

## Cordula Kropik

### Texte in Auflösung?

#### „Diskordanzen“ in der anonymen Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts

Unter den anonymen Liebesliedern des späten Mittelalters ist Mehrfachüberlieferung selten. Besonders die handschriftlichen Sammlungen des 15. Jahrhunderts<sup>1</sup> sind von Unika bestimmt. So sind im ‚Augsburger Liederbuch‘ 64 von 97 Liedern unikal überliefert, das sind gut zwei Drittel.<sup>2</sup> Im ‚Lochamer Liederbuch‘ ist der Anteil mit 24 von 45 etwas niedriger,<sup>3</sup> dafür liegt er im ‚Königsteiner Liederbuch‘ mit 132 von 169 Liedern noch höher: bei fast 80%.<sup>4</sup> Das Korpus schließlich, das dem ‚Liederbuch der Clara Hätzlerin‘ zugrunde liegt, ist zwar insgesamt dreimal abgeschrieben worden; es weist in seinen 73 Liedern aber nur 14 Überlieferungsparallelen auf.<sup>5</sup> Insgesamt ist die Schnittmenge der Sammlungen also gering.

---

<sup>1</sup> Zum Typus des handschriftlichen, weltlichen Liederbuchs grundlegend FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: Weltliche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Zur Beschreibung eines literarisch-musikalischen Diskurses im deutschsprachigen Spätmittelalter. In: ‚Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen‘. Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft. Fs. für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag. Hg. von OLIVER KRÄMER und MARTIN SCHRÖDER. Essen 2013 (Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik 3), S. 74–87; ders.: *wil gi horen enen sancke?* Zum Konzept einer Medienkulturgeschichte der Lyrik in den handschriftlichen, weltlichen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma. Hg. von DOROTHEA KLEIN. Wiesbaden 2016 (Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 307–336.

<sup>2</sup> MICHAEL CURSCHMANN: ‚Augsburger Liederbuch‘. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 1 (1978), Sp. 521–523. Die Texte sind in der veralteten Edition von Bolte zu greifen: Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454. Hg. von JOHANNES BOLTE. In: Alemannia 18 (1890), S. 97–127 u. 203–237. Eine umfassende Materialaufnahme der Handschrift findet sich bei KLAUS JÜRGEN SEIDEL: Der Cgm 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das ‚Augsburger Liederbuch‘ von 1454. Diss. München 1972. Eine übersichtliche Zusammenstellung der Konkordanzen zu den Liebesliedern bietet DORIS SITTIG: *vyl wonders machet minne*. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Göppingen 1987 (GAG 465), S. 38–42. Digitalisat des Cgm 379: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00061176/images/> (im Folgenden zitiert als Au).

<sup>3</sup> CHRISTOPH PETZSCH: ‚Lochamer Liederbuch‘. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 888–891. Edition: Das Lochamer-Liederbuch. Einführung und Bearbeitung der Melodien von WALTER SALMEN. Einleitung und Bearbeitung der Texte von CHRISTOPH PETZSCH. Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, NF Sonderbd. 2). Digitalisat des Ms. Mus. 40613 der SBB-PK Berlin: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN645230707>.

<sup>4</sup> PAUL SAPPLER: ‚Königsteiner Liederbuch‘. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 108–110. Edition: Das Königsteiner Liederbuch, Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hg. von PAUL SAPPLER. München 1970 (MTU 29). Digitalisat des Mqg 719: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726187577>.

<sup>5</sup> INGEBORG GLIER: Hätzlerin, Clara. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 3 (1981), Sp. 547–449. Bis zum Erscheinen der Neu-edition von Jens Haustein und Hans-Joachim Solms in der veralteten Ausgabe von Haltaus: Liederbuch der Clara Hätzlerin. Hg. von CARL HALTAUS. Quedlinburg, Leipzig 1840, ND mit einem Nachwort von HANNS FISCHER, Berlin 1966. Digitalisat: [http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP\\_\\_\\_X\\_A\\_12\\_\\_\\_\\_\\_3XBZGT5-cs#search](http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP___X_A_12_____3XBZGT5-cs#search).

Der Eindruck der Unikalität wird sogar noch stärker, wenn man die wenigen mehrfach überlieferten Lieder genauer ins Auge fasst. Inwiefern sie tatsächlich als ‚Konkordanzen‘ bezeichnet werden können, mag man oft genug bezweifeln; mit einigem Recht könnte man ebenso gut von ‚Diskordanzen‘ sprechen. Übereinstimmt hier wenig, und selbst nach Analogem und Vergleichbarem muss man bisweilen geradezu suchen. Der Befund fällt dabei nur bis zu einem gewissen Grad in den Bereich dessen, was für die Lyrik des hohen Mittelalters als *mouvance* bezeichnet wird.<sup>6</sup> Hier werden nicht nur Formulierungen verändert und Strophenfolgen umgestellt; vielmehr finden immer wieder Umgestaltungen statt, die daran zweifeln lassen, ob man es mit ein- und demselben Lied zu tun hat – ja mehr noch: ob überhaupt von einem Lied-Text die Rede sein kann. „Wo ist da der Text?“, so haben Sonja Glauch und Florian Kragl unlängst mit Blick auf bestimmte Phänomene der Lyriküberlieferung vor 1400 gefragt, und damit ein Problem auf den Punkt gebracht, das für die Liebeslieder des späten Mittelalters noch verstärkt gilt.<sup>7</sup> Denn während bei der Überlieferung von Minnesang und Sangspruchdichtung vor allem die konstante Form dafür sorgt, dass ein Lied wiedererkennbar und -verwendbar bleibt, sind hier auch die Formen wenig beständig. Wo gleiche Initien und ähnliche Formulierungen Konkordanz suggerieren, da fallen strophische Gefüge geradezu auseinander, scheinen die Strukturen von Vers und Metrum wenig Geltung zu haben.<sup>8</sup>

