

KULTUR, WISSENSCHAFT, LITERATUR
BEITRÄGE ZUR MITTELALTERFORSCHUNG

Herausgegeben von Thomas Bein

BAND 38


PETER LANG

Judith Lange / Eva Rothenberger /
Martin Schubert (Hrsg.)

Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld

Forschungsimpulse



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildung auf dem Umschlag:
Notker Balbulus als Schreiber.
,Mindener‘ Tropar. Um 1025. Berlin theol. lat. quart. 11.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von:
Bibl. Jagiellońska, Krakau.

Die frei zugängliche Open-Access-Publikation des vorliegenden Titels wurde mit Mitteln des Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Duisburg-Essen ermöglicht.

ISSN 1615-665X
ISBN 978-3-631-77842-5 (Print)
E-ISBN 978-3-631-85613-0 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-85614-7 (EPUB)
DOI 10.3726/b18479



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY).
Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Judith Lange / Eva Rothenberger / Martin Schubert (Hrsg.), 2021

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhalt

Vorwort	7
----------------------	---

Judith Lange, Eva Rothenberger und Martin Schubert

Einleitung	9
------------------	---

Textuelle und melodische Kunstformen in der Kolmarer Liederhandschrift

Horst Brunner

Leich, Hort, Parat, Reihen, Tanz. Artifiizielle Lieder in der Kolmarer

Liederhandschrift	53
-------------------------	----

Lorenz Welker

Reyen in der Kolmarer Liederhandschrift. Gattungscharakteristika

und Kontext in musikhistorischer Perspektive	71
--	----

Stefan Rosmer

Die Töne der Kolmarer Liederhandschrift. Versuch zu den melodischen

Formen, Strophenstrukturen und der Schichtung des Bestands	103
--	-----

Überlieferung und Textualität

Michael Baldzuhn

nachsenger und Fremdttext-Verwertung. Barauffüllung und

Wiederverwendung alter Sangspruchstrophen im neuen Meisterlied	135
--	-----

Sophie Knapp und Holger Runow

Kopieren – Kompilieren – Kreieren. Aspekte der Überlieferung

und Textualität am Beispiel des Frauenlobcorpus der Kolmarer

Liederhandschrift	183
-------------------------	-----

Nils Hansen

„gräulich verderbt“ und „übel zugerichtet“? Überlieferungstreue und

Bearbeitungstendenzen der Kolmarer Liederhandschrift am Beispiel von

Liedern in Tönen Konrads von Würzburg	217
---	-----

Anabel Recker

Der Cgm 1019 im Kontext der rheinisch-schwäbischen Meisterlieder-
handschriften. Mit einer Analyse der Konkordanz zur Kolmarer
Liederhandschrift 245

Geistliches Lied und theologische Reflexion in k

Felix Prautzsch

Die Meisterschaft des Laien? Zum ästhetischen und theologischen
Anspruch im Meistergesang 287

Johannes Janota

Die Bibelversifikationen in der Kolmarer Liederhandschrift 313

Simone Loleit

neyn, da zweyent sich die mer – Zum Zusammenhang von Antijudaismus,
christologischer Schriftauslegung und Allegorese in Regenbogens
Der juden krieg 339

Die Metapoetik der Meisterlieder bis 1520

Johannes Rettelbach

Ist imandt hie der mit mir singen welle? Überblick über die Elemente
metapoetischer Meisterlieder 1430 bis 1520 373

Register 411

Abbildungsnachweis 427

Michael Baldzuhn

***nachsenger* und Fremdtext-Verwertung**

Barauffüllung und Wiederverwendung alter Sangspruchstrophen im neuen Meisterlied

Abstract: The article deals with those songs in the Colmar Liederhandschrift that include older stanzas from the Sangspruch tradition. While previous research considered such combinations as the results of 'compiling' or 'filling up' to reach the odd number of stanzas customary with the Meistersänger, the contribution attempts to analyse these songs on the background of the production process, within a phase of transitional stanza-combinations. Based on the content of the different stanzas, it proposes four basic types of combination that may indicate the intentions of the "Nachsänger".

Die Kolmarer Liederhandschrift ist Hauptzeuge für eine Überlieferungskongstellation, in der alte Sangspruchstrophen und neue Meisterlieder auf eine Weise verklammert erscheinen, die sich die Forschung bis in jüngste Zeit hinein nach einem eingespielten Muster erklärt. Wo echte Spruchstrophen eines noch mhd. Tonerfinders von unechten begleitet und zum neuen, mehrstrophigen Meisterlied zusammengeführt erscheinen, rechnet man regelmäßig mit nachträglicher Zudichtung. Mit den Worten Brunners im Handbuch „Sangspruch/Spruchsang“ von 2019: „Alte Sangspruchstrophen, die man weiter überlieferte, wurden regelmäßig durch Zudichtungen in Bare mit ungerader Strophenzahl eingebunden [...]“¹ Die Geläufigkeit dieses Musters lässt sich über Roethes Arbeit zu Reinmar von Zweter, de Boors „Texte und Zeugnisse“, Schanzes Dissertation zur „Meisterlichen Liedkunst“ und Hausteins Habilitationsschrift zum Marner hinweg bis zu einzelnen Artikeln im „Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder“ und Rettelbachs Beitrag im besagten Handbuch „Sangspruch/Spruchsang“ zur Rezeption der Sangspruchdichtung im Meistergesang verfolgen.²

-
- 1 Horst Brunner: Einzelstrophe – Mehrstrophigkeit – Barbildung – Anordnung in den Quellen. In: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch. Hg. von Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner. Berlin, Boston 2019, S. 317–328, hier S. 325 (unter Verweis auf einen Beitrag Brunners bereits von 1983).
 - 2 „Die Corruption in Wort und Sinn, die die erste, also wol auch die zweite und dritte Strophe in F erlitten haben, macht eine Entscheidung über die Echtheit dieser

Das Erklärungsmuster wird zwar oft, aber keineswegs unbefangen als Variable zur Erklärung für entsprechende Überlieferungskonstellationen in Anschlag gebracht. Bereits Roethe³ wusste um seine Koppelung an die Echtheitsfrage.

Strophen aus formellen und stilistischen Gründen unmöglich: sie sind angeschlossen, um die meistersingerische Dreizahl zu gewinnen, und mögen echt sein.“: Die Gedichte Reinmars von Zweter. Herausgegeben von Gustav Roethe. Leipzig 1887, S. 153 (zu ¹ReiZw/1/512a). – Mittelalter. Texte und Zeugnisse. Hg. von Helmut de Boor. Bd. 1. München 1965 (Die deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse 1), dort etwa S. 552f. – „Die ersten beiden Strophen halte ich für jüngere Zudichtungen [. . .]“: Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. München, Zürich 1982–83 (MTU 83–84), Bd. 1, S. 83 (zu ¹Regb/1/532a). – „Will man auf der Unechtheit der Strophe bestehen, dann wird man doch zugeben müssen, daß sie äußerst geschickt, ja kunstvoll im Blick auf das übrige Strophengefüge konzipiert ist und keineswegs eine Verlegenheitslösung, etwa um die Erweiterung zum Fünferbar zu erreichen, darstellt.“: Jens Haustein: Marnier-Studien. Tübingen 1995 (MTU 109), S. 56. – „Die von BARTSCH und STRAUCH aufgrund der Überschrift behauptete Echtheit der Strophe ist unbewiesen und eher unwahrscheinlich; die Strophe dient der Vervollständigung zum Fünferbar [. . .]“: so im Artikel zu ¹Marn/1/500a im RSM: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger. Tübingen 1986–2009, Bd. 4, S. 265. – „Zu diesem Zweck wurden mehrere Strophen desselben Tons meist nach inhaltlichen Kriterien zu Baren zusammengestellt, oder es wurden einzelne alte Strophen durch neu hinzugedichtete ergänzt. [. . .] Das Zusammenstellen und Zudichten ist eine Kunst, in der man die hohe Verehrung der Alten zeigen konnte, zugleich in der Zudichtung den eigenen Kunstverstand.“: Johannes Rettelbach: Die Rezeption der Sangspruchdichtung im Meistersang. In: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch. Hg. von Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner. Berlin, Boston 2019, S. 501–508, hier S. 504.

- 3 Siehe oben Anm. 2. Das Erklärungsmuster hatte Roethe bereits ein Vierteljahrhundert zuvor sehr wahrscheinlich Bartschs Ausgabe von k geliefert: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Hg. von Karl Bartsch. Stuttgart 1862 (StLV 68), S. 154: „Nicht unwahrscheinlich ist es, wenn man diesen zug der spätern meisterdichtung festhält, daß viele einzelne sprüche älterer meister, namentlich Frauenlobs, durch hinzudichtung von zwei andern zu einem liede vervollständigt wurden.“ Zwanzig Jahre vor Bartsch ist dies Etmüllers Frauenlob-Ausgabe noch unbekannt: Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. Erläutert und herausgegeben von Ludwig Etmüller. Quedlinburg, Leipzig 1843 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 16). Man wird also Karl Bartsch als Inaugurator ansprechen müssen. Er bringt es freilich nur *en passant* ins Spiel.

Denn sobald für das, was unecht erscheint, Echtheit erwogen wird, verschiebt sich die Frage. Dann mag das nun durchweg vom Tonerfinder stammende Material einfach thematisch passend zusammengestellt worden sein, und man benötigt keinen anonymen *nachsenger* mehr, sondern kann erwägen, ob die Zusammenstellung bereits konzeptionell auf den Verfasser zurückgeht oder nur mit einem sachkundigen späteren Strophenarrangeur zu rechnen ist. Das sieht auch Rettelbach⁴, der einerseits Zusammenstellen – wobei beim Zusammenstellen der Zudichter verschwindet – und Zudichten unterscheidet. Andererseits sieht er aber in beidem, eben auch im Zusammenstellen – hier lässt er nun den Tonauteur = Textautor als denkbaren Initiator außen vor – einen zentralen Ausdruck der Verehrung der Tradition der *alten meister* durch ihre meisterlichen Nachfolger. Damit ist zugleich eine erste Antwort auf die Frage nach der Funktion entsprechender Strophenkonglomerate gegeben – unabhängig von Fragen der Echtheit oder Unechtheit, unabhängig auch von Fragen ästhetischer Qualität. Was diese wiederum anbelangt, sind Differenzierungen unreflektiert-abschätziger Erwartungen schon länger in Umlauf – wie etwa bei Haustein⁵ zu sehen, der einerseits den von ihm in den Blick genommenen Fall, auch wenn er eine Zudichtung darstelle, dennoch als „äußerst geschickt, ja kunstvoll“ reklamiert, ihn also nicht per se, nur weil unecht, als minderwertig abtut. Andererseits rechnet er gleichwohl noch mit mechanischen Auffüllungen, mit „Verlegenheitslösung[en]“, um den Umfang des mehrstrophigen Liedes auch bei nur unvollständig vorliegenden Altstrophen zu erreichen.

Methodologisch kaum reflektiert wird hingegen, dass das Überlieferungsphänomen des Strophenkonglomerats ‚echt+unecht‘ im Meisterlied – oder im folgenden neutraler: Strophen des Tonerfinders plus Strophen eines Fremdtongewerbers im Meisterlied – wesentlich an den Vorgang der Durchsetzung des mehrstrophigen Meisterliedes gegenüber der älteren, prinzipiell selbstständigen Einzelstrophe gebunden ist. Dass es in den Handschriften um oder kurz nach 1500 kaum mehr anzutreffen ist, liegt wohl daran, dass diese Material aus der entsprechenden Phase der Gattungsgeschichte kaum mehr versammeln.⁶ Auf der anderen Seite ist die Vorstellung von der Auffüllung durch Zusammenstellung oder Zudichtung wesentlich gekoppelt an die Art und Weise, wie man sich die Durchsetzung des mehrstrophigen Meisterliedes im 14. Jahrhundert vorstellt. Sofern eher produktionsästhetisch und gesetzhaft, lässt sich ein

4 Rettelbach 2019 (Anm. 2), S. 504.

5 Haustein 1995 (Anm. 2), S. 56.

6 Zusammenfassend dazu Rettelbach 2019 (Anm. 2), S. 504.

Hintergrundgebot zur Auffüllung, auf welchem Wege auch immer, prinzipiell eher zeitlich festlegen, gibt es, der Tendenz nach, ein vorher und ein nachher. Denkt man hingegen eher an ein Gefüge aus Beziehungen zwischen verschiedenen Realisationsformen von Strophen – Produktion, mündliche Überlieferung (Vortrag), schriftliche Überlieferung (Handschrift) – und damit für die Durchsetzung des mehrstrophigen Meisterliedes an einen Prozess, dann verschwinden feste Bezugspunkte und werden die Dinge, um es vage zu formulieren, kompliziert. Dies werden sie insbesondere dann, wenn man für die Herausbildung des neuen Bars mit einer eigenen Übergangsphase obligater Mehrstrophigkeit rechnet, in der Strophen im neuen, mehrstrophigen Kontext noch nicht für eine weitere Verwendung gewissermaßen verbraucht waren, mit einer Phase unfester Mehrstrophigkeit also.⁷

Das Phänomen ist also in der Forschung bisher allenfalls *en passant* reflektiert worden. Das ist erstaunlich, stellt doch das Einmontieren fremder Strophen in ein neues, eigenes Liedgebilde einen bemerkenswerten Vorgang dar, der prinzipiell Beachtung verdient. Er verdient sie schon deshalb, weil wirklich eindeutige Beispiele für nachweislich konzeptionell integrierte fremde ‚Stimmen‘/ Strophen in ein neues, eigenes Lied eines zweiten Textdichters, der nicht mit dem Tonerfinder identisch ist, in der mittelalterlichen deutschen Lyrik eher selten anzutreffen sind. Bedenkt man hingegen die sehr viel zahlreicher anzutreffenden uneindeutigen Beispiele – etwa alle Minnelieder oder auch Lieder in der Neidhart-Tradition, in denen die Forschung, meist aus editionsphilologischem Interesse, um einen echten Textbestand aus der Überlieferung zu gewinnen, echte von unechten Strophen absetzt –, dann heben diese ins Bewusstsein, wie rasch die Ausrichtung des Hauptaugenmerks auf dem Text des Tonerfinders

7 Vgl. Michael Baldzuhn: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. München 2002 (MTU 120), S. 55–68, für eine dahingehende Modellierung des Barbildungsprozesses. Erst aus seiner nicht hinreichend durchgreifenden Modellierung resultiert das Problem, vor das sich Wachinger angesichts der Echtheitsuntersuchungen von Helmuth Thomas gestellt sieht: „Auf welcher Stufe er sich die sekundären Barbildungen vorgestellt hat, wird mir nicht ganz deutlich.“ Burghart Wachinger: Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung. In: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag. Hg. von Ludger Grenzmann, Hubert Herkommer und Dieter Wuttke. Göttingen 1987, S. 193–207, hier S. 205.

naheliegende Folgefragen beiseite schiebt, darunter vor allem die, wie man sich eigentlich die Entstehung und die Existenzweise des Strophenkonglomerats – im Vortrag vor kundigstem Publikum, das Strophenzitate erkennt? – zu denken hat. Nicht zuletzt sieht man sich auch auf die Ausarbeitung eines den mittelalterlichen Verhältnissen angemessenen Zitatbegriffs verwiesen: Sollten die *nachsenger* im Gefolge der mhd. Sangspruchdichter die ersten deutschsprachigen Liederdichter gewesen sein, die ganze Strophen zitieren – vor kundigstem Publikum, um vom Renommée des Tonerfinders zu zehren? Oder verhält es sich umgekehrt und sie segelten nicht nur mit dem fremden Ton, sondern auch mit dem eigenen Text, der als neuer gar nicht wahrgenommen werden sollte, unter falscher Flagge? Traten sie dann also, wie im 16. Jahrhundert ja nicht wenige Meistersinger, nur als Reproduzent, als Sänger auf und gar nicht als Produzent, als Autor?

Doch schon auf einfachere Fragen gibt es bisher keine Antworten: Sind denn überhaupt nur die *alten meister* von diesen Ergänzungen betroffen, oder dazu Tonerfinder, die unter den meisterlichen Lieddichtern und später den Meistersängern weniger berühmt waren? So wenig die Praxis des Zusammenstellens und Zudichtens bisher um ihrer selbst willen bedacht wurde, so wenig ist das einschlägige Material bisher um seiner selbst willen erhoben worden. Damit liegen einstweilen noch alle Chancen brach, die Schlüssigkeit des Erklärungsmusters aus dem Vorkommen und der Verteilung der belegten Typen zu überprüfen oder es zu modifizieren. Liegt es doch auf der Hand, dass eine Zudichtung von einer einzigen neuen Strophe zu vier alten des Tonerfinders anders in der Entstehung zu erklären und in der Funktion einzuschätzen sein wird als eine Zudichtung umgekehrt von vier neuen zu einer einzigen alten.

Diese ersten Beobachtungen und Überlegungen sollen als Begründung hinreichen, das einschlägige Material nachstehend einmal um seiner selbst willen systematisch zusammenzustellen und durchzusehen.

1. Eine erste Bestandserhebung

Grundlage der nachfolgenden Bestandserhebung sind jene Artikel im älteren Teil des RSM, in denen mehrstrophige Gebilde angesetzt werden, die nicht durchgängig dem Tonerfinder als Textautor zugewiesen werden. Dass damit nicht alles Einschlägige erfasst ist, steht außer Frage: So mag unter den zahllosen anonymen Regenbogen-Texten noch der eine oder andere des Tonerfinders kursieren, nur eben von der Forschung bislang unerkannt. Andererseits ist vieles vom Textdichter Stolle im RSM als ‚echt‘ nur mit Fragezeichen versehen und mag nun wiederum gerade nicht von ihm stammen. Zweifelsfälle, soweit eben

die Bearbeiter des Repertoriums Nicht-Übereinstimmung von Textautor und Tonautor innerhalb eines Liedes als Möglichkeit erwogen und auch markiert haben, sind nachstehend stets aufgenommen.

Eine entsprechende Durchsicht der Bde. 3–5 des RSM ergibt folgenden Bestand:⁸

- Alblin: vier Lieder (recte nur zwei Lieder, die zwei Dubletten haben), zwei ‚echte‘ Strophen (recte nur eine, die eine Dublette hat) in Frauenlobs Froschweise

¹Frau/14/1a (Karlsruhe St. Georgen 74³): Str. 1
(= 1b)

¹Frau/14/1b (k 109³, l 22³, y 1³): Str. 3
(= 1a)

- Boppe: acht Lieder, neun ‚echte‘ Strophen (recte, wegen Dubletten, sieben) in seinem Hofton

¹Bop/1/500a (*k 592⁵): Str. 2 (= 520a)

¹Bop/1/504a (*k 596⁵): Str. 5 (= 541a)

¹Bop/1/507a (k 599³): Str. 1f.

