

Der ‚Hort von Kidron‘ in Regenbogens Grauem Ton Strophengruppenreihen als Prunkform zwischen Einzel- spruch/Spruchreihe und Meisterlied/Liedzyklus

MICHAEL BALDZUHN, Hamburg

Der nachstehende Beitrag setzt das Unterfangen fort, die anonym und erst in den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts überlieferten Lieder der *nachsenger* in ihrer Faktur und Poetik zu erschließen, um auf diesem Wege der späten Sangspruchdichtung und dem frühen meisterlichen Lied des 14. Jahrhunderts weitergehend Profil zu verleihen. Zwei gegenseitig sich bedingende Grundannahmen stehen damit im Hintergrund. Zum einen: Die Liedproduktion der *nachsenger* wurde, aus welchen Gründen auch immer, nicht entfernt bereits von Handschriften des 14. Jahrhunderts in einer Breite und in Nachhaltigkeit sichernden Aufzeichnungsformen tradiert, die dem zeitgenössischen Erfolg dieser Sparte zeitgenössischer Lieddarbeit annähernd entspräche; sie erreichte im Gegenteil erst mit deutlicher zeitlicher Verzögerung Formen schriftlicher Überlieferung mit besseren Erhaltungschancen, deren Reste uns in den Meisterliederhandschriften¹ vorliegen. Zum anderen: Die Masse der von diesen Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts dann bezeugten anonymen und in fremden Tönen verfassten Meisterlieder entstammt keineswegs ansonsten nicht sichtbaren „Vorstuben“ des dann zum Ende des 15. Jahrhunderts sich zunehmend institutionalisierenden Meistergesangs, sondern verdankt ihre Bewahrung vor allem einer wesentlich schriftlichen Sammlungsbewegung, deren Breite nicht entfernt derjenigen der zeitgenössischen mündlichen Aufführungspraxis entspricht.

Die große Zahl der unter dem Namen Regenbogens in Handschriften des 15. Jahrhunderts erhaltenen Texte und Melodien hebt solche – die historischen Relationen von mündlicher und schriftlicher Produktion, Distribution und Rezeption verzerrenden – Verhältnisse bekanntlich in wünschenswerter Deutlichkeit ins Bewusstsein. Allein die ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k bewahrt über 1000 Strophen, von denen indes nur 15 bereits vor der Mitte des 14. Jahrhunderts für diesen Namen bezeugt sind: Es erscheinen nicht nur hier „Werk und Wirkung Regenbogens [...] merkwürdig disproportioniert“². Ich nehme daher nachstehend einen älteren

¹ FRIEDER SCHANZE: Meisterliederhandschriften. In: ²VL, Bd. 6 (1987), Sp. 342–356. Die im vorliegenden Beitrag benutzten Handschriftensiglen – neben k noch m, p, t, w und y – sind die dort benutzten üblichen.

² GISELA KORNRUMPF: Regenbogen. In: Literaturlex., Bd. 9 (2010), S. 471–373, hier S. 471.

Hinweis³ auf eine sehr spezielle Überlieferungskonstellation im Regenbogen-Korpus der Handschrift k noch einmal auf in der Hoffnung, an diesem Beispiel Grundsätzlicheres sichtbar machen zu können. Näherhin ist ein besonderes Gebrauchsmuster von Strophengruppen zu profilieren, dessen historischer Ort, so die These, sehr wahrscheinlich eben in jene Phase der meisterlichen Liedkunst fällt, die den oben angedeuteten Verzerrungen unterliegt.

In einem ersten Schritt sind dazu, ausgehend von Handschrift k, zunächst einige Überlieferungsgegebenheiten darzulegen.

1.

Die Niederschrift der Lieder in Regenbogens Grauem Ton in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ wurde von der Hand des Gehilfen B mit Stücknummer k 311, dessen erste Strophe der Melodie unterlegt ist, begonnen.⁴ Dabei wurde, wie in k üblich, der Beginn eines neuen Liedes jeweils mit absetzenden Zwischenüberschriften markiert. Manche der im ersten Durchgang getroffenen Einteilungen wurde dann jedoch von Hand A, dem Hauptschreiber, nachträglich korrigiert.

Eine erste Korrektur findet sich nach dem Siebzehnerbar k 312, das von B zunächst nur als *xvii lider in gra wise etc.* ankündigt worden war. Auf Bl. 311ra wurde indes von A ein Verweiszeichen mit der Bemerkung *+ / dez morgens fro gebort daher ker vmb* ergänzt. Das entsprechende Verweiszeichen erscheint dann Bl. 312ra vor k 314a mit diesem Initium, begleitet von der Zwischenrubrik *Aber zwey par gehörent her hinder zu dysem zeichen / +*. Diese drei Strophen füllen damit die Siebzehnergruppe von k 312 zur Zwanzigergruppe auf. Zudem soll offensichtlich das folgende Dreierbar k 315 einbezogen werden, denn von gleich zwei Baren ist ja

³ MICHAEL BALDZUHN: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. Tübingen 2002 (MTU 120), S. 276–279.

⁴ Über die Handschrift insgesamt informiert konzise ein Artikel von GISELA KORNRUMPF: ‚Kolmarer Liederhandschrift‘. In: *Literaturlex.*, Bd. 6 (2009), S. 608–610. Die im Folgenden dargelegten Befunde zu den Rubriken und ihren Nachträgen lassen sich nachvollziehen anhand von: Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In *Abbildung* hg. v. ULRICH MÜLLER [u. a.]. Göppingen 1976 (Litterae 35). Vgl. zu Verteilung der Hände A und B in k, zu ihren Aufgabenbereichen und zu ihrer Identifizierung FRIEDER SCHANZE: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. München 1983–84 (MTU 82/83), Bd. 1, S. 37–40, 52–54 u. 58 Anm. 66; BERNHARD SCHNELL: Medizin und Lieddichtung. Zur medizinischen Sammelhandschrift Salzburg M III 3 und zur Kolmarer Liederhandschrift. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 230 (1993) 261–278; KARIN SCHNEIDER: Die deutschen Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001–5247. Wiesbaden 1996 (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis* V,7), S. 424; KORNRUMPF, ‚Kolmarer Liederhandschrift‘, S. 608f.

beim Anschluss von k 314a die Rede (*zwey par*), obwohl Hand B k 315 zunächst nur mit *Aber iij* vom Vorangehenden abgesetzt hatte. Zusätzlich sichert die nachträgliche Beischrift *Gehort auch in den hort* von A bei k 315 auf Bl. 312va diese Verbindung zur nun 23 Strophen umfassenden Gruppe. Bezieht man schließlich noch das Register zur Handschrift mit ein, wird der Bestand gar noch umfangreicher. Das Initium von k 311 erhält dort nämlich Bl. 6v gemeinsam mit dem von k 312 von Hand A den Zusatz *xx lied gehorent in den hort von zedron*.

Zu diesem nunmehr 26strophigen Gebilde, von A als ‚Hort von Kidron‘ tituliert, finden sich bereits in k selbst Dubletten. Die Strophen k 312,2–4 etwa erscheinen in k 348 noch einmal als selbständiges Dreierbar, ebenso 312,15–17 im Dreierbar k 324. Eine dritte Parallele wurde gar noch von Hand A selbst entdeckt. Die Strecke k 312,7–9 deckt sich mit k 337/338,3–5, wobei die Beischriften von A nicht nur Str. 3–5 des Fünferbars, sondern auch dessen erste und zweite Strophe, die ja keine Entsprechung in k 312 haben, durch Rubriken und Beischriften in den ‚Hort‘ einbeziehen: Bl. 324vb wird k 337/338 als *V lyder gehornt in den hort* angekündigt, und diese Beiordnung wird noch einmal vor der dritten Strophe durch Beischrift Bl. 326ra für die drei Reststrophen *dyse iij in den hort* gesichert. Zu guter Letzt notiert das Register 7r zu diesem Fünferbar nach Angabe des Initiums (*Dez vatters wort*) und vor der Strophenzahl (*v*) noch einmal *gehorent in den hort*.

