

BEITRÄGE ZUR WELTLICHEN
UND GEISTLICHEN LYRIK
DES 13. BIS 15. JAHRHUNDERTS

Würzburger Colloquium 1970

Herausgegeben von

KURT RUH und WERNER SCHRÖDER

ERICH SCHMIDT VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften
an der Universität Würzburg und des Marburger Universitätsbundes

ISBN 3 503 00732 6

Library of Congress Catalog Card Number 72-95624

© Erich Schmidt Verlag, Berlin 1973

Druck: A. W. Hayn's Erben, Berlin 36
Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

EIN NEUMIERTES MINNELIED DES 14. JAHRHUNDERTS AUS KREMSMÜNSTER

von

VOLKER MERTENS (Würzburg)

Im Vorder- und Rückendeckel des Cod. 250 der Stiftsbibliothek Kremsmünster (alte Signatur J. IV. 28) um 1400, 'In librum quatuor sententiarum', waren je ein Pergamentdoppelblatt einer Pergamenths. des späten 13. Jahrhunderts in 4° eingeklebt. Sie enthalten Texte aus den Statuten der Passauer Diözesansynode in St. Pölten von 1284¹, das Blatt auf dem Vorderdeckel trägt Signatur (N. 250. J. IV. 28) und Titel des 15. Jahrhunderts (*quaestiones 4 lib' sententiarum*). Beide Blätter sind vornehmlich auf den Rückseiten durch Klebreste sowie durch Löcher für je 5 Einbandbuckel beschädigt. Das Format beträgt 19,8 × 28,1 (27,6) cm (Blatt 2) und 19,6 (19,3) × 27,4 cm (Blatt 1), ursprünglich dürfte es etwa 20,5 × 28,0 cm betragen haben, von Blatt 1 ist oben, von Blatt 2 unten ein schmaler Streifen abgeschnitten, bei Blatt 1 sind 1,5 cm dieses Streifens am rechten Rande stehen geblieben.

Blatt 1 (1^r—2^v) war das Außenblatt der ersten Lage; die Abnutzungerscheinungen deuten darauf hin, daß der Codex nicht gebunden war. Auf fol. 1^r ist, durch Klebspuren und Abnutzung erschwert lesbar, folgendes Lied aufgezeichnet:

I

- Iarlanch grunet daz gevilde.
liehter rofen ein vnpilde
lauhtent durich den dorne wilde.
vnd [vreu]ent sich der lieben zeit.
5 Seht an anger, seht an awe
wie daz stat in reicher schowe,
geng des fûzzen maye towe
winder chalt niht langer peit.
Vogelin fanch in vreude dônet

¹ Hrsg. v. G. D. MANSI, *Sacrorum consiliorum nova et amplissima collectio*, Florenz/Venedig 1759/88, Bd. 24, S. 503 ff. Diese Hs. ist eine der ältesten.

- 10 vnd in grünes waldes dach.
Alles daz der maye beschonet
weip dein nam iz alles chrônnet.
vnd man dir daz pestte sprach.

II

- Trost der pestt der leit an weiben.
nieman chan ir lob vol schreiben.
seit si mit ir zarten leiben
sint so lieb vnd sint so güt.
5 Davon wiert ir lob gerainet.
seit si sich also verainet
vnd ir weiplich trewe erschainet.
hey wie sanft ir twingen tût.
Dar nach müz mich ser belangen
10 nach ir rosen varben munt.
Pei so zarten liechten wangen
pin ich minenchlich vmbfangen
nicht ze der werlde sanfter tût.

III

- Minn vnd möhstu daz gefügen
so liez dich dar an genügen.
di dein twingen wol vertrügen
deiner senften aribait.
5 So betwingest [n]icht so sere.
vnd weirft dar zu nicht ze here.
ia ist ir laider dannoch mere*
der den selben chumber trait.
Süzzze mine seit dein twingē
10 paide sanft vnd v̄bel tut.
Ich wil auf genade singen.
vnd wil nach ir hulden ringen.
seit du pißt vor tr[au]ren güt.

*mere *übergeschrieben*

Die Schrift macht einen deutlich späteren Eindruck als die des lateinischen Textes, sie dürfte auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, jedoch näher zur Mitte hin, zu datieren sein. Über dem Liedtext stehen, und zwar über allen 3 Strophen, linienlose Neumen. Diese Aufzeichnung der Melodie für mehrere Strophen ist nicht ungewöhnlich, wengleich auch nicht der Normalfall: sie ist im

Codex buranus ebenso belegt wie in jüngeren Liederhss.² Die Notation in St. Galler Neumen, die in süddeutschen Klöstern bis ins 14. Jahrhundert in Gebrauch waren³, weicht von den in liturgischen Hss. üblichen Formen etwas ab und gleicht am ehesten dem Typ der hundert Jahre älteren Benediktbeurer Hs.⁴ Obwohl die Neumen sehr schlecht zu lesen sind, gestatten sie doch eine Aussage über den Bau der Melodie, parallele Distinktionen sind als solche erschließbar. Hier liegt eine der frühen musikalischen Quellen des Minnesangs vor, älter sind nur der Codex buranus um 1250⁵, Walther N, Schreibers Fragment (beide vor 1300)⁶, etwa gleichaltrig die Frankfurter Neidhartbruchstücke O (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts)⁷.

Die in der Hs. aufgezeichneten Synodalstatuten waren ein Gebrauchstext, sie enthielten die kirchenrechtlichen Vorschriften für die Praxis und sind daher nicht nur in Klosterbibliotheken, sondern auch im Besitz von Pfarrgeistlichen zu finden⁸, die sie in rechtlichen Fragen des kirchlichen Alltags konsultierten. Die Abnutzung des Außenblattes bei unserem Text spricht für häufigen Gebrauch, sei es in der Klosterbibliothek oder in einem Pfarrhaus — aus dem Nachlaß eines Geistlichen könnte die Hs. in das Kloster gelangt sein, wo sie im 15. Jahrhundert makuliert wurde, um als Einband für den Sentenzenkommentar zu dienen. Das geschah vermutlich nach der Visitation des Klosters durch Herzog Albrecht 1418 bis 1419, als mit Jakob Treutkofer (1419—1454) ein Mann der Reform Abt wurde: die Rechtsvorschriften des 13. Jahrhunderts waren durch die Reformkon-

² Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS krit. hrsg. v. A. HILKA und O. SCHUMANN. I. Bd.: Text, 2. Die Liebeslieder, Heidelberg 1941. Vgl. die Anm. zu CB 79, 85, 119, 131, 159, 160, 161, 161 a. In Nr. 99 ist über mehreren Strophen Platz für Neumierung vorgesehen. Vgl. an jüngeren Hss. Berlin, Ms.germ.fol.922, Darmstadt, Cod. 2225, Ansbach, Cod. 161.

³ MGG 9, Sp. 1619.

⁴ Vgl. z. B. die senkrechte Form der Virga. Die Formen von Clivis und Podatus lehnen sich an den Metzger Neumentyp an. Vielleicht gab es eine eigene 'weltliche' Neumentradition. Auch die Aufzeichnung Walther 53.25 in Hs. N deutet in diese Richtung (Faksimile bei A. KELLNER, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel/Basel 1956). Vgl. dazu die Abb. in MGG passim und in Paléographie musicale edd. les Bénédictins de Solesmes III, Solesmes 1892.

