs	151
4.4	Meistersingerische Nomenklatur: Die Namen der Töne	209
4.41	Tonnamennachweis im cgm 4997	209
4.42	Tonnamen bei den *meistern* und in den Handschriften	212
4.43	Tonnamentypen in der Frauenlob-Partie	218
5	Die Texte unter Frauenlobs Namen	243
5.1	Barumfang und Einzelstrophen	243
5.2	Beispielreihen zur Bewertung der Textüberlieferung	289
5.3	Ausblick: Frauenlob in den Texten	315
6	Zusammenfassung der Ergebnisse	336
A	Anhänge und Verzeichnisse	
A.1	Konkordanz der Zählungen	i
A.2	Verzeichnis der Strophaneingänge	xxiii
A.3	Abkürzungsverzeichnis	xliii
A.4	Literaturverzeichnis	xliv
A.41	Quellen, Textsammlungen	xliv
A.42	Untersuchungen	xlviii
A.43	Lexika, Grammatiken, Wörterbücher, Hilfsmittel	lix

* Exkurs: Die langen Strophenliste (S. 243-254)

1 Einleitung: Zu Themenstellung und Vorgehensweise

> "Die Unterordnung des überlieferten Textmaterials unter die Zwecke eines kritischen Textes lenkt den Blick in einer heute schon fast befremdlichen Weise davon ab, daß jeder Überlieferungsträger ein historisches Dokument von eigenem Wert darstellt."[1]

Den Herausgebern der Göttinger Ausgabe mußten ihre Mühen mit dem Werk Heinrichs von Meissen das Auseinanderfallen zweierlei Zugriffs auf die Handschriften mehr als deutlich vor Augen führen. Unter dem Namen "Frauenlob" blieb dieser Dichter wie wenige in späterer Überlieferung der Meistersinger lebendig und erfuhr bereits zu Lebzeiten eine Aufmerksamkeit, die Legende und Realität nicht mehr klar trennen läßt.[2] Die Handschrift als schlicht elementare Grundlage jeder Mittelalterphilologie hebt indes nicht allein der besondere Fall ins Bewußtsein. Zur Seite tritt ihm ein Wandel in der Fachwissenschaft, die in geschärftem Blick für Überlieferungsprozesse neben der isolierten Betrachtung des Einzeldenkmals zunehmend sich dessen "Leben" in den Überlieferungsträgern als Zeugnis für Gebrauchssituationen und deren Wandel anzunehmen beginnt. Dem zuvorderst im Horizont der Tradierung von, auch lateinischer, Fachprosa entwikkelten methodischen Konzept einer Überlieferungsgeschichte der Literatur aus gebrauchsfunktionalen Überlieferungsanalysen[3] steht eine Untersuchung auf

---

1 Stackmann, Karl und Karl Bertau (Hrsgg.): Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hrsg. von K. S. und K. B. Göttingen 1981 (künftig zitiert: GA; Texte unter Angabe des Kurztitels mit der entsprechenden Sigle). S. 166.

2 Zusammenfassend zum Dichter Karl Stackmann: Art. "Frauenlob". In: ²VL. Bd. 2. 1980. Sp. 865-877 (künftig zitiert: Stackmann: Frauenlob).

3 Vgl. die entsprechenden Publikationen in der von der Würzburger Forschergruppe "Prosa des Mittelalters" herausgegebenen Reihe "Texte und Textgeschichte", hier besonders den Sammelband: Ruh, Kurt (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. Tübingen 1985 (künftig zitiert: Ruh: Prosaforschung).

dem Gebiet volkssprachlicher gesungener "Lyrik", hier der Rezeption älterer Sangspruchdichter im Meistergesang des 15. Jahrhunderts, freilich nur in Grenzen nahe. Einerseits läßt sich der Begriff der "Gebrauchsliteratur" nicht ohne weiteres in gleicher Weise für Vokabularien, Rechtssummen und medizinische Traktate wie für ein Spruchgedicht, einen Leich oder ein Minnelied anwenden.[4] Zum zweiten kommt im besonderen vorwiegend offenbar den Tönen der von den späteren Meistersingern als vorbildlich erachteten Spruchdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts Kontinuität in der Tradition zu, während die alten Texte wohl nur mittelbar über Veränderungen im Strophenbau neuen "Gebrauchssituationen" angepaßt wurden, gezielte Umarbeitung eher die Ausnahme zu stellen scheint. Allein im weiteren Sinne einer "Überlieferungsgeschichte", die zunächst nach dem Textzeugen in seiner Gesamtheit fragt, nach Sammlungsintention und Gebrauchszusammenhang, Entstehungsumfeld und -bedingungen, Profil in Zusammensetzung wie Umfang im Vergleich zu anderen Handschriften, die zwischen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen und Überlieferungsanalysen zu vermitteln sucht, stellt sich vorliegende Untersuchung der Frauenlob-Rezeption zu solchem Konzept.[5] "Rezeption" meint dabei zunächst konkret die "Aufnahme" des Dichters in die Handschrift, ihre Voraussetzungen, Motive, Bedingungen wie die Durchführung im einzelnen. Das Jauß'sche Modell einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik ist

---

4 Zu diesem Problemkreis: Honemann, Volker [u.a.] (Hrsgg.): Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Tübingen 1979 (künftig zitiert: Honemann: Gebrauchsliteratur), hier besonders die Einführung von Kurt Ruh: Poesie und Gebrauchsliteratur. S. 1-13.

5 Den Ertrag überlieferungsgeschichtlicher Perspektive für Fragen der Gattungsgeschichte demonstriert Kornrumpf, Gisela: Handschriftenkataloge und Überlieferungsgeschichte. In: Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters. Referate der 8. Arbeitstagung österreichischer Handschriften-Bearbeiter vom 25.-28.11.1981 in Rief bei Salzburg. Hrsg. von Ingo Reiffenstein. Göppingen 1983. S. 1-23.

damit nicht aufgerufen.[6] An neuzeitlichem Werk- und Textbegriff entwickelt kann es hier den besonderen Bedingungen mittelalterlicher Überlieferung ohnedies nicht gerecht werden.

Die Kolmarer Liederhandschrift (cgm 4997)[7] stellt den bei weitem umfangreichsten Zeugen für Dichtungen unter dem Namen Frauenlobs. Geschrieben circa 140 Jahre nach dessen Tod um 1459/62 wahrscheinlich im Speyerer Raum[8], bewahrt sie in drei Leichs, wovon der Kreuzleich freilich Regenbogen zugeschrieben wurde, einem Reihen und 21 Spruchtönen, die Briefweise eingeschlossen, 1211 Strophen unter Frauenlobs Namen. Als Zeugnis "schöpferischer Rezeption" der Sangspruchdichter durch die Meistersinger muß sie mit neben Marien- und Kreuzleich nur 37 in die kritische Ausgabe aufgenommenen Spruchstrophen der Frauenlob-Philologie gleichwohl als Textzeuge von marginaler Bedeutung erscheinen. Ettmüller stand 1843 in einem ersten Versuch, einen "authentischen Frauenlob" wiederzugewinnen, der cgm 4997 nicht zur Verfügung.[9]

---

6 Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: H. R. J.: Literaturgeschichte als Provokation. 6. Auflage. Frankfurt am Main 1979. S. 144-207.

7 Für diese Arbeit im Faksimile benutzt: Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor; Brunner, Horst (Hrsgg.): Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abbildung hrsg. von U. M., F. V. S., H. B. Göppingen 1976. Von der GA abweichend wurde die in der Forschung zum Meistergesang übliche Sigle k gewählt, vgl. Schanze, Frieder: Art."Meisterliederhandschriften". In: ²VL. Bd. 6. 1987. Sp. 342-356, hier Sp. 343.

8 So über eine Analyse der Wasserzeichen Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. München 1983-84 (künftig zitiert: Schanze: Liedkunst). Bd. 1. S. 35-52. Zusammenfassend zur Handschrift Wachinger, Burghart: Art."Kolmarer Liederhandschrift". In: ²VL. Bd. 5. 1985. Sp. 27-39 (künftig zitiert: Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift).

9 Ettmüller, Ludwig (Hrsg.): Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. Erläutert und hrsg. von L. E. Quedlinburg, Leipzig 1843. Nachdruck Amsterdam 1966 (künftig zitiert: Ettm.; Texte unter Angabe des Kurztitels mit der entsprechenden Strophenzählung), hier zu k S. XI-XII. Zur Geschichte der

Die bislang einzige gezielt auf den "Frauenlob" der Kolmarer Liederhandschrift ausgerichtete Arbeit Biedermanns von 1897 versuchte dieses Defizit zwar zu korrigieren, lieferte indes nicht einmal im Rahmen der Textkonstitution überzeugende Ergebnisse, da zu Vergleichen nicht auf die Handschriften selbst, sondern nur auf die vorliegende Ausgabe zurückgegriffen wurde.[10] Den eher geringen Wert der Handschrift für die Rekonstruktion des "lyrischen" Oevres Frauenlobs vermochte erst Thomas 1939 in einer breiter angelegten Untersuchung zur Überlieferung dieses Dichters begründet zu bestimmen.[11] Seinen Ergebnissen kommt auch nach dem Erscheinen der kritischen Ausgabe Gültigkeit zu, wie etwa die Einleitungen der Göttinger Ausgabe und eine vorausgeschickte Skizze der Probleme der Frauenlob-Überlieferung durch Stackmann deutlich machen.[12]

Der Nebenrolle der Kolmarer Liederhandschrift innerhalb der Frauenlob-Philologie steht eine allenfalls mit den großen Codices des 14. Jahrhunderts-Große Heidelberger und Jenaer Liederhandschrift-vergleichbare Bedeutung für die "Lyrik"-Überlieferung des 15. Jahrhunderts entgegen. Älterer Forschung galt der cgm 4997 schlechthin als musterhafte Kodifizierung des frühen Meistergesangs. Als Beispiele seien etwa die geistesgeschichtlichem Ansatz verpflichtete

---

Handschrift im 18. und 19. Jahrhundert Petzsch, Christoph: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München 1978 (künftig zitiert: Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift). S. 208-243.

10 Biedermann, Rudolf: Die Einwirkung der Kolmarer Meisterliederhandschrift (t) auf die Textgestaltung der Gedichte Heinrichs von Meissen, genannt der Frauenlob. Diss. Berlin 1897 (künftig zitiert: Biedermann: Einwirkung).

11 Thomas, Helmuth: Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs. Leipzig 1939 (künftig zitiert: Thomas: Untersuchungen), hier besonders S. 123-139.

12 Stackmann, Karl: Probleme der Frauenlob-Überlieferung. In: PBB (Tüb.) 98. 1976. S. 203-220. Berichtigung. In: PBB (Tüb.) 99. 1977. S. 99 (künftig zitiert: Stackmann: Probleme).

Arbeit Burgers von 1936[13] oder die Dissertation Gensekes von 1955[14] genannt. Von dem allgemeinen Auftrieb, den das Spätmittelalter in der Forschung der letzten Jahrzehnte erfahren hat, blieb indes zuletzt auch der Meistergesang nicht ausgespart[15], wenn auch erste systematische Erfassung der Quellen[16] hier erst in jüngster Zeit mit einem Repertorium angegangen wurde. Insbesondere die Arbeit Brunners hatte in entsprechend differenzierterer Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand erhebliche Korrekturen anbringen und die Eigenart der Kolmarer Liederhandschrift deutlicher herausstellen können.[17]

Vorliegende Untersuchung steht im Gegenstandsbereich, der gesamten Frauenlob-Partie des cgm 4997,

---

13 Burger, Heinz Otto: Die Kunstauffassung der frühen Meistersinger. Eine Untersuchung über die Kolmarer Handschrift. Berlin 1936 (künftig zitiert: Burger: Kunstauffassung).

14 Genseke, Rudolf: Die Kolmarer Handschrift und ihre Bedeutung für den deutschen Meistergesang. Diss. (masch.) Tübingen 1955 (künftig zitiert: Genseke: Bedeutung).

15 Vgl. die Forschungsberichte von Hanns Fischer: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1250-1500). In: DVjs 31. 1957. S. 303-345, und Johannes Janota: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230-1500), 1957-1968. In: DVjs 45. 1971. Sonderheft: Forschungsreferate. S. 1*-242*; zum Meistergesang Horst Brunner: Zur Geschichte der Meistergesangsforschung. In: Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Sozialgeschichte - Volkskunde - Literaturgeschichte. Hrsg. von Rainer S. Elkar. Göttingen 1983. S. 223-243, und Reinhard Hahn: Der Meistergesang in der Geschichte der Germanistik. In: ZfG 4. 1983. S. 450-462.

16 Es lag für diese Arbeit vor: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst Brunner [u.a.]. Bd. 3: Katalog der Texte. Älterer Teil A-F. Bearbeitet von Frieder Schanze und Burghart Wachinger. Tübingen 1986 (künftig zitiert: RSM). Das Unternehmen stellt vor Horst Brunner: Das Repertorium für Sangsprüche und Meisterlieder. Über ein Forschungsprojekt. In: LiLi 9. 1979. Heft 34. S. 130-141.

17 Brunner, Horst: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (künftig zitiert: Brunner: Alte Meister), hier besonders S.163-171.

in Ansatz am Überlieferungsträger mit Fragen nach Voraussetzungen, Bedingungen und spezifischen Ausformungen der Aufnahme dieses Dichters, wie im leitenden Untersuchungsziel, sowohl das Profil einer Handschrift innerhalb der Frauenlob-Überlieferung wie das Profil eines Dichters innerhalb einer der für die Gattungstradition bedeutendsten Handschriften des 15. Jahrhunderts herauszuarbeiten, vermittelnd zwischen Problemen der Frauenlob-Philologie einerseits wie der Forschung zum frühen deutschen Meistergesang andererseits. Daraus ergeben sich je besondere Einschränkungen. Einmal wird etwa auf eine Diskussion der Echtheitsfragen wie konkreter Textgestalt im Einzelfall in der Regel nicht eingegangen. "Töne Frauenlobs" oder "Texte Frauenlobs" meint in dieser Arbeit: "unter Frauenlobs Namen Überliefertes". Zudem stehen weit mehr als nur Meisterliederhandschriften im Blick. Zu Vergleichszwecken wurde auf die gesamte Frauenlob-Überlieferung vor k zurückgegriffen, oft noch über diese Handschrift hinaus. Allein nicht im Gegenstand rechtfertigen läßt sich das Übergehen der Melodieüberlieferung. Auf im Einzelfall relevante Untersuchungen durch Kompetentere wurde nach Möglichkeit verwiesen.

Mit den umrissenen Zielvorstellungen setzt die vorliegende Arbeit in einem ersten Schritt an der Stelle des Dichters Frauenlob innerhalb der Kolmarer Liederhandschrift an und versucht sowohl den Vorzeichen nachzugehen, unter denen die Aufnahme in die Reihe der Dichter von k erfolgte, wie die Funktion der Spitzenstellung Frauenlobs zu erfassen. Die besondere Arbeitsweise der Schreiber, laufend wurde Material ergänzt, wie ein Wandel im Konzept der Eingangspartie erfordern es, zunächst die Arbeit der Handschriftenredaktion an der Frauenlob-Partie nachzuzeichnen und einen ersten geplanten Bestand von Text- wie Tonergänzungen verschiedenster zeitlicher Stufen zu unterscheiden. Der "Kern" der Frauenlob-Partie läßt sich einem annähernd rekonstruierbaren Grundplan der Handschrift zur Seite stellen. Der Bedeutung Zwölf-Meister-Kataloge für dessen Zusammen-

setzung ist ebenso nachzugehen wie im Vergleich zu letztgültiger Gestalt der Handschrift beibehaltene Grundzüge zu benennen sind, von denen für die Frauenlob-Sammlung besonders die Affinität zu seinem Kontrahenten vieler "Sängerkriege", Regenbogen, wie die Spitzenstellung seines Marienleichs in den Traditionszusammenhang zu stellen sind. Einem letzten umgestaltenden Eingriff der Redaktion in die Eingangspartie der Handschrift, der die alte Spitzenstellung des Marienleichs aufhebt, ist hier abschließend in seiner Motivation im Detail nachzugehen. Ausgehend von der Überlegung, daß die nur in Vermittlung über die Stelle Frauenlobs in k greifbare herausgehobene Bedeutung dieses Dichters in der Handschrift vielleicht durch explizite Hinweise durch die Redaktion ergänzt werden könnte, untersucht ein folgender Arbeitsschritt die Rubriken der Frauenlob-Partie und deren Funktion.

Kann bis hierher eine generelle Sammlungsintention hinter der Kolmarer Liederhandschrift nur über deren Bestand und dessen Organisation im allgemeinen bestimmt werden, versuchen folgende Detailanalysen, diese in ihrem Niederschlag auf Zusammensetzung und Gestalt des unter Frauenlobs Namen Bewahrten zu verfolgen. Im Mittelpunkt stehen zuerst die Töne. Die spezifische Zusammensetzung des Repertoires konturiert die Stelle von k innerhalb der Spätüberlieferung Frauenlobs wie unter den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts und erlaubt eine präzise Einschätzung der von der Handschriftenredaktion gepflegten Zuschreibungspraxis. Während der Blick auf das Inhaltsspektrum der einzelnen Töne über die Kolmarer Handschrift hinaus führt, faßt die Untersuchung von Metrik und Strophenbau der Töne eine der Handschrift eigene Qualität sowohl im Blick auf Quellenumfeld und -auswahl wie deren Verarbeitung. Die Beobachtungen zu Inhalt und Form der Töne geben diesen Untersuchungsschritt beschließend Gelegenheit, der Funktion einer dritten Komponente innerhalb der Überlieferung, den Tonnamen nachzugehen. Der nächst kleineren Einheit nach dem Ton gilt im folgenden die

Aufmerksamkeit, dem einzelnen Lied.

> In der Wahl der Terminologie folgt diese Arbeit Schanze.[18] Der Haupteinwand von Eva-Kiepe Willms in ihrer Rezension[19], mit der Konkurrenz zu Wagners "Meistersingern von Nürnberg" sei die Begriffsverwirrung "außerhalb des schmalen Kreises der Experten" vorprogrammiert, ist nicht in der Sache begründet, wiewohl selbstverständlich einheitlicher Sprachgebrauch wünschenswert bleibt. Weder Kiepe-Willms noch Schanze formulieren das Unbehagen, wenn Einzelstrophenkompilate als "Lieder" gefaßt werden. Es muß hier ebenso inkauf genommen werden wie die Verwendung von "Lied/Lieder" in k sowohl für "Strophe" (etwa Bl.103rb, 109va, 130vb, 142vb, 146ra, 151ra, 151va, 152rb) wie in Komposita bereits für "Strophenkomplex" (etwa Bl.100rb, 124rb, 133rb, 147va, 183vb, 204va,205ra).

Herauszuarbeiten sind der Anteil der alten Einzelstrophen im Bestand, der Schreiber an diesen Kompilaten und - als Komplement - der Vorlagen von k. Unmittelbar an der tradierten Gestalt des Einzeltextes schließlich setzt ein letzter Teil der Untersuchung ein, der im Vergleich ausgesuchter Einzelstrophen aus k mit anderweitiger Überlieferung die vorangehenden Beobachtungen zu Materialauswahl und -verarbeitung der Redaktion zu vervollständigen hat. Den Bogen zurück zur Frage nach der Stelle Frauenlobs in k schlägt letztlich eine kommentierte Zusammenstellung aller Lieder innerhalb der Frauenlob- und Regenbogen-Partie mit namentlichen Erwähnungen Frauenlobs: Vorstellungen vom Dichter Frauenlob und seiner Kunst, die den Bearbeitern der Handschrift wie zeitgenössischen Rezipienten sich explizit über die Texte vermitteln mußten, werden darin näherungsweise greifbar. Das Schlußkapitel führt die wesentlichen Einzelergebnisse sowohl im Blick auf die Bedeutung der Kolmarer Liederhandschrift für die Frauenlob-Überlieferung wie auf ihre Kontur unter den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts zusammen.

---

18 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 7-11.
19 In: PBB 108. 1986. S. 298-305 (künftig zitiert: Kiepe-Willms: Rez. Schanze), hier S. 299-300.

2 Die Stelle Frauenlobs in der Kolmarer Liederhandschrift

2.1 Die Arbeit an der Frauenlob-Partie: Rekonstruktion eines ersten Tönebestands

Die Beobachtungen zur Entstehung des Frauenlob-Korpus können sich stützen auf die grundlegenden Untersuchungen Husmanns und Schanzes zum cgm 4997.[1] Da Husmann aber die gesamte Handschrift im Blick hat, kann er entsprechend Detailprobleme im Frauenlob-Korpus, besonders was die sukzessive Niederschrift des Textgutes betrifft, nur streifen. Die jüngere Untersuchung von Schanze geht zwar auch darauf ein, bleibt jedoch in manchen Punkten undeutlich und erörtert zudem nicht vollständig den Frauenlob-Bestand. Die genannten Arbeiten sind hier also zu ergänzen. Die zeitliche Unterscheidung der verschiedenen Papiersorten durch Schanze und ihre Bedeutung für die Rekonstruktion des Entstehungsprozesses der Handschrift wie die grundlegenden Beobachtungen Husmanns zu Lagenordnung wie Arbeitsweise der beiden Schreiber A und B sind jedoch nicht in allen Details erneut auszuführen. Die Zählung der Lagen folgt Husmann, die Registerlage wird demnach nicht berücksichtigt. Die Zählung der Lieder richtet sich noch am von Bartsch[2] erstellten Inhaltsverzeichnis der Handschrift aus, da der hier zu erörternde Bestand vom Repertorium für Sangsprüche und Meisterlieder nicht vollständig erfaßt ist. Soweit die entsprechenden Nummern im Repertorium vorliegen, sind diese über die Konkordanz der Zählungen am Ende dieser Arbeit einfach zu ermitteln.

Nach der Registerlage (Bl.1-18) setzt zu Beginn der ersten Lage (Bl.19-31) mit dem Marienleich Hein-

---

1 Vgl. Husmann, Heinrich: Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). In: DVjs 34. 1960. S. 189-243 (künftig zitiert: Husmann: Aufbau), hier besonders S. 194-212, und Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 35-46.

2 Bartsch, Karl (Hrsg.): Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Stuttgart 1862. Nachdruck Hildesheim 1962 (künftig zitiert: Bartsch: Meisterlieder). hier S. 4-89.

richs von Meissen die eigentliche Aufzeichnung ein. Dem Leich folgen zwei dreistrophige Bare im Überzarten Ton Frauenlobs, dessen Melodiestrophe auf einem eingeschalteten kleineren Blatt (Bl.29) nachträglich ergänzt wurde. Anschließend erscheint in den Lagen 2-6 (Bl.32-93) Liedgut, das erst in einem späteren Arbeitsstadium an diese Stelle gesetzt und im Register (Bl.3r) unter der Überschrift *Jtem ander leich / Reyen Barant nach ein ander in allerleye meynstertoenen* zusammengefaßt wurde.[3] Nach Ausweis der älteren arabischen Zählung befanden sich diese Texte - von Erweiterungen abgesehen - ursprünglich am Ende der Sammlung auf den Blättern arabisch 683 bis 732. Erst Lage 7 (Bl.94-105) bietet dann mit Bl.94r die 13 arabischer Zählung und den Beginn des Langen Tons, auf den die weiteren Töne Frauenlobs folgen. Dieser Teil könnte sich demnach ursprünglich an die Lage 1 angeschlossen haben. Die Verwendung älteren O^1-Papiers für die Lagen 1 und 7 wie 8, jüngeren O^3-, B- und P-Papiers für die Lagen 2-6 stützt diese Annahme. Die Einträge im Kopf des Registers

> *Hec est Tabula super carmina magistralia Diß ist die tafel uber der meinster geticht gesanges Zu dem ersten Jn frauwenlobes geticht daz mereteil primo cantica cantica canticorum vnser frauwenleych oder der guldyn fluogel Ey ich sach in dem* (Hervorhebung von mir, M. B.)

wie zu Beginn des Marienleichs

> *Hie volget gesang der meinster geticht Zum ersten Jn meinster heinrichs frauwenlobes toenen die nach einander gent Vnd die ersten genotiert et sic de aliis Diss ist vnser frauwen leich oder der guldin fluegel zu latin Cantica canticorum Stent ie zwey lied in eym tone vnd in eim gemesse vnd sint der toene xxij der lieder xliiij* (Hervorhebung von mir, M. B.)

machen den ursprünglichen Plan der Anlage deutlich, auf den die Sammlung eröffnenden Marienleich zuerst die Töne Frauenlobs folgen zu lassen. Aus diesen Beobachtungen läßt sich nicht zwingend schließen, der Inhalt der ersten Lage zähle auch zum ältesten Bestand der Handschrift, da diese Lage nicht die ältere

---

3 Zur Zitierweise aus der Handschrift vgl. die Vorbemerkungen zum Verzeichnis der Stropheninitien im Anhang dieser Arbeit.

arabische Blattzählung, sondern nur die jüngere in römischen Ziffern aufweist. Darauf verweist auch Schanze[4], ohne ausdrücklich die bereits in dieser Hinsicht von Stackmann formulierte Skepsis zu teilen. Nach Stackmann vertritt nämlich die Lage 7 (nach Stackmanns Zählung die Lage 8) den ältesten Stand. Lage 1 (nach Stackmanns Zählung Lage 2) sei erst nach der endgültigen Zusammenstellung der Handschrift vor die Lagen 2 bis 6 (Stackmann: 3 bis 7) gesetzt worden. Eine erste alte Lage sei "bei der letzten Redaktion ausgeschieden worden".[5] Husmann dagegen hatte einen Wechsel in der Foliierung angenommen, um die fehlende arabische Zählung erklären zu können. Die erste Lage zähle zum ältesten Bestand, der aufgrund seiner Bedeutung mit roten römischen Ziffern versehen worden sei; die zweite, jetzt siebte Lage sei dann schwarz und arabisch foliiert worden und erst abschließend ebenfalls römisch durchgezählt worden.[6] Ebensowenig wie der konstruiert anmutende Ansatz zweier römischer Zählungen stellt Stackmanns Deutung zufrieden, der eine alte erste Lage annehmen muß, deren Textbestand aber nach Ersatz durch die jetzige Lage 1 an keiner anderen Stelle in die Handschrift eingegangen zu sein scheint. Er müßte mithin ganz aus der Sammlung herausgenommen worden sein, was jedoch gänzlich hypothetisch bleibt und bei dem ausgeprägten Sammelinteresse von k unwahrscheinlich erscheint. Wann genau die "letzte Redaktion" anzusetzen wäre, bleibt ebenfalls unklar. Immerhin ist noch während und nach der Niederschrift des Registers Material eingearbeitet worden. Da auch Wachinger in seinem Verfasserlexikon-Artikel zur Kolmarer Liederhandschrift die alte Spitzenstellung des Marienleichs ohne Argumente beizubringen nur

---

4 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 42. Anm. 27.

5 Stackmann, Karl (Hrsg.): Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Erste Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger cod.philos.21. Berlin 1959 (künftig zitiert: Stackmann: Mügeln), hier Bd. 1. S. LXXXIII.

6 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 195.

behauptet[7], ist die Frage nach der Einordnung der ersten Lage mit Marienleich und Überzartem Ton im Entstehungsprozeß der Handschrift erneut anzugehen.

Zunächst ist festzuhalten, daß der Eintrag des Marienleichs noch vor dem Einschub der ehemaligen Schlußlagen erfolgte. Die den Leich einleitende Rubrik ist unter dem alten Konzept zur Anlage der Handschrift formuliert worden. Sie vermerkt deutlich *Zum ersten Jn meinster heinrichs frauwenlobes toenen die nach einander gent.* Entsprechender Raum ist für die Eingangsrubrik bei der Aufzeichnung des Leichs frei belassen worden. Kaum wahrscheinlich ist, daß sich die pluralische Formulierung nur auf den folgenden Überzarten Ton wie auf den in Lage 2 notierten Gekrönten Reihen und den Taugenhort bezieht. Zudem wird die Bemerkung aufgegriffen im Kopfeintrag des ersten Registerblattes (Bl.3r), der Bl.19r paraphrasiert: *Zu dem ersten Jn frauwenlobes geticht daz mereteil*, und dessen Niederschrift demnach ebenfalls vor der Umstellung erfolgt sein wird. Mit der Wendung *daz mereteil* ist der quantitative Anteil Frauenlobs am Codex präzise erfaßt.[8] Es läßt sich daher annehmen, daß die erste Lage nicht arabisch gezählt wurde, da die Notwendigkeit des Rückgriffs auf eine ordnende arabische "Arbeitszählung", denn um eine solche dürfte es sich nach den vielen Umstellungen, Ergänzungen und damit erforderlich werdenden Korrekturen schon bald nach Aufnahme der Arbeit nur noch

---

7 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 31: "[...] Frauenlobs 'Marienleich', das prunkvolle Eröffnungsstück schon in der ursprünglichen Anlage [...]."

8 Die Deutung der Kopfrubrik auf Bl.3r bei Günter Mayer (Probleme der Sangspruchüberlieferung. Beobachtungen zur Rezeption Konrads von Würzburg im Spätmittelalter. Diss. München 1974. S. 80), wonach diese der abgewandelten Situation nach der Zwischenschaltung der Schlußlagen Rechnung trage, ist nicht nachvollziehbar. Mayer bringt leider keine Argumente für seine Sicht bei, sondern zitiert lediglich die Notiz. Trotz einiger Ungenauigkeiten im einzelnen ist die Arbeit Mayers indes vor allem in methodischer Hinsicht anregend.

gehandelt haben[9], hier nicht bestand. Die Aufnahme des Marienleichs im Eingang der Sammlung wird ebenso sicher wie die abschließende Verfertigung eines Inhaltsverzeichnisses festgestanden haben. Für beide Teile wird daher schon früh je eine Lage O^1-Papier zurückgelegt worden sein.[10] Dem "überwiegenden mittelalterlichen Brauch entsprechend [...]"[11] ist dann das Register nicht gezählt, wohl aber die Lage mit dem Leich von Beginn an in der Numerierung bedacht worden. Die jetzige siebte Lage trägt mit der arabischen 13 dem ursprünglichen Umfang der Eingangslage Rechnung, die wie die Registerlage sechs Doppelblätter umfaßte. Alle unveränderten alten Lagen mit O^1-Papier zeigen diesen Umfang, so die Lagen 7, 8, 17, 18, 26, 52, 54-56 und 61-63. Niedergeschrieben worden ist der Marienleich vor dem Überzarten Tons, da dieser lückenlos sich anschließt. An dessen Einarbeitung aber wirkte noch Hand B mit. Damit wird die Aufzeichnung dieses Tons nach dem Bestand der später eingeschobenen Lagen unwahrscheinlich, denn dessen Aufzeichnung besorgte allein der Hauptredaktor A. Es liegen keine Indizien dafür vor, daß, während A diesen ursprünglichen Schlußteil aufnahm, Schreiber B bereits Neuzugänge eingearbeitet hätte, wozu der Überzarte Ton ja dann zählen müßte. Vielmehr wurden letzte Ergänzungen im Material stets von A vorgenommen. Es ist demnach davon auszugehen, daß die Auf-

---

9 Zur arabischen Foliierung Husmann: Aufbau. S. 206:"Es waren also wohl die Papierlagen abgeteilt, aber nicht foliiert. Die Arbeit an der Handschrift ging Schritt um Schritt vorwärts - von den späteren Einschüben mit behelfsmäßiger Foliierung abgesehen - und entsprechend kam auch die Foliierung nur lagen-, ja oft nur seitenweise voran.", und S. 239:"Obwohl die Handschrift aus verschiedenen Vorlagen gefertigt wurde, ist ihr Grundkorpus doch Lage um Lage, Seite um Seite gewachsen. Und so wie der Text voranschritt, kam auch die Foliierung nur langsam voran. Das läßt sich an einigen Lagen sehr genau verfolgen [...]." Diese Charakterisierung des Arbeitsprozesses findet sich in der Analyse des Frauenlob-Korpus bestätigt.

10 Die Rücklage eines alten O^1-Senio für das Register nehmen übereinstimmend Schanze (Liedkunst. Bd. 1. S. 41. Anm. 24) und Husmann (Aufbau. S. 193) an.

11 Husmann: Aufbau. S. 189.

nahme des Marienleichs wenn nicht bereits als erstes, so doch sicher noch während der Hauptarbeit erfolgte. Schließlich informiert die Rubrik Bl.19r vorerst nur über die Anlage der Handschrift, wogegen deren Paraphrase auf Bl.3r dann die gesamte Sammlung übersieht. Geplant war die Aufnahme des Leichs sicher schon vor Beginn der Arbeit am Langen Ton Frauenlobs.

Die Bestimmung der Stelle des in diesem Zusammenhang gerne übersehenen Überzarten Tons im Entstehungsprozeß der Kolmarer Sammlung gestaltet sich schwieriger. Hand A schrieb hier die ersten zwei Stollen von Strophe Nr.2,1 sowie die Strophen Nr.2,2 und Nr.2,3. Die Noten stammen von B ebenso wie der Text des Abgesangs von Nr.2,1. Die erste Strophe und den Beginn der zweiten Strophe des folgenden Liedes zeichnete ebenfalls diese Hand auf, sie wurde dann von Hand A, die bis zum Schluß des Tons schrieb, inmitten von Nr.3,2 oben auf Bl.31ra wieder abgelöst. Der früheste Zeitpunkt für die Aufzeichnung ist mit der Niederschrift des Marienleichs gegeben, an den der Ton anschließt. Eine genauere zeitliche Eingrenzung erlaubt eine Beobachtung Freistadts. Sie weist im Zusammenhang mit Überlegungen zum Kreuzleich, denn auch hier ist die Melodienotation von B, darauf hin, daß, weil

> "die Schrift von der in Frauenlobs Überzartem Ton, die der Schreiber B eintrug, nicht unerheblich abweicht, [es] [...] möglich [...] [ist], daß erst diese Melodien, dann der Überzarte Ton geschrieben wurden. Der Überzarte Ton weist nämlich ein ausgebildetes Virga-Punkt-System auf, das der Schreiber beim zweiten Mal beherrscht haben könnte. Kaum dürfte derselbe Schreiber die umgekehrte Reihenfolge eingehalten haben. Diese aber scheint durch die Anordnung der Töne in K gegeben. Es ist demnach anzunehmen, daß die mit Virgen notierten Melodien von einem dritten Schreiber in K eingetragen wurden."[12]

Ein dritter Schreiber, der heute von der Forschung nicht mehr angesetzt wird, muß nicht bemüht werden, wenn der Überzarte Ton erst nach Abschluß des Frauen-

---

12 Freistadt, Gesine: Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen. Diss. (masch.) Göttingen 1966 (künftig zitiert: Freistadt: Abhängigkeit). S. 68.

lob-Korpus aufgezeichnet wurde. Dann ließen sich der nachträgliche Einschub von Bl.29 wie die nur hier einspaltige Aufzeichnung der Melodie damit erklären, daß die für den Leich bereits bis Bl.28v gezogenen, jedoch nur bis Bl.28r genutzten Notenlinien für diesen Neuzugang nach der Aufzeichnung des Kreuzleichs im Regenbogen-Teil genutzt wurden. Auch dort wurde für die *torenweise* auf Bl.297v ein für den Leich vorliniertes Blatt benutzt. Im Überzarten Ton reichte dies nur für die Stollen, gleichwohl zeichnete A in einem Zug den Bar Nr.3 auf, ohne Raum für den Abgesang zu lassen. Entweder lag die erste Strophe noch nicht vollständig vor, oder es war bereits beabsichtigt, ein eigenes Blatt zwischenzuschalten. Dies muß nicht sehr viel später geschehen sein, wie die fehlende römische Zählung auf dem kleineren Blatt vielleicht vermuten lassen könnte. Ein weiteres kleines Einzelblatt (Bl.534), das nicht erst sehr spät ergänzt worden sein kann[13], ist gleichfalls, demnach wohl bewußt, von der römischen Foliierung übergangen worden, obwohl im Register (Bl.9v) das entsprechende Incipit *Vil cluge meinster sprechent daz sie nemen michel wunder* unter Konrads von Würzburg Hofton verzeichnet ist.[14] Zumindest für den Schreiberwechsel von Nr.2 nach Nr.3 ließe sich dann denken, daß A zunächst Nr.2 ohne Abgesang aufzeichnete, Hand B die Melodie ergänzte und vielleicht unmittelbar darauf mit der Aufzeichnung von Strophe Nr.3,1 fortfuhr. Für den Wechsel der Hände von Bl.30vb nach Bl.31ra findet sich allerdings keine Erklärung. Hervorzuheben bleibt, daß keine ursprünglich beabsichtigte Spitzenstellung, für die nach Umfang wie im Vergleich zu anderer Überlieferung eher der Lange Ton prädestiniert wäre, für den Überzarten Ton angesetzt werden muß, der ja nur hier mit sechs Strophen, davon Lied Nr.2 ebenfalls im Donaueschinger

---

13 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 222-223 und Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 38 und S. 47.

14 Bl.450 ist ebenfalls von kleinerem Format und weist keinerlei alte Foliierung auf, doch liegt hier ein Nachtrag vor, dessen Liedeingang zudem im Register nicht mehr berücksichtigt wurde.

Codex, und mit vier Strophen im cgm 351 überliefert ist. Bemerkenswert ist jedoch, daß er nicht noch nachträglich in die Hauptsammlung der Spruchtöne Frauenlobs eingearbeitet wurde, sondern im Anschluß an den Marienleich seinen Platz fand.

Einerseits nach der Niederschrift des Leichs wie nach dem vorläufigen Abschluß der Frauenlob-Sammlung ist der Überzarte Ton zudem noch während der Mitarbeit von B aufgezeichnet worden, also noch vor der Umstellung der Schlußlagen durch A. Dies findet sich bestätigt im Aufbau der ersten Registerseite. Sie ist nämlich in mindestens zwei Phasen entstanden, wobei eine erste Zäsur nach den Einträgen zu diesem Ton angesetzt werden kann. Die Eintragungen zum Bestand der ersten Lage heben sich deutlich von den folgenden ab, was bislang nicht beachtet worden ist, da sich die Forschung ganz auf die Partie mit der Angabe zur Mainzer Provenienz konzentrierte. Die etwas kräftigere Federführung in den ersten drei Stropheninitien, die in allen drei Fällen in schwarzer Schrift am rechten Rand notierte Blattzählung, später erfolgte der Blattnachweis in roter Schrift am linken Rand, und die zwei roten Initialen im Eintrag zu Marienleich und Überzartem Ton weisen diese zwei Formen als gemeinsam verzeichnet aus. Sie sind fixiert worden noch unter dem ersten Anlageplan, wie ihn der Eingangseintrag auf Bl.3r formuliert. Die drei ersten Registereinträge können entweder während oder neben der laufenden Einarbeitung der Texte, demnach mehr oder weniger unmittelbar im Anschluß an die Aufnahme des Überzarten Tons notiert worden sein, oder sie wurden erst nach dem weitgehenden Abschluß der Materialaufnahme hier aufgezeichnet. Da die Niederschrift einer Inhaltsübersicht in der Regel erst nach dem Abschluß der Hauptarbeit angegangen wird, fiel der Entschluß zur Umstellung der Lagen offenbar in die beginnende Registrierung des Gesamtguts. Dazu fügt sich, daß mit der Wendung *daz mereteil* eine Aussage über den ersten Gesamtbestand der Handschrift gemacht wurde. Da die nachträgliche Identifizierung des Überzarten Tons im Registerblatt in roter Schrift

noch den Folionachweis zum Marienleich zu verwischen scheint, könnte sie noch während der Erstellung der ersten Stellennachweise erfolgt sein, die noch am rechten Blattrand festgehalten wurden.[15] Jedenfalls ist der Randeintrag augenscheinlich nicht in einem Zuge mit den Randbemerkungen zum Taugenhort, zum Ludeleich und zu Neidharts Fraß erfolgt, die erst nach der Erarbeitung des Verzeichnisses für die Blätter 43 bis 73, auf die sie Bezug nehmen, eingetragen worden sein können. Von diesen setzt sich der Nachtrag zum Überzarten Ton ab durch blassere Farbe und einen feineren Federschnitt. In ähnlicher Weise unterscheidet er sich von der Überschrift des "Leichfaszikels" und dürfte eher dem Schriftbild der Eingangsrubrik zur Seite zu stellen sein. Bei der erst nachträglich im Register vorgenommenen Identifizierung des Tons wird Nachlässigkeit des Redaktors während der Arbeit an Bl.3r im Spiel gewesen sein, denn die Überschrift zur Melodiestrophe des Tons auf Bl.28v kann zwar nachgetragen worden sein, denn sie befindet sich im Kopf des Blattes, hebt sich jedoch nicht in dem Maße von den Texteinträgen durch A ab, daß dies zwingend anzunehmen wäre.

Für Bl.19-31 kann demnach hier festgehalten werden, daß die fehlende arabische Foliierung der ersten Lage nicht gegen eine bereits sehr früh geplante Spitzenstellung des Marienleichs anzuführen ist. Nicht zuletzt die Verwendung von O^1-Papier legt diese eher nahe. Dagegen ist der Überzarte Ton vor der Voranstellung der Lagen 2-6, aber erst nach Abschluß der eigentlichen Frauenlob-Sammlung und nach Aufzeichnung des Leichs notiert worden, wobei noch freie Notenlinien auf Bl.28v genutzt wurden. Was den

---

15 Die römische Foliierung des Hauptteils erfolgte somit erst nach der Umstellung der Lagen und dann wohl zugleich mit der Aufnahme der Strophenininitien, was ohnedies naheliegt. Die Durchzählung der Bare war nicht von Anfang an geplant, da die nachträglichen Identifizierungen noch deren Platz einnehmen. Daß die Barzählung erst nach der römischen Durchzählung vorgenommen wurden, beweisen die Verhältnisse auf Bl.130vb, vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen dieses Kapitels.

Spruchton für diese exponierte Stellung qualifiziert haben mag, läßt sich durch allein codicologische Beobachtungen nicht hinreichend klären.

Zum ältesten Bestand an Frauenlob-Gut zählen die Lagen 7 und 8. Bei beiden handelt es sich um aus O^1-Papier zusammengestellte regelmäßige Senionen. Zum ursprünglichen Bestand sind sicher zu zählen die Bare Nr.47-64, die von Hand A aufgezeichnet wurden. Sie sind thematisch geordnet und werden daher auch geschlossen vorgelegen haben. Einzig für Strophe Nr.54,3 ist späterer Zugang anzunehmen. Zunächst lag hier offenbar nur das Rätselstrophenpaar Nr.54,1-2 vor, nach welchem Freiraum für eine weitere Strophe belassen war.[16] Es folgte das zweistrophige Rätsel Nr.55, abgesetzt durch größere Initiale. Die Ergänzung der Mittelstrophe erfolgte erst während oder nach der Registerarbeit. Zunächst waren dort nämlich für Nr.54 zwei Strophen verzeichnet und das Initium von Nr.55 übergangen worden. Entweder wurde also unmittelbar im Anschluß an den Registereintrag zu Nr.54 eine dritte Strophe eingesetzt, womit zwei aufeinanderfolgende irreguläre Bare zu einem Fünferbar vereint werden konnten, oder das folgende Strophenpaar wurde zunächst bewußt vernachlässigt und die Auffüllung erfolgte noch später. Die *ii* wurde dann im Register entsprechend in eine *v* korrigiert und über die Rubrik *daz vierde* auf Bl.97vb das Paar Nr.55 angehängt.

Für die Partie Nr. 65-80 ist ebenfalls anzunehmen, daß sie weitgehend geschlossen zur Verfügung stand und eingearbeitet werden konnte, denn der Schreiberwechsel von A nach B findet inmitten von Strophe Nr.67,1, der nächste Wechsel der Hände von B nach A in Nr.76,2 und der von A nach B in Nr.77,1 statt. Entweder lag dieses Gut gemeinsam mit den Baren Nr.

---

16 Dies Verfahren der Redaktion ist häufiger zu beobachten. Auf Bl.323va heißt es *aber vii mangelt daz lest*, entsprechender Raum wurde frei gelassen. Auf Bl.714rb wird zu Nr.776 vermerkt *diß liet stet alleyn oder mangelt noch eins.* Zum Teil erst später aufgefüllter Freiraum wurde belassen auch bei der Aufzeichnung der Lieder Nr.109 und Nr.278.

47-64 vor, und es fehlte den Redaktoren die Übersicht über das Material, oder es handelt sich um eine zweite Schicht von Neuzugängen, die die Abkehr vom Prinzip thematischer Anordnung erforderlich machte. Es sind beide Auslegungen denkbar. Der Raum von Bl.113va-Bl.115vb blieb vorerst ungenutzt. Auf Bl. 116ra wurde von A die Melodiestrophe des Würgendrüssel Nr.85,1 niedergeschrieben - vielleicht nachdem Schreiber A nach Nr.77,1 frei geworden war, oder schon früher, spätestens wohl nach der Aufzeichnung von Lied Nr.80. Vom Würgendrüssel werden auf Bl.116ra-117rb die Bare Nr.85 und Nr.86 aufgezeichnet - Nr.85,1 von A, der Rest von B. Eine nachträgliche Auffüllung des Würgendrüssel um die Lieder Nr.87-90 erfolgte erst, nachdem bereits eine neue Lage mit O^3-Papier eingeschoben war. Die Bare Nr.87-89, hier Nr.87 von A, Nr.88 von A wie B, Nr.89 von B, sind vermutlich in einem Zuge aufgeschrieben worden und erstrecken sich bis auf das erste Blatt der neuen Lage 9 (Bl.118). Für Nr.90 erwägt Schanze eine eventuell noch später erfolgte Aufzeichnung, was durch den Wechsel im Schriftbild gestützt wäre.[17]

Auf die Lage 8 folgte zunächst der Beginn des Goldenen Tons in Lage 10 (Bl.139r). Der Einschub der Lage 9 dürfte notwendig geworden sein mit dem Neuzugang des Tanntons (Nr.102) wie vielleicht auch Teilen, am ehesten der Melodiestrophe Nr.109,1 der Froschweise (Nr.109-111). Mit diesen Tönen kann sich bereits die Einarbeitung der letzten Strophen des Würgendrüssel verbunden haben, da der Tannton erst in der Lagenmitte, die Froschweise erst zum Ende der Lage beginnt. Es könnte demnach für die Lieder Nr.87 bis 89 oder 90 sogleich Raum gelassen worden sein. Der Tannton erscheint in der gewohnten Weise: von A die Melodiestrophe Nr.102,1, der Rest (Nr.102,2-7) von B. Für die Froschweise nimmt Schanze an, sie sei überhaupt erst später eingetragen worden[18], wohl weil hier nur A schrieb. Allerdings wurde der erste Teil

---

17 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 43.
18 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 43.

des Langen Tons ebenfalls nur von A aufgezeichnet. Gegen einen späten Eintrag der Froschweise sprechen, neben dem Einschub einer ganzen neuen Lage lediglich für die Ergänzungen im Würgendrüssel und für vier Spalten des Tanntons, die deutlichen Unterschiede im Schriftbild von Melodiestrophe der Froschweise und weiterer Aufzeichnung auf Bl.136. Sie lassen eher annehmen, daß zumindest Nr.109,1 fixiert war. Vielleicht war nach der Melodiestrophe der Rest von Bl.136r für eine nachträgliche Ergänzung von Nr. 109,2-3 freigelassen worden. Die zweite und dritte Strophe heben sich augenfällig von ihrer Umgebung ab, und Nr.110 beginnt erst oben auf Bl.136va, schließt nicht wie üblich unmittelbar an die vorausgehende Strophe an. Von nun an erst scheint kontinuierlich bis zum Ende des Tons geschrieben worden zu sein. Daß Raum für spätere Ergänzungen eines Bars gelassen wird, ist für die Redaktoren der Sammlung so ungewöhnlich nicht und war bereits am Fünferbar Nr.54/55 zu bemerken.[19] Die Lage 9 wird in zeitlicher Nähe zur Aufzeichnung der Lieder im Goldenen Ton zwischengeschaltet worden sein, denn dort wurde während der Arbeit an den Baren Nr.112 bis Nr.128 bereits O^3-Papier (Bl.145-148) verwendet. Die Hinzunahme dieser Papiersorte bestätigt einerseits eine Vorverteilung der Töne auf O^1-Papier, andererseits wird deutlich, daß während der Aufarbeitung dieser vorgeplanten Töne O^3-Papier zur Verfügung stand und laufend hinzugezogen wurde. Der Einschub der Lage 9 sollte daher nicht zu sehr von der Arbeit an der Lage 10 getrennt werden. Auch wies diese Lage ursprünglich eine ungestörte arabische Blattzählung auf, die die Nieder-

---

19 Die Blattüberschrift *frauwenlobs langer wurgendrussel tan ton froschwyse gruon wyse* auf Bl.118r nennt zwar Tannton und Froschweise zugleich, könnte somit als Argument für die gemeinsame Aufnahme herangezogen werden, doch läßt sich der Zeitpunkt ihrer Niederschrift nicht näher bestimmen. Mit der Nennung der *gruon wyse* greift sie zudem vor. Es liegt hier eher ein Arbeitsvermerk des Redaktors vor, denn die übliche Form der Überschrift war mit *wurgendrussel* bereits vorhanden.

schrift begleitete.

Auf einer anderen zeitlichen Stufe werden in dieser und der vorangehenden Lage 8 dann umfangreiche Ergänzungen zum Langen Ton eingebracht, die alle nur noch Hand A vornahm: Nr.81, Nr.82-84, Nr.91-101, Nr. 103 und Nr.104-108, wobei Lied Nr.81 wieder einer anderen zeitlichen Stufe zuzuordnen sein wird. Dieses Bar wurde augenscheinlich bereits vorher notiert, denn der Schriftcharakter wechselt. Ob dies vor oder nach der arabischen Foliierung geschah, ist nicht ersichtlich. Das übrige Material wurde erst nach der Zählung der Lage 9 eingearbeitet. Der Redaktor begann auf dem freien Raum Bl.114rb nach Nr.81 bis Bl.115vb in Lage 8 mit den Liedern Nr.82-84,2. Von dort wurde verwiesen nach Bl.122ra auf die Fortsetzung von Nr. 84: *Such uber vj bletter cij/a*. Hier sind Doppelblätter O^4-Papier (Bl.122-127, Bl.130-134) eingelegt und mit beigesetzten Buchstaben gezählt worden, nämlich arabisch 40a-f und 40g-l. Der Einschub erfolgte demnach noch vor der Umstellung der Schlußlagen. Eingetragen wurden dort der Rest von Nr.84 und Nr.91-101,1. Von dort wird auf die zweite Hälfte des O^4-Einschubs verwiesen, wo Nr.101 fortgesetzt ist. Es schließen sich die Lieder Nr.104-108 an. Zäsuren in der Aufnahme lassen sich aufgrund variierender Schriftbilder annehmen vor und nach der Aufzeichnung von Nr.99.

> Der Nachtrag zum Langen Ton sollte ursprünglich nach Bl.115 stehen (arabisch 34) und sich unmittelbar an den Langen Ton anschließen, denn arabisch 40a und 40b sind nach Feststellung Husmanns aus 34 korrigiert. Die Gründe für die dann doch anders getroffene Entscheidung sind nicht ersichtlich. Das Doppelblatt 41/44 ist dann beim Einschub des O^4-Papiers in die Lage 9 entfernt worden. Dazu Husmann:"In Lage 8, einem regulären Senio, tritt ab f.114, 2. Spalte, eine andere Hand auf, die die weiteren Texte des Langen Tones nachträgt. Der rote Verweis auf f.115 v.: 'Such uber VI bletter CII/a', wobei CII später aus rot 40 korrigiert wurde, bezieht sich auf die alte Foliierung, wo mit 40a die Fortsetzung dieser Nachträge steht. Zugleich beginnen hier die eingeschobenen Blätter, so daß klar ersichtlich ist, daß die Blätter dieser Nachträge wegen noch vor der Umordnung der Handschrift eingefügt wurden. Dabei sind die folio-Zahlen 40a und 40b aus 34 korrigiert, so daß anzunehmen ist, daß

> dieser Nachtrag ursprünglich ohne Sprung hinter f.115 (alt 34) eingeschoben werden sollte. Sonst sind keine Rasuren oder Korrekturen bei den Folio-Zahlen zu bemerken - das fehlende Doppelblatt 41/44 ist also bei der Einfügung der neuen Blätter herausgenommen worden, vielleicht weil es leer war (weswegen freilich auch f.40/45 überflüssig ist). Vielleicht ist es sogar wieder an anderer Stelle verwendet worden, denn f.141 zeigt eine ausradierte folio-Zahl, die am wahrscheinlichsten als 44 zu lesen ist [...]."[20]

Noch später ist dann Nr.103 nachgetragen worden, denn die Notiz unten auf Bl.127vb weist in die zweite Hälfte der neuen Blätter auf Bl.130ra, nicht auf Bl. 129ra, wo sich Nr.103 befindet. Zugleich mit oder nach Nr.81 und vor dem Einschub kann Lied Nr.103 wohl nicht notiert worden sein, denn nach Nr.81 wäre ja noch genügend Platz gewesen. Auch wird dieses Lied im Register (Bl.4r) nicht in der Abfolge der Texte geführt, sondern ist erst ganz am Schluß der Liedanfänge im Langen Ton vermerkt worden.

> Die Rubrik auf Bl.130vb *Vor an dem lxxxviij blat stent xvij wunder mit ix liedern in dysem ton Jtem aber xvij wunder in xvij lydern* ist zumindest in ihrem ersten Teil nach der römischen Durchzählung, also recht spät entstanden. Im Register (Bl.4r) erscheint ein ähnlicher Hinweis: *Aber xvij wunder in xv.*Der Rest ist nicht mehr erkennbar, dürfte aber wohl *II*, nämlich 17 Lieder, gelautet haben. Auf Bl.3v ist dann noch nachträglich zu Bl.LXXXVIII *die xvij wunder* eingetragen worden. Während der zweite Eintrag auf Bl.4r noch vor oder mit der Barzählung erfolgt sein muß, scheint der erste auf Bl.3v erst nach der Zählung der Strophen von Nr.73 Eingang gefunden zu haben. Es ist daher denkbar, daß die auf Nr.104 folgenden Lieder erst mit der voranschreitenden Registerarbeit eingetragen wurden und demnach aus einer neuen Quelle stammen.

Der Goldene Ton wurde nach der Melodiestrophe zunächst von B von Bl.139ra (Nr.112,2) bis Bl.147vb (Nr.128) in einem Zuge aufgezeichnet. Da noch während der Aufzeichnung O^3-Papier hinzugezogen wurde, muß bereits Platz für folgende Töne reserviert gewesen sein. Husmann zufolge waren dies der Gekrönte und der Verhohlene Ton. Nach der Aufzeichnung von Nr.128 wird ein weiteres Mal Material im Goldenen Ton eingearbeitet, Nr.129-131 von Hand A, Nr.132-135 von B. Dazu

---

20 Husmann: Aufbau. S. 203.

werden die zwei Blätter 149 und 152 mit dem vornotierten Gekrönten Ton und dem Verhohlenen Ton herausgeschnitten und in die Lage 11 versetzt.[21] Der Einschub der Lage 11 für die Hund- und die Spiegelweise könnte demnach zumindest geplant gewesen sein. Andererseits waren die versetzten Töne noch nicht vollständig, denn die Fortsetzungsstrophen benutzen bereits Blätter der neuen Lage 11. Foliiert war die Lage 10 daher offenbar nur bis alt-arabisch Bl.59 mit der Melodiestrophe des Gekrönten Tons. Unmittelbar nach Beginn der Arbeit am Gekrönten Ton dann scheint der zweite Zugang von Material im Goldenen Ton erfolgt zu sein, der die Umstellung erforderlich machte. Dazu paßt, daß Husmann eine ausrasierte Zahl bei Bl.67 mit dem Gekrönten Ton, nicht aber bei Bl.65, dem Eingangsblatt des ursprünglich nachgestellten Verhohlenen Tons, entdecken konnte. Nach der Arbeit am Goldenen Ton, wobei die Lieder Nr.136-139 alle von Hand A noch einem späteren Zeitpunkt zugehören werden, wurden dann in der elften Lage Verhohlener (Nr.140-141) und Gekrönter Ton (Nr.142-144) wohl vollständig aufgefüllt. Daß bereits alle Lieder des Verhohlenen Tons zumindest vorlagen, wird mit den Liedern Nr.141 und 142 anzunehmen sein, die beide Tierallegorese in der Physiologus-Tradition bieten. Sie stellen die thematische Verbindung zwischen Verhohlenem und folgendem Gekrönten Ton her, die die Vertauschung erklärt. Die töneübergreifende Anordnung nach thematischen Gesichtspunkten ist hier allerdings als akzidentiell zu begreifen.

In der Hundweise war vorerst nur Nr.145,1-3 geschrieben. Erst nach der ersten Foliierung wurde Bl.162 zwischengeschaltet und dort Nr.145,4-147,2 von A ergänzt, Lied Nr.145 also zu einem Siebenerbar ergänzt. Zu einem späteren Zeitpunkt, doch noch immer vor der Arbeit am Register, ging die letzte Strophe

---

21 Husmann: Aufbau. S. 203:"Nun trägt f. 67 eine ausradierte folio-Zahl, die unschwer als 59 zu erkennen ist. In f. 65 ist freilich kaum unter der 5 eine Rasur erkennbar, aber man wird denken, daß es das ursprüngliche Blatt 62 sein könnte."

Nr.147,3 ein, die angehängt wurde. Verweiszeichen deuten hier auf thematische Nähe zu Nr.146,2.

Die Spiegelweise wurde nach der Melodiestrophe allem Anschein nach ohne Unterbrechung von B bis Bl.164va eingetragen. Wiederum später ergänzte A Nr.151. Der Ton wird nicht, wie Husmann vermutete, ursprünglich am Beginn der Lage sich befunden haben, da diese Lage nämlich so weit kaum schon vor der Umstellung von Verhohlenem und Gekröntem Ton foliiert gewesen sein dürfte.

Lage 12, eine O^3-Lage, ist während der Arbeit hinzugezogen worden. Auf ihr wurde zunächst der Vergessene Ton, die Melodiestrophe Nr.152,1 von A, Nr. 152,2-161 ohne offensichtliche Zäsuren von B, und in der Lagenmitte der Neue Ton, die Melodiestrophe Nr. 170,1 von A, die Strophen Nr.170,2 bis Nr. 179,3 von B, aufgezeichnet. Nach der ersten Zählung wurden für Neuzugänge die Blätter 172 bis 175 (arabisch 81a-d) eingelegt und dort von Hand B im Vergessenen Ton die Lieder Nr.162-165 nachgetragen. Vielleicht im unmittelbaren Anschluß, möglicherweise aber auch später brachte dann A auf Bl.174ra-175vb wohl in einem Stück Nr.166-169 zu Papier. Ebenfalls erst später, vielleicht zugleich mit erwähntem Nachtrag, nahm Redaktor A im Neuen Ton noch Bar Nr.180 auf. Auf Bl.172ra ist unten ein Bar begonnen und kurz darauf wieder gestrichen worden. Wahrscheinlich ist bemerkt worden, daß dieses Stück bereits mit Nr.158 vorlag. An der hier vorhandenen Rubrizierung wird deutlich, daß sie in der Regel wohl zugleich mit der Niederschrift der Strophen erfolgt ist. Erst nach der letzten Ergänzung zum Vergessenen Ton dagegen wird in einer Notiz zu Nr.153 auf Bl.167rb unten (*zwey liet zu dysen drin Mit zuchten lob 81d vor oder nach*) Nr.169 als Fortsetzung dieses Dreierbares ausgegeben. Im Register wird Lied Nr.154 entsprechend als Fünferbar ausgewiesen. Der Nachtrag erfolgte also vor den Bareinträgen. Diesen Anhang hatte Hand A offenbar bei der Durchsicht bis zu Nr.169 schon wieder vergessen, denn zu diesem irregulären Strophenpaar werden im Register erneut drei Strophen ausgegeben. Der Vermerk

nach Nr.169 unten auf Bl.175vb, von Husmann, der keinen überzeugenden Sinn hineinbringt, entziffert: "die schwärzere Eintragung lautet 'dys nachgend such im wurgendrussel im selben sextern', die hellere Notiz links 'langen ton 40a', rechts '40g'."[22], bleibt in seiner Funktion undeutlich: den Anschluß zu Nr.153 stellt er jedenfalls nicht her.

Lage 13 ist aller Wahrscheinlichkeit nach wie Lage 12 erst während der Arbeit noch bei Niederschrift des Neuen Tons hinzugezogen worden. Nach dessen vorläufigem Abschluß mit Nr.179 ist allein von A die Spiegelweise mit ihren ersten zwei Strophen (Bl.186 ra-rb) angegangen worden. Im Anschluß daran wird der Leidton eingetragen worden sein. Auch hier schrieb A über die Melodiestrophe hinaus noch die folgende Strophe dieses Fünferbares (Nr.183,1-2). Dieser Ton wurde von B bis zum Schluß (Nr.183,3-185) fortgesetzt. Es folgt die Grundweise, die Melodiestrophe Nr.188,1 von A, der Rest (Nr.188,2-189) von B. Die zweifache Aufzeichnung der Spiegelweise ist wahrscheinlich bereits während der Arbeit am Ton bemerkt worden, so daß Hand B das Werk von A gar nicht erst fortsetzte. Zur Verwechslung könnten die erheblichen Unterschiede in der Melodie geführt haben.[23] Die Texte selbst waren offenbar identisch, so daß von einer zweiten Aufzeichnung dann Abstand genommen wurde. Es wurde nach der gestrichenen Spiegelweise allein von A der Süße Ton (Nr.181-182) eingetragen,

---

22 Husmann: Aufbau. S. 205.

23 Husmann. Aufbau. S. 243:"Es findet sich nämlich im cgm auch die doppelte Aufzeichnung einer Modellstrophe mit Musik, nämlich die Spiegelweise Frauenlobs auf f.163 und auf f.186, wobei die ganz erheblichen musikalischen Varianten zeigen, daß es sich gewiß nicht um Fehler der Schreiber des cgm handelt." Der Versuch von Burkhard Stauber (Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern. Unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melodien. Diss. Erlangen, Nürnberg. 1974. S. 119), die doppelte Aufzeichnung aus einer ersten Niederschrift der Melodie nach Gehör zu erklären, leuchtet nicht ein. Plausibler ist, daß die Variation der Melodie in einer zweiten Vorlage der Identifizierung des Tons im Wege gestanden hatte, die dann über die Texte sich einstellte.

wozu ein neues Doppelblatt (Bl.187/191) eingeschaltet werden mußte, da der Raum vor dem Leidton nicht mehr ausreichte. Mithin wird der Süße Ton frühestens nach Abschluß dieser Lage und ihrer Foliierung Eingang gefunden haben. Die erste Hälfte des Doppelblattes ist ein weiteres Mal mit der arabischen 91 gezählt, das zweite Blatt wurde nicht mehr erfaßt. Die Ergänzungen zu Muskatbluts Altem Ton auf den Blättern 192ra bis 193vb sind erst während der Verfertigung des Registers hier aufgenommen worden und waren für diese Stelle nicht vorgesehen.

Die O^3-Lage 14 wurde für das umfangreiche Gut im Zarten Ton eingesetzt. Wie gewohnt stammt die Melodiestrophe Nr.190,1 zu Beginn der Lage von A. B schrieb bis in die folgende, ebenfalls nicht vorgeplante Lage 15 hinein (Nr.190,2-209). Diese Hand hat dem Ton offenbar besondere Sorgfalt angedeihen lassen wollen. Zweimal werden Textnachträge am Rand vorgenommen (Bl.196vb, Bl.197ra). Vor allem der Initialschmuck hebt im Vergleich zu anderen Tönen diesen durch auffallende Variation in der Gestaltung hervor. Auf Bl.199va begegnet gar ein figürliches Motiv: wenn auch eher unbeholfen anmutend, so doch einzig in einer Handschrift, die im übrigen durch "kunstlos ausgeführte Initialen gekennzeichnet [...]"[24] ist. Der Sprung von 183 nach 185 in der arabischen Zählung (Bl.204-205) kann auf einem Versehen beruhen.

Ebenso wie bei Lage 14 handelt es sich bei Lage 15 um einen regelmäßigen Senio aus O^3-Papier. Zu Beginn erscheinen mit Nr.210-213 Nachträge zum Zarten Ton von Schreiber A. Sie könnten in mehreren Phasen eingetragen worden sein. Eine Zäsur läßt der Unterschied im Schriftcharakter von Nr.212,3 nach Nr.213,1 auf Bl.210va annehmen. Die letzten zwei Strophen von Lied Nr.213 sind nicht ins Register eingegangen, es werden ihrer nur fünf statt der vorhandenen sieben aufgeführt. Da das Schriftbild nicht an Nachtrag denken läßt und das Bar keine inhaltlichen Brüche zeigt, die

---

24 So Ursula Aarburg in ihrem Artikel zur Kolmarer Liederhandschrift in: MGG. Bd. 7. 1958. Sp. 1415-1419, hier Sp. 1416.

auf Kompilation wiesen, ist von einem Versehen des Redaktors bei der letzten Durchsicht des Materials auszugehen.

Es schließen sich an die Texte im Grünen Ton, der vielleicht erst auf Bl.192 einsetzt, da noch mit Neuzugängen im Zarten Ton gerechnet wurde. A schrieb die Melodiestrophe Nr.214,1, B bis zum Ende der Lage auf Bl.219vb (Nr.227). Beide Lagen setzen sich zusammen aus dem O^1-Papier des Grundbestands. Nach Ausweis der geänderten arabischen Ziffern in Lage 17, hier 136 bis 147 aus 123 bis 134 korrigiert, folgte diese zunächst auf Lage 15 mit dem Grünen Ton. Schanze rekonstruiert wie folgt: nachdem der Grüne Ton vorläufig abgeschlossen worden und in der Lage 17 mit der Ankel-, Zug- und Briefweise begonnen worden sei, müsse neues Material im Grünen Ton eingegangen sein. Da um die Lage 17 kein Papier mehr herumgelegt werden konnte, weil sonst der Text der Briefweise unterbrochen worden wäre, sei die Ritterweise nach vorn gezogen, um sie O^3-Papier herumgelegt und dann der Nachtrag im Grünen Ton ausgeführt worden. Schanze muß in diesem Rekonstruktionsversuch einige beträchtliche Unstimmigkeiten in Kauf nehmen, die er aber zum Teil auch selbst zur Sprache bringt. Dazu zählt nicht zuletzt, daß die Lagen 18 und 19, immerhin O^1-Lagen, "denn auch erst während des Schreibens hinzugenommen"[25] worden seien. In Schanzes Versuch müßte die Ritterweise aufgezeichnet worden sein nach der alten Lage 16, demnach nach der Briefweise. Dies ignorierte die zwischen den zwei bedeutendsten Korpora vermittelnde Funktion dieses Spruchtons, was Schanze aber übergeht. In diesem Erklärungsversuch sind vor allem die Gegebenheiten der arabischen Blattzählung nicht hinreichend berücksichtigt. Die Ritterweise müßte vor der Umstellung in einer ungezählten Lage vorgelegen haben, denn Lage 16 weist bereits diejenige Zählung auf, die sich an der neuen Situation ausrichtet. Abgesehen davon, daß die Folierung die Aufzeichnung im Regelfall doch begleitete,

---

25 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 44.

macht dann keinen Sinn, daß die drei herumgelegten Blätter für die Ergänzungen im Grünen Ton nach der Umstellung nicht gleich mitgezählt wurden, sondern die vorliegende Zählung lediglich wiederholen. Der Nachtrag zum Grünen Ton muß später als die Umstellung erfolgt sein, denn auch die korrigierte Zählung der Lage 17 schloß erst einmal nahtlos an den Zustand der vorangehenden Lage ohne die Neuzugänge an. Das hatte Husmann erkannt und vorgeschlagen, die Ritterweise sei erst vergessen und dann nachgetragen, später dann mit O^3-Papier umgeben worden. Das trägt den Besonderheiten der Zählung in schlüssiger Weise Rechnung, aber die Ritterweise kann, da sie auf O^1-Papier sich befindet, nach zunächst einleuchtendem Einwand von Schanze nicht vergessen worden sein.[26] Die Widersprüche lassen sich erklären, wenn die besondere, nämlich zwischen zwei Autorenkorpora vermittelnde Funktion der Briefweise und ihr außergewöhnlicher Umfang in den Blick genommen werden. Nach Abschluß des Grünen Tons mit Nr.227 (Bl.219vb) wird die jetzige für Zug-, Ankel- und Briefweise vorgesehene Lage 17 angegangen worden sein. Hier trug in der Zugweise A die Melodiestrophe (Nr.244,1), B die Lieder Nr.244,2 bis 247 ein. Nr.248-250 wurden erst anschließend von A nachgetragen. In der Ankelweise stammt von diesem Schreiber die Melodiestrophe Nr. 251,1, das übrige Gut von B (Nr.251,2-253). Die Briefweise begann Hand A mit Nr.254,1, B setzte die Arbeit fort. Für die Strophen in diesem umfangreichen Ton scheinen drei O^1-Lagen zurückgelegt worden zu sein, nämlich die heutigen Lagen 16, 18, 19, womit die Menge des Gutes in diesem Ton hinreichend berücksichtigt war. Frühestens nach Abschluß und Foliierung der alten Lage 16 wird dann ein weiterer Ton Frauenlobs, die Ritterweise eingegangen sein. Wenn die von Frauenlob zu Regenbogen überleitende Position der Briefweise nicht verändert werden sollte, mußte demnach dieser Ton noch vor die alte Lage 16 geschoben

---

26 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 44. Anm. 31: "Daß allerdings die Ritterweise 'vergessen' worden sei, wird vom Papier (O^1) widerlegt."

werden. Hierzu wird eine der noch freien O^1-Lagen im Anschluß an den Beginn der Briefweise herangezogen worden sein. Die Ritterweise wurde eingetragen, der Eingang mit Nr.232,1 von A, Nr.232,2-238 von B, darauf diese Lage erstmals und Lage 17 neu foliiert. Die Niederschrift von Strophen in der Briefweise dürfte entsprechend zu diesem Zeitpunkt höchstens bis zum Ende der zweiten für diesen Ton vorgesehen Lage vorangeschritten sein, unter Berücksichtigung des begleitenden Charakters der arabischen Blattzählung gar nur bis zum Ende von Lage 17. Andernfalls müßten auch die Lagen 18 und 19 geänderte Zählungen aufweisen. Ohne die umfangreiche Veronika-Legende, für die eine O^3-Lage hinzugezogen wurde, umfaßte der ursprüngliche Bestand der Briefweise tatsächlich nur zwei der hier angesetzten drei zurückgelegten O^1-Lagen, so daß eine ganze Lage Freiraum geblieben wäre. Damit läßt sich erklären, wieso nicht wie üblich O^3-Papier für einen Neuzugang, sondern O^1-Papier verwendet wurde. Erst nach der Foliierung der Lage 16 dann wird um diese noch einmal O^3-Papier herumgelegt (Bl.220/235 und Bl.221/234) und auf Bl. 219rb-220rb von B Nr.228 im Grünen Ton zu Papier gebracht. Wohl zu einem noch späteren Zeitpunkt ergänzte A die Lieder Nr.229-231, wobei die letzte Strophe des vorletzten Bars (Nr.230,4) nicht vom Register (Bl.5v) erfaßt wurde, das nur drei Strophen aufführt. Es liegt in Nr.230,4 indes keine Barergänzung durch die Redaktion vor, denn nach dieser Strophe blieb Raum für eine weitere ungenutzt. Da eine erwartete fünfte Strophe sich nicht einstellte, ist wie für die Lieder Nr.169, 230 und 278 im Register normgerechter Umfang vorgetäuscht worden.

Ebenfalls Redaktor A ergänzte die Ritterweise um die Lieder Nr.239-242, die aber noch vom Register berücksichtigt sind. Auf Bl.234 wurde von dieser Hand ein Nachtrag zur Briefweise (Nr.243,1-2) notiert, der das Bar Nr.310 fortsetzt. Dies kann demnach frühestens nach Abschluß der Arbeit an der Briefweise in Lage 21 erfolgt sein.

Die Briefweise beginnt in der der O^1-Lage 17 auf

Bl.244ra mit dem Lied Nr.254 - die erste Strophe von Hand A, der Rest von Schreiber B, der bis Bl.273vb (Nr.288) am Ende von Lage 19 vermutlich ohne größere Unterbrechung schrieb. Die O^1-Lage 18 wird für das umfangreiche Gut in diesem Ton von Beginn an zurückgelegt worden sein.

In der wie Lage 18 wohl für die Briefweise reservierten Lage 19 wird der Bestand der vorangehenden Lage von derselben Hand fortgesetzt. Für die fehlende dritte Strophe des Bars Nr.278 ist Platz gelassen worden. Auch das Register gibt hier inkorrekt drei Strophen an. B zeichnete anschließend weiter auf bis zum Ende dieser Lage (Nr.281-288). Das O^3-Doppelblatt 266/267 wurde der ersten Zählung zufolge nicht schon in diesem Arbeitsstadium eingeschaltet. B trug hier Nr.279 ein, später A Nr.280.

Für die Veronika-Legende wurde eine vollständige O^3-Lage zwischengeschaltet. Die Strophenreihe zeichnete ohne sichtliche Unterbrechung die Hand B auf. Treffen die Überlegungen zur Aufzeichnung der Ritterweise zu, so wäre hier zu erwägen, ob die umfangreiche Legende erst nach der Ritterweise den Schreibern vorlag, denn sonst würde für letzten Spruchton ja kaum die dritte reservierte O^1-Lage herangezogen worden sein. Die sich dann an die Legende anschliessende Ergänzung durch A (Nr.290) reicht bereits in Lage 21 hinein und wird in ihrem Zusammenhang erörtert werden.

Mit Lage 21 beginnt die eigentliche Regenbogen-Sammlung. Die O^3-Lage wurde für den Kreuzleich (Nr.301), die Torenweise (Nr.302), die Tagweise (Nr.303) und vielleicht auch für den Überlangen Ton (Nr.304), der fragmentarisch blieb, zwischen den Schluß der Briefweise und den Beginn des Grauen Tons (Nr.311,1) geschaltet. Schanze vermutet aufgrund der besonders großen Initiale am Beginn des Langen Tons im Regenbogen-Teil, daß dieser ursprünglich diese Partie eröffnet haben wird, kann dies jedoch nicht belegen.[27] Zudem ist die Spitzenstellung des Grauen

---

27 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 45.

Tons in der Regenbogen-Überlieferung, wo sie mehrere Bare in verschiedenen Tönen eines Autors zusammenstellt, nicht ungewöhnlich. Verwiesen sei nur auf den Bestand des cgm 351 (Bl.186r-197v)[28], da eine nähere Erörterung der Verhältnisse innerhalb dieser Autorsammlung hier nicht geleistet werden kann.

Nachdem mit dem Kreuzleich begonnen war und die ersten zwei Blätter des Senio (Bl.291-292) foliiert waren[29], wurde um die Lage O^3-Papier für Erweiterungen der Briefweise herumgelegt. Zunächst könnten die Bare Nr.290 bis 293 (Bl.285va-287va) notiert worden sein. Zu Bar Nr.290 (Bl.285va-286ra) existiert freilich kein Registereintrag. Er könnte demnach sehr spät aufgezeichnet worden sein. Allerdings setzte dann Nr.291 etwas ungewöhnlich in der Mitte von Bl.286r ein. Vielleicht wurde dieses Lied nicht noch einmal aufgenommen, weil mit dieser Trias ein Auszug aus Lied Nr.255 und zudem eine Dublette zu Nr.284 vorlag. Dafür spräche die besondere Aufmerksamkeit, die dem Zwölferbar Nr.255 gegolten haben muß, denn hier war sich Schreiber A nicht ganz über die Strophenaufteilung im klaren, wie entsprechende Vermerke im Register (Bl.6r) erkennen lassen. Dann hätte indes gleich ganz auf eine dritte Aufnahme verzichtet werden können. Ebenfalls merkwürdig verhält es sich mit Lied Nr.291. Die Rubrik auf Bl.286ra kündigt drei Strophen an, es folgen indes zwei und die durch erneute Rubrizierung (*von der gottz miltikeit*, Bl.286 rb) abgesetzte Trias Nr.292. Der uneinheitliche Komplex läuft im Inhaltsverzeichnis unter dem Initium von Nr.291 als fünfstrophiges Lied. Regulär sind dort erst wieder Nr.293 und Nr.294 verzeichnet. Letzteres Lied benutzt bereits P-Papier, das nach Abschluß der

---

28 Vgl. die Übersicht bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 83-88.

29 Husmann: Aufbau. S. 212:"Wie die alte Foliierung zeigt, bildeten die sechs mittleren Blätter den ursprünglichen Senio, der Regenbogens ersten eigenen Ton, seinen Kreuzleich, bringt und dessen erste beide Folien 188 und 189 bereits 185 und 186 signiert waren, als man die drei O-Doppelblätter um den Senio herumlegte und nach Rasur von 185 und 186 neu von 185 bis 202 durchfoliierte."

arabischen Zählung zwischengeschaltet wurde. Für das folgende Lied Nr.295 werden dann nur drei statt der fünf niedergeschriebenen Strophen nachgewiesen, was hier nur Verschreibung sein dürfte, denn auf Bl.288rb ist offenbar der Strophenanfang bereits bei der Niederschrift übersehen worden. Nr.295,3 setzt nämlich von üblicher Praxis abweichend am äußeren rechten Rand ein. Allerdings fehlen wieder Nr.296 und Nr.297 im Verzeichnis, die sich daneben im gewandelten Schriftbild als Nachträge ausweisen. Ungewöhnlich bleibt der Ansatz des Lieds Nr.298 - mit Registereintrag - inmitten der Spalte auf Bl.289rb. Das Siebenerbar Nr.300, das zugleich mit Nr.299 geschrieben sein dürfte, wechselt von Bl.290vb nach Bl.305ra. Auf Bl.304 erschien nun schon Nr.305, so daß der Text auf Bl.304 entweder irgendwann mit den Ergänzungen vor Nr.300 hier eingetragen worden sein kann, was weniger plausibel bleibt, denn nach Nr.298 wäre noch Raum genug gewesen, oder erst auf einer anderen zeitlichen Stufe, also noch nach Nr.300. An Bar Nr.300 schließen sich an die Nachträge Nr.306-310, wobei die Lieder Nr.309-310 zum Schluß geschrieben wurden. Sie setzen sich in größeren Initialen und breiterer Federführung vom Umfeld ab. Beiden fehlt der Strophennachweis im Register. Auch erweist der Wechsel nach Bl.234 in die Lage 16, daß die Einschübe in Lage 21 alle schon belegt gewesen sein müssen. Undeutlich bleibt hingegen die zeitliche Abfolge der Niederschrift für die Lieder Nr.290-298. Da Nr.290-293 nur das zuerst ergänzte O^3-Papier benutzen, ist diese Gruppe wahrscheinlich als erstes aufgezeichnet worden. Auf eine im ganzen schlüssige Rekonstruktion der Arbeit an den letzten Ergänzungen der Briefweise durch Hand A muß angesichts dieses Durcheinanders, in das auch Husmann keine Klarheit zu bringen vermochte, verzichtet werden.

Auf Bl.390ra-va sind im Langen Ton Regenbogens drei Strophen im Verhohlenen Ton Frauenlobs notiert (Nr.415). Es liegt hier kein Nachtrag vor. Auch war zwischen Verhohlenem und Gekröntem Ton noch genügend Platz für eine eventuell geplante Aufnahme an dieser

Stelle, so daß von Nachlässigkeit des Schreibers ausgegangen werden kann. Er begnügte sich mit einem Hinweis auf Blatt 66 arabischer Zählung, dem Ende des Verhohlenen Tons, am rechten Rand von Bl.390ra. In der Rubrik zu Beginn von Nr.415,1 wird auf diese Abweichung immerhin ausdrücklich hingewiesen: *Aber iij ym verholen don frauwenlobs.* Im Register wird das Bar dagegen nicht ausgewiesen, vielleicht weil es schon einmal auf Bl.155vb-156rb (Nr.141) notiert und entsprechend vermerkt (Bl.4v) war, denn auch unter Regenbogens Langem Ton (Bl.8r oben) findet sich kein Eintrag.

Auf Bl.445vb-446rb erscheinen im Leidton Regenbogens drei Strophen im Zarten Ton Frauenlobs (Nr.468). Die Rubrik zu Beginn des Bars weist darauf nicht hin, doch ist das Lied unter Frauenlobs Zartem Ton im Register vermerkt (Bl.5v oben). Entsprechend wird es unter Regenbogens Leidton (Bl.8v) nicht aufgeführt. Die Aufzeichnung der Strophen an dieser Stelle geht wie die von Bar Nr.415 auf das Konto von Schreiber B, der hier eine nicht dem Redaktor A gleichkommende Souveränität im Umgang mit den Tönen an den Tag legt. Die Rubrik auf Bl.343va vor Nr.361 zeigt, wie auf Fehler durchaus hätte aufmerksam gemacht werden können: *Dyß par stet in dem graen ton von ubersehens wegen.*

Im Langen Ton des Jungen Meißner sind zwei Bare notiert, von denen jeweils eine Strophe, nämlich Nr.861,1 und Nr.863,2, Parallelüberlieferung aufweist mit Strophen im Langen Ton Heinrichs von Meissen, dort mit Nr.103,3 und Nr.103,1. Das dreistrophige Bar Nr.103 zählt im Frauenlob-Korpus zu den letzten Nachträgen, während die zwei Lieder in der Sammlung des Jungen Meißner offensichtlich einer vorangehenden Aufzeichnungsstufe zuzuzählen sind.[30] Bei keinem der Bare liegt eine besondere Rubrizierung vor. Das Gut des Jungen Meißner ist regulär im Inhaltsverzeichnis berücksichtigt. Der Lange Ton des Jungen Meißner und

---

30 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 39 und Husmann: Aufbau. S. 236.

derjenige Frauenlobs sind metrisch und melodisch weitgehend identisch, lediglich der Abgesang beim Jungen Meißner ist um eine Zeile verkürzt, die aber in den Strophen unter Frauenlobs Namen ergänzt ist. Die Streichung und Korrektur eines Verses spricht nicht unbedingt dafür, daß A selbst hier zu Werke ging, wie Peperkorn[31] vermutet, denn A kannte ja den Ton des Jungen Meißner bereits und hätte die Strophen dann sicher auch dort eingefügt. Es erweist sich am vorliegenden Fall somit die Konzentration, mit der hier der Hauptredaktor noch gegen Abschluß der Arbeiten zu Werke ging.

Der Gekrönte Reihen (Nr.13) und der Taugenhort Frauenlobs (Nr.16) sind mit der Umstellung der Schlußlagen in den Anfangsteil der Sammlung gerückt. Ist das Material dieses alten Schlußteils auch erst am Ende der Arbeit verfügbar geworden, vielleicht mit einer Vorlage in der Art des Wiener Leichfaszikels cod.vind.2701, oder, so die Alternative, wurde das Textgut der Schlußlagen schon von früh an systematisch zurückgelegt? Es erscheint sowohl Gut von Autoren, die bereits in die Sammlung aufgenommen waren - Albrecht Lesch, Mülich von Prag, Frauenlob, Konrad von Würzburg, der Tannhäuser - wie von solchen, die noch keinen Eingang gefunden hatten: Peter von Sachs, Peter von Reichenbach, Dangkrotzheim von Hagenau[32], der Zwinger. Das erlaubt sowohl Ansatz

---

31 Peperkorn, Günter (Hrsg.): Der Junge Meißner. Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder. München 1982 (künftig zitiert: Peperkorn: Junger Meißner; Texte aus der Ausgabe nur unter dem Namen des Herausgebers mit entsprechender Strophensigle), hier S. 10.

32 Die Zuschreibung von Lied Nr.658 (Bl.606ra-608va) in Heinrichs von Mügeln Langem Ton an Konrad Dangkrotzheim von Hagenau ist erst während oder nach der Arbeit an der Registerseite Bl.11r erfolgt. Im Text selbst fehlt ein hinweisender Vermerk. Es scheint sich übrigens hier - wie auch auf Bl.3r, wo zwei Lieder ohne Tonnamen unter dem rot notierten Namen des Textautors geführt werden - eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen, die diesem Autor entgegengebracht wurde; vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 58-59; zu Dangkrotzheim zuletzt: Rosenfeld, Helmut: Beobachtungen zur Meistersangforschung. Vom fahrenden zum seßhaften Sänger. In:

abschließenden Neuzugangs wie gezielter Rücklage bereits während der laufenden Arbeit. Die durchgängig von A vorgenommene Aufzeichnung und die zunächst ungestörte arabische Zählung von 632 bis 732 - die Unregelmäßigkeiten mit den Blättern 71/78 und 84 bis 93 stellten sich erst mit den Neuzugängen in Muskatbluts Tönen ein - lassen nur wahrscheinlich werden, daß eine zusammenhängende Materialschicht vorlag, sagen aber nichts aus über deren zeitliche Stelle im Arbeitsprozeß. Eher an systematische Selektion wäre zu denken, wenn sich erweisen ließe, daß die Sonderformen in den Lagen 2-6 nirgends sonst in der Sammlung ihre Entsprechung hätten. Diese Frage setzt die eingehende Analyse des Bestands der Eingangslagen voraus, was einem eigenen Arbeitsschritt vorbehalten sein soll. Daß Reihen und Leich aber später als die Haupttöne eingegangen sein müssen und nicht früh selektiv zur Seite gelegt wurden, wird angesichts der Rubrik vor dem Marienleich denkbar. In ihr und der Paraphrase Bl.3r fehlt ein Hinweis auf einen gesonderten Schlußteil, der sich wohl erst gegen Ende der Arbeiten herauszubilden begann. Sollte dennoch gezielt zurückgelegt worden sein, könnte dieser Gedanke jedenfalls erst nach der Niederschrift des Kreuzleichs gefaßt worden sein, denn dessen Stellung reflektiert noch das Ansinnen, das Regenbogen-Korpus ebenso wie dasjenige seines nahmhaften Kontrahenten mit einem Leich einzuleiten. Erst das folgende Konzept stellt dann weitere Leichs an den Beginn der Sammlung. Der Kreuzleich konnte nicht mehr erfaßt werden, da er aufgrund von Ergänzungen nicht aus seiner Umgebung herauszulösen war. Der Gekrönte Reihen wie der nach diesem aufgezeichnete Taugenhort sind demnach kaum während der Arbeit am Hauptteil der Frauenlob-Sammlung eingegangen.

Die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen lassen sich in neun Punkten zusammenfassen.

1. Die O^1-Lagen wurden in einem ersten Arbeitsschritt

Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Amsterdam 1984. S. 207-229, hier S. 210-218.

für die Aufnahme von Tönen eingeteilt. An diesem Bestand läßt sich somit eine erste Vorstellung der Redaktoren von Umfang und Zusammensetzung der Frauenlob-Partie ablesen. Doch darf dies nur mit Vorbehalt gelten, denn es konnte beispielsweise nicht einfach von der Beschaffenheit des Papiers auf den Status der Töne zurückgeschlossen werden, wie sich an der Ritterweise zeigte. Zu denken geben muß ferner, daß wohl zu Beginn einer alten O^1-Lage für einen Spruchton Raum reserviert gewesen sein mag, die folgenden Töne dieser Lage aber durchaus erst wieder während der Arbeit an ihr Eingang gefunden haben können. Der von Husmann[33] beobachtete Regelfall, wonach neue Töne mit Vorliebe zu Beginn einer Lage angefangen werden, findet in den O^1-Lagen nicht immer Bestätigung und mahnt zur Vorsicht, so daß nur mit abgestufter Wahrscheinlichkeit Urteile über das Wachsen des Bestands zu treffen sein werden. Ebenso ist daran zu erinnern, daß die getroffenen Beobachtungen lediglich ein Gerüst von mehr oder weniger dichten Indizien aufzustellen erlaubten, das die Gegebenheiten möglichst vollständig und in sich schlüssig wie konsequent zu erklären suchte. Gleichwohl mußten einige Fragen offen bleiben.

2. Für den Marienleich ist von Beginn an zumindest geplante Spitzenstellung nahezu sicher. Seine Aufnahme erfolgte recht früh noch während der Hauptarbeit am Frauenlob-Korpus. Sehr wahrscheinlich leitete sie diese überhaupt ein.
3. Das trifft nicht für den Überzarten Ton zu, der zwar ebenfalls in der ersten Lage sich befindet, dorthin jedoch erst in einem späteren Arbeitsstadium nach Abschluß des Frauenlob-Teils gelangte. Ihn zeichnet aus, daß er nicht in die Hauptsammlung, sondern ihr vorangestellt wurde und er somit die Spitzenstellung des Langen Tons für die

---

33 Husmann: Aufbau. S. 195:"Ganz ähnlich wird, wie bei den meisten folgenden Lagen hervortritt, auch der Anfang eines neuen Tones innerhalb der Dichter gern auf eine neue Lage gebracht [...]."

Spruchtöne aufhebt.

4. Dem Marienleich folgend enthielt ein zunächst geplanter Bestand in dieser Reihenfolge ganz sicher zumindest den Langen Ton, den Goldenen Ton, die Zugweise und die Briefweise. Für den Langen Ton waren zwei Senionen oder, wenn auch der Würgendrüssel, der erst auf dem vorletzten Blatt der Lage beginnt, notiert war, annähernd zwei Senionen bestimmt. Der Goldene Ton war zunächst entweder auf den Umfang eines Senio oder, sollten Gekrönter und Verhohlener Ton ebenfalls schon bedacht gewesen sein, auf den eines halben Senio berechnet. Für die Zugweise scheinen fünf, sollte die Ankelweise noch nicht notiert gewesen sein, acht Blätter reserviert gewesen zu sein. Für die Briefweise wird mit dem meisten Material gerechnet worden sein. Nach der oben ausgeführten Rekonstruktion waren für sie über drei Senionen zurückgelegt. Daß dieser Ton nicht zu Beginn einer Lage einsetzt, könnte seinen Grund in dessen Umfang finden.
5. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfen auch der Würgendrüssel, der Gekrönte und der Verhohlene Ton wie die Ankelweise zum Grundbestand gezählt werden. Eine Einschränkung ergibt sich lediglich aus ihrer Position innerhalb und nicht am Beginn einer O^1-Lage. Für den Würgendrüssel waren die zwei Schlußblätter der Lage 8 reserviert, für den Gekrönten Ton und für den Verhohlenen Ton je drei Blätter in der zweiten Hälfte von Lage 10, für die Ankelweise drei Blätter in Lage 17, der alten Lage 16.
6. Für die weiteren Töne läßt sich noch recht sicher festhalten, daß sie bereits während der Durcharbeit des Grundbestandes sukzessive Eingang fanden. Dies gilt für den Tannton und wohl ebenfalls für die Froschweise, für den Vergessenen Ton und den Zarten Ton, die beide eine neue Lage eröffnen, für den Grünen Ton, für die Ritterweise und den Kreuzleich im Regenbogen-Teil.
7. Für die restlichen Töne - Hundweise, Spiegelweise,

Neuer Ton, Süßer Ton, Leidton und Grundweise - ist daran zu erinnern, daß prinzipiell ihr Eingang erst nach Abschluß der Hauptsammlung der Frauenlob zugeschriebenen Töne vorstellbar bleibt. Doch dürfte dies in den meisten Fällen wenig wahrscheinlich sein. Zumindest lassen sich keine anderen schlüssigen Erklärungen für ihre zeitliche Einordnung im Arbeitsprozeß finden. Hund- und Spiegelweise werden bereits vor der Niederschrift des Vergessenen Tons aufgenommen worden sein, der sonst kaum erst auf Bl.165 einsetzte. Die Hinzunahme von Lage 13 schließlich läßt sich in ihrer Notwendigkeit nur begreifen, wenn von der letzten Gruppe der hier zu erörternden Spruchtöne, die alle vier von dieser Lage erfaßt sind, zumindest zwei bereits vorhanden waren. Andernfalls wäre der Beginn des Zarten Tons wohl nicht so weit hinaus geschoben worden. Sehr wahrscheinlich der Neue Ton und der Leidton standen schon zur Verfügung. Da vom Leidton und von der vorausgehenden gestrichenen Spiegelweise von Hand A in beiden Fällen ausnahmsweise gleich die ersten zwei und nicht nur die erste Strophe notiert wurden, dürfte auch die Spiegelweise noch diesem Arbeitsstadium angehören. Lediglich für die Grundweise, noch eher für den nur von A eingetragenen Süßen Ton ließe sich mit Gründen ein sehr später Zugang erwägen.

8. Wohl erst nach dem vorläufigen Abschluß der Hauptsammlung von Tönen Frauenlobs dürften wie der Überzarte Ton der Gekrönte Reihen und der Taugenhort eingearbeitet worden sein.
9. Texte in den bereits aufgenommenen Tönen wurden sowohl noch während der Arbeit an folgenden Tönen wie bis nach Erstellung des Registers ergänzt.

2.2 Anordnung und Umfang weiterer geplanter Dichterkorpora

Im vorangegangenen Kapitel ist versucht worden, die Entstehung der Frauenlob-Sammlung nachzuzeichnen. Eine von Beginn der Arbeit an geplante Eröffnung der

Handschrift durch den Marienleich Heinrichs von Meissen ließ sich wahrscheinlich machen. Dem Leich sollten einem ersten Anlageplan zufolge sieben Spruchtöne folgen: der Lange Ton, der Würgendrüssel, der Goldene, Gekrönte Ton, Verhohlene Ton wie Zug- und Ankelweise. Der Anschluß an die Töne Regenbogens war mit der Briefweise vorbereitet. Neben diesem Ton waren für Regenbogen anscheinend fünf weitere Töne vorgesehen: der Graue und der Lange Ton, die Grundweise, der Goldene Ton und der Leidton. Zunächst nicht beabsichtigt war die Aufnahme des Bestands der Nachtragslage 21, die Kreuzleich, Torenweise, Tageweise und Überlangen Ton bietet. Sieben Spruchtönen Frauenlobs wie seinem Leich standen damit zunächst fünf Spruchtöne Regenbogens gegenüber - die Briefweise nicht berücksichtigt. Auf den Leidton Regenbogens sollten zwei Töne des Marner folgen, sein Langer und sein Kurzer Ton. Nach Ausweis der Wasserzeichen wurden der Prophetentanz, der Goldene Ton und der Unerkannte Ton Nestlers von Speyer dann wiederum erst während der Arbeit hinzugezogen. An die Partie mit Tönen des Marner schloß sich bereits in einem ersten Anlageplan die Sammlung mit Tönen Konrads von Würzburg an, die ebenfalls nicht mehr an den Umfang der zwei Eingangskorpora heranzureichen vermag. Gedacht war hier an den Aspiston, die Morgenweise, den Kurzen Ton und den Hofton. Bei Nachtweise und Blauem Ton handelt es sich wieder um zunächst nicht berücksichtigte Nachträge, ebenso wie beim Tönebestand des Kanzler, der auf O^3-Papier wie auf noch später zwischengeschaltetem P-Papier aufgezeichnet ist. Auf Konrad von Würzburg folgte ursprünglich Boppe mit nur einem, seinem Hofton. Die metrische Identität dieses Tons mit Heinrichs von Mügeln Langem Ton - auf Bl.581r wird darauf hingewiesen, daß die Strophen in diesem Ton auch auf Mügelns Melodie gesungen werden konnten (*Jn Boppen hoff don daz mag man auch in disem langen ton singen*) - wird die Redaktoren dazu veranlaßt haben, die Reihe der Töne Mügelns, anhebend mit dem Langen Ton, anschließend einsetzen zu lassen. Beabsichtigt war die Aufnahme

dieses Autors scheinbar ebensowenig wie die Hereinnahme des Mönchs von Salzburg, dessen Melodien folgen. Erst mit Reinmars von Zweter Frau-Ehren Ton in Lage 49 begegnet wieder ein Ton des alten Konzepts. Der Cisiojanus zu Beginn dieser Lage ist auf einem nachträglich eingeschalteten Blatt (Bl.662) aufgezeichnet, so daß die Lage ursprünglich mit Reinmar auch eröffnet wurde. Nach dem Frau-Ehren-Ton sind nach Ausweis des Papiers sehr wahrscheinlich zum Grundbestand zu zählen Reinmar von Brennenberg, Klingsor mit seinem Schwarzen Ton, die Alment des Alten Stolle wie der Junge Stolle mit einem Ton. Allen genannten Dichtern der ersten Anlage ist bis hierher gemeinsam, daß ihre Korpora ursprünglich stets zu Beginn einer O^1-Lage oder aber in der Lagenmitte einsetzten. Die folgende Ehrenbote-Sammlung weicht von diesem Prinzip ab, so daß hier nur mit Vorbehalt für seine Spiegelweise und die Schallweise eine Zugehörigkeit zum Grundbestand angenommen werden kann, obwohl O^1-Papier verwendet ist. Die ganze Lage 53 könnte nämlich nur für den Jungen Stolle reserviert gewesen sein, der sie vor der Ergänzung eines O^3-Blattes für einen Nachtrag zur Alment des Alten Stolle auch eröffnete. Den Schluß dieser Lage bietet ein O^3-Blatt, auf dem von A Ergänzungen zu Wolframs von Eschenbach Goldenem Ton notiert sind.

Walther von der Vogelweide dann wird sicher zum Ursprungsbestand zu zählen sein. Mit seiner Gespaltenen Weise hebt die O^1-Lage 54 an. Ob auch für seine Goldene Weise Papier zurückgelegt war, ist nicht sicher. Bei der ihr vorangehenden Hofweise handelt es sich nach Ansicht von Husmann um eine spätere Ergänzung. Demnach waren für Walther nur ein oder zwei Töne vorgesehen. Auf die Walther-Sammlung folgt Wolframs Mühlweise. Sollte diese ursprünglich ihren Platz hier gefunden haben, verwundert, daß der vorangehende Goldene Ton Wolframs dann, vielleicht als Nachtrag, nicht auf den leeren Blättern vor und nach der Mühlweise festgehalten wurde. Oder ging zuerst der Goldene Ton ein und die Mühlweise ist Ergänzung? Die Unterbrechung der Töne Wolframs durch Walther ist

sicher nicht beabsichtigt gewesen, Husmanns Hypothese sklavischer Nachahmung einer Vorlage abwegig.[1] Da sich nun aber beide Töne Wolframs auf O^1-Papier finden und diese bei Walther, wie Wolfram einer der ältesten *meister*, dürfte zumindest ein Ton Wolframs ursprünglich sein. Kein Zeugniswert kommt hier freilich der alternativen Zuschreibung des Geschwinden Tons Rumslands zu (*Jm geswinden ton Meinster Rumslant Etlich sprechen Wolframs*, Bl.776r), da es sich bei der entsprechenden Lage 57 um Nachtragsbestand handelt.

Schwieriger gestalten sich die Verhältnisse in den restlichen Lagen der Handschrift. Die im Anschluß an Wolframs Mühlweise folgende Grußweise des Tugendhaften Schreibers findet nämlich ihre Fortsetzung über die Lagengrenze hinaus sowohl in Lage 55 wie in Lage 61. Die Reklamante auf Bl.743 der Lage 54 weist auf Bl.818 der Lage 61, so daß mit den Lagen 55-60 Einschübe vorliegen könnten. Doch handelt es sich bei Lage 55 wie 56 um O^1-Senionen, die in der Regel ja den Grundbestand bilden. Zudem treten keine entsprechenden Unregelmäßigkeiten in der arabischen Foliierung auf. Husmann denkt daher an folgendes Vorgehen der Redaktoren: beabsichtigt seien beide Fortsetzungen der Grußweise des Tugendhaften Schreibers gewesen; zunächst sollte die Fassung in Lage 61 den in Lage 54 gemachten Beginn fortsetzen. Das Arberg-Korpus habe sich in der Vorlage daran angeschlossen. Der Grund für die dann abweichend gewählte Fortsetzung durch die Fassung der Lage 55 sei darin zu suchen,

> "daß die Schreiber A und B gleichzeitig zwei große Hauptvorlagen hatten, nach denen sie schrieben, und daß B hier nach der Vorlage schrieb, die auf den Tugendhaften Schreiber jüngere Meister folgen ließ, daß er es dann aber vorzog, die Vorlage zu

---

1 Vgl. Husmann: Aubau. S. 233. Das vorangehende Lagenschema gibt die Papierverteilung nicht korrekt wieder, denn der Goldene Ton setzt nicht auf Bl.731, sondern bereits auf Bl.730 ein. Das O^3-Doppelblatt 718/731, auf deren zweiter Hälfte sich die Nachträge zu Wolframs Goldenem Ton finden, kann sowohl für diese wie die Erweiterung des Alment-Tons eingeschoben worden sein.

> wechseln, um zunächst noch die älteren Dichter aufzuzeichnen, die in dieser Vorlage logischer auf den Tugendhaften Schreiber (und andere ältere Meister) folgten."[2]

Dieser Vorschlag kann nicht zufriedenstellen. Es soll nicht in allen Einzelheiten auf die Kritik Husmanns eingegangen werden, da die schlagenden Gegenargumente mit den von Schanze ermittelten Verhältnissen in der Verteilung der Wasserzeichen gegeben sind. Einerseits nämlich dürfte es sich bei der O^1-Lage 55, die sich dem Beginn der Großweise anschließt und deren zweite Fortsetzung bietet, um einen früh zurückgelegten Senio handeln, der für den Ungelehrten bereits Raum ließ. Sein Ton beginnt in für den Ursprungsbestand charakteristischer Weise in der Lagenmitte auf Bl. 750. Andererseits scheint ebenfalls die Aufnahme Peters von Arberg, dessen Töne auf die erste Fassung der Fortsetzung der Großweise folgen, von Beginn an geplant gewesen zu sein, denn auch für die Lage 61 hat Schanze O^1-Papier ermitteln können. Die Verhältnisse liegen offensichtlich verwickelter als von Husmann dargestellt. Schanze selbst verweist in seiner Untersuchung an entsprechender Stelle wiederum leider nur auf dessen Arbeit - wohl wissend um die Schwierigkeiten einer stimmigen Rekonstruktion der Schlußpartie. Folgende Beobachtungen lassen sich jedoch machen. Bei den vollständig auf den O^3-Lagen 57-60 aufgezeichneten Tönen dürfte es sich um Ergänzungsbestände handeln. Dies gilt demnach für Rumslands Geschwinden Ton und den Ton Ankers, Mülichs von Prag Langen Ton, Tannhäusers Hauptton, Liebes von Gingen Jahrweise und seinen Langen Ton, für Meffrid, den Jungen Meißner und Suchensinn. Innerhalb der genannten Tongruppe lassen sich erneut zeitliche Stufungen denken. Suchensinns Ton ist erst recht spät eingegangen. Die Aufzeichnung richtet sich hier an Gegebenheiten in der Blattaufteilung aus, welche die letzten Ergänzungen der zweiten Fortsetzung der Großweise durch A voraussetzen. Allerdings gestalten sich auch hier die codicologischen Verhältnisse

---

2 Husmann: Aufbau. S. 234.

komplizierter. Unten auf Bl.814v kündigt eine nachträglich getrichene Reklamante eben den Text an, der schon auf Bl.814r einsetzt, zudem sind die alten Blätter 808-811 herausgeschnitten und durch neue ersetzt worden. Eine andere zeitliche Stufe könnten in der genannten Gruppe diejenigen Töne vertreten, die nur von Hand A aufgezeichnet wurden. Dagegen wirkte B noch bei Meffrid und Jungen Meißner mit. Allerdings mutet hier seltsam an, daß nur A bereits den Gekauften Ton Heinrichs von Ofterdingen in der O1-Lage 56 schrieb. Hatte Hand B bereits hier die Arbeit an der Handschrift ganz niedergelegt? Zwar schrieb A schon vorher ab und an einzelne Tonkorpora vollständig, doch nirgends sonst in der Handschrift in solcher Dichte - abgesehen von den alten Schlußlagen. Die Rekonstruktion der Entstehung der Schlußpartie wird aufgrund der Verteilung der Hände demnach die vorangezogenen Lagen 2-6 berücksichtigen müssen, denn nur hier schrieb erneut allein A eine umfangreiche Partie auf O^3-Papier.[3]

Ohne daß ein umfassender Rekonstruktionsversuch der Schlußpartie - so dies überhaupt noch möglich wäre - angegangen werden soll, läßt sich doch für die Frage nach dem Ursprungsbestand aus den getroffenen Beobachtungen etwas gewinnen. Wenn auch bei diesen besonderen Verhältnissen nur mit Einschränkung siche-

---

3 Die Trennung zwischen alten Schlußlagen und Ausgang mit Harders Hofweise in Lage 63 wurde von der Redaktion noch deutlicher vollzogen, als dies die Handschrift in vorliegender Gestalt zu erkennen gibt. Es folgten nämlich auf die Hofweise noch mindestens fünfzehn Strophen in ~~zwei~~ Liedern, ferner zwei Bare unbekannten Strophenumfangs Suchensinns. Sie wurden noch nach der Umstellung und während der Arbeit am Register aufgenommen. Dieses weist sie auf Bl.14v unter diesem Autor für die Blätter römisch 840, 841 und 842 (folgende?) aus. Die entsprechenden Blätter fehlen heute. Da die vorangehende Lage 63 vollständig zu sein scheint, wird es sich um eine ganze Lage gehandelt haben, die beim Binden im Jahre 1589 abhanden gekommen sein mag. Nach Ausweis der Liedanfänge im Register handelte es sich um die Nummern 18, 19, 11, 12, 13 (ähnlicher Eingang auch Nr.16) und 10 der Ausgabe von Pflug (Pflug, Emil: Suchensinn und seine Dichtungen. Breslau 1908).

re Aussagen zu treffen sind, so kommen doch für einen geplanten Bestand der Schlußlagen nur noch infrage der Tugendhafte Schreiber, der Ungelehrte, Heinrich von Ofterdingen, Peter von Arberg, Lesch und der Harder. Für den Tugendhaften Schreiber, besonders für Lesch und den Harder ist nun eher an Nachtragsbestand zu denken. Die dichte Abfolge der Tonsammlungen Leschs und Harders nach Peter von Arberg legt ein ursprüngliche Aufteilung nicht eben nahe. Ähnliche Bedenken weckt die Stellung des Tugendhaften Schreibers innerhalb der Lage 54 auf Bl.742. Für Heinrich von Ofterdingen mahnt zur Skepsis die Aufzeichnung nur durch A, besonders innerhalb einer Partie, deren Wachsen nicht mehr ohne weiteres rekonstruierbar ist. Demnach können nur der Ungelehrte und Peter von Arberg mit einiger Sicherheit zum Ursprungsbestand gezählt werden. Die Sicherheit, mit der ein alter der Verzweigung beim Tugendhaften Schreiber vorangehender Bestand ermittelt werden konnte, ist für die weiteren Autoren und ihre Töne nicht gegeben.

Für den Ursprungsbestand ergibt sich nach diesen Ausführungen folgendes Bild. Heinrich von Meissen führte die Reihe der Dichter mit seinem Marienleich und sieben Spruchtönen an. In durch die besondere Funktion der Briefweise in einzigartiger Weise mit diesem Dichter verbunden erschien darauf die Regenbogen-Sammlung mit fünf Spruchtönen, an die sich mit zwei Tönen dann der Marner und mit vier Tönen Konrad von Würzburg anschlossen. Boppe, Reinmar von Zweter, Reinmar von Brennenberg, Klingsor und Alter wie Junger Stolle waren mit nur je einem Ton vertreten. Nur mit Vorbehalten darf auch der Ehrenbote mit einem Ton oder zwei Tönen dem Grundbestand zugeschlagen werden. Die Aufnahme Walthers von der Vogelweide mit einem oder zwei Tönen dürfte dagegen von Beginn der Arbeit an festgestanden haben. Aufgrund der besonderen Verhältnisse in den Schlußlagen der Handschrift lassen sich dann nur mit eingeschränkter Sicherheit weitere Autoren des Grundbestands bestimmen. Am ehesten dürften hier der Ungelehrte mit einem Ton- vielleicht noch Heinrich von Ofterdingen ihm folgend

- sowie Peter von Arberg in Frage kommen. Eine Übersicht soll das Ergebnis verdeutlichen. Die horizontale Teilung trennt einen relativ sicheren Befund von mit offenen Fragen Belastetem. Hier wäre eine gründliche Durchsicht von Text zu Text und im Abgleich mit dem Register vonnöten.

Frauenlob	Leich 7 Spruchtöne Briefweise
Regenbogen	Briefweise 5 Spruchtöne
Marner	2 Spruchtöne
Konrad von Würzburg	4 Spruchtöne
Boppe	1 Spruchton
Reinmar von Zweter	1 Spruchton
Brennenberger	1 Spruchton
Klingsor	1 Spruchton
Alter Stolle	1 Spruchton
Junger Stolle	1 Spruchton
Ehrenbote ?	
Walther von der Vogelweide	1-2 Spruchtöne
Wolfram von Eschenbach	1-2 Spruchtöne
Tugendhafter Schreiber ?	
Ungelehrter	
Heinrich von Ofterdingen ?	
Peter von Arberg	
Albrecht Lesch ?	
Konrad Harder ?	

2.3 Erste Anlage und letztgültige Gestalt: beibehaltene Grundzüge

Vom bei Husmann[1] abschließend vorgeführten Ergebnis weicht der vorangestellte Dichterkatalog ab. Dies zum einen, da die Wasserzeichenanalyse Schanzes herangezogen werden konnte, zum anderen wohl auch, weil Husmann von der Grundannahme eines Gesamtplans ausging, und zwar in Form "einer umfangreichen Vorlage"[2], die seine Untersuchung leitete und seinen Blick bisweilen, beispielsweise bei der Analyse der Verzweigung im Korpus des Tugendhaften Schreibers, lenkte:

> "Aber wenn die Handschrift sich so auch mühselig durch ihre 1700 Seiten hindurch vorarbeitete, so lag andererseits doch von vornherein dem Ganzen ein Gesamtplan zugrunde, wie sich an verschiede-

1 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 241-242.
2 Husmann: Aufbau. S. 241.

> nen Stellen beobachten läßt, an denen er nicht befolgt wurde, die originale Bezeichnung aber stehenblieb oder unter der Rasur noch erkennbar ist. Die Herausarbeitung dieses Grundplanes ist offenbar die wichtigste philologische Arbeit überhaupt, die für diese Handschrift geleistet werden muß - und nur um dieses Gesamtziel zu erreichen, sind die vorangehenden Einzeluntersuchungen unternommen worden."[3]

Schanze setzt hier zu Recht mit seiner Kritik an und betont:

> "Die Handschrift in ihrer heutigen Gestalt ist vielmehr das Ergebnis eines mehrschichtigen Arbeitsprozesses, in dessen Anfangsphase der Redaktor noch gar keine Vorstellung von der endgültigen Gestalt der Handschrift besaß. [...] Hinsichtlich der Anordnung stand anfangs wohl nur fest, daß die Töne eines Autors beieinander stehen und daß die bedeutendsten der alten Meister den Anfang machen sollten; aber die genaue Reihenfolge der Autoren war sicherlich noch nicht endgültig festgelegt [...]."[4]

Der mehrschichtige Arbeitsprozeß zwingt nun nicht dazu, das Bild der Handschrift als - abgesehen von der Zusammenstellung nach Tönen und der Voranstellung umfassender Autorenkorpora - Ergebnis weitgehender Beliebigkeit anzusehen. Der skizzierte Ursprungsbestand behält sein Gewicht als Reflex einer ersten Vorstellung von Umfang und Anlage. Es ist zu fragen, wo Züge des ersten Plans von den Bearbeitern noch während der Ergänzungen beibehalten wurden. Augenfällig wird dies etwa in der Aufteilung zwischen größeren und von der Tönevielfalt her weniger variationsreichen Autorenkorpora. Ohne dem wohl eher neuzeitlichen Drang nach streng durchgeführter Systematik nachzugeben, läßt sich doch im Vergleich von erster Anlage und heutiger Gestalt das Bild einer Zweiteilung zwischen Dichtern mit mehreren Tönen und solchen mit wenigen oder gar nur einem Ton erkennen. Wenn auch der zeitlich unterschiedene Zugang der Vorlagen eine Rolle bei der Einordnung gespielt haben mag, so darf gleichwohl als signifikant erachtet werden, daß beispielsweise der Kanzler mit seinen fünf Tönen Konrad von Würzburg nachgestellt in die

---

3 Husmann: Aufbau. S. 239. (Hervorhebungen von mir, M. B.)

4 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 40-41.

erste Gruppe der Autoren aufgenommen wurde. Lediglich durch das umfangreiche Material in Boppes Hofton davon getrennt folgen die vier Töne Mügelns, die vier Lagen einnehmen. Die Reihe der durch Tönereichtum sich auszeichnenden Autoren scheint durch den Mönch von Salzburg schließlich in besonderer Weise - und vielleicht bewußt - abgeschlossen. Daß es sich hier um einen Autor "vom Rande der Meistertradition"[5] handelt, erweist sich im Verhältnis von Melodievielfalt zu Textumfang. Seinen zehn Tönen kommt nur etwas mehr als eine Lage (Bl.644-662) zu. Die Nachträge der O^3-Lagen 57-60 bieten dann in der Mehrzahl nur Dichter mit jeweils einem Ton. Zwar fand Liebe von Gingen mit zwei Tönen, mit Jahrweise und Langem Ton Aufnahme, und Mülich von Prag wie Tannhäuser erscheinen in der Partie zwischen Marienleich und Frauenlob-Korpus mit je einer weiteren Melodie, doch vermag dies das Bild, auch wegen der besonderen Position der alten Schlußlagen, nicht wesentlich zu ändern. Tönevielfalt zeigen erst wieder die Autoren der Schlußpartie. Arberg ist mit drei Melodien, Lesch gar mit sechs Melodien vertreten. Dies könnte als Ausdruck des Bemühens gewertet werden, jüngere Meister geschlossen ans Ende zu stellen, doch abgesehen davon, daß die Schlußstellung Arbergs im ersten Konzept mit Fragezeichen bedacht werden muß, weist die Sammlung in dieser Hinsicht ohnehin manche Unregelmäßigkeit auf. Muskatblut, dessen Lebenszeit bis nahe an die Entstehungszeit der Sammlung heranreichen könnte[6], ist in den Lagen 5-6 wie inmitten

---

5 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 30.

6 Die Bestimmung von Lebens- und Schaffenszeit Muskatbluts ist nicht sicher. Vgl. Kiepe-Willms, Eva: Die Spruchdichtungen Muskatbluts. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe. München 1976 (künftig zitiert: Kiepe-Willms: Muskatblut), hier S. 9-26 (Schaffenszeit "sicher von 1410-1427, möglicherweise bis 1431 und darüber hinaus" [S. 13] Geburtsdatum "eher vor als nach 1390" [S. 13]); Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 147-152, dazu Kiepe-Willms: Rez. Schanze. S. 302-303 wie zusammenfassend der Artikel "Muskatblut" von Eva Kiepe-Willms in: ^{2}VL. Bd. 6. 1987. Sp. 816-821. Die Probleme knüpfen sich an den urkundlichen Beleg

der Frauenlob-Partie nachgetragen. Das ist zwar letztlich auch Folge einer nachträglichen Identifizierung des von Konrad Dangkrotzheim benutzten Neuen Tons Muskatbluts, doch auch Dangkrotzheim darf nicht zu den Alten Meistern gerechnet werden. Suchensinn ist ebenfalls erst spät in die Sammlung aufgenommen worden, doch als Nachmeister noch durch die Sammlung zum Tugendhaften Schreiber von der Trias jüngerer Autoren in den Lagen 61-63 getrennt. Ferner muß hier die Aufnahme des Mönchs von Salzburg zwischen Boppe und Mügeln einerseits wie Reinmar von Zweter und Reinmar von Brennenberg andererseits hervorgehoben werden. Schließlich erscheint der Zwinger mit einem Roten Ton in den Lagen 5-6. Die Trennung zwischen jüngeren und älteren Tonmeistern ist offensichtlich gegen Ende der Arbeit nicht mehr konsequent verfolgt worden. Da aber nach Abschluß der Arbeiten die geschlossene Partie der Lagen 7-47, dies sind annähernd zwei Drittel des Gesamtbestandes, deutlich von Dichtern des 13. und frühen 14. Jahrhunderts bestimmt wird und bereits der erste Plan von diesen alten Meistern getragen wurde, wird diesem Moment wohl die Aufmerksamkeit der Redaktoren, wenn auch von ihnen nicht immer ausschließlich verfolgt, gegolten haben. Die beibehaltene enge Bindung zwischen Frauenlob und Regenbogen ist zwar als Ausdruck des Ansinnens denkbar, tönereiche Sammlungen am Anfang zu belassen, doch setzt das Vorgehen im Falle der Ritterweise den Akzent eher auf eine besondere Affinität zwischen diesen zwei Autoren. Dieses findet seine Stütze in thematischen Eigenheiten ihrer Sammlungen, auf die an anderer Stelle noch einzugehen sein wird. Ferner sei an die zeitweise gegebene Parallelität im Aufbau der zwei Autorenkorpora durch die Vorschaltung je eines

---

eines Conrad Muskatblut in Mainz von 1458 wie ein Nachlassen der Liedproduktion in der Zeit um 1434. Während Schanze die Identität der urkundenden Person mit dem Dichter vertritt, denkt Kiepe-Willms an zwei verschiedene Dichter; der ältere sei vor 1434 verstorben. Es genügt hier festzustellen, daß Muskatblut nicht mehr zu den Meistern mit einer Schaffenszeit deutlich vor dem ausgehenden 14. Jahrhundert gerechnet werden kann.

Leichs erinnert. Im Kolmarer Codex eine singuläre Erscheinung setzt diese Anordnung die zwei tonreichsten Dichter auch in eine qualitativ einzigartige Beziehung. Der hier der größeren Strophenkette zuzusprechende Signalcharakter weist schließlich auf ein weiteres in der Sammlung durchgehaltenes Moment, die Spitzenstellung des Marienleichs. Es verdient eine eingehende Analyse, wie sich nach der Vorschaltung der Schlußlagen vor Frauenlobs Langen Ton der Marienleich zu diesem Gut stellt. Negieren die Lagen 2-6 das ursprünglich an den Leich sich bindende Konzept oder greifen sie es variierend oder modifizierend auf? Dem Gewicht, das dem Leich im Eingang der Sammlung zukommt, wird ebenso nachzugehen sein wie den Voraussetzungen für die Konstellation in der Abfolge der einzelnen Dichter.

2.4 Die Bedeutung der Zwölf-Meister-Kataloge für Anlage und Bestand der Sammlung

Die Autoren einer ersten Einteilung der Handschrift wie auch der jeweilige Bestand an Tönen konnten annähernd bestimmt werden. Die Bedeutung der ersten Anlage für die letztliche Gestalt der Handschrift war in den Punkten zu präzisieren, wo Grundzüge noch während der zahlreichen Ergänzungen weiter beachtet wurden. Nun wurde bereits von Husmann zur Erklärung der ersten Anlage eine Vorlage von k ins Spiel gebracht, die genau jene alten Meister enthalten habe, die die späteren Meistersinger zu den Begründern ihrer Kunst gerechnet hätten.[1] Schanze widerspricht dem angesichts seiner Erkenntnisse zum Entstehungsprozeß der Handschrift entschieden.[2] In der Rezension von Schanzes Arbeit brachte jüngst Röll genau jene Thesen wieder in die Diskussion.[3] Er orientiert sich an den von Schanze unterschiedenen Wasserzeichen und dürfte darin nicht der letzte sein, der der Suggestivkraft einfacher Gleichstellung von benutztem äl-

---

1 Husmann: Aufbau. S. 241-242.
2 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 40.
3 ZfdPh 106. 1987. S. 131-135, hier S. 131-133.

teren Papier und Zugehörigkeit des darauf Aufgezeichneten zum Grundbestand erliegt. Zwar wird dies zweifelhafte Verfahren bis zur Verzweigung beim Tugendhaften Schreiber weitgehend zutreffende Ergebnisse liefern, aber schon die alte Aufnahme des Ehrenbote war mit Fragezeichen zu versehen. Nach der Verzweigung bleibt der Entstehungsprozeß ohne ausführlichste Durchsicht noch unerklärt. Indes sollten allein Überlegungen zum Verhältnis von Grundplan und letztlicher Ausführung zu Einspruch gegen diese Thesen auffordern.

Schanzes Verweis auf einen mehrschichtigen Arbeitsprozeß, der Husmanns Hypothese vom Gesamtplan entkräften will, zielt letztlich auf relative Bedeutungslosigkeit des ersten Plans für das weitere Verfahren. Immerhin denkbar bliebe, daß die heutige Gestalt sich der Unübersichtlichkeit des Materials oder anderen arbeitspraktischen Erfordernissen verdankt. Wenn dagegen den Autoren des Ursprungsbestands und ihren Tönen von Beginn der Arbeit an vorausschauend Platz in der Sammlung zugeteilt wurde, welches Vorgehen sich in der Analyse der Frauenlob-Partie bestätigt fand, und zwar in der Weise, daß noch nach Abschluß der Niederschrift in mancher Partie Leerraum blieb, und wenn offensichtlich nicht von Beginn an gleich konsequent sukzessive aus Vorlagen abgeschrieben wurde, dann dürfte bereits bei der Vorabeinteilung, die sonst wenig Sinn machte, mit weiteren Ergänzungen gerechnet worden sein. Dies legen neben dem außerordentlichen Umfang der Ergänzungen die Sachkunde der Redaktoren nahe, vor allem von Hand A, wie die Verwendung von Papier eines einheitlichen Wasserzeichens, Schanzes O^3, für die weitaus überwiegende Mehrzahl der Nachträge. Es wird für diese Zwecke geschlossen herangezogen worden sein. Die zunächst geplanten Autorenkorpora verdeutlichen demnach immerhin, was auf jeden Fall in die Sammlung aufzunehmen war. Die Ausrichtung an im Meistergesang des 15. Jahrhunderts weithin geschätzten Tondichtern darf dabei keinesfalls verwundern. Da sich auch die Vermutung Husmanns, wonach eine die

bedeutendsten Meister vereinigende Vorlage im Spiel war,"vorerst weder stützen noch widerlegen"[4] läßt, kommt dem Abgleich von Dichterkatalogen mit dem frühen Bestand zunächst weitaus eher Relevanz zu für die Untersuchung von Herausbildung und Gestalt des Kanons zwölf alter Meister als für die Analyse des cgm 4997.[5]

Auch von anderer Seite erweist sich die Ungenauigkeit, Frauenlob als den "bedeutendsten der zwölf alten Meister" in k fassen zu wollen. Die Herausbildung eines Kanons, der Verbindlichkeit beanspruchen könnte, ist zur Entstehungszeit der Kolmarer Handschrift noch nicht zu ihrem Ende gelangt:

> "Die älteste Zwölf-Meister-Liste findet sich bei Lupold Hornburg von Rotenburg (um 1350) - sie hat für die späteren Kataloge keine Verbindlichkeit, dokumentiert aber offensichtlich eine bereits vorhandene oder entstehende Tradition. Aus dem 15. Jahrhundert ist keine Niederschrift der Zwölferliste erhalten, doch belegen die Lieder Nr.89-94 des Hans Folz (+ 1513), daß es im damaligen Meistergesang Vorstellungen von der Zwölfzahl der Alten Meister gab; allerdings war, wie Folz Nr.94 bezeugt, die Kanonbildung offensichtlich noch nicht abgeschlossen."[6]

Die Unfestigkeit des Kanons findet ex negativo eine Stütze im cgm 4997 selbst. Wenn die Sammlung denn an einer festen Reihe vorbildlicher Tonmeister sich orientierte, so wäre bei ihrem Umfang zu erwarten,

---

4 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 34.

5 Die Arbeit von Hans Ellenbeck (Die Sage vom Ursprung des Deutschen Meistergesangs. Diss. Bonn 1911 [künftig zitiert: Ellenbeck: Ursprungssage]) läßt den systematischen Abgleich mit der Anlage der Meisterliederhandschriften unberücksichtigt, bedarf jedoch nicht nur in diesem Punkt der Überholung; vgl. zur Meistersinger-Sage auch Rostock, Fritz: Mittelhochdeutsche Dichterheldensage. Halle 1925. S. 26-30.

6 Brunner, Horst und Johannes Rettelbach: "Der vrsprung des maystergesangs". Eine Schulkunst aus dem frühen 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 114. 1985. S. 221-240 (künftig zitiert: Brunner, Rettelbach: Schulkunst), hier S. 230; die Lieder von Folz hier und im folgenden gezählt nach der Ausgabe von Mayer, August L. (Hrsg.): Die Meisterlieder des Hans Folz aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566. Berlin 1908. Nachdruck Dublin, Zürich 1970.

daß in der Fülle der aufgenommenen poetologischen Strophen[7] ein entsprechender Katalog sich fände. Der liegt aber nicht vor. Es dürfte kein Zufall sein, daß der einzige in diese Richtung weisende Text[8] in k zwar die *meister* zum Thema hat, auch mit der Nennung Frauenlobs, Klingsors, Wolframs von Eschenbach, des Ehrenbote, des Marners, Boppes, Konrads von Würzburg und zudem implizit Regenbogens, dessen Ton hier verwendet wurde, mit dem Bestand von k sich durchaus deckt, die klassische Zwölfzahl doch nicht erreicht. Der Hinweis Henkels:

> "Spätestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts scheint sich die Vorstellung von den Zwölf Meistern als bindendes Traditionselement durchgesetzt, ja wohl schon dogmatisch verhärtet zu haben."[9]

ist, solange nicht entsprechende Zeugnisse aus dem 15. Jahrhundert vorliegen, mit dem Akzent auf der Zwölfzahl zu lesen, die bereits bei Hermann Damen und Lupold Hornburg eingesetzt ist.[10]

Noch im 16. Jahrhundert schwankt der Bestand um einen Kern, um den sich durchaus verschiedene Dichter herumgruppieren konnten[11], was für das 15. Jahrhundert mit noch größerer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist. Erst vor diesem Hintergrund wird der Einwand von Folz verständlich: *Wer ist der sy al kente / Die maister alt / Und auch ir don mir zeiget?* (Mayer Nr. 90 V.62-64) oder in Mayer Nr.94 V.4-8: *Seit nieman weis bescheite, / Noch die gantzen worheite: / Ist wol ein pein / Das menger nit kan wissen / Wie der*

---

7 Ein schneller Überblick läßt sich gewinnen anhand der von Durward S. Poynter erstellten Sammlung: The poetics of the early 'Meistersänger'as reflected in the 'Kolmarer Handschrift [Cgm, 4997]'. Diss. Los Angeles 1965.

8 Bartsch: Meisterlieder. S. 404-406.

9 Henkel, Nikolaus: Die Zwölf Alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs. In: PBB 109. 1987. S. 375-389 (künftig zitiert: Henkel: Alte Meister), hier S. 376.

10 Vgl. Henkel: Alte Meister, dort die entsprechenden Texte auf S. 378 und S. 380-381.

11 Vgl. die Übersicht bei Ellenbeck: Ursprungssage. S. 62.

zwelffmeister namen wer.[12] Es spricht für sich, daß der Kanzler in k erst nachträglich Aufnahme fand, während er von Folz in Mayer Nr.90 (V.52-59) herbeizitiert und offensichtlich von den Tontraditionalisten, gegen die Folz sich wendet, als vorbildlich erachtet wurde: er ist immerhin in Verbindung zum geschätzten Frauenlob genannt; in einem Zug genannt werden die beiden noch einmal in Nr.94 V.26. Zudem wäre an den Ausfall jeglicher Hinweise auf die Relevanz einer solchen Vorstellung für die Anlage in den Rubriken auf Bl.3r und Bl.19r zu erinnern, die beide über den Gesamtbestand Auskunft geben, aber nur die *mei(n)ster* schlechthin erwähnen.

Schließlich ist auf den Autorenbestand der Kolmarer Sammlung in ihrer letztgültigen Gestalt zu verweisen. Neben dem "harten Kern" der Dichterkataloge des 16. Jahrhunderts (Frauenlob, Regenbogen, Marner, Boppe, Kanzler, Stolle, Walther, Wolfram, Reinmar von Zweter) finden sich ebenso die "Nachmeister" (Harder, Lesch, Suchensinn, Muskatblut) wie Dichter, die nicht in enger Verbindung zum Meistergesang zu sehen sind, etwa der Mönch von Salzburg oder Konrad Dangkrotzheim. Erwartungsgemäß läßt sich der Grundbestand nur partiell mit den Dichterreihen der bekannten Kataloge zur Deckung bringen. Der Anfangsteil der Handschrift nach den alten Schlußlagen stimmt in seiner heutigen Gestalt ebenfalls nur in Ausschnitten mit ihnen überein. Daß nun alle Dichter des Kanons auch in k erscheinen, darf schließlich wegen seines Umfangs nicht verwundern. Demnach liegt die Bedeutung der Kataloge hier allein in ihrer Zeugnisfunktion für eine verbreitete Werteskala, die die Redaktoren der Kolmarer Handschrift selbstverständlich nicht umgehen konnten. Die Dichterkataloge

---

12 "Die 'Reformlieder' [...] werden heute als echt angesehen", so Janota, Johannes: Art."Folz, Hans". In: ²VL. Bd. 2. 1980. Sp. 769-793 (künftig zitiert: Janota: Folz), hier Sp. 776; zum Hintergrund der "Meistergesangsreform" Petzsch, Christoph: Zur sogenannten, Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform. In: PBB (Tüb.) 88. 1967. S. 110-142.

besitzen keinen entscheidend die Anlage der Handschrift prägenden Einfluß. Der Vergleich braucht aufgrund dieser Überlegungen nun nicht mehr im einzelnen durchgeführt zu werden, dafür fehlen auch weitgehend die Voraussetzungen in der Forschung[13], doch soll ein skizzenhafter Überblick, im Wissen um hier zurückgestellte methodische Bedenken, die Verhältnisse veranschaulichen. Aufgenommen wurden die wichtigsten Belege vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert. Hermann Damen eröffnet die Reihe (I), da sich hier sowohl die Signifikanz der Zwölfzahl wie die Herausbildung eines Grundbestands als vorbildlich erachteter Meister bereits für die späte Spruchdichtung abzeichnet.[14] Ihm folgen in der Übersicht die Strophe Lupolds von Hornburg (II), entstanden in der Mitte des 14. Jahrhunderts[15], aus der Würzburger Leone-Handschrift. Es schließen sich an der Tönebestand aus Heinrichs von Mügeln Chronicon von 1359[16] (III) wie der Katalog des erwähnten Dreierbars in Regenbogens Langem Ton aus k (IV), von Schweikle auf 1320 angesetzt, doch vielleicht eher später zu da-

---

13 "Eine genaue Bestandsaufnahme und Untersuchung dieser Kataloge steht noch aus, die Frage ihrer Verbreitung und Bedeutung ist deshalb noch fast ganz ungeklärt." (Brunner: Alte Meister. S. 13).