Weitet man Blick nun noch über k hinaus auf die Liedparallelen in den weiteren Meisterliederhandschriften, treten zu den inzwischen 28 Strophen des ‚Hort‘ weitere sieben. Ich veranschauliche das gesamte Überlieferungsbild der Einfachheit halber in einer Tabelle:

Str. 1-3	k 311			t 5,1-3	w 162
Str. 4f.		k 347,1f.	m 63,1f.	t 5,4f.	
Str. 6		k 347,3	m 63,3		
Str. 7	k 312,1				
Str. 8-10	k 312,2-4	k 348			w 164
Str. 11					p 4,1
Str. 12f.	k 312,5f.				p 4,2f.
Str. 14f.		k 337/338,1f.			
Str. 16f.	k 312,7f.	k 337/338,3f.	m 6,1f.		
Str. 18			m 6,3		
Str. 19	k 312,9	k 337/338,5			
Str. 20-24	k 312,10-14				
Str. 25-27	k 312,15-17	k 324			
Str. 28	k 314a,1		m 62,1		y 14
Str. 29f.	k 314a,2f.		m 62,2f.		
Str. 31f.			m 62,4f.		
Str. 33-35	k 315				

Das Dreierbar k 314a hat nämlich eine Parallele im Fünferbar m 62,1–3, das zwei weitere Strophen anschließt, in der Tabelle als Str. 31f. berücksichtigt. Die Strophen k 312,7f. und k 337/338,1f. finden sich auch in m 6,1f., wobei dort die dritte Strophe jedoch weder k 312,9 noch k 337/338,5 entspricht (in der Tabelle Str. 18). Ähnlich führt k 312,5f. auf p 4,2f., wobei die Eingangsstrophe p 4,1 ohne Parallelüberlieferung hier als Str. 11 berücksichtigt ist. Schließlich müssen drei weitere Strophen in das Gesamtbild einbezogen werden, zu denen die Parallele zu k 311 in t 5,1–3 eine Verbindung schlägt. Die zwei Folgestrophen t 5,4f. sind oben zunächst als Str. 4f. berücksichtigt. Da dieses Paar zudem auf k 347,1f. und m 63,1f. führt, kann die jeweils dritte Strophe dort (k 347,3 bzw. m 63,3 ohne Parallele in k 311 oder k 312 oder t 5) nicht unberücksichtigt bleiben; in der Tabelle firmiert sie als sechste Strophe des ‚Horts‘.

2.

Bilden nun die 35 Strophen des ‚Horts von Kidron‘ über den Überlieferungsbefund hinaus eine Einheit, die nicht den Zufälligkeiten der Quellenlage oder sporadisch Verbindung wahrnehmenden Launen des Hauptschreibers A geschuldet ist, der ja immerhin Dubletten wie k 324 und k 348 oder auch k 347 nun gerade nicht seinem ‚Hort‘ zuordnete? Im Blick auf den Inhalt der Strophen ist jedenfalls ein bemerkenswert schlüssiges thematisches Voranschreiten sowie eine Rahmung der gesamten Reihe durch passende Eingangs- und Schlusstücke nicht zu übersehen.⁵ Sie hebt mit einem innertrinitarischen Gespräch zwischen Gottvater, Sohn und Heiligem Geist über die Erlösung des Menschen an (Str. I–III), das mit dem Entschluss zur Entsendung und Bereitschaft des Sohnes endet (III, 16: *so wil ich sin bereit*) – und mit eben einem solchen innertrinitarischen, nunmehr rückschauenden, Dialog im Anschluss an die Himmelfahrt Christi (XXXIII,1f.: *Do got, der hoch, zu himmel fur / zu sinem vatter schone*) endet sie auch.

Eingespannt zwischen diese himmlischen Unterredungen ist zunächst eine Schilderung der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi (Str. IV–VI) sowie dann – die vorangehenden Lebensjahre Jesu auf Erden werden in zwei Versen abgetan (VII,1f.: *Vierdehalbes iar und drissig, ach, so ging der here uff erden*) – bereits, und dies nun ausführlicher, des Passionsgeschehens. Es hebt mit dem letzten Abendmahl am Gründonnerstag an (Str. VII) und führt über das Geschehen am Ölberg und im Garten Gethsemane zur Gefangennahme Jesu (Str. VIII–XIII). Die zwei folgenden Strophen bieten eine Marienanrufung mit Erinnerung Mariens an das Leiden Christi und Bitte um Beistand, die anschließende lässt Maria selbst zu Wort kommen und vom weiteren Hergang der Passion berichten (Str. XVI). Im weiteren Fortgang (Str. XVII–XX: Jesus vor Pilatus, Jesu Kreu-

⁵ Vgl. zum Folgenden den Textabdruck im Anhang.

zigung) bleibt freilich – sicherlich beabsichtigt – noch lange offen, ob noch Maria spricht oder eine anonyme Sprecher- und Berichtsinstanz.⁶ Die zwei folgenden Strophen rufen das Bild von Maria und Johannes unter dem Kreuz vor Augen (Str. XXIf.), es folgen Tod und Grablegung Jesu (Str. XXIII), wobei der Schluss bereits zur Höllenfahrt überleitet (XXIII,14: *er brach die helle und nam dar uz Adam, Evam und mere*), die dann in vier Strophen recht ausführlich behandelt wird (Str. XXIV–XXVII). Str. XXVIII verschiebt die Perspektive erneut auf die drei Frauen am Grabe, Str. XXIXf. auf die Erscheinung vor den Jüngern und speziell den ungläubigen Thomas. Das Strophenpaar XXXIf. schließlich gilt, bevor zuletzt wieder die Trinität zu Worte kommt, dem Missionsbefehl Jesu an die Jünger und seiner Umsetzung.

Als ‚Hort von Kidron‘ ist das ganze Stück – nach dem Fluss und dem gleichnamigen Tal in Jerusalem als Ort des Passionsgeschehens – demnach durchaus sinnvoll benannt. Die Tatsache einer eigenen Titelgebung sichert zudem den Ansatz einer die beteiligten Strophengruppen übergreifenden Einheit weiter ab. Es ist dabei kaum erheblich, ob Redaktor A diesen Titel ad hoc und selbständig aus der Angabe in XVI,4 (*in dem dal Zedrone*) gebildet oder ihn in einer Vorlage gefunden hat. Der nachträgliche Zugang einer solchen Vorlage ist ohnehin wahrscheinlicher, da sich mit ihr, die das Stück als eigene Einheit präsentierte, wenn auch nicht zwangsläufig in der umfangreichsten 35strophigen Form, die Sensibilisierung des Hauptredaktors für die Zusammengehörigkeit der zunächst separat notierten Lieder am einfachsten erklären lässt.

Neben Überlieferung, Inhalt und Titel ist auch die Typenbezeichnung ‚Hort‘ als Argument für die Einheit anzuführen. Über ihre Verbreitung informiert inzwischen leicht zugänglich das Register zum RSM. Ihm ist zu entnehmen, dass damit im späteren Meistergesang nahezu immer eine Form bezeichnet wird, die aus verschiedenen Tönen gebaut ist, eine Prunkform mithin, die bereits in formaler Hinsicht besondere Kunstfertigkeit ausstellt, eben die Beherrschung mehrerer Töne durch den Verfasser des ‚Horts‘, ohne die Einheit seines Produkts, wie eigentlich bei einem Tonwechsel üblich, aufzugeben.⁷ Zugleich stiftet ‚Hort‘ also eine formale Bauteile, seien es ganze Meisterlieder oder einzelne Strophen,

⁶ Das klärt eindeutig erst die Apostrophe in XX,9f.: *din hertz, daz leit so große not, / Mari*.

⁷ Vgl. die Nachweise im RSM, Bd. 15 (2002), S. 280f. Ältester Beleg für die Praxis, ein Lied aus Tönen zu mischen, scheint ein in der Hans-Sachs-Handschrift des Berliner Ms. germ. qu. 414 erstmals bezeugtes Lied im Hofton Boppes zu sein, das freilich noch nicht dort, sondern erst in einer bedeutend später angelegten Dresdener Handschrift in der Rubrik als *Hort* bezeichnet wird (vgl. die Angaben im RSM zu ¹Bop/1/563ab). Dies und der besondere Gegenstand des Liedes – Preis der alten Meister, Beschreibung ihrer Töne, Aufforderung der *tichter aüf gesanges schül*, besonders diese Töne zu benutzen – machen es unwahrscheinlich, dass die tonmischende Praxis im Meistergesang weit hinter das vorliegende Meisterlied und noch beträchtlich ins 15. Jahrhundert zurückreicht.

übergreifende Einheit. Zuvor, in k, mag Hand A diese Bezeichnung wiederum aus einer Vorlage bezogen, kann sie aber erneut auch selbst gebildet haben – mit Hausmitteln gewissermaßen. Denn vor der breiteren Bezeugung von ‚Hort‘ für mehrtonige Texteinheiten („Lieder“) im institutionalisierten Meistergesang ist k Hauptzeuge für eine unspezifischere Verwendung.⁸ Im weitesten Sinne ‚längere‘ Gebilde besonders anspruchsvollen, d. h. vorzugsweise geistlichen Inhalts werden entsprechend benannt: so die 66 Strophen von k 747 in Klingsors Schwarzem Ton (*hort von der Astronomy* – so in keinem der vier weiteren Zeugen; vgl. ¹Wartb/2/502), so die 14 Strophen in k 177 in Frauenlobs Neuem Ton (*der hort im nūwen ton vom lyden cristi* – ähnlich *Der hort in frowenlobs Nūwer ton von dem liden vnsers herren Jhesu cristi* in der hier wohl von k abhängigen ‚Donaueschinger Liederhandschrift‘; vgl. ¹Frau/8/507ab), so das 53strophige Marienmirakel in k 234 in Frauenlobs Ritterweise (*Der hort jn der Ritterwyse von eim verzwifelten Ritter*; vgl. ¹Frau/23/3), so das geistliche Siebenerbar über die Passion Jesu in k 25 im Roten Ton des Zwinger (*Jn des Zwingers Rotten don sin hort* – so nur hier und in keinem der weiteren Zeugen; vgl. ¹Zwing/3/1) und so schließlich auch Heinrichs von Mügeln 72strophiger Marienpreis des ‚Tum‘ in k 668 (*Nv fahet an der hort in dysem tone Vnd heisset vnsere lieben frauwen tūme Vnd sint über die lxx lieder die alle vnsere frauwen lobet* – so nur in k, aber weder in der Göttinger Mügeln-Handschrift oder in den drei weiteren Zeugen; vgl. ¹HeiMü/110–181). Noch Hans Sachs und seinem Lehrer Lienhard Nunnenbeck ist dieser ältere Wortgebrauch geläufig,⁹ den bereits das erste Registerblatt 3r der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ dokumentiert, indem es geistliche und umfangreiche Prunkstücke wie Ps.-Frauenlobs ‚Taugenhort‘ und Peters von Reichenbach ‚Schlosshort‘ als *hort* titulierte, denn sie bieten „Fülle“ und „Menge“ und sammeln damit einen „Schatz“ an,¹⁰ so dass es ihnen gebührt, den mit Frauenlobs ‚Marienleich‘ einschlägig begonnenen „Prachtengang“¹¹ der ganzen Sammlung weiter mit aufzubauen.

