

DE GRUYTER

Cordula Kropik, Stefan Rosmer (Hrsg.)

GESELLIGER SANG

POETIK UND PRAXIS DES DEUTSCHEN
LIEBESLIEDES IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

FRÜHE NEUZEIT
EDITION NIEMEYER

Geselliger Sang

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Joachim Hamm,
Martin Mulsow, Bernd Roling
und Friedrich Vollhardt

Band 255

Geselliger Sang

Poetik und Praxis des deutschen Liebesliedes
im 15. und 16. Jahrhundert

Herausgegeben von Cordula Kropik und Stefan Rosmer

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.



Die Open-Access-Publikation wurde gefördert durch den Open Access Monografienfonds der Universität Bayreuth und das Departement Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Basel.

ISBN 978-3-11-134711-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-134713-4

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-134725-7

ISSN 0934-5531

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111347134>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024936930

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Cordula Kropik und Stefan Rosmer, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung zurück, die im Juli 2019 an der Universität Leipzig stattgefunden hat. Unser herzlichster Dank gilt den Beiträgerinnen und Beitragern für ihre Offenheit im interdisziplinären Austausch und die Bereitschaft, sich auch auf ungewohnte Perspektiven einzulassen. Gedankt sei zudem den weiteren Vortragenden, Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung, namentlich Jonathan Boudevin, Josef Focht, Markus Greulich, Sabine Griese, Max Hattwich, Nikolaus Henkel, Franz-Josef Holznagel, Gisela Kornrumpf, Marc Lewon, Sophie Marshall, Diana Matut, Cécile de Morée, Hartmut Möller, Johan B. Oosterman, Lisa Pütz und Christiane Wiesenfeldt. Wir danken der Fritz Thyssen Stiftung, die durch ihre großzügige Unterstützung nicht nur hervorragende Rahmenbedingungen für die Leipziger Tagung geschaffen, sondern auch die Drucklegung des Bandes ermöglicht hat. Die Publikation im Open Access wurde durch den Open Access Monografienfonds der Universität Bayreuth und das Departement Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Basel ermöglicht, wofür wir ebenfalls danken. Weiterhin danken wir den Herausgebern der *Frühen Neuzeit* für die Aufnahme in die Reihe, den anonymen Gutachter:innen des peer review-Verfahrens für Unterstützung und Hinweise sowie nicht zuletzt Robert Forke, Eva Locher und Dominika Herbst vom de Gruyter-Verlag für die verlegerische Betreuung.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort — V

Cordula Kropik und Stefan Rosmer

Das deutschsprachige Liebeslied im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert – Begriff, Geschichte, Forschung. Einleitung und Problemaufriss — 1

Ludger Lieb

Erzählter geselliger Sang. Das Liebeslied im Spiegel der Minnereden — 39

Anja Becker

Gesellige Minnegaben? Neujahrs-Liebeslieder des fünfzehnten Jahrhunderts (mit einem Ausblick auf geistliche Neujahrsgrüße) — 57

Horst Brunner

Der Hauptschreiber des *Lochamer-Liederbuches* — 87

Martin Kirnbauer

Das *Schedelsche Liederbuch* als deutsches ‚Liederbuch‘ — 91

Cordula Kropik

Zweideutigkeiten in guter Gesellschaft. Exemplarische Beobachtungen zur literarischen Praxis des spätmittelalterlichen Liebeslieds — 107

Nicole Schwindt

Augsburger Lieder zwischen der Hätzlerin und Öglin. Die Liedsammlung Zürich, Zentralbibliothek, G 438 — 135

Stefan Rosmer

Das *Liederbuch des Johannes Heer* und seine deutschsprachigen Liebeslieder. Zum Stellenwert einer bekannten, doch wenig beachteten Handschrift für die Liedgeschichte — 165

Clara Strijbosch

(Un)geselliger Sang. *Alba Amicorum* des sechzehnten Jahrhunderts und ihre Lieder — 215

Sonja Tröster

Für Braut und Bräutigam – Lieder zur Eheschließung im frühen sechzehnten Jahrhundert — 235

Carlo Bosi

**Französische Chansons in deutschen Musikdrucken (1500–1550):
Eine historische und kulturelle Kontextualisierung — 259**

Quellenverzeichnis — 317

Abbildungsverzeichnis und Nachweise der Lizenzen — 333

Abkürzungsverzeichnis — 335

Register: Liedquellen (Handschriften und Drucke), Namen, Begriffe — 337

Cordula Kropik und Stefan Rosmer

Das deutschsprachige Liebeslied im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert – Begriff, Geschichte, Forschung. Einleitung und Problemaufriss

1 Zu Idee und Konzeption des Bandes

Geselliger Sang – der Titel ist Provokation, Programm und Verlegenheitslösung zugleich. Als solcher gilt er einem Gegenstand, der in mancherlei Hinsicht sperrig und schwer zu greifen ist. Das deutschsprachige Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts fällt in den Bereich mehrerer Disziplinen, die es aus verschiedenen Perspektiven betrachten und in denen es je spezifische Forschungstraditionen begründet. Deshalb divergieren die Liedbegriffe, aber auch Liedkorpora und -geschichten, von denen in Literatur- und Musikwissenschaft ausgegangen wird, so maßgeblich, dass man durchaus fragen kann, ob sie überhaupt denselben Referenzpunkt haben. Untersuchungen zum eng mit der deutschsprachigen Liedkunst verbundenen mittelniederländischen Lied sowie Beiträge aus der Buch-, Druck- und Medienwissenschaft, aus der Sozial- und Mentalitätsgeschichte sowie der Volkslied- und Populärmusikforschung vermehren die Vielfalt der Ansätze und Perspektiven. Aus Sicht einer einzelnen Disziplin ist all das kaum noch zu überblicken.

Die Germanistik befindet sich in diesem Neben- und Ineinander disziplinärer Zugänge insofern besonders im Zugzwang, als sie dem Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in den letzten Dekaden vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Entsprechend haben wichtige Ergebnisse aus Musikwissenschaft, Niederlandistik und anderen Disziplinen kaum Eingang in germanistische Untersuchungen gefunden; umgekehrt tritt der germanistische Anteil mangels neuerer Erkenntnisse in den anderen Disziplinen zurück. Der vorliegende Band greift hier vermittelnd ein: Er möchte dazu anregen, sich dem Gegenstand vonseiten der Germanistik wieder mehr und vonseiten anderer Fächer verstärkt interdisziplinär zu widmen. Forscherinnen und Forscher aus Germanistik, Niederlandistik und Musikwissenschaft waren dazu eingeladen, in Einzelstudien ihre jeweils eigenen Zugänge zum Liebeslied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu präsentieren. Um ihnen einen gemeinsamen Bezug zu geben, haben wir das interdisziplinäre Gespräch unter das Motto des ‚Geselligen Sangs‘ gestellt.

Warum ‚Geselliger Sang‘? Die Wendung soll keinen Begriff etablieren, sondern die Aufmerksamkeit auf Phänomene im Schnittpunkt von historischer Poetik und

literarisch-musikalischer Praxis lenken, die in der Forschung zum Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts fachübergreifend eine wichtige Rolle spielen. Dass wir uns auf das Liebeslied konzentrieren, hat dabei vor allem heuristische Gründe: Es kann als repräsentativer Vertreter eines musikalisch-literarischen Typs gelten, der stark von seinen gesellschaftlichen Kontexten und seinem Gebrauch beeinflusst ist. Mit gutem Grund hat man die literaturhistorische Entwicklung vom Minnesang zum Liebeslied mit einer Hinwendung zur Lebenswelt, zum gemeinschaftlichen Gebrauch und zum Brauchtum verbunden.¹ So fungieren die Liebeslieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts etwa als Liebes- und Neujahrsgrüße; sie evozieren konkrete Situationen der Liebesbeziehung und Eheanbahnung oder verweisen durch Widmungen, Akrosticha und ähnliches sogar auf bestimmte personelle Konstellationen. Da Liebeslieder in der Überlieferung des von uns gewählten Liedtyps nicht nur überwiegen, sondern auch eine Fülle verschiedener Formen der sozialen Einbindung und des literarisch-musikalischen Gebrauchs erkennbar werden lassen,² sind sie für unser Vorhaben besonders wichtig; jedoch soll ihre Fokussierung den Blick auf benachbarte Gattungen ebenso wenig ausschließen wie die Untersuchung von mitüberlieferten Texten. Spezifisch thematische Aspekte wie die Bestimmung von Liebeskonzeptionen oder die Entwicklung von Genderrollen kommen deshalb zwar in den einzelnen Beiträgen zur Sprache, bleiben jedoch an die Perspektive von Gebrauch und sozialer Verortung gebunden. Der ‚Gesellige Sang‘ stellt in diesem Sinn eine Verbindung zweier Merkmale her, die das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts prägt und die Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen in besonderer Weise fordert – letzteres nicht zuletzt in Bezug auf die Fragen und Streitpunkte, die in diesem Kontext auftreten.

1 Johannes JANOTA: Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied. Berlin 2009 (Vorträge der Wolfgang Stammeler Gastprofessur für Germanische Philologie 18), hier bes. S. 21–24; Burghart WACHINGER: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert [1999]. In: Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011, S. 39–66, bes. S. 40–52.

2 Überblickend dazu bes. Horst BRUNNER: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert [2001]. In: Ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008, S. 313–335; 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. Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag. Hg. von Oliver Krämer, Martin Schröder. Essen 2013 (Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik 3), S. 74–87; Franz-Josef HOLZNAGEL: *wil gi horen enen sanck?* 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.

Kontrovers ist zweifellos das ‚Gesellige‘, das auch im Abschlussgespräch zur Leipziger Tagung lebhaft diskutiert worden ist. Nicht ganz zu Unrecht wies man uns darauf hin, dass das Konzept unscharf, vor allem aber wegen seiner assoziativen Nähe zum Begriff des Gesellschaftslieds (s. u.) tendenziell irreführend sei. Zugleich wurde betont, dass der Zusammenhang zwischen literarisch-musikalischen Praktiken und bestimmten historisch-poetischen Eigenarten der Lieder im Rahmen des ‚Geselligen‘ besonders gut greifbar wird. ‚Gesellig‘ meint hierbei in erster Linie ‚gemeinschaftlich‘: Die Lieder, mit denen wir es zu tun haben, werden oft nicht nur in Gruppen rezipiert – was gemeinschaftliches Hören ebenso einschließen kann wie gemeinsames Singen und Tanzen –, sondern sie dürften in der einen oder anderen Weise zumeist auch gemeinschaftlich produziert oder in ihrer Produktion doch wenigstens von einer Gemeinschaft verantwortet worden sein. Wie man sich das konkret vorstellen kann, ist exemplarisch am sogenannten Mönch von Salzburg zu sehen, der in gewisser Weise einen frühen Modellfall des ‚Geselligen Sangs‘ darstellt: Was verschiedene Handschriften unter seinem Namen überliefern, ist wohl nicht das Werk eines Einzelnen, vielmehr rechnet man mit der Entstehung insbesondere der weltlichen Lieder in einem Kreis von lied- und musikinteressierten Hofangehörigen um Erzbischof Pilgrim II. Die Texte beziehen sich zum Teil auf diese Hofgesellschaft und inszenieren in einigen Fällen den Eindruck einer kollektiven Verfasserschaft.³ Die Lieder sind mithin Teil und Produkt einer ‚geselligen‘ oder gemeinschaftlichen Konstellation; ihre Verfasser treten hinter der Chiffre des ‚Mönchs‘ zurück. Ähnliches gilt mehr oder weniger für eine Vielzahl von Liedern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts: Sie sind das Produkt verschiedener Formen kollektiver Liedproduktion und -rezeption in unterschiedlichen höfisch-aristokratischen, städtisch-patrizischen und universitären Kreisen, in verschiedenen Regionen und in verschiedenen Graden der musikalischen Professionalisierung. Wenn das Konzept des ‚Geselligen‘ auch gewiss weiterer Klärung bedarf, kann es damit für das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts dennoch als relevant gelten. Indem es Fragen nach Verfasserschaft, sozialem Umfeld und medial-performativer Realisation verbindet, führt es zudem eine ganze Reihe von Forschungsperspektiven interdisziplinär zusammen.

Anders als das ‚Gesellige‘ erscheint unser zweites titelgebendes Stichwort, der ‚Sang‘, zunächst unproblematisch. Dass wir es bei den Liebesliedern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts mit ‚Sang‘ zu tun haben – also mit textlich-musikalischen Einheiten, die zwar auch aufgeschrieben bzw. gedruckt und schriftlich kommuniziert wurden, in erster Linie aber zum Singen und Musizieren

³ Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. Tübingen 1999 (MTU 114), S. 3–8.

bestimmt waren –, ist Konsens. Sobald es gilt, den Gegenstand jenseits dieser Grundlage genauer zu bestimmen, gehen die Auffassungen jedoch auseinander. Im Blick auf den ‚Sang‘ treten die Interessen der einzelnen Disziplinen hervor und bewirken, dass das Lied jeweils vornehmlich von einer Seite betrachtet wird: Es wird je nachdem als musikalisches oder literarisches, als ein- oder mehrstimmiges bzw. als Phänomen einer sprachlich definierten Liedkultur verhandelt. Dabei sind verschiedene methodische Zugänge sowie unterschiedliche Repertoires, Medien, Überlieferungsträger und historische Zusammenhänge von Belang. Weil sie jeweils in den Vordergrund gerückt werden und alles andere demgegenüber als (disziplinär) nachrangig erscheint, entstehen die unterschiedlichen Liedbegriffe, -korpora und -geschichten, von denen zu Beginn die Rede war.

Um die disziplinären Differenzen verständlich zu machen und einen übergreifenden Zugang zu erleichtern, setzen wir an diesem Punkt an. Wir möchten im Folgenden zunächst einige Begriffe sammeln und kritisch bewerten, mit denen das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts literatur- und musikwissenschaftlich beschrieben wurde bzw. beschrieben wird (Abschnitt 2). Danach wenden wir uns speziell dem ‚geselligen‘ Liebeslied zu und versuchen einen kurzen Abriss seiner Entwicklung zu geben (Abschnitt 3). Obwohl (oder gerade weil) unsere Überblicke absichtlich allgemein gehalten sind, lassen sie allenthalben Probleme aufscheinen, die mit dem Konzept und der Geschichte des ‚Geselligen Sings‘ einhergehen: Diese beginnen bei diffusen Vorstellungen von Gemeinschaftlichkeit, die sich aus Vorstellungen von Volks- und Gesellschaftslied bis in die moderne Forschung auswirken und enden noch lange nicht bei der fehlenden Erschließung von Interferenzen zwischen literatur- und musikhistorischen Entwicklungen. Unser Ziel ist es nicht, diese Probleme zu lösen – wir beschränken uns darauf, Grundlagen festzuhalten und Fragen zu identifizieren, auf die die Beiträge des Bandes (Abschnitt 4) reagieren.

2 Liedbegriffe in Literatur- und Musikwissenschaft

Die größte Hürde der interdisziplinären Verständigung ist möglicherweise der Umstand, dass Lieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Musik- und Literaturwissenschaft mit Begriffen belegt werden, die Forschungsgeschichte(n) in sich tragen und Forschungspositionen implizieren, die sich nur Spezialist:innen erschließen. Die hier relevanten Bezeichnungen ‚Liederbuchlied‘, ‚Volks-‘ und ‚Gesellschaftslied‘, ‚Tenorlied‘ und ‚Hofweise‘ überschneiden sich zwar in ihrer Bedeutung und beziehen sich partiell auf die gleichen Gegenstände; was sie

genau meinen und wie sie sich im Einzelnen zu ihren Nachbartermini verhalten, ist jedoch nicht unmittelbar ersichtlich. Der folgende Überblick soll sowohl Licht ins Dunkel bringen als auch verbleibenden Klärungsbedarf aufzeigen.

2.1 Liederbuchlied (und andere Liedtypen in der Germanistik)

In der Germanistik wird der Liedtyp, um den es uns geht, seit einigen Dekaden als ‚Liederbuchlied‘, oder genauer, als ‚weltliches Liederbuchlied‘⁴ bezeichnet (davon zu unterscheiden ist der Ausdruck ‚weltliche Liederbuchlyrik‘, den Franz-Josef Holznagel im Rahmen seines medienkulturgeschichtlichen Ansatzes entwickelt hat⁵). Der Begriff löst die schwierigen Prägungen von ‚Volks-‘ und ‚Gesellschaftslied‘ ab (s. u.) und definiert sich in erster Linie durch Abgrenzung. Er bezieht sich auf Lieder des späten vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die weder zu den geistlichen⁶ noch zu anderen weltlichen Liedtypen zählen: nicht zu politischen Ereignisliedern,⁷ nicht zu längeren Erzähliedern,⁸

4 BRUNNER (Anm. 2), S. 316; JANOTA (Anm. 1), S. 39; vgl. zuletzt auch Horst BRUNNER: Das deutsche Lied um 1500: Tradition und Erneuerung. In: Abbrüche – Umbrüche – Aufbrüche. Deutschsprachige Literatur zwischen 1450 und 1520. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 24. Hg. von Bernd Bastert, Ingrid Bennewitz. Wiesbaden 2023, S. 4–22, zum Liederbuchlied bes. S. 15–19. Der Status der Bezeichnung ist schon allein deshalb fraglich, weil sie nirgends systematisch begründet oder definiert wird. Brunner beschränkt sich auf die allgemeine Erklärung „Ich verstehe darunter [...] jene Texte, die in erster Linie in handschriftlichen oder gedruckten Liederbüchern gesammelt bzw. in Flugblättern verbreitet wurden“ (BRUNNER [Anm. 2], S. 316). Das Liederbuchlied ist also ein Lied, das vornehmlich – aber eben nicht nur – in Liederbüchern überliefert wird.

5 Holznagel definiert die weltliche Liederbuchlyrik klar, aber auch deutlich enger. Sie umfasst weltliche Lieder, die meist einstimmig oder ohne Musiknotation, in Handschriften ohne repräsentativen Anspruch gesammelt werden. Holznagel schließt damit die Überlieferung in Mischhandschriften ebenso aus wie die in gedruckten Sammlungen, auf Einblattdrucken und in Stimm- und Tabulaturbüchern – und zwar auch dann, wenn es sich faktisch um dieselben Lieder bzw. denselben Liedtyp handelt. Vgl. HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 311–319 und HOLZNAGEL: Weltliche Liederbücher (Anm. 2), S. 78–81.

6 Zum geistlichen Lied im vorliegenden Zusammenhang kurz BRUNNER (Anm. 2), S. 313 f.; grundlegend Johannes JANOTA: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23), bes. S. 256–273. Vgl. auch HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 309.

7 Die ältere Forschung sprach von ‚Historischen Volksliedern‘. Vgl. Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Hg. von Rochus von Liliencron. 4 Bde. Leipzig 1865–1869; Karina KELLERMANN: Abschied vom ‚historischen Volkslied‘. Tübingen 2000 (Hermaea 90); Doreen BRANDT: Ereignisbezogene Lieder und Reimpaarreden im Spätmittelalter. Untersuchungen zu Texttypen und Überlieferungskontexten. Berlin, Boston 2021 (Hermaea 151), S. 3–51.

8 Früher: ‚Volksballaden‘. Eine moderne Ausgabe und eine monographische Darstellung fehlen. Frühneuzeitliche Drucke von Erzähliedern sind faksimiliert in Jörg Dürnhofers Liederbuch (um

nicht zu Liedern der späteren Neidhart-Tradition⁹ und nicht zu meisterlichen Liedern¹⁰.

Unter den genannten Liedtypen lässt sich das weltliche Liederbuchlied durch Inhalt, Form, Musik, Art der Überlieferung, soziale Verortung bzw. durch eine Kombination dieser Parameter abgrenzen. Bei der Mehrzahl der weltlichen Liederbuchlieder handelt es sich um Liebeslieder, hinzu treten in geringerem Umfang weitere Typen wie Trink- und Tanzlieder, Zeitklagen, Hofschelte, Lob der Musik und moralische Reflexionen über Glück, Unglück und Geduld.¹¹ In formaler Hinsicht zeichnen sie sich durch die Neigung zu eher kurzen und einfachen Strophenformen mit der Tendenz zu Wiederholung und Variation von Versgruppen aus;¹² ihre Überlieferung ist von größeren und kleineren Sammlungen in schlichten Gebrauchs-

1515). Faksimile des Lieddruck-Sammelbandes Inc. 1446a der Universitätsbibliothek Erlangen. Hg. von Frieder Schanze. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 11), Nr. 23–30; Die Minnesänger-Balladen sind ediert bei Hanno RÜTHER: Der Mythos von den Minnesängern. Die Entstehung der Moringer-, Tannhäuser- und Bremberger-Ballade. Köln 2007 (Pictura et poesis 23). Vgl. auch die Bände der Reihe Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Hg. vom Deutschen Volksliedarchiv: Deutsche Volkslieder. Balladen. 10 Bde. Berlin 1935–1954, Freiburg im Breisgau 1967–1992, Bern 1996.

9 Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler. 3 Bde. Berlin, New York 2007; Margarete SPRINGETH, Franz-Viktor SPECHTLER (Hg.): Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018.

10 Frieder SCHANZE: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. 2 Bde. München 1983–1984 (MTU 82–83); Horst BRUNNER, Burghart WACHINGER (Hg.): Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. 16 Bde. Tübingen 1986–2009; Dorothea KLEIN, Jens HAUSTEIN, Horst BRUNNER (Hg.): Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2019, S. 457–536.

11 Zum thematischen Spektrum bes. HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 319–322; BRUNNER (Anm. 2), S. 327 f. Das in den weltlichen Liederbüchern dominante Liebeslied ist in Bezug auf Liebeskonzeption, rhetorische Prinzipien und seine Einbindung in den literarischen Liebesdiskurs gut untersucht; insbesondere in Abgrenzung zum Minnesang. Grundlegend ist hierfür Hübners Formel des ‚mittleren Systems‘: Gert HÜBNER: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘. In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28./29.11.2003. Hg. von dems. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 37), S. 83–117; Gert HÜBNER: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts. In: Daphnis (2002), S. 127–186. Vgl. auch WACHINGER (Anm. 1), S. 53–66 und JANOTA (Anm. 1), S. 33–39. Wie lange das ‚mittlere System‘ andauert bzw. durch welche Entwicklungen es in den poetisch-literarischen Diskurs des Barock übergeht, müsste genauer untersucht werden. Vgl. dazu den kurzen Abriss im Abschnitt 2.2. des Beitrags von Stefan Rosmer in diesem Band.

12 Kunstvolle und komplexe Formen kommen zwar vor, sind aber selten. Vgl. dazu HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 322, JANOTA (Anm. 1), S. 24–30. Eine Übersicht der Strophenformen in der Überlieferung bis ca. 1450 bietet Doris SITTING: *Vil wonders machet minne*. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Göppingen 1987 (GAG 465), S. 48–75.

manuskripten, im sechzehnten Jahrhundert auch in gedruckten Liederbüchern und in Liedflugschriften geprägt.¹³ Bemerkenswert ist, dass sich die Geschichte des Liederbuchlieds mit der Entwicklung der weltlichen Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachraum verbindet. Während Meisterlieder, lange Erzähllieder und politische Ereignislieder einstimmig produziert, rezipiert und überliefert wurden, finden sich unter den Liederbuchliedern schon früh (wenn auch vereinzelt) mehrstimmige Aufzeichnungen – aus ihnen leitet sich die Tradition des Tenorlieds ab (s. u.).