⁵ B. KIPPENBERG, Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung (MTU 3), München 1962, S. 42 Anm. 1 und S. 47 verweist auf die Datierung 'Mitte des 13. Jahrhunderts' durch B. BISCHOFF im Gegensatz zu O. SCHUMANN (um 1300).

⁶ HUGO KUHN, Minnesangs Wende, Tübingen 21967, Taf. I.

⁷ W. SCHMIEDER, Lieder von Neidhart (von Reuental) (DTÖ 37, Jg. 1,71), Wien 1930, S. 25—27.

⁸ Vgl. die Preisliste der Bücher des Magister Werner von Wollishofen v. J. 1322, Mal. Bibliothekskat. Deutschlands und der Schweiz I, S. 4, 12. Die recht zahlreichen Nennungen von Synodalstatuten in mittelalterlichen Klosterbibliotheken können gut auf Stiftungen von Geistlichen zurückgehen.

zilien modifiziert worden und die Synodalstatuten überholt. Da Abt Treutlkofer außerdem für eine Bereicherung der Bibliothek sorgte⁹, konnte man die unnützen Handschriften gut als Einband für die neuen Bücher brauchen. Ebensovienig wie an den Statuten bestand jetzt noch Interesse an dem Minnelied: der Buchbinder klebte das Blatt mit dem deutschen Text nach innen auf den Rückendeckel, weil die andere Seite noch nicht in gleichem Maße abgenutzt war.

Die Masse der mhd. Lyrik ist in großen, repräsentativen Handschriften überliefert, die Verkörperung von bereits literarischem Sammlerinteresse und damit der ursprünglichen Lebensform der Lieder schon sehr fern sind — keine Liederhandschrift war für den Vortrag bestimmt¹⁰. Daneben treten als weitere Überlieferungstypen die Mischhandschriften mit Hausbuchcharakter, in die Minnesang ebenfalls aus vornehmlich antiquarischem Interesse aufgenommen wurde¹¹, und die Einzelüberlieferung in fremder Umgebung¹², wie sie vom 12. bis 15. Jahrhundert mehrfach belegt ist, darunter, mit der Walther-Hs. N, auch ein weiteres Mal aus Kremsmünster¹³. Das so aufgezeichnete Lied sollte nicht sofort verklun-

⁹ KELLNER [Anm. 4].

¹⁰ E. JAMMERS, Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift, Heidelberg 1965, S. 115.

¹¹ Zu dieser Unterscheidung vgl. A. HOLTORF, Eine Strophe Reinmars von Brennenberg im Rappoltsteiner 'Parzival', ZfdA 96 (1967) 321—328.

¹² Zum 'Hausbuchtyp' sind wohl auch die Einzelüberlieferungen zu rechnen, in denen Minnestrophen im Anschluß an umfangreichere deutsche poetische Texte aufgezeichnet wurden. Der Kontext spricht hier doch eher für Sammlung in größerem Zusammenhang, wenngleich nicht in der anderswo angestrebten repräsentativen Vollständigkeit. Zum 'Hausbuchtyp' würden somit auch u. a. die Hss. El (Erlangen, U. B., Cod. 1655), p (Bern, Stadtbibl. Nr. 260), q (Basel, U. B. Cod. B XI, 8), r (Zürcher Schwabenspiegelhs.), v (CIm 4350) und Berlin, Ms. germ. fol. 20 (Konrad von Würzburg W) gehören. Zu E vgl. P. KEYSER, Michael de Leone († 1355) und seine literarische Sammlung (Veröff. d. Gesellsch. f. fränk. Geschichte, Reihe 9: Darst. aus d. fränk. Geschichte 21), Würzburg 1966, bes. S. 150 ff. Der Praxis der Berufsmusiker stehen wohl die Neidharthss. noch am nächsten, wenngleich kaum mit JAMMERS [Anm. 10], S. 119 anzunehmen ist, daß sie für diese bestimmt waren: die Art der Aufzeichnung (Melodiennoten ohne Textunterlegung vor den Liedern in Hs. c) spricht dagegen.

¹³ Im folgenden sind einige Einzelüberlieferungen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert zusammengestellt, ohne geistl. Lied oder sogenanntes 'Gesellschaftslied' (zum Terminus CH. PETZSCH, Einschränkungendes zum Geltungsbereich von 'Gesellschaftslied', Euph. 61 [1967] 342—348). Die wichtigste Überlieferung ist sicher Rugges Leich in CIm 4570 (MF, Hs. N), einer theologischen Hs., von einer Hand des 12. Jahrhunderts. Weiter sind zu nennen:

1. Linz, Studienbibl. Cc III, 9, 12. Jahrhundert aus Garsten, enthält auf der letzten Seite CB 119 und ein Weihnachtslied von einer Hand des 13. Jahrhunderts, beides mit Neumen (vgl. HILKA / SCHUMANN zum Lied).

2. Erfurt, Stadtbild. Amplon. Oct. 32, 13. Jahrhundert, z. T. franz. Herkunft (Honorius, Imago mundi, Hugo von St. Viktor, Exzerpte aus dem Sentenzenkommentar),

gen sein, aber auch nicht wie in 'gesammelten Werken' bewahrt werden. Darüber hinaus hatte ein Mönch oder ein einfacher Geistlicher (die Einzelüberlieferungen kommen meist aus Klosterbibliotheken) kaum die Mittel zur Verfügung, sich ein 'Hausbuch' anzulegen. Was im einzelnen den Ausschlag gab für die Aufzeichnung wird sich nicht immer klären lassen, mitunter mag es ein Bezug auf die persönliche Situation sein, wie bei dem Eintrag auf Blatt 60^r im Clm 5509 (Hs. y)¹⁴ oder der Wunsch, das Lied noch einmal zu lesen oder zu singen: zu einigen dieser

enthält 89^{r-v} CB 71 und ein franz. Kreuzlied *Chevalier mult estes guariz* auf 88^{r-v} (vgl. HILKA / SCHUMANN zu CB 71).

3. Kreamsmünster 127 VII, 18 (Walther N), 13. Jahrhundert (liturg. Hs.), enthält 130^r—130^v (vorletztes Blatt) von einer Hand des 13. Jahrhunderts Walther 53,25 und 45,37 (teilweise ausradiert, Str. 5 von späterer Hand), mit unvollständigen Neumen.

4. Schlettstadt, 'Glossenhs.', auf dem Rand der letzten Seite von einer Hand des 13./14. Jahrhunderts ein deutsches Lied *Ich wen vil dich, ez si mir kunt* (BETHMANN, ZfdA 5 [1845] 418 f.).

5. St. Gallen Cod. 18, 10. bis 12. Jahrhundert (Cantica et hymni, Psalmenkommentar) enthält S. 90 von einer Hand des 14. Jahrhunderts (nicht 12. Jahrhunderts wie von KRAUS angibt) *Owe minr' gar virlorñ iare* (KLD, S. 292).

6. Zwetl Cod. 392, 14. Jahrhundert, enthält 102^v (letzte Seite) ein Minnegedicht von etwa 66 Zeilen, das in etwa den längeren Stücken der Haager Liederhs. zu vergleichen ist. Der Text ist schwer lesbar, da die Seite stark beschabt ist.

7. Das Görplitzer Rechtsbuch enthält auf dem Vorsatzblatt von einer Hand der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zwei deutsche Strophen *Libis lib, los dych nych vordryfen* (H. NAUMANN / G. WEYDT, Herbst des Minnesangs Nr. 127).

8. Die Reiserechnungen des Markgrafen Friedrichs II. des Ernten von Meißen enthalten zwei Minnelieder, die Ende 1330 vom Notar Johann von Eisenberg niedergeschrieben wurden (W. LIPPERT, Zwei höfische Minnelieder des 14. Jahrhunderts, ZfdA 40 [1896] 206—211).

9. Leipzig U. B., Signatur unbekannt (KLD, Hs. Ll), enthält auf der letzten Seite KLD 38 (KLD, S. XVIII f.).

10. Clm 22 305, 14. Jahrhundert (Sermones, Traktate), enthält 64^r—65^v *Die Lerch ist laides wol ergetzet mit Melodie* (F. GENNRICH, Vier deutsche Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts, AfMW 11 [1954] 269—279).

11. Clm 3576, 15. Jahrhundert, Augsburg (Nikolaus v. Dinkelsbühl, Ulrichsmirakel) enthält 170^v Pseudo-Neidhart *Der arge winter* (F. KEINZ, Germania 15 [1870] 431 f.).

12. Straßburg, Stadtbibl. G 1 (Theolog. Hs.) enthält auf der letzten Seite ein Lied von einer Hand des 15. Jahrhunderts *Waz woln wir vor eyn wesen hon* (W. WACKERNAGEL, ZfdA 5 [1845] 417 f.).

13. Clm 5509 (KLD y) v. J. 1471 (Humbert, Hieronymus, Vitae SS. Patrum) enthält 60^r Walther von Mezze VIII, 3, 1—6 wohl in programmatischer Absicht (KLD, S. XXI), vgl. Anm. 14.

14. Aarau, Ratsmanuale von 1492—1497 enthält ein Tagelied des 15. Jahrhunderts (J. J. BAEBLER, Germania 33 [1888] 283—286).

¹⁴ *Der ungezogen ist sô vil, / die wolgezogen werdent schiere unmaere. / jô waene ich überkêren wil, / sit daz sô saelic sint lûgenaere. / sol man wîbes minne erliegen, / war umbe seite ich danne wâr?* Vgl. KLD, S. XXI, S. 571 (Walther von Mezze VII, 3, 1—6).

Texte ist ja die Melodie festgehalten¹⁵. Der Kontext der Überlieferung macht klar, daß diese Niederschriften nicht für Berufssänger gemacht wurden (die außerdem die Hilfe der schriftlichen Aufzeichnungen wahrscheinlich nicht brauchten¹⁶), sondern zum Teil für sachverständige Amateure, die mit den Melodienotierungen etwas anfangen konnten, selbst, wenn sie, wie in unserem Falle, sich von der liturgischen Notationspraxis unterschieden. Es ist denkbar, daß diese Texte auf den Vortrag eines Berufsmusikers zurückgehen und im Anschluß daran aufgezeichnet wurden, sei es nach dessen Angaben oder nach schriftlichen Notizen. Für unser Lied scheint das daraus hervorzugehen, daß die Melodie, die zu allen Strophen notiert ist, in diesen Strophen zwar im wesentlichen gleich lautet, jedoch auch Abweichungen zeigt, die nicht lediglich auf unterschiedliche Notationsweise (Ersatz von Liqueszenzen durch Ligaturen z. B.¹⁷), sondern auf eine individuelle Aufführungspraxis, die Divergenzen in parallelen Strophen einschließt¹⁸, zurückgehen werden. Auch die vollständig neumierten Texte im Codex Buranus zeigen Abweichungen bei den einzelnen Strophen¹⁹.

Wir glauben im Fall unseres Textes aus Kremsmünster (und bei den ähnlich überlieferten) eine größere Nähe zur Aufführungssituation als in den großen Sammelhandschriften²⁰ zu spüren. Dieser Bezug ist auf zweifache Weise zu den-

¹⁵ Vgl. die Nrn. 1, 2, 3, 10 in Anm. 11 und unseren Text.

¹⁶ Die bildlichen Darstellungen zeigen, daß die mittelalterlichen Berufsmusiker ohne Aufzeichnungen auskamen (W. SALMEN, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 102).

¹⁷ K. H. BERTAU, *Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs* (Palaestra 240), Göttingen 1964, S. 27.

¹⁸ Ebd., S. 26 f., KIPPENBERG [Anm. 5], S. 52 ff.

¹⁹ Vgl. die Anm. zu CB 79.

²⁰ Auch im Fall des Codex Buranus (der natürlich eine Sammelhs. und kein 'Liederbuch' ist) mag das eine Rolle spielen: Aufzeichnung der Neumen, höchst ungleiches Niveau der Texte scheint dafür zu sprechen. Die Tatsache, daß Neumen mehrere Texte begleiten, läßt vermuten, daß der Besitzer nicht nur antiquarisches Interesse hatte und obendrein die Melodiezeichen 'lesen' konnte. Vielleicht spiegelt sich darin eine unterschiedliche Lebensweise der niedergeschriebenen Texte in den Klöstern und am Hof. — W. RÖLL (Zur Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg, *ZfdA* 99 [1970] 139—147) stellt S. 141 fest, daß Einzelaufzeichnungen durch 'Zersingen' 'arg entstellt' sind. Vgl. ferner HUGO KUHN, *Mittelalterliche Kunst und ihre 'Gegebenheit'*. Kritisches zum geisteswissenschaftlichen Frage-Ansatz anhand der Überlieferung als Strukturproblem des Minnesangs, jetzt in: H. K., *Text und Theorie* (Kleine Schriften 2), Stuttgart 1969, S. 28—46. In unserem Text scheint nun ebensowenig wie bei Walther N (und im Codex Buranus) eine 'Wendung zum Meisterlichen' (KUHN, S. 44) vorzuliegen, gerade die Zufälligkeit dieser Aufzeichnungen spricht gegen das organisierte 'Meisterliche', das sich in den Meistersinger-Hss. auch weniger Liederbücher für lebendigen Gebrauch, sondern eher 'heilige Schriften', maßstabsetzende, traditionsstiftende Bücher schafft. Zur Entstehung des Codex Buranus vgl. O. SCHUMANN, *Die deutschen Strophen der Carmina Burana*, GRM 14 (1926) 418—437, hier S. 433 ff.

ken. Einmal werden die zahlreichen Berufsmusiker, die cantores — allein aus Tiroler Zeugnissen sind in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts fünfundzwanzig belegt²¹ —, die Kenntnis der Minnelyrick in ihren verschiedenen Spielarten auch in den Klöstern verbreitet haben²², zum anderen bestanden ja in den meisten Klöstern Scholae cantorum, in denen zwar vornehmlich der liturgische Gesang gepflegt wurde, was aber nicht ausschloß, daß auch Interesse an deutschen weltlichen Texten bestand²³. Über den Mönch Leuthold († 10. 4. 1310) in Kremsmünster berichtet Bernardus Noricus, daß er Dichtungen und Minnelieder besaß²⁴, und Abt Friedrich von Aich (1274—1325) richtete eine bedeutende Sängerschule ein, war aber den fahrenden Musikanten wenig günstig gesinnt²⁵. Aus der Zeit der Niederschrift unseres Liedes ist also sowohl intensive Musikpflege wie die Existenz deutscher Lieder in Kremsmünster bezeugt. Auf einen cantor, einen Mönch oder auch einen Geistlichen mit Verbindung zum Kloster wird die Aufzeichnung des Gedichtes zurückgehen, denn er konnte sie benutzen, er kannte die Aufführungspraxis. Daß geistliche Herren weltliche Lieder schrieben, ist nichts Außergewöhnliches: Ulrich von Winterstetten, Walther von Breisach und Rost von Sarnen waren geistlichen Standes, Hadloub berichtet, daß Bischof Heinrich von Klingenberg Gedichte verfaßte (BARTSCH, Schw. Ms. XXVII, 2,85 ff.), und Hugo von Trimberg tadelt den Abt von St. Gallen, weil er Tagelieder dichtete (Renner v. 4191 ff.). Den umgekehrten Bezug vom Liederdichter zur kirchlichen Musik-

²¹ L. SCHÖNACH, Urkundliches über die Spielleute in Tirol. 1. Von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, ZfdA 31 (1887) 171—185. Zusätzlich viele *histriones, ioculatores, vigillatores* und *fistulatores*.

²² Sei es im Gefolge ihrer Herren (SCHÖNACH [Anm. 19], S. 181 bringt einen Beleg, daß am 26. 10. 1337 ein *eroldus fistulator* als Zeuge im Dominikanerinnenkloster Steinach bei Meran auftritt), sei es, weil sie den Mönchen mit ihrer Musik willkommen waren, vgl. SALMEN [Anm. 16], S. 64, 68 f., 73 m. Anm. 140, 124 f. G. M. DREVES, Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Kirchenmusikal. Jb., 16. Jg. des Cäcilienkalenders (1891) 35—40 weist auf Clm 5023 aus dem Besitz von *Johannes Greis rector scholarium in Benediktenpeuren*. Dieser Codex enthält neben dem 'Repertoire' von Antiphonen, Gradualen, Sequenzen, Tropen und Cantilenen auf 37^r und 44^v zwei deutsche Lieder (Hinweis von JOHANNES JANOTA).

²³ Für eine Niederschrift in diesem Rahmen spricht neben der Eigenart der Melodieaufzeichnung der Text in I, 10: statt *vnd in* ist wohl *vnder* zu lesen, ein Hörversehen ist einleuchtender als ein Abschreibversehen. In III, 7 vergaß der Schreiber zuerst das Wort *mere*, beim Eintragen der Melodie kam er nicht durch, setzte ein Zeichen zu viel über *dannoch* und trug dann wahrscheinlich *mere* nach. Die Abweichung vom Reimschema in Str. II, 13 *-uot* statt *-unt* ist sicherlich ursprünglich, da von den üblichen Reimworten (*kunt, stunt, wunt, gesunt*) keines ohne erhebliche Eingriffe in den Text einzusetzen ist. Begünstigt wurde die Durchbrechung des Reimschemas durch die Melodie, die die Zeilen 8, 10 und 13 bindet.

²⁴ Vgl. KELLNER [Anm. 9], S. 68 f.

²⁵ Ebd., S. 97.

praxis belegt Markgraf Heinrich von Meißen, der neben seinen weltlichen Liedern Kirchenmusik schrieb²⁶. Ob nun ein cantor oder ein Geistlicher unseren Text aufzeichnete — die Sprachformen sind bairisch²⁷ —, ist nicht zu entscheiden. Sein Platz, die Außenseite einer ungebundenen Handschrift eines oft konsultierten Rechtsbuches, läßt eher an einen Geistlichen denken; für einen weltlichen Musiker spricht die Übereinstimmung im Typ der Neumen zwischen dem Codex buranus und unserem Text: ein Geistlicher hätte wahrscheinlich den Duktus der liturgischen Neumen beibehalten. Aber auch eine Verbindung von beidem ist denkbar: in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wirkte in Kremsmünster ein cantor Fridericus Ruffus, der von Stand²⁸ und daher möglicherweise als Mönch auch in der weltlichen Musizierpraxis zu Hause war.

Der Schreiber des Liedes war wahrscheinlich nicht der Verfasser. Dieser hätte kaum in III,7 zunächst das Wort *mere* vergessen, zudem dürfte statt I,10 *vnd in* wohl *vnder* anzusetzen sein (vgl. Konrad von Würzburg 22,8f. *man siht den walt geloubet stân / da diu nahtegal ir sanc lûte doenet* [*under*]^{28a} und Winterstetten II,1,3 ff.: *grüener schilt . . . vogellîn / diu dar under singent*). Aufgrund der mangelnden Eigenart des Liedes ist die Zuschreibung an einen bestimmten Autor nicht möglich. Vielleicht stand sein Name auf dem an der Oberkante des Blattes abgeschnittenen schmalen Streifen, aber es dürfte kaum einer der aus den Sammelhss. bekannten Dichter gewesen sein. Nahezu das gesamte sprachliche Material ist übernommen, jedoch nicht in bewußt kombinierender Weise einem sachverständigen Publikum 'Zitate' bietend, wie es G. KAISER für Rubin nachgewiesen hat²⁹, sondern blockhaft werden Zeile für Zeile Formeln aneinandergereiht, die keine aussagende Funktion haben, sondern auf schlagwortartige 'Reizsignale' reduziert sind und ein fast abstraktes inhaltliches Gerüst herstellen. Mit dem ersten Wort *Iarlanck* wird die Lieblings-Eröffnung Konrads von Würzburg benutzt: er verwendet sie achtmal³⁰. Auch den Dreireim *gevilde/unbilde/wilde* fand der Autor bei Konrad, wobei wieder nur Konrad *unbilde* in positivem Sinn kennt (7,13; Goldene Schmiede 566) und *gevilde* abermals zu seinen bevorzugten Wendungen gehört (4,3; 7,9; 10,7; 12,7; 16,8; 21,8; auch Winli 5,4). Die *liehte rose* kommt bei Neidhart (18,6), Neifen (VIII,2) und — wiederum bei Konrad

²⁶ KLD, S. 183.

²⁷ Zu *lauhtent* vgl. WEINHOLD Mhd. Gr. § 96, zu *wiert* KRANZMAYER § 7 g 6—8; die Formen *di* und *zu*, WEINHOLD Mhd. Gr. § 22, könnten in dieser Zeit schon für md. Einfluß sprechen; schwierig ist *weirft*: nach WEINHOLD Mhd. Gr. § 105 ebenfalls md., könnte man es auch als — auf *ie* zurückgehenden — 'gestürzten' nordbair. Diphthong deuten (KRANZMAYER, S. VI, 11; § 17, 1 A 1—3).

²⁸ Vgl. KELLNER [Anm. 9], S. 93.

^{28a} Ergänzt, aber durch das Reimwort gestützt.

²⁹ Beiträge zu den Liedern des Minnesängers Rubin, München 1969, S. 58 ff.

³⁰ Außerdem am Versanfang Ps.-Walther XVII, 1, Konrad v. Landeck 22,1, Brunhart v. Ougheim II, 1 — und MF 4,2; 37,21 (Dietmar); 67,5 (Veldeke).

vor (5,2). Die dritte Zeile wandelt ohnehin ein *fündelîn* Konrads ab: ist es bei ihm der *swarze dorne* (3,9; 7,27 und Ps.-Neidh. HMS III,185), so ist es hier der *dorne wilde*³¹, die Rosenhecke. Die vierte Zeile steht bei Neidhart (26,1; Ps.-Neidh. HMS III, 206, auch Konrad von Landeck 4,1) und die Verbindung von *anger* und *ouwe* bei Winterstetten (V,1,2 f.; XVI,1,6 f.; XXV,1,8)³², die Formulierung von Z. 7 wiederum bei Neidhart (17,11) und Winterstetten (V, 1,4), aber auch im 'Pantaleon' Konrads von Würzburg (v. 1543). Zum Schluß dieses aus übernommenen Bauelementen gefügten Natureingangs findet der Verfasser jedoch eine eigene Wendung: *under grüenes waldes dach* ist sonst nicht belegt, die Stellen bei Konrad von Landeck (*walt hât und ouwe von loube ein dach* 9,9) und Waltram von Gresten (*wâ nement die voglele dach* I, 1,2) sind nur entfernt zu vergleichen. Hier ist also auch noch die Tradition des 13. Jahrhunderts wirksam, im vorgegebenen Rahmen neue Varianten zu finden; die Tatsache der neuen Variante ist als solche nicht weniger traditionell als die übernommenen Zeilen. Mit Z. 12 wird Walthers *wîp dêst ein name ders alle krænet* (49,11) benutzt. Auch für Strophe II verwendet der Autor vorgeprägte Formulierungen: der *rôsenvarwe munt*, nach Morungen (MF 130,30; 142,9) besonders bei Neifen belegt (VI, 4,5; XIII, 5,5; XXIII, 2,8; [XXXI], 2,4, aber auch in CB 94^a, 136^a u. a.), die *liechten wangen* (Neifen XIV, 5,11; Winterstetten IX, 5,4) sind die einzigen Elemente, in denen die Dame sinnlich wahrnehmbar wird: diese Reduktion der Frauenschönheit auf Einzelzüge ist besonders bei Neifen Stilmerkmal, letztlich mag die Isolierung des roten Mundes in Walthers Mailied (51,13) dahinter stehen. Für drei Adjektive hat der Autor eine Vorliebe: *süeze* (I, 7; III, 9), das, nachdem es um 1200 Modewort war, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt erlebt³³, *liebte* (I, 2; II, 11), Lieblingswort Morungens, dann häufig bei Neifen, Winterstetten und Konrad von Würzburg, und *zart* (II, 3, 11), das erst im späten 13. Jahrhundert (bei Kristan von Luppín, Hetzbold von Wissensee und Johannes Hadloub) beliebt wird und dann im Gesellschaftslied des 14. und 15. Jahrhunderts Karriere macht³⁴. Vor allem die beiden letzten Zeilen des Liedes sind wieder wörtliche Übernahmen, sie gehören zu den Wen-

³¹ Konrad hat 12,6 den *rôsendorn*; MF 8,22 (Kürenberger) liest von Kraus mit E. Schröder *rôse in touwe] an dem dorne* C. Da hier wohl die Rosenhecke (bei Konrad die Schlehe) gemeint ist, wäre dies eine — wenn auch sehr späte — Stütze für die Lesart von C (vgl. auch das altertümlich klingende *Iarlanch* und *liebte rose* [MF 3,19]).

³² In MF ist *anger* nicht gebräuchlich, erst seit Walther (51,35; 76,11; 94,16) und Neidhart ist er im Minnesang heimisch.

³³ W. ARMKNECHT, Geschichte des Wortes 'süß'. 1. Teil: Bis zum Ausgang des Mittelalters (Germ. Stud. 171), Berlin 1936, S. 112. Zu unserem Lied vgl. auch Neifen XIV 4,4 *des wol ir süezen liben!*

³⁴ Vgl. die von MARGARETE LANG herausgegebene Sammlung Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift germ. fol. 922 (Stud. z. Volksliedforsch. 1), Berlin 1941.

dungen, die im späten Minnesang mehrfach begegnen³⁵. In dem Lied ereignet sich keine persönliche Aussage, sondern es ist Aufreihung objektiverer Inhalte, die auch ohne Bindung an die höfische Gesellschaft in Formeln verfügbar sind.

Die Untersuchung der sprachlichen Formeln stellt unser Lied an die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert. Konrad von Würzburg ist deutlich als Vorbild spürbar, aber die Verwendung des Wortes *zart* weist auf eine etwas spätere Zeit: das Ende des 13. Jahrhunderts. Ähnliche Ergebnisse bringt die Untersuchung des metrischen Aufbaus.

Das Lied besteht aus 13 gleichversigen auftaktlosen Viertaktern. Gleichversige Viertakter sind in MF nur vereinzelt anzutreffen, lediglich bei Veldeke kommen sie häufiger vor³⁶. Im 13. Jahrhundert bevorzugen Neifen und seine Nachfolger bis hin zu Lichtenstein dieses Versmaß, das auf romanischen (HEUSLER, S. 724), genauer auf mittellateinischen Einfluß (HUGO KUHN) zurückgeführt wird³⁷. Tatsächlich finden sich im Codex Buranus einschließlich der Kontrafakte 14 Gedichte aus gleichversigen auftaktlosen Viertaktern (die Vagantenstrophe 4 m 3 wv unge-rechnet), von denen die Mehrzahl der Strophen jedoch aus einfach aneinander-gereihten Zeilen mit gleicher Kadenz gebildet sind. Neifen verbindet die gleich-versigen Viertakter mittellateinischen Typs durchgängig mit der im 13. Jahr-hundert kanonische Geltung besitzenden Kanzonenform und erreicht eine Binnen-gliederung durch Wechsel der Kadenzen oder der Reimstellung. Wechsel der Kadenz kennen auch zwei Vierheberstrophen aus dem Codex Buranus: CB 105 a v a v b v b v c (ohne Neumen) und CB 111 a v a v b c v c v b d v d v b, bei dem die Neumierung die Kanzonenform bestätigt: αβγ αβγ δβγ: wir haben der Melo-die nach eine Rundkanzone³⁸. Die bevorzugte Strophengliederung ist Terzinenstol-len mit Vierversabgesang — bei Lichtenstein (wo fast 50 % der Lieder gleichversige Viertaktstrophen sind) Zweiversstollen und Abgesang mit Refrain — aber auch fünfversige Abgesänge kommen vor: Burkart VI, Neifen VI und XXII, Kanzler V und Albrecht von Rapperswil 3, wobei die Bauform des Abgesangs in den Gedichten des Kanzlers und Albrechts von Rapperswil nach Reimstellung und Kadenzen der in unserem Lied entspricht. Vierversstollen und Fünfversabgesang hat das Lied Reinmars MF 187,31, jedoch bei anderer Reimstellung mit aus-schließlich männlichen Kadenzen und, mit gleichen Kadenzen wie in unserem

³⁵ *nâch ir hulde ringen* Otto von Brandenburg II, 2,1; Lichtenstein XXV, 90; XLII, 2,3; Winterstetten XXXII, 2,3; *sî ist vûr trûren guot* Konrad von Landeck 11,6, ähnlich Konrad von Würzburg 3,20; 9,27.

³⁶ Vgl. die mit Datenverarbeiter gewonnenen Tabellen bei A. H. TOUBER, Form-schulen und Formtraditionen in der mhd. Lyrik, ZfdPh 87 (1968), Sonderheft Mhd. Lyrik, S. 1—13.

³⁷ Vgl. KUHN, Minnesangs Wende [Anm. 6], S. 27 ff., S. 51.

³⁸ Nach HILKA / SCHUMANN [Anm. 2], S. 182 f. ist auch αβγ αβδ εβδ oder αβγ αβγ δεξ möglich. Von den anderen Viertakterstrophen sind neuumiert CB 167 I (αβγγαα) und CB 180 (αβγδ εεξ).

Lied, aber durchgereimten Stollen, Neifen III³⁹. Unsere Strophe ist also die Erweiterung eines bei Burkart und Neifen auftretenden Modells aab/ aab/ cdccd.

Diese Vermutung wird durch die Gliederung der Melodie gestützt, die (wenn- gleich nicht mit letzter Sicherheit) erschlossen werden kann: αα'βγ αα'δε ξειηθε: eine ursprünglich durchkomponierte Stollenmelodie wird durch die variierte Anfangsdistinktion erweitert⁴⁰. Vierversstollen finden wir ebenfalls bei Konrad von Kilchberg V (mit umgekehrten Kadenzen). In der Nachfolge Neifens werden verschiedene Umgestaltungen der gleichversigen Viertaktstrophe vorgenommen: Ulrich von Lichtenstein fügt einen Refrain hinzu, Konrad von Kilchberg erweitert den Aufgesang⁴¹. In diese Tradition gehört unser Lied: Vierversstollen wie bei Konrad von Kilchberg, Abgesang wie beim Kanzler und Albrecht von Rapperswil. Konrad von Kilchberg und der Kanzler urkunden Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts, Albrecht stellt man an den Anfang des 14. Jahrhunderts⁴². Unser Lied dürfte also auch von der Strophenform her um 1300 anzusetzen sein.

Da die Anzahl der erhaltenen Melodien zum Minnesang auch des 13. Jahrhunderts gering ist, läßt sich keine Aussage über den historischen Ort unserer Melodie machen. Sie soll im folgenden jedoch kurz vergleichend charakterisiert werden. Die Neumen weisen die Melodie als melismenreich aus, besonders typisch sind Dreitonmelismen auf Senkungssilben. Die männlichen Kadenzen haben meist Zweitonverzierungen, nach BERTAU eine übliche Gestalt des männlichen Zeilenschlusses⁴³, die weiblich vollen Kadenzen die üblichen Paenultimamelismen⁴⁴. Im Melismenreichtum vergleicht sich unser Lied den erhaltenen Melodien zu Minneliedern wie Wa. 51,13 (Mailied) oder Reinmar MF 177,10 *Sage daz ich dirs iemer lône*⁴⁵; Wa. 52,25 *Si wunderwol gemachet wîp* hat Melismen mit noch mehr Tönen, Morungen MF 142,19⁴⁶ *Ich bin keiser âne krône* ist deutlich ärmer an Melismen. Die Kontrafakturen zu Gedichten aus MF zeigen ein unterschiedliches Bild⁴⁷, relativ nahe kommt z. B. Hausen MF 48,3 nach Gontier de Soignies

³⁹ Ps. Neidh. HMS III, 149 hat die Reimgliederung aaab cccb ddeed, aber andere Kadenzen.

⁴⁰ Zu diesem Verfahren vgl. F. GENNRICH, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle 1932, S. 241.

⁴¹ Die Lieder Eberhards von Sax 1 und Ulrichs von Lichtenstein [LIX] sind aus drei gleichen Strophenteilen gebaut: 4 aaab cccb dddb und bleiben daher unberücksichtigt.

⁴² BARTSCH, Schw. Ms., S. CCVIII.

⁴³ BERTAU [Anm. 17], S. 28.

⁴⁴ Ebd., S. 53.

⁴⁵ Neumen CB 166 a: αβ'α'β'γδ.

⁴⁶ Neumen (nur teilweise) CB 150 a: αβ'αγδ . . .

⁴⁷ URSULA AARBURG, Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe, Düsseldorf 1956. Die von KIPPENBERG [Anm. 5], S. 28 f. vorgeschlagene Kontrafaktur für Wa. 39,11 weist wenig Melismen auf.

(U. AARBURG, S. 24). Deutlich anders sind die Spruchmelodien Walthers, näher steht wieder das Palästinalied 14,38, während spätere Sprüche (Wizlaw *Ich warne dich*, Wilder Alexander II) stärker melismatisch sind⁴⁸. Wegen der zahlreichen Melismen ist, obwohl die gleichversigen Viertakter es nahelegen könnten, wenn man Lichtensteins *tanzweisen* in Betracht zieht, kaum an ein 'Tanzlied', sei es symbolisch oder real, zu denken⁴⁹; die Lieder Neidharts sind nicht melismatisch⁵⁰, von Lichtensteins Liedern sind allerdings keine Melodien erhalten. Bei den Liedern des 13. Jahrhunderts besteht stilistische Ähnlichkeit mit El 13^b *Rosen ûf der heide*⁵¹ und *Dulce solum natalis patriae* (CB 119)⁵², deutlicher Unterschied aber zu den Liedern mit ausgedehnten Melismen wie Wilder Alexander IV *Sîôn, trûre, Ich sezte mînen fuoz* (Namenlos Mb) oder Hugo von Montfort *Ich frôw mich*⁵³, die alle durch ein sehr ausgedehntes Anfangsmelisma gekennzeichnet sind, während unser Lied sogar kurze Mehrtonverbindungen am Zeilenanfang selten aufweist. Er gehört also, soweit sich das bei der Überlieferungslage sagen läßt, in die Minnelied-Tradition des hohen Minnesangs. Dem Aufbau nach scheint es eine Rundkanzone mit Wiederholung der letzten Aufgesang-Distinktion am Strophenende zu sein, ähnlich wie z. B. Walthers Palästinalied und Mailied mit Variation der Schlußdistinktionen αββ' γδεβ'' (nach CB 151 und 151^a ⁵⁴, jedoch mit dem Unterschied, daß beide Stollen nicht die gleiche Melodie haben, wie es beispielsweise die Neumen auch für Morungen MF 142,19 (αβ αγ . . .) nahelegen. Melodie- und Reimgliederung laufen also nicht parallel:

⁴⁸ E. JAMMERS, *Ausgewählte Melodien des Minnesangs* (ATB Erg. Reihe 1), Tübingen 1963, S. 181 f.

⁴⁹ Ebd., S. 114 f., H. LOMNITZER, *Rez. von JAMMERS* [Anm. 48], *ZfdPh* 84 (1965) 290—297, bes. S. 291 f.

⁵⁰ Die stärker melismatischen Fassungen der Hs. O entspringen vielleicht einer Stilisierung auf das Minnelied hin (U. AARBURG, *MGG* 9, Sp. 164), möglicherweise sind sie Zeugnis eines persönlichen Aufführungsstils (vgl. K. H. KOHRS, *Zum Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern Neidharts von Reuental*, *DVJS* 43 [1969] 604—621, S. 620 f. Anm. 38), die Individualität des vortragenden Musikers konnte sich am ehesten in der Modifizierung der Melodieverzierung äußern (deutet darauf Gottfried, *Tristan v. 4804 wie si ir sanc wandelietet?*). So ist auch die CB-Überlieferung melismenreicher als die frz. Melodiequellen (W. LIPPARDT, *MGG* 2, Sp. 855), der Leich des Wilden Alexander in der Wiener Hs. melismenreicher als in der Jenaer (vgl. *MGG* 9, Sp. 357/358). — Neidharts Sommerlieder sind durchkomponiert, die Winterlieder stollig (U. AARBURG, *MGG* 9, Sp. 1364), jedoch deuten die Neumen CB 168 auf eine Kanzenform αβγ δεγ ζγη. Die Ps.-Neidhartschen Sommerlieder sind überwiegend in Kanzenform oder Reprisen-Barform gehalten (14 von 16).

⁵¹ KLD, S. 264. Melodie bei HUGO KUHN (Hrsg.), *Minnesang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1953, S. 157 (Übertragung in moderne Notation von G. REICHERT).

⁵² W. LIPPARDT, *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana*, *AfMw* 12 (1955) 122—142, hier S. 132 f.

⁵³ JAMMERS [Anm. 48], S. 227—230.

⁵⁴ Vgl. dazu KIPPENBERG [Anm. 5], S. 180 f.

die Grenze zwischen Aufgesang und Abgesang wird durch die Bindung von Z. 8 an Z. 10 und 13 verwischt, andererseits die Zweiteilung des Abgesangs, die bereits durch die Kadenz der zehnten Zeile bewirkt wird (und die die Hs. durch Initialen andeutet), noch unterstrichen. Dieses Gegeneinander von melodischer Gliederung und Reimschema läßt die Gleichförmigkeit der Viertaktzeilen weniger in Erscheinung treten, ebenso wie die Melismen zum regelmäßigen Alternieren der auftaktlosen Verse⁵⁵ in Spannung stehen.

Die Strophe erweist sich als selbständige Schöpfung in der Tradition der Neifenschule, wobei Lichtensteins Vorliebe für den Rhythmus anregend gewirkt haben kann: er hat fast die Hälfte seiner Lieder in gleichversigen Viertaktern abgefaßt; von Konrad von Würzburg, dem unser Autor sprachlich am meisten verdankt, kennen wir nur 2 Viertakt-Lieder. Im gedanklichen Aufbau zeigen sich beide Traditionen, die Neifens und die Konrads, miteinander verbunden, im Sprachlichen wird Neifen ungeschickt imitiert. Neifen liebt die Häufung der Reimklänge, die unser Autor versucht — auch darin vergleichbar manchen deutschen und lateinischen Strophen der *Carmina Burana*. Seine Technik der Wortwiederholung wird nachgeahmt, wenn unser Autor I, 2,3 *liehter* und *liuhten*, Z. 4 und 9 *vreuen* und *vreude* anklingen läßt, *maie* aus Z. 7 in Z. 11 aufnimmt und die Strophen I und II durch den Chiasmus von *weip* und *daz pefte* verknüpft, ähnlich wie es Neifen III, Str. 3 und 4 macht: *ob ez nicht wendet ir munt gar durliuhtic rôt. / Ich gesach von rôtem munde . . .* Diese Figur ist in mittellateinischer Lyrik ebenfalls beliebt: . . . *statim renis immolare / dignus virgis vapulare. Vapulare virgis dignus / dum amoris tantum pignus* (CB 91). Die Strophenverknüpfung wird auch von den Neifen-Nachfolgern verwendet: Trostberg und Buchein II benutzen sie. Die Überspielung der Strophengrenzen unterstreicht das gleichförmige Durchlaufen der Viertakter, es entsteht zwischen den Strophen keine größere Pause als zwischen den beiden Stollen oder zwischen Auf- und Abgesang. Ähnlich geht unser Verfasser auch in den Strophen 2 und 3 vor, wo *minne* das verbindende Wort darstellt und vornehmlich *rwingen* wiederholt wird (III, 3, 5, 9) mit Rückbezug auf Strophe II, 8. Die bei Neifen beliebte Wiederkehr nahezu gleicher Zeilen übernimmt unser Autor ebenfalls: II, 8, 13, 10. Die Armut an Formulierungen ist also nicht in erster Linie künstlerischer Mangel, sondern Stilprinzip, Zeichen für die Verfügbarkeit der geschrumpften Inhalte. Nicht mehr gedankliche Entwicklung, sondern Wortwiederholungen stiften den inhaltlichen Zusammenhang.

Das Lied beginnt im Neifenstil mit einem Natureingang, der schon bei Neifen, indem er ihn von Neidhart übernahm, Formel gewesen war. Obwohl unser

⁵⁵ Die einzige Ausnahme vom auftaktlosen Schema liegt II, 7 vor, die Neumierung deutet auf dreisilbigen Anfangstakt, ist aber, da der Schreiber das letzte Wort der Zeile, *mere*, zuerst vergaß und mit der Neumierung in Schwierigkeiten geriet, nicht beweiskräftig (vgl. Anm. 21).

Autor ihn mit allerlei Inventar ausstaffiert, vermag er es doch nicht in einem anschaulichen Zusammenhang zu bringen: das grüne Feld, die leuchtenden Rosen, Dorfplatz und Wiese, der Vogelsang im grünen Wald, das steht seltsam unverbunden nebeneinander, wenn wir z. B. Neifen XIV vergleichen:

*Schowet uf den anger:
winter wert niht langer;
kleine vogel twanger.
diu beide ist worden swanger:
si birt uns rôsen rô.
man hoert vogel singen,
man siht bluomen springen,
dur daz gras uf dringen;
ir swaere wil sich ringen
als in diu zît gebôt.*

Hier ist eine sinnvolle Ordnung der Bilder verwirklicht, sie ist in unserem Text zugunsten einer Abfolge von Formeln aufgegeben, die eine stereotype Situation nicht einmal mehr darstellen, sondern nur ihre Elemente zitieren, ähnlich wie es in den späten Texten der Berliner Hs. germ. fol. 922 in verknappter Form erscheint (Lied 55):

*Die lucht hayt zich ghezyert wol,
der angher luchtz bloemen wol,
wal ons der liever meren!
Dye voghelin haynt des winters leyt
verdronghen, des zint zi ghemeyt.
Verghanghen yst yr zweren —⁵⁶*

Der Natureingang ist hier 'Überbietungstopos'; er dient zur Steigerung des Lobpreises der Frau. So hat ihn Walther mehrmals benutzt (vor allem 45,37 und 92,9), bei Konrad von Würzburg ist er gängig. Folgt nun bei Neifen auf den Natureingang, der gebracht wird, um eine vorgegebene Stimmung zu setzen, die Wendung zur persönlichen Minnehaltung, so bleibt hier, wie in den meisten Liedern Konrads, der Preis zunächst allgemein: das Lob der Frauen kann niemand zureichend ausdrücken⁵⁷. Im zweiten Stollen von Strophe II wird dann die Dame selbst genannt, aber nur in der dritten Person. Doch im Gegensatz zu Konrad verharret unser Autor nicht bei der verallgemeinernden Aussage, sondern äußert sich selbst in der ersten Person: Danach verlange ich sehr. Die dritte Strophe mit der schon bei Neifen topischen Anrede an die Minne stellt die im Schluß der

⁵⁶ M. LANG [Anm. 34], S. 29.