⁸ Vgl. die Nachweise im RSM, Bd. 15 (2002), S. 597f. (ohne Berücksichtigung des ‚Horts von Kidron‘).

⁹ Nunnenbeck schmückt ein siebenstrophiges geistliches Lied über die Trinität im Langen Ton Regenbogens mit einem Akrostichon seines Namens, das dann sein Schüler im Ms. germ. qu. 414 ohne Sorge einer Verwechslung mit den – wohl moderneren (s. o.) – ‚Tonwechsel-Liedern‘, aber in Fortsetzung der älteren Bezeichnungspraxis als *Jn regenpogens langen don 7 lieder meister linhard nūnenpecken gedicht sein hort* ankündigen kann (vgl. die Angaben im RSM zu ¹Nun/1).

¹⁰ Vgl. LEXER, Mhd. Hwb., Bd. 1, Sp. 1343 s. v. "hort".

¹¹ Vgl. HEINRICH HUSMANN: Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). In: DVjs 34 (1960) 189–243, hier S. 241.

3.

Mag in den Augen von Haupthand A der ‚Hort‘ eine das Einzellied übergreifende Einheit gebildet haben und mag dies, und wenn nur in Ausschnitten, bereits in einer nur Hand A zugegangenen Vorlage so gewesen sein und mögen Inhalt und Anlage des Textes eine solche Wahrnehmung durch A auch legitimieren: Dass der ‚Hort‘ auf eine einheitliche Weise in einem Arbeitsgang, aus der Feder womöglich nur eines einzigen Autors „in einem Guss“ entstanden sei, wird man angesichts seiner auf mehrere Lieder verteilten Bezeugung dennoch nicht bedenkenlos annehmen. Daher soll diese produktionsästhetische Hintergrunderwartung vorerst suspendiert und darauf verzichtet werden, sich durch die „Entstellungen“ einer vermeintlich unzulänglichen Überlieferung hindurch einer Produktionseinheit annähern zu wollen. Vor dem Hintergrund des historischen Prozesses einer Ablösung der prinzipiell selbständigen Einzelstrophe des älteren Sangspruchs durch das mehrstrophige meisterliche Lied erscheint demgegenüber weiterführend aufzuzeigen, welche Einzelstrophen, Strophengruppen und Lieder arrangierende Verwendungspraxis zu einem Gebilde wie dem ‚Hort von Kidron‘ führen konnte und wo diese Verwendungspraxis im Barbildungsprozess zu verorten ist.¹² Statt sie also schon vorauszusetzen, bleibt zunächst überhaupt die Herausbildung zunehmend abgeschlossener Einheiten anzuvisieren und sind also deren ‚noch offene Grenzen‘ und ‚zunehmende Abschlüßungen‘ zu markieren.

Systematisch betrachtet ist der Ort des anonymen ‚Horts‘ im Barbildungsprozess, trotz seines ausladenden Überlieferungsbildes, schnell bestimmt. Er ist prinzipiell eindeutig: Die Standardform der Produktion im Hintergrund des ‚Horts‘ war bereits die mehrstrophige Einheit. Am Aufbau des ‚Horts‘ sind elf Dreierbare, drei Fünferbare und ein Siebzehnerbar beteiligt.¹³ Im Typus der Strophenverwendung führt der ‚Hort‘ also in eine Phase noch unfester Mehrstrophigkeit, in der diese als solche zwar bereits geboten war, die aber die Wiederverwendung schon einmal in andere Lieder eingebauten Materials noch nicht ausschloss. Hingegen konstituieren ja erst beide Gebrauchsregeln gemeinsam – Mehrstrophigkeit plus Einmalverwendung (‚Wiederverwendungsverbot‘) – das später dann sich auf allen relevanten Ebenen (Produktion, Aufführung, Niederschrift) durchsetzende Meisterlied.

Es muss aber auffallen, dass nirgends mehr selbständige Einzelstrophen begegnen, die für sich verständlich wären und entsprechend in anderen Handschriften vollständig ihre Strophenumgebung wechseln. Wenn

¹² Vgl. für eine ausführliche Begründung dieses Ansatzes BALDZUHN, Sangspruch [Anm. 3], S. 55–68.

¹³ Die nur zufällig fragmentarische Einzelstrophe in y 14 = k 314a,1 darf unberücksichtigt bleiben. Vgl. den RSM-Artikel zu 1Regb/2/5c: „infolge Blattverlusts ist nur ein Teil der ersten Strophe erhalten.“

einzelne Strophen im systematischen Vergleich der Überlieferungszeugen heraustreten, wie das in Str. VI (sie könnte zweimal einem Dreierbar nachträglich angehängt sein), VII (sie könnte einem Siebzehnerbar nachträglich vorangestellt sein), XI (sie könnte einem Dreierbar nachträglich vorangestellt sein) und XVIII (sie könnte einem Dreierbar nachträglich angehängt sein) der Fall ist, dann sind diese ohne neue Umgebung unverstänlich (Str. XI und XVIII) oder beginnen doch sehr unvermittelt mit der Schilderung eines Geschehens und belassen es dann dabei auch recht irritierend, sprich: ohne weitere Fortführung (Str. VI und VII). Ihre Separierung ist also eigentlich nur Folge der systematischen Zusammenstellung von Parallelen. Das alles legt es nahe, mit dem ‚Hort‘ die Phase unfester Mehrstrophigkeit zu differenzieren. Es scheint hier nämlich eine zumindest formentypologisch, vielleicht aber auch historisch voraussetzungsreichere, vorangeschrittene Praxis sichtbar zu werden, in der zwar noch variabel, aber prinzipiell nur noch mit mehrstrophigen Gruppen gearbeitet wurde.

Ich komme zu den Grenzen und Möglichkeiten, die das im ‚Hort von Kidron‘ belegte Strophenverwendungsmuster bei der Bildung neuer Einheiten kennzeichnen. Den Ausgangs- und Bezugspunkt des Verwendungsmusters dürfte, dies ist jedenfalls die einfachste Annahme, eine mehrstrophige, mehr oder minder umfangreiche Basisreihe mit fester Reihenfolge ihrer Strophen gebildet haben (k 312). An eine solche Basisreihe können freilich noch weitere Lieder herantreten und sie erweitern (k 311, k 314a, k 315), um sie an einzelnen Stellen auszubauen (k 314a) oder gar zu ‚runden‘. Aus ihr können andererseits, wenn die Reihe nur lang genug ist, einzelne Lieder aber auch ohne Veränderung von Strophenbestand und -folge herausgelöst werden (k 324 oder k 348 = w 164). Diesen Ausschnitten können zudem aber auch einzelne Strophen oder Strophengruppen vor- oder nachgeschaltet werden (was indes immer schon im Hinblick auf eine bereits mehrstrophige Gruppe geschieht): so etwa bei k 337/338,1–4 mit einer weiteren fünften Strophe oder p 4,2f. mit einer eigenen Eingangsstrophe. Diese Praktiken sind ebenso für die ‚Kernreihe‘ wie für ihre ‚Zusätze‘ zu belegen: vgl. etwa k 314a,1–3 als ‚Basisreihe‘ mit Parallele in m 62,1–3, dort aber mit zusätzlich folgendem Strophenpaar m 62,4f., oder die Einschaltung des Dreierbars k 347 mit Parallele in m 63, aus dem nur das eröffnende Strophenpaar für t 5 verwendet wird, das dort aber mit drei anderen vorangestellten Strophen erscheint. (Man kann das Fünferbar t 5 auch andersherum betrachten und als ‚primär‘ ansetzen: Aus der Fünferreihe wurden dann drei herausgelöst, die in w 162 separat kursieren sowie in k 311 zur Auffüllung des ‚Horts‘ von 17 auf 20 Strophen benutzt wurden. Das Verwendungsmuster, und darauf kommt es hier zunächst an, bleibt jedoch ein- und dasselbe.) Diese Praxis zieht andererseits der Verwendung der einzelnen Strophe – sofern es sich nicht um eine zu einer Gruppe nachträglich hinzugesetzte handelt – aber auch Grenzen,

die dem alten Einzelspruch so in der Regel noch nicht gesetzt waren. Im einmal ihr zgedachten Gefüge in einer Reihe bleibt sie nämlich jetzt prinzipiell fest; allenfalls wird sie noch weiter nach hinten geschoben, wenn Zusätze dazwischen treten.