Dass dieser Befund nicht unbedingt dazu anregt, die Textualität spätmittelalterlicher Lieder positiv zu beschreiben, ist verständlich. Vorstöße in diese Richtung fehlen zwar nicht ganz – allerdings konnten Ansätze wie der des Weiterdichtens und Umformens<sup>9</sup> oder

---

Die Kernsammlung der Lieder findet sich außer in der Hs. Prag, X A 12 auch in der ‚Bechsteinschen Handschrift‘ (UB Leipzig, Ms. Apel 8, davor ULB Halle/S., Cod. 14 A 39) und in der Handschrift des Martin Ebenreuther (Berlin, SBB-PK, Mgf 488). Zur Konzeption der Sammlung BURGHART WACHINGER: *Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken. Die Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin* [1982]. In: ders.: *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin, New York 2011, S. 395–415. Die Konkordanzen verzeichnet INTA KNOR: *Das Liederbuch der Clara Hätzlerin als Dokument urbaner Kultur im ausgehenden 15. Jahrhundert. Philologische Untersuchung zum Textbestand in den Handschriften Prag Nationalmuseum, X A 12, der Bechsteinschen Handschrift (Halle/S. 14 A 39) und Streuüberlieferung*. Halle a. d. Saale 2008 (Schriften zum Bibliotheks- und Büchereiwesen in Sachsen-Anhalt 90), S. 111–135 (im Folgenden zitiert als Hä).

<sup>6</sup> Vgl. bes. PAUL ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972 (Collection Poétique); THOMAS CRAMER: *Mouvance*. In: *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. Hg. von HELMUT TERVOOREN und HORST WENZEL. Berlin 1997 (ZfdPh 116, Sonderheft), S. 150–181. Zur Kontextualisierung innerhalb der New Philology in demselben Band: PETER STROHSCHNEIDER: *Situationen des Textes. Okkasionele Bemerkungen zur ‚New Philology‘*, S. 62–86.

<sup>7</sup> SONJA GLAUCH/FLORIAN KRAGL: *Wo ist da der Text? Grade und Faktoren der Strophenverknüpfung in der Überlieferung mittelhochdeutscher Lyrik*. In: *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Hg. von SUSANNE KÖBELE [u. a.]. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), S. 51–87.

<sup>8</sup> Glauch und Kragl formulieren diese Beobachtung an der ‚Haager Liederhandschrift‘, welche sie als symptomatisch für eine neu auftretende „Formlosigkeit“ in der „Peripherie der Lyriküberlieferung“ begreifen und auf ein „verändertes Verständnis von Textualität“, konkret im Sinne von Leselyrik, hin deuten (ebd., S. 76–83, hier S. 76 u. 82). Die folgenden Überlegungen zeigen, dass für die Liedüberlieferung des 15. Jahrhunderts weiter differenziert werden muss.

<sup>9</sup> CHRISTOPH PETZSCH: *Weiterdichten und Umformen. Grundsätzliches zur Neuausgabe des Lochamer-Liederbuches*. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 10 (1965), S. 1–28.

der lyrischen Verwilderung<sup>10</sup> nichts daran ändern, dass man die starke Varianz der Überlieferung nach wie vor als ‚textuelle Verderbnis‘ begreift. Wie schwer es ist, sich diesem Verdikt zu entziehen, zeigt ein exemplarischer Blick auf die verdienstvolle Studie, die Horst Brunnens Schülerin Doris Sittig bereits im Jahr 1987 vorgelegt hat.<sup>11</sup> Als Einzige, die es bislang unternommen hat, ein Teilkorpus von spätmittelalterlichen Liedern formal zu systematisieren, stößt sie auf fast unüberwindliche Probleme. Denn in der Tat: Wie will man Lieder einer formalen Analyse unterziehen, die metrische Schemata und Reimformeln nur ansatzweise erkennen lassen? Und wie will man in diesem Zusammenhang Abweichungen als Varianten eines Lieds notieren? Dass Sittig in dieser Situation zum Mittel der Konstruktion greift, ist als Notlösung sicherlich verständlich. Ihr Versuch, die Texte „in ihre ursprüngliche Gestalt zurückzusetzen“, hat allerdings einen hohen Preis.<sup>12</sup> Zum einen hat es die Form, die sie den Liedern in ihren ‚wiederherstellenden‘ Strophen-schemata zuschreibt, wohl oft genug nicht gegeben – geschweige denn als ursprüngliche. Zum andern hat ihre Darstellung zur Folge, dass die reale Überlieferung im Vergleich zur vermeintlich fehlerfrei-ursprünglichen fast immer als mehr oder weniger „zerrüttet“ erscheint.<sup>13</sup>