¹Bop/1/510a (*k 602³): Str. 3

¹Bop/1/517a (k 609³): Str. 2

¹Bop/1/520a (*k 612³): Str. 1 (= 500a)

¹Bop/1/531a (*k 623³): Str. 3

¹Bop/1/541a (k 633³): Str. 3 (= 504a)

- Frauenlob: 26 Lieder, 72 ‚echte‘ Strophen (recte, wegen Dubletten, 60) in acht Tönen

- sieben Lieder, vierzehn (recte dreizehn) ‚echte‘ Strophen in seinem Langen Ton

¹Frau/2/113 (f 31¹⁰): Str. 1f.+7–10

¹Frau/2/505a (*k 52³): Str. 1f.

¹Frau/2/519a (*k 66³): Str. 1

¹Frau/2/522a (*k 69³): Str. 1

¹Frau/2/541a (k 94³): Str. 1+3

¹Frau/2/552a (k 106³): Str. 2 (= 562a)

¹Frau/2/562a (Karlsruhe 408⁵): Str. 5 (= 552a)

8 In der Angabe zur Überlieferung werden für Meisterliederhandschriften die üblichen Siglen benutzt. Sternchen an der Überlieferungsangabe markieren Begleitung durch jüngere Zusatzstrophen, die andernorts noch in anderen Strophenumgebungen belegt sind, und eine hochgestellte Ziffer gibt die Strophenanzahl des Bars an.

- sechs Lieder, fünfzehn (recte neun) ‚echte‘ Strophen in seinem Grünen Ton

¹ Frau/4/100a (f 36 ³): Str. 1+3 (3 = 502ab,7)	¹ Frau/4/101a (f 37 ³): Str. 2f.
¹ Frau/4/502a (k 216 ⁷): Str. 4–7 (= 502b; 4 = 519a,1; 7 = 100a,3)	¹ Frau/4/502b (x 327): Str. 4–7 (= 502a; 4 = 519a,1; 7 = 100a,3)
¹ Frau/4/511a (*k 225 ³): Str. 3	¹ Frau/4/519a (*m 18 ³): Str. 1+3 (1 = 502ab,4)
- ein Lied, eine ‚echte‘ Strophe in seinem Zarten Ton

¹Frau/5/512a (*k 202³): Str. 1
- zwei Lieder, drei ‚echte‘ Strophen in seinem Würgendrüssel

¹ Frau/6/104d (w 122 ³): Str. 1f.	¹ Frau/6/502a (k 87 ³): Str. 2
--	---
- vier Lieder, zehn (recte vier) ‚echte‘ Strophen in seinem Vergessenen Ton

¹ Frau/7/101a (*f 50 ⁵): Str. 3–5 (= 101bc)	¹ Frau/7/101b (*k 158 ⁵): Str. 3–5 (= 101ac)
¹ Frau/7/101c (*d 8 ⁷): Str. 2–4 (= 101ab)	¹ Frau/7/502a (k 154 ³): Str. 1
- vier Lieder, neun ‚echte‘ Strophen in seinem Neuen Ton

¹ Frau/8/101 (f 3 ⁴): Str. 3f.	¹ Frau/8/506a (*k 176 ³): Str. 1f.
¹ Frau/8/512a (d 10 ⁷): Str. 4–7	¹ Frau/8/515a (p 19 ³): Str. 3
- ein Lied, neun ‚echte‘ Strophen in seinem Goldenen Ton

¹Frau/9/100 (f 1¹¹): Str. 1–8+11
- ein Lied, zwölf ‚echte‘ Strophen in seinem Kurzen Ton

¹Frau/10/500a (Wien 3344¹⁹): Str. 3–6, 8, 10,
12–14, 17–19
- Gast: ein Lied, eine ‚echte‘ Strophe in seinem Ton

¹Wolfr/2/1a (k 805³): Str. 1
- Hardegger: drei Lieder, drei ‚echte‘ Strophen in Stolles Alment

¹ Stol/500a (k 761 ³): Str. 3	¹ Stol/507a (*k 768 ³): Str. 2
¹ Stol/511a (k 772 ³): Str. 1	

- Heinrich von Mügeln: zwei Lieder, vier ‚echte‘ (recte, wegen Dubletten, drei) Strophen in seinem Langen Ton
¹HeiMü/56-70p (k 651,7/654⁴): Str. 1+3f. (1 = 516a) ¹HeiMü/516a (w 60³): Str. 3 (= 56-70p,1)
- Kelin: ein Lied, eine ‚echte‘ Strophe in seinem Ton III
¹Kel/3/501a (k 146²): Str. 1
- Konrad von Würzburg: elf Lieder (recte, wegen Dubletten, zehn), achtzehn (recte, wegen Dubletten, vierzehn) ‚echte‘ Strophen in drei Tönen
 - ein Lied, zwei ‚echte‘ Strophen in seinem Aspiston
¹KonrW/5/503a (*k 536/537⁷): Str. 3f.
 - zwei Lieder, drei ‚echte‘ Strophen in seiner Morgenweise
¹KonrW/6/503a (k 544³): Str. 1 ¹KonrW/6/515a (k 556³): Str. 1f.
 - acht (recte sieben) Lieder, dreizehn (recte neun) ‚echte‘ Strophen in seinem Hofton
¹KonrW/7/500a (*k 564³): Str. 2 (= 500c,3) ¹KonrW/7/500c (*w 94³): Str. 3 (= 500a,2)
¹KonrW/7/502a (*k 566³): Str. 2 (= 504a,5) ¹KonrW/7/503a (k 567⁷): Str. 2-4
¹KonrW/7/504a (k 568³): Str. 2-5 (2f.= 504f; 5 = 502a) ¹KonrW/7/504f (w 96³): Str. 2f. (= 504a,2f.)
¹KonrW/7/510ab (k 574³, w 91³): Str. 3
- Marner: 22 Lieder (recte, wegen Dubletten, 21), 36 (recte 25) ‚echte‘ Strophen in drei Tönen
 - ein Lied, vier ‚echte‘ Strophen in seinem Goldenen Ton
¹Marn/1/500a (k 520⁵): Str. 1-3+5
 - zehn Lieder (recte neun), siebzehn (recte elf) ‚echte‘ Strophen in seinem Kurzen Ton
¹Marn/6/101a (*Lpzig II 70⁵): Str. 5 (= 101cdg) ¹Marn/6/101c (*Cgm 426¹⁸): Str. 5 (= 101adg)
¹Marn/6/101d (*Dessau 231¹⁷): Str. 5 (= 101acg) ¹Marn/6/101g (*w 15¹⁹): Str. 5 (= 101acd)
¹Marn/6/500a (*k 524,1-6⁶): Str. 1+5f. (5 = 509a,3) ¹Marn/6/506a (*k 529⁵): Str. 1f.+4 (1 = 506ef)
¹Marn/6/506ef (*q 319³, *Mgq 410/3³): Str. 1 (= 506a,1) ¹Marn/6/508a (*k 531⁷): Str. 1+4+7
¹Marn/6/509a (*k 532⁴): Str. 1+3 (3 = 500a,5)

- elf Lieder, fünfzehn (recte zehn) ‚echte‘ Strophen in seinem Langen Ton

¹ Marn/7/101a (H 350–363 ¹⁷): Str. 1 ¹ Marn/7/102f (*k 480 ³): Str. 3 (= 102ag) ¹ Marn/7/500a (k 470 ⁵): Str. 1 ¹ Marn/7/502a (*k 472/474 ⁵): Str. 1f. (1 = 502de,1; 2 = 502d,4) ¹ Marn/7/502d (*y 8 ⁵): Str. 1+4 (1 = 502ae,1; 4 = 502a,2) ¹ Marn/7/503a (k 473 ⁵): Str. 1f.	¹ Marn/7/102a (*R 388–394 ⁷): Str. 7 (= 102fg) ¹ Marn/7/102g (*k 503 ³): Str. 3 (= 102af) ¹ Marn/7/501a (k 471 ³): Str. 1+3 ¹ Marn/7/502e (*k 495 ³): Str. 1 (= 502ad,1) ¹ Marn/7/512a (k 483 ³): Str. 1
--	---
- Regenbogen: vier Lieder, vier (recte, wegen Dubletten, zwei) ‚echte‘ Strophen in zwei Tönen
 - zwei Lieder, zwei (recte eine) ‚echte‘ Strophe in seiner Briefweise

¹ Regb/1/532a (k 286 ³): Str. 3 (= 532b)	¹ Regb/1/532b (Straßburg 1995 ³): Str. 3 (= 532a)
---	--
 - zwei Lieder, zwei (recte eine) ‚echte‘ Strophe in seinem Grauen Ton

¹ Regb/2/30a (k 340 ³): Str. 1 (= 50a)	¹ Regb/2/50a (m 68 ³): Str. 1 (= 30a)
---	--
- Reinmar von Brennenberg: neun Lieder (recte, wegen Dubletten, acht), vierzehn (recte, wegen Dubletten, neun) ‚echte‘ Strophen in seinem Hofton

¹ ReiBr/506a (*k 735 ³): Str. 1f. (1 = 517a,1, 524a, 526a, 534ab) ¹ ReiBr/507a (*k 736 ⁵): Str. 2f. ¹ ReiBr/510a (k 739 ⁷): Str. 3f.+7 ¹ ReiBr/517a (*Mgq 719 ³): Str. 1+3 (1 = 506a,1, 524a, 526a, 534ab) ¹ ReiBr/520a (*Mgq 719 ⁴): Str. 2 ¹ ReiBr/524a (*Wien 3344 ⁹): Str. 1 (= 506a,1, 517a,1, 526a, 534ab) ¹ ReiBr/526a (*Cgm 811 ³): Str. 1 (= 506a,1, 517a,1, 524a, 534ab) ¹ ReiBr/534ab (*Druck 37a ³ , *Druck 28b/II ³): Str. 1 (= 506a,1, 517a,1, 524a, 526a)
--
- Reinmar von Zweter: ein Lied, eine ‚echte‘ Strophe in seinem Frau-Ehren-Ton

¹ ReiZw/1/508a (k 728 ³): Str. 2

- Stolle: drei Lieder, drei ‚echte‘ Strophen in seiner Alment
 - ¹Stol/500a (k 761³): Str. 2
 - ¹Stol/511a (k 772³): Str. 2
 - ¹Stol/528a (*w 107⁵): Str. 5

- Tannhäuser: zwei Lieder, fünf ‚echte‘ Strophen in zwei Tönen
 - ein Lied, zwei ‚echte‘ Strophen in seinem Hofton
 - ¹Tanh/1/500a (q 280⁷): Str. 1f.

 - ein Lied, drei ‚echte‘ Strophen in seinem ‚Ludeleich‘
 - ¹Tanh/4/1c (k 20¹¹): Str. 1f.+3

- Walther von der Vogelweide: drei Lieder, vier ‚echte‘ (recte, wegen Dubletten, drei) Strophen in seiner Gespaltenen Weise
 - ¹Walt/8/500a (k 807³): Str. 1
 - ¹Walt/8/501a (k 808³): Str. 2f.
 - ¹Walt/8/502a (k 809³): Str. 1

2. Eine erste Durchsicht

Diese erste Erhebung bringt 100 Strophengruppen („Lieder“) ans Licht (ohne Dubletten 95) mit 177 (ohne Dubletten und ohne Mehrfach-Ergänzung 138) Altstrophen. An ihrer Bezeugung sind nahezu alle Meisterliederhandschriften beteiligt. Dies sind sie indes in unterschiedlichem Umfang. Die meisten bieten nur einen oder zwei Belege (d, l, m, p, q, x, y). Immerhin sechs haben w und f. Mit größtem Abstand die Hauptmasse entstammt jedoch k (60).

Welche Tonautoren sind betroffen? Keineswegs nur der alten Meister zwölf, sondern fünfzehn, und darunter fallen Namen wie Alblin, Hardegger, Kelin, Tannhäuser, die eher überraschen. Hingegen erscheinen mit mehreren Tönen fast nur die alten Meister: Frauenlob, Konrad von Würzburg, der Marner, Regenbogen, aber auch der Tannhäuser. Frauenlob geht allen voran, und dies auch in der Zahl der Lieder. Er erscheint hier zweistellig vor allen anderen (26), gefolgt mit Abstand erst vom Marner (22, recte 21) und Konrad von Würzburg (11, recte 10). Nahe an der Zweistelligkeit sind immerhin Reinmar von Brennenberg (9, recte 8) und Boppe (8), mit Abstand gefolgt von Regenbogen (4), dem Hardegger (3), Stolle (3) und Walther von der Vogelweide (3), dann von Alblin (4, recte 2), Heinrich von Mügeln (2) und dem Tannhäuser (2) und schließlich Gast, Kelin und Reinmar von Zweter mit je einem Lied.

Auf ihren Umfang hin betrachtet zeigen die Konglomerat-Lieder manchmal ein Strophenpaar, Dreierbare indes in 57 Fällen, manchmal Vierergruppen, Fünferbare in sechzehn Fällen, manchmal eine Sechsergruppe, zehnmal ein Siebenerbar und vereinzelt Neuner-, Zehner- und noch größere Gruppen. Die Dreier-, Fünfer- und Siebener-Bare dominieren erwartbar deutlich.

Der Umfang der Wiederverwendung beträgt meistens nur eine Altstrophe (60 Belege), aber auch zwei (22), gelegentlich drei (8) oder noch mehr Strophen. Ferner bieten fast 50% der Lieder anonyme Begleitstrophen, die nicht an das vorliegende Bar gebunden bleiben, sondern auch in anderen Liedern noch einmal erscheinen. Umgekehrt erscheinen von 177 alten Strophen 38 mehrfach – zumeist zweimal – verarbeitet.

Auf die Position des Altmaterials im neuen Lied hin betrachtet lässt sich keine Regel erkennen. Es dominiert die Verwendung einer einzigen Strophe gleich an erster Stelle (24 Belege). Hinzu kommen 24 Belege für die Besetzung noch weiterer Positionen über den Eingang hinaus im Lied durch Altstrophen. Eine einzige Strophe an zweiter Stelle ist elfmal belegt; hinzu kommen sieben weitere Belege, in denen über die zweite Strophe hinaus weitere vom Tonerfinder stammen. Einsatz an dritter Stelle findet sich siebzehnmals; sechsmal folgen zudem weitere Altstrophen. Daneben findet sich Einsatz auch an vierter, fünfter, siebter und zwölfter Stelle des Liedverbands.

Verschiedenes gibt bereits bei solchem oberflächlichen Auszählen grundsätzlich zu denken. Das ist der Fall etwa beim Anteil an Paaren oder Vierergruppen, in denen eine Ergänzung zum Bar als Erklärung nicht hinreichen kann, da gar kein Barumfang erreicht wird. Das ist der Fall ferner beim Blick auf einen Bestand von drei Altstrophen im neuen Lied in mehreren Belegen, da dort eine Ergänzung auf ein regelgerechtes Bar von ungerader Strophenzahl gar nicht erforderlich wäre. Das ist weiterhin der Fall beim Blick auf fast 50% der ergänzten Strophen, die noch in weiteren Liedern begegnen außer demjenigen mit einer oder mehreren Strophen bereits des Tonerfinders, die also nicht ausschließlich für Ergänzung zu einem einzigen Bar verfasst sein können, da sie ja noch andernorts eingesetzt wurden. Und wieso wurden eigentlich alte Strophen auch mehrfach verarbeitet? Waren das etwa besonders attraktive Sprüche, die das Interesse gleich verschiedener Zudichter auf sich gezogen haben? Solche Bedenken und Fragen erfordern eine genauere Durchsicht des Bestands.

3. Eine zweite Durchsicht

Die nachstehende Durchsicht überprüft die Belege forciert im Hinblick auf die Frage, ob die Ergänzung der Altstrophen um der Barform willen erfolgt sein kann. Ich beginne mit Alblin, da sich hier *in extremo* zeigt, mit welchen Verkürzungen eine unreflektierte Annahme schlichter Barergänzung arbeitet.

In Alblin wird ein Autor des 14. oder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gesehen – gestützt auf die Überschrift *Alblin önn sinne* über einem dreistrophigen Lied in einer Karlsruher Handschrift (¹Frau/14/1a), dessen Eingangsstrophe in einem in drei Meisterliederhandschriften (k 109, l 22, y 1) bezeugten anderen Lied die Schlussstrophe bildet: „Eine ältere Einzelstr. (Anf. 14. Jh.?) scheint also im 15. Jh. zweimal nach Meistersingerart zum Dreierbar ergänzt worden zu sein. Welcher Altersschicht der Name A. zuzuordnen ist, bleibt unsicher.“⁹ Der benutzte Ton, die Froschweise, ist in den Meisterliederhandschriften Frauenlob untergeschoben, gehört ihm aber nicht, wenngleich er noch aus dem 14. Jahrhundert stammen muss, da in ihm noch eine selbstständige Einzelstrophe verfasst wurde. Er könnte mithin von Alblin stammen – zumal spätere Kataloge von Meistern (K. Nachtigall, H. Folz, V. Voigt) einen *Elbel/Elb* kennen.¹⁰ Doch muss der Name dann weithin verloren gegangen sein, oder er wurde gezielt getilgt: vielleicht, weil mit ihm als Tonerfinder nicht hinreichend zu prunken war. Der Ton geht jedenfalls später dann, erstmals seit 1440 (Meisterliederhs. d), an den berühmteren Meister. Die Einzelstrophe könnte prinzipiell ebenfalls von einem Tonerfinder Alblin sein – oder aber bereits von einem Fremdtongewer Alblin, wobei der Ton zum Zeitpunkt ihrer Abfassung namenlos, unter anderem Namen oder bereits unter Frauenlobs Namen gelaufen sein kann. Diese ohnedies schon vielen Möglichkeiten vermehren sich noch einmal beträchtlich, wenn man den Blick auf den zweistrophigen Nachspann in der Karlsruher Handschrift beziehungsweise den zweistrophigen Vorspann in k, l und y richtet. Die Strophenpaare können prinzipiell (1.) gemeinsam von Alblin wie der Ton und die Einzelstrophe stammen. Alblin hätte dann im Umfeld der Herausbildung des neuen mehrstrophigen Liedes zu Zeiten unfester Mehrstrophigkeit gedichtet; das Wiederverwenden eigener Strophen wäre nicht Barergänzung von etwas nach rezenten Vorstellungen Defizitärem, sondern geläufige Praxis.¹¹ Sie können (2.) gemeinsam von Alblin stammen, zwar nicht wie der

9 Burghart Wachinger: Alblin. In: ²VL 1 (1978), Sp. 155–156, hier Sp. 155.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. zu dieser Phase im Übergang von der Einzelstrophe zum Meisterlied Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 59, 456, 498 sowie Michael Baldzuhn: Der ‚Hort von Kidron‘ in

Ton, aber wie die Einzelstrophe: Alblin wäre dann Fremdttonverwender – ob unter Bezug auf Frauenlob bereits, steht infrage – in Zeiten unfester Mehrstrophigkeit. Sie können (3.) gemeinsam von Alblin stammen, nicht jedoch muss der Ton oder die Einzelstrophe von ihm sein: Alblin wäre dann Fremdttonverwender – ob unter Bezug auf Frauenlob bereits, steht nach wie vor infrage – wie Fremdttextverwender – wobei die Anschauung, dass der Text als einer Frauenlobs gegolten hätte, an den dann Alblin sich angeschlossen hätte, genau wie der Tonbezug infrage steht. Und sie können beide (4.) von einem einzigen anonymen *nachsenger* stammen, von einem Fremdtton- wie Fremdttextverwender, der sich zweimal einer älteren Strophe bedient hätte, wobei Alblin (4.a) entweder gleichzeitig Tonerfinder wie Verfasser der Einzelstrophe oder (4.b) zwar nicht Tonerfinder, aber Verfasser der Einzelstrophe, mithin selbst bereits, wie der Anonymus, Fremdttonverwender gewesen sein mag. (Hier lasse ich, um die Dinge nicht noch komplizierter zu machen, einmal außer acht, wann und in welcher Weise dann noch eine ‚Fehlzuweisung‘ an den berühmteren Meister Frauenlob ins Spiel kommen könnte.) Und *last not least* müssen die jeweils zwei ‚Zusatz‘-Strophen gar nicht gemeinsam betrachtet werden: Für das eine Strophenpaar mag eine andere der Möglichkeiten Nr. 1–4 in Anschlag zu bringen sein als für das andere.