Festlegungen vordem variablen Gebrauchs müssen ähnlich für die Einheit ‚Ton‘ angesetzt werden. Das Neuartige zeigt sich hier im Hinblick auf die – seit Walther mögliche – Entscheidung eines Autors, welchen Ton er eigentlich für seine neuen Strophen wählen soll. Mit der Frage, was diese Entscheidung beeinflusst haben mag, gerät man zwar auf ein für die Sangspruchtradition noch nicht systematisch bestelltes Feld. Holzschnittartig aber lassen sich doch Eckpunkte setzen, die als Hintergrund bereits genügen, das Neuartige des ‚Horts‘ zu erkennen. Denn einer der Faktoren, der beim Erstellen eines neuen Textes die Entscheidung für oder gegen einen Ton von Einfluss gewesen sein dürfte, war sicherlich die Form des Tons: Ein schlichter Strophenbau und eine entsprechende Melodie etwa fügen sich weniger gut zu Themen von Anspruch. Ebenfalls von Relevanz wird die thematische Prägung eines Tones gewesen sein: Auch ohne dass sich ein neuer Text eng an bereits den anvisierten Rezipienten bekannte Texte binden muss, eröffnet sich hier die Möglichkeit eines Spieles mit Erwartungen, die man aufnehmen kann. Die im ‚Hort‘ greifbare Praxis knüpft nun aber definitiv enger als nur assoziativ-locker an bereits Bestehendes an. Denn der zu verwendende Ton musste Dichtern von Gebilden wie dem ‚Hort‘ doch gerade auch wie ein ‚Pool‘ für einschlägiges (bereits mehrstrophiges) Liedmaterial, wie ein Sammelbecken von Texten, ein Materialreservoir erschienen sein, aus dem man sein neues Gebilde aufbauen konnte. Und im modifizierenden Einbezug älterer Texte wird der neue ‚Hort‘ zugleich durch die ältere Tonverwendung in textuell sehr viel bestimmtere Bahnen gelenkt als bei einem nur assoziativen Aufruf älterer Lieder des Tons. (Die einem ‚Hort‘ notwendige Rücksicht auf die ältere Verwendungsgeschichte seines Tons qua Überschau des Verfassers über thematisch Passendes kann ich mir im übrigen sinnvoll nur auf der Basis in schriftlicher Form zur Verfügung stehenden Materials vorstellen.)

Das Potential zu seiner Wahrnehmung als Materialreservoir eignet im vorliegenden Fall der Graue Ton Regenbogens nun in der Tat. Schon FRIEDER SCHANZE ist seine enge inhaltliche Ausrichtung aufgefallen: „Durchweg“, d. h. über alle Meisterliederhandschriften hinweg, „steht das geistliche Lied an erster Stelle.“¹⁴ Noch Hans Sachs benutzte ihn vorzugsweise für biblische Lieder, und auch Oswald von Wolkenstein scheint diese Prägung wahrgenommen zu haben.¹⁵ Es passt also die von systemati-

¹⁴ SCHANZE, *Liedkunst* [Anm. 4], Bd. 1, S. 69.

¹⁵ Vgl. ebd. Einen einfachen Überblick über diese Ausrichtung des Grauen Tons kann man sich anhand der Tabelle im zweiten Band der Untersuchung SCHANZES (wie Anm. 4, S. 269–271) verschaffen.

schen Überlegungen zum Strophenverwendungsmuster her erwartete Liedreservoir-Funktion des Tons durchaus zum von der Überlieferung im speziellen Fall Bezeugten. Prinzipiell sind damit dann weitere der im Grauen Ton erhaltenen Lieder als Kandidaten für den weiteren Aufbau des ‚Horts von Kidron‘ im Spiel. Das verdiente nähere Untersuchung. Ihr Ziel hätte letztlich eine Schichtung des im Grauen Ton erhaltenen Gutes und die Geschichte seiner Verwendung zu sein. Zu prüfen wäre in diesem Rahmen u. a., ob vielleicht die 17 Strophen umfassende Kernreihe des ‚Horts‘ wesentlich für die thematische Prägung des Tons gesorgt hat. Im Prozess seiner Auffüllung mit Liedern könnte der ‚Hort‘ am Anfang der Verwendungsgeschichte stehen. Jedenfalls hat er ihr offenbar einen nachhaltigen Impuls gegeben.

Wie immer dem im konkreten Fall auch sei: Formgeschichtlich gibt der ‚Hort von Kidron‘ als Einheit zwischen liedähnlicher Strophengruppe und Ton den Blick frei auf eine spezifische Praxis der Strophengruppenverwendung im Prozess der Barbildung, die auf seinen Abschluss, das dann weithin stabile Meisterlied, bereits insofern vorausdeutet, als nirgends mehr einzelne Strophen kursieren. Deren Verwendung scheint ebenso obsolet wie die lockerer verbundene Einzelstrophenreihe. Andererseits ist das Meisterlied noch nicht erreicht, ein ‚Hort‘ wie der vorliegende als ‚Zyklus‘ von Meisterliedern sehr schief bezeichnet. Methodologisch eröffnet dies der – damit ein letztes Mal aufgegriffenen – Frage nach der Einheit des ‚Horts von Kidron‘ schließlich einen weiteren Horizont. Diese Einheit ausschließlich auf der Textebene beschreiben zu wollen, implizierte ja eine textuelle Kohärenz, die der entsprechende Strophengruppengebrauch gar nicht begründet. Vielmehr liegt eine Dimension der Einheit des ‚Horts‘ in seinem variablen Gebrauch von Strophengruppen. Dieser wäre zwar noch sehr viel weitergehend zu konturieren, als im vorliegenden Rahmen möglich. Aber grundsätzlich sollte deutlich geworden sein, dass in diesem Fall und ihm vergleichbaren Fällen Einheitsfragen methodisch zulänglich nur unter Einbezug der gesamten Verwendungsgeschichte eines Tons diskutiert werden können.

4.

Da das Textensemble ‚Hort‘ verschiedenen Entstehungsstufen entstammen kann,¹⁶ kann eine Datierung zunächst auch separat der Strophenver-

¹⁶ Zu prüfen bleibt, ob zur weitergehenden Datierung und textinternen Differenzierung nicht der Vergleich mit einschlägiger Passionsdichtung beitragen könnte: mit Tagzeitengedichten etwa (vgl. JOHANNES JANOTA: Vom späten Mittelalter zum Beginn der Neuzeit. Teil 1: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit. Tübingen 2004 [Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit 3,1], S. 284f.) oder, worauf mich Johannes Janota mündlich hinweist, mit Passionsspielen und ihrer Anordnung der einzelnen Szenen (vgl. ROLF BERGMANN: Katalog

wendungspraxis gelten, welche die Einheit ‚Hort‘ mit begründet. Grenzen setzen hier zunächst die älteste Bezeugung einzelner Bausteine in Meisterliederhandschrift m um 1430 und die Überlegungen SCHANZES zur Entstehung des Grauen Tons: „auf keinen Fall später als in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts“.¹⁷ Dieser Rahmen lässt sich angesichts der nicht über das ausgehende 14. Jahrhundert reichenden variablen Nutzung unfester Strophen¹⁸ noch auf das 14. Jahrhundert eingrenzen. Eine weitergehende Bestimmung ruht bereits auf einer Interpretation der spezifischen ‚Hort‘-Varianz auf, näherhin auf ihrem implizierten ästhetischen Anspruch. So muss man ja das Schalten bereits mit Strophengruppen statt mit Einzelstrophen, wemgleich es sich demgegenüber um die komplexere, voraussetzungsreichere, ausdifferenziertere Form von Varianz handelt, nicht deshalb als überhaupt erst ‚später‘ möglich begreifen, sondern kann es als vergleichsweise avanciertere Spielform sehen, mit der sich ein ‚gehobenerer‘ Anspruch verbände. Als solche wäre sie im Barbildungsprozess auch schon früh vorstellbar. Dazu passte wiederum gut, dass längere geistliche Lieder sehr wahrscheinlich ohnedies eine Leitform darstellten.¹⁹ In summa rückte damit der ‚Hort‘ an die bereits volle Mehrstrophigkeit heran, die schon Heinrichs von Mügeln Sangspruchdichtung bestimmt – freilich nicht ganz dessen verschwenderischen²⁰ Umgang mit der eigenen Schaffenskraft durch vollständigen Verzicht auf Wiederverwendung von Strophen erreichend.