14 Zu Damen vgl. Kiepe-Willms, Eva: Art."Damen, Hermann". In ²VL. Bd. 2. 1980. Sp. 36-39. Die entsprechende Strophe ist in das Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren (Schweikle, Günther [Hrsg.]: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970 [künftig zitiert: Schweikle: Dichter über Dichter], hier Nr.14: 1280/1300; Henkel: Alte Meister. S. 380: um 1280).

15 Brunner, Rettelbach: Schulkunst. S. 230:"um 1350"; geringfügig abweichend Henkel: Alte Meister. S. 376:"um 1340"; zum Verfasser Schanze, Frieder: Art."Hornburg, Lupold". In ²VL. Bd. 4. 1983. Sp. 143-146.

16 Datierung auf 1359 durch Jörg Hennig: Chronologie der Werke Heinrichs von Mügeln. Hamburg 1972. S. 168-194. Der Text bei Domanovszky, Alexander (Hrsg.): Chronicon rhythmicum Henrici de Mügeln. In: Szentpétery, Emericus (Hrsg.): Scriptores Rerum Hungaricum. Bd. 2. Budapest 1937. S. 225-272; dazu Wilmanns, Wilhelm: Ein lateinisches Gedicht Heinrichs von Müglin. In: ZfdA 114. 1869. S. 155-162 (künftig zitiert: Wilmans: Müglin).

tieren[17]. Aufgenommen wurden aus dem frühen 16. Jahrhundert die von Brunner und Rettelbach publizierte Schulkunst (V) wie das Rosengartenlied (VI) aus dem cpg 680.[18]

Autoren des ersten Anlageplans sind mit einer "1" versehen, Autoren aus Nachträgen mit einer "2", in k fehlende Dichter zeigen eine "0". Bei unsicherer Zuordnung zum Grundbestand der Handschrift wurde auf Angaben verzichtet. Aus Raumgründen wurden Kürzel verwendet: ASt (Alter Stolle), Bop (Boppe), Bwe (Bruder Wernher), Dam (Hermann Damen), Ehr (Ehrenbote), Frl (Frauenlob), FvS (Friedrich von Sonnenburg), HvM (Heinrich von Mügeln), HvO (Heinrich von Ofterdingen), Kan (Kanzler), Kli (Klingsor), KvW (Konrad von Würzburg), Mar (Marner), Mei (Meißner) MvP (Mülich von Prag), Nei (Neidhart), Reg (Regenbogen), RvZ (Reinmar von Zweter), Rub (Rubin), Ung (Ungelehrter), WvV (Walther von der Vogelweide), WvE (Wolfram von Eschenbach), Spe (Spervogel), Sto (Stolle).

---

17 Vgl. Schweikle: Dichter über Dichter. Nr. 15. S. 39-40 und S. 123-124. Schweikle scheint sich von der Einschätzung dieser Strophe durch Bartsch (Meisterlieder. S. 177; der Text S. 404-406) als "echt" leiten zu lassen, doch ist die Sicherheit, mit der Bartsch urteilte, nicht angebracht. In besonderer Weise gilt dies für das Werk Regenbogens, das Schröder (Schröder, Reinhold: Vorüberlegungen zu einer Regenbogen-Edition. In: Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. Marbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge hrsg. von Hugo Kuhn, Karl Stackmann, Dieter Wuttke. Wiesbaden 1968. S. 138-143, hier S. 139) vorläufig auf die bereits in C überlieferte Briefweise beschränkte. Brunner erwägt dagegen Echtheit auch für den hier infrage stehenden Langen wie für den Kurzen Ton, die beide ebenfalls bereits im 14. Jahrhundert bezeugt sind (vgl. Brunner: Alte Meister. S. 175 und Anm. 6). Zu denken geben sollte die Wahl meistersingerischer Terminologie wie die forciert einseitige Sicht auf Aspekte der Formkunst.

18 Ausgaben: HMS. Bd. 4. S. 887-888; Holtzmann, Adolf: Meistergesänge des XV. Jahrhunderts. In: Germania 5. 1860. S. 210-219, hier S. 215-219.

I	II	III	IV	V	VI
RvZ 1[19]	RvZ 1[20]	HvM 2[21]	Reg 1[22]	Frl 1	Frl 1
WvV 1	WvV 1	Frl 1	Frl 1	Reg 1	Reg 1
Rub 0	Nei 2	Reg 1	Kli 1	Kli 1	Kli 1
Nei 2	WvE 1	WvE 1	WvE 1	Mar 1	Mar 1
FvS 2[23]	KvW 1	MvP 2	Ehr	WvV 1	WvV 1
Mar 1	Bop 1	Ung	Mar 1	KvW 1	KvW 1
HvO	Mar 1	Bop 1	Bop 1	WvE 1	WvE 1
WvE 1	Reg 1	Nei 2	KvW 1	Kan 2	Kan 2
Kli 1	Frl 1	Kan 2		RvZ 1	Bop 1
Mei 0	FvS 2	RvZ 1		Bop 1	Sto 1
KvW 1	Ehr			ASt 1	RvZ 1
Dam 0[24]	BWe 0			HvO	HvO[25]

Von der Verfertigung der Handschrift in der Mitte des 15. Jahrhunderts zu trennen ist ihre spätere Aufnahme als Kodifizierung der Töne der zwölf alten Meister. Diese fand ihren unmittelbaren Ausdruck in dem in der Forschung vor allem im Blick auf die Implikationen zur Provenienz von k umstrittenen Eintrag auf Bl.3r, der den Codex als Sammlung der zwölf Meister deklariert. Schanze[26] weist darauf hin, daß die Angabe über den Inhalt (*der xii Meister gediecht*) "schlichtweg falsch" sei, was auch für die Altersangabe (*ob*

---

19 Schweikle: Dichter über Dichter. S. 123:"Nicht zu klären ist, ob mit *Reinmar* hier schon im Anschluß an das mitteldt. Gedicht vom Wartburgkrieg der im md. Raum offenbar bekanntere Reinmar von Zweter gemeint ist, der dann in der Reihe der zwölf Meister an die Stelle Reinmars des Alten tritt." Die spruchmeisterliche Umgebung spräche jedenfalls für Reinmar von Zweter.

20 "Reinmar (mit Sicherheit: von Zweter)" - so Henkel: Alte Meister. S. 377. Allerdings ist eine ursprüngliche Anbindung der Strophe an die Prosanotiz in E, die Auskunft über den Begräbnisort Reinmars von Zweter gibt, nicht gesichert. Zudem gehen ihr Lieder Reinmars des Alten voran.

21 Heinrich von Mügeln benennt im Chronicon seine vorangestellten Töne nicht.

22 Regenbogen als Tonerfinder wird sicher mitzudenken sein.

23 Friedrich von Sonnenburg wird in k Bl.529 alternativ als Tonerfinder von Konrads von Würzburg Nachtweise genannt.

24 Hermann Damen wird mitzudenken sein, da er die Zwölfzahl erst voll macht, vgl. zum Verfahren Henkel: Alte Meister. S. 380-384.

25 Es schließen sich an die "zu spät gekommenen" Nachdichter: der Ungelehrte, der Tannhäuser, der Meißner und Neidhart.

26 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 49.

vii hundert joren) zutreffe. Seine Untersuchung der Wasserzeichen hat schließlich die in der Rubrik postulierte Mainzer Herkunft in ihrer Glaubwürdigkeit eingeschränkt. Die Möglichkeit eines Eintrags der Notiz durch die Redaktoren wird durch die Entstehung der ersten Registerseite unzweifelhaft widerlegt.[27] Die Annahme, einer der Bearbeiter habe diesen Eintrag nach Abschluß der Arbeiten vorgenommen, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Wenn jemand wußte, daß hier weitaus mehr als nur zwölf Dichter vereint waren, dann waren es wohl die, die sich der Mühe ihrer Aufzeichnung unterzogen.[28] Zudem widerlegt der abweichende Schriftduktus der Notiz eine Niederschrift durch einen der Bearbeiter.[29] Die sinnvollste Frage wird die nach der Funktion des Eintrags sein: die nun liegt in der Rückversicherung der meisterlichen Sangestradition in der Geschichte durch die Einbindung in nicht mehr überprüfbare sagenhafte Vergangenheit. Stackmann vermutete gar, ausgehend von der sekundären Übertragung der Sage auf den cgm, es sollte vielleicht nur ein höherer Kaufpreis erzielt werden.[30] Sachliche Information jedenfalls ist nicht das Anliegen, wie überhaupt die Verbindung des Inhalts der

---

27 Vgl. die Rekonstruktion der Niederschrift von Bl.3r im Kapitel 2.62 dieser Arbeit.

28 Vgl. auch Stackmann: Mügeln. Bd. 1. S. LXIX:"Auch allgemeinere Überlegungen lassen es als absurd erscheinen, den Schreiber selbst für die Eintragung verantwortlich zu machen. Es wäre doch mehr als ungereimt, sich den Schreiber als einen Mann vorzustellen, der, um dieses Prachtwerk zu vollenden, unmenschliche Mühe auf sich genommen und am Ende seine ehrliche Arbeit auf die plumpste Weise in eine Fälschung verwandelt hätte. Bei wem hätte er auch Glauben finden sollen, da im Kreise seiner Genossen seine Tätigkeit unmöglich verborgen geblieben sein kann: er muß viele Jahre daran gegeben haben und wird zumindest bei der Beschaffung der Vorlagen auf Hilfe angewiesen gewesen sein."

29 So schon Stackmann: Mügeln. Bd. 1. S. LXVIII-LXIX.

30 Stackmann: Mügeln. Bd. 1. S. LXX:"[...] cui bono? Die Antwort scheint mir nahezuliegen: in den größten Verdacht gerät der Verkäufer. Denn Wickram hat das Buch, wie die Verfügung in der Schulordnung zeigt [...], offenbar in dem guten Glauben erworben, er bekäme das alte Buch, von dem die Sage zu berichten wußte."

Handschrift mit der Zwölfzahl assoziativ vorgenommen worden sein muß vor dem Hintergrund einer weitgehend gefestigten Tradition, die nurmehr als Chiffre herbeizitiert werden mußte. Dazu fügt sich der Verdacht, der Eintrag sei erst nach dem Erwerb der Handschrift nach Kolmar vorgenommen worden.[31] Selbst wenn der Eintrag schon im 15. Jahrhundert erfolgt sein sollte, wie Petzsch aufgrund des Schriftcharakters annahm[32], bleibt die Notwendigkeit einer zumindest zeitlichen Trennung von Redaktorentätigkeit und Niederschrift der Rubrik, die offensichtlich in anderen Funktionszusammenhängen steht, als sie das Verfahren der Bearbeiter bei der Anlage der Handschrift bis hierher zu erkennen gab. Die Charakterisierung der Handschrift als eine "systematisch angelegte Sammlung der Töne der Zwölf alten Meister samt einer Fülle in ihnen abgefaßter Texte (daneben sind auch jene Autoren vertreten, die man im 16. Jahrhundert als 'Nachdichter' bezeichnete)"[33] legt das Gewicht zu undifferenziert auf die spätere Rezeption von k. Die Aufnahme der *meister* durch die Kolmarer Sammlung selbst ist damit nur unzulänglich erfaßt.

2.5 Die Frauenlob-Regenbogen-Bindung

Wenn nun den Katalogen die Verbindlichkeit für die Systematik der Anlage der Handschrift auch abzusprechen ist, so sind sie doch als Belege für die Hochschätzung einer bestimmten Gruppe von Tonmeistern der älteren Sangspruchdichtung, die auch in k ihren Widerhall fand, von Bedeutung. Hier ist auf ein Spezifikum in der Konstellation zu verweisen, das für

---

31 "Uns erscheint es am wahrscheinlichsten, daß die Notiz nach dem Erwerb der Hs. in Kolmar angebracht worden ist: durch sie wurde stolz dokumentiert, daß die Kolmarer Gesellschaft nunmehr im Besitz des durch das Lied vom Ursprung allgemein bekannte 'Buch von Mainz' war." (Brunner, Rettelbach: Schulkunst. S. 240).

32 Vgl. Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 27 und S. 122. Durchaus zu bedenken ist hier Schanzes Hinweis auf bewußte Archaisierung (Liedkunst. Bd. 1. S. 50. Anm. 44).

33 Brunner, Rettelbach: Schulkunst. S. 239.

den Kolmarer Codex von Gewicht gewesen ist: die enge Verbindung zwischen Frauenlob und Regenbogen, die noch im 16. Jahrhundert neben dem Paar Frauenlob/Mügeln als *doctores theologiae* besteht.[1] Hornburgs Katalog benennt das Fundament, wenn die zwei hier auch noch nicht die Riege der Dichter anführen. *Der regenboge den vrouwenlop bestunt gelicher wer*: Regenbogen hielt Frauenlob mit ebenbürtigen Waffen stand.[2] Die Anspielung auf einen Dichterstreit wird bei Hornburg nicht weiter ausgeführt. Genau diese Kürze faßt die Dichterfehde als das eine erste Vorstellung Leitende, besonders, wenn die Charakteristika der weiteren *meister* mit Ausnahme Reinmars von Zweter weitgehend unverbindlich bleiben.

Das früheste Zeugnis für die Stilisierung eines Dichterstreits zwischen Frauenlob und Regenbogen stellt der Manesse-Codex[3]. Regenbogen und Frauenlob fanden hier als Nachträge im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts, vielleicht um 1320 Eingang.[4] Über die

---

1 Vgl. die Belege bei Ellenbeck: Ursprungssage. S. 19 (Thomas Strohmeier 1577) und S. 20-21 (Weimar Fol.418). Die nachreformatorische Zuerkennung des akademischen Grades gerade für die Theologie wird dagegen vor dem Hintergrund gewandelter Funktionsansprüche des Meistergesangs zu sehen sein; vgl. Brunner, Horst: Meistergesang und Reformation. Die Meistergesangbücher 1 und 2 des Hans Sachs. In: Grenzmann, Ludger und Karl Stackmann (Hrsgg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. Stuttgart 1984 (künftig zitiert: Grenzmann: Literatur und Laienbildung). S. 732-744.

2 Zit. nach: Kiepe, Eva und Hansjürgen (Hrsgg.): Gedichte 1300-1500. 2. Auflage München 1982 (künftig zitiert: Kiepe: Gedichte). S. 86-88, hier S. 86.

3 Zusammenfassend zum cpg 848 Kornrumpf, Gisela: Art."Große Heidelberger Liederhandschrift C". In: ²VL. Bd. 3. 1981. Sp. 584-597 (künftig zitiert: Kornrumpf: Heidelberger Liederhandschrift). Zur Handschrift zuletzt mit neuen Thesen zur Entstehungsgeschichte Kornrumpf, Gisela: Die Anfänge der Manessischen Handschrift. In: Honemann, Volker und Nigel F. Palmer (Hrsgg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. Tübingen 1988. S. 279-296.

4 Über die Unterscheidung verschiedener Nachtragsmaler vertritt den Ansatz um 1320 Ewald M. Vetter: Die Bilder. In: Koschorreck, Walter und Winfried Werner (Hrsgg.): Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile

entsprechenden Autorenbilder, die in dieser repräsentativ gestalteten Kodifizierung der "edlen Gebrauchskunst des Laienliedes"[5] den einzelnen Dichterkorpora vorangestellt sind, könnten die zwei Autoren zueinander in Bezug gesetzt worden sein:

> "[...] der Dichterschmied trägt einen zarten Kranz auf dem Haupte, genauso wie sein Gegenüber im Gespräch, in dem man Frauenlob zu erkennen glaubt. In der Tat könnte man dessen Untergewand und Kinnbart wiedererkennen in seinem eigenen Bilde."[6]

Allerdings ist die Identifizierung der thronenden Figur in der der Frauenlob-Partie vorangestellten Autorenminiatur mit dem Dichter nicht gesichert.

Exkurs: Komponenten der Frauenlob-Aufnahme in der Autorenminiatur der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (cpg 848)

Der Autorenminiatur auf Bl.399r der Großen Heidelberger Liederhandschrift kommt als frühes nichtliterarisches Zeugnis für den Ruhm Frauenlobs unter seinen Zeitgenossen herausragende Bedeutung zu. Einerseits steht sie in relativer Nähe zur Schaffenszeit des Dichters. Die mit den Stichworten Fiktivität oder Faktizität des *wîp-vrouwe*-Streits, Datierung des Streits, Datierung des Marienleichs und seine Bedeutung für den Übernamen Heinrichs von Meissen, Stellenwert und Bekanntheitsgrad der zahlreichen Polemikstrophen[7] nur anzudeutende Un-

---

des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kassel 1981 (künftig zitiert: Koschorreck: Codex Manesse). S. 43-100 (künftig zitiert: Vetter: Die Bilder). S. 85.

5 Kuhn, Hugo: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung. In: H. K.: Kleine Schriften. Bd 3: Liebe und Gesellschaft. Hrsg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980. S. 80-105, hier S. 80.

6 Frühmorgen-Voss, Hella: Bildtypen in der Manessischen Handschrift. In: H. F.-V.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. und eingeleitet von Norbert Ott. München 1975. S. 57-88 (künftig zitiert: Frühmorgen-Voss: Bildtypen), hier S. 66.

7 Zur Diskussion um den *wîp-vrouwe*-Streit Wachinger, Burghart: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973 (künftig zitiert: Wachinger: Sängerkrieg), hier S. 188-146; Bertau, Karl: Zum wîp-vrouwe-Streit. In: GRM. N. F. 28. 1978. S. 225-231, ferner Bertau, Karl: Einige Gedanken zur poetisch-musikalischen Struk-

sicherheit gegenüber vorprägender tatsächlicher biografischer Situierung bestimmter Momente der Legendenbildung wird andererseits aufgehoben in einem Schlaglicht auf konkrete Wirkung in einer Situation, die tendenziell den "ganzen Frauenlob" fassen will. Schlüsse auf dasjenige, was eine Vorstellung von Frauenlobs Dichtkunst um die Jahre 1220/30 prägen mußte, lassen sich aus einer detaillierten Analyse des Bildes ziehen.

Die markantesten Eckpunkte innerhalb des Auslegungsspektrums markieren Vetter[8], der Frauenlob in der thronenden Figur als Dichterfürst erkennt, und Koschorreck[9], der für die andere Lesart argumentiert, wenn er Frauenlob im Fiedler erkennen will. Frühmorgen-Voss faßt beide Ansätze zusammen:

> "Mit seinem Figurenreichtum läßt sich das Manesse-Bild sowohl interpretieren als triumphaler Auftritt des Fiedelnden und seiner spielmännischen Begleiter vor einem hochgestellten Herrn, der selber mitwirkt, als auch- überzeugender vom Bildtyp her - als ein großes 'Konzert' des Sängerkönigs, der vom erhöhten Thron sein Spielmannsvolk dirigiert."[10]

Jammers schließlich scheint an das in der mittelalterlichen Bildkunst verbreitete Verfahren simultaner Darstellung zu denken, wenn er Frauenlob sowohl als "Pfeiferkönig" wie als Sänger in der Gruppe zu dessen

---

tur und zu einer historischen Folgeerscheinung der Krypto-Polyphonie im 'Minneleich' des Heinrich Frauenlob (ca. 1260-1318). In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 1. 1980/81. S. 139-159 (künftig zitiert: Bertau: Krypto-Polyphonie), hier S. 139-140. Anm. 2. Bertau macht in seiner Rezension berechtigte Bedenken geltend gegen die von Wachinger vertretende Werkchronologie "*wîp-vrouwe*-Streit / Minneleich / Marienleich" und argumentiert gar gegen die "Echtheit" der *wîp-vrouwe*-Streitstrophen. Den Übernamen "Frauenlob" bindet er entsprechend an dessen Marienleich, der bereits in der Prager Zeit Frauenlobs am Hofe Wenzels entstanden sein dürfte. An diese Datierung knüpft sich die Auslegung verschiedener Streitstrophen, die den Leich zu kennen scheinen. Die Diskussion der strittigen Einzelfragen würde an dieser Stelle zu weit führen. Sie kann im Blick auf ohnehin deutlich werdende Schwerpunkte in der Frauenlob-Aufnahme im Rahmen einer bloßen Konturierung der Voraussetzungen für die Kolmarer Handschrift vernachlässigt werden.

8 Vetter, Ewald M.: Probleme der großen Heidelberger ["Manessischen"] Liederhandschrift. Stil und Erzählweise. In: Pantheon 36. 1978. S. 207-218 (künftig zitiert: Vetter: Probleme), hier S. 217.

9 Koschorreck, Walter: Die Bildmotive. In: Koschorreck: Codex Manesse. S. 103-127 (künftig zitiert: Koschorreck: Die Bildmotive), hier S. 124.

10 Frühmorgen-Voss: Bildtypen. S. 67.

Füßen erkennt.[11] Die verschiedenen Deutungsansätze finden im formalen Aufbau ihren Rückhalt.[12]

Es überlagern sich deutlich zwei Kompositionsschemata: eine horizontale Unterteilung in zwei Bildhälften wie ein auf der Spitze stehendes Dreieck, dessen Ecken von Fiedelndem, Thronendem und den zwei Brustbildnissen einer weiblichen Figur markiert werden. In der oberen Bildhälfte findet sich auf der linken Seite die thronende Figur, auf der gegenüberliegenden Seite ein Wappenschild mit dem Brustbild einer bekrönten weiblichen Figur, die in weitgehend identischer Ausführung noch einmal über dem Wappen erscheint. Ihren oberen Abschluß findet die untere Bildhälfte in der annähernd gleichen Kopfhöhe einer Gruppe von Figuren, denen allesamt Musikinstrumente beigegeben sind. Zusammen mit zwei im Bildvordergrund befindlichen und andeutungsweise knienden Figuren läßt sich in ihrer Aufstellung ein Halbkreis um eine zentrale männliche Figur erkennen, die in perspektivischer Verfälschung in ihrer Höhe die gesamte untere Bildhälfte einnimmt. Während sie im Gegensatz zu allen anderen Protagonisten, die sich am Rande eines Teppichs befinden, auf diesem steht und eine Fiedel spielt, tragen die anderen Musikanten ihre Instrumente nur als Identifikationsmerkmale, benutzen sie nicht.

Auf verschiedene Weise sind obere und untere Bildhälfte in Beziehung zueinander gesetzt: zum einen über das die Horizontale überlagernde Dreieck aus den zwei durch ihre Größe herausragenden männlichen Figuren Fiedler und Thronender, zum anderen über die Blickführung der Protagonisten wie über deren Gestik. Der Thronende und die obere Frauenfigur stehen in gleicher Augenhöhe offensichtlich in Blickkontakt miteinander, wodurch die Oberkante des Kompositionsdreiecks gegeben ist. Die Blicke der linken Gruppe der Musikanten führen geschlossen in die obere rechte Bildecke, die der rechten Gruppe in

---

11 Jammers, Ewald: Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte "Manessische Handschrift". Heidelberg 1965. S. 75:"[...] Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, der anscheinend auf seinem Bild doppelt, in zweifacher Funktion, dargestellt ist: als Pfeiferkönig thront er herrscherlich, wenn auch mit einem Stecken statt dem Zepter der edlen Herrscher gemalt; als Sänger aber steht er zweitens inmitten der Instrumentalisten auf einem Teppich. Der Maler hat - doch wohl im Einverständnis mit dem Auftraggeber - dem Dichter große Achtung erwiesen, wie sie ihm auch tatsächlich an manchem Herrscherhofe zuteil wurde."

12 Benutzt wurden die farbigen Reproduktionen aus Walther, Ingo F. (Hrsg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main 1988. S. 253. Tafel 123 (Regenbogen) und S.265. Tafel 129 (Frauenlob). Der Kommentar zur Bl.399r sieht Frauenlob in der Herrscherfigur dargestellt.

die linke Ecke. Einzig der Fiedler und die Dame auf dem Schild sind von diesem Bezugssytem ausgenommen. Während die Dame ihren Blick zum Betrachter richtet, scheint der Fiedler gedankenverloren, vielleicht auf das Spiel konzentriert, vor sich hinzuschauen. Die Zeigegesten der verschiedenen Figuren können als dem Bild einbeschriebene "Lesezeichen" verstanden werden. Der Musikant links des Fiedlers weist mit seiner Rechten auf diesen, mit der Linken führt er den Blick auf das Frauenpaar im oberen Bildteil. Die Figur rechts vom Musizierenden weist ebenfalls mit ihrer Linken auf diesen, mit der Rechten, die das Instrument noch umschließt, dagegen auf den Thronenden. Ebenfalls auf diesen lenkt das Augenmerk die Figur mit dem Bogen in der rechten Bildhälfte. Die mittlere Gestalt der rechten Dreiergruppe schließlich weist mit ihrem Instrument wieder auf die zentrale männliche Figur der unteren Bildhälfte, mit der linken Hand deutet sie auf das Frauenpaar. In der linken Personengruppe weisen zwei Hände auf den Fiedler, zwei auf das Frauenpaar und eine weitere wiederum auf den Thronenden.

Offensichtlich wurden die "Lesezeichen" nicht auf die einseitige Fixierung auf eine der zwei zentralen männlichen Figuren angelegt. Es scheint hier wie mit der alternativen Dreieckskomposition intendiert, sowohl den Fiedler, der durch seinen Pelzbesatz am Mantelsaum sich in die Nähe zum pelzbekleideten Fürsten stellt, wie den Thronenden in Verbindung mit dem Frauenbildnis zu bringen.

Auf diesen Teil der Miniatur ist noch einzugehen. Beide Frauenfiguren sind bekrönt. Die Krone läßt sowohl an eine herrschaftliche Minne-Dame wie an die Mariengestalt in Anlehnung an die Johannes-Apokalypse denken. Diese nämlich erscheint noch einmal an der Eingangsinitiale des Marienleichs, der in der Frauenlob-Partie die Spitzenstellung einnimmt. In der Darstellung einer männlichen Figur, der die sternenbekrönte Muttergottes mit dem Christuskind erscheint, wurde der Visionscharakter der Eingangsverse aufgegriffen. Zudem ist die Anbindung des die Spruchtöne eröffnenden Langen Tons an den Leich geleistet mit der Voranstellung eines mariologischen Spruchs (C 31 = GA V,2), der in der Anredesituation der Eingangsverse ebenfalls die Gestalt Mariens einbringt. In der Brustfigur oberhalb des Dichterwappens darf demnach ein Verweis auf Maria gesehen werden. Der illusionistisch-schwebend ausgeführte Faltenwurf wie der Ausschnittcharakter der Darstellung vor unbestimmtem Hintergrund im Gegensatz zur im Raum lokalisierbaren Ganzfigurigkeit aller anderen Protagonisten der Szene unterstreicht ihre Enthobenheit von einer ansonsten als real vorstellbaren Aufführungsszene. Die Frauenfigur des Wappens indizierte dagegen qua Situierung im Kontext einer auf Minnelyrik sich kaprizierenden Sammelhandschrift eher die weltliche Dimension des Minneverhältnisses zur herrschaftlichen Dame, ganz besonders über das fürstliche Gegenüber. Scheint eine intentionale Trennung bei Identität in der Ausführung der Frauenbildnisse zwar fragwürdig, so findet sie ihre Berech-

tigung doch in der Zweiteilung der Komposition. Deren Zusammenführung muß über das Bild selbst hinausgreifen.

Der zweite Nachtragsmaler, dessen Werk in unmittelbarer Nähe zur Frauenlob-Sammlung ebenfalls für den Dürner und Kol von Niuzen Anregungen aus den Texten aufnahm[13], kannte "seinen Frauenlob" nicht nur oberflächig. In den zwei Brustbildern könnten je stärker weltliche oder geistliche, im männlichen Gegenüber von Thronendem und Fiedelndem herrschaftliche und spielmännische Momente akzentuiert sein. Der Hinweis von Frühmorgen-Voss auf die ikonographische Nähe des Thronenden zum Psalmisten der Zürcher Weltchronik wäre dem dahingehend beizuordnen, als ein auf das Marienlob zielender geistlicher Schwerpunkt in der Ausdeutung des Übernamens "Frauenlob" an Wahrscheinlichkeit gewinnt.[14] Die obere Bildhälfte wäre damit in ihrer Abgehobenheit vom Treiben der Musikanten deutlicher gefaßt.

Eine thematische Dimension erschließt sich auch im Aufspielen des Fiedlers in der unteren Bildhälfte. Sicher wurde der Name "Frauenlob" programmatisch verstanden, denn der Dichter führte ein Frauenfigur in seinem Wappen. Der Überlieferungszusammenhang in C spricht für die mariologische Lesart, und hier wird gewiß das Schwergewicht liegen. Doch ist daneben die Möglichkeit offenzuhalten, daß der *wîp-vrouwe*-Streit noch mitgedacht ist. Dieses Zusammenspiel zweier Ansätze findet sich in der Anordnung der Texte in C bestätigt. Auf den Marienleich an der Spitze folgen nach einem überleitenden geistlichen Spruch sofort die Streitstrophen, die auch Teile des *wîp-vrouwe*-Streitkomplexes kennen. In diesem Zusammenhang ist zudem an die Überführung des Minne-Vokabulars in mariologische Kontexte im Leich wie überhaupt an die Ausdeutung der *sponsa* des alttestamentarischen Hohelieds auf Maria hin zu erinnern. Explizit im Blick auf das Lied der Lieder rezipieren das Hausbuch des Michael de Leone und das Wiener Leichfaszikel den Leich. Demnach fände eine Verschränkung weltlicher und geistlicher Momente in der Miniatur Anhaltspunkte schon im Marienleich selbst. Damit wäre der programmatischen Ausdeutung des Übernamens für die gesamte folgende Textsammlung Rechnung getragen. Die Gleichsetzung von dichterischer Produktion mit dem Dichternamen benutzen effektvoll schon die Polemikstrophen, so etwa V,107 G V.1: *Der wibe name grozer ist dan vrouwen lob* oder V,119 G V.1: *Heinrich, e diner zit ist vrouwen lob gewest.* Erstes Beispiel gehört in die Gruppe der *wîp-vrouwe*-Streitstrophen, die zweite Strophe bezieht sich dagegen auf die Selbstrühmung, welche ja gerade Frauenlobs Selbstverständnis in umfassendstem Sinn mit Blick auf eine gewichtige Tradition definierte. In der im Grundbestand nach ständischen Kategorien ordnenden Manessischen Handschrift wird entsprechend - obwohl die Nennung

---

13 Vgl. Koschorreck: Die Bildmotive. S. 123.
14 Frühmorgen-Voss: Bildtypen. S. 66, dort ohne Abbildung.

der Form "Heinrich von Meissen" am ehesten hier zu erwarten wäre - die vielsagende Autorminiatur mit *Meister heinrich wrouwenlob* überschrieben. Die Wahl einer thronenden Figur wäre nicht nur als Auszeichnung, sondern darüber hinaus als Reflex des elitären Anspruchs, den der gemeinte Dichter vertrat, zu begreifen, das in den hier aufgenommenen Streitstrophen noch seinen Widerhall fand: denn ansonsten verfährt C in der Aufnahme von Streitstrophen zurückhaltend.[15] In der Aufteilung des "Frauen-lobs" könnte schließlich reflektiert worden sein, daß es sich einerseits bei Frauenlob um einen musizierenden Fahrenden handelte, was im Fiedler zur Geltung gebracht würde, andererseits er sich sowohl in höchsten Kreisen bewegte[16] wie vor allem in seiner Dichtung einen elitären Kunstanspruch vertrat. Daß er in seinem Schaffen massiv die weitgehende Standesgebundenheit von Minnesang und Sangspruchdichtung durchbrochen hat, wird kaum berücksichtigt worden sein, da seine Minnelieder in C fehlen. Über den Thronenden dagegen eine Verbindung zu dem Mäzen Heinrich III. Markgraf von Meißen (1221-1288) herstellen zu wollen in der Art, daß hier mit dem Herkunftsnamen des Dichters gespielt würde, dürfte allein wegen der zeitlichen Distanz unwahrscheinlich sein.[17]

Frauenlobs Schaffen wird hier in einer unvergleichlichen Huldigung greifbar, die möglicherweise auch seine Stellung am Schluß der Handschrift zwischen bei weitem nicht so "aktuellen" Dichtern zu kompensieren sucht, vielleicht sich nicht zuletzt der Niederschrift des Nachtrags in einem Frauenkloster verdankt.[18] Über die Musizierszene könnten Innovationen des Dichters auf musikalischem Sektor, denen Bertau und März nachgegangen sind[19], verarbeitet sein. Dies fände ein Äquivalent in der Deutung des

---

15 Vgl. Kornrumpf: Heidelberger Liederhandschrift. Sp. 590. Allerdings wird hier die Nachtragssituation zu Buche schlagen, in der das ursprüngliche Konzept sicher nicht mehr so verbindlich war. Verstärkend mag dann noch die relative zeitliche Nähe der Niederschrift zur Lebenszeit der Verfasser gewirkt haben.

16 Für Frauenlob liegt freilich nur ein urkundlicher Beleg aus dem Jahre 1299 vor. Zusammenfassend zum Fürstenpreis und zur Biografie Frauenlobs Stackmann: Frauenlob. Sp. 866-867.

17 Dahingehend Koschorreck: Die Bildmotive. S. 124.

18 Ob Frauenlobs Werk gegen Ende der Handschrift herausgehoben werden sollte, hängt davon ab, wieweit bei der Aufnahme der Texte bereits ein Bewußtsein vom kommenden Abschluß des *opus imperfectum* gegeben war. Die Entstehung in einem Frauenkloster erwägt Vetter (Vetter: Probleme. S. 216; Vetter: Die Bilder. S. 77).

19 Vg. Bertau: Krypto-Polyphonie, und März, Christoph: Frauenlobs Marienleich. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie. Erlangen 1987 (künftig zitiert: März: Marienleich).

Stabes in der Linken des Thronenden als Taktstock. Die Verbindung zur Regenbogen-Miniatur gerade über Gemeinsamkeiten mit dem "Dichterfürsten" Frauenlob wird vor diesem Hintergrund den Kunstanspruch des Kontrahenten, der ihn über alle anderen Dichter erhebt, verarbeitet haben wie sicher nicht zuletzt seine gänzlich andere "soziale Sphäre" im Gegensatz zum Schmied der Miniatur auf Bl.381r. Mit dem Dichterfürsten allein aber war noch nicht der ganze Frauenlob der Miniatur zu fassen.

Neben die Zuordnung der zwei Dichter in der Miniatur tritt in den Texten die Aufnahme von Polemikstrophen. C 33 (GA V,116 G), C 35 (GA V,117 G), C 37 und C 39 (GA V,110 G) werden in der Sammlung Regenbogen zugeschrieben. In C 33 liegt eine Antwort auf die Selbstrühmung Frauenlobs vor, die mit C 32 (GA V,115) vorangeht. In C 35 werden sowohl die Selbstrühmung wie der Exempelspruch C 34 (GA V,19) aufgegriffen.[20] Mit C 37 liegt eine Auflösung der in C 36 und von späterer Hand Frauenlob zugeschriebenen Rätselstrophe vor. C 39 schließlich gibt eine Antwort auf Frauenlobs in der Handschrift mit C 38 vorausgehende (GA V,106) Herausforderungsstrophe im *wîp-vrouwe*-Streit. Ob die entsprechenden Strophen Regenbogen zuzuschreiben sind, läßt sich aufgrund mangelnder Kenntnis seines Oevres nicht entscheiden. Wichtig ist hier vielmehr die Herausbildung des Paares Frauenlob-Regenbogen über die Dichterfehde bereits auf einer relativ frühen Stufe handschriftlicher Bezeugung. Die ungewöhnliche Konzentration von Polemikstrophen um das Schaffen Heinrichs von Meissen wird dies zweifellos begünstigt haben. Den jungen Frauenlob tadeln bereits Hermann Damen wie Heinrich der Klausner.[21]

---

20 Vgl. zum Komplex der Streitgedichte um die folgenreiche Selbsteinschätzung Wachinger: Sängerkrieg. S. 247-269.

21 Zur Strophe Damens vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 182-187. Die entsprechende Passage des Klausners ist wiedergegeben bei Bertau, Karl: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen 1964 (künftig zitiert: Bertau: Sangverslyrik), hier S. 189. Da Frauenlob nicht ausdrücklich genannt ist, fehlt letzte Sicherheit. Zu bedenken wäre, da sich des Klausners Kritik wohl nur am Marienleich ausrichten könnte, zudem die von Bertau angegangene Stichhaltigkeit der Argumente

Weitere Belege für die Relevanz der Dichterfehde in der Frauenlob-Überlieferung bietet die Jenaer Handschrift. In den Nummern J 11 bis J 16 liegt eine immerhin geschlossene Gruppe von Polemikstrophen im Langen Ton vor[22]. Zwei weitere Gegenstrophen im Grünen Ton sind in J 78 und J 79 (GA VII, 41 G-42 G) zusammengestellt.

Nach C und J schlagen die Anordnung der Töne in Mügelns Chronik wie Lupolds Katalog die Brücke zum 15. Jahrhundert. Die Kolmarer Handschrift kennt zahlreiche Lieder, die auf einer ausgebildeten Legende von der Frauenlob-Regenbogen-Fehde aufbauen und die vor dieser bereits bezeugt sind. Das Strophenpaar C 36/37, das für den Streit um *meisterschaft* das Podium des Rätsel bereits zur Verfügung stellt, findet sich in k ebenso (Nr.55) wie das an Frauenlob gerichtete Mühlenrätsel im Grauen Ton Regenbogens (Nr.326), das vor k um 1425/30 im cgm 351 wie in zeitlicher Nähe im cgm 1019[23] erscheint. Das Rätsel vom verschlossenen Hort (Nr.230) bewahrt vor k der cgm 351 (Bl.203r-204r). Es wird in k mit *frawenlops rat* eingeführt, die zweite Strophe *regenbog[en]*, dritte und vierte Strophe *fraw[enlob]* zugeschrieben. Aufgenommen wurde ferner die Sterbestrophe Regenbogens in der Zugweise Frauenlobs: Regenbogen hofft, sein Gegenüber im Himmel wiederzusehen. Auf die Fehde spielt ein Vers der dritten Strophe an: *min swert muoz ich in einen winkel smiegen, / Da mit ich mangen meister han gelezzet*[24]. Die Strophe ist bereits aus dem cgm 811 aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts wie aus dem clm 4379 als Nachtrag von einer Hand der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt. Der Typ "Sterbe-

---

Wachingers für den Spätansatz des Marienleichs.

22 J 11-J 13 = GA V,107 G-109 G; J 14-J 16 = GA V,119 G-121 G. J 11 wird über einen Zusatz *rvmelant* zugeschrieben, dessen Autorschaft ebenfalls für J 13 zu erwägen ist, vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 214.

23 Zuletzt von Schanze (Liedkunst. Bd. 2. S. 208) auf um 1455/60 angesetzt, Provenienz vielleicht Bayern.

24 Vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 283-284; der Text nach HMS. Bd. 3. S. 354.

lied eines berühmen alten Meisters" könnte sich an der Umdeutung von Frauenlobs Strophe GA V,1 auf ein Sterbelied, das er angeblich in seinen letzten Zügen verfaßt habe, angelehnt haben. Ein dahingehender Zusatz findet sich in der Handschrift Basel A X 138 aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wie in der Handschrift Sankt Gallen 985, geschrieben in Freiburg vor 1467.[25] Die Wirkungsmacht dieser schon im 14. Jahrhundert in eine Gebetssammlung Johanns von Neumarkt aufgenommene Strophe[26] über die Gattungsgrenzen hinweg[27] macht eine Vorbildfunktion denkbar. Nicht vor der Kolmarer Sammlung sind überliefert die Streitgedichte zwischen Frauenlob und Regenbogen in Nr.222, ein Streit um die Ungeschaffenheit Gottes, ein Sängergruß (Nr.280) und der umfangreiche "Krieg von Würzburg" (Nr.266) um den Vorzug von *man* oder *wîp*. Im Vergleich zu anderen Dichterkorpora, abgesehen von dem Komplex des Wartburgkriegs, erscheinen nirgends sonst so zahlreich Streit- oder Rätselstrophen mit Namennennungen, was nicht allein auf den Umfang der zwei Autorenteile zurückführen ist. Ihre Töne könnten für die Aufnahme solcher Strophen prädestiniert gewesen sein.[28] Frauenlobs Streit mit

---

25 Nach der Baseler Handschrift wiedergegeben bei Klapper, Joseph: Frauenlobfragmente. In: Festschrift Theodor Siebs zum 70. Geburtstag 26. August 1932. Hrsg. von Walter Steller. Breslau 1933. S. 69-88 (künftig zitiert: Klapper: Frauenlobfragmente), hier S. 88. Hinzuweisen wäre ebenfalls auf eine Rubrik in der Wiener Leichhandschrift zu den Strophen Ettm.283-285: *Dis sint dy sproche vrowenlobis von syme ende. amen.*

26 Vgl. Ochsenbein, Peter: Die deutschen Privatgebete Johanns von Neumarkt. Überlieferungsgeschichtliche Studien zu einer bislang unbekannt gebliebenen Londoner Handschrift. In: ABäG 12. 1977. S. 154-164.

27 Vgl. Peperkorn, Günter:"Frawnlobes beichte". Zur Rezeption einer Sangspruchstrophe in deutschen Privatgebeten des 14. Jahrhunderts. In: PBB 105. 1983. S. 232-252.

28 Ein Überblick läßt sich anhand der Verzeichnisse in Schanzes Katalogteil gewinnen. Hingewiesen sei auf folgende Handschriften: cgm 1019 (y): Nr.1 ein Rätsel in der Froschweise Frauenlobs, Nr.16 eine Rätselallegorie im Langen Ton Regenbogens, Nr.22 das erwähnte Mühlenrätsel, daneben noch ein Straflied in Harders Sanftem Ton (Nr.3); cgm 1018

einem für die Nachwelt nicht minder berühmten Zeitgenossen erhebt ihn geradezu zur Instanz in Fragen korrekter Kunstausübung: *Der nu in dieser wîse sô meisterlîchen mezze, dô mite wirt im gegeben her Frouwenlobes hulde* (Nr.128)[29]. Weitere nur in k bewahrte Belege für die Kontinuität der Fehde liegen vor in dem Dichterkatalog Nr.360,1 in Regenbogens Langem Ton mit seiner Voranstellung Frauenlobs, wie nicht zuletzt in der Zuordnung der Briefweise zu beiden *meistern*, da beide darin gedichtet hätten: *Dyß ist die prueff wyse die ist frauwenlobs vnd regenbogen gemein daz iglicher dar ynn tichtet* (Bl.244ra). Die Situierung des Paares in eine vergangene und "höfisch" geprägte Zeit (*Von âventiure und auch von ritterlîcher / tât waz Frouwenlop und Regenboge gesungen hât*)[30] in Lied Nr.256 belegt eine Distanz, die den Freiraum für Legendenbildung eröffnet.

Wo Frauenlob erscheint, darf Regenbogen schließlich selbst in dem Meistergesang fernstehenden Zeugnissen nicht fehlen. Konrad Silberdraht setzt sich in einem Lied auf die Ereignisse des Jahres 1423 von den Meistersingern mit den Worten ab: *Der kluoghait haut er* [sc. Konrad Silberdraht] *geachtet nicht, / ob rimen sien ze kurz oder ze lang, / er hauts nit gemachet uf maistergesang / her Suochensins und Regenbogs, / her Nitharts noch her Frowenlobs*,[31] und noch in Konrad Bollstätters eigenartiger Spruchsammlung stehen die zwei dicht beieinander: *Regenbog der maister, Cantzler Synger [...], Frawenlob der*

(x): Nr.13 ein Fürwurf in Frauenlobs Spiegelweise, daneben in Nr.2 ein Sängerstreit (?) im Schwarzen Ton des Ungelehrten; cgm 351 (m): in Tönen Regenbogens oder Frauenlobs Nr.20, 32, 56, 64, 71; Basel O IV 28 (b): in der Briefweise Nr.58 eine Polemik gegen Dilettanten, daneben in Marners Kurzem Ton ein Straflied (Nr.63). In k zeigt der Lange Ton des Marner vier Lieder dieses Typs (Nr.471, 484, 509, 510).

29 Bartsch: Meisterlieder. S. 296.

30 Bartsch: Meisterlieder. S. 338.

31 Liliencron, Rochus von (Hrsg.): Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Bd. 1. Leipzig 1865. Nr.59. V.552-456.

mayster.[32]

Mit der impliziten Berufung auf die Dichterfehde zwischen Frauenlob und Regenbogen in Anlage der Sammlung und zweifacher Zuordnung der Briefweise griff der Organisator hinter k auf eine Konstante literarischer Tradition zurück, die - heute in ihrer biographischen Fundierung nicht mehr ohne weiteres durchschaubar - spätestens in der ausgehenden ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als voll ausgebildet gelten darf, die innerhalb der Meisterliedtradierung bis ins 16. Jahrhundert reicht und im 15. Jahrhundert immerhin so geläufig war, daß auch Zeugnisse außerhalb des engeren Gattungsrahmens sich von ihr beeinflußt zeigen.[33]

2.6 Die Spitzenstellung des Marienleichs

2.61 Die Spitzenstellung des Marienleichs im ersten Konzept

Neben der engen Bindung Frauenlobs an seinen Gegen-

---

32 Unter Auflösung der Kürzel zitiert nach der Handschriftenbeschreibung (London, British Museum, Add.ms.16581) von Priebsch, Robert: Deutsche Handschriften in England. Bd. 2. Erlangen 1901. Nachdruck Hildesheim, New York 1979. S. 148; zur Spruchsammlung vgl. Gärtner, Kurt: Art."Bollstatters Spruchsammlung". In: ²VL. Bd. 1. 1978. Sp. 933-935.

33 Der Katalog Bollstätters deckt sich in seinem "meisterlichen" Ausschnitt auffällig mit dem Bestand von k. Dagegen nennt zusammen mit vor allem antiken Philosophen und Literaten Eberhard von Cersne den Dichter Frauenlob: die nicht involvierte Gattungstradition erklärt das Fehlen Regenbogens in diesem Namenkatalog (Buschinger, Danièlle (Hrsg.): Eberhard von Cersne. Der Minne Regel. Lieder. Edition du manuscrit avec introduction par D. B. Göppingen 1981. V.563). Diese wäre dagegen, wenn auch verkürzt, bei Konrad von Megenberg gegeben: *sô singt der ainen Frawenlop, der ainen Marner, der ainen starken Poppen* (Pfeiffer, Franz (Hrsg.): Konrad von Megenberg. Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Stuttgart 1861. Nachdruck Hildesheim, New York 1971 [künftig zitiert: Pfeiffer: Megenberg], hier S. 197.) Darf das Fehlen Regenbogens als Indiz dafür gewertet werden, daß, wenn der Klerus für die Tradierung der Liedkunst im 14. Jahrhundert denn relevanter wäre, der "bürgerliche" Regenbogen ausgeblendet wird?

spieler Regenbogen hebt die Spitzenstellung seines Leichs ihn aus der Menge der anderen Dichter der Kolmarer Handschrift heraus. Diese war von Beginn der Arbeit an beabsichtigt und steht im Ursprungsbestand einzig da. In der Voranstellung des Kreuzleichs wird die Regenbogen-Partie dieser Anlage angeglichen. An der Überlieferung des Kreuzleichs läßt sich erkennen, daß die Lizenz zu abweichender Zuschreibung größer war[1] als beim Marienleich, mit dem sich schon früh und dann kontinuierlich der Name Frauenlob verband. Er ist in sechs Handschriften (GA: Siglen C, E, F, L, t, W), sechs Faszikeln (GA: Siglen N, K, Q, r, M, U) sowie in einem Falle über einen heute verlorenen Zeugen (Denis's Handschrift, GA: Sigle V) belegt. Autornennungen bieten die Wiener Leichhandschrift W, die Manesse-Sammlung C, die Würzburger Leone-Handschrift E, die Weimarer Papierhandschrift F und die Kolmarer Liederhandschrift.

In der Kolmarer Handschrift wurde der Leich weniger aus formalen Überlegungen heraus als "Prunkform", die den Spruchtönen nicht beizuordnen war, an den Anfang gesetzt. Die vorliegende Fassung stellt die Strophen um und zerstört darin die kunstvolle Melodieanlage.[2] Die Eingangsrubrik erwähnt den besonderen Bau zuletzt. Voran geht die dreifache Ankündigung als "Unser Frauen Leich", "Cantica Canticorum", "Goldener Flügel". Zuerst ist der Leich der Handschriftenorganisation Mariendichtung. Als solche entschiedener denn als genuine Leistung im Oevre-Zusammenhang Frauenlobs war er weiter verbreitet, was erste Ansätze bereits im 14. Jahrhundert findet. Der Wiener Leichfaszikel 2701 bewahrt neben den drei Leichs Heinrich Frauenlobs, von denen die nichtmariologischen, Kreuz- und Minneleich, ohne Verfassernamen im letzten Faszikel erscheinen, in Spruchtönen des Dichters die drei für das Werk so wenig repräsentativ anmutenden mariologischen Strophen GA

---

1 Vgl. die entsprechenden Ausführungen in der Untersuchung des Tönerepertoires von k (Kapitel 4.1).
2 Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

IX,*1-*3 im Würgendrüssel wie das "unechte" Sterbelied Ettm.283-285 im Langen Ton. Die beigegebene lateinische Übersetzung des Frauenleichs und Rubrizierung als "Lied der Lieder" indizieren Rezeptionshorizonte, denen es um den volkssprachlich-"höfischen" Sangspruchdichter nicht in erster Linie zu schaffen ist.[3] Eine erste Rezeptionsphase am Prager Hof Wenzels II., der als geistiges Zentrum des Marienkults bekannt ist, könnte hier vorgearbeitet haben.[4] Die Notiz in der Chronik Mathias' von Neuenburg: *Cantica Canticorum dictavit Teutonice vulgariter Unser frowen leich multaque alia*[5] - der Schluß pointiert zu fassen als: "und sonst auch noch einiges" - läßt die am ausgezeichneten Thema des Leichs ansetzende Herauslösung aus dem Werk ebenso deutlich werden wie die nahezu isolierte Aufnahme im Leone-Hausbuch unter der Rubrik *Meister heinrichs von missen des frauwenlobes · der ze mencze ist begraben. Hie hebt sich an cantica canticorum* (Bl.206rb)[6]. Auf den Leich folgt in Spruchtönen einzig die Minnesklaven-Strophe Ettm.141. Ganz in geistlicher Umgebung schließlich, wenn auch erst in sekundärer Zusammenstellung[7], tradiert die Berliner Handschrift mgo 403 den Leich. Vor dem Hintergrund des durchschlagenden und noch in den zahlreichen Fragmenten erkennbaren

---

3 Vgl. zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität im Spätmittelalter den in Auseinandersetzung mit Thesen Kuhns entfalteten Überblick bei Grubmüller, Klaus: Latein und Deutsch im 15. Jahrhundert. Zur literarhistorischen Physiognomie der "Epoche". In: Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung. Greifswald 1986. S. 35-49 (Hinweis auf den Marienleich S. 41).

4 Vgl. zuletzt März: Marienleich. S. 53-60.

5 Hofmeister, Adolf (Hrsg.): Die Chronik des Mathias von Neuenburg. 2. Auflage Berlin 1955. S. 312.

6 Für diese Arbeit benutzt wurde: Brunner, Horst (Hrsg.): Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2° Cod.ms.731). In Abbildung hrsg. von H. B. Göppingen 1983. Zum kaum umfangreichen Frauenlob-Bestand im verlorenen ersten Band der Handschrift vgl. GA. Bd. 1. S. 36.

7 Vgl. die kurzen Angaben zum Inhalt (Predigten, Gebete, Lamprechts von Regensburg "Tochter Syon") in: GA. Bd. 1. S. 70-71.

Erfolgs, läßt sich die Hintanstellung des Marienleichs in der Weimarer Frauenlob-Sammlung dann nicht nur als Ausgliederung von "Sonderformen" - Minneleich, Kurzer Ton, Minnelieder, Marienleich, Kreuzleich - aus der Reihe der Spruchtöne verstehen, sondern geradezu als Gegenbewegung einer Sammlungsintention, die einen authentischeren, weniger "populären" Frauenlob wiederzugewinnen suchte. Ganz anders die Kolmarer Handschrift, die sich das ausgezeichnete Thema in den Dienst stellt. Die Aufnahme als "Lied der Lieder" - durchgängig über dem Blattspiegel 20-28 je recto - ist daher sicher den Quellen verpflichtet und kann nicht auf eine entfernte Ahnung irgendeiner Verwandschaft von Leich und Alains de Lille "Elucidatio in cantica canticorum" zurückgeführt werden: der Leich selbst legt seine alttestamentarische Quelle ohnehin offen dar.[8] Hinzu tritt in beiden Rubriken die Ankündigung als *guldin fluegel*. Das Adjektiv zeigt Wertschätzung schlechthin an und kann neben dem Gegenstand die kunstvollen Reimbindungen der Strophen meinen. In der Verbindung mit *fluegel* werden Aufnahmen einzelner Verse wahrscheinlicher: zu denken ist neben den visionären Zügen einer sich zu ihrem Gegenstand erhebenden Eingangspartie besonders an das Taubenmotiv im Kontext von *annuntiatio* und *conceptio* Mariae, vielleicht konkret an GA I,2 V.17 oder GA I,3 V.4. Jedenfalls handelt es sich zweifellos um eine Qualifizierung nach dem Muster von Mariendichtungen wie Konrads von Würzburg "Goldene Schmiede" oder das "Goldene ABC" des Mönchs von Salzburg, das in k Aufnahme fand. Die exponierte und am Gegenstand ausgerichtete Aufnahme steht jedoch nicht isoliert.

---

8 Vgl. etwa GA I,5. Schäfer versucht in durchaus erhellender Weise, des Alanus Hohelied-Kommentar als Verständnis- und Interpretationshilfe heranzuziehen (Schäfer, Gerhard M.: Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Göppingen 1971. S. 81-141); zur, weniger unmittelbaren als bislang vermutet, Alanus-Rezeption bei Frauenlob jetzt Huber, Christoph: Die Aufnahme und Verbreitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. München 1988. S. 136-199.

Der geistliche Eingang wurde im alten Konzept eng an die Frauenlob-Töne gebunden. Im Langen Ton wurde zunächst eine thematische Ordnung versucht, die Geistliches, darin zuvor mariologische Lieder (Nr.47-50), an den Anfang stellte; es folgen die Themen "Priesterschaft" (Nr.51-53) und "Apokalypse" (Nr.54-55). Den Marienpreis eingangs des Langen Tons eröffnet mit Nr.47 ein Lied, das sich in der anaphorisch eingesetzten Apostrophe der Gottesmutter (*Du bist [...] : Ich bins [...]*) wie in der Kombination einzelner Bilder (etwa Nr.47,3 V.1-2 / GA I,5 V.1+2; daneben Nr.47,1 V.13-15 / GA I,12 V.16-17) mit dem Leich verwandt zeigt. Vielleicht läßt sich die explizite Berufung auf die *meister* noch in Nr.50,3 V.18-19 (*daz kunnent meynster mercken wol in yres synnes porten*, dazu Nr.95,2 V.4-5: *her frauenlop mit worten gyt dysen rat mit willen dir vß sinez mundes porten*) in einem Lied, das wie Nr.47 auf die anaphorische *Du bist*-Anrede zurückgreift, als Indiz für die Verarbeitung einer thematisch geordneten Quelle lesen, die sich zunächst ganz auf den Marienpreis im Gefolge des Leichs konzentrierte. Jedenfalls steht Frauenlobs Leich durchaus programmatisch für das erste Konzept im Eingang: ein thematischer Schwerpunkt der Sammlung war angezeigt wie dieser an den Namen des bedeutendsten der *meister* gebunden. Eine ganz ähnliche Umgebung stellte bereits C her, allerdings in der Reichweite nur auf ein Autorenkorpus, nicht eine ganze Sammlung bezogen. Wenn dort der Spruchdichter Frauenlob mit *wîp-vrouwe*-Streit und Polemikstrophen zwar viel breiter gefaßt wurde, wogegen er hier offensichtlich zunächst als Verfasser marianischer Dichtung im Zentrum steht, so ist k mit dem ersten Eingangsgefüge dem Manesse-Codex doch zumindest im Anspruch noch entfernt verwandt.

2.62 Die Ausrichtung am Marienleich in der letzten Anlage

Im vorangegangenen Kapitel war die besondere Qualität des Handschrifteneingangs mit dem Marienleich Hein-

richs von Meissen zu bestimmen. Die Voranstellung alter Schlußlagen gegen Ende der Arbeit unterbrach dieses erste Gefüge. Es stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von altem und neuem Konzept, dem Einfluß der Spitzenstellung Frauenlobs und seines Leichs auf die Umgestaltung: im komponierten Material ist nicht nur nach Indizien für den Anlaß zur Umstellung zu suchen, sondern auch der "Einheit" der neuen Eingangslagen nachzugehen. Notwendige Vorarbeit ist die Erfassung des relevanten Textguts, denn es ist hier wie anderswo noch manches während und nach Abschluß der Arbeiten aufgenommen worden. Die Erfassung des infrage stehenden Gutes erfolgt über die Rekonstruktion der Entstehung der Lagen 2-6, jedoch unter Hinzunahme der hier entscheidenden "sehr unordentlich abgefassten"[1] und gerade darin aufschlußreichen ersten Registerseite.

Bereits in der Analyse des Frauenlob-Bestands ist die Niederschrift der Registereinträge zu Marienleich und Überzartem Ton in einem ersten Stadium der Arbeit an Bl.3r vermerkt worden. Es folgte eine Zäsur, die Husmann unerwähnt ließ; seinem Rekonstruktionsversuch widerspricht die hier angesetzte Zweiphasigkeit in der Niederschrift des ersten Teils von Bl.3r nicht. Der Redaktor A, von dessen Hand das Inhaltsverzeichnis stammt, zog, bevor er hier weiterarbeitete, die alten Schlußlagen zwischen den Überzarten Ton und den Langen Ton Frauenlobs in den Anfangsteil. Der dann in rot geschriebene Hinweis *Jtem ander leich / Reyen Barant nach ein ander in allerleye meynstertoenen* stellt sich in seiner verschiedenes Material übergreifenden Art im Typ zur Kopfrubrik und weist somit auf den Konzeptwandel. Anschließend wurde, wieder in schwarzer Schrift, das entsprechende Gut erschlossen, beginnend mit Harders Chorweise, seinem Goldenen Reihen, Leschs Goldenem Reihen, Peters von Sachs Barantton, Mülichs von Prag Reihen, Frauenlobs Gekröntem Reihen, zwei Reihen Konrads von Würzburg, Frauenlobs Taugen- oder Schloßhort. Durch rote

---

1 Genseke: Bedeutung. S. 78.

Schrift hervorgehoben erfuhr besondere Aufmerksamkeit Peters von Reichenbach Hort, worunter der Bearbeiter offensichtlich auch seine Tagweise faßte, die der Prunkform mit drei Strophen vorangeht, ohne jedoch abgesetzt zu sein. Versehentlich wurden dann die Eingänge von Neidharts Fraß und Tannhäusers Ludeleich in der umgekehrten Folge notiert, was aber mit den Blattnachweisen am linken Rand korrigiert wurde. Es schließt sich auf Bl.3r an der Eintrag *Dangbrotsheim von hagenauw.* Damit waren zunächst nur zwei Bare gemeint, Nr.21 ein Lied Dangkrotzheims im Neuen Ton Muskatbluts und Nr.22. Im ersten Lied gibt sich der Textautor durch Strophenakrosticha wie in einer Selbstnennung in der Schlußzeile (*din armer dangkrotzheim*) zu erkennen. In Nr.22 wird im Abgesang Muskatblut angesprochen (*min musgatbluot nu schauwe*). Namensnennung des Tons fehlt im Register. In der Nennung des Textautors Dangkrotzheim erweist sich dessen Sonderstellung in der Handschrift, die sonst streng nach Tonautoren ordnet. Selbst die von Hans Gernspeck gedichtete Johannesvision im Langen Ton Frauenlobs (Nr.70) wurde nur vermittels der Eingangsrubrik, nicht im Inhaltsverzeichnis selbst vermerkt. Die Rubrik vor dem jeweiligen Text ist ebenfalls in den seltenen weiteren Fällen jeweils der Ort für Hinweise auf Textverfasser, so im Kopf von Bl.489r (*ein eygen geticht dez Marners*) und auf Bl.490ra (*Dyß par stet in marners guldin tone vnd sagent die meinster daz der meyster scilicet marner nüst me habe gemacht dann dyss par doch vint man me herynne in etlicher nachsen gedicht*).[2] Im Register ist noch zu

---

2 Auf beide Stellen verweist Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 29. Der offensichtliche Verschreiber *nachsen* ist sicher mit Wachinger und Röll (Röll, Walter: Redaktionelle Notizen in der Kolmarer Liederhandschrift und in der anderen Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg. In: PBB 102. 1980. S. 214-231 [künftig zitiert: Röll: Redaktionelle Notizen], hier S. 217. Anm. 11) in *nachsen[ger] gedicht* aufzulösen; eine andere Textherstellung bei Petzsch, Christoph: Die Rubriken der Kolmarer Liederhandschrift. Mit besonderer Berücksichtigung von fol.492^{r}. In: Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 246-272.

einem weiteren Lied mit Autorsignatur des Hagenauer Schöffen in Mügelns Langem Ton (Nr.591, Bl.11r) ein Randeintrag vorgenommen worden, der den Textautor nennt: *von der messe xv dangprotzheym.*[3] Daß dies dagegen nicht für Muskatbluts Lied Nr.22 geschah, trotz, wenn auch nur in der Anrede, Namensnennung, könnte natürlich auf die Zweitstellung zurückzuführen sein. Es läßt aber vermuten, daß nicht nur ein entsprechender Ton Muskatbluts nicht gekannt, sondern an diesen Tonautor überhaupt noch nicht gedacht war: das spricht im übrigen nicht eben für Mainzer Entstehung, wenn Muskatblut denn in Mainz bekannter gewesen sein sollte. Jedenfalls auszuschließen ist, daß es sich bei Nr.22 bereits um das erste Lied der Neuzugänge in Muskatbluts Ton handelt. In der Rubrik fehlt ein Hinweis auf den Ton, wie ihn dann Nr.23 (Bl.76va: *Ein anders in muscatbluet nuwen don*) bietet. Es wäre zudem etwas viel Raum zwischen den entsprechenden Einträgen zu Dangkrotzheim und zum folgenden Zwinger auf Bl.3r anzusetzen, wo alles dicht beieinander steht. Mit einem Neuzugang und der Identifizierung des Neuen Tons vor dem ersten Abschluß der Arbeit an Bl.3r würde auch das weitere Vorgehen von Schreiber A unerklärbar, denn nach den Incipits zu Nr.21 und Nr.22 wurde Zwingers Roter Ton angegangen. Der Tonname wurde rot geschrieben. Die farbliche Absetzung kann sich dem Tonnamen verdanken, wird aber erklärbar auch aus dem Bezug zu Reichenbachs Hort, denn es heißt entsprechend: *Dez zwingers rotten don steht hie von dez hordes wegen.* Gemeint sein könnte ferner Frauenlobs Taugenhort, der jedoch erst nachträglich in roter Schrift über einen Randeintrag benannt ist. Vielleicht sind beide Prunkformen oder gar die Form selbst gemeint, etwa in dem Sinn "steht hier, weil es sich um einen Hort handelt und die Horte hier vorn versammelt sind". Die Klärung

---

(künftig zitiert: Petzsch: Rubriken), hier S. 96.

3 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 29 ("nur im Register 3r") ist um diese schon von Genseke (Bedeutung. S. 99) bemerkte Stelle zu ergänzen.

setzt den Blick auf die Einheit der Eingangspartie voraus, die noch anzugehen ist. Mit dem Liedeingang /3 zum letzten Bar in Zwingers Rotem Ton (Nr.61) war die Durchsicht durch das neue Material jedenfalls abgeschlossen. Weitere Lieder in Muskatbluts Neuem und seinem Hofton wurden erst später ergänzt.

Nach der überzeugenden Rekonstruktion Husmanns begann Hand A nun nach dem Abschluß von Zwingers Rotem Ton mit der Aufnahme von Frauenlobs Langem Ton. Liedanfänge wurden bis unten auf der Seite vermerkt. Husmann vermutet ein Voranschreiten bis zum achten Bar (Nr.54).[4] Darauf mußten neue Texte, nämlich zwei Lieder in Muskatbluts Neuem Ton (Nr.23-24) aufgenommen werden. Deren Niederschrift setzt im Anschluß an das vorhandene Lied mit Muskatblut-Nennung auf Bl. 76va ein. Mit diesen zwei Baren wurde der von Dangkrotzheim verwendete Ton identifizierbar, der dann in der Rubrik vor dem Lied Nr.23 benannt wurde. Aus Schriftbild wie Situierung wird die Niederschrift in einem Zuge mit Lied Nr.23 hinreichend deutlich. Da der Platz nicht für beide Lieder reichte, wurde ein zusätzliches Blatt B-Papier zwischengeschaltet, eine Papiersorte, die nur in der Schlußphase der Arbeit Verwendung fand, so etwa für die Erweiterungen der Registerlage um die Blätter 1/2, 9/11 und 10/12. Bl. 78 weist entsprechend keine arabische Zählung auf und wiederholt nur mit *VII* die vorangehende römische Numerierung. Das Gegenstück Bl.71 blieb ungezählt. Die fortlaufende römische Zählung war also mindestens schon bis Bl.79 vorangeschritten. Die zwei Neuzugänge wurden nun auf Bl.3r am unteren Rand nach den ersten Einträgen zum Langen Ton nachgetragen. In der Mitte wurde die Tonangabe ergänzt: *in muscatbluet nuwem ton daz hat (Dangbrotsheim von hagenauw) gemacht.* Ein rotes Kreuz wurde angebracht, das auf das Seitende mit der dort wiederholten Tonangabe und den zwei Liedeingängen verweist. Wenig später, jedenfalls sicher noch vor der Weiterarbeit am Langen Ton, müssen neue Lieder in Muskatbluts Hofton eingegangen

---

4 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 192.

sein. Sie fanden ihren Platz auf leer gebliebenen P-Blättern zwischen Zwingers Ton und Frauenlob. Diese Blätter sind, eben weil sie am Schluß der Sammlung befindlich ursprünglich leer waren, nicht von der arabischen Zählung erfaßt worden. Sie sind leer mit nach vorn gekommen, und sie zeigen das P-Wasserzeichen im Gegensatz zum spät verwendeten B-Papier. Sie wurden, obwohl unbeschrieben, gleichwohl wie andernorts, etwa bei Bl.32, 35, 120, 121, 135, 138 oder 160, bei der Durchsicht bis zum Langen Ton römisch gezählt und sind nicht erst für den Hofton eingesetzt worden.[5] Diese wurde hierher gesetzt *die wyle sin nüwe tone auch hyr da vor stet* (Bl.84ra). Wegen dieses Neuzugangs wurden dann die bereits vorhandenen Einträge zum Langen Ton gestrichen. Diese wiesen, wie die Breite der von späterer Hand vorgenommenen blauen Übermalung erkennen läßt, am linken Rand bereits die Seitenvermerke auf, die kaum vorgenommen sein dürften, bevor nicht die römische Zählung auf den Blättern selbst angebracht worden war. Husmanns Unsicherheit angesichts des Zeitpunkts der Einschaltung der P-Blätter ist demnach nicht zu teilen, da der Lange Ton mit einer korrekten römischen Zählung einsetzt:

> "Der Rest war ursprünglich leer und Muskatbluts Alter Ton [sc. Hofton, M. B.] wurde erst eingetragen als die Handschrift bereits umgeordnet war, das geht hier nicht gerade unbedingt aus den Verweisen hervor, die die bereits vorhandene rote [sc. römische, M. B.] Foliierung benutzen. Auf f.93 ist der freie Platz zu Ende und der Schreiber benutzt für den Schluß die freien Blätter f.192 und 193 der Lage 13. Um den Anschluß sicher zu stellen, notiert der Schreiber f.93v. unten:'Such das übrige vnd me muscatblut an dem CLXXI blat nach fr. leitton' und f.192(rot 171) steht links oben:'gehort hin fur nach dem LXXIII blat'. Aber beide Verweise benutzen freien Platz am Rand bzw. oben, so daß sie möglicherweise auch erst später von einem Rubrikator hinzugefügt sein könnten

---

5 Kiepe-Willms (Muskatblut. S. 56. Anm. 34) gibt hier Husmann falsch wieder. Vgl. auch Husmann: Aufbau. S. 203: "Demnach läßt sich die Verwendung der verschiedenen Papiersorten deutlich unterscheiden. Das ursprüngliche Korpus hatte nur O-Papier, Erweiterungen noch vor oder während der Umordnung wurden mit O-Papier und mit einer O-P-Mischung vorgenommen, nach der Umordnung wurde B-Papier benutzt."

[...]."

Die Verweise müssen nachträglich, wenn auch nicht von anderer Hand sein. Wenn die römische Zählung spätestens mit der Durcharbeit für das Inhaltsverzeichnis vermerkt wurde, dann kann die entsprechende Zahl, auf die zu verweisen war, erst notiert worden sein, als die Registerarbeit bedeutend weiter, nämlich bis zumindest in die Nähe der entsprechenden Stelle vorangeschritten war. Nachdem die freien Blätter bis Bl. 93v aufgefüllt waren, wurde mit der Aufzeichnung auf Bl.192ra fortgefahren, da das auf Bl.93vb begonnene Bar noch drei weitere Strophen aufwies. Weiteres Gut im Hofton schließt sich an. Auf Zäsuren bei der Aufzeichnung weist nichts. Vielmehr zeigt sich an der Aufnahme dieser restlichen gut sieben Spalten Text in Muskatbluts Ton innerhalb der Frauenlob-Partie an dieser Stelle, obwohl auf Bl.120-121 noch fast zehn Spalten und auf Bl.159-160 nahezu acht Spalten frei waren, daß eine zusammenhängende Materialgruppe vorlag, die mit "Sicherheitsabstand" zur Umgebung eingeordnet wurde, denn Neuzugänge hatten noch immer statt. Nach der Niederschrift der Strophen im Hofton wurde die Arbeit am Register wieder aufgenommen. Der Hofton wurde auf Bl.3v erfaßt, darauf erneut der Lange Ton Frauenlobs. In der Form der Ankündigung deuten sich die zahlreichen Umstellungen noch an: *Nu gent nach ein ander frauwenlobs toene zum ersten sin langer ton* (Hervorhebung von mir, M. B.). Erst mit Fortschreiten bis Blatt CLXXI dann sind vermutlich die zwei noch fehlenden Incipits zum Hofton nachgetragen worden; sie heben sich zumindest in der Schriftgröße von ihrer Umgebung ab. Der Neuzugang im Neuen Ton Muskatbluts auf Bl.70va-71va, dies das Pendant zum ergänzten B-Blatt 78, erfolgte dann augenscheinlich noch später, da er im Register fehlt. Die *vij lieder* wurden lediglich mit einer Rubrik versehen, die auf die Melodienotation auf Blatt LIII (Bl.74r) verweist.

Das von der Umstellung erfaßte alte Gut der Schlußlagen und darin für das Verhältnis zum Marienleich relevante Textgut ist damit markiert.

Exkurs: Petzsch zum Aufbau des Handschrifteneingangs

Petzschs Hypothese zur Entstehung der Handschrift im Auftrag einer geistlichen Zensurbehörde hat in der Forschung wenig Gegenliebe erfahren. Entscheidende Einwände formuliert Wachinger:

> "Diese kühne Vermutung fügt sich allerdings schwer in das, was wir über das Zensur- und Inquisitionsgebaren der Zeit wissen, und sie kann auch das offensichtliche, auf Kennerschaft gegründete Interesse des Schreiber-Redaktors an Formen und Melodien nicht recht plausibel machen. Man wird bei dem *magister libri* eine positive Einstellung zu den Liedern dieser Tradition voraussetzen dürfen."[6]

Auch Schanze umgeht die "Auseinandersetzung mit der Fülle von Indizien, die Petzsch für seine interessante, aber, wie ich meine, unhaltbare Hypothese in Anspruch nimmt [...]"[7], da die Argumentation von Petzsch auf Mainzer Provenienz gründe, die Schanze nun gerade zugunsten von Speyer zu entkräften versucht. Brunner und Rettelbach haben 1985 jedoch Mainzer Provenienz wieder in die Diskussion gebracht - freilich über einen mehr als 50 Jahre nach der Niederschrift des cgm 4997 datierenden literarischen Beleg. Jedenfalls steht die Auseinandersetzung in der Sache aus. Sie soll hier für einen kleinen, aber innerhalb des Petzsch'schen Argumentationsgeflechts nicht unwichtigen Ausschnitt versucht werden.

Im dritten Kapitel geht Petzsch Indizien einer kanzleinahen Entstehung der Handschrift nach. Er versucht sie wahrscheinlich zu machen über fehlende i-Diphthongierung, die entgegen einer schon weiter verbreiteten progressiveren umgangssprachlichen Praxis der Zeit in Nähe zu geistlichen Skriptorien konservativer gehandhabt werde.[8] Ähnlich verfährt er für die Kennzeichnung von Vokallängen[9] und die Genetivverkürzungen[10]. Im Kapitel III.2:"Relevantes in Kontext und Detail"[11] versucht er an Bl.74 ein Schwanken seitens der Redaktion zwischen üblicher Schreibtradition und Schreibregelung der Kanzlei nachzuweisen. Die entscheidende Zäsur setzt er zwischen die zweite und dritte Strophe von Dangkrotzheims Schöpfungspreis Nr.21, wo in den ersten zwei Strophen aus dem Gedächtnis und entsprechend von der Praxis der Kanzlei abweichend verfahren worden sei. Dafür bemüht er eigene Rekonstruktionen der Vorgehensweise bei der Niederschrift der Texte, die sich trotz wiederholter Verweise auf Husmanns Arbeit mit

---

6 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 35.
7 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 55.
8 Vgl. Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 85-87.
9 Vgl. Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 87-89.
10 Vgl. Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 91-95.
11 Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 95-115, hier besonders S. 95-105.

dessen Überlegungen nicht vertragen, aber auch mit manchem Widerspruch im einzelnen keine überzeugende Alternative bieten. Die Dichte der Petzsch'schen Argumentation empfiehlt ein schrittweises Herangehen von Allgemeinerem zu Detailfragen. Textzitate werden hier unmittelbar im Anschluß nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

1. "Es bleibt zu zeigen, daß Töne und Strophen Muskatblüts vergleichsweise tatsächlich später als Anderes aufgezeichnet wurden, auf jeden Fall nach der von Husmann aufgedeckten Lagen-Umordnung, durch welche Frauenlobs Marienleich an den Anfang des cgm rückte."(S. 102). Wenn auch nicht eben überzeugend im Rückgriff auf eine erste römische Zählung, hatte Husmann gegen Stackmann gerade versucht, die alte Voranstellung des Leichs zu erweisen. Die Gegebenheiten der alten arabischen Zählung, die die Zugehörigkeit des Leichs zum alten Handschriftenschluß ausschließt und allenfalls spätere getrennte Voranstellung denkbar werden läßt, sind von Petzsch offensichtlich, und nicht nur hier, nicht beachtet worden. Die Probleme der Einordnung des Überzarten Tons, die hier notwendig mit zu erörtern wären, sind von Petzsch daher gar nicht als solche erkannt worden. Entsprechend trifft seine Feststellung "Die Lagen-Umordnung datiert vor dem Register [...]." (S. 102) nur für Marienleich und Überzarten Ton zu.
2. "Soferne wir vom Ton des Zwingers absehen, der irrtümlich hierher gezogen ist als vermeintlicher *hort* wie andere Hort-Lieder, sind - nach Abschluß der Kopfgruppe Leich-Reien-Paratweisen usw. mit Peter von Reichenbachs Hort-Lied (bis fol.68^{v}) - bis zur Fortsetzung des Hauptkorpus mit Frauenlobs 'langem Ton' (fol. 94ff.) je ein Lied unter dem Namen Neidharts und Tannhäusers eingeschoben sowie eine ganze Reihe von Baren in zwei Tönen Muskatblüts und einem des Zwinger."(S. 102). Abgesehen von der nur behaupteten Irrtümlichkeit im Falle des Zwinger läßt Petzsch, wenn er in der Niederschrift des Eingangsteils nach Reichenbachs Hort eine Zäsur setzt, offen, wie denn dann die Gestalt der ersten Registerseite zu erklären wäre. In der Mitte von Bl.3r müßte demnach nämlich zunächst eine Pause in der Aufzeichnung (wozu?) eingelegt worden sein. Oder es ist nach Reichenbachs Hort unmittelbar mit Frauenlob weitergearbeitet worden. Damit würden spätere Streichungen notwendig, die Bl.3r erst nach Zwingers Rotem Ton bietet. Oder unmittelbar nach Vermerk des Horts wäre bereits das weitere Gut - Neidhart, Tannhäuser, Muskatblut - eingegangen. Aber wieso war dies bereits bis arabisch 732 gezählt, wo doch diese Zählung offensichtlich die Aufzeichnung begleitete? Und wieso setzt die arabische Zählung dann am Schlemmerlied Neidharts erst mit 720 ein, gleichwohl Vorangehendes weiterführend? Hier bleibt einiges offen.
3. Petzsch geht also von einer größeren Pause innerhalb der Niederschrift von Bl.3r aus:"Im Register fol.3r ist das Lied des Hagenauers wie

schon erwähnt noch nachträglich eingefügt, sogar mit Angabe seines Namens [...]."(S. 101) Diese Feststellung ist das Ergebnis einer krassen Fehldeutung der Ausführungen Husmanns zu dieser Stelle, auf die sich Petzsch freilich beruft (S. 103 unten und Anm. 232). Mißdeutung der handschriftlichen Verhältnisse liegt ferner vor, wenn der Verfasser die Ergänzungen im Neuen Ton bis Bl.83 reichen läßt (vgl. S. 101 unten bis S. 102 oben). Hier handelt es sich bereits um Zwingers Roten Ton, über dessen Einordnung er sich ausschweigt. Andererseits aber übernimmt er Gensekes und Husmanns Ausführungen zur Streichung der ersten Einträge zu Frauenlobs Langem Ton (vgl. S. 27). Das muß sich zusammen mit den Ausführungen unter Punkt 2 widersprechen, wird aber von Petzsch nicht bemerkt. Jedenfalls gibt er keinen weiterführenden Erklärungsversuch.

4. Petzsch muß vor allem einen späteren Zugang von Muskatblut-Gut erweisen, der ja in Teilen durchaus gegeben ist. Er kommt jedoch dann bald in Schwierigkeiten, da er Husmann nur selektiv verarbeitet ohne die Implikationen der Übernahmen zu bedenken. So geht er wie Husmann von der Mehrphasigkeit der Niederschrift der Muskatblut-Texte aus (vgl. ausführlich S. 103 zweiter Absatz). An anderer Stelle (S. 103 dritter Absatz) spricht er jedoch von Gleichzeitigkeit, was nur auf die zeitliche Nähe der Ergänzungen des Alten Tons zu denen im Neuen Ton nach Nr.22 bezogen werden kann, so aber offensichtlich von Petzsch nicht verstanden wurde. Über die zeitliche Stelle des Einschubs von Bl.78, notwendig geworden mit Ergänzungen zu Nr.22, denkt er nicht nach, obwohl gerade die Gestalt der Blätter 74-78 für seine Argumentation entscheidend ist. Es muß nach der angeblich nur memorierten Niederschrift der ersten zwei Strophen von Nr.21 eine Vorlage eingegangen sein, die dem Verfasser den Wechsel wieder zur Schreibpraxis der Kanzlei erklärbar macht. Sie dürfte, wenn seine Beobachtungen zur Sprachgestalt zutreffen und mit Husmanns Rekonstruktionen vermittelt werden sollen, allenfalls Nr.21 und Nr.22 in Muskatblut-Tönen enthalten haben, müßte daneben eingegangen sein zu einem Zeitpunkt, als die entsprechende Lage sich noch am Ende der Sammlung befand. Die von Petzsch im Grunde unnötig bemühten Argumente, die das Umfeld der Entstehung von Bl.3r mit heranziehen, entfallen damit. Auch wenn schließlich die Vorlage bereits vor der Umstellung eingegangen sein sollte, läßt sich doch eine Abweichung im Schriftbild von Nr.21,2 nach Nr.21,3 nicht feststellen.

5. Unbezweifelt bleiben die Beobachtungen zur skizzenhaften Melodieführung auf Bl.74r, die der Verfasser für Aufzeichnung aus dem Gedächtnis anführt. Das mag zutreffen, denn der Ton, in dem Dangkrotzheim dichtete, war dem Redaktor ja noch gar nicht bekannt. Aber Petzsch bemerkt auch (S. 101 zweiter Absatz), daß diese skizzenhafte Aufzeichnung ebenfalls für den Alten Ton gegeben

ist. Die denkbare zeitliche Nähe von dessen Niederschrift zur Identifizierung des Neuen Tons läßt es also auch zu, diese Flüchtigkeit einer gemeinsamen unsicheren Vorlage anzulasten oder einer sich angesichts des herannahenden Abschlusses der Arbeit nachlassenden Sorgfalt. Die von Petzsch bemerkte nachträgliche Bearbeitung der ersten Hälfte der Melodienotation auf Bl.74r kann sich daneben gerade der nachträglichen Identifizierung des unter dem Namen Dangkrotzheims geführten Liedguts verdanken, so daß auch von dieser Seite keine Einwände beizubringen wären.

6. Zusammenfassend ist festzuhalten, daß nicht mehr als eine vom gewohnten abweichende Aufzeichnung der ersten zwei Strophen von Nr.21 festzustellen ist, die gleichwohl - wie Petzsch selbst bemerkt (S. 104 zweiter Absatz) - nicht ohne Entsprechungen ist. Was sich problemlos und schlüssig vor dem Hintergrund einer Sonderstellung Dangkrotzheims wie erst nachträglich vorgenommener Identifizierung von Muskatbluts Neuem Ton begreifen läßt, zieht Petzsch umständlich als Beleg für Kanzleinähe von A heran. Zudem ist der Text der Melodiestrophe ja nun gerade nicht Ergänzung. In Petzschs argumentativ eingesetzten Ausführungen zur Niederschrift der Eingangspartie bleibt vieles unausgeführt und undeutlich, methodisch bedenklich oder gar unzutreffend.[12] Die Rekonstruktionsansätze, und nur auf sie war einzugehen, sind von innerer Schlüssigkeit mehr als entfernt. Die Schlußfolgerung:"Auf solchem Umweg erweist sich nun, daß der cgm schon vor der eingangs eingehend behandelten Rubrik fol.3r in Mainz zum engeren Bereich der geistlichen Behörde gehörte."(S. 105) ist auf dieser Grundlage in keiner Weise abzusichern.

Wie nun stellt sich die neue Gestalt der Eingangspartie zum die Sammlung eröffnenden Marienleich Frauenlobs? Mitgegeben ist die Frage nach den Gründen für die Umstellung, für die bislang nur sporadische Erklärungsversuche vorliegen. Husmann[13] spricht von verstreuten Nachträgen und geht einer Einheit entsprechend nicht nach. Er denkt sich die Anregung zur Umstellung "von einer anderen Person, dem Leiter des Scriptoriums oder dem Auftraggeber o. ä."[14], jedenfalls von "außen" und somit tendenziell ohne aus-

---

12 Ein letztes Beispiel:"Der Grund (sc. für das Fehlen von Nr.19 auf Bl.3r) war sicher Platzmangel oder nur ein grundsätzlicher Verzicht auf Nachträge im Register, denn es ist das einzige Lied des cgm, das fehlt."(S. 101) Es fehlen unter anderem die Einträge zu Nr.5, 6, 290, 296, 297.

13 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 243.

14 Husmann: Aufbau. S. 197.

geprägten Bezug zur alten Anlage der Sammlung. Seinen Hinweis auf die Anbindung des Taugenhorts an den Marienleich über die Rubrik auf Bl.43va *Dyß ist frauwenlobs taugenhort oder sin slosshort vnd solt da vorn nach sim leich sten*[15] greift Schumann auf:"Der Redaktor ließ die Handschrift umordnen, um Leichs und Reihen [...] mit Frauenlobs Leich zu vereinigen [...]."[16] Röll betont daran ansetzend einen am Formalen sich ausrichtenden Beweggrund:"In k sind nach Beendigung der Niederschrift fünf Lagen nach vorn gestellt worden, weil sie die vornehmsten Lieder enthielten; dies waren Leich, Reien und Hort."[17], ähnlich Stackmann und Bertau:"Die Umstellung wird wohl durch die Absicht bedingt gewesen sein, eine geschlossene Gruppe von Leichs und ähnlichen Großkompositionen an den Anfang zu stellen"[18] und Wachinger im Verfasserlexikon:

> "Von den beiden letzteren [sc. Lesch und Harder] gab es je ein Lied mit dem Titel *Güldener Rey*; das mag den Anstoß gegeben haben, sich auch nach anderen 'Reihen' umzusehen. So entstand - ursprünglich noch am Ende der Sammlung - eine Gruppe von Prunkformen verschiedener Meister: besonders anspruchsvolle strophische Töne (*rey, barant, hort* und, auch für strophische Texte verwendet, *leich*), dazu zwei regelrechte Leiche.[...] Noch vor den letzten Nachträgen und Erweiterungen wurde die ganze Partie der Prunkformen, in der ein neuer Sammelgedanke die Anordnung nach Tonmeistern überlagert hatte, vom Ende der Hs. an den Anfang gerückt, zwischen Frauenlobs 'Marienleich', das prunkvolle Eröffnungsstück schon in der ursprünglichen Anlage, und die übrigen Frauenlobtöne; die Blätter wurden neu gezählt und ein Register vorangestellt."[19]

Brunners Ausführungen zur Anfangspartie stellen ebenfalls formale Bestimmungen heraus, führen jedoch

---

15 Vgl. Husmann: Aufbau. S. 197.
16 Schumann, Eva: Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Göttingen 1972 (künftig zitiert: Schumann: Stilwandel). S. 118.
17 Röll, Walter: Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.-17. Jahrhundert. Heidelberg 1976 (künftig zitiert: Röll: Singschule). S. 137.
18 GA. Bd. 1. S. 104.
19 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 31. Das Register war freilich schon begonnen.

weiter, wenn neben der kunstvollen Prunkform das Moment der Bindung an den Textautor bedacht - es handelt sich in der Regel nicht um Spruchtöne, die hätten erweitert werden können - und für die Reihen an den vorwiegend geistlichen Inhalt erinnert wird.[20] Das formal uneinheitliche Bild der Eingangspartie wäre nach diesen Ausführungen unter der Überschrift "Prunkform" zu subsumieren: nur in Ansätzen wird auf die mitgegebenen thematischen Bestimmungen reflektiert. Die Verhältnisse sind nun genauer zu fassen, wobei wieder unmittelbar an den Gegebenheiten der Handschrift angesetzt werden kann.

Die Ankündigung des Konzeptwandels auf Bl.3r *Jtem ander leich / Reyen Barant nach ein ander in aller leye meinstertoenen* entgegen der Kopfrubrik gibt weiterführende Hinweise. Gegen die Notiz *Zu dem ersten Jn frauwenlobes geticht daz mereteil* wird die Verschiedenheit der Tonautorschaft benannt. Die entsprechenden Töne weichen vom im Hauptteil üblichen Typ "In Marners Langem Ton" oder "Im Grünen Ton Frauenlobs" ab, es heißt stattdessen:"Des Harders Chorweise", "Der Gekrönte Reihen des Harder" oder "Neidharts Fraß". Der Bindung von Text- an Tonautorschaft wird nachzugehen sein. Daneben ruft die Trias *leich / Reyen Barant* Formeigentümlichkeiten auf. Die Einheit des Materials stellt sich nicht in erster Linie über formale Identität her, sondern sie wird umgekehrt über die Nicht-Zugehörigkeit zur Gruppe der Spruchtöne zu fassen sein, was sich dem besonderen Verhältnis von Text- zu Tonautorschaft beiordnet. Der Begriff "Prunkform" könnte Entscheidendes also von der falschen Seite fassen und den Blick im Zweifelsfall in die falsche Richtung lenken. Schließlich legt alte Spitzenstellung des Leichs nahe, da hier sich die formale Besonderheit einer inhaltlich bestimmten Voranstellung unter-, zumindest beizuordnen schien, auch den thematischen Eigentümlichkeiten der Eingangspartie Aufmerksamkeit zu widmen.

Feste Textautorbindung war für den Marienleich

---

20 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 157-161.

bereits festzuhalten. Der Randeintrag zum Taugenhort, der *nach sim leich* stehen sollte, macht diese explizit. Im Leich liegt zudem eine Strophenreihe ohne Ergänzungen vor. Die Rezeption der Melodie als "Leichton" kennt erst der nachreformatorische Meistergesang.[21] Deutlich abgehoben von den Spruchtönen wird der Leich neben seiner Benennung als *leich* ähnlich dem Kreuzleich in der ausführlichen Ankündigung seines Aufbaus in der Rubrik auf Bl.19r: *Stent ie zwey lied in eym tone vnd in eim gemesse vnd sint der toene xxij der lieder xliiij.* Der folgende Goldene Schilling des Harder (Nr.4) wird im Register angekündigt: *Des harders leich / Ein schone magt durchschonet xiij.* Das zielt in dieser Form offensichtlich auf den Verfasser der Texte. Dagegen erweist der Kopf von Bl.33r, daß das Formgefüge auch getrennt vom Text begriffen werden konnte und für Nachdichtungen prinzipiell offen stand: *In dez harders korwyse der guldin schilling jst ein leych.* Entsprechend sind zwei Marienlieder (Nr.3-4) angehängt, die in den Rubriken als selbstständige Zudichtungen gefaßt sind: *Ein ave in dysem tone* (Bl.34rb) und *Ander dru in dysem ton* (Bl.34va). Bl.3r berücksichtigt sie hingegen nicht, betont darin augenscheinlich den Harder als Verfasser des Goldenen Schilling. Die Marienlieder sind nicht als Teil dieser Strophenkette begriffen worden, da nur deren dreizehn Strophen nachgewiesen werden. Auf einen Nachtrag deutet nichts, so daß die Bare offenbar schon am Ende der Sammlung sich hier befanden. Das Vorgehen der Redaktion wird nachvollziehbar, wenn für die Überschrift von Bl.33r Zweiphasigkeit der Niederschrift angesetzt wird, was im Schriftbild seinen Anhalt findet. Zunächst wären dann nämlich unter der Tonüberschrift *In dez harders korwyse* der Goldene Schilling und die zwei Mariendichtungen

---

21 Vgl. GA. Bd. 1. S. 158 unter Hinweis auf Brunners Untersuchung der Weimarer Handschrift Fol.421 (Brunner: Alte Meister. S. 84-93), ein Auszug aus k, der Leichstrophen zu Kanzonenstrophen umgearbeitet bewahrt.

aufgenommen worden. Mit der Umordnung geriet nun besonders die Strophenreihe in den Blick - wie ähnlich ja übrigens beim Zwinger. Die Rubrik wird ergänzt um *der guldin schilling ist ein leich*. Zweiteilige Niederschrift ist gleichfalls für den Kopf von Bl.32r anzunehmen. *Harder* wurde wahrscheinlich um *s leich* ergänzt. Der Charakter eines Spruchtons ist demnach in der Voranstellung der einmaligen Text-Tonautor-Verbindung untergeordnet worden. *leich* faßt nur die Strophenkette. Die zwei Marienlieder wurden nicht als störend empfunden, da die Voranstellung des Goldenen Schillings zu der formalen Eigenart den Motiven der Minnelyrik in geistlich-mariologischer Auslegung sich verdanken wird, für die Frauenlobs Marienleich "anregend"[22] gewirkt hat.

Die thematische Anbindung an den Marienleich ist nicht minder gegeben im folgenden Reihen des Harder, dessen drei Strophen über den Registereintrag erneut die feste Bindung an den Textautor kennen: *Des harders guldin rey Man horet aber richen schall iij*. Das trägt der Einmaligkeit der Text-Ton-Verbindung für die Reihen im Gegensatz zum üblichen Verfahren meisterlichen Liedschaffens Rechnung.[23] Der "hyper-

---

22 Schanze, Frieder: Art."Harder, Konrad". In: ²VL. Bd. 3. 1981. Sp. 467-472 (künftig zitiert: Schanze: Harder), hier Sp. 469. Vgl. auch Brandis, Tilo (Hrsg.): Der Harder. Texte und Studien I. Berlin 1964. S. 197-198:"Als sichere Quelle für den GS [sc. Goldenen Schilling, M. B.] kann ich nur den 'Frauenleich' von Heinrich Frauenlob nennen.[...] Er übernimmt aus dem 'Frauenleich' einzelne poetische Bilder und ordnet sie in einen neuen Zusammenhang ein [...]. Das Sprach- und Bildmaterial ist bekannt und größtenteils trivial, ausgefallenere Allegorien und einzelne Wendungen lassen sich oft wörtlich aus dem 'Frauenleich' Frauenlobs oder anderen Denkmälern belegen[...]."

23 Vgl. Petzsch, Christoph: Frühlingsreien als Vortragsform und seine Bedeutung im Bîspel. In: DVjs 45. 1971. S. 35-79 (künftig zitiert: Petzsch: Frühlingsreihen). Zur engen Bindung an den Textautor vgl. die Stelle bei Bartsch: Meisterlieder. S. 280: *tenz reien sliht, / als man nu giht,/ die doene sunder dôn getiht*; sie "[verdiente] eine eingehende Interpretation" (Kornrumpf, Gisela: Mülich von Prag, Pfalz von Straßburg, Albrecht Lesch. Neues zur Überlieferung. In: ZfdA 106. 1977. S. 121-137 [künftig zitiert: Kornrumpf:

bolische[...] Frauenpreis, bei dem wie oft in spätmal. Lyrik schwer entschieden werden kann, ob er weltlich oder geistlich (auf Maria bezogen) zu verstehen ist"[24], ist in der vorliegenden Textfassung ins Mariologische gewendet. Der Schlußvers lautet: *Marî, nâch dir mîn herze beide wüetet und topt.*[25]

Nicht minder deutlich liegen die Verhältnisse bei Leschs Goldenem Reihen (Nr.8).[26] Angekündigt mit *Diß ist leschen guldyner Reye* bietet die Handschrift hier einen dreistrophigen über Ave-Anaphern verbundenen Mariengruß. Mit der sich anschließenden Paratweise Peters von Sachs (Nr.9-11) liegt dann ein Ton vor, in dem gleich zwei Neuschöpfungen gedichtet wurden. Das Register verzeichnet die Liedgruppe unter *Peters von sahsen Barant Maria gnuchtig zuchtig iij; Jn dysem tone latyn O Maria pia iij* und *Jn dysem tone man sicht leuber teuber iij.*[27] *Jn dysem tone*: hervorgehoben wird, daß Zudichtung hier nicht selbstverständlich ist. Die Rubriken setzen die drei Lieder voneinander ab: *Als her peter von sahsen dem muonch von salzburg dyß vorgeschrieben par schicket da schicket er yme dyß nachgende latynisch par her wyder vmb in dem selben tone* (Bl.38va)[28] und *Ein ander par jn dysem tone vonn meyen ein pryßliet* (Bl.39ra). Die drei Lieder sind offensichtlich nicht nur wegen ihres besonders kunstvollen Reimgefüges, worauf bereits die

---

Mülich von Prag], hier S. 124. Anm. 15). Allerdings liegt gerade hier der Fall vor, daß in diesem Ton in der Augsburger Handschrift 2° cod.197 (Bl.192v-193v) Strophen hinzugedichtet wurden, vgl. Steer, Georg:"Dat dagelyt von der heiligen passien". In: Ruh, Kurt und Werner Schröder (Hrsgg.): Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts. Würzburger Kolloquium 1970. Berlin 1973. S. 112-204, hier S. 161-162.

24 Schanze: Harder. Sp. 470.

25 Bartsch: Meisterlieder. S. 198; vgl. dagegen die Fassung des cgm 268 bei Kiepe: Gedichte. S. 146-149.

26 Text bei Kiepe: Gedichte. S. 180-181.

27 Zur Überlieferung diese Tons ausführlich Röll: Singschule.

28 Auswertung dieser Stelle für eine Datierung bei Röll: Singschule. S. 43-46.

Qualifizierung als *Barant* deutet[29], zu den Reihen gestellt worden, für die neben der Text-Tonbindung Bevorzugung weniger Reimklänge vor tanzliedartiger Melodie konstitutiv sind. Daneben handelt es sich wieder um Mariendichtung, was sie in ihre Umgebung stellt. Die entsprechende Rubrik nennt schließlich die Textautoren: Peter von Sachs und den Mönch von Salzburg. Lediglich das dritte Lied fällt sowohl unter diesem Gesichtspunkt wie thematisch aus. Hier weist den Weg jedoch die Rubrizierung als "Preislied des Mai". Ganz im Gegenteil nämlich bewahrt k hier ein ansprechendes Herbstlied, welches die Klage über den sich ankündigenden Wintereinbruch in der Eingangsstrophe in den zwei folgenden in eine Liebesklage überführt.[30] Der Hinweis wird sich kaum schon in einer Vorlage befunden haben, es sei denn, die ganze Eingangspartie entstammte einer geschlossenen Quelle. Die Deutung geht nämlich zweifellos am Text selbst weit vorbei[31], zeigt aber, worauf es dem Rubrikator bei der Abstimmung auf die Überlieferungsumgebung ankam. Gemeinsam mit Harders Reihen und den folgenden Reihen Mülichs von Prag (Nr.12)[32] wie Frauenlobs (Nr.13)[33] ist diesem Lied der Natureingang eigen, der dann die Folie abgibt für das Hauptthema, den Frauenpreis. Daß hier nun gerade ein Natureingang, der in die Liebesklage führt, legitimiert wurde, läßt sich erklären in der besonderen Ausführung dieses Gestaltungsprinzips im folgenden Reihen Mülichs, der gerade Winter und Mai als klassische Zeit der Hochstimmung in Opposition zueinander setzt. Ebenso fehlt hier wie bei Mülich eine explizite Ausdeutung auf die Gestalt Mariens, die erst wieder Frauenlobs Reihen vornimmt. Über die Registereinträge *Muolichs rey* und *frauwenlobs gecronter rey*

---

29 Vgl. Röll: Singschule. S. 121-141.
30 Versuch einer kritischen Textherstellung bei Röll: Singschule. S. 79-80.
31 Da Bartsch nur die Rubrik zitiert, wurde dies in der Forschung bisweilen übersehen, vgl. etwa Genseke: Bedeutung. S. 52.
32 Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 199-201.
33 Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 201-204.

stellen sich diese zwei Dichtungen ebenso in den Zusammenhang fester Text-Tonautor-Bindung wie die folgenden zwei Reihen Konrads von Würzburg (Bl.3r: *Cunrads von wurczburg rey* und *Meister Cunrad guldin reyel*). Im Preis der Schönheit Mariens führt der namenlose Reihen Konrads (Nr.14) die Möglichkeiten der Verschränkung von weltlichem Frauen- mit geistlichem Marienpreis vor Augen, wie sie die bis hierher erwähnten Texte der Eingangspartie mit von Fall zu Fall anderer Akzentuierung ebenfalls kennen, ohne daß sich das Gesamtbild der in erster Linie mariologischen Ausrichtung änderte.

Mit der semantischen Qualität der Reihenform als formal anspruchsvolle Gestaltung einer "schönen Jahreszeit", zu der nach theologischem Verständnis auch die Erfüllung des göttlichen Heilsplans gerechnet werden muß, ordnet sich diesem Gesamtbild ein Konrads Goldener Reihen (Nr.14), ein dreistrophiges Weihnachtslied. Der Anklang an die "geistliche Hochstimmung" der Weihnachtszeit war über die Marienge-stalt bereits im Reihen Leschs gegeben.[34]

Mit dem sich anschließenden Taugenhort (Nr.16)[35] liegt ein marianischer Leich vor, der als "reguläre Paraphrase"[36] des Frauenleichs Heinrichs von Meissen bezeichnet worden ist. Die Redaktion (oder die Quelle) hatte die Verwandschaft sicher bemerkt, jedenfalls läßt sich die Rubrik Bl.43va so deuten, die mitteilt, der Taugenhort solle dem Marienleich eigentlich folgen.[37] Die Spitzenstellung des Leichs war über die umfangreichen Einordnungen keineswegs vergessen. Mit der Bezeichnung als *hort* ist neben der Identität des Textautors und thematischer Nähe auch formal die Anbindung gegeben, indem Mehrstrophigkeit

---

34 Vgl. Kiepe: Gedichte. S. 181. V. 31. Schanze (Art. "Lesch, Albrecht". In: ²VL. Bd. 5. 1985. Sp. 726-733 [künftig zitiert: Schanze: Lesch]), hier Sp. 729) folgert:"für die Weihnachtszeit bestimmt".

35 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 204-231.

36 Bertau: Sangverslyrik; dort ein Verzeichnis von Parallelstellen S. 206-207.

37 Husmann (Aufbau. S. 197) setzt die Niederschrift dieser Rubrik vor die Lagenumstellung, es spricht jedoch nichts gegen einen späteren Ansatz.

erfaßt wird.[38] Als *hort* wurde gleichfalls Peters von Reichenbach Leich (Nr.17)[39] begriffen, angekündigt auf Bl.3r rot hervorgehoben mit *Jtem Peter von Richenbaches hort xxj par.* Formal ordnet sich dieses Stück demnach wieder über die Nennung des Textautors wie das Merkmal "Strophenreihe" ein. In den drei Eingangsstrophen, einem geistlichen Tagelied, das als dem Leich zugehörig erachtet wurde[40], stellt erneut eine Situation, die traditionell in der Minnedichtung Anwendung findet, den Hintergrund für die folgende entschieden religiös ausgerichtete Ausdeutung. Der Leich selbst kennt den Kreuzleich Frauenlobs[41], doch könnte allein die abschließende Behandlung des Marienlebens in Str.8-10 neben der überhaupt geistlichen Ausrichtung - thematisiert werden auf das gedankliche Zentrum der Gottesmutterschaft Mariens hinführend Schöpfung, Erschaffung und Sturz der Engel, Erschaffung und Sündenfall des Menschen wie Erlösungsbeschluß - die Voranstellung mit bewegt haben.

Ganz und gar nicht "religiöse Grundstimmung" als Anlaß zur Aufnahme kann nun dem Schlemmerlied Neidharts (Nr.18) zugesprochen werden. Doch beschränkt sich die Anbindung nicht auf das Moment "Strophenreihe" wie (vermeintliches) Wissen um Textautorschaft. Auf Bl.3r heißt es im gewohnten Typ *Dez nydhards frass.* Die Schlußverse können als Verfassersignatur gelesen worden sein: *vnd wil dann singen nythartz guot gefresse.*[42] Der Fraß hebt

---

38 Zusammenstellung entsprechender Belege für *hort* aus dem frühen Meistergesang bei Brunner: Alte Meister. S. 158. Anm. 305.

39 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 231-245.

40 Die Dreiergruppe ist in keiner Weise abgesetzt, auch sonst fehlen dahingehende Hinweise.

41 Vgl. Bertau: Sangverslyrik. S. 201-204.

42 Im Gegensatz immerhin zu anderweitiger Überlieferung, wie Brunner bemerkt (Brunner, Horst: Neidhart bei den Meistersingern. In: ZfdA 114. 1985. S. 242-254 [künftig zitiert: Brunner: Neidhart]) S. 247, dort eine Übersicht über weitere Textzeugen S. 247-248. Ausführlicher zum Text Grunewald, Eckhard: Die Zech- und Schlemmerlieder des deutschen Spätmittelalters. Mit einem Anhang:"Der Minner und der Luderer". Edition. Diss. Köln 1976. S.

bezeichnenderweise mit einem Frühlingseingang an. Er stellt gleich im Abgesang der ersten Strophe das Lob des Maimonats als traditioneller Zeit der Freude und den Reihen-Tanz in Gesellschaft des weiblichen Geschlechts zueinander. Der Eingang kontrastiert hier zwar nur die Zeit des Zechens und Schlemmens, den Herbst, der im weiteren denn auch das Bild prägt. Dennoch ist so die den Reihen obligatorische Konstellation aufgerufen: *Wer nu den meyen wolle heyen der sol reyen mit den frauwen die sint frolich gerne.* Schließlich ist auf den von Brunner bemerkten Tanzliedcharakter zu verweisen, der das Schlemmerlied in die Nähe zu den Reihen stellt.[43] Einen ähnlichen Grenzfall stellt des Tannhäusers Ludeleich (Nr.20). Die Verbindung zum Textverfasser stellen Registereintrag und Blattüberschrift her: *Danhusers Luodleych* und *des danhusers Luode Leich.* Ob neben der Autorbindung und der wiederum gegebenen umfangreicheren Strophenkette auch thematische Beweggründe anzusetzen sind, ist nicht sicher. Zwar wird das Thema Minne behandelt, worin sich der Text dann mit seiner Überlieferungsumgebung berührt, doch auf eigene Art. Aufgezählt werden die unmöglichsten Forderungen der Minne-Dame als Gunstbeweise, angesichts derer die Aufforderung an das männliche Gegenüber ergeht *Er sol sie by dem nacken fahen sol sie mit eynem knuttel slahen vnd ey vnd ey daz man sin manheit vf sym rucken schauwe.*[44]

Ohne weiteres stellen sich dagegen dann wieder Dangkrotzheims Schöpfungspreis, der in einen Marienpreis mündet, wie das folgende Marienlob Nr.22 über Autorenzuordnung und Thema zu den charakteristischen Zügen der Eingangspartie. Lediglich Zwingers Roter Ton fällt aus dem Zusammenhang. Die Ankündigung im Register unterscheidet sich von bisher Gewohntem: *Dez*

78-85.

43 Vgl. Brunner: Neidhart. S. 248, dort ohne ausführende Belege.

44 Zitiert nach der Handschrift, in der die Pointe nicht zur Geltung kommt. Bartsch (Meisterlieder. S. 251) ändert entsprechend in *daz man sîn manheit ûf ir rücke schouwe* (V.165).

Zwingers rotten don stet hie von dez hordes wegen. Einer Legitimation bedurfte die Aufnahme dieses Spruchtons schon. Sie läuft über das siebenstrophige erste geistliche Bar, in dem Adams Sündenfall und typologisch gedeutete Erlösung durch Jesu Passion und Kreuzestod im Zentrum stehen, nicht hinaus. Nur dieses Lied scheint mit *hort* gemeint zu sein. Überzeugende Nähe zu den zwei anderen Hort-Dichtungen der Eingangspartie läßt sich nicht erkennen. Das Reimschema des Tons[45] ist nicht so ungewöhnlich, als daß von hierher Anregungen zur Übernahme gekommen sein werden. Jedenfalls wurde zumindest die Strophenreihe des *hort* dem Zwinger selbst zugeschrieben, wie die Rubrik auf Bl.79r erweist: *In des zwingers Rotten don sin hort.* Ferner könnte in Lied Nr.9,1 V.14 eine Autornennung gelesen worden sein.[46] Schließlich fällt die klare thematisch ausgerichtete Anordnung der Lieder in diesem Ton auf. Auf das erwähnte geistliche Eingangsbar folgen zweimal fünf Strophen zum Themenkomplex "Johannesvision-Schöpfung-Marienlob", ein dreistrophiger Marienpreis, ein Lob des *wirts* mit drei Strophen, ein weiteres, jedoch poetologischer ansetzendes Marienlob wie abschließend eine fünfstrophige Schulkunst. Vielleicht hat die Autorität der Vorlage, denn die Redaktion der Kolmarer Handschrift hatte thematische Anordnung der Lieder ja früh aufgegeben, hier eingewirkt, so daß diese Lieder tatsächlich als von Zwinger selbst verfaßt erachtet wurden?[47] Sein Roter Ton ist immerhin der in der Überlieferung der am besten für seinen Namen bezeug-

---

45 Vgl. Cramer, Thomas (Hrsg.): Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. München 1977-1985 (künftig zitiert: Cramer: Liederdichter). Bd. 3. S. 594; dort S. 520-535 alle Texte des Zwingers aus der Kolmarer Handschrift.

46 Bartsch (Meisterlieder. S. 251) stellt her: *zwâr, Zwinger, ich kan stiuren dich.*

47 Vgl. dagegen Cramer: Liederdichter. Bd. 3. S. 594:"Tatsächlich könnte die Notiz im Register der Hs. [...] so interpretiert werden, als seien die übrigen Gedichte im gleichen Ton von anderen Verfassern."

te[48], und deutliche Unterschiede in der dichterischen Durchführung der Lieder dieser Reihe sind nicht festzustellen.[49] Zweifellos werden zumindest die mariologischen Lieder den Einbezug in den Eingangsteil befördert haben, und die Autornennung im Lob des *wirts* könnte die Voranstellung dann der restlichen Lieder angeregt haben.

Sie fügen sich ein in eine offensichtlich vorwiegend vom Thema des Liedgutes angeregte Umstellung der Lagen. Weiterhin dominiert das "Frauenlob", meist auf Maria hin expliziert, und zwar auch dort, wo der Text in anderen Fassungen weltliche Lesung lizensiert. Es kommt zwar zu Unschärfen in Randbereichen, doch lassen die entsprechenden Texte in der Mehrzahl der Fälle zumindest den Bezug zu einem weiblichen Gegenüber nicht vermissen. Seinen deutlichsten Ausdruck findet das Marienlob in drei großen marianischen Leichs, von denen zwei unter dem Namen Frauenlobs geführt werden. Ihnen eignet untereinander zudem stilistische Nähe: der Goldene Schilling des Harder ist hierher zu stellen. Diese Nähe könnte neben dem Ziel, Reihen zu vereinigen, den Entschluß zur Umstellung erleichtert haben. Die Spitzenstellung des Frauenleichs wird daneben unter formalen Gesichtspunkten weitergeführt. Entweder sind Text- und Tonautor qua "Gattung" oder Liedtyp identisch, oder

---

48 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 333. Der Goldene Ton ist zwar schon im Liederbuch des Jacob Käbitz (cgm 811, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts) bezeugt, jedoch ohne Namensnennung - weitere Überlieferung dann erst im mgq 414 und im cpg 680. Zudem ist der Goldene Ton metrisch identisch mit Kettners Prophetentanz, vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 288. Anm. 5. Den Hofton tradiert bereits die Handschrift Basel Cod. A X 2 (2. Hälfte, Mitte des 15. Jahrhunderts), wiederum jedoch ohne Namensnennung. Ferner kennt nur noch der mgq 414 ein weiteres Bar in diesem Ton. Der Rote Ton wird zuerst um 1440 in der Dresdener Handschrift M 13 als Ton Zwingers notiert. Die gesamte Überlieferung reicht nicht hinter die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Günther Jungbluth (Art."Der Zwinger". In: [1]VL. Bd. 4. 1953. Sp. 1172) setzt den Dichter in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

49 So auch Cramer: Liedkunst. Bd. 3. S. 594.

Rubrik und Text nennen den Dichter des Werks. Zudem handelt es sich in der Regel um reimtechnisch und melodisch anspruchsvollere oder in der Strophenbindung sich auszeichnende Kompositionen, was sie von den Spruchtönen der Hauptpartie absetzt. Formal läßt sich das Gut unter dem Begriff der "Prunkform" weitgehend subsumieren, womit zweifellos auch ein festlicher Eingang gegeben ist. Allerdings eignet der Form hier eine semantische Qualität, die auf das entscheidend Verbindende deutet, den Marien- und Frauenpreis.

Gegen systematischen Auszug der Texte bei Niederschrift der Hauptpartie sprechen diejenigen Teile der folgenden Sammlung, die sich durchaus in die Eingangsgruppe fügten. So sind vierzehn Strophen im Neuen Ton Frauenlobs (Nr.177) über die Rubrik Bl. 180va als *hort* benannt.[50] Daneben erinnern ein Prophetentanz im Süßen Ton Frauenlobs (Nr.182), angekündigt auf Bl.186vb als *Ein anders der clein propheten tantz*, wie Marners Prophetentanz (Nr.519), angekündigt *Der propheten dantz ein eygen geticht dez marners*, an den Tanzliedcharakter der Reihen. Mit dem Hinweis *Hie fahent an die dryzehen Reyen in der torn wise* auf Bl.297va ist ebenfalls eine Strophenkette (Nr.302) angekündigt, die sich formal den Bedingungen der Reihen fügte.[51] Ferner liegen mit dem Kreuzleich in der Regenbogen-Sammlung und mit dem Goldenen ABC des Mönchs von Salzburg zwei Leichdichtungen vor, letztere auch formal *mit vil subtiliteten*[52]. Zwei weitere Reihen bietet k in Mügelns Traumton mit Nr.

---

50 *Der hort ym nuowen ton vom lyden cristi.* Weitere Belege für *hort*: Frauenlobs Ritterweise wird als *hort* angekündigt, Nr.315, 337 und 338 werden als *hort* bezeichnet, auf Bl.681r beginnt ein *hort* von der Astronomie, ein *hort* Mügelns bietet Bl.618v, die Rubriken zu Nr.825-827 kündigen einen *hort* an.

51 Vgl. zu diesem Stück ausführlicher Petzsch: Frühlingsreien. S. 59-61.

52 So die Rubrik im cgm 715, Bl.46r, zitiert nach Bertau: Sangverslyrik. S. 209, dort S. 208 zudem:"[...] darin, daß die Strophenordnung einem Tonartenplan folgt, ähnelt der ABC-Leich den Hortgedichten."

693 und 684-686.[53] Schließlich erscheint in der Schlußpartie mit Leschs Gekröntem Reihen ein Weihnachtslied (Nr.919)[54], das formal als "eine Steigerung gegenüber dem 'Goldenen Reihen' (umfangreichere Strophe, kompliziertere Reimstruktur, u.a. fünffacher Kornreim)"[55] anzusprechen ist. Darauf folgen lediglich noch Leschs Tagweise Nr.920, ein Weihnachts-Neujahrslied, wie Harders Hofweise (Nr.921-940). Das angeführte Gut macht systematischen Auszug nicht eben wahrscheinlich, wie bereits zu Taugenhort und Gekröntem Reihen Frauenlobs zu vermuten war. Die Niederschrift des Goldenen Reihen Leschs schließlich noch gegen Ende der Sammlung beweist einen sehr spät gefaßten Entschluß zur Umstellung, die Zäsur wurde freilich vor dem Goldenen Schilling und nicht vor diesem Stück gesetzt. Das Augenmerk lag offensichtlich nicht nur auf der Gruppe der Reihen, die ja dann nur einen Ausschnitt des Handschrifteneingangs ausmachen. Neben der weitgehend mariologischen Prägung gewinnt auch die stilistische Nähe mancher Stücke zu Frauenlobs Schaffen, das im Marienleich einen den Eingang des cgm 4997 prägenden Ausdruck findet, an Gewicht.

2.7 Zusammenfassung

Das Frauenlob-Korpus nimmt in der Kolmarer Liederhandschrift eine ausgezeichnete Stelle ein. Bereits in einem ersten Plan zur Anlage an die Spitze gestellt, führt es Tonsammlungen weiterer *meister* an, deren Reihe in ihrer Zusammensetzung zeitgenössischer Herausbildung eines Kanons vorbildlicher alter Meister durchaus nahe steht, ohne diese jedoch sklavisch in eine Handschriftenordnung zu überführen. Die Affinität läßt sich nicht nur verstehen als bei solch weitreichendem Sammelinteresse unvermeidlich, sondern sie zielt tendenziell auf Repräsentativität im An-

53 Vgl. jedoch zur Aufteilung in Bare Brunner: Alte Meister. S. 168. Anm. 34.
54 Text bei Cramer: Liederdichter. Bd. 2. S. 209-221.
55 Schanze: Lesch. Sp. 729.

spruch. Dieser schlägt auf das Frauenlob-Korpus insofern durch, als schon im Ursprungsplan diesem Dichter die meisten Töne zukamen. Die Tönezahl wuchs dann während der Arbeit noch einmal um mehr als das Dreifache. Die bereits für die ältere Spruchdichtung bekannte Hochschätzung gerade des Tonschaffens[1] ist sicherlich hier in der Voranstellung mitzudenken.

Neben Tönereichtum bestimmt die Stelle des Dichters in k die Bindung an den Kontrahenten Regenbogen. Mit der legendären Dichterfehde konnte auf prägende Elemente einer Vorstellung zurückgegriffen werden, die bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich verfestigte und bis hin zu k Kontinuität besaß. Der Streit Frauenlobs mit seinem berühmten Kontrahenten, in der Handschrift mit nicht wenigen Texten belegt, hat die Zusammenstellung beider Autorpartien wie Parallelität in deren Aufbau über die Voranstellung je einer lyrischen Großform sicher mit angeregt.

Frauenlobs breit für ihn bezeugter Leich eröffnete die Handschrift von Anfang an. Ihr thematischer Schwerpunkt war so angezeigt und zugleich an den Namen des geachtetsten Meisters gebunden. Bereits in der ersten Anlage gab er als Mariendichtung dem Eingang ein besonderes Gewicht. Mit dem berühmtesten der als vorbildlich erachteten Tonmeister war in die Sammlung selbst verwiesen, die in ihrem Anfang das Prinzip der Voranstellung geistlicher Lieder innerhalb der Töne noch zu verwirklichen suchte und darin eine für den Handschrifteneingang verfolgte Linie fortsetzte. Über diese in der Voranstellung einer geistlichen Dichtung tendenziell gegebene strukturelle Identität der Eingangspartie mit dem Gegenstand der Sammlung wird nicht nur ein kenntnisreicher, sondern vor allem ein umfassender Sammel-

---

1 Vgl. hier Kornrumpf, Gisela und Burghart Wachinger: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung. In: Cormeau, Christoph (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979. S. 356-411 (künftig zitiert: Kornrumpf, Wachinger: Alment).

anspruch greifbar. Lassen sich für das erste Konzept jedoch noch Einwände gegen die Signifikanz des Leich-Eingangs für die gesamte Handschrift formulieren, diese hätten dagegen eine Spitzenstellung für das Frauenlob-Korpus selbst stärker zu gewichten, so dürften sie im Blick auf die Zwischenschaltung der alten Schlußlagen auszuräumen sein. Trotz mancher Unschärfe im Einzelfall wurden offensichtlich doch bereits gegebene Ansätze aufgegriffen und fortgesetzt, ja noch unterstrichen. Augenfällig waren zunächst die formalen Eigentümlichkeiten des Gutes. Für den Marienleich war dessen dahingehender Sonderstatus ausdrücklich vom Schreiber A vermerkt worden, und auch die zwischengeschalteten Reihen, Leichs, Barant-Töne und Horte setzen sich von den Spruchtönen ab. Die von A berücksichtigte Textautorschaft war hervorzuheben. Auch wo zeifellos Spruchtöne vorlagen, ließen sich Hinweise auf diese Text-Ton-Bindung finden. Daneben waren für diese Töne besondere formale Qualitäten festzuhalten, die sie ebenfalls in ihre Umgebung stellten. Am ehesten jedoch wird von der thematischen Seite von einer "Einheit" der Eingangspartie gesprochen werden können. Das Marienlob trug mit dem Frauenleich bereits den Eingang, und daran wurde angeknüpft. In der überwiegenden Mehrzahl der Texte wird die mariologische Dimension explizit. Wo dagegen zweifellos weltliches "Frauenlob" gegeben war, kann es über eine ausgezeichnete formale Inszenierung in einen geistlichen Horizont gestellt sein. Von einem neuen Sammlungsgedanken, der "die Anordnung nach Tonmeistern überlagert hatte"[2] zu sprechen, greift zu weit, da der Nexus zur alten Anlage noch deutlich gegeben war, und zwar über das Thema "Marienlob". Das hatte noch Conrad Benz begriffen, der der Sammlung auf zwei leer gebliebenen Blättern ein tropiertes Vaterunser und ein Ave Maria voranstellte.[3]

---

2 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 31.

3 Petzsch (Kolmarer Liederhandschrift. S. 170) setzt den Eintrag nach 1546 an. Vgl. auch Wachinger, Burghart: Art."Gegrüßet sistu ane we". In: ²VL.

3 Materialorganisation als Funktion der Rubriken

Der Einsatz der Rubriken ergänzt den bereits über den Blick auf die Anlage der Handschrift gewonnenen Eindruck. Wie in der Organisation nach Tonautoren und Tönen wird über farblich abgesetzte Schreibervermerke die Menge der Texte vor allem dem schnellen Zugriff übersichtlich dargeboten. Die weitaus meisten Rubriken sind entsprechend vom Typ *ein anders* oder *aber dru* und nehmen auf den Text selbst keinen Bezug, außer daß sie dessen Zugehörigkeit zum aktuell erfaßten Ton anzeigen und zumeist die Anzahl der Strophen angeben.[1] Daneben gehören hierher die Bare mit Melodiestrophe oder zu Beginn weiterer Fortsetzung eines bereits begonnen und dann unterbrochenen Tons, die durch den Neubeginn hinreichend abgesetzt sind.[2]

Von enger Bindung an den Text frei bleiben ebenfalls jene Notizen, die allein auf die Position in der Handschrift Bezug nehmen, indem sie auf Anschlüsse weiterer Strophen an anderer Stelle verweisen, wie beispielsweise die Hinweise unten auf Bl.115vb, Bl. 167rb, Bl.307vb oder die Textrubrik *daz vierde* auf Bl.97vb. Das Augenmerk gilt der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ton, der in der Regel über dem

---

Bd. 2. 1980. Sp. 1136-1137. Zu den Eintragungen in die Handschrift seit 1546 ausführlich Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 188-207.

1 Abgesehen von den Mischtypen zählen dazu im Frauenlob-Korpus die Einträge vor den Liedern Nr.3, 48, 49, 76, 81, 83, 84, 87, 88, 90, 104, 107, 108, 110, 116, 118, 124, 133, 138, 141, 143, 144, 149, 151, 153-157, 161-166, 168, 169, 171-175, 184, 185, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 204-209, 215, 216, 222-224, 226, 228, 231, 236, 238-240, 242, 245-247, 253, 259-263, 265, 267-271, 279, 281, 282, 284-288, 290, 291, 294, 295, 306 sowie 415 und 468 in anderer Umgebung.

2 Vgl. Nr.2, 47, 85, 102, 103, 109, 112, 140, 142, 145, 148, 152, 170, 181, 183, 188, 190, 214, 232, 244, 251, 254. Ohne Rubrik blieben die Lieder Nr. 86, 229, 275, 280 und 297. Die Angabe bei Bartsch (Meisterlieder. S. 13) "85 und 86 stehen in der handschrift als éin lied von 6 strophen, doch bezeichnet der große anfangsbuchstabe bei strophe 4 den anfang eines neuen liedes." ist mißverständlich. Im Register auf Bl.4r werden Nr.85 und Nr.86 deutlich als zwei verschiedene je dreistrophige Bare ausgewiesen.

Schriftspiegel der Blätter genannt ist, wie der Absetzung einzelner Bare voneinander und der Zugehörigkeit bestimmter Strophen zu bereits notierten Baren. Die Anlage der Handschrift selbst kann reflektiert werden, so etwa bei der gestrichenen Spiegelweise oder in den Einträgen zu Nr.65, zum Taugenhort und zum Marienleich.

In den übrigen Rubriken ist die Verbindung zum Text selbst jeweils locker. Vor Lied Nr.65 wird explizit die Anordnung der Lieder nach Themen aufgegeben - *Nu volget wyder geistlich gesang jn dysem ton v liede die xiij liligen* - und über den Inhalt des folgenden Stücks mit einem Hinweis auf das strukturierende Zentralmotiv informiert. In der Rubrik des Taugenhorts wird dagegen gar nicht klar, wieso er denn eigentlich nach dem Leich stehen sollte, wegen seiner Form, seines Verfassers, des Themas oder stilistischer Nähe? Lediglich die Schlüsselmetaphorik im Namen erfaßt hier etwas vom Text selbst. Der Eintrag zum Marienleich zielt dann auf die gesamte Handschrift. Zuerst wird in lateinischer Sprache über das Stichwort *Carmina magistralia* ihr Gegenstand genannt und expliziert *Hie volget gesang der meinster geticht.*

> *Carmina* zielt augenscheinlich auf das Liedschaffen in seiner Gesamtheit, auf die Einheit von *wort und wîse; magistralia* könnte als "meisterlich" im Sinne von "vorbildlich" übersetzt werden. Natürlich ist damit auch auf die *meister* abgestellt, jedoch kaum auf Handwerksmeister im engeren Sinn, wogegen schon die Wahl des Latein spricht. Die volkssprachliche Explikation des Lateinischen mit *gesang der meinster geticht* begegnet ein weiteres Mal auf Bl.3r: *Hec est Tabula super carmina magistralia Diß ist die tafel uber der meinster geticht gesanges.* Die Rubrik Bl.3r fährt dann gleichfalls fort mit dem Hinweis auf Frauenlobs Spitzenstellung - ergänzt um eine Angabe zu den Quantitätsverhältnissen (*daz mereteil*) - und der ebenfalls dreifachen Ankündigung des Leichs. Sie richtet sich offensichtlich an der zeitlich vorgängigen Rubrik von Bl.19r aus.

Dann wird das Verfahren der Anlage dargelegt, und zwar exemplarisch am Beispiel Frauenlobs: *Zum ersten Jn meinster heinrichs frauenlobes toenen die nach einander gent Vnd die ersten genotiert et sic de* aliis. Die das Thema erfassenden ersten zwei der drei

Titulaturen des Leichs sind in zwei Fällen sicher traditionell, und auch die Ankündigung *des guldin fluegel* liest sich nicht wie eine eigene Explikation des Rubrikators. Eigens erwähnt wird der metrisch-melodische Bau wohl auch in Absetzung zu der über die erste Ankündigung eigentlich zu erwartenden Spruchtöne, er begegnet allerdings in ähnlicher Form vor dem Kreuzleich: *Diß ist Regenbogen geticht dez heiligen cruczes leich ie zwey liede in einem tone sint xxij toene.* Dies bedurfte kaum intensiverer Analyse der Gegebenheiten, da die Melodie ohnehin durchgearbeitet werden mußte und die Rubrik der Aufzeichnung des Leichs zeitlich nahe steht.

Ähnlich an der Oberfläche der Texte wie diese eine Ordnung sicherstellenden, abwandelnden oder explizierenden Rubriken arbeitet der Typ Rubrik, der in einem kurzen Stichwort das Thema des jeweils folgenden Stücks ankündigt.[3] Auch hier kann die Rubrik um den Hinweis auf die Strophenzahl ergänzt sein. Die Verteilung dieser Rubriken ist nicht geregelt, allerdings begegnen sie zu Beginn der Frauenlob-Sammlung in größerer Dichte, wogegen später zunehmend die einfache Absetzung benutzt wird. Darin könnte ein Reflex der zunächst angegangenen thematischen Ordnung der Bare zu sehen sein. Der Bezug zum Text ist auch in diesen Rubriken nicht ausgeprägt. Die Anbindung kann in manchem Fall bereits die erste Zeile erlaubt haben, ansonsten reichte ohnedies die erste Lektüre der Texte hin.[4] Nur stichwortartig wird angedeutet, was den Rezipienten erwartet, denn zu mehr war in den im Regelfall ein bis zwei Zeilen nicht Platz: längere Rubriken sind die Ausnahme. Allein die Anzahl der Wendung "Von unserer lieben Frau" in ihren Variatio-

---

3 Für Frauenlob sind dies die Rubriken der Lieder Nr.50-54, 57-59, 61, 63, 66-68, 71-74, 77-80, 82, 91-94, 96-99, 115, 117, 119-123, 125, 126, 129, 130, 139, 140, 147, 150, 158, 159, 167, 176, 193, 196, 199, 200, 210, 212, 213, 216, 217, 219-221, 225, 227, 233, 237, 248, 252, 255-258, 272-274, 283, 292, 293, 296, 300, 305, 309 und 310.

4 Vgl. etwa Nr.50-54, 57, 69, 70, 72.

nen[5] deutet darauf, daß verkürzend gearbeitet wurde, daß mehr als ein hilfreicher Fingerzeig nicht zu geben war.

Dieses Bild ergänzt die dritte verbreitete Spielart des Rubrizierens, in der der Texttyp vermerkt wird. Am häufigsten werden *fürwurff / strafflied* hervorgehoben, jedoch nicht durchgängig.[6] Daneben wird gerne, aber wiederum nicht regelmäßig, auf das Preislied hingewiesen, womit stets der Frauenpreis, gleichgültig ob in dezidiert weltlicher oder geistlicher Spielart, gemeint ist.[7] Schließlich werden in Einzelfällen angekündigt *ein byspyl vnd j rat* (Nr.56) und *frawenlops rat* (Nr.230), *Ein anders dru exempel ysopy* (Nr.62, ähnlich auch Nr.649-651), *vnderwisüng* (Nr.127), *lere* (Nr.277), *bette zuo got* (Nr.69) oder *lugen* (Nr.308).