Soziale Verortung und Trägerschichten sind in diesem Zusammenhang vor allem für die Abgrenzung vom meisterlichen Lied relevant. Auch dieses kursiert zwar in bestimmten sozialen Kreisen; während die Tradition der *meister* aber vornehmlich durch städtische Handwerker gepflegt wird, können die Träger des Liederbuchlieds sozial verschieden profiliert sein: Einzelne Überlieferungszeugen weisen in höfisch-adlige, städtische, studentische oder gelehrte Milieus. Da sich die Interessen der jeweiligen Benutzer:innen in Sammlungsstrukturen und Aufzeichnungsweisen niederschlagen, können diese bisweilen geradezu zu „Dispositiven für Gruppenidentität“ werden, das heißt: Sie ermöglichen Rückschlüsse auf literarisch-musikalische Praktiken und deren Bedeutung für das kulturelle und soziale Selbstverständnis bestimmter Gruppen.¹⁴

Obwohl der Begriff des weltlichen Liederbuchlieds damit zweifellos geeignet ist, einen bestimmten Liedtyp des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts genauer zu erfassen, scheint er dennoch in verschiedener Hinsicht diskussionswürdig. Das betrifft schon das Wort selbst, das bei näherem Hinsehen merkwürdig zirkulär erscheint: Wie kann der Aufzeichnungstyp ‚Liederbuch‘ einen Liedtyp ‚Liederbuchlied‘ definieren, wenn er seinerseits bereits dadurch definiert ist, dass er eben solche Lieder enthält? Das gilt umso mehr, als Lieder des Typs ‚weltliches Liederbuchlied‘ zum einen keineswegs nur in gedruckten und handschriftlichen Büchern, sondern auch in Liedflugschriften und in Einblattgedrucken überliefert werden. Zum anderen enthalten weltliche Liederbücher neben weltlichen Liederbuchliedern regelmäßig auch andere Lieder sowie nicht-sangbare Texte. Es scheint mithin, als taue das ‚Buch‘ hier ebenso wenig zur näheren Bestimmung des ‚Lieds‘ wie das ‚Lied‘ zur näheren Bestimmung des ‚Buchs‘. Erschwerend hinzu kommt das terminologisch unscharfe Verhältnis von ‚Liederbuch‘ und ‚Liederhandschrift‘: In der germanistischen Mediävistik hat es sich eingebürgert, ‚Liederbücher‘ als jüngere und weniger aufwendig gestaltete Codices von den älteren, repräsentativen Sammlungen der Minnesänger, Sangspruchdichter und Meistersänger abzu-

¹³ Vgl. dazu die in Anm. 4 und 5 genannte Forschung.

¹⁴ HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 331–334, hier S. 331.

grenzen, doch bleibt die Bezeichnung ‚Liederhandschrift‘ für diesen Aufzeichnungstyp nicht exklusiv. So gibt es neben der *Kleinen* und der *Großen Heidelberger Liederhandschrift*, der *Weingartner Liederhandschrift*, der *Jenaer Liederhandschrift* und der *Kolmarer Liederhandschrift* u. a. auch die *Berliner*, die *Darfelder* und die *Osnabrückische Liederhandschrift* – wobei die drei letzten der Konvention gemäß eigentlich als ‚Liederbücher‘ firmieren müssen. Eine Umbenennung wäre zwar ohne Weiteres möglich,¹⁵ würde aber nichts daran ändern, dass diese ‚Liederbücher‘ ebenfalls handschriftlich aufgezeichnet und insofern als *Liederhandschriften* von den gedruckten Liederbüchern zu unterscheiden sind. An dieser Stelle könnte als weiterer Einwand vorgebracht werden, dass die gedruckten Sammlungen mit einigem Recht sogar als ‚Liederbücher‘ im eigentlichen Sinn gelten sollten, denn hier finden sich die umfangreichsten und generisch einheitlichsten Liedsammlungen; – wobei es indes (zumindest für Germanist:innen) irritierend wirken mag, dass einige von ihnen in mehrere, nach Stimmen getrennte Bücher auseinanderfallen. So ist schon das (handschriftliche) *Glogauer Liederbuch* nicht ein Buch, sondern besteht aus drei Büchern,¹⁶ und auch die ersten gedruckten Liederbücher (Erhard Öglin, Peter Schöffler, Arnt von Aich) umfassen vier Stimmbücher.

Dass der literarisch-musikalische Typ ‚Liederbuchlied‘ in dieser komplexen Überlieferungslage mehr und mehr verschwimmt, ist unübersehbar. Neben der genauen Bestimmung des Liedtyps selbst wäre deshalb auch die Bezeichnung ‚Liederbuchlied‘ noch einmal neu zu verhandeln.

2.2 Volkslied

Keine Option ist in diesem Zusammenhang eine Rückkehr zum ‚Volkslied‘. Der Begriff ist wegen seiner diffusen Referenz auf ein undefinierbares ‚Volk‘ und seiner heiklen ideologischen Implikationen für obsolet erklärt worden und inzwischen

¹⁵ So etwa bei HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 335 f.

¹⁶ In der Musikwissenschaft ist inzwischen die Bezeichnung *Saganer Stimmbücher* üblich geworden (die drei handschriftlichen Stimmbücher sind wahrscheinlich im schlesischen Kloster Żagań/Sagan entstanden). Damit wird das mediale Format berücksichtigt und zugleich die Assoziation unterbunden, es wären überwiegend (deutschsprachige) Lieder enthalten. Vgl. Paweł GANCARCZYK: The former ‚Glogauer Liederbuch‘ and early partbooks. On the origin and function of a new type of musical codex. In: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 64 (2014), S. 30–46; Paweł GANCARCZYK: Abbot Martin Rinkenbergh and the origins of the ‚Glogauer Liederbuch‘. In: *Early Music* 37 (2009), S. 27–36.

weitgehend aus dem Werkzeugkasten der Wissenschaft verschwunden.¹⁷ Dennoch ist er einen genaueren Blick wert, denn seine Entwicklung ist nicht nur ein Spiegel der Wahrnehmung, die das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts seit der Romantik erfahren hat, sondern sie erklärt auch Verwerfungen und Leerstellen in der gegenwärtigen Liedforschung: nicht zuletzt in Bezug auf die Erfassung einer gemeinschaftlichen Liedpraxis.

Wie sehr das Schicksal der ‚Volkslied‘-Forschung zugleich das der Forschung zum Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist, erhellt aus dem enormen Interesse, das diesem zuteilwurde, solange es noch als Volkslied galt: Die Ideen von den Liedern und der Poesie des ‚Volks‘ trugen in der Entstehungszeit der Germanistik wesentlich zur Wertschätzung der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Liedkunst und ihrer – zunächst vornehmlich sammelnden – Erschließung bei.¹⁸ Diese begann mit Herders *Volksliedern*¹⁹ und der postum von Johann von Müller herausgegebenen Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern*;²⁰ es folgte als nationale Sammlung Clemens Brentanos und Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn*.²¹ Die erste große philologisch orientierte Sammlung waren Ludwig Uhlands *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*²², mit Melodien erschien nicht

17 Vgl. Nicole SCHWINDT: Art. Volkslied. In: Lexikon der Musik der Renaissance. Hg. von Elisabeth Schmierer. Bd. 2. Laaber 2012, S. 619–621; weiterhin die ausführliche Darstellung der Forschungsgeschichte in Sonja TRÖSTER: Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires. Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 10), S. 13–43.

18 Eine ausführliche Rekonstruktion der aufklärerischen und romantischen Konzeptionen von ‚Volkslied‘, ‚Volkspoesie‘ und ‚Naturpoesie‘ bei Hermann BAUSINGER: Formen der ‚Volkspoesie‘. 2. verb. und verm. Aufl. Berlin 1980 (Grundlagen der Germanistik 6), S. 11–41. Vgl. auch Otto HOLZAPFEL: Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft. Der Mythos von Volkslied und Volksballade. Münster 2006 (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 2).

19 Volkslieder. Erster Theil, Zweiter Theil. Leipzig 1778, 1779.

20 Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersetzt durch Johann Gottfried von Herder. Neu hg. durch Johann von Müller. Stuttgart, Tübingen 1807 (Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke 7). Zur Editions-geschichte vgl. Johann Gottfried HERDER: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990 (Johann Gottfried Herder: Werke in 10 Bänden. Bd. 3), S. 892–909; Alexander NEBRIG, Kaspar RENNER, Carlos SPOERHASE: Philologische Palingenesien. Über die Herstellung von Herders „Volksliedern“. Ein Metakommentar. In: ZfdPh (2018), S. 161–190.

21 Achim von ARNIM, Clemens BRENTANO: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. 3 Bde. Heidelberg 1806–1808. Arnim und Brentano haben die Lieder nach eigenen ästhetischen Prinzipien bearbeitet. Vgl. dazu Dieter MARTIN: Nationalpoetische Aneignung. Aus ‚Frischen Teutschen Liedlein‘ werden ‚Alte deutsche Lieder‘. In: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breymann. Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), S. 339–366.

22 Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Hg. von Ludwig Uhland. 1. Bd. in zwei Abtheilungen. Stuttgart, Berlin 1844–1845.

ganz 50 Jahre später Ludwig Erks und Franz Magnus Böhmes *Deutscher Liederhort*²³.

Der Volksliedbegriff ging aus der Vorstellung einer archaisch-mythischen Einheit hervor. Das ‚Volk‘ (als Nation) wurde seit Herder als eine Entität gedacht, die bis in die Vorzeit zurückreicht und alle zu ihr gehörenden Individuen umfasst.²⁴ Als solche tritt es nur in den kulturellen Erzeugnissen in Erscheinung, die allen zugänglich sind und von allen gebraucht oder praktiziert werden. Die Idee vom ‚ganzen Volk‘ ist daher untrennbar verflochten mit dem ‚einfachen Volk‘. Achim von Arnim sieht in den Liedern, die er „von [...] den Bergleuten hinunter bis zum Schornsteinfeger hinauf“ hört, den „Ton“ angeschlagen, der „in vielen nachhalle und alle verbinde“.²⁵ Auch für Ludwig Uhland artikuliert sich im Volkslied das Volk als Ganzes: „Es schlägt der Ton durch, es entbindet sich der Geist, darin die geschiedenen Stände sich als Volk zusammenfinden und verstehen.“²⁶ In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, im Kontext der Befreiungskriege und der gescheiterten Revolutionen von 1848, war das ein politisch bedeutsames und keineswegs reaktionäres Konzept. Erst in der weiteren Entwicklung wurde es nationalistisch, dann nationalsozialistisch und rassistisch vereinnahmt, wobei pervertierende Tendenzen freilich an Bestandteile des ursprünglichen Konzepts anschließen konnten.²⁷

23 *Deutscher Liederhort*. Hg. von Ludwig Erk, Franz Magnus Böhme. 3 Bde. Leipzig 1893–1894.

24 HERDER: *Volkslieder* (Anm. 20). Bei Herder war neben den Nationen auch der Gedanke der Menschheit als Ganzer wichtig, die er auch als ‚Volk‘ bezeichnete. Verbunden war dies mit der Idee einer dichterischen Ursprache der ganzen Menschheit, vgl. Johann Gottfried HERDER: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: Ders.: *Frühe Schriften 1764–1772*. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1985 (Johann Gottfried Herder: *Werke in 10 Bänden*. Bd. 1), S. 695.

25 Achim von ARNIM: *Von Volksliedern*. In: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Teil I [1806]*. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1975 (Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 6), S. 406–443, hier S. 409.

26 Ludwig UHLAND: *Abhandlung*. In: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*. Hg. von dems. Stuttgart 1866 (Uhlands *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. Hg. von W. L. Holland, A. von Keller, F. Pfeiffer 3), S. 4. In der ersten Auflage der *Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder* erschien nur der erste Band: *Liedersammlung in fünf Büchern in zwei Abteilungen*. Stuttgart 1844–1845. Die dort im Titel und im Vorwort angekündigten Bände mit *Abhandlung und Anmerkungen* erschienen als Bd. 3 und 4 von *Uhlands Schriften*, wonach hier zitiert ist. Sie waren dann Teil der Folgeauflagen der *Volkslieder*. Der erste Abschnitt der *Abhandlung* erschien bereits in der *Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde* 5 (1860), S. 257–286.

27 Zum ‚Volkslied‘ im Nationalsozialismus und zu nationalistisch-rassistischen Forschungsansätzen Karin STOVEROCK: *Musik in der Hitlerjugend. Organisation, Entwicklung, Kontexte*. 2 Bde. Uelvesbüll 2013, Bd. 1, S. 41–44, S. 91–94, Bd. 2, S. 622–659; Fritz MARKMILLER (Hg.): „Volksmusik“ in der NS-Zeit. Zielsetzung, Funktion, Praxis. Dingolfing 1992 (Niederbayerische Blätter für musikalische Volkskunde 13); Pamela M. POTTER: *Die deutsche Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft*

Wenngleich der Volksliedbegriff stark politisch motiviert war, so hat er doch auch ästhetische Implikationen. Mit den Vorstellungen vom ‚ganzen‘ und ‚einfachen Volk‘ verbinden sich Konzepte wie die von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks, aber auch von Ursprünglichkeit, Schlichtheit und Natürlichkeit – ihnen wird die Künstlichkeit anderer Texte entgegengestellt. Für Achim von Arnim entstehen Volkslieder „ohne Kunstregel und Schule“;²⁸ wer ohne solche Regeln dichtete, „dem war dies Natur und Leben“²⁹. Unterschiedliche Ansichten gibt es in der Konstitutionsphase des Volksliedbegriffs darüber, wie die Lieder entstanden. Arnim rechnet mit individuellen Autoren, deren Namen verloren gehen konnten.³⁰ Die Verbreitung im ‚einfachen Volk‘ ist für ihn ein Kriterium, welches die Natürlichkeit der Texte verbürgt. Jacob Grimm hält dagegen für ‚Volkspoesie‘ nur, was aus „dem Gemüth des Ganzen“ entstehe und eine „Summe des Ganzen“³¹ sei (nicht aber repräsentiere oder erzeuge). Deswegen gebe es keine Autorschaft eines Einzelnen oder einer kleinen Gruppe; der Entstehungsprozess sei ein „Sich-Vonselbstmachen“, das er letztlich für „unerklärlich“³² hält. Unabhängig von diesen Differenzen blieb bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Gegensatz von Natur und Kunst die leitende Vorstellung, die in unterschiedlicher Akzentuierung mit anderen Kategorien (Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit, Schlichtheit vs. Komplexität, Namenlosigkeit vs. Autorschaft, niedere vs. hohe Schichten) verbunden wird.

Während das ‚Volkslied‘ in der romantischen Konzeption eine überzeitliche Angelegenheit war, wurde seine Überlieferung in der sich professionalisierenden, stärker wissenschaftlich und historisch denkenden Germanistik des neunzehnten Jahrhunderts primär im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert situiert.³³ Die

von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs. Stuttgart 2000, S. 241–246, S. 266–275; zur Volksliedforschung im Nationalsozialismus Otto HOLZAPFEL: Das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg i. Br. Bern u. a. 1989 (Studien zur Volksliedforschung 3), bes. S. 37–70; Thomas NUSSBAUMER: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck 2001 (Bibliotheca musicologica 6), bes. S. 78–84, S. 127–132, S. 249–258, S. 287–301; zur Musik im Nationalsozialismus generell: Fred K. PRIEBERG: Musik im NS-Staat. Frankfurt a. M. 1984; Bernd SPONHEUER: Art. Nationalsozialismus. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12080> (20.03.2024).

²⁸ ARNIM (Anm. 25), S. 439.

²⁹ Ebd.

³⁰ Achim von Arnim und Jacob Grimm stritten darüber brieflich, der Briefwechsel ist in Auszügen ediert in: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Hg. von Reinhold Steig, Herman Grimm. Band 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart, Berlin 1904, S. 115–144, Arnims Position zur Autorschaft hier S. 135.

³¹ Ebd., S. 116.

³² Ebd., S. 118 und 116.

³³ Vgl. UHLAND (Anm. 26), S. 4.

in dieser Zeit anonym überlieferten Lieder fanden Aufnahme in den Sammlungen nach dem *Wunderhorn*. Noch für John Meier galten das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert als „Blütezeit der ‚Volkspoesie‘“, weil der „litterarische[] Geschmack“ von Gebildeten und Ungebildeten sich in dieser Zeit besonders ähnlich gewesen sei.³⁴

John Meier war es auch, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts den romantischen Volksliedbegriff einer grundlegenden Kritik unterzog und ihn durch den Begriff des ‚volksläufigen Liedes‘ ersetzte.³⁵ Meier argumentiert, dass ein Lied durch Verbreitung und Bekanntheit zum Volkslied werde, nicht durch den sozialen Ort seiner Entstehung.³⁶ Dabei versteht er nur noch das bildungsferne, ‚einfache‘ Volk als Träger des Volkslieds. Die Verbreitung des Volkslieds beschreibt er als mündlich geprägt³⁷ und gibt damit die Zuschreibung eines ‚natürlichen‘ Stils im Grundsatz auf. Meier konstatiert zwar, dass es Unterschiede gebe zwischen der „Kunstpoesie“³⁸ und Liedern, die „mit den Mitteln volksmäßiger Poesie und in den Formen mündlichen Stils“³⁹ verfasst sind. Einfachheit oder Natürlichkeit sind aber für ihn keine Definitionsmerkmale des ‚volksläufigen Liedes‘ mehr.⁴⁰

³⁴ JOHN MEIER: *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*. Halle a. d. S. 1906, S. XII.

³⁵ Ebd.; JOHN MEIER: *Volksliedstudien*. Straßburg 1917. Verallgemeinert wurden Meiers Beobachtungen und Schlussfolgerungen durch Hans Naumanns Begriff des ‚gesunkenen Kulturguts‘, vgl. dazu BAUSINGER (Anm. 18), S. 41–55; Hermann BAUSINGER: Art. Gesunkenes Kulturgut. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begr. von Kurt Ranke, hg. von Rolf Wilhelm Brednich u. a. Bd. 5. Berlin, Boston 1987, Sp. 1214–1217; zu Naumanns Biographie und zur Naumann-Rezeption vgl. zudem (mit jüngerer Literatur): James R. Dow: Hans Naumann’s gesunkenes Kulturgut and primitive Gemeinschaftskultur. In: *Journal of Folklore Research* 51 (2014), S. 49–100.

³⁶ Die Kontroverse zwischen Grimm und Arnim über die Produktion ‚im Volk‘ oder durch individuelle Verfasser:innen wurde in veränderter Form von John Meier und Josef Pommer weitergeführt. Dabei vertritt Meier die Position von Arnim: Die Lieder seien Schöpfungen Einzelner und würden vom ‚niederem Volk‘ nur angeeignet; diesem gesteht er keine eigene Gestaltungskraft zu (MEIER [Anm. 34], S. IV f., XII f.) Nach Pommer sind die Lieder dagegen – ähnlich wie bei Grimm – als Ausdruck des unmittelbaren Empfindens in einem Lebenszusammenhang anzusehen. Sie entstammten der Kreativität eines Volks, das „ungebildet, aber auch nicht verbildet“ sei und sich durch „Naivetät, Ursprünglichkeit und Kindlichkeit, kurz das unbewusst Poetische“ auszeichne: Dieses finde sich nur in ländlichen, nicht den städtischen Unterschichten. (JOSEF POMMER: *Über das älplerische Volkslied, und wie man es findet. Plauderei*. In: *Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereins* 27 [1896], S. 89–131, Zitate S. 91 und 95).

³⁷ MEIER (Anm. 34), S. VII–IX, XXXII und XLIV; so schon zuvor Rochus von LILIENCRON (Hg.): *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*. Berlin, Stuttgart 1884, S. IX–X.

³⁸ MEIER (Anm. 34), S. X.

³⁹ Ebd., S. VII.

⁴⁰ Ebd., S. VII und XI.

Meiers Entzauberung des Volksliedbegriffs stellte eine Basis dar, bei der die Forschung nach 1945 wieder ansetzen konnte, denn im Grunde hatte Meier das Ende des ‚Volkslieds‘ schon besiegelt, bevor es völkisch entstellt und dadurch bleibend diskreditiert wurde: Mit der romantischen Vorstellung vom ‚Volk‘ als einer ständeübergreifenden Einheit wird auch die Idee vom ‚Lied des Volks‘ hinfällig. Die jüngere Forschung kreist entsprechend immer wieder um die Frage, was genau ein Volkslied sein soll. Hier konkrete Antworten zu finden, ist nicht leicht: Für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert könnte man zwar Bevölkerungsgruppen wie Bauern oder städtische Unterschichten als ‚einfaches‘ Volk ansehen, und diese hatten sicher eine eigene Liedkultur; – sie bleibt aber quellenbedingt unbekannt. Zu dieser Zeit gelangte nur in Handschriften und Drucke, was die schriftkundigen Oberschichten für aufzeichnungswürdig hielten. Dass uns einiges davon als (mehr oder weniger) volksliedhaft erscheint, kann viele Gründe haben: Vielleicht stammen manche der Texte und Melodien aus vorschriftlichen Traditionen, vielleicht ist es aber auch nur ihr ‚kunstloser‘ Stil, der uns dazu anregt, sie mit einer Liedkultur ‚einfacher Leute‘ zu assoziieren. Darüber, ob und wie Bildungseliten Texte aus sublitterarischen kulturellen Zusammenhängen rezipiert haben, lässt sich nur spekulieren. Schriftliche Zeugnisse sind kaum vorhanden.⁴¹

Konsequenterweise ist in jüngerer Zeit kaum noch vom ‚Volkslied‘ die Rede.⁴² Wenn überhaupt, dann verwendet man den Begriff in Anführungszeichen zur Benennung bestimmter musikalisch-kompositorischer⁴³ oder literarisch-rhetorischer⁴⁴ Gestaltungsweisen. Dass man selbst dies nur mit größter Vorsicht tut, hängt

41 Ganz vereinzelte Hinweise wie die Beischrift *Purengesangk* zu einem erzählenden Lied in der Handschrift des Heinrich Otter (Karlsruhe, BLB, St. Blasien 77, fol. 311r) belegen nichts mehr, als dass der Schreiber das Lied mit der bäuerlichen Sphäre assoziierte. Ob sie sich auf Melodie oder Text oder beides beziehen und ob dies auf ein (ggf. schon verändertes) mündlich tradiertes Lied von Bauern zurückgeht, lässt sich nicht rekonstruieren.

42 Einen Überblick zu Ansätzen und Definitionen bietet BAUSINGER (Anm. 15), S. 263–294. Einen perspektivenreichen Neuansatz über den Begriff des Populären bzw. der Populärmusik und das Medium Druck unternimmt Nils GROSCHE: *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*. Münster u. a. 2013 (Populäre Kultur und Musik 6), S. 146–160. Allerdings ist das Konzept des populären Lieds nicht auf alle im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert überlieferten Lieder übertragbar; vgl. dazu TRÖSTER (Anm. 17), S. 35–43. Zum populären Lied auch Eckhard JOHN, Tobias WIDMAIER (Hg.): *From „Wunderhorn“ to the Internet: Perspectives on Conceptions of „Folk Song“ and the Editing of Traditional Songs/Vom „Wunderhorn“ zum Internet: Perspektiven des „Volkslied-Begriffes“ und der Edition populärer Lieder*. Trier 2010 (Ballads and Songs. International Studies 6).

43 Siehe dazu unten den Abschnitt 2.4. ‚Tenorlied, Volksliedsatz, Hofweisensatz‘.

44 Vgl. Gert HÜBNER: *Stilregister deutschsprachiger Liebeslieder um 1500. ‚Gesellschaftslied‘ und ‚Volkslied‘ im Tenorlied-Ceuvre Ludwig Senfls*. In: *kunst und saelde*. Festschrift für Trude Ehlert. Hg. von Katharina Boll, Katrin Wenig. Würzburg 2011, S. 39–57; Gert HÜBNER: *Schlechte Dichtung? Senfls Liebeslied-Texte und die deutsche Liebeslyrik des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: *Senfl-Studien*

mit der dunklen Vergangenheit des Volksliedbegriffs zusammen: Gerade, weil es so schwer ist, das ‚Volk‘ sozialhistorisch zu fassen, sucht man Assoziationen an rassistisch-nationalistische Konzeptionen von ‚Volk‘ zu vermeiden. Die Vorsicht ist nur allzu berechtigt, dennoch sollte der Abschied vom ‚Volkslied‘ nicht dazu führen, dass man das Interesse für die charakteristische Ästhetik aufgibt, die das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts entscheidend prägt. Dass man sich in Teilen der Literaturwissenschaft darauf zurückzieht, seinen schlichten Stil als literarisch minderwertig (und deshalb uninteressant) zu qualifizieren,⁴⁵ hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass man mit dem Volksliedbegriff auch die Ergebnisse der Volksliedforschung zu den Akten gelegt hat. Dabei könnten diese durchaus literaturwissenschaftlich produktiv gemacht werden. Dazu müsste ‚Natürlichkeit‘ als eine (relational zu fassende) ‚Einfachheit‘ der Texte neu expliziert werden; daneben könnte man eine rational explizierte Kategorie ‚Einfachheit‘ für die Melodien und ggf. auch Tonsätze entwickeln. Kritisch wiederaufzunehmen wäre zudem der Aspekt des Kollektiven und die Frage, welche Eigenschaften Lieder zu ‚Gemeinbesitz‘ werden ließen.

2.3 Gesellschaftslied, Hoflied, Hofweise

Was für das Volkslied gesagt wurde, gilt ähnlich für das Gesellschaftslied: Der Begriff wurde komplementär zum (vermeintlich ‚natürlichen‘) Volkslied geprägt und diesem als eine (‚Kunst‘-)Gattung der höheren Gesellschaftsschichten gegenübergestellt. Ob das ‚Gesellschaftslied‘ zu Recht gemeinsam mit dem ‚Volkslied‘ wieder verabschiedet wurde, ist, wenngleich in etwas anderer Weise, ebenfalls zu hinterfragen.