Diese engere Datierung des ‚Hort‘ auf das zweite und dritte Jahrhundertviertel ist letztlich nicht abzusichern. Wenn man ihr dennoch folgen und darum Mügelns neue Mehrstrophigkeit einbeziehen möchte, deutete sich ein spezielles Klima der artistischen Konkurrenz und Profilierung im Umfeld der spätesten Sangspruchdichtung und des frühen meisterlichen Liedes ab, das die Verwendung von Tönen Regenbogens durch die anonymen *nachsenger* wesentlich beeinflusst haben könnte. Denn zu

der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters. München 1986, hier bes. S. 519–535 [„Systematisches Spielinhaltsregister“].

¹⁷ SCHANZE, Liedkunst [Anm. 4], Bd. 1, S. 66f. A. a. O., S. 68 wird gar Regenbogen als Tonerfinder erwogen.

¹⁸ Vgl. BALDZUHN, Sangspruch [Anm. 3], S. 463.

¹⁹ Vgl. BALDZUHN, Sangspruch [Anm. 3], S. 499. Das längere geistliche Lied in der älteren Sangspruchdichtung und in der frühen meisterlichen Liedkunst verdient unbedingt Aufmerksamkeit. Es wirkt u. a. immer noch ROETHES Diktum nach: „Zu Reinmars schwächsten Leistungen gehören seine religiösen Sprüche. Die gesamte Spruchpoesie kann mit dieser Gattung keinen Staat machen“ (Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hg. v. GUSTAV ROETHE. Leipzig 1887, Nachdr. Amsterdam 1967, S. 235). Sehr viel nüchterner hat hingegen die Bedeutsamkeit der religiösen Spruchkette für das meisterliche Lied schon KARL STACKMANN herausgestellt: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3) S. 29–31.

²⁰ Vgl. BALDZUHN, Sangspruch [Anm. 3], S. 458.

dem ‚Hort von Kidron‘ im Grauen Ton tritt als weiteres, exzeptionell strophenreiches Gedicht über einen anspruchsvollen geistlichen Gegenstand noch die ‚Veronika‘ in der Briefweise Regenbogens – SCHANZE zufolge wahrscheinlich noch im 14. Jahrhundert und vielleicht im östlichen Mitteldeutschland entstanden.²¹ Und Regenbogens Langer Ton wartet noch mit der originellen Großform der – nahezu unerforschten – ‚Bibel‘ auf: So wird in k ein Zyklus von vier siebenstrophigen und einem zehnstrophigen Lied bezeichnet, die den Inhalt von Gen 17–47 in die Verse eines Sangspruchtons bringen.²² Ursprünglich mag dieses Stück sogar noch umfangreicher gewesen sein; k lässt am Ende mehrere Blätter frei, wobei in der Kopfzeile zu 417r die ‚Bibel‘ gleichwohl weiter angekündigt wird. Vielleicht sind es gerade besondere geistliche Großgedichte wie diese gewesen, die Heinrichs von Mügeln Aufmerksamkeit auf sich gezogen und zu seiner bis heute so irritierend bezugslos erscheinenden Regenbogen-Invektive bewogen haben.²³ Die anonymen *nachsenger* in Regenbogen-Tönen freilich benennt Mügeln nicht eigens, nur ihren tongebenden Meister. Aber getroffen hätte er mit seiner Schelte diese Verfasser geistlicher Großgedichte, die durch Strophenvielzahl (‚Veronika‘), zyklische Liedgruppierung (‚Bibel‘) oder eben durch flexible Verwendung von Strophengruppenreihen als Prunkformen von der Masse der schlichteren Liedproduktion der Fremdtonverwender des 14. Jahrhunderts sich abheben, zweifellos.

²¹ Vgl. FRIEDER SCHANZE: ‚Veronika‘ II (‚Fronica‘). In: ²VL, Bd. 10 (1999), Sp. 297–299, hier Sp. 297. Die ‚Veronika‘ weist, je nach Textzeuge, zwischen 43 und 75 Strophen auf (vgl. ebd., Sp. 298). Die Überlieferung ist ebenfalls exzeptionell breit und umfasst mehr als ein Dutzend Handschriften und mehrere Drucke (vgl. ebd., Sp. 297).

²² Vgl. die Angaben im RSM zu ¹Regb/4/581–585.

²³ Vgl. Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. 1. Abt.: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21. Hg. v. KARL STACKMANN. Berlin 1959 (DTM 50–52), Nr. 3: *In siner langen wise von des himels ort / spricht Regenboge. daran sin tichten stet vermort, / sint er nie ort gewan in sinem reife.*

ANHANG

Der nachstehende Textabdruck erhebt keinen kritischen Anspruch. Auf die Dokumentation des Wortlauts ggf. vorliegender Parallelbezeugung einer Strophe ist durchweg verzichtet. Die nachstehend zwangsläufig relativ geschlossene Präsentation des ‚Horts von Kidron‘ darf nicht übersehen lassen, dass er in diesem Umfang und in dieser Geschlossenheit vielleicht nie ausgearbeitet oder vorgetragen wurde. Ich leite daraus die Lizenz ab, einzelne Bausteine – Strophen- und Strophengruppen – nicht nur aus wechselnden Liedern einer einzigen Handschrift, sondern auch aus verschiedenen Handschriften zu beziehen, ohne dabei mehr als die üblichen, die Lesbarkeit verbessernden Regulierungen anzuwenden: Abkürzungen sind aufgelöst, die Grapheme <i, j, y> bzw. <u, v, w> nach vokalischem bzw. konsonantischem Lautwert vereinheitlicht,²⁴ ebenso die Groß- und Kleinschreibung (Kleinschreibung außer bei Absatzbeginn und Eigennamen) und Schaft- und rundes <s>; zudem wird eine moderne Interpunktion angewendet, sind die Verse abgesetzt und gezählt, ist der Strophenbau durch Absätze verdeutlicht und werden die Strophen gezählt. Eingriffe in den Text der Handschrift erfolgen nur bei offenkundigsten Fehlern und stehen in spitzen Klammern. Eingrichtet sind die Strophen nach dem bei JOHANNES RETTELBACH und im RSM²⁵ dargelegten Bauschema des Grauen Tons.

k 311 (¹Regb/2/1a; Parallelen: w 162, t 5,1–3)

In dem graen don. Regenbogen.

[Str. I des Bars = Str. I des ‚Horts‘]

Do got, der her,
 zu rate ging
 in sinr drivalentikeit,
 wie er die mentscheit nem an sich,
 5 der vatter sprach in zorn:
 „genade sol im wesen fer<>,
 sit er gebrochen hat daz min gebot.“
 Der son, der sprach:
 „owe der fart,
 10 <d>er ist an im geleit.
 daz ruwet ser von herczen mich,
 und solt er sin verlorn,
 ee wolt ich liden ungemach,

²⁴ Das in k allenthalben ohne einsichtige Regel (dazu STACKMANN, Mügeln [Anm. 23], S. LXXXVI–LXIX) auftretende <u> mit Trema erscheint nachstehend durchweg ohne seine zwei Pünktchen.

²⁵ JOHANNES RETTELBACH: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit 14), S. 126f.; RSM, Bd. 2,1 (2009), S. 220f.

durch sinen willen haben schand und spot.“
 15 Da sprach zu in der heilig geist:
 „so wer ich ungemüt,
 und solt der mentsch verloren sin.
 nů horent minen rat:
 20 ob es uch beide tuchte gůt,
 so losen wir die unser hant getat.“

[II = II]

Der vatter sprach:
 „so gibe ich ler,
 wie daz es werde sleht,
 daz wir den menschen bringent wider,
 5 der nit hat unser hulde.“
 der heilige geist herwider iach:
 „so sollen wir den son hin senden nider
 zu einre meit,
 frauwe, muter,
 10 ee wip und man mit reht
 von uns verstoßen woren sieder,
 daz sie fielen in schulde.
 wanne er an sich nimt die menscheit,
 so mag der mensch mit reht wol komen wider.“
 15 Der son, der sprach: „nů hor ich wol,
 der rot gat uber mich.
 ie doch wil ich gehorsam sin
 mit willen in den dot.
 der ir da sint, der bin auch ich.
 20 ir mog mir nit entwich in keiner not.“

[III = III]

Der vatter sprach
 zům son also:
 „wir sint gar ungescheiden,
 und waz dir ie geschehen mag,
 5 daz drifft uns alle drie.
 du treist allein daz ungemach,
 wan du an dich nimmest menschliches wesen.“
 Der son, der ret:
 „des bin ich fro,
 10 daz ich nů von uch beiden
 scheid durch keinen iamer dag.
 so wonent ir mir bi.
 wenne ir mich her zu bringent sit,
 so helfft ir mir sterben und genesen.“
 15 „Wir sint gar ungescheiden“,

also sprach der heilge geist,
 „wir mogent dir entwichen nit
 in keinre arbeit.
 aber du lidest aller meist.“
 20 der son, der sprach: „so wil ich sin bereit.“

k 347 (¹Regb/2/37a; Parallelen: m 63; Str. 1f. = t 5,4f.)