Wenn ich der Einschätzung von ‚Verderbnis‘ und ‚Zerrüttung‘ hier widerspreche, so geht es mir wohlgemerkt nicht darum, aus schlechten Texten gute oder aus ‚kaputten‘ Liedern intakte zu machen. Dennoch, so meine Behauptung, sind solche Qualifikationen irreführend. Indem sie nämlich ein Konzept von Textualität voraussetzen, das auf die anonymen Lieder des späten Mittelalters nicht zutrifft, versperren sie den Zugang zu einer adäquaten Beschreibung. Weshalb dieses Konzept nicht trägt und was an seine Stelle gesetzt werden kann, will ich im Folgenden zeigen. Dafür gehe ich in fünf Schritten vor: Zuerst werde ich an einem Beispiel illustrieren, wodurch sich das Phänomen der ‚diskordanten‘ Überlieferung auszeichnet (1.). Davon ausgehend frage ich nach dem Textbegriff (2.), nach der Reichweite des Phänomens (3.) und nach einigen Prinzipien der Variation (4.), bevor ich zuletzt Schlussfolgerungen für den Umgang mit dem lyrischen Paradigma ziehe (5.). Der Fluchtpunkt meiner Überlegungen ist zunächst ein philologischer, er geht aber in der Perspektive darüber hinaus. Ich möchte zeigen, wie eine differenzierte Beschreibung der Textualität dazu beitragen kann, den literarischen Typus des spätmittelalterlichen Liebeslieds neu zu bewerten.

<sup>10</sup> MANFRED KERN: ‚Lyrische Verwilderung‘. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts. In: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von ELIZABETH ANDERSEN [u. a.]. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 7), S. 371–393; ders.: Hybride Texte – wilde Theorie? Perspektiven und Grenzen einer Texttheorie zur spätmittelalterlichen Liebeslyrik. In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003. Hg. von GERT HÜBNER. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 37), S. 11–45.

<sup>11</sup> SITTIG, *vil wonders machet minne* [Anm. 2].

<sup>12</sup> Ebd., S. 45–75, hier S. 45. Sittig konzediert, dass ihr „Unternehmen [...] eine gewisse Fehlerquote in sich birgt und deshalb nicht durchweg Anspruch auf alleinige Gültigkeit erhebt“ (ebd.).

<sup>13</sup> Ebd.

1. Eine exemplarische Studie: *Sweýgen ist der obrest hórt*

Als typisches Beispiel für die ‚Diskordanz‘ in der Liebeslyrik des späten Mittelalters möchte ich das Lied *Sweýgen ist der obrest hórt*<sup>14</sup> vorstellen. Es ist insgesamt dreimal überliefert.<sup>15</sup> Zwei der Textzeugen finden sich in schwäbischen Sammlungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, im sogenannten ‚Liederbuch des Jakob Kåbitz‘ und im ‚Augsburger Liederbuch‘ von 1454.<sup>16</sup> Die Aufzeichnung des ‚Augsburger Liederbuchs‘ ist melodielos, im ‚Liederbuch des Jakob Kåbitz‘ ist ein kurzes Melodieinitium vorangestellt.<sup>17</sup> Daneben ist im Codex 5119 der Österreichischen Nationalbibliothek ein dritter Textzeuge erhalten. Der Text steht hier ebenfalls melodielos am Ende einer kleinen Gruppe von Liedern, die nachträglich in eine in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgezeichnete Sammlung von lateinischen Rechtstexten eingeklebt wurde.<sup>18</sup> Ich stelle die drei Texte zunächst einander gegenüber und beginne dafür mit den beiden schwäbischen Sammlungen.<sup>19</sup>

**Kå 3; fol. 15v–16r**

*Schweigen ist der oberst hort,  
der die minn verlassen hatt.  
schweig und red auch nit ein wort,  
schweig traut gesel das ist mein rat.  
5 gar ein haimellicher augen plick*

**Au 18; fol. 160 v**

*Sweýgen ist der obrest hórt,  
der die mynn beschlossn hatt.  
sweigt vnd red auch nit ein wort,  
sweig güt gesel das ist mein rat.*

<sup>14</sup> Um fassungsunabhängig auf das jeweilige Lied zu verweisen, verwende ich im Folgenden heuristisch die Initien des ‚Augsburger Liederbuchs‘. Da fast alle der von mir erwähnten Lieder hier überliefert sind, stellt es einen guten Referenzpunkt dar.

<sup>15</sup> Ein vierter, fragmentarischer Zeuge ist das Initium Nr. 30 im Liederregister des Cgm 5919. Vgl. dazu MANFRED ZIMMERMANN: Das Liederregister im cgm 5919. In: ZfdA 111 (1982), S. 281–304, hier S. 292. Zur Überlieferung auch SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 265–267.

<sup>16</sup> Zum ‚Augsburger Liederbuch‘ Anm. 2. Zum ‚Liederbuch des Jakob Kåbitz‘ (oder Kebicz): MICHAEL CURSCHMANN: Kebicz, Jakob. In: <sup>2</sup>VL, Bd. 4 (1983), Sp. 1087–1090; HANNS FISCHER: Jacob Kåbitz und sein verkanntes Liederbuch. In: Euphorion 56 (1962), S. 191–199. Der Abdruck von FRIEDRICH KEINZ ist unbrauchbar: Ein Meistersinger d. 15. Jahrhunderts und sein Liederbuch. In: Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München Jg. 1891. München 1892, S. 639–700. Digitalisat des Cgm 811: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00103129/images/> (im Folgenden zitiert als Kå).