Eingeführt wurde der Begriff von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, der seine Edition von Liedern aus Handschriften und Drucken zwischen ca. 1540 bis 1620 im Jahr 1844 unter den Titel *Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und*

2. Hg. von Stefan Gasch, Sonja Tröster. Wien 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 99–119.

⁴⁵ Diese Haltung ist schwer zu greifen, da sie zumeist nicht schriftlich expliziert wird. Außer in der mündlichen Kommunikation unter Kolleg:innen begegnet man ihr vor allem in Nebensätzen, die den Nach- und Ausklang des Minnesangs thematisieren. Dort wird u. a. geäußert, dass man von den Liedern „außer Unterhaltung nicht viel erwarten [dürfe]“, daneben ist von der „scheinbar oder tatsächlich inferioren Qualität der Texte“ die Rede. Exemplarisch hier Matthias MEYER: Von Falken, Trappen, Eulen und Hirschen. Ein liederlicher Liederzoo. In: *Neophilologus* 86 (2002), S. 417–435, hier S. 430; Manfred KERN: Der veruhnte Falke. Anmerkungen zu einer möglichen Ästhetik der spätmittelalterlichen Liebeslyrik. In: *Neophilologus* 86 (2002), S. 567–586, hier S. 567.

17. Jahrhunderts stellte.⁴⁶ Im Vorwort leitet Hoffmann das Gesellschaftslied explizit vom Volkslied ab: „Sie [= die vorliegenden Lieder] entstanden zu einer Zeit, als die kunstmäßige Übung des Gesanges in den geselligen und häuslichen Kreisen des Bürgerstandes Liebhaberei und Mode ward wie ungefähr heutigen Tages das Clavier spielen“. Obwohl sie somit einer ‚bürgerlichen‘ Schicht entstammen (die er sich nach dem Muster des Bürgertums im neunzehnten Jahrhundert vorstellt), führt Hoffmann sie doch zu Beginn auf Volkslieder zurück: „Anfangs waren es Volkslieder [...] später wurden sie immer mehr, was man Kunstlieder oder gelehrte Lieder zu nennen pflegt.“⁴⁷ Rochus von Liliencron schlug ca. 40 Jahre später die Bezeichnung ‚Hoflied‘ als Alternative vor, weil er die soziale bzw. ständische Bestimmung von ‚Gesellschaftslied‘ für zu vage hielt. Liliencron verortete die Lieder des sechzehnten Jahrhunderts dezidiert am Fürstenhof.⁴⁸

Die Begriffe ‚Gesellschaftslied‘ und ‚Hoflied‘ wurden unterschiedlich rezipiert. In der Literaturwissenschaft galt das ‚Gesellschaftslied‘ teilweise als Sammelbezeichnung für das Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts; bisweilen wurde es performativ als ‚Lied zum Singen in Gesellschaft‘ aufgefasst und oder sozial- und mentalitätsgeschichtlich mit dem „Vorstellen und Fühlen einer breiten Mittelschicht“ identifiziert.⁴⁹ In der jüngeren Forschung wurde es darum wegen fehlender Trennschärfe kritisiert und schließlich aufgegeben.⁵⁰ An das ‚Hoflied‘ schloss dagegen der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Moser an und prägte in den 1920er und 30er Jahren den Begriff der ‚Hofweise‘.⁵¹

Als ‚Hofweise‘ bezeichnet Moser eine Art von Liedtexten mit ihren einstimmigen Melodien, die in Handschriften und Drucken aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts als mehrstimmige Lieder überliefert sind. Entstanden seien die Hofweisen in zwei produktiven Phasen (1480–1510 und 1510–1540), hinzu komme eine dritte, in der die Liedtexte und -melodien noch tradiert und für neue

46 Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Hg. von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Leipzig 1844, S. VII.

47 Beide Zitate: Ebd., S. VII.

48 LILIENCRON (Anm. 37), S. XXIV–XXV. Liliencron wollte mit dem Begriff zudem einen engen – und so nicht gegebenen – Zusammenhang zwischen der höfischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts und den Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts andeuten.

49 Willi FLEMMING: Art. Gesellschaftslied. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Bd. 1 Hg. von Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. Berlin 1957, S. 569–573, hier S. 569.

50 Vgl. bes. Christoph PETZSCH: Einschränkendes zum Geltungsbereich von „Gesellschaftslied“. In: Euphorion 61 (1967), S. 342–348, hier S. 342. Brunner empfiehlt deshalb, den Begriff aufzugeben: Horst BRUNNER: Art. Gesellschaftslied. In: RLW, Bd. 1 (1997), S. 717 f.

51 Vgl. Nicole SCHWINDT: Art. Hofweise. In: Lexikon der Musik der Renaissance. Hg. von Elisabeth Schmierer. Bd. 1. Laaber 2012, S. 564–565; vgl. auch TRÖSTER (Anm. 17), S. 47.

Kompositionen verwendet wurden (1540–1580).⁵² Moser zählt „rund 1200“⁵³ oder „rund 1500“⁵⁴ solcher Hofweisen, beschreibt ihre musikalischen und textlichen Eigenschaften⁵⁵ und entwirft ein Modell der Produktionsstufen. In ihm unterscheidet er zwischen „Dichtermelodisten“⁵⁶, die den Text und die Melodie hergestellt hätten, und „Polyphonisten“ oder „Kontrapunktisten“, die für den polyphonen Satz zuständig gewesen seien.⁵⁷

Auch in der Musikwissenschaft tritt das ‚Gesellschaftslied‘ damit zurück: Der Begriff wurde zwar nicht explizit aufgegeben, aber weitgehend durch die ‚Hofweise‘ ersetzt.⁵⁸ Die Idee der Komplementarität von Volkslied und Gesellschaftslied/Hofweise bleibt dennoch erhalten, denn als stilistisch und satztechnisch definierter Liedtyp geht die ‚Hofweise‘ ins ‚Tenorlied‘ ein, wo sie erneut auf das – nun ebenfalls stilistisch und satztechnisch definierte – ‚Volkslied‘ trifft: dazu im nächsten Abschnitt mehr. Da das Tenorlied eine rein musikwissenschaftliche Gattungsbezeichnung ist, sei an dieser Stelle bereits festgehalten, dass sich die disziplinäre Differenz zwischen Musikwissenschaft und Germanistik wesentlich in diesem Punkt begründet. Während die Konzepte von Volks- und Gesellschaftslied in der musikwissenschaftlichen Forschung in Form von satztechnischen Begriffen (wenn auch zunehmend modifiziert) weitertradiert werden, hat sich die Literaturwissenschaft fast vollständig von ihnen gelöst. Beides bringt spezifische Probleme mit sich, die sich im aktuellen Forschungsstand manifestieren und die Verständigung zwischen den Fächern zusätzlich erschweren. Die Literaturwissenschaft ringt darum, den Gegenstand ‚Lied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit‘ begrifflich-

52 Hans-Joachim MOSER: Das deutsche monodische Kunstlied. In: Festschrift Peter Wagner zum 60 Geburtstag. Hg. von Karl Weinmann. Leipzig 1926, S. 146–169; Hans-Joachim MOSER: Geschichte der deutschen Musik, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Kriegs. 5. Aufl. Berlin 1930, S. 417–420.

53 Hans-Joachim MOSER: Renaissancelyrik deutscher Musiker um 1500. In: DVjs 5 (1927), S. 381–412, hier S. 382.

54 MOSER: Geschichte (Anm. 52), S. 417.

55 Er nennt neben inhaltlichen Aspekten vor allem ihre anspruchsvollen, umfangreicheren Strophenformen mit hoher Reimdichte – was Christoph PETZSCH wesentlich präziserte und korrigierte. Christoph PETZSCH: Hofweisen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liederjahrhunderts. In: DVjs 33 (1959), S. 414–445; Christoph PETZSCH: Hofweisen der Zeit um 1500. Diss. masch. Freiburg 1957.

56 MOSER: Geschichte (Anm. 52), S. 418.

57 Moser beruft sich dafür auf historische Berichte und die Differenzierung zwischen Phonascus und Symphoneta durch den Musiktheoretiker und Humanisten Glarean. MOSER: Kunstlied (Anm. 52), Zitate S. 155 f. Vgl. dazu Wilhelm SEIDEL: Die Lieder Ludwig Senfls. Bern, München 1969 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 57–58.

58 Bei Hans Joachim MOSER: Hans Ott's erstes Liederbuch. In: Acta musicologica 7 (1935), S. 1–15, hier, S. 3, tritt auch der Begriff „Gesellschaftslied“ auf, den er aber nicht genauer bestimmt.

konzeptuell zu fassen (s. o., ‚Liederbuchlied‘); die Musikwissenschaft muss sich dagegen weiter mit dem schwierigen Erbe von ‚Volks‘- und ‚Gesellschaftslied‘ auseinandersetzen.

2.4 Tenorlied, Volksliedsatz, Hofweisensatz

Im Zentrum dieser Auseinandersetzung steht der Begriff des ‚Ténorlieds‘ (Betonung auf der ersten Silbe).⁵⁹ Er bezieht sich auf das mehrstimmige deutsche Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und benennt die Technik seines musikalischen Satzes: Dieser basiert auf einer melodischen Linie (‚Kernweise‘), welche von den anderen Stimmen kontrapunktisch erweitert wird. In den meisten Fällen, aber nicht immer, liegt die Kernweise in der Tenorstimme.⁶⁰ Für Lieder dieser musikalischen Machart lässt sich im deutschen Sprachraum ein Traditionszusammenhang rekonstruieren, der nach ersten Belegen um 1400 von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bis zu einer kompositorischen Neuorientierung bei Orlando di Lasso in den 1560er Jahren reicht.

Das ‚Tenorlied‘ ist mit dem ‚Volkslied‘ eng verbunden, weil die musikwissenschaftliche Forschung der 1920er und 1930er Jahre davon ausging, dass einem Teil der mehrstimmigen Tenorlieder einstimmige Volkslieder zugrunde liegen (s. o. zum ‚Gesellschaftslied‘). Sie gründete darauf den Versuch, aus den mehrstimmigen Sätzen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts Volkslieder zurück-

59 Vgl. zu diesem Abschnitt: GROSCH (Anm. 42); Martin KIRNBAUER: Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext. Bern u. a. 2001 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 41), S. 26–41; Andrea LINDMAYR-BRANDL: The Modern Invention of the ‚Tenorlied‘. A Historiography of the Early German Lied Setting. In: *Early Music History* 32 (2013), S. 119–177; Nicole SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel, Stuttgart 2018, S. 31–36; Nicole SCHWINDT: Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung. In: *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 1. Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*. Hg. von Boje E. Hans Schmuhl, Ute Omonsky. Augsburg 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), S. 221–233; Nicole SCHWINDT: Art. Tenorlied. In: *Lexikon der Musik der Renaissance*. Hg. von Elisabeth Schmierer. Bd. 2. Laaber 2012, S. 529–531; TRÖSTER (Anm. 17), S. 53–65.

60 In einigen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts tritt das Wort *tenor* auch als Bezeichnung für eine Stimme bzw. eine Melodie auf, die Grundlage für ein mehrstimmiges musikalisches Stück ist. Vgl. SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 35–36; Marc LEWON: *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*. Phil. Diss. University of Oxford 2017 (<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:2a11c52f-52e5-4702-bab6-574d86f1f8bc> [20.03.2024]), S. 46–47 und 226–229, Referat anderer Konzeptionalisierungen von *tenores* in der Forschungsliteratur ebd., S. 221–226.

zugewinnen.⁶¹ Bereits Volkslied-Editionen des neunzehnten Jahrhunderts hatten Texte und Melodien aus den mehrstimmigen handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts entnommen, nun entwickelte man Verfahren, die es erlauben sollten, Tenorstimmen auf die ursprüngliche Melodie zurückzuführen.⁶² Dies geschah im Kontext einer national ausgerichteten Musikgeschichtsschreibung, die auch das Ziel verfolgte, die Besonderheit der deutschen Musik aufzuzeigen. Dabei sollten nicht nur die (re-)konstruierten ‚Volksweisen‘ einen Ausdruck von Volksseele oder Nationalcharakter repräsentieren; vielmehr wurde auch das Tenorlied selbst als Ausdruck deutschen Wesens interpretiert.⁶³ Als mehrstimmige Realisierung einer Kernweise wurde es der französischen und franko-flämischen Liedkunst gegenübergestellt und mit ‚typisch deutschen‘ Eigenschaften wie Natürlichkeit (vs. französische Künstlichkeit), Gemüt, Wärme, Tiefsinn, Treuherzigkeit usw. verbunden.⁶⁴

Nach dem zweiten Weltkrieg schleppte man die nationalistischen Wert- und Vorurteile zunächst mehr oder weniger offen mit oder ignorierte die ideologischen Implikationen des ‚Tenorlieds‘.⁶⁵ Eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte setzte erst am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ein – und damit zu einer Zeit, in der sich neben dem ‚Tenorlied‘ auch die Termini ‚Volksliedsatz‘ und ‚Hofweisensatz‘ als Bezeichnung kompositorischer Typen bzw. Untertypen des mehrstimmigen deutschsprachigen Lieds etabliert hatten. Ausgangspunkt waren wiederum die Arbeiten Mosers, der die Hofweise als einen der beiden Liedtypen beschrieben hatte, der mehrstimmigen Liedsätzen zugrunde lag. Der andere war bei Moser das Volkslied, das – vor dem Hintergrund des romantischen Volkslied-

61 Vgl. zusammenfassend Kurt GUDEWILL: Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630. In: Handbuch des Volksliedes. Bd. 2. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan. München 1975. S. 439–490.

62 Vgl. KIRNBAUER (Anm. 59), S. 29–30.

63 Zwischen den Melodien von ‚Volksliedern‘ und ‚Hofweisen‘ wurde dabei nicht immer unterschieden. Mosers Begriffspaar Volkslied – Hofweise spielt z. B. in den Arbeiten Herbert Rosenbergs und Walter Salmens keine Rolle. Herbert ROSENBERG: Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert. Berlin 1931; Herbert ROSENBERG: Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 14 (1931/1932), S. 67–88; Walter SALMEN: Das Lochamer Liederbuch. Eine musikgeschichtliche Studie. Leipzig 1951 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 18).

64 Eine Zusammenstellung von Werturteilen bei SEIDEL (Anm. 57), S. 16; vgl. auch kurz nach dem zweiten Weltkrieg die Einschätzung SALMENS (Anm. 63), S. 78–79. Vgl. auch die in Anm. 59 genannte Literatur.

65 Zur nationalistischen und nationalsozialistischen Vereinnahmung des Tenorlieds vgl. KIRNBAUER (Anm. 59), S. 26–41; zum Volkslied in diesem Zusammenhang vgl. die in Anm. 27 genannte Forschung, bes. POTTER (Anm. 27), S. 251–290, zur Situation in der Musikwissenschaft nach 1945 ebd., S. 291–327.

begriffs – als Gemeingut und bekannt galt. Moser postulierte, dass es den Komponisten bei Volksliedern auf deren Veränderung und Bearbeitung angekommen sei: das Publikum sollte „die allbekannte Fassung der Weise mit der besonderen Lesart des Tonsetzers“⁶⁶ vergleichen. Diese Unterscheidung wurde vor allem von Wilhelm Seidel zu zwei Idealtypen mehrstimmiger Gestaltung weiterentwickelt. Der Hofweisensatz ist der Typ, in dem die Melodie nur mäßig kontrapunktisch ausgearbeitet wird und der insgesamt vom Text dominiert wird. Im ‚Volksliedsatz‘ dient dagegen die schon bekannte Melodie und ihr kurzer, einfacher Text als Material für besonders anspruchsvolle kontrapunktische Satztechniken, die in erster Linie die Kunstfertigkeit von Komposition und Komponist herausstellen. Der Volksliedsatz bildet den artifiziellen, der Hofweisensatz den einfachen Pol der polyphonen Gestaltung.⁶⁷ Zwar erscheinen die althergebrachten Wertungen damit in Bezug auf die Satztechnik genau umgekehrt, aber in der Umkehrung ist der Gegensatz zwischen ursprünglichem einfachem ‚Volkslied‘ und artifizierlicher ‚Hofweise‘ impliziert. Obwohl Seidel sich von sozialen und ästhetischen Implikationen des ‚Volkslieds‘ distanziert, transportiert er die Gegensätze von Kunst vs. Natur, Allgemeinbesitz vs. ständische Exklusivität, anonymer Ursprung vs. auktoriales Schaffen in den Begriffen weiter.

Auf dieses Problem reagierte zuletzt Sonja Tröster mit dem Versuch, die Satzarten des mehrstimmigen Lieds im sechzehnten Jahrhundert neu zu klassifizieren. Sie wählt den Begriff „Cantus-firmus-Lied“ als satztechnischen Oberbegriff für das mehrstimmige deutsche Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts⁶⁸ und entwickelt eine Typologie der polyphonen Gestaltung, die anhand des Ausmaßes der Kontrapunktik und der Dominanz von Liedtext und Strophenform über den musikalischen Satz, drei musikalische Register (= Typen der Satztechnik) unterscheidet. Dabei vermeidet sie schon in der Benennung („formelles“, „schlichtes“ und „kombinatives Register“) jede Anlehnung an die hergebrachten Begriffe und sucht stattdessen die Nähe zur neueren literaturwissenschaftlichen Forschung, die den Begriff des Stilregisters schon früher für die Differenzierung von Texttypen verwendet hatte – und zu dem Schluss gekommen war, dass diese keineswegs immer mit bestimmten Tonsatztypen kongruent sind.⁶⁹

⁶⁶ MOSER: Geschichte (Anm. 52), S. 246.

⁶⁷ SEIDEL (Anm. 57), zusammenfassend S. 149–156.

⁶⁸ TRÖSTER (Anm. 17), S. 61.

⁶⁹ Ebd., S. 70–72 u. ö., Tröster verwendet den Register-Begriff ausschließlich in Bezug auf die Kompositionen. Das Wort ‚Typ‘ bleibt für inhaltliche bestimmte Typen der Texte reserviert. Ähnlich ist der Registerbegriff in HÜBNER: Stilregister (Anm. 44), der auf die sprachliche, textliche und formale Gestaltung der Texte zielt. Eine etwas andere Akzentuierung hat der Registerbegriff bei HOLZNAGEL, *wil gi* (Anm. 2), S. 320, er steht näher bei den Konzepten ‚Gattung‘, ‚Subgattung‘ oder ‚Genre‘. Vgl. auch SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 40–41.

Das ‚Tenorlied‘ selbst wird dadurch kaum in Frage gestellt. Da das mit ihm bezeichnete Phänomen historisch verbürgt ist, wird es durch das ‚Cantus-firmus-Lied‘ nur synonym ergänzt. Freilich geht es hier nicht um das Phänomen (oder den Begriff), sondern um die Art und Weise, in der das mehrstimmige Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts beschrieben und kontextualisiert wird. Die jüngere musikwissenschaftliche Forschung ist in diesem Punkt insofern wegweisend, als sie dazu übergegangen ist, musikalisch-satztechnische und textliche (d. h. sprachlich-stilistische, formale, metrisch-strophische) Eigenschaften sowie Aspekte der sozialen Zuordnung und der literarisch-musikalischen Praxis gegeneinander zu differenzieren und jenseits hergebrachter Schablonen miteinander in Beziehung zu setzen. Die Literaturwissenschaft könnte (und sollte) nachziehen und im Zuge dessen vor allem auch die melodielos überlieferten Lieder in die Untersuchung einbeziehen, denen sich die Musikwissenschaft bislang (naheliegenderweise) nicht gewidmet hat. Ob das Konzept des ‚Liederbuchlieds‘ dabei hilfreich ist, oder ob es doch besser durch einen anderen Begriff ersetzt werden sollte, wird weiter zu diskutieren sein. In diesem Zusammenhang ist auch noch einmal zu überdenken, welche Aspekte der Konzepte von ‚Volks-‘ und ‚Gesellschaftslied‘ und welche Beobachtungen der älteren Forschung wieder aufgenommen und aktualisiert werden sollten. Denn bei all ihren kategorialen Kurzschlüssen (von Text, Musik, Träger-schicht und Funktion) und ideologischen Verirrungen ist ihnen doch Vieles eingeschrieben, an dem man bei einer Beschäftigung mit dem Gegenstand nicht vorbeikommt. Dazu gehören Befunde zu Stil, Metrik und Strophenformen,⁷⁰ aber auch Besonderheiten, die sich aus dem Umstand ergeben, dass wir es hier mit Liedern zu tun haben, bei deren Entstehung, Pflege und Überlieferung der Aspekt der Gemeinschaftlichkeit eine größere Rolle spielt, als es bei anderen literarischen und musikalischen Formen die Regel ist. Insofern könnten ‚Volks-‘ und ‚Gesellschafts-‘ ‚Liederbuch-‘ und ‚Tenorlied‘ vielleicht wenigstens vorläufig im ‚Geselligen Sang‘ auf einen – konzeptuell und ideologisch unbelasteten – gemeinsamen Nenner kommen.

70 Vgl. PETZSCH (Anm. 55); Christoph PETZSCH: Das mittelalterliche Lied: Res non confecta. In: *ZfdPh* 90 (1972), S. 1–17; Christoph PETZSCH: Weiterdichten und Umformen. Grundsätzliches zur Neuausgabe des Lochamer-Liederbuches. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 10 (1965), S. 1–28. Speziell zu diesem Aspekt jetzt auch Christoph SCHANZE: *Ach weiplich art...* Form, Klang und Liebessemantik im ‚Hofweisen‘-Repertoire der gedruckten Liederbücher des frühen 16. Jahrhunderts. In: *Abbrüche – Umbrüche – Aufbrüche. Deutschsprachige Literatur zwischen 1450 und 1520. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 24. Hg. von Bernd Bastert, Ingrid Bennewitz. Wiesbaden 2023, S. 45–70.

3 Die historische Entwicklung des ‚Geselligen Sangs‘ von ca. 1400 bis 1570

Nicht weniger unterschiedlich als die Begriffe, mit denen die Lieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen belegt werden, sind die Historiographien, die sich mit dem ‚geselligen‘ (Liebes-)Lied im Besonderen verbinden. Sie können hier nur in großen Linien umrissen werden – eine ausführlichere Darstellung wäre wünschenswert, bedürfte aber eines größeren Rahmens.⁷¹ Wegen der disziplinären Unterschiede zwischen Musik- und Literaturwissenschaft beschränken wir uns darauf, Eckpunkte ihrer Vorstellungen von der historischen Entwicklung des Liebeslieds anzuführen und zueinander in Beziehung zu setzen.⁷²

3.1 Das fünfzehnte Jahrhundert (bis ca. 1480)

Die Anfänge des literarisch-musikalischen Typs, um den es uns in diesem Band geht, fallen mit einem Umbruch zusammen, der die deutsche Lyrik in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts insgesamt betrifft.⁷³ Der Minnesang verschwindet, die Sangspruchdichtung geht ins Meisterlied über; Liebeslieder, politische Ereignislieder und Balladen treten in der Überlieferung neu auf. In welchem Umfang die ‚neuen‘ mit den ‚alten‘ Gattungen zusammenhängen oder ob Neuansätze vorliegen, ist im Einzelnen nicht immer klar auszumachen. Die Beurteilung wird dadurch erschwert, dass der Übergang mit einer Überlieferungslücke nach den repräsentativen Handschriften der höfischen Lyrik (entstanden bis Mitte des vierzehnten

⁷¹ Vgl. dazu die ausgezeichnete musikgeschichtliche Einordnung des deutschsprachigen Lieds in den Rahmen der europäischen Liedkunst bei Nicole SCHWINDT: *Musikalische Lyrik in der Renaissance*. In: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Hg. von Hermann Danuser. Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 137–254.

⁷² Zu den im Weiteren genannten Personen, Handschriften, Drucken und Orten vgl. die Artikel in der MGG (<https://www.mgg-online.com/> [20.03.2024]) bzw. in den Verfasserlexika ²VL, VL16, die als Datenbank abrufbar sind (<https://www.degruyter.com/database/vdbo/html> [20.03.2024]). Wir verweisen im Folgenden zusätzlich nur auf jüngere Überblicksdarstellungen oder Editionen. Vgl. zu den Handschriften auch <https://handschriftencensus.de/> (20.03.2024) und <https://opac.rism.info/index.php?id=4&L=0> (20.03.2024).

⁷³ Horst BRUNNER: *Das deutsche Liebeslied um 1400*. In: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*. Hg. von Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 105–146; Horst BRUNNER: *Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch einer Erklärung* [1983]. In: Ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 246–263; WACHINGER (Anm. 1).