Anders als die Entfaltung der Vielzahl von Möglichkeiten soll das Fazit kurz sein. Die vier Liedüberlieferungen aus dem Alblin-Umfeld lassen sich so wenig umstandslos als Beleg für die Weiterverarbeitung fremder, älterer Texte im neuen Lied heranziehen wie als Beleg für eine nachträgliche Auffüllung von Defizitärem durch Zusatzstrophen zum mehrstrophigen Bar. Sowenig aber nun von Alblin her Barergänzung zu belegen ist, sowenig von Gast, Kelin und Reinmar von Zweter her, die jeweils mit einer Liedeinheit vertreten sind und daher als nächstes betrachtet werden sollen.

Gast, der im 13. Jahrhundert dichtete, vielleicht in der Jahrhundertmitte, gilt als Verfasser des bereits altbezeugten Spruchs k 805,1 (s. ¹Gast/1abc) sowie als Erfinder des benutzten Tons, der freilich in k unter Wolframs von Eschenbach Namen läuft. Gast ist zudem als Autor der zwei Zusatzstrophen k 805,2f. in Betracht zu ziehen. Dann wäre Fremdttextverwendung hinfällig. Aber auch das

Regenbogens Grauem Ton. Strophengruppenreihen als Prunkform zwischen Einzelspruch/Spruchreihe und Meisterlied/Liedzyklus. In: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hg. von Dorothea Klein und Gert Hübner. Hildesheim 2015 (*Spolia Berlinensia* 33), S. 331–361.

in k angehängte Strophenpaar war „ursprünglich wohl selbständig[]“.¹² Dann gälte dasselbe. Das Bar ist also allenfalls Ergebnis späterer gezielter Zusammenstellung.

Der Ton III Kelins, Spruchdichter der Mitte oder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist erst seit k für Frauenlob bezeugt, eine Zudichtung von k 146,2 im Hinblick auf den berühmteren Tonerfinder (und angenommenen Textdichter von k 146,1) ist damit unwahrscheinlich. Ohnedies wird die Barform mit einem irregulären Paar von Strophen nicht erreicht. Ferner folgt mit k 147 in der Handschrift ein weiteres irreguläres Paar. Der Schreiber hatte hier Schwierigkeiten mit der Barbildung (*Hie in dysem tone volgen dru lieder <oder> vier die nit geparet sin Man mag sie teylen wohin etc. sowie Ander ij lied abentür*, liest man bei k 147), arbeitete also in einer nicht widerspruchsfreien, daher wohl älteren, jedenfalls nicht ‚meisterlich‘ eingerichteten Vorlagensituation.

Die Mittelstrophe Reinmars von Zweter¹³ in k 728 über die Unbeständigkeit des Glücks ist thematisch passend gerahmt. Roethe zog für Str. 1 wie 3 ebenfalls noch Verfasserschaft Reinmars in Betracht, womit Zudichtung hinfällig wäre, betrachtet sie jedenfalls als Einzelstrophen; de Boor hat entsprechend Str. 1 gar als Einzelstrophe ohne k-Umgebung ediert.¹⁴ Wenn Roethes Vermutung also zuträfe, müsste für keine der Strophen erwogen werden, dass sie auf ein meisterliches Bar hin konzipiert worden wäre.

Mit je zwei Liedbelegen sind Heinrich von Mügeln und der Tannhäuser erfasst. Die zweite Strophe der Vierergruppe k 651,7/654 in Mügeln Langem Ton ist ganz sicher nicht im Hinblick auf ein – weil damit ja ‚irreguläres‘ – Viererbar hinzugedichtet worden, sondern verdankt ihre Stellung

12 Vgl. Gisela Kornrumpf: Gast. In: ²VL 2 (1980), Sp. 1102–1104, hier Sp. 1103: „In k wird Str. 1 durch ein ursprünglich wohl selbständiges Strophenpaar eines *gernden* zu einem Dreierbar (k 805) ergänzt. Für die von BARTSCH [1862, wie Anm. 3], S. 157) erwogene Echtheit von k 805 II–III könnte sprechen, daß das Gold-Blei-Motiv dieser Strophen dem Ton vermutlich seinen bei den Meistersängern üblichen Namen ‚Goldener Ton‘ gegeben hat und III auf G. selbst anzuspielen scheint.“

13 Zu den zwei Sprüchen fraglicher Verfasserschaft Reinmars im Dreierbar f 53 (¹ReiZw/1/512a: „Str. 1: Reinmar von Zweter; Str. 2–3: Reinmar von Zweter? [s. Lit.]“) vgl. das oben Anm. 2 zitierte Urteil Roethes („mögen echt sein“). Das entsprechende Bar wäre so oder so allenfalls aus sekundärer schriftlicher Zusammenstellung entstanden. Die bei Roethe 1887 (Anm. 2), S. 133 mit der Bemerkung „Mindestens die 4 religiösen Sprüche 283–286, die in meistersingerischer Art Str. 217 zu einem fünfstrophigen Bar ergänzen, sind unecht“ erfassten Sprüche ¹ReiZw/1/242–245 aus Teil H des Heidelberger Cpg 350 sind im RSM zu Recht als Einzelsprüche erfasst.

14 Vgl. Roethe 1887 (Anm. 2), S. 133, 155, 157 sowie de Boor 1965 (Anm. 2), S. 717.

zunächst Unsicherheiten des k-Schreibers bei der Auflösung einer längeren Fabelspruchreihe – ähnlich der Fünfeznerreihe von Fabelsprüchen im Buch IV der Göttinger Mügeln-Handschrift, die in späterer Überlieferung oft in Dreiergruppen aufgeteilt begegnet (vgl. ¹HeiMü/56–70). So beendete k 651,7 zunächst ein Siebenerbar, das der Schreiber aber dann in zwei Dreierbare aufgeteilt hat, wobei er die Schlusstrophe dem alten Dreierbar k 654 zuschlug, das wiederum selbst erst nachträglich von k 655 – einem unechten, mit einem Fabelspruch beginnenden Fünferbar – durch Rubrik abgetrennt erscheint. Für die Auswertung für Fremdtextverwendung im Hinblick auf das meisterliche Lied fällt der – im übrigen aus sich heraus verständliche, selbstständige¹⁵ – Spruch damit aus. Im Dreierbar w 60 gehen zwei unechte Sprüche, die nur „locker aufeinander bezogen[]“, aber je aus sich selbst heraus verständlich sind, dem vom Tonerfinder stammenden dritten voraus: Auf diesen dezidiert und ausschließlich hin verfasst erscheinen sie nicht.¹⁶ Für die Genese dieses Bars liegt eine auf wechselnde schriftliche Unterteilungen von Strophenreihen (siehe oben) rekurrierende Erklärung näher: Sie belegen lediglich Fremdtongverwendung unter Anlehnung an Mügelsche Fabelsprüche – aber nicht im Blick auf die Barform.

Anders liegen die Verhältnisse beim Tannhäuser. In der Elfergruppe von k 20 erscheint eine alte Dreiergruppe des Tonerfinders, eine ironische Klage über die unerfüllbaren Forderungen seiner Minnedame, gezielt aufgenommen und „in aller Breite“, so im RSM-Artikel zu ¹Tanh/4/1, weitergeführt. Barergänzung freilich steht dort nicht im Hintergrund, liegt doch ein Dreier bereits vor und ist ein Elfer, der in k als *lûdeleich* überschrieben ist und in den besonderen Vorspann der Handschrift mit Pracht- und Prunkformen eingegliedert erscheint,¹⁷ sicher keine übliche Zielform. Ebenso ist für das neue siebenstrophige Lied in q 280 die gezielte Aufnahme von Altmaterial, nun zwei Einzelstrophen, und ihr konzeptionell durchdachter Ausbau zur größeren Einheit zu erkennen. Dies geschah freilich nicht, weil die Altstrophen oder das Paar unvollständig wären. Sondern der neue Verfasser hat sich die Vorgabe der Rolle des umherziehenden Heimatlosen (Vorgabe der Altstrophe 1: der ‚arme Gast‘) zu eigen gemacht und wollte in dieser mit deutlicherer Verve auftreten (Vorgabe Altstrophe 2: Katalog

15 Davon (und von Unechtheit) geht implizit auch Karl Stackmann aus: *Philologische Untersuchungen zur Ausgabe der kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln*. Göttingen 2004 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-Hist. Kl. 3. Folge, 265), S. 47–48.

16 Vgl. ebd., S. 53–54 (das Zitat S. 53).

17 Vgl. dazu jetzt den Beitrag Horst Brunners im vorliegenden Band (S. 53–69).

von Orts- und Flussnamen – weitergeführt in q 280,3–7 in der Nennung weiterer geografischer Gegebenheiten; dabei nehmen die Schlussverse 132f. die Gastrolle wieder auf: *die perg vnd wasser lis ich far, / wolt mich der wirt behausen* [Siebert V. 132f.]. Das neue Gebilde ist allerdings, sofern Sieberts Hinweis auf ein Ereignis des Jahres 1505 zutrifft, das V. 92 zugrunde liegt (*der kolenperck, der print so starck / zwickaw yn meichsner lande* [Siebert V. 92f.]), vor dem Hintergrund des längst durchgesetzten mehrstrophigen Liedes entstanden.¹⁸

Der Hardegger, Stolle und Walther von der Vogelweide sind mit je drei Belegen vertreten. Das Dreierbar k 761 belegt Benutzung von Stollers Alment durch den bereits zwischen 1225 und 1250 dichtenden Hardegger¹⁹ – also kaum mit Blick bereits auf ein Bar. Die zweite Strophe ist zumindest im Aufgesang altbezeugt und stammt hier noch vom Tonerfinder. Die Eingangsstrophe, ein Gebet an Gott und Maria, kann gut Einzelstrophe sein: Bartsch erwog gar Echtheit.²⁰ Wenn überhaupt je die Barform dezidiert im Blick stand, denn die Vorlagen-tradition, auf der k hier aufruht, reicht sehr weit zurück,²¹ dann ist am ehesten von Gruppierung lediglich in schriftlicher Aufzeichnung auszugehen. Auch für k 768,2 ist von Verfasserschaft bereits des Hardegger auszugehen; für Str. 3 erwog Bartsch noch den Tonerfinder als Verfasser;²² Str. 1 ist, wie die beiden folgenden, alte Einzelstrophe.²³ Das Fazit ist mithin das gleiche wie für k 761. Auch die Eingangsstrophe des Dreierbars k 772 stammt vom Hardegger, Str. 2, eine polemisierende Antwort auf Str. 1, vielleicht von Stolle; Str. 3 polemisiert wie Str. 2 gegen den Hardegger, gehört mithin engstens zum Paar, obgleich sie, so Wachinger, „kaum vor dem 14. Jahrhundert“ entstanden ist. Dem mag man folgen; kaum aber seiner weiteren Annahme, sie sei „vermutlich“ „vornehmlich zu dem Zweck gedichtet [...], das polemische Strophenpaar zu einem Dreierbar aufzufüllen.“²⁴ Diesem schlichten Anlass zu ihrer Konzeption widerspricht ihre keineswegs schlichte, sondern sehr präzise Abstimmung auf ihren Kontext: Sie „scheint von den drei Strophen den theologischen Hintergrund“ des

18 Vgl. Johannes Siebert: Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage. Halle/Saale 1934, S. 230 mit Anmerkung zu V. 92–93.

19 Gisela Kornrumpf: Der Hardegger. In: ²VL 3 (1981), Sp. 465–466.

20 Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 164.

21 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 387–388.

22 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 717.

23 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 390.

24 Vgl. zum ganzen Strophenkomplex Burghart Wachinger: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973 (MTU 42), S. 132–138 (die Zitate S. 135).

ganzen Streits „am genauesten zu kennen“, und sie „formuliert am präzisesten und abgewogensten“, wie Wachinger selbst feststellt, wodurch sie, „obwohl sie sich als Fortsetzung der Antwort auf Hardeggers Strophe gibt, doch beinahe wie die scholastische Synthese zwischen den beiden widersprüchlichen Meinungen“ wirkt.²⁵ Angesichts des Befundes, dass k 772 nun ein drittes Mal in eine spezielle Stolle/Hardegger-Textkombination führen könnte und dass hinter k hier zumindest partiell eine sehr alte Vorlagentradition steht, erscheint die Annahme einer bereits sehr viel älteren Zusammenführung der Strophen ohne Blick bereits auf das meisterliche Bar von weniger Vorannahmen belastet und plausibler.

Die Stolle-Lieder k 761 und k 772 wurden schon oben behandelt.²⁶ Das Fünferbar w 107 enthält (1.) eine Parallele zu der alten Einzelstrophe k 768,3 (siehe oben), (2.) eine Parallele zu der altbezeugten Einzelstrophe eines Anonymus (¹Stol/37a), die Bartsch, wie auch alle anderen des Bars, noch für echt hielt,²⁷ (3.) eine sehr wahrscheinlich ehemals selbstständige Strophe mit Parallele in k 770,3,²⁸ (4.) eine nur hier bezeugte Strophe, die aus sich heraus verständlich ist, mithin als Einzelstrophe gelesen werden kann²⁹ und die von Bartsch, wie gesagt, noch für echt gehalten wurde, sowie (5.) den vielleicht von Stolle verfassten, jedenfalls altbezeugten (in J) und in k 776 (Beischrift Bl. 714r: *Diß liet stet alleyn oder mangelt noch eins*) als Einzelstrophe notierten Spruch ¹Stol/34a. Damit liegt eine – im übrigen thematisch nicht unpassend angelegte – Einzelstrophenzusammenstellung vor, die in dieser Form nicht zwingend erst für Handschriften, die schon nach dem Barprinzip ordnen, reklamiert werden muss.

Eine solche Zusammenstellung lässt sich auch im Hintergrund der drei Dreierbare k 807–809 annehmen, in denen Altstrophen Walthers von der Vogelweide beziehungsweise des Schulmeisters von Esslingen erscheinen.³⁰ Dazu passt sowohl die Zurückhaltung, die „Walther-Abstinenz der Meistersinger“,

25 Ebd., S. 137–138.

26 Sie sind hier erneut unter Stolle verzeichnet, weil, sofern man Stolle als Tonerfinder und Textdichter ansetzt, teils der Hardegger Fremdton- und Fremdtextverwender wäre, teils ein Anonymus. Unter dem Hardegger demgegenüber wurden sie verzeichnet im Blick auf den Textdichter Hardegger, der aus der Perspektive der anonymen Zweitverwender seiner Texte auch als Tonerfinder gelaufen sein mag.

27 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 717.

28 Vgl. zum gesamten Bar k 770 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 391–392.

29 Vgl. den Text bei Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 620–621, dort V. 46–60.

30 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 403, Anm. 348.

die Haustein in der Übersicht über die Walther-Rezeption seitens der Meistersinger für diese reklamiert,³¹ als auch, dass Haustein die Leistung von k eher im redaktionellen Bereich und als „Ordnungsbemühen“³² erfasst. Freilich zeigt Haustein für alle drei Lieder auch auf, „mit welchem literarischen Geschick die alten Strophen auf die jüngeren hin umgeformt sind“:

„Die Veränderungen an den alten Strophen sind allesamt auf die Fortführung des Themas in den jüngeren bezogen; sie sind nicht etwa Zeugnis mangelnden literarischen Verständnisses oder gar nur Überlieferungsgeschichtlicher Entstellung, sondern bewußter, literarisch produktiver Ausdruck des Bemühens, sich die Texte der alten Meister in variierender Aufnahme und unter thematischer Ausgestaltung anzueignen.“³³

Auf welcher Überlieferungs- und Rezeptionsstufe die Zudichtungen der Texte indes und die Anpassungen der Altstrophen an sie zu verorten sind, das lässt Haustein offen. Mechanische Barergänzung jedenfalls sind die Zusätze nicht. Dass sie gezielt mit dem Renommée des Tonerfinders arbeiten würden, ist nicht ersichtlich und erscheint vor dem oben angesprochenen allgemeinen Rezeptionshintergrund auch unwahrscheinlich.