<sup>17</sup> Im Liederbuch des Jakob Kåbitz finden sich insgesamt vier dieser Melodieinitien (außer auf fol. 15v noch auf fol. 21r, 26r und 29r). Außerdem enthält es einen lateinischen Prosatext, der sich „bei näherem Zusehen als eine Folge von sechs kurzen Regeln für die Instrumentalbegleitung von Liedern, und zwar [...] auf einem Tasteninstrument“ erweist (FISCHER, Jacob Kåbitz [Anm. 16], S. 194). Anders als im ‚Augsburger Liederbuch‘ gibt es bei Kåbitz also klare Hinweise auf eine musikalische Praxis.

<sup>18</sup> Wann das geschah, ist unklar; laut Auskunft von Katharina Kaska (Wien) klebt das Blatt „am letzten Blatt des Buchblocks, allerdings ist der Einband neu und das wohl nicht der Ursprungszustand“ (Auskunft per e-mail am 18. März 2021). Es ist kleiner als der Rest der Handschrift und enthält Eintragungen von mehreren Händen. Zur Handschrift: HERMANN MENHARDT: Verzeichnis der altdutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 2. Berlin 1961 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 13), S. 1093–1095.

<sup>19</sup> Da die vorhandenen Editionen stark zu wünschen übrig lassen, transkribiere ich neu nach den Handschriften, wobei ich lediglich Strophen und Verse absetze, Abkürzungen auflöse, rundes und Schaft-s ausgleiche und eine moderne Interpunktion hinzufüge.

- von lieb zû lieb uerstolen,  
ist pesser vill dann sechen dick.  
uon grund meins herzen ich sein erschrick  
wann es nit geschicht verholen.
- 10 Wer lieb mit freüden haben well  
der acht das er sey woll behüt.  
laß im nit sechen in sein spil  
vnd seins geuertz des mach er nit zevil  
so beleibt der schimpff die lenge güt.
- 15 Schweig und leid wie sije dich halt  
und la dirs als geuallen woll.  
abenteür die ist manig vallt,  
kain man kain frawen nit schelten soll.  
vnd ob es vnder weil beschech,  
20 das man dich nit für güt well han,  
so schweig vnd leyd pis nit zû gech,  
frawen sind uon natur wëch,  
das man in müß den vor danz lon.
- Schweigen niemant arges pringt,  
25 wann es beschicht uon rainen weiben.  
kainem falschen nit wol gelingt,  
der allu ding zû dem ergsten aus pringt.  
der schweigen und auch reden kan  
und eüsserlichen poren,  
30 der ist ein rechter frawen man,  
zû dem will ich gesellschaft  
und will mich auch seines willen faren.
- 5 Rep. Wer schweigen vnd auch reden kan  
vnd außlichen paren,  
der ist ain rechter frawen man.  
zû dem wil ichs gesellschaft han  
vnd will gelimpfes faren.
- 10 Rep. Vnd ob es vnder weillen geschech,  
das man dich nicht vergüt wolt han,  
so schweig und leit piß nicht zû gäch,  
wann sind von natur wech,  
das man in müß den vor tail lon.
- 15 Rep. Wer lieb mit frawen haben wel  
der wel wart das er sich wol behüt.  
laß im nit sechen in sein spil,  
seins gefertz mach er auch nicht zû  
so beleibt der schimpf die lenge güt.

Der Unterschied zwischen den Fassungen fällt direkt ins Auge. Zwar lauten die vier Verse des Anfangs weitgehend gleich; danach folgen aber jeweils unterschiedliche Texte, wobei neben dem Bestand auch die Form divergiert.<sup>20</sup> Das Kåbitz-Lied zählt drei Strophen zu je neun Versen und notiert außerdem nach der ersten Strophe einen weiteren Block zu fünf Versen (v. 10–14), der sehr wahrscheinlich als Refrain angesprochen werden kann. Insgesamt umfasst es 32 Verse. Das ‚Augsburger Liederbuch‘ dagegen ist mit 19 Versen deutlich kürzer: Im Anschluss an den gemeinsamen Eingang notiert es drei Blöcke zu je fünf Versen, die in der Handschrift alle als *Rep* (*etatio*) bezeichnet sind.

Dass sich die Texte gleichwohl auch über den Anfang hinaus weitgehend entsprechen, erschließt sich erst bei näherem Hinsehen. Ein Vergleich des Wortlauts zeigt, dass sich die Verse des ‚Augsburger Liederbuchs‘ – wenn auch mit z. T. erheblichen Varianten – komplett auch im ‚Liederbuch des Jakob Kåbitz‘ finden: Die erste *Rep* (*etatio*) (Au v. 5–9) entspricht Kå v. 28–32, die zweite (Au v. 10–14) findet sich analog in Kå v. 19–23 und die dritte (Au v. 15–19) in Kå v. 10–13. Dem Aufbau der Strophen entspricht das insofern,

<sup>20</sup> Vgl. SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 267–273; SITTIG, *vil wonders machet minne* [Anm. 2], S. 64.

als die drei *Rep(etitiones)* des ‚Augsburger Liederbuchs‘ exakt zum zweiten Teil der Käbitz-Strophen drei und zwei sowie zum Refrain stimmen.