Jahrhunderts) einhergeht. Was seit dem ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts aufgezeichnet wird, hat jedenfalls ein deutlich verändertes Profil. Im Fall der Liebeslieder gilt das in Hinblick auf Inhalt und (bes. Strophen-)formen, aber auch auf die musikalische Faktur und die literarisch-musikalische Praxis.⁷⁴

Viele der Veränderungen sind zuerst in Liebesliedern zu greifen, die auf die Zeit um 1400 zurückgehen und unter den Namen Oswalds von Wolkenstein⁷⁵, Hugos von Montfort⁷⁶, Eberhards von Cersne⁷⁷ sowie des schon genannten Mönchs von Salzburg überliefert sind. Zu diesen Veränderungen gehören zunächst der Wechsel in die Liebeskonzeption des ‚mittleren Systems‘ – das heißt, vom Leistungs- und Anstrengungsprinzip des Minnesangs hin zur Idealvorstellung einer entspannt-gegenseitigen Liebe.⁷⁸ Damit verbinden sich v. a. beim ‚Mönch‘ erstmals Strophenformen mit Refrain, die auf französische und niederländische Vorbilder zurückgehen (Virelai-Ballade⁷⁹; in anderen Kleinkorpora auch das Rondeau⁸⁰).

Um 1400 begegnen auch die ersten schriftlichen Belege für Mehrstimmigkeit im deutschen (Liebes-)Lied. Mehrere von ihnen greifen eine usuelle oder organale Form der Mehrstimmigkeit auf, die wahrscheinlich auch rein mündlich realisierbar war: In der *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, der Korpushandschrift der weltlichen Lieder des ‚Mönchs‘, sind fünf Lieder in dieser einfachen Form der Mehr-

74 BRUNNER: Tradition und Innovation (Anm. 73); HOLZNAGEL (Anm. 2); JANOTA (Anm. 2).

75 Ulrich MÜLLER, Margarete SPRINGETH (Hg.): Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Berlin, New York 2011; Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4. grundlegend neu bearb. Aufl. von Burghart Wachinger. Berlin, Boston 2015 (ATB 55).

76 HUGO VON MONTFORT: Das poetische Werk. Hg. von Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodienanhang von Agnes Grond. Berlin, New York 2011

77 Die Lieder Eberhards von Cersne. Hg. und kommentiert von Elisabeth Hages-Weißflog. Tübingen 1998.

78 HÜBNER: Rhetorik (Anm. 11); HÜBNER: Schallenberg (Anm. 11); Gert HÜBNER: Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von Marina Münkler. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N. F. 21), S. 35–58.

79 Frank WILLAERT: *Dw welt dw ist al allen orten reinisch*. Über die Verbreitung zweier rheinischer Liedgattungen im späten Mittelalter. In: Literatur und Sprache im rheinisch-maasländischen Raum zwischen 1150 und 1450. Hg. von Helmut Tervooren, Hartmut Beckers. Berlin 1989 (ZfdPh-Sonderheft 108), S. 156–171; JANOTA (Anm. 1), S. 24–30.

80 Gisela KORNRUMPF: Rondeaux des Barfüßers vom Main? Spuren einer deutschen Liedmode des 14. Jahrhunderts in Kremsmünster, Engelberg und Mainz. In: „Ieglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Hg. von Christoph März (†), Lorenz Welker, Nicola Zotz. Wiesbaden 2011 (Elementa musicae 4), S. 57–73; Gisela KORNRUMPF: Virelais-Balladen unter den Liebesliedern in Fichards Liederbuch – und Rondeaux? In: Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter. Festschrift für Dietrich Schmidtke. Hg. von Freimut Löser, Ralf G. Päsler. Hamburg 2005, S. 247–263.

stimmigkeit aufgezeichnet. Auch im Œuvre Oswalds von Wolkenstein finden sich Lieder dieser Art. Bei einer Reihe anderer Lieder Oswalds handelt es sich dagegen nachweislich um Kontrafakturen artifizierter Mehrstimmigkeit französischer und italienischer Provenienz.⁸¹ Für die vierte Neuerung darf der Mönch von Salzburg, wie eingangs erwähnt, geradezu als Kronzeuge gelten: Da hier eine Gruppe von gemeinsam Liedschaffenden und -praktizierenden anzunehmen ist, kündigt sich das neue Paradigma des ‚Geselligen Sings‘ auch in Hinblick auf den Aspekt der Gemeinschaftlichkeit an.

Es ist wohl kaum Zufall, dass die *Sterzinger Miszellaneenhandschrift*⁸² nicht nur einige weltliche Lieder des ‚Mönchs‘, sondern auch die erste größere Sammlung anonymen Liederbuchlieders mit Liebesthematik überliefert. In der Folgezeit nehmen diese Aufzeichnungen rasch zu und belegen eine beachtliche geographische Verbreitung des Liedtyps.⁸³ Literaturgeschichtlich besonders interessant ist die Überlieferung am Niederrhein, die mit ihrer charakteristischen Mischsprache von einer engen Verbindung zwischen der niederländischen und der deutschen Liedkultur zeugt. Das früheste erhaltene Liederbuch (um 1425), das (ausgerechnet) als *Berliner Liederhandschrift* firmiert (Berlin, SBB-PK, mfg 922), entstammt diesem Zusammenhang und zeigt zugleich viele Merkmale des neuen Paradigmas. Seine 86 Liebeslieder sind anonym aufgezeichnet (nur einige gehen auf ältere Autoren zurück), zwölf von ihnen sind mit einer einstimmigen Melodie notiert, nicht weniger als 40 sind Virelai-Balladen; ihre Faktur verweist insgesamt in den Kontext einer von Tanz und Gesang geprägten Geselligkeitskultur.⁸⁴

Von der *Berliner Liederhandschrift* ausgehend lässt sich eine literaturgeschichtliche Linie einerseits zu den anderen wichtigen Zeugen der niederländischen Liedüberlieferung ziehen – zur *Haager Liederhandschrift*, insbesondere aber auch zur *Gruuthuse-Handschrift* (beide um 1400), welche als umfangreichste Quelle des mittelniederländischen Liebeslieds zugleich Bezüge zur franko-flämischen Mehrstimmigkeit aufweist.⁸⁵ Andererseits führt die literaturgeschichtliche Linie direkt zu

81 Marc LEWON: Oswald von Wolkenstein. Die mehrstimmigen Lieder. In: Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Hg. von Ulrich Müller, Margarete Springeth. Berlin 2011, S. 168–191. Wahrscheinlich ist auch ein Lied aus dem Mönch-Korpus eine Kontrafaktur einer französischen Vorlage, vgl. Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 3), W 31.

82 Max SILLER: Wo und wann ist die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift entstanden? In: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums 13.–17. Oktober 1999. Hg. von Anton Schwob, András Vizkelety, Bern u. a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 52), S. 255–280.

83 Vgl. exemplarisch die Liste von Liederbüchern in HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 335 f.

84 Vgl. zuletzt Frank WILLAERT: *Het Nederlandse liefdeslied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2021, S. 373–400.

85 Vgl. ebd., S. 339–372 und 401–516.

den nach 1450 entstandenen oberdeutschen Liederbüchern, mit denen die *Berliner Liederhandschrift* außer der anonymen, z. T. notierten Aufzeichnung von Liebesliedern und der (hier freilich weniger ausgeprägten) Tendenz zu Refrainstrophen⁸⁶ auch den Aufzeichnungstyp teilt: Im Gegensatz zu den Liederhandschriften aus der Zeit bis 1350 und den Korpusaufzeichnungen Hugos von Montfort und Oswalds von Wolkenstein handelt es sich bei ihnen um „durchweg schlichte Gebrauchsmanuskripte, die weitgehend ohne Schmuck auskommen und hinsichtlich des Formats, des Seitenlayouts und des paläographischen Niveaus [...] keinen besonderen Repräsentationsanspruch erheben wollen“.⁸⁷

Neben den Liederbüchern des fünfzehnten Jahrhunderts, die nur Texte überliefern – dem *Augsburger Liederbuch*, dem *Liederbuch der Clara Hätzlerin*⁸⁸ und *Fichards Liederbuch* – seien hier besonders die Liederbücher genannt, die (zumindest einige) Melodien enthalten. Sie sind musikhistorisch ausgesprochen interessant: So sind von den 169 (fast durchweg Liebes-)Liedern des *Königsteiner Liederbuchs* zwar nur vier mit einer Melodie versehen, diese stellen jedoch eines der ersten Zeugnisse deutscher Lautentabulatur dar.⁸⁹ In den Handschriften mit musikalischer Notation wird die Ausbreitung der Mehrstimmigkeit (Cantus-firmus-Lied, s. o. unter ‚Tenorlied‘) greifbar: Das *Lochamer-Liederbuch* (1451–1453) enthält neben einstimmigen auch einige zwei- und dreistimmige Stücke, im *Rostocker Liederbuch* (ca. 1487) sind die deutschsprachigen Lieder einstimmig, es finden sich aber zwei zweistimmige Stücke mit lateinischen Texten. Schon im *Liederbuch des Hartmann Schedel* (um 1460) sind die deutschen Lieder überwiegend dreistimmig aufgezeichnet, dasselbe gilt für das *Glogauer Liederbuch/die Saganer Stimmbücher*⁹⁰ (1477–1482). Bedeutsam für die Geschichte des deutschsprachigen Cantus-firmus-Lieds ist auch die kleine Sammlung mehrstimmiger deutschsprachiger Lieder in den Trienter Codices.⁹¹ Gleichzeitig dokumentieren die Handschriften durch die Mitüberlieferung von Stücken französischer und niederländischer Provenienz in unterschiedlichem Ausmaß die Rezeption und Auseinandersetzung mit der französischen bzw. franko-flämischen Liedkunst.⁹²

⁸⁶ Dazu die Übersicht von SITTIG (Anm. 12), S. 48–75.

⁸⁷ HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 312.

⁸⁸ 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.S. 2008 (Schriften zum Bibliotheks- und Büchereiwesen in Sachsen-Anhalt 90).

⁸⁹ Frühe Lautentabulaturen im Faksimile/Early Lute Tablatures in Facsimile. Hg. von Crawford Young, Martin Kirnbauer. Winterthur 2003 (Practica Musicale 6), bes. S. 191–199.

⁹⁰ Siehe oben Anm. 16.

⁹¹ SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 387–396.

⁹² SCHWINDT (Anm. 71).

Im Überblick betrachtet erscheint die Zeit zwischen 1390/1400 (Mönch von Salzburg) bis ca. 1480 (*Glogauer Liederbuch/Saganer Stimmbücher*) als eine relativ geschlossene Phase der Liedentwicklung: Liebeslieder entstehen offenbar in weiten Teilen des deutschen Sprachgebiets und bilden ein eigenes lyrisches Gattungssystem aus. Konkordanzen zwischen Text- und Musikhandschriften bzw. Aufzeichnungen aus verschiedenen Regionen belegen, dass einzelne Lieder z. T. weiträumig verbreitet und in unterschiedlichen Gruppen bzw. sozialen Schichten gepflegt wurden. Die Anfänge im Mönch-Korpus und bei Oswald von Wolkenstein blieben durch vereinzelte (namenlose) Mitüberlieferung ihrer Lieder bis zu einem gewissen Grad präsent, zugleich bilden einzelne Überlieferungsträger Profile aus, die sich inhaltlich, sozial und in Hinblick auf musikalisch-literarische Praktiken voneinander unterscheiden. Konkret greifbar sind v. a. stadt- und landadlige, städtisch-patrizische und mittelständische sowie gebildete bzw. akademisch-gelehrte Kreise; die Anlage und Zusammensetzung vieler Handschriften trägt deutliche Züge einer gemeinschaftlichen Liedpflege. Das Vorhandensein oder die Abwesenheit von Musiknotation deutet in diesem Zusammenhang wohl in erster Linie auf den jeweiligen Grad der musikalischen Bildung hin; gesungen und musiziert wurde aber vermutlich überall, was eine lesende Rezeption (v. a. der Texthandschriften) nicht ausschließt. Insgesamt ist damit festzuhalten, dass die literarische und musikalische Entwicklung in diesem Zeitraum aufs Engste ineinander verschränkt sind: Das ‚Liederbuchlied‘ auf der einen und das ‚Tenorlied‘ auf der anderen Seite gehen aus gemeinsamen Wurzeln (die die Gegenstandsbereiche von ‚Volks-‘ und ‚Gesellschaftslied‘ gleichermaßen einschließen) hervor und bilden in verschiedenen, aber umfassend zusammenwirkenden Kontexten den typisch ‚geselligen‘ Charakter des Liebeslieds aus.

Die sich im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts endgültig etablierende Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Lied ruft auch die Frage nach der Aufführungs- oder besser: Musizierpraxis auf, die für das Gesellige im gesamten skizzierten Zeitraum eine wichtige Rolle spielen kann. Direkte Quellen für die Musizierpraxis deutschsprachiger Liebeslieder fehlen indes; indirekte Quellen bedürfen der Interpretation. Die Forschung rechnet heute damit, dass es vielfältige Möglichkeiten der klingenden Umsetzung und der Beteiligung von Instrumenten gab. Es konnte nur auf Instrumenten gespielt werden (im Ensemble oder für eine Laute oder ein Tasteninstrument intabuliert), die Lieder konnten aber auch rein vokal oder mit Beteiligung von Instrumenten musiziert werden, dabei wurde ggf. nur eine Stimme oder auch mehrere Stimmen gesungen.⁹³

⁹³ Vgl. zusammenfassend SCHWINDT: Was ist das polyphone deutsche Lied (Anm. 59), S. 228–229; SCHWINDT: Tenorlied (Anm. 59); zur älteren Forschungskontroverse LINDMAYR-BRANDL (Anm. 59), S. 136–145, 169–173.

3.2 Das sechzehnte Jahrhundert (ca. 1480/90 bis ca. 1570)

Zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hin wird die Situation insofern unübersichtlicher, als sich nun literatur-, musik- und kulturgeschichtliche Prozesse abspielen, die wohl nur zum Teil untereinander in Beziehung stehen. Zudem klaffen vor allem in der literaturwissenschaftlichen Forschung empfindliche Lücken, die die Zusammenführung von literatur- und musikgeschichtlicher Perspektive erschweren. Soweit es der aktuelle Forschungsstand erkennbar werden lässt, spielen vor allem zwei große Entwicklungen eine entscheidende Rolle: Die eine manifestiert sich als Innovations- und Professionalisierungsschub im Bereich der Musik, die andere in der medialen Ausdifferenzierung durch den Einsatz der neuen Drucktechniken.

Die erste Entwicklung, der Innovations- und Professionalisierungsschub im Bereich der Musik, setzt in den 1490er Jahren ein. Besonders gut ist er an einigen süddeutschen Höfen greifbar, an denen Fürsten, Hofkapellen und Komponisten sich verstärkt um das Tenorlied bemühten. Von besonderer Bedeutung ist der Hof Maximilians I., wo gleich drei der berühmtesten Liedkomponisten der Zeit wirkten. Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl schufen zwischen 1494 (Eintritt Isaacs in die Hofkapelle) und 1519 (Maximilians Tod) viele neue, nun in der Regel vierstimmige Lieder, die sich rasch im gesamten deutschen Sprachraum verbreiteten. Man wird mit einigem Recht davon ausgehen dürfen, dass sie dem deutschen Lied an der Wende zum sechzehnten Jahrhundert ein neues Gesicht und einen neuen Klang gaben.⁹⁴ Daneben spielen auch die württembergische Hofkapelle in Stuttgart und die kurpfälzische in Heidelberg eine wichtige Rolle für die Geschichte des Tenorlieds; mit ihnen und anderen Hofkapellen sind die Namen weiterer Liedkomponisten wie Caspar Othmayr, Heinrich Finck und Georg Forster verbunden. Auch der Komponist und Musiktheoretiker Adam von Fulda, der am kursächsischen Hof Friedrichs III. des Weisen in Torgau wirkte, schuf einige besonders weit verbreitete Tenorlieder.

Da die meist vierstimmigen Tenorlieder nun vermehrt von namentlich bekannten, professionellen Komponisten geschaffen wurden, verschieben sich Aufmerksamkeit und Wertschätzung merklich zugunsten der Musik und der Komponisten-Œuvres. Das galt schon für die zeitgenössische Wahrnehmung: Zwar sind im ganzen sechzehnten Jahrhundert weiterhin Tonsätze anonym überliefert, jedoch wurden nun auch häufig die Namen der Komponisten genannt. Die Texte blieben dagegen von seltenen Ausnahmen abgesehen⁹⁵ anonym und wurden gelegentlich sogar von

⁹⁴ SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 155–281.

⁹⁵ Zwei Lieder Adams von Fulda tragen Akrosticha, so dass man in Adam auch den Autor der Texte sieht.

Komponisten und Sammlern selbst als zweitrangig eingeschätzt.⁹⁶ In der modernen Forschung treten die Texte vielleicht sogar noch stärker zurück: Der vergleichsweise gründlichen musikwissenschaftlichen Erschließung des Tenorlieds, seiner Aneignung durch verschiedene Komponisten und der Darstellung kompositionsgeschichtlicher Entwicklungen stehen auf literaturwissenschaftlicher Seite nur vereinzelte Ansätze gegenüber.⁹⁷ Ein Repertorium des Textbestands, wie ihn *Das Tenorlied* für die Musikwissenschaft bietet,⁹⁸ sucht man in der Germanistik für den gesamten Zeitraum vergebens. Da das musikwissenschaftliche Kompendium nur die mehrstimmige Überlieferung erfasst und zudem nur Initien verzeichnet, scheinen die Texte geradezu hinter der Musik zu verschwinden. Dazu passt, dass weitergehende Erkenntnisse nicht nur zu inhaltlichen und formalen Aspekten der Liedtexte (wie etwa zur Entwicklung von Liebeskonzeption, Vorliebe für Strophenformen etc.), sondern auch zur Entwicklung und etwaigen Umbrüchen im Repertoire fehlen. So fällt zwar auf, dass Konkordanzen zwischen der Überlieferung vor und nach 1490 selten sind, doch gibt es dazu weder genaue Zahlen noch Analysen zu möglichen Ursachen.⁹⁹ Die Vermutung liegt sicher nahe, dass die zeitgenössische Rezeption über dem Siegeszug des neuen Komponistenlieds das Interesse an den älteren Liedern verlor. Doch betrifft der Repertoirewechsel einerseits auch die melodiöse Überlieferung, kann also kaum allein in der Musik begründet liegen; andererseits wurde mit der Liedsammlung, die die Vorlage für das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* war, zumindest eine Sammlung des fünfzehnten Jahrhunderts im

96 Vgl. die Vorrede zum ersten Band der *Frischen teutschen Liedlein*; GEORG FORSTER: Frische Teutsche Liedlein (1539–1556). Erster Teil. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539). Hg. von Kurt Gudewill. Textrevision von Wilhelm Heiske. Wolfenbüttel, Berlin 1942 (EdM 20), S. XXIX.

97 Vgl. dazu bes. den Versuch, Entwicklungsstufen der Liebeskonzeption zu ermitteln von Bernd PRÄTORIUS: „Liebe hat es so befohlen“ Die Liebe im Liede der Frühen Neuzeit. Köln u. a. 2004 (Europäische Kulturstudien 16). Gert Hübner hat in mehreren Aufsätzen die in den Grundkonstituenten sehr stabile Liebeskonzeption des mittleren Systems von ca. 1400 bis 1600 beschrieben (siehe die in Anm. 11 und 78 genannte Literatur), aber Ausdifferenzierungen in der stilistisch-elokutionären Ausgestaltung für die Lieder Senfls nachgewiesen (siehe die in Anm. 44 genannte Literatur).

98 Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann, Ilse Kindermann. 3. Bde. Kassel u. a. 1979–1986 (Catalogus Musicus 9–11).

99 Den Umbruch im Textrepertoire konstatiert PETZSCH: Hofweisen. 1959 (Anm. 55), S. 415, im Anschluss an Moser. Vgl. auch PRÄTORIUS (Anm. 97), S. 17 u. S. 63; GROSCH (Anm. 42), S. 146–160. Zwei prominente Fälle sind: 1. Das jüngere *Entlaubet ist der walde*, hier gibt es eine ältere Version im Lochamer-Liederbuch *Der walt sich entlaubet* (Lo 16; vgl. GROSCH [Anm. 42], S. 146–159); 2. *Mein hercz in hohen freuden ist*, hier ist der ältere Tenor vielleicht im Liedsatz *Mein Herz in hohen Freuden steht* Ludwig Senfls verwendet, der Text zu Senfls Lied stimmt aber nicht mit den älteren Texten überein, vgl. KIRNBAUER (Anm. 59), S. 241–242 (zu Sche 24 mit Zusammenstellung der Überlieferung) und TRÖSTER (Anm. 17), S. 178.

ersten Drittel des sechzehnten Jahrhundert noch zweimal abgeschrieben.¹⁰⁰ Ganz erloschen war das Interesse an den älteren Liedern demnach wohl nicht; um Genaueres zu sagen, bedürfte es aber umfassenderer Untersuchungen.

Durchaus vergleichbar liegen die Dinge bei der Erschließung der zweiten maßgeblichen Entwicklung der Liedgeschichte: Sie verbindet sich mit dem Aufkommen des Drucks und, damit zusammenhängend, der medialen Ausdifferenzierung der Liedüberlieferung in Handschrift und Druck. Relativ gut erforscht sind vor allem die frühen, mehrstimmig gedruckten Liederbücher, die fast ausschließlich das Tenorliedrepertoire der süddeutschen Höfe enthalten. Zumindest die ersten von ihnen, die 1512 und 1513 bei Erhard Öglin in Augsburg gedruckt wurden, stehen in Zusammenhang mit der maximilianischen Kulturpolitik.¹⁰¹ Auch die Liederbücher von Peter Schöffler¹⁰² waren Prestigeprojekte: Wie schon die Öglin-Liederbücher sind auch sie als Stimmbücher in einem aufwändigen Zweiphasen-Verfahren entstanden, bei dem zuerst Notenlinien, dann die Noten gedruckt wurden.¹⁰³ Dass daneben die Spekulation auf einen Absatzmarkt eine Rolle spielte, zeigt sich an der Entstehung mehrerer Drucke in nur fünf Jahren und dem Nachdruck eines verlorenen Schöffler-Drucks durch Arnt von Aich. Danach kommt der kleine „Medien-Hype“¹⁰⁴ von Lieddrucken allerdings zum Erliegen.

100 *Bechsteinsche Handschrift* um ca. 1512 (Leipzig, UB, Ms. Apel 8) und in der *Handschrift des Martin Ebenreutter* um 1530 (Berlin SBB-PK, mgf 488).

101 RISM 1512¹, RISM [1513]³; vgl. SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 517.

102 Schöffler druckte vier Liederbücher. Vom Druck von 1513 (RISM 1513², Schöffler 1513b) ist ein Exemplar mit allen vier Stimmbüchern erhalten. Vom sehr aufwändigen Druck von 1517 (RISM [1515]³, Schöffler 1517) ist jeweils ein Discantus-, Altus- und Bassus-Stimmbuch vollständig erhalten, vom Tenor-Stimmbuch sind zwei Druckbögen erhalten; vgl. Sabine KURTH: Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöfflers des Jüngeren von 1517. In: Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation. Hg. von Nicole Schwindt. O. O. 2021 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18 [2019]), S. 355–378. Die ersten beiden Lieddrucke Schöfflers, die zwischen September 1512 und März 1513 entstanden sein müssen, sind selbst nicht erhalten, jedoch handelt es sich beim Liederbuch des Arnt von Aich (RISM [1519]³, Aich [1519]) um einen Nachdruck in der Holzschnitt-Technik; vgl. Grantley McDONALD, Sanna RANINEN: The songbooks of Peter Schöffler the Younger and Arnt von Aich: a typographical assessment. In: Senfl-Studien 3. Hg. von Stefan Gasch, Sonja Tröster. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 29–54.

103 Zum Medium Druck und den verschiedenen Techniken mit weiterer Literatur: SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 510–533; Andrea LINDMAYR-BRANDL: ‚Teutsche Liedlein‘ im frühen Notendruck. Ein neuer Blick. In: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breyman. Wiesbaden 2008 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), S. 19–30; John KMETZ: 250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750). A Case for a Closed Market. In: NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hg. von Birgit Lodes. Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 167–183.