Sporadische Berücksichtigung auffälliger Textmerkmale erweist sich daneben in der Verteilung der "Streutypen". Als markant erachtet wurden formale Besonderheiten vor allem der Strophenbindung - so im Hinweis auf einen *hort* vor Nr.177 und 234, auf das *teilen* der Lieder in Nr.136 und 146, auf einen *prophetentanz* in Nr.182 - ebenso wie ohnehin Augenfälliges wie die lateinische Strophe in Lied Nr.137. Schließlich kann etwas zu den Autoren gesagt sein: vor Nr.70 wird der Textverfasser Hans Gernspeck genannt; das Rätsel Nr.230 wird ausdrücklich Frauenlob zugeschrieben; die Briefweise wird als von Frauenlob und Regenbogen gemeinsam benutzt angekündigt. Eher assoziativ vorgenommen sein dürften die Zusatzinformationen zum Lied Nr.249, das von der Kindheit Jesu handelt: *Epyphanius seczet dyse materie in libro de infancia saluatoris licet sit apocriphum*, oder jene, die mit *in antiquo dictamine* bei der Melodiestrophe

---

5 So vor den Liedern Nr.66-68, 82, 121, 122, 125, 130, 134, 139, 140, 167, 196, 199, 217, 227, 252 und 272.

6 Nr. 60, 64, 75, 101, 113, 128, 131, 132, 135, 160, 179, 201, 241, 276, 278. Nicht erfaßt sind beispielsweise Nr. 110, 162 oder 163.

7 Nr. 95, 114, 134, 202, 203, 218, 250, 264, 298, 299.

von Nr.152[8] auf die Stoffquelle des Alten Testaments verweist.

Kaum näher am zu rubrizierenden Gut stehen Hinweise in vergleichender Funktion, die jedoch die Ausnahme bilden. Für Frauenlob sind sie zweimal belegt. So heißt es vor Nr.105 unter Bezug auf Nr.73: *Vor an dem lxxxviij blat stent xvij wunder mit ix liedern in dysem ton Jtem aber xvij wunder in xvij lydern*, was nur auf eine Formalie geht, und vor Nr.178 *Ander fünff ym nuowen ton alten meß beßerer wan die fordergen fünff*: gemeint ist Lied Nr.171, dessen Strophenbau als offenbar weniger authentisch erachtet wurde.[9]

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß über die Rubriken der Frauenlob-Partie, und der Vergleich mit anderen Korpora korrigiert hier nichts, vor allem quantitativ verwaltet wird. Der Vorrat ihrer Anbindung an den Text ist breit. Es wird sich seiner nicht systematisch, sondern sporadisch bedient. Wo auf den Einzeltext eingegangen wird, blieben die Schreiber an der Oberfläche. Zumeist wird entweder ein kurzes Stichwort zum Thema gegeben, der Texttyp markiert oder auffällige Formalia benannt, in der Regel als Orientierungshilfe, die nirgends in der Art ihrer Anwendung auf systematische Vollständigkeit zielt. Zusammen mit manchen berücksichtigten Besonderheiten im Einzelfall verrät sich darin zumindest eine Vertrautheit mit vielen verschiedenen Aspekten des Gegenstands. Konsequent verfolgt wird lediglich das Rubrizieren als solches, die Absetzung einzelner

---

8 Vgl. Petzsch: Rubriken. S. 261; Enke (Enke, Heinz: Der Vergessene Ton Frauenlobs. In: Mf 4. 1951. S. 191-202, hier S. 195) bezieht die Rubrik dagegen auf die Notationsweise der Melodie.

9 Vgl. hier die entsprechenden Ausführungen zu Metrik und Strophenbau der Töne. Die Rubrik ist von der Donaueschinger Handschrift übrigens mechanisch übernommen worden, vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 91 zu Nr.20. In ähnlicher Form begegnet der Typ im cgm noch einmal am Rande zu Nr.343: *stett vor* (sc. Nr.341) *doch nit also*. Hingewiesen sei daneben auf die Rubrik vor dem Goldenen Ton des Kanzlers (vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 54 zu Nr.580), die "Qualitäts"-Vergleiche auch für die Melodien belegt.

Lieder voneinander, wobei der Wechsel in der Schriftfarbe zusätzliche Deutlichkeit bringt. Daneben ist noch am durchgängigsten die Strophenangabe durchgeführt. Sie wird im Register aufgenommen. Dies wie die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen Aussage einer Schreibernotiz und tatsächlichen Verhältnissen in der Handschrift schließen Abschrift aus Vorlagen aus. Wo diese im Einzelfall gegeben sein könnte[10], dürfte die Rubrik nicht planlos, sondern gezielt deren Zusatzinformationen in das aktuelle Umfeld übernommen haben. Die Rubrizierung erfolgte in der Regel zugleich mit der Niederschrift der Texte, wie auch die überwiegende Identität der Schreiberhände nahelegt. Sie ist elementarer Bestandteil der Anlage in gliedernder, ordnender Funktion, was nahezu unabdingbar scheint für eine Sammlung solchen Umfangs. Daraus muß nicht unmittelbar auf ein "Reproduktionshandbuch" geschlossen werden, private Liebhaberschaft eines Kenners der Materie bleibt denkbar. Für die Frauenlob-Sammlung läßt sich im Vergleich zu anderen Korpora nichts augenfällig Besonderes erkennen. Die Analyse der Rubriken innerhalb dieses Korpus gibt damit wenig her für den Umgang der Redaktion mit Tönen und Texten Frauenlobs. Sie sind nur bisweilen im Einzelfall aufschlußreich, wenn etwa Informationen über den Texttyp, die Position der Texte oder die Einschätzung der Textqualität bereitgestellt werden.

> Eine Deutung der Selbstnennung des Hauptredaktors (*magistri libri*) auf Bl.492r als"prospektiv arbeitender Organisator der Handschrift" deckt sich auch im Frauenlob-Korpus mit dem tatsächlichen Vorgehen. Petzsch ging von der Wortbedeutung der Fügung in der umfangreichen Notiz zum Unerkannten Ton auf Bl.492ra aus und untersuchte die Redaktionstätigkeit für die gesamte Sammlung. Noch durch andere Argumente gestützt, gelangte er zu der einleuchtenden, aber nicht unbestrittenen Überzeugung, diese Rubrik sei k ursprünglich.[11]

---

10 Vgl. etwa Rölls Vermutung für den Hinweis auf die Textautoren Peter von Sachs / Mönch von Salzburg in Röll: Singschule. S. 45 und Röll: Redaktionelle Notizen.

11 Die Gegenposition, die Notiz entstamme der Vorlage, vertreten Röll (Redaktionelle Notizen) und Husmann (Aufbau. S. 219-221); vgl. dagegen zuletzt

Hand A, der *spiritus rector*, als Nestler von Speyer zu identifizieren, erlauben indes nur Indizien. Nestler dürfte der Verfasser des Unerkannten Tons sein. Die Zuschreibung nimmt freilich erst der mgq 414 im Nachtrag vor. Entschieden im Urteil ist Schanze: "Der andere Punkt, die Zuschreibung des Tons an Nestler von Speyer im nachreformatorischen Meistergesang, muß als Faktum hingenommen werden."[12] Einziges, wenn auch gewichtiges Argument ist ihm die späte Zuschreibung an einen sonst unbekannt gebliebenen - das heißt freilich nur: an anderer Stelle nicht mehr belegten - Meister, welche einen Kern von Authentizität bewahren müsse. Darf der *magister scriptor* auch mit dem Schreiber der Kolmarer Handschrift gleichgesetzt werden, oder ist die Rubrik auf Bl.492r aus der Vorlage übernommen? Die Ausführungen von Petzsch haben zwar Widerspruch erfahren, doch erfassen alle Rubriken von k auch die in dieser Handschrift vorliegenden Gegebenheiten. Schließlich wird der Ton Nestlers noch im Register (Bl.9r) als *scriptoris libri* geführt: zu Ansatz von Vorlagenabhängigkeit besteht damit kein Anlaß. Die verdeckte Selbstnennung könnte sich einer eigenständigen, formalistischen Tontraditionalismus ablehnenden Haltung verdanken, die durch die ganze Sammlung spürbar bleibt.[13] Die störende späte Aufnahme des Unerkannten Tons, so jüngst der Einwand von Schumann[14], wäre mit Wachinger[15] zu erklären:"der Anstoß könnte von der Tatsache ausgegangen sein, daß beim unmittelbar vorausgehenden Marner-Ton der Tonerfinder ebenfalls nur ein Lied in diesem Ton gedichtet hat, andere aber den Ton wieder benützten." Erleichtert haben wird die Niederschrift einer eigenen Erfindung der absehbare Zugang von Nachmeistern: man verhielt sich liberal. Der von Röll[16] angesetzte marginale Zug des Vermerks, ließe sich aus einer einzelnen kleineren Vorlage Nestlers erklären, in dem an die fremde Benutzung des Tons erinnert wurde. Ebenso bedurfte es ja nur des Zusatzes *magistri s*[cilicet] *scriptor huius libri*, um eine vorhandene Information der Quelle an die neue Umgebung anzupassen. In Nestler den Hauptredaktor zu sehen, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich, was jedoch für die Analyse der Rubriken im einzelnen wenig wei-

---

Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 52-54 und Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 33-34.

12 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 53 in Übernahme der schon von Brunner: Alte Meister. S. 70. Anm. 3 beigebrachten Argumente.

13 Vgl. hier die Ausführungen in dieser Arbeit zum Tönerepertoire von k (Kapitel 4.1) wie zur Gruppe ähnlicher Tonnamen (Verhohlener, Verborgener, Unerkannter, Unbekannter Ton) in Kapitel 4.43.

14 Schumann, Eva: Rez. zu Schanze: Liedkunst. In: AfdA 115. 1986. S. 181-188, hier S. 184.

15 Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift. Sp. 33-34.

16 Röll: Redaktionelle Notizen. S. 216-220.

terhilft. Für Nestler liegt von biografischer Seite alles im Dunkel.[17] Er wird lediglich über seine Marienanrufung im Unerkannten Ton wie über seine Tätigkeit als Redaktor der Kolmarer Handschrift greifbar.

4 Die Töne Frauenlobs

4.1 Tönespektrum und Zuschreibungspraxis

In Anlage wie Umfang tritt die Kolmarer Liederhandschrift in einem auf Vollständigkeit zielenden Gestus auf. Für die Ausrichtung des Sammelinteresses scheint allein bereits der quantitative Anteil des Frauenlob-Korpus beispielhaft zu sein. Er nimmt mit circa 220 Blättern etwas mehr als ein Viertel der Handschrift ein. Es ist zu prüfen, wie sich dazu das gebotene Tönespektrum in Umfang und Zusammensetzung verhält.

Die Redaktion führt unter Frauenlobs Namen mit der Briefweise 21 Spruchtöne, zwei Leichs und einen Reihen. Die Regenbogen-Partie kennt mit der Briefweise neun Spruchtöne und einen Leich. Ebenso bietet das Mönch-Korpus neun verschiedene Formen und das Goldene ABC. Es folgt Lesch, bereits ein "Nachmeister", mit sieben Spruchtönen und zwei Reihen. Nicht entfernt reichen die "klassischen" alten Meister wie Konrad von Würzburg mit sechs Tönen, von denen für die Nachtweise (Bl.526r) alternativ Friedrich von Sonnenburg als Tonerfinder genannt ist, der Kanzler mit vier oder - wird die von Schreiber A vermerkte Melodievariation des Goldenen Tons (Bl.545v) als eigenständige Form gezählt - fünf Tönen, der Marner mit vier Tönen oder Heinrich von Mügeln mit ebenfalls vier Tönen an Frauenlob heran. Eine ähnliche Situation ist in der gesamten vergleichbaren Frauenlob-Überlieferung nirgends gegeben. Der *meister* genoß offensichtlich bereits deutlich vor der Entstehung der Sammlung einen Ruf, der die Zuschreibung fremder Töne beförderte, denn solche Tonfülle bildete sich nicht erst in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum cgm 4997 heraus. Aus der vergleichsweise hohen Zahl ist

---

17 Vgl. Wachinger, Burghart: Art."Nestler von Speyer". In: ²VL. Bd. 6. 1987. Sp. 905-907.

jedoch nicht auf Vollständigkeit schlechthin zu schließen. Die folgende Durchsicht des Materials versucht sowohl einen Blick freizumachen auf die Zuschreibungspraxis des frühen Meistergesangs wie überhaupt die Spätüberlieferung Frauenlobs etwas genauer zu konturieren. Während auf den nachreformatorischen Meistergesang nur gelegentlich verwiesen wird, ist das vorreformatorische Gut vollständig erfaßt, soweit es über die Arbeiten Brunners und Schanzes wie das Repertorium bekannt gemacht ist.[1]

Fest auf dem Boden der Tradition stehen die Redaktoren in denjenigen Fällen, wo bereits die Überlieferung des 14. Jahrhunderts Zuschreibung an Frauenlob vornimmt, die dann Kontinuität besitzt. In ausgezeichneter Weise gilt das für den Marienleich[2], der als Eröffnungsstück in k Kenntnis des Dichters "Frauenlob" als Verfasser voraussetzt. Vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist er in fünf Textzeugen belegt, daneben in drei weiteren Handschriften dieses wie drei Handschriften des 15. Jahrhunderts

---

1 Auf genannte Arbeiten soll hier eingangs nur übergreifend verwiesen sein; Einzelnachweise werden in diesem Kapitel nur im besonderen Fall geführt. Zur Spätüberlieferung Frauenlobs im 16. und 17. Jahrhundert vgl. bei Brunner: Alte Meister. S. 107-108, S. 145-146 und S. 130-131 Anm. 215.

2 Überlieferung: cpg 848 (Korpusüberlieferung, *leich*) - GA Sigle C; München UB 2° cod.ms.731 (cim.4) (Zuschreibung, *Cantica canticorum*) - GA Sigle E; mgo 403-GA Sigle L; Wroclaw UB Fragment I Q 368a - GA Sigle U; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin Hs. 33,1 - GA Sigle K; München UB 4° cod.ms.921 - GA Sigle N; Benediktinerstift Melk - GA Sigle Q; Cologny-Genève cod.Bodmer 62 - GA Sigle r; Wien cod.vind. 2701 (Zuschreibung, *cantica canticorum*) - GA Sigle W; cgm 5249/32 - GA Sigle M; cgm 4997 (Zuschreibung, *unser frauen leich, guldin fluegel, Cantica canticorum*) - GA Sigle t; Weimar Q 564 (Zuschreibung, *laich*) - GA Sigle F. Im 16./17. Jahrhundert wird die Form in Kanzonenstrophen umgearbeitet als Leichton rezipiert, vgl. Brunner: Alte Meister. S. 98-99, S. 104-105. In den Angaben zur Überlieferung wird auch im folgenden stets die Sigle der GA aufgeführt, was deutlich macht, wo "echte" Strophen Frauenlobs überliefert sind. Dabei muß es sich nicht immer um Strophen des entsprechenden Tons handeln.

und über die verlorene Denis'sche Sammlung.[3] Das Leone-Hausbuch schreibt das Werk bereits unter der Benutzung des Nebentitels *Cantica canticorum* explizit Frauenlob zu, der Codex Manesse stellt den Leich an die Spitze des Oevres, Mathias von Neuenburg erwähnt in seiner Chronik den *Unser Frowen laich* des *Heinricus dictus Frowenlob.* In zeitlicher Nähe zu k kennt die Weimarer Sammlung den Verfasser. Wo entsprechende Angaben fehlen, ist die Überlieferung bezeichnenderweise fragmentarisch (GA Siglen K, M, N, Q, r, U). Nur der mgo 403 bietet den ganzen Leich ohne Angabe des Autors, der hier hinter ein vorwiegend am geistlichen Inhalt ausgerichtetes Interesse zurücktrat.[4] Dies darf auch für die Fragmente vermutet werden, denn Prädestination für den vornehmlich religiös bestimmten Privatgebrauch belegt bereits die Aufnahme ins Leone-Hausbuch. Ähnlichem Anliegen könnte sich die Überlieferungsumgebung der Erlauer Gregorius-Handschrift cod.Bodmer.62 verdanken.

Bereits über die Aufnahme in C ist ebenfalls der Lange Ton[5] für Frauenlob gesichert. Zeugniswert kommt

---

3 Vgl. GA. Bd. 1. S. 155-157.

4 Vgl. die kurze Inhaltsangabe in der GA. Bd. 1. S. 71-72.

5 Überlieferung: Soest V Ee.8.10 - GA Sigle A; cpg 848 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle C; cpg 350- GA Sigle H; Jena ms.el.f.101 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle J; München UB 2° 731 (Zuschreibung) - GA Sigle E; Engelberg 314 (Zuschreibung, Tonnennung); Konstanzer Fresken; London Add.msc. 15690 - GA Sigle k; Berlin mgq 795 (*hinric*[us])- GA Sigle m; Washington Rosenwald ms.3 (Zuschreibung, Tonnennung); München cgm 351 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle s; Straßburg UB 1995 - GA Sigle g; Wroclaw I 0.9 - GA Sigle B; Basel O IV 28 (Zuschreibung, Tonnennung); Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; Basel A X 138 (nur Textzuschreibung (?): Sterbegebet) - GA Sigle o; cpg 314; cgm 811; cgm 268; Karlsruhe cod. 408 - GA Sigle u; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a; cgm 716; clm 18885; clm 18939; St. Florian XI.37; Rom Ross.708; Lübeck germ.theol. 27; Basel A IX 2 (Textautor: Roswin); Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; cpg 355; St. Gallen cod.985 (nur Textzuschreibung (?): Sterbegebet) - GA Sigle G; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschrei-

daneben der Jenaer Prachthandschrift zu, obwohl hier das Eingangsblatt mit dem Namen des Tonerfinders fehlt. Auch das Würzburger Hausbuch ordnet Strophen dieses Tons Frauenlob bei; den Tonnamen bietet zuerst das verschollene Tarantsberger Einzelblatt, zusammen mit Strophen des Langen Tons dann das Engelberger Cantionale aus dem dritten Drittel des 14. Jahrhunderts in der Form *Jn der langen wis*. Eindeutige Zuschreibung mit Nennung des Tonnamens kennen ferner vor und zeitlich k nahe die Handschrift aus Washington, Basel O IV 28, der Dresdener Zeuge, der cgm 1018 und die Weimarer Papierhandschrift, alle aus dem 15. Jahrhundert. Mit 37 Text- und Melodiezeugnissen ist der Lange Ton der am weitesten verbreitete. Das von Johann von Neumarkt erwähnte Lied wäre hier, so in diesem Ton verfaßt, noch zuzuzählen.[6] Nahezu identisch ist der Lange Ton des Jungen Meißner, dessen Abgesang nur um einen Vierheber verkürzt ist. In der Überlieferung kommt es dagegen nirgends zu entsprechender Verwechslung, was für die Bekanntheit des Tons sprechen mag; auch die Kolmarer Sammlung hält beide Formen souverän auseinander. Lediglich die Wiltener Handschrift (cgm 5198) führt ein dem Jungen Meißner zuzusprechendes Bar unter Frauenlobs Namen, was in dieser Umkehrung bezeichnend wirkt, da der

---

bung, Tonnennung) - GA Sigle w; Trier 1032/1943 (Zuschreibung, Tonnennung); mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Zuschreibung, Tonnennung). Das Tarantsberger Einzelblatt nennt *Diu lange weis des Frauwenlobes* zusammen mit der Jahresangabe 1322, bietet jedoch Texte im Langen Ton des Marner wie die Minneliedstrophe GA XIV,5. Ob der genannte *Albertus socius intimus* als Textautor anzusehen ist, bleibt fraglich, vgl. Kornrumpf, Gisela: Art."Albertus (socius intimus)". In: ²VL. Bd. 1. 1978. Sp. 142-143 und GA 1. S. 152-153. Für ein siebenstrophiges geistliches Lied benutzte der sonst unbekannte Roswin, auch die Kataloge kennen keinen Dichter dieses Namens, den Ton. Es erscheint in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Baseler Handschrift A IX 2 wie um 1490/1500 in der Trierer Handschrift 1032/1943.

6 Vgl. GA 1. S. 159-160 und RSM ¹Frau/2/80.

fehlende Vers hier gerade nicht ergänzt ist.[7] Zur Zuschreibung an den berühmteren Dichter paßt die Vermutung Peperkorns, in manchen Strophen Frauenlobs lägen letztlich nur umgearbeitete Schöpfungen des Jungen Meißner vor.[8] Dies stützte den Ansatz fester Zuschreibung des von Frauenlob und anderen am häufigsten und für so entscheidende Themen wie Selbstrühmung und *wîp-vrouwe*-Streit benutzten Tons. Die Spitzenstellung des Tons in C, daneben ursprünglich vielleicht auch in J und ebenfalls in der Kolmarer Sammlung stellt sich dem zur Seite. Sie bereitet neben seiner unübertroffenen Beliebtheit für Nachdichtungen in Frauenlob-Tönen die Aufnahme in die Reihe der "Gekrönten Töne" des 16. Jahrhunderts vor, deren Bestand sich bereits in k mit der Voranstellung der Langen Töne Marners und Heinrichs von Mügelns ausbildet. Regenbogens Langer Ton erscheint zwar nicht am Beginn des Korpus, in ihm sind jedoch die meisten aller aufgenommen Lieder verfaßt. Durch die Aufnahme in den Kanon zusätzlich abgesichert, bleibt es dann im nachreformatorischen Meistergesang bei der Zuschreibung des Langen Tons an Frauenlob.

Bei weitem nicht so breit, doch ebenfalls schon für das Jahrhundert vor der Kolmarer Handschrift und in der Folge kontinuierlich für Frauenlob bezeugt ist der Würgendrüssel[9] mit insgesamt elf vorreformatorischen Textzeugen. Der Wiener Leichfaszikel bereits nennt Tonerfinder und Tonnamen: *Dis ist vrouwinlobis*

---

7 Peperkorn B I,31-B I,33. Dem dreistrophigen Bar im cgm 811 (Peperkorn B I,*79-*81) fehlt zwar in Str.1+3 der Vers 19, indes lassen weitere Unregelmäßigkeiten eine eindeutige Zuordnung zu Frauenlob oder Jungem Meißner nicht zu: in Str.2 fehlen V.9+10, in Str.3 V.11.

8 Peperkorn: Der Junge Meißner. S. 10-14 (GA V,42, GA V,70).

9 Überlieferung: Breslau Akc.1955/193 - GA Sigle b; Wien cod.vind. 2701 (Zuschreibung, Tonnennung)- GA Sigle W; Straßburg UB 1995 - GA Sigle g; Basel O IV 28; Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung)- GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung)- GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung)- GA Sigle a; Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung).

in dem wurgindrossil dy dry (Bl.17v). Daneben überliefert nur noch das Fragment Breslau Akc.1955/ 193 schon im 14. Jahrhundert Strophen dieses Tons, jedoch ohne Angaben zu Melodie und Erfinder. Diese kennt in Kombination nahezu durchgehend das 15. Jahrhundert. Ausnahmen vertreten die Handschriften Straßburg UB 1995 und Basel O IV 28. Da die Baseler Handschrift in den Umkreis des Meistergesangs zu stellen ist, darf gerade im Verzicht auf Nennung des Autors ein Beleg für die Bekanntheit der Zuordnung gesehen werden: der einprägsame Tonname reichte hin. Andere abweichende Zuschreibungen kennt die ältere Überlieferung nicht. Im 16./17. Jahrhundert bleibt es bei Frauenlob als Tonerfinder.

Dies gilt ebenfalls für den Grünen Ton[10], einer weiteren bereits im 14. Jahrhundert für Frauenlob gesicherten Form, die in C und J in der entsprechenden Partie erscheint. Den Tonnamen nennt wiederum erst der Vindobonensis 2701: *Dis ist vrouwinlobis in der grunen wyse* (Bl.17r). Die einzige abweichende Zuschreibung für den mit 29 Handschriften neben dem Langen am weitesten verbreiteten Ton bewahrt einzig der Manesse-Codex. Noch vom Hauptschreiber (oder der Quelle) sind fünf Strophen (Bl.420va-421ra) ver-

---

10 Überlieferung: cpg 848 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle C; cpg 350 - GA Sigle H; Jena ms.el.f.101 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle J; Leipzig Rep.II 70ª - GA Sigle n; Wien cod.vind.2701 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle W; cgm 351 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle s; Basel O IV 28 (Zuschreibung, Tonnennung); Wien cod.s.n.3344 - GA Sigle i; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a; cgm 716; Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; Wien cod.vind.2856; Wien cod.vind.3026; Stuttgart HB X 3; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); Prag UB III D 10; clm 5023; Michaelbeuren cart.1; cpg 392 (Zuschreibung und Tonnennung teils von jüngerer Hand); cgm 5198 (Zuschreibung wie Tonnennung von jüngerer Hand: *In des FIGD*) - GA Sigle w; Trier 1032/1943 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 6249 Fasz.13 (Zuschreibung, Tonnennung); Kopenhagen Gks.3486 8°; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); Nürnberg Hs. Merkel 2° 966 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Tonnennung); mgq 410/3 (Zuschreibung, Tonnennung); Wroclaw IV Fol. 88b/4 (Zuschreibung, Tonnennung).

sehentlich[11] im Boppe-Korpus eingetragen worden. Verwechslung mit dem Hofton Boppes dürfte ausgeschlossen sein, da die Unterschiede deutlich sind. Thematische Verwandschaft als Anlaß zur Aufnahme an dieser Stelle läßt sich nicht erkennen. Ebenso vereinzelt wie Zuschreibungen des Grünen Tons an Regenbogen im Meistergesang des 16./17. Jahrhunderts[12] bleibt die Verwechslung mit dem Langen Ton Frauenlobs im cpg 392 um 1500 im Augsburger Raum. Ein dreistrophiges Lied wurde zunächst als im Langen Ton verfaßt angekündigt, was eine jüngere Hand aber korrigierte (Bl.127v). Weitere zwei Bare im Grünen Ton (Bl.1r-v, Bl.19r-v) wurden erst von jüngerer Hand als solche identifiziert, obwohl daneben durchaus Beispiele sich dafür finden, daß die Redaktion Langen und Grünen Ton auseinanderzuhalten wußte. Die Bare Bl.23v-24v und Bl.48r-v werden genannt als im Grünen, die Bare Bl.49v-51r, Bl.51v-52v, Bl.81v-82r, Bl. 82r-83v und Bl.96r-97r als im Langen Ton abgefaßt.

Zu den über das 14. Jahrhundert gesicherten Tönen zählt ferner der Zarte Ton.[13] Bereits der cpg 350 nennt Tonerfinder und den Tonnamen, den auch der cgm 351 bietet. In unsicherer Lesung findet er sich im Fragment Breslau Akc.1955/193 in der Form *der cz[arte*

---

11 Die zweimalige Aufnahme von GA VII,*7 beweist irrtümliche Zuordnung. Zudem könnte Boppes nachweisbare Verwendung fremder Töne verwirrt haben: vgl. Thomas: Untersuchung. S. 37-42.

12 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 124. Anm. 201 unter Hinweis auf die Beliebtheit der Farbennamen für die Töne Regenbogens, die hier eine Rolle gespielt haben könnte.

13 Überlieferung: Wroclaw Akc.1955/193 (Zuschreibung) - GA Sigle b; Marburg SA Bestand 147 Hr.1,2 - GA Sigle Z; cpg 350 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle H; Jena ms.el.f.101 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle J; Leipzig Rep.II 70ª - GA Sigle n; cgm 351 (Tonnennung) - GA Sigle s; Basel O IV 28 (Tonnennung); cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1019 (Zuschreibung, Tonnennung); Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung). In der Überschau über die Überlieferung ist im RSM (Bd. 3. S. 320) für Basel O IV 28 die Sigle ¹/Frau/5/514c übersehen worden.

don].[14] Da ferner J den Zarten Ton in der Frauenlob-Partie führt, darf davon ausgegangen werden, daß sich in der meisterlichen Überlieferung der Zarte Ton fest mit dem Namen Frauenlobs verband. Andere Zuschreibungen begegnen nicht. Für die Überschrift *[gul]den weize [vrowenlo]bis* zur Strophe GA VIII,16 im Breslauer Fragment wird von einem Verweis auszugehen sein, wie schon Thomas[15] vermutete, denn das Fragment kennt Strophen dieses Tons. Goldener und Zarter Ton werden auch sonst nicht verwechselt, da sie hinlänglich unterscheidbar sind. Wo Angaben zu entsprechenden Strophen fehlen, wie wiederum in Basel O IV 28, darf gerade Kenntnis des Sachverhalts unterstellt werden. Das Bar Nr.468 zwischen Liedern im Leidton Regenbogens in k schließlich wird dort zwar nicht hervorgehoben, jedoch im Register korrekt für den Zarten Ton erfaßt.

Der Goldene Ton[16] wird im Breslauer Fragment über den erwähnten fragmentarischen Vermerk (Bl.1r) Frauenlob zugedacht. Heinrich von Mügeln benutzt die als *aurea nota mensurata Vrawenlob Rhetoris* angekündigte Form in seiner Ungarnchronik in einer Variation. Andere Zuschreibungen begegnen nicht. Der fehlende Vermerk in der sonst hier Informationen bereitstellenden Weimarer Handschrift beruht auf Blattverlust.[17]

Die sechs Töne in der Kolmarer Liederhandschrift, die bereits das 14. Jahrhundert unter Nennung von Tonerfinder und -name tradiert, sind mit dem Marien-

---

14 So die Lesung im Repertorium (¹Frau/5/11b), und in der Rezension der GA durch Burghart Wachinger (in: AfdA 96. 1985. S. 119-130 [künftig zitiert: Wachinger: Rez. GA]), hier S. 129.

15 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 55. Anm. 90.

16 Überlieferung: Wroclaw Akc. 1955/193 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle b; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a; Weimar Q 564 - GA Sigle F; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung). Hinzu kommt das indirekte Zeugnis der Ungarn-Chronik Mügelns, hier zitiert nach Wilmans: Müglin. S. 157-158. Mügeln läßt die Binnenreime ausfallen, führt einen zusätzlichen Vers zwischen V.16/17 ein und ändert die Reimstellung.

17 Vgl. GA 1. S. 39.

leich, dem Langen Ton, dem Würgendrüssel, dem Grünen, Goldenen und Zarten Ton benannt. Die Praxis der Redaktion steht hier auf sicherem Boden ebenso, wie die weitere Überlieferung des Meistergesangs offenbar sich an gesichertem Wissensstand ausrichten konnte. Die Kolmarer Sammlung deckt sich zudem mit der meisterlichen Praxis im Ausfall des Kurzen Tons[18], des letzten Tons, für den bereits aus dem 14. Jahrhundert der Name des Tonerfinders bezeugt ist. Der Codex Vorau 401 nennt ihn (Bl.245r), und in C fand der einfache Ton auf Bl.403va-403vb Aufnahme. In der weiteren Bezeugung fällt meisterliche Tradition ganz aus. Die Sammlungen Den Haag 128 E 2 und Berlin mgf 922 stehen meistersingerischer Kunstpraxis ebenso fern wie der Vindobonensis 2940* und Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Die Benennung des nur achtzeiligen Tons als *Barat beiß* macht hier die Distanz zusätzlich deutlich, da die neunzehn Strophen offenbar als größere Einheit aufgefaßt wurden. In dem nur in der Weimarer Frauenlob-Handschrift bezeugten Tonnamen erweist sich gerade die Kürze der Form als das Prägnante und einer Übernahme in meisterliche Kunstpraxis Entgegenstehende. Daß die Handschrift die Form gleichwohl bietet, belegt gezielten Rückgriff auf für die Frauenlob-Tradierung des 15. Jahrhunderts eher untypische Quellen.

Für den Flugton[19] gilt ähnliches. Er fehlt im Kolmarer Codex wie sonst im Meistergesang, ist im 14. Jahrhundert nur dem Marburger Fragment aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts und der Jenaer Liederhand-

---

18 Überlieferung: cpg 848 (Korpusüberlieferung) - GA Sigle C; Vorau cod.401 (Zuschreibung) - GA Sigle v; Den Haag 128 E 2 - GA Sigle h; mgf 922; Wien s.n.3344 (*barat beiß*) - GA Sigle i; Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; cod.vind. 2940* - GA Sigle z. Vgl. für den nachreformatorischen Meistersang den Hinweis bei Brunner: Alte Meister. S. 109. Anm. 138 auf einen ebenfalls achtreimigen "Abgekürzten Ton" Frauenlobs, für den keine Texte belegt sind.

19 Überlieferung: Marburg SA Bestand 147 Hr.1,2 - GA Sigle Z; Jena ms.el.f.101 (Korpusüberlieferung)- GA Sigle J; Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F.

schrift bekannt. Den dritten und letzten Zeugen stellt die Weimarer Sammlung als einzige oberdeutsche Handschrift. Lediglich der Dresdener Codex M 13 kennt noch einen Ton dieses Namens. Es handelt sich um eine Bearbeitung, die unter dem Namen des Marner läuft. In dem dreistrophigen Lied auf Bl.13r sind nämlich wie im Fünferbar auf Bl.19r-v die Fünfheber V.4, 8, 16 des Vorbilds je um eine Hebung verkürzt, der Schlußvers um eine Hebung erweitert.[20]

Mit Flugton und Kurzem Ton sind die zwei Formen erfaßt, die zwar im 14. Jahrhundert für Frauenlob nachweisbar werden, gleichwohl im Meistergesang nicht tradiert wurden. Die Redaktion des cgm 4997 macht hierin keine Ausnahme.

Verbreiteten Tradierungsgewohnheiten folgt sie mit einer Gruppe von Tönen, deren Zuschreibungen zwar nicht mehr für das 14. Jahrhundert, doch aus vor der Niederschrift der Kolmarer Sammlung datierenden Zeugen belegt sind, die dann kontinuierlich beibehalten wurden. Zu nennen sind der Vergessene Ton[21] mit ersten Strophen im cpg 638, Tonnennung und Zuweisung an Frauenlob in Dresden M 13, sonst keine anderslau-

---

20 Textabdruck bei Frauchiger, Fritz (Hrsg.): Dresden M 13: A fifteenth-century collection of religious Meisterlieder. Diss. Chicago 1938 (künftig zitiert: Frauchiger: Dresden M 13). S. 35-36 (Bl. 13r) und bei WKL. Bd. 2. Nr. 431 (Bl.19r-v).

21 Überlieferung: cpg 638; Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1019 (Tonnennung); Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); Trier 1032/1943; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Zuschreibung, Tonnennung). Zum Eingang in die Drucküberlieferung vgl. RSM [1]Frau/7/524. Auf die Benutzung des Tons in den Liedern Kl.9+10 (Klein, Karl Kurt (Hrsg.): Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf hrsg. von K. K. K. 3. Auflage. Tübingen 1987.) durch Oswald von Wolkenstein weist Burghart Wachinger hin in seiner Rezension zu Erika Timm: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck, Hamburg 1972. Zuletzt in: Müller, Ulrich (Hrsg.): Oswald von Wolkenstein. Darmstadt 1980. S. 404-413, hier S. 407.

tenden Angaben, der Neue Ton[22] mit ersten überlieferten Strophen im cgm 351 nur unter Nennung des Tonnamens, Nennung des Tonschöpfers wiederum um 1440 in der Handschrift Dresden M 13, sonst keine abweichenden Nennungen, die Froschweise[23] mit Ton- und Dichternennung bereits in Dresden M 13 und neben dem cgm 4997 im cgm 1019. Ferner sind anzuführen der Gekrönte Ton[24] mit ersten bekannten Strophen um 1400 aus dem cpg 693, Tonnennung und Zuschreibung in der Handschrift Dresden M 13, im weiteren ohne abweichende Angaben, schließlich die Grundweise[25], für die vor dem cgm 4997 wieder die Dresdener Sammlung zeugt. Alle vier Formen laufen bis ins 16./17. Jahrhundert unter Frauenlobs Namen.

Die aus den bereits aufgeführten Gruppen von Tönen - im 14. Jahrhundert bezeugte, erst im 15. Jahrhun-

---

22 Überlieferung: cgm 351 (Tonnennung) - GA Sigle s; Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; Weimar Q 564 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle F; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Zuschreibung, Tonnennung).

23 Überlieferung: Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; Karlsruhe LB cod. St. Georgen 74 (Textautor: Alblin); cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1019 (Zuschreibung, Tonnennung); Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung): cpg 680 (Zuschreibung, Tonnennung). Der Karlsruher Codex überschreibt einen Dreierbar, der eine alte Einzelstrophe enthält, *Alblin ovnn sinne*. Ob die Erwähnung des Textautors sich auf diese Strophe oder das ganze Bar bezieht, ist nicht zu entscheiden. Ein Alblin ist sonst nicht bekannt; Identität mit dem Elbel der Nürnberger Kataloge Nachtigalls, Folz' und Voigts erwägt Wachinger, Burghart: Art."Alblin" in: ²VL. Bd. 1. 1978. Sp. 155-156.

24 Überlieferung: cpg 693; Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung).

25 Überlieferung: Dresden M 13 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 109 (Tonnennung); mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Tonnennung).

dert, aber vor der Kolmarer Handschrift bezeugte, weder dort noch sonst in meisterlicher Umgebung unter dem Namen Frauenlobs belegte Töne - zu ziehende erste Einschätzung der spezifischen Verarbeitung von Überlieferung in der Kolmarer Handschrift - Zuschreibungstraditionen werden eher dokumentiert, denn daß in sie aktiv eingegriffen würde - läßt sich über die Töne stützen, die erst in Belegen in zeitlicher Nähe zu k als Frauenlobs Eigentum nachweisbar werden, nämlich über die Handschriften cgm 1018 und 1019, die von Brunner auf 1460/70, von Schanze auf 1455/60 datiert werden.[26]

Für die Ritterweise[27], die Spiegelweise[28] und die Ankelweise[29] bieten neben der Kolmarer Handschrift erstmals der cgm 1018, für die Zugweise[30] der cgm 1019 den Tonnamen. Beide schieben die Formen Frauenlob unter. Die Ankelweise ist im vorreformatorischen Meistergesang nur in diesen zwei Handschriften überliefert, die Ritterweise erstmals in diesen belegt, bleibt aber in späteren Zeugnissen ebenso wie die Zugweise stets an Frauenlobs Namen gebunden, die nach k durchgehend als Frauenlobs Schöpfung gilt. Vor

---

26 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 138-140 und Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 208.

27 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 392; cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Tonnennung).

28 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a; Esztergom 11; cgm 392 (Zuschreibung an Ehrenbote, Tonnennung); cgm 5198 (Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); Nürnberg Hs. Merkel 966 (Tonnennung); cpg 680 (Tonnennung); Nürnberg Will. III 782 (Tonnennung).

29 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1018 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle a.

30 Überlieferung: clm 4379; Wien s.n. 3344; cgm 811; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; cgm 1019 (Zuschreibung, Tonnennung); Wien cod. 3026; Erfurt Amplon. D.2; Leipzig. Rep. II 159; cpg 392 (Zuschreibung, Tonnennung); cgm 5198 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle w; mgq 414 (Zuschreibung, Tonnennung); cpg 680 (Tonnennung); cgm 3637; cgm 3640; zur Drucküberlieferung vgl. [1]/Frau/33/12-13.

k ohne Angaben zu Ton oder Erfinder bewahren Lieder in diesem Ton der clm 4379 als Nachtrag aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts und Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Die Spiegelweise schließlich verarbeitet Konrads von Würzburg Ton 18, den allein der Manesse-Codex durch die Aufnahme in dessen Sammlung für Konrad deklariert. Metrisch sind die Töne identisch. Eine Melodie zu Konrads Form ist zwar nicht überliefert, doch dürfte der Tonname aus Strophen des C-Bestands abgeleitet sein.[31] Vor k und dem cgm 1018 sind keine Zuschreibungen bezeugt. Im 16./17. Jahrhundert bleibt der Ton bei Frauenlob. Nur der cpg 392 schert mit seiner Inanspruchnahme für den Ehrenbote aus. Es wird sich hier um eine Verwechslung handeln, denn auch für diesen Dichter ist ein Ton solchen Namens verbreitet. Die entsprechenden Texte weisen nämlich das Schema der Frauenlob'schen Variante auf, die von derjenigen Ehrenbotes deutlich, wie ja in k geschehen (Bl.721ra-725va), unterschieden werden kann. Eine gewisse Unsicherheit der Bearbeiter drückt sich zudem in den Rubriken aus (*jn spiegel ton fraw erenbocz von rein*, Bl.44v und Bl.45r), die zusätzlich auf die Nähe der Spiegelweise Ehrenbotes, der nun fälschlich bemüht würde, zum Frau-Ehren-Ton Reinmars von Zweter zurückgehen könnte.[32] Die im cpg

---

31 Vgl. in der Ausgabe Edward Schröders (Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hrsg. von Edward Schröder. Bd. 3. Dublin, Zürich 1967 [die Texte künftig nach dieser Ausgabe zitiert]) Ton 18 V.9, 31, 37. Die gleiche Form zeigt übrigens Sigharts Sanfter Ton, der im vorreformatorischen Meistersang nur mit sieben Strophen im mgq 414 (Bl.362v-363v) erscheint. Daß Sighart noch in Konrads Zeit zu setzen wäre, ist aber "nicht sehr wahrscheinlich" (Brunner: Alte Meister. S. 188).

32 Vgl. zum undeutlichen Verhältnis Ehrenbote/Reinmar von Zweter Wachinger, Burghart: Art."Ehrenbote". in: ²VL. Bd. 2. 1980. Sp. 387-389, hier Sp. 389. Im cpg 392 wird die Spiegelweise noch einmal auf Bl.32v angekündigt: es fehlen jedoch wegen Blattverlusts die Texte. Zur Zuschreibung eines Frau-Ehren-Tons an Frauenlob im späteren Meistergesang Brunner: Alte Meister. S. 109. Anm. 138. Uneinheitliche Praxis gerade für diesen Ton erweist sich noch im Register (Bl.4r) des mgq 414, wo Reinmars Frau-Ehren-Ton zunächst an Frauenlob ging, was eine spätere Hand zu Ehrenbote korri-

392 erkennbaren Traditionen im Augsburger Raum um 1500 stehen ohnehin in manchem anderen Beleg der vorreformatorischen Praxis entgegen. So läuft unter Frauenlobs Namen der Graue Ton Regenbogens (Bl.35v-36r), der für diesen anderweitig und im 16./17. Jahrhundert stets gesichert ist.[33] Ob dies Verfahren für die Augsburger Meistersinger als repräsentativ zu gelten hat, kann hier nicht entschieden werden. Es genügt festzuhalten, daß die Kontinuität der Zuschreibungen für jene Töne, die erst über die Kolmarer Handschrift wie in zeitlicher Nähe zu ihr Frauenlob nachweislich untergeschoben werden, weitgehend ausgebildete Gewohnheiten vermuten läßt, auf deren Grundlage die Redaktion von k arbeitet.

Es ist mit der Spiegelweise auf die Bedeutung der Tonnamen für gelegentliche Irrtümer verwiesen, für die ein weiteres Beispiel innerhalb der Frauenlob-Überlieferung der Leidton[34] bietet. K, die hier abhängige Handschrift Donaueschingen 120 und der mgq 414 überliefern diese Form unter Angabe von Tonerfinder und Tonnamen. Einen Leidton Regenbogens kennen dann der cpg 680 und der mgq 414, wo die Töne, obwohl beide 22 Reime aufweisen, auseinandergehalten wurden.[35] Für die Baseler Sammelhandschrift cod. A IX 2 war entsprechende Sachkenntnis offenbar nicht gegeben. Hier wird ein fünfstrophiges Lied im Leidton Regenbogens *fraw laid ton* (Bl.183v) überschrieben. Der Schreiber der Handschrift (oder der Vorlage) stand offenbar der meisterlichen Kunstpraxis eher fern, und so zielte das Interesse einseitig auf mariologisch geprägte Lieder, die in deutlich geistlich ausgerichtete Überlieferungsumgebung aufgenommen wurden. Die Entscheidung für Frauenlob, nicht für

---

gierte.

33 Vgl. zu weiteren besonderen Zuschreibungsverfahren dieser Sammlung Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 48-58. Anm. 31, 35-37, 49, 60.

34 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonname)-GA Sigle t; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonname); mgq 414 (Zuschreibung, Tonname).

35 Vgl. bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 92-115 die Nummern 227, 228, 283 (Frauenlob) und Nr. 251 (Regenbogen).

Regenbogen, wäre in diesem Falle insofern signifikant, als über den Namen zudem die Brücke zur thematischen Ausrichtung dieser kleineren Liedpartie geschlagen war.

Die Kolmarer Redaktion verfuhr hier der Sache gemäß in Zweifelsfällen offensichtlich weit zurückhaltender. Wo Unsicherheiten bestanden, wurden diese benannt, wie in der Rubrik auf Bl.776r: *Im geswinden ton Meinster Rumslant Etlich sprechen Wolframs* oder etwa in der Nennung konkurrierender Tonnamen auf Bl.727r: *In Ernbotten schallwyse oder langer don* oder auf Bl.756r: *In dem gekauften oder in dem fursten ton heinrichs von offterdingen.* Das Register (Bl.13v) kennt hier noch den Namen *heuptton.* Schließlich spricht für die zwar erst spät belegte, so doch nicht aus der Luft gegriffene Zuschreibung von Ritter-, Spiegel- und Zugweise neben der Gewohnheit des 16. Jahrhunderts, Frauenlob hier zu Bemühen, das Zeugnis des Sachs-Autographen in der Nürnberger Linie, deren deutliche Eigenart gegenüber k sich auch am Frauenlob-Repertoire erweist.

Mit dem Blühenden, dem Geilen und dem Überkrönten Ton kennt die Berliner Handschrift Melodien, die in k wie andernorts fehlen. Daneben tradiert diese die Radweise, die hier ebenfalls unbekannt blieb, nur in der Dresdener Sammlung M 13 noch erscheint. Diese Sammlung von eigener Art bietet mehrfach singulär überlieferte Töne.[36] So firmiert unter dem Namen Frauenlobs eine Silbrin Reis[37]. Mit den zahlreichen Inkongruenzen der Berliner Sachs-Handschrift und des Zeugen M 13 zu k nicht nur in den Fällen von diesem gänzlich unbekannten Formen wird die Eigenart der Kolmarer Sammlung auch von anderer Seite deutlich: wenn sie nämlich gerade nicht mehr an ohnedies aus-

---

36 Vgl. die Übersicht bei Brunner: Alte Meister. S. 153. Anm. 297 und Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 100-103.

37 Nicht identisch mit dem namenlosen Ton der Wiltener Handschrift, in dem die Lieder Ettm.419-422 verfaßt sind, in der Ausgabe überschrieben mit "Silberne Weise"; vgl. GA. Bd. 1. S. 122-123. Anm. 7.

gebildeten Gewohnheiten festhält. Noch marginal bleiben die Ankündigung eines dreistrophigen Liedes (Bl.11r-v) in Frauenlobs Kaufton in Dresden M 13, welches k "korrekt" unter Ofterdingens Gekauftem oder Fürstenton (Nr.826) verzeichnet, und das in den verwickelten Überlieferungszusammenhang des Wartburgkrieges[38] zu stellen ist, die Ankündigung der Paratweise Peters von Sachs als Paratreihen Frauenlobs im mgq 414 auf Bl.326v, dort ebenfalls die Zuschreibung von Nestlers Unerkanntem Ton an Frauenlob auf Bl.74r - wenngleich dies korrigiert wurde.[39] Die gesamte Spätüberlieferung blieb bei Nestler.[40] Hierher zu stellen wäre schließlich die Inanspruchnahme des Aspistons Konrads von Würzburg für Frauenlob im cgm 5198 für einen Dreierbar (Bl.136r-v). Fälschlich wird dann dort auf Bl.103 Wolframs Goldener Ton als Konrads Aspis benannt, wogegen k der durch C gedeckten Praxis folgte und den Aspiston in den Konrad-Teil aufnahm. Entschiedener setzt sich k ab im Geschwinden Ton. Während die Redaktion nicht für Wolfram oder Rumsland sich zu entscheiden wußte, gilt dieser Ton im mgq 414 als Frauenlobs Erfindung, wobei es im späteren Meistergesang blieb. Eine jüngere Hand korrigierte gar in k auf Bl.776r die Überschrift, in der gerade die Distanz der Bearbeiter zur offenbar möglichst authentisch in ihren Facetten festzuhaltenden Kunstpraxis zum Ausdruck kam, in *hort dem frawenlob zu ist sein thon*, obwohl die Zuschreibung an Wolfram/Rumsland sicher die ältere, wenngleich nicht weniger willkürliche ist. Denn besonders Rumsland war im vorreformatorischen Meistergesang dem Zeugnis der Handschriften nach nicht bekannt. Allerdings erscheint er in den Nürnberger Listen von Nachtigall, Folz und Voigt. Wolfram war aus dem Wart-

---

38 Dazu ausführlich Wachinger: Sängerkrieg. S. 1-89. Die Form läuft bei Wachinger als Thüringer-Fürsten-Ton. Die jüngste Ausgabe durch Günther Schweikle (Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. Stuttgart 1986. S. 105-142) bietet "ohne textkritischen Anspruch" (S. XIII) nur die Überlieferung aus C.

39 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 95. Anm. 139.

40 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 70. Anm. 3.

burgkrieg bekannt, er gehört in den Zwölfer-Kanon und ihm wurden mehrere Töne zugeschrieben.

Uneinheitliche Zuschreibungspraxis vereinheitlicht der mgq 414 für die spätere Zeit auch im Falle des Kupfertons[41], für den Frauenlob mit Ehrenbote konkurriert, ersterer sich im 16./17. Jahrhundert als Tonerfinder durchsetzt. Die Handschrift Dresden M 13 tritt erneut dem mgq 414 zur Seite, sie kennt den Kupferton Frauenlobs; der cgm 1019 führt den Kupferton um 1455/60 unter Ehrenbotes Namen; k führt ihn als Schallweise/Langer Ton Ehrenbotes und setzt sich somit im Tonnamen ab. Zuschreibungen im cgm 1019 und in Dresden M 13, die sich mit k decken, dürften zur Entstehungszeit von k demnach allgemein verbreiteter gewesen sein. Die Zuschreibung an Ehrenbote stützt neben dem cgm 1019 auch der erste und dann gestrichene Eintrag im Sachs-Autographen.[42] Augenscheinlich vertritt hier k eine ältere Stufe, was in der singulären Tonbenennung einen Anhalt findet. Ob die Zuschreibung noch eine lebendige Praxis im Umfeld der Handschrift bewahrt, oder ob schon gezielt Vergangenes bewahrt werden soll, kann an diesem einen Fall nicht entschieden werden. Festzuhalten bleibt, daß k in der Ausweitung des Frauenlob-Repertoires zurückhaltender auftritt, sich damit aber nicht durchsetzte. So erscheint im cgm 5198 noch vor dem mgq 414 im südbairischen Raum erneut der Kupferton unter Frauenlobs Namen.

Als durchaus eigenständig erweist sich k zudem im Falle des Blauen Tons[43], der nur hier unter Konrad

---

41 Überlieferung: Dresden M 13 (Frauenlob, Kupferton) - GA Sigle p; cgm 4997 (Ehrenbote, Schallweise oder Langer Ton) -GA Sigle t; cgm 1019 (Ehrenbote, Kupferton); cpg 392 (Kupferton, von jüngerer Hand: Kanzlers Goldener Ton); cgm 5198 (Frauenlob, Kupferton) - GA Sigle w; mgq 414 (Ehrenbote gestrichen und durch Frauenlob ersetzt, Kupferton); cpg 680 (Kupferton).

42 Im Register war zunächst der Ehrenbote als Tonerfinder vermerkt, vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 109. Anm. 158.

43 Überlieferung: cgm 4997 (Konrad von Würzburg, Tonname) - GA Sigle t; cpg 392 (Regenbogen, Tonname); cpg 680 (Regenbogen, Tonname); mgq 414

von Würzburg läuft, wogegen die Augsburger Handschriften cpg 392 und cpg 680 Regenbogen als Tonerfinder ansehen, der mgq 414 Frauenlob nennt. Der Blaue Ton Regenbogens variiert freilich den Blauen Ton Konrads/Frauenlobs ohnedies[44], und entsprechend kennt der mgq 414 neben dem Blauen Ton Frauenlobs einen solchen Regenbogens.

Erneut im Süßen Ton[45] setzt sich k von Dresden M 13 und dem mgq 414 ab. Er zählt im mgq 414 zu Regenbogens Tönen und erscheint im Dresdener Zeugen unter der Überschrift *kingly*, was mit Schanze wohl als entstelltes "Kanzler" zu deuten ist.[46] In der Tat kennt der cgm 4997 einen Süßen Ton des Kanzlers, dessen Form erstmals über den cpg 693 um 1400 im schlesischen Raum belegt ist, von derjenigen des Frauenlob'schen Tons aber deutlich unterschieden werden kann. Er zählt allenfalls auch zu den kürzeren Formen, so daß die Verwechslung auf Identität des Tonnamens beruhen könnte. Wiederum setzt sich Nürnberger Praxis durch, denn im 16./17. Jahrhundert läuft der Süße Ton Frauenlobs unter Regenbogens Namen.[47]

Die spätere Aufnahme Nürnberger Gebräuche mit ersten Vorläufern im Dresdener Codex M 13 an der von k vertretenen Linie vorbei wird deutlich an der Osterweise Fritz Kettners, so im mgq 414 und später, die in k als Frauenlobs Verhohlener Ton bekannt

---

(Frauenlob, Tonname); cgm 466; cgm 5919 (Frauenlob, Tonname); Wien cod.2862; Wien cod.4419.

44 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 310. Anm. 23, und Brunner: Alte Meister. S. 124 und Anm. 204. Die Rubrik in der Regenbogen-Partie (Bl.442r *In regenbogen leyt don oder blawen wyß*) ist mißverständlich, denn sie meint nicht den Blauen Ton, sondern die im 16. Jahrhundert als Blühende Weise/Leidton Regenbogens bekannte Form (vgl. Brunner: Alte Meister. S. 150), die dem Leidton Frauenlobs nahesteht.

45 Überlieferung: Dresden M 13 (*kinglys*, Tonnennung) - GA Sigle p; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; mgq 414 (Regenbogen, Tonnennung).

46 Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 40. Anm. 19. Gisela Kornrumpf schlägt dagegen in ihrem Artikel "Der Kanzler" (in: ²VL. Bd. 4. 1983. Sp. 986-992, hier Sp. 990-991) Künglein von Straßburg vor, den die Nürnberger Kataloge nennen.

47 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 109. Anm. 138.

ist.[48] Es ist fragwürdig, ob sich die Redaktion in dieser Zuschreibung eines Tons des ersten namentlich bekannten Nürnberger Meistersingers, archivalisch belegt zwischen 1392 und 1430[49], wissentlich vom Erfinden neuer Töne durch Zeitgenossen distanziert. Da die Redaktion ohnedies der Nürnberger Aufgeschlossenheit in dieser Frage fern stand, wird allein eine einzige Zwischenstufe in der Weitergabe der Form vor k genügt haben, die Loslösung vom tatsächlichen Tonerfinder zu vollziehen. Schließlich fanden mit Lesch, Harder und Suchensinn auch Nachmeister Eingang. Zu den Zeitgenossen Kettners zählt auch Muskatblut, der ja in die Sammlung aufgenommen wurde. Der Hinweis Brunners auf einen zweiten verdeckten Ton eines Nürnberger Meisters, Konrad Nachtigalls Sanfter Ton, der als Jahrweise Liebes von Gingen genannt wird, schlägt insofern nicht, als für Nachtigall noch eher als für Kettner damit gerechnet werden muß, daß, sobald sein Ton Nürnberg verließ, er jemandem anderen zugeschrieben wurde, denn Nachtigall lebte bis 1484/85[50]. Die Rubrik Bl.792r läßt sich als Ausdruck zögernder Ungewißheit über diese Zuweisung verstehen, zumal vor dem Hintergrund wenigstens ungefährer Kenntnisse zeitgenössischer Nürnberger Verhältnisse, wie sie in der Rubrik vor dem Unerkannten Ton (Bl.492ra: *Aber die meynster zu nurnberg haben j par oder iij dar ynn gemacht [...]*) wahrscheinlich

---

48 Die Überlieferung des Verhohlenen Tons im Donaueschinger Zeugen geht auf k zurück, vgl. Freistadt: Abhängigkeit. S. 199-202, deren Beobachtungen sich hier mit der These Steers (Steer, Georg: Zur Entstehung und Herkunft der Donaueschinger Handschrift 120 ("Donaueschinger Liederhandschrift"). In: Kesting, Peter (Hrsg.): Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. München 1975. S. 193-210 [künftig zitiert: Steer: Entstehung]) decken, wonach es sich bei den Teilen I und II um Verarbeitungen von Vorlagen von k handele, während der dritte Teil auf k selbst zurückzuführen sei.

49 Vgl. den Artikel "Kettner, Fritz" von Dieter Merzbacher in: ²VL. Bd. 4. 1983. Sp. 1138-1141, daneben ausführlicher Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 286-295.

50 Vgl. Brunner, Horst: Art."Nachtigall, Konrad". In: ²VL. Bd. 6. 1987. Sp. 845-848, hier Sp. 845.

werden. Brunner liest die im Typ abweichende Rubrik *Ein anders sinem senften ton* indes als bewußt vollzogenes Unterschieben eines fremden Tons, was abwegig sein dürfte.[51] Wenn Liebe von Gingen als Tonerfinder hätte postuliert werden sollen, würde dies Hand A gewiß in souveräner Weise vermocht haben.

Der dritte Ton, der wie Spiegelweise und Verhohlener Ton definitiv einem anderen bekannten Tonerfinder zugeschrieben werden kann, liegt mit der Hundweise[52] vor, die zur Gruppe der Töne zu stellen ist, die über k und den Donaueschinger Zeugen hinaus nicht mehr belegt sind, weder im mgq 414 erscheinen, noch im nachreformatorischen Meistergesang bekannt sind: der Tannton[53], der Gekrönte Reihen[54] und der Taugenhort[55]. Mit dem Reihen, nur in k und Donaueschingen 120, und dem Taugenhort, nur in k, wurden ohnedies bereits Formen bewahrt, die in ihrer Bedeutung als Bestandteil des meisterlichen Repertoires zurückgingen.[56] Reihen und Leich werden wie Hundweise und Tannton erst in k Frauenlob beigelegt, doch sind die zwei Spruchtöne aus älteren Zeugen

---

51 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 79.

52 Überlieferung: Maastricher Fragment; J (Korpusüberlieferung) - GA Sigle J; C (Marner, Korpusüberlieferung) - GA Sigle C; Basel N I 3,145; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung). Zur unsicheren Verfasserfrage der Strophen im Marner-Korpus der Manesse-Sammlung Wangenheim, Wolfgang von: Das Basler Fragment einer mitteldeutsch-niederdeutschen Liederhandschrift und sein Spruchdichter-Repertoire (Kelin, Fegfeuer). Frankfurt am Main 1972 (künftig zitiert: Wangenheim: Basler Fragment; die Texte nach der Zählung dieser Ausgabe), hier S. 29-30.

53 Überlieferung: cpg 693 (*k*: Kürzel für Heinrichs von Mügeln Kurzen Ton); clm 4350; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t, Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung).

54 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung).

55 Überlieferung: cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t. Der Leich erscheint noch einmal in dem Auszug Benedicts von Watt aus der Kolmarer Handschrift im Heft w 32 der Weimarer Handschrift fol.421, dazu Brunner: Alte Meister. S. 84-94.

56 Dazu ausführlich Brunner: Alte Meister. S. 157-171.

bekannt. Die Hundweise tradiert J im Kelin-Teil (Bl.18v-20r) mit dreizehn Strophen. Sie ist diesem Autor zuzusprechen, da sowohl die Melodie in k von der älteren Form abgeleitet ist[57], wie der Tonname sich herleiten dürfte aus der Kelin-Strophe III,5 in J, die die Fabel vom Hund am Wasser zum Thema hat.[58] Daneben kennen den Ton lediglich drei weitere Zeugen des 14. Jahrhunderts, doch läßt an meisterliche Zwischenstufen in der Überlieferung vor k das siebenstrophige Marienlied denken, das hier den Ton eröffnet. Da die namengebende Strophe Kelin III,5 neben anderen älteren Strophen erst als Nachtrag aufgenommen wurden, dürften Tonname wie Zuschreibung aus Vorlagen von k übernommen sein und nicht auf die Redaktion selbst zurückgehen. Ebenfalls vor k nur noch aus dem 14. Jahrhundert bezeugt ist Frauenlobs Tannton, mit drei Strophen im schlesischen Raum um 1400 über die Mügeln-Sammlung cpg 693, wo das Lied über ein Kürzel (Bl.27r) zu Mügelns Kurzem Ton gestellt wurde, der allenfalls auch dreizehn Reime umfaßt, sich ansonsten vom Tannton absetzt. Schließlich bietet hier der clm 4350 eine Strophentrias[59], in der in einer Variante V.3/6 binnenreimen. Regenbogens Goldener Ton ist mit der in k gebotenen Form des Tanntons metrisch identisch, vor allem ist er kontinuierlich in meisterlicher Umgebung bekannt: vor k freilich nur bezeugt in einer Variation unter Zuschreibung an Regenbogen und Tonnennung in der Handschrift Dresden M 13[60]. Der Tannton wird vergleichs-

---

57 So zuerst Runge, Paul (Hrsg.): Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig 1896. Nachdruck Hildesheim 1965. S. 80.

58 Solche Ableitung des Tonnamens vermuten Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 301. Anm. 7, und Wangenheim: Basler Fragment. S. 31. Zur Verbreitung der Fabel jetzt: Dicke, Gerd und Klaus Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987. Nr.307.

59 In HMS. Bd. 3. S. 350-351 fälschlich unter Regenbogens Goldenem Ton.

60 Auf die Identität weist Brunner hin (Alte Meister. S. 175. Anm. 6). Für den Dresdener Zeugen setzt er eine eigene Form an (S. 153. Anm. 297). Schanze

weise schlechter überliefert gewesen sein; k griff auf entlegenere Quellen zurück. Dazu fügt sich, daß das siebenstrophige Bar im Tannton thematisch in der Durchführung nicht konsistent ist, in der vierten Strophe eine alte Einzelstrophe vorliegen könnte, an deren Eingangsvers sich der Tonname anlehnen wird. Bei anzunehmender meisterlicher Bearbeitung schon in den Quellen von k wird entsprechend die Redaktion auch hier den Tonnamen bereits aus der Vorlage gekannt haben.

Schließlich liegt mit dem Überzarten Ton[61] die letzte Melodie vor, die über k und Donaueschingen 120 hinaus im älteren Meistergesang nicht bezeugt ist; sie wird aber im 16./17. Jahrhundert als Erfindung Frauenlobs tradiert.[62] Allein der cgm 351 bietet um 1425/30 im Nürnberger Raum ohne Angabe des Tonerfinders wie Name des Tons vier Strophen dieser Form, deren drei in k (Nr.2) erscheinen. Unter Frauenlobs Namen bietet der cgm 351 sonst nur "echte" Töne, so daß fraglich ist, ob der Überzarte Ton hier als Frauenlobs Erfindung angesehen wurde. Sollte die Donaueschinger Handschrift in ihrem zweiten Teil, der beide Lieder von k kennt, in der Tat auf Vorlagen von k zurückgehen und nicht auf k selbst[63], wäre spätestens diesen die Zuschreibung an Frauenlob zuzurechnen, die k wiederum nur übernommen hätte. Das vertrüge sich mit der bisher deutlich gewordenen Redaktionsarbeit. Ein in der Zuschreibung an Frauenlob unsicherer Ton wäre kaum an so exponierter Stelle aufgenommen worden.

Nicht in die Kolmarer Sammlung wurden aufgenommen

(Liedkunst. Bd. 2. S. 40. Anm. 20) nimmt indes Variation an.

61 Überlieferung: cgm 351 - GA Sigle s; cgm 4997 (Zuschreibung, Tonnennung) - GA Sigle t; Donaueschingen cod.120 (Zuschreibung, Tonnennung). Die Strophe Nr.2,3 trägt in der Kolmarer und Donaueschinger Fassung die Jahreszahl 1323, im cgm 351 dagegen 1387.

62 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 107-108, S. 130 Anm. 215, S. 146.

63 So Freistadt: Abhängigkeit. S. 180 gegen die These Steers.

der Späte Ton[64] Frauenlobs, der ohnehin in den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts ausfällt, erst im 16. Jahrhundert unter Nennung des angeblichen Tonerfinders genannt ist und zudem entgegen dem Usus für die übrigen Töne Frauenlobs breiten Eingang in die Drucküberlieferung fand, sowie der Rohrton[65] des Pfalz von Straßburg, der im mgq 414 und im 16./17. Jahrhundert bei diesem bleibt, lediglich in Dresden M 13 und in der Wiltener Handschrift an Frauenlob geht.

Einzig der cgm 5198 deckt sich mit k in der Aufteilung der Briefweise an Frauenlob und Regenbogen, dem sie zuzusprechen ist.[66] Dies läßt insofern Rückschlüsse auch auf k zu, als die Wiltener Handschrift das Moment der Textautorschaft ins Spiel bringt, die hier im allgemeinen ausgeprägter als üblich berücksichtigt wird.[67] So werden die Streitstrophen zwischen den zwei *meistern* um den Vorrang von *wîp* oder *man* unter der Überschrift *Frawen lob vnd regenpogn viiij lied in der brieffweis* geführt. Die Überschrift zur Veronika-Legende nennt dort entsprechend der Verfassersignatur in der Schlußstrophe nur Regenbogen. Das Dreierbar mit dem *lob des manns* (Bl.140v-141v) geht an diesen (*Regenpogen iij lied in der Brief weis*), wogegen das folgende Minnelied (Bl.141v-142r) *Frawen lob hat gemacht die nachgeschribn III lied im brief don von frawen* überschrieben ist - in dieser Konstellation offenbar im Rückgriff auf den erwähnten Sängerkrieg. Zu dem für eine umfangreichere Streitrede unabdingbaren gemeinsam benutzten Ton avancierte die Briefweise über die Neuschöpfung des "Kriegs von Würzburg", dessen Namen

---

64 Vgl. hier Brunner: Alte Meister. S. 108, S. 130 Anm. 215, S. 146 und Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 302, zur Drucküberlieferung ebd. Bd. 1. S. 33-34.

65 Zur Überlieferung dieses Tons zusammenfassend Kornrumpf: Mülich von Prag. S. 129-133.

66 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 175. Die Übersicht über die Zeugen bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 321-322.

67 Dazu ausführlicher Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 106-107. Die Frauenlob-Rubriken sind zusammengestellt in der GA. Bd. 1. S. 126-127.

zusätzlich den Wartburgkrieg-Komplex reflektieren könnte, der in k ebenfalls in höchst disparater Form erscheint.[68] Der Hinweis *Dyß ist die prueff wyse die ist frauwenlobs vnd regenbogen gemein daz iglicher darynn tichtet* spezifiziert das Gemeinsame gerade an den Texten. Das Pronomen *daz* kann als modale Explikation in dem Sinn "derart nämlich, daß beide Dichter Lieder darin verfaßten" gelesen werden. Den Tonschöpfer sah k offensichtlich in Regenbogen, denn vor Nr.281 heißt es *vij in der bruffwis Reg.* und vor der Veronika-Legende *Hie vahet an die feronica in der brieff wyse meyster Regenbogen*, was sich freilich auf den in der Schlußstrophe genannten Textautor beziehen ließe. Gegen Ansatz intermittierenden Genitivs bei zu ergänzendem Flexionsmorphem stellt sich jedoch die in k geläufige Form der Tonzuschreibung. Daß in k Regenbogen als Tonerfinder angesehen wurde, deckt sich mit der älteren Bezeugung des Tons über den cpg 848 und den Vorauer Codex 401.

Die Zuschreibung des Kreuzleichs[69] an diesen jedoch, hier steht k allein, dürfte nicht wider besseres Wissen nur aus Gründen der Symmetrie der Anlage zum Eingang der Frauenlob-Partie erfolgt sein. Der Kreuzleich ist weitaus schwächer bezeugt als der Marienleich, im Wiener Leichfaszikel ohne Verfasserangabe ebenso wie in den Bruchstücken P und S. In der Weimarer Papierhandschrift wird sich in der fehlenden Autornennung im Gegensatz zum voranstehenden Marienleich wie in der Schlußstellung gleichsam schon als Überleitung zum Gut anderer Autoren eine gewisse Unsicherheit über die Werkzugehörigkeit ausdrücken. Die Lizenz für die im cgm 4997 dann abweichende Zu-

---

68 Zusammenstellung der entsprechenden Strophen des cgm 4997 bei Wachinger: Sängerkrieg. S. 18-23.

69 cod.vind.2701 - GA Sigle W; Engelberg, Stiftsbibliothek Num.94bis, fol.13 - GA Sigle P; Kärnten St. Paul Fragment 24/8 - in der Frauenlob-Überlieferung Sigle S; cgm 4997 (Regenbogen, Tonnennung) - GA Sigle t; Weimar Q 564 (Tonnennung) - GA Sigle F; Zum Stackmann und Bertau noch unbekannt gebliebenen Fragment S Gröchenig, Hans [u. a.]: Ein neues Fragment aus Frauenlobs Kreuzleich. In: ZfdA 113. 1984. S. 242-286.

schreibung war hier offenbar größer, wenngleich nicht ausgemacht ist, ob diese auf das Konto der Redaktion selbst geht.

Entscheidend für die Beurteilung der Redaktionsarbeit von k ist die Kontinuität, die deren Zuschreibungen auch außerhalb dieser Handschrift in der Mehrzahl der Fälle besitzen. Die Formen sind entweder bereits vor der Mitte des 15. Jahrhunderts oder in zeitlicher Nähe zum cgm 4997 für Frauenlob bezeugt, oder die Kolmarer Praxis deckt sich mit Zuschreibungsgewohnheiten, denen sie in anderen Fällen wiederum eher fern steht, so daß auch hier von einer Wiedergabe der bereits von den Vorlagen bereitgestellten Informationen ausgegangen werden kann. Dies geschah durchaus in einem die Quellen abwägenden Verfahren, denn Unsicherheiten werden benannt, Alternativen geboten, wie etwa über den Vermerk zu Wolframs/Rumslands Geschwindem, Konrads von Würzburg/Friedrichs von Sonnenburgs Ton oder zur Schallweise respektive zum Langen Ton des Ehrenbote. In der Baranordnung entspricht diesem Vorgehen die Existenz von Hinweisen des Typs *Dru lieder oder iiij die machtu teilen war du wolt wan sie sich nit paren* (Bl.152rb). Von der Praxis, wie sie in der Dresdener Handschrift M 13 mit ihren willkürlichen und vielfach singulären Zuschreibungen sich erkennen läßt, setzt sich k mehr als deutlich ab in Richtung einer eher zurückhaltenden Kodifizierung. Vorschnelle Zuschreibungen an Frauenlob in Zweifelsfällen lassen sich nicht nachweisen. Vielmehr fiel die Entscheidung bei denkbarer Konkurrenz der Tonerfinder, so für Ehrenbote und Frauenlob, nicht einfach für den berühmteren der Tonschöpfer.

Rückschlüsse auf die von k ausgeschöpften Quellenbereiche hinsichtlich ihrer zeitlichen und räumlichen Bestimmung sind allein aus Beobachtungen zum Frauenlob-Repertoire kaum mit Sicherheit zu ziehen, doch zeigen sich immerhin Ansätze eines einheitlichen Bildes. So erweist sich im Ausfall von Flug- wie Kurzem Ton besonders im Vergleich zur Weimarer Papierhandschrift Q 564, daß wohl versucht wurde, vor

allem meisterliche Tradierung nahezu erschöpfend zu erfassen, aber nicht gezielt für einen Autor Vorlagen beschafft wurden. Lediglich das, was ein größerer Rahmen bot, fand für Frauenlob Aufnahme. Auch darin stellt sich dieser Dichter zu den ihn umgebenden Meistern, während die Weimarer Sammlung ihn zu isolieren suchte. Das bedingt für die Aufnahme alter Einzelstrophen, daß sie kaum durch alte Quellen, sondern in der Regel bereits über Zwischenstufen meisterlicher Bearbeitung vermittelt sein werden. Auch die Weimarer Oevre-Handschrift vermag nicht die zeitliche Distanz - wenngleich ältere niederdeutsche Quellen angenommen werden können[70] - ohne weiteres zu überbrücken, so daß dieser qualitative Unterschied sich eklatant vorerst am Repertoire auswirkt: Q 564 bietet sowohl Flug- wie Kurzen Ton und den unikal überlieferten Dialog zwischen Minne und Welt unter Ausschluß jüngerer Töne. In k besteht dieses Repertoire zuerst aus einem alten und festen Kern, den bereits das 14. Jahrhundert kennt und benennt: Marienleich, Langer Ton, Würgendrüssel, Goldener, Grüner und Zarter Ton. Vier dieser Töne zählen zum sieben Töne umfassenden ersten Entwurf der Anlage. Alle bleiben sie bis in nachreformatorische Überlieferung fest an den Namen ihres tatsächlichen Erfinders gebunden. Vereinzelt andere Zuschreibung belegt allenfalls Unsicherheit oder Unkenntnis des je Verantwortlichen, denn ausgeprägte konkurrierende Gewohnheiten. Diese sind bereits vor k für den Vergessenen, den Neuen und den Gekrönten Ton wie für Frosch- und Grundweise anzusetzen. Für alle Töne nennt zuerst Dresden M 13 um 1440 den Tonerfinder Frauenlob, wobei es in späteren Zeugnissen dann blieb. Zusammen mit vielfach unikaler Inanspruchnahme für Neuschöpfungen verweist M 13 doch darin auf eine erhebliche Ausweitung des meisterlichen Formenspektrums unter tontraditionalistischem Vorzeichen. Vor dem Hintergrund einer solchen spätestens in das

---

70 Vgl. Hacker, Franz: Untersuchungen zur Weimarer Liederhandschrift F. In: PBB 50. 1926. S. 351-393, hier S.391-393.

zweite Viertel des Jahrhunderts zu setzenden Neigung zu vermehrter Tonzuschreibung lassen sich die neben k erstmalig in den Sammlungen cgm 1018 und cgm 1019 aus dem bairisch-schwäbischen Sprachraum vollzogenen Zuschreibungen von Ritter-, Spiegel-, Zug- und Ankelweise denken. Jedenfalls darf der Grundkanon formaler Frauenlob-Aufnahme auf dieser zeitlichen Stufe als abgeschlossen gelten. Bis auf die Ankelweise, die das 16./17. Jahrhundert nicht kennt, führen noch der Berliner Sachs-Autograph mgq 414 und dann der nachreformatorische Meistergesang diese Töne für Frauenlob.

An der Herausbildung des Kanons scheint Nürnberg kaum ein Anteil beizumessen sein, wenn dem Zeugnis des cgm 351 hier Vertrauen zu schenken ist. Er bietet - mit Ausnahme des Neuen Tons - nur Gut des alten Kernbestands, weswegen der ohne Zuweisung bewahrte Überzarte Ton nicht zweifellos als Frauenlobs Eigentum gegolten haben wird. Überhaupt bevorzugt diese Sammlung Regenbogen-Töne. Entschieden von der Bewertung des Bildes, wie es die Baseler Handschrift O IV 28 bietet, die um 1430 im südwestdeutschen Raum, vielleicht im schwäbisch-alemannischen Grenzgebiet erstellt wurde, hängt es ab, ob die Repertoire-Erweiterung, welchen Ton im einzelnen sie auch erfassen mag, zeitlich genauer eingegrenzt werden kann. Die Sammlung kennt nur Töne des alten Kernbestands; die Dresdener Töne wie die der Münchener Codices 1018 und 1019 sind ihr noch unbekannt. Immerhin setzt ihr Zustandekommen ausgebildete Kunstausübung voraus, wenn die Handschrift in vielem auch eigene Züge aufweist.[71] Die nur lückenhaft erschließbare Überlieferung in der ersten Jahrhunderthälfte erlaubt indes keine sicheren Aussagen. Allerdings träfe sich Ansatz erheblicher Ausweitung des Tonspektrums erst in diesem Zeitraum mit der aus Beobachtungen zu Nürnberger Eigenarten gewonnenen Vermutung Brunners, wonach

---

71 Dazu näheres bei Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 94-100.

> "für das frühe 15. Jahrhundert möglicherweise mit einem einheitlicheren Tönerepertoire, das für die spätere Zeit bezeugte Unterschiede zwischen den rheinisch-schwäbischen Gesellschaften und Nürnberg noch nicht kannte, [zu] rechnen [ist]."[72]

Die vermutete Zäsur fände hierin eine Stütze. Es muß auffallen, daß nicht weniger als sieben "unechte" Töne bereits im 14. Jahrhundert, freilich nirgends unter Frauenlobs Namen aufgezeichnet, kursieren: der Tannton, die Froschweise, der Gekrönte Ton, der Überzarte Ton, die Spiegel- und die Hundweise, davon zwei - Tannton und Gekrönter Ton - immerhin in der umfangreicheren Mügeln-Sammlung des cpg 693, die mit der Kunst der *meister* nicht eben unvertraut gewesen sein wird. Sollte hier nicht allein die desolate Quellenlage durchschlagen, ließe sich annehmen, das Dichten in Frauenlob-Tönen beschränkte sich hier noch auf altbezeugte Formen, wogegen Neuerfindungen diesem noch nicht bedenkenlos in großer Zahl untergeschoben wurden, wie es dann im 15. Jahrhundert extensiv geschah. Der Anlaß zur Anlage der Kolmarer Handschrift wäre dann vielleicht als Reflex auf diese Entwicklung zu verstehen, aus dem Gedanken, einen Stand zu bewahren, der verloren zu gehen drohte. Das vertrüge sich durchaus mit der von Schanze in die Diskussion gebrachten privaten Liebhaberschaft, die ihren Anstoß zu umfassender Aufzeichnung gerade darin finden konnte. Wie exzessiv in der Inanspruchnahme Frauenlobs verfahren werden konnte, führt die Vielzahl alternativer Zuschreibungen vor Augen. K, und darin bezeichnend, nimmt durchgehend weniger "populäre" Einordnung vor. Vor diesem Hintergrund verweist die Aufnahme der Reihen und Leichs trotz aller von deren Thema bestimmten Beweggründe weniger auf ein zeitgenössisches Umfeld meisterlicher Kunstpraxis eigener Art, denn auf eine grundsätzlich konservative Ausrichtung. Gleichwohl ist noch für manchen Ton an durchaus jüngere Entstehung zu denken, besonders wenn sie geringen Textumfang aufweisen, wie Süßer Ton (2 Lieder), Leidton (3 Lieder), Ankelweise (3 Lieder)

---

72 Brunner: Alte Meister. S. 155.

und Grundweise (2 Lieder), doch gemahnen hier zur Vorsicht die älteren Strophen des Tanntons (1 Lied), der Froschweise (3 Lieder) und des Gekrönten Tons (3 Lieder) ebenso wie die im Bestand umfangreichere Ritterweise (11 Lieder) und die Zugweise (7 Lieder). Offensichtlich waren die Möglichkeiten der Redaktion durch die Entwicklungen außerhalb Nürnbergs bereits begrenzt. Allenfalls dem in der Dresdener Handschrift bezeugten Stand gegenüber vermochte sich Distanz auszubilden.

Zu betonen ist, daß diese Distanz sich vor allem einer umfassenden Kenntnis zeitgenössischer Kunstausübung verdankt, weniger einer Perspektive, die sich in erster Linie an Nürnberger Eigenarten entwickelt hätte, welche allenfalls ungefähr bekannt waren. Bezeichnend sind die Unkenntnis der Osterweise Kettners, die anstandslos an Frauenlob ging - hier hat alle Wahrscheinlichkeit die Abhängigkeit von Quellen für sich -, wie das Verhalten im Falle der Jahrweise Liebes von Gingen, worin sich Unsicherheit über die Zuordnung zu erkennen gibt.

Inwiefern sich k besonders im Frauenlob-Repertoire von Nürnberg abhebt, läßt sich kaum mehr bestimmen, da zeitgenössische Zeugnisse weitgehend fehlen. Der mgq 414 deckt sich im Grundbestand mit k, es fehlen indes Reihen wie Leichs, Ankelweise, Hundweise und Überzarter Ton. Daneben werden k unbekannte Formen geboten (Radweise, Blühender und Geiler Ton) und viele abweichende Zuschreibungen vorgenommen. Insgesamt werden Frauenlob ohne spätere Korrekturen[73] 24 Töne zugedacht. Das Mißverhältnis zum frühen cgm 351 mit seinen wenigen alten Tönen ist eklatant.

Der Zeitraum zwischen 1425/30 (cgm 351)[74] und 1517/18 (mgq 414) läßt sich kaum über Usancen in der Töneverwendung bekannter Nürnberger Meister füllen. Hans Folz benutzt überhaupt kaum Töne alter Meister, nicht einen Frauenlobs, auffällig oft dagegen Nest-

---

73 Die Kupferweise geht nachträglich an Frauenlob, Nestlers Unerkannter und Zorns Verhohlener Ton werden ihm nachträglich abgesprochen.

74 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 198.

lers Unerkannten Ton. Lienhard Nunnenbeck, der Lehrer des Hans Sachs, verwendete Radweise und Überkrönten Ton[75], der Junge Sachs nur Grundweise, Goldenen und Langen Ton. Die Ausweitung des Nürnberger Frauenlob-Repertoires nicht durch diese exponierten Dichter, sondern durch jene Unbekannten, gegen die sich Folz in seiner berühmten Polemik wendet, darf vermutet werden.

Für die spezifische Zusammensetzung des Repertoires in k könnte durchaus von Bedeutung sein, daß die Reformstrophen nun im so auffallend häufig vom Wormser Barbier herangezogenen Unerkannten Ton Nestlers von Speyer verfaßt sind: "Er liegt damit weit vor allen anderen Nürnbergern, und es ist kaum wahrscheinlich, daß das auf einem Zufall beruht."[76] Ist das als eine besondere Auszeichnung zu verstehen, als Zeichen der Dankbarkeit? Hahn weist darauf hin, daß Adam Puschmann mit Vorliebe die Töne seines Lehrers Sachs, dieser in einem Fall eine Schöpfung Puschmanns benutzte.[77] Ein Lehrer-Schüler-Verhältnis anzusetzen, ist nicht zwingend, doch Kontakte zwischen dem jungen Folz[78] und Nestler oder seiner näheren Umgebung, für die Schanze[79] Argumente beizubringen sucht, lassen sich vermuten. Sie sind zwar durch nichts zu beweisen, erklärten indes manches. Nestler wäre prädestiniert für die Feststellung (Bl.492r), in Nürnberg wäre in seinem Ton gedichtet worden. Folz explizit und implizit Nestler zeigen

---

75 Die Radweise kennen nur der mgq 414 und Dresden M 13. Für M 13 wird in der GA. Bd. 1. S. 82. Anm. 3, Ulmer Provenienz erwogen. An Ulmer Herkunft Nunnenbecks erinnert Klesatschke (Klesatschke, Eva [Hrsg.]: Lienhard Nunnenbeck: Die Meisterlieder und der Spruch. Göppingen 1984 [künftig zitiert: Klesatschke: Nunnenbeck; die Texte nach dieser Zählung]. S. 12). Bleibt Import des Tons durch Nunnenbeck hypothetisch, wäre zumindest schwäbische Herkunft des Dichters gestützt.

76 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 343.

77 Hahn, Reinhard: "Die löbliche Kunst". Studien zu Dichtung und Poetik des späten Meistergesangs am Beispiel Adam Puschmanns (1532-1600). Wroclaw 1984. S. 7-8.

78 Zur Biographie zusammenfassend Janota: Folz. Sp. 769-770.

79 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 299.

eine erstaunlich souveräne Distanz gerade zum Treiben der "Kunstlosen". Beide versuchen sie in durchaus verwandter Geisteshaltung, jedoch von verschiedenen Seiten, modernistischem Treiben entgegenzusteuern, und zwar nicht aus mißverstandenem Traditionalismus, sondern da es galt, authentisch anmutenden, vorhandenen Formenreichtum zu bewahren respektive potentiellem Formenreichtum seine Möglichkeit zu erhalten. Die von Schanze angeregte Frühdatierung der Reformstrophen Nr.89-94 in die sechziger Jahre[80] kommt dem Ansatz enger Verbindung unter diesem Blickwinkel entgegen. Die zeitliche Distanz zwischen Ausbildung exzessiverer Neuzuschreibung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die den gewohnten Traditionalismus zu ergänzen beginnt, zur drohenden Übernahme solcher Praktiken in Nürnberg in den sechziger Jahren vertrüge sich damit. Die Herausbildung eines produktiven Tontraditionalismus im süddeutschen Raum sollte nach Möglichkeit nicht zu sehr von seiner Übernahme in Nürnberg getrennt werden - trotz gewichtiger Eigenheiten im soziologischen Umfeld der Nürnberger Meistersinger. Frühdatierung Folz'scher Polemik wie Spätdatierung der Ausbildung eines spezifisch meisterlichen Repertoires stützten sich so gegenseitig. Die Vermutung Brunners, die Kolmarer Sammlung könnte als Kodifizierung der Meister angelegt worden sein gerade im Geiste der Tontraditionalisten, gegen die Folz sich wendet, suchte den Impetus zur Anlage vor diesem Hintergrund in der falschen Richtung.

Es deutet somit einiges darauf, daß zunächst nur altbezeugte Töne von Nachdichtern verwandt wurden und die Ausweitung des Repertoires in meistersingerische Dimensionen erst in die erste Hälfte, vielleicht genauer in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderst (Basel O IV 28 / cgm 351) zu setzen ist. Die zumindest für die Mitte des 14. Jahrhunderts gesicherte Schätzung Frauenlob'scher Dichtkunst - erinnert sei etwa an Mügelns Chronikon, den Bericht Mathias' von Neuenburg, die Erwähnung im Hausbuch des Michael de

---

80 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 338 und Anm. 127.

Leone oder an das Diktum Konrads von Megenberg[81] - schließen eine bis in das frühe 15. Jahrhundert hinein reichende Zäsur für Nachdichtungen aus. Die Quellenlage läßt sich einzig positiv interpretieren über die Annahme, die den etablierten Meistergesang vorbereitende Frauenlob-Aufnahme sei zu dieser Zeit in Kreisen erfolgt, die entweder nicht die Möglichkeit zur schriftlichen Aufzeichnung besaßen oder daran kein Interesse fanden. Schanzes Hinweis auf den Klerus ist hier sicher nicht abwegig, und seine Beobachtung, daß gerade Marienlieder zum Sondergut des cgm 4997 zählen, verdient in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit, könnte jedoch nur in einer umfassenderen Untersuchung zum Vorkommen dieses Liedtyps aussagekräftig werden. Wenig hilfreich sind hier die namentlich bekannten Dichter, die Frauenlobs Töne benutzten. Ob der "Albertus socius intimus" des Tarantsberger Einzelblatts hierhergestellt werden darf, ist fraglich. Von ihm ist ebensowenig in Erfahrung zu bringen wie für Alblin, Roswin und Hans Gernspeck. Für letzteren sind zwar aufgrund seiner ausdrücklichen Erwähnung Kontakte zum *magister scriptor* zu vermuten: er gehört gerade deshalb aber auch schon ins 15. Jahrhundert.

4.2 Beobachtungen zum thematischen Spektrum und zur inhaltlichen Organisation der Töne

Die Eröffnung neuer Inhalte für die Spruchdichtung bei Walther von der Vogelweide findet im Formalen ihre Entsprechung in der innovativen Vieltonigkeit des Repertoires, welches den Spruch der Praxis des Minnesangs mit seinen Einzelliedtönen tendenziell annäherte. Dem Standardton der Spruchdichtung Herger'scher Prägung stand damit potentielle Formenviel-

---

81 *sô singt der einen Frawenlop, der ainen Marner, der ainen starken Poppen. der poppen ist sô vil worden, daz si der gotshäuser guot und êr verpoppelnt* (Pfeiffer: Megenberg. S. 197). Die Stelle ist zuletzt im Kontext zitiert worden bei Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 391, der sie als Hinweis auf eine "Entprofessionalisierung" der Meisterkunst in Klerikerkreisen zu lesen versucht.

falt entgegen, deren individuelle Umsetzung wiederum latent auf Inhalte verweisen kann. Die Möglichkeit des Neuerfindens von Tönen, ihrer thematischen Festlegung, daneben der extensiveren Nutzung eines Haupttons sind in der nachwalther'schen Praxis je verschieden aufgegriffen worden.[1]

Frauenlob verwendete zwar durchaus verschiedene Töne, hielt sie in ihren Inhalten jedoch weitgehend offen.[2] Als sein "Universalton" darf der Lange Ton bezeichnet werden. Die Vielzahl der in ihm abgefaßten Strophen wird sich sicher nicht zuletzt formalen Erwägungen verdanken.[3] Er war weder zu schwierig zu handhaben wie der reimreiche Goldene Ton oder der in der Melodieführung "anspruchsvollere" Würgendrüssel noch in seiner Gestalt zu anspruchslos wie der Kurze Ton. Das thematische Spektrum der in ihm verfaßten Strophen ist breit. Geboten werden sowohl der dezidiert geistliche Spruch (GA V,1+2) wie der Fürstenpreis, der hier seine Domäne fand[4], besonders häufig

---

1 Eine zusammenfassende Darstellung fehlt, vgl. aber Kornrumpf, Wachinger: Alment, sowie die hier hilfreiche Zusammenstellung der Töne mittelhochdeutscher Spruchdichter bei Brunner: Alte Meister. S. 173-185. Bekanntes Gegenbeispiel zum Repertoire Walther'scher Prägung stellt Reinmar von Zweter mit seinem wohl einzig benutzten Frau-Ehren-Ton, der sich darin, vielleicht gezielt, von Walther absetzt, jedenfalls auf das Weiterleben der älteren Herger'schen Tradition verweist.

2 Auf Echtheitsdiskussionen kann für die jeweilige Einzelstrophe hier nicht eingegangen werden; das in der Göttinger Ausgabe gebotene Bild ist in seinen wesentlichen Zügen hinlänglich abgesichert und hier tragfähig. Die folgenden Ausführungen zur thematischen Verteilung setzen keine geschlossene und stimmige Typologie der Texte voraus, orientieren sich jedoch an den entsprechenden Versuchen Schanzes (Liedkunst. Bd. 1. S. 12-14), die eine aussagefähige Materialerfassung gewährleisten.

3 Die quantitative Verteilung der Strophen auf die einzelnen Töne stellt sich - jeweils in der Reihenfolge "echte" Strophen, "fragliche" Strophen, Gegenstrophen - wie folgt dar: Langer Ton = 103/9/10; Flugton = 12/-/-; Grüner Ton = 33/8/2-(?); Zarter Ton = 17/9/-; Würgendrüssel 15/7/-; Vergessener Ton = 11/-/-; Goldener Ton = 15/-/-; Neuer Ton = 9/-/-; Kurzer Ton = 58/2/-.

4 GA V,7-*12, 13-17, 79-81 (in der Form der Totenklage), zwei weitere Fürstenpreisstrophen lediglich im Neuen Ton GA XI,1+2. Form und Durchführung

die Morallehre in der Form der Herrenlehre[5] und im umfassenderen Anspruch als Tugend- oder Lebenslehre[6], die Frauen- und Minnelehren zusammen mit dem *wîp-vrouwe*-Komplex[7], Begriffssprüche wie der *hochvart*-Bar GA V,38-41 oder Sprüche, die von verschiedenen Seiten die Kunst sich zum Gegenstand nehmen[8]. Wie im Langen Ton läßt sich auch andernorts inhaltliche Homogenität der jeweiligen Form kaum erkennen. Der nach dem Langen am häufigsten benutzte Kurze Ton nimmt sich zwar besonders des Minnegedankens und der Frauenlehre an[9], daneben ist breiter vertreten auch der Themenkreis "Kunst"[10], und auch die Vermittlung von Tugendidealen oder allgemeiner Lebensweisheit wird hier versucht. Selbst weniger benutzte Melodien wie der Flugton oder der Vergessene Ton bieten kein einheitliches Bild. In den Umkreis "Dichter und Gesellschaft" können für den Vergessenen Ton gesetzt werden die Strophen GA X,10 und 11, geistliche Sprüche liegen mit den Strophen GA X,1-3 vor, in das Feld der Morallehre gehören GA X,4-6. Der Flugton bietet neben zwei geistlichen Sprüchen (GA VI,1+2) die Frauen- und Minnelehre (GA VI,9-11) sowie Moral- und Tugendlehre (GA VI,3-8), er erfaßt mit dem Spruch VI,12 daneben das Gebiet der Kunst. Im Neuen Ton wurden zwei Fürstenpreisstrophen verfaßt (GA XI,1+2), daneben bestimmen hier ausnahmsweise einzig Tugend- und Fürstenlehre das Bild, wogegen sogar der geistliche Spruch - freilich vielleicht überlieferungsbedingt- ausfällt, der sonst fast überall vertreten ist. Allenfalls im Goldenen Ton kaprizierte sich Heinrich

---

des Themas verbinden sich über das Stakkato der Reime im Abgesang, dem die auffällig häufige exponierende Schlußnennung des Gepriesenen korrespondiert, vgl. besonders GA V,7-17 und XI,1.

5 Vgl. dahingehend etwa GA V,18-20, 23, 25, 42, 44, 45, 49, 68-71, 82-85, 97, 98.

6 Vgl. etwa GA V,26-29,51-54,*65,*66,90-96.

7 Vgl. GA V,100+101 sowie GA V,102-106, 107 G-110 G,111-113.

8 Vgl. unter dem Oberbegriff "Dichter und Gesellschaft" GA V,24, unter der Rubrik "Dichter und Dichter" GA V,115, 116 G-121 G,und 122, daneben GA V,43 und GA V,114.

9 Vgl. etwa GA XIII,37-43, 45-58.

10 Vgl. etwa GA XIII,1-8, 15-17, 24-26, 32.

von Meissen augenscheinlich ebenfalls auf die Fürstenlehre und ihr gedankliches Umfeld, benutzte ihn aber wiederum auch für drei geistliche Sprüche.[11] Die prinzipielle thematische Offenheit der Töne Frauenlobs findet sich schließlich an Würgendrüssel wie Zartem und Grünen Ton bestätigt, von denen letzterer mit seinen sieben geistlichen Strophen (GA VII,1-*7) auf die Herausbildung allenfalls eingeschränkter Schwerpunkte verweist, die für den Langen Ton in Bezug auf den Fürstenpreis und "sekundär" den Dichterstreit anläßlich der Selbstrühmung wie der *wîp-vrouwe*-Sprüche, für den Goldenen und den Neuen Ton für Fürsten- und Tugendlehre angesetzt werden könnten. Letztere Felder sind ohnehin im Werk Frauenlobs breiter besetzt, wogegen der entschieden geistliche Spruch im Verhältnis zur Gesamtzahl der als "echt" eingestuften Sprüche einen auffallend geringen Teil einnimmt. Die jeweils nur ein bis drei Strophen im Flugton, im Vergessenen Ton, im Goldenen und im Langen Ton wie im Würgendrüssel lassen vermuten, daß es sich einzig um eine Reminiszenz an die Praxis der Tonweihe handelt[12], wogegen Heinrich von Meissen seine geistliche Themen in den zwei bekannten Leichs gefunden hat. Die Gestalt Mariens schließlich nimmt sich nur ein kleinerer Ausschnitt der geistlichen Sprüche zum Thema, nämlich GA V,2 und GA IX,*1-*3. Über alle Töne verteilt findet sich dagegen die Domäne Frauenlob'scher Dichtung, der lehrhafte weltliche Spruch, besonders ausgeprägt als noch deutlich "höfischem" Gedankengut verpflichtete Herren- und Tugendlehre.[13]

---

11 Geistliche Sprüche: GA XIII,1-3; Fürstenlehre: GA XII,4-6; an die Kurfürsten im Blick auf die Königswahl wendet sich XII,9; ein hochgestellter Ratgeber des Königs wird ermahnt in Spruch XII,7; fragmentarisch bleibt die Strophe GA XII,8.

12 Ausführlicher zur Tonweihe und mit weiteren Belegen Brodt, Heinrich Peter (Hrsg.): Meister Sigeher. Breslau 1913 (künftig zitiert: Brodt: Sigeher), hier S. 76-85.

13 Vgl. jetzt Felker, Mark V.: A topography of virtue. Heinrich Frauenlob's didactics. Göppingen 1983. Felker untersucht unter Verwendung eines etwas bemüht anmutenden theoretischen Modells

Die ungebundene Weiterverwendung alter Autorentöne findet in deren mangelnder thematischer Einheit, die nicht nur für Frauenlob bezeichnend ist[14], einen ihrer Ansatzpunkte. Da ursprüngliche Präferenzen der Nutzung allenfalls ansatzweise erkennbar sind, wobei die Rolle der Überlieferung wie so oft unklar bleibt, ist deren Weiterführung oder Ausbau in der Vielzahl der Neudichtungen von vornherein unwahrscheinlich, zumal die Rezeption den qualitativen Sprung von der individuell gestaltenden Dichterpersönlichkeit zur anonymen Vielzahl der Nachdichter vollzieht. Weist bereits der Ausfall des Kurzen Tons in meisterlicher Überlieferung auf formale Erwägungen, die die Tonwahl steuern, obwohl gerade in den Sprüchen dieser Form der Kunstausübung breitere Aufmerksamkeit gilt, so zeigt sich besonders in der Aufnahme des Goldenen Tons, welchen Qualitäten Frauenlob'schen Schaffens das Augenmerk galt. Von seinem Schöpfer am seltensten von allen Melodien benutzt, was einer Auszeichnung der hier zur Sprache gebrachten "höfischen" Atmosphäre gedient haben wird, avanciert er in der Kolmarer Liederhandschrift zur nach dem Langen Ton umfangreichsten Partie.[15]

Die inhaltliche Verteilung der Lieder im Goldenen Ton führt bereits einige Charakteristika der Neuaneignung vor. Zwei Drittel der Lieder behandeln geistliche Themen, gleichwohl sind die geistlichen Sprüche Frauenlobs unbekannt. Ein Viertel aller 28 Bare

---

(dazu die Rezension von Thomas Bein in: ZfdPh 106. 1987. S. 135-138) die Semantik zentraler Begriffe der didaktischen Sprüche Frauenlobs.

14 Der inhaltlich ungebundene Tönegebrauch fällt in eine verbreitete nachwalthersche Tendenz der Spruchdichtung:"Beibehalten, ja gegenüber Walther eher wieder verstärkt wird der offene Charakter der Spruchtöne." (Kornrumpf, Wachinger: Alment. S. 408).

15 Der Abfolge "Langer Ton - Kurzer Ton - Grüner Ton - Zarter Ton - Würgendrüssel - Flugton - Vergessener Ton - Goldener Ton" steht in der Kolmarer Handschrift entgegen: Langer Ton (199 Strophen) - Goldener Ton (99 Strophen) - Zarter Ton (95 Strophen) - Vergessener Ton (65 Strophen) - Grüner Ton (61 Strophen) - Neuer Ton (52 Strophen) - Würgendrüssel (17 Strophen).

kreist um die Gestalt Mariens.[16] Lediglich zehn Lieder greifen weltliche Themen auf. Unter ihnen dominiert die "Kunst" mit sechs Liedern, immerhin 22 von 99 Strophen, was zweifelsohne auf die formalen Qualitäten des Tons zurückzuführen ist. Ausschließlich ihrer Beschreibung widmet sich Lied Nr.132[17]. Im Anschluß an den Tadel der Kunstlosen werden Ton wie dessen Schöpfer in der Strophe Nr.113,3 gepriesen. Im Rahmen eines Sängerstreits bestimmte in Lied Nr.128 vermutlich der Tonname den ausgesetzten Preis, der Sieger erhalte Frauenlobs Gunst wie seine *pfenning guldin rot* (Bl.147vb) - ganz ähnlich in Nr.131 unter mehrfacher Nennung des Tonnamens. Gar in geistlicher Umgebung wird in Lied Nr.112[18] nicht darauf verzichtet, auf die Form anzuspielen. Augenscheinlich fand hier meisterliche Kunstanschauung eines ihrer Paradigmen. Die sieben *artes* als Wissensbasis gelehrter Kunstausübung werden entsprechend in Lied Nr.135 vorgeführt, herausgegriffen als ausgezeichneter Gegenstand meisterlicher Lehre wird in Nr.133 die Astronomie. Der Abgesang der dritten Strophe führt in knapper Form drei wesentliche Momente meisterlicher Qualifikation zusammen - göttlichen Beistand, Beherrschung formaler Mittel, Stoffkenntnis. Nirgends sonst wird so häufig auf die benutzte Form reflektiert. Der Goldene Ton ist hier untypisch für die Verhältnisse im Frauenlob-Repertoire der Kolmarer Sammlung. So werden die Lehrsprüche zurückgedrängt. Sie sind nur mit einem Beispiel, Nr.127 vertreten: das Lied mahnt verschiedene Benimm- und Lebensregeln an. Ferner werden lediglich zweimal geboten das Minnethema, in Nr.114 mit Ermahnung und Preis der

---

16 Mariologische Lieder: Nr.115-118, 121, 125, 130; in einzelnen Strophen eines Bares erscheint die Mariengestalt in Nr.136, 138 und 139; weitere geistliche Lieder: Nr.112, 119, 120, 122, 124, 126, 129, 137.

17 Weitere Beschreibungen des benutzten Tons kennen die Lieder Nr.328/342 im Grauen und Nr.360 im Langen Ton Regenbogens.

18 Bl.139rb: *Dv hoher got gedryett / zu ir in disem done / so ruo myn flee erklimmen / nu hore myn gedencke / vil süsse drinitat.*

Frauen, der zum Abschluß in die persönliche Sphäre überführt wird und in Nr.134, ferner eine Herrenlehre in Nr.123. Unberücksichtigt der "poetologischen" Lieder decken sich damit die Verhältnisse weitgehend mit dem übrigen Bestand.

Im Zarten Ton entfallen von 25 Liedern wiederum zwei Drittel auf den geistlichen Bereich, davon mit acht Liedern etwa die Hälfte in den mariologischen Themenkreis. Die anderweitige Überlieferung des Tons belegt dahingehenden Tönegebrauch, doch läßt sich die Form auf diesen Bereich nicht festlegen.[19] Im Grünen Ton widmen sich von achtzehn Baren zehn religiösen Inhalten, davon drei Lieder allein und vier Lieder in einzelnen Strophen der Marienfigur.[20] Noch deutlicher überwiegt das Religiöse im Neuen Ton mit neun geistlichen, davon drei (Nr.172-174) mit der Marienthematik, gegenüber nur zwei weltlichen Baren (Nr.175 und Nr.179), wogegen im Vergessenen Ton unter elf Liedern nur vier geistlichen Inhalts vertreten sind (Nr.155, 157, 158, 161), davon nur Lied Nr.155 sich einzig der Figur Mariens widmet. Der ohnehin am schwächsten von allen Autorentönen vertretene Würgendrüssel bietet vier weltliche und ein geistliches Bar (Nr.90). Daß dies die Ausnahme stellt, belegt schließlich der Hauptton Frauenlobs, der mit 55 Nummern das Feld anführt, mit seinen 24 weltlichen gegenüber 31 geist-

---

19 Geistliche Lieder: Nr.190, 193, 195, 197, 198, 200, 204, 207, 213; mariologische Lieder: Nr.191, 192, 196, 199, 205, 206, 209, 468. Von den weltlichen Liedern widmen sich allein vier (Nr.202, 203, 210, 211) - vielleicht als Reflex des Marienthemas - dem Komplex "*wîp* - Frau - Minne", daneben tradiert die Handschrift als Doublette eine Klage über Armut (Nr.208, Nr.212) und zwei Bare zur "Kunst". Den Schwerpunkt auf geistliche Lieder legen bereits der cgm 351 (vgl. im Katalogteil Schanzes unter der Sigle m Nr.42-43, 79, 81), später der mgq 414 (vgl. im Katalogteil Schanzes unter der Sigle q Nr.88, 89, 197, 198), die Wiltener Handschrift (vgl. im Katalogteil Schanzes unter der Sigle w Nr.118-120, daneben wendet sich Nr.121 gegen das Schwören von Meineiden). Der cgm 1019 kennt allein ein geistliches Lied (bei Schanze unter der Sigle y Nr.15).

20 Geistliche Lieder: Nr.214, 215, 223, mit Anklängen an das Marienthema Nr.216, 224, 231; dezidiert mariologische Lieder: Nr.217, 226-228.

lichen, davon zwölf mariologischen Liedern.[21] In der Regel sind demnach mit Schwankungen nach unten (Würgendrüssel und Vergessener Ton) oder oben (Neuer Ton) etwa zwei Drittel der in den alten Tönen verfaßten Lieder geistlichen Inhalts. Von diesen zwei Dritteln steht überwiegend in etwa der Hälfte die Mariengestalt im Zentrum. Wenn auch Würgendrüssel und Vergessener Ton hier zurückfallen, geht die Gesamttendenz doch an der Verwendung der Töne durch ihren Erfinder klar vorbei, erweitert das Themenspektrum um das geistliche Lied.

Noch deutlicher tritt diese Ausweitung in den untergeschobenen Formen hervor, die in der Mehrzahl deutlich geringeren Umfang aufweisen: nur die Ritterweise mit elf und die Zugweise mit sieben Liedern reichen an die alten Töne heran. Allein geistlich ausgerichtet präsentieren sich die Grundweise, der Süße, Verhohlene und Überzarte Ton mit je zwei und der Leidton mit drei Liedern. Der Zwei-Drittel-Mehrheit geistlicher Dichtung in den authentischen Tönen steht dann in Ankel-, Ritter-, Zug- und Spiegelweise wie im Gekrönten Ton eher ein Verhältnis von drei zu eins gegenüber.[22] Ausnahmen bestätigen die Regel. So ist in der Froschweise nur ein geistliches Bar (Nr.111) tradiert, daneben ein fünfstrophiges Lied aus dem Umfeld des Sängerbetriebs (Nr.110), dessen Schlußstrophen in die Bitte um den in seiner personalen Besetzung vorgeführten himmlischen Beistand münden, und in Nr.109 ein Rätsel. Das sekundär gebildete siebenstrophige Bar im Tannton

---

21 Geistliche Lieder: Nr.47-56, 65-70, 73, 74, 76-79, 81-83, 92, 93, 100, 105, 107, 108, davon mariologischen Inhalts: 47-50, 65-68, 74, 77, 82, 87; weltliche Lieder: 57-64, 71, 72, 75, 80, 84, 91, 94, 101, 103, 104, 106.

22 Ankelweise: Nr.251, 252 geistlich, Nr.253 über die Gewalt der Minne; Gekrönter Ton: Nr.143, 144 geistlich, Nr.142 Ermahnung des Sünders; Spiegelweise: Nr.148, 150 geistlich, Nr.151 Ermahnung des Sünders, Nr.149 ein Tierrätsel; Ritterweise: Nr.232, 234-240, 242 geistlich, Nr.233 eine Armutsklage, Nr.241 eine Aufforderung zum Gesang; Zugweise: Nr.244, 247, 249 geistlich, Nr.248 ein Dialog zwischen dem Reichen und dem Tod, Nr.250 ein Frauenpreis.

(Nr.102) hebt als weltlicher Lehrspruch an, der dann um eine Marienanrufung ergänzt wurde. Mit einer solchen setzt die Hundweise ein (Nr.145), es folgt die Fabelstrophe Kelins, verbunden mit einer weiteren Strophe und einem Dreierbar (Nr.147), die um das Thema "Jugend-Alter-Tod" kreisen. Wie für die Autorentöne gilt auch für die Neuschöpfungen, daß etwa die Hälfte der in ihnen verfaßten geistlichen Lieder von der Figur der Gottesmutter bestimmt sind, sie kann im Einzelfall sowohl den gesamten Strophenbestand eines Tons tragen, wie im Leidton, oder gar nicht vertreten sein, wie in der Grundweise. So wenig wie über die einfache Unterscheidung von geistlichem und weltlichen Gut sich deutliche Spezialisierung einzelner Formen feststellen läßt, für die allein mit geistlichem Gut besetzte Grundweise und den Leidton kennt die Überlieferung Gegenbeispiele[23], so wenig zeigen sich Spezifika über untergeordnete Themenfelder oder Inszenierungstypen. Kontinuierlich breit ist das preisende Marienlied vertreten, daneben wird die Marienfigur vielfach bittend angerufen, an ihre Mittlerrolle gemahnt oder als Protagonistin im Mirakel (Nr.234) vorgeführt. Im nichtmariologischen Lied werden in allen Tönen gerne Johannesvision und das Mysterium der Dreifaltigkeit ins Lied gesetzt. Auf dem weltlichen Sektor überwiegt

---

23 Vgl. für die Grundweise ¹Frau/18/4 (cpg 392, Minnethematik), für den Leidton ¹Frau/21/6 (mgq 414, Hans Sachs: Sängergruß). Für den Überzarten und den Süßen Ton liegen keine entsprechenden Zeugnisse vor, sie dürften prinzipiell Nachdichtungen aller Art offengestanden haben. Allenfalls für Frauenlobs Verhohlenen Ton = Fritz Kettners Osterweise läßt sich thematische Bindung, und hier wohl eher nur innerhalb Nürnbergs, annehmen. Dies mag bis in die Kolmarer Handschrift hineingewirkt haben, die im Eingangslied die 72 Namen Mariens abhandelt, in Nr.141 mit Dublette in Nr.415 das Osterfest verherrlicht. Der cgm 4997 dürfte darin von seinen Vorlagen abhängig sein. Hinzu kommt die Distanz zu Nürnberger Praktiken, wo als Reflex exponierterer Tonautorschaft der Umgang mit Tönen alter Meister andere Formen annehmen konnte, die deutlicher inhaltlich spezifiziert wurden - vgl. hier Schanzes Hinweise auf das Repertoire eines Hans Folz (Liedkunst. Bd. 1. S. 340-345) oder Hans Sachs (S. 348-349 und Anm.29, S. 363).

die Moral- und Tugendlehre, die in nahezu allen Tönen vertreten ist. Einzig der Goldene Ton bildet gewisse Eigenheiten aus, die bereits erwähnt wurden: ihm waren für verschiedenste Benutzer augenfällig genug unabänderliche Qualitäten mitgegeben. Ob ferner der Lange Ton bevorzugt der Aufnahme von Rätselstrophen gedient hat, ist schon nicht mehr sicher: immerhin sechs Rätsel (Nr.54-56, 63, 64, 75) stehen gegenüber nur je ein weiteres in der Froschweise (Nr.109), in der Spiegelweise (Nr.149) und im Grünen Ton (Nr.230). Gezielte Produktion dieses Typs in diesem Ton wird sich in der Einordnung des Langen als Hauptton Frauenlobs begreifen lassen, ansonsten finden sich in k Rätselstrophen allenthalben.

Größere Aufmerksamkeit verdient hier die Zusammenstellung der Lieder zu Gruppen, da sie zeitgenössische Wertung und redaktionelles Verfahren beleuchtet. Für die ersten neunzehn Lieder des Langen Tons wurde eine inhaltliche Organisation versucht, wobei oberstes Prinzip die Unterscheidung "geistlich : weltlich" stellte. Im ersten Teil nimmt wiederum die Mariengestalt die Spitze ein (Nr.47-50), es folgen die Themen "Priesterschaft" und "Apokalypse", schließlich ein geistliches Rätsel, das sich an ein vorangehendes im Kontext der Endzeitvision anschließt. Die Themen gehen demnach den Präsentationsformen voran, die aber nicht unberücksichtigt blieben. Morallehre führt die weltliche Partie an (Nr.57-59), gefolgt von Kunst- und Minnethematik. Hierin ungeordneter schließt sich im zweiten Teil wieder die Morallehre an, am Schluß werden drei Fabeln und zwei weltliche Rätsel geboten (Nr.63-64). In großen Zügen läßt diese Aufteilung die Vorlieben der Produktionsseite erkennen. Mußte mit der nun folgenden Gruppe geistlicher Lieder (Nr.65-70) die geordnete Präsentation aufgegeben werden, worauf die Rubrik hinweist: *Nu volget wyder geistlich gesang jn dysem ton v liede die xiij liligen* (Bl.103rb), vermochten doch die Neuzugänge gelegentliche Ansätze zur Gruppenbildung, die bisweilen auf die Vorlagen zurückzuführen sein könnten, nicht ganz zu unter-

drücken. So liegen mit den Baren Nr.60-70 im Langen Ton wieder geistliche Lieder vor. Im Grünen Ton wurde gar eine lockere Kette aus assoziativ zusammengestelltem Gut gebildet. Auf Geistliches, anhebend mit einem Marienlob, folgt mit Nr.218 ein Lob des *wîp*, daran anschließend das Frau-Welt-Thema, mit Nr.220 überführt in Reflexionen über die Macht des Todes, auf die ein Sterbegebet Frauenlobs und schließlich ein Streitgespräch zwischen Frauenlob und Regenbogen (Nr.222) folgt. Die Reihe unterbricht Nr.223 mit dem gespielten Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Mysterien von Eucharistie und Inkarnation. In der Ritterweise wird im Anschluß an das umfangreiche Marienmirakel vom erlösten Ritter (Nr.234) in einem neunstrophigen Bar Christus als Ritter vorgeführt. Es folgt ein Mariengruß, der eingangs der zweiten Strophe den Gottvater als *der hymmel degen* apostrophiert. Größere Gruppen geistlicher Lieder kennt besonders der Zarte Ton (Nr.190-193, Nr.195-200, Nr.204-207). Gar töneübergreifend funktioniert die Tierauslegung in der Physiologus-Tradition zwischen Verhohlenem und Gekrönten Ton über die Lieder Nr.141 und Nr.142. Kontinuierlicher wurde versucht, die Melodiestrophe mit geistlichen Texten zu besetzen. Die Ausnahmen vertreten nur Würgendrüssel, Froschweise, Tannton und Gekrönter Ton. Es wird berechtigt sein, dies auf die prinzipielle Dominanz religiöser Thematik zurückzuführen. Der Usus der Tonweihe verliert in tontraditionalistischer Umgebung seinen Sinn. Einzig der Überzarte Ton verdient hier Aufmerksamkeit, da in dessen erstem Lied ausnahmsweise ein auf das eigene Singen in seinen transzendentalen Bedingtheiten und Zielsetzungen reflektierendes "Ich" auftritt. Der Ton wurde von der Redaktion kaum aus diesem Grunde in Erahnung alter Gebräuche der Sangspruchdichter zwischen Langen Ton und Marienleich gesetzt worden. Vielmehr war vermutlich angenommen worden, hier noch einmal den Tonautor und den Textautor Frauenlob in Einheit zu greifen, da das Lied mit seinen Jahresangaben ins 14. Jahrhundert verweist.

Neben den akzidentiell anmutenden Eigenheiten innerhalb des Frauenlob-Korpus vermag der Vergleich zu anderen Autorenpartien im cgm 4997, von denen hier in erster Linie namhafte alte Meister zu berücksichtigen sind, kaum Eigenheiten der Frauenlob-Aufnahme ans Licht zu bringen. Es gewinnen vornehmlich handschriften- oder zeittypische Vorlieben an Gestalt. Nur ein bis drei Lieder umfassende Töne sind allenthalben gerne von geistlichen Liedern besetzt[24], doch finden sich auch Gegenbeispiele[25]. Töne mittleren Umfangs können wie bei Frauenlob sowohl überwiegend geistlich geprägt sein[26], die Verteilung kann sich die Waage halten, wie in den Hoftönen des Marner[27] und Konrads von Würzburg[28], oder weltliche Lehre und Wissensvermittlung herrschen vor. Daß Geistliches allerdings vollkommen ausfällt, so in Konrads Aspiston, stellt die Ausnahme. Am ehesten frei von zufälligen Einflüssen der Quellenlage zeigen schließlich die Überlieferungsschlager des cgm 4997 verbreitete Tendenzen an. In Boppes Hofton und in Regenbogens Grauem Ton tritt das weltliche Lied mit einem Anteil von etwa einem Fünftel, in Marners Langem Ton mit einem Anteil von einem Viertel hinter das geistliche zurück, das im

---

24 Der Heilsgeschichte widmet sich die 23-strophige Torenweise Regenbogens (Nr.302), dazu ausführlich Petzsch: Frühlingsreihen. S. 59-66. Das Lied in der Tagweise Regenbogens handelt von Mariae Empfängnis und Passion Jesu, auf Religiöses deuten die Fragmente der Melodiestrophe des Überlangen Tons (Nr.304). Je ein geistliches Lied bieten etwa auch Marners Prophetentanz (Nr.519), des Kanzlers Langer (Nr.589) oder sein Hofton (Nr.590).

25 Hingewiesen sei etwa auf Marners Goldenen Ton, dessen Lied Nr.521 sich nur der Sakramente annimmt, auf Konrads Nachtweise (Nr.557 ein Marienpreis, Nr.558, 559 weltlich) oder auf des Kanzlers Süßen Ton, dessen Lied Nr.591 einzig von der Minne handelt.

26 Hingewiesen sei auf die Verhältnisse in Regenbogens Goldenem Ton (einziges weltliches Lied: Nr.461), in Konrads Morgenweise (weltlich: Nr.544, 549, 556) oder in Regenbogens Leidton.

27 Weltliches Gut von neun Liedern: Nr.524b, 525, 527-529.

28 Weltliches Gut von dreizehn Liedern: Nr.565, 567, 571-575.

Langen Ton Regenbogens gar von 96 allein 84 Nummern besetzt. Einzig in der Briefweise ist es mit 21 von 52 Baren relativ unterrepräsentiert.[29] Zum Teil geht das weltliche Übergewicht auf das Konto der Kunstthematik, die mit 43 von knapp 300 Strophen hier wie sonst nirgends vertreten ist[30] - von denen aber der Krieg von Würzburg, das Streitgespräch zwischen Frauenlob und Regenbogen, schon 23 Strophen beansprucht, und die Verteilung auf sechs Lieder den sehr viel schmaleren Goldenen Ton nicht übertrifft.
Abschließend sei das Augenmerk auf die die Mariengestalt preisenden, anmahnenden, anrufenden, bittenden Lieder gerichtet. Deren Vorkommen ist auch außerhalb der Frauenlob-Partie alles andere als selten. Eine eher restriktiv verfahrende Suche nach Liedern dieses Typs erbringt für Frauenlob in k ohne Leichs, Reihen, Briefweise etwa 30 bis 35 Strophengruppen, wobei sich der Umfang bei großzügiger Handhabung sicher noch erweitern ließe.[31] Sie verteilen sich auf 205 Lieder und nehmen damit etwa ein Siebtel des Umfangs ein. Im Regenbogen-Teil fallen bei vergleichbarem Gesamtumfang nur etwa knapp 20 Lieder in diese Gruppe.[32] Der Verdacht, jüngere Liedproduktion in Tönen Frauenlobs nähme sich besonders gerne in preisender Form der Gottesmutter an, findet sich jedoch nicht eindeutig bestätigt, wenn etwa das Marner-Korpus (8:61)[33], dasjenige Konrads (14:67)[34], des Kanzlers (2:12)[35]

---

29 Die Verhältnisse in genannten Tönen sind genau aufgeschlüsselt bei Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 64-76.

30 In Frauenlobs Langem Ton steht die Kunst und ihre Ausübung im Zentrum von 19 von 199 Strophen (Nr.60, 64, 75, 97, 101), in Regenbogens Langem Ton in den Liedern Nr.357, 360, 390, 437, in Marners Langem Ton in den Baren Nr.509 und 510, in Boppes Hofton allein in Nr.636.

31 Vgl. vor allem: Nr. 3, 47-49, 65, 67, 68, 74, 77, 78, 82, 115-118, 121, 125, 130, 140, 155, 164, 172-174, 183-185, 191, 192, 196, 199, 205-206, 217, 228.

32 Vgl. besonders: Nr. 277, 305, 329, 337, 363-365, 382, 389, 403, 417, 428, 454, 458, 462-464.

33 Nr.470, 480, 491, 496, 502, 503, 513, 519.

34 Nr.542, 543, 550-555, 557, 564, 566, 570, 577, 579. Der hier auffällig hohe Anteil findet in den übrigen Meisterliederhandschriften keine Entspre-

oder Boppes (7:48)[36] hinzugezogen werden. Eher könnte das Zurücktreten dieses Liedtyps bei Regenbogen als Besonderheit dieses Dichters erklärt werden.[37]

Eigenheiten der Frauenlob-Sammlung in thematischer Hinsicht bilden sich hier nicht heraus: die Vielzahl der Marienlieder relativiert sich in der gesamten Sammlung. Zu gleichem Ergebnis gelangt die Durchsicht nach weltlichem Frauenpreis, Frauenlehre, "Minne"-Thematik.[38] Daß schließlich die Frauenlob-Regenbogen-Dialoge ihren Platz in Tönen dieser Dichter fanden, liegt nahe: hier einzig gewinnt Töneverwendung unter inhaltlichem Gesichtspunkt Systematik.

4.3 Metrik und Strophenbau der Töne Frauenlobs

Im Zentrum der folgenden Bemühungen stehen die Töne Frauenlobs, und hier zuerst die Spruchtöne, in ihrer formalen Qualität.

Einzelne Töne sind unter formalen Gesichtspunkten schon von Brunner untersucht worden.[1] Seine überzeugenden Einzelergebnisse sowohl in Bezug auf die Adaptation alter Meister im Meistergesang im allgemeinen wie besonders in der Kolmarer Handschrift, gewonnen auch für die Textmetrik meist nur aus den Melodie-

---

chung.

35 Nr.589, 590.

36 Nr.596, 597, 610, 633-636.

37 Diese Vermutung bleibt zumindest im mgq 414 ohne Bestätigung, allerdings weist Schanze auf die bevorzugte Verwendung der Briefweise Regenbogens gerade für geistlich-spekulative Themen hin, worin der schmale Anteil an Marienliedern ausgeglichen würde, vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 65-66.

38 Hier bei Frauenlob etwa Nr.61, 84,1, 95, 114, 134, 202, 203, 210, 211, 218, 250, 253. In anderen Korpora ist dieses Feld etwas geringer besetzt. Für Regenbogen wäre auf Nr.264, 265, 275/296 (Pfaffenminne), 298, 361a, 452 zu verweisen. Schon unter geistlichem Vorzeichen stehen Nr.341 und 343, ähnlich im Boppe-Korpus Nr.604. Im Konrad-Korpus (Nr.544+564, Schröder 31 V.96-114 und 32 V.91-105) und bei Mügeln (Nr.681, 682, 665, 666) bewahrt k jeweils "echte" Strophen dieses Themas, für den Kanzler ist Nr.591 anzuführen. Zur Brennenberger-Sammlung vgl. in Kapitel 4.41 Anm. 4.

1 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 195-289, dort zum Langen Ton, zum Würgendrüssel, zum Goldenen, Verhohlenen, Neuen, Zarten und Grünen Ton.

strophen[2], sollen hier einleitend kurz referiert werden, da sie eine Einschätzung der Tradierung älterer Sangspruchdichter in und neben k über Frauenlob hinaus erlauben, wie die Stelle der Handschrift innerhalb der Meisterliederüberlieferung zu konturieren vermögen.[3]

a) Auftaktverhältnisse

Eine Vielfalt in den Auftaktverhältnissen der Jenaer Liederhandschrift steht in k und in den jüngeren Meisterliederhandschriften obligatorischer einsilbiger Auftakt gegenüber.

b) Versfüllung

Bereits in den Handschriften des 14. Jahrhunderts sind die Verse grundsätzlich alternierend, jedoch unter zahlreichen Ausnahmen von der Regel, während in k und den übrigen Meisterliedersammlungen strenge Alternation herrscht.

c) Kadenzen

Die Handschriften des 14. Jahrhunderts kennen sowohl ein- wie zweisilbige männliche, zwei- und dreisilbige klingende Kadenzen. Die Meisterliederhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts zeigen, darin dem Prinzip der Silbenzählung verpflichtet, nur noch entweder männliche Kadenz bei Versen mit gerader Silbenzahl oder - bei Versen mit ungerader Silbenzahl - weibliche Kadenz. Die Kolmarer Handschrift nimmt eine Zwischenstellung ein. Die dreisilbigen klingenden Kadenzen können in den Melodiestrophen zwar noch als

---

2 "Für unsere Zwecke genügt es in der Regel, jeweils nur die in der Handschrift den Noten unterlegte Strophe heranzuziehen." (Brunner: Alte Meister. S. 199).

3 Einen knappen Abriß der Forschung zur Kolmarer Liederhandschrift und ihren Melodien gibt Brunner: Alte Meister. S. 195-196. Die Töne Frauenlobs sind, wenn auch in die Donaueschinger Handschrift aufgenommen, auf ihre metrischen und melodischen Bauformen untersucht bei Freistadt: Abhängigkeit. S. 175-247 (Überzarter Ton, Gekrönter Reihen, Langer Ton, Goldener Ton, Verhohlener Ton, Neuer Ton, Tannton, Froschweise, Gekrönter Ton, Hundweise, Zarter Ton, Grüner Ton, Ritterweise, Leidton). Freistadt findet dem Untersuchungsziel entsprechend ihre Form des Zugriffs nur im Einzelvergleich. Im umfassenderen Gesamtthema nur am Rand erfaßt die Töne Frauenlobs Schumann: Stilwandel.

solche gelesen werden, ob so verfahren wurde, ist nicht mehr zu entscheiden. Die zweisilbigen männlichen Kadenzen wurden, obwohl die Schreiber bereits mit Dehnung in offener Tonsilbe sprachen, bewahrt: "Fraglich ist, ob t diese Erscheinung aus seinen älteren Vorlagen einfach übernimmt oder ob hier eine im 15. Jahrhundert noch lebendig bewahrte, jedoch spezifisch literarische Übung vorliegt, die im Widerspruch zur außerliterarischen Aussprache steht."[4]

d) Zeilenlänge und Reimschema

Die Reimschemata bleiben weitgehend unverändert. Allerdings werden Langzeilen geteilt und mit Zäsurreimen versehen. Die Kolmarer Handschrift bietet hier Vor- und Zwischenstufen, führt Zäsurreime noch nicht wie im 16./17. Jahrhundert systematisch ein. Ferner kann Angleichung stark differierender Zeilenlängen erfolgen.[5]

Brunner gelangt zu der Feststellung, daß die Veränderungen in Metrik und Melodie prinzipiell alle Töne alter Meister in jüngerer Überlieferung erfassen - "sie gelten grundsätzlich"[6]. Er hebt schließlich für k hervor, diese Handschrift kenne zwar eine Fülle von Veränderungen gegenüber älteren Zeugen, andererseits erreiche sie aber nicht den Stand nachreformatorischer Überlieferung, sondern nehme eine Zwischenstellung ein. Der Verfasser sucht sie zu erklären in der "Fülle und Disparatheit des Materials", die diese Sammlung von der homogeneren, weil am nachreformatorischen Meistergesang Nürnberger Prägung ausgerichteten Überlieferung des 16./17. Jahrhunderts unterscheide.[7]

Wie nimmt sich nun der skizzierte Stand am vom Brunner nicht durchgängig erörterten Einzelfall aus, und wie stellt sich k gerade im Fall Frauenlobs zu den zahlreichen anderen kleineren Textzeugen, die mit

---

4 Brunner: Alte Meister. S. 215-216; zu den Kadenzen in k dort ausführlich S. 212-216.

5 Die Veränderungen im musikalischen Bau der Töne sind zusammengefaßt bei Brunner: Alte Meister. S. 240-241, S. 276-277, und S. 288-289.

6 Brunner: Alte Meister. S. 196.

7 Brunner: Alte Meister. S. 224.

der bislang vorwiegend zu Vergleichen hinzugezogenen Jenaer Handschrift nicht konkurrieren können? Eine Bresche in die Materialfülle schlägt und als unverzichtbares Hilfsmittel gerade für die zahlreichen nicht edierten Texte präsentiert sich die Untersuchung wesentlicher Formvarianten im Repertorium, die einen Einblick in die Gegebenheiten erleichtert.[8] Sie wird zwar der Einzelstrophe nicht immer gerecht werden können, doch kann hier die Untersuchung der Texte im Detail vorläufig zurückgestellt werden, da diese noch in einem späteren Arbeitsschritt an ausgewählten Überlieferungsreihen angegangen werden wird. Hier sind vorerst alle überlieferten Spruchtöne auf Varianten bis hin zu k und auch darüber hinaus zu befragen. Die Zwischenstellung von k nicht nur im Vergleich zwischen Jenaer Handschrift und nachreformatorischer Tonaneignung gilt es als Spezifikum dieser Sammlung genauer zu fassen. Es ist nach ihrem Profil innerhalb der Frauenlob-Überlieferung zu fragen wie letztlich zu überprüfen, denn die Frauenlob-Partie ist in ihrem Umfang hier hinreichend repräsentativ, ob die Sonderrolle zureichend mit dem Verweis auf den zeitlichen Ansatz und die kompendiös rückwärtsgewandte Anlage erklärt ist. Den "unechten" Tönen gilt die Aufmerksamkeit zusätzlich im Blick auf Anlehnung an altem Gut. Zweckmäßigstes Vorgehen dürfte sein, erneut Ton für Ton den Bestand aufzuarbeiten und die Ergebnisse in einer Rückschau zusammenzufassen. Als erstes wird stets das Tonschema entweder nach der Göttinger Ausgabe oder der Melodiestrophe in k gegeben, es erfolgt dann bei den anonymen "unechten" Tönen eine Kurzbeschreibung. In einem nächsten Schritt wird den Varianten in den Handschriften, in geeigneten Einzelfällen auch der Aufzeichnungspraxis in k selbst nachgegangen. Wichtige Einzelbeobachtungen werden nach jedem Ton

---

8 Auf die Überprüfung der Textgestalt unmittelbar an den Handschriften mußte hier verzichtet werden. Stützen sich Ausführungen einzig auf Angaben im Repertorium, wurde auf solche Fälle darauf hingewiesen.

zusammengefaßt.

Überzarter Ton

Tonschema

	v2	a		v2	a		v4v	p
	v3v	b		v3v	i		4	q
	v2v	b		v2v	i	35	v4v	p
	v4	c	20	v4	k		4	q
5	v2	c		v2	k		v4	r
	v2	c		v2	k		v4	r
	v2	c		v2	k		v4	r
	v2	d		v2	l	40	v4	r
	v6	d	25	v6	l		v4	s
10	v2	e		v2	m		v4	s
	v2	e		v2	m		v4	s
	v2	f		v2	n		v4	s
	v2	f		v2	n	45	v3	t
	v2	g	30	v2	o		v3	t
15	v4	g		v4	o			
	v5	h		v5	h			

Schmeisky bezeichnet dieses Ehlm. XI als „Überz. Ton"?