Die vier ermittelten Lieder Regenbogens mit Strophen des Tonerfinders verarbeiten nicht auch vier, sondern nur zwei Altstrophen (k 286,3 = Straßburg 1995,3; k 340,1 = m 68,1): einmal in der Briefweise, einmal im Grauen Ton. Das thematisch zur Ständelehre von Str. 3 passende Paar vor k 286,3 – im Straßburger Zeugen umgestellt, denn k 286,2 ist dort Eingangsstrophe – hielt Bartsch für ‚echt‘, Schanze spricht von Zudichtungen. Str. 2 kann jedenfalls noch alte Einzelstrophe sein. So oder so sind die zwei Strophen nicht umstandslos als anonyme und schlicht auf einfache Barergänzung hin konzipiert zu reklamieren – schon weil dafür Regenbogens Verfasserschaft sicher ausgeschlossen werden müsste.³⁴

31 Jens Haustein: Walther in k. In: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*. Chiemsee-Kolloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 217–226, hier S. 219. Vgl. a. a. O. weiter: „Es bestand also unter den Meistersingern offenbar kein besonderes Interesse an alten Walther-Strophen oder daran, in seinen Tönen zu dichten, oder gar eigene Töne dem alten Meister zuzuschreiben.“ Und a. a. O.: „Aber auch für eine inhaltliche Auseinandersetzung, für ein Fortdichten einer alten Strophe zu einem Lied, boten sich kaum Anknüpfungspunkte.“

32 Haustein 1996 (Anm. 31), S. 221.

33 Ebd., S. 226.

34 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 176, Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 83 sowie zum ganzen Komplex ausführlicher Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 271–272.

Genauso verhält es sich in k 340: Das Bar enthält eine alte Einzelstrophe und ein thematisch passendes Ergänzungspaar, hier ist jedoch nun jede, nicht nur die erste beziehungsweise die zweite der beiden Strophen auch aus sich heraus verständlich. Bartsch hielt auch die zwei nicht altüberlieferten Strophen für echt, Schanze hält sie für Zudichtung.³⁵ Es gilt also wiederum: Auch diese sind nicht einfach als anonyme und schlicht auf einfache Barergänzung hin konzipiert zu reklamieren. Dagegen ist m 68 Schanze zufolge Einzelstrophenkompilation, mithin allenfalls sekundäre Zusammenstellung, nicht Zudichtung.³⁶

Vor der Durchsicht der noch verbleibenden vier größeren Bestände – Boppe, Frauenlob, Konrad und Marner – sei ein Blick auf den befremdlichen Befund bei Reinmar von Brennenberg geworfen: befremdlich deshalb, weil einerseits recht viele Lieder mit Altverwertung anzutreffen zu sein scheinen, andererseits er unter den Meistersingern des späteren 15. und dann 16. Jahrhunderts doch eine Sonderrolle einnimmt, die ihn von den alten Meistern unterscheidet: Sein Hofton wurde vorwiegend für Minnethematik verwendet, daher im Gemerk, wie sich etwa bei Hans Sachs in Nürnberg sehen lässt, als nicht schulgemäß gemieden und den eigentlichen Meistertönen nicht gleich geachtet; seine Sonderstellung kommt überdies in einer außergewöhnlich breiten Drucküberlieferung zum Ausdruck.³⁷ Das Thema Minne/Liebe prägt auch alle hier erfassten ‚neuen‘ Lieder. Ihre Überlieferung bestätigt die Sonderrolle ebenso: Nur mit k erscheint dreimal eine – *cum grano salis* – ‚Meisterliederhandschrift‘; daneben aber führt sie zweimal ins Königsteiner Liederbuch des Mgq 719, je einmal in Liebhard Eghenvelders Liederbuch, letzteres doch sehr am Rande der Sammlungen meisterlicher Lieddichtung stehend, und in das Liederbuch des Jacob Kebitz im Cgm 811, schließlich in zwei Drucke. Solche relative Distanz zu dezidiert meisterlichen/meistersingerischen Traditionen kommt denn auch in den Altstrophen verwertenden Liedern zum Ausdruck. So genügt das Liebeslied ¹ReiBr/520a des Mgq 719 mit seiner zweiten Strophe Reinmars in seiner Vierstrophigkeit der Barform nicht und entfällt als Beleg für meisterliche Ergänzung um des Bars willen. Ferner kann auch das Siebenerbar k 739, das ein konzeptionell geschlossenes Streitgespräch zwischen Schönheit und Liebe bietet, mit seiner Ergänzung der neuen Strophen nicht auf das Bar als solches

35 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 282; Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 85; Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 400–402 (Text) und S. 177 (zu Nr. 80).

36 Vgl. Schanze a. a. O.

37 Vgl. Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 26, 33–34, 120, 343–344, 357–358.

gezielt haben, da ihm eine Dreiergruppe des Tonerfinders als „in sich geschlossene Einheit“³⁸ bereits zugrunde liegt. Immerhin ist am neuen Lied aber sehr schön zu erkennen, wie die Zusätze konzeptionell gezielt die Vorgaben des Tonerfinders in Thema und Durchführung ein- und weiter ausbauen: Dem Wiedergebrauchs-Typus nach ist k 739 somit k 20 und q 280 mit Tannhäuser-Strophen (siehe oben), bezeichnenderweise ebenfalls eher vom Rande der meisterlichen Gattungstradition, an die Seite zu stellen. Demgegenüber führt das Fünferbar k 736 auf einen ‚Pool‘ von alten Einzelstrophen: Die zweite und dritte Strophe stammen wohl noch vom Tonerfinder und sind altbezeugt, die Eingangsstrophe ist zwar nicht altbezeugt, aber in weiteren Liedern als fungibel einsetzbare, selbstständige Einzelstrophe belegt, und bei Str. 4 und 5 handelt es sich um „minneliedhafte Einzelstrophen“³⁹. Der Text von k 736 zeigt das Material lockerer verbunden als andere Zeugen, die kohärentere Zusammenhänge in Richtung einer geschlossenen Ballade herstellen.⁴⁰ Der k-Text steht damit der Praxis des Tonautors zumindest typologisch relativ näher, denn „Reinmar von Brennenberg unterscheidet sich von anderen Minnesängern dadurch, daß er in seinem großen Ton ‚Minnelieder‘ dichtete, die jeweils nur aus einer Strophe bestehen“⁴¹. Eine nähere Bestimmung der Zeitstufe indes, auf der die in k bezeugte Zusammenstellung anzusiedeln ist, setzt sehr viel weiter ausgreifende Untersuchungen zur Brennenberg-Rezeption voraus: Nicht nur ist auch das Dreierbar k 735 einzubeziehen, das ebenso aus drei alten Einzelstrophen zusammengesetzt ist – separate Zudichtung der dritten Strophe, um auf den Barumfang zu kommen, ist jedenfalls auszuschließen –,⁴² sondern vor allem begleitend zu klären, auf welcher Rezeptionsstufe man sich eigentlich die zahlreichen Teilverwertungen von Reinmar-Vorgaben vorzustellen hat, die vielfach nur aus einzelnen Versen bestehen, nicht aber aus ganzen Strophen. An diese Frage führt bereits k 735 mit der ersten Strophe, und weiterhin sind dann alle restlichen oben verzeichneten Lieder von ihr tangiert: ¹ReiBr/517a, 524a, 526a und 534ab. Das kann mit der gebotenen Sorgfalt hier nicht entfernt geleistet

38 Ingeborg Glier: *Artes amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*. München 1971 (MTU 34), S. 111.

39 *Das Königsteiner Liederbuch*. Ms. Germ. qu. 719 Berlin. Hg. von Paul Sappler. München 1970 (MTU 29), S. 311. Vgl. zum ganzen Bar Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 384f.

40 Vgl. Sappler 1970 (Anm. 39), S. 311.

41 So ebd., S. 227.

42 Vgl. zu diesem Lied detaillierter und differenzierter Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 380–383.

werden. Festgehalten sei aber für das spezielle Untersuchungsziel des vorliegenden Beitrags,

- dass Sappler für die anonyme Str. 2 in ¹ReiBr/517a (Str. 1 und 3 stammen vom Tonerfinder) zwar jüngere Entstehung ansetzt, aber gleichwohl ursprüngliche Selbstständigkeit;⁴³
- dass man für das neunstrophige Liebeslied aus Teilen anderer Lieder Reinmars in Eghenvelders Liederbuch (¹ReiBr/524a) kaum eine Zudichtung von acht Strophen wesentlich im Blick auf das Bar annehmen wird – dies auch deshalb nicht, weil es sich dem im engeren Sinne meisterlichen Gattungszusammenhang und seinen Formerwartungen durch seinen variablen Strophenumfang entzieht, der zwischen vier und sieben Versen wechselt;
- dass das dreistrophige Lied ¹ReiBr/526a aus dem Kebitz-Liederbuch mit Reinmars alter Eingangstrophe zumindest in Str. 2 über eine weitere alte, andernorts in anderer Umgebung bezeugte Einzelstrophe verfügt, die damit nicht primär als Barergänzung konzipiert worden sein kann – was, eben im Rahmen solcher Mitüberlieferung, für die dritte Strophe dann ebenfalls eher auszuschließen ist.⁴⁴

4. Eine erste Zwischenbilanz

Die detaillierte Durchsicht zunächst der kleineren Bestände ergibt einen eindeutigen Befund: Von den 33 (recte 30) Liedern und den 42 (recte 32) Strophen führen nur drei Liederheiten der Überlieferung, k 20, q 280 und k 739, auch auf zweifellos alte Vorgaben aufnehmende, konzeptionell neue Lieder – wobei ich ‚Lied‘ hier nun im engeren Sinne auffasse. Selbst dort spielt das Erreichen des Bars aber in zwei Fällen gar keine Rolle: k 20 stellt eine Elferreihe her, und k 739 hat bereits eine Dreierreihe als Ausgang. Ferner sind in q 280 zwar zwei Altstrophen aufgenommen und um fünf auf sieben Strophen erweitert, doch geschah das vielleicht erst 1505 oder wenig später und damit in deutlicher zeitlicher Distanz zu den anonymen *nachsengern* der meisterlichen Liedkunst, zeitlich allenfalls in Nähe zum institutionalisierten Meistergesang. Unabhängig davon kommt Distanz zur Tradition der Fremdttonverwendung innerhalb der meisterlichen Liedkunst über alle drei Lieder hinweg durch anonyme *nachsenger* in den betroffenen Autoren und Tönen – beim Tannhäuser mit dem ‚Ludeleich‘

43 Vgl. Sappler 1970 (Anm. 39), S. 302.

44 Sapplers Kommentar formuliert in diese Richtung jedenfalls keine Beobachtungen: vgl. ebd., S. 304–307.

und seinem Hofton sowie bei Reinmar von Brennenberg mit seinem Hofton – zum Ausdruck. Diese Ergänzungen sind kaum dezidiert für die Praxis der *nachsenger* und einen besonderen Abschnitt der Gattungsgeschichte – die Phase des Übergangs zum mehrstrophigen Meisterlied – zu reklamieren. Sie stellen eher eine für strophische Dichtung des Spätmittelalters generell vorhandene Möglichkeit des produktiven Umgangs mit vorgegebenem Material dar.

Für die übrigen Liederheiten sind Zudichtungen vereinzelt, v. a. bei irregulärem Barumfang, dezidiert auszuschließen. Oft sind sie das zwar nicht mit Sicherheit, oft ist aber ebenso statt Zudichtung auch die schlichte nachträgliche Zusammenstellung älteren, ehemals ganz selbstständigen oder doch fungiblen, sprich andernorts auch in anderen Strophenumgebungen belegten Strophematerials zu erwägen. Das ist dann aber keine *nachsenger*- und Vortrags-, sondern Sammlerpraxis schriftlicher Überlieferung, wobei das Ergebnis eigentlich immer inhaltlich-thematisch sinnvolle Liedgebilde sind. Eine größere Wahrscheinlichkeit als Zudichtungen haben solche Zusammenstellungen insbesondere dort, wo das Altmaterial des Tondichters in Verbindung mit andernorts noch einmal in anderen Liedkontexten belegten, mithin fungiblen, nicht allein auf ein einziges Bar hin konzipierten Strophen erscheinen. Diese in der Übersicht oben mit Sternchen gekennzeichneten Konstellationen waren bis hierher noch nicht allzu häufig, beziehungsweise vor allem beim ‚untypischen‘ Reinmar von Brennenberg anzutreffen. Sie häufen sich aber signifikant in den Korpora Boppes, Frauenlobs, Konrads, des Marner (s. u.).

Besonders hervorgehoben sei bis hierher schon, dass sekundäre Funktionalisierung von Altstrophen der Tonerfinder, die von *nachsengern* noch einmal verwendet worden wären, nicht zuletzt zum Zwecke der Barauffüllung, nicht nur nicht in jener Breite und Selbstverständlichkeit sichtbar geworden ist, die der Breite und Selbstverständlichkeit entspräche, mit der die Forschung auf dieses Erklärungsmuster für die Entstehung ‚inhomogener‘ Bare zurückgreift. Sie ist eigentlich nirgends wirklich deutlich sichtbar geworden. Die Zahl der *alten meister*, deren Texte diesem Verfahren unterzogen worden wären, hat sich von fünfzehn auf die nachstehend noch durchzusehenden vier reduziert.

Vor diesem Hintergrund sei die Durchsicht der noch ausstehenden 66 Liederheiten Boppes, Frauenlobs, Konrads und des Marner etwas abgekürzt, indem nämlich ein Perspektivwechsel vollzogen und die Nachweispflicht gewissermaßen umgekehrt wird. Nachstehend werden die nunmehr als per se unwahrscheinlicher gewordenen Zudichtungen nicht mehr zunächst dezidiert ausgeschlossen, sondern es wird – angesichts des begrenzten Raumes in aller Kürze – vor allem auf die Möglichkeit anderer Erklärungen verwiesen. Nur wo sie nicht sofort zuhanden sind und auch nichts Vergleichbares anzuführen ist,

das Zudichtung relativiert, wird noch einmal genauer nach dieser einen Möglichkeit gefragt.

5. Boppe, Frauenlob, Konrad, Marner: vier einschlägigere Korpora?

5.1 Boppe

Die zweite Strophe im Fünferbar k 592 in Boppes Hofton wurde auch im Fünferbar k 612 noch einmal verarbeitet – sie ist also nicht fest in ein neues Lied im engeren Sinne eingebunden, deren Strophen damit verbraucht wären und nicht mehr eingesetzt werden könnten. Das gilt ebenso für die Zusatzstrophen, die nicht allein auf dieses Bar hin gedichtet wurden, da sie auch andernorts begegnen. Es handelt sich durchweg sehr wahrscheinlich um alte Einzelstrophen.⁴⁵ Mit denselben Argumenten lässt sich für k 623 verfahren: Die Zusatzstrophen sind alte, auch andernorts eingesetzte, fungible Einzelstrophen.⁴⁶ Im Dreierbar k 602 mit jeweils einem Tierbeispiel von Einhorn (Str. 1), Löwe (Str. 2) und Leopard (Str. 3) ist Str. 3 alte Einzelstrophe vom Tonerfinder, Str. 1 ebenfalls alte, fungibel bezeugte Einzelstrophe (in k 606,7); die Mittelstrophe ist nur hier bezeugt, doch spricht von ihrem Text her nichts gegen die bereits vom Kontext her nahegelegte alte Selbstständigkeit.⁴⁷ Auch wenn sie sich thematisch gut in die Reihe der Tierbeispiele einfügt, muss sie deshalb keine Zudichtung sein.

Der bisher unedierte Text (für Str. 1 vgl. Baldzuhn [wie Anm. 7], S. 356, für Str. 3 in der Boppe-Ausgabe von Alex⁴⁸ Nr. I,7) nachstehend abgedruckt unter Auflösung von Abbrücheln, Absetzung von Gegenstollen und Abgesang und der – ergänzend gezählten – Verse sowie Vereinheitlichung der Groß- und Kleinschreibung und der Grapheme <y> und <ii> nach Lautwert zu <i> sowie gelegentlich von <v> nach Lautwert zu <u>. Ferner sind überflüssige Tremata beseitigt (mehrfach <ü>, dazu vereinzelt <öu> und <aü>) und ist die Interpunktion ergänzt.

*Des lewen art ist harte wonderlich getan:
er tiliget mit dem sweiffe nach im sine ban,
daz er sine spor dem jager mache tougen.*

wanne er siht dot geborn die sinen welffelin,

45 Vgl. detaillierter zum ganzen Bar Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 344–347.

46 Vgl. ebd., S. 367.

47 Vgl. ebd., S. 356 (ohne Besprechung der Mittelstrophe).

48 Heidrun Alex: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar. Tübingen 1998 (Hermaea N. F. 82).

- 5 *er machet lebendig sie mit dem schreie sin;
er slaffet auch mit uff standen augen.*
- got durch uns sam ein lewe starck
die gotheit sin bi der vil reinen megde
mit ir nature so gar verbarg,*
- 10 *daz sie gespürte nie des tífels iagde.
uns toden kinden er erwarp
ein immer (Hs. vmmer) leben an dem crütze here,
do sine menscheit schriende erstarb:
des dancken wir ime hut und immer mere.*
- 15 *gein uns auch immer uffen stant die augen siner güte,
daz uns hie lat in keiner not
der milte got,
lan wir die sönde, und dut uns fri dort vor der hellen glüte. (k 602,2: Bl. 562vab)*

Ebenso kann wiederum für das Fünferbar k 612 argumentiert werden: Str. 1 ist alter Einzelspruch vom Tonerfinder (siehe oben k 592,2), Str. 3 und 4 sind ebenfalls entweder Einzelsprüche oder, so als Paar konzipiert, doch ohne Rücksicht auf die Barform angelegt; sie werden jedenfalls noch an anderer Stelle, fungibel also, eingesetzt (in k 598,1f.); Str. 2, nur hier bezeugt, kann „sehr gut für sich bestehen“⁴⁹. Für die bisher nirgends besprochene und bisher unedierte Str. 5 gilt dasselbe.

- Ach süsser zarter minniclicher Jhesus Crist,
wie mich herbarmet, daz du so gepinet bist
vor mich vil gar an lib und auch an hertzen.*
- wan du wol vor bekantest diner martel last,
da von was dir die grimme sorge nit ein gast,
die schanckte dir unmeßelichen scmerzen*
- durch achtung und der juden haz,
ir spot und all ir falschen hertzen rete.
wer mochte gar betrachten daz,*
- 10 *wie vochtiklich du vor die martel bete.
dar nach fing dich der juden schar,
als sie wiste Judas, der ungetrüwe.
din anlitz war verspüwen gar;
von dorne scharpf wart dir ein crone nüwe;*
- 15 *gegeisselt wurdu und gespannen an daz crütze,
herre, da litte du den grimmen dot.
mit dirre not
vergiltu unser missetat durch diner mutter ere. (k 612,5: Bl. 571vab)*

49 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 362 (vgl. dort auch zum ganzen Bar sowie den Textabdruck des Bittspruchs der Str. 2 S. 363).