104 SCHWINDT: Maximilians Lieder (Anm. 59), S. 524.

Mit dem ersten Liederbuch Hans Otts, gedruckt bei Formschneider in Nürnberg 1534,¹⁰⁵ setzt der Druck im technisch einfacheren Einphasen-Verfahren ein, nun ist eine kontinuierliche Produktion zu verzeichnen. Zu billiger Massenware wurden die gedruckten Liederbücher dadurch zwar nicht, gleichwohl machten sie die Lieder einem breiteren Publikum zugänglich. In der Folge stieg vor allem in den Städten die Zahl derer, die mehrstimmige deutschsprachige Lieder sangen und spielten. Als Georg Forster zwischen 1539 und 1556 in Nürnberg die fünf Bände seiner *teutsche[n] Liedlein* herausgab, konnte er darum auf genügend Absatz rechnen, und in der Tat erlebten die ersten drei Bände mehrere Auflagen. In der Vorrede zum zweiten Band weist er sogar eigens darauf hin, dass die darin enthaltenen *leppischen Liedlein* nicht für die *dapferen [...] singer* gedacht seien, sondern auch von weniger gut ausgebildeten, einfachen (*schlechten*) Sängern zu meistern seien.¹⁰⁶

In welchem Verhältnis diese mehrstimmigen Liederbücher zu den zahlreichen Kleindrucken sowie den – erst spät in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erscheinenden – gedruckten Liederbüchern ohne Noten¹⁰⁷ stehen, ist weithin ungeklärt; ähnliches gilt für das Verhältnis der weiterhin entstehenden handschriftlichen Liederbücher zur Drucküberlieferung.¹⁰⁸ Festzuhalten ist immerhin, dass gedruckte und handschriftliche Liederbücher des späteren sechzehnten Jahrhunderts viele Liedtexte enthalten, die nicht in den Tonsatzliederbüchern stehen. Noch um 1600 verzeichnen das handschriftliche *Raaber Liederbuch* und die Handschrift mit den Liedern Christoph von Schallenberg's umfangreiche Korpora neuer Liedtexte ohne Musik. Dass gleichwohl auch sie zum Singen bestimmt waren, ist anzunehmen: Tonangaben am Anfang vieler Lieder (z. B. im *Ambraser Liederbuch*: „Im Thon [...]“) weisen darauf hin, dass Melodien als bekannt vorausgesetzt wurden und zumindest der einstimmigen Realisation nichts im Wege stand.¹⁰⁹ In diesem

¹⁰⁵ Der erst teil. Hundert und ainundzweintzig newe Lieder; RISM 1534¹⁷.

¹⁰⁶ Gerg FORSTER: Frische teutsche Liedlein in fünf Teilen. Abdruck [der Texte] nach den ersten Ausgaben [...]. Hg. von M. Elizabeth Marriage. Halle a. d. S. 1903, S. 81; vgl. dazu SCHWINDT (Anm. 71), S. 193; Nicole SCHWINDT: Popularisierung, Kanonbildung und humanistisches Geschichts- und Nationsbewusstsein. Georg Forsters Teutsche Liedlein (1539). In: Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. Hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann. München 2013, S. 326–342, hier S. 331.

¹⁰⁷ Arthur Kopp hat wahrscheinlich gemacht, dass sie eine Gruppe bilden und eine Art „Hauptsammlung“ in verschiedenen Ausgaben darstellen Arthur KOPP: Das Liederbuch der Berliner Bibliothek vom Jahre 1582 und verwandte Sammlungen. In: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie. August Wilmanns gewidmet. Leipzig 1903, S. 445–454, Zitat S. 446. Vgl. hierzu GROSCH (Anm. 42), S. 54–57.

¹⁰⁸ Vgl. die Aufstellung in HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 2), S. 335 f.

¹⁰⁹ Vgl. zum Beispiel Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582. Hg. von Joseph Bergmann. Stuttgart 1845 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 12), Nr. 23, S. 20, Nr. 40, S. 91, Nr. 66,

Zusammenhang ist auch der Blick auf die Liedüberlieferung in Einblattgedrucken und Liedflugschriften aufschlussreich: Sie bietet ein buntes Bild, in dem sich die beiden Druckbuchlied-Typen (mehrstimmig notiert und melodielos) wiederfinden und mischen.¹¹⁰ Die Mehrzahl dieser Kleindrucke enthält nur den Text, oft mit Angabe des Tons.¹¹¹ Einige haben aber auch Melodien, und darunter finden sich Drucke von Tenorliedern, die musikalisch auf eine einstimmige Melodie reduziert wurden. Nicole Schwindt konnte zeigen, dass ein Großteil der Tenorlieder in bis ca. 1555 entstandenen Kleindrucken zuerst in den gedruckten Tonsatz-Liederbüchern Christian Egenolffs, Hans Otts und im ersten Band der Forster-Sammlung auftreten. Es ist deshalb davon auszugehen, dass sie aus den mehrstimmigen Liedern abgeleitet sind.¹¹² Auch sonst geht die Überlieferung z. T. andere Wege als man es zunächst vielleicht erwarten sollte. So hat man etwa ermittelt, dass nicht nur die Drucke auf handschriftlichen Quellen beruhen, sondern dass umgekehrt auch in

S. 97; Christoph von SCHALLENBERG: Sämtliche Werke und Briefe. Schallenberg's Freundeskreis. Ausgewählte Gedichte, Briefe und Dokumente. Übers. u. hg. von Robert Hinterndorfer. 2 Bde. Münster 2008 (Wiener Neudrucke 21 u. 22), 7. Lied, S. 221, 40. Lied, S. 249.

110 Soweit erkennbar, steigt die Produktion im zweiten und dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts stark an und nimmt danach wieder ab; der Bestand ist aber bisher nur in Auswahl verzeichnet: Das *VDLied* erfasst die katalogisierten Bestände der SBB-PK, des ehemaligen Volksliedarchivs Freiburg i. Br. und des Archivs des Österreichischen Volksliedwerks (<https://kxp.k10plus.de/DB=1.60/> [20.03.2024]). Die Grundlage dieser Datenbank bilden die Kataloge von Eberhard NEHLEN: Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin. Hg. von Gerd-Josef Bötte u. a. 3 Bde. Baden-Baden 2008–2009 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 215–217) und Rolf Wilhelm BREDNICH: Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts. 2 Bde. Baden-Baden 1974–1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 55 u. 60). Die Untersuchungen und Einleitung dieser Bände bieten wichtige Informationen, die nicht in die Online-Datenbank eingehen konnten. Ergänzend zu Brednich ist heranzuziehen: Frieder SCHANZE: Gestalt und Geschichte früher Lied-Einblattgedrucke nebst einem Verzeichnis der Blätter mit Noten. In: NiveaunischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hg. von Birgit Lodes. Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 369–410. Vgl. auch Nicole SCHWINDT: Elitär oder populär? Polyphone Lieder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck. In: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert. Hg. von Albrecht Classen, Michael Fischer, Nils Grosch, Münster u. a. 2012 (Populäre Kultur und Musik, 3), S. 219–240.

111 Ein Verzeichnis der Tonnamen in Liedflugschriften bei Wolfgang SUPPAN: Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tutzing 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 4), S. 119–236. Lied-Kleindrucke wurden auch als individuelle Sammlungen zusammengebunden. Vgl. Frieder SCHANZE: Privatliederbücher im Zeitalter der Druckkunst. Zu einigen Lieddruck-Sammelbänden des 16. Jahrhunderts. In: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 203–242 und Jörg Dürrhofers Liederbuch (Anm. 8).

112 SCHWINDT (Anm. 110).

handschriftlichen Liederbüchern des sechzehnten Jahrhunderts viel aus (Liederbuch- und Klein-)Drucken abgeschrieben wurde.¹¹³

Diese wenigen Schlaglichter deuten an, wie viel bei der Erforschung von Traditionen- und Überlieferungszusammenhängen im Umfeld von Handschrift und Druck noch zu tun ist. Nicht die geringste Schwierigkeit stellt dabei die Aufgabe dar, in all den vielfältig nebeneinanderher laufenden musik-, literatur- und mediengeschichtlichen Entwicklungen einen Schlusspunkt auszumachen: Wo endet das lyrische Paradigma, das wir als ‚Geselligen Sang‘ bezeichnen? Für das Tenorlied darf man die fünf Bände der Sammlung Georg Forsters (1539–1556) wohl als so etwas wie den Anfang vom Ende der Textproduktion bezeichnen. Nachdem zu Beginn des Jahrhunderts immer neue Tenorlied-Texte entstanden waren, setzt nun eine Phase der Stagnation ein: Für neue Kompositionen werden die bekannten Texte wiederverwendet. Die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bringt zudem einen musikgeschichtlich markanten Umbruch. Die Komponisten geben seit Orlando di Lasso, der seit 1556 an der Münchener Hofkapelle tätig war und in den 1560er Jahren begann, deutschsprachige Lieder zu komponieren, das Prinzip des Cantus-firmus-Satzes auf.¹¹⁴ Die nun einsetzende Orientierung an der italienischen Liedkunst, namentlich an Madrigal, Villanelle und Canzonetta, markiert musikgeschichtlich den Anbruch einer neuen Epoche, die bis ins frühe siebzehnte Jahrhundert reicht.¹¹⁵ Die Textproduktion folgt nicht ganz einheitlich, aber durchaus konsequent: Während man sich einerseits darauf verlegte, ältere deutsche Liedtexte in der Art der Villanelle zu vertonen,¹¹⁶ ging man andererseits auch bei den Texten zur Adaptation der italienischen Modelle über.¹¹⁷ Jacob Regnart war der erste, der in den 1570er Jahren seinen Liedkompositionen deutsche Texte in Villa-

113 KOPP (Anm. 107), S. XVIII; GROSCH (Anm. 42), S. 56 u. 146–160.

114 SCHWINDT (Anm. 71), S. 235–243.

115 Katharina BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a. 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), S. 32–46; Rolf CASPARI: Liedtradition um Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedsammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626). München 1971 (Schriften zur Musik13); Frédérique RENNO: Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600. Berlin 2022 (Frühe Neuzeit 243).

116 So etwa bei Ivo de Vento, Leiter der Hofkapelle des bayerischen Prinzen Wilhelm in Landshut. Vgl. Nicole SCHWINDT: „Philonellae“. Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana. In: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 243–283.

117 Die komplexen Wechselwirkungen, die im Zuge der Rezeption italienischer Vorbilder zwischen textlichen und musikalischen Aspekten des Lieds stattfinden und den Wandel von der musikorientierten Renaissance-Polyphonie zur textzentrierten Monodie des Barock bestimmen, hat kürzlich RENNO (Anm. 115) detailliert herausgearbeitet.

nellenform – mit kurzen drei- oder sechsversigen Strophen und zehn- bzw. elfsilbigen Versen – zugrunde legte. Zwar bewegen sich auch diese Texte noch im Rahmen der Liebeskonzeption des mittleren Systems,¹¹⁸ doch ist damit ein Punkt erreicht, an dem auch literaturgeschichtlich etwas Neues beginnt. Wir ziehen deshalb hier den Schlussstrich unter der Geschichte unseres lyrischen Paradigmas.

Wir sind uns dessen bewusst, dass dieser Schlussstrich ein relativer und vorläufiger ist. Zum einen betrifft er nur die musikalisch-literarische Praxis der oberen Gesellschaftsschichten – auch andere Bevölkerungsgruppen sangen aber natürlich weiter, und ihre Liedtraditionen gingen eigene (z. T. mündliche) Wege, die für uns allenfalls in Umrissen erkennbar sind. Zum anderen ist einzuwenden, dass es im Bereich des neuen Kunstlieds ebenfalls einen Faktor gibt, der unseren Schlussstrich unterläuft; – es ist just das Moment des ‚Geselligen‘: Auch nach 1570 singt und musiziert man gemeinsam weiter, wobei die Art des geselligen Beisammenseins im Zeichen von Musik und Literatur im Lauf der Zeit immer wieder neue Formen annimmt. So sind im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts in verschiedenen Städten musikalische Gesellschaften, in denen man sich in kleineren und größeren Gruppen trifft und u. a. eigens dafür komponierte Lieder singt bzw. spielt, nachweisbar.¹¹⁹ Auch an den Höfen des späteren sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wird weiter ‚gesellige‘ Gelegenheitsdichtung zum Besten gegeben, in studentischen und akademischen Milieus werden Lieder ausgetauscht usw. In dieser Perspektive könnte man die Untersuchung der geselligen Beschäftigung mit Dichtung und Musik vielleicht auch über barocke Sprachgesellschaften und Kasualdichtung¹²⁰ bis in die Lied- und Musikkultur in den Salons des neunzehnten Jahrhunderts fortsetzen. Indessen ist diese Beschäftigung mit Dichtung und Musik im Allgemeinen bzw. dem Lied im Besonderen eben nicht mehr die des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, um die es uns hier geht. Wenn man sie als historisch einmalige Konstellation betrachtet, in der sich Traditionen des Dichtens und Musizierens zusammenschließen und im Zeichen des medialen

118 Vgl. Gert HÜBNER: Die deutschen Villanellen Jakob Regnarts. In: Deutsche Literatur und Sprache im Donaauraum. Hg. von Christine Pfau, Kristýna Slámová. Olomouc 2006 (Olmützer Schriften zur Deutschen Sprach- und Literaturgeschichte 2), S. 237–259.

119 Überblick bei BRUNS (Anm. 115), S. 32–46; zu Nürnberg vgl. Uwe MARTIN: Die Nürnberger Musikgesellschaften. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 49 (1959), S. 185–225; Gert HÜBNER: *Dieweil solcher abwechslung des Menschlich gemüt sehr bedürfftig*. Leonhard Lechners Liebeslieder. In: Topographies of the Early Modern City. Hg. von Arthur Groos, Hans-Jochen Schiewer, Markus Stock. Göttingen 2008 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 3), S. 161–192.

120 Vgl. hierzu den Forschungsüberblick in Astrid DRÖSE: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert. Berlin, Boston 2015 (Frühe Neuzeit 191), S. 199–208.

Wandels einen gemeinsamen Diskurs bilden, dann reicht ihre Zeit vom Mönch von Salzburg und der *Sterzinger Miscellaneehandschrift* bis hin zu Forster, Lasso und Regnart.

4 ‚Geselliger Sang‘. Zu den Beiträgen dieses Bandes

Die Suche nach einem Konzept, das die vielfältigen Erscheinungsformen des Liebeslieds im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sowohl im Detail aufzuschlüsseln als auch in seiner Gesamtheit zu umfassen vermag, führte uns, wie schon gesagt, zum ‚Geselligen Sang‘. Gerade weil er auf ein zentrales Merkmal des literarischen Typs rekurriert, ohne es zur Gattungsbezeichnung zu verdichten, schien er uns besonders dazu geeignet, Ergebnisse und Fragestellungen von Musik- und (germanistischer wie niederlandistischer) Literaturwissenschaft zusammenzuführen und im Gespräch neue Forschungsperspektiven zu eröffnen. Der Rahmen des ‚Geselligen Sangs‘ schließt Phänomene der Text- bzw. Musikproduktion und -rezeption ebenso ein wie verschiedene Aspekte sozialer Einbindung, musikalisch-poetischer Praxis und schriftlicher Fixierung in Handschrift und Druck. Dabei lenkt er den Blick auf soziale Kontexte und gemeinschaftlichen Gebrauch und begünstigt Untersuchungen, die poetische und musikalische Praktiken stärker aufeinander beziehen. Anstelle der gängigen Fragen nach Autorschaft und Qualität rücken nun andere Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit, wie z. B. Beobachtungen zu Phänomenen der produktiven Rezeption, zu Anlässen und konkreten Praktiken des Singens, zu Poetiken des Umformens und Weiterdichtens, zu Verfahren des Sammelns und Aufzeichnens, zu Medien der Tradierung, zu Echos in benachbarten Gattungen und zu kulturellen Austauschprozessen.

Die Aufzählung benennt eine Reihe von Themen, die in den Beiträgen dieses Bandes verhandelt werden. Sie wäre beispielsweise zu ergänzen um die Frage nach der sozialen Einbindung bestimmter Liedtypen, nach besonderen Merkmalen einzelner Überlieferungsträger oder auch nach der Rolle von Frauen in der literarisch-musikalischen Praxis. Da alle Beiträge einen konzeptuell und in Bezug auf den Gegenstand spezifischen Zugang haben, verzichten wir auf eine systematische Anordnung und beschränken uns auf eine annähernd chronologische Reihung: Wir setzen an bei den Liebesliedern des Mönchs von Salzburg und Oswalds von Wolkenstein und gehen weiter bis zur Rezeption französischer Chansons in deutschen Drucken des sechzehnten Jahrhunderts.

Ganz am Anfang steht ein Blick von außen: In seinem Beitrag zum *Erzählten geselligen Sang* fragt LUDGER LIEB nach den Differenzen und Ähnlichkeiten, die die

benachbarten Gattungen Minnerede und Liebeslied hinsichtlich der Performanz aufweisen, um dann zu ermitteln, wie das gesellige Singen in Minnereden thematisiert wird. Da die meisten Minnereden ins vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert datieren, oft gemeinsam mit Liebesliedern überliefert werden und sehr wahrscheinlich auch Teil ähnlicher literarischer Praktiken sind, wird die Realität des geselligen Singens in ihren Aussagen wohl, wenn nicht abgebildet, so doch reflektiert. Die exemplarische Durchsicht führt zu dem aufschlussreichen Ergebnis, dass in den Minnereden zwar Männer und Frauen allein und in Gruppen in ganz verschiedenen Situationen und Konstellationen (vor- und mit-)singen, dabei wird aber kein einziges Mal von einem Singen vor Publikum erzählt. Das gesellige Singen stelle damit eine „gesellschaftliche Wirklichkeit“ her, die „insbesondere für den Einzelnen im Verhältnis zu einer Gruppe [...] ein Potenzial von Integration und Ausgrenzung, von Werbung, Verführung und Selbstbehauptung zu aktivieren [scheint]“ (S. 56).

Als ein Mittel aktiver Liebeskommunikation erscheinen die Lieder auch im Beitrag von ANJA BECKER. Sie untersucht das gesamte aus dem fünfzehnten Jahrhundert überlieferte Korpus des Neujahrslieds, eines repräsentativen Subtyps des Liebeslieds. Ausgehend vom ersten überlieferten Neujahrslied im Korpus des Mönchs von Salzburg (W 6) fragt sie vor allem nach der Poetik und der kulturellen Praxis der Lieder. Was alle Neujahrslieder vom Mönch von Salzburg über Oswald von Wolkenstein bis hin zu anonymen Sammlungen wie der *Berliner Liederhandschrift mgf 922*, des *Augsburger Liederbuchs* und des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* miteinander verbindet, ist demnach die Kombinierbarkeit mit den anderen Typen des Liebeslieds wie Werbung, Minneklage, Frauenpreis, Tagelied, Klafferschelte. Was ein Lied zum Neujahrslied mache, sei allein der Neujahrsgruß, der indes durch die Möglichkeit der Kombination äußerst vielfältig und produktiv einsetzbar sei. Kennzeichnend für die Neujahrslieder sei zudem ihre tragende Rolle in einer Praxis der Minnegabe, welche im Kontext historischer Schenkbräuche am Neujahrstag zu verstehen sei. Sowohl einige der Texte selbst als auch ihre Aufzeichnungsweise deuten darauf hin, dass die Neujahrslieder in gesungener und verschriftlichter Form als ‚gesellige Minnegaben‘ verwendet wurden und folglich „Privates und Öffentliches, gesellschaftliches Festbrauchtum und intime Liebeskommunikation auf intrikate Weise verschränken“ (S. 59). Ein Exkurs zu Heinrich Laufenberg zeigt, dass geistliche Neujahrsgrüße durchaus analog verfasst und verwendet wurden.

Die beiden folgenden Beiträge sind einzelnen Überlieferungsträgern gewidmet. HORST BRUNNER korrigiert in seiner Notiz zum *Hauptschreiber des Lochamer-Liederbuchs* einen philologischen Irrtum, der Folgen hatte: Literaturwissenschaft und lokale Geschichtsschreibung haben jahrzehntelang einen Jodocus von Windsheim mit der Handschrift in Verbindung gebracht, tatsächlich verzeichne die Eintragung

auf pag. 41 aber einen *frater judocus de wiefshofen*. Die Einordnung der Handschrift und ihres Inhalts, so Brunner abschließend, sei vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis noch einmal zu überdenken. MARTIN KIRNBAUER stellt seine Beobachtungen zum *Schedelschen Liederbuch* ins Zeichen eines Desiderats: Obwohl dieses Liederbuch zweifellos zu den wichtigsten Quellen mehrstimmiger weltlicher Musik aus dem deutschen Sprachbereich kurz nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gehört, fehlt eine brauchbare Edition. Kirnbauer weist zunächst auf die Ergebnisse seiner Dissertation hin, die den ‚internationalen‘ Charakter von Schedels ‚Liederbuch‘ hervorhob und Bedenken gegen herkömmliche Begrifflichkeiten und musikhistorische Verortungen formulierte. Vor diesem Hintergrund präsentiert er eine Reihe von Ergänzungen, die speziell die deutschen Lieder der Handschrift betreffen. So geben einige in den letzten Jahren neu aufgefundene Konkordanzanzen wichtige Hinweise auf mögliche Quellen und Überlieferungswege. Demgegenüber lassen Paratexte in Form von Beischriften und Buchstabenfolgen auf die Einbindung des Buches in soziale Praktiken des Widmens und Schenkens schließen; einige neu aufgefundene Materialien rücken das Liederbuch zudem in den Kontext von Schedels erster Eheschließung. Ein weiterer Quellenfund stellt erneut die Frage nach dem Verhältnis von deutschem und französischem Repertoire in *Schedels Liederbuch* – eine Frage, die, ähnlich wie andere, die das Liederbuch aufwirft, weitergehende musik-, vor allem aber auch literaturwissenschaftliche Forschung erfordert.

Am Beispiel eines in zwei oberdeutschen Versionen vorliegenden, ursprünglich aber vom Niederrhein stammenden Liedes spürt CORDULA KROPIK dem Prozess des milieu- und kulturraumübergreifenden Transfers von Liebesliedern nach. Sie weist darauf hin, dass zwei Lieder aus Augsburger Codices der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mit Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift mgf 922* verwandt sind und befragt die drei Lieder auf mögliche Übertragungs- und Bearbeitungsprozesse. Ihr Befund bestätigt einen liedkulturellen (Rück-)Transfer vom Niederrhein in den oberdeutschen Raum; vor allem aber bezeugt er eine literarische Praxis, in der Lieder (möglicherweise durch persönliche Kontakte) über weite Distanzen übertragen und von sozial divergierenden Gruppen in je eigener Weise aufgenommen, umgeformt und weitergegeben werden. Die spezifisch offene Textualität und unfeste Überlieferung der Lieder ist in diesem Zusammenhang als Resultat einer Gemeinschaftlichkeit zu begründen, die Produktion und Rezeption gleichermaßen umfasst und die als solche offenbar in unterschiedlichen sozialen Schichten weithin gepflegt wurde.

NICOLE SCHWINDT widmet ihren Beitrag der bislang wenig beachteten Handschrift Zürich, Zentralbibliothek, G 438. Die Untersuchung der Handschrift selbst, ihres musikalischen Materials und ihrer Texte erweist diese als wertvolles Zeugnis der Augsburger Liedkultur zwischen der Hätzlerin und Öglin, und damit aus einer Epoche, die Schwindt pointiert als „*terra incognita* der Liedgeschichte“ bezeichnet:

„denn es fehlen die aussagekräftigen Anschauungsfälle, wie sich die Liedkomposition nach Glogau und vor der Jahrhundertwende weiterentwickelte.“ (S. 146) Entstanden als Kollaboration zwischen dem Augsburger Notisten Bernhard Rem und einem namentlich unbekanntem, beruflichen Textschreiber, versammelt die Handschrift Lieder, die in verschiedener Weise älteres Material aufnehmen. So finden sich neben der Konkordanz mit einer Chanson Johannes Ockeghems zwei weitere Konkordanzen mit dem *Glogauer Liederbuch*, daneben werden vielfach Melodieformeln des fünfzehnten Jahrhunderts verwendet. Die Lieder bleiben durchweg dreistimmig; in kompositorischer Hinsicht werden dagegen alte mit moderneren Tendenzen kombiniert. Insgesamt entsteht so das Bild eines Repertoires, in dem antiquarische Tendenzen dominieren. Schwindt verortet es in stadtbürgerlich gebildeten Kreisen, die in den Jahren zwischen 1492 und 1496 mit dem in Augsburg stationierten Teil der Hofkapelle Maximilians I. in Kontakt standen.