Beschreibung

Der Überzarte Ton zeigt 46 Verse mit einer Länge zwischen zwei und sechs Hebungen. Bis auf den zweiten und vierten Vers des Abgesangs haben alle Verse Auftakt. Weiblichen Ausgang weisen einzig zweiter und dritter Vers der Stollen wie erster und dritter Vers des Abgesangs auf. In den Stollen werden überwiegend zweihebige Verse eingesetzt, die über schlichte Reimreihen verbunden sind. Die Stollenverbindung stellen die Schweifreime V.1/17 und V.16/32 her. Charakteristisch ist die Verschiebung der Verslängen gegen die Reime der gebundenen Verse: die c-Reihe setzt mit einem Vierheber ein, wird jedoch von Zweihebern fortgeführt, deren letzter wieder einen neuen Reim einführt, den im folgenden aber ein Sechsheber aufnimmt. Ähnliche Verschiebungen zeigt der Übergang der f- zu der g-Reimgruppe. Im Abgesang ist dieses Verfahren aufgegeben, da alle bis auf die zwei Schlußverse nur noch vier Hebungen aufnehmen. Die Verbindung zu den Stollen wie unter diesen stellen die Versschlüsse der Eingangsverse her. Im Abgesang wird der Neueinsatz zusätzlich im Kreuzreim, dessen Verschränkung die auftaktlosen Verse hervorheben, signalisiert. Den Schluß der Strophe markiert ein in der Länge vom Vorhergehenden abgesetztes Verspaar, das einen letzten neuen Reim einführt. Im

Zusammenspiel mit den überwiegend kürzeren Versen des Überzarten Tons entsteht über die dominierenden Reimreihen ein dichtes Klanggebilde, sicher das signifikanteste Merkmal des Tons, in das die zwei vereinzelten Sechs- und Fünfheber Einschnitte setzen. Schumann spricht, allerdings zusammen mit Goldenem und Neuen Ton, von einer "meistersingerlich geprägte[n]"[9] Form, und in der Tat scheint er hohes Ansehen genossen zu haben, denn noch Wagenseil führt ihn an der Spitze seines Töneverzeichnisses.[10] Bartsch hielt die Form noch für eine Hervorbringung aus Frauenlobs Zeit.[11]

Alte Entstehung ist wegen fehlender Auftakte zu erwägen. Parallelen zu "echten" Tönen Frauenlobs zeigen sich aber nicht in wünschenswerter Deutlichkeit. Ohnehin muß offenbleiben, wieweit hier im Bereich der Melodien zu suchen ist, auf die der Name deuten wird.[12] Der vorliegende Bau deckt sich zunächst mit dem Zarten Ton in einer so wenig singulären Erscheinung wie der Schlußbindung der Stollen im Reim, dort zusammen mit dem Abgesang, hier zusammen mit dem Eingangsvers. Gewichtiger ist schon das beide Formen prägende Prinzip der Reimreihe, gegen die auch bei Frauenlob die Verslängen verschoben sind. So deutlich führt dies nur noch der Lange Ton vor. Schließlich ist die bei Frauenlob ebenfalls, wenn auch nicht so deutlich wie im Überzarten Ton, erkennbare einheitlichere Gestaltung des Abgesangs gegenüber den Stollen zu beachten. Vier Versen im

---

9 Schumann: Stilwandel. S. 161.

10 Brunner, Horst (Hrsg.): Wagenseil, Johann Christoph:"Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst". Aus: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697. Göppingen 1975. S. 534-540.

11 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 168-169 und die Anmerkungen zu Lied Nr.2 auf S. 626-627. Seine Einschätzung von Lied Nr.3 ("jüngeren ursprunges") trifft in der Tendenz wohl zu.

12 Zur Melodie des Überzarten Tons kurz und mit einer Übersicht über die Melodieteile Freistadt: Abhängigkeit. S. 178-179. Eine Melodieanalyse der Puschmann'schen Fassung gibt Georg Münzer (Hrsg.): Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs. Leipzig 1906. S. 12-14.

Zarten Ton stehen in den Stollen fünf verschiedener Länge gegenüber. Im Überzarten Ton decken wie im Pendant die Stollenverse das Spektrum vom Zwei- bis Sechsheber ab, der Abgesang kennt nur Drei- und Vierheber. Da sich zudem in den anderen untergeschobenen Tönen in der Regel weitaus weniger Formparallelen benennen lassen, läßt sich Ausrichtung am Zarten Ton vermuten. Dafür sprächen neben Übernahmen Frauenlob'schen Wortschatzes[13] letztlich die Umfänge beider Töne. Der Zarte gehört mit dem Würgendrüssel zu den längsten "echten" Tönen. Dem Überzarten Ton kommt in dieser Hinsicht keiner der Töne Frauenlobs in k gleich.

Varianten

Der Ton ist in cgm 351, in k und der Donaueschinger Handschrift überliefert. Das Repertorium verzeichnet keine Varianten. Allerdings ist in k Auftaktlosigkeit des zweiten und vierten Abgesangsverses in Lied Nr.3 und in der Mittelstrophe von Lied Nr.2 beseitigt. Der Ton scheint ursprünglich noch weitere Verse ohne Auftakt besessen zu haben, da dieser noch in Nr.2,3 V.1 wie gar in der Melodiestrophe V.4 fehlt. Unregelmäßigkeiten zeigen sich ferner in den Versausgängen. In Nr.2,2 und Nr.2,3 ist in V.12 und V.13 zweisilbiger Ausgang bewahrt, die Melodiestrophe zeigt an dieser Stelle einfache männliche Kadenz. Die Melodienotation scheint aber, je nachdem wie die Virga über der vierten Textsilbe V.12 interpretiert wird[14], dem Versausgang noch zwei Noten zu unterlegen.

Eine Bewertung des Sachverhalts ist hier nicht möglich. Zumindest ist die Spitzenstellung der Melodiestrophe in ihrer Ursprünglichkeit anzuzweifeln. Es sei denn, sie hätte Umarbeitungen erfahren, wie die entstelltere Fassung des cgm 351 denken läßt. Vielleicht ließe sich dafür ins Feld führen die Gestalt der Reime in Nr.2,3 V.12-15, V.20-23, die zum Teil entweder noch vor Eintritt von Dehnung unterlegt

---

13 Vgl. hier die Untersuchungen der Einzelstrophen.
14 Vgl. zusammenfassend zur Notationspraxis in k Schumann: Stilwandel. S. 136-138; zur Kadenz Bartsch: Meisterlieder. S. 626.

wurden, oder von Beginn an auf Synkopierung im Vortrag angelegt waren. In Lied Nr.3 sind die zweisilbigen Ausgänge im Abgesang beseitigt und so der Umgebung angepaßt. Im weiteren abweichende Gestalt im Einzelvers ist entweder auf Schreiberversehen oder Fehler der Quellen zurückzuführen, so in Nr.2,3 V.19 (Wortwiederholung), in Nr.2,2 V.3 und Nr.3,2 V.23 (fehlende Silben).

Zusammenfassung

Eine Einordnung der Kolmarer Liederhandschrift in die Überlieferung des Überzarten Tons ist mangels Vergleichshandschriften nicht möglich. Fraglich ist, ob sie die ursprüngliche Gestalt bewahrt. V.12/13 könnten ursprünglich zweisilbig ausgegangen sein, und mit zusätzlichen Versen ohne Auftakt ist zu rechnen. Immerhin führt k selbst keine weiteren Auftakte ein. Im Strophenbau des Überzarten Tons ließen sich einige Entsprechungen zum Zarten Ton Frauenlobs aufzeigen, die an unmittelbare Anlehnung denken lassen. In Rücksicht auf den Tonnnamen, der die Übersteigerung eines Zarten Tons reflektiert, spricht dies für alte Entstehung. Weniger aber das Wissen der Redaktion um ein wahrscheinlich hohes Alter, denn der gehäufte Reimklang und der erhabener anmutende Gestus der Tonweihe, in dem das "Ich" in der Eingangsstrophe auftritt, wird zusammen mit der latent geistlichen Ausrichtung der Texte die nachträglich hergestellte Spitzenstellung dieses Tons in k erklären. In der vorliegenden Anordnung der Handschrift leitet der Überzarte Ton mit seinem dichten Reimklang zu den Reihen der alten Schlußlagen über und vermittelt zwischen alter Spitzenstellung Frauenlobs und neuer Anlage. Bei Niederschrift des Tons an dieser Stelle war das noch nicht beabsichtigt. Gleichwohl wird der überleitende Charakter der Redaktion aufgefallen sein und den am Frauenleich ausgerichteten Entschluß zum Einschub der Schlußlagen an dieser Stelle erleichtert haben.

Langer Ton

Tonschema (GA)

	v6		a			v6		d		v4	f
	v2		a			v2		d		v4	f
	v3v		b			v3v		e	15	v2	f
	3v		b		10	3v		e		v2	f
5	v4 /	3v	b			v4 /	3v	e		v4	f
	v4 /	v3v	c			v4 /	v3v	c		v4	f
										v4 /	v3v c

Varianten

Für den vielfach von Nachdichtern benutzten Langen Ton unterscheidet das Repertorium grundsätzlich drei Formvarianten, deren erste sich mit dem mitgeteilten Schema deckt. Sie schließt eine vielleicht schon vom Tonerfinder autorisierte Freiheit mit ein, nämlich weibliche statt männlicher Zäsur unter Ausfall des Auftakts im zweiten Halbvers der abschließenden Langzeilen der Stollen und des Abgesangs. Sie kann hier unberücksichtigt bleiben, da sie zum ersten nur durch Strophen der Jenaer Handschrift und einmal in C belegt ist[15], zum zweiten unproduktiv blieb. Die Grundform erscheint nahezu ausnahmslos nur in Zeugen des 14. Jahrhunderts. Einzig diese kennen das Soester Fragment[16] und der Jenaer Codex[17], ebenso die Streuüberlieferung in der Leone-Handschrift (Ettm.141), an den Konstanzer Fresken (Ettm.141) und für die

---

15 Vgl. GA. Bd. 2. S. 720. Von den Sprüchen GA V, 19, 23, 24, 26, 100 ist der erste noch einmal in C bezeugt. Wird dort V.12 die erste Präposition *von* gestrichen, deckt sich die Lesung mit J. Der Einschub nimmt sich zunächst wie ein Versehen des Schreibers aus, kann aber auch aus einer Vorlage stammen, die abweichende Zäsurbildung korrigieren wollte, denn die Zäsur lag damit ja an entsprechender Stelle, freilich unter Inkaufnahme von Tonbeugung zu Beginn der zweiten Vershälfte. Zudem wäre dann im letzten Wort Apokope anzusetzen. Zur Einschätzung von C vgl. auch die folgenden Ausführungen.

16 Für die Lesarten des Soester Fragments wurde herangezogen: Eickermann, Norbert (Hrsg.): Heinrich von Meissen gen. Frauenlob († 1318), 10 Sprüche, bearbeitet von N. E. In: Westfälische Quellen im Bild. Beilage zu: Archivpflege in Westfalen und Lippe 4. 1973.

17 Für die Lesarten der Jenaer Handschrift wurde herangezogen: Tervooren, Helmut und Ulrich Müller (Hrsgg.): Die Jenaer Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. von H. T. und U. M. Göppingen 1972.

Gebetsstrophe GA V,1 die Handschriften mit der GA-Sigle B, G, k und o. Bis auf Spruch GA V,47 zeigen alle Texte der Manesse-Handschrift die Grundform. Jüngstes Zeugnis stellt die Washingtoner Handschrift Rosenwald ms.3, die in das frühe 15. Jahrhundert gesetzt wird.[18] Auch sie überliefert nur die Minnesklaven-Strophe Ettm.141. Innerhalb der genannten Gruppe sind nun aber noch Differenzierungen zu treffen, die das Repertorium nicht erfaßt. Die Gebetsstrophe GA V,1 zeigt in der Breslauer, Baseler und St. Galler Handschrift Auftakt in V.4, im cpg 350 in V.4 und V.10.[19] Die Manesse-Sammlung[20] überliefert auftaktfrei nur fünf (GA V,2, 37, 46, 106, 118 G) von siebzehn Sprüchen; in GA V,19, 49, 54 muß für Auftaktfreiheit mit Synkope, Elision oder Verschleifung gelesen werden. Auftakt in V.4/5b haben Spruch GA V,48, 110 G, 117 G; in V.4 Ettm.171; in V.4/10 GA V,31, 115; in V.4/10/11b GA V,116 G und in allen ursprünglich auftaktfreien Versen GA V,47. Im cpg 350 haben neben Binnenreim in V.12 und V.19 Auftakte V.10/11 des Spruchs Ettm.3[21], Spruch Ettm.4 in beiden Fassungen (Bl.45r, Bl.63r) in V.10.

Lassen sich einige der genannten Stellen anders lesen, liefert doch eine relativ frühe Überlieferungsstufe in einer Vielzahl von Fällen schon

---

18 Vgl. die zeitlich geordnete Übersicht über die Handschriften im Repertorium S. 320. Unberücksichtigt sollen hier bleiben der Karlsruher Codex 408 mit seiner Umarbeitung von GA V,*66 in Reimpaare wie der mgq 795 mit fragmentarischem Text von GA V,99.

19 Für die Lesarten des cpg 350 wurde herangezogen: Blank, Walter; Kochendörfer, Günter und Gisela (Hrsgg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung, früher Meistersang. Der Codex Palatinus Germanicus der Universitätsbibliothek Heidelberg. Wiesbaden 1974.

20 Für die Lesarten der Manesse-Sammlung wurde herangezogen: Müller, Ulrich (Hrsg.): Die Große Heidelberger "Manessische" Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. von U. M. Göppingen 1971.

21 Da der Schreiber offensichtlich wenig Wert auf die Form legte, ist nicht sicher zu entscheiden, ob seine Vorlage auch schon in V.4/5b Auftakt verwirklichte: *her iach daz ien duorste. sin martil was niet follekommin. auwe die iuodin dorstin.*

keine von Bearbeitung freie Textgestalt mehr und zeigt Tönegebrauch unter Formveränderung. Einzig J und das Soester Fragment verdienen auch ohne Parallelbezeugung mehr Vertrauen, doch kann auch hier nur das Soester Fragment letztlich bestehen, für das noch keine Texteingriffe nachgewiesen werden konnten, während J bis in die Reime änderte.[22] Nicht zu vergessen ist die "Kunstsprache", der sich die Schreiber von J bedienten und die die Distanz zum Text immer schon verringert.[23] Die am langen Ton so instruktiv zu beobachtende Auftakteinführung stellte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wohl die Regel. Das Engelberger Cantoniale kennt nur noch auftaktige Verse, und auch der zweite Halbvers der Langzeilen V.5 und V.11 erhält eine zusätzliche Silbe. Diese zuerst in C belegte Variante zeigen alle jüngeren vorreformatorischen Textzeugen. Eine weitere und im nachreformatorischen obligatorische Umgestaltung erfährt der Ton in der Einführung von Zäsurreimen in V.5/6 und V.11/12, wobei die vorletzten Stollenverse untereinander wie zusätzlich auf die Zäsur im Schlußvers reimen. Die Teilung der Langzeilen erhebt erst der mgq 414 zur Regel. Er kennt daneben noch eine konkurrierende, aber wohl akzidentielle Form, die auf die Zäsurreime V.5/11 verzichtet und noch einmal in der Trierer Meisterliederhandschrift 1032/1943 belegt ist (¹Frau/2/567a-b). Auch die jüngeren Sammlungen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts kennen allenfalls solche Zwischenstufen, so daß von einer systematischen Teilung der Langzeilen sicher nur ab dem 16. Jahrhundert, und hier zuerst wohl nur für den Nürnberger Raum gesprochen werden kann. Die ersten Belege für diese Umformung

---

22 Vgl. das ausgeführte Beispiel zu Spruch GA VIII,15 bei Stackmann: Probleme. S. 224-226.

23 Vgl. Bartsch, Karl: Untersuchungen zur Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1923, hier besonders S. 91-93; dort S. 17-19 auch zur Ablehnung metrischer Schreibung in J. In den größeren Zusammenhang stellt die sprachlichen Eigenheiten der Sammlung Thomas Klein: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland (Walther, Neidhart, Frauenlob). In: ZfdPh 106. 1987. S. 72-112.

liegen aber weit früher vor, nämlich in k. Neben Lied Nr.70 des Hans Gernspeck, der fünfstrophigen Johannesvision, sind anzuführen die Eingangsstrophe von Nr.98 wie die Dublette Nr.67/74. Ältere Belege für auch unsystematisch eingesetzte Zäsurreime sind nicht bekannt.[24] Daneben bewahrt k mehrere Vor- oder Übergangsformen wie etwa Binnenreim in V.6/12 in Nr.98,2; Binnenreim in V.11/12 in Nr.98,3; Zäsurreim nur in V.6/12 in Nr.53,1, 65,1-2, 95,1-3, Zäsurreim nur in V.5/11 in Nr.47,1. Solche verschiedenen Reimgebäude kennen weder die Baseler Handschrift O IV 28 mit ihren fünf Liedern dieses Tons noch der Dresdener Zeuge M 13 oder der cgm 351 mit je einem Bar. Natürlich kann es der gesammelten Liedmenge zuzuschreiben sein, daß nirgends sonst eine ähnliche Dichte von Zwischenformen nachzuweisen ist.[25] Nicht minder Beachtung verdient die durchgängige Reimung der Zäsuren bei Gernspeck, für den persönliche Beziehung zum Hauptredaktor der Kolmarer Handschrift vermutet werden kann: er wäre sonst kaum namentlich genannt worden. Seine Neuerung war der Redaktion sicher aufgefallen. Weder wurden aber die anderen Texte angeglichen, noch nahm man Gernspecks Vorstoß zurück. Der vereinzelte Zäsurreim in Nr.47,1 V.5/11 wurde von A unter den Noten zwar zusammengestellt, also erkannt, doch wurden auch in den folgenden Strophen

---

24 Hinzuweisen ist zumindest auf die Zäsurreime in Spruch GA V,1, die aber auch zufällig eingetreten sein können. Cramer (Liederdichter Bd. 1. S. 459) führt als weitere Beispiele für bereits von Frauenlob selbst eingesetzte Zäsurreime die Sprüche Ettm.11, 17, 38 an. Er übersah, daß es sich dabei, wie schon von Thomas nachgewiesen, um Gut des Jungen Meißner handelt (Peperkorn A I,8, A I,19, B I,7). Zwei der Strophen tradiert so schon die Weingartner Liederhandschrift. Inwieweit von hier Anregungen ausgingen, ist nicht zu ermitteln. Von sporadischem Einsatz als legitimer Formvariante schon in ältester Überlieferung ist die systematische Umänderung seit dem 16. Jahrhundert aber streng zu trennen.

25 Die Fassungen von Nr.98,1, durchgängig die Zäsuren reimend, und Nr.98,2-3 mit Binnenreimen liegen in der Parallelüberlieferung des cgm 1018 nicht als Ausgabe vor. Aus dem Eintrag zu ¹Frau/2/545b wird nicht deutlich, welche Lösung sich dort durchsetzte.

die Zäsuren durch Virga kenntlich gemacht, selbst wo der Reim fehlte: vornehmlich im Abgesang (etwa Nr.47,2, 48,2-3, 49, 50, 51,1, 52,1-2, 53,1-2), ohne daß systematisch verfahren worden wäre, denn vielfach fehlt korrekt auch die Reimvirgel. Mit Schreibereingriffen im Langen Ton ist von der hier hauptsächlich tätigen Hand A nur zur Herstellung strenger Alternation zu rechnen. Synkope, Apokope und Elision werden umgesetzt. In der Melodiestrophe V.9 wurde ein *e* angehängt, um korrekten Versausgang herzustellen. Der Ausnahmen von metrischer Schreibung sind bei A wenig, einmal in dem von Petzsch als "Abbrechung" bezeichneten Vokalschwund in der flektierten Form des Nomen *gott-gottz* statt *gottez* in Nr.49,2 V.6[26], zum zweiten in der Wiedergabe zweisilbig männlicher Kadenz. Hier wurde in der Nebentonsilbe nicht in allen Fällen synkopiert, vielleicht weil dies als selbstverständlich galt.[27] Die Schwankungen reichen hin bis in die einzelnen Reimreihen, so in Nr.57,1 (*tobn:clobn:frechen:lechen*). Wie sehr Schreibung von Alternation A im Gegensatz zu B aber angelegen war, zeigt sich am Wechsel der Hände in Nr.67,1. Dem Gehilfen unterlief gleich in V.18 eine Silbe zuviel; der Schlußvokal in *suße* wurde prompt gestrichen. Überhaupt verfuhr die jüngere Hand bei Vokalausfall freier[28], was zum Teil wieder korrigiert wurde.[29] Wie Hand A synkopiert B zweisilbige Kadenz nicht in allen Fällen.[30]

Zusammenfassung

Überlieferung und Verwendung des Langen Tons teilen sich in vier Phasen. Nur noch in J und im Soester

---

26 In Nr.52,1 V.1, 4, 6, 19 aber wieder *gottes*, was doch an Abhängigkeit von Vorlagen denken läßt; vgl. Petzsch: Kolmarer Liederhandschrift. S. 90-95 mit zahlreichen weiteren Beispielen und weitreichenden Folgerungen (Kürzung der *nomina sacra* als Indiz der Kanzleinähe, die die Entstehung von k zu Zensurzwecken belegen soll).

27 Vgl. V.13-18 etwa in Nr.53,2 oder V.7/8 in Nr. 51,1.

28 Vgl. etwa Nr.68,1 V.16, Nr.68,3 V.3, Nr.69,1 V.11.

29 Vgl. etwa Nr.69,1 V.2 *sabaoth* zu *saboth*.

30 Vgl. etwa Nr. 68,1 V.13-18: *gejehen:geschehen:gespehen:lehen:sehen:trehen*.

Fragment greifbar werden durchgängig auftaktfreie Strophen. Die übrigen Zeugen der ersten Jahrhunderthälfte kennen Auftakteinführung, die seit der Jahrhundertmitte zunehmend die Regel zu sein scheint: entsprechendes Zeugnis stellt das Engelberger Cantionale. Eine neue Qualität erreicht die Adaption dann in einer dritten Phase: Neuproduktionen führen nun bereits vollständige Zäsurreime ein. Den frühesten Beleg liefert die Kolmarer Liederhandschrift. Erst im 16. Jahrhundert wird die Trennung der Langzeilen über Erweiterungen im Reimgebäude obligatorisch.

Auftaktlose Verse werden von k nicht mehr bewahrt. Uneinheitlich zeigt sich die Handschrift im Einsatz der Zäsurreime. Sowohl reimfreie Langzeilen werden geboten, k trifft sich darin mit den ihr vorangehenden Meisterliederhandschriften, wie Zwischenformen, die in ältester Überlieferung nur akzidentiell eingesetzt wurden, und eine jüngste Umarbeitungsstufe mit vollständig eingearbeiteten Zäsuren. Vereinheitlicht wurde von den Schreibern nicht. Deren Bearbeitung der Texte beschränkt sich nach ersten Beobachtungen auf die Schreibung des regelmäßigen Hebungswechsels, was besonders für A, weniger für B gilt. Offen bleibt vorerst, inwieweit man sich dabei auf einfache Streichung unbetonter Vokale beschränkte.[31]

---

31 Zur Melodieüberlieferung des Langen Tons Brunner: Alte Meister. S. 270 und S. 277-278:"Nicht nur in ihrem Verlauf, sondern auch in der Struktur blieb die Melodie in den jüngeren Fassungen gegenüber t praktisch unverändert."(S. 277). Der Befund der Melodieüberlieferung läuft den Beobachtungen zum Strophenbau entgegen. Die Melodie ist abgedruckt bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.6,I; eine vergleichende Übersicht über die Melodiestrukturen bei Brunner S. 278.

Würgendrüssel

Tonschema (GA)

	v3v	a		v3v	d		v4	x
	v3v	a		v3v	d		v3	e
	v6	b		v6	b	15	v4	x
	v5v	a	10	v5v	d		v4	e
5	v4	x		v4	x		v4	x
	v3	c		v3	c		v3	e
							v4	x
						20	v3	f
							v4	x
							v3	f

Varianten

Handschriften des 14. Jahrhunderts liegen einzig mit dem Vindobonensis 2701 und den von Klapper publizierten Breslauer Fragmenten vor. Aus ihnen ist das abgebildete Schema rekonstruiert, wobei die reimlosen Verse mit dem je folgenden auch als Langzeile gelesen werden können. Die einzige Abweichung vom Grundschema findet sich im Breslauer Fragment, dessen lückenhaftes Zeugnis sonst keine Varianten erkennen läßt: im anonymen weltlichen Spruch ¹Frau/6/6 ist V.16 um eine Hebung verkürzt und darin V.14/18 angeglichen. An der Verslänge und den Waisen setzt das 15. Jahrhundert in verschiedenster Weise an. Die Langzeilen V.5/11, V.13/15/17, V.19/21 werden systematisch zusammen mit der Verkürzung von V.3, 9, 16 erst in nachreformatorischen Handschriften durchgereimt.[32] Ohne die Kürzung von V.3/9 ist die reimreichere Fassung erstmals in der Handschrift Dresden M 13 nachweisbar.[33] Weiter reichen die Belege für Zäsurreime nicht zurück. Da der Ton wahrscheinlich wegen der strapaziösen Melodieführung nicht sehr verbreitet war, ist eine sichere Aussage darüber, wann Zäsurbildung einsetzte, nicht möglich. Neben der Dresdener Handschrift mit der Parallelüberlieferung im cpg 392, dem mgq 414 und F wie k tradieren noch je ein Lied im Würgendrüssel Basel O IV 28 (ohne Zäsurreime, Angaben nach ¹Frau/6/505), der cgm 1018

---

32 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 219-220.

33 Vgl. Frauchiger: Dresden M 13. S. 44-45. Das Bar ¹Frau/6/5o6a bewahrt ferner der cpg 392: es liegt keine Ausgabe vor. Ob noch die Lieder des mgq 414 (¹Frau/6/508-510) auf die Kürzung des Sechshebers verzichten, läßt sich hier nicht überprüfen.

(Zäsurreime V.13/15 und V.19/21, Angaben nach [1]Frau/6/507), die Handschrift Straßburg 1995 (ohne Zäsurreime, Angaben nach [1]Frau/6/104e) und der cgm 5198 (Str.3 Zäsurreime V.15/17; in Str.2+3 V.16, in Str.3 V.17 um eine Hebung gekürzt).[34] Die Ausweitung des Reimgebäudes bei Teilung der Langzeilen erst vor dem Hintergrund intensiverer meistersingerischer Kunstpflege, wie sie hinter dem Dresdener Zeugen vermutet werden darf, fügte sich natürlich gut zu den erst spät belegten Zäsurreimen im Langen Ton. Die Kolmarer Handschrift bietet hier zusammen mit der Weimarer Frauenlob-Sammlung ein noch recht buntes Bild.[35] In k sind vollständig frei von Zäsurreimen nur Lied Nr.85 und Nr.88/89 (GA IX, *22, *20, *21). In Nr.86,1-2 reimen V.19/21, in Nr.86,3 V.13/17, in Nr.87,1 V.13/17, in Nr.90 V.5/11, 13/15, 19/21. Verse wurden gekürzt, so in Nr.85,2 V.16/17[36], in Nr.86,3 V.15[37], in Nr.88,2 V.5 fehlt Auftakt[38], Nr.90,3 V.18 weist eine zusätzliche Hebung auf, die den Vers an seine Umgebung anpaßt[39], in Nr.90,4 V.16 fehlt aus diesem Grund eine Hebung[40]. In Nr.90,5 V.19 dürfte fehlender Auftakt auf Verschreibung beruhen (*die gotheit leit nie kein pein*). Brunner vermerkt für Nr.86,3 ferner Kürzung um zwei Silben in V.3/9. V.9 ist jedoch fragmentarisch: zwei Hebungen wurden nicht realisiert, Reimbindung an den Eingangsstollen fehlt. In V.3 ist keine Kürzung zu erkennen. Sein

---

34 Vgl. hier den Abdruck der aus Teilen von GA IX,*21-*22 kompilierten zweiten Strophe in GA. Bd. 2. S. 957 wie den Teilabdruck der dritten Strophe bei Thomas: Untersuchungen. S. 141.

35 Vgl. zum Weimarer Zeugen Thomas: Untersuchungen. S. 46-47 und S. 104, wie die zusammenfassende Anmerkung GA. Bd. 2. S. 934.

36 V.16: *und sweben uff wildem see.* Im Verb wurde nicht synkopiert, da B metrische Schreibung nicht eigenständig wie A einführt, sondern offenbar nur aus der Vorlage übernahm, wie in V.17: *sant peter enckert dz schiff.*

37 V.15: *So nymt der spiegel an sich* - hier ist Ausfall einer Silbe vielleicht nur aus Verschreibung zu erklären.

38 V.5: *silber golt burg vnde lant.*

39 V.18: *daz es hoch in dem hymmel hal.*

40 V.16: *[...]üe got der meyde sant*: der Einsatz ist unleserlich.

Hinweis auf Verkürzung des Sechshebers in Nr.90 trifft ebenfalls nicht zu.

Offenbar lag den Schreibern aber sehr unterschiedliches Material vor. Vereinheitlicht wurde davon nichts. Eine Durchsicht des Materials mit Blick auf die Aufzeichnungspraxis der zwei Schreiber vermag ein genaueres Bild vom Umgang mit den Texten in formaler Hinsicht zu geben. Bereits in der Melodiestrophe unterlief ein Fehler: da zum letzten Wort von V.9 (*ueberladen*) eine Note vergessen wurde, erwägt Brunner an dieser Stelle Ansatz zweisilbig-männlicher Kadenz, die von den Schreibern nicht mehr umgesetzt, sondern vielleicht selbstverständlich im Nebenton synkopiert gelesen wurde.[41] Da V.3 korrekt unterlegt ist und A, wie schon am Langen Ton zu beobachten war, mit Ausnahme gerade zweisilbiger Kadenz Alternation auch schreibt, ist hier eher nur von einem Versehen auszugehen, das den zugehörigen Anfangsvokal unbeabsichtigt in der vorangehenden Textzeile unterbrachte. Synkope kann für diese Stelle angesetzt werden. Im übrigen trifft sich die Melodiestrophe mit ältester Tonbezeugung. In der Folgestrophe ging B ans Werk. In wünschenswerter Deutlichkeit zeigt sich das Übergehen der Textmetrik durch diese Hand. In V.3 wurde, entweder hyperkorrekt oder aus der Vorlage, *einr* statt des geforderten *einer* geschrieben; in V.4 ohne Synkope *gestolen*, *sige* statt *si* wird Verschreibung sein; in V.6 *schulde*, *vergeben* statt *schuld*, *vergebn*, wie A sicher geschrieben hätte; in V.7 muß entweder doppelter Auftakt oder Krasis angesetzt werden (*alsus ist*); in V.9 *gottz* anstelle von *gottez*; in V.12 *leben* statt *lebn*; in V.16 *sweben* statt *swebn*, wodurch dem Vers eine Hebung fehlt; in V.17 beweist die für B ungewöhnliche Kontraktion *enckert dz* Übernahme aus Vorlagen; in V.18 ist *al* aus *als* geändert, was einen abschließenden Abgleich mit den Vorlagen erwägenswert macht. In Nr.85,3 ist in V.12 das Reimwort von *nit* zu *nicht* korrigiert; in V.15 *solden* von B gegen das Textmetrum ausgeschrieben. In Nr.86,1 stellt in V.1

---

41 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 213-214.

ergänzter Vokal die Auftaktsilbe her, in V.4 fehlt eine Silbe, unter anderem in V.3, 8, 9, 14, 16, 18 und 22 verweigert sich B metrischer Schreibung; in Nr.86,2 fehlt V.16 aus diesem Grund eine Silbe; in V.22 schrieb B zwei Silben zuviel. Schlagartig mit dem Schreiberwechsel in Nr.87,1 werden die Texte im Metrum geregelter, die Bewahrung interkonsonantischen Vokals in zweisilbiger Kadenzen ist gewohnte Ausnahme. Unerklärlich bleibt angehängter und vom Versausgang nicht geforderter Vokal in V.22. In Nr.87,2 schrieb A in gewohnter Verkürzung *on triegen* in V.2. Auch hier wurde später und vielleicht im Vorlagenabgleich Vokal gegen die Alternation angesetzt. Die fehlende Silbe in V.8 wird Verschreibung sein. In Nr.87,3 demonstriert die Reimreihe *jehen:brehen:geschen* bekanntes uneinheitliches Verhalten in solchen Fällen. In Nr.88,1 ist in V.2 offenbar noch von A *ist* zu *leist* ohne Einfluß auf den Wechsel von Hebung und Senkung geändert. In der Fortsetzung durch Hand B fehlt V.16 eine Hebung, in V.18 ist fehlender Vokal noch nachträglich ergänzt *(mach[e]st)*. In V.19 mit weiblichem statt männlichem Ausgang fehlt eine Silbe. In Nr.88,2 ist Alternation ebenso nicht umgesetzt, in V.5 fehlt Auftakt. In Nr.89 herrscht vollkommenes Durcheinander: V.3 fehlt eine Silbe, in V.11/12 liegt die Versgrenze inmitten des Pronomens *siner*, V.14 zeigt eine Silbe zuviel; in V.15/16 ist die Versgrenze nicht sicher zu bestimmen, ganz sicher fehlen drei Silben. In V.17 ist eine fehlende Silbe später eingefügt *(der)*, in V.18 *hellen* seltsamerweise um den Nasal nachträglich gekürzt, was zu Hiatus führt, der bei Elidierung eine Hebung nimmt. Die nachträglichen Korrekturen nahmen augenscheinlich keine Rücksicht auf formale Gesichtspunkte. In V.19 ist eine fehlende Textsilbe erst nachträglich ergänzt, die Auftakt herstellt. V.21 zeigt Binnenreim *sabaoth:got*, wobei das erste Reimwort um einen Vokal zu kürzen ist. Dagegen zeigt sich nun das letzte Bar im Würgendrüssel, obwohl von B aufgezeichnet, in einer recht einheitlichen Gestalt. In Nr.90,1 V.3 ist *wolt* um den Auslaut ohne

Einfluß auf die Alternation gekürzt, in V.22 das Reimwort *begen* nachträglich, wie von V.20 gefordert, korrigiert zu *begir*, in Nr.90,3 über *brich* und *tron* je ein Vokal nachgetragen. V.18 weist eine zusätzliche Hebung auf. Für Nr.90,4 ist neben der zusätzlichen Hebung in V.16 nicht synkopierter Nebentonvokal in *genade* wie nachträglicher Einschub des Ortsadverbs *hie* in V.21 hervorzuheben. In der Schlußstrophe wurde in V.4 nachträglich der Schlußvokal in *mensche* gestrichen, in V.8 im Reimwort entsprechend V.7 der Vokal geändert.

An der Aufzeichnung der Strophen im Würgendrüssel läßt sich für Hand A das Bemühen beobachten, regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung durch entsprechende Kürzungen oder Vokalzusätze wiederzugeben. In Versausgängen mit altem Kurzvokal bei offener Tonsilbe wird davon aber des öfteren abgewichen und die Nebentonsilbe belassen. Hand B dagegen kümmert sich um Umsetzung der strengen Alternation nicht. Wo diese Hand entsprechend schrieb, dürften einzig die Vorlagen wiedergegeben worden sein. Nach der Aufzeichnung der Strophen erfolgte eine Durchsicht, die mit den Vorlagen verglich. Die vorgenommenen Änderungen gehen sowohl bisweilen gegen das Metrum, wie sie dieses auch korrigieren. Ob dies nun automatisch mit dem Textabgleich sich einstellte, oder ob gezielt Formalia angegangen wurden, ist nicht ganz sicher. Da belassene "Formverstöße" in unmittelbarer Nachbarschaft zu Ergänzungen stehen, die scheinbar nur Formales korrigieren, wird eine abschließende Durchsicht aber hauptsächlich an korrekter Textgestalt interessiert gewesen sein.

Zusammenfassung

Wie mit dem Langen Ton nimmt k auch mit dem Würgendrüssel eine Zwischenstelle innerhalb frühmeisterlicher Überlieferung ein. Hier im sicher jüngeren Lied Nr.90, aber noch nicht unter Reimung von V.17 wie im Dresdener Zeugen, wie dort im Lied Gernspecks und der Dublette Nr.67/74 wird eine jüngere Neigung zu Eingriff in die Zäsuren nur in Ansätzen erfaßt. Einheitliche Durchbildung fehlt, vielmehr liegen

Sonder- und Vorformen vor. In zwei Liedern bewahrt k noch älteste Gestalt. Die in älterer Überlieferung erst vereinzelt auftretenden weiterreichenden Eingriffe, nämlich im Breslauer Fragment die Verkürzung eines Verses, treten in k in größerer Dichte auf. Den Schreibern von k war Wiedergabe konkurrierender Formen selbstverständlich. Lediglich für Hand A sind Einschränkungen zu machen, da diese die Alternation der Hebungen umzusetzen suchte. B scheint metrische Schreibung nur aus den Quellen zu übernehmen, die in einem weiteren Arbeitsschritt augenscheinlich noch einmal mit dem Aufgezeichneten verglichen wurden.[42]

Tannton

v4	a		v4	c		v4	d
v4	a		v4	c		v3v	e
v5v	b		v5v	b		v4	d
						v3v	e
						v4	f
						v4	f
						v5v	e

Beschreibung

Mit dreizehn Versen, die zwischen drei und fünf Hebungen aufnehmen, zählt der Tannton zu den Formen mittleren Umfangs. Alle Verse weisen Auftakt auf. Die Stollen zeigen je ein einleitendes Reimpaar an zwei Vierhebern und einen abschließenden Fünfheber mit weiblichem Ausgang, der mit dem Gegenstollen reimt. Der Abgesang zeigt im ersten Teil vier kreuzgereimte Verse, wobei der Verschränkung in alternierender Kadenz und Länge der Verse entsprochen wird. Schließlich wird mit neuen Reimen der Bau der Stollen wiederholt. Der Schlußvers reimt dabei auf den zweiten Vers der Kreuzreimgruppe und schließt durch die Rückbindung die Strophe in sich ab.

Der Tannton zeigt insgesamt einen einfachen, aber klaren Bau. Schweif- und Kreuzreim bestimmen seine

---

42 Zur Melodieüberlieferung des Würgendrüssel Brunner: Alte Meister. S. 234-236, S. 251-254, eine Übersicht über die Melodiestrukturen dort S. 253; die Melodie im Tafelteil Brunners und bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.9,I.

Gliederung. Im Abgesang werden beide Kompositionsmuster verknüpft, wobei die Zäsur mit dem Wechsel der Verslänge gelungen überspielt wird. Der Abgesang setzt sich in seinem Eingang sowohl hinreichend deutlich von Vorangehendem ab, wie er andererseits über seinen Schluß eine erkennbare Bindung an den Stropheneingang erfährt. Er ist im Reimgefüge nahezu identisch mit Frauenlobs Grünem Ton ("fxfghhg"), der wie dieser aus einer Vierer- und einer Dreiergruppe sich zusammensetzt, die in gleicher Weise über einen ihnen gemeinsamen Reim verbunden werden. Der Tannton berührt sich ferner mit dem Grünen Ton im Einsatz von Schweifreimen in den Stollen, die im Grünen Ton aber komplizierter gebaut sind. Auffallen muß ferner die in beiden Tönen über gleich drei Verse je gleicher Länge geführte Verknüpfung der einzelnen Bauteile. Ähnlichkeit ist nicht zu leugnen. Wenn auch Frauenlobs Grüner Ton nicht das unmittelbare Vorbild des Tonerfinders gewesen sein mochte, so wird die Zuschreibung des Tons an den berühmten Meister wohl die unübersehbare Nähe befördert haben. Der Vergessenen Ton Frauenlobs zeigt ferner einen zweiteiligen Abgesang aus einer Dreier- und einer Vierergruppe wie noch klareren Einsatz von Schweifreimbindung in den Stollen, ihm fehlt jedoch die auffallende Schlußbindung.

Varianten

Der nur schmal bezeugte Ton kennt keine gravierenden Formveränderungen. Der Inreim in V.3/6 im clm 4350 (Angaben nach [1]Frau/29/2) ist sonst nicht bezeugt. Die sieben Strophen in k decken sich mit den Vorgaben der Melodiestrophe.[43]

Zusammenfassung

Der Tannton ist nicht so breit bezeugt, daß sich Aussagen über eventuelle meistersingerische Umformungen machen ließen: innerhalb der vorhandenen Überlieferung bleibt er stabil. Entweder schon der Tonerfinder oder zumindest diejenigen, die die Form Frauenlob

---

43 Zur Melodie des Tanntons kurz Freistadt: Abhängigkeit. S. 209-210.

unterschoben, haben wahrscheinlich dessen Grünen Ton gekannt, zu dem der Tannton sich im Reimgefüge wie in der Verbindung der einzelnen Strophenteile stellt. Der Tonname gibt Assoziationen in Richtung "Grüner Ton" ja Raum. Mit Blick auf die vier Strophen des ersten Liedes im Tannton, deren erste Verse alle mit der Selbstnennung des "Ich" einsetzen, dürfte ziemlich sicher sein, daß einem Kenner der Liedpflege auch Frauenlobs Spruch GA VII,15 in den Sinn kam, der seinem Ton ja den Namen gab. Da die Strophen von Nr.102 teils alt sein dürften, das Bar jedenfalls als Kompilat auftritt, wird die Zuschreibung des Tannton an Frauenlob nicht erst sekundär wegen auffallender Formverwandtschaft oder wegen der hier verfaßten Lieder erfolgt sein, sondern auf eine frühe Ausrichtung am berühmten Meister zurückgehen. Die Texte geben hier weitere Anhaltspunkte: neben den exponierten Selbstnennungen des "Ich" wäre noch die Personifikation der Frau Ehre in der Melodiestrophe zu erwähnen. Kein Zufall dürfte das Frau-Welt-Motiv im folgenden Strophenpaar sein. Die Frauenfigur der ersten drei Strophen läßt Anlehnung an den Dialog des "Ich" mit Frau Ehre in Frauenlobs Spruch GA VII,15 vermuten. Ferner ist der Tonnamengebung der Rückgriff auf Naturbereiche gemein. Nr.102,3 kennt den *finster [...] dann*, GA VII,15 beginnt mit *Ich saz uf einer grüne* ...

Froschweise

v4	a	5	v4	c		v2	d
v4	a		v4	c	10	v2	d
v4	a		v4	c		v3v	e
v3v	b		v3v	b		v2	d
						v2	d
						v3	e
						v4	f
						v4	f
						v4	f
						v3v	e

Beschreibung

Auftakte sind in der Froschweise obligatorisch. Die Strophe zeigt achtzehn Verse mit nur sechs verschiedenen Reimen, Waisen fehlen. Die Verse fassen zwischen zwei und vier Hebungen. Die Ausgänge sind

überwiegend männlich; weiblichen Schluß zeigen nur vier Verse. Den ganzen Ton prägt Reimanordnung im Schweif. Auf je drei gleiche Reime in den Stollen folgt ein neues Reimwort im Schlußvers, das die Stollen verbindet. Der Schlußvers ist jeweils kürzer wie von anderem Ausgang als die vorangehenden. Der Abgesang führt dieses Baumuster mit neuen Reimen weiter. Auf zwei Verse gleicher Länge und identischen Ausgangs folgt ein dritter mit neuem Reim, anderer Länge und weiblichem Schluß. Die Dreiergruppe des Eingangs wird noch einmal wiederholt, so daß der Abgesang zunächst wie zwei neue Stollen unterteilt ist. Die vier Schlußverse verbinden sich zunächst in einem letzen neuen Reim und werden in V.18 an die vorangehenden Scheinstollen angebunden, von denen jeweils der Schweifreim aufgegriffen wird. Der Vers, auch in Länge und Ausgang abgesetzt, schließt in dieser Rückbindung die Strophe formal ab. Die Stollen sind untereinander im Schlußvers verbunden, der Abgesang stellt sich zu ihnen nur in der Übernahme des Schweifs als Bauformel und tritt wie eine eigene Kanzonenstrophe auf. Die einfache, klare Gliederung in fünf im Prinzip gleich gebaute Teile hat in dieser Form keine eindeutige Parallele bei Frauenlob, allenfalls der Vergessene Ton kommt ihr nahe, da auch er auf den Schweifreim als tragendes Anordnungsprinzip zurückgreift. Die Reimfolge der Stollen wie die zweite Schweifreimgruppe im Abgesang (V.12-19) sind dort durch eingeschobene Verse unterbrochen, der Abgesang tritt nicht so klar als scheinbar selbstständige Kanzonenstrophe auf. Der Froschweise fehlt zudem die Reimbindung von Gegenstollen und Abgesang. Angesichts immerhin bestehender, aber nicht überzeugender Parallelen ist zu bedenken, daß der Schweifreim in der Spruchdichtung durchaus zu den gängigeren Formelementen gezählt werden kann und keineswegs selten ist. Der Tonerfinder bediente sich vielleicht eines bekannten Musters nur in besonders pointierter

Weise.[44]

Varianten

In der schmalen Bezeugung der Form läßt sich nur nachträgliche Auftaktführung nachweisen. Der Karlsruher Fassung fehlen sie etwa in der Eingangsstrophe V.4+12, in der zweiten Strophe V.2,3,12 und in der dritten Strophe V.2+5.[45] Es könnten hier weitere Verse infrage kommen, denn der Schreiber oder seine Quelle legten weniger Wert auf eine formal korrekte Niederschrift; die Textumgebung belegt ein Interesse in erster Linie an den Inhalten der Strophen.[46] In k zeigen alle Verse Auftakt. Die Vorlage für die Melodiestrophe setzte Alternation augenscheinlich nicht um. In V.2 schrieb A zunächst *vnder* und füllte so geforderte zwei Silben, was nachträglich in nur einsilbiges *noch* korrigiert wurde. Gegen Hinzunahme einer zweiten Quelle, die A vom Vorwurf unmittelbaren Eingriffs in die Texte aus formalen Gründen entlastete, spricht der nur im Schlußvers des Eingangsstollens (*tropfe*), nicht im Gegenstollen (*schopff*) verwirklichte zweisilbige Ausgang. Ferner ist in V.11 Hiatus belassen (*zele es*). Die hier von A nun nicht befolgte metrische Schreibung trägt nicht eben zur Klarheit bei. An weiteren Unregelmäßigkeiten, die nicht wie in Nr.110,5 V.6+16 (Wortwiederholung), Nr.111,1 V.3 oder Nr.111,5 V.12 (Wortausfall) auf Irrtümern beruhen werden, sind die zwei Silbenausfälle in Nr.109,2 V.5 und Nr.110,4 V.18 zu nennen: *gottes* ist hier in der Nebensilbe synkopiert. Wieder

---

44 Vgl. die Beispiele bei Peschel, Christa und Gerd-Dietmar: Zur Reimbindung in den drei- und mehrzeiligen Stollen in Lied und Sangspruch des 12. und 13. Jahrhunderts. Variations- und Erweiterungsmöglichkeiten des Grundschemas aab/ccb. In: Werner, Otmar und Bernd Naumann (Hrsgg.): Formen mittelalterlicher Literatur. Göppingen 1970. S. 131-147 (künftig zitiert: Peschel: Reimbindung).

45 Textabdruck bei Cramer: Liederdichter. Bd. 1. S. 36-38.

46 Die Handschrift wurde 1448 von einem Geistlichen in Ulm geschrieben, mitüberliefert sind unter anderem geistliche Prosa und Marienlieder. Vgl. die kurzen Angaben bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 188-189.

volle Flexionsendung schrieb A in Nr.111,5 V.1.[47]

Zusammenfassung

Die Froschweise bleibt in der spärlichen meisterlichen Überlieferung in ihrer Form konstant, einzig Auftakte dürften nachträglich eingeführt sein. In k ist davon nichts mehr greifbar, die Handschrift bietet eine einheitliche Form. Die hier durchgängig tätige Hand A schrieb in allen Strophen wie gewohnt metrisch, nur die erste Strophe fällt heraus, ohne daß ersichtlich würde, ob dies auf die Quellen oder mangelnde Aufmerksamkeit des Schreibers zurückzuführen ist. Da dies unklar bleibt, ist auch allenfalls ein Verdacht auf Texteingriff durch A aus formalen Erwägungen heraus zu formulieren.

Goldener Ton

Tonschema (GA)

	A	v3v	a		B	v3v	f		k	v3v	c
	A	v3v	b		C	v3v	g			v3v	g
	v	A3v	c		C	v3v	h			v3v	a
	A	v3v	d			v3v	i			v3v	i
5	B	v3v	e	10		v3	k	15		v3v	f
										v3v	h
										v3v	b
										v3	e
										v3v	d
										v3	k

Varianten

Das mitgeteilte Formschema des Goldenen Tons beruht auf einer Rekonstruktion. Die älteste Überlieferung, vertreten nur durch das Breslauer Fragment Akc. 1955/193, bleibt entweder fragmentarisch oder tradiert im Reimgefüge bereits geänderte Strophen.[48] Die Überlieferungsvarianten beschränken sich auf wechselnde Verteilung zusätzlicher Anreime, deren Einsatz

---

47 Die Melodie der Froschweise ist abgedruckt bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.3,I. Den Aufbau des Tons in seinen Melodieteilen skizziert kurz Freistadt: Abhängigkeit. S. 215.

48 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 56-58. Eine Übersicht über die Verteilung der Anreime in den "echten" Strophen in der GA. Bd. 2. S. 986. Ihr ist als zutreffendes Fazit beigegeben:"Eines allerdings lehrt die Tabelle mit Sicherheit: Die Überlieferung ist so wenig eindeutig, daß eine Entscheidung über das ursprüngliche Reimschema nicht möglich ist."

erst im 16. Jahrhundert im Zuge allgemeiner Ausrichtung an Nürnberger Vorbildern geregelter wird.[49] Im 15. Jahrhundert, für das Hauptzeuge k ist, geht es entsprechend bunt durcheinander. Relativ fest bleiben lediglich die Bindung V.9/14 und V.10/13, wodurch nun der Gegenstollen ganz mit Anreimen versehen war. In k genügen Nr.117-119, 122, 123, 125, 127, 128, 130-132, 134, 135, 138 und 139 dem üblichen Prinzip der Baugleichheit der Stollen, also knapp die Hälfte der Lieder. Sonst fehlt bisweilen der Anreim V.9/14 (Nr.112-116, Nr.129,2, 5, 7, 9, Nr.136), in Lied Nr.137 mit zusätzlichem Anreim V.3/7, oder es fällt der Anreim V.10/13 aus (Nr. 120,1, 3, 4, 5, Nr.121, 124, 126,2, 4). In allen genannten Liedern reimen immer auch die Auftakte der letzten zwei Strophenverse. Schließlich liegt in Lied Nr.133 bereits eine Anreimverteilung vor, die im späteren Meistergesang zur Regel wird. Die Handschrift erfaßt damit die wohl jüngste Bearbeitungsstufe, der in der Weimarer Handschrift schon alle Strophen des Tons zugehören. Hier reimen neben den Versen im Grundschema die erste Silbe von V.3 mit V.18, V.9/17, V.10/13 und V.19/20. Grundsätzlich ist angesichts der Verhältnisse in k nur festzuhalten, daß die Anreime von den Tonverwendern wohl als besonderer Schmuck verstanden und auch entsprechend vermehrt eingesetzt wurden, hinter ihrer Verteilung aber noch kein System steht. Allenfalls Angleichung im Stollenbau wie Bindung des letzten Verspaares zieht sich durch. Die Bauweise, wie sie Lied Nr.132 formuliert, wirkte offenbar nicht schulebildend. Augenscheinlich handelt es sich um einen singulären Versuch zur Vereinheitlichung.[50] Die

---

49 Vgl. das Tonschema bei Brunner: Alte Meister. S. 264.

50 Vgl. zu diesem Lied in Auseinandersetzung mit der von Carl von Kraus für seine Deutung zugrunde gelegten Textgestalt (Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. In: Nagel, Bert: Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967 [künftig zitiert: Nagel: Meistersang]. S. 277-303) Brian A. Taylor: Emendation and Misinterpretation. An Examination of the Editorial Treatment of Lied XXXIII of the Kolmarer Handschrift. In: Seminar. A

Schreiber von k sahen sich gleichwohl nicht veranlaßt, in die Formenvielfalt einzugreifen. Zur Aufzeichnungspraxis ist nur zu bemerken, daß A wie üblich Alternation umzusetzen suchte, B darauf verzichtet. Aufmerksamkeit verdiente die in der von A aufgezeichneten Melodiestrophe in V.11 eingetretene Synkopierung in der Nebensilbe von *geistez* ähnlich *gottez/gottz* gegen das Metrum. Zahlreiche nachträgliche Korrekturen belegen wiederholten Abgleich mit den Quellen. In Nr.126,2 V.8 schrieb B gegen das Textmetrum *solicher*, was auf zwei Silben gekürzt wurde, und in Nr.127,3 V.8 wurde ein fehlendes Wort ergänzt wie eine Streichung vorgenommen: in beiden Fällen blieb der folgende von den metrischen Vorgaben abweichende Vers 9 unverändert. Die Änderungen in Nr.129,2 V.1 (*in* zu *es*) ohne Einfluß auf das Textmetrum beweisen, daß es der Korrektur in erster Linie auf den inhaltlichen Abgleich ankam.

Zusammenfassung

Die Kolmarer Handschrift erfaßt verschiedenste Ausformungen des Goldenen Tons. Weder wird ein rekonstruierter älterer Zustand bewahrt, noch schlägt eine Anreimverteilung durch, die nach Ausweis der Gegebenheiten in der Weimarer Frauenlob-Handschrift besonders in Nürnberger Umgebung verbreiteter gewesen sein wird. Sie ist einzig in Lied Nr.133 bezeugt.[51] Vereinheitlicht wurde diese Vielfalt nicht. Vielmehr zeigte sich der schon an vorangegangenen Tönen beobachtete Umgang der Schreiber mit ihrem Material.[52]

Journal of Germanic Studies 12. 1976. S. 129-155. Im Zentrum steht bei Taylor jedoch der Versuch, eine zweite Bedeutungsschicht aufzudecken "which reveals it as a veiled attack by a tichter on the incompetence of the singer and mercker in some fifteenth-century Meistersingerschule." (S. 129).

51 Hier wäre auch auf das Lied ¹Frau/9/529 im mgq 414 hinzuweisen, eine Johannesvision, deren Bau nach Auskunft des Repertoriums die neuere Fassung zeigt.

52 Zur Melodieüberlieferung des Goldenen Tons vgl. Brunner: Alte Meister. S. 271-272 und S. 280-281; die Melodie ist abgedruckt bei Schumann: Stilwandel, dort im Notenteil Nr.4.

Verhohlener Ton

Tonschema

v6	a		v6	a				v4	d
v4	b	5	v4	b			v e	v3	f
v5	c		v5	c				v4	d
					10			v4	f
								v4	g
								v6	g
								v4	h
								v4	e
					15			v4	h

Varianten

Das Lied in mgq 414, dort korrekt als Kettners Osterweise, zeigt in V.12 und V.15 mit Ausnahme der Schlußstrophe, der im letzten Vers eine Hebung fehlt, zehn Silben.[53] In k haben alle Strophen des ersten Liedes in V.12 sechs, die übrigen dort mit dem mgq 414 nur fünf Hebungen. Bis auf Nr.140,1, 2, 4, dort nur vier, weisen alle übrigen Strophen im Schlußvers fünf Hebungen auf. In Nr.140,2, 3, 5, Nr.141 und 415 sind die Stollen ferner über einen zusätzlichen Reim auf der vierten Silbe des dritten Verses verkettet.

Zusammenfassung

Auch bei offenbar jüngeren Tönen hält k verschiedene Bearbeitungsformen fest. Wie schon unter Berücksichtigung der Zusammensetzung des gesamten Tönespektrums der Frauenlob-Partie in k vermutet, sind zwischen k und Entstehung des Tons in Nürnberg weitere Überlieferungsträger anzusetzen, aus denen k bereits bearbeitete Lieder wie sehr wahrscheinlich die Zuschreibung an Frauenlob übernahm. Die Eingriffe im ersten Lied erfolgten unsystematisch. Was die formale Beschaffenheit zur Zuschreibung an Frauenlob beigetragen haben mag, wäre unter Hinzunahme der Melodie zu überprüfen. Am Strophenbau muß zuvorderst auffallen, daß der Verhohlene Ton im Aufgesang gleich Tannton und Froschweise mit Schweifreimen arbeitet. Ähnlichkeiten zu "echten" Tönen liegen nicht in einem Umfang vor, der zu Verwechslung hätte Anlaß geben können. Inwiefern sich der Verhohlene Ton in formale

---

53 Vgl. die Texte bei Cramer: Liederdichter, Bd. 2. S. 112-116 und Kiepe: Gedichte. S. 184-186

Konstanten der untergeschobenen Töne einfügt, hat erst eine Gesamtübersicht zu zeigen.[54]

Gekrönter Ton

Tonschema

		v2	a			v2	f		v4	k
		v2	a			v2	f		v4	k
		v2	b			v2	g		v1	l
	b	v4	c			v4	h		v3	m
5		v4	c			v4	h		v4	k
		v3	c			v3	h		v2	m
		v4	d			v4	i			
		v4	d			v4	i			
		v2	e			v2	e			

10 20

Beschreibung

Die 24 Verse des Gekrönten Tons - 23, werden V.21/22 als Vierheber mit obligatorischem Schlagreim gelesen - umfassen zwischen zwei und acht Silben. Überwiegend sind sie durch Reimpaare gebunden. Die Stollen führen daneben eine Dreierreimgruppe und einen Einzelreim im Ausgang, der Stollenbindung herstellt. Der Abgesang durchbricht die Reimreihung im vorletzten Vers, der an den Eingang zurückgebunden wird. Weder Abgesang noch die Stollen werden über die Versausgänge, alle einheitlich männlich, strukturiert. Die Verbindung der Bauelemente der Kanzonenstrophe ist kaum ausgebildet. Abgesehen vom Schlußreim stehen die Stollen je isoliert: der Abgesang greift keine Reime der Stollen auf. Eine gewisse Einheitlichkeit stellen nur die Reimpaare her, die jeweils eingangs erscheinen und auf die zwei neue Reime folgen, deren zweiter versübergreifend eingesetzt wird. Diese Bauformel, vielleicht im Abgesang nur als Schlagreim zu lesen, stellt neben der ungewöhnlichen Kürze des Abgesangs im Vergleich zu den Stollen das Markante am Gekrönten Ton. Dem Hörer einprägsam dürfte zuvorderst das Zusammengehen relativer Kürze der Verse bei dichter Abfolge vielfach identischer Reime sein: der bestimmende Reimklang wird den Namen angeregt haben. Eine Übernahme Frauenlob'scher Formkunst läßt sich am Gekrönten Ton nicht erkennen. Der charakteristische

---

54 Zur Melodie des Verhohlenen Tons vgl. die kurzen Angaben bei Freistadt: Abhängigkeit. S. 200-201.

versübergreifende Reimeinsatz findet sich bei ihm nur noch einmal im Goldenen Ton, wird dort aber vor dem Hintergrund des Anreimschmucks zur Bindung von Abgesang und Stollen verwendet.

Varianten

Der Ton ist zuerst um 1400 im cpg 693[55] belegt und zeigt dort die oben wiedergegebene Bauform. Sie erfaßt nahezu alle Strophen in k. In Nr.143,3 fehlt in V.22 lediglich der Eingangsreim, was aus dem Namenkatalog der hier genannten Evangelisten zu erklären ist, und in Nr.144,2 reimt die zweite Silbe von V.21 wohl mehr zufällig auf V.19/20. Überhaupt kann sich die Reimstelle in V.21/22 verschieben, so daß bisweilen gegen die Melodiestrophe der Binnenreim erst nach der zweiten Silbe einsetzt.[56]

Eine weitere und im Vergleich zum cpg 693 wohl jüngere Fassung kennen die Dresdener Handschrift und der cpg 392. Hier werden die ersten Verse der Stollen zu einem ~~Dreierbar~~ mit obligatem Binnenreim zusammengefaßt und V.4 um eine Hebung verkürzt.[57]

Erst im mgq 414 ist eine weitere Bearbeitung bezeugt, die ebenfalls ohne Parallele in k ist.[58] Zur Aufzeichnung der Strophen des Gekrönten Tons in k ist nur auf die Melodiestrophe näher einzugehen. Hand A hat offensichtlich eine ausgesprochen schlechte Vorlage verarbeitet, deren sinnentstellende Lesungen aber beibehalten wurden. Vielleicht mit dem ganzen Abgesang, wie Wechsel im Schriftbild nahelegt, sind V.9+18 nachträglich angefügt worden. In V.13 fehlt wohl der Auftakt: es wurde jedenfalls eine Silbe vergessen. Auch macht der Vers in der vorliegenden

---

55 So nach der Angabe im Repertorium zu ¹Frau/17/4a.

56 Den Reim nach der ersten Silbe zeigen Nr.142,1 und Nr.143,2+5, nach der zweiten Silbe Nr.142,3 wie Nr.143,1+4 und Nr.144,1+3.

57 Vgl. Frauchiger: Dresden M 13. S. 42-44 (¹Frau/17/5a) und WKL. Bd. 2. Nr.533 (¹Frau/17/2b). Die Angaben zum cpg 392 (¹Frau/17/4b, 5b) folgen denen im Repertorium.

58 Eine Ausgabe liegt nicht vor, vgl. ¹Frau/17/1c.

Textgestalt keinen Sinn.[59] V.14 bietet mit Wortwiederholung eine zusätzliche Silbe; in V.15 fehlt eine Silbe wegen in Nebensilbe synkopiertem Genitiv (*todz*); in V.16 ist die erste Silbe von *zornes* später hinzugefügt worden; in V.18 fehlt wieder eine Silbe. Diese "unsaubere" Arbeit ist für Hand A ungewöhnlich und begegnete bislang in ähnlicher Form nur an der Melodiestrophe der Froschweise. Der Rest wurde von Schreiber B aufgezeichnet. Abweichungen vom Tonschema lassen sich aus Irrtümern oder Schreibgewohnheiten dieser Hand erklären.[60]

Zusammenfassung

Der Gekrönte Ton, einzig in hoher Reimdichte anspruchsvoller anmutend, nimmt unter den Spruchtönen eine Sonderstellung ein, da hier die einzelnen Stollen länger als der Abgesang sind. Eine Anlehnung an alte Töne Frauenlobs ist darin nicht zu erkennen, wie auch Reimgebäude und dominierende einfache Reimreihe ohne auffallende Entsprechungen sind. Die erst im 15. Jahrhundert einsetzenden Belege erlauben keine sichere Einordnung der Überlieferung von k in einen größeren Zusammenhang. Im Vergleich zu den Umarbeitungen der Dresdener und Berliner Überlieferung deutet sich eine eigenständige Tradition hinter k immerhin an. An der Aufzeichnung hervorzuheben war die Uneinheitlichkeit der Melodiestrophe, was ähnlich bereits an der Froschweise auffiel. Vielleicht erfolgte hier ein Rückgriff auf ältere und schon vorliegende Niederschriften aus der Hand des Hauptredaktors, die später für vorliegendes und von langer Hand geplantes Konvolut wieder herangezogen wurden.

---

59 Bl.157ra: *jeit mans den es spiss an sicht*, bei Bartsch: Meisterlieder. S. 17 geändert zu: *jeit manz, den spiez ez ane siht.*

60 Zur Melodie des Gekrönten Tons vgl. Freistadt: Abhängigkeit. S. 217-218.

Hundweise

Tonschema

	v3v	a		v3v	d		v4 f
	v3	b		v3	e		v6 f
	v3v	a		v3v	d	15	v6 f
	v4	b	10	v4	e		v5v g
5	v2	b		v2	e		v4 h
	v3v	c		v3v	c		v6 h
							v6 h
						20	v5v g

Varianten

Der Ton ist im 15. Jahrhundert nur k und der Donaueschinger Sammlung bekannt. Hier tritt gegen die ältere Bezeugung durchgängig nur die Verkürzung von V.14 um eine auf sechs Hebungen ein. Weitere Umarbeitungen kennt k nicht. Die alten Einzelstrophen sind dort alle in der jüngeren Form überliefert. Daß der Umbau erst in k vorgenommen wurde, ist nicht nachzuweisen.[61]

Zusammenfassung

k bewahrt die Hundweise nahezu in ihrer alten Gestalt. Eine Vergleichsmöglichkeit ist weder zu anderen Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts noch zu nachreformatorischer Überlieferung gegeben.

Spiegelweise

v4	a		v4	c		v4	d
v4	a	5	v4	c		v3v	e
v5v	b		v5v	b		v4	d
					10	v4	d
						v5v	e

Varianten

Von Konrads von Würzburg nur in C alt bezeugtem Ton 18 unterscheidet den Aufgesang der Spiegelweise

---

61 Die Melodien von k und J stellt gegenüber Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Tübingen 1963. S. 138-139; zur Melodie auch Wangenheim: Basler Fragment. S. 97-99; dort S. 31 zur Melodie in k: "Die Melodie des jüngeren Tones ist aus der des älteren hervorgegangen: der Stollen (außer der vierten Zeile) und die letzte Zeile des Abgesangs sind Vereinfachungen der entsprechenden Partien von Kelins Melodie, während die übrigen Stellen - wohl diejenigen, an denen die Erinnerung zuerst versagt hat - neu komponiert wurden."

obligate Auftakteinführung. Im Abgesang wurden V.9, 10, 11 entsprechend erweitert. Die alte Langzeile V.7/8 wird über einen neuen Reim, der jetzt das ursprüngliche mittlere Reimpaar V.8/9 vorwegnimmt, geteilt. Die Verteilung der Versschlüsse bleibt unverändert. In jüngerer Überlieferung des Tons (cpg 392, mgq 414) kann die Teilung der Langzeilen wieder fehlen.[62]

Zusammenfassung

Die Spiegelweise zeigt in k typische Veränderungen jüngerer Überlieferung: Auftakteinführung und Teilung der Langzeilen. Letztere fehlt in späterer Überlieferung. k scheint, da die Teilung durchgängig erfolgte, hier einer besonderen, jüngeren Tradition verpflichtet zu sein. Es ist kaum wahrscheinlich, daß der mgq 414 ausnahmsweise eine ursprünglichere Form bewahrte. Einfacher Schweif in Auf- und Abgesang, dort mit jetzt durch Langzeilenteilung unterbrochenem Klammerreim, wobei die Schlußverse jeweils im Versausgang sich zueinanderstellen, zeichnet die Spiegelweise aus. Einen ähnlich schlichten Bau zeigt keiner der alten Frauenlob-Töne. Herauszustellen ist jedoch die Verwendung von Schweifreimen, die in den echten Tönen häufig auftreten. Mit dem Tann- und dem Grünen Ton trifft sich die Spiegelweise in der Schlußbindung über gleich drei identische Verse, was Nachahmer zu einer Zuschreibung an Frauenlob bewogen haben könnte.[63]

---

62 Zu überprüfen bei Cramer: Liederdichter. Bd. 2. S. 118-119 (¹Frau/26/11a) und über den Lesartenapparat bei Bartsch: Meisterlieder. S. 598-599 (¹Frau/26/9a), vgl. ferner ¹Frau/26/2b-c und ¹Frau/26/11b.

63 Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.3,II.

Vergessener Ton

Tonschema (GA)

v5v	a		5	v5v	c			v4	e
v5v	a			v5v	c		10	v4	e
v4	x			v4	d			v3v	f
v3v	b			v3v	b			v6	g
								v6	g
								v4	d
								v3v	f

Varianten

Die Bauform bleibt in der vorreformatorischen Meisterliedüberlieferung unverändert. Das Repertorium verzeichnet erst für den mgq 414 eine Umarbeitung: V.3/7 werden hier gereimt, wodurch in den Stollen gleicher Bau hergestellt wurde.[64] Bereits in Oswald von Wolkensteins Verwendung des Vergessenen Tons in Kl.9+10 wurde diese Ungleichheit behoben. Nahezu unverändert bleiben in der Überlieferung die Melodieverläufe.[65]

Zusammenfassung

Der Ton bot im Strophenbau umarbeitender meistersingerischer Adaptation einzige Angriffsfläche mit den voneinander im Reim abweichenden Stollen. Diese wurden jedoch erstaunlich lange, nämlich noch in der Weimarer Handschrift, bewahrt. Auch k nimmt keine Angleichungen vor. Die Kolmarer Handschrift trifft sich darin mit der weiteren vorreformatorischen Bezeugung des Tons.

Neuer Ton

Tonschema (GA)

	A	v4v	a			v4v	d		B	v4	e
		v5v	a			v5v	d		B	v4	e
		v4	b			v4	b			v4	e
		v3v	a			v3v	a			v4	e
5		v5v	c		10	v5v	c		15	v4	e
										v4	B
										v5	A

---

64 ¹Frau/7/520b; vgl. hier, da keine Ausgabe vorliegt, Brunner: Alte Meister. S. 263. Die Eingriffe in den Strophenbau beschränken sich in jüngerer Überlieferung auf diese Verse.

65 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 271, S. 279. Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.8,I.

Varianten

Der Ton ist erst in jüngeren Handschriften bezeugt. Thomas erwog für die Reimbindung V.11/12/16 jüngere Interpolation: V.16 sei ursprünglich Waise. Als einziges Gegenbeispiel konnte er Spruch GA XI,1 (Ettm.370) aus der Weimarer Handschrift beibringen. Weiteres Argument waren Thomas die "Entstellungen am Versende" der "echten" Sprüche dieser Sammlung (GA XI,1,2-15).[66] Nachweisbar wird Umarbeitung aber erst an den Stollenschlüssen. Sie erhalten in der Weimarer Handschrift teilweise männliche Versausgänge und werden darin dem Strophenschluß angeglichen. Verslänge und Reimgebäude bleiben hier indes noch unverändert. Diffuser zeigt sich da der zweite Hauptzeuge des 15. Jahrhunderts. Die Versschlüsse werden uneinheitlich gehandhabt. Die Melodiestrophe wie Nr. 170,2, 171,2, 172,1,2, 173,2, 174-177, 178,1,2 und Nr.179 enden in V.5/10 männlich. Für die übrigen Stollen ist nicht auszuschließen, daß trotz eingetretener Dehnung oder natürlicher Länge im Reimwort bisweilen synkopiert und nur Silben gezählt wurden. In den Versschlüssen uneinheitlich wie F zeigt k zudem in den Liedern Nr.170, 175-177 und 179 drei an V.16 angehängte Silben, die den Reim überspielen. Der neue Versausgang bleibt reimlos. Eine überzeugende Erklärung für diesen ungewöhnlichen Eingriff gibt Brunner:

> "Diese Variation ist auf die Melodie zurückzuführen: Z.XVI (-4B/-1-x) stimmt in t melodisch mit Z. II/VII (-5-a/d) überein, durch die Verlängerung von Z.XVI konnte die Melodie aus dem Aufgesang unverändert beibehalten werden; in den Strophen ohne das eingeschobene Glied (-4B) ist sie um drei Noten zu kürzen."[67]

Schließlich reimen in k in den Liedern Nr.171-174, 177, 180 die vierte Silbe von V.17 und V.11/12/16.[68]

---

66 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 104-106.

67 Brunner: Alte Meister. S. 263, zur Melodie des Neuen Tons dort S. 270 und S. 278-279. Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.8,II.

68 Die Einschränkung für Nr.177 bei Brunner (Alte Meister. S. 263) trifft nicht zu: hier sind keine Varianten vermischt eingesetzt. Irrtümlich sind

Bemerkenswert sind die Verhältnisse in der Dublette 171/178. Während in Lied Nr.171 nur der Reim V.17 eingeführt ist, kennt V.16 in Nr.178 die fünfte Hebung. Davon ausgenommen ist die Schlußstrophe, zu der aber ein weiterer Abgesang (Bl.183vb: *Eyn ander steig*) mitgeteilt wird, der nun nicht wie die Schlußstrophe nur Reim V.17, sondern in V.16 wie die ersten vier Strophen auch die fünfte Hebung zeigt. Der Rubrikator sah die gleich zweifache Abänderung offenbar als authentischer an: *Ander fünff ym nuowen ton alten [ge?]meß beßerer wan die fordergen fünff* (Bl.183ra). Den Anlaß gab wohl die Deckung mit der Melodiegestalt. Auch für Lied Nr.180 galt die Aufmerksamkeit formalen Eigenheiten, denn es heißt dort auf Bl.184rb: *Eyn anders ym nuwen geticht onverborgen*, womit der nur vierhebige V.16 gemeint war, während das vorangehende Lied den Reim mit Silbenerweiterung "verbarg". Verschiedene Fassungen wurden erkannt, aber nicht auf die Vorgaben der Melodie hin korrigiert. Konkurrierende Textgestalt wird unter besonderem Hinweis mitgeteilt.[69] Wie stellt sich k mit seinen Strophen zur anderen Überlieferung? Frei von Eingriffen in Reimanordnung und Verslänge blieben die Texte des älteren cgm 351 (Angaben nach ¹Frau/8/100d und 504b), der Weimarer Handschrift und des cpg 680, der mit diesem Dreierbar (¹Frau/8/515a) wohl auf eine ältere unbearbeitete Vorlage zurückgriff, die den Spruch GA XI,5 mitüberlieferte. Schon der Dresdener Codex M 13 kennt

für Nr. 171 u. Nr. 178 auch Bl. 5 recto
Stammelt

---

vom Verfasser wohl Nr.177 und Nr.178 verwechselt worden.

69 Vgl. dagegen zum Verfahren in der Donaueschinger Handschrift Freistadt: Abhängigkeit. S. 206-207. Die Verfasserin kann am Beispiel des Neuen Tons zeigen, "daß in K nicht alle Texte mehrmals aufgenommen wurden, zu denen der Schreiber eine Reihe von Vorlagen hatte. Es ist sogar möglich, daß viele der zwei- und dreimal in K überlieferten Strophen nur versehentlich mehrmals geschrieben wurden. Doch war die Wiederholung der 'Fron was Johannes'-Strophen in K eine Verbesserung." (S. 207).

nämlich nur noch Lieder mit zweitem Reim in V.17.[70] In jüngerer Überlieferung wird dieser zur Regel, so im mgq 414 und im cgm 5198.[71] Von dieser nicht übernommen wird eine Linie, die k in der Hälfte der Lieder festhält, nämlich die Erweiterung von V.16, die sonst nur noch aus dem Donaueschinger Zeugen bekannt ist (Parallelbezeugung zu Nr.170). Die Kolmarer Handschrift bewahrt damit eine bereits an Boden verlierende Formgestalt, wie neben der als älter eingeschätzten Mischform Nr.178, im Donaueschinger Codex dann vereinheitlicht, die Parallelbezeugung von Nr.177 in Donaueschingen 120 vermuten lassen darf, denn hier wurde das Reimgebäude verändert. Andererseits kennt k nicht ein Lied, das gänzlich ohne Bearbeitung wäre, kommt älterer Überlieferung (cgm 351) oder der Weimarer Handschrift also nicht gleich.

Zusammenfassung

Mit der Überlieferung des Neuen Tons nimmt k erneut eine Zwischenstellung ein. Anders als in F wird ein Stand ohne weitergehende Eingriffe nicht mehr bewahrt. Umgestaltungen, die sich schon durchzusetzen begannen, jedenfalls deutlich vor k schon die Dresdener Handschrift bestimmen, werden zwar auffallend breit in der Hälfte der Lieder aufgenommen. Sie bestimmen aber nicht eindeutig den Bestand. Zielgerichtet könnte versucht worden sein, eine zurückweichende Form zu bewahren. Die alternative Niederschrift eines zweiten Abgesangs mußte in diesem Zusammenhang auffallen. Die von k damit in Konkurrenz vertretene Linie blieb unproduktiv. Wie nicht ungewöhnlich, griff jüngere Adaptation auf die im Dresdener Zeugen tradierten Formen zurück.

---

70 Vgl. die Texte bei Frauchiger: Dresden M 13. S. 12-14 und S. 21-26.

71 Vgl. zum mgq 414 ¹Frau/8/504c und ¹Frau/8/514c, zur Wiltener Meisterliederhandschrift ¹Frau/8/514b. Weitere Überlieferung faßt zusammen Brunner: Alte Meister. S. 263. Er stellt die noch dort fehlende einheitliche Kadenzregelung fest, so daß das Durcheinander in k auf verschiedene ungeregelte Vorlagen zurückgeführt werden kann.

Süßer Ton

Tonschema

v3v	a	5	v3v	a		v2	d
v3	b		v3	b	10	v3v	e
v3v	c		v3v	c		v4	f
v3	d		v3	d		v2	f
						v3v	e
						v3	f

Beschreibung

Mit nur vierzehn Versen zählt der Süße Ton zu den kürzeren Formen. Dem entspricht die Länge der Verse, in denen im Aufgesang stets drei, im Abgesang zwischen zwei und vier Hebungen verwirklicht werden. Alle Verseingänge zeigen Auftakt, jeweils der erste und dritte Vers der Stollen wie zweiter und vorletzter Vers des Abgesangs weiblichen Ausgang. Eine klare Strukturierung leistet dieser Wechsel der Versschlüsse aber nicht. Die Stollen laufen über eine Reihe von vier neuen Reimworten parallel. Die Anbindung an den Abgesang stellt der eingangs wiederholte letzte Stollenreim her. Während die Verse der Stollen gleiche Länge zeigen, wird der Abgesang durch einen zweiten Zweiheber in der Mitte geteilt, doch wird die Zäsur im umklammernden Reim V.10/13 und dem Paarreim V.11/12 überspielt. Der eher einfache Bau der Strophe findet in alten Tönen Frauenlobs keine überzeugenden Entsprechungen. Am ehesten ist noch an den Kurzen Ton zu denken, der indes viel entschiedener auf einfache Grundformen, nämlich Kreuzreimung der Stollen, Klammerreim im Abgesang, Verse gleicher Länge und gleichen Ausgangs zurückgreift. Der Süße Ton tritt ausladender auf. Die Gestaltung der Stollen scheint anderen Vorbildern zu folgen. Regenbogens Langer Ton bildet den Aufgesang mit den Reimen "abcd/abcd", sein Goldener Ton "abc/abc" wie auch Kettners Osterweise/Frauenlobs Verhohlener Ton. Fritz Zorns Zugweise zeigt die Viererreihe "abcd/abcd" im Aufgesang wie einen ähnlich schlichten Abgesang mit nur einem Kreuzreim (efef). Frauenlobs Ritterweise benutzt die Viererfolge im Aufgesang zusammen mit um nur zwei Verse längerem Abgesang (efefghgh). Wie sich der Süße Ton im Strophenbau zu den übrigen untergeschobenen Tönen verhält, wird erst ein abschließender

Überblick über den Bestand zeigen können.

Varianten

Der Ton, vorreformatorisch nur aus Dresden M 13, k und dem mgq 414 bekannt, bleibt in der Überlieferung unverändert. Die in k aufgezeichneten Strophen zeigen metrische Schreibung, sie stammen alle aus der Hand von A. In Nr.181,1 V.9 (*geistz*) und 181,2 V.2 (*gottz*) fiel A (oder die Vorlage) gegen das Textmetrum in die Gewohnheit der Kürzung von *nomina sacra* zurück. Hand A schrieb aber in Nr.181,3 V.12 ungekürzt *gottes*.

Zusammenfassung

Der Süße Ton läßt in seiner schlichten Machart keine Anlehnung an alte Töne Frauenlobs erkennen. Innerhalb der schmalen Bezeugung bleibt er stabil. Da Vergleichshandschriften weitgehend fehlen, ist die Stelle von k innerhalb der Überlieferung nicht zu ermitteln. Die identisch in Dresden M 13 tradierte Form macht Schwankungen in metrischer oder reimtechnischer Hinsicht sehr unwahrscheinlich.

Leidton

Tonschema

	v2	a		v2	a		v5v	h
	v2	b		v2	b		v3	i
	v3v	c		v3v	c	15	v5v	h
	v4	d	10	v4	g		v3	i
5	vd3	e		vg3	e		vi4	k
	v3v	f		v3v	f		kv3	e
							v3v	f

Beschreibung

In etwa gleich auf die einzelnen Bausteine der Kanzonenstrophe verteilen sich die neunzehn Verse des Leidtons[72]. Sie setzen durchgehend mit Auftakt ein und lassen zwischen zwei und fünf Hebungen zu. Der männliche Versausgang überwiegt. In den Stollen haben je zwei, im Abgesang drei Verse weiblichen Ausgang. Der Eingangsstollen führt zunächst fortlaufend neue Reimworte ein, von denen einzig das vierte noch innerhalb dieses Strophenteils nach dem Auftakt des Folgeverses wiederholt wird. Der Gegenstollen

---

72 Abdruck der Melodie Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.7; vgl. auch Freistadt: Abhängigkeit. S. 242-243.

greift die Reime des Eingangsstollens bis auf den schon dort repetierten auf, an seine Stelle wird ein neues Reimwort im gleichen Verfahren eingesetzt. Der Abgesang beginnt mit einer Kreuzreimgruppe, die auch in Ausgang und Hebungszahl verschränkt wird. Ihr Schlußreim gibt den Anreim für den Folgevers. Der Vierheber V.17 schließt mit einem neuen zum Reim-Enjambement eingeführten Reimwort; V.18 greift dies eingangs auf und wiederholt dann den vorletzten, V.19 den letzten Stollenreim, wobei zusätzlich die entsprechenden Versschlüsse zur Deckung gedacht sind. Die Teile der Kanzonenstrophe sind gleich über drei Verse verklammert, wobei im Abgesang ein erstes Reim-Enjambement sowohl die vorangehende Kreuzreimgruppe mit dem Ausklang vernüpft wie diesen gleichsam ankündigt. Anstelle einleitender Vierergruppe im Abgesang zeigen die Stollen je eine Trias, die in einem weiblichen Ausgang an längerem Vers schließt. Die Ausgänge regeln hier die Gruppenbildung, während sie im Abgesang die Verschränkung der kreuzreimenden Verse betonen.

Der Ton ist originell im Einsatz der Reim-Enjambements, die nicht als aufgelegter Schmuck auftreten, sondern die Strophe klar und ausgewogen unterteilen. Frauenlob verwendete dieses Verfahren nur einmal im Goldenen Ton zur Überleitung von Auf- zu Abgesang. In k findet es sich im Verhohlenen Ton, dort wird ein folgender Reim vorweggenommen (V.8/14), und im Gekrönten Ton, dort in allen drei Bauteilen der Strophe, aber nicht in dem Maße strukturbildend wie im Süßen Ton, sondern innerhalb größerer Versgruppen eher als zusätzliche Verzierung eingesetzt. Da dort der Reim schon die Auftaktsilbe erfaßt, wirkt er eher wie ein Schlagreim. Reim-Enjambement zeigen mehrere junge Töne wie Kettners Paratreihen[73] der Lange Ton von Heinrich Bartz[74], Caspar Singers Freier[75] oder Jörg Schillers Paratton[76]. Entstehung des Tons erst

---

73 Vgl. Cramer: Liederdichter. Bd. 4. S. 400.
74 Vgl. Cramer: Liederdichter. Bd. 4. S. 395.
75 Vgl. Cramer: Liederdichter. Bd. 4. S. 420.
76 Vgl. Cramer: Liederdichter. Bd. 3. S. 559.

im 15. Jahrhundert wird damit wahrscheinlicher.

Varianten

Der Leidton ist nur in k, der Donaueschinger Handschrift und im mgq 414 vorreformatorisch bezeugt, im Sachs-Autographen zudem in einer Bearbeitung.[77] Ob neben k noch andere Bauformen kursierten, ist nicht mehr festzustellen. Da die Sammlung des Hans Sachs ein weiteres Lied noch in der Fassung von k kennt (¹Frau/21/4)[78] wird dies eher auszuschließen und weitere Umarbeitung erst später anzusetzen sein.

Zusammenfassung

Welchen Zustand k mit dem Leidton festhält, ist wegen fehlender Vergleichsmöglichkeiten nicht zu bestimmen. Formeigentümlichkeiten, die sich an zeitgenössischem Geschmack auszurichten scheinen, machen jüngere Entstehung erwägenswerter: jüngere Töne sind umfassenden Eingriffen in der Regel nicht mehr unterworfen.

Grundweise

Tonschema

v5v	a		v5v	c		v2	d
v3v	a	5	v3v	c		v2	d
v5	b		v5	b		v2	e
					10	v5v	f
						v3v	f
						v5	e

Beschreibung

Zwölf Verse mit zwischen zwei und fünf Hebungen bilden die Strophe der Grundweise. In den Stollen folgen jeweils auf einen neuen Paarreim ein Schweifreim, der die Stollenbindung herstellt. Der Abgesang ist doppelt so lang wie ein Stollen und wiederholt das Baumuster zweier aufeinanderfolgender Reimgruppen: zwei Paarreime werden von einem schweifenden Reim abgeschlossen. Die zweite Abgesangshälfte wiederholt in Verslänge und -ausgang die Teile des Aufgesangs und stellt so die formal abrundende Rückbindung her. Die erste Verstrias setzt sich dagegen

---

77 Eine Ausgabe zu Lied ¹Frau/21/5 liegt nicht vor.
78 Eine Ausgabe dieses Bars liegt nicht vor, die Angabe folgt dem Repertorium.

aus männlich endenden Zweihebern zusammen, die den Abgesang von vorangehenden Teilen abheben. Im die Strophe prägenden Einsatz des einfachen Schweifs trifft sich die Grundweise mit der Froschweise Frauenlobs. Diese Reimanordnung charakterisierte an besprochenen Formen schon die Aufgesänge von Tannton und Spiegelweise, in gebrochener Ausführung die Aufgesänge von Neuem und Langem Ton wie Würgendrüssel, ferner Hundweise und Vergessenen Ton ebenfalls unter Erweiterungen im ganzen Reimgebänd. Die triadische Schlußbindung des Abgesangs erinnert im besonderen an Tannton, Froschweise, Spiegelweise und Leidton. In k zeigt Meister Ankers Namenloser Ton einen ganz ähnlichen Bau. Hier zeigen die letzten Stollenverse weiblichen statt männlichen Schluß, und die V.7-9 sind zu zwei Dreihebern mit Anreim zusammengefaßt (v3vd/vd3e). Sollte es sich bei der Grundweise um eine Bearbeitung dieser Quelle handeln, wäre sie in der Ausweitung der Dreiheber zum Bestandteil der Schweifreimgruppen typisch für das von k präsentierte Frauenlob-Repertoire.

Varianten

Der Ton bleibt innerhalb nur schmaler Bezeugung im Strophenbau stabil. In k schrieb die Melodiestrophe Hand A unter Umsetzung geregelten Wechsels von Hebung und Senkung. Den Rest zeichnete B ohne Rücksicht auf das Textmetrum auf. Entsprechend begegnen teilweise korrigierte Abweichungen. In Nr.188,2 V.10/11 wurde von der Möglichkeit des Vokalzusatzes im Versausgang nicht Gebrauch gemacht, die Verse zeigen männliche Schlüsse. In Nr.188,3 V.1 ist eine Silbe ergänzt: Alternation stellt sie nicht her, da weiterhin eine Silbe fehlt. In V.10 übernahm B gekürztes *sym*, obwohl die Lesung ohne Vokalausfall gefordert wäre. In Nr.188,4 V.3 schrieb B *geistz* statt *geistez*. In V.10/11 blieb der Reim *maiestat:trinitate* unverändert. Nr.189,1 V.6 zeigt eine Silbe zuviel, ungekürztes *geistes* könnte aus der Vorlage stammen. In Nr.189,2 V.3 fehlt wie in V.4 eine Silbe. In Nr.189,3 stellt nachgetragenes *ie* Auftakt her, V.12 fehlt eine Silbe. In Nr.189,4 fehlt Auftakt in V.1, in V.8 fehlt

wegen synkopiertem Nebentonvokal in *gottes* eine Silbe, V.6 zeigt dagegen die vollständige Form von *geistes*. Die genannten Abweichungen könnten mit Schreibgewohnheiten der Redaktion zu erklären sein oder entstammen den Quellen, sind sicher nicht auf etwaige Variation im Strophenbau zurückzuführen.

Zusammenfassung

Der in meisterlicher Überlieferung nur schmal bezeugte Ton bleibt in den vorliegenden Zeugen im Strophenbau stabil. Unregelmäßigkeiten fallen nicht ins Gewicht. Der tragende Einsatz schweifender Reime im Strophenbau findet zwar Entsprechungen in alten Tönen Frauenlobs, stellt die Grundweise indes zusammen mit der Verkettung der drei Bauteile über gleich drei Verse in eine Reihe untergeschobener Töne, die wie diese sich nur einfacher Baumuster bedienen, ohne diese anspruchsvoller umzuformen.[79]

Zarter Ton (GA)

Tonschema

	v4	a		v4	d	v5v	f
	v2	a		v2	d	v5v	f
	v5	a	10	v5	d	v3v	f
	v4	b		v4	e	v4	g
5	v6	b		v6	e	v2	g
	v2	a		v2	d	v2	g
	v3	c		v3	c	v3	c

15

Varianten

> "Die Melodie dieses Tons ist vom 14. bis ins 17. Jahrhundert beispiellos getreu überliefert worden."[80]

Ähnlich fest bleibt der Zarte Ton auch im Strophenbau. Mit der von Brunner für nachreformatorische Überlieferung festgestellten Erweiterung der Stollenverse 3/10 um je zwei Silben in Angleichung an den Melodieverlauf[81] läßt sich vorreformatorische Bezeu-

---

79 Abbildung der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.3,III.

80 Brunner: Alte Meister. S. 234, dort zur Melodie auch S. 251-254. Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.10.

81 "[...] das zu den beiden Zeilen gehörende Melodiestück ist zwar noch nicht in J (dort sind die Zeilen nur entfernt ähnlich), wohl aber bereits in t identisch mit dem zu den sechhebigen Zeilen

gung unter metrischem Gesichtspunkt in zwei Gruppen aufteilen: älteren Handschriften bis hin zur Baseler Sammlung O IV 28 (Angabe nach ¹Frau/5/514c) wie einschließlich fast aller Lieder in k und der Donaueschinger Handschrift fehlt die Erweiterung. Jüngere Zeugen (mgq 414, cpg 392, cgm 5198, cgm 1019, Weimarer Handschrift) kennen nur Lieder mit Zusatzsilben. K bietet also einen älteren Zustand als Weimar Q 564. Die Eingriffe hier sind auf eine frühe Änderung des Strophenbaus, wahrscheinlich zusammen mit der Melodie, in Nürnberger Umgebung zurückzuführen. Als einziger Zeuge aus der ersten Jahrhunderthälfte zeigt nämlich der cgm 351 nur noch umgearbeitete Lieder.[82] Die Kolmarer Handschrift bewahrt als einzige beide Formen, wobei die erweiterte Fassung bezeichnenderweise in Nr.468 vorliegt, dem fälschlich unter Regenbogens Leidton aufgenommenen Lied. Hier lag sicher eine andere Quelle vor, angesichts der nur jüngeren Überlieferung des Leidtons eine wohl auch jüngere Vorlage, während k sonst vielleicht sogar gezielt auf noch nicht bearbeitende Handschriften zurückgriff. Das bearbeitete Lied ¹Frau/5/501c steht mit Bezeugung im cgm 1019 der Kolmarer Handschrift jedenfalls zeitlich sehr nahe.

vgl. aber ¹Frau 5/505d !?

Zusammenfassung

Meisterliche Überlieferung griff in die Bauform des Zarten Tons nur geringfügig ein. K bewahrt im Gegensatz zur Weimarer Handschrift eine ursprüngliche Form und stellt sich damit zu alter Bezeugung des Tons. In einem Fall kennt die Handschrift bereits

---

V/XII (der 5. Zeile in beiden Stollen). Zwar ist in t metrisch noch die alte Form gewahrt - in der Melodie fehlt in Z.III/X die Verdoppelung einer Note, ferner sind zwei Einzelnoten ligiert -, in den späteren Handschriften wurden die beiden Zeilen dann jedoch auch metrisch gleichgemacht. Auch hier kann man wieder von Vereinheitlichung und Vereinfachung reden: die vier längsten Verse des Tones wurden einander angeglichen, die Zahl der Versarten wurde von sieben [...] auf sechs vermindert [...]." (Brunner: Alte Meister. S. 219).

82 Vgl. ¹Frau/5/518d, 525, 526a, 527, 528. Bis auf die Eingangsstrophe von 518d (Ettm.309) sind alle Texte ungedruckt.

eine jüngere Form. Sollte das Lied im cgm 1019 nicht vereinzelte Ausnahme sein, sondern Ausweitung der Bearbeitung auch außerhalb Nürnberger Adaption sich verdanken, wird gezielter Rückgriff der Redaktion auf von Umarbeitung noch freie Quellen erwägenswert.

Grüner Ton

Tonschema (GA)

	v3v	a		v3a		v3v	f
	v4	b		v4e		v4	x
	v3v	x		v3x	15	v3v	f
	v4	b	10	v4e		v3v	g
5	v4	c		v4c		v4	h
	v5	d		v5d		v4	h
						v5	g

Varianten

Im Strophenbau bleibt der Grüne Ton unverändert.[83] Allerdings kennen nur die Sprüche in C und J stumpfen Stollenausgang. Mit Ausnahme von Nr.225,1+3 wie Nr.226 in k wurden V.6/12 mit klingendem beziehungsweise weiblichen Ausgang versehen.

> "Begründet ist diese Variation durch die Position beider Verse im Stollengefüge und durch die Melodie: Z.VI/XII stimmen melodisch bereits in J völlig mit der (nicht auf sie reimenden) Abschlußzeile des Abgesangs Z.XIX überein. Der einzige Unterschied zwischen den drei an parallelen Stellen (Schluß des 1. und 2. Stollens, Schluß des Abgesangs) stehenden einzigen Fünfhebern des Tons besteht in den Kadenzen (J fügt in Z.XIX der Melodie von Z.VI/XII eine Note an). W [sc. die Wiener Leichhandschrift cod.vind.2701, M. B.] zeigt, daß man die drei Zeilen schon im 14. Jahrhundert metrisch und melodisch nach dem Muster von Z.XIX vereinheitlichte. Zugleich reduzierte man die in dem Ton vorkommende Zahl von Versarten von vier [...] auf drei."[84]

Die Kolmarer Handschrift führt damit nur eine schon alt bezeugte Umformung weiter und unterscheidet sich darin nicht von der übrigen Überlieferung. Allerdings bewahrt sie als einzige Handschrift des 15. Jahrhunderts stumpfe Versausgänge. Die altbezeugten Endreimungen von V.14 auf V.17/18 und die Binnenreime in

---

83 Vgl. zur Melodieüberlieferung Brunner: Alte Meister. S. 233-234, S. 245-249 und die Melodietafel im Anhang; die Melodie auch bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.5.

84 Brunner: Alte Meister. S. 218-219.

V.19 werden nicht aufgegriffen.[85]

Zusammenfassung

Schon im 14. Jahrhundert wurden die stumpfen Stollenschlüsse des Grünen Tons in klingende umgewandelt. Das 15. Jahrhundert wie nachreformatorische Überlieferung beläßt es bei diesem Eingriff. Akzidentieller Umbau des Reimgefüges der ältesten Überlieferung wird in der Spätüberlieferung nicht systematisch ausgebaut und bleibt vereinzelt. Die marginale Abweichung von der ursprünglichen Bauform, zurückzuführen auf die Melodiegestalt, erlaubt keine Einordnung von k in ein weiteres Umfeld meistersingerischer Adaptation des Tons. Der deutlicher an anderen Tönen zu beobachtende eher rückwärtsgewandte Blick der Sammler fände seine Stütze immerhin in fünf Strophen, die alte Stollenschlüsse zeigen.

Ritterweise

Tonschema

v4	a	5	v4	a		v4	e
v3v	b		v3v	b	10	v3v	f
v4	c		v4	c		v4	e
v3	d		v3	d		v3v	f
						v4	g
						v3	h
					15	v4	g
						v3	h

Beschreibung

Die Ritterweise[86] zeigt sechzehn auftaktige Verse mit alternierend je vier oder drei Hebungen. Nur die zweiten Stollenverse wie zweiter und vierter Vers des Abgesangs zeigen weiblichen Ausgang. Die Reihe vier neuer Reimworte im Eingangsstollen wird im Gegenstollen vollständig aufgegriffen. Der Abgesang entspricht dem Aufgesang in der Verteilung von acht Versen auf zwei Vierergruppen, die hier statt Reimreihe jeweils Kreuzreim zeigen. Über Alternation in Verslänge und

---

85 Vgl. die Vorbemerkung zum Grünen Ton in GA. Bd. 2. S. 859; dazu Thomas: Untersuchungen. S. 17-18. Zu den klingenden Stollenschlüssen alter Überlieferung als fragwürdiges Indiz für "unechte" Sprüche Wachinger: Rez. GA. S. 123.

86 Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.3,IV.

Vierergruppierung hinaus stellt sich der Abgesang im weiblichen Ausgang des zweiten Verses zu den beiden Stollen. Der weibliche Ausgang im Gegenvers hebt das Kreuzreimschema hervor und setzt den Aufgesang von den Eingängen der Stollen ab. Ausgewogen werden so in der Ritterweise einfache Bauelemente kombiniert, die eine schlichte, dennoch klare Strukturierung der Strophe herstellen. Unter den "echten" Tönen Frauenlobs findet sich nichts Vergleichbares, das auf eine unmittelbare Anlehnung schließen lassen könnte. In der Verwendung weniger und kaum untereinander in Beziehung gesetzter Grundelemente ist die Ritterweise der Froschweise, der Grundweise, dem Leidton oder dem Süßen Ton verwandt. Mit dem Süßen Ton teilt sie den Aufgesang der Form "abcd/abcd". Fast identisch ist die Ritterweise mit dem einzig aus J bekannten Ton II des Guter[87]. Er zeigt folgende Form:

v4	a		v4	a		v4	x
v3v	b	5	v3v	b		v3v	d
v7	c		v7	c		v4	x
					10	v3v	d
						v4	e
						v3	f
						v4	e
						v3	f

Cramer erwägt für die Langzeile in V.3/6 aufgrund mehrfach an dieser Stelle verderbter Textgestalt eine Teilung in einen Vier- und einen Dreiheber, so daß regelmäßige Alternation der Verslänge hergestellt wäre.[88] Eine spätere Bearbeitung des Tons hätte nur noch die Waisen im Abgesang zu reimen. Da es bei offenbar zunehmendem Rückgriff auf einfache Bausteine unter weniger profilierten Tonerfindern[89] durchaus häufiger zu Überschneidungen kommen kann, ohne daß gleich direkte Entlehnung anzusetzen ist, wird dieser Befund nicht überbewertet werden dürfen. Sicher ist, daß trotz konstanter Zuschreibung der Ritterweise an Frauenlob im Bau des Tons keine Eigenheiten festzu-

---

87 Zu diesem Sangspruchdichter des 13. Jahrhunderts Helmut Tervooren: Art."Der Guter". In: ²VL. Bd. 3. 1981. Sp. 334-335.

88 Vgl. Cramer: Liederdichter. Bd. 1. S. 464.

89 Vgl. etwa Ton I des Guter, Abdruck des Schemas bei Cramer: Liederdichter. Bd. 1. S. 464.

machen sind, die diese Zuordnung auch formal erklärten.

Varianten

Die Form bleibt in den Handschriften stabil.

Zusammenfassung

Die Stelle der Kolmarer Handschrift in der Überlieferung der Ritterweise läßt sich wegen Ausfalls älterer Überlieferung nicht bestimmen. Der schlichte Bau des Tons macht zwar jüngere Entstehung wahrscheinlicher, die Form bliebe dann ohnehin eher konstant, dennoch ist nicht auszuschließen, daß der Erfinder der Ritterweise einen älteren Ton des 14. Jahrhunderts, Guters Ton II, kannte und bearbeitete. Unmittelbare Anlehnung an alte Frauenlob-Töne ist jedenfalls sicher auszuschließen.

Zugweise

Tonschema

	v5v	a		v5v	d		v4	f
	v4	b		v4	e		v5v	g
	v3v	a		v3v	d		v4	f
	v4	b		v4	e		v5v	g
5	v5	c	10	v5	c	15	v5v	h
							v4	x
							v5v	h

Beschreibung

Die siebzehn Verse der Zugweise[90], je Stollen fünf und im Abgesang sieben, zeigen alle Auftakt. Sie lassen zwischen drei und fünf Hebungen zu, acht haben männlichen, sieben weiblichen Ausgang. Kreuzreime bestimmen das Reimgebäude. Je eine Kreuzreimgruppe trägt die Stollen, wobei innerhalb der ersten vier Verse die Verschränkung in den Ausgängen unterstützt wird. Die Schlußverse der Stollen dann verbindet ein weiterer Reim. Die Einleitung des Abgesangs führt Elemente der Stollen unter Abwandlung weiter. Er setzt mit einer dritten kreuzgereimten Versgruppe ein, deren Verse in der Länge variieren. Eine in Verslänge und -ausgang daran angeschlossene Verstrias rundet die Strophe ab. Die Eigenart der Zugweise ist

---

90 Abdruck der Melodie bei Schumann: Stilwandel. Notenteil Nr.6,II.

offenbar mit dem dreimaligen Einsatz des Kreuzreims zu benennen, der in alten Tönen Frauenlobs indes ohne Entsprechung ist. Bemerkenswert ist der besondere Abschluß der Strophe durch eine neue Reimgruppe, die die Waise in V.16 einschließt. Der Dreischritt mit Waise nämlich findet sich bei Frauenlob, der als Tonerfinder reimlosen Ausgang ausgesprochen häufig und gerne zur Verbindung von Auf- und Abgesang einsetzt, ganz ähnlich im Flugton. Waisen im vorletzten Vers zeigt daneben sein Würgendrüssel, Waise inmitten einer neuen Reimgruppe zu Anfang des Abgesangs der Grüne Ton. Die seltene, aber für Frauenlob typische Verwendung reimloser Verse erlaubt es anzunehmen, daß der Erfinder der Zugweise seine Schöpfung mit einer Reminiszenz an einen berühmten Meister versah. Die auffallende Übereinstimmung mit dem Flugton auch in Verszahl wäre, wenn auch schwaches, Argument für ältere Entstehung. Ebensogut kann aber der Ausfall des Flugtons in meisterlicher Überlieferung auch auf Zufall beruhen oder dem jüngeren Tonerfinder eine ältere Quelle vorgelegen haben.

Varianten

Die Zugweise bleibt in der vorreformatorischen Überlieferung unverändert.

Zusammenfassung

Die Überlieferung der Zugweise in den jüngeren Textzeugen bleibt in formaler Hinsicht konstant. Auch die Waise des vorletzten Strophenverses wurde, wie ähnlich im Vergessenen Ton, noch belassen. In der Verwendung ungebundenen Versausgangs darf eine Reminiszenz an "echte" Töne, vier von neun setzen diesen ein, vermutet werden. Zwingend jüngeren Datums ist der Strophenbau jedenfalls nicht.

Ankelweise

Tonschema

v4	a		v4	c		v4	d	
v6	a	5	v6	c		v4	d	
v5v	b		v5v	b		v4	d	
					10	v5v	b	

Beschreibung

Mit nur zehn Versen ist die Ankelweise den ausge-

sprochen kurzen Tönen zuzurechnen. Die Verslänge fängt dies insofern auf, als zwischen vier und sechs Hebungen verwirklicht werden können. Alle Verse haben Auftakt. Weiblichen Ausgang zeigen jeweils die Schlußverse der drei Bauteile, die auf diese Weise wie über einen ihnen eigenen Reim und die Zahl der Hebungen korrespondieren. Die Stollen werden von je einem Paarreim eingeleitet, der Abgesang von drei identischen Reimen, die im Prinzip einfacher Reihung den Stollen entsprechen. Anders als diese zeigen hier die Eingangsverse gleiche Länge, während sie in den Stollen vom Vier- zum Sechsheber wechselt. Das Hauptmerkmal der Ankelweise ist der einfache Schweif beziehungsweise der um einen Reim vermehrte Schweif im Abgesang. Wiederum setzten sich die drei Teile der Kanzonenstrophe aus einfachsten Bauelementen zusammen, die auf naheliegende Weise verknüpft werden. Die einzige Besonderheit ist in den variierenden Verslängen der ersten Reimgruppen zu suchen. Eine Anlehnung an den ebenfalls sehr schlichten Kurzen Ton zu behaupten hieße, alle deutlich einfach gehaltenen Töne von Nachahmern auf dieses Vorbild zu verpflichten. Vielmehr wird, wie schon etwa in Froschweise, Süßem Ton oder Grundweise, eine einzelne Bauformel unter nur leichter Abwandlung repetiert.

Varianten

Die Überlieferung der Ankelweise kennt keine Veränderung des Tons.

Zusammenfassung

Die Stelle der Kolmarer Handschrift in der Überlieferung der Ankelweise läßt sich mangels Vergleichsmöglichkeit nicht näher bestimmen. Es ist bei dem einfachen Bau des Tons jedoch nahezu sicher auszuschließen, daß Varianten existieren. Die schlichte Form des Tons erklärt sich aus der Anwendung einer verbreiteten Bauformel, des Schweifreims, die dreimal wiederholt wird, ohne zusätzlichen Schmuck oder kompliziertere Fügungen einzusetzen. Frauenlobs "echte" Töne haben darin sicher nicht Pate gestanden. Allerdings stellt sich die Ankelweise zu einer Reihe untergeschobener Töne mit ausgeprägter Schweifreim-

bindung.

Briefweise

Tonschema

v6	a	5	v6	c		v5v	d
v6	a		v6	c	10	v6	e
v6	a		v6	c		v6	e
v7v	b		v7v	b		v6	e
						v7v	d

Varianten

Der vorreformatorische Bestand an Strophen in der Briefweise ist im Repertorium noch nicht aufgearbeitet. Auf eine Durchsicht der über 30 bekannten Handschriften muß hier verzichtet werden. Brunner hält Langzeilenteilung durch Zäsurreime in V.4/8/13 erst für die Überlieferung des 16./17. Jahrhunderts fest.[91] Stichproben bestätigen weitgehend unveränderten Strophenbau in der schon durch C verbürgten Gestalt in vorreformatorischen Handschriften. Systematische Einführung von Zäsurreimen kennen weder die zwei edierten der acht Lieder der Baseler Sammlung O IV 28[92], noch die zwei Strophen der Dorotheenlegende Michael Schraders in cpg 392[93] oder die zwei Lieder der Straßburger Sammelhandschrift 1995.[94] In der Kolmarer Handschrift treten gelegentliche Inreime in den Zäsuren (Nr.256 und Nr.264) nicht in dem Umfang auf, daß von einer eigenständigen Formtradition zu sprechen wäre. Bartsch hält sie für zufällig eingetreten.[95] Zusätzliche Reime hätten die Anforderungen an die Verfasser der umfangreichen Strophengebilde wie Krieg von Würzburg, Dorotheenlegende und Veronikalegende, für welche der Ton dank seiner vergleichsweise langen Verse offenbar bevorzugt benutzt wurde,

---

91 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 266, dort zur Melodie auch S. 275 und S. 287.

92 In Schanzes Übersicht Nr.39, 41, 44-49, davon Nr. 41 und Nr.48 bei Karl Bartsch: Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur. Straßburg 1886 (Künftig zitiert: Bartsch: Quellenkunde). S. 291-294 und S. 295-297. Assonanz an entsprechender Stelle zeigen Nr.48,2 (*zwahen:an:hatt*) und Nr.48,3 (*wolts:bloss:guot*).

93 Cramer: Liederdichter. Bd. 3. S. 264-275.

94 Bartsch: Quellenkunde. S. 342-343 und S. 343-345.

95 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 175-176.

nur unnötig erhöht.

Zusammenfassung

Die Briefweise bleibt in vorreformatorischer Überlieferung, vorbehaltlich systematischer Durchsicht aller Zeugen, augenscheinlich im Strophenbau unverändert. Abweichungen von der ursprünglichen Form in k sind als akzidentiell einzustufen.

Reihen und Leichs

Obwohl Frauenlob-Aneignung in k zuvorderst den Spruchdichter erfaßt, soll auch auf die Gestalt des Reihen und der Leichs in k eingegangen werden. Für die breiter überlieferten Leichs kann dies hier nicht in aller Ausführlichkeit geschehen: Grundzüge lassen sich dennoch herausstellen.

Der Gekrönte Reihen zeigt folgendes Strophenschema:

v5v	a		v5v	a		v5v	c
v5v	a	5	v5v	a		v3	d
v3v	b		v3v	b		v5v	c
					10	v3	d
						v3	e
						v5	e
						v3	d

Der Ton ist nur in k und der Donaueschinger Handschrift bezeugt. Das Reimgebäude zeigt die für Reihen charakteristische Häufung weniger Reimklänge nicht auffallend deutlich. Zwei einfachen Schweifen in den Stollen folgt ein in eine Kreuzreimgruppe und eine weitere Schweifreimgruppe unterteilter Abgesang. Die beiden Hälften sind dort über den gemeinsamen Reim V.8/10/13 verbunden. Konzessionen an höhere Reimdichte liegt in den identischen Paarreimen der Stollen vor. In den Spruchtönen wechseln hier die Reime. Von diesen unterscheiden sich die Stollen ferner in den durchgehend klingenden Versschlüssen, die sonst weitaus seltener sind. Im übrigen könnte es sich im Strophenbau auch um einen Spruchton handeln.[96] Die Einordnung unter den Liedtyp "Reihen"

---

96 Zur Melodie jeweils nur kurz Petzsch: Frühlingsreihen. S. 51-52, und Freistadt: Abhängigkeit. S. 183-184.

erklärt sich, wie von Petzsch[97] festgestellt, aus der Verbindung von Frauenpreis, hier gewendet ins Marianische, und der obligatorischen Frühlings- und Naturmotivik besonders im Liedeingang.

Während für den Gekrönten Reihen eine Einordnung der Handschrift in die Überlieferung unter formalem Aspekt nicht möglich ist, läßt sich ihr Wert in der Bezeugung des Marienleichs näher bestimmen. Dieser suchte seine Originalität in ausgezeichneter Weise in der Melodie. Die Strophen folgen einem strengen Tonartencursus durch die acht Kirchentöne. Sogenannte EVOVAE-Formeln am Ende einzelner Leichstrophen, Kürzel für die liturgische Psalmenrezitation abschließenden *saeculorum amen*-Formeln, die den Vortragenden die Wahl der entsprechenden Kirchentonart festhielten[98], funktionieren als "gelehrte Hinweise auf den Tonartenplan"[99]. Schon von den Schreibern vor k wurde dies so jedoch nicht mehr verstanden: "Nur einzelne Relikte wurden mehr oder weniger begriffslos weitertradiert."[100] In k fehlen nicht nur die EVOVAE-Formeln, sondern die Strophen sind zudem in der Reihenfolge umgestellt. Die von März aufgezeigte Taktsummenbildung, die neben geregelter Verwendung der Kirchentöne die Abfolge der Strophen genauestens regeln muß, wurde nicht erkannt.[101] Von k konnte das auch nicht mehr erwartet werden, da nur in knapp der Hälfte der Strophen die alte Melodie zu erkennen ist, und dies nach Bertau "oft nur mit sehr viel gutem Willen."[102] Er führt den klaren, vereinfachten Bau auf "Unsitten des Vortragswesens" zurück, und nach den Beobachtungen zu den Spruchtönen dürfte die Redaktion des cgm 4997 in der Tat hier nur Gegebenes

---

97 Vgl. Petzsch: Frühlingsreihen, mit zahlreichen Vergleichsbeispielen, zu Frauenlob im besonderen S. 52.
98 Dazu März: Marienleich. S. 5-10.
99 GA. Bd. 1. S. 225.
100 März: Marienleich. S. 36, dort S. 32-36 zur Wiener Leich-, Weimarer Frauenlob- und Erlauer Gregoriushandschrift wie zum St. Pauler Fragment.
101 Zur Zählung der Takte März: Marienleich. S. 73-94.
102 Bertau: Sangverslyrik. S. 204, dort zur Melodie ausführlicher S. 204-205.

festhalten. Den Verzicht auf diffizilere Reize der Form, im Strophenbau nur erfahrbar in gehäuften Reimklängen, kompensiert die Kolmarer Fassung in der Überführung zum "Erzählgesang":

> "Die Strophen 1-2 und Strophe 20 haben als unverkennbare Anfangs- bzw. Schlußstücke ihren Platz behalten. Auch die Folge der Strophen 3-8 blieb unangetastet. Sie ließ sich als ein von Lobstrophen (6 u.7) unterbrochener Erzählzusammenhang auffassen: Verabredung und Zusammenkunft der Liebenden (3-4), erneuter Weg der Braut zum Geliebten und Gerücht von der bevorstehenden Krönung (5), die schließlich in Strophe 8 vollzogen wird. Dies könnte das Modell für die Umordnung des übrigen gegeben haben. Das, was die Braut über ihr Liebesverhältnis und das, was sie zu ihrem eigenen Lobe sagt, wird so angeordnet, daß Liebeserzählung (Str. 19; 18; 13; 9; 11; 15,16-15, 30) und Lob (17; 14; 12; 16; 15,1-15,5; 20) abwechseln und dabei die Lobstrophen die Erzählstimmung nicht völlig zerstören. Wichtig scheint dem Bearbeiter das Anekdotische gewesen zu sein. Darauf stellt er die Reden des Mädchens ab [...]. Die Lobstrophen werden bei seiner Ordnung zu einem sekundären Moment, im Vordergrund steht metapherngeschmücktes Erzählen."[103]

Korrekturen im Text treten nicht in dem Umfang auf, der auf eine konkurrierende Vorlage schließen lassen könnte. Sie sind auch im Taugenhort aus ersten Verlesungen (*alleyne* zu *vil reyne*, Bl.49ra Zeile 7) oder Verrutschen in der Zeile (etwa Bl.43vb Zeile 2, Bl. 44va Zeile 10, Bl.46vb Zeilen 3-5, Bl.48rb zwei fehlende Zeilen ergänzt) zu erklären. Für diesen längsten bekannten Leich liegt kein zweites Zeugnis vor. Da hier das Vorbild nicht nur inhaltlich paraphrasiert, erklärt, vereinfacht wurde - von der Redaktion, wie die Rubrik Bl.43va erweist, sicher bemerkt -, sondern zudem vom Verfasser der geregelte Einsatz der Kirchentonarten wie der entsprechend zunehmende Strophenumfang erkannt und übernommen wurden, ist zumindest die ursprüngliche Strophenabfolge in k sicher.[104] Diese wird auch für den

---

103 Bertau: Sangverslyrik. S. 205-206.

104 Vgl. zum Bau und zur Melodie des Taugenhort März: Marienleich. S. 103-106, S. 110-118, und Stief, Wiegand: Wie weit läßt sich der Taugenhort-Leich in der Ausgabe der Colmarer Liederhandschrift Runges reparieren? Kritik einer halbkritischen Ausgabe. In: Suppan, Wolfgang und

Kreuzleich bewahrt. Die im Vindobonensis 2701 mitgegebenen EVOVAE-Formeln fehlen wie beim Frauenleich. Während dort Textkorrekturen ohne zweite Vorlage im Abgleich der Melodie erklärt werden können[105], erfolgte hier Niederschrift von Text und Melodie vermutlich aus zumindest zwei verschiedenen Quellen, denn der Strophe GA II,21 fehlen die Noten. Wie für die von Zudichtungen nach Art der Spruchtöne freie Leichform zu erwarten, bleibt der je verschiedene Strophenbau in den beiden altbezeugten lyrischen Großformen Frauenlobs in k unverändert, da er fest an einen bestimmten Text gebunden ist.

Zusammenfassung

Ein wesentliches Ergebnis der Untersuchungen Brunners, die Stelle der Kolmarer Handschrift zwischen älteren Handschriften des 14. und denen des 16./17. Jahrhunderts, konnte in der Analyse der Überlieferung aller Töne Frauenlobs in k nicht nur verifiziert, sondern präzisiert werden. K setzte sich in vielen Fällen (Langer Ton, Würgendrüssel, Goldener Ton, Gekrönter Ton, Neuer Ton, Zarter Ton) von zeitgenössischen, und, wie etwa bei der Reimung der Zäsuren, nur wenig älteren Tendenzen zu Veränderungen im Strophenbau ab. Illustres Gegenbeispiel stellte oft die Dresdener Handschrift M 13 mit ihren mehrfach schon systematischen und auf den mgq 414 vorausweisenden Eingriffen, die in k entweder vollständig ausgeblendet oder nur in Ansätzen aufgenommen wurden. Bereits am Tönerepertoire zu beobachten war, daß Dresden M 13 und mgq 414 eine verwandte Tradition

---

Alois Mauerhofer (Hrsgg.): Historische Volksmusikforschung. Kongress-Bericht Seggau 1977. Graz 1978. S. 191-219, dort S. 191-197.

105 Vgl. GA. Bd. 1. S. 217 zum Grundsätzlichen: "Vielleicht darf man sagen, daß sich die Textschreiber im allgemeinen ähnlich verhalten haben wie einst die bloßen Textphilologen: Sie haben sich wenig Gedanken darüber gemacht, wie im Text hätte gesungen werden können. Das bedachte erst der Notenschreiber, und er korrigierte entsprechend, auch ohne daß er dafür immer eine zweite Vorlage als Richtschnur gebraucht hätte. Sehr vieles liegt einfach auf der flachen Hand, wenn man die Musik bedenkt."

vertreten, die an k vorbeigeht.

Die Veränderungen im Strophenbau vertritt treffend der Lange Ton: den ältestbezeugten unveränderten Bau des frühen 14. Jahrhunderts bewahrt k für Töne, deren Verwendung mit Umarbeitungen einhergeht, nicht. Seltene Ausnahmen bestätigen die Regel. Unregelmäßigkeiten früherer Überlieferungsstufen treten in höherer Dichte auf. Erst jünger bezeugter Neigung zu durchgreifender Vereinheitlichung enthält sich k weitgehend, wiewohl Lieder dieser Stufe berücksichtigt wurden. Inwiefern hier das Lied Gernspecks im Langen Ton typisch ist, als es für die Quellen hinter k auf die unmittelbare Umgebung verweist, wird nicht ganz klar. Sicher stehen hinter k keine so systematisch umarbeitenden Kreise wie in Dresden M 13. Da "modernisierende", vereinheitlichende Bearbeitungen aufgenommen wurden, wird weniger gezielte Aussonderung anzusetzen sein, sie hätte sicher genauer gearbeitet, da der Redaktion wohl stets bewußt war, was ihr da in formaler Hinsicht vorlag (Neuer Ton). Vielmehr schlägt die Quellenlage der Umgebung von k in dieser Hinsicht durch. Im übrigen ist für die Quellenfrage festzuhalten, daß die älteren Vorlagen nicht hinter eine erste schon bearbeitende Phase der Frauenlob-Rezeption zurückreichen. Wie in der Weimarer Frauenlob-Handschrift, der zwar weitergehendere Eingriffe in den Strophenbau konsequenter fehlen, die aber im Zarten Ton durchaus schlechter als k dasteht, konnte hinter einen schon relativ früh ausgebildeten und verfestigten Stand der Dinge nicht mehr zurückgegriffen werden. Mit den so unterschiedlichen Formen, denn in der Disparatheit des Materials kommt der Kolmarer keine Handschrift gleich, wird seitens der Redaktion einheitlich verfahren. Noch wo die Textgestalt gegen die Melodie steht, wird der Strophenbau unverändert übernommen, in Ausnahmefällen eine alternative Form festgehalten (Neuer Ton). Vereinheitlicht wurde nicht. Dazu fügen sich Beobachtungen zur Aufzeichnungsweise im Detail. Hand B übernahm metrische Schreibung augenscheinlich nur aus der Vorlage, während die konstante Umsetzung des ge-

regelten Hebungswechsels durch Hand A offenbar unabhängig von je vorliegender Textgestalt vorgenommen wurde. Einzelne Ausnahmen, für die keine überzeugende Erklärung zur Hand war, bestätigen die Regel (Melodiestrophen von Froschweise und Gekröntem Ton). Daß Hand A gegen die Textmetrik gelegentlich, doch nicht systematisch, flektierte Formen von *nomina sacra* in den Nebentonsilben synkopiert, kann mit Petzsch als Rückfall in individuelle Schreibgewohnheit erklärt werden: die ungeregelte Verteilung kann ebensogut auf die Vorlagen zurückzuführen sein. Für Hand B ist dies nicht in dem Maße ausgemacht, da deren Ablehnung metrischer Schreibung entsprechende Fälle nicht hinreichend von ihrer Umgebung absetzt. Beachtung verdient schließlich die uneinheitliche Behandlung der Versschlüsse: wo vom Strophenbau männlicher Ausgang gefordert und im Text durch alte männliche zweisilbige Kadenz erfüllt wurde, synkopierte A nicht durchgängig. Trotz Vereinfachung der Versausgänge nach eingetretener Dehnung wurden alte Kadenzen nicht angepaßt. Dazu fügen sich die gelegentlich ohne Auftakt belassenen Verse, so hier nicht von Schreiberversehen auszugehen war. Eine mehrfach zu beobachtende korrigierende Durchsicht der Texte nahm auf formale Erfordernisse in zahlreichen Fällen keine Rücksicht, ändert bisweilen gegen diese.

An den untergeschobenen Tönen ließ sich nur in seltensten Fällen (Tannton/Grüner Ton; Zugweise; Überzarter Ton) eine Anlehnung an "echte" Töne Frauenlobs erwägen. Von ausgemachter Nachahmung zu sprechen, verbietet sich ohne begleitende umfassendste Vergleiche angesichts eines unbefriedigenden Forschungsstandes zu Fragen der Formgeschichte. Verwandtschaft kann auf Zufall beruhen und erst später Zuschreibung an Frauenlob befördert haben. Es steht aber fest, daß Charakteristika "echter" Töne, wie Verbindung der Bauteile über Waisen, nicht produktiv aufgegriffen wurden. Ganz im Gegenteil eignet untergeschobenen Tönen größtenteils ein eher schlichter, einfacher und in der Regel kürzerer Strophenbau, zumeist entwickelt aus Kombination ein-

facher Baumuster ohne umständliche Verzierungen oder Verschleierung der Grundstrukturen. Gebilde wie Überzarter Ton oder Zugweise stellen durchaus die Ausnahme. Übereinstimmungen zwischen unechten Tönen mögen sich zwar zum Teil nur fehlender Kreativität "unbedeutenderer" Dichter oder zeittypischen Vorlieben verdanken, den Redaktoren der Kolmarer Handschrift bot sich in einem einzigartigen Überblick aber doch ein in Ansätzen einheitliches Profil. Nur nach dem vom einfachen Schweif mit Paar- oder Dreierreim vorgegebenen Muster sind gebaut Froschweise, Grundweise und Ankelweise, den Aufgesang nur aus einfachen Schweifen zeigen zusammen mit Schweifreim im Abgesang Tannton, Spiegelweise und Gekrönter Reihen, ohne diesen im Abgesang noch Hundweise und Briefweise. Allein acht von 21 Tönen, ohne Leichs, greifen in ihrem Aufgesang und teilweise oder ganz im Abgesang auf dieses Bauprinzip in seiner schlichtesten Form zurück. Der Vergessene Ton unterbricht den Schweif im Aufgesang durch einen weiteren Reim und eine Weise (aaxb/aadb). Hinzu kommen der Grüne Ton (abxbcd/aexecd) mit umgekehrtem Schweif mit Waise nach dem zweiten Endreim und Enderweiterung um zwei verschiedene Reime, mit um einen Erst- und einen Schweifreim enderweitertem Schweif mit Waise vor dem letzten Schweif der Würgendrüssel (aabaxc/ddbdxc), ohne Waise der Neue Ton (aabac/ddbac), ferner kompliziertere Schweifbindungen (aabbbc/ddeeec) in Langem Ton, Zartem Ton (aaabbac/dddeedc) und Hundweise, dort mit um einen Reim erweitertem Schweif auch im Abgesang (ababbc/dedeec/fffghhhg). Daß etwa zwei Drittel der Töne, davon etwa die Hälfte mehr als deutlich und ein Teil auch noch im Abgesang, mit Schweifreimen arbeitet, dürfte kaum Zufall sein. Immerhin schon sieben alte Töne Frauenlobs, neben den erwähnten Formen noch der Flugton, setzen diese bereits ein. Von den Nachdichtern und denjenigen, die Frauenlob fremde Töne unterschoben, könnte dieses Charakteristikum alter Töne im Einzelfall bemerkt worden sein. Jedenfalls kann eine zweite Gruppe von Tönen in k, die in ihren Aufgesängen dem Muster "abc

..." folgt - vier an der Zahl, nämlich Verhohlener Ton (abc/abc), Süßer Ton, Ritterweise (beide abcd/abcd) und Gekrönter Ton (abcd(d)ef/abdg(g)ef) -, mit den Schweifreimtönen nicht konkurrieren. Das Frauenlob-Korpus besaß zumindest für die Redaktion des cgm 4997 Ansätze zu einheitlicher Kontur. In der Rezeption alter Meister scheint dies ähnlich nur noch für Regenbogen gegeben zu sein, dessen Töne im Aufgesang gerne in der Form "abc... / abc..." einsetzen.[106] Daß sich dies aber einem zeitgenössischen Dichter ohne den unvergleichlichen Überblick des cgm 4997 in klarem Gegensatz darstellte, darf bezweifelt werden, zumal selbst in k der Anteil entsprechender Töne Regenbogens gering ist.

Für die Anlage von k kommt der Verwandtschaft einzelner Töne augenscheinlich keine Bedeutung zu. Allenfalls die Übernahme der Briefweise mit ihrem um einen Reim erweiterten einfachen Schweif in den Stollen könnte darin in den Augen der Redaktoren eine Legitimation erfahren haben.

4.4 Meistersingerische Nomenklatur: Die Namen der Töne

4.41 Tonnamennachweis im cgm 4997

Die Kolmarer Handschrift organisiert die Lieder für Frauenlob wie in den weiteren Autoren-Korpora nach Tönen, deren Namen zu Beginn einer neuen Partie auf dem Melodieblatt erscheinen. Während dieser Gebrauch systematisch verfolgt wird, nennen die Schreiber den Tonnamen über dem Schriftspiegel der folgenden Blätter eher sporadisch: besonders häufig im inhomogenen Eingang wie in den umfangreichen Regenbogen- und Frauenlob-Sammlungen, was offensichtlich zu deren Übersichtlichkeit beizutragen hatte, mit abnehmender Frequenz dann in den folgenden Teilen.

Nur mit einem Ton vertretene Dichter können nur unter dem Tonerfinder geführt sein, zumal wenn

---

106 Vgl. den kurzen Hinweis bei Brunner: Alte Meister. S. 8. Anm. 26; in k sind dies Grauer Ton, Langer Ton, Grundweise und Goldener Ton.

dieser weniger breit tradiert wurde. Bl.812r etwa kündigt die Suchensinn-Partie an *Dyß ist in meynster Suchensinns tone*, und lediglich den Tonautor nennen dann die Blätter 812v, 813r, 813v, 815r, 815v und 816r. Bl.779r erscheint über dem Schriftspiegel nur *Jn meister anckers tone*. Die Rubrik Bl.797r kündigt den Jungen Meißner an *Der Michsener jn sim gedicht*, wobei nach dem Possessivpronomen *ton* zu ergänzen und sinngemäß zu lesen wäre: der Meißner, in seinem Ton Gedichtetes. Namentlich kennen seinen Langen Ton auch die Blätter 806r und 808r bis 810r nicht. Sie bieten nur jeweils den Namen des Tonerfinders.

In den Sonderfall der Identität von Text- und Tonautor hineinspielen könnte dagegen bereits die Form *Meinster meffryds geticht* auf Bl.794r, denn lediglich das Engelberger Cantionale tradiert neben k in dieser Form einen Dreierbar.[1] Wie die Rubrik Bl.719r erweist, konnte die Ankündigung eines neuen Tons durchaus auch den Ort für Hinweise auf Textautorschaft abgeben: *dyß ist dez jungen stollen getichte vnd hat nit geticht dann dyse dru par nach starp er wie er sturbe daz ste zu gotte.*[2] Schließlich ist zu erwägen, ob der Redaktion der Hofton Reinmars von Brennenberg dem Namen nach unbekannt blieb, oder ob gezielt auf eine Angabe verzichtet wurde. "Einen Brennenberger dichten" funktionierte im frühen Meistergesang vielfach als Chiffre für die inhaltliche Ausrichtung der Lieder im Hofton, denn dieser wurde vorwiegend für Weltliches, vorzugsweise für das Minnethema und Liebesdichtung herangezogen. Den Bl. 672r (*Jn dem brannenberger*) ähnlichen Typ kennen der

---

1 Bl.5r-v = cgm 4997, Nr.849. Zu Meffrid vgl. Eva Kiepe-Willms: Art."Meffrid". In: ²VL. Bd. 6. 1987. Sp. 300-302, hier Sp. 301: "[...] zur Trennung der Texte in echte und unechte besteht [...] kein Anlaß."