Ein anders.

[Str. I des Bars = Str. IV des ‚Horts‘]

Da got, der werd,
 kam uber ein
 in siner gotheit flam,
 daz er den mentschen lösen wolt,
 5 er sant ein engel here
 zu einer maget uff die erd,
 der ir die botschaft von ime <solte> sagen.
 Als kam er dar
 zur maget rein,
 10 und da sie daz vernam,
 daz sie ein kint geberen solt,
 dez erschrack sie vil sere,
 wann sie was aller manne bar.
 sie wundert, wie daz sie ein kint solt tragen.
 15 Da von der engel zu ir sprach:
 „Mari, ich tûn dir kunt,
 du in enpfahst vom heiligen,
 gebirst in one man.“
 da sprach die maget zu der stunt:
 20 „so sol sin gotlich will an mir ergan.“

[II = V]

Daz ander.

Do gotz gewalt
 verkundet wart
 der maget von dem engel,
 da sant den son der vatter dar
 5 uß siner ewikeit.
 er was der drier nam gezalt,
 wan sie enpfing in von dem heiligen geist.
 Zuhant wart da swanger
 die junckfrau zart.
 10 da wuhs der selden stengel

bi irem reinen herczen clar.
 von fleisch und blut die beitt
 schuffen ein kint in irem anger
 wart er ein mentsch in gotlicher volleist.
 15 On einvierczig wochen trugs in
 on sund und one smercze,
 da sich der geist und auch das fleisc<h>
 mit eim vereinte gar,
 daz er nit kam von irem hercz,
 20 biss sie in got und mentsche hie gebar.

[III = VI]

Do got der from
 da wart enpfangen
 menschlichen von siner muter,
 Joseph waz uss etliche tag.
 5 da leit er grosse swere,
 alz er wider zu huse ka<m>,
 daz er sie gross und swanger vor im fant.
 In nam wunder,
 wie es ergangen
 10 were sinr frawen guter,
 wann er keins wibes nie gepflag.
 doch wist er wol die mere,
 daz sie ir kuscheit hett besunder
 gotte gelopt: da von im freud verswant.
 15 Da er sie also swanger fant,
 da het er solich leit
 und wart auch darnach nimmer fro,
 biss da er het gesehen
 ein engel, der im also seit,
 20 wie daz es wer vom heilgen geist geschehen.

k 312 (Regb/2/2a; Parallelen: Str. 2–4 = k 348, w 164; Str. 5f. = p 4,2f.; Str. 7f. = k 337/338,3–5, m 6,1f.; Str. 9 = k 337/338,5; Str. 15–17 = k 324)

xvii lider in gra wise etc.

[Str. I des Bars = Str. VII des ‚Horts‘]

Vierdehalbes iar
 und drissig, ach,
 so ging der here uff erden.
 an einem grunem durnstagie,
 5 fur unser sunde gemeine.
 do as er mit in grosser far

ob einer dofeln, die was mürmelin.
 Got sach sie an,
 zu in er sprach,
 10 der her und der vil werde:
 „ich bin von uch verraten hie.“
 Judas entwert ime eine.
 „her meister, habe ich es getan,
 so scheid mich, here, al von deme riche din.“
 15 Got bot im einen bitten dar
 al mit der hende sin,
 den mochte er verzeren niht;
 dar nach im zwifel kam.
 20 gar schier hup er sich dannan zwer
 al zu den juden, von den er solt do nam.

[II = VIII]

On allen haß,
 sonder, bedenck
 den jemerlichen smertzen,
 den got an sinr menscheit enpfie,
 5 an alle missewende,
 do er in deme garten was,
 gar bermechlich rieff er sin vatter an.
 Sele und lip
 hat sich verkrenckt,
 10 groß iamer in dem hertzen.
 er lie sich nider uff sin knie,
 uff hub er sine hende.
 er woste wol sinre martel kip.
 er sprach: „min got, du solt mich nit enlan.
 15 Laß mich follenden, here, die werck
 und liden hie den dot.
 laß mich min erbe erlosen, daz
 ich lange han verlorn.“
 gar willechlich er sich erbot
 und sônte uns sins lieben vatters zorn.

[III = IX]

Do got erkant
 sin grosze pin
 und auch des dodes twingen,
 do switz er wasser und blut
 5 uz sime heubt reine.
 des nu sin antlitz wol enphant,
 blut rot, so stunt im ie sin bruner bart.
 Wir worn im liep.

daz leben sin,
 10 daz wolt er vor uns dingen.
 der zart, hoch gelobt, gut,
 sin freude, die was kleine.
 wie man in furte als einen diep,
 so was er doch eines edeln koniges art.
 15 Die junger slieffent alle da,
 doch waz in wordent künt,
 got rett in dogentlichen zu
 sonder an allen nit:
 „wachent mit mir ein kleine stunt.
 20 ich weiß doch wol, ez nohet schier der zit.“

[IV = X]

Petrus hub an:
 „her meister min,
 ich swere dirs bi eide:
 ich han ein swert, daz sere snit.
 5 von dir ich nit enkere,
 waz mir geschehen mag dar von.“
 die juden komen mit einr großen schar.
 Jhesus, der sprach:
 „die bi mir sin,
 10 die lossent one leide.
 sucht ir Jhesus von Nazaret,
 ich bins.“ sie schrocken sere
 von eime worte, daz geschach,
 sie fieln nider, wordent dotlich gefar.
 15 Got sprach: „stent uff! follendent, daz
 ir hant gefangen an.
 sucht ir Jhesus von Nazareth,
 den dün ich uch bekant.“
 sie sprungen alle zu im dan
 20 und fingt den edelen fürsten so zu hant.

[Str. IVa = Str. XI des ‚Horts‘ (nicht in k 312, aber im Dreierbar p 4 vor den zwei Parallelstr. p 4,2f. zu k 312,5f.) – Abdruck in Anlehnung an WUNDERLE²⁶]

Peter sach die not.
 hin under die juden
 sprang er mit grossem grim.
 tzu hant schlug er ab einem ein or,
 5 das es fiel auff die erd.
 „soll ich darumb sterben tot,
 da hilff ich noch dem liebsten maister mein.“

²⁶ ELISABETH WUNDERLE: Die Sammlung von Meisterliedern in der Heidelberger Handschrift cp 680. Edition und Kommentar. Göppingen 1993 (GAG 584), S. 21.

Der khunt pharon
 sach an den juden
 10 und sprach mit senfter stim:
 „Petro, du ha<u>st recht als ein tor,
 der da verdirbet und enleicht.
 mocht es dir geschehen sam.
 darumb auch so las du dein vechten sein.
 15 Got hailt de<n> juden und macht in
 gesund. des gelauwbet sich-
 erleich! bedörfth ich hilff, di det
 mir mein lieber vatter schein
 und sent auch mir aus himlreich
 20 die neun khor herr der engl Serapfein.“

[V = XII]

Der juden schar
 lieff Jhesus an
 mit michelem schalle.
 Judas bot im den sinen kus,
 5 da bi sie in erkanten.
 sie drungent mittenander dar
 und griff<n>t in an, alsam er were ein diep.
 Ein jude sprach:
 „wolt ir verstan,
 10 merckt mich ir heren all.
 ist daz von Nazareth Jhesus?“
 mit namen er in nante.
 Petrus gar jemerlichen sach,
 er minnte got, der hat in wider liep.
 15 Sie hatten all uff in geworffen
 iren argen haß.
 do er do für die porte kam,
 gar bermeclich er sach,
 daz er alz gar verellendt waz.
 20 die jungern gingen im ferr hinden nach.

[VI = XIII]

Ein jud Balchum,
 zu in sprach er:
 „hant wir den man gefangen,
 so gent uns rot, wie wir im dünt,
 5 die wile wir sint alleine,
 ee daz wir fur gerichte komen.
 ich han alz sorg, daz er uns werde versant.“
 „Die red la farn!
 er hat da her

- 10 getriben also lange.
 er hat des volkes vil vertümpft,
 dez stat der frunde eine.
 er mag sichs lenger nit bewarn,
 er hat dem keiser sinen zins entwandt.“
- 15 Sie bonden in, daz im das blüt
 us sinen nagelen ran.
 sie furt <en> den heren bi ein wasser,
 daz do floß.
 do müst er nebet deme stege gan.
- 20 sie gabent im vil manigen herten stoß.

[Str. VIa = Str. XIV des ‚Horts‘ (nicht in k 312, aber im Fünferbar k 337/338 gemeinsam mit Str. VIb = Str. XV des ‚Horts‘ vor den zwei Parallelstr. k 337/338,3f. zu k 312,7f.)]