Demgegenüber ist für das Dreierbar k 609 mit zweiter Strophe des Tonerfinders⁵⁰ und nur hier bezeugter Eingangs- (RSM zu ¹Bop/517a,1: „Schilderung der himmlischen Herrlichkeit“ – für den Text s. u.) und Schlussstrophe (RSM zu ¹Bop/517a,3: „Anrufung Gottes“ – für den Text s. u.) als zu Boppes Rede von der wunderbaren Menschwerdung Gottes passender Rahmung zunächst eine längere alte Strophenreihe im Hintergrund zu erwägen, die dem k-Schreiber noch ohne Bargliederung vorlag und innerhalb derer der ganze fragliche Themenkomplex von insgesamt acht Strophen umspielt wurde. Das Bar ist nämlich vom vorangehenden k 608 (das freilich mit *Aber fünf* [Bl. 568va] bereits korrekt angekündigt wird) erst nachträglich durch erst marginal hinzu gesetztes *aber iij* (Bl. 569rb) abgetrennt worden, zudem ist dort nachträglich eine größere Lombarde eingetragen. Die Annahme einer älteren längeren Strophenreihe wird über die erst ergänzte Barteilung und den thematischen Zusammenhang aller Strophen hinaus durch die erneute Verarbeitung einer alten Einzelstrophe (freilich nicht mehr des Tonerfinders) auch in k 608 gestützt.⁵¹

*Ach susser got wie lange sol ich din enbern,
an dem ich finde, waz min hertze mag begern,
so ich dich sehen werd in dinem riche.*

5 *da wirt min lip und auch min sel herluchtet gar.
min minnen wirt nach dinem willen glich gefar,
suß richz ich mit dir iemer sicherlichen.*

10 *siech tag, drackeit und alles leit,
alter und dot, nit muß ußerhalb bliben.
dumpeit, not und auch arebeit,
kan din antlitz vol wonnen gar vertriben.*

15 *Maria schinet sunder bar
in keiserlicher er bi dinem trone.
dar nach der claren engel schar,
die lobent mit den heiligen dich vil schone.*

*ir sang und all ir wünnen spil
daz ist so vil.
zuch uns dar, minniclicher got. las uns dir nit entsliffen. (k 609,1: Bl. 569rb–va)*

50 Vgl. zu ihrer Selbstständigkeit die Diskussion in Auseinandersetzung mit der älteren Forschung bei Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 361–362.

51 Der RSM-Artikel notiert zum Inhalt von k 608,1: „Ermahnung an die Seele, Gott zu lieben und ihm zu folgen“, von k 608,3–5: „Jüngstes Gericht und ewige Vergeltung“. Die zweite Strophe bietet eine „Anrufung Gottes“. Zu ihrer Selbstständigkeit siehe Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 361.

- Nu il, hochgelopter vatter, sun (Hs. Sunn), heiliger geist,
almechtig got, wan du gewalteclichen weist
gericht besitzen wilt ob uns vil armen.*
- 5 *so gip dinem sünder dinen gnedeclichen drost.
gedencke, daz du in so tüer hast herlost,
und laß dich, herre, sine sünd herbarmen.*
- gedencke an din demu'tikeit.
gedencke an dine manigfaltig güte.
laz im die sünde werden leit,*
- 10 *so daz din crafft in vorbaß me behüte
von engestlicher wunder not
und vor des leiden tüfelz angesichte.
daz bitt ich dich durch dinen dot.*
- 15 *gedenck, daz du gemacht uns hast von nichte,
und sende dinen fronen geist durch diner mutter ere.
auch bitten wir den selben got,
daz sin gebot
ob uns vil armen an dem tag er gnedeclichen kere. (k 609,3: Bl. 569vb)*

In ähnlicher Weise führen auf einen ‚Pool‘ von inhaltlich-thematisch – nun qua gemeinsamer Ausrichtung auf Marienpreis, dabei aber durch Verwendung der Strophenanapher *Ave Maria* teils noch einmal enger – verwandten Strophen die Bare k 596 und k 633: Ersteres bietet in Str. 5 einen Marienpreis des Tonerfinders und vier weitere Preisstrophen, von denen Str. 1f. und 4 nur hier erscheinen, indes Str. 3 in eine neunstrophige Mariengruß- und Preisreihe bereits des Faszikels H im Cpg 350, also vor die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückführt, wo sie die vierte bildet. Sechs der dort alle die *Ave Maria*-Strophenanapher aufweisenden neun Strophen, darunter auch die vierte, erscheinen dann noch einmal im Siebenerbar k 634, dort ergänzt um eine weitere mit *Ave Maria*-Eingang. Diesen hat im übrigen auch k 596,4, so dass diese Strophe ebenfalls in einen alten, von H *in extenso*, aber nicht vollständig bezeugten ‚Pool‘ einzubeziehen sein mag. Die – hier nicht zu leistende – weitere Erörterung eines solchen Materialkomplexes hat schließlich – mindestens – noch das in k unmittelbar vor k 634 stehende Dreierbar k 633 zu berücksichtigen: ebenfalls eine Reihe von Marienpreisstrophen, in der k 596,5 nun die dritte Strophe bildet, während Str. 1 und 2 nur hier bezeugt sind.⁵²

52 Zu allen drei Baren (k 596, k 633, k 634) vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 350 und S. 369.

Als einziger Kandidat, für den man weder sogleich auf weitere anonyme alte und unfeste Einzelstrophen in der unmittelbaren Umgebung noch auf alte Strophenreihen der Überlieferung noch auf alte Strophen-Pools hinweisen kann, für den mithin Zudichtung zu erwägen ist, verbleibt k 599 mit einem alten Strophenpaar Boppes, das freilich alt auch getrennt bezeugt ist, und einer anonymen Schlussstrophe:

- Allz gut, daz all dies welt nu hat und ie gewan,
obe daz nu hett und kond geleisten ein einiger man,
der wer gar unmassen sere riche.*
- 5 *und hett er alles lant gar untz ein (Hs. an) inges lant,
und daz das alles samment stonde in sinre hant,
wer moht dem edelen fürsten denne glichen.*
- dannoch gewonn er nimmer genug,
er hette dann daz einige lant getrungen.
daz ist ein michel ungefug:*
- 10 *gitekeit hat manichen man betwongen.
nieman sich nu benugen lat:
wie wol er hat, so hette er gern mere.
des lidet manich man große not
umb czitlich gut und auch umb weltlich ere.*
- 15 *wir hettent alsamt gerne vil und mogens nit behalten.
got nimt und wider wanne er wil:
er seczt ein zil.
ez stat alles in siner hant und auch in sime gewalte. (k 599,3: Bl. 561ra)*

Der Text tadelt Geiz und mahnt, sich mit dem Gegebenen zu bescheiden, da letztlich doch alles in Gottes Hand stünde. Er fügt sich sehr gut zur vorangehenden Rede Boppes vom vollkommenen Menschen, dessen vorzüglichsten körperlichen und besonders geistigen Fähigkeiten ihm auf der Welt ohne Geld letztlich nichts einbringen (Str. 1: I,30), beziehungsweise zu seiner Rede vom omnipotenten Menschen, der auf Erden alles erreichen kann und doch ohne Gottes Huld nichts erreicht hat (Str. 2: I,1). Er ist freilich auch aus sich heraus verständlich und bedarf keines Vorspanns. Ein separater Bezug auf die *meister*-Autorität des Tonauteurs Boppe und dessen Textautorschaft in Str. 1f. ist nicht zu erkennen. Zudichtung ist also vorderhand nicht zwingend anzunehmen. Einer (hier nicht zu leistenden) Überprüfung bedarf dies freilich noch im Hinblick auf die Veränderungen, denen die alten Boppe-Texte

unterworfen wurden, da sie auf den Zusatz einer dritten Strophe abgestimmt worden sein könnten.⁵³

5.2 Konrad von Würzburg

Im Unterschied zu den späten Liederheiten Boppes liefern diejenigen Konrads von Würzburg einige signifikantere Belege für eine Ausrichtung der jüngeren Strophen auf die Vorgaben des Tonerfinders. Festzuhalten ist freilich zunächst, dass die Liederheiten ganz überwiegend dem Cgm 4997 entstammen, der unvergleichlich weiter in die ältere Überlieferung zurückgreift als alle anderen Meisterliederhandschriften. Weiterhin hat für die Konrad-Überlieferung von k Günter Mayer festgehalten, dass „keine großen Umarbeitungen feststellbar sind“.⁵⁴ Das stützt noch einmal, nun im Blick auf k 536/537 mit dem Altstrophengpaar von Str. 3f. im Aspiston, die an anderer Stelle schon einmal angesichts dieser Siebenerreihe (aus zwei Strophenpaaren und einer Dreiergruppe bestehend) sowie der folgenden vier Einzelstrophen des Tonerfinders Konrads in k 538 vorgetragene Vermutung, dass dieser ganzen Reihe eine ältere Vorlage zugrundeliegt, die einzelne Strophen und Strophenpaare des Tonerfinders mit denen von Fremdttonverwendern zusammenführte, der aber Barzusammenhänge noch nicht wichtig waren.⁵⁵

Ein kleinerer Ausschnitt aus einer solchen Reihe ist im Dreierbar k 556 in der Morgenweise zu fassen: Str. 1f. ist von Konrad, Str. 3, die sich Bartsch gar noch von einem Zeitgenossen Konrads verfasst dachte,⁵⁶ gesellt sich als selbstständige Einzelstrophe sinnvoll dazu, ohne dass Auffüllung um der Barform willen ersichtlich würde. Demgegenüber könnte im zweiten oben erfassten Lied in der Morgenweise, in k 544, sehr gut der – dann nach bisherigem Stand der

53 Für die zweite Strophe (Boppe I,1) ist von den ersten Hinweisen bei Alex 1998 (Anm. 48), S. 15–16 auszugehen. Die neue Strophenumgebung der Boppe-Sprüche wird bei Alex leider weder hier noch für die anderen Bare weitergehend einbezogen. Ihre Ausgabe begnügt sich mit kurzen Paraphrasen der Zusatzstrophen und der Abbildung der entsprechenden Blätter aus der jüngeren Handschriftenüberlieferung.

54 Günter Mayer: Probleme der Sangspruchüberlieferung. Beobachtungen zur Rezeption Konrads von Würzburg im Mittelalter. München 1974, S. 114. Das ist im Einzelfall freilich zu differenzieren. Ausgegangen kann in einem ersten Schritt von den Anmerkungen Bartschs in seinen Abdrucken aus k (vgl. etwa S. 685–686 zu seiner Nr. 110).

55 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 233–235.

56 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 165–166 und seinen Rekonstruktionsversuch S. 685–686.

Durchsicht durchaus als selten zu bezeichnende – Fall einer gezielten Ergänzung vorliegen: An den selbstständigen objektiven Frauenpreis des Tonerfinders, in C von ganz anders ausgerichteten Sprüchen gerahmt, schließen zwei Strophen an, in denen nunmehr ein subjektiv von der *minne* betroffenes Ich spricht und auf diese Weise die Aussagen der Eingangsstrophe gewissermaßen in ihrer Gültigkeit am eigenen Leib belegt. Dabei greift die erste Zusatzstrophe Reime der ersten Strophe gezielt auf (I,6 und 12 : *beslozen: verdrozen*; II,6 und 12: *geslozen : geschozzen*), und im Eingang der dritten Strophe (III,1–4) werden signifikant die eben nicht nur einseitigen, sondern wechselseitigen Blicke von I,14–17 aufgenommen. Für die damit erreichte Dreistrophigkeit ist freilich zu bedenken, dass sie sich auch wesentlich der Umformung zum Liebeslied verdanken könnte – dann rückte diese Konrad-Aufnahme dem Typus nach an die Wiederaufnahmen von Tonerfinderstrophen in k 20, k 739 und q 280 heran. Hinweise auf eine Beseitigung von Defizienz und auf eine Instrumentalisierung Konrads als *alter meister* für das eigene Sprechen des *nachsengers* finden sich jedenfalls keine. Sollte ihm die Barform überhaupt von Bedeutung gewesen sein, dann wahrscheinlich nur als bereits verbreitete, selbstverständliche Konvention: Subjektiviertes Sprechen von der Minne in Sangspruchtönen ist breiter nämlich besonders in der Nachfolge Frauenlobs im 14. Jahrhundert zu belegen.⁵⁷

Die Verhältnisse im Hofton seien nachstehend von w 96,1 aus entfaltet.⁵⁸ Die Strophe ist zwar aus sich heraus verständlich und erscheint abgeschlossen, hängt aber doch mit ihrem Schluss, der Zusicherung Jesu an Gottvater, sich auch um den Preis seines Blutes willen opfern zu wollen, etwas in der Luft: Man erwartet eine Fortsetzung des begonnenen Themas, in welche Richtung sie auch

57 Bartsch freilich dachte sich beide Strophen noch von einem Zeitgenossen Konrads verfasst. Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 165–166 und seinen Rekonstruktionsversuch S. 683–684. Zur Subjektivierung der Minne im Sangspruch vgl. Michael Baldzuhn: Minne in den Sangspruchtönen Regenbogens. Eine Übersicht in typologischer Absicht. In: Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg, 15.–18. Februar 2006. Hg. von Dorothea Klein, Trude Ehlert und Elisabeth Schmid. Tübingen 2007, S. 187–242, hier S. 212–219.

58 Vgl. zum folgenden auch Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 240–246 zu k 564, 566–568 und 574 einschließlich der Entsprechungen in w 91 (wie k 574) und w 94 (wie k 564, jedoch mit vertauschten Strophen). Dort ist lediglich die Eingangsstrophe von w 96 (Str. 2f. nämlich dort wie k 568,2f.) unerörtert geblieben. Ihren Text bietet Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 691.

ginge. Str. 2 in w 96 kann man als eine solche verstehen, ohne dass es freilich genau nach dieser Folgestrophe verlangte. Mit dieser nur noch partiellen Offenheit stellt sich w 96,1 ebenso zu w 96,2f. = k 568,2f. wie zu k 568,4f., mithin zu allen Strophen des ganzen Komplexes, die der Forschung als noch von Konrad verfasst gelten, aber eben auch zu k 568,1. Auch diese Eingangsstrophe ist wie w 96,1 nur einmal in jüngerer Liederinheit belegt und nicht, wie die Altstrophen, dazu in wechselnden Zusammenstellungen. Konrads Einzelstrophen waren hier wohl für nicht gänzlich eigenständigen Einsatz konzipiert, sondern auf eine Verwendung zwar in wechselnden, aber eben thematisch enger verwandten Kontexten hin gedacht. Genauso sind k 568,1 und w 96,1 angelegt. Das gilt ebenso für die zwei Ergänzungen von Marienpreis und Marienanrufung, die Konrads Marienpreis aus diesem Komplex (vgl. k 568,5) in k 566,1 und 3 neu rahmen: Sie können als „gezielte Zudichtung [...] um der Auffüllung zum Bar willen nicht zureichend verstanden werden“⁵⁹, da sie andernorts (in Straßburg, UB, Cod. 1995) eben auch ohne sie kursieren. Je spezifischer freilich der besprochene Gegenstand wird, desto engere Grenzen sind dem wechselnden Einsatz gesetzt, desto eher ist mit gezielten Zudichtungen zu Altstrophen eines *meisters* zu rechnen, desto eher gewinnt das Bar auch eine innere Einheit und textuelle Kohärenz, desto weniger freilich erscheint mechanische Zudichtung um der Barform willen wahrscheinlich. Auf solchen Wiedergebrauch führen zum einen die Dreierbare k 564 beziehungsweise mit vertauschten Strophen w 94, die recht präzise Konrads Lobspruch auf die Selbstdisziplinierung der Frau, die ihr Verlangen nach *unkiusche* durch *kiusche* zu beherrschen weiß, umrahmen beziehungsweise in ihn münden. Bartsch dachte sich beide ergänzten Strophen noch in Konrads näherem Umkreis entstanden,⁶⁰ jedoch weisen zumindest für die erste Strophe mehrere Indizien eher in die Mitte des 14. Jahrhunderts, in eine Konrad-Verehrung im Umkreis Michaels de Leone und Lupold Hornburgs.⁶¹ Auf ihn führen zum weiteren die strophenidentischen Dreierbare k 574 und w 91, die Konrads Preis des Gesangs vor der Instrumentalmusik zweistrophig präludieren: noch „das werk eines gleichzeitigen dichters“ vielleicht, wie Bartsch meinte,⁶² auf jeden Fall aber in einem Kontext entstanden, der noch von einem höfisch-adeligen Publikum der Gattung, von *küngen, fürsten, herren*

59 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 242.

60 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 165.

61 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 241.

62 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 165.

und *frien* ausgeht.⁶³ Eine meisterlich-späthöfische Phase der Konrad-Rezeption im fortgeschrittenen 14. Jahrhundert könnte zukünftig einmal von einer ersten Phase in seinem zeitlich näheren Umfeld zu unterscheiden sein. Leider ist so viel Sicherheit nicht zu gewinnen, dass man noch die mehreren Verarbeitungsstufen Konrads, auf die schließlich das Siebenerbar k 567 führt, diesen Phasen eindeutig zuordnen könnte: Drei Altstrophen Konrads erscheinen zwar je selbstständig, aber doch, darin k 564 und k 574 vergleichbar, thematisch mit der Ausrichtung auf die *verlorne[] zyt* – so die Liedrubrik in k Bl. 532va – bereits so spezifisch, dass man sie sich nicht ohne passende Ergänzungen vorstellen möchte – die nun Konrad ja auch selbst schon mit den in k 567,2–4 verarbeiteten Strophen bereit hält.⁶⁴ Hinzu kommt mit k 567,1 ein jüngerer Eingang zu dieser Gruppe, die damit eine mindestens zwei- und maximal vierstrophige Gruppe gebildet hätte, der zumindest auf die Folgestrophe k 567,2 u. a. in den Reimen präzise abgestimmt ist. Ferner sind der ganzen Gruppe noch drei jüngere Strophen angehängt, die Bartsch zufolge von einem anderen Verfasser als dem des neuen Eingangs stammen⁶⁵ und die das Vergänglichkeitsthema zu Sündenbekenntnis und Sündermahnung ausweiten. Barauffüllung um der Form willen spielte bei alledem sicher keine Rolle, und die Erklärung des Vorliegenden mit lediglich sinnvoller Zusammenstellung eines sammelnden Redaktors vereinfacht ganz sicher: dies wenigstens kann man festhalten und ferner, dass spezifische Referenzen auf Konrad als Verfasser der weiterverarbeiteten Strophen im Liedtext selbst nirgends zu erkennen sind.