2 Weitere Hinweise auf den Textdichter geben etwa Bl.244r (Frauenlob und Regenbogen: Briefweise), Bl.489r (Marner: Prophetentanz), Bl.490r (Marner: Goldener Ton) und Bl.492r (Nestler von Speyer: Unerkannter Ton).

cgm 1018 wie der cgm 1019[3]. Entsprechend präsentiert sich auch die inhaltliche Zusammensetzung der Reinmar von Brennenberg-Sammlung im cgm 4997[4]. Letztes Beispiel für einen unbenannten Ton stellt der Ungelehrte, dessen Korpus Bl.750r kurz *Jn dem Ungelarten* vorgestellt wird. Ungeachtet erwähnter Eigenheiten für Reinmar von Brennenberg und Meffrid verweist Fehlen des Tonnamens auf lückenhafte Vorlagen, da in anderen Einzelton-Partien wie Rumslands respektive Wolframs (Bl.776r), Heinrichs von Ofterdingen (Bl. 756r), des Tugendhaften Schreibers (Bl.742r) oder des Alten Stolle (Bl.706r) dieser ja durchaus geboten wird. Daß sich die Redaktion gleichwohl nicht veranlaßt sah, Fehlendes zu ergänzen, führt nicht nur erneut dokumentarische Intention hinter der Aufzeichnung vor, sondern ist bemerkenswert auch für die Funktion der Sammlung. Es ist fraglich, ob auf Gebrauch in einer Singergemeinschaft zielende Anlage auf Tonnamen verzichtet hätte, so daß von dieser Seite erneut individueller Impuls zur Niederschrift ins Spiel gebracht wäre. Schließlich wird der aus dem Tönerepertoire Frauenlobs gewonnene Eindruck gestützt, daß auch in der Zuschreibung der Melodien k keine Aktivitäten entfaltete, einzig Vorhandenes in konzentrierter Fülle zusammenträgt. Der Blick auf die Tonnamen wird daher kaum an diese Handschrift gebun-

---

3 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 135, Nr. 28 und S. 136, Nr. 12, die Übersicht über die einzelnen Überlieferungsträger S. 323, im ersten Band die Hinweise auf die Tonverwendung durch Hans Folz (S. 343-345), Hans Sachs (S. 357-358), oder in Jörg Dürnhofers Liederbuch (S. 134 und S. 136). Zur thematisch eingeengten Rezeption Reinmars von Brennenberg als "Brennenberger" über den Gattungszusammenhang hinaus Sappler, Paul: Art."Bremberger". In: ²VL. Bd. 1. 1978. Sp. 1014-1016, hier Sp. 1015-1016.

4 Von insgesamt sechzehn Liedern bringen auf unterschiedlichste Weise Minne, Klage- oder Liebeslieder, Frauenpreis oder -schelte ins Spiel Nr. 729-730,735-736,739-740,741-742 und Nr.744. An Moral- und Lebenslehre halten sich die Lieder Nr. 729,731-732,737 und 743. Dezidiert geistlich präsentiert sich einzig der Marienpreis Nr.738, wogegen der Frauenpreis Nr.736 in der Schwebe zwischen weltlicher und geistlicher Auslegung gehalten ist.

dene, sondern allenfalls der gesamten frühmeisterlichen Frauenlob-Aufnahme eignende Züge herausstellen können. Da sie systematisch weder hier noch für andere Autoren untersucht wurden, versichern sich folgende Ausführungen zunächst der von der Forschung bereitgestellten Hinweise und versuchen einen ersten gattungsgeschichtlichen Horizont zu skizzieren.

4.42 Tonnamen bei den *meistern* und in den Handschriften

Die Verwendung von Tonnamen beginnt im 14. Jahrhundert als verbreitetere Praxis sich durchzusetzen:

> "Tonüberschriften begegnen, seit mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die Spruchüberlieferung breiter einsetzt, sporadisch von Schlesien bis Tirol und Trier; das älteste Zeugnis ist vielleicht dasjenige der Manessischen Handschrift: *Dis ist in vron eren done* [...]."[5]

Im übrigen nennt C Tonnamen nicht. Die Ausbreitung der Namenvergabe läßt sich als Begleiterscheinung nicht-auktorialer Formverwendung verstehen. Solange wie Tonbenutzung einzig durch den Schöpfer die Regel stellte, erübrigte sich wohl die Einführung von Namen, da individueller Gebrauch überschaubare Mengen garantierte. Die Weihestrophen, der Ort expliziter Reflexion auf die verwendete Form, sprechen vielfach nur vom *dôn* oder vom *niuwen dôn*, und belegen ihn nicht mit Namen.[6] Wo dies in der älteren Spruchdichtung geschieht, wie in einer Strophe des Wartburgkrieges (*in des edeln vürsten don von Düringenlant*), könnte gerade die Verwendung durch verschiedene Dichter mitgedacht sein.[7] Frauenlob benennt seine Spruchtöne nicht. Die Weihestrophe Ettm.390 aus der Weimarer Handschrift im Vergessenen Ton mit den Versen *Hilf mir, daz ich in dem vergezzen dône / dir singe ze lobe unt dîner muoter schône* (V.5-6) ist mit Thomas[8] als Produkt des Meistergesangs anzusehen.

in G zu La. 111.22: „In dem done Ich wirbe vmb allez daz ein man" (MF 158.1)

in G zu Stoutz XIV.19: „Ein ander don Ob allen vrouwen rowe reine müter" (Str. XIV.1)

in G zu Stoutz XV.8: „In dem dan der eren spiegel ist ob ir schame (Str. XV.10)

---

5 Kornrumpf, Wachinger: Alment. S. 382.
6 Vgl. die Belege bei Brodt: Sigeher. S. 76-85.
7 Zur zitierten Stelle Wachinger: Sängerkrieg. S. 62-63.
8 Thomas: Untersuchungen. S. 119.

Noch Heinrich von Mügeln führt in seiner Ungarnchronik lediglich fremde, nicht die vorangestellten eigenen Melodien mit Namen auf. Ob die Spruchdichter selbst mit ihren Schöpfungen namentlich umgingen, wird kaum in Erfahrung zu bringen sein: jedenfalls treten sie damit nicht nach außen. Das ändert sich erst im 15. Jahrhundert. Michel Beheim setzt den Tonerfinder ganz bewußt als namengebende Instanz ein und versucht, ein individuelles Gepräge - sicher in gezielter Distanzierung von den Nachdichtern - über den einheitlich zweiten Bestandteil *wîse* statt des ebenfalls verbreiteten *dôn* im Tonnamen herzustellen.

In der Regel wird von semantischer Identität der Worte "Weise" und "Ton" auszugehen sein, so auch Plate: "Weise und Ton bedeuten beide ursprünglich die Melodie eines Liedes."[9] - besser: die Einheit von Melodie und Strophenbau. Plates Arbeit leidet den Mangel, zeitlich sehr verschieden anzusetzende Quellen als Zeugnisse heranzuziehen und entsprechend zu historischer Differenzierung wenig beizutragen. Für "Weise/Ton" könnte sie angebracht sein. Den Verdacht auf etwaige meistersingerische Nomenklatur begründen Gegebenheiten in der Schlußpartie des cgm 4997. Der Einschub der Lagen 57 bis 60 bietet die Form "Ton" - die Ausnahme stellt einzig die Grußweise des Tugendhaften Schreibers, die indes schon in Lage 54 erscheint und zudem äußerst merkwürdig über die Handschrift verteilt ist. Der Neuzugang unterbricht eine umfangreiche Partie von Weisen, nämlich die Lagen 53-56 und 61-63. Die Ausnahme vertreten nur Wolframs Goldener Ton, der indes ergänzt sein könnte, und Ofterdingens Gekaufter- oder Fürstenton. Sollte diese Zweiteilung auf Zufall beruhen? Die Alternativen Schallweise/Langer Ton (Ehrenbote), Nachtweise/Süßer Ton (Konrad von Würzburg und Friedrich von Sonnenburg) wie die Überlieferung der Goldenen Weise Walthers in anderen Meisterliederhandschriften als "Übergoldener Ton" lassen an unterschiedslosen Gebrauch denken. Vielleicht scheinen hier aber noch ältere zeitlich oder lokal gebundene Eigenheiten der Tonnamenvergabe durch.

Programmatik darf bei Michel Beheim ferner in der biographischen Rückbindung mancher Namen vermutet werden, so in der Angst-, Hof und Osterweise.[10] Für

---

9 Plate, Otto: Die Kunstausdrücke der Meistersinger. In: Nagel: Meistersang. S. 206-263, hier S. 235.

10 [...] *und es haisset in seiner angstweis, wann er vieng es an zu wien in der purg do er in grossen angsten waz*, zitiert nach: Karajan, Theodor G. von (Hrsg.): Michael Beheim's Buch von den Wienern,

Hans Folz ist über den Autographen cgm 6353 zumindest der Name seiner Schrankweise als authentisch gesichert.[11] Muskatblut erwähnt seinen Hofton in Lied Gro.60,16[12]. Sollte die Sammlung Köln W*8 in ihrer Anlage auf den Dichter selbst zurückgehen[13], wäre Authentizität auch für den Langen und den Fröhlichen Ton[14] anzunehmen. Dem jungen Hans Sachs ist die Benennung der eigenen Töne sicher eine Selbstverständlichkeit gewesen; entsprechendes Zeugnis legt der mgq 414 ab. Wo keine Autorhandschrift vorliegt, ist zwar stets auch mit sekundärer Herausbildung zu rechnen, wie groß die Einflußnahme des Tonerfinders war, nicht auszumachen. Seit der Mitte des Jahrhunderts wird Hervortreten mit selbst vergebenen Namen für die Töneerfinder nichts ungewöhnliches mehr gewesen sein. Nestlers von Speyer Ankündigung seines Unerkannten Tons auf Bl.492r fügt sich da gut ins Bild. Übernommen wurde damit eine Praxis, die ihren ursprünglichen Sinn dem nicht-auktorialen Tönegebrauch verdankte, nun wohl schon weitgehend zur Gewohnheit geworden war. Es ist bezeichnend, daß einer der frühesten Belege, das Tarantsberger Einzelblatt aus Südtirol, niedergeschrieben in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts, sich mit der Benutzung des Marner'schen Langen Tons durch einen Nachdichter trifft.[15] In den Kontext an Boden gewinnender Nachdichtungen ist daneben das frühe Zeugnis des Breslauer Handschriftfragments Ms.Akc.

1462-1465. Zum ersten Mahle nach der Heidelberger und Wiener Handschrift hrsg. von T. G. v. K. Wien. 1. Aufl. 1843. S. 1. Schanze verweist auf diese Stelle, erwägt für die Osterweise Entstehung in Beheims österreichischer Schaffenszeit, für die Hofweise Entstehung in seiner höfischen Schaffensphase (Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 208, 215, 219).

11 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 307-309 und Bd. 2. S. 4.

12 Groote, Eberhard von (Hrsg.): Lieder Muskatblut's. Köln 1852.

13 So die Vermutung von Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 152-156.

14 Vgl. aber zu den Tonnamen in der Muskatblut-Überlieferung Kiepe-Willms: Muskatblut. S. 96.

15 Zur Handschrift Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 237.

1955/193 zu stellen, das Thomas jenem schlesischen Verehrerkreis zuschreiben möchte, dem

> "die Überlieferung der Handschriftenfragmente des Frauenleichs, der Handschrift W und der vorliegenden Bruchstücke zu verdanken ist und aus dem als einer der bedeutendsten Schüler Frauenlobs Peter von Reichenbach hervorging."[16]

Vielleicht ist für die erste Hälfte dieses Jahrhunderts von solchen nur nach und nach sich ausbreitenden, zunächst nur lokal begrenzten Traditionen auszugehen. Die Niederschrift der erwähnten Strophengruppe in Marners Langem Ton wiederum im bairischen Sprachraum im Anhang R des cpg 350 (Bl.66r-68r) spräche dafür. Von solchen Tendenzen, wenn sie ihnen denn bekannt waren, setzten sich möglicherweise schon gezielter in akzentuiertem Rückgriff auf die gewohnte Identität von Text- und Tonautor ein Konzept ab, wie es hinter der Jenaer Handschrift steht, wenngleich ein solch ausgeprägtes Sammelinteresse die Neuerungen natürlich nicht übergehen konnte: etwa in der Einordnung der Gegenstrophen unter dem benutzten Ton. Obwohl die Jenaer Handschrift in der Aufnahme der Melodien den Formaspekt ungleich mehr als C berücksichtigt, fallen doch keine Namen. Es dürfte kaum auf Zufall beruhen, daß diese noch in den "höfisch" geprägten Sammlungen des späteren 14. und frühen 15. Jahrhunderts ausfallen, im Möser'schen Fragment mgq 795 oder in der Niederrheinischen Liederhandschrift Leipzig Rep.II fol.70ª. Offenbar findet die Unterscheidung von anonymen Nachdichtern und umherziehenden Berufsdichtern in der Nachfolge der älteren Sangspruchdichter eine Parallele in den handschriftlichen Zeugnissen, die das Prinzip der Identität von Text- und Tonautor noch in der Art und Weise der Aufzeichnung lebendig zu halten scheinen. Zweifellos bedarf es da jedoch weiterer Differenzierung, zumal über beide Verfassergruppen für das späte 14. und frühe 15. Jahrhundert wenig in Erfahrung zu bringen ist. Der Vermerk der Tonnamen avancierte dann im 15. Jahrhundert zum Signum der Meisterliederhandschrif-

---

16 Thomas: Untersuchungen. S. 61-62.

ten. Bereits um 1430 ist er in der Baseler Handschrift O IV 28 die Regel, und er bleibt späterhin an bestimmte Handschriftentypen und ihr Umfeld gebunden. So kennt das Liederbuch Tonnamen zumeist nicht.[17] Ebenso zeigen darin lateinische geistliche Sammel- und Gebrauchshandschriften Distanz zu meistersingerischer Aufzeichnungspraxis.[18] Indem das Engelberger Cantionale gar die Melodie zusätzlich über das Initium der Strophe eines Überlieferungsschlagers aufruft (Bl.11r: *Jn der langen wis frovwenlobs als adam den ersten man den*), hält gerade eine der Gattungs- und Überlieferungstradition fernstehende Sammlung einen konkurrierenden Typ der Formangabe lebendig, der neben den neuen Gewohnheiten weiterbestanden haben wird.[19] Aufzeichnung des Tonnamens ist

---

17 Vgl. im zweiten Band der Untersuchung Schanzes die Bestandsübersichten zum Augsburger Liederbuch (cgm 397), zum Königsteiner Liederbuch (mgq 719), zu den Liederbüchern des Liebhard Eghenvelder (Wien cod.s.n.3344), der Clara Hätzerlin (Prag, Knihovna Národního Musea Ms. X A 12) und des Jacob Käbitz (cgm 811), dazu auch Kornrumpf, Wachinger: Alment. S. 357:"[...] der Name des Tons aber und der zu ihm gehörende Name des Erfinders werden so regelmäßig genannt, daß man diese Art der Tonbenennung geradezu als Kriterium für die Abgrenzung des Meistergesangs und seiner noch nicht institutionalisierten spätmittelalterlichen Vorstufen von anderen Liedtraditionen verstehen kann."

18 Vgl. für die geistlichen Handschriften im Katalogteil Schanzes etwa den clm 4423, 5879, 5967, 8481, den Straßburger cod. 1995 und den Engelberger cod. 314, als frühes Zeugnis die Handschrift Vorau 401. Bis auf das Engelberger Cantionale zeigt keine Handschrift Tonnamen, wie dies auch für die lateinischen Sammel- und Gebrauchshandschriften clm 3941, 4350, 4379, 5539 und den clm 13582 gilt. Einzig im clm 14574 werden Verfasser und Töne benannt: der Akzent liegt hier auf Wissensvermittelndem und geistlichen Liedern. Interesse an volkssprachlichen Texten bezeugt eine Teichner-Rede. Die Angabe von Tonautoren wie -namen in der geistlichen Sammlung Basel A IX 2 zeigt kaum entsprechende Kenntnis des Hauptschreibers oder des Auftraggebers an, da sich die geistlichen Meisterlieder auf einem eingeklebten Doppelblatt finden, das anderen Zusammenhängen entstammen kann.

19 Hinzuweisen ist auf das berühmte Beispiel zu Walthers Lied La 111,22 in C: *in dem dône Ich wirbe umb allez daz ein man*; weitere Belege auch aus dem europäischen Umfeld bei Kornrumpf, Wachinger: Alment. S. 357-358.

demnach weitgehend an den Handschriftentyp gebunden. Unabdingbar als fester Bestandteil der Dokumentation meisterlichen Schaffens erscheint sie schließlich um 1400 in der Mügeln-Sammlung des cpg 693, die in ihrem Anhang weitere Verfasser und Töne nicht mehr in dieser Ausführlichkeit vermerkt.[20]

Als Folge zunehmender Produktion neuer Töne, die unterschieden werden wollten, mußte sich auch die Struktur der Tonnamen ändern. So bietet das 16. Jahrhundert mit seinen regelmäßig namentlich hervortretende Autoren drei- oder mehrteilige Fügungen. Hier war mehr Erfindungsreichtum gefordert. Namen wurden zunehmend zum exponierten Spielfeld dichterischer Phantasie, konnten nun auch leichter einzelne Autorenoevres voneinander abgrenzen.

> Einige aus der Liste Wagenseils gezogene Beispiele illustrieren diesen Wandel hier hinlänglich: Überkurze Abendrotweise (Georg Hager), Kurze Affenweise (Georg Hager), Treue Pelikanweise (Ambrosius Metzger), Abgeschiedene Vielfraßweise (Carl Foder). In vielen Fällen stellt sich Variation über ein originelles Substantiv, ergänzt durch ein Ephiteton ein, was in der Regel zur Unterscheidung ausreichte wie Einfallsreichtum genügend Raum ließ. Noch längere Namen sind selten (Hans Findeisen: Gestreifte Safran-Blümleinweise). Systematische Namengruppen schuf vor allem Ambrosius Metzger - etwa nach dem Muster "Farbe" und "Blume: Rote Nußblühweise, Gelbe Lilienweise, Blaue Rittersspornweise, Blaue Kornblumenweise. Metzger arbeitete zudem mit Oppositionen (Schwarze Tintenweise : Schreibpapierweise), wozu sich Vorformen (Langer Ton : Kurzer Ton; Tagweise : Nachtweise) schon in vorreformatorischen Handschriften finden.

Vorformen für originellere Tonnamen aus mehr als zwei Komponenten finden sich in vorreformatorischer Zeit

---

20 Schreiber A (zur Unterscheidung der Hände Stackmann: Mügeln. Bd. 1. S. XLIX-L) operiert freilich sehr zurückhaltend und unter anderem mit Kürzeln. Stehen dahinter arbeitsökonomische Überlegungen, oder gibt sich darin noch ein gewisses Unbehagen zu erkennen an der Übernahme solchen Verfahrens in eine Autorsammlung? Zu den Nachdichtungen im Anhang werden bezeichnenderweise konsequent keine Angaben gemacht, allerdings stammen sie von verschiedenen Händen und verraten eher ein vergleichsweise marginales Interesse an weiteren Texten. Ähnlich lassen sich die fehlenden Nachweise im Schlußteil der Weimarer Frauenlob-Sammlung verstehen.

vor allem in Nürnberg.[21] Zu einer älteren, vielfach Formkriterien aufgreifenden Fügung tritt ein neues, meist kaum originelles Beiwort (Typ: Hohe Goldene Weise), der zweite Bestandteil beginnt sich zunehmend und offenbar bereits bei Sachs (Bergweise) von der Bindung an Kriterien des Tradierten zu lösen (Typ: Hagenblühweise), bis sich schließlich der Akzent ganz in den ersten Teil verlagern konnte (Metzgers Schreibpapierweise). Außerhalb Nürnbergs sind im 15. Jahrhundert Vorformen der späteren Tendenzen selten. In Beheims nachträglicher Unterscheidung seiner *sliht* von seiner *hohen guldin* Weise wird das Verfahren notwendiger Ausdifferenzierung bei zunehmender Tonproduktion durch Zusätze einmal im cpg 312 gar *in statu nascendi* deutlich.[22] Der cgm 4997 ist sowohl wegen seiner Entstehungszeit wie der tontraditionalistischen Haltung von diesen Entwicklungen noch kaum erfaßt. Lediglich Peters von Arberg Große Tagweise wird von den anderen Tagweisen und des Kanzlers Hoher Goldener Ton von einer "süßeren Variante"[23] unterschieden. Mit Reinmars Frau-Ehren-Ton wurde ein bereits aus C bekannter Name bewahrt, der ohnehin dem Typ nach im Herausgreifen einer exponierten Figur zur Gruppe "Unser-Frauen-Chorweise" (Hans Folz, Fritz Kettner), "Unser-Frauen-Ton" (Fritz Kettner), "Unser-Frauen-Gesangsweise" (Hans Sachs) zu stellen ist, die wie Frauenlobs "Unser-Frauen-Leich" nur einen älteren Sonderfall erfaßt, der nicht zusammen mit der Entstehung mehrgliedriger Tonnamen zu sehen ist, wenn er in Grenzen auch das Vorbild abgegeben haben kann.

4.43 Tonnamentypen in der Frauenlob-Partie

Im folgenden Arbeitsschritt kann das umfangreiche Frauenlob-Repertoire der Kolmarer Handschrift als

---

21 Zum Beispiel bei Hans Sachs: Hohe Bergweise, Überhohe Bergweise oder bei Fritz Zorn: Überlange Zugweise. Entscheidendes Zeugnis ist freilich der erst im 16. Jahrhundert niedergeschriebene mgq 414.

22 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 193.

23 Vgl. die Rubrik Bl.545va.

Folie für die Darstellung verschiedener Typen von Tonnamen dienen. Werden Briefweise und Kreuzleich mit berücksichtigt, liegen 25 Namen vor, die das Spektrum der Möglichkeiten in seinen wesentlichen Zügen erfassen. Nicht genutzt wird das immerhin vorstellbare Verfahren, ein Autorenkorpus auch über einheitliche Namengebung zu markieren: hinzuweisen wäre auf die Vorliebe für Farben im Regenbogen-Repertoire[24]. Hier dürfte kollektive Tradierung durchschlagen. Sie zeigt tendenziell Beliebigkeit in der Namenvergabe an. Und ganz entsprechend nehmen die Farbnamen im Falle Regenbogens nur einen Ausschnitt ein, der offenbar nicht verbindlich wirkte. Bis auf den "Unser-Frauen-Leich" liegen für Frauenlob Namen aus zwei Komponenten vor, wie sie im vorreformatorischen Meistergesang noch überwiegen. Da in der Bezeichnung als "Leich" die feste Strophenverbindung vorgegeben ist, arbeitete die Anlehnung an die Inhalte im Marienleich Frauenlobs ausnahmsweise einmal nicht punktuell, was hingegen für die Spruchtöne die Regel ist.

An der Ritterweise wird das deutlich: ihr Name dürfte sich entweder aus Lied Nr.235, in der Christus als himmlischer Ritter vorgeführt wird, oder aus dem umfangreichen Marienmirakel Nr.234 vom verarmten Ritter erklären, dem Maria nach Bedrohung durch einen jüdischen Zauberer aus seiner Not hilft.[25] Da der Ton nur sieben- und achtsilbige Verse zur Verfügung stellt, wird er kaum für die 53 Strophen dieses Marienmirakels komponiert worden sein, denn deren relative Kürze steht episierender Gestalt eher entgegen. Allenfalls das einfache Reimschema der Form "abcd/abcd/efefghgh" könnte die Umformung angeregt

---

24 Brunner: Alte Meister. S. 124. Anm. 201.

25 Verarbeitet ist wohl die besonders in Schulhandschriften verbreitete mittellateinische "Militarius"-Verslegende aus dem 13. Jahrhundert, vgl. Worstbrock, Franz Josef: Art."Militarius". In: ²VL. Bd. 6. 1987. Sp. 527-529.

haben.[26] Unikale Überlieferung der Mariendichtung und Parallelüberlieferung von Nr.235 in der Wiltener Handschrift spräche für eine Anlehnung des Namens an das fünfstrophigen Bar, doch ist die Frage, welches der zwei Lieder sekundär in den Ton gesetzt wurde, nicht sicher zu entscheiden: ein Problem, daß sich prinzipiell für alle an Textinhalten ausgerichtete Tonnamen stellt. Da augenscheinlich keine Einzelstrophe namengebend war, wird erwägenswert, daß sich Barbildung bei der Benennung des Tons bereits durchgesetzt hatte, denn auch Nr.234 weist in der Durchführung keine Brüche auf. Es sei denn, alte Strophen sind ausgefallen und beide Lieder sekundär. Weitere Lieder zum Thema hat der Name nach dem Zeugnis von k und anderen Handschriften nicht angeregt; allenfalls wäre zu erwähnen, daß in Nr.236,2 Gottvater im Eingangsvers als der *hymmel degen* apostrophiert wird. In der Antwort Jesu auf den göttlichen Auftrag zur Erlösung der Menschheit im Abgesang von Nr.239,1 (*der son der sprach zum vatter her vnd ich wil hin zu tal vnd ich wil selber sin kempfer vor ewiclichen val*, Bl.231va, Hervorhebung von mir, M. B.) ist nicht zwingend ein Reflex auf den Tonnamen zu erkennen. Damit bleibt dessen Wirkung auf nur zwei der insgesamt vierzehn bekannten vorreformatorischen Lieder marginal. Noch krasser tritt dieses Mißverhältnis in anderen Namen dieses Typs auf, so im Tannton, dem das Initium der zweiten Strophe von Lied Nr.102 bei der Taufe Pate gestanden haben wird (*Ich qüam fur einen finstern dann*, Bl.128rb), im an den Eingangsvers von Nr.225,3 (*Ich sass uff einer grüne*, Bl.218vb) sich anlehnenden Grünen Ton, in der Hundweise, die ihren Namen der Fabelstrophe Kelins verdankt, und der Grundweise, deren Name sich erklären läßt aus den geistlich-spekulativen Grübeleien über Trinität und

in Anlehnung an Walthers Reihston (vgl. Stackmann); vgl. auch die Dialoggedichte zw. Tannhäuser u. Frau Venus u. die Minnereden-Eingänge etc.

26 Vgl. zum Tonschema die Ausführungen zu Metrik und Strophenbau der Töne Frauenlobs. Die Briefweise bot dagegen dem Dichter der Veronika-Legende überwiegend zwölfsilbige Verse, die Schlußverse der Stollen und des Abgesangs weisen fünfzehn Silben auf. Das Reimschema der Form "aaac/cccb/deeed" dürfte ebenfalls wenig hinderlich gewesen sein.

Inkarnationsmysterium in Lied Nr.188, die dem menschlichen nach Verstehen strebenden Bemühen, das sich einzig an die Schrift halten könne und solle, unergründlich bleiben müßten. So heißt es auf Bl.194va (Nr.188,4): *kein mensch künd nie dorch grunden wie daz der son vom geist ist worden crist.* Die Schlußverse warnen eindringlich vor dem vergeblichen Mühen und verweisen auf die Bibel (Bl.194va: *kein mentsch nit ferre frage vff der gotheit wann es geschrieben stat*). Gedanklich schließt sich unmittelbar an die ebenfalls im Meistergesang nicht originelle Frage nach Gottes Sein vor der Schöpfung (Nr.189,1, Bl.194 va-vb: *Man fragot hoch wo got sess der schoepfere*)[27]. Im Anschluß an einen Fragenkatalog wird erneut auf die Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnis verwiesen: *ach mensch nu laß din synnen wie er wer e daz die gotheit wart* (Bl.194vb), ähnlich auch die Schlußverse Bl.195ra: *frog ferrer nit verstant recht dy figur.* Das vergebliche Streben nach Erkenntnis der theologischen Mysterien, an die letztlich nur geglaubt werden könne, scheint sich auch das fragmentarische Lied ¹Frau/18/5 des cpg 392 zum Thema genommen zu haben.[28] Der Name der Grundweise ließe sich indes auch als mittelbare Ableitung aus V.3 des Liedes Nr.833 in Meister Ankers Ton denken.[29] Dieser Ton variiert den Strophenbau der Frauenlob'schen Grundweise geringfügig. Ein Lied in Ankers Ton wurde zudem unter Regenbogens Grundweise eingetragen (Nr. 453), so daß Ankers Ton vielleicht erst unter dem Namen der Grundweise bekannt war. Vermutlich, nachdem der Tonerfinder, Schanze denkt hier an den im cgm 351 auf Bl.218v genannten Meister Steinhem[30], in Vergessenheit geraten war, wurde in Anlehnung an Nr.833,1 V.5 ein fiktiver Tonschöpfer ins Amt gesetzt. Für den

---

27 Weitere Hinweise auf dieses Thema bei Bartsch: Meisterlieder. S. 154 (Nr.195, 812, 831).

28 Es liegt keine Ausgabe vor, vgl. die Inhaltsangabe im Repertorium.

29 Ausgabe bei Bartsch: Meisterlieder. S. 548-550. Zu Meister Anker Eva Kiepe-Willms: Art."Anker". In: ²VL. Bd. 1. 1978. Sp. 363-364.

30 Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 294. Anm. 1.

Steinhem des cgm 351 spräche immerhin die Art und Weise, in der sich dort in der Einleitungsstrophe, in k Melodiestrophe, das "Ich" präsentiert. Es reflektiert auf seine Kunst wie die der vorbildlichen *meister* und ruft himmlischen Beistand an, worin durchaus noch etwas vom Selbstbewußtsein eines Tonerfinders zu erahnen ist. Frauenlobs Grundweise läßt sich dementsprechend als spätere Abwandlung dieser Quelle vorstellen. Da Steinhem in das frühe 15. Jahrhundert gesetzt werden kann, Frauenlobs Grundweise keine alte Einzelstrophen tradiert, die beiden hier wie in der Handschrift Dresden M 13 und in den Heidelberger Handschriften cpg 109, cpg 392 und cpg 680 überlieferten Lieder bis auf die Minnewerbung in Lied ¹Frau/18/4 mehr oder minder geistlichen Inhalt zeigen, sich damit auf verbreitete Liedthemen der Zeit kaprizieren, läßt sich eine Entlehnung in einer der schwäbischen Sammlung Dresden M 13 ähnlichen Umgebung gut denken. Da M 13 die Grundweise bereits unter Frauenlobs Namen führt und der Ton keine Varianten im Strophenbau kennt, würde die Übernahme ungefähr in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts zu setzen sein. Zu beweisen ist das freilich alles nicht, einzig der Befund spricht nicht dagegen.

Bereits meistersingerischem Geschmack wird sich auch der Name des Leidtons verdanken. Im ihn eröffnenden Bar Nr.183 werden die Qualen der Menschheit vor der Erlösung erwähnt, von denen Maria, die um Beihilfe angerufen wird, frei gewesen sei: *küsch luter rein an aller wasen smertze* (Bl.188va-vb). Anhaltspunkte inhaltlicher Art für den Tonnamen lieferten freilich mehrfach auch die folgenden Bare Nr.184 und 185, in denen zweimal auf die schmerzlose Geburt Christi durch die Gottesmutter hingewiesen wird (Nr.184,3 V.6, Nr.185,3 V.10+15-19), vor allem die Not der Menschheit vor der Erlösung durch den Messias zur Sprache gebracht wird (Nr.185,1). Sekundäre Ausrichtung bleibt selbstverständlich denkbar, wogegen im Eingangslied immerhin die ganze Schlußstrophe die Bitten um Beistand im Leid formuliert.

Sicherer als im Leidton scheint sich die namenge-

bende Strophe für die Spiegelweise ausmachen zu lassen. Es wird sich um eine in C überlieferte Strophe Konrads von Würzburg handeln, die ihr Zentralmotiv, den Spiegel, in Ton 18, V.31 und V.37 expressis verbis nennt. Der Kreuzleich - hier im thematischen Zentrum das Kreuzesholz, die sich um dieses rankende Legende und Kreuzestod Christi - und der Taugen- oder Schloßhort, dessen Name sich aus der Schloß-Schlüssel-Metaphorik für die Empfängnis Mariae herleitet, ergänzen die Reihe der Töne, deren Namen sich aus in ihnen gedichteten Texten erklären lassen. In den Spruchtönen kommt ihnen keine Verbindlichkeit für weitere Produktionen in der jeweiligen Form zu, wiewohl mit Anlehnung an den Namen des Tons von Lied zu Lied zu rechnen ist.

Mit dem Unser-Frauen-Leich, dem Kreuzleich, dem Taugen- oder Schloßhort, dem Leidton, dem Tannton, dem Grünen Ton, der Hund-, Ritter- und Spiegelweise sind jene Formen erfaßt, deren Benennung auf entsprechende Texte zurückgreifen konnte. Dem Typ nach sind hier sehr wahrscheinlich noch Frosch- und Ankelweise zuzuzählen, wenn auch keine entsprechenden Belege vorliegen. Immerhin könnte die Froschweise Kenntnis der Hundweise voraussetzen, denn zoomorphe Namen sind sonst nicht belegt. Bevorzugung bestimmter Strophen bei der Namenvergabe ist nicht nachzuweisen. Sie dürfte in der Regel eher spontan sich an irgendwelchen mehr oder weniger beliebigen Auffälligkeiten ausrichten, wie vielleicht im Grünen Ton an der Aufnahme der ersten Strophe in Walthers Reichston, und verweist darin auf ihre primäre Funktion, Formen unterscheidbar zu machen. Aufgegriffen werden können bestimmte, einzelne Strophen tragende Motive (Hund- und Spiegelweise), Themen ganzer Lieder (Ritterweise) oder, wie in den Leichs, umfangreicher Strophenketten, wie nur das Initium einer einzelnen Strophe (Tannton). Ihre Position innerhalb der Überlieferung festigen namengebende Strophen nicht. Sie stellen in k nirgends eine Melodiestrophe. In der Spiegelweise fehlt der entsprechende Spruch, in der Hundweise ist die Fabelstrophe Nachtrag. Das Siebenerbar im Tannton

zeigt die entsprechende Strophe erst an dritter Stelle. Es ist anzunehmen, daß diese Strophen zum Teil einmal die Kopfstrophen in älterer Überlieferung abgegeben haben, ihnen aus diesem Grunde besondere Aufmerksamkeit galt. Wo, wie in der Grundweise, ein ganzes Lied namengebend gewirkt haben könnte, dann noch in Spitzenstellung erscheint, ist am ehesten von meistersingerischen Produkten auszugehen, zumal wenn der Name meistersingerische Themenschwerpunkte aufruft. Ansonsten herrscht das Zufallsprinzip, das wenig Originelles hervorbringt. Im Rückgriff auf Farben trifft sich der Grüne mit dem Blauen, Grauen und Braunen Ton Regenbogens, dem Roten Ton des Zwinger, dem Schwarzen Ton Klingsors und des Ungelehrten, dem Blauen Ton Konrads von Würzburg und dem Grünen Ton Mügelns. Das wirft die Frage auf, inwiefern hier sich mit der Ausbildung eines ersten grundlegenden Vorrats an Namen weitere Benennungen an Vorhandenem ausrichten und ein nomenklatorisches Bezugssystem für den mit der Materie Vertrauten ausbilden. So kennt eine Ankelweise des Stollen noch der cgm 5198, tradiert darunter aber Strophen in der Alment. Eine Froschweise kennt die Überlieferung neben k ebensowenig wie eine Hund- oder eine Ritterweise. Die Tannweise Regenbogens in der Handschrift Dresden M 13 hat mit derjenigen Frauenlobs einzig das Reimschema der Stollen (aab/ccb) gemein, was zunächst bedeutungslos scheinen könnte, da diese Form des Eingangs nicht sehr selten ist.[31] Aber der Rückgriff auf den Schweifreim war besonders den Frauenlob untergeschobenen Tönen eigen, so daß, wenn nicht Bezugnahme auf diesen besonderen Ton vorliegt, immerhin eine Verbindung über Strophenbau wie über den Namen hergestellt wäre. Konkreter wird da der Grüne Ton Mügelns, der wie sein Pendant je eine Waise in den Stollen - freilich aufgefangen über einen Binnenreim - und im Abgesang zeigt (V.2, 6, 17). Die Spiegelweise Frauenlobs trifft sich mit derjenigen Ehren-

---

31 Vgl. die Beispiele bei Peschel: Reimbindung, besonders S. 133-134.

botes im einfachen Schweif des Aufgesangs (aab/ccb) und im abgesetzten Klammerreim des Abgesangs: "dd-effe" bei Ehrenbote[32], "d-edde" bei Frauenlob. Frauenlobs Leidton trifft sich mit dem ganz anders gebauten Leidton Regenbogens immerhin in der Verklammerung der Stollen mit dem Abgesang über gleich zwei Reime.[33] Der Leidton Konrad Nachtigalls bindet Stollen und Abgesang ebenfalls über einen, den Schlußreim (abcbdde/afcfgge/hihiklklmme), zeigt ansonsten aber keine auffallende Nähe zum Pendant Frauenlobs: ebenso der 34-reimige Leidton Hermann Örtels[34]. Die Grundweise Regenbogens im cgm 4997, in anderen Zeugen "Kurzer Ton", läßt ebensowenig klare Parallelen erkennen wie der Grundton des Kanzlers in der Dresdener Handschrift M 13[35]. Das Bl.37r-v aufgezeichnete Lied trifft sich allerdings im Thema in ausgezeichneter Weise - das unergründliche Sein Gottes - mit dem für Frauenlobs Grundweise vermuteten Motiv zur Namenvergabe.

Die beschriebenen Sachverhalte sind je verschieden zu deuten. Da die zwei Spiegelweisen erst in k mit diesem Namen nachweisbar werden, und diejenige des Ehrenbote sich im Namen auch aus der Reinmar-Strophe Roethe Nr.255 herleiten läßt, ist für den Ansatz gegenseitiger Ausrichtung nichts gewonnen, da alles im Dunkel bleibt. Wahrscheinlicher scheint da schon, daß Mügelns Grüner Ton Frauenlobs Ton voraussetzt, da sich die entsprechenden Zeugen mit den ersten Belegen in ihrer Provenienz nahe stehen. Der Vindobonensis 2701 wurde wie der cpg 693, der als einziger den Ton Mügelns unter diesem Namen kennt, im schlesischen Raum niedergeschrieben. Anhaltspunkte für entsprechende Namengebung in den Sprüchen Mügelns sind zudem

---

32 Schema nach Roethe, Gustav (Hrsg.): Die Gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig 1887. Nachdruck Amsterdam 1967 (künftig zitiert: Roethe: Reinmar). S. 176. Die Gedichte Reinmars/Ehrenbotes werden im weiteren nach dieser Ausgabe gezählt.

33 Frauenlob: abcd(D)ef/abcg(G)ef/hihi(I)k(K)ef; Regenbogen: ababccde/fgfghhde/iiiide.

34 Vgl. das Schema bei Cramer: Liederdichter. Bd. 4. S. 413.

35 Ausgabe: WKL. Bd. 2. Nr. 432.

nicht zu finden. Frauenlobs Grünem Ton wird ohnedies eine Schlüsselfunktion in der Ausbildung der Tonnamen nach Farben zuzusprechen sein, denn die Belege reichen nur für diesen ins 14. Jahrhundert zurück, und Mügelns Ton belegt frühe Popularität. Die Entsprechungen im Strophenbau der zwei Leidtöne könnten vor dem Hintergrund einer partiellen Annäherung des Regenbogen-Repertoires an dasjenige seines Kontrahenten zu sehen sein. Der cgm 4997 kennt einen Langen Ton, eine Grundweise, die sonst als Kurzer Ton bekannt ist, einen Goldenen Ton und den Leidton, ferner schreibt er den Kreuzleich Regenbogen zu. Da beide Leidtöne keine alten Einzelstrophen überliefern und mit Konrad Nachtigall und Hermann Örtel zwei jüngere Nürnberger Meister ebenfalls auf diesen Namen zurückgriffen, ist auf jüngere Entstehung verwiesen. Mehr als vermuten läßt sich gezielte Ausrichtung andererseits nicht. Kaum auf Zufall beruhen dürfte dagegen das Zusammengehen des Liedes im Grundton des Kanzlers mit dem namengebenden Lied in der Grundweise Frauenlobs. Die Identität im Thema läßt auf einen jüngeren Zeitgeschmack schließen, was sich zu der Ableitung der Grundweise aus Steinhems Ton stellte. Wie Leidton und Grundweise wird auch der Taugenhort seinen Namen nicht nur einzelnen Textstellen[36] verdanken, sondern in Verwendung der Schloß-Schlüssel-Bildlichkeit Konzessionen an den Zeitgeschmack machen, der sich auf die claustrum-trinitatis-Vorstellung[37] berufen konnte. Albrecht Lesch etwa dichtete ein Goldenes Schloß, Fritz Kettner eine Schlüsselweise: beides Einzelliedformen, die die Erlösung der Menschheit durch den eingeborenen Sohn sich zum Thema nehmen.[38] Das Grundwort "-hort" verrät in Anspielung auf die Strophenkette ebenfalls schon jüngere Instanz der Namengebung.

---

36 Vgl. in der Ausgabe von Bartsch: Meisterlieder. S. 204-231 besonders V.5, 209, 221, 462, 904.

37 Vgl. Kern, Peter: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters. Berlin 1971. S. 155-156.

38 Zum Liedtypus Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 288-289.

Formale Qualitäten regten eine ganze Reihe weiterer Tonnamen an. Zusammen mit dem Verweis auf tragende Inhalte im "Unser-Frauen-Leich" und im "Kreuzleich" können dabei Gattungsmerkmale aufgerufen sein. Die Regel stellen indes unverbindlichere Charakterisierungen wie in Zartem, Überzartem Ton, Gekröntem und Langem Ton, in Würgendrüssel, Goldenem und Süßem Ton. Im Gekrönten Reihen gehen Form und Inhalt Hand in Hand. Dem tanzliedartigen Charakter der Reihenmelodie korrespondiert neben den obligatorischen Frühlingsmotiven zur Sprache gebrachter Frauenpreis, was leicht ins Marianische zu wenden war: dann besonders im Akzent auf der Erlösungsfunktion Mariens als Gottesgebärerin und in der Darstellungsform des Preises, so daß der Vorgang des "Krönens" über formale Kriterien hinaus auch auf den Gegenstand des Gedichteten verweisen kann.[39] Dem ordnet Frauenlobs Reihen mit seinem eher anspruchslosen Strophenbau die formalen Mittel unter. Das "Ich" setzt sich gleich in der ersten Strophe zum Ziel: *ir lop mit sange ich croene*[40]. Vor allem die Melodie des Reihen mußte wohl die Brücke zu verwandten Formen, wie Beheims Gekrönter Weise, Leschs Goldenem und Gekrönten wie Konrads von Würzburg namenlosem Reihen schlagen.[41] Wieweit der Gekrönte Ton Frauenlobs hier seinem Marienpreis im Frühlingsgewand gleichkommt, ist von musikwissenschaftlicher Seite zu prüfen. Die Texte liefern keine Indizien, doch die vierhebigen Verse mit männlichem Ausgang, die auch in den Reihen vorherrschen[42], zusammen mit den Binnenreimen in V.1/19 wie die übergreifenden Schlagreime jeweils vom zweiten zum dritten Stollenvers könnten den Tonnamen angeregt haben. Die erhöhte Aufmerksamkeit, die gewöhnlich dem Reimschema der Reihen gilt, findet hier ihre Entsprechung. Auffallender zusätzlicher Reimeinsatz findet sich, abgese-

---

39 Vgl. Petzsch: Frühlingsreihen. S. 45-46. Anm.32.
40 Bartsch: Meisterlieder. S. 201. V.13.
41 Dazu im einzelnen Petzsch: Frühlingsreihen. S. 52-54.
42 Vgl. Petzsch: Frühlingsreihen. S. 43.

hen von den Anreimen im Goldenen Ton und im Neuen Ton, nur noch im Leidton Frauenlobs in ähnlicher Ausprägung, doch läßt dieser die typischen Vierheber vermissen. Während sich für die Namenvergabe des Gekrönten Tons entwickelte Traditionshintergründe annehmen lassen, sich im Umfeld zahlreicher anderer gekrönter und goldener Töne nicht mehr über Charakteristika gerade dieser Form herausziehen läßt, als daß sie in irgendeiner Weise besonders ausgezeichnet sei, faßt die Benennung des Würgendrüssel formale Qualitäten, die dem ganz besonderen Vortragszusammenhang nahestehen müssen:

> "Auf die extrem hohe Lage vor allem des Mittelteils ist sicherlich der Name des Tons zurückzuführen. [...] Namengebend war also die Eigenschaft des Tons, die 'Kehle zu würgen' [...]."[43]

Brunner weist darauf hin, daß diese Eigenschaft schon in k nicht mehr an der Melodieaufzeichnung festzumachen war.

„Lange Weisen": U.v. Liechtensteins Frauendienst (Ruhm 2/MW 88 zur Stelle)

Ähnlich verrät sich darin die Namenvergabe für den Langen Ton als älteren Datums. Der Vergleichsbestand, aus dem der Name seine Berechtigung gewinnt, muß geringer gewesen sein, denn um einen sonderlich versreichen Ton handelt es sich schon im Vergleich zu den "echten" Tönen Frauenlobs nicht. In der Verszahl übertreffen den Langen der Grüne, Zarte, Goldene Ton und der Würgendrüssel. Weder die Proportionen von Stollen und Abgesang noch die Verslänge fallen aus dem Rahmen. Im Umfeld von k verliert der Name gänzlich seine Berechtigung. Diese Handschrift verzeichnet acht weitere, Schanze insgesamt 22 vorreformatorische Lange Töne. Eine distinktive Qualität wird nicht mehr erfaßt: allenfalls die, daß Lange Töne nicht kurz sind.

Im folgenden sind angegeben die Gesamtzahl der Verse, ihre Verteilung über die Kanzonenform, der jeweils kürzeste und der längste Vers wie die überwiegend verwendete Verslänge.
- Frauenlob: Langer Ton (19/6:6:7/2,6/4); Flugton (17/5:5:7/2,5/2+3); Grüner Ton (19/6:6:7/3,5/4); Zarter Ton (21/7:7:7/2,6/4+5); Würgendrüssel (22/6:6:10/3,6/3+4); Vergessener Ton (15/4:4:7/3,6/4+5); Neuer Ton (17/5:5:7/3,5/4); Goldener Ton

---

43 Brunner: Alte Meister. S. 251. Anm. 137.

(20/5:5:10/3/3); Kurzer Ton (8/2:2:4/4/4). Der Grüne und der Zarte Ton gingen wie der Würgendrüssel auch als Langer Ton durch.
- Lange Töne in k: Regenbogen (23/4:4:15/3,7/4,5); Marner (20/2:2:16/2,8/4); Kanzler (18/8:8:2/3,7/3,4); Heinrich von Mügeln (18/3:3:12/2,7/5); Mönch von Salzburg (26/7:7:12/3,4/4); Ehrenbote (20/5:5:10/2,4/3); Mülich von Prag (17/5:5:7/2,4/3,4); zum Vergleich Lienhard Nunnenbeck (31/8:8:15/1,5/4) und Hermann Örtel (24/7:7:10/3,5/5).

Der Doppelname Schallweise/Langer Ton für Ehrenbotes Ton belegt Austauschbarkeit. Als Standardname, der unter Minimalbedingungen vergeben werden konnte, mag er auch im Werk eines einzelnen Autors seine Berechtigung besessen haben, zählt der Lange Ton zu den verbreitetsten Tönen. Einen solchen aufweisen zu können, war einem meisterlichen Repertoire offenbar nahezu unabdingbar. Seinen Ausgang könnte dies sehr wohl von Frauenlobs Langem Ton genommen haben. Dessen Name ist früh belegt, der Ton selbst von diesem häufig wie früh von seinen Gegnern für Polemikstrophen verwendet worden. Daß in Kanzlers Langem Ton nur ein Lied bezeugt ist, in k Nr.589, im cpg 693 (Bl.29r-30r) dieses Lied ohne Tonname, ließe sich entsprechend als notwendige Repertoireerweiterung verstehen. Die spätere Kanonisierung der vier Langen Töne Frauenlobs, Regenbogens, Boppes/Mügelns und des Marner im Gekrönten Hort findet hier ihr Fundament.

Weniger zahlreich wie die Langen, doch nicht eben selten sind die Goldenen Töne. Schanzes Verzeichnis führt sie für dreizehn Dichter. Hinzu kommen Mischtypen wie "Goldene Reihen" oder "Reihel", "Goldenes Schloß", "Goldener Schilling", "Goldene Tagweise" oder "Goldene Schlagweise", mit den "Übergoldenen" Tönen Steigerungsformen. An den Rand der Meistertradition zu stellen sind Beheims *sliht* und seine *hohe* "Goldene Weise", ferner das "Goldene ABC" des Mönch von Salzburg. Die Kolmarer Handschrift kennt für die Spruchtöne Frauenlobs, Regenbogens, des Marner, des Kanzler und Wolframs von Eschenbach diese Namensform. Zudem wird Tannhäusers Goldener Ton alternativ als "Hauptton" geführt. Daneben kennt k drei Goldene Reihen, nämlich des Harder, Albrecht Leschs und Konrads von Würzburg, wie Harders Goldenen

Schilling und das *guldin abc* des Mönchs. Das auszeichnende Adjektiv ist nicht allein an die Spruchtöne gebunden und übt seine Funktion auch im Zusammenspiel mit hervorhebenswerten Inhalten der Lieder, hier besonders für marianische Themen aus. Im Leich des Mönchs verdankt es sich dem Reimreichtum dieses Kunststücks wie der Aufmerksamkeit erheischenden alphabetisch geordneten Abfolge der Strophen. In dessen *Gulden vingerlein* greift der Name gar eine Textzeile auf.[44] Für Wolframs Ton, alt als Gasts Ton bezeugt[45], mit seinem sehr schlichten Reimgebäude[46] dürfte sich der Name einzig aus den hier tradierten Texten herleiten, die gleich beide auf ihn anspielen.[47] Frauenlobs Goldener Ton verdankt dagegen seinen Namen dem mehrfach in Liedern dieses Tons thematisierten kunstvollen Reimgebäude, wird darin aber nicht verbindlich: "Goldene" Spruchtöne sind auf besonders anspruchsvolle Reimgefüge nicht festzulegen. Weder des Kanzlers, Wolframs, Regenbogens noch des Marners Goldener Ton genügen diesem Anspruch. Daß sich Regenbogens Goldener Ton in der einheitlich eingesetzten Verslänge mit Frauenlob trifft, hier Vier- und Fünfheber, dort Drei- und Vierheber, kann allein kaum ausschlaggebend gewesen sein. Es könnte sich hier wie bei den Langen Tönen um Folge einer gewissen Grundanforderung an das Repertoire gehandelt haben, die damit eingelöst war. Entsprechend belegt

---

44 V.1-3 bei Kiepe-Willms: Gedichte. S. 156, dort nach der Mondsee-Wiener Handschrift.

45 Kornrumpf, Gisela: Art."Gast". In: ²VL. Bd. 2. 1980. Sp. 1102-1104, zum Tonnamen Sp. 1103.

46 Schema:"abc/abc/ddee", in den Langzeilen am Schluß der Stollen können Zäsurreime auftreten.

47 In Nr.806 wird eine belehrende Anekdote vom Artus-Hof erzählt, in deren Zusammenhang ein goldenes Horn mit goldener Inschrift - zu deren Entzifferung eigens ein Lesekundiger herbeigerufen wird - dazu dient, untreue Ehefrauen zu entlarven (dieselbe Funktion erfüllte in Lied Nr.256 das erzene Standbild des Zauberer Vergil, weitere Verweise auf meistersingerische Behandlung des Themas bei Bartsch: Meisterlieder. S. 659, vgl. auch S. Anm. dieser Arbeit); das Bar Nr.805, eine Zeit- und Armutsklage, bedient sich des Gold-Blei-Motivs, vgl. V.20-22 und V.30 bei Bartsch: Meisterlieder. S. 536.

die zweifache Benennung von Tannhäusers Ton wie für die Langen Töne Fehlen obligatorischer Verwendung bei bestimmten Grundmerkmalen: irgendetwas auszeichnendes, seien es der Gegenstand, der Strophenbau oder beides. Da der Name für Frauenlobs Goldenen Ton zu den frühestbelegten zu zählen ist, diese Form bei den Meistersingern offenbar in hohem Ansehen stand, wird für die tendenzielle Ausbildung zum Repertoireton an älteste Einflüsse zu denken sein, wenngleich die namengebenden Qualitäten nicht auf einen Nenner zu bringen sind.[48]

Diese werden für den Zarten und den Süßen Ton vornehmlich im Bereich der Melodie zu suchen sein. Indiz wäre die in der Rubrik auf Bl.545va getroffene Wortwahl:

> *Jn dysem hohen guldin Canzler mag man singen all die die lieder dye im gulden Cantzler gent der ist nu herlich hoch vnd swer Aber hie nach ist genotiert ein anderer tone in dem selben gemess der ist nu senffter vnd sußer zu singen da man dar mereteil alles gesang jnn singet daz in Canczlers gulden done stet* (Hervorhebungen von mir, M. B.).

Für die zahlreichen Süßen Töne darf wie für die Goldenen und Langen Töne kein überindividuelles Kriterium zur Namensvergabe angesetzt werden, da wiederum konkurrierende Tonnamen in k und Tonnamenwechsel von Handschrift zu Handschrift belegt sind, Ableitung des Tonnamens aus Texten zu erwägen ist. K kennt für Konrads von Würzburg Nachtweise Friedrichs von Sonnenburg Süßen Ton als Alternative (Bl.526r), Harders Süßer Ton aus k konkurriert mit den Bezeichnungen "Sanfter Ton" und "Hofweise"[49], für den Süßen Ton des Kanzlers läßt sich Textableitung[50] annehmen. Einen Zarten Ton kennen die Handschriften nur noch für den Mönch von Salzburg, die Steigerungsform "Überzarter Ton" nur für Frauenlob. Alle drei Töne treffen sich im Gewicht, das der einfachen Reihung von Reimen unter weitgehendem Verzicht auf Variation

---

48 "Nur bei Frauenlob und Beheim [...] ist die goldene Weise eine Strophe voller Reimspielereien." (Schumann: Stilwandel. S. 116. Anm. 1).

49 Vgl. die Übersicht bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 305.

50 KLD 28,XVII,1 V.2; KLD 28,XVII,4 V.5.

zukommt.[51] Inwieweit dieser Affinität die Melodiegestalt zur Seite tritt, bliebe zu prüfen: die wenigen Belege lassen jedenfalls je Kenntnis eines Vorbilds wahrscheinlich werden.

Neben in Inhalt und Form zu suchenden Einflußfaktoren führen Frauenlobs Neuer und sein Vergessener Ton, daneben Verhohlener Ton und Briefweise, einen dritten Haupttyp von Namensbildung vor. Im namengebenden Anlaß zielen Neuer und Vergessener Ton auf den Gebrauch. Allerdings darf der Informationswert hier nicht überschätzt werden. Wie bereits zu bemerken war, bilden sich Namen vielfach eher akzidentiell in Anlehnung an vorgegebene Muster aus und erfaßten nirgends zwingend Wesenszüge des Tradierten. Zur Vorsicht sollten etwa die vielen Hoftöne gemahnen, die zwar bis ins 15. Jahrhundert hinein auch von sehr wahrscheinlich an Höfen umherziehenden Dichtern geschaffen wurden, zugleich aber zum Repertoire von Dichtern zählen, für die solche Umgebung wohl eher auszuschließen ist. Sowohl für Michel Beheim und Muskatblut, wie für Albrecht Lesch, Jörg Schiller und Hans Schwarz kennen die Handschriften Formen dieses Namens. Sie werden älteren Sangspruchdichtern beigelegt, ohne daß damit wahrscheinlicher würde, hier sei noch Historisches gewußt. Hoftöne kennt die Überlieferung für Boppe, Heinrich von Mügeln, den Kanzler, Konrad von Würzburg, den Marner, den Mönch von Salzburg, Mülich von Prag, Reinmar von Brennenberg, den Tannhäuser, den Ungelehrten, Walther von der Vogelweide, den Zwinger. Sie müssen in dieser Streuung aus der Sicht des 15. Jahrhunderts dem Standard-Repertoire eines *meisters* zugerechnet worden sein. So wurden in Nr.97,3 zwar besondere Qualitäten des Hoftons formuliert, von "Funktionsansprüchen"[52] lassen diese hingegen nichts erkennen. Vor diesem Hintergrund ist dann gut vorstellbar, daß der Neue

---

51 Frauenlob, Zarter Ton:"aaabbac/dddeedc/fffgggc"; Frauenlob, Überzarter Ton:"abbccccddeeffggh/aiikk kkllmmnnooh/pqpqrrrrsssstt"; Mönch von Salzburg: "aaab/aaac/dddb/dddc/eeeeeeff".

52 Kornrumpf, Wachinger: Alment. S. 358.

Ton Frauenlobs nur einem einzelnen Sänger oder einem kleineren Sängerkreis neu war, während er andernorts durchaus geläufiger sein mochte. Entsprechendes ließe sich auch für den Vergessenen Ton Frauenlobs denken, da jegliche weitere Reflexion auf den Namen in Spruch Ettm.390 fehlt, dürfte dieser zumindest hier dem zeitgenössischen Dichter nicht mehr übermäßig bedeutend gewesen sein. Schwerer wiegt da schon das Zeugnis der Handschriften, die beide Töne erst im 15. Jahrhundert bezeugen: nicht auszuschließen ist, daß Formentlehnung und Namenvergabe im Rückgriff auf ältere Quellen erfolgten.

Für die Briefweise wird der Bezug zur Aufführungspraxis deutlicher. Die in k häufigere Lesung *prueff wyse*[53] kommt dem Charakter des Tons näher als die neuhochdeutsche Form. Zumindest der Redaktion der Kolmarer Handschrift wird der Name sicher die Aufmerksamkeit auf die Rätsel- und Streitstrophen gelenkt haben. Mit dem Bedeutungsspektrum des schwachen Verbum *prüefen, brüfen*: "nachdenken, prüfen, erkennen, erweisen, anstiften" verträgt sich dieser Liedtyp vorzüglich, zumal eine andere Erklärung nicht in dieser Weise auf der Hand liegt.

Gleich zwei konkurrierende Erklärungsversuche bietet die Forschung für den Verhohlenen Ton Frauenlobs. Rettelbach bemüht die Spannungen zwischen Neutönern und Tontraditionalisten:

> "Verhohlener und Verborgener Ton Zorns scheinen - ähnlich wie der Verhohlene Ton Frauenlobs (= Kettners Osterweise) und der Unbekannte Ton Nestlers von Speyer - ihre Namen der Diskussion über das Erfinden neuer Töne im Meistergesang des 15. Jahrhunderts zu verdanken, sie zeugen gewissermaßen vom 'Unrechtsbewußtsein' derer, die die Töne tauften."[54]

Petzsch, von Rettelbach nicht erwähnt, zog formale Qualitäten heran:

> "Wenn die Teile des Tones [sc. Nestlers Unerkannter Ton] in der Weise verschränkt sind, daß

---

53 Bl.241r, 249r, 251r-254r, 256r, 260r und öfter.

54 Rettelbach, Johannes: Zu dem Nürnberger Meistersinger Fritz Zorn. In: ZfdA 114. 1985. S. 255-260 (künftig zitiert: Rettelbach: Zorn), hier S. 259-260.

> der vierte mittels der Melodiewiederholung mit den beiden ersten, über das Gebänd aber mit dem dritten (anderer Melodie) verklammert ist, liegt ein Sonderfall des Strophenbaus vor, den Hörern damals so schwer faßlich wie heute sperrig gegen Zuordnung zu Bekanntem. [...] Auch der Kritische wird nicht mehr zweifeln, daß die intrikate Verschränkung Ursache des Tonnamens war. Wie bedeutsam der Sachverhalt und Name sind, läßt sich auch in anderer Weise zeigen. Es lag recht nahe, wegen einer Analogie der Tonnamen die Struktur von Frauenlobs 'verhohlenem Ton' zu prüfen[...]. Dort zeigt sich ein ähnlicher Grad von kunstvoller Verschränkung, mit Wahrscheinlichkeit die Erklärung dafür, daß Hans Sachs zunächst Frauenlob als Autor des 'unerkannten Tones' angab[...]."[55]

Geht zwar das letzte Argument Petzsch's fehl, da Hans Sachs Frauenlobs Verhohlenen Ton im mgq 414 ja als Kettners Osterweise kannte[56], so ist dennoch nicht minder auf Formkriterien zur Namengebung verwiesen, die Rettelbach vollkommen unberücksichtigt ließ. Die Gegebenheiten verdienen Aufmerksamkeit, da über eine ganze Gruppe von Tönen die zeitgenössische Diskussion um Neutöner und Tontraditionalisten, die nur noch das Singen in alten Tönen zulassen wollten, ins Spiel kommt. Letzteren war Frauenlob Gewährsmann in erster Reihe.[57] Auszugehen ist von Nestlers Unerkanntem Ton, da er mit Frauenlobs Verhohlenem Ton den frühestbezeugten Namen dieses Typs vertritt wie in k sehr wahrscheinlich als Autograph vorliegt, die Namengebung authentisch ist. Dagegen gibt sich Nestler als Verfasser nur in chiffrierter Form zu erkennen: *scriptor huius libri*. Die Rubrik Bl.492r bemerkt, der Autor habe selbst kein Lied mehr in diesem Ton verfaßt *von der wirdikeit wegen dyser namen*. Das

---

55 Petzsch, Christoph: Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein "unerkannter Ton" und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform. In: Mf 26. 1973. S. 445-473 (künftig zitiert: Petzsch: Magister), hier S. 468-469.

56 Aber er wird dennoch von einem solchen Ton gehört haben, denn seltsamerweise geht der Verhohlene Ton Zorns, Sachs wohl kein Unbekannter, zunächst an den *alten meister*; vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 98. Anm. 143.

57 Was Folz in seiner Voranstellung unbekannterer Meister vor das Paar Frauenlob/Kanzler in Lied Mayer Nr.94 effektvoll parodiert.

fünfstrophige Lied kreist um die 72 Namen Mariens; der erste Vers hebt an *ich sunge gerne lyse jn unherkanter wyse*. Es ist mithin ein leichtes, den Namen aus dem Text selbst herzuleiten, was nicht vernachlässigt werden sollte. Dieser Ton ist neu und mithin noch unbekannt, denn er ist eigens für dieses besondere Lied geschaffen worden. Da gleich der erste Vers diese Deutung erlaubt, kommt ihr besondere Relevanz zu. Die von Petzsch hervorgehobenen formalen Eigenheiten stellen sich solcher Lesart zumindest darin zur Seite, als das kunstvolle Verbergen von Formkorrespondenzen, die sich dem Ohr nicht ohne weiteres erschließen, das Thema auszeichnen. Unangemessen ist aber die Einseitigkeit im Versuch, einzig formale Qualitäten zur Erklärung des Namens heranzuziehen. Ganz ohne Relevanz scheint nämlich die Haltung des "gekonnten Verbergens" nicht zu sein. Sie findet ihre Entsprechung in der Umschreibung des Verfassernamens sowohl auf Bl.492r wie im Register. Dem engeren Kreis um den Hauptredaktor dürfte ein Unterfangen der Größenordnung des cgm 4997 kaum entgangen sein, zumal Hilfe nicht nur in Schreiber B, sondern gewiß zusätzlich für die Beschaffung der Vorlagen benötigt wurde. Die verschlüsselte Namensangabe macht von dieser Seite also keinen Sinn. Daß ein Sachkundiger wie Redaktor A sich einzig nur an einem vorgegebenen Namentyp ausrichtete und so sich tontraditionalistischer Autorität ergab, ist bei der Distanz zum Kunstbetrieb, der diese Kodifizierung ihre Eigenart verdankt und die sie ihren Herstellern zusätzlich verschafft haben wird, nicht sonderlich wahrscheinlich, zumal ja nicht auf die "Verschlüsselung" eines neuen Tons im verdeckten Verfassernamen verzichtet wird, nicht vollkommene Anonymität gewählt wird. Den mit dem Entstehungsumfeld der Handschrift weniger vertrauten Kreisen konnte die Nennung des *magister scriptor* über den Redaktor der Handschrift und Erfinder des Tons nichts oder nur bereits Gewußtes verraten. Auch hier macht die hintergründige Namennennung nur Sinn als Versteckspiel, das in einer solchen Handschrift, zumal noch im Register

durchgehalten, nur als Fingerzeig auf verbreitete Konventionen verstanden werden konnte. Der Tonautor setzt sich nur vermittelt in Szene, hebt sich nicht *expressis verbis* von den anonymen Nachdichtern ab, bricht ebensowenig aber mit der Vehemenz eines Hans Folz eine Lanze für die Neutöner. Dem Schöpfer des Unerkannten Tons scheint anderes wichtiger gewesen zu sein. Nicht zufällig dürfte das Lied die 72 Namen Mariens vorführen, die immer wieder von anderer Warte ihr gedankliches Zentrum in der Gottesmutter finden, und nicht zufällig hebt die Eingangsstrophe im Gestus der Tonweihe durch den Erfinder an, der sein Selbstbewußtsein als solcher zwar bekundet, es jedoch ganz in den Rahmen seiner transzendentalen Bedingungen und Zielsetzungen gestellt sieht. Ist dies noch originell, sind darin doch zusammen mit der ungewöhnlichen Präsentation Indizien zu sehen für eine Haltung, die die zeitgenössischen Differenzen über das Neuerfinden von Tönen eher als marginal anzusehen scheint angesichts des Gegenstands, dem sich das Dichten - in alten oder neuen Tönen - verpflichtet. Vielleicht spielen hier die zahlreichen unikal überlieferten Marienlieder der Handschrift herein, jedenfalls ließe sich die vorbehaltlose Aufnahme sowohl älterer Sangspruchdichter wie der Nachmeister, die mit Muskatblut bis an die Entstehungszeit der Handschrift heranreichen, besser verstehen. Wieweit der Tönegebrauch Hans Folz', der von fremden Tönen gerade Nestlers Unerkannten und Zorns Verborgenen Ton vorwiegend für geistliche Inhalte und Kunstthematik benutzte, die Tonverwendung Nestlers noch durchscheinen läßt, ist nicht zu sagen, aber daß die "Reformstrophen" gerade Nestlers Ton unterlegt sind, verdient wohl Beachtung. Bereits anläßlich der Untersuchungen zum Tönerepertoire waren für Nestler wie für Folz Indizien einer Distanz zu dogmatischem Formalismus und Traditionalismus zu diskutieren. Der Unerkannte Ton Nestlers wurde nachweislich noch von Konrad Nachtigall und Lienhard Nunnebeck verwendet, von beiden für geistliche Lieder. Ebenfalls in dieses Feld gehören die Lieder in Frauenlobs Verhohlenem

Ton, zusammen mit Nestlers Ton das früheste Zeugnis für Namen dieses Typs, ferner fast alle Lieder in Nunnebecks und Zorns Unbenanntem Ton (mgq 414) wie in dessen Verborgenem und Verhohlenem Ton. Da besonders oft der Trinitätsgedanke im Zentrum steht, könnten Verborgene und Verhohlene Töne in Anschluß an eine Tradition, die heute nicht mehr ohne weiteres greifbar ist, durchaus auch nach dem Muster "Grundweise" oder "Leidton" gebildet worden sein. Jedenfalls sind beim derzeitigen Erkenntnisstand zum Tönegebrauch im 15. Jahrhundert die inhaltlichen und formalen Einflußfaktoren auf die Tonnamenvergabe nicht zu vernachlässigen.[58] Recht sicher ist, daß Frauenlobs Verhohlener Ton nicht erst in k durch Nestler so benannt wurde, da dieser bereits in mehreren - zumindest zwei Vorlagen - kursierte und von Kettner zu k Veränderungen im Strophenbau erfahren hatte, so daß Zwischenstufen anzusetzen sind. Zu kurz greifen Versuche, die Nestler entsprechend ganz der tontraditionalistischen Richtung verpflichtet sehen, die den Ton als Kettners Osterweise nicht geduldet hätte.

Mit der Zugweise Frauenlobs in k ist schließlich auf die in der Überlieferung kursierenden Tönekataloge verwiesen, die im Kontext der Tonnamengebung nicht vernachlässigt werden dürfen. Dem Namen nach weist die Zugweise weder eindeutig auf metrisch-reimtechnische oder melodische Qualitäten hin, noch liegen Texte vor, die heranzuziehen wären. Von einem Standardton der Dichterrepertoires läßt sich ange-

---

58 Die Bemerkung Rettelbachs: "Der Verhohlene Ton [sc. Zorns, M. B.] lehnt sich im Strophenschema zu Beginn des Abgesangs an Fritz Kettners Osterweise an, die als Frauenlobs Verhohlener Ton auch Eingang in die Kolmarer Liederhs. Cgm 4997 (um 1460) gefunden hat." (Rettelbach: Zorn. S. 259) führt hingegen kaum weiter, da die Übereinstimmung ohne Gewicht ist. Dem ersten Abgesangsvers Zorns, ein Fünfheber mit Schlagreim am Versende, der nicht mehr aufgegriffen wird, steht in Frauenlobs Ton ein Vierheber gegenüber, dessen Reim der vierte Vers des Abgesangs wiederholt, gefolgt von einem Achtsilber, dessen erstes Wort mit Hebung auf den vorletzten Vers der Strophe reimt. Auffälliger ist das mit Frauenlobs Zugweise identische Stollengebänd (ababc/dedec).

sichts der Bezeugung in den Handschriften nicht sprechen: eine Zugweise führen sie für Fritz Zorn und Michel Beheim. Zorns Überlange Zugweise, so nur im mgq 414, ist mit seiner Zugweise identisch, die bisweilen genannte Zugweise Regenbogens mit der Frauenlobs - darin vielleicht wiederum ein Indiz tendenzieller Annäherung dieser zwei Repertoires. Markante Parallelen im Reimgebäude fehlen[59]. Es handelt sich bei allen nicht um ausgesprochen lange, sondern um Töne mittleren Umfangs mit ähnlicher Proportionierung der Strophenbauteile.[60] Beheims Zugweise wurde nur von ihm selbst benutzt, Zorns Ton häufiger von anderen Dichtern in Nürnberg. Er ist außerhalb Nürnbergs nur einmal im cgm 847 und dort zudem in einer Bearbeitung bezeugt.[61] Die Kolmarer Handschrift kennt in Frauenlobs Zugweise nur sieben Lieder, die anderen Handschriften bieten vor allem Regenbogens Sterbelied oder, mit Ausnahme je eines Liedes im Vindobonensis 3026, im cgm 1019 und im mgq 414, nur aus k bekanntes Gut.

Die spärliche Bezeugung von Zugweisen wie in ihnen gedichteter Lieder unterläuft den Anspruch der sogenannten Schulkünste, die in ihren Anforderungen an ein meisterliches Liedschaffen diesen Tonnamen kennen. Zwei dieser Tönekataloge bewahrt k: Lied Nr.276 in der Briefweise[62] und in Konrads Aspiston Nr.541[63]. Ferner bietet der cgm 5198 je ein Bar in Marners Hofton[64] und in Pfalz' von Straßburg Rohrton.[65] Die Zusammensetzung der genannten Tonreihen läßt kaum Rückschlüsse auf die Eigenart einer Zug-

---

59 Beheim:"aba/cbc/dedefef", die Verse sind bis auf den Sechsheber im Stolleneingang fünfhebig; Zorn: "(A)abcd/(A)abcd/efef", die Verse zeigen zwischen vier und sechs Hebungen; zu Frauenlob vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

60 Beheim: 3+3+6 = 12 Verse; Zorn: 4+4+8 = 16 Verse; Frauenlob: 5+5+7 = 17 Verse.

61 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 116. Anm. 175.

62 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 369-371.

63 Abgedruckt von Röll: Singschule. S. 129-131, dort S.121-141 sind die Schulkünste ausführlicher behandelt.

64 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 595-597.

65 Bartsch: Meisterlieder. S. 114-115.

weise zu. Neben ihr werden Leichs, Reihen, Tänze, Parat-/Baranttöne, Hoftöne, Schall- und Nachtweisen genannt. Aus der Anzahl der je geforderten Lieder, die in diesen Formen zu dichten seien[66], läßt sich erkennen, daß dem Dichten in einer Zugweise nicht der Schwierigkeitsgrad der Abfassung eines Leichs gleichkommt. Hof- wie Zugweisen und Baranttöne nehmen mit drei bis zwölf geforderten Liedern die Spitze ein, wogegen nur ein Leich gefragt ist.[67] Besondere meistersingerische terminologische Finessen hinter dem Namen der Zugweise anzusetzen, geben die Schulkünste keinen Anlaß. Ihre Erwähnung in älteren Spruchstrophen legt nahe, daß es sich um übernommenes Traditionsgut handelt. Reinmar der Fiedler verspottet das Repertoire Leutholds von Seven mit den Worten *tageliet klageliet hügeliet zügeliet tanzliet leich er kan, / er singet kriuzliet twingliet schimpfliet lobeliet rüegliet alse ein man / der mit werder kunst den liuten kürzet langez jâr.*[68] Aus dem *zügeliet*, ohne daß es literarhistorisch präzise zu fassen wäre, ließe sich die Zugweise herleiten. Schumann versucht sie "als ein Fiedelstück [zu] erklären, dessen Name auf den Strich mit dem Fiedelbogen zurückgeht"[69]. Wie dem aber sei: der Zeugniswert der Tönekataloge in Schulkünsten ist für die Tonnamen und deren Einsatz gering, da sie, wenn die Handschriften nicht vollends täuschen, keine Verbindlichkeit entfalten. Die Verhältnisse für die Zugweise wurden erwähnt. Eine Schallweise[70] ist nur für den Ehrenbote bezeugt; in ihr bietet k lediglich sieben Lieder. Eine Nacht-

---

66 Röll ist wohl darin zuzustimmen, daß an Komposition der genannten Töne kaum zu denken ist, vgl. Röll: Singschule. S. 127.

67 Vgl. die Übersicht bei Röll: Singschule. S. 127.

68 KLD 45,VII V.4-6. Ausführlicher zu Verfasserfrage und Datierung (um die Mitte des 13. Jahrhunderts, die Spottstrophe vielleicht um 1270) Wachinger: Sängerkrieg. S. 128-131.

69 Schumann: Stilwandel. S. 120.

70 "[...] während man sich unter einer Schallweise (von 'schallen = lärmen, fröhlich sein, singen') sowohl ein Spiel- als auch ein Gesangsstück vorstellen kann." (Schumann: Stilwandel. S. 120-121).

weise[71] kennt die Überlieferung einzig für Konrad von Würzburg: in k alternativ als Friedrichs von Sonnenburg Süßer Ton geführt und mit nur drei Liedern besetzt. Häufiger sind Parattöne, doch auch hier sind alternative Namensnennnungen nicht selten. Peters von Sachs Paratton läuft im mgq 414 als Frauenlobs Paratweise, ein Konvolut aus Strophen in Frauenlobs Kurzen Ton in Eghenvelders Liederbuch als Paratweise, Regenbogens Kurzer Ton unter solchem Namen im Vindobonensis 3352. Schließlich deckt sich die Produktion von Leichs, von denen in dem Lied in Marners Hofton immerhin drei gefordert werden, nicht entfernt mit deren tatsächlicher Verteilung. Einzig die zahlreichen Hoftöne und die in ihnen gedichteten Lieder sind mit den Anforderungen in Deckung zu bringen, was angesichts der skizzierten Verhältnisse keineswegs zwingend auf die Tönekataloge verweist. So verwundert denn nicht, daß auch das Frauenlob-Repertoire in k sich nicht als vorbildliche Verwirklichung der hier zur Sprache gebrachten Ansprüche präsentiert. Schallweise, Nachtweise, Barant-/Paratton und Hofweise fallen aus. Einzig für die Leichs trifft sich sein Repertoire mit den Katalogen: daß aber Marienleich, Kreuzleich - in k an Regenbogen -, Minneleich - nur in der Weimarer Handschrift bezeugt - und Taugenhort - nur in k überliefert - je mit deren Anforderungen in Verbindung gebracht wurden, darf bezweifelt werden.

Die Divergenz von Ansprüchen, wie sie die Schulkünste formulieren, und in den Handschriften Tradiertem, fügt sich in das Gesamtbild, was gewiß nicht einzig unberechenbaren Überlieferungsverlusten zuzuschreiben ist. Die Rückschau auf die Tonnamen des

---

71 "Von der Nachtweise läßt sich nur vermuten, daß sie mit der Gruppe der Tage- und Wächterlieder in Beziehung steht, die ursprünglich von der Situation zweier Liebenden bei Tagesanbruch handelt, bei Peter von Arberg und anderen dann geistlich gewendet wurde. Während das 'Nachthorn' des Mönchs den nächtlichen Monolog eines Liebenden zum Thema hat, zeigt die Chorweise des Mönchs, [...] daß die Begriffe ineinander übergehen." (Schumann: Stilwandel. S. 121-122).

Frauenlob-Repertoires hat zuvorderst Typenvielfalt herauszustellen, die sich im Kern bereits auf das 14. Jahrhundert berufen kann. Erinnert sei an den Langen Ton, den Grünen Ton, den Würgendrüssel. Ein einheitliches oder gar normensetzendes Profil stellt sich über die Namen nicht her, sie bildeten sich vielmehr im Rahmen autor-übergreifender Prozesse heraus. Im Einzelfall läßt sich etwaige Vorbildfunktion für Späteres annehmen. Zu erinnern ist an Mügelns Grünen Ton, die denkbare Ausrichtung des Regenbogen-Repertoires an dem seines Kontrahenten, die im Bildungsmuster offenbar innovative Funktion des Grünen Tons. Frauenlobs Langer und sein Goldener Ton könnten als Fundament eines vorbildlichen meisterlichen Repertoires angesehen worden sein. Allein es finden sich stets nur Ansätze, und die Quellenlage erlaubt nirgends stichhaltige Beweisführung.

Der größere Rahmen ließ Namengebung zuerst verstehen als Form der Aneignung und Nutzbarmachung des Fremden durch die Nachdichter. Tonerfinder übernahmen diesen Brauch augenscheinlich erst zeitlich versetzt. Die Gegebenheiten in den Zeugen des 14. Jahrhunderts stützen diese Unterscheidung - ohne daß sie zur gesicherten Regel erhoben werden könnte. Im 15. Jahrhundert wird Nennung des Namens zum Signum der Meisterliederhandschriften, die sich darin von anderen Handschriftentypen unterscheiden lassen. In ihrer ersten Funktion, Identifizierbarkeit zwecks Verwendung zu gewährleisten, das Benannte eher an der Oberfläche erfassend, ist Namengebung dennoch nicht vollkommen beliebig, historisch durchaus zu differenzieren. Eine Frühphase, in der Anlehnung an Formkriterien und an einzelne Texte noch überwiegt, da dies Verfahren "mangels Masse" schlicht zur Unterscheidung hinreichte, schließt sich eine zweite an, vermutlich im fortgeschrittenen 15. Jahrhundert, in der mit offenbar zunehmender Tönevielfalt mehr Einfallsreichtum in der Namengebung gefordert war, was zugleich größere Entfernung von den Charakteristika des Benannten mit sich bringen konnte. Auf dieser Stufe zu sehen wären solche Namen wie "Silbrin

Reis", "Radweise" - beide zuerst in Dresden M 13 -, "Grundweise" oder "Leidton", die qua Namen bereits auf thematische Vorlieben jüngerer Liedproduzenten verweisen. Daneben bleiben natürlich die Bildungsmuster der Frühphase lebendig. Parallel dazu laufen stets die schon im 14. Jahrhundert belegten "Gattungsbezeichnungen", die in den verschiedensten Konstellationen eingesetzt werden können. Vermehrt seit der Jahrhundertmitte belegt sind aus mehreren Komponenten gebildete Namen, die es erlauben, bereits verbreitete Namensformen nun zusätzlich auszudifferenzieren. Dichter dann werden die Belege im Nürnberg des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts, das auch auf diesem Gebiet dem nachreformatorischen Meistergesang vorbildlich ist. Dieser kennt fast nur noch längere Tonnamen, die zunehmend zum Betätigungsfeld exponierter dichterischer Originalität avancieren.

Die Kolmarer Liederhandschrift zeigt für ihre Dichter im wesentlichen Namenformen aus den ersten zwei Phasen, wobei das Frauenlob-Repertoire das Spektrum meistersingerischer Nomenklatur in seinen Möglichkeiten beispielhaft vor Augen führt. Formal oder im Thema herausragende Töne werden gerne mit den Epitheta "golden" oder "gekrönt" versehen, die Melodieführung kann aufgegriffen sein (Würgendrüssel), der Eingangsvers einer Strophe, ihre Zentralmotive oder die ganzer Lieder können den Namen bestimmen und mit "Gattungsbezeichnungen" kombiniert werden. Gemeinsam ist den Frauenlob-Tönen das Fehlen biographischer Rückbindung, ohnehin wahrscheinlich ein Spezifikum Beheims, der seinen Tonnamen besondere Aufmerksamkeit widmete. Im Ausfall der andernorts beliebten Hofweise - wie auch anderer von den Schulkünsten geforderten Töne - trifft sich Frauenlob schließlich, trotz der vielfach von soziologischen Voraussetzungen abstrahierenden Zuschreibung, mit seinem Gegenspieler Regenbogen. Vielleicht war die extensive Aufnahme der zwei berühmtesten *meister* in einem stadtbürgerlichen Umfeld nicht ohne weiteres mit den, freilich nirgends verbindlichen, entspre-

chenden Implikationen in Einklang zu bringen. Es bleibt die Frage, ob Tonnamen aber in diesem Maße Einfluß zuzusprechen ist. Am Frauenlob-Repertoire in k ließ sich zeigen, daß sie zuallererst als Instrument der Tradierung funktionieren, erst in zweiter Linie ein Bezugssystem ausbilden, das von Fall zu Fall Aufschlüsse über die zeitgenössische Kunstpraxis geben kann.

5 Die Texte unter Frauenlobs Namen

5.1 Barumfang und Einzelstrophen

Eine entscheidende Wende im Übergang von der älteren Spruchdichtung zur frühen Meisterlieddichtung markiert in formaler Hinsicht zweifellos die Abkehr von der älteren Einstrophigkeit zum Prinzip der Bardichtung[1] im 14. Jahrhundert. Freilich schloß die alte prinzipielle Eigenständigkeit der Einzelstrophe lockere und sich in unterschiedlichen Vortragssituationen je neu realisierende Strophenverbindungen nicht aus. Tervooren setzt solche Strophenreihen, von Ruh gefaßt im Bild der "Perlen auf einer Schnur" im Unterschied zu den "Gliedern einer Kette" im Lied[2], für etwa die Hälfte des Bestands der Jenaer Liederhandschrift an.[3] Strophenkonstellation dieser Art ist dagegen bei Heinrich von Mügeln und Lupold Hornburg bereits aufgegeben. Ihnen ist das Dichten fester Strophengefüge obligatorisch. In den Handschriften findet dieser Wandel sein hervorragendes Zeugnis im

---

1 Zu den Begriffen "Bar" und "Barform" in literatur- und musikwissenschaftlichem Gebrauch Christoph Petzsch: Parat-(Barant-) Weise, Bar und Barform. Eine terminologische Studie. In: AfM 28. 1971. S. 33-43. Die in der Tat verwirrende Ableitung "Barform", gemeint ist die Kanzonenstrophe, aus dem "Bar"-Begriff, der die Strophenfolge meint, wird kritisiert.

2 Ruh, Kurt: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem. Zuletzt in: K. R.: Kleine Schriften. Bd. 1. Hrsg. von Volker Mertens. Berlin, New York 1984. S. 86-102, dort S. 96.

3 Vgl. Tervooren, Helmut: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift. Diss. Bonn 1967. S. 350.

Anhang H des Palatinus 350, geschrieben um die Mitte des Jahrhunderts:

> "Daß H noch alte Strophen überliefert - seien dies nun authentische Texte der Tonerfinder oder Produkte einer frühen Tonbenutzung durch andere Autoren -, unterscheidet diese Sammlung nicht von den späteren, wohl aber daß die alten Strophen z. T. noch in einer der älteren Spruchdichtung angemessenen Weise als Einzelstrophen oder locker assoziierte Strophengruppen geboten werden. Die später fast obligatorische Ergänzung alter Einzelstrophen zu mehrstrophigen Baren wird hier also noch nicht systematisch betrieben."[4]

Frauenlobs Dichtung vertritt hier im Umbruch augenscheinlich noch eine Mitte. Der feste Strophenverband ist einerseits noch nicht zur Regel erhoben, andererseits sind schon etwa ein Viertel aller Spruchstrophen auf mehrstrophige Gefüge angelegt. Für ein weiteres Viertel stellen dies die Herausgeber der Göttinger Ausgabe zur Diskussion. Sie markieren 161 von - ohne die Gegenstrophen - 308 Texten entsprechend. Zu der "Reihe von sicheren Fällen"[5] zählen davon immerhin 82.

In diesen nimmt die Trias mit dem Anteil einer Hälfte zukünftige Verteilungen vorweg. Seltener sind vier- und fünfteilige Gebilde. Besonders häufig tritt noch das Strophenpaar auf, was, wenn nicht in Überlieferungsausfällen gründend, auf eine vermittelnde Stellung zwischen Ein- und Dreistrophigkeit weisen könnte.

Von den jüngeren Liederdichtern dann wird Mehrstrophigkeit je unterschiedlich umgesetzt.[6] So überwiegt bei Heinrich von Mügeln noch deutlich die Dreiergruppe, worin er sich etwa mit Albrecht Lesch und

---

4 Wachinger, Burghart: Art."Heidelberger Liederhandschrift cpg 350". In: ²VL. Bd. 3. 1981. Sp. 597-606, hier Sp. 603-604.

5 GA. Bd. 1. S. 183.

6 Für die folgenden Beobachtungen zur Barverteilung im Werk einzelner Dichter wurden die vorliegenden Ausgaben, wo diese fehlen, die Bestandsübersicht über die Autorenoeuvres bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 1-28 benutzt. Da deren Auswertung selbstverständlich mit zahlreichen Unwägbarkeiten behaftet ist, verbieten sich allzu subtile Interpretationen von selbst. Es wird daher nur ein Gesamteindruck formuliert.

Konrad Harder trifft. Suchensinns vierstrophige Produkte treten dagegen untypisch auf, da sie die gemeinhin wohl verbreitete ungerade Strophenzahl vermissen lassen. Da sich Suchensinn als Berufsdichter und Tonerfinder[7] von den anonym bleibenden Nachdichtern absetzt, läßt sich dies als gezielte Ablehnung dieser Gewohnheiten der Liedproduktion denken.[8]

Muskatblut pflegte hingegen besonders das Fünferbar, wogegen die Dreiergruppe in ihrem Anteil zurücktritt. In den Tönen Beheims nimmt zwar die Trias etwa knapp ein Drittel aller Lieder ein; ihr zur Seite tritt aber nicht die fünfstrophige, sondern zuvor die mehr als zehn Strophen umfassende Gruppe mit mehr als 100 von ungefähr 450 Liedern. Hinzu kommen weitere über 70 sieben- und neunstrophige Gebilde.[9] Dreistrophigkeit tritt auch bei Hans Folz in den Hintergrund. Häufiger griff er auf das fünf- und siebenstrophige Lied zurück, dichtete nicht selten auch umfangreichere Strophenketten, für die dann der Nürnberger Jörg Schiller seine besondere Vorliebe entwickelte. Von 58 Einträgen bei Schanze erfassen die Hälfte mehr als zehn- und weitere zehn neunstrophige

---

7 Vgl. zuletzt Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 137-145.

8 Sein Werk wird in Meisterliederhandschriften so gut wie nicht tradiert. Bedeutende Ausnahme ist der cgm 4997, der in der nachträglichen Aufnahme sicher nicht zufällig "Liberalität" an den Tag legt. Jedenfalls wurde die gerade Strophenzahl als Eigenart bewahrt, wogegen die Baseler Handschrift O IV 28 und der cgm 1019 nur Fünferbare kennen. Einzig für Lied Nr.882 wurde Freiraum für eine weitere Strophe belassen wie in der Rubrik auf Bl. 812va auf die Unregelmäßigkeit hingewiesen. Die folgenden Rubriken setzen die Lieder korrekt voneinander ab, ohne indes den Strophenbestand zu erwähnen, und das Register gibt sie entsprechend der Aufzeichnung wieder.

9 Die Verteilung ist zum Teil tongebunden. In der Schlagweise stehen annähernd 60 bis zu fünf Strophen umfassenden Liedern nur sechs längere gegenüber, in der Osterweise kehrt sich das Verhältnis mit dreizehn kürzeren gegenüber 49 sieben und mehr Strophen aufweisenden Dichtungen um. Die Verhältnisse im einzelnen (zum Teil nach anderen Ordnungskriterien) führt aus: Wachinger, Burghart: Michel Beheim. Prosabuchquelle - Liedvortrag - Buchüberlieferung. In: Honemann: Gebrauchsliteratur. S. 37-75, hier S. 51-52.

Lieder, die von anderen Dichtern anteilmäßig nicht in diesem Umfang verwendet wurden. Die Trias ist für Schiller nicht belegt. Diese benutzte dagegen der junge Sachs wieder auffallend oft, wogegen die Dreiergruppe und längere Kompositionen sich bei dessen Lehrer Lienhard Nunnenbeck etwa die Waage halten.[10]

Der Befund erlaubt es, für das spätere 15. Jahrhundert von einer prinzipiellen Tendenz zu längeren Strophenreihen zu sprechen, was Raum für individuelle Vorlieben nicht ausschließt. Die Trias stellte indes weiterhin die kanonische Grundform. Das zeigt sich so ebenfalls in den Meisterliederhandschriften.

In der Baseler Handschrift O IV 28 nehmen die dreistrophigen Lieder etwa 34% ein, die fünfstrophigen etwa die Hälfte, die siebenstrophigen circa 11%, neun- und mehrstrophige Dichtungen circa 5%. Die Verteilung im cgm 351 stellt sich wie folgt dar: ca. 63% drei-, etwa 11% fünf-, 4% sieben- und circa 5% mehrstrophige Verbände;[11] im Dresdener Codex M 13: 24% drei-, 69% fünf- und 7% siebenstrophig.[12] Im cgm 1018 nehmen die dreistrophigen Verbände ungefähr die Hälfte, die fünfstrophigen etwas weniger als ein Drittel ein, andere Liedformen sind mit weniger als einem Fünftel vertreten. Im cgm 1018 überwiegt deutlicher die Trias mit mehr als zwei Dritteln aller Texte, ein Sechstel sind fünfstrophig, etwa ein Neuntel weist anderen Umfang auf. Auch in den späteren Meisterliedersammlungen prägt die Trias das Bild: das mehr als fünf Strophen umfassende Gefüge gewinnt leicht an Gewicht. Drei Beispiele seien ausgeführt. Im cgm 5198 entfallen auf die dreistrophigen Gefüge

---

10 Sachs: 33 drei-, 7 fünf-, 9 siebenstrophige wie 4 längere Lieder; Nunnenbeck: 23 drei-, 13 fünf- und 11 siebenstrophige Gefüge, ferner die umfangreiche Trojasage (Klesatschke Nr. 47).

11 Hinzu kommt hier ein ungewöhnlich großer Anteil von weniger als dreistrophigen oder in der Strophenzahl nicht konformen Liedern: etwa 17%.

12 Die Sammlung kennt einzig diese drei Liedformen. Der hohe Grad an Konformität weist auf einen ausgebildeten meistersingerischen Kunstbetrieb.

etwa 63%, auf die fünfstrophigen circa 18%, auf die sieben- 6% und die neunstrophigen 3%, weitere 9% sind noch länger. Im cpg 392 sind 46% der Lieder drei-, etwa 30% fünf-, circa 11% sieben- und 9% mehrstrophig. Im mgq 414 stellen die Dreiergruppen etwas weniger als die Hälfte, die Fünfergruppe etwa ein Drittel, die Siebenergruppe circa 18% und längere Gebilde ungefähr 2%. Als Skizze eines Gesamtbildes mag dies genügen.

Die Kolmarer Handschrift fügt sich darin, zunächst ohne das Frauenlob-Repertoire, durchaus ein.[13] Die Trias nimmt etwa zwei Drittel des Bestands ein, ein Fünftel die Fünfergruppe. Circa ein Zwölftel der Lieder sind siebenstrophig, um 1% bis 2% neunstrophig. In den 6% längerer Gebilde schlagen vor allem die zahlreichen nicht wie die Spruchtöne auf Zudichtungen angelegten Sonderformen durch.

Die konturierende Skizze verlassend, wird im folgenden eine Übersicht über den Bestand in den Spruchtönen Frauenlobs gegeben. Die erste Spalte vermerkt die Gesamtzahl der Lieder in einem Spruchton, die jeweils folgenden schlüsseln diese nach Strophenumfang auf, die letzte Spalte bietet die Gesamtzahl der Strophen eines Tons. Einige Hinweise zu den einzelnen Tönen sind vorauszuschicken:

Langer Ton: Die 55 Nummern bei Bartsch vertreten 54 Lieder, da die zwei Strophen von Nr.55 an die dritte Strophe von Nr.54 angehängt wurden und das Lied im Register als Fünferbar ausgewiesen ist - so hier gezählt. Die vier Strophen von Nr.93 wurden dagegen auch im Register so geführt.

Würgendrüssel: Die sechs Nummern bei Bartsch vertreten fünf Lieder, da Bartsch versehentlich die dritte Strophe von Lied Nr.88 als neues Lied Nr.89 zählte.

---

13 In allen Handschriften sind der Einfachheit halber Spruchtöne nicht von anderen Formen unterschieden worden, was am Ergebnis nichts ändert. Eine genauere Analyse hätte solche begleitenden Phänomene wie die Erschließung neuer Themenbereiche - Übernahme von Legende und Mirakel in die Spruchform, Sachsens Boccaccio-Versifikationen - zu berücksichtigen. Hervorgehoben sei noch das deutliche Übergewicht des Fünferbares in der Dresdener Handschrift. Sie trifft sich darin nur noch mit der Baseler Sammlung, die ebenfalls im schwäbischen Raum geschrieben worden sein wird.

Goldener Ton: Die Rubrik Bl.152rb weist daraufhin, daß man die *dru lieder oder iiij [...]* teilen möge wie es beliebe, *wan sie sich nit paren*; das Register weist das vierstrophige Lied Nr.136 dagegen als dreistrophig aus.

Hundweise: Die zwei inhomogenen Bare der Hundweise werden mit dem Register der Handschrift als fünf- und siebenstrophig geführt.

Spiegelweise: Der gestrichene Eintrag Bl.186r ist nicht berücksichtigt.

Vergessener Ton: Die Streichungen auf Bl.172rb sind nicht berücksichtigt. Das Strophenpaar Nr.169, das im Register sowohl als dreistrophig angeboten wie an das Lied Nr.154 über den dort genannten Registervermerk und über die Rubrik Bl.167rb angehängt wurde (vgl. die entsprechenden Ausführungen zur Niederschrift der Frauenlob-Partie), wurde als zwei-, Nr. 154 als dreistrophig gezählt.

Grüner Ton: Das vierstrophige Lied Nr.230 wird im Register als dreistrophig geführt.

Briefweise: Die 54 Nummern bei Bartsch vertreten 52 Lieder. Das Strophenpaar Nr.243 wurde wahrscheinlich in einem Zuge mit den fünf Strophen Nr.310 aufgezeichnet. ~~Der Komplex wird als Siebenerbar im Register geführt~~ (so auch hier). Das Strophenpaar Nr.278 erscheint im Register mit drei Strophen; man wartete, wie der Freiraum Bl. 265rb-va bezeugt, auf die Ergänzung. Die Rubrik vor dem Strophenpaar Nr.291 kündigt auf Bl.286ra drei Strophen an, es folgen dieser zwei wie das abgesetzte Lied Nr.292, das ohne Registernachweis blieb. Über das Initium von Nr.291 wird statt dessen ein Fünferbar ausgewiesen - so auch hier gezählt. Die bei Schanze[14] als Trias notierte Ritterlehre Nr.295 ist fünfstrophig; das Register ist hier ebenfalls fehlerhaft.

Zu den mit der Briefweise 1135 Strophen in Spruchtönen lassen sich hinzuzählen die 20 Strophen des Marienleichs, die 7 des Reihen, die 25 des Taugenhort (bei Bartsch: Meisterlieder. S. 204-231 im Druckbild fälschlich 26 wiedergegeben), die 22 des Kreuzleichs und die 2 Strophen im Korpus des Jungen Meißner, so daß ein hier berücksichtigter Bestand von 1211 Strophen zu verzeichnen ist.

Ton	Lieder	2	3	4	5	7	9		Strophen
Überzarter Ton	2 :	-	2	-	-	-	-		6
Langer Ton	54:	-	43	1	8	-	1	(1*17)	199
Würgendrüssel	5 :	-	4	-	1	-	-		17
Tannton	1 :	-	-	-	-	1	-		7
Froschweise	3 :	-	3	-	1	1	-		15
Goldener Ton	28:	-	22	1	4	-	1		99
Verhohlener Ton	3 :	-	2	-	1	-	-		11
Gekrönter Ton	3 :	-	2	-	1	-	-		11
Hundweise	2 :	-	-	-	1	1	-		12
Spiegelweise	4 :	-	2	-	1	1	-		18
Vergessener Ton	18:	1	12	-	4	1	-		65
Neuer Ton	11:	-	6	-	4	-	-	(1*14)	52

14 Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 69.

Ton	Lieder	2	3	4	5	7	9		Strophen
Süßer Ton	2 :	-	1	-	1	-	-		8
Leidton	3 :	-	2	-	1	-	-		11
Grundweise	2 :	-	-	-	2	-	-		10
Zarter Ton	25:	-	18	-	5	1	1		95
Grüner Ton	18:	-	15	1	1	1	-		61
Ritterweise	11:	-	7	-	2	-	1	(1*53)	93
Zugweise	7 :	-	3	-	3	1	-		31
Ankelweise	3 :	-	1	-	2	-	-		13
Briefweise	52:	1	36	-	4	4	3	(1*10,12,23,71)	301

Von den 257 berücksichtigten Liedern der 21 Spruchtöne sind 179 drei-, 47 fünf-, 12 sieben- und 7 neunstrophig.

Wie nicht anders zu erwarten, dominiert das dreistrophige Lied: mit einem Drittel wie in dem Rest der Handschrift vertreten. Abwegig wäre, im deutlichen Abstand zum Fünferbar ein Indiz für älteren Liedbestand sehen zu wollen, da dieser nicht nur der gesamten Handschrift, sondern sowohl der jüngeren Wiltener Sammlung wie dem cgm 351 eignet. Die Einzelstrophe wird nirgends mehr geführt. Die wenigen Strophenpaare sind entweder auf Ergänzungen angelegt oder wurden an anderes Gut angehängt. Als nonkonform wurde auch die Vierergruppe verstanden. Der Anteil der sieben- und neunstrophigen Dichtungen ist gering, jüngere Tendenzen greifen hier nicht. Zehn- und mehrstrophige Verbände erscheinen nur verstreut und zudem besonders in der Frauenlob wie Regenbogen zugedachten Briefweise, die für längere Gebilde mit ihren langen Versen prädestiniert ist. Akzidentiell muten die drei langen Lieder im Langen und Neuen Ton wie der Ritterweise an. Ist das Repertoire von dieser Seite zwar nicht sicher als rückwärtsgewand zu bestimmen, weil dazu Vergleichsmöglichkeiten in der Überlieferung fehlen: progressiv in akzentuiertem Gebrauch der längeren Strophenkette ist es gewiß nicht.

Exkurs: Die längere Strophenkette

Die längere Strophenkette im Frauenlob-Korpus ist auch unter inhaltlichem Gesichtspunkt nicht das Feld für Innovationen. Die Leistung Heinrichs von Mügeln, diese für das nichtreligiöse Thema geöffnet zu

haben[15], schlägt hier nicht durch. So sind von den zwölf Siebenerbaren acht entschieden geistlich geprägt. Nr.111 in der Froschweise kreist um die Themen "Gottes Wunder, Trinität, Johannesvision und Verkündigung". Nr.145 widmet sich der Marienfigur, Nr.150 in der Spiegelweise bietet Mariengruß und -anrufung, Nr.157 im Vergessenen Ton eine Weihnachtsgeschichte, Nr.213 im Zarten Ton eine Passionserzählung. Lied Nr.216 im Grünen Ton, freilich sekundär gebildet, gilt dem Themenkreis "Eucharistie, Trinität und Inkarnation". Nr.249 legt die Kindheitsgeschichte Jesu dar, Nr.305 in der Briefweise bietet die sieben Ave-Maria. In den Randbereich geistlicher Dichtung gehört das Streitgespräch mit dem Tod in Nr.310. Hierher wäre die Sündermahnung in Nr.102 im Tannton zu stellen, an die sich dann Reflexionen über die "Frau-Ehre" anschließen. Rein weltliche Stoffe behandeln in den siebenstrophigen Liedern einzig Nr.281 in der Briefweise (Luneten Mantel) und Nr.264 - dieses Bar ist wahrscheinlich erst sekundär zusammengestellt worden[16] - , mithin kein Lied in Frauenlob zuzusprechenden Tönen. Von den sieben Neunerverbänden zeigen religiöse Inhalte sechs. Nr.93 im Langen Ton nimmt sich die siebzehn Wunder Gottes vor, Nr.129 im Goldenen Ton behandelt die Judaslegende, ein Marienpreis liegt mit Lied Nr.191 vor. Die Christusfigur in der Gestalt des geistlichen Ritters steht im Zentrum des Lieds Nr.235 in der Ritterweise, der Ölbergszene widmet sich Lied Nr.257, der Kreuzigung und den Stationen auf dem Leidensweg Christi Nr.300 in der Briefweise. Ebensowenig besetzt das weltliche Thema umfangreichere Strophengruppen. In 71 Strophen wurde in Lied Nr.271 die Veronikalegende versifiziert, ein Marienmirakel liegt in Nr.234 vor. Wiederum die siebzehn Wunder präsentieren die siebzehn Strophen von Lied Nr.105 im Langen Ton, im Neuen Ton läßt das Bar Nr.177 in vierzehn Strophen die Passion Jesu Revue passieren. Nr.283 in der Briefweise handelt von den sieben Todsünden. Dem weltlichen Themenbereich zugewandter zeigen sich hingegen die zwölf Strophen des Bars Nr.255 in der Briefweise, in denen die irdischen Herrscher an die Vergänglichkeit ihrer Macht gemahnt werden, doch ist die ursprüngliche Einheit hier in Frage zu stellen.[17]

Einzig Nr.266 in der Briefweise gibt sich deutlich "diesseitig": Der Krieg von Würzburg zwischen Frauenlob und Regenbogen hebt als Sängerstreit an; der Dissens um den Vorzug von "Frau" oder "Mann" bringt erst in der Schlußstrophe das im Preis des weiblichen Geschlechts mitzudenkende mariologische Moment auch zur Sprache. Ohne die Briefweise bestimmten demnach die geistlichen Inhalte annähernd ausschließlich die längeren Strophenverbände in den Spruchtönen Frauenlobs. Das deckt sich mit dem Befund aus der Dresdener

---

15 Vgl. Stackmann, Karl: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958. S. 32.
16 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 83.
17 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 82-83.

Handschrift. Ein Siebenerbar zu den sieben Künsten[18] im Neuen Ton ist Kompilat, ein zweites im Vergessenen Ton ebenfalls. Alle fünfstrophigen Lieder der Handschrift behandeln geistliche Themen, doch liefert M 13 ein einseitiges Bild, was im Zusammenhang mit der tontradionalistischen Ausrichtung die Präferenzen anonymer Nachdichter aber vor Augen führt. Die weltlich ausgerichtete Strophenkette unter Frauenlobs Namen ist auch in den anderen Meisterliedersammlungen nur spärlich vertreten:[19] in der Handschrift Basel O IV 28 ein Siebenerbar im Langen Ton (¹Frau/2/546b, Zeitklage und Ständemahnung), daneben neun Strophen über die Wunder Gottes in ¹Frau/2/526b und im cgm 1018 ein Neunerbar im Würgendrüssel (¹Frau/6/507: die sieben Künste), daneben ein Kompilat aus sieben religiösen Sprüchen im Grünen Ton (¹Frau/4/502b). Entschieden Weltliches fehlt unter den längeren Strophenverbänden der Handschriften cgm 351 (vgl. ¹Frau/5/527), cgm 1019 (¹Frau/5/501c und ¹Frau/7/500b), Trier 1032/1943 (vgl. ¹Frau/4/530, ¹Frau/4/531, ¹Frau/2/567a, ferner das bei Schanze [Liedkunst. Bd. 2. S. 118. Nr.28] verzeichnete Siebenerbar zum Themenfeld "Inkarnation und Maria", im Repertorium unter Roswin), cgm 5198 (vgl. ¹Frau/23/4b), cpg 392 (vgl. ¹Frau/5/529, ¹Frau/7/522, ¹Frau/7/523) und cpg 680 (vgl. ¹Frau/7/500c, ¹Frau/14/3b und ¹Frau/33/6b).

Erst mit dem Zeugnis des Sachs-Autographen dringt Weltliches vor: vielleicht in älterer Nürnberger Eigenart der Verwendung von Frauenlob-Tönen. Die Handschrift tradiert neben zwei religiösen Siebenerbaren (¹Frau/2/567b und ¹Frau/21/5) eine von Hans Sachs im Langen Ton gedichtete Minneallegorie (in Schanzes Verzeichnis zur Handschrift Nr.20), die Erzählung der Kaiserin von Rom, verfaßt von Albrecht Baumholz (Schanze Nr.365) im Vergessenen Ton, ferner im Blauen Ton Konrads von Würzburg, hier Frauenlobs, sieben Strophen (Schanze Nr.239) zu den Planeten. Wieweit die Nürnberger Gebräuche unter den Autoren verbreitet waren und noch im 15. Jahrhundert verankert sind, ist nicht mehr festzustellen. Außerhalb Nürnbergs wird die Neuerung Mügelns, das längere weltliche Lied, von den vorreformatorischen Nachdichtern in Frauenlob-Tönen nicht aufgegriffen.[20]

In der längeren Spruchkette bestimmt religöse Dichtung weithin das Feld. Auch im Akzent auf den dreistrophigen Baren verbietet es sich, von Neuerungen zu sprechen, wogegen die längere (weltliche) Strophenreihe bei Dichtern wie Beheim, Folz oder Schiller

---

18 Abdruck bei Frauchinger: Dresden M 13. S. 21-23.

19 Angegeben wird im folgenden immer die Nummer im Repertorium.

20 Ob und wieweit die Frauenlobtöne im geistlich geprägten Themenfeld eine innovative Potenz entfalten, hingewiesen sei etwa auf die Legendenstoffe und die Versifizierung des Marienmirakels in der Ritterweise, wäre zu prüfen.

durchaus schon breiteren Raum einnahm. Zu prüfen wäre, inwiefern die hier erkennbare Einengung in der Liedproduktion in alten Tönen unter den Nachdichtern verbreiteter ist. Der Blick in die bei Schanze verzeichneten Bestände der Kolmarer Sammlung in Regenbogens Grauem und Langem Ton, in Marners Langem Ton und Boppes Hofton läßt diese Vermutung jedenfalls zu.

Welchen Anteil an den Strophengruppen Frauenlobs in k die alte Einzelstrophe annimmt, bleibt zu prüfen. Was hier an Strophenkompilationen bereits auf das Konto der Vorlagen geht oder erst bei der Niederschrift zusammengestellt wurde, wie zusammengestellt wurde, mechanisch oder unter Berücksichtigung von Eigenheiten der Texte in Thema und Darstellungsform, wie der Anteil an Einzelstrophen am Gesamtgut sich ausnimmt und über die Töne verteilt, diesen Fragen gelten folgende Arbeitsschritte. Hauptaufgabe ist die Herausarbeitung alter Einzelstrophen, wobei einzig hinlänglich sicheres Kriterium die parallele Bezeugung einzelner Strophen in anderen Textzeugen und in anderen Überlieferungszusammenhängen sein kann. In der folgenden Durchsicht des Liedguts beschränken sich die Ausführungen zum Langen Ton mehrfach auf Hinweise zur Untersuchung Schanzes, da dort den Einzelstrophen bereits nachgegangen wurde. Auch für die Briefweise sei auf diese Arbeit verwiesen.[21]

Überzarter Ton

Nr.2: Der cgm 351 bietet eine vierte Strophe, die die in der zweiten Strophe erwähnten "sieben Fürsten"- die sieben Planeten - einzeln nennt.[22] Die Fassung des cgm 351 ist vergleichsweise entstellt und bietet vielfach unverständliche Lesungen, kennt demnach bereits Vorstufen[23]. Beide Fassungen datieren über

---

21 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 82-84.

22 Nach der Inhaltsangabe im RSM zu ¹Frau/31/1c. Es liegt keine Ausgabe dieser Strophe vor.

23 Vgl. Docen, Bernhard Joseph: Kritische Beschreibung einer Sammlung alter Meistergesänge in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, dem einzigen in der königlichen Bibliothek zu München befindlichen

eine Jahreszahl im Schlußvers der dritten Strophe in das 14. Jahrhundert, im cgm 4997 1323, im cgm 351 1387. Älter sind die Strophen sicher: Bartsch weist auf Frauenlob nachahmende Züge hin.[24] Der Auftakt fehlt in Nr.2,1 im ersten Stollen V.4, in Nr.2,2 in V.13. Ohne Auftakt blieben in Nr.2,1 und Nr.2,3 jeweils der zweite und vierte Vers des Abgesangs, was ebenfalls in das 14. Jahrhundert wiese. Die Eingangsstrophe präsentiert sich im Gestus der Tonweihe, ohne daß jedoch die Form genannt würde. Nur vom *getiht* (V.10), der *kunst* (V.15) oder *sanges kunst* (V.17)[25] wird gesprochen. Sie deutet im formulierten Ziel des Preises auf die folgenden Strophen zwar voraus, zwingend ergeben sich diese daraus jedoch nicht. Sollte das folgende Strophenpaar, enger zueinander gestellt über die Figuren König-Königin-Fürsten, sekundär angehängt worden sein, dann sicher bereits sehr früh. Vielleicht mit der Bearbeitung, die auf 1387 datierte, ist die vierte Strophe im cgm 351 hinzugedichtet worden.[26] Den Schreibern von k lagen die drei Strophen sicherlich geschlossen vor.

Nr.3: Alle drei Strophen verbindet die Mariengestalt, doch ist der Zusammenhalt locker. Nr.3,1 handelt eher darstellend von der Präexistenz Mariens und von der Inkarnation, Nr.3,2 tritt mehr preisend auf und benennt die Gottesmutter als *vierd person*, gewichtet ihr Verhältnis zur Trinität also etwas anders. Nr.3,3 kreist um genannte Themen, setzt jedoch neu ein in dem Versuch, die Glaubensmysterien im Bild des Baumes mit seinen Bestandteilen (Äste, Stamm) zu visualisieren. Akzidentiell könnte fehlender Auftakt im Ein-

---

Manuscript der Art. In: Beyträge zur Geschichte und Literatur vorzüglich aus den Schätzen der königlichen Hof- und Centralbibliothek zu München. Hrsg. von Johann Christoph Freyherrn von Aretin. Bd. 9. Julius bis December 1807. München 1807. S. 1128-1187, hier S. 1145-1147, Wiedergabe der dritten Strophe S. 1146-1147.

24 *runig* (Bartsch: Meisterlieder. S. 627) in der Fassung des cgm 351, vgl. GA V,25 V.16 und GA V, 104 V.2.

25 Zitiert nach Bartsch: Meisterlieder. S. 188-192.

26 Vgl. auch Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 94 und Anm. 29.

gangsvers von Nr.3,2 eingetreten sein. Der Schlußvers des Eingangsstollens von Nr.3,3 bietet das seltene, aber bei Frauenlob benutzte *tirmen*.[27] Eindeutige Festlegung auf Inhomogenität erlauben diese Beobachtungen nicht.

Langer Ton

Nr.47: Schanze tritt gegen Thomas für Homogenität des dreistrophigen Marienpreises ein.[28] Der die Bedenken von Thomas hervorrufende Zäsurreim V.5/11 der ersten Strophe sei zufällig, da er im vorletzten Vers nur auftrete, wenn ihn auch der letzte Stollenvers biete. Zäsurreime im Langen Ton kennt erst jüngere Überlieferung, vereinzelt erscheinen sie zunächst in der Bindung V. 6/11 (Nr.53,1, 65,1, 65,2, 95,1, 95,3) und bereiten damit eine Formvariante vor, die Hans Gernspeck in Nr.70 systematisch anwendet, die dann in mgq 414 die Regel stellt: die Reimbindung V.5/11 und V.6/12/19. Der Zäsurreim in Nr.47,1 könnte demnach tatsächlich auf Zufall beruhen. Am ehesten werden noch Str.2+3 zusammengehören, die sich über das anaphorisch eingesetzte *Du bist* zueinander stellen. Sie setzen die Verwendung der Apostrophe in Str.1 voraus, für die zuerst an alte Einstrophigkeit zu denken ist.

Nr.48: Die Überlieferungsgegebenheiten skizziert Schanze[29], sie stellen die Einheit des Bars in Frage. Das Strophenpaar Nr.48,1+2 ist wohl um die Schlußstrophe erst nachträglich ergänzt worden. Daß dies erst durch Hand A geschah, ist nicht zu beweisen.

Nr.51-53: Die Gegebenheiten werden bei Schanze erörtert.[30] Alle drei Bare vertreten keine ursprünglichen Einheiten. Die Rubrik Bl.95vb kündigt *iiij pare von*

---

27 Bl.31ra: *daz wort het vor juncfraw gedirmet dich*, vgl. GA V,9 V.9, GA VII,3 V.10 oder GA VIII,26 V.16.

28 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 78 und Thomas: Untersuchungen. S. 125 ("lockere Zusammenstellungen").

29 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 78.

30 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 78-79.

der priesterschaft an, es folgen derer realiter nur drei. Der ganze Komplex könnte der Redaktion demnach noch nicht in dieser Zusammenstellung vorgelegen haben. Bezugspunkt ist ein Fünferbar des Engelberger Cantionale, das sich aus Nr.51,1+3, 53,2+3, 51,2 zusammensetzt und vermutlich alte Einzelstrophen nach thematischen Gesichtspunkten zusammenstellt. Hinzuzuziehen sind die zwei Strophen aus der Weimarer Handschrift, in k Nr.51,1-2 (GA V,*3, *4), in F ergänzt um die alte Strophe Nr.52,3/93,2, die in k mit Nr.93,1+3 in ebenfalls alter Umgebung vorliegt. Aus dem ganzen Konvolut denkt Schanze einzig für Nr.53,1 an jüngere Zudichtung, doch können die Zäsurreime V.6/12 auch nachträglich eingefügt sein, vielleicht zusammen mit der fiktiven Frauenlob-Signatur in Nr.53,3, die der Engelberger Sammlung fehlen. Da dies kaum auf das Konto von Hand A gehen wird, dürfte Lied Nr.53 dem Schreiber geschlossen vorgelegen haben. Ob das vierte Bar nachträglich unterschlagen wurde oder Nr.51/52 sich zunächst auf drei Lieder verteilten, läßt sich nicht ohne weiteres feststellen. Bei der Rubrik Bl.95vb wäre allerdings auch die Möglichkeit des Schreiberversehens zu bedenken. Das folgende Rätselstrophenpaar Nr.54 kann jedenfalls kaum gemeint gewesen sein.

Nr.54/55: Schanze[31] skizziert die Verhältnisse zutreffend. Zwei Rätselstrophenpaare, Nr.54,1+2 wie Nr.55,1+2, das letztere nachträglich angehängt, wurden über die Ergänzung Nr.54,3 zum Fünferbar verbunden. Das Vorgehen von Hand A wird nachvollziehbar, wenn die von Schanze übersehene Korrektur der ersten Strophenangabe zu k 54,1+2 im Register von *ii* zu *v* berücksichtigt wird. Aufgezeichnet waren zunächst Nr.54,1+2, gefolgt von Freiraum für eine Ergänzung. Daran schloß sich mit größerer Initiale das Strophenpaar Nr.55 an. Das Register verzeichnete zunächst nur das erste Rätsel mit zwei Strophen, nicht zugleich das zweite. Die Ergänzung mit Nr.54,3 könnte unmittelbar nach der Niederschrift dieses Re-

---

31 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 79.

gistereintrags erfolgt sein.

Nr.57: Von Nr.57 liegen in der Wiltener Handschrift, also in bedeutend späterer Überlieferung, Str.1 und Str.3 zusammen mit einer sonst nicht bezeugten neuen zweiten Strophe vor. In der Schlußstrophe ist dort zudem Stollentausch eingetreten. In seinen Anmerkungen zu Nr.57 versuchte Bartsch, auftaktfreie Lesungen herzustellen[32], was ins 14. Jahrhundert wiese.

Das Thema ist konventionell. Alle drei Strophen kreisen um die Beherrschung der Zunge. In Nr.57,1 wird ein junger Mann, in Nr.57,3 der Priester angeredet, in der Mittelstrophe eine Personengruppe von Alten, Jungen und Priestern. Der sich darin andeutenden Klimax laufen die Abgesänge insofern parallel, als unbedachter, ungezügelter Redseligkeit zunächst die unabänderliche und zum besten geregelte Vorsehung in Erinnerung gerufen wird, ohne noch die himmlischen Instanzen zu bemühen, die erst im folgenden Abgesang eingebracht werden, schließlich in Nr.57,3 die Martern Christi auf unbedachte Rede zurückgeführt werden. Sollte es sich bei Nr.57 um eine ursprüngliche Einheit handeln, verwiesen die Gegebenheiten im cgm 5198 auf die Möglichkeit der späteren Umarbeitung schon jüngeren Liedguts.

Nr.61: Lied Nr.61 ist, wie von Schanze gezeigt, Einzelstrophenkompilat.[33] Durchgängig eingeführte Auftakte lassen Zusammenstellung aller drei auch im Thema "Minne" verwandten Strophen bereits in älteren Quellen annehmen.

Nr.65: Das fünfstrophige Marienlob zeigt in den ersten beiden Strophen Zäsurreim in V.6/12. Originäre Bindung steht jedoch außer Frage. Das verbindende Motiv, der Kranz Mariens aus dreizehn Lilien, wird über alle Strophen fortlaufend nach und nach in seine Bestandteile zerlegt. In wünschenswerter Deutlichkeit zeigt sich die auch in homogenen jüngeren Baren zunächst nur partiell einsetzende Umformung der Zäsuren im Langen Ton in meistersingerischer Bear-

---

32 Bartsch: Meisterlieder. S. 639-641.
33 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 79-80.

beitung.

Nr.66: Mit Nr.66,1 (GA V,2) und 3 (Nr.93,1) liegen zwei alte Einzelstrophen vor. Nr.66,2 ist "wegen der Konventionalität des Themas (Ermahnung des Sünders) schwer zu beurteilen".[34] Eingangs- und Schlußstrophe stehen schon im cpg 350 beisammen: k bewahrt hier sehr wahrscheinlich eine ältere Konstellation.

Nr.69: Wie von Schanze ausgeführt, handelt es sich bei Nr.69 um eine Einzelstrophenkompilation (Nr.69,1 = GA V,1; Nr.69,2 = Nr.78,1).[35]

Nr.71: Nr.71 ist Kompilat aus altem Gut. Bereits der cpg 350 bietet Nr.71,1+2 (GA V,*66, *67) als Strophenpaar, ebenso die Weimarer Handschrift. Nr.71,3 (GA V,*65) ist dort an die vier Strophen GA V,62-*64 angehängt, im Palatinus 350 an die drei Strophen H 274-H 276 (Ettm.4+2 = GA V,2+5).

Nr.72: "Ob die dreistrophige Jugendlehre, die BARTSCH für Frauenlob in Anspruch nahm (BML S. 170, dagegen THOMAS S. 131), eine oder mehrere Einzelstrophen enthält, ist nicht festzustellen."[36]

Nr.78: Nr.78 kombiniert das Strophenpaar Nr.48,2+3 mit Str.78,1, die in Nr.69,2 ihre Parallele findet, somit zwar nirgends in alter Überlieferung bezeugt ist, aber dennoch so selbständig auftritt, daß an alte Entstehung zu denken ist.

Nr.84: In Nr.84,1 liegt die schon im 14. Jahrhundert berühmte Minnesklaven-Strophe Ettm.141, in Nr.61 als Schlußstrophe benutzt, vor, die recht willkürlich mit zwei nur aus k bekannten Strophen, die Judas als Krämer vorführen, verbunden wurde. Vollständig eingeführte Auftakte und zweisilbig männliche Kadenzen in Nr.84,2 (*gwesen:gelesen*) lassen Kompilation bereits vor k wahrscheinlich werden, wofür vielleicht auch der Sprung in der Aufzeichnung von Bl.115vb nach Bl.122ra sich anführen ließe, der das Lied als zumindest in einem Zuge notiert ausweist.

Nr.91: Die lockere inhaltliche Verbindung der drei

---

34 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 80.
35 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 80.
36 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 80.

Strophen läßt mit Thomas und Schanze[37] an sekundäre Bildung des Bars denken. In Nr.91,1+2 könnte ein altes Strophenpaar vorliegen, verbunden über das Ständethema. Nr.91,3 ist selbstständig auftretende Zeitklage.

Nr.93: Das vierstrophige Lied ist Einzelstrophenkompilat[38]. Obwohl gegen die Regel gebildet, ist es von Hand A augenscheinlich in einem Zuge aufgezeichnet und im Register auch als vierstrophig ausgewiesen worden.

Nr.94: Mit Nr.94 liegen drei alte Einzelstrophen vor, in Nr.94,1 Spruch GA V,50, in Nr.94,3 Spruch GA V,49. Die Mittelstrophe ist nur hier bezeugt. Schanze weist darauf hin, daß sich die Auftakte ohne Schwierigkeiten beseitigen ließen, was für ältere Entstehung anzuführen wäre.[39]

Nr.95: Für das bei Schanze und Thomas nicht diskutierte Dreierbar erwog Hampe Echtheit.[40] Die Herausgeber der Göttinger Ausgabe weisen solche Überlegungen unter Hinweis auf die Reimgestalt zurück.[41] Kein Argument für spätere Zusammenstellung sind die neu in Nr.95,1+3 gebildeten Zäsurreime V.6/12, da sie auch in einzelnen Strophen homogener Bare erscheinen.[42] Allerdings lassen sich die Auftakte in V.4/10 in allen Strophen ohne Schwierigkeiten beseitigen. Besonders ungeschickt zeigt sich die Ergänzung in Nr.95,2 V.10 (*lut singen tut die lyren*). Auf jüngere Bearbeitung weist in dieser Strophe ebenfalls die Anrede Frauenlobs als "Herr" in V.4, die Auftakt herstellt. Zumindest die vorletzten Stollenverse der Eingangsstrophe haben sicherlich eine Bearbeitung erfahren. V.5 gibt in vorliegender Form keinen klaren Sinn. V.11 läßt sich leicht mit dem alten Hebungsprall lesen als *wer dinem rate vólgt, dém gib(s)t du*

---

37 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 131-132, und Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 80.
38 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 81.
39 Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 81.
40 Hampe, Theodor: Zwei Gedichte Frauenlobs. In: ZfdA 38. 1894. S. 55-58 (künftig zitiert: Hampe: Frauenlob).
41 Vgl. GA. Bd. 1. S. 174-175 wie Anm. 12 und 13.
42 Vgl. oben zu Nr.65.

geleyte. Auch die Durchführung des Themas schließt sekundäre Zusammenstellung nicht sicher aus. Die Eingangsstrophe preist das *wîp*, Nr.95,2 dagegen wendet sich mahnend an die Frauen und zitiert als Autorität Frauenlob. Die Schlußstrophe nimmt die Männer ins Visier, warnt sie unter Berufung auf die Strafe Lamechs vor unredlichem Verhalten und kehrt im Abgesang unter Verwendung von Anaphern wieder dem Frauenpreis sich zu. Die das ganze Lied durchziehenden Versanaphern können als Argument für die Einheit nicht herangezogen werden, da die Apostrophe des *wîp* im Frauenpreis und in der Frauenlehre auch andernorts alles andere als selten ist. Zwar ist eine sichere Entscheidung aufgrund dieser Beobachtungen nicht zu treffen, doch wäre die Einheit dieses Bars zumindest zweifelhaft.

Nr.96: Nr.96 setzt sich zusammen aus den Sprüchen GA V,51+52, die in F ebenfalls zusammengestellt wurden (GA V,49-55), wie GA V,89: in F die vierte Strophe einer Gruppe aus fünf alten Sprüchen (GA V,86-90).

Nr.97: Das Bar gehört gegen Thomas sicher nicht schon "mitten in die meistersingerische Kunstausübung"[43], sondern ist vielleicht noch in das 14. Jahrhundert zu setzen. Schanze weist auf die Nennung der *leichs* hin, eine Form, auf die das fortgeschrittene 15. Jahrhundert nicht mehr zurückgriff.[44] Eher in die Frühzeit meisterlicher Liedkunst deuten ferner die *tenze*, die V.22 nennt.[45] Die dritte Strophe tritt mit ihren Ausführungen zu den Hoftönen zwar recht geschlossen auf, der Skepsis Schanzes, sie deshalb gleich als Einzelstrophe ansprechen zu müssen, ist aber zuzustimmen, da der *hof* und die Hoftöne bereits in der zweiten Strophe mehrfach Erwähnung finden (V.20, V.28, V.31). Neben einfacher Tilgung der Auftakte[46] spräche für ältere Entstehung der Trias vielleicht ein Anklang an Frauenlobs Selbstrühmung in der Eingangsstrophe (V.6, V.14), die im Meistergesang

---

43 Thomas: Untersuchungen. S. 132.
44 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 81.
45 Zitiert nach Bartsch: Meisterlieder. S. 279-280.
46 Dazu Bartsch: Meisterlieder. S. 646-647.

nicht tradiert wurde. Die Reflexionen auf das Verhältnis von *kunst* und *milte* im Aufgesang von Nr.97,1, zur Sprache gebrachte Besonderheiten einzelner Formen, die denkbare Verarbeitung des Veldeke-Lobes in Gottfried von Straßburgs Tristan[47], zeichnen neben der zitierten "höfischen" Sphäre dieses Lied gegenüber späteren poetologischen Dichtungen deutlich aus.

Nr.98: Schanze[48] verweist auf die Formvarianten zwischen den drei Strophen, die Einheit zweifelhaft werden lassen. Er erwägt, die geschlossen auftretende Eingangsstrophe trotz ihrer Zäsurreime als alte Einzelstrophe anzusprechen. Dagegen ließe sich anführen, daß von den dann anzusetzenden Umarbeitungen an jeweiliger Stelle nicht ohne weiteres etwas zu erkennen ist. Da Zäsurreime erst in späterer Überlieferung erscheinen, wird es sich eher um ein jüngeres Produkt handeln. Die Möglichkeit, daß deren ursprüngliche Begleitstrophen verloren gingen und zwei neue hinzugesetzt wurden, ist nicht auszuschließen.

Nr.103: Das Bar besteht aus zwei umgearbeiteten Strophen des Jungen Meißner: Nr.103,1 findet eine Parallele in Nr.863,2 (Peperkorn B I,35), Nr.103,3 in Nr.861,1 (Peperkorn B I,28). Die mittlere Strophe, von Peperkorn unter den fraglichen Strophen im Anhang (B I,*78) mitgeteilt, kann sowohl jüngere Zudichtung wie alte Einzelstrophe sein. Da sie zusammen mit Umarbeitungen alten Guts erscheint, ist ihre Entstehung erst im Zuge der Zusammenstellung der zwei Sprüche wahrscheinlicher.

Nr.106: Auf die einzig hier überlieferte Klage um Frauenlobs Tod folgt die in ihrer "Echtheit" fragliche "Vanitas"-Strophe GA V,*66. Nr.106,3 bezieht dann noch einmal ausdrücklich Kaiser und Könige in den Machtbereich des Todes ein. GA V,*66 darf als Überlieferungsschlager mit universeller Einsetzbar-

---

47 "Die Stelle erinnert an Gottfrieds von Straßburg lob des dichters im Tristan.", so Bartsch: Meisterlieder. S. 647 zu V.41 seiner Ausgabe.

48 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 81.

keit bezeichnet werden. Im cpg 350 ist diese Strophe zusammen mit der Totenklage eines "Ich" über den Verlust der Eltern und Verwandten (GA V,*67) bezeugt, dieses Paar ist in Nr.71,1+2 noch einmal unter Stollentausch in der Eingangsstrophe auch in k verwendet. Über die Gattungsgrenzen hinweg wird Spruch GA V,*66 im Karlsruher Codex 408 in Reimpaarform umgearbeitet tradiert. Zudichtungen sind bei der Verbreitung des Vanitas-Themas allemal möglich. Schanze denkt für Nr.106,1+3 hingegen an alte Einstrophigkeit[49], Bartsch versuchte in seinen Anmerkungen auftaktlose Lesungen herzustellen.[50] Sicher ist nur, daß Str.1+3 nicht ins 15. Jahrhundert zu setzen sind.

Nr.107: Nr.107 bewahrt die drei Sprüche GA V,111, 112, 102 aus dem *wîp-vrouwe*-Komplex. Die Zusammenstellung der beiden Eingangsstrophen hat eine Parallele sowohl in der Jenaer (J 31+32) wie der Weimarer Handschrift (F 112+113). Dort allerdings folgt Spruch GA V,113, worin sich diese mit der Jenaer Handschrift trifft. Der Anhang von GA V,102 in Nr.107,3 ist so nirgends sonst belegt. Er wird auf eine Vorlage zurückzuführen sein, die, wie schon der Nachtrag in der Jenaer Handschrift[51], *wîp-vrouwe-minne*-Strophen in lockerer Fügung zusammenstellte.

Nr.108: Nr.108,2 ist vagierende Einzelstrophe und liegt in Nr.93,4 als Dublette vor.[52] Auftaktlosigkeit läßt sich im Eingangsstollen von Nr.108,1 wie im Aufgesang von Nr.108,3 problemlos herstellen, was - mit Schanze - für ältere Entstehung spricht.

Würgendrüssel

Nr.86: Nr.86,3 setzt sich über Formvarianten (Reim V. 13/17) von den ersten zwei Strophen (Reim V.19/21)

---

49 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 82.
50 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 648-649.
51 Die Strophen J 25-30 (GA V,100-105) sind auf den unteren Rand der Blätter 103ra-vb aus der Feder des vierten Nachtragsschreibers geschrieben worden. Das Soester Fragment stellt GA V,102-104 zusammen.
52 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 137-138 und Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 82.

ab. Bartsch erwog für das ganze Lied Echtheit[53], Thomas zog nur Nr.86,3 in Betracht, vermochte indes für Echtheit keine Argumente beizubringen.[54] Nr.86,1 und 2 erfaßte er als "zwei nicht zusammengehörige Sprüche"[55]. Einzig von getrennter Entstehung der Schlußstrophe ist wegen der Unterschiede im Reimgebäude einigermaßen sicher auszugehen. An sie lehnten sich vielleicht nachträglich Nr.86,1 und 2 an. Alle drei Strophen handeln von der "Urteilsfähigeit". In Nr.86,1 wendet sich der Dichter gegen vorzeitiges Lob, in Nr.86,2 gegen mangelnde Fähigkeit zur Selbsteinschätzung, in Nr.86,3 gegen vorschnelle Urteile ohne die dabei notwendige Selbstkritik. Die Schlußstrophe hebt sich im dichteren Einsatz der Spruchweisheit von den Vorgängern ab, die auf diese freilich auch zurückgreifen. Die Homogenität des nur hier überlieferten Bars ist zumindest anzuzweifeln.