V lider. gehornt in den hort

- Des vatters wort
 in margen ist
 mit aller tugend clar.
 ich bitt dich, hohe wirdikeit,
 5 du wunnenbernde wunne,
 ich man dich, tugentricher hort,
 daz dich got schon mentschlich zu dir verbarg.
 Maria güt,
 den wernden list
- 10 leit got an dich vor ware.
 du bist ein wunnlicliches cleit.
 din lip glenczt vor die sonnen.
 ich man dich, gottes wunschel rüt,
 Mari, du bist ein selden richer sarg.
- 15 Mari, du bist ob aller blüt
 ein bernder sonnen schin.
 got sin werd mentscheit mentschlich
 bi dir fachen wil.
 Maria, frau, der gruß waz din.
- 20 Maria, gottes tochter und gespiel.

[Str. VIb = Str. XV des ‚Horts‘ (nicht in k 312, aber im Fünferbar k 337/338 gemeinsam mit Str. VIa = Str. XIV des ‚Horts‘ vor den zwei Parallelstr. k 337/338,3f. zu k 312,7f.)]

- Mari, din zucht
 und auch din lop
 wirt nimmer vollen sungen.
 empfah mich in die hulde din,
 5 so mag mich nit belangen.

daz bitt ich dich durch dine frucht,
die du geber menschlich – die schrift daz sagt.

Nu tus durch di
martel grop
10 an dinem son so jungen.
da du din liebes kint in pin
seh an dem crucze hangen,
und im gar scharpfer nagel dri
durch hend und auch durch fuß werden gejagt.
15 Dar an gedenck, du sunder hart,
daz man got da<n>cken sol.
sin martel und sin heiligen wunden
hab in dinem mût!
tust du daz nit, so weiß ich wol,
20 daz du must brennen in der helle glût.

[VII = XVI]

Kunkliches riß,
wie was din leit,
da din kint wart gefangen?
5 „im gab den falschen kuß Judas,
sal in dem dal Zedrone.
ee daz uff ging des tages griß,
da furten sie Jhesum vor Kaipham.
Do daz geschach,
ez wart geseit
10 mir; ich kam dar gegangen.
ach got, wie kume ich da genaß,
do ime von dorn ein krone
daz blut von sime houbte brach!
die jungern hetten mich und in verlan.
15 Von scharffen gerten wart sin lip
an dusent enden wont.
ein rotez kleit von purper wart
durch spot an in geleit.
wo wart ie grosser martel kunt?
20 vor leide ein swert mir durch min hertze sneit.“

[VIII = XVII]

Uff tribunal
fur Pilatum
furt man in da getwangen.
die in entphangen hetten schon
5 mit lobe in sussem done
und im verdecket hettentz wal,
die furten in dar nach in diebes wiß.

Der konig sprach:
 „sage an, war umb
 10 hat dich din folck gefangen?
 bistu ein konig? la mich verstan.“
 got sprach: „du redest schon.
 min krafft dut dir hie keinen schach.
 min rich ist nit zu dirre welte priß.“
 15 Pilatus sprach: „bistu ein konig?
 sag mir die rechte fart.“
 got sprach demutecliche:
 „der worheit wilt du nit verstan.“
 dar nach gar schier geruffet wart.
 20 sie schrúwent alle: „crutzigent uns den man!“

[Str. VIIIa = Str. XVIII des ‚Horts‘ (nicht in k 312, aber im Dreierbar m 6 nach den zwei Parallelstr. m 6,1f. zu k 312,7f.)]

Do praht man dar
 ein holcz, waz groß,
 daz wolt got selber tragen
 auff seinem ruck gar permicklich,
 5 der edel marterer.
 sunder, daz led er allez gar
 umb uns vil armen! dez tanck wir im gar clein.
 Im ward gegeben
 mang harter stoß.
 10 dar noch ward er geslagen
 hoh an ein creutz, der furste reich.
 sein marter, di waz swer.
 sunder, noch wil er fur dich sterben!
 noch danck du im seiner marter rein,
 15 daz er sein plut so wilickleich
 umb euch vergossen hot!
 er clagt gar innickleich umb die
 kristen, daz ist war.
 mensch, danck im dez, daz ist mein rat.
 20 So kumpstu frolich zu im an sein schar.

[IX = XIX]

Der welte drost
 gegeben wart
 den juden zu eime spotte.
 Pilatus sprach: „noch uwere lust
 5 so dunt, waz uch gefalle!
 ich wil von sonden sin erlost
 an sime blute, ob ez vergossen wurt.“
 Der juden bracht

wart nit gespart.
 10 sie schruwent alle zu gotte:
 „sin menschlich blut und sin verlust,
 die sonde drag wir alle.“
 got hat ez vor also bedacht,
 daz eweclich ir leit in helle swirt.
 15 Ein krutze lang und da bi breit
 uff in geleet wart,
 daz was gewesen eine bruck
 gar lang uber einen see.
 dar noch langer wart nit gespart,
 20 sie furte<n> in uff daz velt Kalfarie.

[X = XX]

Der freuden kleit
 het in verlan,
 von Jherusalem daz kint.
 die sonne irn schin verloren hat
 5 und auch die stern ir gleste.
 zu drost der armen cristenheit
 stunt er fur uns in grosser sorgen bant.
 Judesche diet,
 gedenck dar an,
 10 wie ist din glaube so blind.
 din hertz, daz leit so groÙe not,
 Mari, du dogenden veste,
 die sich von kûsheit nie geschiet.
 des wart die reine gut so wol ermant.
 15 Sin zarte menscheit an deme krutze
 leit fur uns den dot.
 in iemerlichen smertzen waz
 Maria noch verzeit;
 Johannes gab ir lere und rat.
 20 dez hat got wirde und ere an in geleit.

[XI = XXI]

Johans sin
 waz noch verzeit
 an den vier elementen,
 da er sach den heren sin
 5 erzittern iemerliche.
 da ging er zu dem krutze hin
 und furt mit im die muter und meit.
 Sie sach in an
 in iamers kleit,
 10 waz von der juden hende.

sie hetten beide einen sin,
 ir leit, daz was geliche.
 die gotheit plag des geistes schon,
 die drie hant uns erwant groß herczeleit.
 15 Got sprach: „Johans, ohem min,
 ich bevelhe dir dise meit.
 daz du nu solt ir pleger wesen.
 die rich gib ich ir in.
 und wende ir alle ire leit.
 20 sie sol ein drost der armen sonder sin.“

[XII = XXII]

Den morgen rot
 man schinen sach,
 den klech der Nibelunge.
 erfullet wart mit aller pin,
 5 so sie wirs erdencken konden,
 der an deme crutze leit den dot,
 der lost uns von der argen helle phat.
 Der gotheit zam
 kein ungemach;
 10 die martel leit der junge.
 „Eli!“, so rieff der here min
 uz sines hertzen grunde.
 Mari des hohen crutzes stam
 mit iren armen umbefangen hat.
 15 Ein blinder heide mit sime sper
 det ime also heiß.
 Maria under dem crutze stunt,
 sie entphing daz blut so rot.
 himmel, erd erbibent und reiß
 20 umb gottes martel und sin unschuldigen dot.

[XIII = XXIII]

Des krutzes stam
 er do begoß
 mit sime blute reine,
 do in der blinde heide stach
 5 in sine site frone
 und im der dot daz leben nam.
 sin geist gab er sim vatter willeclich.
 „Eli!“, er sprach,
 „min durst ist groß
 10 noch diser welt gemeine.“
 also vor langer zit, da jach
 der wise Simeone,

daz man die menscheit sterben sach,
 die gotheit nit, daz wissent sicherlich.
 15 Sie nomen, leiten in in ein grab,
 do er selb inne lag.
 er brach die hell und nam dar uz
 Adam, Evam und mere,
 erstunt dar nach am dritten tag,
 20 wor got und mensch gewaltig eben her.

[XIV = XXIV]

Der dufel maht
 geletztet wart
 mit also grossen krefftten.
 sich hub ein iemerlicher doß
 5 all von den bösen geisten,
 do got so grimmeclichen fahet,
 er stieß die helle dūr mit krefftten nider.
 Adam erkant
 got uff der fart,
 10 der in hat geschefftten.
 Eva rieff uz ruwen groß:
 „wolt er uns hulffe leisten!“
 got, der bot ime ie die hant;
 er sprach: „min frunt, dir ist geholffen wider.“
 15 Do nam er uz der pine da
 vil manig arme sele,
 die da geliden müsten han
 iamer und grosse not,
 den halff er allen ußer quel.
 20 er furt in sinre hend ein fanen rot.

[XV = XXV]

Ich lobe got,
 sin werder nam
 beschuff alle creature.
 der himmel, erd gedirmet hat,
 5 dar zu der hellen apgrunde,
 der an dem crutze leit den dot,
 der loste uns uz der argen hellen bant.
 Da daz geschach,
 sin blut, daz kam
 10 uns allen hie zu sture.
 do von der dufel leit gewan.
 Adam nam sin urkunde,
 do er in vor der helle sach.
 er sprach: „der konig worht mich mit sinre hant.