5.3 Marner

Der Fall der vier Sprüche des Marner im Goldenen Ton in k 520 mit der anonymen zweiten Zusatzstrophe wird bei Haustein differenziert diskutiert; sein Fazit lautet im Hinblick auf die Ergänzung u. a.: „keineswegs eine

63 Vgl. ebd., Nr. 120, Str. 1, V. 2 *für künge fürsten herren frien* und Str. 2, V. 1 *vor höhen fürsten*.

64 Auch dem Rubrikator ist diese engere Ausrichtung nicht entgangen. Er hat sich angesichts ihrer – das ist nicht selten in k, doch nicht auch völlig selbstverständlich – zum Eintrag einer den besonderen Inhalt des ganzen Liedes benennenden, damit individuellen Überschrift entschlossen: *Vij lied in dysem ton von der verlornen zyt* (Bl. 532va).

65 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 165–166 zu Nr. 116 seiner Ausgabe: Str. 1 sei „das werk eines gleichzeitigen dichters“, Str. 5–7 hingegen seien „spätern ursprungs“.

Verlegenheitslösung, etwa um die Erweiterung zum Fünferbar zu erreichen“.⁶⁶ Für eine schlichte Verlegenheitslösung nimmt Str. 4 in der Tat zu deutlich Gedanken und gar Wortlaut aus Str. 1 und 5 auf – Haustein schließt für sie gar eine „Variation“⁶⁷ nicht aus, die im Vortrag die eine oder andere Strophe ersetzen könne. Denkt man nicht gleich auf das ganze Bar hin, sondern erfasst die Verhältnisse zunächst kleinteiliger, ist festzuhalten: Wenn Str. 4 von einem *nachsenger* stammt, hat hier ein Fremdtönverwender bei der Ausarbeitung Bestehendes des Tonerfinders im Blick gehabt, daran angeschlossen und sich damit potentiell Möglichkeiten für eine Vortragsreihe mit seiner eigenen Strophe in Kombination mit weiteren alten, vielleicht nur einer, vielleicht mehreren, eröffnet.

Keine ‚Verlegenheitslösung‘ (Haustein): Das ist ebenso für den Strophenkomplex im Kurzen Ton festzuhalten, in den k 529 führt. Denn altes Gut ist hier einerseits „auf grandiose Weise zu einer kleinen ‚Künstlerbiographie‘“ zusammengeführt, „in der die Themen ‚Kunst und Gesellschaft‘, ‚Armut des Sängers‘ und ‚Sterblichkeit‘ auf vielfache Weise untereinander verbunden sind und sich gegenseitig erläutern“.⁶⁸ Andererseits wird man für Str. 5 nicht übersehen, dass sie auch für sich bestehen kann und noch in andere Liedkontexte einging. Und für Str. 3 ist zwar diese Fungibilität nicht belegt, doch erscheint auch ihr Text multipler einsetzbar als ausschließlich in ihrem durch k bezeugten Kontext.⁶⁹ Beide Lieder, k 520 wie k 529, führen wohl noch in jene Phase der Herausbildung des mehrstrophigen Meisterliedes im 14. Jahrhundert, in der unfeste Mehrstrophigkeit dominierte und in der dann – unter allenfalls beiläufiger Rücksicht auf die Barform – mit zuhandenen Sprüchen des Tonerfinders wie mit neuen eigenen hantiert wurde. Dorthin führt wohl auch das Siebenerbar k 531 mit drei Einzelsprüchen des Marner an erster, vierter und siebter Stelle und mit einer „sehr wahrscheinlich“⁷⁰ alten Einzelstrophe an fünfter Stelle: Dezidiert

66 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 55–58 (das Zitat S. 56). Dem Kommentar zur ganzen nach k edierten Strophengruppe in: *Der Marner. Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistergesang*. Herausgegeben, eingeleitet, erläutert und übersetzt von Eva Willms. Berlin, New York 2008, S. 342–345, ist zu ihrer Genese nichts Weiterführendes zu entnehmen.

67 Haustein 1995 (Anm. 2), S. 57.

68 Haustein 1995 (Anm. 2), S. 198. Dem Kommentar zur ganzen nach k edierten Strophengruppe in Willms 2008 (Anm. 66), S. 345–348, ist zu ihrer Genese nichts Weiterführendes zu entnehmen.

69 Vgl. für Str. 5 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 341–342 und für die dort nicht näher erörterte Str. 3 den Text bei Bartsch 1862 (Anm. 3) unter Nr. 104.

70 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 342.

gegen die Qualifizierung der Gruppe als „Konglomerat“ – so im RSM-Artikel zu ¹Marn/6/508a – mündet Hausteins Erörterung des Strophenkomplexes in der Feststellung, man werde sich „kaum eine geschicktere Auswahl und Verbindung alter mit jüngeren Strophen vorstellen können“.⁷¹ Angesichts der Unsicherheiten des k-Schreibers bei der Unterteilung der Siebenerreihe – zweimal hat er durch größere Lombarden noch andere Strophengruppierungen angesetzt – ist jedoch zunächst zu erwägen, ob nicht eine Strophenreihe älterer Überlieferung des 14. Jahrhunderts noch ohne Barkennzeichnung vorlag,⁷² die passendes Material teils des Tonerfinders, teils von Fremdttonverwendern dann keineswegs sinnlos zusammenstellte: Hausteins Schluss auf ein „Marnelied“ des 15. Jahrhunderts⁷³ ist jedenfalls verfrüht. Davon unabhängig ist für Str. 2f. und 5f. die Annahme von Zudichtungen, um auf eine Siebenerreihe zu kommen, zu einfach.⁷⁴ Einfache Zudichtungen auf das Bar sind auch für k 524 und k 532 auszuschließen: u. a. schon deshalb, weil einmal eine Sechserreihe, einmal eine Viererreihe erreicht wird. Im Detail stellen sich die Verhältnisse für die drei Altstrophen und drei jüngeren in k 524 und die zwei alten (eine davon auch in k 524) und eine jüngere in k 532 überaus komplex dar.⁷⁵ Im Blick auf die hier verfolgte, einfache Frage nach Barergänzungen sei hervorgehoben, dass die Genese von k 524 auch über eine Vierergruppe geführt haben könnte,⁷⁶ was Barzusammenhänge wiederum relativierte, und dass von den jüngeren Zusatzstrophen k 524,2–4 und 532,2+4 für die letzten zwei ebenso wie für mindestens die zweite in k 524 alte Selbstständigkeit angenommen werden kann: Auch dies führte wiederum eher ins 14. Jahrhundert zurück (für k 532,2 auch die Aufnahme von Versen Wachsmuts von Mühlhausen) als auf eine Zusammenstellung im 15. Jahrhundert.⁷⁷ Angesichts des im RSM unter

71 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 108–110 (das Zitat S. 110).

72 Dahingehend bereits Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 342–343.

73 Haustein 1995 (Anm. 2), S. 110.

74 Haustein 1995 (Anm. 2), S. 110. Der Kommentar zur ganzen nach k edierten Strophengruppe in Willms 2008 (Anm. 66), S. 302–306 ist zu ihrer Genese nichts Weiterführendes zu entnehmen.

75 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 68–72 und Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 338–339 und S. 343 sowie Willms 2008 (Anm. 66), S. 296–300 (mit Edition jeweils nach k).

76 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 70 mit Anm. 44.

77 Dahingehend indes ebd., S. 72, im Blick auf die Gruppierung des Altmaterials von k 532 – wofür er freilich nur sehr allgemeine religionsgeschichtliche Argumente beibringen kann. Zum Mühlhausen-Bezug s. Gisela Kornrumpf: Eine Melodie zu Marners Ton XIV in Clm 5539. ZfdA 107 (1978), S. 218–230, hier S. 224, Anm. 15.

¹Marn/6/acdg erfassten Komplexes schließlich, der in die bis zu neunzeinstrophige ‚Sibyllen-Weissagung‘ führt, wird man kaum annehmen, dass der eine in fünf von sieben Zeugen aufgenommene Marner-Spruch der fünften Strophe Ausgangspunkt und Anlass zur Konzeption der ganzen vielstrophigen Reihe gewesen ist: Er wurde vielmehr, und dies nach Ausweis des ältesten Textzeugen, der Leipziger Handschrift, spätestens um 1400, „erst sekundär [...] verbunden“ und dabei „aktualisierend geändert“ (RSM zu ¹Marn/6/a).⁷⁸

Von den elf Liederheiten in Marners Langem Ton, der bereits im 13. und mehrfach im 14. Jahrhundert von anderen Autoren verwendet wurde,⁷⁹ führen k 480,3 und k 503,3 in Faszikel R des Cpg 350, damit ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zurück und an eine alte Siebenerreihe heran, deren Rubriken vor jeder Strophe die Barkennzeichnung zwar noch nicht geläufig war, die aber vor dem Hintergrund ausgeweiteten Fremdtongebrauchs durch *nachsenger* und der damit nicht mehr selbstverständlichen Gleichsetzung von Tonautor und Textautor angebracht wurden.⁸⁰ Die anonymen Str. 1f. von k 480 und Str. 1f. von k 503 sind ebenfalls alt bezeugt, führen damit ebenfalls in diese Phase der Fremdtongebrauch: Sie dominant von produktionsästhetischer Warte aus ohne entschiedenen Einbezug der Eigengesetzlichkeiten der handschriftlichen Überlieferung zu betrachten und lediglich als Zusätze zu begreifen, um ein Lied zu erhalten, blendet zahlreiche andere Möglichkeiten ihres Herantretens an den und ihres Zusammenspiels mit dem alten Marner-Spruch aus.⁸¹

Willms 2008 (Anm. 66), S. 296–300 und S. 348–350, gibt den Text beider Lieder nach k. Ihr Kommentar zu k 532 S. 350 bleibt ganz in der Echtheitsdiskussion befangen.

78 Vgl. Ingeborg Neske: Die spätmittelalterliche deutsche Sibyllenweissagung. Untersuchung und Edition. Göppingen 1985 (GAG 438), sowie Haustein 1995 (Anm. 2), S. 179–182 und Willms 2008 (Anm. 66), S. 171–174 (mit Textabdrucken der Altstrophe jeweils nach allen Handschriften) und S. 314–317 (Text der Strophenfolge der Leipziger Handschrift).

79 Knappe Übersicht bei Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 72.

80 Vgl. zu den Rubriken Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 83–85 und Haustein 1995 (Anm. 2), S. 87, der – von anderen Überlegungen angestoßen – S. 87 ganz zu Recht fragt: „Vielleicht sollten die Strophen [sc. in R, M. B.] gar kein siebenstrophiges Lied bilden (wie allgemein angenommen wird, vgl. RSM 4, S. 294) [. . .]?“ Vgl. ferner zu den späteren Liedern in k (wobei k 479 einzubeziehen ist) Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 321–322, 322 und 332.

81 Vgl. die in Rücksicht auf die gesamte Überlieferung geführte und sehr differenzierte, sehr viele Möglichkeiten eröffnende Diskussion bei Haustein 1995 (Anm. 2), S. 80–89. Die Texte nach R, k 480 und k 503 jetzt auch bei Willms 2008 (Anm. 66), S. 289–294, 332–333, 338–340. Auf eine Diskussion von Fragen nach der Genese dieser Einheiten ist dort leider verzichtet.

Ebenfalls im zweiten Jahrhundertviertel aufgezeichnet führt die (fragmentarische) siebzehnstrophige Reihe in Teil H des Cpg 350 demgegenüber auf eine denkbar signifikante Wiederaufnahme eines Marner-Spruchs: Die Altstrophe, nunmehr die erste Strophe der Reihe, diene allen folgenden bereits mit ihrem Verseingang als Modell, an das sie zum einen durchgängig anknüpfen (V. 1,1: *Da minne menshin mût besaz*)⁸²; zudem wendet sich in Str. 14 das textinterne Ich mit einer Frage an Petrus (V. 2: *Petre, waz det sie dir?*), der in seiner Antwort das Ich als Marner anspricht (V. 6: *Marner, ich wil dir sagin daz*): „ein seltsame[s] Versteckspiel, das zumindest im Umkreis der Dichter durchschaut worden sein dürfte“ und dem Weiteres aus dem Frauenlob/Regenbogen- und Konrad von Würzburg-Umkreis an die Seite zu stellen ist.⁸³ Auf weitere Spuren eines produktiven Umgangs des 14. Jahrhunderts mit Marner-Sprüchen im Langen Ton führt die Liedgruppe k 470–474, eine kleine „Marner-Sammlung“, in der „ein Rest einer älteren Quellenschicht greifbar“⁸⁴ wird. Ich hebe für diesen ganzen Komplex nur jene sicheren Befunde hervor, die ausschließen, dass primär auf das Bar hin gedichtet wurde:

- In k 470,2–5 liegen deutlich aufeinander abgestimmte Zusätze zu Str. 1 vor, die aber nicht in einem einzigen Durchgang ergänzt wurden, so dass nicht einfach von Auffüllung zum Fünferbar auszugehen ist.⁸⁵
- In k 471 ist Str. 2 präzise Zudichtung zu Str. 1, die das dort gestellte Rätsel auflöst, womit zunächst ein Paar, kein Bar erreicht würde. Nicht ganz so sicher ist für die Mittelstrophe, dass sie auch bereits Str. 3 berücksichtigt hätte.⁸⁶
- In 472/474,3–5 stellen die Zusätze, in die die Parallelen zu k 495 und y 8 noch einzubeziehen sind,⁸⁷ nicht einfach eine an ein altes Strophenbar angehängte

82 Vgl. den Text nach H bei Willms 2008 (Anm. 66), S. 306–313.

83 Vgl. Burghart Wachinger: Rez. zu *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung, früher Meistersang. Der Codex Palatinus Germanicus 350 der Universitätsbibliothek Heidelberg* [. . .]. Wiesbaden 1974 [. . .]. In: *AfdA* 87 (1976), S. 186–198, hier S. 197–198 (das Zitat S. 197).

84 Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 72. Vgl. für die Texte aller Liederheiten nach k Willms 2008 (Anm. 66), S. 317–329.

85 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 316 und Haustein 1995 (Anm. 2), S. 91–93, hier besonders S. 93.

86 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 316–317 und Haustein 1995 (Anm. 2), S. 214–215, hier besonders S. 215.

87 Vgl. für die Texte von k 495 und y 8 Willms 2008 (Anm. 66), S. 350–353 bzw. S. 336–338.

Strophentrias dar. Denn zumindest für Str. 3 und 4 ist der Parallelüberlieferung zufolge zudem wechselnder Einsatz in anderen Zusammenhängen belegt; gebunden wird die Gruppe zur Trias erst durch die Schlusstrophe des Bars. In die unfeste Mehrstrophigkeit des 14. Jahrhunderts führen auch die Bezugnahmen der Str. 3f. noch auf andere Marner-Sprüche.⁸⁸

- Für die Ergänzungen des eröffnenden Altstrophepaares k 473,1f. zum Fünferbar setzt Haustein unter Bezug auf ältere Forschungsbeiträge für Str. 4 einen anderen, jüngeren Verfasser an als für Str. 3 und 5.⁸⁹

Ebenfalls noch in eine alte Quellenschicht führt schließlich das Dreierbar k 483 mit alter Tonerfinder-Eingangsstrophe. Die zuletzt von Willms wieder eröffnete Echtheitsdiskussion um die Zusatzstrophen erbringt zumindest dies:⁹⁰ Sie mögen unecht und nicht bereits im 13. Jahrhundert entstanden sein, ins 14. gehören sie auf jeden Fall und damit potentiell in das nähere Umfeld der unfesten Mehrstrophigkeit. Damit ist Zudichtung zur Barauffüllung nicht die einzige Option, sondern auch alte Selbstständigkeit zu erwägen (ihr Text schließt das nicht aus) – auch wenn sie in diesem Fall durch eine wechselnde Separatüberlieferung von Str. 2f. nicht direkt belegt ist.

5.4 Frauenlob

Unter den Tönen Frauenlobs finden sich, jedenfalls *prima vista*, gleich drei, in denen Strophen des *meisters* nur jeweils ein einziges Mal von *nachsengern* sekundär verwertet wurden: sein Kurzer, sein Goldener und sein Zarter Ton. Ersterer wurde von den Meistersingern nicht rezipiert und ist überhaupt nur schmal überliefert. Die Überlieferung der sieben vielleicht nicht von Frauenlob stammenden Strophen im Kurzen Ton in Eghenvelders Liederbuch⁹¹ steht

88 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 317–319 und Haustein 1995 (Anm. 2), S. 225–226.

89 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 102–103, zudem Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 319–321.

90 Vgl. Haustein 1995 (Anm. 2), S. 231–233, Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 326–327 und Willms 2008 (Anm. 66), S. 334–336 (mit Text nach k; vgl. zur Echtheitsdiskussion den Kommentar S. 335–336).

91 Vgl. zur Echtheitsfrage zuletzt das GA-S: Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Unter Mitarbeit von Thomas Riebe und Christoph Fasbender herausgegeben von Jens Haustein und Karl Stackmann. Göttingen 2000 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Kl. 3. Folge 232), S. 325–326 (dort S. 325–328 auch der Text der Zusatzstrophen) sowie

räumlich, zeitlich und dem Sammlungstyp nach den Meisterliederhandschriften eher fern, und das Ergebnis der Zusammenführung, ein neunzehnstrophiges Gebilde, dem meisterlichen Bar ohnehin. Zudem wird es als *Barat beiß* angekündigt, mithin – im weitesten Sinne – als „Sonderform“⁹² deklariert. Die gedanklich eher locker verbundene Reihe kann nach alledem auch sehr gut auf eine alte, vielleicht noch einmal sekundär überarbeitete⁹³ Zusammenstellung einer Strophenreihe nach dem benutzten Ton – bereits im Kontext extensiver Fremdttonverwendung und noch in einiger Nähe zu Frauenlob, aber ohne Rücksicht auf das gefestigte Meisterlied – zurückgehen. Eine solche alte Reihe ist ebenso für die Elfergruppe von Sprüchen im Goldenen Ton in der Weimarer Liederhandschrift anzunehmen, deren Sprüche gedanklich erneut nur locker zusammenhängen.