Nr.87: Bartsch hielt dieses Lied für ein Werk Frauenlobs[56], doch nur für Nr.78,2 (GA IX,16) wird dies über Parallelbezeugung in der Weimarer Handschrift unter einer Gruppe echter Strophen gestützt. Da nur die Eingangsstrophe einen zusätzlichen Reim V.13/17 aufweist, ist es unwahrscheinlich, daß Nr.87,1+3 gleichzeitig zur Barauffüllung um Nr.87,2 herumgedichtet wurden, es sei denn, dieser Reim verdankt sich späterer isolierter Bearbeitung[57].

Nr.88-89: Das von Bartsch irrtümlich unter zwei Nummern geführte dreistrophige Lied bewahrt die drei fraglichen Sprüche GA IX,*22, *20, *21, die in der Weimarer Sammlung innerhalb eines Fünferbars zusammen mit den Sprüchen GA IX,18+19 erscheinen. Die dritte Strophe bezeugt als Einzelstrophe die Straßburger Handschrift 1995. Auszüge aus dieser und aus Nr.88,1 sind mit Nr.88,2-3 und einer neuen dritten Strophe im cgm 5198 zu einer Trias zusammengestellt worden. Die Kolmarer Handschrift bietet demnach wohl eine Varian-

---

53 Bartsch: Meisterlieder. S. 171, vgl. dort auch die Anmerkungen S. 645.
54 Thomas: Untersuchungen. S. 135-136.
55 Thomas: Untersuchungen. S. 131.
56 Bartsch: Meisterlieder. S. 171.
57 Vgl. zu Nr.87 auch Thomas: Untersuchungen. S. 131.

te einer älteren Zusammenstellung[58].

Tannton

Nr.102: Das einzige Lied im Tannton ist sekundär zusammengestellt. Sicher zusammmen gehören Nr.102,2 und 3 mit ihrem Zentralmotiv "Frau Welt" wie die drei Schlußstrophen, die, Motive aus Str.4 aufgreifend, das Sündenthema in meistersingerisch anmutender Manier ausbauen zu Sündenmahnung, persönlicher Sündenklage und Anrufung Marias mit Bitte um Beistand. Gegen eine selbstständige alte Eingangsstrophe spricht ihr Ausklang in einer Schlußfrage der Frau Ehre, die nach einer Fortführung verlangt, wiewohl spätere Anpassung nie auszuschließen ist. Geschlossen tritt dagegen die vierte Strophe auf, die sich selbständig vorstellen läßt. Da sie wohl tonnamengebend war, ist hier an alte Entstehung zu denken.

Froschweise

Nr.109: Die dritte Strophe, hier angehängt an eine Rätselallegorie, in der die Teile des Eies auf den Kosmos hin ausgedeutet werden, ist noch einmal unter der Überschrift *Alblin ovnn sinne* im Karlsruher Codex St. Georgen 74 als Eingangsstrophe einer dreistrophigen Priesterermahnung bezeugt. Wachinger denkt in seinem Verfasserlexikon-Artikel daher an eine alte, vielleicht schon Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene Einzelstrophe, die zweimal zu einem Dreierbar ergänzt worden sei.[59]

Die Bezeugung des Tons erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, und zwar zuerst in der vielleicht in Ulm entstandenen und wenig Vertrauen verdienenden Dresdener Sammlung M 13, die Parallelüberlieferung von Nr.109,1 gerade in einer 1448 in Ulm geschriebenen[60] und also vor dem Hintergrund einer ausgebildeten meistersingerischen Kunstausübung zu sehenden

---

58 Im Repertorium ist der Blattnachweis zu [1]Frau/6/104c "118r" in "118v" zu korrigieren.

59 Wachinger, Burghart: Art."Alblin". In: [2]VL. Bd. 1. 1978. Sp. 155-156, hier Sp. 156.

60 Vgl. die Angaben bei Schanze: Liedkunst. Bd. 2. S. 189.

Handschrift, dies spräche eher gegen eine alte Entstehung der Strophe und des Tons. Obwohl näher liegt, Nr.109,1 als das Fragment eines jüngeren Bars anzusehen, weisen auf Entstehung noch im 14. Jahrhundert die in der Karlsruher Fassung noch nicht obligaten Auftakte.[61] Schließlich setzt sich hier die erste Strophe von den zwei folgenden, die jeweils mit den Worten *Priester, merk [...]* anheben, ab, indem sie nicht unvermittelt belehrend, sondern zunächst lobend (*Priester, du usserweltes vasß*) beginnt. Da auch das Strophenpaar Nr.109,1+2 in k nicht gezielte Zudichtung zu Nr.109,3 zu sein scheint, was eher für die zwei Karlsruher Strophen anzunehmen wäre, sondern in Rätselstellung und Lösung eine Einheit bilden, wäre auch von dieser Seite an alte Entstehung des Tons wie von Nr.109,3 zu denken. Für die zeitliche Einordnung des Rätselpaares wäre weiter zu erwägen, ob nicht Zweistrophigkeit sich gerade für diesen Typ länger gehalten haben könnte, da diese der Darstellungsstruktur Rätselstellung-Lösung entgegenkommen mußte.

Da die fehlenden Initialen von Nr.109,2+3 auf späteren Zugang deuten, für den nach der Melodiestrophe Freiraum belassen wurde, wird die Zusammenstellung dieses Bars erst durch Hand A erfolgt sein.

Nr.111: Das siebenstrophige geistliche Lied macht nicht den Eindruck ursprünglicher Homogenität, der von einem Strophenverband dieses Umfangs erwartet werden könnte. Die spätere Bezeugung im cpg 680 zeigt zwar denselben Bestand, vertauscht aber dritte und vierte Strophe sowie die Stollen der Schlußstrophe. Ursprünglich zusammengehören werden die beiden Eingangsstrophen, in denen ein "Ich" seiner Verwunderung über die verschiedenen Geheimnisse der Schöpfung wie der unergründlichen Existenz Gottes Ausdruck verleiht. Auf jüngere Entstehung deutet die Frage, wo Gott denn seine Existenz vor der Schöpfung gefunden habe. Der Schluß bringt die Offenbarung des

---

61 Vgl. den Textabdruck bei Cramer: Liederdichter. Bd. 1. S. 36-38.

Johannes ein, an die in der dritten Strophe angeknüpft wird, ohne die Inhalte von Nr.111,1+2 allzu deutlich vorauszusetzen. Ohnehin werden verbreitete Momente der Johannes-Vision herausgestellt. Die beiden folgenden Strophen lassen diese hinter sich und widmen sich im Anschluß an den in Nr.111,3 bereits erwähnten Erlösungsratschluß erneut dem Schöpfungs-, wie jetzt auch dem Erlösungsgedanken und behandeln schließlich die Mission Jesu auf Erden. Die beiden Schlußstrophen greifen diesen Gedanken im Thema "Verkündigung" und "Weihnachtsgeschehen" auf. Die Anbindung im Thema ist zwar gegeben, die Strophen und Strophengruppen lassen sich freilich durchaus auch in der Umgebung anderer, jüngerer Bare vorstellen.

Goldener Ton

Nr.113: Der Preis des Goldenen Tons in Nr.113,3 wird ebenfalls in Umgebung von Polemik- und Wettstreitstrophen in Nr.131 als vierte Strophe eingesetzt. Es scheint eine vagierende Einzelstrophe vorzuliegen, die in entsprechende Kontexte eingebunden wurde. Im vorliegenden Fall dient sie dem Aufbau der Opposition zu den bemängelten Dichtungen der "Künstelosen". In Nr.113 fehlt geschlossen der Anreim V. 9/14, den alle Strophen in Nr.131 bieten. Die Bare lagen dem Schreiber also in der jetzigen Zusammenstellung vor. Es wird damit auch wahrscheinlich, daß die übrigen Strophen jeweils geschlossen hinzugedichtet wurden, oder geschlossen bei der Umarbeitung der Einzelstrophe vorlagen. Auf eine ursprüngliche Trias weisen indes Bartschs Bemerkungen zu durchgängig mundartlichen Klängen in Nr.113[62], die sich freilich auch jüngerer Bearbeitung verdanken könnten. Ebenso kommt die Eingangsfrage der Schlußstrophe nach der Eigenart der Goldenen Weise recht unvermutet daher, und die abschließend formulierte Freude des "Ich" über rechten Gebrauch der anspruchsvollen Form wird im

---

62 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 649-650, der Text S. 293-295.

Liedeingang der Freude der "Künstelosen" über ausbleibende Nachprüfung ihrer verderbten Kunstpraxis gerade entgegengesetzt. Für jüngere Kompilation wäre noch die Nennung des Tonnamens anzuführen. Da von Nr.131 nur die ersten drei Strophen auch im mgq 414 bezeugt sind, ist zumindest davon auszugehen, daß Nr.131 erweitert wurde: die Einheit von Nr.113 bleibt fraglich.

Nr.116: In diesem Marienlied findet die Mittelstrophe eine Parallele in Nr.121,3, die Schlußstrophe in Nr.118,2: offensichtlich liegt eine Kompilation vor. Der durchgehend fehlende Anreim V.9/14, den Nr.118 in allen Strophen zeigt, läßt eine Zusammenstellung der Strophen schon in der Vorlage wahrscheinlich werden.

Nr.118: Nr.118,2 liegt in Nr.116,3 als Dublette vor, das Bar ist offenbar Kompilat. Der Anreim ist in V. 9/14 in allen Strophen eingeführt, so daß von einer Zusammenstellung bereits in Vorstufen von k auszugehen ist.

Nr.121: Die zweite Strophe ist noch einmal als Eingangsstrophe eines Dreierbars (¹Frau/9/528a) im cgm 1018 überliefert, die Schlußstrophe bietet Nr.116,2 als Dublette.[63] Bei der Konventionalität des Themas - Anrufung und Preis Mariens, die in der zweiten Strophe nur als die *mynnencliche* angeredet ist - läßt sich kaum entscheiden, ob Nr.121,1 als Zudichtung zu alten Einzelstrophen zu gelten hat oder in allen drei Teilen nur Fragmente jüngerer Erzeugnisse vorliegen, da die Textzeugen nicht in das 14. Jahrhundert zurückreichen.

Nr.131: Vgl. oben zu Nr.113.

Nr.136: Das gegen die Regel gebildete vierstrophige Lied könnte dem Schreiber in dieser Form bereits vorgelegen haben, denn die Rubrik Bl.152rb bemerkt *dru lieder oder iiij die machtu teilen war du wolt wan sie sich nit paren*. Sollte er es selbst zusammengestellt haben, wäre darauf immerhin explizit hin-

---

63 Die Lesung *Cron* im Repertorium zu ¹Frau/9/509a Str.3 ist in *Tron* zu ändern, vgl. etwa die T-Initialen Bl.141ra, 143ra, 149ra im Gegensatz zu den C-Initialen Bl.153vb, 177rb, 183ra.

gewiesen. Das Register ignoriert den Regelverstoß und weist auf Bl.4v nur drei Strophen aus. Die Reimschemata decken sich in allen vier Strophen. Der thematische Zusammenhang ist zwar gegeben, doch läßt er nicht zwingend Einheit ansetzen. Str.1+2 stellen sich über Namenskataloge alttestamentarischer Figuren zueinander. Die Eingangsstrophe greift die männlichen Figuren Adam, Noah, Abraham, Moses und David zur Illustration der fünf Weltalter vor dem Erscheinen Christi heraus, in der typologischen Gegenüberstellung Adam : Christus klingt sie aus. Die Folgestrophe nennt die weiblichen Figuren Eva, Bethsaba und Sisera - ferner Salomon - und stellt Eva und Maria gegenüber, wendet sich dann dem Weihnachtsgeschehen zu und mündet in einer Anspielung auf die Mittler- und Schutzfunktion Mariens. Str.3 widmet sich ganz dem Preis der Trinität und ihrer Anrufung um Beistand, einsetzend mit einer Erwähnung des benutzten Tons. Str.4 schließlich ist Preisstrophe, in ihr wird Maria an ihre Helferrolle gemahnt. Bei diesem Inhalt muß unklar bleiben, ob nur eine fünfte Strophe verloren gegangen oder vereinzeltes Gut zusammengestellt worden ist. Die Unterscheidung zwischen jüngerem und älterem Gut ist nicht zu treffen.

Nr.137: Die Rubrik auf Bl.152vb *Nu get ein latynesch lyt dar vff ij die nach gend* zeigt, daß auch Hand A hier nicht an Einheit dachte. Nach der lateinischen Klage über die Simonie setzt unvermittelt[64] die Folgestrophe mit der Darstellung des Menetekels zur Warnung Belsazars ein, an die sich die Schlußstrophe bruchlos mit der Ausdeutung durch den Propheten Daniel anschließt. Die Eingangsstrophe dieses Paars dürfte verloren gegangen sein. Für sie wird die lateinische Einzelstrophe eingeschoben worden sein.[65]

---

64 Der Eingangsvers lautet: *Dort schreybt ein hant mit listen [...]* (Bl.153ra).

65 In Nr.126 und Nr.129, wie wohl auch in Nr.120, dürfte Einheit außer Frage stehen. Die drei Lieder seien jedoch abschließend noch erwähnt, da das Reimgebäude ihrer Strophen jeweils uneinheitlich ausgebildet ist. In Nr.120,2 zeigen V.10/13 anders als in den umgebenden Strophen Anreïm. In Nr.126,

Verhohlener Ton

Im Verhohlenen Ton / Fritz Kettners Osterweise lassen sich keine alten Einzelstrophen nachweisen.

Gekrönter Ton

Im Gekrönten Ton lassen sich keine älteren Sprüche nachweisen.

Hundweise

Nr.145: Die sieben Strophen, so auch im Register, sind mit Zäsur nach der dritten Strophe, wo die Hand von B nach A wechselt, in zwei Phasen niedergeschrieben worden. Nach Nr.145,3 bemerkt die Rubrik auf Bl.161ra *ander mer*. Da sich innerhalb des Liedes keine auffälligen inhaltlichen Brüche feststellen lassen, alle sieben Schlußverse das Bild der Schutzmantelmadonna aufrufen, scheint nicht von einem Kompilat ausgegangen werden zu können. Die verkettenden Schlußverse unterscheiden sich von Nr.145,1-3 zu Nr.145,4-7 indes im Einsatz der Personalpronomina. Während in der ersten Partie das Sprecher-"Ich" sich regelmäßig in der Pluralform *vns* zurücknimmt, tritt es in den Schlußversen der zweiten Gruppe exponierter auf. Die Ausnahme vertritt allein die sechste Strophe mit der Wendung *so wil ich zwyfeln nit alz vmb ein lot wir werden vnder dym mantel halten* (Bl.162ra, Hervorhebungen von mir, M. B.). Zusammen mit Schreiberwechsel und erwähnter Rubrik ist damit Einheit zweifelhaft, ohne daß alte Strophen verarbeitet worden sein müssen. Der stereotype Anruf der Schutzmantelmadonna im Schlußvers kennzeichnet das Lied als eher jüngeres Produkt.

Nr.146/147: Die Lieder Nr.146/147 werden im Register zusammen und korrekt als Fünferbar geführt, lagen also bei der Durchsicht in dieser Gestalt vor. Die Rubrik auf Bl.162ra bemerkt, die folgenden drei oder

---

2+4 fehlt im Gegensatz zu den übrigen Strophen der Anreim V.10/13, in Nr.129 kennen nur Str.1, 3, 4, 6 und 8 Anreim in V.9/14. Homogene jüngere Einheiten schloß offenbar Formvariation nicht aus.

vier Strophen *paren* sich nicht. Demnach lag vorerst nur die Fabelstrophe Kelins zusammen mit Nr.146,2 und Nr.147,1-2 vor. Nach Eingang von Nr.147,3 wurde dort wie nach Nr.146,2 ein Verweiszeichen angebracht, um Zusammengehöriges kenntlich zu machen. Thematisch stellen sich Nr.146,2 und Nr.147,3 wie Nr.147,1 und 2 zueinander. Die Begegnung des "Ich" mit dem Tod schildert Nr.146,2. Nr.147,3 formuliert die Klage des "Ich" über die Allmacht des Todes wie über die eigene Sündhaftigkeit. Das Sprecher-"Ich" wendet sich schließlich bittend an die himmlischen Instanzen. Beide Strophen wirken derart geschlossen, daß sie allein bestehen könnten. Das Strophenpaar Nr.147,1-2 verbinden Ausführungen zu "*minne* in Alter und Jugend". Auch hier treten beide Strophen so selbständig auf, daß an alte Entstehung zu denken ist.

Spiegelweise

Für die Lieder in der Spiegelweise lassen sich keine sekundären Zusammenstellungen nachweisen.

Vergessener Ton

Nr.154: Str.154,1 ist mit der ersten Strophe des aus den Sprüchen GA X,7-9 gebildeten Dreierbars in der Weimarer Handschrift ein weiteres Mal belegt. Bartsch hielt auch die zweite und dritte Strophe für Dichtungen Frauenlobs[66], Thomas bringt Gegenargumente bei.[67] In ihrem Aufbau könnten Nr.154,2+3 ebenso für sich stehen, wie als Zudichtungen anzusehen sein, die sich am Eingangsvers der ersten Strophe ausrichteten. Die deutlichere Akzentuierung der priamelartigen Reihe wie die Auflösung in beiden Fällen erst im Schlußvers rückten das Paar eher in das 15. Jahrhundert. Es könnte die ausgebildete Nürnberger Priameldichtung voraussetzen[68], obwohl ähnliches bereits aus älterer Spruchdichtung[69] bekannt ist.

---

66 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 173 und S. 652.
67 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 132.
68 Vgl. hier jetzt: Kiepe, Hansjürgen: Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert. München, Zürich 1984.
69 Vgl. Roethe: Reinmar. S. 247-248.

Nr.158: In den ersten drei Strophen bewahrt Nr.158 eine vielleicht auf Frauenlob selbst zurückgehende Vortragsreihe (GA X,1-3). Jedenfalls zeigen dieselbe Strophenabfolge nach zwei nicht in der Göttinger Ausgabe aufgenommenen Sprüchen (Ettm.389+390) ein Fünferbar der Weimarer Handschrift und der Dresdener Codex M 13.[70] Nr.158,5 wird von dieser Handschrift ebenfalls innerhalb dieses Bars tradiert. Die Strophe liegt schließlich noch einmal in Nr.161,3 vor. Hier handelt es sich sicherlich um eine in verschiedene Zusammenhänge gesetzte Einzelstrophe. Für Nr.158,4 ist alte Entstehung wegen der Textumgebung nicht auszuschließen. Das ganze Bar kursierte offenbar in verschiedenen Fassungen, denn auf Bl.172rb kündigt die Rubrik fünf Strophen an, es folgt jedoch nur der Eingang von Nr.158,1 (GA X,1), und zwar in einer Variante.

Nr.161: Str.161,1 findet eine Parallele in dem ersten der zwei der Trias GA X,1-3 in der Weimarer Sammlung vorangehenden Sprüche (Ettm.389). In Str.3 liegt eine Variation der sechsten Strophe des Siebenerbars aus F mit den Sprüchen GA X,1-3 (Nr.158,1-3) und Nr.158,5 vor. Das Lied weist sich damit als sekundär zusammengestellt aus. Ob die Mittelstrophe jüngere Zudichtung ist, oder ob alte Entstehung zu erwägen ist, läßt sich nicht entscheiden, da sie im innertrinitarischen Ratschluß ihr auch sonst beliebtes Thema findet.[71]

Nr.165: Str.5 wurde als zweite Strophe des Liedes Nr.167,2 noch einmal in k aufgenommen, was die Einheit beider Bare anzweifeln läßt. Die ersten vier

---

70 Textabdruck bei Frauchiger: Dresden M 13. S. 17-19, dort Str.2-4. Zu diesen Sprüchen vgl. Bertau, Karl: Untersuchungen zur geistlichen Dichtung Frauenlobs. Diss (masch.) Göttingen 1954 (künftig zitiert: Bertau: Geistliche Dichtung). S. 79:"Dieser Spruch [sc. GA X,3, M. B.] scheint auf der Problematik der beiden vorangehenden Sprüche aufzubauen" - unter erheblichen Zweifeln an deren Echtheit.

71 Die Inhaltsangabe im Repertorium zu ¹Frau/7/101d bezieht sich nicht, wie angegeben, auf die Schlußstrophe, sondern, wie allein schon aus dem Initium ersichtlich wird, auf die zweite Strophe.

Strophen von Nr.165 erwecken den Eindruck geschlossener Entstehung.

Nr.167: Nr.167,2 findet eine Parallele in Nr.165,5. Um diese Strophe könnten die Eingangs- und Schlußstrophe herumgedichtet worden sein, sie sind allerdings mit Trinitätsthematik und Marienpreis (Str.3) schwerlich einzuordnen.

Nr.169: Die beiden Strophen wurden über die Rubrik auf Bl.167rb unten nachträglich als zu Lied Nr.153 zugehörig ausgewiesen.[72] Während der Arbeit am Register wurde der Vermerk jedoch übersehen, dort wurden nämlich zweimal je drei Strophen angegeben. Der fehlende Zusammenhalt der zwei Sprüche wie ihr geschlossenes Auftreten machen ältere Entstehung wahrscheinlich. Die Anbindung an Nr.153,3 erfolgte nicht ganz so "mechanisch", wie es zunächst scheint. Der Reflexion über "Kunst" entspricht in Nr.169,1 zumindest der Anklang an eine Aufführungssituation: einleitend werden Weingenuß, Begleitung durch Instrumentalmusik und das Erzählen von Geschichten oder Neuigkeiten erwähnt. Bartsch hielt beide Strophen noch für ein Werk Frauenlobs.[73]

Neuer Ton

Nr.170: Die beiden Eingangsstrophen (Ettm.350+351) dieses Bars bietet als neunte und zehnte, die Schlußstrophe (Ettm.348) als Eingangsstrophe ein sekundär gebildetes elfstrophiges Bar der Weimarer Frauenlob-Handschrift. Das Strophenpaar gehört ursprünglich zusammen. Es reiht über Anapher verkettete Fragen religiösen Inhalts aneinander, auf die aber erst im Abgesang der zweiten Strophe eine Antwort gegeben wird. Peters[74] hat von den theologischen Hintergründen ausführlich gehandelt und versucht, Beziehungen vor allem zum Kreuzleich Frauenlobs aufzuzeigen. Die ungleiche Verteilung zwischen Fragenkatalog und

---

72 Vgl. zu diesem Bar Thomas: Untersuchungen. S. 132.
73 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 173.
74 Peter, Brunhilde: Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob. Speyer 1957. S. 76-78.

einer ersten kurzen Auflösung nur in den drei Schlußversen von Ettm.351 läßt es, trotz vielleicht früher Entstehung, nicht als unwahrscheinlich erscheinen, daß nicht noch eine diese Strophe ausführende dritte folgte. Mit den Sprüchen Nr.170,1-2 dürfte demnach kein altes Strophenpaar, sondern bereits das Fragment eines mehrstrophigen Bars vorliegen. In sich geschlossener tritt dann die Gebetsstrophe Nr.170,3 auf, für die alte Einstrophigkeit zu erwägen wäre. Argumente gegen die Echtheit bringt Thomas bei.[75]

Nr.171: Das fünfstrophige Bar über die im frühen Meistergesang zahlreich dichterisch umgesetzte Johannesvision liegt in Nr.178 in Formvariation vor. V.16 ist in Nr.178,1-4 fünfhebig, zeigt in Lied Nr.171 und Nr.178,5 dagegen vier Hebungen. Die Str.5 ist jedoch ursprünglich und in der vorliegenden Abweichung einzig nicht von einer nachträglichen Umarbeitung erfaßt worden. Die Redaktion teilt nämlich noch eine Variante des Abgesangs der Schlußstrophe mit, der sich nun im Schema genau mit Nr.178,1-4 deckt. Umarbeitungen im Strophenbau erfassen demnach auch jüngere Produkte.

Nr.176: Nr.176,1-2 (Ettm.361+362) tradiert ebenfalls als Paar der Eingang eines aufgefüllten Siebenerbars der Weimarer Handschrift. Nr.176,3 (Ettm.349) wird dort ferner als zweite Strophe des Elferbars bewahrt, das auch Nr.170 enthielt. Die Strophen Nr.176,1-2 stellen sich noch im Thema der zehn Gebote zueinander. Allerdings weisen sie zahlreiche wortwörtliche Wiederholungen auf, was gegen ursprünglichen Verbund spricht. Thomas erwog dagegen zumindest eine gemeinsame Quelle, einen anonymen Spruch in Marners Langem Ton.[76] Die Frage nach ursprünglicher Selbständigkeit läßt sich hier ebensowenig wie für das Marienlob Nr. 176,3 entscheiden, da Thema wie dessen Durchführung

---

75 Thomas: Untersuchungen. S. 118-119.

76 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 116-117; der Text bei Strauch, Philipp (Hrsg.): Der Marner. Straßburg 1867. Nachdruck Berlin 1965. S. 159.

wenig originell sind.[77]

Nr.178: Vgl. oben Nr.171.

Süßer Ton, Leidton, Grundweise

Hinweise auf sekundäre Barbildung fehlen für diese drei Töne.

Zarter Ton

Nr.190: Die sekundäre Zusammenstellung des fünfstrophigen Eingangsbars im Zarten Ton wird durch alte Bezeugung von Nr.190,3 (Ettm.288)[78] zusammen mit zwei Marienlobstrophen (Ettm.286+287) im cpg 350 bewiesen. Am anaphorischen Lob des Sohnes richten sich die Strophen Nr.190,1-2 aus, die die Häufung der Apostrophe *sun* in gleicher Weise auf die Spitze treiben und wohl als spätere Zudichtungen gelten dürfen. Es folgen auf Nr.190,3 zwei weitere Strophen, für die als Zudichtung zu erwarten wäre, daß sie diesen Schmuck weiterführten, was nicht erfolgt. Das an Gottvater gerichtete Gebetsstrophenpaar ist offenbar erst später angehängt worden, wobei die Verbindung sich über den Bezug auf die Menschwerdung des Gottessohns im Eingangsvers der vierten Strophe hergestellt haben wird.

Nr.192: Das thematisch Verwandtes zwanglos zusammenstellende Dreierbar des cpg 350, das bereits Nr. 190,3 enthielt, tradiert als erste und zweite Strophe Nr.192,3+2 (Ettm.286+287)[79], die sich darin als selbständig ausweisen. Das konventionell durchgeführte Marienlob in Nr.192,1 wird als Zudichtung anzusehen sein. Eine Bitte um Beistand der Helferin wie in Nr.192,2, die die Strophe abschließt, fehlt in dieser Deutlichkeit. Die Erwähnung der Marter Gottes (Christi) im Schlußvers wird den Anschluß an den Folgevers der zweiten Strophe (*Got sich die dry in eynem krantz*, Bl.198vb) hergestellt haben.

---

77 Die Echtheit ist diskutiert bei Thomas: Untersuchungen. S. 118.

78 Zur Echtheit von Ettm.288 Thomas: Untersuchungen. S. 76.

79 Die Echtheitsfrage ausführlich diskutiert bei Thomas: Untersuchungen. S. 77-81.

Nr.202: Die erste der drei von Bartsch[80] als "echt" eingestuften Frauenpreisstrophen - gegen Echtheit Thomas[81] - ist im Eingangsstollen nahezu identisch mit dem schon im Breslauer und Marburger Fragment bezeugten Spruch GA VIII,16. Der Gegenstollen lehnt sich gedanklich, zum Teil wörtlich an den Spruch GA XIII,42 im Kurzen Ton an. Im Schlußvers des Gegenstollens vermuten Stackmann[82] wie Thomas ferner eine Anspielung auf GA VII,38 V.12. Stackmann folgert, daß der "Abgesang und die zwei anschließenden Strophen [...] Eigentum eines anonymen Meisters, wohl aus dem 15. Jahrhundert, sein [dürften]; zumindest sind sie von Entlehnungen aus echten Frauenlob-Gedichten frei."[83] Da die Verse des zweiten Stollen und des Abgesangs im uneinheitlichen Bar Nr.210 den ersten Stollen und den Abgesang bilden, so auch von Thomas bemerkt, der zudem auf die Anlehnung des zweiten Gegenstollens an die Sprüche GA XIII,36 und 42-43 hinweist[84], ist die ganze Strophe noch in die nähere Frauenlob-Nachahmung zu setzen. Immerhin ist noch der dem späteren Meistergesang offenbar weniger vertraute Kurze Ton bekannt.

Nr.203: Bartsch erwog Echtheit für dieses dreistrophige Bar, die Thomas jedoch entschieden ablehnte[85]. Sein Einwand gegen dessen "in seiner art und weise gedichtet" trifft jedoch nur bedingt zu, denn das Lied dürfte sich zumindest in den zwei Eingangsstrophen an den Spruch GA VII,28 anlehnen. Übernommen sind von hier die Formulierung des Eingangsverses der zweiten Strophe und der Katalog von Helden höfischer Epen in Nr.203,1, denen in der Folgestrophe weibliche Protagonisten zur Seite gestellt werden. Bezugspunkt ist hier wie dort die Tafel der Artusrunde. Während Nr.203,1+2 zweifellos zusammengehören, fügt sich die

---

80 Bartsch: Meisterlieder. S. 174.
81 Thomas: Untersuchungen. S. 132-133.
82 Stackmann: Probleme. S. 216 und Anm. 38.
83 Stackmann: Probleme. S. 216.
84 Thomas: Untersuchungen. S. 132.
85 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 655-656 und Thomas: Untersuchungen. S. 133. Im Repertorium ist zu [1]Frau/5/513 der Hinweis auf Thomas zu ergänzen.

Schlußstrophe zwar durchaus an diese im Minnethema an, ohne daß aber ursprüngliche Zusammengehörigkeit sicher behauptet werden könnte. Die inhaltliche Zäsur könnte sich der einleitenden Gegenüberstellung der Protagonisten verdanken, die nicht weiterzuführen war.

Nr.204: Die Strophentrias liegt in Nr.207 in einer erheblichen Umarbeitung vor, was ihre Einheit zweifelhaft werden läßt. Die erste Stophe steht dort an dritter Stelle, zeigt zahlreiche Varianten und vor allem einen neuen Schluß. Statt einer Bitte für das Seelenheil des Sprecher-"Ich" wird diese für Frauenlob formuliert. Der erste Stollen der zweiten Strophe ist nahezu identisch mit dem ersten Stollen von Nr. 207,1, doch gehen Gegenstollen und Abgesang wieder auseinander. Der Abgesang von Nr.204,3 schließlich berührt sich eng mit demjenigen von Nr.207,1. Die zweite Strophe von Lied Nr.207 kennt Nr.204 nicht. Die Fassung Nr.207 ist zwar noch einmal in der Handschrift Basel O IV 28 bezeugt, könnte somit als Vorstufe anzusehen sein, doch ist mindestens ebensogut denkbar, daß Nr.204 die Vorlage abgab und erst in jüngerer meistersingerischer Überlieferung die Umarbeitung zumindest mit dem Frauenlob-Nachruf vorgenommen wurde. Eine lockere, altüberlieferte Zusammenstellung läßt sich wenigstens für Nr.204,1+2 wohl vorstellen. Str.1 bietet eine unter Hinweis auf den Erlösungstod Jesu und seine Martern an Gottvater gerichtete Gebetsstrophe, die ihren Abschluß in der Bitte um Gnade findet. Die zweite Strophe setzt dagegen neu mit Dank für *fingerlin* und *cleit* ein, welche das "Ich" bei der Taufe erhalten habe, wendet sich dann zwar ebenfalls den Martern Christi am Kreuz zu, schließt jedoch in sich ab in einer Mahnung an die Sünder, entsprechende Trauer zu zeigen. Mit dieser Trauer setzt die dritte Strophe ein: die Klagen Marias unter dem Kreuz werden ausgeführt. Im Schlußvers überantwortet der Gekreuzigte die Gottesmutter der *Obhut Johannes' des Evangelisten. Da der* einfache Bildentwurf der Deesis ohne umgebende, weiterführende oder ausdeutende Strophen recht isoliert

wirkt, bleibt zu erwägen, ob die Schlußstrophe Fragment eines nicht mehr bewahrten Bars ist, das an die zwei Eingangsstrophen angehängt wurde. Sollte Nr.207 Lied Nr.204 voraussetzen, müßte Nr.204, da aus allen drei Strophen geschöpft wird, jedenfalls schon vor der Entstehung der Baseler Handschrift in dieser Form vorgelegen haben. Wahrscheinlicher scheint, daß Nr.204 und Nr.207 auf verschiedene Vorlagen zurückgehen.

Nr.207: (vgl. auch oben zu Nr.204) Die erste Strophe setzt sich zusammen aus Str.204,2 V.1-8 und 204,3 V.15-21, beginnt also mit dem Dank für die Taufgaben, geht dann unvermittelt zu den Martern Christi am Kreuz über und mündet in die Klagen Mariens; Maria wird schließlich Johannes überantwortet. Die Strophe macht hier ebenso wenig Sinn wie die Versgestalt im einzelnen, was auch Hand B erkannt hat. Es finden sich auf Bl.207rb zweimal zwei kurze, übereinander gelegte geschlängelte Linien, die eine verderbte Stelle wie die Cruces moderner Herausgeber markieren. Die zweite Strophe, eine Gebetsstrophe an den Schöpfer unter Verweis auf die Leiden Christi, bereitet die Schlußstrophe zwar vor, läßt sich aber auch alleinstehend denken, vor allem da die übliche Schlußbitte hier das pluralische *vns* erfaßt, wogegen Nr.207,3 für Frauenlob spricht. Nr.207,2 ist demnach nicht zwingend als Zudichtung zwecks Barergänzung anzusehen. In Nr.207,3 liegt eine Umarbeitung von Str.204,1 vor (vgl. dazu oben zu Lied Nr.204). Aus den Beobachtungen zu Nr.204/207 ist demnach einzig sicher zu ziehen, daß k die verschiedenen Versionen und Zusammenstellungen, denen ja mit Unverstand begegnet wird, zumindest so schon vorgelegen haben.

Nr.210: Das ganze Bar wurde von Bartsch[86] als "echt" eingestuft. Argumente gegen Echtheit der Strophen Nr.210,1 und 3-5 bringt Thomas[87] bei. In Str.2, für die noch am ehesten an Entstehung im 14. Jahrhundert zu denken ist, liegt, wie oben unter Nr.202 aus-

---

86 Bartsch: Meisterlieder. S. 174.
87 Thomas: Untersuchungen. S. 134-135.

geführt, eine Umarbeitung alter Frauenlobstrophen vor. Nr.202,1, eine Frauenlehre, stellt sich über die Anrede des *wîp* im Eingangsvers zur folgenden Strophe, schwenkt dann von der Belehrung über zur Explikation des Lohnes *wîplichen* Verhaltens, nämlich der "Kleider" der Frau Ehre. Davon ist dann in der zweiten Strophe gar nicht mehr die Rede. Die dritte und vierte Strophe greifen nichts auf, sondern kreisen um Aspekte der Minne: *staete minne* und *wandelminne* wie *liebe, minne* und *lust* in Nr.210,3. Str.4 reiht in identischen Verseingängen verkettete Aussagen über das Wesen der *minne* aneinander, ist darin nur locker mit der vorangehenden verbunden. Die Schlußstrophe entfernt sich in ihrer Wendung an die Männer wieder vom Minnegedanken; diese sollen die Frauen in Ehre halten. Von inhaltlicher Homogenität des Bars kann demnach nicht die Rede sein, und auch die jeweils sich noch am nächsten stehenden Strophenpaare Nr.210,1+2 wie Nr.210,3+4 müssen nicht unbedingt gemeinsam entstanden sein.

Grüner Ton

Nr.216: Das sekundär gebildete Siebenerbar tradiert unter Vertauschung von Str.4+5 auch der cgm 1018. Die "echten" Strophen 4-7 sind schon aus Zeugen des 14. Jahrhunderts bekannt. Die verschiedenen Konstellationen in der Zusammenstellung neben k lassen nahezu sicher Quellenabhängigkeit in der hier vorliegenden Barbildung ansetzen.[88] Die vorangestellten drei Strophen mit dem Thema der Eucharistie lehnen sich dabei zwanglos an die alten Strophen an. Deutliche Hinweise auf ältere getrennte Entstehung sind nicht zu sehen, so daß von einem ursprünglichen Dreierbar ausgegangen werden kann.

Nr.217: Die zweite Strophe dieses Dreierbars, der in dieser Gestalt ebenfalls in Nr.227 vorliegt, zeigt Lied Nr.228 als Mittelstrophe. Als fünfte Strophe verwendet sie in Ausführungen zu Geburt Mariens und

---

88 Vgl. hier die entsprechenden Ausführungen zu Nr.216/227 im Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

Weihnachtsgeschichte die Trierer Handschrift 1032/1943. Es wird sich um eine vagierende Einzelstrophe handeln, die zweimal verschieden ergänzt und einmal zur Auffüllung benutzt worden ist. Schwierig zu entscheiden ist, ob erste und dritte Strophe nur gezielte Zudichtungen sind. Die Eingangssstrophe greift Gedanken der folgenden auf, nämlich Flecht-Metaphorik wie Erlösung aus der Hölle, was allerdings beim Themenkreis Trinität/Inkarnation nicht entscheidend sein kann. Der Abgesang klingt aus in der Verbildlichung des Inkarnationsvorgangs im "Werfen des Ankers", ohne eine Schlußbitte an Maria oder deren Anrufung anzuschließen. Sie wirkt daher nicht sehr selbständig, doch fehlen die Schlußbitten auch in der zweiten Strophe, deren letzte Formulierungen lediglich auf den Erlösungsgedanken in allgemeiner Form, die Zerstörung der Hölle, abstellen. Die zwei Stollen der Schlußstrophe explizieren zunächst einmal den Gedanken der Unergründbarkeit des göttlichen Schöpfungsvollzuges. Der Abgesang wendet sich scheinbar unvermittelt der Mariengestalt zu, bemüht eingangs die Spiegel-Metapher und formuliert abschließend die Bitte an die Gottesmutter um Beistand. Der im Übergang vom Schöpfungsthema zur Marienfigur naheliegende Gedanke ihrer Präexistenz wird nicht explizit von Nr.217,1 übernommen, war dort vielleicht nicht mehr begriffen: *er sach dich an mit flisse ee daz er ye kein dinck entsarff* (Hervorhebung von mir, M.B.), statt: *entwarff.* Das "Ansehen" kann freilich als Vorausdeutung auf die "Spiegel"-Metapher der Schlußstrophe gedeutet werden. Da sie im Anschluß an die Ausführungen zur Schöpfung als verbreitetes Bild einzig für die Reinheit Mariens wenig Sinn macht, ist an einen Gebrauch ähnlich den Eingangsversen von GA VII,1 zu denken, wo der Präexistenz-Gedanke gerade mit der Spiegel-Metapher umschrieben wird[89]. Das rückte Eingangs- und Schlußstrophe, besonders da die Spiegelmetapher im Meistergesang selten in dieser

---

89 Vgl. zur Bildlichkeit die Hinweise der GA. Bd. 2. S. 860, wie bei Bertau: Geistliche Dichtung. S. 163.

Variation eingesetzt worden zu sein scheint, näher zusammen und machte gemeinsame Entstehung erwägenswert.

Nr.218: Das Dreierbar setzt sich zusammen aus den "echten" Strophen GA VII,35-37, die bis auf Nr.218,1, diese Strophe in anderer Umgebung auch in der Niederrheinischen Liederhandschrift, nur noch einmal in der Weimarer Handschrift, dort die Eingangs- als Schlußstrophe, bezeugt sind. Die Herausgeber der GA markieren die drei Sprüche als altes Dreierbar. Alle drei Strophen kreisen jeweils unter Einsatz von Versanaphern um das Lob des *wîp*, welches in den Schlußversen durchgängig direkt angesprochen wird. Das Zeugnis der Weimarer Handschrift schließt Zusammenstellung erst für k aus.

Nr.220: Das Dreierbar zum Vanitas-Thema (Ettm.280-282) liegt neben k im cpg 392 vor, doch weicht hier der Katalog von Namen der Beispielfiguren von der Fassung in k ab. Alle Strophen, von Ettmüller als zusammengehörend gekennzeichnet, rekurrieren im Schlußvers auf die Allmacht des Todes, was sie einerseits verbindet, andererseits je für sich abschließt. Auch der Rückgriff auf einmal vornehmlich biblische (Str.1), dann auf Namen von Protagonisten der Helden- und Artusepik (Str.2), in Str.3 fehlt eine Namenreihe, könnte auf getrennte Entstehung deuten, doch läßt sich dies ohne ältere Zeugnisse nicht sicher festmachen.

Nr.223: Einmal in wünschenswerter Deutlichkeit präsentiert sich eine alte Einzelstrophe, die in meistersingerischer Redaktion umgearbeitet und um zwei Strophen ergänzt wurde. Nr.223,1 ist in alter Umgebung (GA VII,2+4) im cgm 351 als Mittelstrophe eines sekundär gebildeten Dreierbars geistlichen Inhalts bezeugt. Die vorliegende Fassung des Spruchs kehrt die Aussagen dieser Strophe zu zentralen Glaubenssätzen in ihr Gegenteil und macht darin die zwei folgenden Strophen als Erläuterung zu den jetzt scheinbar blasphemischen Aussagen der Eingangsstrophe notwendig.

Die ältere Fassung des cgm 351 ist von Petzsch[90]

---

[90] Petzsch, Kolmarer Liederhandschrift S. 77-78

übersehen worden. Er sieht die Entstehung des Liedes im Anliegen gezielter Bewahrheitung der in praxi angezweifelten Glaubenssätze begründet, was ihm Argument für konkurrierenden Lehranspruch und wachsende Spannungen zwischen Klerus und Meisterlieddichtern sein muß: diese hätten schließlich zu kirchlicher Zensur der Lieddichtung geführt. Da Nr.223,1 jedoch auf eine alte, positiv formulierende Vorlage zurückzuführen ist, wird zunächst von den innerliterarischen Verhältnissen auszugehen sein. Es werden in erster Linie keine wie immer auftretenden Glaubenszweifel angegangen, sondern theologische Inhalte in einer auf den ersten Blick provozierenden Weise neu vermittelt. Damit sind die Akzente anders als bei Petzsch gesetzt, sie schränken den Zeugniswert dieses Liedes für dessen Bemühungen erheblich ein.

Nr.225: Nr.225 bewahrt als Schlußstrophe den Spruch GA VII,15. Die zweite Strophe wird noch einmal im cpg 392 als Eingangsstrophe eines Dreierbars zum Thema Treue/Untreue benutzt, die erste Strophe ist ohne weitere Bezeugung. Bartsch hielt alle drei Strophen für "echt".[91] Gegen Echtheit von Nr.225,1+2 argumentiert Thomas.[92] Der Beleg des cpg 392 spricht zwar für getrennte Entstehung des Strophenpaars im Liedeingang, doch ist die Mittelstrophe, da hier die Personifikation der Untreue im Abgesang aus heiterem Himmel auftaucht, schwerlich ohne die Eingangsstrophe vorstellbar, mit der sie sich wie mit der alten Str.3 über Strophenanapher verbindet.

Nr.226: Nr.226 bewahrt ein altes Dreierbar, stellt die bereits aus Nr.216 bekannten Strophen GA VII,2 (Nr.216,5/226,1) und GA VII,1 (Nr.216,7/226,3) um die ebenfalls alt bezeugte Strophe GA VII,4/Nr.226,2 erweitert zusammen.

Nr.227: Vgl. oben zu Nr.217.

Nr.228: Das Dreierbar Nr.228 bietet die vagierende Einzelstrophe Nr.217,2/227,2 aus einer neuen Vorlage[93], für die eine erste Ergänzung des Grünen Tons

---

91 Bartsch: Meisterlieder. S. 174.
92 Thomas: Untersuchungen. S. 135.
93 Obwohl wie die Niederschrift von Bl.219v von Hand B, wird die neue Quelle bewiesen durch unmittelbar aneinander anschließende zweifache Aufzeichnung von Nr.217,2/227,2. Niederschrift in einem Zuge hätte hier gewiß darauf hingewiesen. Neben der

unter Einschub von Bl.220/221 vorgenommen wurde, in neuer Umgebung, nämlich zwei weiteren Marienpreisstrophen. Deren erste gibt sich im entfalteten Rückgriff auf die Rosenmetaphorik für die Gottesmutter wie im fehlenden deutlichen Abschluß als Zudichtung zu erkennen, den Eingangsvers der Folgestrophe (*Ros aller engel frauowe*) aufnehmend. Ob auch die Schlußstrophe hier gezielt zugedichtet wurde oder aus anderen Zusammenhängen stammt, wird bei diesem Thema nicht hinreichend deutlich. Ursprünglich allein wird sie nicht gestanden haben.

Nr.230: An den dreistrophigen Rätselstreit zwischen Frauenlob und Regenbogen um den verschlossenen "Hort" ist die nur noch in der Jenaer Sammlung bezeugte Polemikstrophe GA VII,42 G angehängt. Hand A lag dieser Text bereits als Vierergruppe vor, wie nicht nur der für die Ergänzung einer fünften Strophe freibelassene Raum Bl.221rb vor der Aufzeichnung des gleichzeitig aufgenommenen Bars Nr.231 beweist. Die Schriftbilder von Nr.230 und Nr.231 sind identisch, beide Bare sind vom Register erfaßt und entstammen wahrscheinlich einer bereits kompilierenden Vorlage.[94] Die Schlußstrophe weist Textveränderungen auf, die nicht erst von Hand A stammen können, da der Redaktor den Zusammenhang, auf den sie sich beziehen, gar nicht verstand. Die Ironie im Lob eines jungen Sängers, mit dem ursprünglich Frauenlob gemeint sein könnte[95], wurde schon in der Vorlage von k nicht mehr tradiert, statt dessen ein Lob des Rätsellösers hergestellt. In V.3-6 wird der implizite Spott über die Jugend zurückgenommen. Die Altersangaben *drizen jar* und *vierzen* werden in *dryssig* und *xl* geändert. Der vom Sprecher-"Ich" der Fassung in J nur von

---

Zwischenschaltung neuer Blätter nach der ersten Durcharbeit des Grünen Tons spricht dafür zudem der Wechsel im Schriftbild.

94 Vgl. auch unten zu Nr.231. In nicht überraschender Manier übergeht das Register die Vierstrophigkeit und weist drei Strophen aus (Bl.5v unten). Vgl. hier auch die entsprechenden Ausführungen zur Niederschrift der Frauenlob-Partie.

95 Vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 278-279, dort auch die Textherstellung S. 278.

anderen zugetragene Verdienst des "Meisterstuhls" wird in k in V.8 zur ausdrücklichen und auszeichnenden Zubilligung dieses Platzes. Der ironische Unterton in V.9-12 ob der Könnerschaft des Angesprochenen ist in k in den Dank für die Demonstration so unvergleichlicher Kunstbeherrschung gewendet. Da Hand A Str.1, Str.3, hier wird das Rätsel gelöst, und Str.4 Frauenlob zuschrieb, lobte dieser sich hier selber, was unsinnig ist. Ebenfalls unklar blieb A, daß als Rätsellöser nach einer Einleitung in Str.2 auch in Nr.230,3 Regenbogen auftritt. In einer älteren Zusammenstellung wurden die beiden Lösungsstrophen demnach von Rätselstellung und Lob des Rätsellösers umrahmt.
Nr.231: Die erste Strophe dieses Bars dürfte alte Einzelstrophe sein oder zumindest aus anderem Zusammenhang stammen; die Strophen Nr.231,2+3 nehmen sich wie Barauffüllungen aus. Der Tadel der Hoffart in Nr.231,1 mündet im Abgesang in eschatologischem Horizont in Warnungen vor derselben. Die Strophe wirkt darin selbständig. Das folgende Strophenpaar tritt dagegen im Ton persönlicher Sündenklage angesichts des drohenden Todes auf. Statt Mahnung vor weltlicher Verfehlung tritt die Bitte um himmlischen Beistand und Reuebekundung in den Vordergrund. Sekundäre Zusammenstellung legt ferner die Textumgebung nahe (vgl. oben zu Nr.230).

Ritterweise

Nr.235/237: Die Überlieferung der Ritterweise reicht nicht hinter die Kolmarer Handschrift zurück; alte Einzelstrophen sind von dieser Seite nicht festzumachen. Ohnedies dürfte der Ton jünger sein. In zwei Fällen allerdings liegen Bare der Kolmarer Sammlung in späterer Überlieferung in Umarbeitungen oder anderen Zusammenhängen vor. Der Version von Nr.235 in der Wiltener Handschrift fehlen die sechste und siebte Strophe, die vierte und fünfte sind vertauscht. Da das neunstrophige Bar in k einen durchaus geschlossenen Eindruck macht, wird hier von späterer meistersingerischer Bearbeitung auszugehen sein. Die beiden Eingangsstrophen von Nr.237 sind im mgq 414 um

eine andere Schlußstrophe ergänzt worden. Nr.237,1+2 weisen sich im Thema der Johannesvision als meistersingerisch aus. Die dritte Strophe zeigt zwar Ähnlichkeit mit Lied Nr.239,2[96], doch wird bei dem beliebten Thema "innertrinitarischer Erlösungsratschluß" und "Inkarnation" ohne stützende Belege aus anderen Zeugnissen alte Entstehung kaum erwogen werden dürfen. Das Beispiel verweist allenfalls darauf, daß auch jüngere Produkte noch meistersingerischer Bearbeitung unterliegen können.

Zugweise

Die Bezeugung der Zugweise reicht nicht in das 14. Jahrhundert zurück; vagierende Einzelstrophen finden sich nirgends. Die Zuschreibung des Tons an Frauenlob in Regenbogens Sterbelied Nr.245 wird von dieser Seite entkräftet. In der Stilisierung der Frauenlob-Regenbogen-Bindung im Rahmen eines Gebets in letzter Stunde tritt das Fünferbar ohnehin als jüngeres Produkt auf, dem wenig Vertrauen zu schenken ist.

Ankelweise

Textzeugen für die Ankelweise liegen neben der Kolmarer Handschrift und dem cgm 1018 nicht vor. Die wenigen hier überlieferten Lieder geben nirgends überzeugende Hinweise auf alte Einstrophigkeit.

Zusammenfassung

Die Durchsicht des Materials förderte keine Einzelstrophen oder sekundär zusammengestellten Bare zutage für die Ankelweise, den Gekrönten Ton, die Grundweise, den Leidton, die Ritterweise, die Spiegelweise, den Süßen Ton und die Zugweise. Mit Ausnahme der Spiegelweise sind alle Formen erst im 15. Jahrhundert bezeugt, so daß das Ergebnis nicht überrascht. Allerdings mahnt die Spiegelweise zur Vorsicht bei zu kurzen Schlüssen auf das Alter eines Tons. Für die Spiegelweise fehlen wie in k in anderer

---

96 Im Repertorium wird unter [1]Frau/23/6a auf die Stollenanfänge hingewiesen.

Überlieferung, wird von C abgesehen, nachweislich alte Strophen. Vielleicht ist daher mit einer nur zufällig eingetretenen, einmaligen Aufnahme des Tons zu rechnen, die sich mit dem Namen Konrads von Würzburg von Anfang an nicht mehr verband. In allen Zeugen, außer in C, läuft der Ton entweder unter Frauenlobs oder des Ehrenbote Namen, nirgends unter Konrad. Die Verhältnisse sind zweifellos merkwürdig, da auch Sigharts Sanfter Ton metrisch identisch ist. Doch ist dieser erst im mgq 414 belegt, und von Sighart weiß man so gut wie nichts.[97] Erschwerend kommt hinzu, daß das einzige vorreformatorische Melodiezeugnis mit dem cgm 4997 vorliegt. Wie es sich verhalte: von anderer Seite wird ebenfalls nahegelegt, erst im frühen Meistergesang tradierte Töne nicht sogleich als Hervorbringungen erst des 15. Jahrhunderts einzustufen. Sekundär gebildete Bare in Froschweise und Tannton ließen sich wahrscheinlich machen, waren für den Überzarten Ton zumindest zu erwägen. Sicherheit ist hier freilich nicht zu erreichen, und vor allem ist wohl zu bedenken, daß auch jüngere meistersingerische Produkte durchaus Bearbeitungen unterzogen, offenbar nicht selten aus ihnen Strophen herausgezogen wurden, ihnen neue Strophen hinzugedichtet wurden.

Es kann nicht verwundern, daß die meisten nachweislich alten Strophen in "echten" Tönen aufzuspüren waren, die schon früh Verbreitung fanden. Nicht alle "echten" Töne bieten jedoch "echte" Sprüche, denn im Goldenen und im Neuen Ton fehlen sie. Diese Töne wurden aber bereits von Frauenlob augenscheinlich weniger genutzt. Der Lange Ton dagegen nimmt mit sechzehn in die Göttinger Ausgabe aufgenommenen Sprüchen die Spitze ein, gefolgt vom Grünen Ton mit elf Sprüchen und einer Gegenstrophe, was entfernt die Tonbenutzung durch den Tonerfinder wiedergibt, dann von je vier weiteren Strophen im Würgendrüssel und im Vergessenen Ton; schließlich ist die Bearbeitung von

---

97 Vgl. Brunner: Alte Meister. S. 187-188 und Anm. 27 wie 28.

GA VIII,16 im Zarten Ton zu nennen. Aufschlußreich ist die Umgebung, in der "echte" Strophen erscheinen. Von den achtzehn Liedern sind nur drei nicht dreistrophig. Von den fünfzehn dreistrophigen Liedern[98] sind immerhin sechs einzig aus "echten" Strophen[99] zusammengestellt. Ein "echtes" Strophenpaar liegt mit Nr.52 und 94 vor. Größere Gruppen "echter" Strophen zeigen auch das Fünferbar Nr.158 im Vergessenen Ton und das Siebenerbar Nr.216 im Grünen Ton. Hinzu kommen Lieder mit nur einer "echten" Strophe.[100] Für alle begleitenden Sprüche im Langen Ton läßt sich ältere Entstehung denken. Für Nr.87 im Würgendrüssel war sie ebensowenig wie für Nr.158 im Vergessenen Ton sicher auszuschließen. Werden diese begleitenden "unechten" Sprüche berücksichtigt, bleiben nur fünf Lieder, für die noch Zusammenstellung erst in der Kolmarer Handschrift zu erwägen wäre. Da dies für Lied Nr.230 auszuschließen war, Nr.216 gleich eine ältere größere Gruppe "echter" Sprüche bietet, die sicher nicht erst gezielt für k zusammengetragen wurden, darf es als sicher gelten, daß die erfaßten "echten" Sprüche alle bereits in den Vorlagen zusammengestellt waren. Diese bewahrten für den Langen Ton sicher weitgehend noch einen Stand des 14. Jahrhunderts. Für die anderen Töne ist nicht minder wahrscheinlich, daß Zusammenstellung mit "echten" Sprüchen bereits deutlich vor k erfolgte. Die Kolmarer Handschrift bewahrt in mehreren Fällen Sprüche in der Reihenfolge der Weimarer Frauenlob-Handschrift, ohne sich aber im einzelnen mit ihr zu treffen. Sie zeigt offenbar Konstellationen, die ohnehin in der Überlieferung kursierten.[101]

Wie stellen sich die Verhältnisse dar, werden die

---

98 Dreistrophige Lieder mit 'echten' Sprüchen: Nr. 52, 66, 69, 71, 88/89, 87, 94, 96, 106, 107, 154, 202, 218, 225, 226. Vierstrophig ist Nr.230, fünfstrophig Nr.158, siebenstrophig Nr.216.

99 Nr.71, 88/89, 96, 107, 218, 226.

100 Nr.66, 69, 87, 106, 154, 202, 225, 230.

101 Vgl. etwa die Gegebenheiten bei Nr.52 und 71 (dazu der cpg 350), Nr.88/89 (dazu der cgm 5198), Nr.94, 96, 107 (dazu die Jenaer Handschrift), Nr.158 (dazu Dresden M 13).

Kriterien "echt" und "unecht" beiseite gelassen? Für mehr als ein Viertel der Lieder in der Frauenlob-Partie, fast 70, ist sekundäre Bildung nachweisbar oder die Einheit der Lieder zumindest infrage zu stellen. In den seltensten Fällen läßt sich nachweisen, daß die Zusammenstellung erst durch die Kolmarer Redaktion erfolgte, so in Lied Nr.54/55, Nr.146/147 oder Nr.291/292, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, daß die Schreiber auch hier noch ihren vielleicht wechselnden Vorlagen folgten. Sicher ist, daß nonkonforme Gruppenbildung in der Regel nicht mehr akzeptiert wurde.

Die zahlreichen Kompilate verteilen sich auf die einzelnen Töne durchaus unterschiedlich. Während im Langen Ton für 22 von 54 Liedern spätere Zusammenstellung in Betracht zu ziehen ist, sind es in der nicht minder umfangreichen Briefweise erstaunlich wenig: von 52 Liedern erörtert Schanze lediglich fünf (Nr.255, 264, 286, 291/292, 294). Das dürfte die Suche nach einem "echten" Regenbogen erschweren. Einen hohen Anteil inhomogenen Guts zeigen besonders noch der Grüne Ton, elf von achtzehn Liedern, und weniger genutzte Töne wie der Würgendrüssel, drei von fünf Liedern, die Froschweise, zwei von drei Liedern, und Tannton wie Hundweise, die beide keine einheitlichen Bare kennen. Im Goldenen, Vergessenen und Zarten Ton sind je zwischen einem Viertel und einem Drittel der Lieder mehr oder weniger sicher als spätere Zusammenstellungen auszumachen. Unter den alten Frauenlob-Tönen nimmt hier der Neue Ton eine auffallende Sonderstellung mit nur zwei in ihrer Einheit fraglichen Baren ein. Daneben kennen er und der Goldene Ton keine "echten" Sprüche. Sollte sich der Name des Neuen Tons vielleicht daraus erklären, daß er im frühen 14. Jahrhundert, vielleicht noch in einer Phase unmittelbarer Frauenlob-Rezeption, nicht in Gebrauch war, und er erst wieder zum Einsatz kam, als das Dichten in festen Strophenverbänden obligato-

risch geworden war?[102]

Der Frage nach der Textumgebung alten Guts ist die nach dem unmittelbaren Anteil der Schreiber des cgm 4997 an den Kompilaten mitgegeben, der hier besonders interessiert. Offenbar ist der Anteil nicht sehr hoch anzusetzen. Zum einen wurde das bereits an der Gruppenbildung der "echten" Sprüche deutlich. Zum anderen ist eine Beteiligung der Schreiber ziemlich sicher für solche Bare auszuschließen, in denen die Strophen zwecks Anpassung stärker umgearbeitet wurden. Zu erinnern ist an die zwei besonders deutlichen Fälle Lied Nr.223 und 230. Belege für einen dergestalten Eingriff der Redaktion waren nicht beizubringen, und er dürfte allein aus arbeitspraktischen Gründen auch unwahrscheinlich sein.

Neben die ohne entsprechende Parallelüberlieferung nur mühsam aufzudeckende umarbeitende, anpassende Kompilation, in der die Vorlagen von k zur Geltung kommen, tritt lockere Zusammenstellung einzelner Strophen. Hier liegt naturgemäß das Betätigungsfeld auch der Schreiber. In den nachweisbaren Fällen zeigte sich deren Bemühen, die gezwungen wirkende Barergänzung zu vermeiden und in Inhalt und Darstellungsform verwandtes Gut zueinander zu stellen. So wurde zwischen die Strophenpaare Nr.54,1-2 und Nr.55, die über das Thema "Apokalypse" schon verbunden waren, ein Schöpferpreis gerückt. In Lied Nr.145 ist Mariendichtung zusammengefaßt, die das Motiv der Schutzmantelmadonna wiederholt. Im Lied Nr.147 verbindet sich die angehängte Schlußstrophe mit Strophe Nr.146,2 im Todesthema wie in der Präsentationsform des Dialogs. Hinter der Ergänzung von Lied Nr.152 um die zwei Strophen Nr.169 werden Assoziationen an das Gebiet der "Kunst" und ihrer

---

102 In Erinnerung zu bringen sind Brunners Zweifel an der Echtheit des Tons (Brunner: Alte Meister. S. 289). Für eine - anders als im Langen Ton - gerade nicht kontinuierliche Verwendung des Tons durch Nachdichter sprechen neben diesem Befund der Tonname wie erste Überlieferung im cgm 351 mit seinem noch einheitlicheren älteren Repertoire.

Aufführung gestanden haben, Lied Nr.291 stellt zu Nr.292 das Thema *milte*. Ist bereits die geringe Anzahl nachweislich erst in k zusammengestellter Bare im Vergleich zum Gesamtbestand uneinheitlich auftretender Lieder hervorzuheben, so muß zudem daran erinnert werden, daß noch hier die Vorlagen hineinspielen können. Freilich ist die Beweislage für Zurückhaltung der Schreiber schwierig. Ebenso muß von anderer Seite eine die Aufzeichnung vorbereitende Phase und der dort gepflegte Umgang mit den Texten demjenigen hypothetisch bleiben, der eine die Texte stärker bearbeitende Zusammenstellung alten Gutes erst durch k entschiedener in Betracht ziehen wollte. Diese ist weithin auszuschließen. So unverstandene und unsinnige Kompilate wie in Lied Nr.207 wären dann nämlich kaum unterlaufen, der Anteil der vielen Dubletten wäre sicher geringer, Freiräume zur Strophenergänzung geschlossen und die häufigen Formvarianten geglättet worden. Daher ist in der Rückschau zu betonen, daß die zweifelsohne als Gesetz hinter k stehende Barbildung den Blick nicht verstellen darf, denn signifikanter für die Redaktion ist deren Befolgung eben nicht auf Punkt und Komma, wie verstreute Hinweise auf nicht sich *parende* oder vereinzelt in ungerader Strophenzahl belassene Lieder - und so immerhin noch im Register - beweisen. Vielfach beschränken sich die Schreiber darauf, Strophenpaare schlicht als Trias zu deklarieren, ohne sie aufzufüllen, und unvollständige Lieder wurden als solche mehrfach benannt.

Der Anteil der erst in k zusammengestellten Bare fällt schließlich so gering aus, da das Gut in der weitaus überwiegenden Mehrzahl bereits geschlossen vorlag. Die Quellen waren offenbar nicht so alt, Einstrophigkeit zu bewahren, sondern, wie die Umgebung "echter" Strophen erwies, stellten selbst schon zusammen. Es dürfte die Verhältnisse insgesamt treffen, wenn der Umgang der Kolmarer Redaktion mit den Strophen unter dem Aspekt der Barbildung, gerade auch im Vergleich zu in der Liedproduktion verfolgten Gebräuchen, als durchaus zurückhaltend bezeichnet wird.

5.2 Beispielreihen zur Bewertung der Textüberlieferung

In den Untersuchungen von Metrik und Strophenbau der Töne war eine grundsätzliche Tendenz zu Vereinheitlichung und Vereinfachung der Formen zu beobachten, doch nahmen die Schreiber von k selbst darauf keinen Einfluß, hielten diese Entwicklung nur fest. Die Disparatheit der Formen in k mit gelegentlich unproduktiven Regulierungen (Neuer Ton) war nicht mit Brunner einzig aus der Menge und den zeitlich sehr verschieden anzusetzenden Vorlagen zu erklären, sie ist vielmehr ohne die von der Redaktion in solchen Fragen geübte Zurückhaltung nicht zutreffend verstanden. Für den Einzeltext ist diese "dokumentarisierende" Aufzeichnungspraxis zu überprüfen, wobei angesichts des Materialumfangs wenige ausgesuchte Beispiele genügen werden. Strophen mit breiterer Mehrfachbezeugung stellen neben den in k als Dubletten oder gar dreifach aufgezeichneten Texten geeignetes Material für Vergleichszwecke.

Innerhalb der Frauenlob-Partie sind vier Strophen gleich dreimal festgehalten: im Grünen Ton Nr. 217,2/227,2/228,2 und in der Briefweise Nr.255,3-5 /284/290. Ungleich zahlreicher sind Dubletten:

- im Langen Ton Nr.48,1-2/78,3+2; Nr.49/68; Nr.52, 3/93,2; Nr.61,3/84,1; Nr.64/75; Nr.66,3/93,1; Nr.67/74; Nr.69,2/ 78,1; Nr.71,1/106,2; Nr.93,4/ 108,2; Nr.103,1/863,2 (Junger Meißner); Nr.103,3 /861,1 (Junger Meißner);
- im Goldenen Ton Nr.113,3/131,4; Nr.116,2/121,3; Nr.116,3/118,2;
- im Verhohlenen Ton Nr.141/415;
- im Vergessenen Ton Nr.165,5/167,2;
- im Neuen Ton Nr.171/178;
- im Zarten Ton Nr.202,1 V.8-21/210,2 V.1-7+V.15-21; Nr.204,1/207,3; Nr.204,2 V.1-8/207,1 V.1-8; Nr.204,3 V.15-21/207,1 V.15-21;
- im Grünen Ton Nr.216,5/226,3; Nr.216,7/226,1; Nr.217,1+3/227,1+3;
- in der Briefweise Nr.261/297; Nr.268/306; Nr. 275/296.

Einschließlich partieller Identität der Lieder im Grünen Ton sind innerhalb der Frauenlob-Partie 28 Lieder in Teilen doppelt, acht vollständig (16) zweifach aufgezeichnet, hinzu kommen im Grünen Ton die Dublette mit Parallelbezeugung in Nr.228 und in der Briefweise die Dublette mit Parallelbezeugung in Nr.255, so daß von Mehrfachaufzeichnung immerhin knapp ein Fünftel (50) der 257 Lieder betroffen ist. Unübersichtliche Materialmenge kann

zur Erklärung dieses Anteils nicht allein hinreichen. Gerade die überwiegend nur Einzelstrophen erfassende wiederholte Aufzeichnung wird zurückzuführen sein auf ein Sammelinteresse, das seinen Schwerpunkt nicht in jüngerer Liedproduktion suchte.

Der umrissene Bestand an Mehrfachbezeugungen kann nun nicht in seiner Gesamtheit untersucht werden. Die einzelnen Beispiele stellen im folgenden die mehrfach bezeugten "echten" Strophen der Göttinger Ausgabe und die dreifach überlieferten Texte, daneben einige "echte" Strophen mit älterer Parallelbezeugung.

Nr.71,1/106,2 (GA V,*66)

Der in seiner Echtheit fragliche Spruch GA V,*66[1] ist in k als Dublette, daneben in der Weimarer Frauenlob-Handschrift F, im cpg 350 und im Karlsruher Codex 408 bezeugt. Zusammen mit Spruch GA V,*67 (Nr.71,2) bewahren F und der cpg 350 ein Strophenpaar. Spruch GA V,*65 (Nr.71,3) erscheint im Palatinus als Schlußstrophe eines Viererbars, der dem erwähnten Strophenpaar nur durch ein Lied in Regenbogens Briefweise getrennt vorangeht, in F als Schluß eines unmittelbar vorangehenden vierstrophigen Liedes. In k ist demnach eine Zusammenstellung bewahrt, die sich aus älterer Überlieferung erklären läßt. Daneben kursierte V,*66 offenbar auch ohne V,*67. Hand A hielt Nr.106 in einem Nachtrag fest. Dort ist V,*66 Mittelstrophe, erweitert um zwei wohl ebenfalls alte, doch sonst nicht belegte Strophen, die sich inhaltlich mit Totenklage um Frauenlob und Ausführungen zur Allmacht des Todes anlehnen. Im Karlsruher Codex wurde der Spruch in einen in Reimpaaren verfaßten Streit zwischen Treue und Untreue eingearbeitet. Demnach zwingt auch die Textumgebung in Nr.106,2 nicht zu Ansatz erst jüngster Zusammenstellung. Auftakte fehlen im cpg 350, sind in F und k dagegen eingeführt. In Nr.71,1 ist zudem Stollentausch eingetreten, doch blieb der jeweils letzte Stollenvers noch an seinem Platz. Die Umarbeitung in Reimpaare in der zwischen 1430 und 1450 angelegten

---

1 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 70-73.

Karlsruher Kleinepiksammlung[2] benutzte offenbar eine noch auftaktlose Vorlage und beschränkte sich auf Teilung der Langzeilen.[3] k^1 (Nr.71,1) wurde von Hand B, k^2 (Nr.106,2) von Schreiber A aufgezeichnet. B setzte die Verse konsequent durch Reimvirgel voneinander ab, die hier auch die reimlosen Langzeilen teilen. Hand A verwendete dagegen vorwiegend Reimpunkte. Diese bestimmen den ganzen Nachtrag zum Langen Ton durch A, wogegen der Eingang von derselben Hand fast ausschließlich die Virgel zeigt. Sollte die Vorlagenabhängigkeit bis in die Markierung der Verse reichen? Gestützt würde diese Vermutung, der hier systematisch nicht nachgegangen werden kann, im uneinheitlichen Einsatz der Versbegrenzung durch A, wie sie schon der erste Überblick erkennen läßt. Dazu fügte sich auch, daß die älteren Punkte - etwa im cpg 350, in J und im Soester Fragment die Regel - in k^2 eingesetzt sind, der Fassung mit dem ersichtlich besseren Text:

> "[...] t^1 ist die schlechteste, streckenweise umgearbeitete Fassung des Spruches, die sonst gegenüber H t^2 F keine bessere Lesung aufweist. t^2, das mit t^1 eine gleiche Vorlage hat, liest mit den nicht verwandten Überlieferungen von H und F *mei(n)ster*, wonach *herren* als Änderung von t^1 zu gelten hat."[4]

Thomas wie Biedermann verstehen *ir meinster* in k^2 noch als Anrede und konnotieren Singschulbetrieb oder meistersingerische Umgebung mit dann entsprechenden

---

2 Zur Datierung GA. Bd. 1. S. 113 und Anm. 1. Benutzt wurde die Ausgabe von Ursula Schmid: Codex Karlsruhe 408. Bern, München 1974, hier S. 576-579. Zum Bestand der Handschrift vgl. Grubmüller, Klaus: Art."Karlsruher Fabelcorpus". In: ²VL. Bd. 4. 1983. Sp. 1028-1030, und Mihm, Arend: Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter. Heidelberg 1967. S. 47-61.

3 Dazu ausführlicher Hansjürgen Kiepe: Sangspruch und Reimpaarform. Zu 5 Strophen im Codex Karlsruhe 408. In: ZfdA 105. 1976. S. 53-66 (künftig zitiert: Kiepe: Sangspruch).

4 Thomas: Untersuchungen. S. 72. Anm. 127. Gegen die von Thomas angeführte gleiche Vorlage für k^1/k^2 spricht Nachtragsbestand mit Schreiberwechsel. Ein Verzeichnis der konkurrierenden Lesungen auch bei Biedermann: Einwirkung. S. 23-25.

Folgerungen für die Echtheitsfrage[5], wogegen aber mit k^2 und H *meister* auf der *tugende tat* zu beziehen ist.[6] k^2 geht auch im übrigen enger als k^1 mit H, F und der Karlsruher Fassung zusammen, ist aber offenbar von diesen nicht abhängig[7], wie etwa k^2 V.19 (*gutes* gegen *heiles* in H F) oder k^2 V.11 (*sie trug ein wyp* gegen *sie hilt eyn weyl* im Codex 408) beweisen. In k^2 liegt offensichtlich eine von drei weniger bearbeiteten jüngeren Fassungen vor, die in vielem trotz mancher Entstellung noch ältester Bezeugung durch den cpg 350 nahesteht. Neben dem Palatinus bietet einzig noch k^2 etwa die akzeptablere Lesung *die schaffet daz ir meinster lat* V.17, wogegen k^1, wie im folgenden Abdruck der Fassungen deutlich wird, weitreichende Umarbeitung erfahren hat, aus denen auf einen "originalen" Zustand nicht mehr geschlossen werden kann. Da k^1/k^2 aber gegenüber H auch gemeinsame Abweichungen kennen, etwa zusammen mit dem Codex 408 in V.4 *richem* statt *grozem*, und k^1/k^2 die Auftakte in V.5b/10/11b in gleicher Weise bilden, ist von weiteren verlorenen Vorlagen auszugehen, die zudem nachträgliche Textkorrekturen erklären können. So wird die Ergänzung in k^2 V.8 gegen F (*mangen*) durch H und den Karlsruher Codex 408 gestützt.

Nr.71,1 (Hand B)

Ach got wo sint nuo hie die hohen fuorsten kommen
die grossen frommen
der welt du wirde schuoffen
waz sol ich nuo me ruoffen
sie truog ir leben stunt und zyt al vff des todes duoffen
wo bist hoff vnd die kardinal sie lant vns all gestecken

War sint die bebest kommen vnd auch ir gewalt

---

5 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. 72 und Biedermann: Einwirkung. S. 24.

6 Kiepe: Sangspruch. S. 61 übersetzt entsprechend: "Allein deine Tat, Tugend, hat Bestand; sie bewirkt, daß ihr (der Tat) Meister hier auf Erden ein Gedenken in solchem Gewande (Nachruhm durch Dichterlob) hinterläßt, dem jedermann das Heil wünscht [...]."

7 So auch Thomas: Untersuchungen. S. 72. Anm. 127.

gar manigfalt
wo sint die keiser alle
die da mit richem schalle
der welte wird herhuoben ie sit daz ich daz bekalle
so lyt der riess mit dem getwerg sie kan nyemant herwecken

Sices nuo allez vndergat
daz nü die welt zu loben hat
vnd nit gestat
an tugend tat
so achtent herren daz ir lat
die welt sie ist in swacher wat
wol ym der sich vor yren list kan hie also bedecken

Nr.106,2 (Hand A)

Wo sint die bebst bekommen wo ist ir gewalt
gar manigfalt
wo sint die keyser alle
die da mit richem schalle
der welte wirde huben vff syt ich daz nu bekalle
wo sint die bischoff cardinal wo sint die starcken recken

Wo sint die kunge fursten alle hin bekommen
wo sint die frommen (ergänzt: *die richen*)
der welt an pryse schuffen
ich muoss vnd dar ich ruffen
sie trug ein wyp ein zyt ein stund all vff dez todes tuffen
hie lyt der riess vnd daz getwerg die kan niemant herwecken

Syt daz es alles also gat
waz all die welt zu schaffen hat
nit mer bestat
wann tugend tat
die schaffet daz ir meinster lat
jn nemmen hie in solcher wat
wem all die welt hie gutes gan wol in die sich so decken

Nr.158,1-3 (GA X,1-3)

Die drei geistlichen Sprüche des Vergessenen Tons leiten in k einen Fünferbar ein. In F gehen ihnen die Sprüche Ettm.389, ein Trinitäts- und Mariengruß, wie Spruch Ettm.390, in dem in Anrufung Gottes mit Bitte um Beistand der Name des Tons fällt, voraus. Die Handschrift Dresden M 13 läßt in einem Siebenerbar

der Strophe Ettm.389 die Trias folgen.[8] Es schließen sich ihr an die vierte Strophe von Lied Nr.158 in k, ein Marien- und Inkarnationspreis als sechste Strophe, deren Verse 5-6 auf die entsprechenden Stellen in Nr.158,5 zurückgehen und die in Nr.161,3 in k in einer Umarbeitung eine weitere Parallele hat, wie schließlich eine Strophe zum Thema Kreuzigung, die nur M 13 kennt. Ältere Überlieferung fehlt. Nach Ausweis vorliegender Zusammenstellungen wird das Bar GA X,1-3 jedoch schon früh zusammengestellt worden sein, da seine Strophen nur im Verband in immer gleicher Abfolge kursieren. Die Gruppe hat verschiedene Ergänzungen erfahren, wovon die in F festgehaltenen nicht durch andere Handschriften gestützt werden, die Reihe in M 13 dagegen die Konstellation in k voraussetzt, deren Quelle ein weiteres Mal einer Ergänzung und Bearbeitung unterzogen wurde.

Alle drei Fassungen haben zwar keine tiefgreifende vollständige Überarbeitung erfahren, doch mußten zum Verlust des übergreifenden Sinnzusammenhangs kleinere Varianten und Eingriffe führen. M 13 geht hier am weitesten, verliest etwa in V.1 der Eingangsstrophe *sache zukunft* (F, k) in *so kunstig*, wodurch die begrifflich abstrakte Apostrophe des Schöpfer- und Erlösergottes beseitigt wurde. Wie dann der Eingangsvers verstanden wurde, wird nicht ganz klar. Einzig, daß irgendwie die Rede vom Erlösergott und göttlicher *providentia* gewesen sein muß, scheint verstanden worden zu sein, denn der folgende Vers hebt mit dem männlichen Artikel an und der ganze Eingangsstollen bleibt soweit immerhin noch durchsichtig. *Der erste* kann als Subjekt des Satzes, *sach* als Prädikat gelesen worden sein; um den fraglichen Anschluß der zweiten Vershälfte kümmerte sich der Bearbeiter offenbar nicht. Die nächste schwerere Sinnentstellung zeigt V.3: F und k bewahren noch den Dreischritt der von Gott überschauten Zeitstufen, während M 13 auf

---

8 Der Text vollständig bei Frauchiger: Dresden M 13. S. 17-19, die Überlieferung der Sprüche GA X,1-3 aus dieser Handschrift auch in GA. Bd. 2. S. 961-966.

einfache Opposition von Vergangenheit und Zukunft abstellt. Einzig in k erhalten ist im Schlußvers des Eingangsstollens die typisch Frauenlob'sche Wortbildung *dürch gruntlichen*[9], während M 13 auf den ersten Bestandteil der Fügung verzichtet, F zwar die Übersteigerung übernimmt (*sie gentzlich hat besachet*), die Frauenlob'sche Diktion indes aufgibt. Einen überzeugend durchgeführten Sinn im zweiten Stollen dann zeigt nur F. In k und M 13 zerstören Entstellungen in V.5/6 die Gegenüberstellung von Unerfaßlichkeit göttlicher Potenz und deren Vermittlung an die Gottesmutter. Aus der *heilerinne* in F wurde *innen* in k und M 13 verlesen, was kurzerhand zum Aufbau der Opposition von "außen:innen" herangezogen wurde. M 13 steht darin den Gedanken in F immer noch näher als k. Die Gottesmutter wird zwar nicht mehr genannt, aber V.5/6 werden doch noch auf sie bezogen worden sein: das Unbegreifliche an Gott sei nun vollständig, sowohl "außen" wie "innen" auf die Gottesmutter übergegangen. K dagegen verliest *sinnen* in *sindigen*, womit eine neue Figur eingeführt war und nun irgendwie in den Zusammenhang zu stellen war, was über die Unterscheidung eines *begriffen vsserhalben* von einem *nit ynnen* geschah. Das Negationspartikel wurde in Konzession an die Verlesung dann neu eingeführt, der inhaltliche Sprung zur zweiten Vershälfte in Kauf genommen. Im wesentlichen illustrieren auch die weiteren Abweichungen das bis hierher beobachtete Verfahren der Textveränderungen in Verlesungen und Glättungen kleineren Umfangs. Sie sind nicht Folge gezielter meistersingerischer Adaptation, sondern breiterer schriftlicher Tradierung über einen längeren Zeitraum. F zeigt im vorliegenden Fall zweifellos den "besten" Text. Inwieweit in M 13 der Schreiber selbst an den Eingriffen beteiligt war, ist nicht auszumachen. Für k, die eine dritte Quelle

---

9 Vgl. die Zusammenstellung der Komposita mit *durch-* bei Bühler, Harald: Frauenlob-Index. Erlangen 1985. S. 79 wie Bertaus Belege für "Intensivierung bei gleichzeitiger Übersteigerung des bekannten Ausdrucks" (Bertau: Geistliche Dichtung. S. 9-15).

benutzte[10], dürften solche Eingriffe durch Hand B jedenfalls auszuschließen sein. Es liegen keine dahingehenden Indizien vor.

Nr.158 (Hand B)

Der ersten sach zükünfft die sie begruesset
die alle ding dorch bittert vnd dorch sußet
daz ee vnd nuo vnd noch beschicht
dürch gruntlichen besachet

Daz was gar vnbegriffenlich der sindigen
begriffen vsserhalben vnd nit jnnen
von einem worte daz beschach
ave daz wunder machet

Er wolt sin zükünfftiger crist
der ye der erst vrstender ist
ob allen creaturen
er wart gemüschet in der vier elmenten crafft
die all ir kreffte hant von siner meinsterschafft
got mensch herschein natüre brach
wer künd mir daz gestüren

Natüre macht von hass solich geschichte
got gab ir ordenung ir flüss was nichte
ein teyl ir ye zerstoret wart
ein teil ein ort zü brochen

Der alle ordenunge hat gesetzet
der kuond sie wol zerstoeren vngeletzet
sin wille was ir doch nie wieder
der apfel wart gebrochen

Die edele natür enrieff
daz bracht dar zü des apfels biss
natür sich wolte melden
nature der nature stal all yren flüss
jatet es wol der edelen natüren (gestrichen: flüss) güss
gott mensch bleip got got kam her nider
natür des müst engelten

Sach vnd natür die laßen wir in güfften
vnd sprechen lob der sußen mit vernünften
der edeln gottes adelsarch
die maget was ee criste

Jn yren schoss barg sie die hymmel alle
dar dorch planeten gent mit richem schalle
er barg sich gantz schon in ir brüst
daz sint des alten liste

---

10 Vgl. etwa Str.2 V.9-10 in F (*Nature lust gab apfels bruch / nature brach naturen spruch*) und M 13 (*nature brachh des apffels bis / natur die dot natur der ris*).

Er nam sin wesen schon verpflicht
sie künd die dry wol wissen nicht
ein vater son mit geiste
ygliches was ein wort da von gebar sie got
vnd warer mensch ir sprechent lobe sabaoth
der clein besnitten wart alsus
vnd ist doch ye der meyste

Nr.216,7/226,1 und Nr.216,5/226,3 (GA VII,1+2)

Spruch GA VII,1 ist in J, C, F wie dem cgm 1018 bezeugt und liegt in k als Dublette in Nr.216,7/226,1 vor. Spruch GA VII,2 ist in J, C, dem cgm 351 und dem cgm 1018 überliefert wie in k in Nr.216,5/226,3 bezeugt. Nr.216,5 erscheint in k innerhalb eines Siebenerbars, in dem auf eine dreistrophige Gruppe zum Thema "Eucharistie" die Sprüche GA VII,6, 2, *7, 1 folgen, Nr.226,1 innerhalb eines Dreierbars als Eingangsstrophe gefolgt von GA VII,4+2. Die zwei geistlichen Eingangssprüche des Grünen Tons stehen auch in J zusammen. In C bilden sie zusammen mit GA VII,*7 einen Dreierbar. Der cgm 1018 bietet sie in einem Siebenerbar derselben Strophenfolge wie Nr.216. F stellt ferner die Trias GA VII 3, *5, 1 zusammen und überliefert als einziger Zeuge Spruch VII,1 ohne VII,2. Diesen tradiert ohne VII,1 daneben nur der cgm 351 zusammen mit VII,4 und einer "unechten", aber wohl alten Einzelstrophe. Die Paarbildung in k wird demnach schon von älterer Überlieferung gestützt. Das Zusammengehen von GA VII,4+2 in Nr.226 zeigt ferner der cgm 351. Auch das Siebenerbar mit den vier "echten" Sprüchen dürfte also nicht erst auf k zurückgehen. Der cgm 1018 vertauscht lediglich vierte und fünfte Strophe, und schon im Boppe-Teil von C werden VII,*7, 4, 6 zusammengestellt. Die Konstellation in k geht demnach für das zweite Bar ebenfalls sicher auf die Vorlagen zurück. Im Strophenbau deckt sich k weitgehend mit den älteren Zeugnissen. Die männliche Kadenz der Stollen ist überall bewahrt. Einzig in Nr.216,7 ist unorganisches *e* an das Schlußwort angehängt und stellt weiblichen Ausgang her. Inwiefern die Stollenbindung im Reim *wesen:(ge)lesen* in Nr.216,5/226,3 V.6/12 bei eingetretener Dehnung als zweisilbiger weiblicher Ausgang verstanden wurde,

muß offenbleiben. Jedenfalls wurde nicht synkopiert. Nach den bisherigen Beobachtungen zur Aufzeichnungsweise dürfte Hand B dieser Frage keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet haben. Binnenreim in Spruch GA VII,2 V.19 bewahrt nur J. Alle übrigen Fassungen ändern an dieser Stelle. Binnenreim im Schlußvers von GA VII,1 bezeugen J und F. Er fehlt in C und Nr. 226,1. Der cgm 1018 zeigt an dieser Stelle identischen Reim, Nr.216,7 hier Schlagreim.[11] Im Vergleich der verschiedenen Fassungen stellt Thomas[12] zutreffend größere Nähe von Nr.226,1 zu J als zu F, C und Nr.226,1 fest, wogegen Nr.216,7 noch hinter F zurückstehe. Es ist damit eine ähnliche Situation wie in Nr.71,1/106,2 im Langen Ton gegeben. Sie erlaubt keine einheitliche Einschätzung der Textgestalt von k, sondern erfordert Überprüfung von Fall zu Fall. Thomas zog den cgm 1018 zu Vergleichen mit k nicht heran. Das dort vollständig bezeugte Siebenerbar stellt nicht nur vierte und fünfte Strophe von k um, sondern erfuhr eine weitergehende Umarbeitung. Die Einleitungsverse scheinen die folgenden Aussagen auf den Priester und seine Stellung in der Liturgie zu beziehen. Aus dem *ein spiegel briß gar wol gebelt* in Nr.216,7 wird *jn spigel bristers stat*. Dieser Priester zeichne sich trotz Erhöhung im Vollzug der Liturgie dadurch aus, daß er *menschlich furm besunder [behelt]* (V.3). Der Abschluß in Gebetsform weist auf den durchgängig redigierenden Versuch zur Herstellung einer literarischen Gebetsstrophe, wovon k frei bleibt. Da das Siebenerbar aus k hier die Quelle nicht abgab, bewiesen etwa über V.12 (*brüst der kuschen meyde* in k, *brust die da got beschneid* im cgm 1018), kursierten nachweislich zumindest drei Fassungen dieses Bars. Sollte die Auswahl in k nicht zwangsläufig einer umfangreicheren Quelle gefolgt

---

11 Die Strophe VII,1 aus dem cgm 1018 in diplomatischem Abdruck in: GA. Bd. 2. S. 860-861, die Strophe GA VII,2 aus dem cgm 351 dort S. 864-865, aus dem cgm 1018 dort S. 863.

12 Gegenüberstellung der verschiedenen Lesarten bei Thomas: Untersuchungen. S. 129 und bei Biedermann: Einwirkung. S. 28-31.

sein, wäre zu erwägen, ob der Verzicht auf eine dank Umarbeitung über weite Strecken verständlichere Fassung zugunsten einer dem Redaktor sicher nur noch partiell durchschaubaren Textgestalt bewußt vollzogen wurde. So wird V.2 sicher unklar geblieben sein. Mitdenkende Aufzeichnung in *gebildt* wurde zugunsten des authentischeren, aber entstellten *gebelt* - aus *geberlt* - korrigiert, V.3 blieb ohne Zusammehang zur Textumgebung.

Auch in VII,2 kommt die Textgestalt von Nr.226 älteren Zeugnissen weitaus näher als das Siebenerbar. Die ersten vier Verse sind in Nr.216,5 gegen J stärker ins Marianische gewendet, dagegen deckt sich Nr.226,3 nahezu vollständig mit deren Lesung. Einzig das Verbum *geordeniret* findet keine Entsprechung, erscheint aber bereits im cgm 351, der im folgenden Vers allerdings wieder anderen Vorlagen als k verpflichtet ist und sich zu Nr.216,5 stellt (216,5: *vil clarer dann ein spiegel glas*; cgm 351: *ist aller welt ein spigel czart*; Nr.226,3: *yn hat der waren mynnen blaß enzundet*). Das Kreuzesholz findet einzig noch in J und im Abgesang von Nr.226,3 Erwähnung. Schon C entstellt hier, was in der Folge zu weiteren verschiedenen Eingriffen führte. Den Gedanken der Sündenerlösung formulieren nämlich an dieser Stelle Nr.216,5 und der cgm 351, wogegen er im cgm 1018 in dieser Form fehlt. *vmb vnschude so leide er den tod* wurde im cgm 1018 entweder aus "umb unser schuld" verlesen, oder es war auf die Sündenfreiheit Christi abgestellt. Jedenfalls liegt eine Zwischenstufe vor.

Die Überlieferung der mit zu den "hermetischsten" Sprüchen Frauenlobs zählenden Strophen GA VII,1+2 in Bar Nr.226 geht also auf eine nahezu weitgehend von Entstellungen freie Vorlage zurück, wogegen das Siebenerbar erst später ansetzt, ohne jedoch mit dem Siebenerbar des cgm 1018 zusammenzugehen. Neben ältesten Vorlagen griff k auf redigierende Quellen zurück, die, wie C in seinen Verderbnissen beweist, nicht erst aus dem 15. Jahrhundert stammen müssen. An einem weitgehend sinnreichen Text war den Schreibern von k dabei offenbar weniger gelegen. Auf eine durch-

gehende Bearbeitung wurde verzichtet, und Fehllesungen lassen sich über ältere Zeugen stützen. Dagegen scheint man im cgm 1018 oder dessen Vorlage bemüht gewesen zu sein, einen partienweise verständlicheren Text herzustellen. Als Konzession an ein solches Anliegen ist etwa die Variante VII,2 V.4 zu lesen (*noch clorer den ein glaß*), die die Umarbeitung von V.5 nach sich ziehen mußte, der sich in J und Nr.226,3 noch auf den vorangehenden Vers beziehen ließ. In durchgehender Sinnkonstitution findet auch die Gestalt des cgm 351 an dieser Stelle eine Erklärung: V.4 wird am V.3 angeschlossen, V.5 setzt neu ein. Der ursprüngliche Gedankengang von der *minne*, die erst das *licht* im *tempel* Gottes enzündet habe, geht ganz verloren. An seine Stelle tritt schlichter Preis des *tempels* in seiner hellen, leuchtenden Klarheit, aus der auch die eingeführte Spiegelmetapher zu erklären ist.

Nr.216,5 (Hand B)

Mary dü gottes tempel
bü dir sin geist gewidempt was
gar lüter vnd gar reyne
vil clarer dann ein spiegel glas
enzündet vnd git lichten schin
die clare sonn müß gein ym vinster wesen

Eyn bild vnd ein exempel
ob einem sarg gar wol herhaben
der sarg ist marmel steine
der tempül guldin wol durch graben
da mitten uff des sarckes schrin
ein corpal alz man es horet lesen

Gefüget in dryüalten
dar vff daz lebendige brot
menschlich in drü gespalten
do er am crütze stünde
man sicht des lambes blüt so rot
vor vnser (gestrichen: schüld) schuld leyt er den dot
wann er ist got vnd starb vor vnser sünde

Nr.216,7 (Hand B)

Got ist ein ewig ymmer
ein spiegel briß gar wol (gestrichen: *gebildt*) *gebelt*
gott mensch alda besünder
mit ym gezieret wirt die welt
daz liecht dorch schein die sygenüft

mit glicher macht in voller selikeyte

Daz megetliche zymmer
ein zückerriches smackes bradem
jn dir sin (gestrichen: *geseist*) *geist gewidemet*
dryfaltig ist sin gotlich adem
dry glest in fünckenricher künst
enzündet wart die brüst der kuschen meyde

Sin vetterlich gehilwe
mit sussikeit den brüch bezwang
an der natüren gilwe
er grüb ein oblat ysen
des selben lammes blüt so rot
gyt vns ein trostlich osterbrot
mit jnnikeit meyt hilff daz brot vns spysen

Nr.226,1 (Hand B)

Got syt din ewig ymmer
in spiegel spriessen hat geberlt
menschlicher form ein zunder
dich hat gefiert e daz die werlt
daz schein liecht dorch din sigenünft
mit ebener macht in voller selikeit

Der megetliche zimmer
in zückerriches smackes bradem
mit geistlicheit gewidemet
dorch trechtig wart der weltlich adem
dry glest in fünckenricher künfft
enzündet wart ir brüst die got beschneyt

Sin vetterlich gehilwe
mit süssikeit den bruoch bezwang
an der naturen gilwe
er grüb sin oblat ysen
sich selber lamp dez (aus: *daz*) *van ist rot*
suss wart ein trostlich osterbrot
mit jnnikeit hilff magt daz brot vnser spyse

Nr.226,3 (Hand B)

Der heylig gottes tempel
dar in sin geist gewydempt was
der ist so geordeniret
yn hat der waren mynnen blaß enzundet
der git liechten schin
die sonne clar müß dar gein vinster wesen

Da mitten stünt ein tempel
mit einem sarcke wol herhaben
gewürcket schon mit golde
mit edeln steinen wol dorch graben
al mitten üff des tempels stein
ein corpal als ich es han gelesen

Gefüget in dryfalten
dar vff so lag daz lebend brot
mentschlich vnd vngespalten
mitten vfs tempels vnden

ein taüff von lambes blüte rot
dem holtz gelich dar an den tot
got mentsch leit fröwe vnd meyt on sünde

Die Strophen Nr.217,2/227,2/228,2 im Grünen Ton

In Nr.217,2/227,2/228,2 liegt die einzige dreifach überlieferte Strophe der Frauenlob-Partie in k außerhalb der Briefweise vor. Die Trierer Handschrift 1032/1943 stellt sie an den Schluß eines Fünferbars, dessen übrige Strophen k unbekannt sind.[13] Die Textumgebung ist in Nr.217 und Nr.227 identisch. Die fragliche Strophe weist keine abweichenden Lesungen auf, so daß in diesem Fall von irrtümlich erfolgter zweiter Aufzeichnung ausgegangen werden kann. Dagegen präsentiert sich in Bar Nr.228 in anderer Umgebung eine weitere Fassung. Alternative Lesungen bieten etwa V.4/5, doch ist hier der Grundgedanke, die Gottesmutter angemessen zu preisen sei unmöglich, noch bewahrt; V.5 ändert *lieb* in *mynn*; in V.10 wird *jerarchi* aus *cherübin* verlesen sein; V.12 dürfte ebenso Verlesung sein; V.15 *meit* statt *ros* unterbricht die Bindung des Abgesangs an den Aufgesang über die verwendete Bildlichkeit; in V.16-18 sind das Bild von "Maria als Himmelsherrscherin" wie begleitende Flechtmetaphorik für Inkarnation und Empfängnis Mariae in Nr.217/227 klarer formuliert, ohne daß Nr.228 einen überzeugenden alternativen Sinn zu bieten hätte (oder: deine Krone durchschien die neun Himmelschöre?). Nr.228 bietet darin offensichtlich eine entstelltere Fassung. Anführen ließe sich hier schließlich, daß in der Umgebung der Strophe in Nr.217/227 die Apostrophe Mariens als "Spiegel" im Abgesang der Schlußstrophe zusammen mit dem Gedanken an ihre Präexistenz in der Eingangs- wie dem Reflex auf die Schöpfung im Einsatz der Schlußstrophe in Anwendung einer ganz ähnlich in GA VII,1 eingesetzten Bildlichkeit den geschlosseneren Rahmen herstellt. Die unmittelbare Aufeinanderfolge von Nr.227 und

---

13 Vgl. [1]Frau/4/532a. Es liegt keine Ausgabe vor, doch ist nach Ausweis des im RSM notierten Initiums (*Ros jn der hymel tawe*) von einer weiteren Fassung auszugehen.

Nr.228 erklärt sich nicht allein aus der Nachtragssituation ab Bl.220, da die Identität der Mittelstrophe sicher nicht übersehen wurde. Hier ist von gezielter Aufzeichnung alternativer Liedzusammenhänge auszugehen.

Nr.217,2/227,2 (Hand B)

Roß aller engel frauowe
dü gottes muoter vnde magt
din lop nieman dorchgründet
noch aüch vol singet noch vol sagt
jn dir die mynn enzundet wart
dü hoch geborne ware künigynne

Hilff mir daz ich beschaüwe
in hymmelrich die freüde din
der engel samenunge
die cherübin vnd seraphin
dü edel gottes tochter zart
her salomones wol gezierter schrine

Dü edels künges künne
dü lüchtest vor die sonne clar
ros aller engel wünne
dü cron ob allen koren
sich flacht in dir ein driualt ryss
gar wol geschickt in alle wiss
daz riss ist got vnd wolt die hell zerstoren

Nr.228,2 (Hand A)

Ros aller engel frauowe
dü cristus müter reine meit
din lop wirt nymmer mere
dorch grabet gründet noch volseit
in dir die lieb enzündet wart
in warem liecht hymlische künigynne

Nü hilff daz ich an schaüwe
in hymmelrich die freude din
der engel samenunge
in jerarchi in seraphin
aue dü gottz tochter zart
her salomon voll aller gnaden synne

Dü edels künges künne
dü lüchtes vor den sonnen clar
meit aller hymmel wunne
din kron lucht dorch nü koren
jn sich sloss sich driualtig ryss
des hymmels vnd der erden bryss
daz ryß ist got vnd günd die hell zerstoren

Nr.225,3 (GA VII,15)

Jenaer, Große Heidelberger und Weimarer Handschrift bewahren neben k Spruch GA VII,15 im Grünen Ton, der

trotz der Überlieferungslücke vom 14. zum 15. Jahrhundert zu den Schlagern der Aneignung älterer Strophen zu zählen ist. Bereits in J veranlaßte der Dialog des Sprecher-"Ich" mit der Personifikation der "Ehre" die Zusammenstellung mit Spruch GA VII,16, der sein motivisches Zentrum in den personifizierten Begriffen "Ehre" und "Glück" findet. Die Verbindung von weltlichem Lehrspruch mit Reflexionen über den Zustand der Welt wird in der Regel unter Personifikation geläufiger Begriffe wie Glück, Ehre, Treue und Untreue durchgeführt. Diese führen untereinander oder mit dem als distanziert-neutraler Beobachter auftretenden "Ich" einen Dialog, eingeleitet mit Selbstnennung des "Ich", der nahezu Signalfunktion zukommt. Diese Konstellation bestimmt neben dem Bar aus GA VII,15,20,21 in F mehrere Lieder in k, so im Grünen Ton Nr.225 mit personifizierter Treue und Untreue, Nr.219 mit der Frau-Welt-Begegnung, Nr.229 und Nr.224, dort allerdings in den geistlichen Zusammenhang überführt. Hinzu tritt das Eingangslied im Tannton. Die Gestalt der Eingangsverse des Rätsels vom verschlossen Hort im cgm 351, dort Eingangs- und Schlußstrophe unter Einsatz der einleitenden Selbstnennung, scheint die distanzierte Souveränität des Protagonisten mitzudenken und in den Rätselzusammenhang zu überführen. Trotz offensichtlich breiterer Aufnahme präsentiert sich GA VII,15 in k in nahezu unveränderter Gestalt. In V.2 fügt k gegen J das Pronomen *an* unter Eintritt von Synkope im folgenden Indefinitpronomen ein und zeigt mit F *ich* anstelle von *und* im Verseingang, in V.3 steht k mit *dorch füre* allein. V.4 *doch* aus *auch* wird auf Verschreibung zurückzuführen sein, ebenso wohl V.5 *waz* an Stelle von *daz* und V.6 *mer* statt *ger* in J. K deckt sich hier nicht nur gegen die an dieser Stelle umfangreicher ändernde Weimarer Handschrift mit J, sondern verbessert deren *auch* überzeugend im Einsatz des Personalpronomens *mir*, wie zudem deren Entstellung im Ausgang von V.9 deutlich von k korrigiert werden (*tzucke* J, *duge* C, *zuchte* F). Die Schlußverse des zweiten Stollens wurden in der Fassung von F weitge-

hend redigiert, wogegen k hier gar mit C in V.12 wiederum J, hier im Ausfall des einleitenden Verbums *komt*, verbessert. K liefert damit im ganzen einen zweifellos besseren Text als F, deren letzte Stollenverse von der Textgestalt ältester Bezeugung nahezu nichts mehr erkennen lassen. Der Fortfall der Präposition in V.8 ist zwar als Konzession an das Prinzip des Silbenzählens zu verstehen[14], die Untersuchungen zum Strophenbau haben jedoch zeigen können, daß Eingriffe dieser Art schon im 14. Jahrhundert alles andere als ungewöhnlich sind. Zudem schrieb in k Hand B, die sich um Metrik nicht sonderlich zu kümmern pflegte, so daß zu der Annahme eines Eingriffs erst in k nichts zwingt. Wie in den bereits erörterten Texten bleibt die Redaktion auch für die Textgetalt von GA VII,15 ganz ihren Quellen verpflichtet.

Nr.225,3

Ich sass uff einer grüne
jch dachte an manger hande ding
wie ich die welt dorch füre
vnd doch gein got nit wurde linck
do künd ich nie erdencken waz
daz mir icht tocht zü solcher hande mer

Jch wart beyd bloyd vnd kuone
gedencke der ich vil verschriet
al von der welte dücke
myn tümpheyt mir die witze riet
daz nieman in der eren satz
kümpt one schatz dez wart mym hertzen swer

Do straffte ich frauw eren
jch sprach ir syt ein swache magt
lant ir üch schatz verkeren
sie süfzt vnd sprach ir tümber
der schatz der hat mich überwegen
mit schatz mag man myn wol gepflegen
schatz one tügend ist gein mir eyn kommer

Nr.255,3-5/284/290

Die zweite Dreifachbezeugung innerhalb der Frauenlob-Partie umfaßt eine Strophentrias, die zweimal als selbstständiges Bar und in Lied Nr.255 als Einschub

---

14 So GA. Bd. 2. S. 882.

eines Zwölferbars, das sich mit seinen zum Teil alten Einzelstrophen[15] im Thema "Fürstenmahnung" inhaltlich verwandt zeigt, aufgezeichnet ist. Die drei Strophen sind nirgends neben k bezeugt, wohl aber als originäre Einheit anzusprechen. Zwar scheint keine der Versionen eine ausgesprochen durchgreifende und gezielte Bearbeitung erfahren zu haben; da die Texte aus drei verschiedenen Fassungen stammen, zeigen sich indes deutlich typische Fehlerquellen, die aus breiterer schriftlicher Tradierung resultieren. K^1 (Nr.255,3-5) und k^2 (Nr.284) gehen in der pluralischen Formulierung des Eingangssyntagmas zusammen, während in k^3 (Nr.290) das unpersönliche *man* die Strophe eröffnet und an Stelle des Buchs der Könige eine Chronik der Könige eingangs als Quelle vorgestellt wird. Der Wechsel *Wir/Man* kann auf einer Verlesung des ersten Buchstabens beruhen, die dann die Anpassung der Verbform nach sich zog. Geringfügig nur weicht V.2 in k^3 mit *kunge* an Stelle von *keyser* in k^1/k^2 ab. In V.3 wurde der Gedanke "sie kamen nicht einmal mit einer Faser am Leib auf diese Welt" offenbar nicht verstanden, ohne daß die konkurrierende Lesung *an dyse welt nit vmb ein fesen* aber einen verständlichen Sinn herstellen könnte. Die unmißverständliche Explikation von V.3 im folgenden macht einen nur versbezogenen Eingriff deutlich. In V.5 der Eingangsstrophe führen alle drei Fassungen verschiedene Lösungen zur Durchführung der Alternation vor: *all die welt nuo gar* (k^1), *alle welte gar* (k^2), *dyse welte gar* (k^3). In V.6 führt der Vergleich den Spielraum der auf Versebene ansetzenden kleineren Schreibereingriffe vor Augen. K^3 betont, die Herrscher seien gegangen, wie sie kamen, bekräftigt die Richtigkeit dieser Feststellung in üblicher Weise, k^2 nimmt die Selbstnennung aus der zweiten Vershälfte heraus und geht im *offenbar* aus *fur war* (oder umgekehrt) noch mit k^3 zusammen; k^1 hat aus *her* wohl *ir* gelesen, was in die Schlußwendung an die Rezipienten einbezogen wurde: das Motiv des "Kommens wie Gehens"

---

15 Vgl. Schanze: Liedkunst. Bd. 1. S. 82-83.

entfällt. In V.7 blieb in k^3 zwar der Sinn von k^1/k^2 gewahrt, doch wurde aus dem *(gar) lutzel anders* ein *auch wenig anders.* In V.8 zeigt k^3 den Schlußvers der Eingangsstrophe von k^2, k^1 bietet hier gegen die Nominalform k^2/k^3 die Verbform *gewunnen;* die erste Vershälfte übernimmt in k^1 bereits den Eingang des Strophenschlusses. Während k^1/k^2 sich dann im Abgesang näher zueinanderstellen, zieht k^3 in V.9 und V.10 V.11/12 der Version k^1/k^2 vor, gefolgt von einer Variante der direkten Mahnung weltlicher Herrscher, die in k^1/k^2 in dieser Form fehlt. Der dort ausformulierte Gedanken der Belohnung irdischer Taten nach dem Tod wird noch ausgebaut. Die folgenden Varianten beschränken sich alle wiederum nur auf die Versebene, ohne daß die sich näher stehenden Fassungen k^1 und k^2 immer in Deckung zu bringen wären.[16]

K hielt demnach an drei verschiedenen Fassungen fest, an denen sich deutlich zunehmende Textveränderung ablesen läßt, ohne daß gleich von meistersingerischer Adaptation mit einhergehender größerer Umarbeitung zu sprechen wäre. Die Varianten erklären sich hier, vielleicht mit Ausnahme des Abgesangs der ersten Strophe von k^3, vielmehr aus sich potenzierenden fehlerhaften Abschriften, wobei vielfach dann versucht wurde, kleinere Sinnzusammenhänge herzustellen. Die zahlreichen Korrekturen in k^1 nehmen neben Schreiberversehen (Str.2 V.4; Str.3 V.11) sowohl Schreibungen gegen das Metrum zurück (Str.1 V.5, 6, 13; Str.2 V.3, 5 und öfter) wie sie gegen das Textmetrum Änderungen setzen (Str.2 V.10/ 11). Sie können durch die Parallelbezeugung gestützt sein (Str.3 V.13) oder gegen deren Zeugnis durchgeführt werden (Str.1 V.11). Die vielen Korrekturen besonders in k^1 lassen eine vierte Fassung wahrscheinlich werden, mit der abgeglichen wurde, die von der Redaktion wohl für authentischer gehalten wurde. Kaum sind die Korrekturen daraus zu erklären, daß B zunächst freier in der Art schrieb, die Varianten kleineren Umfangs

---

16 Vgl. etwa Str.2 V.11 *rich/groß*, Str.2 V.13 *ewiclich/all drye*, Str.3 V.6 *als vns die ware schrift/al dorch die welt gemein.*

auf Versebene herstellt, was dann soweit wie möglich von einem Korrektor wieder zurückgenommen wurde. Diese vierte Fassung glättete den Text nämlich vor allem in metrischer Hinsicht: eine dahingehende Korrektur von B ist aber auszuschließen. So wurden ja in Nr.255,3 V.2, 3, 7, 12 oder Nr.255,4 V.2, 4, 5, 8 nicht-alternierende Verse belassen. Das uneinheitliche Verfahren ist nur über ein Abgleich mit einer metrisch geregelteren Quelle zu erklären.

Nr.255,3-5 (Hand B)

Wir horent in der hohen kuonige buoche lesen
daz me danne hundert romischer keyser sint gewesen
waz brachten sie alle in die welt nie keinen fesen
sie kamen alle nackent her vnd schiedent bloß von hynnen

Waz halff sie daz sie hatten all die (aus: *alle diese*) *welt nuo gar*
sye muosten hynnan als ir wisset (ergänzt: *nu*) *fur war*
luotzel anders (gestrichen: *wan*) *als ir muoter sie gebar*
dar an gedenckent herren waz die fürsten hant gewunnen

Nackent zu kronen vnd zuo witen landen
bloß von den kronen vnd von allen landen glich
sie muosten hinnan als (gestrichen: *her(r)*, ergänzt: *ir*) *wissent sicherlich*
wanne wer hie lon verdienet hat der wirt dort rich
dar an gedenckt (aus: *gedencket*) *ir fursten wert*
waz (gestrichen: *die*) *keyser hant* (gestrichen: *vnd*, ergänzt: *vor*) *handen*

Ist nit zu vil ob ich die hohen fuorsten ler (aus: *lere*)
wie sie erwerben gotz günst vnd weltlich ere
der riche (aus: *rich*) *konig allexander der noch mer* (aus: *mir*)
wanne tusent (gestrichen: *herre*) *lande herre waz aswerus der vil here*

Der hett (aus: *hette*) *siebvndzwentzig* (aus: *sieben vnde zwentzig*) *vnde hündert lant*
alz vns die wore schrifft von ym nuo dut bekant
wie rich waz Cosderas mit sines hymmels want
daz ist doch allz gar verlorn gein ewelicher ere

Die fursten werdent alle gar geringe feyle
waz halff daz allexander alle dies (aus: *diese*) *welt erstreit*
waz halff daz asweruos hatte rich (aus: *riche*) *zierheit*
waz halff daz (gestrichen: *aswerus*) *Cosdras hatt*

einen hymmel breit
von golde rot des sint sie dort eweclich in
vnheyle

Daz vnmessige rich aswerus (gestrichen: vnd) din
phalas (aus: palas)
wo bistu nuo wo ist der keiser Cosedras
mit sime hymmel drone der da gulden was
ach allexander wo bistu (gestrichen: nuo) mit
allen dinen richen

Die du erfochten hett (aus: hette) mit ellent-
hafter hant
als vns die ware schrift nuo duot von dir bekant
gar sicherlich vntz uff des paradises want
man wil daz es geteilet sy worden als (aus: also)
iemerlich

Man wil die selen sin dem düfel werden
daz güt dem rich daz fleisch den wormen ach
(ergänzt: war) kam
keiser kosdras der (gestrichen: keiser) dufel was
sinr (aus: sinre) selen gram
vs syme hymmel drone daz er yn da nam
dar an gedenckent ir fürsten wert vnd haltent
fursten (gestrichen: -lichen) orden

Nr.284 (Hand B)

Wir horen in der hohen künge büche lesen
daz me dann hündert romscher keiser sint gewesen
waz brachtent sie in dyse welt nie keine fesen
sie kamen alle nackent her vnd schieden bloss von
hinnen

Waz halff sie daz sie hetten alle welte gar
sie müsten hin als her daz wissent offenbar
gar lutzel anders dann ir müter sie gebar
wartent ir keyser fürsten waz sie hetten zu
gewinne

Nackent zur kronen vnd zü witen landen
nackent von kronen vnd von witten landen flich
sie müsten hin als her daz wißent sicherlich
wann der der lop erfochten hat der wart dort rich
secht üff ir fürsten was die keyser hetten zü
gewynne

Jst nit zü vil daz ich die hohen fürsten ler
daz sie erwerben gottz günst vnd weltlich er
sit kunig allexander het auch noch vil mer
wann tüsent lant vnd auch dar zu aswerus der vil
here

Der selb aswerüs hett auch me wan hündert lant
also tut vns die schrifft alhie von ym bekant
wie rich was koserass mit sines hymmels want
vnd diss ist alles gar verlorn gein ewiclicher
lere

Diss fürsten wordent nü geringe feyle
waz halff daz allexander all die welt erstreyt
waz halff auch daz aswerüs hette groß zierheyt
waz halff daz koserass hett einen hymmel breit
von golde rot daz sint sie nü all drye in vnheyle

Daz vnberungen rich aswerüs din pass
wo kam auch hin der riche keyser kosseras
mit sinem hymmel trone der da guldin was
wo bistu allexander nü mit allem dinem riche

Die dü herfochten hett mit ellenthafter hant
al dorch die welt gemein tut vns die schrift bekant
gar sicherlich bis an des paradises want
jch wene es sy geteylet worden alles jemerlichen

Man wil die sele sy dem tüfel worden
daz gut dem rich daz fleisch den wormen eben kam
vnd koseras der tüfel sine sele gram
vss sines hymmelriches tron er yn hin nam
dar an gedenckent fürsten wert vnd haltent fursten orden

Nr.290 (Hand A)

Man horet in der hohen kunge cronig lesen
daz me wann hundert romscher kunge sint gewesen
was brachten sie an dyse welt nit vmb ein fesen
sie kament alle nackent her vnd schiedent bloß von hynnen

Was halff sie daz sie hetten dyse welte gar
sie musten hin als her daz sag ich uch fur war
auch wenig anders dann ir muter sie gebar
secht vff ir fursten was die keyser hetten zu gewynne

Sie mussent hin daz wyssent sicherlichen
wan wer den lon verdienet hat der wirt dort rich
dar an gedenckt ir fursten herren all gelich
jr werbent hie mit uwer herschaft furstenlich
daz uch nach dyser er dort ewig selde nit entwiche
(gestrichen: *z(e)rynne* (?))

Est nit zu vil daz ich die hohen fursten lere
da mit sie hie verdienen gunst weltliche er
vnd wie (ergänzt: *dz*) *kunig allexander der noch mer*
wann tusend lande herre was aswerus der vil here

Der het syben vnd zwentzig lant vnd hundert lant
als vns die ware schrift nu tut von ym bekant
wie rich was Cosderass mit sines hymmels want
daz ist doch alles gar verlorn gein ewiclicher ere

Ir fursten stelt (?) *nach gottz erbeteile*
was halff daz alexander all die welt herstreit
was halff daz asswerus hett riche groß zierheit

was halff daz Cosderas het einen hymmel breit
von golde rot daz sint sie dort all drye in
vnheile

Wo ist daz riche din aswerus din palass (am Rand nachgetragen: *vnd*)
wo bistu nu wo ist der keyser Cosderas
mit sines hymmelz trone der da guldin was
wo bistu alexander nu mit allen dinen richen

Die du hervochten hett mit ellenthafter hant
al durch die welt gemeyn tut vns die schrift bekant
gar sicherlich biss (ergänzt: *vff*) *dez paradyses want*
jch wen es sy geteylet worden alzu jemerlichen

Man wil die selen fin dem tufel worden
daz guot dem rich daz fleisch den wormen war bekam
keyser cossdras der tufel waz sinr selen gram
vß sines hymmelriches tron da er sie nam
dar an gedenckent fursten haltent (*-ent* undeutlich) *uch gein got vorciclichen* (?)

Der Vergleich der Texte von Handschrift zu Handschrift ließe sich weiterführen, änderte aber wohl nichts am Ergebnis. Prinzipiell tritt Textveränderung in zwei weitgehend unterscheidbaren Größenordnungen auf. Zum einen kann sie isoliert nur am Einzelvers, diesen nur partiell übergreifend, am jeweiligen Syntagma, am Einzelwort einsetzen. Sie ist hier Begleiterscheinung kontinuierlicher schriftlicher Tradierung. Irrtümer stellen sich mit Verlesungen der Quelle und Verschreibungen ein, was sich dann potenzieren kann, da vielfach versucht wurde, wenigstens für kleine Einheiten einen halbwegs erkennbaren Sinn herzustellen. Ihre letzte Stufe erreichen derartige Eingriffe dann, wenn sich ein Schreiber, Redaktor oder jemand aus dem näheren Entstehungsumfeld der Handschrift die Mühe macht, kleinere Partien einer Strophe umzuarbeiten, ohne indes gleich den gesamten Text anzugehen. Solch ein Fall, natürlich auch aus begrenztem Versverlust zu erklären, wird hinter der Gestalt der Stollenschlüsse von Spruch GA VII,15 in F zu vermuten sein. Eine andere Qualität erreicht Textveränderung mit gezielter Umarbeitung ganzer Strophen, die neuen Zusammenhängen angepaßt werden.

Illustres Beispiel geben die vierte Strophe von Lied Nr.230, hier wurde aus einer ironisch-tadelnden eine Lobstrophe hergestellt, oder die Eingangsstrophe von Lied Nr.233, in der zunächst Zweifel an elementaren Glaubenssätzen vorgetäuscht werden, um diese Dogmen dann im Anschluß desto effektvoller und entschiedener als "wahr" herausheben zu können. Die Version des cgm 351[17] verzichtet dagegen auf die Vortäuschung falscher Tatsachen und geht die Bedenklichkeit des Zweifels direkt an. Eine Stelle zwischen den Extremen nehmen solche Strophen ein, die Teile aus anderen Texten wörtlich übernehmen, kontaminieren und neu ergänzen. Ein solcher Fall, in dem die an handschriftlicher Tradierung Beteiligten und potentielle Liedproduzenten in ihrem Anteil tendenziell kooperieren, wäre hinter Lied Nr.202,1/210,2 zu vermuten. Strophe 202,1 zeigt den älteren Eingangsstollen von GA VIII,16, dem Eingangsstollen und Abgesang von Nr.210,2 folgen. Der Gegenstollen dieser Strophe ist ohne weitere Bezeugung. Die Durchsicht der "echten" Frauenlob-Sprüche in k fördert neben der angesprochenen Zwischenstufe, hier wäre etwa noch der Stollentausch in der Fassung von Nr.71,1 zu erwähnen, zuallererst Entstellungen auf der Versebene zutage. Gezielte Anpassung an neue Umgebung stellt mit der Überlieferung von GA VII,42 G die Ausnahme. Mehrere Verse übergreifende Umarbeitung ist selten. Das herausragendste Beispiel gibt die Fassung von GA VII,6 in der hier nicht erörterten Strophe Nr.216,4: bezeichnenderweise die Fassung im entstellenden Siebenerbar, für den k mit seinen Varianten nicht allein steht.[18] Gegenüber solch hermetischen Texten wie den geistlichen Eingangssprüchen des Grünen Tons, Texte dieser Qualität werden sich zuvorderst Entstellungen geöffnet haben, zeigt k letztlich nur das Unverständnis, das ihnen bereits in C entgegentrat. Zum Vortrag, in welchem Zusammenhang auch immer, wird solcherart Entstelltes nicht mehr gelangt sein: es

---

17 [1]Frau/4/519a, eine Ausgabe liegt nicht vor.
18 Der Text von Nr.216,4 in GA. Bd. 2. S. 871, der des cgm 1018 dort S. 870.

wurde in den Handschriften nur noch als "Beigabe" weitergereicht.

Wie nimmt sich nun der Anteil von k an den verschiedenen Fassungen aus? Recht sicher auszuschließen ist, daß weitergehende und strophenumfassende Umarbeitung in unmittelbarer Nähe gleichsam als Begleiterscheinung der Aufzeichnung und Ordnung meisterlichen Liedguts eintraten, weil es eine einzelne Schreibstube wohl überfordert hätte. Freilich ist das Handschrift für Handschrift zu prüfen. Nach allem bislang zum Umfeld von k Festgestellten, ist Ansatz umfangreicher Vorbearbeitung der Texte vor der Aufnahme abwegig. Sie stellt sich, abgesehen von Irrtümern in der Zusammenstellung, allenfalls unmittelbar und auf den Einzelvers oder kleinere Einheiten begrenzt her.

Wieweit ist mit gezielten Eingriffen kleineren Umfangs zu rechnen? Nicht für Hand B, wohl aber für A war bereits in den Untersuchungen zum Strophenbau metrische Schreibung festzuhalten. Dagegen übernahm B diese zum Teil sicher aus den Quellen und lehnte sie nicht gezielt ab. Demnach liegt einzig für Schreiber A in der formalen Beschaffenheit des Materials eine denkbare Fehlerquelle. Entscheidend dürfte aber die nachträgliche Durchsicht zahlreicher Strophen und Lieder sein, in der Korrekturen angebracht wurden. Anders als in den Leichs, in denen der Notenschreiber im unmittelbaren Abgleich den Text nachträglich anpassen konnte, liegt die Melodiestrophe in den Spruchtönen räumlich entfernt. Zwar ist nicht auszuschließen, daß die Vorlage wiederholt hinzugezogen wurde, doch würden bei solchem Vorgehen sicher systematischer größere Strophenkomplexe durchgegangen worden sein. Zudem finden die Korrekturen, soweit nicht offensichtliche Irrtümer beseitigt wurden, des öfteren ihre Stütze in anderen Fassungen. Neben sporadisch erfolgtem erneuten Abgleich mit der einen vorliegenden Quelle tritt der Vergleich mit weiteren und vielleicht erst nachträglich eingegangenen Vorlagen. Mehrfach war zu erkennen, daß über die heute bekannten Zeugnisse einer

Strophe hinaus noch weitere Fassungen existiert haben mußten. "Schlimmstenfalls" ist demnach mit Textkontamination zu rechnen, die Regel dagegen dürfte ausgeprägte Quellentreue sein. Es ließen sich jedenfalls keine unmittelbaren Eingriffe nachweisen. Vor allem aber zeigten die Schreiber keine Scheu, Sinnentstelltes festzuhalten, gegen die Vorgaben von Strophenbau und geregelter Hebungsfolge zu ändern. Charakteristisch für die Grundhaltung der Redaktion ist die Aufnahme von Strophen nachweislich (Nr.227/228) wegen alternativer Liedumgebung. Irrtümlich wiederholte Aufnahme (Nr.217/227) ist Ausnahme. Daß dann durchaus auch ein vergleichender Blick Anlaß zu Beurteilung der Gegebenheiten gab, war schon zu Nr.178 im Neuen Ton (*beßerer wan die fordergen fünff*, Bl.183ra) festzuhalten. Am Rande von Bl.327v erlaubte sich A die Bemerkung *stett vor doch nit also*, da in Nr.343 nämlich nur ein Auszug des vorangehenden Siebenerbars Nr.341 vorliegt.[19] Peperkorn gelangt über in anderem Zusammenhang angestellten Vergleich zweier Lieder im Langen Ton des Marner (Nr.486/494) zu einem ähnlichen Ergebnis. Er stellt fest,

> "daß doppelt in t überlieferte Strophen kaum versehentlich, mangels Überblick des Redaktors, aus verschiedenen Quellen kopiert wurden. Vielmehr scheinen die Sammler jeden erreichbaren Text aufgenommen und - bei unterschiedlichen Fassungen eines Liedes - diese z. T. auch kritisch verglichen zu haben."[20]

Damit kommt nun den Vorlagen von k wie dann der näheren Umgebung des Einzeltextes als Indiz seiner

---

19 Genseke führt die Zusammenstellung von Nr.341 fälschlich auf den Schreiber selbst zurück:"Zuerst hatte dieses Preislied 7 Strophen, nun aber nur noch drei. Wenn der Schreiber dazu bemerkt 'stett vor doch nit also,' kann dieses Kompilieren nicht nur auf Irrtümer des Schreibers zurückgeführt werden, sondern auf eine bewusste Handlung."(Genseke: Bedeutung. S. 56). Der Verfasser spricht im folgenden von noch des öfteren anzutreffender "Willkürpraxis".

20 Peperkorn, Günter: Meistergesang und Gegenreformation. Zu 5 Strophen der Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 111. 1982. S. 60-79, hier S. 65. Hinzuzuziehen ist: Gerhard, Christoph: Legendenmischung in einem Meisterlied der Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 111. 1982. S. 305-309.

Überlieferungswege für eine Bewertung der Textgestalt weit größeres Gewicht zu als dem Verfahren der Redaktion, die offensichtlich nach Kräften bemüht war, dasjenige getreu wiederzugeben, was ihr vorlag. Texte in alter Umgebung, wichtiges Beispiel etwa Nr.226,2 (GA VII,4), bleiben gegenüber älterer von Entstellungen noch weitgehend unberührter Bezeugung nahezu unverändert. Zutreffend hatte dies schon Thomas beobachtet:

> "Der Vergleich der Fassungen der in t und anderen Handschriften parallel überlieferten Strophen zeigt dementsprechend ein so verschiedenes Bild, daß man nicht wie bei F durchgehend gleichartige Fehlerquellen aufdecken kann. Zuweilen bietet t nächst J die beste Überlieferung, zuweilen bleibt t hinter allen anderen weit zurück; für die Textkonstitution bedeutet das, daß man von Spruch zu Spruch den Überlieferungswert von t untersuchen muß und demgemäß den gebotenen Wortlaut zu werten hat."[21]

Die entscheidende Frage für k bleibt die nach der zeitlichen und räumlichen Verteilung der Quellen. Der eher rückwärtsgewandten Intention hinter der Auswahl der Vorlagen stellt sich ein zurückhaltend-konservativer Umgang mit den Texten zur Seite.

5.3 Ausblick: Frauenlob in den Texten

Der Befund des vorangegangenen Kapitels fordert letztlich dazu auf, den von Brunner zutreffend als "schöpferische Rezeption" begriffenen Vorgang der Aneignung alter Meister für die Aufnahme des Frauenlob-Oevres zu differenzieren. Die Nachdichter des 15. Jahrhunderts benutzen seine alten Töne, die Texte wurden aber augenscheinlich in ihrer Mehrzahl nur noch als Beigabe in den Handschriften mitüberliefert. Sie dürften bei vorliegenden Sinnentstellungen für den Vortrag ohne grundlegende Umarbeitung kaum noch geeignet gewesen sein. Neu verfaßte Lieder werden sich entsprechend schon eher an Texten ausgerichtet haben, die bereits in die Frauenlob-Nachahmung des 14. Jahrhunderts zu setzen sind und dort wieder ihre

---

21 Thomas: Untersuchungen. S. 128.

Nachfolge fanden. Zudem dürfte die Vermutung ihre Berechtigung besitzen, daß in jüngerer Frauenlob-Nachahmung des 15. Jahrhunderts den legendhaften Momenten eines Frauenlob-Bildes eine zunehmende Bedeutung zuzusprechen ist, welche aber mit den alten Texten nur noch sehr vermittelt sich berührt. Wenn auch von vornherein in Frageansatz und Vorgehensweise nicht darauf angelegt, kann eine Untersuchung der Frauenlob-Rezeption im cgm 4997 nicht stillschweigend am Einzeltext vorbeigehen, insofern dieser in stilistischer Hinsicht, in Themenwahl und -durchführung am (vermeintlich) "echten" Frauenlob sich ausrichtet oder auszurichten versuchte. Hier wäre, um nur die auffälligsten Beispiele zu nennen, etwa näher einzugehen auf den Taugenhort als "reguläre Paraphrase"[1] des Marienleichs, auf den Gekrönten Reihen mit seiner Anlehnung in Reimbindung und Wortwahl (V. 18 *spiegelsprüeze*) an Spruch VII,1 oder das Eingangslied Nr.47 im Langen Ton. Hinzuweisen ist ferner auf die zahlreichen Strophen in Tann- und Grünem Ton, die den charakteristischen "Ich"-Eingang aufweisen, wie zum Teil auch Thema und Darstellungsform von Spruch GA VII,15 weiterführen, oder etwa auf den Katalog männlicher und weiblicher Protagonisten höfischer Epik in Nr.203, der dem Vorbild GA VII,27 zu folgen scheint. Ohne genauere historische Differenzierung wäre hier indes wenig gewonnen, und zudem würde die Beschränkung allein auf die Frauenlob-Partie fragwürdig: Texte wie Peters von Reichenbach Hort bleiben außen vor.[2]

Selbst wenn vom einzig sicheren zeitlichen Fixpunkt, dem der Niederschrift von k ausgegangen wird, bleibt über weite Strecken unbestimmbar, worin denn der Redaktion oder den Lesern der Sammlung Frauenlobs Dichtkunst vorbildlich entgegentrat. Natürlich sind zuerst Texte mit fester Autorbindung zu berücksichtigen, so Marienleich, Taugenhort und Reihen. In ihnen tritt Frauenlob als Verfasser marianischer

---

1 Bertau: Sangverslyrik. S. 206.
2 Dazu Bertau: Sangverslyrik. S. 201-204.

Dichtung auf. Diesem Moment kommt zusammen mit dem Signalwert der Namendeutung sicher die Qualität einer Konstante zu, zumal der Kreuzleich ja an Regenbogen ging. Sicher wird auch der ungewöhnliche Fall der "Übersetzung", Kommentierung und Erläuterung des Marienleichs im Taugenhort den Verfasser der Quelle als einen gelehrten, schwierigen, "hermetischen" Dichter ausgewiesen haben. Weitergehende Aussagen zu einer Einschätzung Frauenlobscher Dichtkunst aus seinen Texten sind, wenn überhaupt, nur unter ausgreifenderer methodischer Absicherung zu treffen.

Prinzipiell erlaubt es der Bestand indes, zwischen "impliziter" Anlehnung und expliziter Berufung auf den alten Meister zu unterscheiden. Zumindest über diese Texte sollte sich auch bei der Redaktion oder etwaigen Rezipienten der Sammlung ein mehr oder minder fester Bezugspunkt eingestellt haben. In der Form eines ersten Ausblicks werden im folgenden solche Texte der Frauenlob- und der Regenbogen-Partie zusammengestellt und kurz kommentiert.