Versucht man den Befund einzuordnen, so liegt zweifellos die Vermutung nahe, dass die beiden Dichter auf das gleiche Textmaterial zugreifen und es zu Liedern gestalten, die einerseits in Inhalt und Form eng verwandt, andererseits aber im Detail sehr unterschiedlich sind. So liegt beiden die Grundstruktur der Stollenstrophe mit vierzeiligem Auf- und fünfzeiligem Abgesang zugrunde (4ma 4mb / 4ma 4mb // 4mc 4md 4mc 4mc 4md) – dies wird jedoch durch unterschiedliche Modi der Wiederholung variiert:<sup>21</sup>

Kä	Au
v. 1–4	v. 1–4
v. 59	-
v. 10–14 (Rep.)	v. 15–19 (Rep. 3)
v. 15–18	-
v. 19–23	v. 10–14 (Rep. 2)
v. 24–27	-
v. 28–32	v. 5–9 (Rep. 1)

Im Käbitz-Lied werden drei Auf- und vier Abgesänge zu einer dreistrophigen Kanzone mit Refrain arrangiert – es realisiert damit die Form einer Virelai-Ballade.<sup>22</sup> Der Dichter des ‚Augsburger Liederbuchs‘ disponiert dagegen einen Aufgesang und drei Abgesänge zu einem Gebilde, das man in leicht gewandeltem Verständnis der handschriftlichen *Rep(etitio)*-Markierung als dreistrophiges Lied mit Anfangsrefrain (v. 1–4) verstehen kann.<sup>23</sup>

Zum Inhalt ist analog zu sagen, dass das Lied des ‚Augsburger Liederbuchs‘ zwar viel kürzer ist als das bei Käbitz. Da es im Wesentlichen dieselben Aussagen enthält, kann man allerdings kaum behaupten, dass in ihm etwas fehlt – ebensowenig wie umgekehrt, dass die Version bei Käbitz redundant wäre. Die Lieder unterscheiden sich inhaltlich lediglich darin, dass sie verschieden viele der gängigen Topoi zum Thema ‚Heimlichkeit in

<sup>21</sup> Vgl. dazu auch die Übersicht bei SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 267.

<sup>22</sup> Zu dieser Form umfassend FRANK WILLAERT: Laatmiddeleeuwse danslyriek in een land sonder grens. Het Berlijnse liederenhandschrift mgf 922. In: *Niederlandistik und Germanistik. Tangenten und Schnittpunkte. Fs. für Gerhard Worgt zum 65. Geburtstag*. Hg. von HELGA HIPPE. Frankfurt a. M. 1992, S. 157–168, sowie zuletzt ders.: *Het Nederlandse lieddeslied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2021, S. 386–389.

<sup>23</sup> Die *Rep.*-Markierungen im ‚Augsburger Liederbuch‘ sind generell unsystematisch und schwer zu interpretieren. In diesem Fall könnte man entweder vermuten, dass die *Rep.*-Markierung fälschlich an den Strophen statt am Refrain angebracht ist, oder alternativ, dass *Rep.* jeweils auf die Wiederholung der Verse 1–4 hindeutet. Das Lied würde damit zwar keiner standardisierten Strophenform entsprechen, wäre aber ohne weiteres praktikierbar. Im Hintergrund könnte ein spielerischer Umgang mit der (relativ) neuen Form des rheinischen Refrainlieds stehen, das sich durch den jeweils vor den Strophen stehenden Refrain auszeichnet (vgl. dazu die Publikationen von Willaert [Anm. 22]). Seidel notiert ebenfalls, dass die Fassung des ‚Augsburger Liederbuchs‘ mit Käbitz „nur vollständige Strophenteile [...] gemeinsam hat“; jedoch erkennt er darin keine Variation, sondern sucht „die Schuld bei einer bereits verderbten Vorlage.“ Der Schreiber habe „aus der Not formaler Unkenntnis eine Tugend [ge]mach[t]“, indem er „alle Fünfversgruppen dem ursprünglichen Refrain gleich[]setz[te] ohne Rücksicht auf einheitliche Gliederungsprinzipien im Gesätz“ (SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 269).

der Liebe‘ akkumulieren und den Aufruf zu Verschwiegenheit entsprechend einmal mehr und einmal weniger detailliert begründen.

Wendet man den Blick von hier aus zur Wiener Fassung, so bietet sich ein durchaus vergleichbares Bild. Der Codex überliefert zwar nur eine Strophe zu neun Versen, die überdies in Metrum und Reim variiert. Dennoch sind Form und Inhalt im Prinzip die gleichen. Das Initium *Swigen ist der oberst hort* leitet den bekannten vierzeiligen Aufgesang ein; danach folgt in etwas variiert Form der fünfzeilige Abgesang der zweiten Käbitz-Strophe – das entspricht der zweiten *Rep(etitio)* des ‚Augsburger Liederbuchs.‘ Am Inhalt ändert sich dadurch nicht viel: Der Aufgesang formuliert den guten Rat, in Liebesangelegenheiten Verschwiegenheit zu wahren; dasselbe wird im Abgesang unter Verweis auf eine mögliche Anwendungssituation wiederholt.<sup>24</sup>