Auf liedgeschichtlich bekannteres Terrain führt STEFAN ROSMERS Studie zum *Liederbuch des Johannes Heer* (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 462), das im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde. Obwohl die Entstehungszeit dieser Handschrift in die Phase fällt, als sich das Tenorlied als anspruchsvolle Gattung an den Höfen etablierte, und obschon eine Edition vorliegt, fand die Handschrift in der Musikwissenschaft nur am Rande, in der Germanistik fast gar keine Aufmerksamkeit. Der Beitrag arbeitet zunächst heraus, woraus die geringe Beachtung resultiert und für welche Fragestellungen die Handschrift dennoch von Bedeutung ist. Das Liederbuch erweist sich demnach als hochrelevante Quelle (1.) für das Musizieren in nicht-professionellen, aber musikalisch und anderweitig gebildeten städtischen Kreisen und unter Studenten, (2.) für die Textgeschichte des deutschsprachigen Liebesliedes kurz nach 1500 und (3.) für das Verhältnis von deutschsprachiger Liedkultur und Humanismus. Nach einem erneuten vertieften Blick auf die Handschrift selbst und ihre Entstehung zeigt der Beitrag anhand der Konkordanzen auf, inwieweit sich Lied-Repertoires verschiedener sozialer Kreise unterscheiden, außerdem skizziert er Inhalte und Formen der Texte.

In zwei unterschiedliche, im Einzelnen aber durchaus vergleichbare Kontexte geselliger Liedpflege des sechzehnten Jahrhunderts führen die Beiträge von CLARA STRIJBOSCH und SONJA TRÖSTER. Unter dem Titel (*Un*)geselliger Sang untersucht CLARA STRIJBOSCH sechzehn, zumeist weiblichen Sammlerinnen und Besitzerinnen zugeschriebene *Alba Amicorum* aus dem niederländischen Sprachraum des sechzehnten Jahrhunderts. Indem sie nach Wiederverwendung und Funktion der in den *Alba* aufgezeichneten Lieder fragt, öffnet sie die Perspektive auf eine Freundschaftskultur, in der z. T. auch Männer, vor allem aber Frauen, den zumeist im heiratsfähigen Alter stehenden Besitzerinnen Liebeslieder und andere Einträge (Widmungen, Zeichnungen etc.) zueigneten. Als solche dienten sie der Beziehungspflege zwischen den beteiligten Personen sowie darüber hinaus als Warnung vor

den Gefahren, die die Liebe im adligen Milieu vor allem für junge Frauen mit sich brachte: „*Alba* haben auf solchen sozialen Minenfeldern vielleicht wie ‚Spielplätze‘ funktioniert, auf denen die Möglichkeiten der Liebe zunächst schriftlich – gewissermaßen im Trockenem – kennengelernt und eingeübt wurden, um dann bei Gelegenheit die Temperatur der gegenseitigen Affektionen und Antipathien auch praktisch zu messen.“ (S. 224) Während die *Alba* mithin eher im Feld der Eheanbahnung und -vorbereitung zu verorten sind, wendet sich SONJA TRÖSTER einigen Liedern für diejenigen zu, die gerade in den Hafen der Ehe einlaufen. Ihr Beitrag *Für Braut und Bräutigam* gilt einer Reihe von mehrstimmigen Liedsätzen, die, unter anderem von Ludwig Senfl, aus Anlass von Hochzeitsfeierlichkeiten komponiert worden sind. Während protestantische Ehelieder eher didaktisch verfasst sind, handelt es sich bei den Hochzeitsliedern aus katholisch-höfischem Milieu „in der Mehrzahl um personalisierte Kompositionen, deren Liedtext eine bestimmte Braut adressiert“ (S. 251). Als solche werden sie oft durch Akrosticha oder Monogramme gekennzeichnet, die den persönlichen Bezug herstellen, jedoch die Weiterverwendung in anderen Zusammenhängen nicht ausschließen. Ihr primärer Gebrauch ist im Einzelnen nicht zu rekonstruieren, es ist aber anzunehmen, dass sie von der Werbung bis hin zur Eheschließung und den Hochzeitsfeierlichkeiten zu Gehör gebracht werden konnten.

Im letzten Beitrag des Bandes wendet sich CARLO BOSI französischen Chansons in deutschen Musikdrucken aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu. Der Mainzer Drucker Peter Schöffler der Jüngere ist im Jahr 1513 der erste, der eine Sammlung von größtenteils französischen Stücken herausgibt; die Sammlung ist der Nachdruck eines 1502 erschienenen Musikbuchs des venezianischen Verlegers Ottaviano Petrucci. In den 1530er und 1540er Jahren folgen eine ganze Reihe weiterer deutscher Drucker mit gemischten Sammlungen von größtenteils französischen, bisweilen aber auch italienischen und lateinischen Stücken. Dafür greifen sie zuerst auf ein auffallend altes, später auf ein zunehmend modern (klingendes) Repertoire zurück, das sie meist drei- oder vierstimmig (im Einzelfall jedoch mit bis zu acht Stimmen), teils mit, teils ohne Texte wiedergeben und für gewöhnlich an ein Publikum von bürgerlichen Amateuren und Studenten adressieren. Konkordanzen zu mehr als 100 handschriftlichen und gedruckten Quellen belegen, dass die deutschen Musikdrucker eine breite Auswahl an italienischen und französischen Vorlagen hatten, aus denen sie ihre Sammlungen zusammenstellten bzw. übernahmen. Bosi führt die beeindruckende Fülle vor Augen, indem er alle Konkordanzen in einem Anhang zusammenstellt.¹²¹

121 Die Tabelle findet sich auch auf der Homepage von de Gruyter zum Download: <http://www.degruyter.com/document/doi/9783111347110/html>.

Die von Bosi erwähnten Quellen sowie darüber hinaus alle in unserem Band erwähnten Musikhandschriften und -drucke, werden am Ende des Bandes in einem integrierten Quellenverzeichnis aufgeführt. Die Aufstellung von über 200 handschriftlichen und gedruckten Überlieferungen mit Aufzeichnungen in deutscher, französischer, niederländischer, italienischer und lateinischer Sprache umfasst zwar nur einen Teil der Gesamtüberlieferung, vermittelt aber zumindest einen Eindruck von der Größe und Mannigfaltigkeit der Repertoires von zum Singen bestimmten Musikstücken im Europa des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Welche Stellung das deutsche Liebeslied in ihnen hat und wie es mit ihnen vernetzt ist, bedarf weiterer umfassender Untersuchungen: Wenn der vorliegende Band diesen Untersuchungen Anregung und Zuarbeit geben kann, hat er sein Ziel erreicht.

Ludger Lieb

Erzählter geselliger Sang. Das Liebeslied im Spiegel der Minnereden

Dem Andenken Jacob Klingners (1973–2020) gewidmet

Die deutschsprachigen Liebeslieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die im Zentrum des vorliegenden Tagungsbandes stehen, möchte ich im Folgenden in den Kontext der sogenannten Minnereden stellen. Diese Texte sind dem Liebeslied vor allem hinsichtlich der Sprechsituation und des Inhalts sehr ähnlich, unterscheiden sich aber vor allem dadurch, dass sie nicht zum Singen gemacht sind. Sowohl der Blick auf die Verwandtschaft von Liebesliedern und Minnereden als auch die Frage, was die Minnereden über das gemeinsame Singen von Liedern erzählen, eröffnen, so hoffe ich, eine neue Perspektive auf das gesellige Singen von Liebesliedern im ausgehenden Mittelalter.

Im ersten Teil meines Beitrags stelle ich wesentliche Merkmale der Minnereden heraus und beschreibe Differenzen und Ähnlichkeiten zum Liebeslied. Dabei liegt der Fokus auf jenen Aspekten, die für die Frage nach der Geselligkeit und damit nach der Performanz relevant sind. Im zweiten Teil geht es um einzelne Minnereden, die von Praktiken des geselligen Singens erzählen, und um die Frage, welches Wissen über geselliges Singen in diesen Texten gespeichert ist. Weil die Minnereden so eng verwandt sind mit dem Liebeslied, könnten die Passagen aus den Minnereden als historische Quelle besonders aussagekräftig sein.¹ Mit ‚geselligem Singen‘ meine ich im Übrigen vorläufig schlicht das gemeinsame Singen von mindestens zwei Figuren.

¹ Dies ist insofern relevant, als die historischen Quellen zum gemeinsamen Singen durchaus spärlich sind. Was Nicole SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel 2018, S. 76, für die höfischen Damen im Umkreis Maximilians I. festhält, dass man nämlich über „das – eigentlich naheliegende – eigene Singen der Hofdamen im Frauenzimmer [so wenig] erfährt [...], dass man die Frage stellen muss, ob es tatsächlich stattgefunden hat“, dürfte die allgemeine historische Quellenlage widerspiegeln. Vgl. auch ebd., S. 79, 86 u. ö. Etwas verbreiteter sind bildliche Darstellungen gemeinsamen Singens, vgl. ebd., S. 113–154.

1 Minnerede und Liebeslied: Identität und Differenz

Das Hauptthema der Minnereden² ist die zwischengeschlechtliche weltliche Liebe, die als außereheliche, passionierte Liebe konzipiert ist. Ihr Wesen und Sinn, ihre Regeln und Probleme werden in den Minnereden reflektiert, propagiert, beklagt und häufig mit verschiedenen Gesprächspartnerinnen und -partnern diskutiert. Minnereden haben einen Ich-Sprecher, der die ‚Rede‘ gewöhnlich dominiert und sich gerne auch als Verfasser der Minnerede inszeniert. Dieser Ich-Sprecher ist in der Regel männlich und kein neutraler Beobachter, sondern immer ein Liebender. Häufig treten Frauen in Minnereden als Kollektiv auf: eine Gemeinschaft mehrerer Personifikationen oder eine Gruppe von zwei oder mehr Frauen, denen das Ich begegnet. Aufgrund des strengen Verschwiegenheitsgebots bleiben alle Figuren, auch das Ich, in der Regel namenlos. Minnereden können sowohl *Minneerzählungen* als auch monologische Reden sein, die an die Geliebte, ans Publikum oder an andere Instanzen gerichtet sind.³ Bei den *Minneerzählungen* sind aber die narrativen Anteile „der erörternden Rede untergeordnet“ und haben in der Regel die Funktion, „Monologe oder Dialoge zu rahmen“.⁴ Minnereden sind also keine Minneromane und auch keine Mären. Die vielen narrativen Einleitungen inszenieren meist eine Schwelle in eine andere Welt, eine Welt des Gesprächs über die Liebe (besonders

2 Grundlegend zur Erforschung der Minnereden: Minnereden. Auswahledition. Hg. von Iulia-Emilia Dorobanțu, Jacob Klingner, Ludger Lieb. Berlin, Boston 2017, S. 2–8; Iulia-Emilia DOROBANȚU, Jacob KLINGNER, Ludger LIEB (Hg.): Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung. Heidelberg 2016, <https://doi.org/10.11588/heibooks.11> (20.03.2024). Jacob KLINGNER, Ludger LIEB (Hg.): Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobanțu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch. 2 Bde. Berlin, Boston 2013; Stefan MATTER: Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters. Tübingen 2013 (Bibliotheca Germanica 59); Ludger LIEB, Otto NEUDECK (Hg.): Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden. Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 40); Wolfgang ACHNITZ: Minnereden. In: Forschungsberichte zur Internationalen Germanistik. Germanistische Mediävistik. Hg. von Hans-Jochen Schiewer unter Mitarbeit von Jochen Conzelmann. Bern 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik C,6), S. 197–255; Ingeborg GLIER: Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden. München 1971 (MTU 34).

3 Zu dieser Unterscheidung vgl. vor allem Wolfgang ACHNITZ: *Kurz rede von guoten minnen / diu quotet guoten sinnen*. Zur Binnendifferenzierung der sogenannten ‚Minnereden‘. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 12 (2000), S. 137–149.

4 Ludger LIEB: Art. Minnerede. In: RLW, Bd. 2 (2000), S. 601–604, hier S. 601.

beliebt sind daher Spaziergangseinleitungen, Ausritte zur Jagd oder Träume). Typisch für Minnereden ist auch der oft plakative Einsatz rhetorischer Stilmittel (Allegorien und Allegoresen, Aufzählungen, Kataloge, geblümter Stil usw.). Minnereden sind stark von Wiederholungen der Argumente, der rhetorischen Figuren und Darstellungsformen geprägt.⁵ Offenbar ging es den meisten Verfasserinnen und Verfassern der Texte weniger um Originalität als um Partizipation an einem Diskurs über die Minne. So erscheint diese Tradition als autopoietisches System, d. h. Minnereden beziehen sich implizit auf sich selbst und scheinen sich immer weiter fortzuzeugen.

Wenn man sich klarmacht, dass die Entstehung der Minnereden im Wesentlichen ins vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert fällt, dann kann man vereinfacht sagen, dass die Minnereden den Minnesang des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ablösen, dass sie die Tradition des Minnesangs mit anderen Mitteln fortsetzen.⁶ Vom Inhalt her und von der Sprechsituation ähneln die Minnereden dem Minnesang – und ‚Fortsetzung mit anderen Mitteln‘ meint: War der Minnesang zum Singen gemacht, setzen die Minnereden eher auf Schriftlichkeit, Lesen und Vorlesen. Minnereden sind jedenfalls nicht sangbar, sie sind in der Regel in Reimpaarversen abgefasst, nicht in Strophen gegliedert und teilweise auch sehr umfangreich (bis zu mehreren Tausend Versen).

Im Vergleich zum Minnesang des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts könnte man die Minnereden als eine sekundäre Gattung bezeichnen. Wie aber verhalten die Minnereden sich zu der zeitgleich entstehenden und gepflegten lyrischen Liebesdichtung? Das ist schon deshalb nicht leicht zu beantworten, weil beide Textkorpora keinesfalls eine homogene Gruppe bilden und zudem sehr umfangreich überliefert sind: Mit ca. 600 Texten und weit über 100 Handschriften stellen die Minnereden eine der umfangreichsten deutschsprachigen Gattungen des Spätmittelalters dar.⁷ Liebeslieder sind ebenfalls unter allen Liedern des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit die häufigste Gattung mit einer immer noch unüberschau-

5 Vgl. hierzu Ludger LIEB: Eine Poetik der Wiederholung. Regeln und Funktionen der Minnerede. In: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000. Hg. von Ursula Peters. Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 506–528; Ludger LIEB, Peter STROHSCHNEIDER: Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben ‚Minnegericht‘. In: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001. Hg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzel. Tübingen 2005, S. 109–138.

6 GLIER (Anm. 2), S. 24–27. Vgl. auch die sehr gute Darstellung des nicht einfachen Zusammenhangs von Minnesang und Minnerede bei Jan MOHR: Minne als Sozialmodell. Konstitutionsformen des Höfischen in Sang und ‚rede‘ (12.–15. Jahrhundert). Heidelberg 2019 (Studien zur historischen Poetik 27), S. 339–361.

7 Inzwischen umfassend erschlossen in KLINGNER, LIEB: Handbuch Minnereden (Anm. 2).

baren Überlieferung: Die Zahl der unterschiedlichen Lieder wie auch der Handschriften und Drucke geht jedenfalls in die Tausende!⁸

Unter drei Aspekten lässt sich nun die Identität und Differenz von Minnerede und Liebeslied gut zeigen:

1. *Überlieferung*: Es gibt *reine* Minneredenhandschriften und es gibt *reine* Liederhandschriften (und später gedruckte Liederbücher). Es gibt aber auch (vor allem im fünfzehnten Jahrhundert) zahlreiche Handschriften, die sowohl Liebeslieder als auch Minnereden überliefern (Mischüberlieferung). Man kann daraus schließen, dass die beiden Gattungen als distinkt wahrgenommen, zugleich aber auch als zusammengehörend oder verwandt gedacht wurden. Allerdings markiert der Buchdruck hier eine klare Zäsur: Zwar gibt es einige wenige Minnereden (vor allem umfangreichere und mit Autornamen überlieferte), die auch in den Buchdruck gelangen,⁹ mir ist aber kein Druck bekannt, der Minnereden und Liebeslieder mischt.

⁸ Ein Überblick über die deutschsprachige Liedproduktion des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts ist nicht leicht zu gewinnen, weil ein übergreifendes Repertorium fehlt. Auch ist die Zusammenarbeit von Musikwissenschaftler:innen und Germanist:innen in diesem Bereich noch nicht optimal. Die wichtigsten Editionen, Dokumentationen, Überblicke und Forschungen finden sich hier, wobei ich die zahlreichen, noch heute zu benutzenden Ausgaben und Anthologien aus dem neunzehnten Jahrhundert (etwa EITNER: Das Deutsche Lied des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts; ERK/BÖHME: Der Deutsche Liederhort) übergehe: SCHWINDT (Anm. 1); Burghart WACHINGER: Lieder und Liederbücher: Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011; Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Eberhard Nehlsen. Hg. von Gerd-Josef Bötte, Annette Wehmeyer, Andreas Wittenberg. 3 Bde. Baden-Baden 2008, 2009 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 215–217); Horst BRUNNER: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert. In: Ders., Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 313–335; Gert HÜBNER (Hg.): Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 37); Michael ZYWIETZ, Volker HONEMANN, Christian BETTELS (Hg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8); Nicole SCHWINDT: Musikalische Lyrik in der Renaissance. In: Musikalische Lyrik. 2 Bde. Hg. von Hermann Danuser. Bd. 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 137–254; David FALLOWS: A catalogue of polyphonic songs 1415–1480. Oxford 1999; Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel, und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Zusammengestellt und bearb. von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann und Ilse Kindermann. Kassel, Basel, London 1979–1986 (Catalogus musicus 9–11); Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. 4 Bde. Hg. von Thomas Cramer. München 1977–1985.

⁹ Vgl. Jacob KLINGNER: Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels. Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 226).

2. *Autorschaft*: Mit den Liebesliedern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts kommen die Minnereden darin überein, dass sie überwiegend anonym überliefert sind: Das gilt vor allem für die massenweise produzierten kürzeren und mittellangen Minnereden: Offenbar eignen sich beide Gattungen nicht für die Präsentation, für die Ausstellung einer Autorschaft. Diese Texte wollen sich gerade nicht aus dem Traditionsstrom herausheben, sondern ihn weiterführen, sich gleichsam in ihn ‚einschreiben‘ oder ‚einsingen‘.¹⁰ Das hängt auch zusammen mit dem dritten Aspekt.
3. *Sprechsituation*: In beiden Gattungen gibt es eine starke Dominanz einer Ich-Rolle. Man könnte annehmen, dass diese Dominanz der Ich-Rede von einer Individualität oder einer Gestaltung des Subjekts zeugen würde, dass darin sich ein Autorprofil zeige. Doch das Gegenteil scheint der Fall. Und auch hier führen die Minnereden und das Liebeslied den klassischen Minnesang weiter: Die Ich-Rolle stellt sich nämlich im Wesentlichen als exemplarische Rolle dar, in der sich im Prinzip jeder Rezipient wiederfinden kann. Glier nennt das „Ich“ der Minnereden „eine literarische Hohlform“.¹¹ Hier kommt nun auch die Geselligkeit ins Spiel: Es gibt mehrere Indizien, die dafür sprechen, dass viele Minnereden nicht oder nicht nur für die intime Kommunikation der Liebenden gedacht sind, sondern dass sie Ausweis einer Fähigkeit zur regelhaften öffentlichen oder wenigstens halb-öffentlichen Kommunikation über Liebesdinge sind. In ihrer ganzen Machart zielen Minnereden auf Anschlusskommunikation,¹² d. h. das Gesellige ist ihnen eingeschrieben, man trägt tendenziell reihum vor,¹³

10 Ludger LIEB: Minne schreiben. Schriftmetaphorik und Schriftpraxis in den ‚Minnereden‘ des späten Mittelalters. In: Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Hg. von Mireille Schnyder. Berlin, New York 2008 (TMP 13), S. 191–220, hier bes. S. 200 f. und 219 f. (Vergleich von Minnesang und Minnerede); Ludger LIEB, Otto NEUDECK: Zur Poetik und Kultur der Minnereden. Eine Einleitung. In: Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden. Hg. von dens. Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 40), S. 1–17, hier S. 10–12; Otto NEUDECK: Integration und Partizipation in mittelhochdeutschen Minnereden. Zu ästhetischen Kriterien der modernen Literatur. In: Scientia Poetica 9 (2005), S. 1–13; Ludger LIEB: Umschreiben und Weiterschreiben. Verfahren der Textproduktion von Minnereden. In: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Elizabeth Andersen, Manfred Eikelmann, Anne Simon. Berlin, New York 2005 (TMP 7), S. 143–161, hier S. 154 f.

11 GLIER (Anm. 2), S. 394 f.

12 Vgl. Ludger LIEB, Peter STROHSCHNEIDER: Die Grenzen der Minnekommunikation. Interpretationsskizzen über Zugangsregulierungen und Verschwiegenheitsgebote im Diskurs spätmittelalterlicher Minnereden. In: Das Öffentliche und Private in der Vormoderne. Hg. von Gert Melville, Peter von Moos. Köln, Weimar, Wien 1998 (Norm und Struktur 10), S. 275–305.

13 Das dürfte kaum überraschend sein, denn eine „Erzählung im geselligen Kreis kommt selten alleine vor“ (Johannes SCHWITALLA: Erzählen als die gemeinsame Versicherung sozialer Identität. In: Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘. Hg.

und zwar nicht in dem Sinne, dass es einen professionellen Dichter gibt, einen ‚Autor‘ im emphatischen Sinn, der seine ‚Werke‘ präsentiert, sondern der Ich-Sprecher spricht in eine gesellige Situation hinein, in eine Gruppe, die aus potenziellen Sprechern besteht. Ähnliches ist auch bei Liebesliedern zu beobachten.

Ich möchte diese ‚Neigung zur Geselligkeit‘ von Minnereden und Liebesliedern an wenigen Beispielen¹⁴ illustrieren. Die Minnerede *Der rote Mund* (B1)¹⁵ endet mit folgenden Versen (V. 337–350):

*Hiemit wil ich gedagen
Und ein andern laßen sagen,
Dem sein wort und sein schimpff
Und sein geberd und sein glimppff
Michels baß dann mir zimt
Und den man gerner vernimpt.
Wann solt ir durch mich tummen
Werden also zu stummen,
So ist beßer, ich sweig eine
Und reden alle gemeine.
Nu habt ir wol gelusnet mir.
Wenn ir wolt, so sagt auch ir.
Dorzu ich wol sweigen kan.
Wer nu wol, der heb an [...].*

von Wolfgang Raible. Tübingen 1988 [ScriptOralia 6], S. 111–132, hier S. 123). Grundsätzlich zur Geselligkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit: Caroline EMMELIUS: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin, New York 2010 (Frühe Neuzeit 139).

14 Die im Folgenden in Klammern je nach dem Titel einer Minnerede angegebenen Nummern beziehen sich auf KLINGNER, LIEB (Anm. 2). „B“ steht für Tilo Brandis, der diese Nummern erstmals eingeführt hat (Tilo BRANDIS: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften und Drucke* [MTU 25]. München 1968), und „Z“ für Zusatznummern, also für Texte, die Brandis noch nicht kannte oder nicht verzeichnete.

15 Minnereden. Auswahledition (Anm. 2), Nr. 1. Vgl. zu diesem Text vor allem Michael WALTENBERGER: *Diß ist ein red als hundred*. Diskursive Konventionalität und imaginative Intensität in der Minnerede *Der rote Mund*. In: *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*. Hg. von Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger. Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 248–274.

Dementsprechend heißt es zu Beginn der Minnerede *Traum von erfüllter Liebe* (B399, V. 1 f.):¹⁶

*In gesellschaft wil ich hie verjeihen,
Was mir eines nachtes ist geschehen [...].*

In diesen metatextuellen Äußerungen geht es nicht um geselliges *Singen*, aber doch um ein *geselliges Reden* über die Liebe, das offenbar einen denkbaren performativen Rahmen für diese Texte darstellt. Die Geselligkeit – das sollte dabei nicht vergessen werden – ist immer auch eine exklusive, denn es sind die Minnenden selbst, die sich hier zusammentun und über Dinge sprechen, über die eigentlich nicht geredet werden darf, und die in dieser exklusiven Minne-Geselligkeit geradezu die Minne selbst erfahrbar und sichtbar werden lassen.¹⁷

Als Beispiel, wie Geselligkeit und Singen thematisch in ein Lied eingedrungen sind, diene das *Lied vom Kränzelsingen* (*Ein huebsch new Lied / Wie man vmb ein Krantz singet* [1560]).¹⁸ Es stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert, ist aber erst in einem Druck von 1560 überliefert. Es ist auch deswegen ein einigermaßen bekanntes weltliches Lied, weil Martin Luther es als Grundlage für seine geistliche Kontrafaktur *Vom Himmel hoch da komm ich her* nutzte.¹⁹ Nach der Inszenierung eines ersten Sänger-Ichs, das aus einer fremden Welt kommt (*JCh kumm auß fremden landen her | Vnd bring euch vil der newen mâr*), soll eine Art Sängerwettstreit um einen Blumenkranz stattfinden. Das geschieht, indem wechselseitig (Scherz-)Fragen gestellt und beantwortet werden.²⁰ Der überlieferte Liedtext stellt dabei offenbar

¹⁶ Minnereden. Auswahledition (Anm. 2), Nr. 42. Die Minnerede ist in zwei Handschriften überliefert und wohl nach 1450 entstanden.