Lob und Ermahnung der Priesterschaft mit fiktiver Frauenlob-Signatur (Nr.53)

Das dreistrophige Lob der Priesterschaft in Lied Nr. 53 im Langen Ton vertritt keine originäre Einheit. Die zweite und dritte Strophe sind bereits im 14. Jahrhundert im Engelberger Cantionale als dritte und vierte Strophe eines Fünferbars (¹Frau/75-79a) eingesetzt, der um das Thema Priesterschaft verschiedene Einzelstrophen zusammenstellt. Dessen Eingangs-, zweite und Schlußstrophe gehen in k in Lied Nr.51 voran. Die erste Strophe von Lied Nr.53 ist ohne Parallele, läßt sich aber ebenfalls als ursprünglich selbständig denken. Mit der Zusammenstellung der Strophen ist eine Bearbeitung einhergegangen, die im Vergleich zur Engelberger Fassung[3] ermahnende Züge betont und entsprechend das Sprecher-"Ich" stärker

---

3 Die zweite und dritte Strophe nach Engelberg 314 bei Bartsch, Karl: Alt- und mittelhochdeutsches aus Engelberg. In: Germania 18. 1873. S. 45-72, hier S. 57-59, das Kolmarer Bar bei Hampe: Frauenlob. S. 55-56.

herausstellt. In Nr.53,2 V.2 wird der Gedanke der Sündenfreiheit des Priesters im Vollzug der Liturgie in eine Aufforderung an diesen überführt, die Sünde im Amt zu unterlassen; in V.6 wendet die Formulierung *nu merkent wer daz kunde* unpersönliches *dz merke wer es kunne* ins Direktere; ähnlich wird in V.19 zurückhaltendes *und tuost du das* in direkte Anrede überführt: *heltstu dich wirdeclich.* In Nr.53,3 V.5 wird in der Änderung von *selden hort* zu *selenheil* der didaktische Aspekt betont. V.7-10, in denen die Frauen angemahnt werden, sich nicht in Sünde mit den Priestern einzulassen, wird in V.12 eine Mahnung an die jungen Männer zur Seite gestellt: *ey iunger man du solt dich an der wirde nit vergessen,* (gezielt) hergestellt aus *einiger nam, du solt dich ir lobes nit vergessen.* Auf ähnlichem Wege gelangte die Frauenlob-Nennung in den Text. Während im Cantionale in V.17 die Frauen anschließend noch einmal als zu Preisende erwähnt werden (*der frouwen lob ich nit verhil*), machte die Vorlage von k daraus den Dichternamen (*jch frauwenlop daz nit verhil*), legt so Vorangehendes dem alten Meister in den Mund. Den Anmahnungen kommt gesteigerte Autorität zu, was sich ganz in den neuen Tenor dieses Liedes fügt. Die Änderungen dürften zusammen mit der Vorausstellung der ersten Strophe erfolgt sein. Der Kompilator und Bearbeiter weist sich als Frauenlob-Nachahmer wenn nicht über die Bezeichnung Gottvaters als *erste sache* (V.11), die bei diesem mehrfach auftritt[4], so doch sicher über die Reimbindung *durchgraben : (sin kunst muoß) schnaben* (Str.1 V.7/8) aus, die in einer alten Gegenstrophe im Kontext der Selbstrühmung Verwendung findet (GA V,116 G V.7/8). Es bleibt hervorzuheben, daß die Verwendung des Namens keineswegs ursprünglich ist, denn die Engelberger Fassung ist sicher authentischer.

---

4 Vgl. GA I,16 V.1, GA II,1 V.3, GA IV,5 V.4, GA X,1 V.1, daneben auch GA X,1 V.10.

Rätsel zwischen Frauenlob und Regenbogen vom Tier mit den zehn Hörnern (Nr.55)

Der schon in C überlieferte Rätselstreit nennt einzig Regenbogen in der zweiten Strophe namentlich. Eine Beischrift am Rande weist dort Frauenlob als Rätselsteller aus, wiewohl es sich bereits um einen fiktiven kleinen Sängerkrieg handeln dürfte, an dem Fraunlob selbst nicht beteiligt war.[5] K konnte auf namentliche Identifizierung vermutlich verzichten, da vor dem Hintergrund einer ausgebildeten Legende der Frauenlob-Regenbogen-Fehde (dazu unten weitere Beispiele) als Rätselsteller Frauenlob angesehen sein wird. Allerdings fehlen auch in den Rätseln der näheren Umgebung Identifizierungen der Parteien. Die Rubrik auf Bl.97rb weist zum Rätsel aus der Apokalypse nur auf den Gegenstand, nicht auf die Rätselform oder Kontrahenten hin: Regenbogen wird in der Formulierung von Nr.55,1 V.7 konnotiert worden sein (*vff sinem heupt ein regenboge*, ähnlich Nr.55,2 V.6). Die Rubrik auf Bl.98rb kündigt die drei Rätselstrophen Nr.56 aus der Schmiedewerkstatt, auch hier ist an den Dichterschmied zu denken, als *ein byspyl vnd j rat* an. Bei der Niederschrift von Nr.222 im Grünen Ton dagegen erlaubte sich der Rubrikator solche Zusätze, die einzelne Strophen jeweils der sprechenden Partei zuordnen. Sollte für die Strophen Nr.55,4-5 Frauenlob als Rätselsteller angesehen worden sein, und hier müßten dann wohl auch trotz fehlender Nachweise Nr.55,1-2 und Lied Nr.56 einbezogen werden, dann trat dieser der Redaktion nicht nur in seiner Rolle als Kontrahent, sondern zuvorderst als Dichter entgegen, der über theologisches Grundwissen verfügte (Berufung auf die Apokalyse in Nr.55,1-2), mit dem er andere Dichter herauszufordern offenbar in der Lage war.

---

5 Zur Echtheitsfrage ausführlich Thomas: Untersuchungen. S. 34-37, zur Frage der Fiktivität Wachinger: Sängerkrieg. S. 282.

Lob und Ermahnung der Frauen aus Frauenlobs Mund (Nr.95)

Das dreistrophig angelegte *pryß lyet* Nr.95 im Langen Ton Frauenlobs[6] findet sein Thema im *wyp*. Die eröffnende Lobstrophe erlaubt geistlich-marianische wie weltliche Auslegung, die Folgestrophe wird dann eindeutiger, in dem sie sich nun direkt an die Frauen wendet und ihnen verschiedene Belehrungen, Ratschläge, Warnungen und Mahnungen an die Hand gibt, deren Befolgung ihren zukünftigen Preis sichere (V.19). Die dritte Strophe wendet sich den Männern zu. Sie werden im Aufgesang zu einem dem Wert der Frauen entsprechenden ehrenhaften Verhalten aufgefordert. Der Abgesang findet sein Ziel in der erneuten Erhöhung des weiblichen Geschlechts im Lob. Über die Formulierung in Str.2 V.4/5 wird der Katalog der Ratschläge und Warnungen Frauenlob in den Mund gelegt: *her frauenlop mit worten gyt dysen rat mit willen dir vß sines mundez* (für gestrichenes *synes*) *porten*. Die Funktion der Stelle liegt auf der Hand. Der Rückgriff auf die qua Namen bereits konnotierte Autorität unterstreicht die Eindringlichkeit des folgenden Katalogs. Indem das Sprecher-"Ich" des Liedes das angebliche Frauenlob-Zitat unter Verwendung einer in den Genitiv gesetzten gekünstelten Bildlichkeit ankündigt, weist es sich als mit diesem Dichter vertraute Instanz aus, die darin an dessen Autorität teilhat. Weitere deutliche Anlehnung an Frauenlobs Dichtkunst oder an Elemente der Frauenlob-Legende sind nicht zu benennen. Die Wendung in V.4/5 bewahrt isoliert, aber effektvoll, sprachlich-stilistische Eigentümlichkeiten des Vorbilds.

Totenklage um Frauenlob (Nr.106)

Die Totenklage um Frauenlob in der Eingangsstrophe des Liedes Nr.106 geht Spruch GA V,*66 voran. Es schließt sich die dritte Strophe mit ihren Ausführungen zur Allgewalt des Todes an. Das ganze uneinheit-

---

6 Ausgabe durch Hampe: Frauenlob. S. 57-58; vgl. auch GA. Bd. 1. S. 174 und Anm. 12 wie S. 175. Anm. 13.

liche Bar kreist damit um den Themenkomplex "Vergänglichkeit".[7] Ob die Nachbarschaft der Totenklage zu einer vielleicht echten Strophe gezielt vom Verfasser der Eingangsstrophe hergestellt wurde, muß hier offenbleiben. Sie kann sich der Zusammenstellung durch einen Schreiber verdanken, der inhaltlich Verwandtes kompilierte. Die Totenklage Frauenlobs um Konrad von Würzburg verarbeitete der Dichter zwar nicht, er war aber mit dem Werk seines beklagten Meisters durchaus vertraut. Dieser wird als "Meister des [Langen] Tons", in dem die vorliegende Strophe verfaßt ist, eingeführt. Offenbar kommt neben den Texten auch den Melodien und der Strophenbaukunst Frauenlobs für seinen Nachruhm erhebliche Bedeutung zu. Da, wie festzustellen war, die Töne Frauenlobs in Elementen ihres Strophenbaus zumindest in den unechten Tönen von k nicht eben durchschlagende Aufnahme fanden, könnte diese Form des Eingangs sich freilich auch einzig aus der durch die ganze weitere Strophe sich ziehenden Ausrichtung am Frauenlob'schen Stilideal erklären. Neben der den ungewöhnlichen Ausdruck suchenden uneigentlichen, den Ton personifizierenden Rede in V.1 wären anzuführen die Wendungen *listen zimmern* für das Dichten von Liedern, *der tôt der in nu timmert* (V.4), das Syntagma *gruop alsô wunderwæhe wort* (V.11). Neologismen wie *geimmern* (V.5) weisen ebenso auf das Vorbild wie Übernahme von Reimbindungen (*gezimmert:tymmert:geimmert*, vgl. GA VII,1 V.1/7), Genitivfügungen (*rîcher künste hort*, V.14) oder direkte Anlehnung an Texte (*gruop alsô edel spæhe wort / daz den grunt nimmer sin durchbort*, V.17/18, vgl. die Selbstrühmung GA V,115 V.6/7 und V,116 G V.8/9). Die sprachlich-stilistischen Übernahmen lassen den Gedankengang der Strophe indes weitgehend unberührt. Nachdem das Augenmerk eingangs dem Tonschöpfer galt, dessen Dichtungen als mit *list* verfertigt vorgestellt und dann sein Tod beklagt wurde, wendet sich das "Ich" unvermittelt direkt der Gottesmutter zu. Der Gedanke, Frauenlobs Seele möge

---

7 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 289-291.

wie seine Kunst ewiges Leben erfahren, erlaubt es, die Marienanrufung mit dem Reflex auf Frauenlob als Verfasser marianischer Dichtung, hier kann nur der Leich gemeint sein, zu verknüpfen. Der Eingangsvers des Gegenstollens könnte dann auf den Kreuzleich anspielen. Die folgenden Verse versuchen sich darin, das dichterische Vermögen Frauenlobs näher zu fassen, bleiben aber topisch: *vernunft* und *kunst* erlaubten es dem Beklagten, kunstvolle *wunderwæhe* Worte zu finden. Der Gegenstollen schließt platt in der Bitte, Gott möge die bösen Geister von Frauenlob fernhalten. Der Abgesang erschöpft sich in wiederholten, preisenden Reflexionen auf Frauenlobs zuvorderst im Sprachlichen erfaßtes Kunstvermögen unter Anspielung auf dessen Selbstrühmung und schließt mit dem Bekenntnis des Sprecher-"Ich", daß der Tod des "auserwählten Meisters" Heinrich Frauenlob es betrübe. Neben dem Eindruck, den Frauenlobs Sprachkunst auf den Verfasser gemacht haben muß, bewahrt die Totenklage ein wenig konkretes Dichterbild. Ob der Tote als Komponist betrauert wurde, sei dahingestellt. Die Charakterisierung zuerst als Verfasser geistliche Werke, im besonderen von Mariendichtung, geht am Eindruck, den die "echten" Texte in den Spruchtönen vermitteln, völlig vorbei.

Sängerstreit mit Frauenlob als Instanz (Nr.128)

Wie für den Langen Ton über die Totenklage wird in dem hier bezeugten Dreierbar Nr.128 deutlich, daß der Goldene Ton als Erfindung Frauenlobs anerkannt wurde. In dem poetologischen Lied ergeht sich das Sprecher-"Ich" in Ausführungen zu Erfordernissen und Fähigkeiten, die das Dichten schlechthin und besonders im Goldenen Ton erfordere. Einzelne Verse deuten auf einen Sängerwettstreit.[8] Ein genaueres Eingehen auf den Text erforderte zunächst dessen Herstellung, da der Zusammenhang nicht immer klar wird. Es genügt hier, auf die Erwähnung Frauenlobs im Abgesang hinzu-

---

8 Vgl. Bartsch: Meisterlieder. S. 295-297 V.2, V.11, V.17, V.25 oder den Abgesang der zweiten Strophe.

weisen. Er wird vom offenbar herausfordernden "Ich" als Urteilsinstanz bemüht, die bei Bewährung sowohl *huld* wie ganz unmittelbar materiell *pfenninc guldîn rôt* (V.50) zu gewähren weiß.

Tadel der Vermessenheit Frauenlobs (Nr.168)

"Das Gedicht ist dunkel."[9] Wachinger erwägt für die Eingangsstrophe einen ursprünglich größeren Rätselzusammenhang mit Frauenlob als Rätselsteller, dem die jetzige Eingangsstrophe als denkbare geistliche Auflösung gefolgt sei.[10] Frauenlob wird in der ersten Strophe zweimal namentlich erwähnt. Beide Nennungen lassen sich als Tadel von Überheblichkeit und übersteigerter Gelehrsamkeit verstehen: *Her Frouwenlop, ir hânt iuch hôch vermezzen* (V.1), *her Frouwenlop, alsô bescheidet man iuch doch: vnd soltz iu immer wesen zorn, mit listen man iuch vellet* (V.11/ 12)[11]. Dem könnten sich die hermetische Gestalt der ersten wie die reiche Bildlichkeit der beiden Folgestrophen beiordnen lassen, die unter Verwendung zahlreicher Metaphern von Christi Inkarnation und Geburt handeln, was in der Durchführung "von ferne an Frauenlobs Marienleich erinnert"[12].

Aufforderung zum Gesang aus Frauenlobs Mund (Nr.201)

Im nur hier und im Donaueschinger bezeugten Dreierbar Nr.201 im Zarten Ton nennt sich Frauenlob selbst eingangs der Mittelstrophe. Der Zusammenhang macht deutlich, daß alle drei Strophen ihm in den Mund gelegt wurden. So zieht sich etwa der Kanon der Artes durch das ganze Lied. Jüngere, meistersingerisch anmutende Kunstanschauung schlägt neben dem Rekurs auf die Artes liberales durch, etwa im einleitenden Verweis auf die vorbildlichen Meister (V.1-4) und vor allem in der Wahl der Wettstreit-Situation um "des Lobes Kranz" als Folie für die Explikation des Kunstideals.

---

9 Wachinger: Sängerkrieg. S. 288; der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 314-315.
10 Vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 288-289.
11 Zitiert nach dem Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 314-315.
12 Wachinger: Sängerkrieg. S. 289.

Frauenlob kommt jedoch nicht einzig als autoritatives Medium zu Wort. Daß gerade er den gelehrten Hintergrund formuliert, zudem seine Selbstnennung sich zwischen die Erwähnungen von Grammatik, Logik und Rhetorik einordnet, dürfte beabsichtigt sein. Auf Frauenlob als "Blümer" weisen neben dem expliziten Hinweis (V.27)[13] *durchblüemet* die auffallend häufigen Genetiv-Umschreibungen hin. Die Verben *florieren* (V.42) und *durchblüemen* spielen sicher auf Frauenlobs Stilideal an. Bekannt gewesen sein könnte die Selbstrühmung V.115.[14] Das Lied verdiente hinsichtlich der verarbeiteten Quellen eine eingehende Analyse, die hier nicht geleistet werden kann. Festzuhalten ist für den größeren Zusammenhang, daß erneut die Komponenten "Gelehrsamkeit", "Selbstbewußtsein als Dichter", "Absetzung von Konkurrenten im Wettstreit" sich aufweisen lassen. Auf eine Vereinnahmung als Verfasser geistlicher marianischer Dichtung wird hier im weltlichen Liedzusammenhang verzichtet.

Fürbitte für das Seelenheil Frauenlobs (Nr.207)

Das Lied Nr.207 im Zarten Ton, drei Gebets- und Bittstrophen, liegt in Nr.204 als Dublette vor. Eines der beiden Bare hat eine Umarbeitung erfahren. Der Eingangsstollen der ersten Strophe erscheint in Nr.204 als erster Stollen, der Abgesang der ersten dort in der dritten Strophe, jedoch unter Verzicht auf die abschließende Bitte für das Seelenheil Frauenlobs. Entstellungen in der ersten Strophe von Nr.207 lassen vermuten, es handelte sich bei diesem Bar um das Kompilat, allerdings ist es in dieser Gestalt noch einmal in der Handschrift Basel O IV 28 überliefert.[15] Dem ganzen Komplex der geistlichen Strophen konnte ohnedies leicht die abschließende

---

13 Zitiert hier nach Bartsch: Meisterlieder. S. 319-321.

14 Vgl. *gesanges grunt* (V.18), den Einsatz von V.19 mit *Ich Frouwenlop*, das Bild in V.22: *gesanges pfat*.

15 Vgl. ¹Frau/5/514c; eine Ausgabe liegt von keinem der Bare vor.

Fürbitte einfach angehängt werden, da ihr der genetische Zusammenhang zu Vorangehendem fehlt. Die drastische Darstellung der Kreuzigungsszene und die beständig wiederholten Bitten um Heil und Erlösung zeigen nicht entfernt Berührungspunkte mit dem "echten" Frauenlob. Dieser gerät dem Zusammenhang entsprechend nur als *meister ane mel*, als frei von Sünde in den Blick.

Sterbegebet Frauenlobs (Nr.221)

Mit dem Sterbegebet Frauenlobs in Lied Nr.221 bewahrt k ein früh belegtes (cod.vind.2701) und weit verbreitetes Zeugnis der Frauenlob-Nachahmung noch des 14. Jahrhunderts: das Repertorium zählt mit k fünf Handschriften.[16] Die den üblichen Klagen über die Macht des Todes verpflichtete Darstellung bringt dem Thema gemäß nichts mehr zur Sprache, was unmittelbare Nähe zu Frauenlob herstellte. Vielmehr wird auf überpersönliche Gegebenheiten reflektiert. Noch die Ewähnung von *hoffart* und *vbermüt*[17] wird im Kontext allgemeiner Sündenklage zu sehen sein. Den Schreibern von k und späteren Rezipienten der Handschrift wird dieser Text Frauenlob allenfalls als Verfasser geistlicher Dichtung lebendig gehalten haben, der sich mit entsprechenden Produkten durchaus auch in konventionellen Themen und Darstellungsformen bewegte.

---

16 Vgl. die Siglen ¹Frau/4/20-22a bis e. Zur Echtheitsfrage Wachinger: Rez. GA. S. 123: "Für nicht ganz unbedenklich halte ich es schließlich, daß die 'Sprüche Frauenlobs vor seinem Ende' (ETTMÜLLER 283-285) im Grünen Ton in der 'Göttinger Ausgabe' fehlen. THOMAS' Hauptargument für die Unechtheit, die klingenden Stollenausgänge, ist durch die Hinweise von GISELA KORNRUMPF zu frühen Belegen für diese Tonvariante [in: GA. Bd. 2. M. B.] (S. 1111 unten) stark erschüttert. Es bleibt nur ein allgemeiner Stil- und Qualitätseindruck, der auch mir Frauenlob als Verfasser unwahrscheinlich macht; aber wie sicher sind wir in diesem Bereich?"

17 Zitiert hier nach k, im Vindobonensis 2701 gegen cpg 350 und k dagegen "kündekeit" (vgl. Ettm.283 V.14).

Sängerstreit zwischen Frauenlob und Regenbogen (Nr. 222)

Mit dem Dreierbar Nr.222 im Grünen Ton bewahrt k die entstelltere Fassung eines noch einmal im cpg 392 (¹Frau/4/508b, Ettm.277-279) überlieferten Rätselstreits um das Wort *ungeschaffen* zwischen Frauenlob und Regenbogen. Frauenlob stellt zunächst die These auf, Gott sei *ungeschaffen*. Regenbogen wiederspricht mit dem Einwand, Gott sei nicht *ungeschaffen*/"häßlich", sondern *wolgeschaffen*; Frauenlob deutet sein Wortverständnis dann jedoch aus, indem er *ungeschaffen* als *increatus* auslegt.[18] Da k die Anrede Regenbogens, der hier im cpg 392 wie in der Mittelstrophe Frauenlob als Kontrahenten benennt, in der Schlußstrophe fehlt, ist nicht sicher, ob der Rätselstreit überhaupt als Disput zwischen den berühmten Meistern gelesen wurde; da ein Rätselwettkampf in der Frauenlob-Partie diese beiden aber ohnehin immer aufrufen dürfte, läßt sich annehmen, daß dies so begriffen wurde. Charakteristisch ist neben der Streit-Situation das Verfahren, in dem Frauenlob seinen Gegner zum Widerspruch herausfordert und dann desavouiert. Unterschiedliche Begriffsauslegung stellt die gedankliche Basis. Wenn auch nicht in unmittelbarer Anlehnung an die Begriffssprüche Frauenlobs im *hochvart*-Bar GA V,38-41 oder an den *wîp-vrouwe*-Komplex, dürfte doch die Gegenüberstellung von erstem unvermittelt-überraschenden Wortgebrauch und sich anschließender gelehrt-hintersinniger Erklärung ungefähre Vorstellungen von der "Schulung [Frauenlobs, M. B.] in begrifflichem Denken"[19] noch bewahren.

Das Rätsel vom verschlossenen Hort (Nr.230)

Dem dreistrophigen Rätsel Nr.230 im Grünen Ton, vor k noch einmal im cgm 351 bezeugt, ist hier als vierte Strophe der altüberlieferte Spruch GA VII,42 G in einer Bearbeitung angehängt.[20] Gelobt wird der Auf-

---

18 Vgl. zu diesem Lied auch Wachinger: Sängerkrieg. S. 285 und Thomas: Untersuchungen. S. 144-145.
19 Thomas: Untersuchungen. S. XIII.
20 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 333-336.

löser der Rätsel. Die Bearbeitung kann nachweislich nicht für k erfolgt sein. Die Beischriften legen die Strophen abwechselnd Frauenlob und Regenbogen in den Mund. Der Redewechsel wurde darin jedoch mißverstanden, der Ausgang mit einer Lobstrophe nicht begriffen.[21] Ausgeprägte Aufmerksamkeit galt dem Inhalt der Texte hier offenbar nicht, es sei denn, die Zuschreibungen wurden getreu schon aus der fehlerhaften Quelle übernommen. Daß mit dieser Strophe einmal ein ausnehmend junger Dichter angesprochen worden war, wird nicht mehr deutlich: die Spitzen werden gänzlich in ernstes Lob der Gelehrsamkeit und Weisheit des Rätsellösers überführt. Ihm gebühre der *meisterstuole*.

Sterbelied Regenbogens (Nr.245)

Das neben k in fünf weiteren Handschriften und einem Druck überlieferte fünfstrophige Sterbelied Regenbogens (¹Frau/33/2a-g) könnte im Thema von Frauenlobs Sterbelied und dem angeblich auf dessen Sterbebett verfaßten Spruch GA V,1 angeregt worden sein.[22] Konventionell in der Durchführung und ohne signifikante Übernahmen aus "echten" Frauenlob-Texten, *Oberlande* (Str.4 V.7) muß nicht GA I,11 V.1 voraussetzen[23], beschränkt sich namentliche Erwähnung Frauenlobs auf den Hinweis, Regenbogen dichte dies Lied in seinem Ton, der Zugweise. Die Sängerkriegmotive in Nr.245,3 V.1-7, daran angelehnt offenbar Nr. 245,1 V.15-17, lassen den Gegenspieler unerwähnt, sind aber sicher auf die Frauenlob-Regenbogen-Fehde zu beziehen, die hier die kontrastierende Folie für einen versöhnlicheren und zur Vermittlung neigenden Ton abgibt.

---

21 Vgl. hier die Erläuterungen in der Untersuchung der Einzelstrophen, ferner Wachinger: Sängerkrieg. S. 285-287.

22 Vgl. die Anmerkungen der GA. Bd. 2. S. 720-721 und Bertau: Sangverslyrik. S. 199-200.

23 Der Text nach HMS. Bd. 3. S. 354 (nach dem cpg 392).

Frauenlob und Regenbogen als Autoritäten höfischer Dichtkunst (Nr.256)

Das neunstrophige Bar in der Briefweise Regenbogens erzählt die Geschichte vom in Abwesenheit durch die Gemahlin hintergangenen Kaiser. Nachdem sich auf seinem Kopf ein Horn unübersehbar ausgewachsen hatte, bemüht er zur Wahrheitsfindung das erzene, vom Zauberer Vergil geschaffene Standbild, welches Lügnern die beim Eid in dessen offenen Mund gelegte Hand abzubeissen pflegte. Nach dem Vorbild der Gottesurteil-Episode in Gottfrieds Tristan (V.15518-15764) gelingt es der Frau, den Eklat zu vermeiden. Die Erzählung klingt unter Nennung der üblichen Minnesklaven[24] im Preis der *reinen wîp* aus. Die Eingangsstrophe, die mit der Erwähnung der Geschichte Trojas und des Liebespaares Tristan und Isolde ins Thema führt, setzt mit der Nennung Frauenlobs und Regenbogens ein, die von *âventiure und ouch von ritterlîcher tât* gesungen hätten (V.1-2).[25] Der Aufruf zweier Sangspruchdichter in diesem Kontext ist ungewöhnlich. Er wird in keiner Weise ausgebaut und ist wohl nur mit deren zeitentrückter Autorität zu erklären, die sie hier zu Gewährsmännern schlechthin beförderte.

Der Sängerkrieg von Würzburg (Nr.266)

Die 23 Strophen des Sängerkriegs von Würzburg zwischen Frauenlob und Regenbogen in der Briefweise, in einer weiteren neunstrophigen Version noch einmal im cgm 5198 bewahrt, harren noch einer detaillierten Analyse. Nur einige kurze Bemerkungen zu Inhalt und Datierung - vielleicht in den Umkreis von Michael de Leone und Lupold Hornburg - finden sich bei Wachinger.[26] Die Strophenkette erscheint in k in der Umgebung weiterer Streitgedichte zwischen den zwei *mei-*

---

24 Vgl. Maurer, Friedrich: Der Topos von den "Minnesklaven". Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter. In: DVjs 27. 1953. S. 182-206.

25 Zitiert nach der Ausgabe bei Bartsch: Meisterlieder. S. 338-342, zur Motivtradition Schanze, Frieder: Art."'König Artus Horn' I". In: ²VL. Bd. 5. 1985. Sp. 69-70.

26 Wachinger: Sängerkrieg. S. 287-288.

stern und wird mit diesen die zweifache Zuschreibung angeregt haben. Jedenfalls mußte ein solch umfangreiches Gedicht der weltliche Gegenstand von den anderen längeren Strophenketten des Frauenlob-Korpus abheben. Die Kontrahenten streiten um den Vorzug von *man* und *wîp*. Da die Parteinahme für das weibliche Geschlecht die begriffliche Trennung zwischen *maget-wîp-vrouwe* nicht vornimmt, wird dem Verfasser der Komplex der entsprechenden alten Streitsprüche nicht mehr geläufig gewesen sein. Er setzt allenfalls in einer Ahnung von solchem Streit neu ein, den Anlaß für die vorliegende Verteilung der Parteigänger könnte auch der Übername "Frauenlob" gegeben haben kann. Dem von Wachinger vermerkten Anklang an Frauenlobs Sprüche mit Minnethematik wäre indes hier in seinem Einfluß genauer nachzugehen.[27] Neben Streitsituation und Korrelation zum Namen - durchaus in V.5 und im unvermittelt einsetzenden, versöhnlichen Schluß aus Regenbogens Mund in geistlichem Verständnis - müssen die aus der "höfischen" Sphäre übernommenen Motive auffallen, die sich durch den Text ziehen. Den "höfischen", vor allem der älteren Spruchdichter-Tradition verpflichteten Frauenlob gegenüber dem "ersten Meistersinger" vermochte die Forschung erst in Anschluß an Thomas' Untersuchungen wiederzugewinnen.[28] Sollten da solche Texte wie der Krieg von Würzburg, das erwähnte Lied Nr.256 oder die Entlehnungen aus Spruch GA VII,27 in Nr.203 mit dem Katalog von Protagonisten "höfischer" Dichtung noch ein ganz anderes Wissen bewahren, einen weniger produktiven Traditionsstrang der Frauenlob-Nachahmung vertreten? Andererseits wird ein entsprechenes Motivinventar durchaus noch in zahlreichen anderen poetologischen oder Streitgedich-

---

27 Vgl. Wachinger: Sängerkrieg. S. 288, dort ohne Stellennachweise im einzelnen.

28 Vgl. Thomas: Untersuchungen. S. I-XIX, dazu etwa de Boor, Helmut und Richard Newald (Hrsgg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 3,1. 4. Auflage. München 1973. S. 466-475.

ten bemüht[29], freilich sind dessen Ursprünge alles andere als erklärt. Den Schreibern von k jedenfalls werden diese Motive sicher bereits als Bestandteil einer überindividuell-verfestigten Tradition entgegengetreten sein.

Rätselwettstreit mit Frauenlob (Nr.267)

Das nur hier überlieferte Dreierbar Nr.267 (Ettm.362-364) in der Briefweise schließt sich unmittelbar an den Krieg von Würzburg an und setzt diesen auch im Thema fort. Ein Anonymus, am ehesten ist in dieser Überlieferungskonstellation Regenbogen involviert, fordert Frauenlob zum Sangesstreit heraus, der in der Mittelstrophe mit Rätselfragen antwortet. Deren Lösung versucht der Herausforderer in der Schlußstrophe zu geben.[30] Das Lied hebt an in einer Verspottung Frauenlobs, die den Tadel seiner Überheblichkeit mitklingen läßt (V.1). Im weiteren wird ein Gegenüber von Habichten und Fledermäusen aufgebaut: der Jagdvogel des Herausforderers werde Frauenlobs Fledermäuse übertreffen. Für Entstehung außerhalb meistersingerischer Kreise könnte die Situierung der Szene am Hof sprechen. Ein Fürst wird um Erlaubnis für die Ausrichtung des Streits gebeten und als Urteilsinstanz angerufen (V.14-19). Bereits in der Eingangsstrophe rühmt sich der Herausforderer, mit seiner "Kunst" die Fürsten angemessen preisen zu können, was als "Qualitätskriterium" ebenfalls im Schlußvers von Nr.349,2 dient. Mit diesem berührt sich vorliegendes Lied zumindest noch in den unmittelbar zu den provo-

---

29 Vgl. für k die Hinweise bei Burger: Kunstauffassung. S. 34, der im pauschalen Zugriff zur historischen Differenzierung nicht beiträgt; daneben Rosenthal, Marie-Luise: Zeugnisse zur Begriffsbestimmung des älteren Meistersangs. In: Nagel: Meistersang. S. 59-86, hier besonders S. 71-75; zum gattungsgeschichtlichen Hintergrund Wachinger: Sängerkrieg. S. 317-318.

30 Ausgabe durch Bartsch: Meisterlieder. S. 362-364; Bartsch legt die ersten zwei Strophen fälschlich dem Herausforderer, die Schlußstrophe Frauenlob in den Mund. Einen Anhalt in der Handschrift findet diese Verteilung - gegen Wachinger: Sängerkrieg. S. 289 - nicht.

kanten Vergleichen gestellten Naturmotiven (V.5+7, in Nr.349,3 V.5-6). In dieser Konstellation und in diesem Kontext könnte das auf GA V,115 V.14 zurückgehen.

Aufforderung zum Gesang durch Regenbogen (Nr.280)

In den nur hier belegten drei Strophen des Liedes Nr.280 in der Briefweise werden Frauenlob und Regenbogen namentlich als Parteien des Wettstreits benannt, zu dem der Dichterschmied auffordert. Ein besonderes Thema wird nicht gestellt, auf Rätsel verzichtet. Das Lied setzt die ausgebildete Legende voraus, denn es reflektiert bereits die Fiktivität des Streits. Der Herausforderer gibt in V.3/4 der Schlußstrophe deutlich zu erkennen, daß er sich einer Rolle unter dem Namen des "Handwerkerdichters" bedient: *ich bin'z geheizen Regenbogen, der sanges ie ein meister was, nach dem tuon ich mich nennen.*[31] Ob sich ein tatsächliches Gegenüber im Anschluß daran in die Rolle Frauenlobs zu versetzen hatte, oder ob der Streit von hierher seinen Ausgang nahm, wird nicht deutlich. Wenn die Rollen schon aufgedeckt werden, dürfte der ganze Komplex kaum in einem realen Aufführungszusammenhang zu setzen, das Lied als in sich geschlossen[32] ansehen sein. "Lebendig" wird der Dichter "Frauenlob" hier nur als vorbildlicher *meister*, der noch am besten zu Dichten verstanden habe, was mit den poetologischen Strophen in k geläufigen Wendungen und Bildern formuliert wird.

Das Mühlenrätsel an Frauenlob (Nr.326/327)

Das neben k in vier weiteren Handschriften aus dem 15. Jahrhundert bewahrte Mühlenrätsel im Grauen Ton

---

31 Zitiert nach HMS. Bd. 3. S. 344-345.

32 "Da der Verfasser selbst seine Regenbogen-Maske lüftet, ist es klar, daß auch 'Frauwenlop' nicht der echte Frauenlob sein kann. Vielleicht ist die Frage nach dem Namen überhaupt nur ironisch zu verstehen:'Bildet Ihr Euch ein, Frauenlob zu sein?'" (Wachinger: Sängerkrieg. S. 290).

Regenbogens[33] ist in k über eine Zwischenrubrik (Bl. 318vb: *der vff rat der muol*) in zwei Hälften, Rätselstellung und Lösung, geteilt. Getrennt tradiert es bereits der älteste Beleg im cgm 351 (Bl.250r-v, Bl. 257v-258v): die Rätsellösung wird daher jüngere Zudichtung sein. In beiden Teilen wird Frauenlob als potentieller Rätsellöser angesprochen. Es finden sich keine Hinweise darauf, daß der oder die Verfasser Frauenlob über seine Funktion als traditioneller Widerpart in Streit- und Rätselstrophen hinaus verpflichtet wären. Der Namenaufruf im Rätselkontext diente offenbar nur als Folie zur Profilierung eigener gelehrter Kompetenz.

Klage Regenbogens über seinen Berufswechsel (Nr.349)

Das dreistrophige Bar Nr.349 im Grauen Ton Regenbogens wird neben k von zwei weiteren Meisterliederhandschriften (Trier 1032/1943, cgm 5198) tradiert.[34] Es setzt eine durch das ältere, bereits im 14. Jahrhundert bezeugte Schmiedegedicht Nr.340,1 bezeugte Tradition voraus, steht aber nicht in direkter Abhängigkeit.[35] Frauenlob wird mehrfach erwähnt (Str.2 V. 7-12+14-15; Str.3 V.4-5+16). Die Klage Regenbogens über den Berufswechsel vom Schmied zum Dichter bestimmt nur die erste Strophe. Im weiteren steht der Gedanke des Weiter-Dichtens gegen alle Widernisse im Mittelpunkt, deren entscheidendes die Verspottung durch Frauenlob sei (Str.2 V.9). Dieser wird damit in seiner Rolle als Gegenspieler der Sängerkriege in den Text zitiert, entsprechend wird auch der unmittelbare Vergleich in Str.2 V.15 gezogen. Der Aufruf fiktiver Rollen erlaubt es dem Verfasser, mit dem Nachweis der

---

33 Dazu Wachinger: Sängerkrieg. S. 283; der Text nach HMS. Bd. 3. S. 347-349.

34 Ausgabe zuletzt bei Schröder, Reinhold: Die Regenbogen zugeschriebenen Schmiedegedichte. Zum Problem des Handwerkerdichters im Spätmittelalter. In: Grenzmann: Literatur und Laienbildung. S. 289-313 (künftig zitiert: Schröder: Schmiedegedichte), hier S. 292-293.

35 Die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen verzeichnet Schröder: Schmiedegedichte. S. 295-296 und S. 300-302.

Kenntnis meistersingerischer "Literaturgeschichte" im Rekurs auf die Tradition die eigene Kunstanschauung als überindividuell-verbindliche erneut zu formulieren. Im vorliegenden Schmiedegedicht tritt dem eine didaktische Zielrichtung zur Seite. Frauenlob erscheint in seinem Spott als überheblich und streitsüchtig, *nydt* und *ubermut* (Str.2 V.14) charakterisieren ihn. Die Attacken Frauenlobs, die Regenbogen im Grunde gar nicht berühren können (Str.2 V.12), veranlassen das "Ich" der Schlußstrophe, in einem nahezu bittend-versöhnlichem Ton auf die letztlich relevanten transzendenten Instanzen hinzuweisen, angesichts derer Frauenlob seinen unseligen Zorn fahren lassen möge (Str.3 V.14-16). Die einmal vollzogene, dann trotz Reue beibehaltene Abkehr Regenbogens vom Schmiedeberuf funktioniert vor diesem Hintergrund sowohl als Mahnung, sich mit den tatsächlichen Gegebenheiten abzufinden, wie als Ausweis der Aufrichtigkeit in der Wahl der Kunstausübung, die von "Herzen komme" (Str.1 V.16). Der Vergleich in V.5 (*uwer kunst ist gen myner krang*) der Mittelstrophe zielt somit natürlich auch auf eine falsche moralische Verankerung von Frauenlobs Kunstanschauung, die im Folgevers in einem Anklang an die Selbstrühmungsstrophe (GA V,115 V.13) einem "Gegenmodell" konfrontiert wird.

Regenbogens Sieben-Meister-Katalog (Nr.360)

Das dreistrophige Lied Nr.360 in Regenbogens Langem Ton führt in der Eingangsstrophe sieben als vorbildlich erachtete *meister* namentlich auf, wobei Regenbogen ungenannt bleibt, als Erfinder des benutzten Tons hinzuzudenken ist. Im weiteren widmete sich der Verfasser dem Preis der Sangeskunst schlechthin, unter Verwendung meistersingerisch anmutender Terminologie (*kriuze, gereite, verborgen rîme, eqwivocâ*)[36] der Beschreibung des verwendeten Tons.

---

36 Der Text bei Bartsch: Meisterlieder. S. 404-406; bei Schweikle: Dichter über Dichter. Nr.15. S. 39 ohne Berücksichtigung der Überlieferung im mgq 414 und der Weimarer Frauenlob-Handschrift (Schanze:

Speziell zu Frauenlob wird nichts gesagt. Besondere Wertschätzung klingt in der Spitzenstellung vor den anderen Spruchdichtern an, die tendenziell eine Verbindung zum Tonerfinder Regenbogen herstellt. Die Sieben-/Achtzahl genannter *meister* beweist die in entsprechenden Kreisen noch nicht ausgebildete Tradition eines Zwölf-Meister-Katalogs.

Zusammenfassung

In der Situation des Sängerstreits ist die Konstante zu suchen, die sich durch nahezu alle Frauenlob namentlich erwähnenden Lieder zieht, die auch dem unaufmerksamen Rezipienten nicht verborgen geblieben sein kann. Wenn genannt, stellt den Gegenpart Regenbogen. Wo keine Namen fallen, ist dieser entweder über Überlieferungsumgebung und Tonwahl konnotiert, oder die "Gegner" sind in einer unbestimmten Allgemeinheit zu suchen. Die Redaktion nahm aber nur in einem Fall (Nr.230) die Zuschreibung an die Dialogpartner über die Texte hinaus selbst vor: und hier noch falsch und wahrscheinlich aus der Vorlage. An derartigen Festlegungen war k weniger interessiert, vielleicht prinzipiell zurückhaltend, da die Offenheit der Zuordnung gewahrt bleiben sollte. Unwahrscheinlich ist, daß die Texte so genau nicht gelesen wurden. Vorstellbar bliebe, daß die Vorlagen dieses Defizit an k weitergaben und die Redaktion nichts hinzufügen wollte.

Der Wettstreit unter den Sängern findet in verschiedenster Ausprägung in mehr oder minder bestimmender Weise Eingang in die Texte. Am breitesten vertreten ist das Rätsel. Neben den dann auf die Rätselfragen mit ihrem tendenziell gelehrten Wissensanspruch verzichtenden Sängerstreit, umfangreichstes Beispiel stellt der Krieg von Würzburg, stellen sich schließlich die einfache Aufforderung zum Kräftemessen im Gesang und die Inanspruchnahme Frauenlobs als schlechthin leitender Instanz in Fragen der Kunstausübung (Nr.128). Hier spielt natürlich die weithin un-

---

Liedkunst. Bd. 2. S. 72. Nr.360).

angefochtene Autorität des vorbildlichen *meisters* mit hinein, die allein solche Umgebungen wie das Lob der Priesterschaft in Nr.95, Lob und Mahnung der Frauen in Nr.95 oder die Bitten um das Seelenheil Heinrich Frauenlobs in Nr.207 mit erklären muß. Potentiell steht in solchen Strophen und Liedern immer auch die Assoziation im Namen für die Bindung an Themen zur Verfügung, die sich irgendwie mit dem weiblichen Geschlecht befassen, ohne daß die Basis der alten, den Übernamen anregenden Strophen präsent sein müßte.[37] Charakteristisch zeigt sich in dieser Hinsicht der Sieben-Meister-Katalog Regenbogens, der Frauenlob zwar an der Spitze führt, jedoch in keiner Form die Qualitäten seiner Dichtkunst benennt. Entsprechend funktioniert häufig die schlichte Erwähnung des *meisters* nur als nachträglich die eigenen Aussagen legitimierender Rückgriff auf Gewußtes. Wenig spezifisch erscheint und am Spruchdichter Frauenlob vorbei geht die einzige explizite Aussage zu den Inhalten seines Schaffens, die ihn ausschließlich als Verfasser geistlicher Dichtung vorstellt (Nr.106). Der Komplex, in den die Totenklage mit den zwei Sterbestrophen und der Bitte um das Seelenheil Frauenlobs zu stellen ist, könnte solchen Einschätzungen in entfernter Form noch Rechnung tragen. Die Totenklage hebt sich zudem in ihrer wie nirgends sonst deutlichen sprachlichen Nachahmung des Vorbilds heraus, die andernorts zwar auch pointiert eingesetzt werden konnte, in der Regel aber zu vermissen ist.

In Frauenlobs Stil wird zusammen mit dem, was unter dem Oberbegriff "Gelehrsamkeit" zu subsumieren ist, und der offenbar durchschlagenden Selbstrühmung des Dichters ein Ansatzpunkt für Kritik deutlich, die das Vorbild nicht mehr schlicht als solches akzep-

---

37 Wachinger (Sängerkrieg. S. 243-246) zieht zur Nachwirkung der *wîp-vrouwe*-Sprüche das Resumée:"Bekannt geworden sind offenbar mehr die Tatsache und das Thema des Streits sowie das für den Preis geeignete Hauptargument des Gegners *got sprach ze siner muoter wip* als die Texte der Strophen selbst." (S. 246).

tiert, sondern gerade hier mit christlichen Wertvorstellungen einsetzen mußte. In dem Tadel der Überheblichkeit Frauenlobs, mit ähnlichem Anklang auch in den Eingängen von Nr.168 und Nr.267, der den weltlichen Streit auf dem Gebiet der Kunst in christlichem Horizont als Streitsucht begreift, kommt Lied Nr.349 im Grauen Ton eine besondere Bedeutung zu: Tradition wird hier einmal nicht in der gewohnten Weise funktionalisiert. Die Stelle, an der eine sich in ausgezeichneter Weise christlichem Gedankengut verpflichtete Kunstauffassung am ehesten die Autorität Frauenlobs anzweifeln mußte, liegt hier offen.

6 Zusammenfassung der Ergebnisse

Es kam der Untersuchung der Frauenlob-Rezeption in der Kolmarer Liederhandschrift in einem ersten Arbeitsschritt zunächst darauf an, die Stelle dieses Dichters im Umfeld des Gesamtbestands zu bestimmen. In der Rekonstruktion der Aufzeichnung der Frauenlob-Partie konnten der erste Grundbestand an Tönen, innerhalb dieser verschiedene Textschichten in der Aufzeichnung herausgearbeitet werden. Im Vergleich mit einem annähernd bestimmbaren Bestand weiterer in der ersten Anlage geplanter Autorenkorpora zeigte sich, daß die Frauenlob-Sammlung von Beginn an in ihrer Spitzenstellung, in der Voranstellung eines Leichs, in ihrer Bindung an das Regenbogen-Korpus und über einen ersten erwarteten Umfang von Tönen von der Umgebung klar sich abheben mußte. Wenngleich die Handschrift von Anfang an auf Erweiterungen angelegt war, wurden diese Momente bis zum Schluß beibehalten.

Wie dann in der Anordnung der Dichter, ließ sich von dogmatischem Formalismus auch im Umgang mit dem Marienleich Frauenlobs wenig erkennen. War dessen Spitzenstellung mit unmittelbarem Anschluß an die Spruchtöne Frauenlobs im ersten Konzept als gelungener und geschlossener Eingang zu begreifen, der nicht allein in traditionell dezidiert geistlichem Verständnis des Leichs thematische Aspekte betonte, sondern zugleich wahrscheinlich auch im Rekurs auf

den Namen des Autors, vor allem aber in der spezifischen Organisation der Lieder in dessen erstem Ton, die besondere Autorbindung herstellte, so unterbrachen die gegen Ende der Arbeit vorangestellten alten Schlußlagen in deutlicher Ausrichtung am Leich dieses Gefüge zugunsten einer entschiedeneren Gewichtung autorübergreifender thematischer Momente. In vergleichbarer Weise ließen ebenso die besonderen formalen Eigenheiten des hier versammelten Materials, zuvorderst die feste Text-Tonautorbindung, den einzelnen Dichter Frauenlob hinter den Gesamtbestand zurücktreten, wenn das entsprechende Korpus auch immer noch als repräsentativ zu gelten hatte, da es die Reihe der Dichter gemeinsam mit dem Kontrahenten vieler Sängerkriege, Regenbogen, anführte. Über Frauenlob hinaus auf den Gesamtbestand der Anlage verweisen mußten innerhalb dieser Autorsammlung auch die Rubriken, deren erste Funktion in der möglichst überschaubaren Organisation und Präsentation des vorliegenden Materials zu suchen war. Sporadisches Eingehen auf den Einzeltext blieb entsprechend an der Oberfläche und benannte stets Phänomene, die ohnedies im Vollzug der Niederschrift ins Bewußtsein treten mußten. Ähnlich unsystematisch wurde in der Klassifikation von Liedtypen verfahren.

Einen ersten entscheidenden Schritt näher an die Sammlungsintention wie deren praktischer Umsetzung in Ton- und Textbestand führten die Untersuchungen auf dem Gebiet der Töne, hier im wesentlichen des Tonspektrums in seiner Gesamtheit wie der formalen Gestalt des Einzeltons. Im Vergleich des Tönerepertoires von k mit anderen Handschriften ließ sich nicht nur eine zumindest zurückhaltend gepflegte Zuschreibungspraxis der Redaktion sicher nachweisen, es hatte nach dem Gesamteindruck, der aus diesen wie anderen Korpora zu gewinnen war, auch alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß k in der Zuschreibung der Töne vollständig seinen Quellen verpflichtet ist. Vor deren Hintergrund präsentierte sich k auch in der Frauenlob-Überlieferung als eine eher konservativ-rückwärtsgewandte Sammlung in Affinität zu tontradi-

tionalistischen Vorstellungen außerhalb des Meistergesangs Nürnberger Prägung. Zudem gaben hier die besonderen Gegebenheiten Anlaß zu der Vermutung, der Impetus zur Anlage von k könnte - in durchaus einer einem Hans Folz verwandeten Geisteshaltung, die sich zuallererst durch souveräne Distanz von allem tontraditionalistischen Dogmatismus in Fragen des Neutönens auszeichnete - zu suchen sein in einer erst im vorangeschrittenene 15. Jahrhundert sich exzessiver ausweitenden Gewohnheit, vorhandene alte und neugedichtete Töne explizit alten Meistern unterzuschieben. Die Anlage von k wäre dann als Versuch zu werten, solchen Tendenzen zwar nicht Einhalt zu gebieten, doch deren Verfälschungen nach bestem Wissen entgegenzusteuern. Sicher beweisen ließ sich dies angesichts defizitärer Quellenlage indes nicht, allein der magere Quellenbefund vor k wäre dann insofern positiv zu interpretieren, als vor dieser Ausweitung in der Aneignung alter Meister die Liedkunst in der Nachfolge der Spruchdichter außerhalb der Fahrenden in Kreisen gepflegt wurde, die ein eher geringes Interesse an Aufzeichnung gehabt hätten. Diskussionswürdig wäre der Klerus. Die Untersuchung des Inhaltsspektrums der einzelnen Töne konnte diesen Überlegungen indes unterstützend nur den breiten Raum, den tonübergreifend die mariologischen Lieder einnehmen, beisteuern. Diese Themenausweitung geht zwar am Spruchdichter "Frauenlob" der Göttinger Ausgabe entschieden vorbei, findet indes ihre Entsprechung in der Gesamttendenz der Handschrift. Ebensowenig autorspezifisch stellte sich die prinzipielle thematische Offenheit der Töne dar. Sie ist nicht als Fortführung der Töneverwendung durch deren Erfinder zu verstehen, sondern zurückzuführen auf kollektiven Gebrauch, dem die ordnende Hand individuellen Toneinsatzes fehlen mußte. Thematische Präferenzen einzelner Spruchtöne oder Bevorzugung bestimmter Töne für gewisse Liedtypen war allenfalls ansatzweise, doch nirgends in einem als verbindlich zu bezeichnenden Maß festzustellen.

Es zeigte sich, daß die Frauenlob untergescho-

benen Töne auch in ihrer formalen Qualität von festen Vorgaben im Grunde frei blieben, wenngleich sich Ansätze zu einer einheitlichen Prägung immerhin erkennen ließen. Auffallen mußte die häufig eingesetzte und bereits bei Frauenlob beliebte Schweifreimbindung, die viele "unechte" Töne zueinander stellte. Diese zeichneten sich darüberhinaus kaum durch überzeugende Nähe zu ihrem Vorbild aus. Zwar war für manchen Ton eine direkte Anlehnung zu erwägen (Überzarter Ton, Tannton, Zugweise), doch war das bestimmende Moment im Strophenbau der untergeschobenen Töne zumeist in der Kombination weniger einfacher Bauformeln zu suchen. In der meist schmaleren handschriftlichen Bezeugung dieser Töne ließen sich entsprechend Formveränderungen kaum beobachten, wogegen die altüberlieferten Töne zahlreichen Eingriffen unterlagen. Die Kolmarer Handschrift zeigte hier nicht nur keine Neigung zu Vereinheitlichung; die Sammler waren offenbar auch bemüht, Tendenzen jüngerer Adaptation wenn nicht auszuklammern, was der hier an den Tag gelegten Offenheit widerspräche, so doch wenigstens nicht gezielt zusammenzusuchen. Hinter einen bestimmbaren Überlieferungsstand vermochten sie zwar nicht mehr zurückzugreifen. So waren Auftakte, deren Einführung schon früheste Zeugen vornahmen, beispielsweise schon die Regel, doch blieben Eingriffe etwa in das Reimgebäude - den Kardinalzeugen stellte oft der Dresdener Codex M 13 - noch weitgehend unerfaßt. Die Handschrift gewann damit nicht nur als retrospektives Kompendium auch in formalen Fragen Kontur: der Ansatz einer Zäsur in der Adaptation alter Meister im vorangeschrittenen 15. Jahrhundert fand hier eine zusätzliche Stütze.

Im Blick auf die dritte Komponente des "Tons", seinem Namen, zeigte sich, daß Tonerfinder mit diesen offenbar erst später und zurückhaltender in die Öffentlichkeit als die Nachdichter, die mit den Namen das Fremde nicht nur sich aneigneten, sondern überhaupt erst unterscheidbar und tradierbar werden ließen. Seine Entsprechung fand dies in den Meister-

liederhandschriften, die Tonnamennennung von anderen, der Gattungstradition ferner stehenden Überlieferungstypen unterscheidbar macht. Historisch ausdifferenzieren ließen sich die Tonnamen ferner über deren Struktur: mit ansteigender Melodieproduktion wurden sie länger wie origineller und ließen tendenziell zunehmende Ablösung von Eigenschaften des Bezeichneten erkennen. Ein festes nomenklatorisches System bildete sich, wie auch an älteren Tönekatalogen zu beobachten war, augenscheinlich weder im allgemeinen noch im exemplarisch für die Unterscheidung verschiedener Typen von Namen herangezogenen Frauenlob-Repertoire aus. Frauenlob gewinnt über die Tonnamen kein Profil. Gleichwohl ist Namenvergabe nicht schlicht willkürlich. Im Einzelfall waren nämlich durchaus Traditionshintergründe zu benennen, für die bisweilen ältere Frauenlob-Aneignung das Vorbild abgegeben haben könnte, wie gelegentliche Verwandschaft von Tönen in Themenspektrum oder Strophenbau durchaus über die Namen indiziert werden konnte. Wie hierin der Kolmarer Handschrift keine gestaltenden Eingriffe nachzuweisen waren, obwohl die Schreiber einen beispiellosen Überblick über entsprechendes Gut besessen haben müssen, zeigte sich auch im Zugriff auf die nächst kleinere Einheit nach dem Ton, dem Lied, daß der Anteil der Redaktion an den zahlreichen sekundär zusammengestellten Baren als marginal zu gelten hat. Man enthielt sich der Kompilation offenbar nicht gänzlich, befolgte jedoch das Gesetz zur Bildung von Baren keineswegs sklavisch auf Punkt und Komma. Ohnehin war für zahlreiche nicht originäre Bare Zusammenstellung bereits durch ältere Quellen wahrscheinlicher, so daß eigene Eingriffe sich erübrigten. Der Vergleich mit Parallelbezeugungen einzelner Text in k schließlich konnte die weitestgehende Vorlagenabhängigkeit der Redaktion im Detail an der Textgestalt der Strophe aufzeigen. Einschränkungen mußten sich hier einzig aus der bereits in den Untersuchungen zur Aufzeichnung der Texte unter formalem Gesichtspunkt beobachteten von Hand A über weite Strecken verfolgten metrischen

Schreibung ergeben. In der Absicht, einen möglichst authentischen Text zu bewahren, wurden indes noch nachträglich Quellenabgleiche vorgenommen, die sich um formale Vorgaben dann nicht mehr zu kümmern pflegten. Alternative Angebote wechselnder Vorlagen führten demnach allenfalls zu Textkontamination. Im Umgang mit Tradiertem von ganz anderer Qualität als die zurückhaltend-"dokumentarisierende" Aufzeichnung zeigten sich diejenigen Strophen und Lieder in k, die in expliziter Berufung auf den *meister* Frauenlob-Rezeption in den dichterischen Produktionsprozeß umsetzten. In den entsprechenden zusammengestellten Texten markierten die Extreme auf der einen Seite die einfache Funktionalisierung einer unhinterfragten Autorität in den verschiedensten Zusammenhängen und im Rückgriff vielfach auf legendhafte Züge eines Frauenlob-Bildes, das mit wenigen Stichworten, Sängerfehde und "Gelehrsamkeit", "Dunkelheit" der Texte und "maniriertes" Stilideal, "Frauen-lob" als thematischer Schwerpunkt, zu benennen ist, auf der anderen Seite die ebensowenig differenzierte Kritik an dieser Autorität.

Für eine Bewertung der Frauenlob-Rezeption durch die Redaktion der Kolmarer Handschrift ist das ohne Relevanz: allein die Stelle in der Anlage zeichnet ihn aus. Der Umgang mit dem Material unterliegt der Gesamtintention hinter der Handschrift, der wie der Weimarer Frauenlob-Sammlung ihr eigener Platz unter den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts zukommt. Zwar vermag sie in der Diskussion der "Echtheitsfragen" deren fraglichen Zeugniswert[1] kaum zu korrigieren, da sie nicht gezielt nur einen Dichter aus möglichst authentischen Quellen sich zusammensucht, sondern Frauenlob-Nachdichtung in nahezu ihrer

---

1 So die Konsequenz aus: Wachinger, Burghart: Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung. In: Grenzmann, Ludger; Herkommer, Hubert; Wuttke, Dieter (Hrsgg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag. Göttingen 1987. S. 193-207.

ganzen Breite bis dicht an die Niederschrift heran erfaßt, doch ist gerade darin ihre Bedeutung zu suchen. Die weitgehend gewahrte konservativ-vorlagentreue Aufzeichnung, die augenscheinlich von Vereinheitlichung noch im Lautstand nichts erkennen läßt[2], muß die Kolmarer Liederhandschrift im Wandel zu einer "primär wirkungs-, rezeptions- und funktionsgeschichtlichen Betrachtungsweise"[3] zu einem Hauptzeugen erheben für eine im Frauenlob-Repertoire in Ansätzen durchaus greifbare historische Differenzierung einer Überlieferungsphase, die vor dieser Handschrift nur spärlich bezeugt ist.

---

2 Entsprechend hatte - zur sprachlichen Einordnung noch am ausführlichsten - Stackmann (Mügeln. Bd. 1. S. LXXVII-XCII) seine Not mit der Einordnung der Handschrift nach sprachlichen Kriterien. Diese mußten hier unberücksichtigt bleiben, da bei der uneinheitlichen Verfahrensweise der Schreiber nur eine Analyse des Gesamtbestands, und sinnvoll nur unter begleitender Aufschlüsselung korpusübergreifender Schichtungen in der Materialaufnahme, weiterführen kann.

3 Stackmann, Karl: Über die wechselseitige Abhängigkeit von Editor und Literarhistoriker. Anmerkungen nach dem Erscheinen der Göttinger Frauenlob-Ausgabe. In: ZfdA 112. 1983. S. 37-54, hier S. 53.

A Anhänge und Verzeichnisse

A.1 Konkordanz der Zählungen

Das Verzeichnis führt in der Reihenfolge ihres Erscheinens in der Handschrift alle Strophen des cgm 4997 in unter Frauenlobs Namen geführten Tönen und in der Frauenlob wie Regenbogen zugeschriebenen Briefweise auf. Ferner sind berücksichtigt worden der Kreuzleich im Regenbogen-Korpus und die zwei Strophen im Langen Ton des Jungen Meißner, die in der Frauenlob-Partie in einer Umarbeitung vorliegen. Zu jeder Strophe ist angegeben der Blattnachweis, die entsprechende Lage in der Zählung Husmanns und ihr Wasserzeichen in der Benennung Schanzes, der Schreiber, die Nummer im Inhaltsverzeichnis sowie die Nummer in der Ausgabe von Bartsch, die Zählungen Ettmüllers, der Göttinger Ausgabe und des Repertoriums für Sangsprüche und Meisterlieder. Wo im Repertorium Siglen nur als Verweise geführt werden, wird diejenige des Haupteintrags notiert. Entsprechend vertreten alle Siglen ohne Zusatz eines Kleinbuchstabens unikale Überlieferung.

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
(Marienleich)								
19r	1	O¹	A	1,1	-	I,1	I,1	-
19r	1	O¹	A	1,2	-	I,2	I,2	-
19r-v	1	O¹	A	1,3	-	I,3	I,3	-
19v	1	O¹	A	1,4	-	I,4	I,4	-
19v-20r	1	O¹	A	1,5	-	I,5	I,5	-
20r	1	O¹	A	1,6	-	I,6	I,6	-
20r-v	1	O¹	A	1,7	-	I,7	I,7	-
20v-21r	1	O¹	A	1,8	-	I,8	I,8	-
21r-v	1	O¹	A	1,9	-	I,19	I,19	-
21v-22r	1	O¹	A	1,10	-	I,17	I,17	-
22r-v	1	O¹	A	1,11	-	I,18	I,18	-
22v-23r	1	O¹	A	1,12	-	I,14	I,14	-
23r-v	1	O¹	A	1,13	-	I,10	I,10	-
23v-24v	1	O¹	A	1,14	-	I,13	I,13	-
24v-25r	1	O¹	A	1,15	-	I,12	I,12	-
25r-v	1	O¹	A	1,16	-	I,9	I,9	-
25v-26r	1	O¹	A	1,17	-	I,11	I,11	-
26r-v	1	O¹	A	1,18	-	I,16	I,16	-
26v-27r	1	O¹	A	1,19	-	I,15	I,15	-
27v-28r	1	O¹	A	1,20	-	I,20	I,20	-
(Überzarter Ton)								
28v-29v	1	O¹/-	A,B	2,1	1,1	-	-	¹Frau/31/1a
30ra-rb	1	O¹	A	2,2	1,2	-	-	¹Frau/31/1a
30rb-va	1	O¹	A	2,3	1,3	-	-	¹Frau/31/1a
30va-vb	1	O¹	B	3,1	-	-	-	¹Frau/31/2a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
30vb-31ra	1	O[1]	B,A	3,2	-	-	-	[1]Frau/31/2a
31ra-rb	1	O[1]	A	3,3	-	-	-	[1]Frau/31/2a
(Gekrönter Reihen)								
41ra-rb	2	O[3]	A	13,1	5,1	-	-	[1]Frau/16/1a
41rb	2	O[3]	A	13,2	5,2	-	-	[1]Frau/16/1a
41rb-va	2	O[3]	A	13,3	5,3	-	-	[1]Frau/16/1a
41va	2	O[3]	A	13,4	5,4	-	-	[1]Frau/16/1a
41va-vb	2	O[3]	A	13,5	5,5	-	-	[1]Frau/16/1a
41vb	2	O[3]	A	13,6	5,6	-	-	[1]Frau/16/1a
41vb	2	O[3]	A	13,7	5,7	-	-	[1]Frau/16/1a
(Taugenhort / Schloßhort)								
43va-44ra	2,3	O[3]	A	16,1	6,1	-	-	[1]Frau/28/1
44ra-rb	3	O[3]	A	16,2	6,2	-	-	[1]Frau/28/1
44rb-va	3	O[3]	A	16,3	6,3	-	-	[1]Frau/28/1
44va-45ra	3	O[3]	A	16,4	6,4	-	-	[1]Frau/28/1
45ra-rb	3	O[3]	A	16,5	6,5	-	-	[1]Frau/28/1
45va-vb	3	O[3]	A	16,6	6,6	-	-	[1]Frau/28/1
45vb-46rb	3	O[3]	A	16,7	6,7	-	-	[1]Frau/28/1
46va-vb	3	O[3]	A	16,8	6,8	-	-	[1]Frau/28/1
46vb-47rb	3	O[3]	A	16,9	6,9	-	-	[1]Frau/28/1
47rb-vb	3	O[3]	A	16,10	6,10	-	-	[1]Frau/28/1
48ra-va	3	O[3]	A	16,11+12	6,11+12	-	-	[1]Frau/28/1
48va	3	O[3]	A	16,13	6,13	-	-	[1]Frau/28/1
49ra-rb	3	O[3]	A	16,14	6,14	-	-	[1]Frau/28/1
49rb-vb	3	O[3]	A	16,15	6,15	-	-	[1]Frau/28/1
49vb-50rb	3	O[3]	A	16,16	6,16	-	-	[1]Frau/28/1
50rb-51ra	3	O[3]	A	16,17	6,17	-	-	[1]Frau/28/1
51ra-va	3	O[3]	A	16,18	6,18	-	-	[1]Frau/28/1
51va-52va	3	O[3]	A	16,19	6,19	-	-	[1]Frau/28/1
52va-53rb	3	O[3]	A	16,20	6,20	-	-	[1]Frau/28/1
53rb-54rb	3	O[3]	A	16,21	6,21	-	-	[1]Frau/28/1
54va-55ra	3	O[3]	A	16,22	6,22	-	-	[1]Frau/28/1
55ra-56ra	3,4	O[3]	A	16,23	6,23	-	-	[1]Frau/28/1
56ra-57rb	4	O[3]	A	16,24	6,24	-	-	[1]Frau/28/1
57rb-58va	4	O[3]	A	16,25	6,25	-	-	[1]Frau/28/1
58vb-59vb	4	O[3]	A	16,26	6,26	-	-	[1]Frau/28/1
(Langer Ton)								
94ra-rb	7	O[1]	A	47,1	-	-	-	[1]Frau/2/500a
94rb	7	O[1]	A	47,2	-	-	-	[1]Frau/2/500a
94va	7	O[1]	A	47,3	-	-	-	[1]Frau/2/500a
94va-vb	7	O[1]	A	48,1	-	-	-	[1]Frau/2/501a
94vb	7	O[1]	A	48,2	-	-	-	[1]Frau/2/501a
94vb-95ra	7	O[1]	A	48,3	-	-	-	[1]Frau/2/501a
95ra	7	O[1]	A	49,1	-	-	-	[1]Frau/2/502a
95ra-rb	7	O[1]	A	49,2	-	-	-	[1]Frau/2/502a
95rb	7	O[1]	A	49,3	-	-	-	[1]Frau/2/502a
95rb-va	7	O[1]	A	50,1	-	-	-	[1]Frau/2/503
95va-vb	7	O[1]	A	50,2	-	-	-	[1]Frau/2/503
95vb	7	O[1]	A	50,3	-	-	-	[1]Frau/2/503
95vb-96ra	7	O[1]	A	51,1	10,1	-	-	[1]Frau/2/75-79b
96ra-rb	7	O[1]	A	51,2	10,2	-	-	[1]Frau/2/75-79b
96rb	7	O[1]	A	51,3	10,3	-	-	[1]Frau/2/75-79b
96rb-va	7	O[1]	A	52,1	-	9	V,*3	[1]Frau/2/505a
96va	7	O[1]	A	52,2	-	10	V,*4	[1]Frau/2/505a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
96va-vb	7	O¹	A	52,3	-	-	-	¹Frau/2/505a
96vb-97ra	7	O¹	A	53,1	-	-	-	¹Frau/2/75-79c
97ra	7	O¹	A	53,2	-	-	-	¹Frau/2/75-79c
97ra-rb	7	O¹	A	53,3	-	-	-	¹Frau/2/75-79c
97rb-va	7	O¹	A	54,1	-	-	-	¹Frau/2/507a
97va	7	O¹	A	54,2	-	-	-	¹Frau/2/507a
97va-vb	7	O¹	A	54,3	-	-	-	¹Frau/2/507a
97vb-98ra	7	O¹	A	55,1	11,1	170	-	¹Frau/2/58-59b
98ra-rb	7	O¹	A	55,2	11,2	171	-	¹Frau/2/58-59b
98rb	7	O¹	A	56,1	12,1	-	-	¹Frau/2/509a
98rb-va	7	O¹	A	56,2	12,2	-	-	¹Frau/2/509a
98va-vb	7	O¹	A	56,3	12,3	-	-	¹Frau/2/509a
98vb	7	O¹	A	57,1	13,1	-	-	¹Frau/2/510a
98vb-99ra	7	O¹	A	57,2	13,2	-	-	¹Frau/2/510a
99ra-rb	7	O¹	A	57,3	13,3	-	-	¹Frau/2/510a
99rb-va	7	O¹	A	58,1	-	-	-	¹Frau/2/511
99va	7	O¹	A	58,2	-	-	-	¹Frau/2/511
99va-vb	7	O¹	A	58,3	-	-	-	¹Frau/2/511
99vb-100ra	7	O¹	A	59,1	-	-	-	¹Frau/2/512
100ra	7	O¹	A	59,2	-	-	-	¹Frau/2/512
100ra-rb	7	O¹	A	59,3	-	-	-	¹Frau/2/512
100rb-va	7	O¹	A	60,1	14,1	-	-	¹Frau/2/513
100va	7	O¹	A	60,2	14,2	-	-	¹Frau/2/513
100va-vb	7	O¹	A	60,3	14,3	-	-	¹Frau/2/513
100vb-101ra	7	O¹	A	61,1	15,1	-	-	¹Frau/2/514a
101ra-rb	7	O¹	A	61,2	15,2	-	-	¹Frau/2/514a
101rb	7	O¹	A	61,3	15,3	141	-	¹Frau/2/514a
101rb-va	7	O¹	A	62,1	16,1	-	-	¹Frau/2/515
101va-vb	7	O¹	A	62,2	16,2	-	-	¹Frau/2/515
101vb	7	O¹	A	62,3	16,3	-	-	¹Frau/2/515
101vb-102ra	7	O¹	A	63,1	17,1	-	-	¹Frau/2/516a
102ra-rb	7	O¹	A	63,2	17,2	-	-	¹Frau/2/516a
102rb	7	O¹	A	63,3	17,3	-	-	¹Frau/2/516a
102rb-va	7	O¹	A	64,1	18,1	-	-	¹Frau/2/517a
102va-vb	7	O¹	A	64,2	18,2	-	-	¹Frau/2/517a
102vb	7	O¹	A	64,3	18,3	-	-	¹Frau/2/517a
102vb-103ra	7	O¹	A	64,4	18,4	-	-	¹Frau/2/517a
103ra-rb	7	O¹	A	64,5	18,5	-	-	¹Frau/2/517a
103rb	7	O¹	A	65,1	-	-	-	¹Frau/2/518
103rb-va	7	O¹	A	65,2	-	-	-	¹Frau/2/518
103va-vb	7	O¹	A	65,3	-	-	-	¹Frau/2/518
103vb	7	O¹	A	65,4	-	-	-	¹Frau/2/518
103vb-104ra	7	O¹	A	65,5	-	-	-	¹Frau/2/518
104ra-rb	7	O¹	A	66,1	-	2	V,2	¹Frau/2/519a
104rb	7	O¹	A	66,2	-	-	-	¹Frau/2/519a
104rb-va	7	O¹	A	66,3	-	5	-	¹Frau/2/519a
104va-vb	7	O¹	A,B	67,1	-	-	-	¹Frau/2/520a
104vb	7	O¹	B	67,2	-	-	-	¹Frau/2/520a
104vb-105ra	7	O¹	B	67,3	-	-	-	¹Frau/2/520a
105ra-rb	7	O¹	B	68,1	-	-	-	¹Frau/2/502b
105rb	7	O¹	B	68,2	-	-	-	¹Frau/2/502b
105va	7	O¹	B	68,3	-	-	-	¹Frau/2/502b
105va-vb	7	O¹	B	69,1	-	1	V,1	¹Frau/2/522a
105vb-106ra	7,8	O¹	B	69,2	-	-	-	¹Frau/2/522a
106ra-rb	8	O¹	B	69,3	-	-	-	¹Frau/2/522a
106rb	8	O¹	B	70,1	-	-	-	s. ¹Gern/1
106rb-va	8	O¹	B	70,2	-	-	-	s. ¹Gern/1
106va-vb	8	O¹	B	70,3	-	-	-	s. ¹Gern/1
106vb	8	O¹	B	70,4	-	-	-	s. ¹Gern/1
106vb-107ra	8	O¹	B	70,5	-	-	-	s. ¹Gern/1

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
107ra-rb	8	O¹	B	71,1	-	113	V,*66	¹Frau/2/524a
107rb	8	O¹	B	71,2	-	114	V,*67	¹Frau/2/524a
107rb-va	8	O¹	B	71,3	-	109	V,*65	¹Frau/2/524a
107va-vb	8	O¹	B	72,1	19,1	-	-	¹Frau/2/525
107vb	8	O¹	B	72,2	19,2	-	-	¹Frau/2/525
107vb-108ra	8	O¹	B	72,3	19,3	-	-	¹Frau/2/525
108ra-rb	8	O¹	B	73,1	-	-	-	¹Frau/2/526a
108rb	8	O¹	B	73,2	-	-	-	¹Frau/2/526a
108rb-va	8	O¹	B	73,3	-	-	-	¹Frau/2/526a
108va-vb	8	O¹	B	73,4	-	-	-	¹Frau/2/526a
108vb	8	O¹	B	73,5	-	-	-	¹Frau/2/526a
108vb-109ra	8	O¹	B	73,6	-	-	-	¹Frau/2/526a
109ra-rb	8	O¹	B	73,7	-	-	-	¹Frau/2/526a
109rb	8	O¹	B	73,8	-	-	-	¹Frau/2/526a
109rb-va	8	O¹	B	73,9	-	-	-	¹Frau/2/526a
109va-vb	8	O¹	B	74,1	-	-	-	¹Frau/2/520b
109vb	8	O¹	B	74,2	-	-	-	¹Frau/2/520b
109vb-110ra	8	O¹	B	74,3	-	-	-	¹Frau/2/520b
110ra-rb	8	O¹	B	75,1	18,1	-	-	¹Frau/2/517b
110rb	8	O¹	B	75,2	18,2	-	-	¹Frau/2/517b
110rb-va	8	O¹	B	75,3	18,3	-	-	¹Frau/2/517b
110va-vb	8	O¹	B	75,4	18,4	-	-	¹Frau/2/517b
110vb	8	O¹	B	75,5	18,5	-	-	¹Frau/2/517b
110vb-111ra	8	O¹	B	76,1	-	-	-	¹Frau/2/529
111ra-rb	8	O¹	B,A	76,2	-	-	-	¹Frau/2/529
111rb	8	O¹	A	76,3	-	-	-	¹Frau/2/529
111rb-va	8	O¹	A,B	77,1	-	-	-	¹Frau/2/530
111va-vb	8	O¹	B	77,2	-	-	-	¹Frau/2/530
111vb	8	O¹	B	77,3	-	-	-	¹Frau/2/530
111vb-112ra	8	O¹	B	78,1	-	-	-	¹Frau/2/501c
112ra-rb	8	O¹	B	78,2	-	-	-	¹Frau/2/501c
112rb	8	O¹	B	78,3	-	-	-	¹Frau/2/501c
112rb-va	8	O¹	B	79,1	-	-	-	¹Frau/2/532
112va-vb	8	O¹	B	79,2	-	-	-	¹Frau/2/532
112vb-113ra	8	O¹	B	79,3	-	-	-	¹Frau/2/532
113ra	8	O¹	B	80,1	-	-	-	¹Frau/2/533a
113ra-rb	8	O¹	B	80,2	-	-	-	¹Frau/2/533a
113rb-va	8	O¹	B	80,3	-	-	-	¹Frau/2/533a
113va	8	O¹	A	81,1	-	-	-	¹Frau/2/534
113va-vb	8	O¹	A	81,2	-	-	-	¹Frau/2/534
113vb-114ra	8	O¹	A	81,3	-	-	-	¹Frau/2/534
114ra	8	O¹	A	81,4	-	-	-	¹Frau/2/534
114rb	8	O¹	A	81,5	-	-	-	¹Frau/2/534
114rb-va	8	O¹	A	82,1	-	-	-	¹Frau/2/535
114va-vb	8	O¹	A	82,2	-	-	-	¹Frau/2/535
114vb	8	O¹	A	82,3	-	-	-	¹Frau/2/535
114vb-115ra	8	O¹	A	82,4	-	-	-	¹Frau/2/535
115ra-rb	8	O¹	A	82,5	-	-	-	¹Frau/2/535
115rb	8	O¹	A	83,1	-	-	-	¹Frau/2/536
115rb-va	8	O¹	A	83,2	-	-	-	¹Frau/2/536
115va-vb	8	O¹	A	83,3	-	-	-	¹Frau/2/536
115vb	8	O¹	A	84,1	-	141	-	¹Frau/2/537a
115vb	8	O¹	A	84,2	-	-	-	¹Frau/2/537a
(Würgendrüssel)								
116ra-rb	8	O¹	A	85,1	-	-	-	¹Frau/6/500
116rb-va	8	O¹	B	85,2	-	-	-	¹Frau/6/500
116va-vb	8	O¹	B	85,3	-	-	-	¹Frau/6/500
116vb-117ra	8	O¹	B	86,1	20,1	-	-	¹Frau/6/501

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
117ra	8	O[1]	B	86,2	20,2	-	-	[1]Frau/6/501
117ra-rb	8	O[1]	B	86,3	20,3	-	-	[1]Frau/6/501
117rb-va	8	O[1]	A	87,1	21,1	-	-	[1]Frau/6/502a
117va-vb	8	O[1]	A	87,2	21,2	340	IX,16	[1]Frau/6/502a
117vb	8	O[1]	A	87,3	21,3	-	-	[1]Frau/6/502a
117vb-118ra	8,9	O[1],O[3]	A,B	88,1	-	347	IX,*22	[1]Frau/6/104c
118ra-rb	9	O[3]	B	88,2-3	-	345	IX,*20	[1]Frau/6/104c
118rb-va	9	O[3]	B	89,1-3	-	346	IX,*21	[1]Frau/6/104c
118va	9	O[3]	B	90,1	-	-	-	[1]Frau/6/504
118va-vb	9	O[3]	B	90,2	-	-	-	[1]Frau/6/504
118vb-119ra	9	O[3]	B	90,3	-	-	-	[1]Frau/6/504
119ra-rb	9	O[3]	B	90,4	-	-	-	[1]Frau/6/504
119rb-va	9	O[3]	B	90,5	-	-	-	[1]Frau/6/504
(Langer Ton)								
122ra	9	O[4]	A	84,2	-	-	-	[1]Frau/2/537a
122ra-rb	9	O[4]	A	84,3	-	-	-	[1]Frau/2/537a
122rb	9	O[4]	A	91,1	22,1	-	-	[1]Frau/2/538
122rb-va	9	O[4]	A	91,2	22,2	-	-	[1]Frau/2/538
122va-vb	9	O[4]	A	91,3	22,3	-	-	[1]Frau/2/538
122vb	9	O[4]	A	92,1	-	-	-	[1]Frau/2/539
122vb-123ra	9	O[4]	A	92,2	-	-	-	[1]Frau/2/539
123ra-rb	9	O[4]	A	92,3	-	-	-	[1]Frau/2/539
123rb	9	O[4]	A	93,1	-	5	-	[1]Frau/2/540a
123rb-va	9	O[4]	A	93,2	-	-	-	[1]Frau/2/540a
123va-vb	9	O[4]	A	93,3	-	4	-	[1]Frau/2/540a
123vb	9	O[4]	A	93,4	-	-	-	[1]Frau/2/540a
123vb-124ra	9	O[4]	A	94,1	-	42	V,50	[1]Frau/2/541a
124ra-rb	9	O[4]	A	94,2	-	-	-	[1]Frau/2/541a
124rb	9	O[4]	A	94,3	-	41	V,49	[1]Frau/2/541a
124rb-va	9	O[4]	A	95,1	-	-	-	[1]Frau/2/542
124va-vb	9	O[4]	A	95,2	-	-	-	[1]Frau/2/542
124vb	9	O[4]	A	95,3	-	-	-	[1]Frau/2/542
124vb-125ra	9	O[4]	A	96,1	23,1	116	V,51	[1]Frau/2/543a
125ra-rb	9	O[4]	A	96,2	23,2	117	V,52	[1]Frau/2/543a
125rb	9	O[4]	A	96,3	23,3	120	V,89	[1]Frau/2/543a
125rb-va	9	O[4]	A	97,1	24,1	-	-	[1]Frau/2/544
125va-vb	9	O[4]	A	97,2	24,2	-	-	[1]Frau/2/544
125vb	9	O[4]	A	97,3	24,3	-	-	[1]Frau/2/544
125vb-126ra	9	O[4]	A	98,1	25,1	-	-	[1]Frau/2/545a
126ra-rb	9	O[4]	A	98,2	25,2	-	-	[1]Frau/2/545a
126rb	9	O[4]	A	98,3	25,3	-	-	[1]Frau/2/545a
126va	9	O[4]	A	99,1	26,1	-	-	[1]Frau/2/546a
126va-vb	9	O[4]	A	99,2	26,2	-	-	[1]Frau/2/546a
126vb	9	O[4]	A	99,3	26,3	-	-	[1]Frau/2/546a
126vb-127ra	9	O[4]	A	99,4	26,4	-	-	[1]Frau/2/546a
127ra-rb	9	O[4]	A	99,5	26,5	-	-	[1]Frau/2/546a
127rb	9	O[4]	A	100,1	-	-	-	[1]Frau/2/547a
127va	9	O[4]	A	100,2	-	-	-	[1]Frau/2/547a
127va-vb	9	O[4]	A	100,3	-	-	-	[1]Frau/2/547a
127vb	9	O[4]	A	101,1	27,1	-	-	[1]Frau/2/548
(Tannton)								
128ra	9	O[3]	A	102,1	-	-	-	[1]Frau/29/1a
128ra-rb	9	O[3]	B	102,2	-	-	-	[1]Frau/29/1a
128rb	9	O[3]	B	102,3	-	-	-	[1]Frau/29/1a
128rb-va	9	O[3]	B	102,4	-	-	-	[1]Frau/29/1a
128va	9	O[3]	B	102,5	-	-	-	[1]Frau/29/1a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
128va-vb	9	O³	B	102,6	-	-	-	¹Frau/29/1a
128vb	9	O³	B	102,7	-	-	-	¹Frau/29/1a
(Langer Ton)								
129ra	9	O³	A	103,1	-	-	-	¹Frau/2/549a
129ra-rb	9	O³	A	103,2	-	-	-	¹Frau/2/549a
129rb	9	O³	A	103,3	-	-	-	¹Frau/2/549a
130ra	9	O⁴	A	101,2	27,2	-	-	¹Frau/2/548
130ra-rb	9	O⁴	A	101,3	27,3	-	-	¹Frau/2/548
130rb-va	9	O⁴	A	104,1	28,1	-	-	¹Frau/2/550a
130va	9	O⁴	A	104,2	28,2	-	-	¹Frau/2/550a
130va-vb	9	O⁴	A	104,3	28,3	-	-	¹Frau/2/550a
130vb-131ra	9	O⁴	A	105,1	-	-	-	¹Frau/2/551
131ra	9	O⁴	A	105,2	-	-	-	¹Frau/2/551
131ra-rb	9	O⁴	A	105,3	-	-	-	¹Frau/2/551
131rb-va	9	O⁴	A	105,4	-	-	-	¹Frau/2/551
131va	9	O⁴	A	105,5	-	-	-	¹Frau/2/551
131va-vb	9	O⁴	A	105,6	-	-	-	¹Frau/2/551
131vb	9	O⁴	A	105,7	-	-	-	¹Frau/2/551
131vb-132ra	9	O⁴	A	105,8	-	-	-	¹Frau/2/551
132ra-rb	9	O⁴	A	105,9	-	-	-	¹Frau/2/551
132rb	9	O⁴	A	105,10	-	-	-	¹Frau/2/551
132rb-va	9	O⁴	A	105,11	-	-	-	¹Frau/2/551
132va	9	O⁴	A	105,12	-	-	-	¹Frau/2/551
132va-vb	9	O⁴	A	105,13	-	-	-	¹Frau/2/551
132vb	9	O⁴	A	105,14	-	-	-	¹Frau/2/551
133ra	9	O⁴	A	105,15	-	-	-	¹Frau/2/551
133ra-rb	9	O⁴	A	105,16	-	-	-	¹Frau/2/551
133rb	9	O⁴	A	105,17	-	-	-	¹Frau/2/551
133rb-va	9	O⁴	A	106,1	29,1	-	-	¹Frau/2/552a
133va	9	O⁴	A	106,2	29,2	113	V,*66	¹Frau/2/552a
133va-vb	9	O⁴	A	106,3	29,3	-	-	¹Frau/2/552a
133vb-134ra	9	O⁴	A	107,1	-	154	V,111	¹Frau/2/553a
134ra	9	O⁴	A	107,2	-	157	V,112	¹Frau/2/553a
134ra-rb	9	O⁴	A	107,3	-	150	V,102	¹Frau/2/553a
134rb-va	9	O⁴	A	108,1	-	-	-	¹Frau/2/554a
134va	9	O⁴	A	108,2	-	-	-	¹Frau/2/554a
134va-vb	9	O⁴	A	108,3	-	-	-	¹Frau/2/554a
(Froschweise)								
136ra	9	O³	A	109,1	30,1	-	-	¹Frau/14/1a
136rb	9	O³	A	109,2	30,2	-	-	¹Frau/14/1a
136rb	9	O³	A	109,3	30,3	-	-	¹Frau/14/1a
136va	9	O³	A	110,1	-	-	-	¹Frau/14/2
136va	9	O³	A	110,2	-	-	-	¹Frau/14/2
136va-vb	9	O³	A	110,3	-	-	-	¹Frau/14/2
136vb	9	O³	A	110,4	-	-	-	¹Frau/14/2
136vb-137ra	9	O³	A	110,5	-	-	-	¹Frau/14/2
137ra	9	O³	A	111,1	-	-	-	¹Frau/14/3a
137ra-rb	9	O³	A	111,2	-	-	-	¹Frau/14/3a
137rb	9	O³	A	111,3	-	-	-	¹Frau/14/3a
137rb-va	9	O³	A	111,4	-	-	-	¹Frau/14/3a
137va	9	O³	A	111,5	-	-	-	¹Frau/14/3a
137va-vb	9	O³	A	111,6	-	-	-	¹Frau/14/3a
137vb	9	O³	A	111,7	-	-	-	¹Frau/14/3a
(Goldener Ton)								

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
139ra-rb	10	O^1	A	112,1	-	-	-	[1]Frau/9/500a
139rb	10	O^1	B	112,2	-	-	-	[1]Frau/9/500a
139rb-va	10	O^1	B	112,3	-	-	-	[1]Frau/9/500a
139va	10	O^1	B	113,1	31,1	-	-	[1]Frau/9/501a
139va-vb	10	O^1	B	113,2	31,2	-	-	[1]Frau/9/501a
139vb-140ra	10	O^1,O^2	B	113,3	31,3	-	-	[1]Frau/9/501a
140ra	10	O^2	B	114,1	-	-	-	[1]Frau/9/502
140ra-rb	10	O^2	B	114,2	-	-	-	[1]Frau/9/502
140rb	10	O^2	B	114,3	-	-	-	[1]Frau/9/502
140rb-va	10	O^2	B	115,1	-	-	-	[1]Frau/9/503
140va	10	O^2	B	115,2	-	-	-	[1]Frau/9/503
140va-vb	10	O^2	B	115,3	-	-	-	[1]Frau/9/503
140vb-141ra	10	O^2,O^1	B	116,1	-	-	-	[1]Frau/9/504a
141ra	10	O^1	B	116,2	-	-	-	[1]Frau/9/504a
141ra-rb	10	O^1	B	116,3	-	-	-	[1]Frau/9/504a
141rb-va	10	O^1	B	117,1	-	-	-	[1]Frau/9/505
141va	10	O^1	B	117,2	-	-	-	[1]Frau/9/505
141va-vb	10	O^1	B	117,3	-	-	-	[1]Frau/9/505
141vb-142ra	10	O^1	B	118,1	-	-	-	[1]Frau/9/506a
142ra	10	O^1	B	118,2	-	-	-	[1]Frau/9/506a
142ra-rb	10	O^1	B	118,3	-	-	-	[1]Frau/9/506a
142rb	10	O^1	B	119,1	-	-	-	[1]Frau/9/507
142va	10	O^1	B	119,2	-	-	-	[1]Frau/9/507
142va-vb	10	O^1	B	119,3	-	-	-	[1]Frau/9/507
142vb-143ra	10	O^1	B	120,1	-	-	-	[1]Frau/9/508
143ra	10	O^1	B	120,2	-	-	-	[1]Frau/9/508
143ra-rb	10	O^1	B	120,3	-	-	-	[1]Frau/9/508
143rb-va	10	O^1	B	120,4	-	-	-	[1]Frau/9/508
143va	10	O^1	B	120,5	-	-	-	[1]Frau/9/508
143va-vb	10	O^1	B	121,1	-	-	-	[1]Frau/9/509a
143vb	10	O^1	B	121,2	-	-	-	[1]Frau/9/509a
144ra	10	O^1	B	121,3	-	-	-	[1]Frau/9/509a
144ra-rb	10	O^1	B	122,1	-	-	-	[1]Frau/9/510
144rb	10	O^1	B	122,2	-	-	-	[1]Frau/9/510
144rb-va	10	O^1	B	122,3	-	-	-	[1]Frau/9/510
144va-vb	10	O^1	B	123,1	-	-	-	[1]Frau/9/511
144vb	10	O^1	B	123,2	-	-	-	[1]Frau/9/511
144vb-145ra	10	O^1,O^3	B	123,3	-	-	-	[1]Frau/9/511
145ra-rb	10	O^3	B	124,1	-	-	-	[1]Frau/9/512a
145rb-va	10	O^3	B	124,2	-	-	-	[1]Frau/9/512a
145va	10	O^3	B	124,3	-	-	-	[1]Frau/9/512a
145va-vb	10	O^3	B	125,1	-	-	-	[1]Frau/9/513
145vb-146ra	10	O^3	B	125,2	-	-	-	[1]Frau/9/513
146ra	10	O^3	B	125,3	-	-	-	[1]Frau/9/513
146ra-rb	10	O^3	B	126,1	-	-	-	[1]Frau/9/514
146rb-va	10	O^3	B	126,2	-	-	-	[1]Frau/9/514
146va	10	O^3	B	126,3	-	-	-	[1]Frau/9/514
146va-vb	10	O^3	B	126,4	-	-	-	[1]Frau/9/514
146vb-147ra	10	O^3	B	126,5	-	-	-	[1]Frau/9/514
147ra	10	O^3	B	127,1	-	-	-	[1]Frau/9/515
147ra-rb	10	O^3	B	127,2	-	-	-	[1]Frau/9/515
147rb-va	10	O^3	B	127,3	-	-	-	[1]Frau/9/515
147va	10	O^3	B	128,1	32,1	-	-	[1]Frau/9/516
147va-vb	10	O^3	B	128,2	32,2	-	-	[1]Frau/9/516
147vb	10	O^3	B	128,3	32,3	-	-	[1]Frau/9/516
148ra	10	O^3	A	129,1	-	-	-	[1]Frau/9/517
148ra-rb	10	O^3	A	129,2	-	-	-	[1]Frau/9/517
148rb	10	O^3	A	129,3	-	-	-	[1]Frau/9/517
148rb-va	10	O^3	A	129,4	-	-	-	[1]Frau/9/517
148va	10	O^3	A	129,5	-	-	-	[1]Frau/9/517

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
148va-vb	10	O^3	A	129,6	-	-	-	¹Frau/9/517
148vb	10	O^3	A	129,7	-	-	-	¹Frau/9/517
148vb-149ra	10	O^3,O^1	A	129,8	-	-	-	¹Frau/9/517
149ra	10	O^1	A	129,9	-	-	-	¹Frau/9/517
149ra-rb	10	O^1	A	130,1	-	-	-	¹Frau/9/518
149rb	10	O^1	A	130,2	-	-	-	¹Frau/9/518
149va	10	O^1	A	130,3	-	-	-	¹Frau/9/518
149va-vb	10	O^1	A	131,1	-	-	-	¹Frau/9/519a
149vb	10	O^1	A	131,2	-	-	-	¹Frau/9/519a
149vb-150ra	10	O^1	A	131,3	-	-	-	¹Frau/9/519a
150ra	10	O^1	A	131,4	-	-	-	¹Frau/9/519a
150ra-rb	10	O^1	A	131,5	-	-	-	¹Frau/9/519a
150rb	10	O^1	B	132,1	33,1	-	-	¹Frau/9/520a
150rb-va	10	O^1	B	132,2	33,2	-	-	¹Frau/9/520a
150va-vb	10	O^1	B	132,3	33,3	-	-	¹Frau/9/520a
150vb	10	O^1	B	132,4	33,4	-	-	¹Frau/9/520a
150vb-151ra	10	O^1	B	132,5	33,5	-	-	¹Frau/9/520a
151ra-rb	10	O^1	B	133,1	-	-	-	¹Frau/9/521
151rb	10	O^1	B	133,2	-	-	-	¹Frau/9/521
151rb-va	10	O^1	B	133,3	-	-	-	¹Frau/9/521
151va	10	O^1	B	134,1	-	-	-	¹Frau/9/522
151va-vb	10	O^1	B	134,2	-	-	-	¹Frau/9/522
151vb-152ra	10	O^1	B	134,3	-	-	-	¹Frau/9/522
152ra	10	O^1	B	135,1	-	-	-	¹Frau/9/523
152ra-rb	10	O^1	B	135,2	-	-	-	¹Frau/9/523
152rb	10	O^1	B	135,3	-	-	-	¹Frau/9/523
152rb-va	10	O^1	A	136,1	-	-	-	¹Frau/9/524
152va	10	O^1	A	136,2	-	-	-	¹Frau/9/524
152va-vb	10	O^1	A	136,3	-	-	-	¹Frau/9/524
152vb	10	O^1	A	136,4	-	-	-	¹Frau/9/524
152vb-153ra	10	O^1,O^2	A	137,1	-	-	-	¹Frau/9/525
153ra	10	O^2	A	137,2	-	-	-	¹Frau/9/525
153ra-rb	10	O^2	A	137,3	-	-	-	¹Frau/9/525
153rb	10	O^2	A	138,1	-	-	-	¹Frau/9/526
153rb-va	10	O^2	A	138,2	-	-	-	¹Frau/9/526
153va	10	O^2	A	138,3	-	-	-	¹Frau/9/526
153va-vb	10	O^2	A	139,1	-	-	-	¹Frau/9/527
153vb-154ra	10	O^2,O^1	A	139,2	-	-	-	¹Frau/9/527
154ra	10	O^1	A	139,3	-	-	-	¹Frau/9/527
(Verhohlener Ton)								
155ra-rb	11	O^1	A	140,1	-	-	-	s. ¹Ketn/3/
155rb	11	O^1	B	140,2	-	-	-	s. ¹Ketn/3/
155rb-va	11	O^1	B	140,3	-	-	-	s. ¹Ketn/3/
155va-vb	11	O^1	B	140,4	-	-	-	s. ¹Ketn/3/
155vb	11	O^1	B	140,5	-	-	-	s. ¹Ketn/3/
155vb-156ra	11	O^1,O^3	B	141,1	34,1	-	-	s. ¹Ketn/3/
156ra	11	O^3	B	141,2	34,2	-	-	s. ¹Ketn/3/
156ra-rb	11	O^3	B	141,3	34,3	-	-	s. ¹Ketn/3/
(Gekrönter Ton)								
157ra-rb	11	O^1	A	142,1	S.17	-	-	¹Frau/17/1a
157rb-va	11	O^1	B	142,2	-	-	-	¹Frau/17/1a
157va	11	O^1	B	142,3	-	-	-	¹Frau/17/1a
157va-vb	11	O^1	B	143,1	-	-	-	¹Frau/17/2a
157vb-158ra	11	O^1,O^3	B	143,2	-	-	-	¹Frau/17/2a
158ra	11	O^3	B	143,3	-	-	-	¹Frau/17/2a
158ra-rb	11	O^3	B	143,4	-	-	-	¹Frau/17/2a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
158rb	11	O³	B	143,5	-	-	-	¹Frau/17/2a
158va	11	O³	B	144,1	-	-	-	¹Frau/17/3
158va-vb	11	O³	B	144,2	-	-	-	¹Frau/17/3
158vb-159ra	11	O³	B	144,3	-	-	-	¹Frau/17/3
(Hundweise)								
161ra-rb	11	O³	A	145,1	-	-	-	s. ¹Kel/3/
161rb	11	O³	B	145,2	-	-	-	s. ¹Kel/3/
161va	11	O³	B	145,3	-	-	-	s. ¹Kel/3/
161va-vb	11	O³	A	145,4	-	-	-	s. ¹Kel/3/
161vb	11	O³	A	145,5	-	-	-	s. ¹Kel/3/
161vb-162ra	11	O³	A	145,6	-	-	-	s. ¹Kel/3/
162ra	11	O³	A	145,7	-	-	-	s. ¹Kel/3/
162ra-rb	11	O³	A	146,1	35,1	-	-	s. ¹Kel/3/
162rb-va	11	O³	A	146,2	35,2	-	-	s. ¹Kel/3/
162va	11	O³	A	147,1	36,1	-	-	s. ¹Kel/3/
162va-vb	11	O³	A	147,2	36,2	-	-	s. ¹Kel/3/
162vb	11	O³	A	147,3	36,3	-	-	s. ¹Kel/3/
(Spiegelweise)								
163ra	11	O³	A	148,1	-	-	-	¹Frau/26/1a
163ra-rb	11	O³	B	148,2	-	-	-	¹Frau/26/1a
163rb	11	O³	B	148,3	-	-	-	¹Frau/26/1a
163rb-va	11	O³	B	148,4	-	-	-	¹Frau/26/1a
163va	11	O³	B	148,5	-	-	-	¹Frau/26/1a
163va	11	O³	B	149,1	37,1	-	-	¹Frau/26/2a
163va-vb	11	O³	B	149,2	37,2	-	-	¹Frau/26/2a
163vb	11	O³	B	149,3	37,3	-	-	¹Frau/26/2a
163vb-164ra	11	O³	B	150,1	-	-	-	¹Frau/26/3
164ra	11	O³	B	150,2	-	-	-	¹Frau/26/3
164ra-rb	11	O³	B	150,3	-	-	-	¹Frau/26/3
164rb	11	O³	B	150,4	-	-	-	¹Frau/26/3
164rb-va	11	O³	B	150,5	-	-	-	¹Frau/26/3
164va	11	O³	B	150,6	-	-	-	¹Frau/26/3
164va	11	O³	B	150,7	-	-	-	¹Frau/26/3
164va-vb	11	O³	A	151,1	-	-	-	¹Frau/26/4a
164vb	11	O³	A	151,2	-	-	-	¹Frau/26/4a
164vb-165ra	11	O³	A	151,3	-	-	-	¹Frau/26/4a
(Vergessener Ton)								
166ra-rb	12	O³	A	152,1	-	-	-	¹Frau/7/500a
166rb-va	12	O³	B	152,2	-	-	-	¹Frau/7/500a
166va	12	O³	B	152,3	-	-	-	¹Frau/7/500a
166va-vb	12	O³	B	152,4	-	-	-	¹Frau/7/500a
166vb-167ra	12	O³	B	152,5	-	-	-	¹Frau/7/500a
167ra	12	O³	B	153,1	38,1	-	-	¹Frau/7/501a
167ra-rb	12	O³	B	153,2	38,2	-	-	¹Frau/7/501a
167rb	12	O³	B	153,3	38,3	-	-	¹Frau/7/501a
167rb-va	12	O³	B	154,1	39,1	394	X,7	¹Frau/7/502a
167va-vb	12	O³	B	154,2	39,2	-	-	¹Frau/7/502a
167vb	12	O³	B	154,3	39,3	-	-	¹Frau/7/502a
167vb-168ra	12	O³	B	155,1	-	-	-	¹Frau/7/503
168ra-rb	12	O³	B	155,2	-	-	-	¹Frau/7/503
168rb	12	O³	B	155,3	-	-	-	¹Frau/7/503
168rb-va	12	O³	B	156,1	40,1	-	-	¹Frau/7/504
168va	12	O³	B	156,2	40,2	-	-	¹Frau/7/504
168va-vb	12	O³	B	156,3	40,3	-	-	¹Frau/7/504

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
168vb-169ra	12	O³	B	157,1	-	-	-	¹Frau/7/505
169ra	12	O³	B	157,2	-	-	-	¹Frau/7/505
169ra-rb	12	O³	B	157,3	-	-	-	¹Frau/7/505
169rb-va	12	O³	B	157,4	-	-	-	¹Frau/7/505
169va	12	O³	B	157,5	-	-	-	¹Frau/7/505
169va-vb	12	O³	B	157,6	-	-	-	¹Frau/7/505
169vb	12	O³	B	157,7	-	-	-	¹Frau/7/505
169vb-170ra	12	O³	B	158,1	-	391	X,1	¹Frau/7/101b
170ra-rb	12	O³	B	158,2	-	392	X,2	¹Frau/7/101b
170rb	12	O³	B	158,3	-	393	X,3	¹Frau/7/101b
170rb-va	12	O³	B	158,4	-	-	-	¹Frau/7/101b
170va	12	O³	B	158,5	-	-	-	¹Frau/7/101b
170va-vb	12	O³	B	159,1	-	-	-	¹Frau/7/507
170vb-171ra	12	O³	B	159,2	-	-	-	¹Frau/7/507
171ra	12	O³	B	159,3	-	-	-	¹Frau/7/507
171ra-rb	12	O³	B	160,1	41,1	-	-	¹Frau/7/508
171rb-va	12	O³	B	160,2	41,2	-	-	¹Frau/7/508
171va	12	O³	B	160,3	41,3	-	-	¹Frau/7/508
171va-vb	12	O³	B	161,1	-	389	-	¹Frau/7/101d
171vb	12	O³	B	161,2	-	-	-	¹Frau/7/101d
171vb	12	O³	B	161,3	-	-	-	¹Frau/7/101d
172ra	12	O³	B	162,1	42,1	-	-	¹Frau/7/510
172ra-rb	12	O³	B	162,2	42,2	-	-	¹Frau/7/510
172rb	12	O³	B	162,3	42,3	-	-	¹Frau/7/510
172va	12	O³	B	163,1	43,1	-	-	¹Frau/7/511
172va-vb	12	O³	B	163,2	43,2	-	-	¹Frau/7/511
172vb	12	O³	B	163,3	43,3	-	-	¹Frau/7/511
172vb-173ra	12	O³	B	164,1	-	-	-	¹Frau/7/512a
173ra-rb	12	O³	B	164,2	-	-	-	¹Frau/7/512a
173rb	12	O³	B	164,3	-	-	-	¹Frau/7/512a
173rb-va	12	O³	B	165,1	-	-	-	¹Frau/7/513a
173va	12	O³	B	165,2	-	-	-	¹Frau/7/513a
173va-vb	12	O³	B	165,3	-	-	-	¹Frau/7/513a
173vb	12	O³	B	165,4	-	-	-	¹Frau/7/513a
173vb-174ra	12	O³	B	165,5	-	-	-	¹Frau/7/513a
174ra	12	O³	A	166,1	-	-	-	¹Frau/7/514
174ra-rb	12	O³	A	166,2	-	-	-	¹Frau/7/514
174rb	12	O³	A	166,3	-	-	-	¹Frau/7/514
174rb-va	12	O³	A	166,4	-	-	-	¹Frau/7/514
174va	12	O³	A	166,5	-	-	-	¹Frau/7/514
174va-vb	12	O³	A	167,1	-	-	-	¹Frau/7/515a
174vb	12	O³	A	167,2	-	-	-	¹Frau/7/515a
174vb-175ra	12	O³	A	167,3	-	-	-	¹Frau/7/515a
175ra	12	O³	A	168,1	44,1	-	-	¹Frau/7/516
175ra-rb	12	O³	A	168,2	44,2	-	-	¹Frau/7/516
175rb	12	O³	A	168,3	44,3	-	-	¹Frau/7/516
175rb-va	12	O³	A	169,1	45,1	-	-	¹Frau/7/517
175va	12	O³	A	169,2	45,2	-	-	¹Frau/7/517
(Neuer Ton)								
176ra-rb	12	O³	A	170,1	-	350	-	¹Frau/8/500a
176rb-va	12	O³	B	170,2	-	351	-	¹Frau/8/500a
176va-vb	12	O³	B	170,3	-	348	-	¹Frau/8/500a
176vb	12	O³	B	171,1	-	-	-	¹Frau/8/501a
176vb-177ra	12	O³	B	171,2	-	-	-	¹Frau/8/501a
177ra-rb	12	O³	B	171,3	-	-	-	¹Frau/8/501a
177rb	12	O³	B	171,4	-	-	-	¹Frau/8/501a
177rb-va	12	O³	B	171,5	-	-	-	¹Frau/8/501a
177va-vb	12	O³	B	172,1	-	-	-	¹Frau/8/502

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
177vb	12	O³	B	172,2	-	-	-	¹Frau/8/502
177vb-178ra	12	O³	B	172,3	-	-	-	¹Frau/8/502
178ra-rb	12	O³	B	173,1	-	-	-	¹Frau/8/503
178rb	12	O³	B	173,2	-	-	-	¹Frau/8/503
178rb-va	12	O³	B	173,3	-	-	-	¹Frau/8/503
178va-vb	12	O³	B	174,1	-	-	-	¹Frau/8/504a
178vb	12	O³	B	174,2	-	-	-	¹Frau/8/504a
178vb-179ra	12	O³	B	174,3	-	-	-	¹Frau/8/504a
179ra-rb	12	O³	B	175,1	-	-	-	¹Frau/8/505
179rb	12	O³	B	175,2	-	-	-	¹Frau/8/505
179rb-va	12	O³	B	175,3	-	-	-	¹Frau/8/505
179va-vb	12	O³	B	175,4	-	-	-	¹Frau/8/505
179vb	12	O³	B	175,5	-	-	-	¹Frau/8/505
179vb-180ra	12	O³	B	176,1	-	361	-	¹Frau/8/506a
180ra-rb	12	O³	B	176,2	-	362	-	¹Frau/8/506a
180rb	12	O³	B	176,3	-	349	-	¹Frau/8/506a
180va	12	O³	B	177,1	-	-	-	¹Frau/8/507a
180va-vb	12	O³	B	177,2	-	-	-	¹Frau/8/507a
180vb-181ra	12	O³	B	177,3	-	-	-	¹Frau/8/507a
181ra	12	O³	B	177,4	-	-	-	¹Frau/8/507a
181ra-rb	12	O³	B	177,5	-	-	-	¹Frau/8/507a
181rb-va	12	O³	B	177,6	-	-	-	¹Frau/8/507a
181va	12	O³	B	177,7	-	-	-	¹Frau/8/507a
181va-vb	12	O³	B	177,8	-	-	-	¹Frau/8/507a
181vb-182ra	12,13	O³	B	177,9	-	-	-	¹Frau/8/507a
182ra-rb	13	O³	B	177,10	-	-	-	¹Frau/8/507a
182rb	13	O³	B	177,11	-	-	-	¹Frau/8/507a
182rb-va	13	O³	B	177,12	-	-	-	¹Frau/8/507a
182va-vb	13	O³	B	177,13	-	-	-	¹Frau/8/507a
182vb	12	O³	B	177,14	-	-	-	¹Frau/8/507a
183ra	13	O³	B	178,1	-	-	-	¹Frau/8/501b
183ra-rb	13	O³	B	178,2	-	-	-	¹Frau/8/501b
183rb-va	13	O³	B	178,3	-	-	-	¹Frau/8/501b
183va	13	O³	B	178,4	-	-	-	¹Frau/8/501b
183va-vb	13	O³	B	178,5	-	-	-	¹Frau/8/501b
183vb-184ra	13	O³	B	179,1	S.20	-	-	¹Frau/8/509
184ra-rb	13	O³	B	179,2	-	-	-	¹Frau/8/509
184rb	13	O³	B	179,3	-	-	-	¹Frau/8/509
184rb-va	13	O³	A	180,1	-	-	-	¹Frau/8/510
184va-vb	13	O³	A	180,2	-	-	-	¹Frau/8/510
184vb	13	O³	A	180,3	-	-	-	¹Frau/8/510
184vb-185ra	13	O³	A	180,4	-	-	-	¹Frau/8/510
185ra	13	O³	A	180,5	-	-	-	¹Frau/8/510
(Süßer Ton)								
186rb-va	13	O³	A	181,1	-	-	-	¹Frau/27/1a
186va	13	O³	A	181,2	-	-	-	¹Frau/27/1a
186va-vb	13	O³	A	181,3	-	-	-	¹Frau/27/1a
186vb	13	O³	A	181,4	-	-	-	¹Frau/27/1a
186vb	13	O³	A	181,5	-	-	-	¹Frau/27/1a
186vb-187ra	13	O³	A	182,1	S.21	-	-	¹Frau/27/2
187ra	13	O³	A	182,2	-	-	-	¹Frau/27/2
187ra	13	O³	A	182,3	-	-	-	¹Frau/27/2
(Leidton)								
188ra-rb	13	O³	A	183,1	S.21-22	-	-	¹Frau/21/1a
188rb	13	O³	A	183,2	-	-	-	¹Frau/21/1a
188va	13	O³	B	183,3	-	-	-	¹Frau/21/1a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
188va-vb	13	O³	B	183,4	-	-	-	¹Frau/21/1a
188vb	13	O³	B	183,5	-	-	-	¹Frau/21/1a
188vb-189ra	13	O³	B	184,1	-	-	-	¹Frau/21/2
189ra-rb	13	O³	B	184,2	-	-	-	¹Frau/21/2
189rb	13	O³	B	184,3	-	-	-	¹Frau/21/2
189rb-va	13	O³	B	185,1	-	-	-	¹Frau/21/3
189va	13	O³	B	185,2	-	-	-	¹Frau/21/3
189vb	13	O³	B	185,3	-	-	-	¹Frau/21/3
(Grundweise)								
194ra-rb	13	O³	A	188,1	S.22	-	-	¹Frau/18/1
194rb	13	O³	B	188,2	-	-	-	¹Frau/18/1
194rb-va	13	O³	B	188,3	-	-	-	¹Frau/18/1
194va	13	O³	B	188,4	-	-	-	¹Frau/18/1
194va	13	O³	B	188,5	-	-	-	¹Frau/18/1
194va-vb	13	O³	B	189,1	-	-	-	¹Frau/18/2a
194vb	13	O³	B	189,2	-	-	-	¹Frau/18/2a
194vb-195ra	13	O³	B	189,3	-	-	-	¹Frau/18/2a
195ra	13	O³	B	189,4	-	-	-	¹Frau/18/2a
195ra	13	O³	B	189,5	-	-	-	¹Frau/18/2a
(Zarter Ton)								
196ra-rb	14	O³	A	190,1	-	-	-	¹Frau/5/500a
196rb-va	14	O³	B	190,2	-	-	-	¹Frau/5/500a
196va-vb	14	O³	B	190,3	-	288	-	¹Frau/5/500a
196vb	14	O³	B	190,4	-	-	-	¹Frau/5/500a
197ra	14	O³	B	190,5	-	-	-	¹Frau/5/500a
197ra-rb	14	O³	B	191,1	-	-	-	¹Frau/5/501a
197rb	14	O³	B	191,2	-	-	-	¹Frau/5/501a
197rb-va	14	O³	B	191,3	-	-	-	¹Frau/5/501a
197va-vb	14	O³	B	191,4	-	-	-	¹Frau/5/501a
197vb	14	O³	B	191,5	-	-	-	¹Frau/5/501a
197vb-198ra	14	O³	B	191,6	-	-	-	¹Frau/5/501a
198ra-rb	14	O³	B	191,7	-	-	-	¹Frau/5/501a
198rb	14	O³	B	191,8	-	-	-	¹Frau/5/501a
198rb-va	14	O³	B	191,9	-	-	-	¹Frau/5/501a
198va-vb	14	O³	B	192,1	-	-	-	¹Frau/5/17-19c
198vb	14	O³	B	192,2	-	287	-	¹Frau/5/17-19c
198vb-199ra	14	O³	B	192,3	-	286	-	¹Frau/5/17-19c
199ra-rb	14	O³	B	193,1	-	-	-	¹Frau/5/503a
199rb-va	14	O³	B	193,2	-	-	-	¹Frau/5/503a
199va	14	O³	B	193,3	-	-	-	¹Frau/5/503a
199va-vb	14	O³	B	194,1	46,1	-	-	¹Frau/5/504a
199vb	14	O³	B	194,2	46,2	-	-	¹Frau/5/504a
200ra	14	O³	B	194,3	46,3	-	-	¹Frau/5/504a
200ra-rb	14	O³	B	194,4	46,4	-	-	¹Frau/5/504a
200rb	14	O³	B	194,5	46,5	-	-	¹Frau/5/504a
200rb-va	14	O³	B	195,1	-	-	-	¹Frau/5/505a
200va-vb	14	O³	B	195,2	-	-	-	¹Frau/5/505a
200vb	14	O³	B	195,3	-	-	-	¹Frau/5/505a
200vb-201ra	14	O³	B	195,4	-	-	-	¹Frau/5/505a
201ra-rb	14	O³	B	195,5	-	-	-	¹Frau/5/505a
201rb	14	O³	B	196,1	-	-	-	¹Frau/5/506
201rb-va	14	O³	B	196,2	-	-	-	¹Frau/5/506
201va-vb	14	O³	B	196,3	-	-	-	¹Frau/5/506
201vb	14	O³	B	197,1	-	-	-	¹Frau/5/507a
202ra	14	O³	B	197,2	-	-	-	¹Frau/5/507a
202ra-rb	14	O³	B	197,3	-	-	-	¹Frau/5/507a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
202rb	14	O³	B	197,4	-	-	-	[1]Frau/5/507a
202rb-va	14	O³	B	197,5	-	-	-	[1]Frau/5/507a
202va-vb	14	O³	B	198,1	-	-	-	[1]Frau/5/508a
202vb	14	O³	B	198,2	-	-	-	[1]Frau/5/508a
202vb-203ra	14	O³	B	198,3	-	-	-	[1]Frau/5/508a
203ra-rb	14	O³	B	199,1	-	-	-	[1]Frau/5/509a
203rb	14	O³	B	199,2	-	-	-	[1]Frau/5/509a
203rb-va	14	O³	B	199,3	-	-	-	[1]Frau/5/509a
203va-vb	14	O³	B	200,1	-	-	-	[1]Frau/5/510a
203vb-204ra	14	O³	B	200,2	-	-	-	[1]Frau/5/510a
204ra	14	O³	B	200,3	-	-	-	[1]Frau/5/510a
204ra-rb	14	O³	B	201,1	47,1	-	-	[1]Frau/5/511a
204rb-va	14	O³	B	201,2	47,2	-	-	[1]Frau/5/511a
204va	14	O³	B	201,3	47,3	-	-	[1]Frau/5/511a
204va-vb	14	O³	B	202,1	48,1	310	VIII,16	[1]Frau/5/512a
204vb-205ra	14	O³	B	202,2	48,2	-	-	[1]Frau/5/512a
205ra	14	O³	B	202,3	48,3	-	-	[1]Frau/5/512a
205ra-rb	14	O³	B	203,1	49,1	-	-	[1]Frau/5/513
205rb-va	14	O³	B	203,2	49,2	-	-	[1]Frau/5/513
205va	14	O³	B	203,3	49,3	-	-	[1]Frau/5/513
205vb	14	O³	B	204,1	-	-	-	[1]Frau/5/514a
205vb-206ra	14	O³	B	204,2	-	-	-	[1]Frau/5/514a
206ra-rb	14	O³	B	204,3	-	-	-	[1]Frau/5/514a
206rb	14	O³	B	205,1	-	-	-	[1]Frau/5/515
206rb-va	14	O³	B	205,2	-	-	-	[1]Frau/5/515
206va-vb	14	O³	B	205,3	-	-	-	[1]Frau/5/515
206vb	14	O³	B	206,1	-	-	-	[1]Frau/5/516
206vb-207ra	14	O³	B	206,2	-	-	-	[1]Frau/5/516
207ra-rb	14	O³	B	206,3	-	-	-	[1]Frau/5/516
207rb-va	14	O³	B	207,1	-	-	-	[1]Frau/5/514b
207va	14	O³	B	207,2	-	-	-	[1]Frau/5/514b
207va-vb	14	O³	B	207,3	-	-	-	[1]Frau/5/514b
207vb-208ra	14,15	O³	B	208,1	50,1	309	-	[1]Frau/5/518a
208ra-rb	15	O³	B	208,2	50,2	-	-	[1]Frau/5/518a
208rb	15	O³	B	208,3	50,3	-	-	[1]Frau/5/518a
208rb-va	15	O³	B	209,1	-	-	-	[1]Frau/5/519a
208va	15	O³	B	209,2	-	-	-	[1]Frau/5/519a
208va-vb	15	O³	B	209,3	-	-	-	[1]Frau/5/519a
208vb-209ra	15	O³	A	210,1	51,1	-	-	[1]Frau/5/520a
209ra	15	O³	A	210,2	51,2	-	-	[1]Frau/5/520a
209ra-rb	15	O³	A	210,3	51,3	-	-	[1]Frau/5/520a
209rb-va	15	O³	A	210,4	51,4	-	-	[1]Frau/5/520a
209va	15	O³	A	210,5	51,5	-	-	[1]Frau/5/520a
209va-vb	15	O³	A	211,1	-	-	-	[1]Frau/5/521
209vb-210ra	15	O³	A	211,2	-	-	-	[1]Frau/5/521
210ra	15	O³	A	211,3	-	-	-	[1]Frau/5/521
210ra-rb	15	O³	A	212,1	50,1	309	-	[1]Frau/5/518b
210rb-va	15	O³	A	212,2	50,2	-	-	[1]Frau/5/518b
210va	15	O³	A	212,3	50,3	-	-	[1]Frau/5/518b
210va-vb	15	O³	A	213,1	-	-	-	[1]Frau/5/523
210vb	15	O³	A	213,2	-	-	-	[1]Frau/5/523
210vb-211ra	15	O³	A	213,3	-	-	-	[1]Frau/5/523
211ra-rb	15	O³	A	213,4	-	-	-	[1]Frau/5/523
211rb	15	O³	A	213,5	-	-	-	[1]Frau/5/523
211rb-va	15	O³	A	213,6	-	-	-	[1]Frau/5/523
211va	15	O³	A	213,7	-	-	-	[1]Frau/5/523
(Grüner Ton)								
212ra-rb	15	O³	A	214,1	-	-	-	[1]Frau/4/500a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
212rb-va	15	O³	B	214,2	-	-	-	¹Frau/4/500a
212va	15	O³	B	214,3	-	-	-	¹Frau/4/500a
212va-vb	15	O³	B	215,1	-	-	-	¹Frau/4/501
212vb	15	O³	B	215,2	-	-	-	¹Frau/4/501
213ra	15	O³	B	215,3	-	-	-	¹Frau/4/501
213ra-rb	15	O³	B	215,4	-	-	-	¹Frau/4/501
213rb	15	O³	B	215,5	-	-	-	¹Frau/4/501
213rb-va	15	O³	B	216,1	-	-	-	¹Frau/4/502a
213va-vb	15	O³	B	216,2	-	-	-	¹Frau/4/502a
213vb-214ra	15	O³	B	216,3	-	-	-	¹Frau/4/502a
214ra	15	O³	B	216,4	-	236	VII,6	¹Frau/4/502a
214ra-rb	15	O³	B	216,5	-	234	VII,2	¹Frau/4/502a
214rb-va	15	O³	B	216,6	-	237	VII,*7	¹Frau/4/502a
214va	15	O³	B	216,7	-	233	VII,1	¹Frau/4/502a
214va-vb	15	O³	B	217,1	-	-	-	¹Frau/4/503a
214vb-215ra	15	O³	B	217,2	-	-	-	¹Frau/4/503a
215ra	15	O³	B	217,3	-	-	-	¹Frau/4/503a
215ra-rb	15	O³	B	218,1	-	257	VII,35	¹Frau/4/108b
215rb-va	15	O³	B	218,2	-	258	VII,36	¹Frau/4/108b
215va	15	O³	B	218,3	-	256	VII,37	¹Frau/4/108b
215va-vb	15	O³	B	219,1	-	-	-	¹Frau/4/505
215vb-216ra	15	O³	B	219,2	-	-	-	¹Frau/4/505
216ra	15	O³	B	219,3	-	-	-	¹Frau/4/505
216ra-rb	15	O³	B	220,1	-	280	-	¹Frau/4/506a
216rb-va	15	O³	B	220,2	-	281	-	¹Frau/4/506a
216va	15	O³	B	220,3	-	282	-	¹Frau/4/506a
216va-vb	15	O³	B	221,1	-	283	-	¹Frau/4/20-22c
216vb-217ra	15	O³	B	221,2	-	284	-	¹Frau/4/20-22c
217ra	15	O³	B	221,3	-	285	-	¹Frau/4/20-22c
217ra-rb	15	O³	B	222,1	-	277	-	¹Frau/4/508a
217rb	15	O³	B	222,2	-	278	-	¹Frau/4/508a
217rb-va	15	O³	B	222,3	-	279	-	¹Frau/4/508a
217va-vb	15	O³	B	223,1	-	-	-	¹Frau/4/509a
217vb	15	O³	B	223,2	-	-	-	¹Frau/4/509a
217vb-218ra	15	O³	B	223,3	-	-	-	¹Frau/4/509a
218ra	15	O³	B	224,1	-	-	-	¹Frau/4/510
218rb	15	O³	B	224,2	-	-	-	¹Frau/4/510
218rb-va	15	O³	B	224,3	-	-	-	¹Frau/4/510
218va	15	O³	B	225,1	52,1	-	-	¹Frau/4/511a
218va-vb	15	O³	B	225,2	52,2	-	-	¹Frau/4/511a
218vb-219ra	15	O³	B	225,3	52a	263	VII,15	¹Frau/4/511a
219ra	15	O³	B	226,1	-	233	VII,1	¹Frau/4/512a
219ra-rb	15	O³	B	226,2	-	235	VII,4	¹Frau/4/512a
219rb-va	15	O³	B	226,3	-	234	VII,2	¹Frau/4/512a
219va	15	O³	B	227,1	-	-	-	¹Frau/4/503b
219va-vb	15	O³	B	227,2	-	-	-	¹Frau/4/503b
219vb	15	O³	B	227,3	-	-	-	¹Frau/4/503b
219vb-220ra	15,16	O³	B	228,1	-	-	-	¹Frau/4/514a
220ra-rb	16	O³	B	228,2	-	-	-	¹Frau/4/514a
220rb	16	O³	B	228,3	-	-	-	¹Frau/4/514a
220va	16	O³	A	229,1	-	273	-	¹Frau/4/107b
220va	16	O³	A	229,2	-	274	-	¹Frau/4/107b
220va-vb	16	O³	A	229,3	-	275	-	¹Frau/4/107b
220vb-221ra	16	O³	A	230,1	53,1	-	-	¹Frau/4/516a
221ra	16	O³	A	230,2	53,2	-	-	¹Frau/4/516a
221ra-rb	16	O³	A	230,3	53,3	-	-	¹Frau/4/516a
221rb	16	O³	A	230,4	53,4	266	VII,42G	¹Frau/4/516a
221va	16	O³	A	231,1	-	-	-	¹Frau/4/517
221va-vb	16	O³	A	231,2	-	-	-	¹Frau/4/517
221vb	16	O³	A	231,3	-	-	-	¹Frau/4/517

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
(Ritterweise)								
222ra-rb	16	O[1]	A	232,1	-	-	-	[1]Frau/23/1a
222rb	16	O[1]	B	232,2	-	-	-	[1]Frau/23/1a
222rb-va	16	O[1]	B	232,3	-	-	-	[1]Frau/23/1a
222va	16	O[1]	B	233,1	54,1	-	-	[1]Frau/23/2a
222va-vb	16	O[1]	B	233,2	54,2	-	-	[1]Frau/23/2a
222vb	16	O[1]	B	233,3	54,3	-	-	[1]Frau/23/2a
223ra	16	O[1]	B	234,1	-	-	-	[1]Frau/23/3
223ra	16	O[1]	B	234,2	-	-	-	[1]Frau/23/3
223rb	16	O[1]	B	234,3	-	-	-	[1]Frau/23/3
223rb	16	O[1]	B	234,4	-	-	-	[1]Frau/23/3
223rb-va	16	O[1]	B	234,5	-	-	-	[1]Frau/23/3
223va	16	O[1]	B	234,6	-	-	-	[1]Frau/23/3
223va-vb	16	O[1]	B	234,7	-	-	-	[1]Frau/23/3
223vb	16	O[1]	B	234,8	-	-	-	[1]Frau/23/3
223vb-224ra	16	O[1]	B	234,9	-	-	-	[1]Frau/23/3
224ra	16	O[1]	B	234,10	-	-	-	[1]Frau/23/3
224ra-rb	16	O[1]	B	234,11	-	-	-	[1]Frau/23/3
224rb	16	O[1]	B	234,12	-	-	-	[1]Frau/23/3
224rb-va	16	O[1]	B	234,13	-	-	-	[1]Frau/23/3
224va	16	O[1]	B	234,14	-	-	-	[1]Frau/23/3
224va	16	O[1]	B	234,15	-	-	-	[1]Frau/23/3
224va-vb	16	O[1]	B	234,16	-	-	-	[1]Frau/23/3
224vb	16	O[1]	B	234,17	-	-	-	[1]Frau/23/3
224vb-225ra	16	O[1]	B	234,18	-	-	-	[1]Frau/23/3
225ra	16	O[1]	B	234,19	-	-	-	[1]Frau/23/3
225ra-rb	16	O[1]	B	234,20	-	-	-	[1]Frau/23/3
225rb	16	O[1]	B	234,21	-	-	-	[1]Frau/23/3
225rb-va	16	O[1]	B	234,22	-	-	-	[1]Frau/23/3
225va	16	O[1]	B	234,23	-	-	-	[1]Frau/23/3
225va-vb	16	O[1]	B	234,24	-	-	-	[1]Frau/23/3
225vb	16	O[1]	B	234,25	-	-	-	[1]Frau/23/3
225vb-226ra	16	O[1]	B	234,26	-	-	-	[1]Frau/23/3
226ra	16	O[1]	B	234,27	-	-	-	[1]Frau/23/3
226ra	16	O[1]	B	234,28	-	-	-	[1]Frau/23/3
226rb	16	O[1]	B	234,29	-	-	-	[1]Frau/23/3
226rb	16	O[1]	B	234,30	-	-	-	[1]Frau/23/3
226rb-va	16	O[1]	B	234,31	-	-	-	[1]Frau/23/3
226va	16	O[1]	B	234,32	-	-	-	[1]Frau/23/3
226va-vb	16	O[1]	B	234,33	-	-	-	[1]Frau/23/3
226vb	16	O[1]	B	234,34	-	-	-	[1]Frau/23/3
226vb-227ra	16	O[1]	B	234,35	-	-	-	[1]Frau/23/3
227ra	16	O[1]	B	234,36	-	-	-	[1]Frau/23/3
227ra-rb	16	O[1]	B	234,37	-	-	-	[1]Frau/23/3
227rb	16	O[1]	B	234,38	-	-	-	[1]Frau/23/3
227rb-va	16	O[1]	B	234,39	-	-	-	[1]Frau/23/3
227va	16	O[1]	B	234,40	-	-	-	[1]Frau/23/3
227va-vb	16	O[1]	B	234,41	-	-	-	[1]Frau/23/3
227vb	16	O[1]	B	234,42	-	-	-	[1]Frau/23/3
227vb	16	O[1]	B	234,43	-	-	-	[1]Frau/23/3
228ra	16	O[1]	B	234,44	-	-	-	[1]Frau/23/3
228ra	16	O[1]	B	234,45	-	-	-	[1]Frau/23/3
228ra-rb	16	O[1]	B	234,46	-	-	-	[1]Frau/23/3
228rb	16	O[1]	B	234,47	-	-	-	[1]Frau/23/3
228rb-va	16	O[1]	B	234,48	-	-	-	[1]Frau/23/3
228va	16	O[1]	B	234,49	-	-	-	[1]Frau/23/3
228va-vb	16	O[1]	B	234,50	-	-	-	[1]Frau/23/3
228vb	16	O[1]	B	234,51	-	-	-	[1]Frau/23/3
228vb-229ra	16	O[1]	B	234,52	-	-	-	[1]Frau/23/3

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
229ra	16	O[1]	B	234,53	-	-	-	[1]Frau/23/3
229ra-rb	16	O[1]	B	235,1	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229rb	16	O[1]	B	235,2	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229rb-va	16	O[1]	B	235,3	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229va	16	O[1]	B	235,4	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229va-vb	16	O[1]	B	235,5	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229vb	16	O[1]	B	235,6	-	-	-	[1]Frau/23/4a
229vb-230ra	16	O[1]	B	235,7	-	-	-	[1]Frau/23/4a
230ra	16	O[1]	B	235,8	-	-	-	[1]Frau/23/4a
230ra-rb	16	O[1]	B	235,9	-	-	-	[1]Frau/23/4a
230rb	16	O[1]	B	236,1	-	-	-	[1]Frau/23/5
230rb-va	16	O[1]	B	236,2	-	-	-	[1]Frau/23/5
230va	16	O[1]	B	236,3	-	-	-	[1]Frau/23/5
230va-vb	16	O[1]	B	237,1	-	-	-	[1]Frau/23/6a
230vb	16	O[1]	B	237,2	-	-	-	[1]Frau/23/6a
230vb-231ra	16	O[1]	B	237,3	-	-	-	[1]Frau/23/6a
231ra	16	O[1]	B	238,1	-	-	-	[1]Frau/23/7
231ra-rb	16	O[1]	B	238,2	-	-	-	[1]Frau/23/7
231rb	16	O[1]	B	238,3	-	-	-	[1]Frau/23/7
231va	16	O[1]	A	239,1	-	-	-	[1]Frau/23/8
231va	16	O[1]	A	239,2	-	-	-	[1]Frau/23/8
231va-vb	16	O[1]	A	239,3	-	-	-	[1]Frau/23/8
213vb	16	O[1]	A	239,4	-	-	-	[1]Frau/23/8
231vb-232ra	16	O[1]	A	239,5	-	-	-	[1]Frau/23/8
232ra	16	O[1]	A	240,1	-	-	-	[1]Frau/23/9
232ra-rb	16	O[1]	A	240,2	-	-	-	[1]Frau/23/9
232rb	16	O[1]	A	240,3	-	-	-	[1]Frau/23/9
232rb	16	O[1]	A	241,1	-	-	-	[1]Frau/23/10a
232rb-va	16	O[1]	A	241,2	-	-	-	[1]Frau/23/10a
232va	16	O[1]	A	241,3	-	-	-	[1]Frau/23/10a
232va-vb	16	O[1]	A	242,1	-	-	-	[1]Frau/23/11
232vb	16	O[1]	A	242,2	-	-	-	[1]Frau/23/11
232vb-233ra	16	O[1]	A	242,3	-	-	-	[1]Frau/23/11
233ra	16	O[1]	A	242,4	-	-	-	[1]Frau/23/11
233ra	16	O[1]	A	242,5	-	-	-	[1]Frau/23/11
(Briefweise)								
234ra	16	O[3]	A	243,1	-	-	-	-
234ra-rb	16	O[3]	A	243,2	-	-	-	-
(Zugweise)								
236ra-rb	17	O[1]	A	244,1	-	-	-	[1]Frau/33/1a
236rb-va	17	O[1]	B	244,2	-	-	-	[1]Frau/33/1a
236va	17	O[1]	B	244,3	-	-	-	[1]Frau/33/1a
236va-vb	17	O[1]	B	244,4	-	-	-	[1]Frau/33/1a
236vb-237ra	17	O[1]	B	244,5	-	-	-	[1]Frau/33/1a
237ra	17	O[1]	B	245,1	-	-	-	[1]Frau/33/2a
237ra-rb	17	O[1]	B	245,2	-	-	-	[1]Frau/33/2a
237rb-va	17	O[1]	B	245,3	-	-	-	[1]Frau/33/2a
237va	17	O[1]	B	245,4	-	-	-	[1]Frau/33/2a
237va-vb	17	O[1]	B	245,5	-	-	-	[1]Frau/33/2a
237vb-238ra	17	O[1]	B	246,1	-	-	-	[1]Frau/33/3
238ra	17	O[1]	B	246,2	-	-	-	[1]Frau/33/3
238ra-rb	17	O[1]	B	246,3	-	-	-	[1]Frau/33/3
238rb	17	O[1]	B	247,1	-	-	-	[1]Frau/33/4
238rb-va	17	O[1]	B	247,2	-	-	-	[1]Frau/33/4
238va-vb	17	O[1]	B	247,3	-	-	-	[1]Frau/33/4
238vb	17	O[1]	A	248,1	-	-	-	[1]Frau/33/5a