Aus anderen Gründen ist eine echte und unechte Strophen gemischt präsentierende Reihe einer älteren Handschriftenvorstufe im Hintergrund des Dreierbars k 202 im Zarten Ton und im Dreierbar w 122 im Würgendrüssel zu erwägen: Hier wie dort müsste eine Erklärung der jeweils vorliegenden Text-Melange primär aus gezielter *meister*-Funktionalisierung und/oder Rücksicht auf die Barform dezidiert ausschließen können, dass lediglich im Abschreibevorgang verschiedene Bauteile der Kanzonenstrophe übersprungen wurden und für die vorliegende Textverwirrung gesorgt haben.⁹⁴ Für das zweite Lied

S. 61: „[...] wird man den Kreis der vermutlich echten Strophen um die aus der GA ausgeschlossenen Strophen im Kurzen Ton [...] erweitern müssen“.

92 Vgl. zum ‚Parat‘ jetzt auch den Beitrag von Horst Brunner im vorliegenden Band (S. 53–69) sowie zuvor Horst Brunner: *Die alten Meister. Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter*. München 1975 (MTU 54), S. 160, Anm. 306.

93 Vgl. im GA-S S. 326 zur Textqualität der echten Sprüche: „Die Fassung des Eghenvelderschen Liederbuches steht regelmäßig ziemlich weit von dem aus älterer Überlieferung rekonstruierten kritischen Text ab.“

94 Vgl. für k 202 die Auseinandersetzung mit Karl Stackmann: *Wiederverwerteter Frauenlob. Nichts Ungewöhnliches – und was man daraus lernen kann*. In: *Wolfram-Studien* 15 (1998), S. 104–113, und den alternativen Vorschlag zur Genese des Bars bei Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 193–194. Bei w 122 liegt der Fall noch komplizierter, zum einen, da die Schlussstrophe unvollständig geblieben ist, zum zweiten, da die Versatzstücke, aus der die Mittelstrophe gebaut ist (vgl. den Textabdruck in der GA S. 957), nicht den Bauteilen der Kanzonenstrophe entsprechen. Der Fall bedarf genauerer Prüfung – aber eben, und darauf kommt es hier an, in Rücksicht dezidiert auch auf die Möglichkeit einer im schriftlichen Überlieferungsprozess zunächst irrtümlich eingetretenen Textveränderung.

im Würgendrüssel, die drei Strophen von k 87, bleibt immerhin festzuhalten, dass Bartsch die Echtheit der zwei rahmenden Strophen, damit ihr hohes Alter in Betracht zog, aber an Barergänzung nicht dachte, und dass Thomas die Echtheit zwar ausschloss, aber ebenfalls nirgends von Barergänzung spricht.⁹⁵ Mechanisch ergänzt ist jedenfalls nichts, der Befund ist der so häufige: Die zwei anonymen Sprüche ergänzen die Altstrophe sehr gut, können aber auch für sich bestehen, so dass man zur Annahme ausschließlich gezielter Hinzudichtung zur Vorgabe nicht gezwungen ist – zumal eine Gestaltungsebene, auf der die Tatsache des wiederverwertenden Bezugs auf den Text des *Ton-meisters* reflektiert würde, nicht ersichtlich ist.⁹⁶

Von den vier Liedern im Neuen Ton genügt f 3 nicht der Barform. Die erste der zwei vorangestellten anonymen Strophen klingt „ausgesprochen frauenlobisch“.⁹⁷ Beide sind je für sich verständlich. Es ist mithin eine alte Vorlagentradition hinter f mit lockerer Zusammenstellung von Sprüchen des Tonerfinders und von Fremdttonverwendern zu erwägen. Für die anonymen ersten zwei Strophen des Dreierbars p 19 mit Schlussstrophe Frauenlobs geht Wunderle von späterer Hinzufügung aus, „um den im Meistergesang geforderten Prinzipien der Mehrstrophigkeit und der ungeraden Strophenzahl zu genügen“.⁹⁸ Andere Möglichkeiten werden nicht erwogen. Sie sind in diesem Fall auch nicht einfach zur Hand, da die Str. 1f. keine wechselnde Parallelüberlieferung haben, ihre Klage über gebrochene Worte der Fürsten und deren Schelte sich gut zur Schlussstrophe Frauenlobs mit ihrer Ermahnung der Edlen zur Wahrhaftigkeit fügt und eine Gegenprobe auf zumindest hypothetische alte Selbstständigkeit angesichts des streckenweise schwer verständlichen Textes nicht leicht durchzuführen ist. Das Dreierbar k 176 und das Siebenerbar d 10 schließlich im Neuen Ton nehme ich aus der Betrachtung mit dem Hinweis aus, dass im RSM zwar Frauenlobs Verfasserschaft einiger Strophen nicht ausgeschlossen wird,

95 Vgl. Bartsch 1862 (Anm. 3), S. 171 zu Nr. 21 seiner Ausgabe und Helmut Thomas: Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs. Leipzig 1939 (Palaestra 217), S. 131.

96 Die beiden Rahmenstrophen sind in der GA-S nicht berücksichtigt, weil sie nur einfach überliefert sind, vgl. GA-S S. 41 zu den Prinzipien, nach denen spät überlieferte Texte für die Ausgabe berücksichtigt wurden.

97 Wachinger 1987 (Anm. 7), S. 200.

98 Vgl. den Kommentar S. 374–377 (das Zitat S. 375) zum Text Nr. 19A und 19B in Elisabeth Wunderle: Die Sammlung von Meisterliedern in der Heidelberger Handschrift cpg 680. Edition und Kommentar. Göttingen 1993 (GAG 584).

das später erschienene Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe indes sie weder für k 176,1f. noch für d 10,4–7 erwägt.⁹⁹

Im Vergessenen Ton bewahrt k 158 mit Str. 4 und 5 „zwei gezielte Zudichtungen zu einer alten Vortragsfolge des Tonerfinders, die [...] noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts angefügt wurden.“¹⁰⁰ Die Datierung ist aus der Zusammensetzung des Siebenerbars d 8 zu erschließen: Auf die alte Dreierreihe des Tonerfinders k 158,1–3 folgt dort nur Str. 4 ohne Str. 5, ferner ist ihr vorangestellt und folgt ihr je eine Strophe, die andernorts noch in anderen Strophenumgebungen erscheinen (sowie schließlich nur die in d belegte Strophe d 8,7). Die Zudichtung k 158,4f., zur Barauffüllung ohnedies unnötig, da schon drei Strophen vorlagen, entstand demnach sehr wahrscheinlich noch zu Zeiten unfester Mehrstrophigkeit. Dorthin führen auch die Erweiterungen der drei Strophen Frauenlobs in f 50 zum Fünferbar und in d 8 zum Siebenerbar; zudem wurde mit zweien der verschiedenen Zusatzstrophen im Dreierbar k 161 noch einmal ohne Frauenlob-Begleitung gearbeitet.¹⁰¹ Von den Zusatzstrophen können die erste und zweite in f 50 auch für sich bestehen. Die Reihe in d 8 scheint hingegen wie die in k 158 – nun aber unter Verwendung eben auch noch anonymen Einzelsprüche – konzeptionell gezielt hergestellt worden zu sein, da sich Str. 6 und 7 ohne den Vorlauf von Str. 1–5 nicht verstehen lassen. Für das Dreierbar k 154 im Vergessenen Ton schließlich hält der RSM-Artikel zu ¹Frau/7/502a fest: „Str. 2–3 schließen formal wie inhaltlich an Str. 1 an und zählen, anaphorisch reihend, Unmöglichkeiten auf“. Sie bleiben dennoch auch als Einzelstrophe in sich verständlich,¹⁰² und sie müssen ihre Priamelstruktur auch nicht aus dem Vorbild des eröffnenden Frauenlob-Spruchs bezogen haben: Es ist damit

99 Vgl. GA-S XI,201 und XI,206.

100 Vgl. die Argumentation bei Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 182–183 (das Zitat S. 183) sowie die Vorbemerkung zu GA-S X,204: „ein Dreierbar Frauenlobs (GA X,1–3) durch Zusatzstrophen erweitert“.

101 Die Strophe f 50,1 erscheint nämlich auch als d 8,1 und ferner in k 161,1; die Strophe f 50,2 ist dagegen nur einfach bezeugt. Die Strophe d 8,1 erscheint auch als f 50,1, die Strophe d 8,5 auch in k 158,4, ferner d 8,6 auch in k 161,3; die Strophe d 8,7 ist dagegen nur einfach bezeugt. Die Strophe k 161,1 entspricht f 50,1 und d 8,1, die Strophe k 161,3 entspricht d 8,6; die Strophe k 161,2 ist dagegen nur einfach bezeugt. Das GA-S bietet unter X,204 eine Überlieferungssynopse und den Abdruck aller unechten Strophen.

102 Vgl. den Text bei Bartsch 1862 (Anm. 3), unter Nr. 39. Bartsch erwog für beide Sprüche Echtheit (S. 173); vgl. dagegen Thomas 1939 (Anm. 95), S. 132, der im übrigen zwar bemerkt, sie „schließen“ an Frauenlobs Spruch an, indes Barauffüllung nicht ins Spiel bringt.

nicht allein und ausschließlich von Zudichtung auszugehen; die Dreiergruppe kann sich ebenso einer aufmerksamen Zusammenstellung verdanken.

Die Überlieferungen von f 36f. im Grünen Ton können für die hier verfolgte Frage kaum belastet werden, da in der GA für f 36,2 Echtheit erwogen wird (vgl. GA VII,*5) und sie für f 37,1 gar angesetzt ist (vgl. GA VII,8). Sollte es sich hier wie dort dennoch um Zusatzstrophen von Fremdttonverwendern handeln, gehörten sie auf jeden Fall noch ins engere Frauenlob-Umfeld, in dem in der Manier des Meisters gedichtet wurde. Zweifellos selbstständig ist GA VII,8. Die Zusammenstellungen in f 36f. können mithin gut lediglich auf alten Vorlagen beruhen, die ihr Material thematisch passend gruppieren. Die Siebenerbare k 216 und x 32 sind gemeinsam zu sehen, da x 32 lediglich zwei Strophen wohl nur versehentlich umstellt.¹⁰³ Die vier alten Einzelstrophen, eine von fraglicher Echtheit (vgl. GA VII,*7), wurden vielleicht schon von Frauenlob in diese Reihe gebracht; sollte lediglich spätere Zusammenstellung vorliegen, erfolgte sie jedenfalls nicht willkürlich. Am ehesten aber wirken im vorliegenden Bestand wohl ältere Zusammenstellungen nach – die so oder so nicht primär auf das Bar ausgerichtet waren, da ja drei (oder vier?) Strophen schon vorgegeben waren. In Str. 1–3 liegt hingegen eine geschlossene Reihe vor, die entweder an die ältere Gruppe herangedichtet worden sein kann (aber dann nicht, um die Barform zu erreichen) oder selbst einmal selbstständig war. Im Dreierbar k 225 sind die zwei Ergänzungsstrophen selbstständig und wohl alte Einzelstrophen; die Reihe führt statt auf ausgemachte Zudichtung eher auf eine thematisch passende Zusammenstellung, die freilich mit ihrer mehrfachen Anlehnung an den typischen Minnereden-Eingang einen gewissen erzählerischen Zusammenhang herstellt.¹⁰⁴ Und auch im Dreierbar m 18 ist die Ergänzungsstrophe in der Mitte eine per se selbstständige und wohl alt.¹⁰⁵ Ihr Einsatz noch einmal in k 223,1 erweist ihren prinzipiell fungiblen Einsatz und ihren voraussetzungslosen Eingang; sie ist dort freilich auch bereits umgebaut – ihre Aussagen werden ins Gegenteil verkehrt – im Hinblick auf die dort dann ihr folgenden zwei Strophen. In der älteren Fassung von m 18 stellt sie keine ausgemachte Zudichtung

103 Vgl. zum folgenden Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 199f.

104 Vgl. zum folgenden Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 204–205 und im GA-S S. 177 zu VII,216 (dort u. a. „gewisser erzählerischer Zusammenhang“).

105 Vgl. zu m 18,1 = k 223,2 Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 204, für den Text aller drei Strophen nach m GA VII,2–γ, GA-S VII,204 A2, GA VII,2–α, für den Text von k 223 GA-S VII,204 B.

dar; die erreichte Reihe verdankt sich eher der (älteren?) Zusammenstellung von zueinander passendem Gut.

Im Langen Ton zielt die Reihe von f 31 sicherlich nicht auf ein Zehnerbar, sondern geht auf eine Überlieferungsreihe in einer älteren Vorlage der Weimarer Liederhandschrift zurück, die trotz ihrer „Tendenz zur Bargliederung“ diese Bare noch nicht „äußerlich markiert“ hat.¹⁰⁶ Die Fünfergruppe des Karlsruher Cod. 408 bietet eine mehr oder minder weitgreifende Umarbeitung von Altmaterial – Kiepe rechnet auch die Str. 1–4 ins 14. Jahrhundert – in die Reimpaarform und gehört damit nicht in den engeren meisterlichen Zusammenhang.¹⁰⁷ In k 106 sind die Zusätze „sicher nicht jüngere Zudichtungen, sondern wohl ebenfalls ältere Einzelstrophen“, so Schanze,¹⁰⁸ die hier mit der Klage um Frauenlobs Tod (Str. 1) und der Erinnerung des Adels an die Vergänglichkeit des Irdischen (Str. 3) das *memento mori* der Mittelstrophe GA V,*66 sinnvoll ergänzen. Man möchte sich die Zusammenführung dieser Reihe vielleicht sogar auch zu einem Vortrag, dann am ehesten in größerer Nähe zum späten Frauenlob vorstellen. Für Str. 3 des Dreierbars k 52 steht die Einzelstrophe außer Zweifel; sie wurde auch an anderer Stelle, im Viererbar k 93 als Str. 2, in gänzlich ausgetauschter Umgebung verwertet und ist mithin nicht einfach Zudichtung zu k 52,1 und/oder 2.¹⁰⁹ Str. 3 des Dreierbars k 66 „stammt von einem zeitlich noch im Frauenlob-Umkreis dichtenden Fremdttonverwender. Nach Ausweis ihrer separaten Überlieferung in f wurde sie noch als Einzelstrophe konzipiert“.¹¹⁰ Auch die zweite Strophe, wenngleich „wegen der Konventionalität des Themas (Ermahnung des Sünders) schwer zu beurteilen, wirkt [...] im Inhalt gegenüber den anderen Strophen relativ selbständig“.¹¹¹ Das Dreierbar bietet drei ursprünglich selbstständige Gebetsstrophen, die die

106 Vgl. Wachinger 1987 (Anm. 7), S. 199 zu GA V,90–92 (= f 30,5 und f 31,1–2), dort auch die Zitate.

107 Vgl. Hansjürgen Kiepe: Sangspruch und Reimpaarform. Zu 5 Strophen im Codex Karlsruhe 408. In: ZfdA 105 (1976), S. 53–66.

108 Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 82. Vgl. für den Text Bartsch 1862 (Anm. 3), Nr. 29 sowie Franziska Wenzel: Meisterschaft im Prozess. Der Lange Ton Frauenlobs – Texte und Studien. Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 10), S. 544–545.

109 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 151–152 sowie für den Text nach k Wenzel 2012 (Anm. 108), S. 438–439.

110 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 66 (unter Verweis auf Thomas und Schanze).

111 Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 80. Der Text des gesamten Bars nach k bei Wenzel 2012 (Anm. 108), S. 465–467.

gemeinsame Sprechsituation – angesichts des Todes – und ihre Sprechhaltung eint.¹¹² Wie für k 106 kann man sich auch hier die Zusammenführung der Reihe zum Vortrag sehr gut, und dies vielleicht auch in größerer Nähe zu Frauenlob, vorstellen. Im Dreierbar k 94 schließlich mit Str. 1 und 3 von Frauenlob ist die Mittelstrophe „eine thematisch verwandte, aber inhaltlich selbständige Einzelstrophe über *schatz* und *tugend*“.¹¹³

6. Zusammenfassung: Barauffüllung, Typen der Wiederverwendung

Die Kolmarer Liederhandschrift ist Hauptzeuge für die obenstehend systematisch in den Blick genommene Überlieferungskonstellation der Kombination einer oder mehrerer alter Strophen des Tonerfinders mit anonymen Strophen von Fremdtonverwendern im Rahmen des meisterlichen Liedes. Das ist nicht lediglich ihrem besonderen Umfang geschuldet, sondern bestätigt, was man von k ohnedies weiß: Diese Handschrift greift wie keine andere in bedeutend ältere Überlieferung aus. Denn es gibt – siehe unten – keinerlei Anlass, die Zusammenstellung dieser Bare in einer breiten und lebendigen Praxis des Jonglierens mit Strophen alter Meister noch im 15. Jahrhundert oder gar im unmittelbaren Umfeld von k zu verorten.

Die zunächst oberflächliche Auszählung des Materials lässt kein eigenes System in den Zusammenstellungen erkennen, etwa derart, dass Altstrophen gerne am Anfang stünden oder gerne von jüngeren umrahmt würden oder atypisch häufig in Baren bestimmten Umfangs erschienen. Es hat diese Praxis nämlich in einer derartigen, partiell konventionalisierten Form gar nicht gegeben. Auffüllungen von Altstrophen lediglich ‚um des Bars willen‘, ‚um auf die Barform zu kommen‘ – das hat sich nirgends wirklich nachweisen lassen. Eine solche Beschreibung des Vorfindlichen ist mithin sehr irreführend. Auf sie sollte zukünftig verzichtet werden. Wenn sich gezielte ‚Zudichtungen‘ überhaupt ausmachen lassen, dann finden diese vor dem Hintergrund, dann finden sie im Rahmen der etablierten Konvention statt, dass Lieder mehrstrophig zu sein haben, und nicht in dominierender Rücksicht auf diese Konvention.

Gezielte Wiederverwendung einer oder mehrerer Strophen des Tonerfinders im neuen, durch anonyme ‚Zudichtung‘ erweiterten und dann festen Lied

112 Vgl. zu Str. 1f. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 158 und zu Str. 3 Schanze 1982–83, Bd. 1, S. 80. Der Text des gesamten Bars nach k bei Wenzel 2012 (Anm. 108), S. 471–472.