¹⁷ Vgl. Ludger LIEB: Seeing Love in the World of Lovers. Late Medieval Love Literature as a Fulfillment of Gottfried's *Tristan*? In: *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*. Hg. von Jutta Eming, Ann Marie Rasmussen, Kathryn Starkey. Notre Dame 2012, S. 83–104, bes. S. 95–99. Vgl. auch GLIER (Anm. 2), S. 180 f. und KLINGNER (Anm. 9), S. 250–252.

¹⁸ Text zitiert nach dem Nürnberger Druck von Valentin Neuber (1560): *Ein huebsch new || Lied / Wie man vmb ein || Krantz singet. ||* (Berlin, SBB-PK, Yd 9843). Vgl. auch Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert von Ludwig Erk. Nach Erk's handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme. 3 Bde. Leipzig 1893–1894. Nachdruck Hildesheim 1963, Bd. 3, Nr. 1062.

¹⁹ http://www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her (20.03.2024).

²⁰ Dies ist womöglich eine Singschulen-Kontrafaktur und als Brauch den Meistersingern abgelesen, die um den Kranz singen (den Ehrenkranz/den Kranz der *kunst/der meisterschaft*). Die Strategie der Rätselfrage ist im Sängerstreit der Sangspruchdichter/Meistersinger als Mittel zur Abprüfbarkeit von Wissen geradezu topisch.

eine Art Partitur für die Aufführung eines solchen Kränzelsingens dar. Das Lied wird jedenfalls nicht von einem Sänger allein gesungen, sondern von mehreren Sängern, die in verschiedene, vom Text vorgegebene Rollen schlüpfen. So ist es im Lied selbst auch vertextet (V. 13–34):

*Mit lust tritt ich an disen ring
Gott grüß mir alle Burgers Kind [...]
Jst kein [irgendein] singer vmb disen kreiß
Der mich wol hört vnd ich nicht weiß
Derselbig thu sich nit lang besinnen
Vnd thu bald zu mir einher springen. [...]*

*Kanstu mirs singen oder sagen
Das Krentzlein solt du gewonnen haben
Darumb wil ich jetz stille stan
Vnd den Singer zu mir einher lan.*

Spätestens an dieser Stelle muss ein neuer Sänger auftreten, entsprechend ist das auch im Druck angezeigt: *Ein ander Singer* (Überschrift vor V. 35): *Mjt lust tritt ich an dise stat [...]* (V. 35). Anschließend ab V. 121 folgen in diesem Druck noch sechs weitere Textblöcke mit je vier bis acht Versen: Es sind insgesamt drei Rätselfragen und drei Antworten – diese Fortsetzung wird in den Editionen²¹ übrigens gerne weggelassen. Dabei ist dieser Anhang für die Performanz besonders bezeichnend, weil er offensichtlich alternative Rätselfragen und dazu passende Antworten präsentiert. Der Text wird hier also zu einem Archiv oder einem Zettelkasten, aus dem man sich bedienen kann, und lädt – ähnlich wie die Minnereden – dazu ein, weiter zu dichten und neue Fragen und Antworten zu erfinden.

²¹ Vgl. <https://www.volksliederarchiv.de/ich-kumm-aus-fremden-landen-her/> (20.03.2024):

„a) Fliegendes Blatt *Ein hübsch new Lied. Wie man umb ein Krantz singet* – am Ende, gedruckt zu Nürnberg, durch Valentin Rewer. o. J. (um 1550–70) darnach der Text durch Erk im Wunderhorn 4, 265, Liederhort S. 342 und hier.

b) Fliegendes Blatt *Ein hübsch new Lied Wie man umb ein Krantz singt* Holzschnitt: Ein Singer, den Kranz aufhebend, zwischen zwei bekränzten Frauen. Am Schluß des Textes T. B. S. – Thiebolt Berger in Straßburg um 1570. Darnach bei Uhland Nr. 3. Bis auf einzelne Worte und einige südd. Sprachform [sic!] (lin statt lein, Krantzlin, Jungfrewlin) ist der Text gleich mit dem in a.

c) Liederbuch des Paul von der Aeltst 1602, Nr. 62. Mit vielen Varianten und Einschlebseln, die uns keiner Beachtung wert schienen. *Spätere Verlängerung des Textes in allen 3 Quellen hat anderen Versbau und ist von Uhland wie auch hier weggelassen.*“ (Hervorhebung von LL).

2 Die Thematisierung von geselligem Singen in Minnereden

Im Folgenden stelle ich mehrere Passagen aus Minnereden vor, in denen von geselligem Singen erzählt wird.²² Unter vier Kategorien wurden diese Beispiele analysiert:

1. *Sängerrolle* (Frage: Wer singt?): Ich habe prinzipiell nur Beispiele für kollektives Singen berücksichtigt, deswegen geht es im Folgenden weniger um einzelne Sängerinnen und Sänger. Doch auch die Kollektive unterscheiden sich erheblich, mal sind es Frauen-, mal Männer-Gruppen, mal gibt es Vorsänger usw.
2. *Rezipientenrolle* (Frage: Wer hört zu?): Auch in Fällen, in denen gemeinsam gesungen wird, kann es Zuhörende geben, Rezipient:innen, die aus welchen Gründen auch immer nicht mitsingen. Besonders interessant scheinen Fälle zu sein, in denen zuerst allein oder in kleineren Gruppen gesungen wird und dann gemeinsam.
3. *Inhalt der Lieder* (Frage: Wovon wird gesungen?): Während in der Lied-Überlieferung in der Regel immer die *Liedtexte* vorhanden sind, was deren Relevanz suggeriert, scheinen die Belegstellen aus den Minnereden den Liedtexten keine dementsprechende Bedeutung zuzumessen. Es ist daher allererst zu fragen, ob überhaupt etwas vom Inhalt gesagt wird, ob es nur um Klang und Musik oder auch um die Semantik der Lieder geht.
4. *Funktionen* (Frage: Wozu wird gesellig gesungen?): Es wird sich zeigen, dass diese Frage eine Vielfalt möglicher Funktionen sichtbar werden lässt: Repräsentation, Integration, Verführung, Ausgrenzung, Werbung usw.

Nach einer Sichtung und Ordnung der Belegstellen haben sich folgende Typen von geselligem Singen herauskristallisiert, die ich im Folgenden an einigen Beispielen illustrieren möchte:

I: Singende Gruppen von Männern und Frauen

II: Vorsingen (Mann) und Mitsingen (Frauen)

III: Gruppe singender Frauen, die einen Mann adressieren

IV: Ausgrenzung eines Einzelnen aus der Gruppe der Singenden

V: ‚Neues Singen‘ als Problem

²² Die Repräsentativität der Ergebnisse ist leider dadurch geschwächt, dass für die Analyse nicht das gesamte Minnereden-Textkorpus von weit über 100 000 Versen durchsucht werden konnte, sondern vornehmlich mit den Zusammenfassungen und Registern von KLINGNER, LIEB (Anm. 2) gearbeitet wurde, die jedoch aufgrund der Notwendigkeit einer überblicksartigen Darstellung und Nacherzählung der einzelnen Minnereden längst nicht alle Belegstellen für ‚singen‘ verzeichnen. Es wäre sicher lohnenswert, wenn auch aufwändig, die Analyse einmal auf Grundlage einer kompletten Stellenerhebung durchzuführen.

2.1 Geselliges Singen I: Singende Gruppen von Männern und Frauen

Zu Beginn der Minnerede *Des von Laber Lehren* (B204)²³ berichtet der Ich-Erzähler von einem höfischen Wunschleben, zu dem er mit seinem Gesellen kommt. Von einer Gruppe älterer und jüngerer Damen und Ritter heißt es (V. 57–63):

*also die frawen und die chnaben
begunden alle churtzweil haben.
da tantzen, da singen, da springen,
was in mocht mût und fräud pringen.
da hett man anderthalb beginn,
das man sât von der werden minn.
die chundens also wol durchfissieren.*

Das ist eine recht typische Stelle. Im Kontext höfischer Vergnügungen wird auch von kollektivem Singen berichtet. Es gibt aber keine herausgehobenen intradiegetischen Rezipientinnen und Rezipienten. Auch von einem Inhalt der Lieder erfährt man nichts. Die Funktion scheint sich in Performanz und höfischer Repräsentation zu erschöpfen. Singen wird in diesem und ähnlichen Texten wie Tanzen als eine der höfischen Praktiken verstanden, deren *Semantik* offenbar irrelevant ist. Dass es bei dem, was gesungen wird, nicht um den Inhalt geht, lässt sich hier gut an den letzten drei Versen ablesen: Es gibt nämlich auch ‚(professionelle‘?) Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Gesellschaft, denen es um Inhalte geht, aber die singen nicht, sondern reden: Sie *sagen* von der Minne und können die Minne auf elaborierte Weise *durchfissieren* (V. 63), also ‚durchleuchten‘ (womöglich tragen sie Minnereden vor).

Das folgende Beispiel möge dieselbe topische Erwähnung von Singen illustrieren.

In der Minnerede *Das weltliche Klösterlein* (B440)²⁴ kommentiert ein Diener des ‚Minne-Klosters‘ den klösterlichen Tagesablauf: *Hie ist all morgen Ostertag |*

²³ Zitiert nach: Zwölf Minnereden des Cgm 270. Hg. von Rosmarie Leiderer. Berlin 1972 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 27), S. 52–65; diese Minnerede ist in drei Handschriften überliefert und wohl um 1450 in Augsburg entstanden. Ein Gespräch des Ich-Sprechers mit Hadamar von Laber wird von einer Klafferschelte und einer Erzählung höfischen Wunschlebens gerahmt.

²⁴ Text nach dem Druck: *Das Weltlich Clösterlein* [...]. Simmern: Hieronymus Rodler [um 1535–1539]; vgl. auch die textkritische Edition von Kurt MATTHAEI: *Das weltliche Klösterlein* und die deutsche Minne-Allegorie. Marburg 1907, S. 75–81; grundlegend KLINGNER (Anm. 9), S. 246–273, der auch die Situierung des Textes im Umkreis des Reichskammergerichts in Speyer sowie Autorschaft

Vnd alle abent Faßennacht (V. 280 f.). Imaginiert wird eine Zeit und Raum transzendierende Gemeinschaft der Minnenden. Der Ich-Sprecher beobachtet diese Gemeinschaft, wie sie nach dem Essen in einem schönen Garten zu höfischer Kurzweil zusammenkommt (V. 257–262):

*Darinn do treyb mann freuden vil/
Der ich nit aller nennen wil/
Mitt dantzen/ springen vnd hofirn/
Mit lauttenschlahen discantirn/
Vnd wen des dantzens leng verdroß/
Der lag dem andern inn die schoß*

Erneut ist Singen eine der höfischen Vergnügungen, die nicht weiter herausgehoben werden, unproblematisch erscheinen und deren textuelle Inhalte offenbar nicht relevant sind.

2.2 Geselliges Singen II: Vorsingen (Mann) und Mitsingen (Frauen)

Eine Situation, in der nun verschiedene Rollen im gemeinsamen Singen auseinandertreten, zeigt sich in der Minnerede *Werbung des Freundes* (B230).²⁵ Eine Dame aus einer Hofgesellschaft sagt zu zwei Männern, die gerade zufällig im Wald auf die Gruppe der Damen gestoßen sind (V. 331–333):

*So siczt vnd **last** vns **singenn**,
Wann ir wol handt verschulent,
Das euch die frawen huldent.*

und Bearbeitungen diskutiert. Die Minnerede ist jedenfalls um 1535–1539 ohne Autorangabe bei Hieronymus Rodler gedruckt worden und erscheint 1566 in einer Handschrift (B) der *Zimmerischen Chronik* (Stuttgart, WLB, Cod. Donaueschingen 580b), in der der Verfasser der Chronik, Froben Christoph von Zimmern (1519–1566), seinen Onkel Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575) als Urheber der Minnerede nennt. Die im Druck angegebene Datierung der Gründung des ‚Klösterleins‘ am 9. Mai 1472 wird als Indiz dafür gelesen, dass diese Minnerede oder eine verlorene Vorlage derselben bereits im fünfzehnten Jahrhundert entstanden ist. Vgl. auch MOHR (Anm. 6), S. 391–393.

²⁵ Text nach: Elblin von Eselsberg. Hg. von Adelbert von Keller. Tübingen 1856 (Verzeichnis der Doctoren, welche die philosophische Facultät der königlich württembergischen Eberhard-Karls-Universität Tübingen im Decanatjahre 1855 bis 1856 ernannt hat), S. 13–31; die angegebenen Varianten stammen aus dem Cpg 313 der UB Heidelberg. Es handelt sich um ein Gespräch des Ich-Sprechers und seines Freundes beim Ausritt, gefolgt von einer Hirschjagd und einer vom Freund unterstützten Minnewerbung um die Dame einer Hofgesellschaft (mit Liebesbrief).

Nach dieser Aufforderung durch die Dame beginnt der Ich-Sprecher – so erzählt er – zu singen (V. 334–342):

Ich sang in, als ich beste kondt.

Manig hofflich rotter mundt

*Tet mir do ein [Var: im cpg 313: **darynn**] halten,*

Ich glaub, der dann det spaltten

Von mir mein leid vnd trauren [...]

*Der hoffelich wonnen wernt schalle [Var: im cpg 313: **Der höfflich wun vnd schal**]*

Konde nyemant vbel gefallen.

Ein Mann also singt den Damen ‚vor‘, er ‚singt ihnen‘ und sie respondieren, singen mit (wobei mir und offenbar auch dem cpg 313 ‚ein halten tun‘ [V. 336] nicht verständlich ist). Der Sänger erzeugt jedenfalls Resonanz bei und in den Frauen, denn wie auch immer man diese Stelle genau versteht: Entscheidend ist, dass der Mann erst allein singt und daraus ein gemeinsamer Gesang wird. Der Inhalt des Liedes oder der Lieder ist erneut offenbar nicht erwähnenswert. Allerdings ist die genderspezifische Verteilung der Rollen interessant. Als Funktion des Singens lässt sich hier eine erste Annäherung des Mannes an die weiblichen Körper erkennen. Es kommt dementsprechend im weiteren Verlauf der Erzählung auch zu einer Werbung um die Dame.

2.3 Geselliges Singen III: Gruppe singender Frauen, die einen Mann adressieren

Das folgende Beispiel zeigt nun erstmals eine direkte Trennung von Sänger(inne)n und Rezipienten. Das ist ein dritter Typus von geselligem Singen: Eine Gruppe (in der Regel eine Gruppe Frauen) singt und das Ich ist Rezipient.

In der Minnerede *Herz und Leib* (B425)²⁶ trifft das Ich auf eine Gruppe singender Damen (V. 78–94 [fol. 153v]):

²⁶ Die Minnerede ist vor 1464 entstanden. Ich zitiere nach der Handschrift: München, BSB, Cgm 270, fol. 152v–158r. Eine kürzere Fassung (ähnlich auch in drei weiteren Handschriften) nach der Prager Handschrift ist ediert im Liederbuch der Clara Hätzlerin. Hg. von Carl Haltaus. Quedlinburg, Leipzig 1840 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 8), S. 211–214 (Nr. II 47). Der Sprecher erzählt von seiner Begegnung mit sechs Minnepersonifikationen, die er wegen seines Liebesleids anklagt und die ihm am Ende einen Rat geben. Insetiert ist auch ein Dialog zwischen Herz und Körper des Sprechers.

Da die frawen stotzlich [lies: stolzlich] sungen

So reht frischlich vnd auch fro

Quint quart Discant vnd octafo

Tönten²⁷ si zû allem fliß

Ich wont, ich wär im paradeiß

Wann ich hort uil süßer don

Vnd sach erscheinen englisch schon

*Fraw venus **sang zû tantz***

Ich want wol das so glantz

Gedön nit moht uolpringen

Sirena mit irem süßen singen

An weis vnd auch an wortt

Als ich erclencken hort [fol. 154r]

Was fraüd vnd wunn da wer

Da uon wär zû sagen lange mâr

Da nun der tantz ergieng

Ir ietlich mich da entpfieug

Der Ich-Sprecher bedankt sich im Folgenden. Frau Venus spricht ihn an und fragt, was ihn denn hierher in die Wildnis gebracht habe. Er sagt, er sei auf der Suche nach der Minne und wolle sich beschweren, weil er so an der Minne leide. – Der Ich-Sprecher singt in der zitierten Passage nicht mit, sondern ist Rezipient und offenbar auch Adressat des Singens. Zwar werden auch hier die Inhalte der Lieder nicht bekannt gemacht, obwohl immerhin die ‚Worte‘ genannt werden. Aber entscheidend ist, dass das Singen der Frauen performativ berührend ist. Singen wird in diesem und ähnlichen Texten als eine *auditive Form der Kontaktaufnahme* konzipiert.

Im nächsten Beispiel, der Minnerede *Der Liebende vor Frau Ehre* (B435),²⁸ wird dies noch plakativer gestaltet, indem die auditive Kontaktaufnahme mit visuellen Formen („Schauen, Blicken“) korreliert wird. Höfische Damen, hier Frau Ehre und weitere Personifikationen, nehmen singend Kontakt auf und anschließend wird eine Dialogsituation hergestellt (V. 91–99):

Jch hortt auch lieplichen singen

Die czarten wip erclingen

Vsz rotem mundlin mangen clang

Das er durch myn oren drang

²⁷ Die Handschrift hat hier die seltsame Form „Tonoten“.

²⁸ Die Minnerede ist wohl um 1450 entstanden und in zwei Handschriften überliefert. In einem Gespräch eines verzagten Liebenden mit Frau Ehre rät diese ihm, sich der Geliebten zu offenbaren. – Ich zitiere im Folgenden nach der Handschrift Heidelberg, UB, Cpg 313 von 1478, weil diese Stelle in der Berliner Handschrift fehlerhaft ist.

Vnnd ward auch gesehen dick
 Mit mangem **augenplick**
 Der mir durch myn hertz ging
 Dauon ich empfing
 Frewd in mynem herczen.

Direkt anschließend sieht die Königin (Frau Ehre) den Ich-Sprecher und redet ihn an. Kollektives Singen und kollektives Blicken haben hier die Funktion, das individuelle Gesehen- und Angesprochenwerden vorzubereiten.

2.4 Geselliges Singen IV: Ausgrenzung eines Einzelnen aus der Gruppe der Singenden

Ein weiteres Beispiel zeigt nun gleichsam die gegenteilige Funktion: Statt Kontaktaufnahme und Integration wird das gesellige Singen einer Gruppe eingesetzt, um eine Figur auszugrenzen und zu bedrohen. In Hermanns von Sachsenheim *Die Mörin* (B466)²⁹ wird Frau ‚Venus Minn‘ von ihrem Hofstaat umgeben und wirft dem Ich-Erzähler in einer Gerichtsverhandlung vor, er habe ihren Hof beleidigt und seinen Eid gebrochen. An einer Stelle dieses über weite Strecken parodistischen Textes³⁰ berichtet der Sprecher (V. 572–575 und 614–619):

Nun schöwend, was ich wunders spür
 Von diser ungetrüwen diet:
Sie sungent allgemain ain liet
‚In Fenus nammen faren wir‘. [...]
 Da zoch dort her frow Venus Min
 Mit ainr der aller grösten schar.
 Ich main, es wer zway tusent par
 Von aller handen menschen diet.
 Ir sungen aber vil das liet,
 Von dem ich vor gesprochen hon. [...]

²⁹ Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Hg. von Horst Dieter Schlosser. Wiesbaden 1974 (Deutsche Klassiker des Mittelalters. Neue Folge 3). – Diese Großform der Minnegerichtsichtung ist 1453 entstanden und in acht Handschriften und fünf Drucken überliefert. Der Ich-Sprecher (= Hermann) wird seiner Untreue wegen von einer dunkelhäutigen Dame angeklagt und am Ende freigelassen. Vgl. MOHR (Anm. 6), S. 335, 477–480.

³⁰ Vgl. grundlegend Peter STROHSCHNEIDER: *Ritterromantische Versepeik im ausgehenden Mittelalter. Studien zu einer funktionsgeschichtlichen Textinterpretation der ‚Mörin‘ Hermanns von Sachsenheim sowie zu Ulrich Fuetrers ‚Persibein‘ und Maximilians I. ‚Teuerdank‘*. Frankfurt/M., New York 1986 (Mikrokosmos 14).

Das kollektive Singen – quasi ein ‚Kreuzzugslied der Minne‘ – richtet sich hier gegen das Ich und wird als eine auditive Form der Ausgrenzung verstanden. Diese Funktion des Singens zeigt sich wenig später erneut, als drei ‚Priester‘ den Koran [V. 680: *Alcron*] herbeitragen (V. 684–689):

*Ob in so swebt ain wissler swann,
Dem wären füß und snabel rot.
Ich wais nit, wer im das gebot:
Er sang das aller fremst gesang,
Das solt bedütten minen gang,
Den ich züm töd müst lyden da.*

Die Fremdartigkeit und die exkludierende Wirkung des kollektiven Minne-Gesangs werden nun mit der – für das Ich und sein angenommenes Publikum – Fremdartigkeit des muslimischen Glaubens und seiner Rituale (einschließlich des imaginierten priesterlichen Gesangs) kontaminiert und – als Teil der parodistischen Strategie – zu einer kollektiven, religiös überhöhten Minne-Bedrohung des Ich verdichtet. Womöglich rekurriert Hermann von Sachsenheim hier auch auf die Thematik des ‚neuen Singens‘, das den fünften und letzten Typus prägt.

2.5 Geselliges Singen V: Das ‚neue Singen‘ als Problem

Die letzten drei Beispiele thematisieren einen andersartigen geselligen Sang, für den die Minnereden den Begriff des ‚neuen Singens‘ prägen. Das Neue bezieht sich hier offenbar nicht so sehr auf die Form oder den Vortrag oder die Musizierpraxis, sondern tatsächlich auf neue Inhalte. Zu Beginn der Minnerede *Von treulosen Männern* (B294)³¹ unterhalten sich einige Damen, die als vollkommen höflich bezeichnet werden, über die Minne und über das typische Verhalten der Männer (‚neues Singen‘ und Dichten). Die Damen – so berichtet das Ich – *reden* mit Sachverstand ... (V. 20–29):

*[...] So recht wol von der minn
Das ichz hort inneclichen gern
Sy saiten och den rechten kern
Von aller lieb wie der wär*

³¹ Text zitiert nach: Lieder-Saal. Sammlung altdeutscher Gedichte. Hg. von Joseph Freiherr von Lassberg. Bd. 2, Nachdruck Hildesheim 1968, S. 419–429, Nr. 138. Die Minnerede *Von treulosen Männern* ist wohl Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und in acht Handschriften überliefert. Der Sprecher belauscht hier eine Gruppe von Frauen, die treulose Männer verfluchen.

*Jch vernam vil frömders mār
 Der ich vor nit enwizt
 Si retten och wie gut list
 Menger hett vff **nüwez singen**
 Vnd wie von gutten dingen
 Etlich tichten künden.*

Wichtig für unsere Fragestellung ist, dass im weiteren Verlauf dieser Minnerede die Frauen darüber klagen, dass niemand die Ungerechtigkeit bedenke, dass Männer 30 Geliebte haben könnten und immer noch geachtet würden, während Frauen schon ihre Ehre verlören, wenn sie einen einzigen Buhlen hätten. Dadurch wird die Aussage über das ‚neue Singen‘ (V. 27) und das Dichten (V. 29) deutlich in ein negatives Licht gestellt. Offenbar geht es bei dem ‚neuen Singen‘ um die mit dem Singen transportierten Inhalte, um eine Liebeskonzeption, die der exklusiven höfischen Minne zuwiderläuft.