Wien, ÖNB. Cod. 5119, fol. 383v

*Swigen ist der oberst hort,  
so drin die min beslossen.*

*Swig und rede auch nit ein wort,  
swick gueter gesel daß ist min rath.*

- 5 *Und obe eß under wilen geschee,  
daß man dich nit vier gutt wil han,  
so swick stille und ließ nit zu gee,  
dan frauen sint von in selber wee,  
dan man in musz den snitel lan.*

Weshalb hier nicht mit einem ursprünglich-intakten Text gerechnet werden kann, sollte an dieser Stelle hinlänglich deutlich geworden sein. Zwar gibt es augenscheinlich einen genetischen Zusammenhang zwischen den Texten; irgendeine Variante muss also den Anfang gemacht haben und alle anderen leiten sich daraus ab. Wie dieser ‚Ursprungstext‘ ausgesehen haben könnte, ist allerdings nicht zu erschließen, ebenso wenig wie seine Verwandtschaft zu den überlieferten Ausformungen. So ist gewiss denkbar, dass ein Lied in der Art des bei Käbitz aufgezeichneten am Anfang der Überlieferung stand und dass dieses von den Dichtern der anderen Fassungen umgestellt und gekürzt wurde.<sup>25</sup> Umgekehrt könnte man sich aber auch vorstellen, dass die Wiener Handschrift eine Einzelstrophe bewahrt, die spätere Dichter erweitert und ausgebaut haben; oder dass die Augsburger Fassung einmal erweitert und einmal gekürzt wurde. Alle drei Texte bilden mehr oder weniger konsistente Einheiten; als solche sind sie alle mehr oder weniger ‚gut‘ und mehr oder weniger ‚vollständig‘. Warum Doris Sittig vermerkt, dass der Text des ‚Augsburger Liederbuchs‘ „[s]ehr stark verderbt und unvollständig“ sei, ist insofern nicht verständlich,<sup>26</sup> und ebenso unklar ist, weshalb Menhardt den Text der Wiener Fassung als „unvollständig und abweichend“ bezeichnet.<sup>27</sup> Solche Urteile scheinen allein auf der Annahme

<sup>24</sup> Text in eigener Transkription nach demselben Prinzip wie oben. Vgl. Anm. 19.

<sup>25</sup> So SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 270f.

<sup>26</sup> SITTIG, *vyl wonders machet minne* [Anm. 2], S. 64 Anm. 167. Die Aussage kann auch nicht in Vers und Metrum begründet sein, denn ‚Verderbnisse‘ wie fehlende Reimwörter und metrische Unregelmäßigkeiten finden sich in allen drei Fassungen.

<sup>27</sup> MENHARDT, Verzeichnis [Anm. 18], S. 1095.

zu beruhen, dass der längste Text immer auch der älteste und beste sein müsste – diese Annahme ist aber durch nichts zu beweisen.<sup>28</sup>

## 2. Zu den Konzepten von ‚Text‘ und ‚Textualität‘

Die Untersuchung des Liedes *Sweygen ist der obrest hört* macht erkennbar, wo der Irrtum der bisherigen Forschung liegt. Ihre Rede von ‚Zerrüttung‘ basiert auf der Prämisse, dass in der Regel ‚fertige‘ und ‚vollständige‘ Texte am Beginn der Überlieferung stehen. Was schon für die Lyrikhandschriften der Zeit um 1300 nur bis zu einem gewissen Grad gilt, ist aber für die Liedsammlungen des 15. Jahrhunderts noch stärker zu hinterfragen. Mein Beispiel zeigt, dass in dieser Überlieferungsform drei Fassungen (in systematischer Hinsicht) gleich ‚ursprünglich‘ und ‚vollständig‘ nebeneinanderstehen können, und es lässt damit auf eine Aufzeichnung schließen, der die Idee des fest gefügten Ausgangstextes fremd ist. Während in den Lyrikhandschriften A, B und C Lieder als ‚Werke‘ bestimmter Verfasser kodifiziert sind und darin zumindest partiell als in Form und Wortlaut verbürgte Gebilde erscheinen, darf in den Sammlungen des 15. Jahrhunderts offenbar weitgehend frei umgestellt, gekürzt und erweitert werden. Das dies aufs Engste mit der Anonymität der Überlieferung korrespondiert, ist unverkennbar: Das ‚Ursprüngliche‘ und ‚Vollständige‘ hat im Vergleich zur früheren Überlieferung weniger Geltung, weil ein Diskurs ohne Autor vorliegt.<sup>29</sup>

Was aber bedeutet es für den Text? Um diese Frage editorisch wie literaturwissenschaftlich hinreichend konsequent zu beantworten, wären weit umfassendere Überlegungen nötig, als sie hier geleistet werden können. In aller Kürze sei nur gesagt, dass in diesem Zusammenhang an den Erkenntnissen der New Philology kein Weg vorbeiführt. Dabei muss man mittelalterliche und neuzeitliche Vorstellungen von Textualität (bzw. ‚Alte‘ und Neue Philologie) keineswegs gegeneinander ausspielen: Im Mittelalter wie in der Neuzeit existieren offene und geschlossene, stabile und dynamische Konzepte von ‚Text‘ nebeneinander, und die Aufgabe von Literaturwissenschaft und Textkritik besteht darin, sie adäquat gegeneinander zu differenzieren.<sup>30</sup> Für das vorliegende Beispiel ist in

<sup>28</sup> Seidel formuliert in diesem Sinne explizit: „a [= Kä, CK] ist also die vollständigste Fassung, von der bei der Aufstellung des Tonschemas und bei der Beurteilung des überlieferungsgeschichtlichen Sachverhalts auszugehen ist“ (SEIDEL, cgm 379 [Anm. 2], S. 268). Sittig geht implizit von derselben Prämisse aus, wenn sie alle drei Fassungen in der Kategorie „9-Zeiler [...] mit Refrain“ notiert (SITTIG, *vyl wonders machet minne* [Anm. 2], S. 63f.).

<sup>29</sup> Vgl. MICHEL FOUCAULT: Was ist ein Autor? In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. I. Hg. von DANIEL DEFERT und FRANÇOIS EWALD. Frankfurt a. M. 2001, S. 1003–1041, bes. S. 1015ff. Zur Lyrik des Mittelalters überblickend CORDULA KROPIK: Formen der Anonymität in mittelhochdeutscher Liedüberlieferung. In: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Hg. von STEPHAN PABST. Berlin, Boston 2011 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126), S. 73–87.

<sup>30</sup> Dazu bes. KARL STACKMANN: Neue Philologie? In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Hg. von JOACHIM HEINZLE. Frankfurt a. M., Leipzig 1994 (Insel-Taschenbuch 2513), S. 398–427. Differenzierend zu den Thesen der New Philology bes. in Bezug auf die textuelle Varianz KLAUS GRUBMÜLLER: Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter. In: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*. Hg. von URSULA PETERS. Stuttgart 2001

diesem Sinne festzuhalten, dass ‚Text‘ hier offenkundig nicht als ein „mittelfristig haltbares Gewebe“ von sprachlichen Elementen beschrieben werden kann.<sup>31</sup> Umso mehr bietet es sich an, von der Bestimmung jenes prozessualen Texttyps auszugehen, den Peter Strohschneider vor einiger Zeit als „Wiedergebrauchsrede“ bezeichnet hat.<sup>32</sup> Strohschneider bezieht sich auf den Sprachwissenschaftler Konrad Ehlich, der die „Überlieferungsqualität einer sprachlichen Handlung“ als das entscheidende „Kriterium für die Kategorie ‚Text‘“ begreift.<sup>33</sup> Mit Ehlichs Worten wären die drei Aufzeichnungen von *Sweýgen ist der obrest hórt* demnach als Repräsentanten eines Textes zu bezeichnen, weil sie darauf angelegt sind, „[e]ine Sprechhandlung [...] aus ihrer unmittelbaren Sprechsituation heraus[zu]lös[en] und in eine zweite Sprechsituation [zu] übertragen“.<sup>34</sup> Zwar ist die Konstellation der Überlieferung in ihrem Fall insofern eine recht spezielle, als die Übertragung nur wenige „Dimensionen“ des Textes betrifft.<sup>35</sup> Außer dem Initium wird im Grunde nicht viel mehr als das Thema ‚Schweigen als Gebot der Liebe‘ und die aus Vier- und Fünfzeilern zusammengesetzte Form bewahrt.<sup>36</sup> Da dieses Wenige jedoch ausreicht, um die Sprechhandlungen über alle Differenzen hinweg zusammenzuschließen, macht es vor allem deutlich, wie weit der Textbegriff tatsächlich gedehnt werden kann: Das Lied bleibt ‚das gleiche‘, obwohl keine bestimmte, festgefügte Verbindung von Worten, Metren und Strophenformen wiederholt wird, sondern lediglich ein lockeres Ensemble von Wortfolgen mit bestimmten inhaltlichen und formalen Merkmalen. Was den ‚Text‘ als ‚Text‘ definiert, ist somit an dieser Stelle weniger seine ‚Haltbarkeit‘ als seine Wiedererkennbarkeit, und

---

(Germanistische Symposien Berichtsbände 23), S. 8–33, sowie, in demselben Band: BRUNO QUAST: Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus der Sicht des Produzenten, S. 34–46.

<sup>31</sup> So die verdeutlichende Explikation von THOMAS BEIN: Textkritik. Eine Einführung in Grundlagen germanistisch-mediävistischer Editionswissenschaft. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2011 (Dokumentation Germanistischer Forschung 1), S. 11.

<sup>32</sup> PETER STROHSCHNEIDER: Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des ‚Wartburgkrieges‘. In: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Hg. von JAN-DIRK MÜLLER und HORST WENZEL. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 19–41, hier S. 22 u. ö.

<sup>33</sup> KONRAD EHLICH: Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung. In: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. Hg. von ALEIDA und JAN ASSMANN, CHRISTOF HARDMEIER. München 1983 (Archäologie der literarischen Kommunikation 1), S. 24–43, hier S. 32.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ehlich betont, dass die Sprechhandlung, um als Text gelten zu dürfen, bei der Übertragung „in allen oder mehreren ihrer Dimensionen gleich [bleiben]“ muss (ebd.). Dazu erläutert er: Die Gleichheit zwischen zwei Äußerungsakten lasse Unterschiede in Zeit und Struktur zu; außer in Bezug auf Zeitpunkt und Situation des Sprechens z. B. in der Phonemfolge, und weiter: „komplementär zur Differenz ist die Identität zu spezifizieren – bis hin zu ihrer Abschwächung in der Form der bloßen Ähnlichkeit. [...] Es wäre sicher eine interessante empirische Frage, wieweit die sprachlich Handelnden selbst bereit sind, eine Gleichheit oder Ähnlichkeit festzustellen“ (ebd., S. 42 Anm. 5).