113 Schanze 1982–83 (Anm. 2), Bd. 1, S. 81. Vgl. zum Bar auch Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 161–162 sowie die Ausgabe nach k bei Wenzel 2012 (Anm. 108), S. 114–116.

ist selten – jedenfalls beträchtlich seltener anzutreffen als es die Geläufigkeit erwarten lässt, mit der in der Forschung mit dieser Vorstellung operiert wird. Idealerweise lassen sich vier Grundtypen der Identifizierbarkeit von Wiederverwendungen unterscheiden, die immerhin auf zwei eindeutig erkennbare (Typ 1 und 2), sehr wahrscheinlich auch auf drei (Typ 3) historische Formen einer primär konzeptionellen, produktionsseitig intendierten Wiederverwendung und Einbindung von Altstrophen führen:

Typ 1: Das Ergebnis ist ein festes, ein in sich kohärentes, als solches neu durchkonzipiertes Lied. Seine Ergänzungsstrophen werden nirgends anders noch einmal wiederverwendet, sie funktionieren eigentlich nur im vorliegenden Zusammenhang. Die Zusatzstrophen haben sich von einem sehr speziellen Merkmal des Ausgangstextes anregen lassen, nehmen es auf, bauen es aus, spinnen es fort. Musterfälle sind k 20, q 280 (jeweils Tannhäuser), k 739 (Reinmar von Brennenberg) und die siebzehnstrophige Minnelehre mit Strophenanapher im Cpg 350 (Marner).

Typ 2: Die Zusatzstrophen stellen quasi eine Antwort dar auf eine inhaltlich-thematisch spezifische Vorgabe, sei es zustimmend oder ablehnend – etwa indem sie ein Rätsel lösen oder eine Streitfrage, ein Problem aufnehmen und zur zunächst eingenommenen Position sich dann verhalten. Ohne den Vorlauf sind die Zusatzstrophen nicht verständlich, denn sie sind dezidiert auf das Ausgangsangebot hin konzipiert und ergeben nur mit ihm gemeinsam Sinn. Die Strophen werden wohl auch alle gemeinsam vorgetragen worden sein. Musterfälle sind k 772 (Stolle/Hardegger), k 471 (Marner), d 8 (Frauenlob). Weiterhin sind die Bezüge sehr eng in k 544, k 564, k 574, k 567 (jeweils Konrad von Würzburg). Jedoch erfüllen dort die Strophen nicht durchgängig das Kriterium ‚Unverständlichkeit ohne alten Vorlauf‘. Hingegen wird kein breiterer ‚Pool‘ von weiteren Strophen ersichtlich, die potentiell ersatzweise eintreten könnten, und es sind die Zusatzstrophen nicht auch andernorts nachweisbar, also nicht auch unfest eingesetzt worden: Dann wären diese Konrad-Lieder nämlich eher zu Typ 3 (siehe unten) zu setzen. Hier sind die Grenzen fließend. Das könnte speziell bei Konrad seinen Grund teils auch in einer eigenen Phase seiner bereits sehr frühen Rezeption schon im 13. Jahrhundert haben.

Typ 3: Das Altmaterial führt auf ein vergleichsweise spezielles Themenfeld, zu dem man eigentlich noch weitere Strophen erwartet, da eine einzelne Strophe zum Thema erratisch allein stünde – es sei denn, ihr Verfasser durfte ein hochinformiertes Publikum erwarten, das sich den entsprechenden Rahmendiskurs auch ohne konkrete Textstütze, ohne weitere Strophe aufzufüllen vermochte. Wenn zu solch einer Altstrophe, die bereits selbst auch auf Ergänzung angelegt sein kann, Strophen hinzutreten – zunächst: von wem auch immer

verfasst, Tonerfinder oder Fremdttonverwender –, dann nehmen sie auf diese enge Themenvorgabe zwar entschieden Rücksicht, da sonst leicht Brüche entstünden. Aber ihr Verfasser ist von der Vorgabe her doch nicht gezwungen, derart explizit anzuknüpfen, dass sein Zusatz ohne exakt diese eine Altstrophe unverständlich würde. Es können die Zudichtung auch andere Strophen begleiten als diese Altstrophe, respektive aus umgekehrter Perspektive: Es kann zu der Altstrophe auch anderes Material treten, solange es nur die engere Themenvorgabe berücksichtigt. In diesen Fällen wurde bei der Durchsicht des Materials von einem ‚Pool‘ von Strophen gesprochen. Regelmäßig führen die Strophenbestände solcher ‚Themenpools‘ in die unfeste Mehrstrophigkeit, in das noch unfeste Meisterlied. Wer sich einen solchen ‚Pool‘ auffüllt und sich aus ihm bedient, dem stehen noch weitere Möglichkeiten der Wiederverwendung der Strophen offen: Er kann daraus auch andere Liederheiten bilden. Hierher gehören am ehesten k 736 (Reinmar von Brennenberg), k 596, k 633 (jeweils Boppe), w 96 und k 568 (jeweils Konrad).¹¹⁴

Typ 4: Den weitaus größten Anteil am untersuchten Material nehmen Liederheiten ein, die mehr oder minder zueinander passendes, ja eigentlich fast immer sehr gut sich ergänzendes Strophenmaterial vereinen – ohne dass jedoch ein einzelnes Textspezifikum, eine explizite Textposition oder ein allzu spezielles Thema des Altmaterials aufgenommen worden wären. Fast immer ist wie für die Altstrophe auch für die Begleitstrophen ursprüngliche Selbstständigkeit nachzuweisen – vor allem, wenn die Überlieferung sie noch in anderen Liedkontexten zeigt – oder (wenn Parallelüberlieferung fehlt) zu erwägen (weil vom Text her nicht auszuschließen). Und fast immer lassen sich für die Entstehung solcher ‚Lieder‘ andere Faktoren als nur ‚Zudichtung‘ ins Spiel bringen. Sehr häufig ist hier insbesondere die ältere Überlieferungsreihe einzubringen: Strophenzusammenstellungen aus überwiegend nicht erhaltenen Handschriften vermutlich kleineren Umfangs, die in der Überlieferungslücke der Gattung zwischen J und dem Einsatz der Meisterliederhandschriften eine bedeutendere Rolle für die schriftliche Bewahrung der Gattung gespielt haben müssen, als das heute am Erhaltenen noch zu erkennen ist. Diese kleineren Sammlungen dürften jenen nicht mehr erhaltenen Vorstufen der Meisterliederhandschriften eng verwandt sein, auf die an anderer Stelle speziell für k mit anderen Begründungen schon einmal aufmerksam gemacht

114 Vgl. zur Bildung eines solchen ‚Pools‘ entlang einer Erzählung von Erlösungsratschluss, Leben Jesu und Passionsgeschichte Baldzuhn 2015 (Anm. 11) zum ‚Hort von Kidron‘ in Regenbogens Grauem Ton.

wurde.¹¹⁵ Sie wurden vor dem Hintergrund bereits extensiver Fremdttonverwendung angelegt und haben Strophen und Strophengruppen wie die ‚Jenaer Liederhandschrift‘ nach Tönen zu Reihen zusammengestellt, vom Tonerfinder abweichende Textautorschaft aber nicht markiert, und sie kannten noch keine systematische Barkennzeichnung, waren aber sehr wohl, wie die ‚Jenaer Liederhandschrift‘, bemüht, thematisch zusammen passendes Material zueinander zu stellen. Solche Reihen sind im übrigen ja durchaus auch für Strophengruppen nachzuweisen, die allein echtes Gut, d. h. Strophen vom Tonerfinder, bewahren. Diese Reihen konnten prinzipiell mechanisch, schlicht durch die Einfügung von Liedüberschriften – vereinzelt ist das in der späteren Überlieferung des meisterlichen Liedes ja noch zu erkennen – zu einer damit dann rein schriftlich hergestellten Reihe von Liedern umgeformt werden. Und diese Liederreihen konnten, über weitere, freilich heute wohl kaum mehr sauber rekonstruierbare Zwischenstufen, dann in einzelne Lieder aufgelöst werden.¹¹⁶ Dass solche Überlieferungs-Lieder noch einmal in den Vortrag überführt wurden, dürfte im Einzelfall schwer nachzuweisen sein. In dieser Hinsicht kann eigentlich nur noch von der allgemeinen Situation der Gattung her, mit ihrer mehr oder minder noch vorhandenen Attraktivität und ‚Lebendigkeit‘ unter Fremdttonverwendern auch mehr als nur zwei, drei Dezennien nach Frauenlob und unmittelbar vor dem breiteren Einsatz der nicht unwesentlich schriftlichen Sammlungsbewegung, wie sie in den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, argumentiert werden. Ich halte solche Vorträge für eher unwahrscheinlich. Der Anteil des 15. Jahrhunderts jedenfalls an der Zusammenstellung dieser Überlieferungs-Lieder wird eher überschätzt, der des 14. Jahrhunderts in der Forschung wohl noch sehr unterschätzt.

Was bleibt schließlich im Hinblick auf den zwar geringen, aber einigermaßen sicher zu bestimmenden Bestand an Zudichtungen festzuhalten, auf Verfahren

115 Vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 451–454, S. 476–481 und S. 481–486.

116 Vgl. zum Ansatz solcher Reihen im Vorfeld speziell der Weimarer Liederhandschrift Wachinger 1987 (Anm. 7), S. 196 (F aufbauend auf einer „thematisch wohlgeordnete[n] Hauptsammlung“, die aus anderen Quellen ergänzt worden ist), S. 199 (Bareinteilung durch Überschriften „relativ mechanisch“), S. 205 (Die Vorstufe von F hatte „noch keine ganz feste Bargliederung“ und „brachte auch Einzelstrophen und Strophenpaare in lockeren zyklischen Strophenverbänden unter“), S. 205–206 („Die Prinzipien der Barergänzung und der freien Zusammenstellung von thematisch verwandten Strophen zu lockeren Gruppen haben gewiß eine Zeitlang miteinander konkurriert“). Für ein prinzipiell vergleichbares, aber spätes Beispiel aus der Harder-Überlieferung vgl. Baldzuhn 2002 (Anm. 7), S. 221–226 sowie grundsätzlich S. 62.

des Anschlusses an den Tonerfinder, auf zeitliche Schichtungen im Rahmen der spezielleren Gattungsgeschichte? Typ 1 stellt eine gattungsübergreifende Möglichkeit der Wiederverwendung dar und ist für die spezielle Gattungsgeschichte kaum zu belasten. Mehrere Beispiele können immerhin sensibilisieren für die Bedeutsamkeit textintern bereits im Altmaterial entworfener Auftrittsrollen des Sängers für eine ausbauende Wiederverwertung (k 20: Klage des Ich über die Minnedame; q 280: Klage des heimatlosen/vielgereisten Ich; k 544: liebendes Ich), die eine Wiederverwertung umstandslos weitergehend durchinszenieren konnte. Der Körper des Sängers stellte wohl grundsätzlich ein wichtiges Trägermedium für Wiederaufnahmen mit deutlicherem Bezug zum alten Texterfinder dar. (Auch die Vorgaben zum Streitgespräch in k 739 ließen sich vom Sänger im Vortrag wohl recht umstandslos als weitergehende Inszenierung auffüllen.)

Vor diesem Hintergrund muss dann auffallen, dass unter den Beispielen für Typ 2 der Wiederaufnahme die Fortführung der alten Textvorgabe durch Strophenanaphern in der siebzehnstrophigen Minnelehre des Cpg 350 vom Eintreten des Text-Ich in die Marner-Rolle begleitet wird und dass dieses deutlichste Beispiel auch das einzige ist, für das sich eine separate Funktionalisierung des alten Textdichters für das eigene Sprechen im neuen Lied beobachten lässt. In allen anderen Beispielen für eng an die Textvorgabe anschließender Lieder lässt sich das nicht beobachten, oder umgekehrt: muss man, wollte man sie ansetzen, mit der Annahme operieren, das – dann ausgesprochen kundige – Publikum hätte um die Tatsache der partiell fremden Textverfasserschaft der neuen Strophengruppe gewusst. Solches Kontextwissen wird mit je größerer zeitlicher Distanz zur alten Textverfasserschaft desto unwahrscheinlicher. So deutliche Anschlüsse wie gelegentlich bei Stolle/Hardegger und Konrad wird man am ehesten in die unmittelbare Umgebung der Tonerfinder zu setzen haben. Sollten die entsprechenden Lieder aber erst ins fortgeschrittene 14. Jahrhundert gehören, sinkt die Wahrscheinlichkeit eines dezidiert die alte Textautorschaft funktionalisierenden Spiels erheblich, reduziert sich der *meister*-Bezug auf die Tonverwendung. Weiterer Aufschluss ließe sich in diesem Punkt in Zukunft vielleicht über eine Untersuchung speziell alter Sprüche von Fremdtonverwendern gewinnen, die bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts bezeugt sind. Daraus wäre vielleicht ein weiterer Datierungsanhalt zu gewinnen. Indes wird er leider im Umfeld Frauenlobs kaum zu nutzen sein, da sich engere, potentiell textorientierte Frauenlob-Nachfolge und der aktuelle, massive Trend zur Fremdtonverwendung hier bereits überlagern.

Die textuell engeren Anknüpfungen des Typs 2 besagen unter dieser Einschränkung daher kaum etwas für die Praxis speziell der *nachsenger* des

14. Jahrhunderts, da mit ihnen – vorerst jedenfalls – bereits im 13. Jahrhundert gerechnet werden muss. Da andererseits das Spiel mit alter Textautorschaft speziell im Umfeld des neuen Liedes so oder so nur unter exzeptionell-kundigen Rezeptionsvoraussetzungen möglich ist, müssten genauere Untersuchung potentieller Fälle diese immer noch einmal separat wahrscheinlich machen. Daraus ist speziell für die *nachsenger* dann – vorerst jedenfalls – dieser Umkehrschluss zu ziehen: Ein solches Spiel ist wohl nur dann für möglich erachtet worden, wenn man es seinem Publikum in deutlicher Form markiert hat. Das aber kann eben durch die Übernahme der Rolle des Tonerfinders und Textverfassers im Text selbst geschehen. (Von rahmenden Ansagen im Vorfeld eines Liedvortrags, die in diese Richtung gingen, wissen wir nichts.) Im Umfeld der im 14. Jahrhundert inszenierten Auseinandersetzungen zwischen Frauenlob und Regenbogen, aber auch anderwärts im 14. Jahrhundert, sind solche Rollenübernahmen ja ohnedies mehrfach belegt.¹¹⁷ Diese Spielarten des ausdrücklichen Anschlusses des eigenen Sprechens an den *meister* gewinnen vor dem Hintergrund einer sehr zu relativierenden Altstrophen-Textkennerschaft des Publikums der *nachsenger* noch einmal an Bedeutung – ebenso wie das Hauptinstrument des *meister*-Bezugs, die Wahl des entsprechenden Tons.

Zu einer Differenzierung geben vielleicht aber die Belege des dritten Typs Anlass, der am sichersten auf das von *nachsengern* bestellte Terrain führt, da die Strophen-, Pools' qua Ausrichtung auf die unfeste Mehrstrophigkeit ihnen schon zeitlich nahestehen. Sofern solche ‚Pools' auch mit einzelnen Altstrophen oder Altstrophengruppen des *meisters* bestückt waren – was im übrigen für ihre mediale Form des Zuhandenseins ganz entschieden auf Schriftlichkeit verweist¹¹⁸ –, könnten einzelne, in je besonderer Hinsicht als charakteristisch für den Tonerfinder wahrgenommene Konvolute sich nicht nur mit dem Namen des Ton-, sondern auch des Textdichters verbunden haben: als Frauenlob-Strophen identifizierbar gewesen sein, wenn sie in anspruchsvollster Form von höchsten geistlichen Dingen sprachen, als Boppe-Strophen, soweit sie nur

117 Vgl. Wachinger 1973 (Anm. 24), S. 280–298 und die Hinweise auf weiteres Einschlägiges im Cpg 350 (Ps.-Konrads von Würzburg 40strophiges ‚Ave Maria‘, Walther von der Vogelweide) bei Wachinger 1976 (Anm. 83), S. 197. Von Relevanz sind zudem die ‚Sterbelieder‘, die Tonerfindern auf dem Sterbebett in den Mund gelegt werden. Vgl. die Hinweise bei Christoph Fasbender: ‚Frauenlobs Sterbegebet‘ in Johanns von Neumarkt Privatgebetssammlung. In: Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann. Hg. von Jens Haustein und Ralf-Henning Steinmetz. Freiburg/Schweiz 2002 (Scrinium Friburgense 15), S. 125–144, hier besonders S. 140–144.

118 Vgl. auch einen dahingehenden Hinweis bei Wachinger 1976 (Anm. 83), S. 194–195.

mit Tierbeispielen hantierten, als Konrad-Strophen, sofern sie Maria in nicht allzu exaltierter, mit Frauenlobs Sprüchen zu verwechselnder Form priesen, vielleicht sogar auch als Regenbogen-Strophen, sofern sie *in extenso* biblische Stoffe versifizierten.¹¹⁹ Wenn unfeste ‚Konglomerat‘-Lieder auf einer solchen Grundlage entstanden sein sollten, dann ließe sich mit für das neue Lied funktionalisierten Bezügen auf die alte Textautorschaft durchaus rechnen, freilich ohne dass man sie dann noch an genau eine einzelne alte Vorgabestrophe binden müsste. Denn greift ein *nachsenger* solchermaßen eine Altstrophe auf und knüpft an sie – oder präziser formuliert: an das Diskurs-Charakteristikum des entsprechenden Strophenpools – an, dann nivellierte er damit zugleich die Unterscheidung von Fremdtextverwender und Tonerfinder. Denn er spräche dann ja auch wie ein Frauenlob, wie ein Boppe, wie Konrad. Singen tut er, qua Tonwahl, ja ohnehin schon wie der *meister*. Diese Möglichkeit hebt einerseits, hinsichtlich moderner Beschreibungen eines solchen Konglomerats nach seinem Strophenbestand, ins Bewusstsein, wie historisch unangemessen respektive wie voraussetzungsreich und modern es sein kann, zwischen ‚echt‘ und ‚unecht‘ zu unterscheiden.¹²⁰ Andererseits deutet sich – eingedenk der oben ja bereits hervorgehobenen Bedeutsamkeit von Texten, die ein Sprechen in der Rolle des *meisters* zeigen, erneut – an, wie viel wichtiger als detaillierte textuelle Wiederaufnahmen es für den Anschluss der *nachsenger* des 14. Jahrhunderts an die *meister* gewesen sein könnte, mit ihrem Liedvortrag den Eindruck eines Wieder-Auftritts eines *alten meisters* zu erwecken.

119 Vgl. Baldzuhn 2015 (Anm. 11).

120 In der Vortragsfassung ist seinerzeit das Material zu Frauenlob nur oberflächlich besprochen worden. Es konnte erst im Rahmen einer Vortragsreihe zum Frauenlob-Jubiläum 2018/2019 in Mainz detaillierter vorgestellt werden. Ich habe daher den Mainzer Kolleginnen Uta Störmer-Caysa und Claudia Lauer ebenso für ihre Anregungen zu danken wie den Teilnehmern des diesem Sammelband vorangegangenen Kolloquiums zur Kolmarer Liederhandschrift.