Dies bestätigt auch die Minnerede *Lob der ritterlichen Minne* (B472),³² die bereits vor 1350 entstanden und unikal im sog. *Hausbuch des Michael de Leone* (München, UB, 2° ms 731) überliefert ist. Hier kommt das Ich zu einem Einsiedler, mit dem es u. a. über die neuesten Praktiken des Minnedienstes spricht und diese deutlich kritisiert (V. 211–217):

*Der gotes ritter sprach z̄v̄ mir
 Ich weste gern vn ist min gir
 Ze wizzen v̄m dise diet
Die nv singen die krumen liet
 Vnd frauwen dienen mit geschrei
 Wie ir iust vnd ir turnei
 Sie geordinieret vnd gestalt.*

Hier wird das aktuelle (V. 214: *nu*) Singen eindeutig negativ bewertet. Womöglich ist ‚krumme Lieder‘ (V. 214) auch ein terminus technicus. In jeden Fall sind diese Lieder offenbar falsch und unhöfisch, so wie es falsch und unhöfisch ist, den Damen mit Geschrei zu dienen und beim Turnier nur Schaukämpfe zu veranstalten usw.

Bei diesem Phänomen des ‚neuen Singens‘ ist schließlich zu beobachten, dass geselliges Singen auch zur Verführung (des Mannes durch die Frau) und zur

³² Text zitiert nach Friedrich Heinrich von der Hagen: Klagegedicht auf Herzog Johannes von Brabant. In: *Hagens Germania* 3 (1839), S. 116–130. Der Text ist wieder abgedruckt in: *Politische Lyrik des deutschen Mittelalters*. Hg. von Ulrich Müller. Bd. 1. Göppingen 1972 (GAG 68), S. 164–174. Es handelt sich um eine Preis- und Ehrenrede mit ausführlicher Tugendklage des Sprechers und namentlicher Nennung von neun vorbildlichen Rittern.

Werbung für eine neue Minnekonzeption eingesetzt werden kann. In der Minnerede *Der Frau Venus neue Ordnung* (B356)³³ lässt Frau Venus in einem ‚Brief‘ neue Regeln der Minne mitteilen.³⁴ Bevor diese aber im Text ausformuliert werden, trifft der Ich-Sprecher – am Ende der gattungstypischen Spaziergangeinleitung – auf zwei Frauen, die zufällig vorbeigeritten kommen. Er setzt sich bei einer der beiden mit aufs Pferd und sie reiten zu einer Quelle. An diesem *locus amoenus* sitzen sie ab und die beiden Frauen beginnen zu singen (V. 82–99):

Die frauen begunden auch zu singen

Ein hof lied von der Neüen lieb

Was sie wer vnd warauf sie blib

Die ain der andern tenorirt

Darüber die ander tischandirt

Mit quinten vnd mit quarten

Do die frauen vil zarten

Das liedlein ausgesungen do

Sie sprachen zu mir pis auch fro

Sing vns auch ettwas oder sag

Das vns destermynder hie betrag

Ich sprach das thett Ich werlich gern

West Ich von hübschen meren

Das euch lieplich zu hören wer

Die ein sprach wo steet hin dein beger

Oder pist du In deinem leben

Von der alten lieb vmbgeben

Oder von der Newen

Der Sprecher kann auf diese Fragen nichts antworten, fragt vielmehr seinerseits nach, was dieses ‚Neue‘ denn sei. Ab hier erweist sich nun, dass es bei dem ‚Hoflied von der Neuen Liebe‘ (V. 83) tatsächlich inhaltlich um eine neue Minnekonzeption geht. Der Sprecher kann aber nichts Entsprechendes singen und will es schließ-

³³ Diese Minnerede ist wohl um 1400 entstanden und in acht Handschriften mit auffallend großer Varianz überliefert. Ich zitiere im Folgenden nach der Edition der erweiterten Fassung B356b, die ausschließlich in der Handschrift München, BSB, Cgm 439 (fol. 54v–63r) überliefert ist: Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Hg. von Adelbert von Keller. Bd. 3. Stuttgart 1853 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 30), S. 1407–1416. Vgl. zu diesem Text MATTER (Anm. 2), S. 121–124, sowie LIEB: Umschreiben und Weiterschreiben (Anm. 10), S. 153 f.

³⁴ Der Inhalt der Urkunde wird in der Minnerede wörtlich zitiert. „Frauen und Männern ist es ab sofort erlaubt, drei Geliebte zu haben, um den Orden der Minne etwas leichter zu machen. Jeder Geliebten soll man vormachen, sie sei die einzige; man darf sich aber nicht beklagen, wenn die Geliebte dasselbe tut. Die Liebenden sollen nicht ständig einander hinterherlaufen und sich nicht kontrollieren.“ KLINGNER, LIEB (Anm. 2), S. 558.

lich auch nicht. Eine Integration in die singende Gemeinschaft und damit eine Verführung des Mannes zu diesem erleichterten Liebesleben gelingt nicht. An dieser Gesangsszene ist bemerkenswert, dass nur zwei Personen gemeinsam singen, das denkbar kleinste Kollektiv, weil dieses gesellige Singen offenbar noch keine größere Gemeinschaft zusammenbindet. Der Mann als Rezipient wäre nun einer, um den sich die Gemeinschaft der Singenden erweitern könnte. Aber er, der sich damit natürlich auch moralisch selbst legitimiert, kann nicht vereinnahmt werden für das, was im Hoflied der Neuen Liebe vertextet ist. Dass die Frauen den Sprecher vereinnahmen wollen, sieht man übrigens auch schon symbolisch am gemeinsamen Reiten auf dem Pferd und daran, dass später der angeblich neue Konsens durch ein juristisches Schriftstück legitimiert wird. Über das gemeinsame Singen soll Konsens hergestellt werden. Das Singen hat hier also eine appellative Funktion, es dient der Kontaktaufnahme und fordert Resonanz.

Die heute vielleicht geläufigste Form des Singens, eine musikalische Aufführung vor einem Publikum, wird in den Minnereden nicht greifbar. Stattdessen zeigen die Belegstellen eine Vielfalt unterschiedlicher Funktionen und Wahrnehmungen von geselligem Singen, die vielleicht am ehesten darin übereinkommen, dass geselliges Singen eine gesellschaftliche Wirklichkeit herstellt. Insbesondere für den Einzelnen im Verhältnis zu einer Gruppe scheint geselliges Singen ein Potenzial von Integration und Ausgrenzung, von Werbung, Verführung und Selbstbehauptung zu aktivieren.

Anja Becker

Gesellige Minnegaben? Neujahrs-Liebeslieder des fünfzehnten Jahrhunderts (mit einem Ausblick auf geistliche Neujahrsgrüße)

Das erste Gedicht, das der siebenjährige Goethe für seine Großeltern schrieb, war ein Neujahrslied.¹ Obwohl sich viele bedeutende Dichter der deutschen Literaturgeschichte poetisch mit dem Jahreswechsel auseinandergesetzt haben – einschlägige Anthologien versammeln Gedichte etwa von Opitz, Gryphius, Lessing, Schiller, Droste-Hülshoff, Rilke, Brecht und Ulla Hahn² –, hat die germanistische Forschung es bislang versäumt, eine Rekonstruktion der Gattung vorzulegen.³ Ein neuerer Beitrag von Nicolas Detering, der Zeitregime in Neujahrsgedichten des achtzehnten Jahrhunderts untersucht, betont zwar einleitend den Facettenreichtum der Gattung und blickt dabei auch auf die beiden Jahrhunderte zuvor zurück,⁴ das Mittelalter streift Detering in seinen Ausführungen jedoch lediglich, was bedauerlich ist, da die Gattung hier ihren Ausgang nimmt. Diese Anfänge im späten vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhundert sind Gegenstand meines Beitrags, der sich als Baustein zu einer noch zu schreibenden Geschichte der Gattung ‚Neujahrslyrik‘ versteht. Er kann und will nicht mehr sein als ein erster Versuch, schon deshalb,

1 Johann Wolfgang GOETHE: Bei dem erfreulichen Anbruche des 1757. Jahres wollte seinen hochgeehrtesten und herzlichgeliebten Großeltern die Gesinnungen kindlicher Hochachtung und Liebe durch folgende Segenswünsche zu erkennen geben deroselben treuehorsamster Enkel Johann Wolfgang Goethe. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Karl Eibl. Bd. I. 1: Gedichte 1756–1799. Frankfurt a.M. 1987, S. 15 f. Ein weiteres Neujahrsgedicht widmet der elfjährige Goethe ebenfalls seinen Großeltern, vgl. ebd., S. 16 f.

2 Vgl. z. B. Norbert SCHACHTSIEK-FREITAG (Hg.): Silvester und Neujahr. Ein Lesebuch zum Jahreswechsel. Frankfurt a.M. 1989; Gesine DAMMEL (Hg.): Happy New Year: Geschichten und Gedichte zum Jahreswechsel. Frankfurt a.M., Leipzig 2003; Roger SHATUIN (Hg.): Prosit Neujahr! Silvestergedichte. Zürich 2005; German NEUNDORFER (Hg.): Silvester und Neujahr. Frankfurt a.M. 2008.

3 Wenn ich im Folgenden von der ‚Gattung‘ Neujahrslied spreche, lege ich keinen starken Gattungsbegriff an, der auf ge- oder bewusste Normen rekurriert, die die Produktion oder Rezeption eines Textes bzw. einer Textgruppe bestimmen (vgl. Klaus W. HEMPFER: Art. Gattung. In: RLW, Bd. 1 [1997], S. 651–655). Mir geht es lediglich um die Beschreibung eines für das Spätmittelalter charakteristischen Liedtyps, dessen konstituierende Merkmale noch zu beschreiben sind (einige erste Überlegungen und weiterführende Literatur dazu im 2. Kapitel dieses Beitrags).

4 Nicolas DETERING: Lyrik der Lebenszeit. Zeitregime im deutschen Neujahrsgedicht des 18. Jahrhunderts. In: ZfdPh 137 (2018), S. 519–543.

weil ich mich auf das weltliche Neujahrs-Liebeslied konzentriere und das zeitgleich oder auch schon früher entstehende geistliche Neujahrslied nur in einem Ausblick behandle.

Die erwähnten Anthologien verdeutlichen, wie produktiv die Gattung des Neujahrs-Liebesliedes über die Jahrhunderte hinweg war und bis heute ist. Der Jahreswechsel wird zum Anlass genommen, um poetisch auf das Vergangene zurück- und/oder auf das Kommende vorauszublicken, mal in religiös-frommer, mal in politisch-zeitgeschichtlicher, mal in gesellschaftskritischer oder in rein privater Tonlage, mal pessimistisch, mal optimistisch – Glück- und Segenswünsche sind ebenso verbreitet, wie die jauchzende Feier des Moments. Ganz anders stellt sich scheinbar die Situation um 1400 dar: Das Neujahrslied gilt der mediävistischen Forschung geradezu als Paradefall für die um diese Zeit aufkommenden schematischen und usuellen, von Konventionalität und Serialität geprägten Liedtypen.⁵ Wie kann es aber sein, dass sich aus einem solch schematischen Liedtyp eine lyrische Gattung entwickelt, die nicht nur facettenreich, sondern auch über die Jahrhunderte hinweg erfolgreich ist? Dieser Frage gehe ich im ersten Teil meines Beitrags am Beispiel der frühesten Neujahrs-Liebeslieder aus dem Korpus des Mönchs von Salzburg nach. Es wird sich zeigen, dass der Liedtyp schon an seinem Beginn keinesfalls so einheitlich war, wie dies in der Forschung gewöhnlich dargestellt wird.

Neujahrslieder gehören freilich zur Gelegenheits- bzw. Gebrauchspoese, sie sind „für bzw. auf ein bestimmtes Ereignis geschrieben oder aus einer bestimmten Veranlassung heraus entstanden[]“.⁶ Goethe verfasste sein bekanntestes Neujahrslied *Zum neuen Jahr* 1801, um es bei der Silvesterfeier vor Mitgliedern seines ‚Mittwochkränzchens‘ vorzutragen.⁷ Später vertonte sein Freund Zelter das Gedicht, und es wurde als ‚geselliges Lied‘ bei dessen Berliner ‚Liedertafel‘ gemeinsam gesungen.⁸ Mit der Kategorie des Geselligen ist, so die These dieses Tagungsbandes, der konzeptionelle Kern des Liebesliedes im fünfzehnten Jahrhundert iden-

5 Vgl. exemplarisch Christoph MÄRZ: Liedkorrespondenzen. Zu Guillaumes de Machaut ‚Le Voir Dit‘ und einigen deutschen Liedern. In: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Kolloquium 2001. Hg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzel. Tübingen 2005, S. 95–107, hier S. 104–106.

6 Wulf SEGEBRECHT: Art. Gelegenheitsgedicht. In: RLW, Bd. 1 (1997), S. 688–691, hier S. 688. Vgl. auch den instruktiven Forschungsbericht (mit weiterführenden Literaturangaben) von Annika ROCKENBERGER: Gelegenheitsdichtung in der Frühen Neuzeit. Resultate – Probleme – Perspektiven. In: Zeitschrift für Germanistik, N. F. 23 (2013), S. 641–650.

7 Johann Wolfgang GOETHE: Zum neuen Jahr. In: Ders. (Anm. 1), Bd. I. 2: Gedichte 1800–1832. Frankfurt a.M. 1998, S. 70 f.

8 Vgl. Leif Ludwig ALBERTSEN: Gesellige Lieder, gesellige Klassik. In: Goethe-Jahrbuch 96 (1979), S. 159–173, hier S. 165 f.; DETERING (Anm. 4), S. 542.

tifiziert,⁹ weshalb der vorliegende Beitrag im zweiten und dritten Teil Formen der produktiven Rezeption und der damit einhergehenden Vergesellschaftung in den Blick nimmt. Nach einigen kurzen Ausführungen zu den beiden Neujahrsliedern Oswalds von Wolkenstein und zur gesanglichen Aufführung von Kl 71 (Kap. 2),¹⁰ werden ausgehend von einem besonders instruktiven Sammelkodex, der *Berliner Liederhandschrift mgf 922*, konkrete Gebrauchskontexte von lyrischen Neujahrsgrüßen fokussiert (Kap. 3). Neujahrs-Liebeslieder sind, so wird sich zeigen, u. a. in solche pragmatischen Kontexte eingebunden, in denen sie zu ‚geselligen Minnegaben‘ avancieren, in denen sich also Privates und Öffentliches, gesellschaftliches Festbrauchtum und intime Liebeskommunikation auf intrikate Weise verschränken. Um die andere Seite dieser lyrischen Gattung schlaglichtartig zu beleuchten, wird abschließend ein Ausblick auf Neujahrsgrüße im geistlichen Lied des Spätmittelalters, insbesondere von Muskatplüt und Heinrich Laufenberg, geboten (Kap. 4).

1 Textpoetisches zu Beginn. Neujahrslieder des Mönchs von Salzburg

Das älteste uns bekannte weltliche Neujahrslied in deutscher Sprache stammt vom wichtigsten Lieddichter des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts, dem Mönch von Salzburg. Bekanntlich ist es keinesfalls sicher, dass alle Lieder, die in Handschriften diesem Namen zugeordnet werden, auch vom bedeutenden Dichterkomponisten stammen, u. a. da die frühesten Korpushandschriften erst aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts datieren. Man hat sich in der Forschung angewöhnt, vom Mönch von Salzburg und seinem Umkreis zu sprechen, da zwar sehr wenig über den Autor dieses Namens konkret bekannt ist, er aber sehr wahrscheinlich die prägende Figur eines Dichterkreises am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim war, dessen Regentschaft in die Jahre 1365 bis 1396 fällt.¹¹ Das älteste überlieferte Neujahrs-Liebeslied in deutscher Sprache, das Lied W 6, ist in vielerlei Hinsicht ein ungewöhnlicher Fall: Während die überwiegende Zahl der Neujahrslieder des Spätmittelalters anonym und unikal überliefert ist, findet sich dieses Lied in

9 Vgl. die Einleitung von Cordula Kropik und Stefan Rosmer zu diesem Band, Abschnitt 1.

10 Ich zitiere: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf. Musikhang von Walter Salmen, 4., grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin 2015 (ATB 55).

11 Vgl. Burghart WACHINGER: Art. Mönch von Salzburg. In: ²VL Bd. 6 (1987), Sp. 658–670. Im Weiteren werde ich der Einfachheit halber vom Mönch von Salzburg sprechen, womit keine Aussage über die Zuordnung zum Dichterkomponisten oder zu seinem Umkreis getroffen sein soll.

elf Handschriften, von denen einige noch aus dem späten vierzehnten Jahrhundert datieren. Nicht selten wird es mit Autornennung und Melodie tradiert.¹²

- 1 *Mein traut gesell, mein höchster hort,
wizz daz dir wünschen meine wort
auf den tag, so das iar anvacht,
waz zu gelück y wart erdacht,
5 das werd all zeit an dir vollbracht,
vnd daz dich meid waz dir versmacht;
so wurd mein hercz in fröuden gail,
wann dein gelük das ist mein hail.
wy ich pey dir nicht mag gesein,
10 so bin ich doch all zeit das dein.*
- 2 *Solt ich nach lust erwünschen mir,
so wold ich frölich sein bey dir;
wy das mit fröuden schür geschöch,
daz ich dich, libster hort, ansöch,
5 als pald dein lib mein laid zeprech,
so du mir vnd ich dir zusprech,
in mynniklicher taugenhait;
so wart mein senen ny so prait.
dein güt möcht wol erlösen mich,
10 wann ich pin du vnd du pist ich.*
- 3 *Dich lazzent mein gedank nicht ain,
wann ich dich, frau, vor mēnklich main;
vnd wa ich sust pey fröuden pin,
so ist pey dir hercz, mut vnd syn;
5 vnd möcht ich selb als wol dahyn,
man fund mich nymer nicht pey yn,
pey den ich vnder dank beleib
vnd durch gelimpf schimpf mit yn treib;
wenn ich pey dir so geren wär,
10 so tröst mich, hord, in solcher swär.*

In den ersten beiden Strophen des Liedes ist es nicht ganz leicht, die Sprecherposition zu bestimmen: Handelt es sich um ein männliches oder ein weibliches Ich, das seine Liebesehnsucht artikuliert? Auch wenn die seit dem Minnesang klassische Rollenverteilung es nahelegt, wird erst in der dritten Strophe wirklich deutlich, dass

¹² Zur Überlieferung von W 6: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. Tübingen 1999 (MTU 114), S. 194. Im Weiteren zitiere ich diese Ausgabe. Melodie und Text von W 6 auf S. 194–200, Kommentar zum Lied S. 385–388.

in der hier lyrisch entworfenen Konstellation ein Mann seine Geliebte anspricht (*Dich lazzent mein gedank nicht ain, / wann ich dich, frau, vor mēnklich main, 3,1 f.*). Durch diese Unbestimmtheit ist das Lied offen für eine produktive Rezeption, in der es zum Frauenlied umgeformt wird. So findet sich das Lied W 6 des Mönchs im 1454 entstandenen *Augsburger Liederbuch* als, so der nachträglich eingefügte Titel des Herausgebers, „Gruß des Mädchens an den Geliebten“.¹³ Lediglich einige Du-Anreden der ersten beiden Strophen mussten durch die 3. Person Singular Masculinum ersetzt, einige Wendungen spezifiziert¹⁴ und der zweite Vers der dritten Strophe geändert werden in *seid ich den aller liebsten main*, schon ist das Lied ein aus der Ferne versandter Minnegruß, den eine Frau ihrem Geliebten anlässlich des Jahreswechsels zukommen lässt.

Neujahrslieder gelten der Forschung als charakteristisch für den tiefgreifenden Wandel, der sich um 1400 in der deutschen Lyrik vollzogen habe: In neuen, schematischen Liedtypen wie dem Neujahrslied artikuliere sich neben einer prononcierten „Rhetorik der Entspantheit und Einfachheit“¹⁵ insbesondere ein gewandeltes Liebeskonzept, das die aus dem Hohen Minnesang überkommene Sehnsuchts- und Werbungskonstellation zunehmend ablöse.¹⁶ Der weiterhin meist männliche Sprecher adressiere im Liebeslied ab Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts seine Geliebte aus einer größeren Nähe heraus, vielfach habe sein Werben Erhörung gefunden, sei die artikuliert Liebe eine gegenseitige.

13 Ein *Augsburger Liederbuch* vom Jare 1454: (Cgm. 379). Hg. von Johannes Bolte. In: *Alemannia* 18 (1890), S. 97–127 und S. 203–237, Text samt zitierter Überschrift S. 203. Im Weiteren zitiert als Au.

14 *[D]as werd allzeit an im wolpracht! (1,5); wann sein geluck das ist mein hail; / wann ich pey im nicht mag gesein, / so ist er doch allzeit der mein. (1,8–10); das ich den liebsten liebsten gesellen ansach, / das sein lieb mein laid zerprech / vnd das ich im vnd er mir zū sprech / [...] / sein lieb möcht wol erfrewen mich (2,14–19, Ein *Augsburger Liederbuch* [Anm. 13], S. 203).*

15 Gert HÜBNER: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘. 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 dems. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum *Daphnis* 37), S. 83–117, hier S. 109.

16 Horst BRUNNER: Das deutsche Liebeslied um 1400. In: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern 1977*. Hg. von Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 105–146; Horst BRUNNER: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung. In: Ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 246–263; HÜBNER (Anm. 15); 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, Manfred Eikermann, Anne Simon. Berlin, New York 2005 (TMP 7), S. 371–393; Johannes JANOTA: Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied. Berlin, New York 2009 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie 18).

Was sich verschiebt, ist viel eher die Sprechsituation des Liebesmonologs, der Zeitpunkt innerhalb einer vorstellbaren Liebes-,Geschichte'. Das Lied der hohen Minne spricht grundsätzlich in einer Situation des Liebesanfangs: Das sprechende Ich ist einseitig von der Liebe betroffen, hat aber (noch) keine Gegenliebe erfahren. Es spricht, als habe noch gar keine Kommunikation mit der Geliebten stattgefunden außer höchstens eine Abweisung oder ein Verbot zu singen. Ob jemals eine positive Antwort kommen, ob jemals Gegenliebe möglich sein wird, liegt in der Zukunft verborgen. Auch wenn diese Situation der einseitigen Betroffenheit gelegentlich andeutungsweise in eine ‚Geschichte‘ verlängert wird – Liebe von Kind an [...], Liebesehnsucht vielleicht bis zum Tod –, der Minnesänger ist immer *vil kûme an dem beginne* [MF 145,31]. Demgegenüber spricht das monologische Liebeslied des jüngeren Typus immer schon aus einer Beziehung heraus. Die Liebe mag durch Trennung oder *klaffer* bedroht sein, sie wird doch als gegenseitig bestehend vorausgesetzt. Die Liebe mag sogar [...] durch Nebenbuhler und Untreue zerstört worden sein, sie war doch einmal vorhanden.¹⁷

Der Modus der Klage bestimmt weiterhin vorwiegend die Rhetorik des Liebeslieds jüngeren Typus. Es wird über missliche Umstände geklagt, die ein Zusammenkommen verhindern, oder über die übelwollenden *klaffer*, die mit ihren verleumderischen Reden die interne Basis der Liebesbeziehung, die gegenseitige *treue*, untergraben,¹⁸ und die zudem, indem sie Geheimzuhaltendes ausplaudern, die Liebe der externen Bedrohung durch eine Gesellschaft, gegen deren Konventionen die Beziehung weiterhin verstößt, anheimgeben.

Das Lied W 6 des Mönchs von Salzburg ist in Vielem ein charakteristischer Vertreter des neuen Tons in der Liebeslyrik nach 1400. Das Leid, das das Ich im Lied beklagt, entsteht nicht durch die Zurückweisung der Dame: *Wy ich pey dir nicht mag gesein* (1,9), die erzwungene räumliche Trennung ist Anlass der Klage. So sehr das Sprecher-Ich sich in der Fremde scheinbar auch vergnüge, so formuliert in Strophe drei, so sehr wünsche er sich zurück zu seiner Geliebten, die ihm nicht aus den Gedanken geht (3,1). In Strophe zwei wird zudem sehr deutlich, dass zwischen Mann und Frau in Liebesdingen zumindest Einverständnis erlangt wurde. Indem in der Imagination der fröhlichen Wiedervereinigung explizit der Körper der Geliebten angeführt und formuliert wird, sie oder besser ihr Leib könne alles Leid *in mynniklicher taugenhait* (2,7) zunichtemachen, ist die sexuelle Ebene einer ehemaligen oder zumindest möglichen Erfüllung deutlich eingespielt.

Mit W 6 des Mönchs liegt also ein Einverständnislied vor. Die Liebe ist eine gegenseitige, Leid entsteht durch äußere Umstände. Das Sprecher-Ich übermittelt der Geliebten zum Neuen Jahr einen Minnegruß aus der Ferne, in dessen Zentrum

¹⁷ Burghart WACHINGER: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 1–29, hier S. 20 f.

¹⁸ Vgl. HÜBNER (Anm. 15), S. 97 f.

die Liebes- und Treueversicherung steht. