

**NIKOLAUS HENKEL**

Vagierende Einzelstrophen in der  
Minnesang-Überlieferung

Zur Problematik des Autor- und Werkbegriffs um 1200

NIKOLAUS HENKEL

## Vagierende Einzelstrophen in der Minnesang-Überlieferung

Zur Problematik des Autor- und Werkbegriffs um 1200

Ich beginne mit zwei Beispielen aus der Lyrik Heinrichs von Morungen.<sup>1</sup> Das erste ist ein wahrer Jubelgesang auf das Glück erhörter Liebe (Lied IV, MF 125, 19). Die erste Strophe eröffnet im Aufgesang in jedem der beiden Stollen mit einer Variation des himmelfliegenden Glücksgefühls:

<sup>1</sup> Ich zitiere die Texte dieses Beitrags nach den folgenden Ausgaben:

MF Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von K. LACHMANN und M. HAUPT [...] bearb. von H. MOSER und H. TERVOOREN, 38., rev. Aufl., Stuttgart 1988. – Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausgabe K. LACHMANNs, mit Beiträgen von TH. BEIN und H. BRUNNER, hg. von CH. CORMEAU, Berlin/New York 1996. – Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, hg. von H. HEINEN (GAG 515), Göppingen 1989. – SMS Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von K. BARTSCH neu bearb. von M. SCHIENDORFER, Bd. 1: Texte, Tübingen 1990. – KLD Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, hg. von C. v. KRAUS, 2. Aufl., durchges. von G. KORNRUMPF, 2 Bde., Tübingen 1978.

Außerdem ziehe ich heran: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentar von I. KASTEN, Übersetzungen von M. KUHN, Frankfurt a. M. 1991.

Wo ich auf die Handschriften zurückgehe, greife ich auf die folgenden Faksimileausgaben und Abdrucke zurück:

A Die kleine Heidelberger Liederhandschrift. In Nachbildung. Mit einem Geleitwort [...] von C. v. KRAUS, Stuttgart 1932; siehe weiterhin: Die kleine Heidelberger Liederhandschrift. Cod. pal. germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Einführung von W. BLANK, Wiesbaden 1972. – B Die Weingartner Liederhandschrift [mit Beiträgen von W. IRTENKAUF, K. H. HALBACH, O. EHRISMANN], Stuttgart 1969. – C Die Große Heidelberger 'Manessische' Liederhandschrift. In Abbildungen hg. von U. MÜLLER (Litterae 1), Göppingen 1971; Die große Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdruck hg. von F. PFAFF, 2., verb. und erg. Aufl. bearb. von H. SALOWSKY, Heidelberg 1984.

Siehe im übrigen zur Lyriküberlieferung und zur Literatur zu den Handschriften: Walther von der Vogelweide (s. o.), S. XXIV–XLII sowie: L. VOETZ, Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. Sept. 1988, hg. von E. MITTLER und W. WERNER, Heidelberg 1988, S. 224–274 und Abb. G 4–G 20.

*In sô hôher swebender wunne  
sô gestuont mîn herze ane vröiden nie.  
ich var, als ich vliegen kunne,  
mit gedanken iemer umbe sie.*

Stilistisch brillant sind diese beiden Variationen miteinander verknüpft. Zwei metaphorische Wendungen des Fliegens (*In sô hôher swebender wunne – als ich vliegen kunne*), in Reimbindung stehend, umrahmen in der Stilfigur des Chiasmus die beiden, auf das Ich des liebenden Mannes bezogenen Aussagen (*mîn herze – ich var*). – Der Abgesang der Strophe gibt die Ursache für dieses emporfliegende Glück an:

*Sît daz mich ir trôst enpfie,  
der mir durch die sêle mîn  
mitten in daz herze gie.*

Es ist die alles Leid vergessenmachende Zuwendung der geliebten Frau, die durch die Seele ins Herz des Liebenden geht; sie bewirkt den Taumel des Glücks, den der Stropheneingang auch in seiner sprachlichen Gestalt nachvollzieht. Was es auch Schönes in der Welt gibt, so fährt die zweite Strophe fort, es ist nichts gegen dieses Glück. *Wunne*, *vröide*, *trôst*, dazu *herze* sind die Leitwörter der ersten Strophe, die hier wiederum aufgegriffen werden und – bis auf *trôst* – auch die folgenden beiden Strophen bestimmen.<sup>2</sup> *Wunne* ist es, die Tränen der Freude quellen läßt, schließlich sind es im Eingang von Str. 4 religiös-sakrale Sprachelemente, die das Überirdische des empfundenen Glücks ins Wort fassen: *Saelic sî diu sîeze stunde, / saelic sî diu zît, der werde tac, / dô daz wort gie von ir munde, / daz dem herzen mîn sô nâhen lac*. Nicht nur in ihrem emphatischen Ton, auch in der Wortwahl erinnern diese Verse an den dem gesamten Mittelalter eng vertrauten Osterhymnus des Venantius Fortunatus: *Salve festa dies toto venerabilis evo*,<sup>3</sup> den die zu neuem Leben erlöste Christenheit singt.<sup>4</sup> Und die Wendung vom Wort, das aus dem Munde der geliebten Frau geht, ist

<sup>2</sup> Siehe etwa: *wunne* in Str. 2, v. 1, v. 2 und v. 6; Str. 3, v. 1 und v. 5; *vröide* in Str. 2, v. 4; Str. 3, v. 4; Str. 4, v. 5; *trôst* in Str. 2, v. 6; *herze* in Str. 3, v. 4; Str. 4, v. 4.

<sup>3</sup> Zu den sprachlichen Bildern sowie zur stilistischen Prägung dieses Liedes siehe Heinrich von Morungen, *Lieder. Text, Übersetzung, Kommentar* von H. TERVOOREN, Stuttgart 1975, S. 151f. sowie P. KESTING, *Maria – frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide (Medium Aevum 5)*, München 1965, S. 96-98.

<sup>4</sup> Zur weiten Verbreitung, u. a. auch über die Lateinschulen des Mittelalters siehe J. JANOTA, 'Salve festa dies', in: *VL 8* (1992), Sp. 549f.; N. HENKEL, *Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (MTU 90)*, München 1988, S. 259–265, bes. S. 261. Eine Ausgabe bieten die *Analecta hymnica medii aevi*, hg. von C. BLUME und G. M. DREVES, Bd. 50, Leipzig 1907 (Nachdr. New York/London 1961), Nr. 69, S. 76-84 (in verschiedenen Versionen).

Adaptation einer biblisch geläufigen, durch sakralen Gebrauch erhöhten Sprachformel.<sup>5</sup>

Dieses Lied Morungens ist in B, C und Ca überliefert, die auf die Vorlage \*BC zurückführen. Keinen Zusammenhang mit dieser Vorlage hat die Überlieferung in A, wo am Schluß des schmalen Morungen-Corpus zwei Einzelstrophen stehen:<sup>6</sup> die erste Strophe unseres Liedes MF 125, 19 als A 25 sowie A 26, die in der C-Überlieferung als zweite Strophe des Liedes MF 138, 25 erscheint. Beide Strophen sind in A durch Initialen eingeleitet und so in ihrer Eigenständigkeit markiert, beiden ist nachträglich ein §-Zeichen an den Rand gesetzt zur Kennzeichnung des jeweils neuen Tons.

Fragt man nach der inhaltlichen und ästhetischen Differenz zwischen dem vierstrophigen Lied und der Einzelstrophe, so ergibt sich, daß Str. 1 in inhaltlicher Geschlossenheit, gerundet und argumentativ komplex die zentrale Aussage des gesamten vierstrophigen Liedes umfaßt. Die Strophen 2–4 kann man als sich steigernde Variationen des in Str. 1 angeschlagenen Themas verstehen. Keinesfalls ist die Einzelstrophe A 25 (= MF 125, 19) auf eine Fortführung des Gedankens notwendig angewiesen oder in sonst einer Hinsicht als defizient oder als unvollkommener Rest eines komplexeren Argumentations- und Gedankenzusammenhangs anzusehen.

Mein zweites Beispiel ist problematischer. Das Morungen-Corpus in B überliefert die folgende Strophe (B 16):

*Lachen unde schoenez sehen  
und guot gelaeze hât ertoeret lange mich.  
mir ist anders niht geschehen.*

4 *wer mich ruemens zîhen wil, der sündet sich.*

Den am Schluß des Aufgesangs erhobenen Vorwurf begründet der Abgesang:

5 *Ich han sorgen vil gepflegen  
und vrouwen selten bî gelegen.  
owê!  
mîniu gar verlorne jâr,  
diu riuwent mich für wâr.*

10 *ich überwinde si niemer mê,*

<sup>5</sup> Ich wähle nur drei aus den zahlreichen Beispielen aus: Dt 8,3 ist die Rede vom Wort, *quod egreditur ex ore Domini*; Mt 4,4 vom Wort, *quod procedit de ore Dei*; Lc 4,22 lauschen die Zuhörer den Worten des zwölfjährigen Jesus im Tempel, *quae procedebant de ore ipsius*.

<sup>6</sup> Eine eigene Fassung hinsichtlich des Wortlauts hat der in A überlieferte Text nicht ausgebildet. Das im Apparat von MF nachgewiesene Variantenmaterial ist unspezifisch; und auch die einzige nennenswerte Eigenlesart in v. 6/7 könnte auf einem reinen Abschreibefehler beruhen, sie signalisiert nicht unbedingt eine Abweichung vom Tonschema.

*wan daz ich si gerne sah  
und in ie daz beste sprach.  
mir wart ir nie niht mē.  
owê!*

Eine Klage über die im Dienst für edle Damen verlorene Zeit ist Thema dieser Strophe: 'Ihr Lachen, schönes Äußeres, ihr elegantes Auftreten haben mich zum Toren gemacht, sonst nichts. Wer mich der Prahlerei beschuldigt, versündigt sich: Nur Sorgen habe ich gehabt, noch nie habe ich das Glück erfüllter Liebe mit edlen Frauen genossen. Mich reuen die verlorenen Jahre. Zwar schaute ich die höfischen Damen immer gerne an und sagte nur das Beste über sie. Niemals aber habe ich mehr von ihnen erlangt.'

Die Kanzonenform ist bemerkenswert gehandhabt: Der Exposition des Themas im ersten Stollen folgt im zweiten der gegenüber dem Sänger erhobene Vorwurf des *rüemens*: Er wird im ersten Verspaar des Abgesangs abgewehrt. Das klagende *owê* rahmt, wie immer man es im Abdruck positioniert, den zweiten Teil des Abgesangs und strukturiert ihn im Zusammenhang mit den Reimen in v. 10 und 13. Auffällig ist der mit acht Versen ungewöhnlich große Umfang des Abgesangs. Vergleichbares weist sonst nur noch Morungens einstrophiges Lied *Vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147, 4) auf.

Die Strophe B 16 des Morungen-Œuvres erscheint nicht in den Ausgaben von 'Minnesangs Frühling'. Bereits LACHMANN hatte erkannt, daß das Versmaterial dieser Strophe auch in Morungens Lied VII (MF 127, 34: *Ez ist site der nahtegal*) auftaucht, das nur in C und Ca überliefert ist, und zwar in den Strophen 3 und 4. Nur im Zusammenhang dieses Liedes ist das 'Material' von Strophe B 16, in zwei Teile zerlegt und entgegen der Versfolge in B, 'verwertet'.<sup>7</sup> Als genuin literarischer Text des Hochmittelalters, als sangbares Stück Lyrik ist diese Strophe bislang unerkannt geblieben.

## I.

Diese beiden Beispiele zeigen stellvertretend, was der Gegenstand der folgenden Ausführungen ist: einzeln überlieferte Strophen, die anderwärts in mehrstrophigem Verbund auftauchen. Ihnen ist gemein, daß sie in den einschlägigen Handschriften weder als Nachträge zu bereits notierten Tönen noch als defekte Teile komplexer Lieder kenntlich gemacht werden.

Dabei sind die Einzelstrophen zu unterscheiden von einstrophigen Liedern. Einstrophigkeit ist eine Erscheinung, die zur Gattung Minnesang

<sup>7</sup> Zusammenhängend sind die Verse lediglich in der Transkription zur Faksimileausgabe von B [Anm. 1] und bei H. HEINEN [Anm. 1], S. 44 abgedruckt.

insgesamt gehört. Sie ist vorherrschend in der frühen Lyrik, ist aber auch in der Folgezeit durchgängig belegt. Auffällig gehäuft treten einstrophige Lieder bei Heinrich von Veldeke auf, ohne daß dafür bislang eine geeignete Erklärung gefunden worden wäre.<sup>8</sup>

An diese beiden Beispiele schließen sich Fragen an, die mit vier Bereichen zu tun haben: mit den Problemen von Autor- bzw. Urheberschaft, mit dem Werkbegriff, mit der Textgeschichte und der Funktion solcher einzelstrophiger Lyrik:

1. Wer ist der Autor einer einzeln überlieferten Strophe, wer der Urheber ihrer Einzelexistenz? Der Autor selbst oder ein namenloser Redaktor? Ist die Einzelstrophe Ergebnis gezielter Exzerpierung? Verdankt sich ihre Einzelexistenz einem irgendwie gearteten gestaltenden Zugriff? Welches literarische Interesse, welche Motivation steht hinter der Tradierung der Einzelstrophe?
2. Werkbegriff: Kommt der einzeln überlieferten Liedstrophe ein eigener, d. h. autonomer Werkbegriff zu oder ist sie lediglich als Teil eines komplexen mehrstrophigen Liedzusammenhangs aufzufassen? Welchen Status könnte das Mittelalter solchen Einzelstrophen zugesprochen haben? Welchen Status haben sie in der gegenwärtigen, für Überlieferungsfragen sensibilisierten Editionspraxis?
3. Textgeschichte: Nehmen wir etwa den Ton als Gegenstand einer Mikro-Textgeschichte, dann stellt sich die Frage: Was war zuerst, das mehrstrophige Lied oder die Einzelstrophe? An welchem Punkt der Textgeschichte ist die Einzelstrophe um andere Strophen vermehrt oder wann ist sie aus dem Tonverbund eines mehrstrophigen Liedes ausgegliedert worden?
4. Schließlich zur Funktion: GERHARD HAHN hat bereits in einem seiner frühen Aufsätze (zu Walthers Traumlied, 1969)<sup>9</sup> den Blick darauf gelenkt, daß Überlieferungskonstellationen Aufführungskonzepte enthalten können oder, weiter gefaßt, mit dem 'Gebrauch' der Texte (und Melodien) im Sinne HUGO KUHNS zusammenhängen. Welche Aufführungssituationen für Einzelstrophen sind denkbar? Etwa als Geleitstrophen umfangreicherer Lieder? Oder handelt es sich um konservierend-sammelnde Aufzeichnung, die lediglich für die Lektüre gedacht ist? Welchen Stellenwert innerhalb des Verschriftlichungsprozesses gesungener Lyrik haben diese Einzelstrophen?

<sup>8</sup> Siehe insbesondere H. TERVOOREN, *Wan si suochen birn ûf buochen*. Zur Lyrik Heinrichs von Veldeke und zu seiner Stellung im deutschen Minnesang, *Queeste* 4 (1997), S. 1–15.

<sup>9</sup> G. HAHN, Walther von der Vogelweide: *Nemt, frowe, disen kranz* (74, 20), in: *Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik*, hg. von G. JUNGBLUTH, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969, S. 205–226.

Bei unseren beiden Beispielstrophen dürfte die Autorschaft Morungens eindeutig sein. Unklar aber ist, wer für die Einzelüberlieferung verantwortlich zeichnet. Daß es sich in beiden Fällen um Werkzustände eigenen Rechts handelt, nehme ich mit Sicherheit an; das wird im Verlauf meiner Ausführungen noch deutlicher werden. Die Strophe B 16 ist indes problematisch hinsichtlich der Frage, an welchem Punkt der Textgeschichte sie steht: vor dem in einem anderen Ton abgefaßten Lied MF 127, 34? In dessen Gefolge? Hat sie überhaupt etwas mit diesem Ton zu tun? LACHMANN und sämtliche ihm folgenden Editoren hatten es sich sicher zu leicht gemacht, als sie diese Strophe einfach auf einen Abschreibebefehler zurückführten und als 'Unfall' in der Textgeschichte einstuften. Dazu ist diese Strophe zu stimmig und formal ausgeglichen.

Unstrittig scheint mir jedenfalls, daß die beiden als Beispiele angeführten Einzelstrophen A 25 und B 16 im Vortragszusammenhang gestanden haben können, ob in einem originären, von Morungen selbst verantworteten oder sekundären, ist freilich nicht zu entscheiden. Ich bleibe vorerst bei diesen vorläufigen Aussagen stehen.

Nun noch ein Wort zum Begriff 'vagierende Einzelstrophen'. Er meint Strophen, die dem Benutzer der Handschriften im 13. und 14. Jahrhundert ohne einen für ihn erkennbaren Zusammenhang mit anderen tongleichen Strophen begegneten; 'vagierend' nenne ich sie, weil sie in den Lyriksammlungen dieser Zeit keinen festen Ort zu haben scheinen, sondern in der Regel in den einzelnen Corpora ohne eine dem zeitgenössischen Benutzer der Handschriften erkennbare Regelmäßigkeit oder Motivation erscheinen. Sie gehören aber keineswegs nur in den Zusammenhang der erhaltenen Überlieferung, sondern auch in deren (verlorene) Vorgeschichte. Die erhaltenen Sammlungen wie etwa der Anhang von A oder p verweisen darauf, daß es spätestens im Laufe des 13. Jahrhunderts Zusammenstellungen solcher vagierender Einzelstrophen gegeben haben muß.

In der erhaltenen Überlieferung treten vagierende Einzelstrophen auf zwischen mehrstrophigen Liedern bzw. Sangspruchreihen oder aber in Gruppen mehrerer solcher Einzelstrophen, schließlich auch in eigenen Sammlungen. Der schon genannte Anhang namenloser Strophen in A (f. 40r-41r), die Münchener Liedersammlung G,<sup>10</sup> die ehemals Berliner Sammlung O (jetzt Krakau),<sup>11</sup> die Berner Sammlung p<sup>12</sup> oder die Haager Lieder-

<sup>10</sup>Siehe C. v. KRAUS, Neue Bruchstücke einer mittelhochdeutschen Liederhandschrift, in: *Germanica* (FS E. Sievers), Halle 1925, S. 504–529. Abbildungsnachweis und Literatur in der Walther-Ausgabe von CH. CORMEAU [Anm. 1], S. XXXI.

<sup>11</sup>Siehe G. KORNRUMPF, Konturen der Frauenlob-Überlieferung, in: *Wolfram-Studien* 10 (Cambridger Frauenlob-Colloquium), Berlin 1988, S. 26–50, hier S. 44f.

<sup>12</sup>VOETZ [Anm. 1], S. 259–261 und Abb. G 13 sowie F.-J. HOLZNAGEL, *Minnesang-Florilegien. Zur Lyrik-Überlieferung im Rappoltsteiner Parzifal*, im Berner Hausbuch

handschrift<sup>13</sup> sind Beispiele für Sammlungstypen mit einem mehr oder weniger umfangreichen Bestand an Einzelstrophen, die in der Regel auch namen- und damit gewissermaßen herrenlos tradiert werden, also ohne eine den Sammlern oder zeitgenössischen Lesern erkennbare Autorbindung. Erst die Philologie des 19. Jahrhunderts, vor allem LACHMANN und HAUPT, hat die heute in den Ausgaben vorfindlichen Komplexe tongleicher Strophen zusammengeführt und insofern ein am Ton orientiertes Sammelprinzip fortgesetzt, das wir bereits im 13. und 14. Jahrhundert beobachten können.

Daß im Bereich des Minnesangs diese Komplexe tongleicher Strophen in der Regel als 'Lieder' aufgefaßt wurden, ist bis zu CARL VON KRAUS zu beobachten. Im Gefolge dieser Auffassung sind höchst sensible Interpretationsstrategien entwickelt worden, die liedhafte Kohärenz auch dort zu stiften suchten, wo sie nicht unbedingt nahelag. Und der Eindruck dürfte nicht ganz verfehlt sein, daß damit im Grunde der Liehbegriff des 19. Jahrhunderts auf die Lyrik des Mittelalters übertragen worden sei. In der Konsequenz solcher kohärenzstiftenden Interpretation stand schließlich eine editorische Praxis, die etwa mit Strophenumstellung, Tonangleichung oder Athetierung die vorgängige Interpretation zu bestätigen suchte. Die von mir behandelten Einzelstrophen sind in der Regel in solche Interpretations- und Editionsstrategien integriert worden. Erst die neueren Ausgaben von 'Minnesangs Frühling', der Schweizer Minnesänger oder der Lyrik Walthers von der Vogelweide machen die Überlieferung von Einzelstrophen in der notwendigen Weise sicht- und verfügbar.

Als Werke oder wenigstens Werkzustände eigenen Rechts rücken die Einzelstrophen erst in den letzten Jahren in den Blick. So hat etwa JAN-DIRK MÜLLER auf die Isolierung von sangspruchhaften Strophen im Werk Walthers aufmerksam gemacht.<sup>14</sup> JENS HAUSTEIN hat, wenngleich beiläufig, eine vereinzelt Tageliedstrophe des Marners in ihrem Zusammenhang mit anderen tonverschiedenen Strophen erkannt.<sup>15</sup> FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL hat den Blick auf Minnesang-Florilegien gelenkt, die vorwiegend aus Einzel-

und in der Berliner Tristan-Handschrift N, in: „Dâ hoeret ouch geloube zuo“. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang (Beiträge zum Festcolloquium für G. Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstages), hg. von R. KROHN, Stuttgart 1995, S. 65–88.

<sup>13</sup>Siehe hierzu H. TERVOOREN, Die Haager Liederhandschrift. Schnittpunkt literarischer Diskurse. ZfdPh 116 (1997), Sonderheft, S. 191–207.

<sup>14</sup>J.-D. MÜLLER, Die *frouwe* und die anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers, in: Walther von der Vogelweide (Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von K.-H. Borck), hg. von J.-D. MÜLLER und F. J. WORSTBROCK, Stuttgart 1989, S. 127–146, bes. S. 138–143.

<sup>15</sup>J. HAUSTEIN, Marners-Studien (MTU 109), Tübingen 1995, S. 131–133.

strophen bestehen.<sup>16</sup> HELMUT TERVOOREN ist schließlich in seiner Analyse der Haager Liederhandschrift auf verschiedene Verfahren der Textanordnung und -montage eingegangen, mit denen die Redaktoren neue Zusammenhänge und Verständnisebenen schaffen.<sup>17</sup>

Das Material für die folgenden Ausführungen habe ich aus den bekannten deutschsprachigen Lyriksammlungen des 13. und 14. Jahrhunderts erhoben, ausgeschlossen habe ich jedoch den an deutschen Einzelstrophen reichen Codex Buranus. Motivation und Funktion der deutschen Stropheninserate liegen hier auf einer gänzlich anderen Ebene, für die BURGHART WACHINGER eine umfassende und überzeugende Analyse geboten hat.<sup>18</sup>

Ein Wort vorab noch zu den Fallstricken der philologischen Beschreibungssprache. Die oben zitierte Morungenstrophe A 25 darf nicht einfach als die erste Strophe des Liedes IV bezeichnet werden, die Strophe B 16 nicht als Cento oder Exzerpt aus den Strophen 3 und 4 von Lied VII. Die Begriffe Exzerpt und Florileg setzen bewußte und gezielte Entnahme aus einem umfangreicheren Textkomplex voraus und sind deshalb erst am Schluß eines Evidenzerweises angebracht, dürfen aber nicht dessen Ergebnis antizipieren.

## II.

Damit komme ich zur Sache. An den Anfang stelle ich einige Beispiele aus der Reinmar-Überlieferung. Das Reinmar-Corpus in der Weingartener Liederhandschrift B wird mit der folgenden Einzelstrophe eingeleitet:

*Ain liep ich mir vil nâhe trage,  
des ich ze guote niene vergaz,  
des ère singe ich unde sage;  
mit guoten triuwen main ich daz.  
Sî muoz mir iemer sîn vor allen wîben.  
an dem muote wil ich manigiu jâr belîben.  
waz bedarf ich laides mære,  
wan daz ich si vrömede,  
daz müeget mich dicke sære.*

<sup>16</sup>HOLZNAGEL [Anm. 12].

<sup>17</sup>TERVOOREN [Anm. 13].

<sup>18</sup>B. WACHINGER, Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg. von H. FROMM, Bd. 2 (WdF 608), Darmstadt 1985, S. 275–308. Vgl. zuletzt auch zu einem Einzelfall CH. BERTELSMEIER-KIERST, *Muget ir schouwen, waz dem meien ...* Zur frühen Rezeption von Walthers Liedern, in: Blütezeit (FS L. P. Johnson), hg. von M. CHINCA, J. HEINZLE und CH. YOUNG, Tübingen 2000, S. 87–100.

Der Redaktor von B eröffnet mit dieser Einzelstrophe seine schmale, aber bedeutsame Sammlung von Liedern Reinmars.<sup>19</sup> Ganz offensichtlich – und mit gutem Recht – konnte diese Strophe ihm (oder seiner Vorlage) als vollgültiges Signum der Dichtung dieses Autors gelten. Diese Strophe steht auch am Beginn des Reinmar-Corpus im Codex Manesse. Beide Überlieferungen gehen ausweislich ihrer Übereinstimmung auf die Vorlagenschicht \*BC zurück.<sup>20</sup> In C leitet unsere Strophe aber ein dreistrophiges Lied ein (Reinmar I, MF 150, 1). Hier scheint mir ein Fall vorzuliegen, bei dem die Einzelstrophe als Exzerpt erwiesen werden kann, entstanden innerhalb der Vorgeschichte oder Umgebung von \*BC. Damit ist die Einzelstrophe, wie B sie uns überliefert, ein Werk eigenen Rechts und Anspruchs, ein genuines Zeugnis literarischen Gestaltungswillens des 13. Jahrhunderts. Dreistrophig, wenngleich mit einer anderen Eingangsstrophe und nach anderer Quelle ist das Lied außerdem noch in A überliefert. Auf dieser Grundlage ist es in 'Minnesangs Frühling' ediert.

Was könnte die Motivation für die Tradierung gerade einer Einzelstrophe zur Corpus-Eröffnung in B gewesen sein? Nehmen wir die Strophe für sich, dann fällt ihre inhaltliche und gedanklich-argumentative Geschlossenheit auf. Der Geliebten, die im Herzen getragen und der der Dienst in unverbrüchlicher Treue gelobt wird, gilt der Aufgesang, gipfelnd in der Zusage *mit guoten triuwen main ich daz*. Der Abgesang bestätigt das, bringt aber auch das Leid zur Sprache, das aus der Distanz, durch die Trennung von der geliebten Frau entsteht.

Bei aller reinmarschen Prägung der Strophe wird mit ihrer Thematik doch die „Grundsituation der klassischen Kanzone“<sup>21</sup> eingeführt, wie sie innerhalb der Gattung in immer neuen Variationen erscheint. Gerade diese Eigenschaft macht die Einzelstrophe durchaus geeignet, ein Corpus des Hohen Sangs zu eröffnen. So gesehen bietet diese Einzelstrophe etwas, das als Standardsituation innerhalb des minnesängerlichen Diskurses gelten kann. Merkmal dessen, was ich als Standardsituation bezeichne, ist, daß sie in stetiger Variabilität und Variation innerhalb der Gattung Minnesang präsent ist. Mit der Standardsituation wird ein strukturelles Merkmal der Gattung auf der Ebene der Strophe benannt, das sich – durchaus vergleichbar – auch auf der darunter liegenden Strukturebene der Sprachfor-

<sup>19</sup>Eine Übersicht über den Bestand in B findet sich in: Weingartner Liederhandschrift [Anm. 1], S. 180f.

<sup>20</sup>Siehe jetzt zu den Überlieferungskonstellationen, in denen Reinmars Œuvre erhalten ist: A. HAUSMANN, Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität (Bibliotheca Germanica 40), Tübingen/ Basel 1999; zu \*BC u. a. hier S. 20f.

<sup>21</sup>KASTEN [Anm. 1], S. 812.

meln findet, die MARIANNE VON LIERES UND WILKAU umfassend erschlossen hat.<sup>22</sup>

Dazu ein weiteres Beispiel. Reinmars Lied XXV (MF 175, 1) ist mit vier Strophen in der Nachtragsgruppe des Reinmar-Corpus in B notiert (b 62–65), außerdem in C (C 105–108), und zwar aus der gemeinsamen Vorstufe \*BC. Einer erkennbar anderen Quelle entstammt die Überlieferung in E, wo das Lied zwei Strophen mehr aufweist (E 223–228); dieser Strophenfolge entspricht die Ausgabe in MF. Weit ab von der Überlieferung dieses Tons in C als vierstrophiges Lied (f. 102v), durch insgesamt 140 Strophen getrennt, findet sich als C 245 (f. 107vb) die folgende Einzelstrophe dieses Tons:

*Die ich mir ze vrouwen hâte erkorn,  
dâ vant ich niht wan ungemach.  
waz ich guoter rede hân verlorn!  
jâ, die besten, die ie man gesprach.  
Sî was endelichen guot.  
nieman konde sî von lüge gesprochen hân,  
ern hete als ich getriuwen muot.*

Hier klagt der enttäuschte Sänger vor der höfischen Gesellschaft: ‘Bei der Dame, die ich mir als Herrin erwählt hatte, fand ich nur Kummer. Die besten Lieder, die man je gedichtet hat, habe ich an sie verschwendet, gut vom Anfang bis zum Schluß. Keiner hätte sie schaffen können, der es nicht so aufrichtig meinte wie ich.’

Diese Strophe steht – mit nicht unbeträchtlichen Abweichungen – auch als vierte Strophe innerhalb der sechsstrophigen Überlieferung in E. Doch uns interessiert die in C isolierte Strophe (C 245 = MF 175, 29). Sollte sie aus einer Vorlage exzerpiert sein, die von diesem Ton mehr als diese Strophe enthielt, so gibt C seinem Leser davon keine Kenntnis. Weder ist ein Verweiszeichen auf das fünf Blätter zuvor notierte tongleiche Lied der Strophen C 105–108 gesetzt noch die Möglichkeit genutzt, unsere Strophe an eben dieser Stelle, etwa am unteren Rand von f. 102v, als Nachtrag zu placieren, wo auch noch drei Zeilen frei gewesen wären.

Das war sicher auch nicht notwendig, denn für sich gelesen bietet die Strophe eine in sich geschlossene, nicht zwangsläufig über sich hinausweisende Aussage. Ihr Anliegen ist die Klage über die Dame, der der Sänger – vergeblich – seine preisenden Lieder in Aufrichtigkeit gewidmet hat. Gleichzeitig werden andere abgewehrt, die keinen solch *getriuwen muot* besitzen, sondern mit *lüge* ihren Sang gestalten, also von Minne singen, ohne sie in ihrem Herzen (*muot*) zu tragen. So gesehen bildet auch die Einzelstrophe C 245 eine Standardsituation innerhalb des minnesängerlichen Diskurses ab.

<sup>22</sup>M. v. LIERES U. WILKAU, Sprachformeln in der mittelhochdeutschen Lyrik bis zu Walther von der Vogelweide (MTU 9), München 1965.

Sie kann durch eine einzelne Strophe vollgültig abgedeckt werden und bedarf nicht der Einbindung in einen argumentativ-kohärenten mehrstrophigen Liedzusammenhang.

Gleiches trifft auf das folgende Beispiel zu. Es handelt sich um eine einzeln überlieferte Strophe Reinmars des Alten (MF 176, 5), die in A im Corpus Reinmars des Fiedlers (A 8) notiert ist:

*Aller seldom selic wîp  
tu mir sô  
daz mîn herze hôhe stê.  
obe ich ie dur dînen lîp  
wurde frô  
daz des iht an dir zergê.  
Ich was ie der dienest dîn.  
so bist dâz diu froide mîn.  
sol ich iemer lieben tac  
oder die naht gesehen.  
daz lâz frowe an mir [Hs. dir] geschehen.<sup>23</sup>*

Unsere Einzelstrophe A 8 ist aber auch in liedhaftem Zusammenhang tradiert. In b und C (aus der Vorlage \*BC) bildet sie den Anfang eines vier Strophen umfassenden Tons, dessen liedhafte Kohärenz freilich nicht außer Frage steht.

Als Einzelstrophe bietet A 8 aber einen in sich geschlossenen und selbständigen Frauenpreis, gerahmt von der einleitenden und abschließenden Aufforderung an die Dame, den *dienest* mit *vröude* zu lohnen. Gegenstand auch dieser Strophe ist also eine der geläufigen Standardsituationen der Gattung.

In welcher Umgebung ist sie aufgezeichnet? Im schmalen Fiedler-Corpus gehen zwei lehrhafte Strophenreihen Reinmars des Fiedlers voraus (A 1–4 und A 5–6, KLD I, S. 334), dann folgt die Strophe MF 192, 18 (A 7) Reinmars des Alten, auf die ich gleich zu sprechen komme, und unsere Strophe A 8 (MF 176, 5); sodann als A 9–10 das zweistrophige Reinmarlied MF 190, 27 und am Ende zwei Fiedlerstrophen, darunter die bekannte Spottstrophe auf den von Seven (A 11–12, KLD I, S. 335f.).

Wie kommt es zur Einzelstellung dieser Strophe? Der für das Konzept von A verantwortliche Redaktor hat bekanntlich mehrfach Kurzfassungen von Liedern und ebenso zahlreiche Einzelstrophen aufgenommen. Aber muß er deshalb aus vollständigen Liedern Exzerpte angefertigt haben? Zu welchem Zweck? Aus welchen Motiven? Ebenso plausibel ist die Annahme, daß Strophen wie die angeführten bereits während des gesamten 13. Jahrhunderts als Einzelstrophen in Umlauf und Gebrauch gewesen und in

<sup>23</sup>Die Lesart im letzten Vers: *dir* in A ist eindeutig ein Schreibfehler, der sich leicht nach bC emendieren läßt.

dieser Eigenschaft in A aufgenommen worden sind. Weiterhin müßte in diesem und in vergleichbaren Fällen die Frage offenbleiben, ob das Konzept solcher Einzelstrophen ohne Einbettung in einen liedhaften Zusammenhang schon dem jeweiligen Autor zuzuschreiben oder als Ergebnis einer anonymen und sekundären Redaktortätigkeit anzusehen ist. Wie immer die Einzelstrophigkeit begründet und motiviert ist, fest steht, daß sie einen originär mittelalterlichen Werkzustand repräsentiert, der in diesem Fall spätestens um 1250 vorgelegen hat und damit selbstverständlicher Gegenstand der Literaturwissenschaft ist.

### III.

Einen anderen Typus von Einzelstrophe bietet der folgende Fall. Der eben genannten Strophe A 8 (MF 176, 5) geht im Fiedler-Corpus von A eine weitere voraus (A 7), die einen ganz anderen Charakter hat.

*Stetiz lop er nie gewan  
der al der welte willen tuot.  
mêr umbe êre sol ein man  
gesorgen danne umbe ander guot  
und des besten vlîzen sich.  
vrâg in ieman wer ime daz  
gerâten habe, sô nenne er mich.*

Ein inhaltlicher Zusammenhang dieser Strophe mit der Überlieferungsumgebung in A ist nicht erkennbar. Bestenfalls ließe sich ein allgemeiner unspezifischer Bezug zur lehrhaften Tendenz der vorangehenden Fiedler-Strophen anführen. Auch zu der im Fiedler-Corpus folgenden Minnestrophe A 8 (MF 176, 5) besteht keine gedankliche Verbindung.

Die Strophe A 7, wie sie dem Benutzer der Handschrift hier entgegentritt, gehört zu den lehrhaften Stücken mittelalterlicher Sangspruchdichtung und wäre ohne weiteres in das vielfach namenlos umlaufende, unprofilierte Gut dieser Gattung eingereiht worden, wenn sie nicht auch noch in einem anderen Überlieferungszusammenhang auftauchte. Das Corpus Reinmars des Alten in C bietet sie als letzte Strophe (MF 192, 18) eines vierstrophigen Tons (C 210–213, MF 191, 34), der zwar nicht direkt mit Minne, wohl aber mit der Behauptung des Sängers gegenüber einer mißgünstigen Umwelt zu tun hat. Indem der Sänger sich mit seiner Lebensweisungsgebenden Kompetenz empfiehlt, schließt diese Strophe den Ton in der C-Überlieferung ab, ohne daß sie in einem zwingenden argumentativen Zusammenhang zu den voraufgehenden Strophen stünde.<sup>24</sup> Man könnte diese

<sup>24</sup>Zum vierstrophigen Liedkomplex stellt KASTEN zutreffend fest: „Auffallend ist,

vierte Strophe der C-Überlieferung durchaus auch in diesem Zusammenhang als Einzelstrophe ansetzen, die lediglich wegen ihrer Tongleichheit den vorausgehenden C-Strophen beigegeben wurde, nicht aber, weil sie von den Zürcher Sammlern (oder von deren Vorlage) als integraler Teil des 'Liedes' aufgefaßt worden wäre. Bemerkenswert ist noch, daß der Schreiber von C nach C 213 (MF 192, 18) Platz für eine weitere Strophe (eine weitere Einzelstrophe?) läßt, auf deren späteren Nachtrag er wohl noch gehofft hat.<sup>25</sup>

Mit diesem Beispiel fassen wir einen zweiten Typ von Einzelstrophe, der ausgesprochen häufig auftaucht: die lehrhafte Strophe mit deutlichem Bezug zum Sangspruch. Die Grenzen zwischen Minnesang und Sangspruch sind in solchen Fällen ohnehin nicht klar zu ziehen.<sup>26</sup>

Die sprachlichen Merkmale dieser und vergleichbarer Strophen sind optativische bzw. imperative Wendungen der Handlungsanweisung, das Wenn-dann-Denkemuster der Sentenz<sup>27</sup> sowie die Verstärkung der Verbindlichkeit der Aussage durch verallgemeinernde Relativpronomina. Dieser Redemodus ist auch innerhalb des Minnesangs ganz geläufig und Strophen dieses Typs sind innerhalb liedhafter Zusammenhänge keineswegs selten. Wegen ihrer universellen Anwendbarkeit eignen sie sich aber besonders gut zum Einzelvortrag wie auch zur Tradierung außerhalb eines liedhaften Argumentationszusammenhangs.<sup>28</sup>

daß die Liebesthematik insgesamt wenig profiliert wird und die Ich-Rolle in das Register der Spruchdichtung hinüberspielt.“ Und zur Schlußstrophe MF 192, 18: „Mit einer allgemeinen Lebensweisheit empfiehlt er [der Sänger] sich seinem Publikum abschließend als Ratgeber“ ([Anm. 1], S. 889; hier auch Angaben zur älteren Forschung sowie zur Sentenzhaftigkeit des Stropheneingangs). – C. v. KRAUS hatte das vierstrophige Lied überhaupt als unecht erklärt (MFU = Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, Leipzig 1939, S. 397f.) und in den Anhang der Reinmarsammlung gestellt (<sup>30</sup>MF).

<sup>25</sup> Auf ein weiteres vergleichbares Beispiel, die Einzelstrophe B 101 im Walther-Corpus (L 65, 25), die gegenüber dem fünfstrophigen Liedverbund in C eine eigene Textfassung aufweist (L/C 41 V), macht J.-D. MULLER aufmerksam ([Anm. 14], S. 142).

<sup>26</sup> J.-D. MULLER spricht in vergleichbarem Zusammenhang von „Isolation von Sangspruchhaftem“ ([Anm. 14], S. 138–142).

<sup>27</sup> Siehe hierzu M. EIKELMANN, Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmodelle des Minnesangs bis um 1300 (Hermaea 54), Tübingen 1988, bes. S. 95–155.

<sup>28</sup> Siehe etwa die Strophe *Swer giht, daz minne sünde sî* (MF Hartmann XII 5 = Walther von der Vogelweide, L/C 93 IV). Dazu N. HENKEL, Wer verfaßte Hartmanns Lied XII?, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter (Kolloquium Meißn 1995), hg. von E. ANDERSEN u. a., Tübingen 1998, S. 101–113, hier S. 107–109.

## IV.

Neben den beiden Typen von Einzelstropfen, der oben von mir eingeführten Standardsituation und der lehrhaften Strophe, gibt es zahlreiche andere, die sich keinem Typenraster eindeutig zuordnen lassen. Einige Beispiele sollen hier genügen. Ihnen allen ist gemeinsam, daß die Strophen in sich geschlossene, ästhetisch abgerundete Kunstwerke sind, die, nimmt man sie für sich, keinerlei Einbettung in einen umfänglicheren liedhaften Zusammenhang benötigen, wenngleich die Forschung sie bisher nur im Liedkontext gewürdigt hat. Keinesfalls treten sie auf als defizitäre Relikte umfänglicherer poetischer Konzeptionen.

Hierzu gehört die in C überlieferte erste Strophe von Morungens Narziß-Lied (C 100 = MF 145, 1). Die Zürcher Sammler haben sie als Einzelstrophe vorgefunden und am Ende des Morungen-Corpus, auf der vorletzten Seite (f. 80vb), notiert. Und es deutet nichts darauf hin, daß sie diese Strophe als lediglich unvollständigen Anfang eines umfangreicheren Liedes angesehen hätten. Ein solches ist in vier Strophen bekanntlich nur – ohne jeglichen Autorbezug zu Morungen – gegen Ende des Reinmar-Corpus der Würzburger Liederhandschrift überliefert.<sup>29</sup>

Die in C überlieferte Einzelstrophe ist von bemerkenswerter innerer Geschlossenheit und bedarf der Fortführung des Gedankens, wie sie – eher verwirrend – in den in E überlieferten Strophen stattfindet, nicht.<sup>30</sup> Bereits der Eingang der Strophe *Mir ist geschehen als einem kindelîne* signalisiert eine auf das Ich des Sängers bezogene Bildrede und impliziert die Aufforderung, die Deutung mitzudenken, evoziert also damit beim Hörer umge-

<sup>29</sup>Zur Interpretation des Liedes vgl. besonders CH. HUBER, Narziß und die Geliebte. Zur Funktion des Narziß-Mythos im Kontext der Minne bei Heinrich von Morungen (MF 145, 1) und anderen, DVjs 59 (1985), S. 587–608; E. v. REUSNER, Hebt die Vollendung der Minnesangkunst die Möglichkeit des Minnesangs auf?, DVjs 59 (1985), S. 572–586; E. SCHMID, Augenlust und Spiegelliebe. Der mittelalterliche Narziß, DVjs 59 (1985), S. 551–571; K. SPECKENBACH, Gattungsreflexion in Morungens Lied '*Mir ist geschehen als einem kindelîne*' (MF 145, 1), Frühmal. Studien 20 (1986), S. 36–53. Siehe auch B. KELLNER, Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen, PBB 119 (1997), S. 33–66, bes. 56–65. – Eine Übersicht gibt S. OBERMAIER, Von Nachtigallen und Handwerkern. 'Dichtung über Dichtung' in Minnesang und Sangspruchdichtung (Hermaea 75), Tübingen 1995, S. 51. Vgl. zuletzt CH. YOUNG, Vision and discourse in the poems of Heinrich von Morungen, in: Blütezeit [Anm. 18], S. 20–51, bes. S. 31–40.

<sup>30</sup>Ganz zutreffend stellt B. KELLNER fest: Das Lied „wurde in der Forschung immer wieder erörtert, seine Deutung bleibt kontrovers.“ ([Anm. 29], S. 56).

<sup>31</sup>Man könnte dieses Verfahren, bereits bei der Entfaltung des Bildteils 'parallel' eine Deutung zu entwickeln, vergleichen mit dem Erzählen der Fabel, wobei unerheblich ist, ob ihr ein ausformuliertes Epimythion beigegeben ist oder nicht.

hend einen auf Minne bezogenen Entwurf einer Deutung.<sup>31</sup> In dem Maße, in dem sich – in der zeitlichen Sukzession des Vortrags – die Bildrede vom Kind, das sein Bild im Spiegel sieht, entfaltet, konkretisiert sich auch die vom Hörer erbrachte Deutung des Bildes, das im Zerbrechen des Spiegels gipfelt.

Der den Abgesang einleitende Vers signalisiert mit den Leitwörtern *wunne* und *leit* die vom Hörer bereits parallel zur Entfaltung des Bildteils antizipierte Deutung des Bildes, die jetzt zusammenschießt mit der strophintern formulierten Deutung, die im abschließenden Vers in der Einführung von *liep* und *leit* ihren bereits am Strophenbeginn angezielten Endpunkt erreicht.

Nach Inhalt und Struktur ist diese Strophe nicht auf eine Fortführung innerhalb eines liedhaften Kontextes angewiesen, ist also nicht nur die erste Strophe eines vierstrophigen Liedes, sondern in ihrer Existenz als Einzelstrophe autonomes Kunstwerk.<sup>32</sup> Und es spricht nichts dagegen, Morungens Autorschaft, sofern wir Autorschaft überhaupt noch durch die Überlieferung fassen können, auch und vor allem für die einstrophige Fassung zu reklamieren.<sup>33</sup>

Hätte nicht der Zufall die Überlieferung in der Würzburger Liederhandschrift bewirkt, dann wäre die in C erhaltene Einzelstrophe fraglos als ein gleichwohl beeindruckendes Zeugnis von Morungens Sang gewürdigt worden, wie das ja übrigens mit der am Schluß des C-Corpus stehenden Einzelstrophe *Vil süeziu senftiu toeterinne* der Fall ist (C 104 = MF 147, 4). Betrachtet man diese Strophe vor dem Hintergrund der sonstigen Einzelstrophen-Überlieferung, dann bleibt durchaus die spekulative und deshalb müßige Frage offen nach einem denkbaren weiteren, eben nur durch Zufall nicht erhaltenen Liedzusammenhang, wie er für die übrigen oben angeführten Einzelstrophen regelmäßig zu beobachten war.

Ich füge noch ein weiteres Beispiel einer nicht den beiden von mir vorgestellten Typen zuzuordnenden Einzelstrophe an. Es geht um Walthers

<sup>32</sup>In diese Richtung geht auch A. STEIN, wenn sie anmerkt: „So ist denkbar, daß die in C überlieferte Fassung [...] durchaus als selbständiger Text verstanden und tradiert wurde.“ Zu der in E überlieferten mehrstrophig-liedhaften Fassung vermutet sie folgerichtig und plausibel, man könne sie auch „als Rezeptionszeugnis der einstrophigen Fassung“ ansehen (A. S.: *vntz daz sin hant den spiegel gar zebach*. Reflexionen über die Destruktion virtueller Realität in *hern reymars 'Mir ist geschehen als eime kindelne'*, in: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur, hg. von D. PEIL u. a., Tübingen 1998, S. 147-168, hier S. 147 und 148).

<sup>33</sup>Eine einläßliche Interpretation der Strophe C 100 gibt A. STEIN ([Anm. 32], S. 147-160). Das hier noch für verschollen gehaltene Troß'sche Fragment (Ca) liegt als Depositum in Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. germ. qu. 519, wo ich es habe einsehen können (siehe auch Codex Manesse [Anm. 1], S. 250-252 sowie die kompletten Farbabbildungen ebd., S. 560-567).

von der Vogelweide Halmorakel (L 66, 5), das in zwei unterschiedlichen liedhaften Zusammenhängen erscheint (L/C 42). Es bildet einerseits die zweite von drei Strophen eines Liedes, das auf dem letzten Blatt des Walther-Corpus in C eingetragen ist (C 442–444). Andererseits findet es sich auch in der in F und O überlieferten Fassung, wo das Halmorakel am Abschluß eines dreistrophigen liedhaften Komplexes steht.

Aber das Halmorakel ist auch in zwei Handschriften mit bedeutenden Walther-Corpora als Einzelstrophe überliefert, und zwar in B und C (B 102, C 234, aus gemeinsamer Quelle \*BC).<sup>34</sup> Im Wortlaut mit der Liedfassung weitgehend übereinstimmend, ist diese Fassung offensichtlich in einem zumindest im Abgesang abweichenden Ton (sechs gegenüber acht Versen mit anderer Reimstellung) abgefaßt:<sup>35</sup>

*Mich hât ein halm gemachet frô.  
ich waene, ich sül genâde vinden:  
swie dicke ich maz daz selbe strô,  
als ich gewon was her von kinden  
– Sine tuot, si tuot, sine tuot, si tuot, sine tuot, si tuot –,  
swie ich tet, sô wart ie daz ende guot.*

Der Blick dieser Strophe konzentriert sich auf den glücklich, aber blind Liebenden, dem alles nur zur Bestätigung seiner Hoffnung dienen kann. Anders aber als die dreistrophige Liedversion läßt die Einzelfassung hinter diesem liebesblinden Selbstbetrug des Halm-Messens eine durchaus ironische Distanz erkennen. Die formale und innere Abgeschlossenheit, die ausgewogene Rundung der Aussage mit ihrem pointierten Schluß ist auch hier offensichtlich. Man könnte diese Einzelstrophe sogar als bewußtes Spiel mit der oben charakterisierten 'Standardsituation' verstehen: Die für den Typ der Minneklage bezeichnende Formulierung der Ungewißheit, ob die Dame sich dem liebenden Mann zuwendet, wird hier ins Spielerisch-

<sup>34</sup>Siehe zu \*BC: Walther von der Vogelweide, hg. und erkl. von W. WILMANN, 4., vollst. umgearb. Aufl. bes. von V. MICHELS, Halle a. d. S. 1924, S. 21–27, zu unserer Strophe S. 26.

<sup>35</sup>Ich gebe den Text hier nicht nach einer der Handschriften, sondern nach CORMEAU Ausgabe [Anm. 1], Nr. 42a, der C folgt.

<sup>36</sup>Den Zusammenhang der in BC überlieferten Einzelstrophe mit den beiden mehrstrophigen Fassungen glaubt SCHWEIKLE noch konkreter fassen zu können: „Ein in einer (6zeiligen) Einzelstrophe festgehaltener Einfall wäre auf 8 Zeilen erweitert und durch eine Einleitungsstrophe zu einem mit einer Pointe geschlossenen 2strophigen Lied ausgebaut worden. Eine solche Fassung ist zwar nicht erhalten. Die These gewinnt indes einige Wahrscheinlichkeit durch die Fassungen in C<sup>2</sup> und OF, in denen dieses zweistrophige Lied offensichtlich auf verschiedene Weise zu einem 3strophigen erweitert worden ist [...]“ (Walther von der Vogelweide, Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik, hg., übers. und komm. von G. SCHWEIKLE, Stuttgart 1998, S. 667).

Ironische gewendet.<sup>36</sup>

Auch hier glaube ich die Autorschaft Walthers an der Fassung des Halmorakels als Einzelstrophe nicht ausschließen zu können. Und in diesem Fall würde sich Walthers Autorschaft nicht nur auf die Textfassung, sondern auch auf den gegenüber den beiden dreistrophigen Fassungen anderen Ton beziehen. In C wird die Eigenständigkeit des Tons der Einzelstrophe des Halmorakels sogar durch den Wechsel der Initialenfarbe gekennzeichnet. Aber einzig CORMEAUS Ausgabe weist dieser Überlieferung einen eigenen Wert zu, in den übrigen Editionen liefert die BC-Überlieferung dieser Strophe nur Variantenmaterial zum dreistrophigen Lied.<sup>37</sup>

Vorangeht dem Halmorakel mit B 101 übrigens eine Einzelstrophe gänzlich anderen Inhalts: Hofkritik gegen die *unfuoge*. Sie liegt hier in einer eigenständigen Fassung vor und gehört zum sangspruchartigen didaktischen Typ vagierender Einzelstrophen. Sie ist sonst noch in C überliefert und bildet dort den Abschluß eines fünfstrophigen Liedes (C 112–116; L/C 41 = L 64, 31). An die Stiftung eines gedanklichen Zusammenhangs zwischen den beiden tonverschiedenen Strophen ist hier von dem B-Redaktor ganz offensichtlich nicht gedacht. Möglicherweise hat er beide Strophen auch als einzelne in seiner Vorlage vorgefunden.

Einen Fall ganz besonderer Art stellt eine Einzelstrophe Walthers von der Vogelweide dar, die nicht anderwärts in liedhaftem Zusammenhang überliefert ist, wohl aber ausdrücklich auf ein tongleiches Lied Bezug nimmt: B 89, C 221 (L 61, 32; L/C 37 V).<sup>38</sup>

*Ich wil niht mê ûf ir genâde wesen vrô*

*Mir ist mîn rede [nû] enmitten zwei geslagen:  
daz eine halbe teil ist mir verboten gar,  
daz müezen ander liute singen unde sagen.  
ich sol aber iemer mîner zûhte nemen war  
Und wunneclîcher mâze pflegen.  
umbe einez, daz si heizent êre,  
lâze ich vil dinges under wegen.  
mac ich des niht mê geniezen,  
stêt ez als ûbel ûf der strâze,  
sô wil ich mîne tür besliezen.*

Die Strophe bietet eine engagierte Auseinandersetzung um die Kunst und darüber hinaus eine Entgegnung auf eine uns unbekannt Kritik des Publikums an einem in E überlieferten vierstrophigen Lied Walthers (L 185, 1 = L/C 37).<sup>39</sup> Dessen Anfang nimmt das unserer Strophe in B vorangestellte

<sup>37</sup>Lediglich HEINEN [Anm. 1], S. 210, bietet noch die BC-Fassung.

<sup>38</sup>Ich gebe den Text nach der Ausgabe CH. CORMEAUS [Anm. 1].

<sup>39</sup>Siehe zum Verhältnis des Liedes zur Einzelstrophe J.-D. MÜLLER [Anm. 14], S. 142f.

Incipit auf, eine seltene Erscheinung innerhalb der Lyriküberlieferung, denn es handelt sich um eine typisch litterate Eigenheit, bekannt insbesondere aus der Zitierweise der Psalmen. Doch das Incipit in B: *Ich wil niht mê ûf ir genâde wesen vrô*, zeigt eine programmatische Änderung. Denn in jenem hier zitierten Lied heißt der Anfang: *Ich wil nû mêr ûf ir genade wesen frô / sô ferre, als ich [...] immer mac* (L 185, 1f.): In dem der Einzelstrophe vorangestellten Incipit wird eine Absage an ein Minneritual formuliert, das nicht mehr von einem die Gesellschaft wie den Sänger umgreifenden Wertekonsens getragen wird. Das Lied und Walthers darauf sich beziehende Einzelstrophe (L 61, 32) sind tongleich.<sup>40</sup> Überliefert ist das vierstrophige Lied nur im Walther-Corpus von E. W. WILMANNNS nahm an, es habe auch in \*BC gestanden, sei dort aber durch frühen Blattausfall verlorengegangen.<sup>41</sup> In B und C – und aus \*BC stammend – ist jedenfalls die auf dieses Lied sich beziehende Einzelstrophe überliefert. Die Sammler bzw. Schreiber fanden sie in ihrer jeweiligen Vorlage als einzelne vor und haben sie notiert, offensichtlich ohne den Bezugspunkt der Diskussion zu kennen, ohne aber auch Raum für einen eventuellen Nachtrag freizulassen.

## V.

Neben der isolierten Überlieferung von Einzelstrophen, neben zusammenhangloser Reihung lassen sich auch nicht wenige Fälle beobachten, in denen tonverschiedene Einzelstrophen in erkennbaren Sinnbezügen zusammengestellt sind.

Das Neidhart-Corpus in A (f. 26<sup>r</sup>) wird durch eine Gruppe der folgenden drei Strophen eröffnet:

*Swaz an einem wibe  
guoter dinge kan gesîn  
der hât sî den besten teil:  
minnecliche schône, gar ze wunsche wol gestalt.*

<sup>40</sup>Zur Bewertung des Zusammenhangs siehe die forschungskritischen Bemerkungen von SCHWEIKLE [Anm. 36], S. 717-721. J.-D. MÜLLER vermutet zu unserer Einzelstrophe: „Die radikale Absage schließt an den höfischen Frauendienst an, argumentiert jedoch nicht mehr von seinem Boden aus, sondern von außen. Die Strophe tritt aus der Gattung Minnesang heraus und war deshalb vielleicht aus der Verklammerung mit dem Lied (178-181 E) herauszulösen.“ ([Anm. 14], S. 143). Plausibler scheint mir, daß die Einzelstrophe von vorneherein einen Sonderweg in der Überlieferung gegangen ist und die argumentative Verknüpfung der hier formulierten Absage mit dem Lied über das programmatisch abweichende Incipit und den dennoch dadurch signalisierten Tonzusammenhang hergestellt werden sollte. Abgesehen davon wäre diese Strophe natürlich auch isoliert wirksam: Absage als Standardsituation im oben charakterisierten Sinne.

<sup>41</sup>WILMANNNS/MICHELS [Anm. 34], Bd. 2, S. 439.

*wol ir suozem lîbe!  
 der ist ûf die trûwe mîn  
 umbewollen âne meil [Hs. mal],  
 kiusch an ir gebêren, mit ir spruchen niht ze balt,  
 giwerbes und wol gezogen  
 dêst ein ubergulde gar.  
 ine hât sîn gelucke niht betrogen,  
 swer mit ir verswendet sîniu iâr.*

*Sî hât mit ir strâle  
 mich verwundet in den tôt.  
 Von seneder nôt  
 lîde ich [fehlt A] grôze kâle. ('Qual')  
 Sî ist von dem rôten golde und niht von stâhele.  
 An mîn herze schôz si zeinem mâle.*

*Diche ich mir gedenke,  
 swenne ich mich vereine,  
 waer inder wîbes guote dâ,  
 sîne hete sich sô lange niht an ir verholn.  
 Mîner niuwer clenke  
 lônet sî mirs eine?  
 Nû mac ich dienen anderswâ.  
 Nein, ich wil mit willen disen kumber langer doln.  
 Waz obe lîhte ein selic wîp  
 noch den muot verkêret?  
 Vroiwe mîn herze und trôste den lîp,  
 diu zwei diu sint gesêret.*

Die erste Strophe beginnt mit einem Preis der Vollkommenheit der geliebten Dame: *Swaz an einem wîbe / guoter dinge kan gesîn, / der hât sî den besten teil*, und setzt ihn variierend fort bis zur hyperbolischen Aussage, selbst der, der seine Zeit mit ihr verschwende, sei keineswegs vom Glück betrogen. Die zweite Strophe knüpft mit antikisierender Bildhaftigkeit an: 'Mit dem Pfeil der Liebe bin ich bis auf den Tod verwundet.' Die beiden Metalle der Liebespfeile, sonst Gold und Blei,<sup>42</sup> ergänzen die Aussage und beschließen sie. Die dritte Strophe schließlich formuliert nach dem Muster des Hohen Sangs eine Liebesklage und mündet in die abschließende Bitte an die Dame um Gunst: Obwohl sie den Dienst des Liebenden nicht lohnt, bleibt der Sänger ihr ergeben und hofft, sie werde ihn irgendwann erhören: *Vroiwe mîn herze und trôste den lîp, / diu zwei diu sint gesêret.*

<sup>42</sup>Ovid entfaltet in der Geschichte von Apoll und Daphne die Lehre von den beiden Pfeilen ('Metamorphosen' 1, 466-471): Der goldene Pfeil bewirkt heftige Liebe in Beständigkeit, der bleierne verscheucht die Liebe. Das Mittelalter hat das Motiv mehrfach aufgenommen, u. a. im 'Roman d'Eneas' im Monolog der von der Liebe zu Eneas befallenen Lavine (v. 8159-8170); in Veldekes Bearbeitung belehrt die Königin ihre Tochter über die Wirkung der unterschiedlichen Pfeile ('Eneasroman', v. 9916-9934).

Der gedankliche Zusammenhang der Strophen ist – hier folge ich FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL<sup>43</sup> – unstrittig, aber sie bilden kein Lied. Alle drei Strophen sind tonverschieden und tauchen außerdem anderwärts in liedhaften Zusammenhängen auf:

- A 1 in der R-Überlieferung als achte und letzte Strophe im Winterlied 22 (HW 69, 13),
- A 2 als sechste Strophe im Sommerlied 9 (HW 10, 4). Hier ist der im Lied gestiftete Zusammenhang besonders bemerkenswert und von typisch neidhartscher Pikanterie: Die Klage, vom Pfeil der Liebe zu Tode verwundet zu sein, stammt im Zusammenhang von SL 9 von der lüsternen Alten, die sich den jungen Ritter Neidhart zum Bettgenossen ersehnt.
- A 3 schließlich steht auch im WL 27 (HW 79, 36), und zwar als zweite Strophe, wobei A 3 gegenüber der übrigen Überlieferung eine ganz eigenständige Fassung darstellt.

Hier wie auch in dem auf diese drei Strophen folgenden Neidhart-Corpus von A haben HOLZNAGEL wie auch die frühere Forschung eine erkennbare Tendenz zu Kurzfassungen beobachtet.<sup>44</sup> Bemerkenswert an den drei einleitenden Einzelstrophen ist, daß sie die für Neidhart sonst typischen Brechungen des Höfischen bewußt nicht erkennen lassen. Hat der Redaktor von A einen 'sauberen' Neidhart bieten wollen? Oder vielleicht gerade einen Neidhart, der bei einem kennerhaften Lyrikpublikum aus der bemerkten Differenz zum geläufigen Neidhartbild intellektuelles Vergnügen schafft? Oder handelt es sich gar um beabsichtigt 'höfisch' konzipierte Strophen, die von Neidhart selbst für bestimmte Vortragssituationen bestimmt waren? Beantworten lassen sich solche Fragen nicht, sie wenigstens zu stellen, legt der Zusammenhang mit unseren Überlegungen zu vagierenden Einzelstrophen nahe.

<sup>43</sup>F.-J. HOLZNAGEL, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik* (Bibliotheca Germanica 32), Tübingen/Basel 1995, S. 326–331.

<sup>44</sup>So stellt HOLZNAGEL fest, daß die Kurzfassungen in A „nicht im eigentlichen Sinne unvollständig sind, sondern durchaus verständliche, abgeschlossene Liedfassungen darstellen“ (ebd., S. 330). Und weiter: „Die Reduzierungen im Neidhart-Corpus gehen nach meiner Einschätzung kaum auf das Konto der A/\*A-Tradition, sondern beruhen auf Kürzungen, welche die Schreiber von A/\*A schon in ihren Quellen vorfanden.“ (ebd., S. 331). – Diese Vermutung trifft sich mit meiner Annahme, daß auch die Existenz der vagierenden Einzelstrophen nicht grundsätzlich ein Phänomen der weiteren Textgeschichte oder gar der Spätphase der Überlieferung ist, sondern daß vagierende Einzelstrophen von Anfang an neben dem mehrstrophigen Lied stehen als Optionen lyrischer Komposition und gesellschaftsbezogenen Vortrags.

Auf einen weiteren Fall sinnstiftender Zusammenstellung von tonverschiedenen Einzelstrophen hat JENS HAUSTEIN verwiesen.<sup>45</sup> Sie findet sich in der auf Autorennennung weitgehend verzichtenden, 36 Strophen umfassenden Berner Sammlung p.<sup>46</sup> Sie ist als Lagenfüßsel Teil einer wohl aus Straßburg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Handschrift, die überwiegend lateinische Texte enthält, u. a. die Chronik des Matthias von Neuenburg.<sup>47</sup> Das den Texten vorgeschaltete Inhaltsverzeichnis aus der Entstehungszeit der Handschrift notiert Stück für Stück die auf f. 234r–235v verzeichneten 36 deutschen Liedstrophen. Zu p 1 bis p 4 heißt es: *Item her Morung. / Item ein ander liet. / Item ein tage liet. / Item ein tage liet.* (f. 14v).<sup>48</sup>

Die jeweils tonverschiedenen Strophen p 1–4 weisen, inhaltlich betrachtet, den folgenden 'liedhaften' Zusammenhang auf: p 1: 'Nun ist mein Kummer in Freude umgeschlagen, da mir zugetragen wird, daß meine Herrin mein Bitten erhören wird'; p 2: Lob des Mai: er vertreibt mir mit neuen Farben und dem Sang der Vögel alle Traurigkeit; p 3: Tageliedsituation: Bitte der liebenden Frau an den Wächter, das Paar beim Erscheinen des Morgensterns zu wecken; p 4: Fortführung der Tageliedsituation mit der Warnung des Wächters und dem Abschied der Liebenden.

Der gedankliche Zusammenhang dieses Konstrukts ist überraschend eng und plausibel, man könnte sogar sagen innovativ, denn hier werden typische Bestandteile der deutschen Liebeslyrik auf neue zielgerichtete Weise miteinander verbunden: Jubel über die Liebe der Herrin – Lob des Mai – die Vereinigung der Liebenden, reflektiert in der Situation des Tageliedes, und ihr Abschied voneinander. HAUSTEIN stellt in aller Vorsicht dazu fest: „man sollte die Möglichkeit wohl nicht völlig ausschließen, daß hinter diesem Strophenensemble doch mehr als nur das Bemühen steht, vier Einzelstrophen verzeichnen zu wollen. Denn liest man sie hintereinander, ergeben sie durchaus einen sinnvollen Zusammenhang“.<sup>49</sup> HOLZNAGEL hat die Sammlung p insgesamt untersucht und darauf aufmerksam gemacht, daß sich aus den hier überlieferten Strophen sogar „drei thematische Gruppen“ ergeben.<sup>50</sup>

<sup>45</sup>HAUSTEIN [Anm. 15], S. 131f.

<sup>46</sup>Die einschlägige Literatur zu diesem Überlieferungszeugen verzeichnet CORMEAU in seiner Waltherausgabe [Anm. 1], S. XXXVIII f.

<sup>47</sup>Bern, Burgerbibliothek Cod. 260, sog. 'Berner Hausbuch'. Siehe hierzu die Beschreibung in: Codex Manesse [Anm. 1], S. 259–261.

<sup>48</sup>Eine Abbildung dieser Seite bietet Codex Manesse [Anm. 1], S. 571; danach mein Zitat.

<sup>49</sup>HAUSTEIN [Anm. 15], S. 131.

<sup>50</sup>Freilich zerstört seine Gliederung gerade die Kohärenz der Strophen p 1–4. Die von HOLZNAGEL festgestellten Themengruppen sind: Lieder einer erfüllten, auch körperlichen Liebe; solche mit stärker minnetheoretischem Einschlag und solche zum Thema *huote* (HOLZNAGEL [Anm. 12], S. 80f.).

Woher kommt das Material dieser kohärenten, aber tonverschiedenen Strophenreihe p 1-4? Nur hier, in der Berner Sammlung, überliefert sind p 1 und p 2; die beiden anderen Strophen sind außerdem auch in C überliefert, wo sie mehrstrophige Lieder einleiten. Dabei wird p 1, dem zeitgenössischen Inhaltsverzeichnis folgend, seit LACHMANN Heinrich von Morungen zugeschrieben (XXXV, MF 147, 17); p 2 ist eine anonyme Strophe (KLD Nr. 38, Namenlos p, S. 283); p 3 ist auch Teil von Marners Tagelied (ed. Strauch, III,1), p 4 steht auch im Tagelied VI Ulrichs von Winterstetten (KLD Nr. 59, VII 1, S. 518).<sup>51</sup> HAUSTEIN stellt in diesem Zusammenhang fest: „Merkwürdig bleibt, daß in wenigstens zwei Fällen [sc. p 3 und p 4] die erste Strophe mehrstrophiger Lieder ‘herausgebrochen’ wurde.“<sup>52</sup> Man wird dem nur zustimmen können, wenn die die zu ermittelnde Textgeschichte der beiden Töne tatsächlich den zeitlichen Vorgang der mehrstrophigen Lieder vor der Existenz der Einzelstrophe erweisen könnte, doch sind wir davon weit entfernt. Angesichts der Namenlosigkeit der Überlieferung stellt HAUSTEIN in diesem Zusammenhang die naheliegende Frage, wie es komme, daß bereits „um 1350 die Autorschaft Ulrichs und des Marner vergessen ist.“<sup>53</sup> Ich glaube nicht, daß sie vergessen ist, sie ist hier unnötig, ja störend, denn der Zusammenhang der vier Strophen wird ja nicht über das Konstrukt ‘Autor’ geschaffen, sondern über ihre inhaltliche und sinnerfüllte Kohärenz. Würden jeweils Autornamen genannt, wäre der inhaltlich-argumentative Zusammenhang der Strophen zerstört.<sup>54</sup>

Die Untersuchung solcher kohärenter Sinngebilde aus tonverschiedenen Strophen in p und anderwärts müßte fortgeführt werden. Vergleichbare auf gedanklichen Zusammenhang ausgerichtete Arrangements von Einzelstrophen finden sich in unterschiedlicher Bindung an Namensnennung und Autorschaft. Neben gänzlicher oder weitgehender Anonymität wie in der ehem. Berliner Sammlung O (ehem. Preuß. Staatsbibliothek, Ms. germ. oct. 682, jetzt als Depositum in Kraków), der Berner Sammlung p oder in der Haager Liederhandschrift finden wir solche Gruppen sinnkohärenter Ein-

<sup>51</sup> HAUSTEIN druckt p 3 und p 4 nach der Handschrift ab ([Anm. 15] , S. 131f.).

<sup>52</sup>Ebd., S. 131.

<sup>53</sup>Ebd., S. 133.

<sup>54</sup>Ich verweise in diesem Zusammenhang noch auf die Strophe p 10, die in C die Eingangsstrophe von Hadlaubs Tagelied (SMS 30, 51, I) bildet. Diese Einzelstrophe bietet eine in sich geschlossene, narrativ entwickelte ‘Szene’, in der der Liebende sich seiner Dame, die ihn schon erwartet, im Schutz der Dunkelheit nähert. Der Komplettierung zum mehrstrophigen ‘Nachtlied’ bedarf die Einzelstrophe nicht. Siehe dazu die einläßliche Interpretation von R. LEPPIN, Johannes Hadlaubs ‘Nachtlied’, Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/85), S. 203–231; dazu ihre Ausgabe: Johannes Hadlaub, Lieder und Leichs, hg. und komm. von R. L., Stuttgart/Leipzig 1995, S. 102, wo der Text der Einzelstrophe nach p abgedruckt ist, sowie den Kommentar ebd., S. 312–317.

zelstrophen auch innerhalb namengestützter Corpora: Kleinsammlungen wie Rubin und Rudeger<sup>55</sup> oder Kunz von Rosenhein<sup>56</sup> in C wären hier zu nennen, aber auch die großen Autorensammlungen bieten Einschlägiges.

So hatte etwa JAN-DIRK MÜLLER, eher beiläufig, auf eine Strophentrias im Corpus Walthers von der Vogelweide in der Weingartner Liederhandschrift hingewiesen: Die Strophe B 84 stehe „in Nachbarschaft zu – gleichfalls isolierten – Strophen, die sich mit der *welt*, den *losen*, der *selde* befassen.“<sup>57</sup> Es handelt sich um eine Gruppe von drei tonverschiedenen Einzelstrophen (B 82–84), von denen jede außerhalb von B, in der weiteren Überlieferung, in komplexen liedhaften Zusammenhängen tradiert wird.

*Die lösen schelten guoten wiben mînen sanc  
und jehent, daz ich ir übel gedenke.  
nû pflihten alle wider und haben danc,  
er sî ein zage, der dâ wenke!  
Obe tiuschen wiben iemen ie gespraechen baz?  
wan daz ich scheid  
die guoten und die boesen, seht, daz ist ir haz.  
lopte ich die beide  
gelîche wol, wie stüende daz?*

(B 82 = L/C 34 IV [L 58, 30])

*Diu saelde teilet umbe mich  
und kêret mir den ruggen zuo.  
dâ enkan si niht erbarmen sich,  
nû râtent, friunt, waz ich es tuo.  
Si stêt unge:ne gên mir.  
loufe ich hin umbe, ich bin doch iemer hinder ir:  
si geruochet mich niht ane sehen.  
ich wolte daz ir ouge an ir nâkel stüende:  
sô müest ez ân ir dank geschehen.*

(B 83 = L/C 31 V [L 55, 35])

*Die schamelôsen, liezen si mich âne nôt,  
sô hette ich weder haz noch nît.  
nû muoz ich von in gân, als diu zuht gebôt,  
ich lâze in laster unde strît.  
Dô zuht gebieten moht, wie schuof siz sô:*

<sup>55</sup>Unter diesen beiden Namen überliefert C „vier Minnestrophen, die vier verschiedenen Liedern entstammen und alle auch unter anderen Namen überliefert sind“ (B. WACHINGER, Rubin und Rudeger, in: <sup>2</sup>VL 8 [1992], Sp. 297f.). Jede der hier überlieferten Strophen ist thematisch eigenständig und in sich geschlossen. Die Zusammenstellung der Strophen bedurfte der namentlichen ‘Autorisierung’ um dem Sammelprinzip von C zu entsprechen.

<sup>56</sup>Zu den unter diesem Namen laufenden Strophen vgl. V. MERTENS, Hugo von Mühldorf, in: <sup>2</sup>VL 4 (1983), Sp. 251f.

<sup>57</sup>J.-D. MÜLLER [Anm. 14], S. 135.

*tûsent werten einem ungefügem man,  
unz er schône sich versan,  
und muose sich versinnen.  
sô vil was der gefüegen dô.*

(B 84 = L/C 40 IV [L 64, 4])

Die Gruppierung der drei Strophen in B, die sonst in je eigenen mehrstrophigen Tonverbänden stehen, bedeutet keineswegs, daß hier drei isolierte Aussagen vorliegen. Befragt man sie auf inhaltliche Zusammenhänge, so wird deutlich, daß es in allen drei Strophen um die Situation des Sängers gegenüber der Gesellschaft geht. In B 82 wehrt er sich gegen üble Herabsetzung seines Sanges bei den Frauen, wo doch niemand besser von ihnen gesungen habe als er. B 83 als Zentrum der Trias gilt der Fortuna, die einen Bogen um den Sänger macht und ihm keinen Blick schenken will. In B 84, im Stropheneingang mit B 82 verwandt, schließlich setzt sich der Sänger gegen Anfeindung und Mißgunst zur Wehr, erfolglos freilich in einer gegenüber früheren Zeiten gewandelten Welt, in der es an Mitstreitern in Sachen des höfischen Anstands fehlt. Auch hier haben wir es mit einem bewußt gestalteten thematischen Arrangement von tonverschiedenen Einzelstrophen zu tun.<sup>58</sup> Unklar ist, wann dieses Arrangement hergestellt wurde, wie seine Textgeschichte aussieht. Die Überlieferung bietet indes Spuren eines historischen Umgangs mit klassischer Lyrik, die vorerst auf der 'Oberfläche' der Aufzeichnung zu analysieren sind; auf mögliche Konsequenzen hinsichtlich des performativen Gebrauchs solcher Arrangements von Einzelstrophen komme ich noch zu sprechen. Doch dürfte schon jetzt klar sein, daß der für die jeweiligen Einzellieder geltende Charakter des literarischen 'Werks' auch, wenngleich in modifizierter Weise, auf Strophengruppen zutrifft, denen ein erkennbarer und sinnstiftender Gestaltungswille zugrundeliegt.

## VI.

Ich breche hier ab. Das einzubeziehende Material ist wesentlich umfangreicher und müßte je von Fall zu Fall analysiert werden. Wie sind nun solche Zusammenhänge tonverschiedener Einzelstrophen hinsichtlich ihrer Genese und Funktion zu beurteilen? Nimmt man an, daß es sich um bewußte Exzerpte aus umfangreicheren Liedersammlungen handelt, dann dürfte am ehesten die schriftgebundene Benutzung dieser Strophensammlungen überzeugen. Sie wären dann Gegenstände der Lektüre, die sich der Minnethe-

<sup>58</sup>Der hier sichtbare thematische Zusammenhang der drei Einzelstrophen läßt sich darüber hinaus noch durch die Welt-Thematik des in B vorangehenden Liedes L/C 35 (L 59, 37) ergänzen (B 77–81, C 213–217).

matik zuwendet, in der Regel freilich auch, ohne sich dabei an das Kriterium von Autorschaft zu kehren. Denn Autornamen fehlen vielfach bei solcher Überlieferung. Die Berner Liedersammlung p, Lagenfüßsel einer überwiegend von lateinischer Chronistik bestimmten Handschrift, ist ein gutes Beispiel dafür. Was hier auf den ersten Blick als sekundäres, höchst banales Sammelsurium erscheint, dürfte in durchaus origineller Weise das Interesse an der Gattung um 1350 bezeugen, wenn wir annehmen, daß dem litterat geschulten Publikum, für das die Handschrift angelegt war, hier so etwas wie eine intertextuelle 'Spielwiese' geboten wurde, die zum genußvoll-spielerischen Wiedererkennen des bereits Bekannten einlud. Die zeitliche und regionale Nähe des Berner Florilegs p zu den Liedersammlungen A, B und C legt diese Vermutung durchaus nahe.

Wie aber ist die Sammlung der 36 Strophen in der Berner Sammlung p zustande gekommen, die eigentlich innerhalb der Handschrift nur ein Lagenfüßsel darstellt? Es fällt schwer sich vorzustellen, daß ein namenloser Redaktor für das von ihm fast ausschließlich namenlos<sup>59</sup> notierte Strophenmaterial die Œuvres von mindestens elf uns heute namentlich faßbaren Autoren durchforstet haben sollte, darunter solch umfangreiche wie die von Friedrich von Hausen, Morungen, Reinmar, Walther von der Vogelweide, dem Marner, Ulrich von Winterstetten, Gottfried von Neifen, Konrad von Würzburg, Johannes Hadlaub u. a. Und dies nur zu dem Zweck, um mit dieser auch noch weitgehend namenlosen Sammlung den freien Raum einer Lage zu füllen.<sup>60</sup> Näher liegt es, voraufgehende Sammlungen solcher Einzelstrophen anzunehmen, die dem Redaktor von p als Quelle gedient haben können. Die Tatsache, daß uns eine ganze Reihe ganz oder teilweise namenloser Sammlungen erhalten ist, legt nahe, hierin einen regelrechten Sammlungstyp des 13. und 14. Jahrhunderts zu sehen.

Aber wird man diesen Überlieferungsbefund auf die Schrifttradierung und Lektüre beschränken dürfen? Wird man den gesungenen Vortrag tonverschiedener Einzelstrophen, wenn sie inhaltlich sinnvoll verknüpft sind, ausschließen können? Sicher, von unserem auf das Lied als Ganzes gerichteten Vorverständnis scheint es abwegig, daß ein Sänger für jede Strophe einen neuen Ton anstimmen sollte. Doch das lateinische wie das deutsche Mittelalter kannte Formen weltlichen Gesangs von Liebesdichtung, die eine wenigstens entfernt ähnliche Praxis der sangbaren Folge tonverschie-

<sup>59</sup>Bis auf p 1: *Item her Morung* sowie: *Item dis ist der rosenkranz hern Nithartes* (Abdruck nach der Abbildung in Codex Manesse [Anm. 1], S. 571.

<sup>60</sup>HOLZNAGEL stellt ganz zutreffend fest, p sammle „auf engstem Raum Autoren aus über einem Jahrhundert Lyrikgeschichte und kombiniert damit die literarische Tradition mit vergleichsweise aktueller Lieddichtung.“ ([Anm. 12], S. 80, Anm. 53). Man sollte diese Feststellung, ganz im Sinne HOLZNAGELS, auch auf die mögliche Vorlage von p ausweiten.

dener Strophen boten: die Sequenz und den Leich. Sollten die thematisch kohärenten Gruppen tonverschiedener Einzelstrophen, wie sie die Überlieferung in größerer Zahl bietet, Reflexe einer Aufführungspraxis enthalten, dann wäre damit ein bislang unerkannter Typ textlich-musikalischer Praxis des Hoch- und Spätmittelalters gewonnen.

## VII.

Abschließend komme ich zu meinen eingangs aufgestellten Fragenkomplexen zurück. Die Autorschaft an Einzelstrophen ist unproblematisch, wo sie in klar profilierten Autorencorpora auftreten. Morungens Jubelstrophe in A (MF 125, 19), die Narziß-Strophe in C (MF 145, 1), die Einleitungsstrophe im Reinmar-Corpus B (MF 150, 1) möchte ich für authentisch halten, nicht nur hinsichtlich ihrer Form, sondern auch in ihrer Einzelstrophigkeit. Diese Aussage steht unter dem selbstverständlichen, weil für fast die gesamte Gattung geltenden Vorbehalt, daß wir in den überlieferten Texten nicht das 'Werk' des Autors, sondern nur dessen Rezeption greifen können.<sup>61</sup>

Wo Einzelstrophen in varianten Fassungen erscheinen, etwa die Morungenstrophe B 16 oder Walthers Halmorakel in BC, ist eine Zuweisung an den jeweiligen Autor jedenfalls nicht auszuschließen.

Anders steht es mit der Urheberschaft an der Einstrophigkeit. Anders als für CARL VON KRAUS sind für den gegenwärtigen Philologen Mehrfachfassungen, Varianz in Wortlaut, Strophenzahl und -folge geläufige Vorstellungen und Ausweis der spezifischen Lebensformen mittelalterlicher Texte. Hierher gehört auch die Erscheinung vagierender Einzelstrophen im Minnesang. In diesen und anderen Fällen wird man Einzelstrophen als autorgebundenen Werkzustand auffassen können, etwa in der Art eines vorgestellten 'Konzepts' oder 'Entwurfs' (etwa Morungens Narziß-Strophe), einer Aufführungsvariante oder als Geleitstrophe zu umfangreicheren Vortragskomplexen (etwa bei den sangspruchartigen Einzelstrophen). Da Zeugnisse zu den Aufführungsmodalitäten des Minnesangs generell fehlen, können solche Aussagen naturgemäß nur hypothetischen Charakter haben. Es wäre aber verfehlt, wollte man in der Existenz vagierender Einzelstrophen lediglich ein Phänomen der weiteren Textgeschichte oder gar der Spätphase der Überlieferung sehen. Vielmehr ist deutlich geworden, daß sie offensichtlich von Anfang an neben dem mehrstrophigen Lied aufgetreten sind als eigenständige Optionen lyrischer Komposition und gesellschaftsbezogenen Vor-

<sup>61</sup>Die stringente Entwicklung eines rezeptionstheoretischen Autorkonzepts im Modell einer „Autorkonkretisation“, mit dem das bislang vorherrschende produktionstheoretische Autorkonzept überwunden werden kann, verdanken wir A. HAUSMANN [Anm. 20], bes. S. 26–36.

trags. Das trifft auch zu auf die Fälle, in denen sich sinnstiftende thematische Verknüpfungen von Einzelstrophen in unterschiedlichen Tönen feststellen ließen. Hier könnte ein bislang unerkannter, jedoch höchst ambitionierter Typ textlich-musikalischer Praxis des hohen und späten Mittelalters greifbar werden. Er setzt ein hohes Maß literarisch-musikalischer Kenner-schaft des Publikums voraus und bezieht die Zuhörer in ein kultiviertes ästhetisches Spiel ein. Der künstlerische Anspruch dieses Spiels beruht einerseits auf dem sinnfällig-überraschenden Arrangement der – bekannten – Texte, andererseits in der potpourrihaften Abfolge der gleichfalls als bekannt vorausgesetzten Töne.

Hinsichtlich des Werkbegriffs, der auf Einzelstrophen anzuwenden ist, lassen sich deutlichere Aussagen treffen. In vielen Fällen bilden Einzelstrophen wie auch sinnstiftend arrangierte Gruppen von Einzelstrophen Werk-zustände autonomer Geltung und definieren sich nicht über umfassendere mehrstrophig-liedhafte (Ton-)Zusammenhänge. Als solche Werkzustände eigenen Rechts sind vagierende Einzelstrophen Gegenstände der Literatur-wissenschaft, sei es im Rahmen eines Autorœuvres, sei es als Teile der Textgeschichte von Liedern im 13. und 14. Jahrhundert.