⁵⁷ Die Wendung *daz lop schrîben* findet sich bei Konrad von Würzburg 29,25 f. und in der Haager Liederhs. Nr. 35,21 — da ist sicher nicht 'schriftlich abfassen' im Gegensatz zu 'singen' (*din lop mit rede nieman wol volenden kan* MF 162,32) gemeint; auch diese Lieder wurden ja gesungen.

zweiten Strophe ausgesprochene eigene Situation unter allgemeine Feststellungen: Frau Minne möge sich mit denen begnügen, die ihre angenehme Mühe gern erdulden, keine zu harte Herrschaft ausüben und nicht zu hochmütig seien. Die Dame selbst erscheint nur noch indirekt: *ir hulden*. Dieses Verschwinden der Dame, diese Reduktion des Gegenübers ist schon bei Neifen vorbereitet (Lied XXXII), meistens aber wird dort die Minne als Fürbitterin angerufen (IV, 5, 7; VII, 3, 6); hier ist die Wendung an die Minne Selbstzweck geworden: du, Minne, bist gut gegen die Trauer. Die Dame selbst ist nicht mehr Bezugspunkt des Liedes, nur noch die Minne, die in der sprachlichen Formel verfügbarer Gegenstand geworden ist. Damit enthüllt sich die mühsam genug herbeigeführte Wendung vom allgemeinen Frauenpreis zur Dame des Sängers in der zweiten Strophe als vorgeblich: nicht sie wird in der zweiten Person angesprochen, sondern die Minne. Der mangelnden sprachlichen Bewältigung korrespondiert die mangelnde gedankliche Durchdringung, die scheinbar persönliche Wendung in der Art des hohen Minnesangs und auch noch Neifens und seiner Nachfolge erweist sich als aufgepropft auf eine verallgemeinerte Minneaussage im Stil Konrads von Würzburg oder des Kanzlers. Das personale Engagement ist scheinhaft, der Umschlag von Minneklage zum Entschluß weiterzusingen steht ebenso beziehungslos nebeneinander wie die einzelnen Teile des Natureingangs oder des Frauenpreises. Was gesungen wird, ist irrelevant geworden, vielleicht ist noch das *Wie* interessant.

Unser Autor verhält sich zu den Minnesängern des 13. Jahrhunderts wie diese zu den Klassikern: er übernimmt selektiv. In eine Strophenform, weiterentwickelt aus Modellen des Neifenkreises, montiert er sprachliche Formeln, zur Hauptsache von Konrad von Würzburg bezogen. Da der Minnedienst für ihn längst keine gesellschaftliche Realität mehr ist, kann er nur geläufige Vorstellungen zu allgemeinen Aussagen zusammenfügen; die Wendung zum Persönlichen mißlingt: sie wird, da sie sich in verfügbaren Formeln ohne den Halt einer bestehenden gesellschaftlichen Konzeption präsentiert, wieder zur allgemeinen Aussage. Diesem Scheitern entsprechen sprachliche Unzulänglichkeiten.

Dichterisch ähnlich schwache Lieder stehen auch in der Handschrift C unter Goesli von Ekenhein, Stamheim, Wachsmut von Mühlhausen; hier ist ebenfalls ein deutlicher Abstand zu den sprachlich und gedanklich konziseren Liedern des 13. Jahrhunderts evident. Wesentlich schwächer sind in ihrer Mehrzahl die deutschen Stücke im Codex Buranus, die vielleicht nur der Melodie wegen aufgezeichnet wurden. Die Texte in C aber stehen ebenso in der literarischen Tradition wie unser Gedicht, das ja durchaus auf der 'Höhe der Zeit' ist und die Errungenschaften Neifens und Konrads von Würzburg rezipiert hat. Daß es in keine Sammelhandschrift gelangte, liegt zum Teil wohl am Entstehungsort: C nimmt überwiegend alemannische Dichter auf und gerade aus dem österreichischen Raum ist die Dichtung, die nicht ins allgemeine Repertoire der Fahrenden aufgenommen wurde, wohl verloren gegangen. Lieder dieser Art werden im höfischen Bereich

selten zum Vortrag gekommen sein, es war Gebrauchs- und Verbrauchsliteratur, vielleicht auf Verlangen angefertigt. So behauptet Sunnenburg (I,13): *Ich sunge ouch wol von minnen liet und von des meien touwen . . . und effet die herren*, wie Geltar (KLD I, 5) es in einem spöttischen Spruch nennt: er nimmt an, daß es solchen Sängern nicht wirklich ernst ist mit der Minne. Fahrendenrepertoire ging aber auch in die Liederhandschriften ein. Weil es sich nicht leicht zuordnen ließ, wird es von A auf verschiedene Sänger verteilt (z. B. Hohenburg [*Niune, Rotenbur*], Rotenburg [*Walther, Offenburc*], die namenlosen Lieder in MF [*Niune, Walter von Mezze*], der Burggrafen von Regensburg [*Lutolt von Seven*] u. a.), und in C wird häufig Platz gelassen für Nachträge, da die Schreiber mit zusätzlichem Material rechneten. Daß unser Gedicht 'nur durch Zufall' bewahrt blieb, ist also lediglich bedingt richtig. Richtig insoweit, daß es als Erzeugnis eines alemannischen Dichters weit eher hätte in eine Sammelhandschrift aufgenommen werden können; nicht richtig aber deshalb, weil es beim Publikum eine vermutlich nur sehr beschränkte Resonanz fand: es war vor dem Hintergrund der lyrischen Produktion der Zeit, so weit wir sehen können, weder aufregend neu noch begeisternd virtuos. Es hält sich im gewohnten Rahmen, befriedigt den Wunsch nach Reproduktion des oft und gern Gehörten, wirkt aber deshalb nicht weiter. Daß es jedoch überhaupt eine Resonanz gefunden hat, könnte in einer Schicht des Liedes liegen, die uns nicht mehr zugänglich ist: das rhythmisch-musikalische Element, das in der Untersuchung vielleicht nur aus dem Mangel an Vergleichsmaterial am interessantesten erschien, mag seine eigentliche Anziehungskraft ausgemacht haben⁵⁸.

⁵⁸ Das hier vorgestellte Minnelied wurde während einer Handschriften-Exkursion entdeckt, die das Seminar für deutsche Philologie an der Universität Würzburg im Februar/März 1967 unter Leitung der Herren Professoren K. Ruh und O. Meyer durchführte. Herrn Pater Dr. Willibrord Neumüller OSB sei an dieser Stelle herzlich für die Erlaubnis der Publikation gedankt.