15 Wol mich, daz er dorch minen will
 uff erden ie bekam.“
 got rett im dogentlichen zů
 und gab im guten drost:
 „gehabe dich wol, min frunt Adam!
 20 min blůt, daz hat dich willeclich erlost.“

[XVI = XXVI]

 Adam wart fro,
 er sprach zu hant:
 „min truren ist zurgangen.
 der eren konig sihe ich do for,
 5 mit dem wil ich von hinnan.
 ich aht nit uff dez dufels dro,
 wann er hat uber mich kei<ne> gewalt.
 Jhesus, der sprach:
 „die in dem bant
 10 gelegen han so lange,
 die martel leit min menscheit gar,
 die komt in zu gewinnen.
 ich nimm sie von des dufels schach
 und gibe in freude me wanne dusedent falt.“
 15 Lutzifer, der sprach: „wannen bistu
 uns bekomen har?
 solicher geste, der wolt ich
 enberen eweclich.
 wol uff und wert uch alle gar!
 20 kumpt er her in, er nimt sie all gelich.“

[XVII = XXVII]

 Adam, der sprach:
 „ich bin nu komen
 al uff die rehte strasße.
 der got, der mich geschaffen hat,
 5 der wil uns eben leiten.
 er nimt uns uz der helle dach
 und furt uns mit im in sins vatter riche.“
 Lutzifer rieff:
 „sint mir genommen!
 10 den zins solt ir mir laßen.
 ir scheid von hinnen nit so trat.
 ir sollt mir in bereiten.
 woltent ir in minre helle dieff
 gelegen han so rehte uppekliche.
 15 Adam, der sprach: „vor dir sol hutten
 sich ein ieglich man.

sollicher herberge, der wolt ich
 wol eweclich enbern.“
 mit sin genoß schiet er von dan.
 20 da ging uns uff der liechte morgen sterne.

+ Dez morgens fro gehort da her. ker umb.

k 314a (Regb/2/5a; Parallelen: m 62,1–3; Str. 1=y 14)

Aber zwei par, gehõrent her hinder zu disem zeichen +

[Str. I des Bars = Str. XXVIII des ‚Horts‘]

Nu morgens frũ
 nit lenger meid
 Maria Magdalena
 selb drit sie ging zum grabe hin
 5 mit iren salben richen.
 sie retten all ein ander zũ:
 „wie sollen wir den stein nu bringen drab?“
 Schnell sahen sie
 in richem cleid
 10 vil herer engel czwene.
 die retten zu den frauw<en> drin:
 „wir sagen uch geliche,
 den ir da sucht, der ist nit hie.
 in Galile secht irn an ungeha.“
 15 Da mit die frawen schieden hin.
 ir leid wart in enpfurt.
 und da si kerten von dem grab,
 in do sahen sie stan:
 Jhesum – sie wolten in han berurt,
 20 wann daz got sprach: „Mari, daz soltu lan.“

[II = XXIX]

Got, der herschein
 den jungern drat
 in einem huß gar schone.
 und da sie warn an dummem sin,
 5 die in doch hetten holde,
 got sprach zu in also gemein:
 „der gottes frid, der sol uch han in hut.
 Ir nemment war,
 verwundet hat
 10 mich sper und auch die krone.
 daz ir geleubent, daz ichs bin,

der vor uch sterben wolde“.
 zu hant liess er im bringen dar
 spiss und getranck, daz noss er mit in gut.
 15 Do mit der herre schied von in;
 sie starckte die geschicht.
 also do Thomas quam zu in,
 sie tattens im bekant.
 er sprach: „ich mag sin glauben nicht,
 20 ich griff danne in sin wunden mit der hant.“

[III = XXX]

Got quam do vor
 die jungern in
 dar nach wol uber ein wochen,
 da sie waren bi einander schon
 5 in dem huß der judes<c>heitte.
 wie wol beslossen was die tur,
 doch ging er in und sprach an alle not:
 „Thomas, gang her!
 die finger din
 10 leg, da mich hat gestochen
 daz sper dieff in daz hertze fron.“
 daz freut sich der gemeite.
 er sprach: „ich gleub, min got, daz du bist der her,
 daz du es bist, der vor uns leit den tott.“
 15 Got antwort im und sprach also:
 „Thomas, du bist unmelig,
 daz du es glübest, daz ichs bin
 und du mich grifest hie.
 nach ferrer sint die vor dich selig,
 20 die es gleuben und gesahens nie.“

[Str. IIIa = Str. XXXI des ‚Horts‘ (nicht in k 314a, aber im Fünferbar m 62 gemeinsam mit Str. IIIb = Str. XXXII des ‚Horts‘ nach den drei Parallelstrophen m 62,1–3 zu k 314,1–3)]

Her nach unlang
 er in gepot,
 als lieb in wer sein huld,
 das sie sich tailten in die lant
 5 und dem volk teten kunt:
 wer sich lis taufen sunder wank,
 und das er nimer wurd von in geschaiden,
 „Gelaubt ir das,
 das er den tût
 10 led für fur frau Eva schuld.“
 da daz den iungern wart bekannt,

sie tailten sich zu stunt
 so weit und auch die werlte was,
 bekerten also vil juden und haiden.
 15 Sie namen wilicleich die tauf
 nach cristenlicher art.
 was presten nun der mensche hat
 an leib oder an haubt,
 des heten sie auch nicht verspart.
 20 in aller welt man an sie do gelaubt.

[Str. IIIb = Str. XXXII des ‚Horts‘ (nicht in k 314a, aber im Fünferbar m 62 gemeinam mit Str. IIIa = Str. XXXI des ‚Horts‘ nach den drei Parallelstrophen m 62,1–3 zu k 314,1–3)]

Auf diese erd
 wenten sie gar
 mit hilf des hailgen gaist,
 das sie keins schaiden heten pflicht
 5 von frawen, man und kint.
 wan sie verlies auch nie der wird
 an kainer not, an leben noch an leib.
 Wan sie alzeit
 wurden gewar
 10 des volkes aller maist,
 die da an got gelaubten nicht,
 da furens hin geschwind
 und predigeten ane streit,
 pis sie bekerten paide man und weib.
 15 Das triben sie so lange zeit,
 untz das die cristenhait
 von in gemerte also wol.
 doch musten sie das leben,
 es wer in lieb auch oder lait,
 20 daz müsten sie am leczen dar umb geben.

k 315 (¹Regb/2/6)

Gehort auch in den hort.

[Str. I des Bars = Str. XXXIII des ‚Horts‘]

Do got, der hoch,
 zu himmel fur
 zu sinem vatter schone,
 da ließ er uns den sinen segen.
 5 er wart gar schon empfangen.
 vil manig sel hin nach im zoch.

dar umb der vatter sprach zu im behend:
 „Ee richten wir
 gar nach der snür
 10 in himmelriches trone,
 da sollen wir herbermde pflegen,
 biz al seld ist hergangen
 und daz sie geschehen dir,
 ee du den sunder lest in missewend.“
 15 Da wider sprach der heilig geist:
 „wer gleupt und wirt getaufft,
 den lassen wir verderben nit,
 bin ich der martel an.
 sit du in tuer hast gekaufft,
 20 du solt in billicher wan ieman han.“

[II = XXXIV]

Do got, der slacht,
 die rede hort,
 do sprach er czu in beiden:
 „sit mir der sunder geben ist,
 5 so zuwet mich so cleine.
 sit ich dorch in streit unde facht,
 dar umb ich uch beide nie verlie.“
 Der vatter sprach:
 „du bist daz wort,
 10 daz von uns ist gescheiden.
 da hett wir beide keine frist:
 wir trugen es gemeine,
 waz dir zu leide ie geschach.
 da von uns itwieder gewleich doch nie,
 15 biß du menschlich am crutz hersturb.“
 so ret der heilig geist:
 „die red ist endelichen war,
 wir wichen nit ee,
 wie wol du lidest aller meist:
 20 wir warn ein got und sintz auch imer me.“

[III = XXXV]

Do der vil rein
 vatter den sun
 saz<t> zu der zeswen sinen,
 er sprach: „vatter, du solt durch mich
 5 den sunder ubesehen.
 wir sin drifaltig und auch ein.
 dar umb so soltu mir den sunder nit versagen.“
 Do sprach der vatter:

- „wie ger ich tun,
 10 waz du begerest mine.
 waz du mich bittest, daz dun ich:
 ich wil dir in hergeben.
 wan du bist wol der selden gatter,
 durch dich laß ich den sunder gern betagen.“
 15 Da wider ret der heilig geist:
 „wie mocht wir daz verziehen,
 wan er ist du und du bist er,
 und ich bin auch als ir.
 wir soln dir geben unde lihen,
 20 waz du begerst von im und auch zu mir.“

*I,6 ferer 10 Er IV,7 s. fehlt V,17 fleisc VI,6 kan XI,11 hast 15 dem XII,7
 grifft XIII,17 das -en nachträglich gestrichen XV,16 dacken XIX,20 fur-
 te XXVI,7 keien XXVIII,11 frauw 14 ungehal XXX,5 judesheitte XXXV,3
 saz*