<sup>36</sup> Zu ergänzen wäre sehr wahrscheinlich die Melodie: Dass sie fest mit dem metrischen Schema verbunden ist und erheblich zur Wiedererkennbarkeit beiträgt, ist anzunehmen. Da Melodien nur punktuell überliefert sind, blende ich diesen Aspekt hier aus. Zum Zusammenspiel von Text und Melodie in etwas anderer Akzentuierung FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: *Habe ime wis und wort mit mir gemeine*. Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze. In: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von JOACHIM BUMKE und URSULA PETERS. Berlin 2005 (ZfdPh 124, Sonderheft), S. 47–81.

das bedeutet: Es liegt eine Form von Textualität vor, die nicht auf dem Konzept der Identität (Ursprünglichkeit-Vollständigkeit), sondern dem der Identifizierbarkeit beruht.<sup>37</sup>

### 3. Beobachtungen zur Reichweite des Phänomens

Ob und inwiefern dies für das anonyme Liebeslied des 15. Jahrhunderts insgesamt gilt, wäre zu prüfen, und im Prinzip müssten dafür alle Mehrfachüberlieferungen untersucht werden. Auch dies ist im vorliegenden Rahmen nicht möglich; gleichwohl sei die Spur zumindest noch etwas weiter verfolgt. Dafür genügt schon ein Blick ins unmittelbare Umfeld des ersten Beispiels: In den schwäbischen Sammlungen aus den ersten drei Vierteln des 15. Jahrhunderts sind eine ganze Reihe ähnlicher Fälle zu finden. Im Kontext meiner Fragestellung sind sie darüber hinaus deshalb interessant, weil die lokale Überlieferungsdichte hier so hoch ist wie nirgends sonst in der Geschichte der Gattung. Wenn die raumzeitliche Nähe der Überlieferung auch nicht zwangsläufig eine gegenseitige Kenntnis der Aufzeichnungen bedeutet, so lässt sie doch bis zu einem gewissen Grad auf den diskursiven Zusammenhang schließen, in dem die Lieder stehen. Unabhängig von Entstehung und Herkunft der Texte liegt ein bestimmtes Repertoire vor, das daraufhin befragt werden kann, wie insgesamt mit ihm umgegangen wurde. Konkret sind hier fünf Handschriften ins Auge zu fassen:

- (Da) Darmstädter Hs. 2225 (Darmstadt, ULB), schwäbisch, um 1410, 9 Lieder, davon 6 Liebeslieder.<sup>38</sup>
- (Kä) ‚Liederbuch des Jakob Käbitz‘ (München, BSB, Cgm 811), Wemding, 1430/50, 16 Lieder, davon 10 Liebeslieder.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Diese Bestimmung bleibt natürlich tentativ, so lange nicht geklärt ist, was einen Text identifizierbar werden lässt: Was bringt uns und mittelalterliche Rezipienten also dazu, eine Äußerung als Wiederholung einer anderen und damit als ‚Text‘ zu erkennen? Wo liegen die Grenzen der Identifizierbarkeit und wo geht Textwiederholung z. B. in Retextualisierung über? Dass diese Fragen bisher nicht nachdrücklicher gestellt worden sind, erstaunt – nicht zuletzt mit Blick auf die Selbstverständlichkeit, in der Parallelüberlieferungen wie die von mir untersuchten nach wie vor als ‚Konkordanzen‘ bezeichnet werden (vgl. dazu auch die Bemerkung von EHLICH, Anm. 35). Vorerst kann nur festgehalten werden, „daß in der Regel weder die Mediävisten noch gar mittelalterliche Reproduzenten und Rezipienten offenbar irgendwelche Schwierigkeiten damit haben, nach Wortlaut, Versbestand und Überlieferungssymbiosen differierende handschriftliche Versionen heroischer Epen, aber auch höfischer Romane oder Lieder als Verschriftlichungen ‚eines‘ Textes oder als Figurationen zu identifizieren, die als Etappen eines Textprozesses zusammengehören“ (STROHSCHNEIDER, Situationen des Textes [Anm. 6], S. 81f.).

<sup>38</sup> Zur Handschrift: SITTIG, *yl wonders machet minne* [Anm. 2], S. 10f. Textausgabe: WILHELM CRECELIOUS: Lieder aus dem XIV.–XV. Jahrhundert. In: Germania 12 (1867), S. 226–232. Digitalisat: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2225>.

<sup>39</sup> Vgl. zur Handschrift die Literatur in Anm. 16. In der Zählung der Liebeslieder folge ich SITTIG, *yl wonders machet minne* [Anm. 2], S. 16. FISCHER, Jacob Käbitz [Anm. 16], S. 192 und CURSCHMANN, Kebicz [Anm. 16], Sp. 1089 ordnen die Lieder z. T. etwas anders zu. Die anonymen Liebeslieder sind über die gesamte Handschrift verteilt, weshalb sie nur bedingt als Liederbuch bezeichnet werden kann. Ich zähle hier nur bis Nr. 34; danach folgt in Nr. 35–51 eine relativ geschlossene Sammlung von Muskatblut-Liedern, die ich ausblende.