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
238vb-239ra	17	O¹	A	248,2	-	-	-	¹Frau/33/5a
239ra	17	O¹	A	248,3	-	-	-	¹Frau/33/5a
239ra-rb	17	O¹	A	248,4	-	-	-	¹Frau/33/5a
239rb	17	O¹	A	248,5	-	-	-	¹Frau/33/5a
239rb-va	17	O¹	A	249,1	-	-	-	¹Frau/33/6a
239va	17	O¹	A	249,2	-	-	-	¹Frau/33/6a
239va-vb	17	O¹	A	249,3	-	-	-	¹Frau/33/6a
239vb-240ra	17	O¹	A	249,4	-	-	-	¹Frau/33/6a
240ra	17	O¹	A	249,5	-	-	-	¹Frau/33/6a
240ra-rb	17	O¹	A	249,6	-	-	-	¹Frau/33/6a
240rb	17	O¹	A	249,7	-	-	-	¹Frau/33/6a
240rb-va	17	O¹	A	250,1	-	386	-	¹Frau/33/7a
240va-vb	17	O¹	A	250,2	-	387	-	¹Frau/33/7a
240vb	17	O¹	A	250,3	-	388	-	¹Frau/33/7a
(Ankelweise)								
241ra	17	O¹	A	251,1	-	-	-	¹Frau/11/1
241ra-rb	17	O¹	B	251,2	-	-	-	¹Frau/11/1
241rb	17	O¹	B	251,3	-	-	-	¹Frau/11/1
241rb-va	17	O¹	B	251,4	-	-	-	¹Frau/11/1
241va	17	O¹	B	251,5	-	-	-	¹Frau/11/1
241va	17	O¹	B	252,1	-	-	-	¹Frau/11/2
241va-vb	17	O¹	B	252,2	-	-	-	¹Frau/11/2
241vb	17	O¹	B	252,3	-	-	-	¹Frau/11/2
241vb-242ra	17	O¹	B	252,4	-	-	-	¹Frau/11/2
242ra	17	O¹	B	252,5	-	-	-	¹Frau/11/2
242ra	17	O¹	B	253,1	-	-	-	¹Frau/11/3
242ra-rb	17	O¹	B	253,2	-	-	-	¹Frau/11/3
242rb	17	O¹	B	253,3	-	-	-	¹Frau/11/3
(Briefweise)								
244ra-rb	17	O¹	A	254,1	-	-	-	-
244rb	17	O¹	B	254,2	-	-	-	-
244rb-va	17	O¹	B	254,3	-	-	-	-
244va-vb	17	O¹	B	255,1	-	-	-	-
244vb	17	O¹	B	255,2	-	-	-	-
244vb-245ra	17	O¹	B	255,3	-	-	-	-
245ra	17	O¹	B	255,4	-	-	-	-
245ra-rb	17	O¹	B	255,5	-	-	-	-
245rb-va	17	O¹	B	255,6	-	-	-	-
245va	17	O¹	B	255,7	-	-	-	-
245va-vb	17	O¹	B	255,8	-	-	-	-
245vb-246ra	17	O¹	B	255,9	-	-	-	-
246ra	17	O¹	B	255,10	-	-	-	-
246ra-rb	17	O¹	B	255,11	S.27	-	-	-
246rb-va	17	O¹	B	255,12	S.28	-	-	-
246va	17	O¹	B	256,1	55,1	-	-	-
246va-vb	17	O¹	B	256,2	55,2	-	-	-
246vb-247ra	17	O¹	B	256,3	55,3	-	-	-
247ra	17	O¹	B	256,4	55,4	-	-	-
247ra-rb	17	O¹	B	256,5	55,5	-	-	-
247rb-va	17	O¹	B	256,6	55,6	-	-	-
247va	17	O¹	B	256,7	55,7	-	-	-
247va-vb	17	O¹	B	256,8	55,8	-	-	-
247vb-248ra	17,18	O¹	B	256,9	55,9	-	-	-
248ra	18	O¹	B	257,1	-	-	-	-
248ra-rb	18	O¹	B	257,2	-	-	-	-
248rb	18	O¹	B	257,3	-	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
248rb-va	18	O¹	B	257,4	-	-	-	-
248va-vb	18	O¹	B	257,5	-	-	-	-
248vb	18	O¹	B	257,6	-	-	-	-
248vb-249ra	18	O¹	B	257,7	-	-	-	-
249ra-rb	18	O¹	B	257,8	-	-	-	-
249rb	18	O¹	B	257,9	-	-	-	-
249rb-va	18	O¹	B	258,1	56,1	-	-	-
249va-vb	18	O¹	B	258,2	56,2	-	-	-
249vb-250ra	18	O¹	B	258,3	56,3	-	-	-
250ra	18	O¹	B	259,1	-	-	-	-
250ra-rb	18	O¹	B	259,2	-	-	-	-
250rb-va	18	O¹	B	259,3	-	-	-	-
250va	18	O¹	B	260,1	-	-	-	-
250va-vb	18	O¹	B	260,2	-	-	-	-
250vb-251ra	18	O¹	B	260,3	-	-	-	-
251ra-rb	18	O¹	B	261,1	57,1	-	-	-
251rb	18	O¹	B	261,2	57,2	-	-	-
251rb-va	18	O¹	B	261,3	57,3	-	-	-
251va-vb	18	O¹	B	262,1	-	-	-	-
251vb	18	O¹	B	262,2	-	-	-	-
251vb-252ra	18	O¹	B	262,3	-	-	-	-
252ra-rb	18	O¹	B	263,1	58,1	-	-	-
252rb	18	O¹	B	263,2	58,2	-	-	-
252rb-va	18	O¹	B	263,3	58,3	-	-	-
252va-vb	18	O¹	B	264,1	59,1	-	-	-
252vb-253ra	18	O¹	B	264,2	59,2		-	-
253ra	18	O¹	B	264,3	59,3	-	-	-
253rb	18	O¹	B	264,4	59,4	-	-	-
253rb-va	18	O¹	B	264,5	59,5	-	-	-
253va-vb	18	O¹	B	264,6	59,6	-	-	-
253vb	18	O¹	B	264,7	59,7	-	-	-
253vb-254ra	18	O¹	B	265,1	60,1	-	-	-
254ra-rb	18	O¹	B	265,2	60,2	-	-	-
254rb	18	O¹	B	265,3	60,3	-	-	-
254rb-va	18	O¹	B	266,1	61,1	-	-	-
254va-vb	18	O¹	B	266,2	61,2	-	-	-
254vb-255ra	18	O¹	B	266,3	61,3	-	-	-
255ra	18	O¹	B	266,4	61,4	-	-	-
255ra-rb	18	O¹	B	266,5	61,5	-	-	-
255rb-va	18	O¹	B	266,6	61,6	-	-	-
255va-vb	18	O¹	B	266,7	61,7	-	-	-
255vb	18	O¹	B	266,8	61,8	-	-	-
255vb-256ra	18	O¹	B	266,9	61,9	-	-	-
256ra-rb	18	O¹	B	266,10	61,10	-	-	-
256rb	18	O¹	B	266,11	61,11	-	-	-
256rb-va	18	O¹	B	266,12	61,12	-	-	-
256va-vb	18	O¹	B	266,13	61,13	-	-	-
256vb-257ra	18	O¹	B	266,14	61,14	-	-	-
257ra	18	O¹	B	266,15	61,15	-	-	-
257ra-rb	18	O¹	B	266,16	61,16	-	-	-
257rb-va	18	O¹	B	266,17	61,17	-	-	-
257va	18	O¹	B	266,18	61,18	-	-	-
257vb	18	O¹	B	266,19	61,19	-	-	-
257vb-258ra	18	O¹	B	266,20	61,20	-	-	-
258ra-rb	18	O¹	B	266,21	61,21	-	-	-
258rb	18	O¹	B	266,22	61,22	-	-	-
258rb-va	18	O¹	B	266,23	61,23	-	-	-
258va-vb	18	O¹	B	267,1	62,1	-	-	-
258vb-259ra	18	O¹	B	267,2	62,2	-	-	-
259ra	18	O¹	B	267,3	62,3	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
259ra-rb	18	O^1	B	268,1	-	-	-	-
259rb-va	18	O^1	B	268,2	-	-	-	-
259va	18	O^1	B	268,3	-	-	-	-
259vb	18	O^1	B	269,1	-	-	-	-
259vb-260ra	18,19	O^1	B	269,2	-	-	-	-
260ra-rb	19	O^1	B	269,3	-	-	-	-
260rb	19	O^1	B	270,1	-	-	-	-
260rb-va	19	O^1	B	270,2	-	-	-	-
260va-vb	19	O^1	B	270,3	-	-	-	-
260vb-261ra	19	O^1	B	271,1	-	-	-	-
261ra	19	O^1	B	271,2	-	-	-	-
261ra-rb	19	O^1	B	271,3	-	-	-	-
261rb-va	19	O^1	B	272,1	-	-	-	-
261va	19	O^1	B	272,2	-	-	-	-
261va-vb	19	O^1	B	272,3	-	-	-	-
261vb-262ra	19	O^1	B	273,1	63,1	-	-	-
262ra-rb	19	O^1	B	273,2	63,2	-	-	-
262rb	19	O^1	B	273,3	63,3	-	-	-
262rb-va	19	O^1	B	274,1	64,1	-	-	-
262va-vb	19	O^1	B	274,2	64,2	-	-	-
262vb	19	O^1	B	274,3	64,3	-	-	-
263ra	19	O^1	B	275,1	65,1	-	-	-
263ra-rb	19	O^1	B	275,2	65,2	-	-	-
263rb-va	19	O^1	B	275,3	65,3	-	-	-
263va	19	O^1	B	276,1	66,1	-	-	-
263va-vb	19	O^1	B	276,2	66,2	-	-	-
263vb-264ra	19	O^1	B	276,3	66,3	-	-	-
264ra-rb	19	O^1	B	276,4	66,4	-	-	-
264rb	19	O^1	B	276,5	66,5	-	-	-
264rb-va	19	O^1	B	277,1	-	-	-	-
264va-vb	19	O^1	B	277,2	-	-	-	-
264vb	19	O^1	B	277,3	-	-	-	-
265ra	19	O^1	B	278,1	67,1	-	-	-
265ra-rb	19	O^1	B	278,2	67,2	-	-	-
265va	19	O^1	B	279,1	68,1	-	-	-
265vb	19	O^1	B	279,2	68,2	-	-	-
265vb-266ra	19	O^1,O^3	B	279,3	68,3	-	-	-
266ra-rb	19	O^3	A	280,1	-	-	-	-
266rb	19	O^3	A	280,2	-	-	-	-
266rb-va	19	O^3	A	280,3	-	-	-	-
268ra	19	O^1	B	281,1	69,1	-	-	-
268ra-rb	19	O^1	B	281,2	69,2	-	-	-
268rb-va	19	O^1	B	281,3	69,3	-	-	-
268va	19	O^1	B	281,4	69,4	-	-	-
268va-vb	19	O^1	B	281,5	69,5	-	-	-
268vb-269ra	19	O^1	B	281,6	69,6	-	-	-
269ra	19	O^1	B	281,7	69,7	-	-	-
269ra-rb	19	O^1	B	282,1	-	-	-	-
269rb-va	19	O^1	B	282,2	-	-	-	-
269va-vb	19	O^1	B	282,3	-	-	-	-
269vb	19	O^1	B	283,1	-	-	-	-
269vb-270ra	19	O^1	B	283,2	-	-	-	-
270ra-rb	19	O^1	B	283,3	-	-	-	-
270rb	19	O^1	B	283,4	-	-	-	-
270rb-va	19	O^1	B	283,5	-	-	-	-
270va-vb	19	O^1	B	283,6	-	-	-	-
270vb	19	O^1	B	283,7	-	-	-	-
270vb-271ra	19	O^1	B	283,8	-	-	-	-
271ra-rb	19	O^1	B	283,9	-	-	-	-
271rb	19	O^1	B	283,10	-	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
271rb-va	19	O¹	B	284,1	-	-	-	-
271va-vb	19	O¹	B	284,2	-	-	-	-
271vb	19	O¹	B	284,3	-	-	-	-
271vb-272ra	19	O¹	B	285,1	70,1	-	-	-
272ra-rb	19	O¹	B	285,2	70,2	-	-	-
272rb	19	O¹	B	285,3	70,3	-	-	-
272rb-va	19	O¹	B	286,1	71,1	-	-	-
272va-vb	19	O¹	B	286,2	71,2	-	-	-
272vb	19	O¹	B	286,3	71,3	-	-	-
273ra	19	O¹	B	287,1	-	-	-	-
273ra-rb	19	O¹	B	287,2	-	-	-	-
273rb	19	O¹	B	287,3	-	-	-	-
273rb-va	19	O¹	B	288,1	-	-	-	-
273va-vb	19	O¹	B	288,2	-	-	-	-
273vb	19	O¹	B	288,3	-	-	-	-
273vb-274ra	19,20	O¹,O³	B	289,1	-	-	-	-
274ra-rb	20	O³	B	289,2	-	-	-	-
274rb-va	20	O³	B	289,3	-	-	-	-
274va	20	O³	B	289,4	-	-	-	-
274va-vb	20	O³	B	289,5	-	-	-	-
274vb-275ra	20	O³	B	289,6	-	-	-	-
275ra	20	O³	B	289,7	-	-	-	-
275ra-rb	20	O³	B	289,8	-	-	-	-
275rb-va	20	O³	B	289,9	-	-	-	-
275va	20	O³	B	289,10	-	-	-	-
275va-vb	20	O³	B	289,11	-	-	-	-
275vb-276ra	20	O³	B	289,12	-	-	-	-
276ra	20	O³	B	289,13	-	-	-	-
276ra-rb	20	O³	B	289,14	-	-	-	-
276rb	20	O³	B	289,15	-	-	-	-
276rb-va	20	O³	B	289,16	-	-	-	-
276va-vb	20	O³	B	289,17	-	-	-	-
276vb	20	O³	B	289,18	-	-	-	-
276vb-277ra	20	O³	B	289,19	-	-	-	-
277ra-rb	20	O³	B	289,20	-	-	-	-
277rb	20	O³	B	289,21	-	-	-	-
277rb-va	20	O³	B	289,22	-	-	-	-
277va-vb	20	O³	B	289,23	-	-	-	-
277vb	20	O³	B	289,24	-	-	-	-
277vb-278ra	20	O³	B	289,25	-	-	-	-
278ra-rb	20	O³	B	289,26	-	-	-	-
278rb	20	O³	B	289,27	-	-	-	-
278rb-va	20	O³	B	289,28	-	-	-	-
278va-vb	20	O³	B	289,29	-	-	-	-
278vb	20	O³	B	289,30	-	-	-	-
278vb-279ra	20	O³	B	289,31	-	-	-	-
279ra	20	O³	B	289,32	-	-	-	-
279rb	20	O³	B	289,33	-	-	-	-
279rb-va	20	O³	B	289,34	-	-	-	-
279va	20	O³	B	289,35	-	-	-	-
279va-vb	20	O³	B	289,36	-	-	-	-
279vb-280ra	20	O³	B	289,37	-	-	-	-
280ra	20	O³	B	289,38	-	-	-	-
280ra-rb	20	O³	B	289,39	-	-	-	-
280rb-va	20	O³	B	289,40	-	-	-	-
280va	20	O³	B	289,41	-	-	-	-
280va-vb	20	O³	B	289,42	-	-	-	-
280vb-281ra	20	O³	B	289,43	-	-	-	-
281ra	20	O³	B	289,44	-	-	-	-
281ra-rb	20	O³	B	289,45	-	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
281rb-va	20	O^3	B	289,46	-	-	-	-
281va	20	O^3	B	289,47	-	-	-	-
281va-vb	20	O^3	B	289,48	-	-	-	-
281vb-282ra	20	O^3	B	289,49	-	-	-	-
282ra	20	O^3	B	289,50	-	-	-	-
282ra-rb	20	O^3	B	289,51	-	-	-	-
282rb-va	20	O^3	B	289,52	-	-	-	-
282va	20	O^3	B	289,53	-	-	-	-
282va-vb	20	O^3	B	289,54	-	-	-	-
282vb-283ra	20	O^3	B	289,55	-	-	-	-
283ra	20	O^3	B	289,56	-	-	-	-
283ra-rb	20	O^3	B	289,57	-	-	-	-
283rb	20	O^3	B	289,58	-	-	-	-
283rb-va	20	O^3	B	289,59	-	-	-	-
283va-vb	20	O^3	B	289,60	-	-	-	-
283vb	20	O^3	B	289,61	-	-	-	-
283vb-284ra	20	O^3	B	289,62	-	-	-	-
284ra-rb	20	O^3	B	289,63	-	-	-	-
284rb	20	O^3	B	289,64	-	-	-	-
284rb-va	20	O^3	B	289,65	-	-	-	-
284va-vb	20	O^3	B	289,66	-	-	-	-
284vb	20	O^3	B	289,67	-	-	-	-
284vb-285ra	20	O^3	B	289,68	-	-	-	-
285ra-rb	20	O^3	B	289,69	-	-	-	-
285rb	20	O^3	B	289,70	-	-	-	-
285rb-va	20	O^3	B	289,71	-	-	-	-
285va-vb	20	O^3	A	290,1	-	-	-	-
285vb	20	O^3	A	290,2	-	-	-	-
285vb-286ra	20,21	O^3	A	290,3	-	-	-	-
286ra	21	O^3	A	291,1	-	-	-	-
286ra-rb	21	O^3	A	291,2	-	-	-	-
286rb-va	21	O^3	A	292,1	-	-	-	-
286va	21	O^3	A	292,2	-	-	-	-
286va-vb	21	O^3	A	292,3	-	-	-	-
286vb-287ra	21	O^3	A	293,1	72,1	-	-	-
287ra	21	O^3	A	293,2	72,2	-	-	-
287ra-rb	21	O^3	A	293,3	72,3	-	-	-
287rb	21	O^3	A	293,4	72,4	-	-	-
287rb-va	21	O^3	A	293,5	72,5	-	-	-
287va-vb	21	O^3	A	294,1	-	-	-	-
287vb	21	O^3	A	294,2	-	-	-	-
287vb-288ra	21	O^3,P	A	294,3	-	-	-	-
288ra	21	P	A	295,1	73,1	-	-	-
288ra-rb	21	P	A	295,2	73,2	-	-	-
288rb	21	P	A	295,3	73,3	-	-	-
288rb-va	21	P	A	295,4	73,4	-	-	-
288va	21	P	A	295,5	73,5	-	-	-
288va-vb	21	P	A	296,1	65,1	-	-	-
288vb	21	P	A	296,2	65,2	-	-	-
288vb	21	P	A	296,3	65,3	-	-	-
289ra	21	P	A	297,1	57,1	-	-	-
289ra	21	P	A	297,2	57,2	-	-	-
289ra-rb	21	P	A	297,3	57,3	-	-	-
289rb	21	P	A	298,1	-	-	-	-
289va	21	P	A	298,2	-	-	-	-
289va-vb	21	P	A	298,3	-	-	-	-
289vb	21	P	A	299,1	74,1	-	-	-
289vb-290ra	21	P,O^3	A	299,2	74,2	-	-	-
290ra	21	O^3	A	299,3	74,3	-	-	-
290ra-rb	21	O^3	A	300,1	-	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
290rb-va	21	O³	A	300,2	-	-	-	-
290va	21	O³	A	300,3	-	-	-	-
290va-vb	21	O³	A	300,4	-	-	-	-
290vb	21	O³	A	300,5	-	-	-	-
290vb	21	O³	A	300,6	-	-	-	-
(Kreuzleich)								
291ra	21	O³	B	301,1	-	II,1	II,1	-
291ra-rb	21	O³	B	301,2	-	II,2	II,2	-
291rb-va	21	O³	B	301,3	-	II,3	II,3	-
291va-vb	21	O³	B	301,4	-	II,4	II,4	-
291vb-292ra	21	O³	B	301,5	-	II,5	II,5	-
292ra-rb	21	O³	B	301,6	-	II,6	II,6	-
292rb	21	O³	B	301,7	-	II,7	II,7	-
292va-vb	21	O³	B	301,8	-	II,8	II,8	-
292vb-293ra	21	O³	B	301,9	-	II,9	II,9	-
293ra-rb	21	O³	B	301,10	-	II,10	II,10	-
293rb-va	21	O³	B	301,11	-	II,11	II,11	-
293va-vb	21	O³	B	301,12	-	II,12	II,12	-
/vb 293~~vb~~-294ra	21	O³	B	301,13	-	II,13	II,13	-
294ra-rb	21	O³	B	301,14	-	II,14	II,14	-
294rb-vb	21	O³	B	301,15	-	II,15	II,15	-
294vb-295rb	21	O³	B	301,16	-	II,16	II,16	-
295rb-va	21	O³	B	301,17	-	II,17	II,17	-
295va-vb	21	O³	B	301,18	-	II,18	II,18	-
295vb-296rb	21	O³	B	301,19	-	II,19	II,19	-
296rb-vb	21	O³	B	301,20	-	II,20	II,20	-
296vb-297rb	21	O³	B	301,21	-	II,21	II,21	-
297rb-va	21	O³	B	301,22	-	II,22	II,22	-
(Briefweise)								
304ra	21	P	A	305,1	-	-	-	-
304ra-rb	21	P	A	305,2	-	-	-	-
304rb	21	P	A	305,3	-	-	-	-
304rb-va	21	P	A	305,4	-	-	-	-
304va	21	P	A	305,5	-	-	-	-
304va-vb	21	P	A	305,6	-	-	-	-
304vb	21	P	A	305,7	-	-	-	-
305ra	21	P	A	300,6	-	-	-	-
305ra	21	P	A	300,7	-	-	-	-
305ra-rb	21	P	A	300,8	-	-	-	-
305rb	21	P	A	300,9	-	-	-	-
305rb-va	21	P	A	306,1	-	-	-	-
305va-vb	21	P	A	306,2	-	-	-	-
305vb	21	P	A	306,3	-	-	-	-
305vb-306ra	21	P,O³	A	307,1	76,1	-	-	-
306ra	21	O³	A	307,2	76,2	-	-	-
306ra-rb	21	O³	A	307,3	76,3	-	-	-
306rb	21	O³	A	308,1	77,1	-	-	-
306rb-va	21	O³	A	308,2	77,2	-	-	-
306va	21	O³	A	308,3	77,3	-	-	-
306va-vb	21	O³	A	309,1	78,1	-	-	-
306vb-307ra	21	O³	A	309,2	78,2	-	-	-
307ra	21	O³	A	309,3	78,3	-	-	-
307ra-rb	21	O³	A	310,1	-	-	-	-
307rb-va	21	O³	A	310,2	-	-	-	-
307va	21	O³	A	310,3	-	-	-	-
307va-vb	21	O³	A	310,4	-	-	-	-

Blätter	Lage	Wz.	Hd.	Bartsch	Ausg.	Ettm.	GA	RSM
307vb	21	O^3	A	310,5	-	-	-	-
(Verhohlener Ton)								
390ra-rb	28	O^3	B	415,1	34,1	-	-	s. [1]Ketn/3/
390rb	28	O^3	B	415,2	34,2	-	-	s. [1]Ketn/3/
390rb-va	28	O^3	B	415,3	34,3	-	-	s. [1]Ketn/3/
(Zarter Ton)								
445vb	32	O^1	B	468,1	-	-	-	[1]Frau/5/524
445vb-446ra	32	O^1,O^3	B	468,2	-	-	-	[1]Frau/5/524
446ra-rb	32	O^3	B	468,3	-	-	-	[1]Frau/5/524
(Junger Meißner: Langer Ton)								
800ra-rb	59	O^3	B	861,1	-	-	-	[1]JungMei/1/ 506a
801rb-va	59	O^3	B	863,2	-	-	-	[1]JungMei/1/ 508a

A.2 Verzeichnis der Stropheneingänge

Das Verzeichnis der Stropheneingänge erfaßt das Material der Konkordanz. Abbreviaturen sind aufgelöst, das Faksimile erlaubt hier die Kontrolle. Ergänzungen wie Kürzungen des Textes wurden auch bei offensichtlichen Schreiberversehen nicht korrigiert, lediglich fehlende Initialen sind in spitzen Klammern hinzugefügt worden. In folgenden Fällen wurde auf handschriftengetreue Wiedergabe verzichtet:

- aus technischen Gründen wurden 's' und die Variante mit langem Schaft vereinheitlicht, ebenso blieben diakritische Zeichen über 'y' unberücksichtigt;
- da in vielen Fällen 'i', 'j' und 'y' unmittelbar nach der Initiale nicht zu unterscheiden waren, wurde hier einheitlich 'i' gesetzt;
- die diakritischen Zeichen über Vokal mußten aus technischen Gründen teils nachgestellt werden, sie sind dann im Fettdruck hervorgehoben;
- Reimvirgeln und -punkte im Vers werden nicht aufgeführt;
- im Vers wird einheitliche Kleinschreibung durchgeführt.

Aufgeführt ist jeweils der erste Vers, wo er nur zwei Hebungen aufweist, wurde der folgende hinzugezogen um sichere Identifizierung zu gewährleisten. Er erscheint grundsätzlich in der von den Schreibern letztgültig

aufgeführt, spätere Ergänzungen aufgenommen.

Ach daz dirre ton sins meynsters gar verwyset ist	133rb-va
Ach fraw durch all din gute	161vb
Ach got nü wüst ich gerne	216rb-va
Ach got wie mag der mentsch so gar sundig gesin	113va
Ach got wo sint nuo hie die hohen fuorsten kommen	107ra-rb
Ach herre got der jemerlichen zuuersicht	99va-vb
Ach hochgelopter starcker got	207va-vb
Ach jünger man dü solt dich rümen nit zü vil	801rb-va
Ach jünger man wiltü verdienen richen solt	253va-vb
Ach junger man wiltu verdienen richen solt	290ra
Ach meyster mir din munt von hoher zierde seyt	259ra
Ach milter got ich armer sönder rüff dich an	260rb
Ach mynne daz du mangen man	242ra
Ach pfenning wer din vyle hat der redet recht	306vb
Ach reine sel vernym den schmertzen	180vb-181ra
Ach reiner frauowen wirde daz erworben hat	256rb-va
Ach richer man ich gliche dich eim affen	239ra
Ach tot myn frunt wolstu mich lenger leben lon	307rb-va
Ach treger mensch wer hat so ser gebünden dich	271ra-rb
Ach vsserwelte maget rein	226ra
Ach welt dar vmb so nym din selbes eben war	99va
Ach welt sich vmb dich was got nu mit dir wil tun	100ra-rb
Ach werder fuorste ob duo nü künst mercken wilt	258vb-259ra
Ach werder got nü laß mich dir befolhen sin	105vb-106ra
Ach wyser man durch liebe nieman lob zu vil	129ra
Ach zarter herr dich muot die schülde	181ra-rb
Adam bildsam vernam	294rb-vb
Adam den ersten mentschen den betrog ein wyp	101rb
Adam den ersten mentschen den betrog ein wyp	115vb
Ald vff so hub sich judas	148rb
All die ich hie genennet han	136vb-137ra
All durch den fluß dich prysen	187ra
All in der hell apgrunde	153vb-154ra
Allein furt er den selben strit	229rb-va
Almechtig aller dinge	221vb
Almechtig kung ob ich din wunder werd bestan	122ra-rb
Almechtig suenerynne	152vb
Almechtig vatter ich bit dich durch die gabe dyn	249ra-rb
Alrerst vil der reine wise starcke gütte	293rb-va
Als nü der geist die rede hort	224va
Als nü die gotheit ging zü rat	202rb
Altissimüs vor dem ich ser erschrecke	237ra-rb
Am crucz er syben wort da sprach	211rb-va
Am dritten tage fürt man die fraüwe her wider fur	247va
Am lesten tage so bittet der jüngeling	250vb-251ra
An hüb gewaltig keiser	145ra-rb
An kinden so wirt muoter truowe vil verlorn	107vb
Ancilla dei miseratrix bist bereit	155rb-va
Angeli vnd archangeli die loben dich	104vb
Apockalipsis git vrkünd	200vb-201ra
Armuot die hat mich uz getryben	222va-vb
Armuot die hat mir truoren geben	222vb
Armüt dich hasset manig man	207vb-208ra
Armut dich hasset manig man	210ra-rb
Ava maria ubergulter hymmel hort	304va
Avch bitt wir daz sie mache fry	229ra
Avch wil er sich allein nit kennen	184rb
Ave daz ist daz hochste wort	230rb
Ave daz ist ein wort durch gründet süsse	173ra

‹A›ve der engel sprach daz mynnicliche wort	305va-vb
Ave din hohes lop kein syn dürch gruonden mag	112ra-rb
Ave do dich der hymmel degen	230rb-va
Ave dü gottes botschafft aller meiste	173rb
Ave got rett von dir also	230va
Ave gracia ist din nam genennet	173va-vb
Ave in hymel warent dine	173ra-rb
Ave maria du geber den waren crist	94vb-95ra
Ave maria du uberguldt ich lobe dich	304ra
Ave maria künigin	164ra
Ave maria muoter vnd eyn reine meit	112rb
Ave maria muter vnd ein reine magt	94va-vb
Ave maria reine meit on allen spot	95va
Ave maria ubergulte hymmel cron	304vb
Ave mary du ubergult waz got begert	304va-vb
Ave mary du ubergulte kunigyn	304ra-rb
Ave mary du ubergulter hymmel fan	304rb-va
Ave mary du ubergultes hymmel cleit	304rb
Bara der kung die krone trug zu sodoma	287va-vb
Barmung vnd gnade kumpt von nieman dann von got	234ra-rb
Begrüßet sy die vetterlich persone	171va-vb
Bit dinen got so frone	146va
Bit für vns magt reine	140va
Centürio ein ritter der stünd nah da by	279vb-280ra
Cipressus cedrüs popelboem	295rb-va
Clüg sach johannes gan zu rate	177rb
Clug sach johannes helt zü rat	183va
Consolatrix principalis du virgo rich	155vb
Crist leit vor vns so swere	153vb
Da balthasar der kung zu babelonen saß	287vb
Da durch er vns herloste	118va-vb
Da es abent wart von schul liess man die jungen	239va-vb
Da man die rechten meynster kunst beweren sol	130ra
Da sprach die kusche junckfraw vin	137vb
Da trueg sie wol den hochsten krantz	445vb-446ra
Da wart der wilde lewe zam	202rb-va
Da wart fruchtig dez hymmelriches anger	175ra-rb
Dang sy dir gnadenriche magt	228rb-va
Dar an gedenckent richter vnd ir dienest man	113rb-va
Dar an gedencket ir fürsten in dem lande wit	245vb-246ra
Dar an gedenckt ir werden man halt uch in hüt	247va-vb
Dar nach do sprach zü ym alda	224ra-rb
Dar nach herwacht vnsenffticlich	227vb
Dar nach ist me sant andere	158ra-rb
Dar nach kam er herwider	212rb-va
Dar nach satz man ym üff die cron	208va
Dar vmb vor war mag creatur	188rb
Dar wil ich lassen strichen	147va
Darnach in einer kürczen frist	223rb
Darnach wart er gefuret an die virde stat	290va-vb
Darnach wart got gefuerat an die dritte stat	290va
Darnach wart got gefueret an die achte stat	305ra-rb
Darnach wart got gefueret an die funfete stat	290vb
Darnach wart got gefueret an die nunde stat	305rb
Darnach wart got gefueret an die sehste stat	290vb,305ra
Darnach wart got gefuret an die ander stat	290rb-va
Darnach wart got gefuret an die sybend stat	305ra
Das achte wunder zeuget uns daz also wie	131vb-132ra
Das all propheten hant geschryben vnd geseyt	114vb
Das alle dyse welte mocht myn eygen sin	130va
Das byspil wil ich glichen einem tummen man	100va
Das dritte wunder da syen in den templ truog	131ra-rb

Das eilft wunder sin todes hercz leit vngemach	132rb-va
Das funfte da got zu jherusalem in reit	131va
Das heilig rich stund manig jar ellende	30ra-rb
Das ist die guldin wyse	150ra
Das kint sich da vil wol versan	232vb
Das nunde wunder daz bezeichent vns also	132ra-rb
Das recht ist so gehure	117vb
Das riet der geist mit ganczem willen	184vb-185ra
Das sehste wunder da got mit den zwolffen gie	131va-vb
Das sehzehend wunder daz bezeichent vns daz leben	133ra-rb
Das soltu lieber mentsch gar wol befinden	174va
Das sybend wunder da begund er in verjehen	131vb
Das tzwergel sprach werlich laneth ich wil dir sagen	268ra-rb
Das vierczend wunder waz da er die hell zu brach	132vb
Das vierde wunder da er vns wolt vore gan	131rb-va
Das wysse priester daz din lyp sol reiner sin	99ra-rb
Das zehend wunder tut vns froemde sin bekant	132rb
Das zwolft wunder betutet vns die marter sin	132va
Daz ander wunder daz bezeichent vns die buoch	131ra
Daz crütze breit daz was der schilt	229va-vb
Daz den wolff vz holtze yeit	222va
Daz dritte liedel singen ich	136va-vb
Daz drutzend wunder do er an dem crucze hing	132va-vb
Daz ein bracht zwey dorch eine	214ra
Daz ewig wort vss gottes munt	137va
Daz funfczend wunder tutet vns sin hymmel vart	133ra
Daz ir die rede merckent baß	225rb-va
Daz opfer wirdeclichen wart enpfangen	169va-vb
Daz recht ist vngewaltig	116va-vb
Daz sint ir zwey nuo wolt ir auch daz dritte han	251rb-va
Daz sint ir zwey vnd wolt ir nu daz drytte han	289ra-rb
Daz sybenzehend wunder wunder heyssen mag	133rb
Daz unberungen rich asswerüs din pass	271vb
Daz unmessige rich aswerus din phalas	245ra-rb
Daz wort hat alle welt gemein	230vb
Dem keiser wohs in fromden land ein horne	247ra
Dem künig wart sin zinß al hie benommen	166vb-167ra
Den anderen wonsch den wolt ich also legen an	262va-vb
Den brecht vns her also mit gutem heile	174vb-175ra
Den dritten wonsch den wolt ich wonschen vnferzeit	262vb
Den schilt er zü dem rücken swang	229va
Den selben meinster rich der hie sin blut vergoß	98va-vb
Den sitten hett der selbe man	225va
Den suon dauid in geiste gicht	291va-vb
Den syben kirchen schreip johan	20r
Der alte schrey die jüngen sin in smertze	170vb-171ra
Der alte sprach die züt ist hie	228va
Der ander sprach mir ist so dicke vil geseit	251vb
Der bellicamüs todet sich dorch sine kint	390rb
Der bellicanüs totet sich dorch sine kint	156ra
Der blümen glantz gar sunder schrantz belybet	293va-vb
Der czinck der wart gar schier all da von ir breit	269rb-va
Der dritte sprach sonder dü solt doch nit verzagen	251vb-252ra
Der dritte vss der dryer gaden	199rb-va
Der dryer bünt die hat die meyt spalten	194rb-va
Der edel mensche lasarus herfure tratt	280rb-va
Der edel wise lucas vnd auch cleophas	280vb-281ra
Der engel fraüwet sich der botschafft werde	173vb
Der engel sprach dü syst gegrüßt	189rb
Der erste keyser heinrich der maß iegliche zit	264rb
Der ersten sach zükünfft die sie begruesset	170ra
Der fürste reiss ab sin gewant ym was so zorn	281ra-rb

Der fürste sass von zorn sin farw begünd sich rotten	279va-vb
Der fürste sprach feronica nü hor dü mir	281vb-282ra
Der fürste sprach longin ich danck dir gütter mer	281va
Der fuhs uber ein brunnen kam er sach daryn	101vb
Der furst geset die juden nicht vnd vur von dann	282va
Der furst herschrack sin hertz daz kam in große swer	278vb
Der ge herfur der zu gesange habe guonst	110va-vb
Der geist der qüam gesiechticlcih	223vb-224ra
Der geist het boser liste wil	224rb
Der geist wart zorniclich gemüt	224vb
Der gottes wuonder wil ich üch herzeuogen vil	109ra-rb
Der han der krewet dick ee ez sig mitternaht	265ra-rb
Der heilig geist mit willen schon	202vb
Der heilig geist ret schon dar nach	189ra-rb
Der heilige geist sie gar durch faht	241va-vb
Der here sagt der frawen sin	228va-vb
Der herr am crütze wart herhaben	181va
Der heylge geist der was ir wol ersprossen	168rb
Der heylig geist der antwort one laügen	173va
Der heylig gottes tempel	219rb-va
Der hoff geticht der mynn zoegen hat mir den ton	125va-vb
Der horne schall der ist so grusenlich gestalt	109rb
Der hort vss hoher heylikeit entsprossen ist	111ra-rb
Der juden schar die was so michel vnde groß	248va-vb
Der juden schar her gein ym drang	241va
Der jüde gab ym bosen ratt	223va
Der jüde kert hin wider zü	224vb-225ra
Der keiser da zu sinen besten herren jach	284va-vb
Der keiser der fur herferten yn fromde lant	246vb-247ra
Der keiser der stunt üff vnd kert von süchten rost	284ra-rb
Der keiser der was fro daz ym fiel ab sin horn	247vb-248ra
Der keiser liess sich teuffen vnd gelaüpt zü hant	284rb
Der keiser sprach ich clag üch allen mynen myne not	276ra
Der keiser sprach waz sol der vngetruwe hünt	283rb
Der keiser sprach wo ist nü myn getrüwer rat	283va-vb
Der keiser warff die aügen vff vnd blickt yn an	282vb-283ra
Der keyser dancket schon dem werden got zü zart	285rb
‹D›er keyser der da moyses gab x bot	127va
Der keyser sprach man hat mir fremde mer geseit	275va
Der kron gestirn vnd steine craft	44ra-rb
Der kungynn ich ob allen kungynn dienen wil	155ra-rb
Der künig het ein alten clügen grysen	166rb-va
Der künig sprach mit czorniclichen sitten	166va-vb
Der kunig sprach wie tarstü des gedencken	166va
Der man herschrack vnd er gedacht in sinem müt	287ra
Der mon stet von der sonnen	151rb-va
Der mon vnder ir fußen da gesehen wart	115rb-va
Der nu ein man vss fromden landen her bekomon	307ra
Der pellican betüt sich got so clare	171ra
Der rat gar lobelich zerging	202vb-203ra
Der red herschracken sie gar vssermassen ser	279rb-va
Der rich man sprach solt ich mich gein uch rechen	239ra-rb
Der ritter ging in kürtzer stunt	223rb-va
Der ritter sprach behendeclich	223va-vb
Der ritter sprach gar trüriclich	228ra
Der ritter sprach mich lüstet nicht	228ra
Der ritter wart beweget ser	225ra
Der ritter was ein trürig man	225vb
Der schmyt von oberlande	25v-26r
Der selbe keiser was so gar ein frümer man	274va
Der slangen biß sunder merck yß	157rb-va
Der son der schiet von sinem vatter da zu hant	248ra-rb

Der sterne gab soliechten schin	233ra
Der sternen crafft ir eigenschafft	158vb-159ra
Der sternen glantz seh wir nit gantz	158va-vb
Der storcke der ist kluger vil danne manig man	252rb
Der strüß dry tag git sin gesiecht den eyern dar	156ra-rb
Der strüss dry tag gyt sin gesiecht den eyern da	390rb-va
Der symoniem hoübet	116rb-va
Der sünden flüch gerochen wart	204ra
Der tantz der ist gar schon bereit	446ra-rb
Der tot der sprach wie ser dir vor mir gruset	238vb-239ra
Der tot der wil gewynne	216vb-217ra
Der tot quam zu mir heim vnd wolte toden mich	307ra-rb
Der tot sprach neyn es get nit nach dim willen	239rb
Der tüfel sprach so mangelst dü	224va-vb
Der tüfel sprach vnd ist daz war	224ra
Der tüfel wart herzürnet ser	224va
Der vatter ret ym rat zum geiste	184vb
Der vatter vnde muoter eret hie by leben	107vb-108ra
Der witz ein kint bistu was nennet man ein gresel	110vb
Der witz ein kint jst dir kunt was man nent ein gresel	103ra-rb
Der zungen zwingen ist auch dick ein missetat	98vb-99ra
Der zungen zwingen ist richer tugend vrspring	98vb
Des baumes craft wie kuend ich den bewysen	31ra-rb
Des morgens kam vil volkes vor des schiffes bort	283vb
Des rittes clag was dannoch me	226va
Des tages da die hant schreib mit dem golde clar	287vb-288ra
Des vatters czorn bejagte	293ra-rb
Dez dancken wir dir maget aller beste	41va-vb
Di cristenheit sie loben sol	229rb
Die botschafft her vom hymmel kan	231va-vb
Die din genade bitten ich dü vil czarter got	274ra-rb
Die dritte botschaft die was also stete	236va
Die dry einem bünde sin versloßen	195ra
Die dry person die juncfro hat	45ra-rb
Die dry person giengent zu ratte	184va-vb
Die engel komen mit den hymmel fannen	238rb-va
Die ewig wisheit vollenbracht vns mere	171vb
Die farwen dry in einen pünt	200vb
Die feste hat ix zelle	143ra
Die fraüw sprach edler furst ich tün uch sorgen büsse	282ra
Die gotheit die kam über ein	230vb-231ra
Die gotheit die wart uber ein	231va
Die gottes wunder wil ich uch betuten bass	108va-vb
Die guten mynner die sint leyder gar verlorn	100vb-101ra
Die heübet rymen teylet	150vb
Die hoffenung was ye so starck	226ra
Die ist den finden myn bereit	227rb-va
Die iuden vnd die heyden hettens hüss vmbrüngen	282ra-rb
Die iüden herschracken sere von des banners sweym	276vb-277ra
Die juncfro sprach do von het ich üch vil zü sagen	274vb-275ra
Die junckfraw sprach ch tru in wol geweren	236rb-va
Die künge dry pflagen geswinder ferte	169rb-va
Die kuniginne von saba	51va-52va
Die maget aller gnaden voll	231vb
Die magt der hymmel frauwe die sust gecronet was	58vb-59vb
Die martel sin was manigfalt	203vb-204ra
Die meister wol gedichtet han	204ra-rb
Die mer die wart in allem land den iuden kuont	250rb-va
Die milt ist ein hant veste aller tugende vol	286va
Die milt ist wol vff alle sach ein war vrspring	286rb-va
Die munch die pfaffen nunnen habent semlich wys	126va-vb
Die mynn die halff daz clare golt herrichen	175rb

Die mynn ist aller selden blut	209rb-va
Die noch geboren werden	221ra
Die rede stunt gar volliclich ein halbes jar	287ra-rb
Die rede tet küng artüs vsser massen zorn	268va-vb
Die segen laß herre an mir verfencklich sin	260ra-rb
Die smyt vnd auch den aneboss der esse gluet	98rb-va
Die storckinne die hat den art noch ir me syt	252ra-rb
Die türn vnd auch die stat alda czü brochen wart	285ra-rb
Die tummen jehent got sprech zu sinr mueter wyp	133vb-134ra
Die welt die lag so herticlich gefangen	173rb-va
Die wile die enwart nit lang der juden schar	248rb
Die wollen all myn pfleger sin	136vb
Die wunder sint mir hoch gezalt	137ra-rb
Die wyl ein man in dez geluckes spiegel seh	125rb
Die zyt ist hie die botten die sint vß gesant	307va
Din ander vogel ist mir worden kunt	164vb
Din vinger vnd ein arm ein hercze kuennet nicht	286va-vb
Dir mensche hat hergeben sich	227rb
Dis byspel sy aller der welte vor geseyt	264rb-va
Diß byspil sollent mercken hie die werden man	287rb
Do bat her symeone	212va
Do drat her fur der jüden bischoff kaifas	277vb-278ra
Do furtent in die argen wicht	210vb
Do got bü sinen jüngern ob dem tische saß	273va
Do got die sine grosße martel ane sach	248ra
Do got ein kint geboren wart	232va-vb
Do got sin mentschlich blumlin wolt hernuwen	174va-vb
Do ihesus crist der werde got daz crutze druog	273vb
Do ihesus christus von betleem wolte gan	250ra
Do judas bot dem schopfer sinen falschen munt	248rb-va
Do namen sie den herren zart	211va
Do nü der fürst den strit gewan	230ra-rb
Do nü der ritter zü hin tratt	225va-vb
Do nü der tag ein ende nam	223vb
Do nü der trürig man entsliff	226va-vb
Do sache aller sach am fronen krütze hing	249rb
Do sie sich von mir vmbe want	128rb
Do trat her für der alte annas vff der fart	278vb-279ra
Dort schreybt ein hant mit listen	153ra
Dri sachen sol eyn priester han hab ich gehort	249vb-250ra
Drifaltig rat wart über ein	189vb
Dru recht die hort ich kriegen	117va-vb
Dry edel kung von hoher art	137rb-va
Dry nagel man ym dorch sin hend vnd fuße slug	112vb-113ra
‹D›ry nagel stümpff vnd vngefüg	229vb
Du bist der zederbaum ein wunnen bernder schaw	94rb
Du bist die magt die durch die wuostenunge zogt	94va
Du hoher got gedryet	152va-vb
Dv bernder stamme von yesse got tet dir kuont	111vb
Dv bist daz leben vnd daz liecht	228rb
Dv gantzer schrin dü bist die port	188va
Dv hoch gelobter got wir sollnt dich loben hie	261va-vb
Dv hoher got gedryett	139rb-va
Dv sagst mir vil von dinen schirmslegen	171ra-rb
Dv wunnenberndes suß rich vrspring	291ra
Dvrch mynes liebes willen wil ich heben an	254vb-255ra
Ei bernde meit vnd erentriche frauwe	19r-v
Ei bernde meyt du wandels fry	188vb
Ei ich sach in dem trone	19r
Ei was sich mischet vnd entmuschet	21v-22r
Ei wie ein lebdes mynnen wort	20v-21r
Eia dü hymmel künigin	164rb

Ein abent essen do vergie	241rb-va
Ein alt man vnd ein junger	162va-vb
Ein alte krew zu yren lieben kinden sprach	101rb-va
Ein berg lyt von jherusalem nit ferre	240rb
Ein byder wip ist suesser danne des meyen bluot	253rb-va
Ein cluger han vff sines meynster miste sas	101va-vb
Ein dierlin daz ist zwir geborn	163va-vb
Ein edel morgen röt vff brehen	177va-vb
Ein ey gelich ist synewel	136ra
Ein faß der dryer sußen	141va-vb
Ein fraw ob allen fraüwen	161va
Ein großes zeichen an dem kunnig da geschach	284rb-va
Ein hechel vnd ein heren sip die freuten sich	306va
Ein helfferin gar hoch geborn	203rb-va
Ein heller sterne also clar	232vb-233ra
Ein herr ein pfaff die heissen beyde wol ein hirt	126vb
Ein hirten fragten sie der der mer	233ra
Ein hort beslossen lag in der driualtikeyt	110vb-111ra
Ein künigin sach er gar fin	158ra
Ein lichter stern mit zwoliff czincken was behafft	269rb
Ein müter vnd ein maget	140va-vb
Ein rein wyp ist vffhaltung aller welte	240va-vb
Ein reine meit die ist geborn	189ra
Ein rich gewaltig konig der was sich hie vor	245va
Ein rich gewaltig konig hielte sich erlich	244vb
Ein ritter seit von ritterschaft so seit der knecht	122rb
Ein schilt fur helle fure	161va-vb
Ein schnyder schneyd mir myn gewant	22v-23r
Ein schrifft eins vogels list bekennet	183vb-184ra
Ein senger meister hat die sinen art	200rb
Ein singer meyster hat ein l vnd aüch drü h	263va
Ein singer meyster meyster der hat zweyer me	263va-vb
Ein singer meyster meyster meyster ist drylich	263vb-264ra
Ein slang ist an geboren von natüren	170vb
Ein snecke vnd ein besem hetten einen sin	306rb
Ein spiegel clar so glantz an einer wende hing	100rb-va
Ein strit alda herhebet wart	225vb-226ra
Ein sü vnd sieben ferckel vnser here sprach	250ra-rb
Ein sünde die ist engstlichen vnde grosß	271rb
Ein tier von hoher art geborn	163vb
Ein trug es da die frauwe	148ra-rb
Ein vogel heyßt pellicamus	164vb-165ra
Ein wildes tier vnd wuest es nu sin sterben	174rb-va
Ein wort daz ist eyn wesen	186rb-va
Ein wort daz wont ym allerhochsten trone	194ra-rb
Ein wort in ewikeit erclang	184rb-va
Ein wort in got ist wort gewesen	183ra-rb
Ein wort in gottz ewikeit	163rb
Ein wort ist ye mit got in siner ewikeyt	106rb
Ein wort mit wort ist wort gewesen	176vb-177ra
Ein wort was lang verborgen	212va-vb
Ein yeglich man entphahe der reinen wiben segen	252vb-253ra
Ein zuchtig wip ist besser dann der kriechen golt	253ra
Einist gestorben tucht mich gnug gestorben sin	234ra
Eins bider wibes hat ein werder man wol er	254rb
‹E›ins flegels heupt vnd einer alten hosen har	306rb-va
Elgast der wolte rytten	162va
End nam des tempels ziere	145va
Er ge herfur der zu gesange habe gunst	102vb-103ra
Er hort der engel toen signieren	183rb-va
Er hort die engel schon signieren	177ra-rb
Er kam aldar mit synne	212vb

Er lept in sünden swern	217vb-218ra
Er liess gebieten daz sie vielen von den pferden	282rb-va
Er macht vss einem worte	213rb
Er meint daz wort gantz dorch got synnen	144rb-va
Er sach gesicht ein ewig licht	157vb-158ra
Er sach so vil der wunder	186vb
Er sass alda gar trüriclich	225rb
Er sprach gabrel du ab hin far	137va-vb
Er sprach nein edler herr ich hab gelitten nott	283ra
Er sprach nym war ich sundig man	226rb
Er sprach nü we mir armen man	226rb
Er sprach zü ym gar vnverczeit	227vb
Er vatter vnde müter werder juongeling	107va-vb
‹E›r vnde guet du bist so liep vnd mocht man dich	129rb
Er wart verspottet vnd verspeit	211ra-rb
Er wer ein helt der lewen beren wilde swin	269vb
Ere vnd güt du bist so liep der dich moht han	800ra-rb
Erst dügendrich der gerne horet guten sang	254va
Es fahet an ein frolich züt	231ra-rb
Es helfent mir die pfaffen jehen	210rb-va
Es helffent mir die pfaffen jehen	208ra-rb
Es ist ein ring vmbfangen	220ra
Es kam von einer slangen dar	231vb-232ra
Es lyt en hort verslossen	220vb-221ra
Es saß ein fraw gar zuchticlich by yrem man	286vb-287ra
Es sten dry rosen üff eym zwy	445vb
Es swebt ein wort drylicher hort	157vb
Es wart kein tyer noch nie kein würm so angestlich	270vb-271ra
Es wart nie schoner wort gesprochen sonder spot	259rb
Es was ein seleclicher dag	222rb-va
Es was ein wunder groß daz in der alten ee	96va-vb
Es was ein wunder groß daz in der alten ee	123rb-va
Est nit zu vil daz ich die hohen fursten ler	285vb
Est ymant hie der mit gesange schallen wil	110ra-rb
Eva was wyser synne	152va
Ewiger starcker hoher almechtiger got	244ra-rb
Feronica dy nam daz antlütz wunniclich	284vb
Feronica herschrack vnd qüam in arebeit	281va-vb
Filius ein irzens bilde zu rom gemachet hat	246va-vb
Fleisch vnd blut vnd geteilet	213vb-214ra
Floß geistes wort vom hymmel	142ra
Fraüwe daz dü des tochter wer	201rb
Frauw welt ich han dir gedient manig jar	272ra-rb
Fro siht man kunstelosen	139va
Fron bist mary mit schall so schone	177vb-178ra
Fron künig was gesessen	142rb
Fron was johannes eywangliste	183ra
Fron was johans ewangeliste	176vb
Frucht bernde frucht der welte trost	188ra-rb
Frucht daüides geslehte	140rb-va
‹F›rummen gesangs geseln ir sollent nit ab lan	306ra-rb
Fruntlich zü dir in diner singer schüle	171rb-va
Funff hundert rytter vnd funffhundert knechte lyp	288rb
Fvnff leye sache die wuort vch von mir hie genant	250va-vb
Gar starc bekant ist der helffant	157ra-rb
Gar wirdech so ist die meit gezieret	30vb-31ra
Gedenck daz bitterliche binden	180va-vb
Gedenck die sint noch sneller wan die winde	170rb-va
Gedryet sint die dry mit dryer eygenschafft	122vb-123ra
Gehofter man die zwentzig ich dir nenne da	102rb
Gekronte keyserynne	161rb
Gelichen sich der slangen slingen	294ra-rb

Gelobet sistu maria dü werder nam 259va
<G>elobet sy maria din vil werder nam 305vb
Geluck ist vnderscheyden merck du wyser muot 125ra-rb
Genad her vatter wares brot 205vb
Genad mir liep nu han ich ich dich gegruesset schon 289va
Genennet was dez ritters nam 223rb
Ger ich sin gunst ein kempfe 149vb-150ra
Gesang den wil ich heben an 136va
Gesegen mich hüt der got der mich geschaffen hat 259vb
Gesegen mich hut eyn wiplichs bild vs hertzen gruont 252va-vb
Gesegn mich hüt daz sper krütz nagel vnd die kron 259vb-260ra
Gesein mich hud ein tesch vol guder straßburger 265va
Gesein mich hüt am andern tag des morgens fruo 265vb-266ra
Gesein mich hüt die hohste gab die wart gegeben 273ra
Gesein mich hüt wan ich des morges fro üff ste 265vb
Gewint er hie daz müß ym glückes walten 172va-vb
Geyn berge clymmen durch ir nar die geiße 27v-28r
Gir der frucht lusticlichen 148rb-va
Glast tugend reiner sterne 146ra
Got aller gotte got vnd aller kuong vrspring 244rb
Got aller wunder wunderer ewiger rat 134rb-va
Got danck uch meister habent mich enpfangen schon 266ra-rb
Got der ie was vnd ymmer ist 46va-vb
Got er alzyt die reinen zarten werden wyp 287rb-va
Got füret wuonder uber berg vnd über tal 108vb
Got gab mir selber dryer hande wale fuer 126ra-rb
Got gab sant vrban dryer hande sachen fur 125vb-126ra
Got geb ym vil der guten jar 136va
Got ging mit got zü rat in der dryfalikeyt 260vb-261ra
Got grueß die hoch gelopten meinster senger zart 127vb
Got grueß min liep in zuckersußer selikeit 289rb
Got gruß uch ir gesellen myn 232rb
Got hat den jüden einen meister dar gesant 275ra
Got hat din er vnd wird bejaget 178vb
Got hat mit kunst den hymmel wol gezieret 167rb
Got hat nie nit gesprochen es sy alles war 134ra
Got hat yn vff gezogen 118vb-119ra
Got her da dü wonest in dinre maiestat 260va-vb
Got herr an anegenge gar 197ra
Got herre die pfaffheit von hymmel hernert 288vb
Got hett ein wort in siner acht 163rb-va
Got ie drifalticlichen ist gesessen 194vb-195ra
Got ist der hort verslossen 221ra-rb
Got ist ein ewig ymmer 214va
Got leyt durch vns den grymmen dot 222rb
Got liess ym werden offenbar 226vb
Got nam an sich die war menscheit 203va-vb
Got nennet vogel visch vnd alle creatur 108vb-109ra
Got schreib mit siner hant mose die zehen bott 286ra-rb
Got sich die dry in eynem krantz 198vb
Got sin ol vnd sinen cresem 295va-vb
Got sit die menscheit leyt den tot 196vb
Got soltü jnniclichen mynnen 179vb-180ra
Got sprach ich hab erzogen 141rb-va
Got sprach mich turst sie gaben ym in sinen munt 114ra
Got sprach yn süchent ir ihesum der ist hie 273va-vb
/vb Got sprang vß sinem vatter in sin ewikeit 293vb-294ra
Got syt din ewig ymmer 219ra
Got tet die synn erhohen 119rb-va
Got vatter alt got vatter son got vatter geist 134va-vb
Got vatter geist du solt vnd must genade tun 123vb
Got vatter großes wünder zympt 163ra-rb

Got vatter herr wyss myn beginne	176va-vb
Got vatter hoch in siner werden gotheit fron	104vb-105ra
Got vatter hoch in siner werden gotheit fron	109vb-110ra
Got vatter ist der wilde le	202ra-rb
Got vatter son du solt vnd must vns gnade tuon	134va
Got vatter son heyliger geist almechtig	195ra
Got vatter son mit geiste	219ra-rb
Got vrspring aller schoepfenunge ein begynn	97va-vb
Got wart mit ym selber zu rat	231va
Got wil da selb in einem regen bogen sin	109rb-va
Got wolt sich lan besniden	139rb
Got wunderer din wünder ist gar manig valt	108ra-rb
Gotliche craft vormeret sych	202va-vb
Gotz tempel vaß her salomons	188va-vb
Goß geist daz wort vom hymmel	141ra-rb
Gut edel sang wil sinen rat verkunden	174ra-rb
Gvt schüff der herr zu handen	142va
Haß wart dorch judas muter	148ra
Hast vns herfreüt dü war gottinne	178rb
Hat dich der mynnen stral verhauwen junger man	289va-vb
Heiliges sacramente	213va
Helenen finden daz kan binden	296vb-297rb
Her aller welte schopfer güt	207va
Her balam vor sach einen stern	45va-vb
Her frauowenlop ir muosset mir lässen den prüß	257vb
Her fraüwenlob ir fürnt ein stülcz geflögel mit	258va-vb
Her frauwenlop jr hant uch hoch vermessen	175ra
Her jesse lag in einem slaff jm traumpt ein traum	114rb-va
Her joachym gab eynen küsch dem frydel sin	261rb-va
Her joachym ist anfang aller guten art	114va-vb
Her künig was ein heyden	146ra-rb
Her regenbog ir grifft in hoher synnen kuor	257va
Her regenbog ir sollent rechte mich verstan	256vb-257ra
Her regenboge wollt ir gesanges nit enbern	257ra-rb
Her salomon die wonder sach	241vb-242ra
Her symeon der wyse	212ra-rb
Herczliches we wart nye vergessen	182va-vb
Herodes fragt die künge lobenbere	169va
Hette ich von gott zu lehen dryer wünsch gewalt	261vb-262ra
Heyliger geist herlucht min syne kamer	28v-29v
Hie vor da hort man gern gotliches singen	174ra
Hie vor zu rom gewalticlich ein keiser sass	274rb-va
Hie wil ich nü bescheyden	143rb-va
Hieß ich den meinster liegen	217rb
Hoch laüffen die planeten	151rb
Hoffart ich wil dich hassen	221va
Horet der meinster spruech vnd yre rechte kunst	122va-vb
Ia sprach der geist ich gibe dir	224rb-va
Ich bin der ersten sach ein kint	26r-v
Ich bin der sterre von jacob	26v-27r
Ich bin der suberliche grall	48ra-va
‹I›ch bin dez hymels creftig jngesiegel	54va-55ra
Ich bin die stat jherusalem	47rb-vb
‹I›ch bin die wurczel uß yesse	52va-53rb
Ich bin ein wurcze garte	53rb-54rb
Ich bin hester die kunigyn	48va
Ich bins die groeste von der kuer	25r-v
‹I›ch bit gesangs gesellen uch die singens pflegen	306ra
Ich blunde ros in jericho	49rb-vb
Ich danck dir herr vnd schopfer myn	205vb-206ra
Ich frag dich welt sol ich icht lones von dir haben	272rb
Ich frauowen lop in frauowen er wil ich bestan	255vb

Ich frauwen lop mit gütem flyss	204rb-va
Ich gelaub daz keinem manne übel moge geschehen	253vb
Ich gieng dorch kurce wyle	162rb-va
Ich gleub als diner leren	146rb-va
Ich gruß dich aller gnaden volles tugend volles fass	123ra-rb
Ich han gestirne spera gar gemessen	56ra-57rb
Ich han von den wysen gehoert	232rb-va
Ich lag in einem vinster	218rb-va
Ich lob din künglich künne	218rb
Ich lob dry herren die sich wol vermochten	237va-vb
Ich qüam fur einen finstern dann	128rb-va
Ich qüam üff eyn gefilde	218va-vb
Ich rat uch werden cristen	118rb-va
Ich regenbog daz tier ist hoffart gicht min list	98ra-rb
Ich regenboge myn krieg wil ich nit abelan	256va-vb
Ich sach ein wip so wunniclich	128ra-rb
Ich sass uff einer grüne	218vb-219ra
Ich solt uch singen wie es in der welte stat	99rb-va
Ich sprich es noch den wisen	116vb-117ra
Ich sprich selber daz got daz groste wunder sy	108rb-va
Ich suche ruom all der welt gemeyne	49ra-rb
Ich wil dem kung vnd auch der kungin singen	30rb-va
Ich wil ein meit mit mym gesange grueßen	41rb
Ich wils bewern daz wip beßer dann manne duogen	257vb-258ra
Ich winstock in richer genucht	49vb-50rb
Iglicher sang vor grossen freuden daz geschach	108rb
Ihesus der ging zu schul mit andern kinden	239rb-va
Im salter stet wolt hie gesigen	182rb
In den nußegarten	55ra-56ra
In ganczer kusche ware muter vnde maget	122vb
In gottes schoß gesehen wart	43vb-44ra
Ingeli vnd archangely die loben dich	109vb
Iohannes gottes mumen son	241ra-rb
Iohannes hoher adeler	137rb
Iohannes hort got mit der gotheit kosen	194rb
Iohannes sach als er veriach	158rb
Iohannes sach die guten stan an einer schar	106vb-107ra
Iohannes sach ix kor so vin	200va-vb
Iohannes sach noch mere	186vb
Iohannes sach wie got besas daz juongst gericht	106vb
Iohannes sach wie luocifer verstossen wart	106rb-va
Ir hant von reinen mannes nammen wol vernomen	258rb-va
Ir meister singer solt mich eben mercken	172vb
Ir pfaffen ritter sollent von üch dryben nyt	272vb
Ir sehent an wie ist daz recht verswuonden gar	113ra
Ir werden man die meynster schribent von lame	124vb
Ist er ein got so solt yn ane betten lan	276rb-va
Ist ieman hie de mit gesange schallen wil	102rb-va
Ist nit zu vil ob ich die hohe fuorsten ler	245ra
Ist ymant der gedencket	217vb
Iung man wiltu nu leren lop vnd pryß bejagen	102vb
Ivdas du bist ein wunder hoher kraemer gwesen	115vb,122ra
Ivng man wiltu nü leren lop vnd bryss beiagen	110rb-va
Jc lob in hohem prise	143va-vb
Jch bin ein zuckersußer brunne	24v-25r
Jch bin kung salomones tron	46vb-47rb
Jch bins ein vnverswigen botte der worheit	250va
Jch bins herkennig nennig kueng	23r-v
Jch bit die senger wo die sint	232va
Jch bitt dich muter herre	154ra
Jch bitt dich schöpfer aller schopfenünge got	105va-vb
Jch clag den vatter vor vnd auch die muoter nach	107rb

Jch danck dir lieber herre myn	207rb-va
Jch fraüwenlop durch frauowen ere kom ich her	255rb-va
Jch für ein swert daz sol mir niemant straffen	172ra
Jch ging in einem meyen	215va-vb
Jch glaube in got fatter almechtiger got	261ra
Jch han dry kempfen hoch getüret vnd gewegen	272va-vb
Jch han erfarn vil manig lant al vmb den ryn	254va-vb
Jch kam do ich dry düfel fant gar erentrich	251va-vb
Jch kam gerytten vff ein felt	128ra
Jch kan dich nit wol czertlich loben	199va
Jch lag in slaff es twalme	218va
Jch lob ein man der alle stryt wol mag bestan	127ra-rb
Jch lob ein meit vnd die ist aller tugend vol	109va-vb
Jch lob ein meit zwar die ist aller tugend vol	104va-vb
Jch lob eyn meit die dreit der eren krone	237vb-238ra
Jch lobe eine meyt in ewikeit	241va
Jch lop die hymmel frauwe	186vb-187ra
Jch rat uch fürsten habent liep gerechtikeyt	246ra
Jch regenbog wil hie der ander kempe wesen	255va-vb
Jch regenbog ich manen dich vil czarter got	285rb-va
Jch regenboge den mann gab ich den hosten pryß	258ra-rb
Jch regenbogn war det ich myne synne	237ra
Jch rugt by einem baume	220va
Jch sach dorch myn fünff synne	218ra
Jch sach ein tier all vß dez meres grunde gan	97vb-98ra
Jch sach in einen garten gan	241ra
Jch sag der welte lone	216ra
Jch sorgen vff myn hinnefart	208rb-va
Jch stan al hie vor zarten frauwen reyne	240rb-va
Jch sünge gern von ritterschaft	229ra-rb
Jch weiß ein wünderliches tier	163va
Jch wil verbannen vnd verban	199va-vb
Jch wolte gerne mit gesang schimpfen	238rb
Jhesus der warff ein steyn al vff daz wasser	240ra-rb
Jhesus der wart gefuret an die erste stat	290ra-rb
Jhesus ging an ein wasser daz was frysche	239vb-240ra
Jhesus wart one schertz gehangen	181ra
Jm ersten nü da was daz wort	230va-vb
Jn apokalipsy schrybet johannes munt	97rb-va
Jn dyser welt es leyder kummerlichen stat	126va
Jn ewikeit got dry person alleine	30va-vb
Johannes der edel adalar ist geflogen	115va-vb
Johannes der sach also fron	163ra
Johannes hat geschriben	213ra
Johannes hat gesehen	186va-vb
Johannes hat gesehen	213ra-rb
Johannes in apockolyps ein sternen sach	269va-vb
Johannes in der taugen wunder hat gesehen	115rb
Johannes lag vff gottes brüst	201vb
Johannes sach des hymmels vmbegenge	194va
Johannes sach in richer zier	202ra
Johannes sach so taügen	144ra-rb
Johannes sach wie daz ein wort ward her gesant	106va-vb
Johannes seyt vor ware	153va
Johannes vil der gottz wunder vor ym sach	111rb
Johannes was entnucket	186va
Joseph ging wider do crist het begraben	273ra-rb
Joseph vnd nicodemüs retten beyd also	280va-vb
Jr frauowen lant der pfaffen mynn üch wesen leyt	263ra-rb
Jr frauowenlob wolt ir gesanges ere plegen	257ra
Jr güt kan niem volloben	141va
Jr hüt üch vor der künst die schaden wecket	167ra

Jr viere teil der ee sie sliessen	180ra-rb
Jr werden tichter alle	150vb-151ra
Jsayas der schrybet so der gottes knecht	94ra-rb
Jsayas wer was der seraph der sich dir herscheinte	292va-vb
Jsayas ym schauwen	119ra-rb
Jst nit zü vil daz ich die hohen fürsten ler	271va-vb
Jsyderüs sag da vom pfawen	184ra-rb
Jung man ich ler dich einen hubschen clugen sin	101ra-rb
Jung son vnd alter vatter	139ra-rb
Kein besser wort wart me gesprochen sunder spot	305rb-va
Kein kunig kein hoher furste moehte daz geton	96va
Keyn besser wort ich nie gehorte noch vernam	261va
Keyser vnd kung der leben gar verendet wirt	133va-vb
Konig salomon dient alle jsrahelsche diet	245rb-va
Kueng salomon dem nyt gebrach	45vb-46rb
Kuercz wyle woll wir pflegen	149va-vb
Kunftiger man du seist von dem geslechte werd	102ra-rb
Kung onelant ein amptman dem nit ist befoln	122rb-va
Kunst ist ein edel erbe guot vnd die vernunft	125rb-va
Kvnd ich daz für in waßer wol besteten	167va-vb
Kvnd ich den tag mit secken in gefüren	167rb-va
Kvnd ich füsch über füschen	151va
Kvnd ich mir uff den regenbogen hüsen	167vb
Kvng artüs sprach laneth dü müst mir eben sagen	269ra
Kvng artus der was riche	216ra-rb
Kvng artus wip der was der selben mer fro	268va
Kvnst ist ein vrspring aller freuden steure	167ra-rb
Kvnst müsica die ist bekant	204va
Laneth die kam uff künig artüs hoff gegangen	268rb-va
Leich reizza crütz vns cristen	297rb-va
Ler wer wil din gerüchen	147ra
Lob ich den vngewissen	144vb
Longyn der blende ritter der gesehende wart	281rb-va
Lop habe die starcke hymmel swebende gottes krafft	244rb-va
Lv edel tochter von syon	199ra-rb
Mag wordens in dem zelte	146vb-147ra
Magt aller engel frauwe	140vb-141ra
‹M›an bruofet kunftig wetter an dem winde	175va
Man fragot hoch wo got sess der schoepfere	194va-vb
Man fragt wo got behüset wer	200va
Man horet in der hohen kunge cronig lesen	285va-vb
Man mag gewinnen gut daz es nit heysset gut	123vb-124ra
Man nam yn von dem crütz her ab	208va-vb
Man nent die wirdecliche magt hohes ave	114vb-115ra
Man sagt vns vil von wyser meynsterschefte	238vb
Man sagt von orgeliesen daz	205rb-va
Man seyt von einem hunde	162ra-rb
Man sicht nach got ein bild gemalet in gottes var	123va-vb
Man sol die maget grueßen	153rb-va
Man sol mariam ob yn allen brysen	168ra-rb
Man sol sie malen vff die ross wo ritterschafft	288ra-rb
Man sücht daz kint daz von der maget reine	169vb
Maniger noch besitzet sines vatter lant	245va-vb
Mannes namm ist aller dogend ein vrspring	256rb
Mari dü bist der segen süss	197rb-va
Maria aller engel zierd ir hochster hort	105ra-rb
Maria aller engel zierde vnd ir hort	95ra
Maria aller gnaden fass	206rb-va
Maria blündes mandel riss	198va-vb
Maria die bezwang den fursten milde	174vb
Maria die trüg jamers see	206ra-rb
Maria du bist aller engele wonne	238ra

Maria fraw daz sol wir dir getruwe	41vb
Maria fürt mit ym den stuorm	229vb-230ra
Maria gieng do ir jhesus wart gezeiget	240ra
Maria gnadenriche frücht	223ra
Maria gottes muter rein	211rb
Maria gottes tochter lebendige brut	104ra-rb
Maria hilff geswinde	217ra
Maria hoch geborne frücht	201va-vb
Maria hoch gelopter baum des meyen zyt	95va-vb
Maria hohes hymmel ryss	206vb
Maria ist ein bruonn entsprossen	178va-vb
Maria jch manen dich an den smertzen	238ra-rb
Maria keiserynne wert	207ra-rb
Maria küniginnen	214va-vb
Maria küniginnen	219va
Maria künigynn ob aller engel schar	105rb
Maria küscher magatum	198vb-199ra
Maria kunigyn din hochgelopter nam	111rb-va
Maria kunigynn ob aller engel schar	95ra-rb
Maria kunigynne	162ra
Maria lag vnd liess da eynen senften schrey	114rb
Maria maget edel keiserynne	169ra
Maria maget frone	118va
Maria meit du zwung den fürsten milde	173vb-174ra
Maria muter all der welt ein gute	41va
Maria muter aller baremunge	41vb
Maria muter lob vnd er sint beyde din	103va-vb
Maria muter lob vnd er sol man dir jehn	103rb-va
Maria muter lob vnd er sy dir geseit	103rb
Maria muter lop solt du zur achten han	103vb
Maria muter reine meit	222ra-rb
Maria muter vol genad ein balsam smack	94vb
Maria muter zu der eilften gein dir ging	103vb-104ra
Maria müter aller engel fraüwe	168vb-169ra
Maria müter fryde schilt ein suoneryn	264va-vb
Maria müter maget zart	206rb
Maria mutter aller tügent	128vb
Maria reine meit getirmet	178ra-rb
Maria sprach nü müss es got herbarmen	169ra-rb
Maria sprach o herre myn	227ra
Maria sußer balsams hort	206vb-207ra
Maria üor den engeln ein gefrontes bild	105va
Maria voller gnaden schrin	206va-vb
Maria werd hymmel vnd erd	158va
Maria wol gezogen zücht	201rb-va
Marien son wart an ein sul gebunden hart	104rb
Mary der hohen hymmel flam	203ra-rb
Mary die gnadenriche meit	227va
Mary die klaget ser irs lieben kindes not	248vb-249ra
Mary du bist die schon hester	197va-vb
Mary dü bist daz bernde riss	197ra-rb
Mary dü bist daz liligen tal	198rb
Mary dü bist der leite stern	198ra-rb
Mary dü bist der marmel fin	197rb
Mary dü bist des sünnen brehen	197vb
Mary dü bist die süsse closs	198rb-va
Mary dü bist die wirdig rüt	197vb-198ra
Mary dü gottes tempel	214ra-rb
Mary dü sist begrüesset mit den worten	171vb
Mary ich mane dich der hohen edeln art	95vb
Mary joseph die kamen dar vil schiere	239va
Mary man sol dich loben also gerne	174rb

Mary vor allen engeln ein gefrontes bild	95rb
Marya kunigynne	161ra-rb
Mehte ein pfaff ein frauow einr keyserinne gelich	263rb-va
Meit aller küsch monstrantz	145vb-146ra
Meit wyp vnd frauwen da lyt aller selden gaum	134ra-rb
Merck edel sel ger hüld von ymme	181va-vb
Merckt an der meynster spruch vnd an ir rechte kunst	100ra
Mich düncket wol in allen mynen synnen	172va
Mich freuot ein mynnicliches bild	231ra
Mich manent myne borgen swind vnd auch gar swar	272ra
Mich trugen myne fuße	220va
Mich wundert ser vss herczen grunt	137ra
Min freud ist entgangen	216va-vb
Min got myn herr myn schopfer laß den dinen zorn	127rb
Min got myn schopfer vnd myn kuonig la din zorn	106ra-rb
Min lieber freünt philosiam biss nit zů lass	276rb
Min macht wolt sie mir pin lydent liebe geste	149rb
Min müt lit vff der selben pflicht	208rb
Min mut lyt vff der selben pfliecht	210va
Min sin begunde kosen	220va-vb
Min sterck ist nit gelich	50rb-51ra
Min zyt hat sich geneiget	221va-vb
Minn ist ein wunniclicher krantz	242ra-rb
Minne ist ein wunniclicher strick	242rb
Mir müs hie misse fallen	117ra
Mit rechter künst ich geuden wil	199vb
Mit süßen worten senfticlich	227va-vb
Mit zuchten lob ich siczen by dem wyne	175rb-va
Mueßlichen in gelusten	148va-vb
Nach ler der wisen pfaffen	217ra-rb
Natüre macht von hass solich geschichte	170ra-rb
Natüren crafft die was so starck	189va
Natüren crafft erschinet	214rb-va
Nehet er gein dem morgen	149va
Nieman sol sines leydes gar zu truorig wesen	107rb-va
Niemant ir lop vollensprechet gar	241vb
Noch zwirn zwolff stern vß myner cron erglenczen	57rb-58va
Noyel noyel von bethelehem altissimus	273rb
Nu horent mich ir werden ritter vnd auch ir knecht	288ra
Nu lat uch lusten also hubsches meres	21r-v
Nu leuckent nicht durch icht	19v
‹N›u merck vnkunsterricher man	136rb
Nu merckent me ein wunder groß	44rb-va
Nu merckent wie sie trüge	19r
Nu solt ir senger doch ein frisch gemuete han	130ra-rb
Nu strytten die propheten	187ra
Nv dyser bett wart er geweret	182rb-va
Nv hor ich wol man wil gesanges gein mir plegen	255ra
Nv hort ir fürst noch wollen wir üch sagen me	281ra
Nv hort ir fürst wir wollen uch noch sagen mer	278va-vb
Nv hort ir hern ein abentur von hoher art	268ra
Nv hort ir juden ich sag uch red die sint gar slecht	279ra
Nv hort ir jüden ich han pylatüm daz gefragt	279rb
Nv merck sunder genaden ler	157va
Nv merckent mich die fraüwe	215vb-216ra
Nv müß ich all zyt sorgen	216va
Nv sage du mir ern vnd gotz richer man	252rb-va
Nv sich wer halff vil fro uß swere	176rb-va
Nv sprechent all vss vsserwelten synnen	170va
Nv we dine frass wie wol dir die fresse tüt	270rb
Nv we dir übertrincker bodemlosßer slünt	270rb-va
Nv wee dir hüt vnd yemer me vnküsch lip	270vb

Nv wolte got daz alle wasser hettent stege	262ra-rb
Nv wolte got daz fraüwen hetten stetten sin	262rb
Nvn senger laß din fry hofieren	179ra-rb
Nvon zellen ich betute	143va
O du vil hochgelopter werder priesters nam	96vb-97ra
O gutig vnd o milte meit	164va
O herre got nü laß mich dir befalhen sin	112ra
O jünger man gedencke	118ra-rb
O kunicliche priesterschaft du gottes hant	96rb-va
O lieber her ich bitte dich	226vb-227ra
O mensch lob got dang ym der strengen martel sin	112va
O mentsch daz dü wilt nit besynnen	179rb-va
O milte meit von dir ist genad vns bekant	111va-vb
O milter got der welte trost	232ra
O muter der barmhertzikeit	164va
O pia milte fraw zü geben alles güt	155va-vb
O reine müter vnde meit	227ra-rb
O reines wyp laß dur din minne wesen leyt	288vb
O suoßer got all diner gnaden ich beger	274ra
O wige wisheit ist betoret	182ra-rb
Ob ich die warheit lerne	20r-v
Ob sich myn ellend frische	140ra-rb
On alles meyl weiß ich ein meit	189rb-va
Owe daz man daz rechte	117rb-va
Owe der frauow daz sie uff erd ye wart geborn	263ra
Owe du tot vil sure	162vb
Pfenning wohl im der dich mit ern gewynnen kan	306vb-307ra
Philippus ein koning in franckenriche was genant	244va-vb
Philosiam der fraget sie on allen haß	275va-vb
Philosiam gedacht ym zü der selben stünt	278ra-rb
Philosophia her	152ra-rb
Philosyam der fürst vnd auch der werde helt	276va-vb
Philosyam des keisers ratt man czessen lüt	283rb-va
Philosyam sass in ein schiff vnd vür von dan	276vb
Philosyam vnd des wolt ich dir sagen danck	276ra-rb
Phylosiam den furtens vff des keisers sal	277rb
Phylosiam der dancket nü den juden da	277ra-rb
Phylosiam der het vor botten vss gesant	282va-vb
Phylosyam der nam pylatum by der hant	277rb-va
Phylosyam der sprach ich frew mich diser mer	275vb-276ra
Pilatus der herschrack vnd kam in grosse not	277va-vb
Pilatus dise rede hastü wol gehort	280va
Pilatus nam uber syn herd wasser vnd sprach	248vb
Pilatus schreib mit hon sin wesen	181vb-182ra
Pilatus sprach ein wasser her ich bin on schuld	113vb-114ra
Pilatus sprach her fürst ich wil üch sagen daz	278rb
Pilatus sprach hort jüden heiden uber all	277vb
Pilatus sprach ir juden ir redent waz ir wolt	279va
Pilatus sprach zü hant ir edelen romer	280ra
Pilatus zeugt dem fursten her	210vb-211ra
‹P›riester du hochgeloptes faß	136rb
Priester gedenck daz dich selb herwelet hat	126vb-127ra
Priester wiltu vor alle ding gehohet sin	96rb
Rat an wer sint die zwenczig vß eim land geborn	101vb-102ra
Rat wart da schier gegeben	148va
Regina celi terre maris mit gewalt	155rb
Rein bist ein wunniclicher anger	178rb-va
Rein maget aller engel	142ra-rb
Richter der schopfenunge vinder sußer list	286ra
Ros aller engel frauowe	219va-vb
Ros aller engel frauowe	220ra-rb
Roß aller engel frauowe	214vb-215ra

Ruv miet begund er clagen	148vb
Rvüin sach johannes fry ir pflegen	183va-vb
Sach vnd natür die laßen wir in güfften	170rb
Sag an nyder wie sol es dir dar vmb her gan	270va-vb
Sag israel berichte mich	292vb-293ra
Sag wo ging du zu schule	221rb
Sag wol von reinen wyben	147rb-va
Sam von dem brunnen tüt ir schin	291rb-va
Sant peter sprach daz wer nit recht	241rb
Sante johannes wünne	144rb
Sarepta in sydonien lant	51ra-va
Sas kayra dorch wunder	145rb-va
Schnab ich an mynen künsten	147va-vb
Schon wart der dryer rat vollendet	185ra
Schon wil ich uch besingen	150ra-rb
Sechs hündert vnd sechs tüsent ser	230ra
Segen gab er ders gerte	148vb-149ra
Sel der was gar vergessen	142va-vb
Seld vnd synn ir ordenunge ich nennen	236va-vb
Sele vnd lip scheident sich zu der stunden	237va
Seltzen ist wider mere	117ra-rb
Sich hin wie hart noch zwingt der valle	181rb-va
Sich schanczt eyn spyl ez mag also geraten	237rb-va
Sie fürten frolich leben beyd	228vb-229ra
Sie fuor in fuenfften kore principates	238va-vb
Sie namen in vnd fürten vor gericht allein	113va-vb
Sie sprach so fragen wir die meyt	228vb
Sie sprachen juncfraw wer die red genczlichen war	275ra-rb
Sie wart zu selden vns geborn	242ra
Sieben dügende sol ein ieglich fraüwe haben	253vb-254ra
Simon ein bürger redet der gemeinde ratt	280ra-rb
Sin sel er dorch geniste strecket	179rb
Sine mentscheit erscheyn in eynem wolken wyß	97va
Sing ich den hochsten grale	152rb
Sinn hat myn hertz beweget	145va-vb
Sint frolich fraw mit zuchten gein dem meyen	41ra-rb
Sint got wilkum ir gesanges gesellen guot	305vb-306ra
Sit daz dü vnser hoffen bist	164ra
Sit irs der meinster den man nennet frauwenlop	266rb
Sit irs die meit die durch die wuostenunge zogt	19v-20r
Sit yder man gefellet sine wyse wol	100va-vb
Slüg jüdith olofernen	144va-vb
So fah ich diss getichte an	223ra
So kumpt der tot vnd spricht hie muß ein stryten wesen	307va-vb
So we der frauwen die vff erd ie wart geborn	288va-vb
So wil ich fur dich sweren du vil reine ee	247ra-rb
So wol dir priester hochgelopter gottes knecht	95vb-96ra
Sol ich der mynnenclichen	143vb
Sol kunst nit kunst geniessen	149ra-rb
Sollich meyster nymmet wol pfert vnd ritters kleyt	264ra-rb
Solt ich ein krantz gewynnen	150rb
Solt ich nuo dry stünt wonschen nach dem willen myn	262rb-va
Sprich daniel din truten	153ra-rb
Sprich vetterlich persone	291vb-292ra
Ste schon dü gottes paradise	178vb-179ra
Sterck vnde zirde hat mich vmbe helset	23v-24v
Stoß vff die hant dir wirt bekant	294vb-295rb
Stunt der sache zaller stunt	44va-45ra
Sün du bist son son hell zu brach	196rb-va
Sün du bist son sun vßertracht	196ra-rb
Sunder bedenck dez storcken not	164vb
Suß endet sich der stryt dannoch ist vngestritten	307vb

	Svn dü bist son sün erbes kint	196va-vb
	Svndiger mensch la dir dir sünde wesen leit	112va-vb
	Svss wart der tot herwecket	295vb-296rb
	Swig ich danne nuo so sprechent ir mir stümm	257rb-va
	Thron in des hohen clusen	141ra
	Tiberius der keyser wart erzürnet ser	284vb-285ra
	Toeret sich selb judasse	149ra
	Tron in des hösten clüse	144ra
	Trost all der welte milte müter reine magt	264vb
	Tv wir nü dyse reyse	143ra-rb
	Uaß aller tügend brunne	141vb-142ra
	Uch nymmet wünder lichte	217rb-va
	Ue tibi symonya	152vb-153ra
	Uier stümpf entsprüng von girde	146va-vb
	Uil freüden hat die meyt dorch gangen	177vb
	Uil hochgelopte priesterschafft	232ra-rb
/w	Uil hündert tüsent ~~m~~achten einen man	390ra-rb
	Uil hündert tusent wachter wachten einen man	155vb-156ra
	Uil licht dü ym vollendest trüwe	179vb
	Uil manger heisset einre kuowe kint eyn kalp	265ra
	Uil schone maget schin der engel	180rb
	Uil singen sprechen ymant horn der synne her	110rb
	Uil volckes die da waren vor dem schiffe da	283vb-284ra
	Uin sach die meyt johannes pflegen	177rb-va
	Umb singens willen bin ich her zu uch gezogen	266rb-va
	Und do der engel brohte die vil süssen wort	259rb-va
	Und do der keiser kam gein rom al in die statd	247rb-va
	Und ihesum die gesegent frücht	164rb-va
	Und ruff in an mit luter stymm	232rb
	Ungrifflich got vmbgriffen wart	201ra-rb
	Unrechtes vil bringt vns der pfaffen vbermuot	249va
	Uns schribt johannes adalar	210va-vb
	Uon dannen schied der selbe hünt	225ra-rb
	Uon efentür vnd auch von ritterlicher dat	246va
	Uon hohen kunsten singen	153rb
	Uon richer kunst ge gemachet wart ein aneboß	98rb
	Uon vierdhalb hündert ritters fraüwen wil ich sagen	268vb-269ra
	Us erentricher porten wart gesendet	236ra-rb
	Uß alter ee schribet man vns besunder	166ra-rb
	Uss drien stammen so wirt dryer hande fryd	272va
	Wa dorch ist welt din wonne	215va
	Wann man die vinde an sicht so wart nie so guot	288rb-va
	War kam ein konig der geheissen was dauid	246ra-rb
	War kam her samson vnd auch alle sine maht	246rb-va
	War wiltu hoffartiger mensch bedenck dich bass	269vb-270ra
	‹W›as die propheten hant gespochen ist geschehn	127va-vb
	Was macht du sin gelucke sag an hast du list	124vb-125ra
	Was man dorch ruom vß büget	147vb
	Was sol ich singen von den reinen wiben	167vb-168ra
	Was ye herfacht mit heldes tat	205ra-rb
	Waz done gent nü vss eym ror	200ra-rb
	Waz ist die gülden wise	139vb-140ra
	Waz man dürch fraüwen hat getan	205va
/cz	Waz se~~g~~estü dir vor sünder	128va
	Waz wernt dy man vnd werent nit die reinen wip	256ra-rb
	We dir verflüchter gyt in diner gyrikeit	270ra-rb
	We mir ich han gesundet swer	226rb-va
	Welch priester got nu tegelichen nüsset hie	96ra-rb
	Wellich fraüw wil dretten recht in dieser lere spor	254ra-rb
	Wenn ich an mich gedenck also	128va-vb
	Wer eines andern lachet und ym arges gan	99vb-100ra
	Wer frauwen eret der ist aller eren wert	289vb-290ra

Wer frauwet eret der ist wol ein selig man	289vb
Wer gottes brot wil niessen vnd sin blut darzuo	104rb-va
Wer gottz brot wil niessen vnd syn fleysch darzuo	123rb
Wer halff adam vß not in fure	176ra-rb
Wer ich gewaltig kung uber als roemsche lant	130rb-va
Wer ich von hoher art der aller schonste man	130va-vb
<W>er ist der man der all der welte mag geleben	129ra-rb
Wer ist geborn daz man yn kuset an den rat	113ra-rb
Wer kan mich des berichte	151ra-rb
Wer künd die red vollenden gar	228ra-rb
Wer künst nit eben mercket	139va-vb
Wer lebet in dem wone	217va-vb
Wer mag sie vollen prysen	161vb-162ra
Wer nert jona dich in fisches wamme	292rb
Wer priester eret vnd darzu die werden wyp	97ra-rb
Wer sanges kram wil tragen	150rb-va
Wer spricht daz mannes nam an freüden sy verzeit	255vb-256ra
Wer steter mynne gerne pfligt	209ra-rb
Wer sundet vff die ruwe	117vb-118ra
Wer synnes nit der seld wer schier vergessen	236vb-237ra
Wer trü vnd ere mynne	144vb-145ra
Wer vff der erd ein rechter cristen wolle sin	130vb-131ra
Wer weiß wann got zum erst bekam	163va
Wer wol naturlich pruefen kan	209va
Wer zu nympt an dem gut vnd ab nymmpt an der tugend	124ra-rb
Wib hoher nam ein wirdikeit	209vb-210ra
Wie bald ein engel wart gesant	203rb
Wie die tone lone schone	22r-v
Wie got mit got lep einig in dem zesen	194va
Wie got mit richem wunder	215ra
Wie got mit richem wunder	219vb
Wie ich daz reht mit reht so wol gelobet han	260rb-va
Wie mochte ein son versagen nuo der muoter syn	261ra-rb
Wie schir die mere vor den krancken keiser qüam	275rb-va
Wie suß der orgel tone sy	200ra
Wie swinde er an den tot gedacht ie groeßer zag	288va
Wie totet man vil sorgen	215rb-va
Wie vil ein priester arger sunde hat getan	97ra
Wie vor der zyt geczele	291ra-rb
Wil er dann wol so mag es glückes walten	172rb
Wil er so mag er kümen in die schuele	172ra-rb
Wil yman singen sprechen hoeren der synn her	102va-vb
Wilt dü mensch tragen aller bilde	180va
Win hat mich uberladen daz ich vallen muoß	126rb
Wint selwet heyde vnd anger	140rb
Wip aller suß ein meyen tuft	209va-vb
Wip aller tügend volles vass	204vb-205ra
Wip aller wird vnd aller gut	124rb-va
Wip bistu sneller blick gir	209ra
Wip erentricher spiegel aller wunne	240vb
Wip ist ein name aller dogent ein vrspring	258rb
Wip mynneclicher garte	140ra
Wip selden heil ein obedach	210ra
Wip selden hort wip wonnen spil	204va-vb
Wip syt du bist ob aller creatur ein lust	124va-vb
Wip übergülter eren schrin	205ra
Wipliches wip ich rate dir	208vb-209ra
Wir heissen wol fraüw eüen kint	164ra-rb
Wir horen in der hohen künge büche lesen	271va
Wir horent in der hohen kuonige buoche lesen	244vb-245ra
Wir leben hie in sunden	116ra-rb
Wir sollent kürczewiln vnd sollent frolich syn	255ra-rb

Wir soln vns frauwen daz sie gottes muter ist	115ra-rb
Wiss hast gesündet vnd vergessen	179va-vb
Wiß alles ist on wonemere	182vb
Wo durch vier aügen rürent	151va-vb
Wo got gewonet hab ee anbeginnen	194vb
Wo ist daz riche din aswerus din palass	285vb-286ra
Wo lüst wo wünne spehe	215ra-rb
Wo sint die bebst bekomen wo ist ir gewalt	133va
Wo tutscher sang durch speh in rymen wart geleit	125vb
Wol dir priester din kittel fin vnde clar	213va-vb
Wol her laß vin her gen so wol wir singen	171va
Wol in der hymmel gleste	220rb
Wol mir daz ich geboren bin vff erden	41rb-va
Wol mir so het ich wol gefarn	231rb
Wonder nymt mich auch wonder daz wil ich uch sagen	249va-vb
Wün mag mich nit erneren	152ra
Yss wasser schnee sich fryen	292ra-rb
Zam adam wol sin alter	152rb-va
Zart ist ein feste schone	142vb-143ra
Zart ist myn lip geheissen	151vb-152ra
Zart wip din namm jm paradise wart erdocht	253rb
Zit laß dich nit verdrissen	147ra-rb
Zu vil geflehet daz enzymmet keinem man	289ra
Zum andern mal so wil ich singen offenbar	289ra
Zv iherüsalem ein kaüffmann kaüfft ein heydnysch meyt	274va-vb
Zv kirchen ob dem tisch vnd an dem tantze	168rb-va
Zv kirchen sol man bitten vnde mannen	168va
Zv vil geflehet daz enfüget keinem man	251ra-rb
Zvcht vnde maß wer die zwey behalten	168va-vb
Zvm andern male so wuorff ich mynen haß all dar	251rb
Zwar es verdirbet dick ein ellenthafter muet	124rb
Zwar herr die juden gaben pilato all die scholt	283ra-rb
Zwen cleben an dem ersten	150va-vb
Zwen jünger sprachen herr die juden suchten rat	278rb-va
Zwen sint zu hauf gesessen	149vb
Zwey ~~überkerten~~ tieffes tal	296rb-vb

überhecken

A.3 Abkürzungsverzeichnis

ABäG	Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
AfM	Archiv für Musikwissenschaft
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
FMSt	Frühmittelalterliche Studien
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
HMS	sieh Literaturverzeichnis (1): von der Hagen, Minnesinger
KLD	sieh Literaturverzeichnis (1): Kraus, Liederdichter
Lili	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
Mf	Die Musikforschung
MGG	sieh Literaturverzeichnis (3): Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MGH	Monumenta Germaniae Historica
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für österreichi-

	sche Geschichtsforschung
MJb	Mittellateinisches Jahrbuch
MLR	Modern Language Review
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
PBB	(Pauls und Braunes) Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Bd. 77-100 in zwei Ausgaben Halle und Tübingen)
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
QuF	Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker
StLV	Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart
TTG	Texte und Textgeschichte
^{1}VL	sieh Literaturverzeichnis (3): Die deutsche Literatur des Mittelalters. 1. Auflage.
^{2}VL	sieh Literaturverzeichnis (3): Die deutsche Literatur des Mittelalters. 2. Auflage.
WdF	Wege der Forschung
WKL	sieh Literaturverzeichnis (1): Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfG	Zeitschrift für Germanistik

A.4 Literaturverzeichnis

A.41 Quellen, Textsammlungen

Bartsch, Karl (Hrsg.): Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Stuttgart 1862 (StLV. 68.) Nachdruck Hildesheim 1962.

Bell, Clair Hayden (Hrsg.): Georg Hager. A Meistersinger of Nürnberg 1552-1634. Bd. 1-4. Berkeley, Los Angeles 1947 (University of California Publications in Modern Philology. Vol. 29-31.)

Blank, Walter; Kochendörfer, Günter und Gisela (Hrsgg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung, früher Meistersang. Der Codex Palatinus Germanicus 350 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Bd. 1: Faksimile. Bd. 2: Einführung und Kommentar von W. B. Bd. 3: Beschreibung der Handschrift und Transkription von G. und G. K. Wiesbaden 1974 (Facsimilia Heidelbergensia. Bd. 3.)

Rez.: Wachinger, Burghart in: AfdA 87. 1976. S. 186-198.

Brandis, Tilo (Hrsg.): Der Harder. Texte und Studien I. Berlin 1964 (QuF. N. F. 13.)

Brodt, Heinrich Peter (Hrsg.): Meister Sigeher. Breslau 1913 (Germanistische Abhandlungen. 42. Heft.)

Brunner, Horst (Hrsg.): Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2° Cod.ms.731). In Abbildung hsrg. von H. B. Göppingen 1983 (Litterae. Nr. 100.)

Brunner, Horst (Hrsg.): Wagenseil, Johann Christoph: "Buch

von der Meister-Singer Holdseligen Kunst". Aus: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697. Göppingen 1975 (Litterae. Nr. 38.)

Brunner, Horst; Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor (Hrsgg.): Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialen, Melodietranskriptionen. Hrsg. von H. B., U. M., F. V. S. Mit Beiträgen von Helmut Lomnitzer und Hans-Dieter Mück. Geleitwort von Hugo Kuhn. Göppingen 1977 (Litterae. Nr. 7.)

Buschinger, Danièlle (Hrsg.): Eberhard von Cersne. Der Minne Regel. Lieder. Edition du manuscrit avec introduction par D. B. Edition des mélodies par Helmut Lomnitzer. Göppingen 1981 (GAG. Nr. 276.)

Cramer, Thomas (Hrsg.): Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Bd. 1-4. München 1977-1985.

Domanovszky, Alexander (Hrsg.): Chronicon rhythmicum Henrici de Mügeln. In: Szentpétery, Emericus (Hrsg.): Scriptores Rerum Hungaricum. Tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Bd. 2. Budapest 1937. S. 225-272.

Eickermann, Norbert (Hrsg.): Heinrich von Meissen gen. Frauenlob (+ 1318), 10 Sprüche, bearbeitet von N. E. In: Westfälische Quellen im Bild. Beilage zu: Archivpflege in Westfalen und Lippe 4. 1973.

Ettmüller, Ludwig (Hrsg.): Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. Quedlinburg, Leipzig 1843 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur. Bd. 16.) Nachdruck Amsterdam 1966.

Frauchiger, Fritz (Hrsg.): Dresden M 13: A fifteenth-century collection of religious Meisterlieder. Diss. Chicago 1938.

Gennrich, Friedrich (Hrsg.): Die Colmarer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von F. G. Langen bei Frankfurt 1967 (Summa Musicae Medii Aevi. Bd. 18.)

Gille, Hans und Spriewald, Ingeborg (Hrsgg.): Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften. Berlin (Ost) 1968-1972 (DTM. Bd. 60.64.65, 1/2.)

Groote, Eberhard von (Hrsg.): Lieder Muskatblut's. Köln 1852.

von der Hagen, Friedrich Heinrich (Hrsg.): Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt [...] von F. H. v. d. H. Bd. 1-4. Leipzig 1838.

Hofmeister, Adolf (Hrsg.): Die Chronik des Mathias von

Neuenburg. I. Fassung B und VC. II. Fassung WAU. 2. unveränderte Auflage. Berlin 1955 (MGH. Scriptores Rerum Germanicarum. Nova Series. Bd. 4.)

Holz, Georg; Bernoulli, Eduard; Saran, Franz (Hrsgg.): Die Jenaer Liederhandschrift. Bd. 1: Getreuer Abdruck des Textes. Bd. 2: Übertragung, Rhythmik und Melodik. Leipzig 1901.

Keller, Adelbert von (Hrsg.): Spangenberg, Cyriacus: Von der Musica und den Meistersängern. Stuttgart 1861 (StLV. 62.) Nachdruck Hildesheim 1966.

Kiepe, Eva und Hansjürgen (Hrsgg.): Gedichte 1300-1500. Nach Handschriften und Frühdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von E. und H. K. 2. Auflage. München 1982 (Epochen der deutschen Lyrik. Bd. 2.)

Klein, Karl Kurt (Hrsg.): Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf hrsg. von K. K. K. Musikanhang von Walter Salmen. 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage von Hans Moser, Norbert Richard Wolf und Notburga Wolf. Tübingen 1987 (ATB. Nr. 55.)

Klesatschke, Eva (Hrsg.): Lienhard Nunnenbeck: Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen. Göppingen 1984 (GAG. Nr. 363.)

Kraus, Carl von (Hrsg.): Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Tübingen 1952.

Kuhn, Hugo (Hrsg.): Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Hrsg. von Karl Lachmann. 13., aufgrund der 10. von Carl von Kraus bearbeiteten Ausgabe neu hrsg. von H. K. Berlin 1965.

Liliencron, Rochus von (Hrsg.): Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Bd. 1-4. Leipzig 1865-1869.

Mayer, August L. (Hrsg.): Die Meisterlieder des Hans Folz. Aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566 mit Ergänzungen aus anderen Quellen hsrg. von A. L. M. Berlin 1908 (DTM. Bd. 12.) Nachdruck Dublin, Zürich 1970.

Münzer, Georg (Hrsg.): Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs. Leipzig 1906.

Müller, Ulrich (Hrsg.): Die Große Heidelberger "Manessische" Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. von U. M. Mit einem Geleitwort von Wilfried Werner. Göppingen 1971 (Litterae. Nr. 1.)

Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor; Brunner, Horst (Hrsgg.): Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abbildung hrsg. von Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler, Horst Brunner. Bd. 1: Abbildungen bis Bl. 430. Bd. 2: Abbildungen ab Bl. 431. Göppingen 1976

(Litterae. Nr. 35.)

Rez.: Röll, Walter in: PBB 102. 1980. S. 284-291.

Nagel, Bert (Hrsg.): Meistersang. Meisterlieder und Singschulzeugnisse. Auswahl und Einführung von B. N. Stuttgart 1965.

Peperkorn, Günter (Hrsg.): Der Junge Meißner. Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder. München 1982 (MTU. Bd. 79.)

Pfaff, Fridrich (Hrsg.): Die Große Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdruck hrsg. von F. P. Heidelberg 1909.

Pfeiffer, Franz (Hrsg.): Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Stuttgart 1861. Nachdruck Hildesheim, New York 1971.

Pflug, Emil (Hrsg.): Suchensinn und seine Dichtungen. Breslau 1908 (Germanistische Abhandlungen. 32. Heft.)

Poynter, Durward Saline (Hrsg.): The poetics of the early "Meistersänger" as reflected in the "Kolmarer Handschrift [Cgm, 4997]". Diss. Los Angeles 1965.

Roethe, Gustav (Hrsg.): Die Gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig 1887. Nachdruck Amsterdam 1967.

Runge, Paul (Hrsg.): Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig 1896. Nachdruck Hildesheim 1965.

Schmeisky, Günter (Hrsg.): Die Lyrik-Handschriften m (Berlin, Ms. germ. qu. 795) und n (Leipzig, Rep. II fol. 70a). Zur mittel- und niederdeutschen Sangverslyrik-Überlieferung. Abbildung, Transkription, Beschreibung. Göppingen 1978 (GAG. Nr. 243.)

Schmid, Ursula (Hrsg.): Codex Karlsuhe 408. Bearbeitet von U. S. Bern, München 1974 (Bibliotheca Germanica. 16.)

Schröder, Edward (Hrsg.): Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hrsg. von E. S. Mit einem Nachwort von Ludwig Wolff. Bd. 3: Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche. 3. unveränderte Auflage. Dublin, Zürich 1967.

Schweikle, Günther (Hrsg.): Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C. Stuttgart 1986 (Helfant Texte. 5.)

Schweikle, Günther (Hrsg.): Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970 (Deutsche Texte. 12.)

Stackmann, Karl (Hrsg.): Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Erste Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger cod.philos.21. Berlin 1959 (DTM. Bd.

50.51.52.)

Stackmann, Karl und Bertau, Karl (Hrsgg.): Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hrsg. von K. S. und K. B. 1. Teil: Einleitungen, Texte. 2. Teil: Apparate, Erläuterungen. Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Kl. 3. Folge. Nr. 119 und Nr. 120.)

Rez.: Huber, Christoph in: PBB 109. 1987. S. 128-136.

Rez.: Wachinger, Burghart in: AfdA 96. 1985. S. 119-130.

Strauch, Philipp (Hrsg.): Der Marner. Mit einem Nachwort, einem Register und einem Literaturverzeichnis von Helmut Brackert. Straßburg 1867. Nachdruck Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters.)

Tervooren, Helmut und Müller, Ulrich (Hrsgg.): Die Jenaer Liederhandschrift. In Abbildung hrsg. von H. T. und U. M. Mit einem Anhang: Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente. Göppingen 1972 (Litterae. Nr. 10.)

Wackernagel, Philipp (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. Bd. 1-5. Leipzig 1864-77. Nachdruck Hildesheim 1964.

Walther, Ingo F. (Hrsg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Hrsg. und erläutert von I. F. W. unter Mitarbeit von Gisela Siebert. Frankfurt am Main 1988.

Wangenheim, Wolfgang von (Hrsg.): Das Basler Fragment einer mitteldeutsch-niederdeutschen Liederhandschrift und sein Spruchdichter-Repertoire (Kelin, Fegfeuer). Frankfurt am Main 1972 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Bd. 55.)

A.42 <u>Untersuchungen</u>

Aarburg, Ursula: Verzeichnis der im Kolmarer Liedercodex enthaltenen Töne und Leiche. In: Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität. Leipzig 1961. S. 127-136.

Appelhans, Peter: Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Mariendichtung. Die rhythmischen mittelhochdeutschen Mariengrüße. Heidelberg 1970.

Bartsch, Karl: Alt- und mittelhochdeutsches aus Engelberg. In: Germania 18. 1873. S. 45-72.

Bartsch, Karl: Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur. Straßburg 1886.

Bartsch, Karl: Untersuchungen zur Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1923 (Palaestra. 140.)

Bertau, Karl: Untersuchungen zur geistlichen Dichtung Frauenlobs. Diss. (masch.) Göttingen 1954.

Bertau, Karl: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen 1964 (Palaestra. Bd. 240.)

Bertau, Karl: Zum wîp-vrowe-Streit. In: GRM. N. F. 28. 1978. S. 225-232.

Bertau, Karl: Einige Gedanken zur poetisch-musikalischen Struktur und zu einer historischen Folgeerscheinung der Krypto-Polyphonie im "Minneleich" des Heinrich Frauenlob (ca. 1260-1318). In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 1. 1980/81. S. 139-159.

Biedermann, Rudolf: Die Einwirkung der Kolmarer Meisterliederhandschrift (t) auf die Textgestaltung der Gedichte Heinrichs von Meissen, genannt der Frauenlob. Diss. Berlin 1897.

Boor, Helmut de und Richard Newald (Hrsgg.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 3,1: H. d. B.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. 1250-1300. 4. Auflage München 1973.

Brunner, Horst: Epenmelodien. In: Werner, Otmar und Bernd Naumann (Hrsgg.): Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Göppingen 1970 (GAG. Nr. 25.) S. 149-178.

Brunner, Horst: Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Probleme und Methoden der Erforschung. In: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1974. S. 133-141.

Brunner, Horst: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (MTU. Bd. 54.)

Brunner, Horst: Das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder. Über ein Forschungsprojekt. In: Lili 9. 1979. Heft 34. S. 130-141.

Brunner, Horst: Zur Geschichte der Meistergesangsforschung. In: Elkar, Rainer S. (Hrsg.): Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Sozialgeschichte - Volkskunde - Literaturgeschichte. Göttingen 1983 (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Bd. 9.) S. 223-243.

Brunner, Horst: Meistergesang und Reformation. Die Meister-

gesangbücher 1 und 2 des Hans Sachs. In: Grenzmann, Ludger und Karl Stackmann (Hrsgg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 5.) S. 732-742. Ebd. Diskussionsbericht von Günther Peperkorn. S. 743-744.

Brunner, Horst: Neidhart bei den Meistersingern. In: ZfdA 114. 1985. S. 242-254.

Brunner, Horst und Johannes Rettelbach: "Der vrsprung des maystergesangs". Eine Schulkunst aus dem frühen 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 114. 1985. S. 221-240.

Burger, Heinz Otto: Die Kunstauffassung der frühen Meistersinger. Eine Untersuchung über die Kolmarer Handschrift. Berlin 1936 (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Deutsche Philologie. Bd. 2.)

Docen, Bernhard Joseph: Kritische Beschreibung einer Sammlung alter Meistergesänge in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, dem einzigen in der königlichen zu München befindlichen Manuscript der Art. In: Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der königl. Hof- und Centralbibliothek zu München. Hrsg. von Johann Christoph Freyherrn von Aretin. Bd. 9. Julius bis December 1807. S. 1128-1187.

Eberth, Friedrich: Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.-16. Jahrhundert. Diss. Göttingen 1933.

Ellenbeck, Hans: Die Sage vom Ursprung des Deutschen Meistergesangs. Diss. Bonn 1911.

Ellis, Frances H.: Analysis of Berlin MS germ. quart. 414. In: PMLA 61. 1946. S. 947-996.

Enke, Heinz: Der Vergessene Ton Frauenlobs. In: Mf 4. 1951. S. 191-202.

Felker, Mark V.: A topography of virtue: Heinrich Frauenlob's didactics. Göppingen 1983 (GAG. Nr. 374.)

Rez.: Bein, Thomas in: ZfdPh 106. 1987. S. 135-138.

Fischer, Hanns: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1250-1500). In: DVjs 31. 1957. S. S. 303-345.

Freistadt, Gesine: Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen. Diss. (masch.) Göttingen 1966.

Friedmann, Clarence William: Prefiguration in Meistergesang: Types from the bible and nature. Washington 1943 (The Catholiv University of America. Studies in German. Vol. 18.)

Frühmorgen-Voss, Hella: Bildtypen in der Manessischen Handschrift. In: H. F.-V.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. und eingeleitet von Norbert H. Ott. München 1975 (MTU. Bd. 50.) S. 57-88.

Genseke, Rudolf: Die Kolmarer Handschrift und ihre Bedeutung für den deutschen Meistergesang. Diss. (masch.) Tübingen 1955.

Gerhard, Christoph: Reinmars von Zweter "Idealer Mann" (Roethe Nr. 99 und 100). In: PBB 109. 1987. S. 51-84 und S. 222-251.

Grimm, Jacob: Über den altdeutschen Meistersang. Göttingen 1811.

Gröchenig, Hans [u. a.]: Ein neues Fragment aus Frauenlobs Kreuzleich. In: ZfdA 113. 1984. S. 242-286.

Grubmüller, Klaus: Latein und Deutsch im 15. Jahrhundert. Zur literarhistorischen Physiognomie der "Epoche". In: Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung. Greifswald 1986 (Deutsche Literatur des Mittelalters. 3.) S. 35-49.

Grunewald, Eckhard: Die Zecher- und Schlemmerliteratur des deutschen Spätmittelalters. Mit einem Anhang: "Der Minner und der Luderer". Edition. Diss. Köln 1976.

Haase, Annegret: Die Herausbildung des institutionalisierten Meistersangs bis zum 15. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung traditioneller Bezüge zwischen der Sangspruchdichtung und dem Meistersang. Diss. (masch.) Greifswald 1982.

Hacker, Franz: Untersuchungen zur Weimarer Handschrift F. In: PBB 50. 1926. S. 351-393.

von der Hagen, Friedrich Heinrich: Die Kolmarische Sammlung von Minne- und Meisterliedern. In: Museum für altdeutsche Literatur und Kunst 2. 1811. S. 146-225.

Hahn, Reinhard: Leben und Werk Adam Puschmanns. Untersuchungen zum Meistergesang des späten 16. Jahrhunderts. Diss. (masch.) Leipzig 1980.

Hahn, Reinhard: Der Meistergesang in der Geschichte der Germanistik. In: ZfG 4. 1983. S. 450-462.

Hahn, Reinhard: "Die löbliche Kunst". Studien zu Dichtung und Poetik des späten Meistergesangs am Beispiel Adam Puschmanns (1532-1600). Wroclaw 1984 (Acta Universitatis Wratislaviensis No. 737. Germanica Wratislaviensia 60.)

Hahn, Reinhard: Meistergesang. Leipzig 1985.

Hampe, Theodor: Zwei Gedichte Frauenlobs. In: ZfdA 38. 1894. S. 55-58.

Henkel, Nikolaus: Die zwölf alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs. In: PBB 109. 1987. S. 375-389.

Hennig, Jörg: Chronologie der Werke Heinrichs von Mügeln. Hamburg 1972 (Hamburger Philologische Studien. Bd. 27.)

Holtzmann, Adolf: Meistergesänge des 15. Jahrhunderts. In: Germania 3. 1858. S. 307-328.

Holtzmann, Adolf: Meistergesänge des 15. Jahrhunderts. In: Germania 5. 1860. S. 210-219.

Honemann, Volker (Hrsg.): Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Hrsg. von V. H. [u.a.]. Tübingen 1979.

Huber, Christoph: Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl. München 1988 (MTU. Bd. 89.)

Husmann, Heinrich: Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). In: DVjs 34. 1960. S. 189-243.

Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterung und Übertragung. Tübingen 1963 (ATB. Ergänzungsreihe. 1.)

Jammers, Ewald: Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausserliturgischen Musik des Mittelalters. Köln 1975.

Jammers, Ewald: Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte "Manessische Handschrift". Heidelberg 1965.

Janota, Johannes: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230-1500). In: DVjs 45. 1971. Sonderheft: Forschungsreferate. S. 1*-242*.

Kaben, Hermann: Studien zu dem Meistersinger Barthel Regenbogen. Diss. Greifswald 1930.

Kern, Peter: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters. Berlin 1971 (Philologische Studien und Quellen. Heft 55.)

Kiepe, Hansjürgen: Sangspruch und Reimpaarform. Zu 5 Strophen im Codex Karlsruhe 408. In ZfdA 105. 1976. S. 53-66.

Kiepe, Hansjürgen: Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert. München 1984 (MTU. Bd. 74.)

Kiepe-Willms, Eva: Die Spruchdichtungen Muskatbluts. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe. München 1976 (MTU. Bd. 58.)

Kiepe-Willms, Eva:"Sus lêret Herman Dâmen". Untersuchungen zu einem Sangspruchdichter des späten 13. Jahrhunderts. In: ZfdA 107. 1978. S. 33-49.

Klapper, Joseph: Frauenlobfragmente. In: Steller, Walther (Hrsg.): Festschrift Theodor Siebs zum 70. Geburtstag 26. August 1932. Breslau 1933 (Germanistische Abhandlungen. Heft 67.) Nachdruck Hildesheim, New York 1977. S. 69-88.

Klein, Thomas: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland (Walther, Neidhart, Frauenlob). In: ZfdPh 106. 1987. S. 72-112.

Kornrumpf, Gisela: Mülich von Prag, Pfalz von Straßburg, Albrecht Lesch. Neues zur Überlieferung. In: ZfdA 106. 1977. S. 121-137.

Kornrumpf, Gisela: Handschriftenkataloge und Überlieferungsgeschichte. In: Reiffenstein, Ingo (Hrsg.): Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters. Referate der 8. Arbeitstagung österreichischer Handschriften-Bearbeiter vom 25.-28. 11. 1981 in Rief bei Salzburg. Göppingen 1983 (GAG. Nr. 402.) S. 1-23.

Kornrumpf, Gisela: Die Anfänge der Manessischen Liederhandschrift. In: Honemann, Volker und Nigel F. Palmer (Hrsgg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. Tübingen 1988. S. 279-296.

Kornrumpf, Gisela und Burghart Wachinger: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung. In: Cormeau, Christoph (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979. S. 356-411.

Koschorreck, Walter und Wilfried Werner (Hrsgg.): Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kassel 1981.

Kraus, Carl von: Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. In: Nagel, Bert (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967 (WdF. Bd. 158.) S. 277-303.

Krayer, Rudolf: Frauenlob und die Natur-Allegorese. Motivgeschichtliche Untersuchungen. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Traditionsgutes. Heidelberg 1960.

Kuhn, Hugo: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung. In: H.K.: Kleine Schriften. Bd. 3: Liebe und Gesellschaft. Hrsg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980. S. 80-105.

Loewenthal, Fritz: Studien zum germanischen Rätsel. Heidelberg 1914 (Germanistische Arbeiten. 1.)

März, Christoph: Frauenlobs Marienleich. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie. Erlangen 1987 (Erlanger Studien. Bd. 69.)

Maurer, Friedrich: Der Topos von den "Minnesklaven". Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter. In: DVjs 27. 1953. S. 182-206.

Mayer, Günter: Probleme der Sangspruchüberlieferung. Beobachtungen zur Rezeption Konrads von Würzburg im Spätmittelalter. Diss. München 1974.

Mihm, Arend: Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter. Heidelberg 1967.

Mittler, Elmar und Werner, Wilfried (Hrsgg.): Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988. Universitätsbibliothek Heidelberg. 2., verbesserte Auflage Heidelberg 1988 (Heidelberger Bibliotheksschriften. 30.)

Moser, Hugo (Hrsg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Darmstadt 1972 (WdF. Bd. 154.)

Nagel, Bert (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967 (WdF. Bd. 158.)

Neeb, Ernst: Heinrich Frauenlobs Grab und ältester Grabstein im Domkreuzgang zu Mainz. In: Mainzer Zeitschrift 14. 1919. S. 43-46.

Nyholm, Kurt: Studien zum sogenannten geblümten Stil. Abo 1971 (Acta Academiae Aboenensis. Ser. A. Vol. 39. Nr. 4.)

Ochsenbein, Peter: Die deutschen Privatgebete Johanns von Neumarkt. Überlieferungsgeschichtliche Studien zu einer bislang unbekannt gebliebenen Londoner Handschrift. In: ABäG 12. 1977. S. 145-164.

Ohly, Friedrich: Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200. Wiesbaden 1958 (Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Geisteswissenschaftliche Reihe. Nr. 1.)

Peperkorn, Günter:"Frawnlobes beichte". Zur Rezeption einer Sangspruchstrophe in deutschen Privatgebeten des 14. Jahrhunderts. In: PBB 105. 1983. S. 232-250.

Peschel, Christa und Gerd-Dietmar: Zur Reimbindung in den drei- und mehrzeiligen Stollen in Lied und Sangspruch des 12. und 13. Jahrhunderts. Variations- und Erweiterungsmöglichkeiten des Grundschemas aab/ccb. In: Werner, Otmar und Bernd Naumann (Hrsgg.): Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu

seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Göppingen 1970 (GAG. Nr. 25.) S. 131-147.

Peter, Brunhilde: Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob. Speyer 1957 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte. Bd. 2.)

Petzsch, Christoph: Zur sogenannten, Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform. In: Pbb (Tüb.) 88. 1967. S. 110-142.

Petzsch, Christoph: Frühlingsreien als Vortragsform und seine Bedeutung im Bîspel. In: DVjs 45. 1971. S. 35-79.

Petzsch, Christoph: Parat- (Barant-) Weise, Bar und Barform. Eine terminologische Studie. In: AfM 28. 1971. S. 33-43.

Petzsch, Christoph: Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein "unerkannter Ton" und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform. In: Mf 26. 1973. S. 445-473.

Petzsch, Christoph: Die Rubriken der Kolmarer Liederhandschrift. Mit besonderer Berücksichtigung von fol. 492^{r}. In: C. P.: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München 1978. S. 246-272.

Petzsch, Christoph: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München 1978.

Rez.: Röll, Walter in: PBB 102. 1980. S. 284-291.

Pfannmüller, Ludwig: Frauenlobs Begräbnis. In: PBB 38. 1913. S. 548-559.

Pickerodt-Uthleb, Erdmute: Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen 1975 (GAG. Nr. 99.)

Plate, Otto: Die Kunstausdrücke der Meistersinger. In: Nagel, Bert (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967 (WdF. Bd. 158.) S. 206-263.

Reich, Alfred: Der Vergessene Ton Frauenlobs. In: Mf 3. 1950. S. 26-46.

Rettelbach, Johannes: Zu dem Nürnberger Meistersinger Fritz Zorn. In: ZfdA 114. 1985. S. 255-260.

Röll, Walter: Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.-17. Jahrhundert. Heidelberg 1976.

Röll, Walter: Redaktionelle Notizen in der Kolmarer Liederhandschrift und in der anderen Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg. In: PBB 102. 1980. S. 214-231.

Rosenfeld, Hellmut: Der Hagenauer Dichter Konrad Dangk-

rotzheim (1372-1444) in neuer Sicht. Ein adliger Schöffe als Volksdichter und Meistersinger. In: Recherches germaniques 8. 1978. S. 129-142.

Rosenfeld, Helmut: Beobachtungen zur Meistersangforschung. Vom fahrenden zum seßhaften Sänger. In: Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Amsterdam 1984 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. Bd. 1.) S. 207-229.

Rosenthal, Marie Luise: Zeugnisse zur Begriffbestimmung des älteren Meistersangs. In: Nagel, Bert (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967. (WdF. Bd. 158.) S. 59-86.

Rostock, Fritz: Mittelhochdeutsche Dichterheldensage. Halle (Saale) 1925 (Hermaea. 15.)

Ruh, Kurt (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. Tübingen 1985. (TTG. 19.)

Ruh, Kurt: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem. In: K.R.: Kleine Schriften. Hrsg. von Volker Mertens. Berlin, New York 1984. Bd. 1. S. 86-102.

Schäfer, Gerhard M.: Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Göppingen 1971 (GAG. Nr. 48.)

Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Bd. 1: Untersuchungen. München 1983 (MTU. Bd. 82.) Bd. 2: Verzeichnisse. München 1984 (MTU. Bd. 83.)

Rez.: Kiepe-Willms, Eva in: PBB 108. 1986. S. 298-305.

Rez.: Schumann, Eva in: AfdA 115. 1986. S. 181-188.

Rez.: Röll, Walter in: ZfdPh 106. 1987. S. 131-135.

Schönach, Ludwig: Urkundliches über die Spielleute in Tirol. In: ZfdA 31. 1887. S. 171-185.

Schroeder, Mary Juliana: Mary-verse in Meistergesang. Washington 1943 (The Catholic University of America. Studies in German. Vol. XVI.) Nachdruck New York 1970.

Schroeder, Mary Juliana: Topical outline of subject matter in the Berlin MS germ. quart. 414. In: PMLA 61. 1946. S. 997-1017.

Schröder, Reinhold: Vorüberlegungen zu einer Regenbogen-Edition. In: Kuhn, Hugo; Stackmann, Karl; Wuttke, Dieter (Hrsgg.): Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. Maarbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge hrsg. von H. K., K. S., D. W. Wiesbaden 1968 (Deutsche Forschungsgemeinschaft. Forschungsberichte. 13.) S. 138-142. Ebd. Diskussionsbericht von Tilo Brandis S. 143.

Schröder, Reinhold: Die Regenbogen zugeschriebenen Schmiedegedichte. Zum Problem des Handwerkerdichters im Spätmittelalter. In: Grenzmann, Ludger und Karl Stackmann (Hrsgg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 5.) S. 289-313. Ebd. Diskussionsbericht von Joachim Behr S. 314-315.

Schumann, Eva: Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger. Göttingen 1972 (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Bd. 3.)

Stackmann, Karl: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Heft 3.).

Stackmann, Karl: Bild und Bedeutung bei Frauenlob. In: FMSt 6. 1972. S. 441-460.

Stackmann, Karl: "Redebluomen". Zu einigen Fürstenpreis-Strophen Frauenlobs und zum Problem des geblümten Stils. In: Fromm, Hans; Harms, Wolfgang; Ruberg, Uwe (Hrsgg.): Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Festschrift Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag. Bd. 2: Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter. München 1975. S. 329-346.

Stackmann, Karl: Probleme der Frauenlob-Überlieferung. In: PBB (Tüb.) 98. 1976. S. 202-230. Berichtigung in PBB (Tüb.) 99. 1977. S. 99.

Stackmann, Karl: Über die wechselseitige Abhängigkeit von Editor und Literarhistoriker. Anmerkungen nach dem Erscheinen der Göttinger Frauenlob-Ausgabe. In: ZfdA 112. 1983. S. 37-54.

Stammler, Wolfgang: Die Wurzeln des Meistergesangs. In: Nagel, Bert (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. Darmstadt 1967 (WdF. Bd. 158.) S. 10-42.

Stauber, Burkhard: Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern. Unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melodien. Diss. Erlangen, Nürnberg 1974.

Steer, Georg:"Dat dagelyt von der heiligen passien". Die sogenannte "Große Tageweise" Graf Peters von Arberg. In: Ruh, Kurt und Werner Schröder (Hrsgg.): Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts. Würzburger Colloquium 1970. Berlin 1973. S. 112-204.

Steer, Georg: Zur Entstehung und Herkunft der Donaueschinger Handschrift 120 ("Donaueschinger Liederhandschrift"). In: Kesting, Peter (Hrsg.): Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag. München 1975 (Medium Aevum. Bd. 31.) S. 193-210.

Steer, Georg: Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse. In: Ruh, Kurt (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. Tübingen 1985 (TTG. 19.) S. 5-36.

Stief, Wiegand: Wie weit läßt sich der Tougenhort-Leich in der Ausgabe der Colmarer Liederhandschrift Runges reparieren? Kritik einer halbkritischen Ausgabe. In: Suppan, Wolfgang und Alois Mauerhofer (Hrsgg.): Historische Volksmusikforschung. Kongress-Bericht Seggau 1977. Referate der 5. Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen. Graz 1978 (Musikethnologische Sammelbände. 2.) S. 191-219.

Taylor, Archer: The literary history of Meistergesang. New York 1937 (The Modern Language Association of America. General Series. IV.) Nachdruck New York 1966.

Taylor, Brian: Emendation and misinterpretation. An examination of the editorial treatment of Lied XXXIII of the Kolmarer Handschrift. In: Seminar. A journal of germanic studies 12. 1976. S. 129-155.

Tervooren, Helmut: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift. Diss. Bonn 1967.

Tervooren, Helmut und Thomas Bein: Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumzlant und Unbekanntes. In: ZfdPh 107. 1988. S. 1-26.

Thoma, Herbert: John of Neumarkt and Heinrich Frauenlob. In: Medieval German Studies. Presented to Frederick Norman by his students, colleagues and friends on the occasion of his retirement. London 1965. S. 247-254.

Thomas, Helmuth: Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs. Leipzig 1939 (Palaestra. 217.)

Vetter, Ewald M.: Probleme der Großen Heidelberger ["Manessischen"] Liederhandschrift. Stil und Erzählweise. In: Pantheon 36. 1978. S. 207-218.

Wachinger, Burghart: Die Bedeutung der Meistersinger-Handschriften des 15. Jahrhunderts für die Edition der Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. In: Kuhn, Hugo; Stackmann, Karl; Wuttke, Dieter (Hrsgg.): Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. Maarbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionberichte hrsg. von H. K., K. S., D. W. Wiesbaden 1968 (Deutsche Forschungsgemeinschaft. Forschungsberichte. 13.) S. 114-122. Diskussionsbericht von Tilo Brandis S. 122.

Wachinger, Burghart: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973 (MTU. Bd. 42.)

Wachinger, Burghart: Rez. von: Timm, Erika: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck, Hamburg 1972 (Germanische Studien. Heft 242.) Zuletzt in: Müller, Ulrich (Hrsg.): Oswald von Wolkenstein. Darmstadt 1980. S. 404-413.

Wachinger, Burghart: Der Anfang der Jenaer Liederhandschrift. In: ZfdA 110. 1981. S. 299-306.

Wachinger, Burghart: Michel Beheim. Prosabuchquelle - Liedvortrag - Buchüberlieferung. In: Honemann, Volker [u.a.] (Hrsgg.): Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Tübingen 1979. S. 37-75.

Wachinger, Burghart: Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung. In: Grenzmann, Ludger; Herkommer, Hubert; Wuttke, Dieter (Hrsgg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag. Göttingen 1987. S. 193-207.

Werminghoff, Albert: Der Frauenlobstein im Kreuzgang des Mainzer Domes. In: Mainzer Zeitschrift 14. 1919. S. 39-43.

Wilmanns, Wilhelm: Ein lateinisches Gedicht Heinrichs von Müglin. In: ZfdA 14. 1869. S. 155-162.

Zitzmann, Rudolf: Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift in ihrer Bedeutung für die Musik- und Stilgeschichte der Gotik. Würzburg 1944 (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. Bd. 9.)

A.43 Lexika, Grammatiken, Wörterbücher, Hilfsmittel

Bühler, Harald: Frauenlob-Index. Erlangen 1985 (Erlanger Studien. Bd. 59.)

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hrsg. von Wolfgang Stammler (Bd. 1-2), Karl Langosch (Bd. 3-5). Berlin, Leipzig 1933-55.

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Kurt Ruh zusammen mit Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger, Franz Josef Worstbrock. Bd. 1 ff. Berlin, New York 1978 ff.

Dicke, Gerd und Klaus Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften. Bd. 60.)

The new Grove dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. 6. Auflage London [usw.] 1980.

Lexer, Mathias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Leipzig 1872-1878. Nachdruck Stuttgart 1979.

Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Benecke. Ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. Leipzig 1854-61. Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1986.

Moser, Hugo und Hugo Stopp (Hrsgg.): Grammatik des Frühneuhochdeutschen. Beiträge zur Laut- und Formenlehre. Bd. 1,1-1,3. Heidelberg 1970-78.

Moser, Virgil: Frühneuhochdeutsche Grammatik. Bd. 1,1 Heidelberg 1929. Bd. 1,3 Heidelberg 1951 (Germanische Bibliothek.)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 1-17. Kassel [usw.] 1949-1986.

Priebsch, Robert: Deutsche Handschriften in England. Bd. 2. Das British Museum. Mit einem Anhang über die Guildhall-Bibliothek. Erlangen 1901. Nachdruck Hildesheim, New York 1979.

Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger [u. a.] Bd. 3: Katalog der Texte. Älterer Teil A - F. Bearbeitet von Frieder Schanze und Burghart Wachinger. Tübingen 1986.

Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literarhistorische Studie. Nachdruck Darmstadt 1967.

Taylor, Archer und Francis H. Ellis: A bibliography of Meistergesang. Bloomington/Indiana 1936 (Indiana University Studies. Vol. XXIII. No. 113.)

Touber, Antonius Hendrikus: Deutsche Strophenformen des Mittelalters. Stuttgart 1975 (Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte. Bd. 6.)

Rez.: Kornrumpf, Gisela in: PBB (Tüb.) 99. 1977. S. 313-321.

Lebenslauf

Am 3. Juli 1961 wurde ich, Michael Baldzuhn, in Hamm/Westfalen als erstes von zwei Kindern der Eheleute Günther Theodor und Ingrid Baldzuhn geboren. Die Grundschule besuchte ich in Ahlen/Westfalen von 1967 bis 1971, das Städtische Gymnasium Ahlen von 1971 bis 1980. Nach am 9. Mai 1980 abgelegten Abitur leistete ich den Grundwehrdienst ab und nahm zum Wintersemester 1982/83 das Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Publizistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster auf. Von August 1986 bis August 1988 war ich als studentische Hilfskraft am Institut für Frühmittelalterforschung der Universität Münster beschäftigt. Seit September 1988 arbeite ich als studentische Hilfskraft am Sonderforschungsbereich 231 ("Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter") der Universität. Die Anmeldung zum Magisterexamen erfolgte im Mai 1988, meinem 12. Studiensemester.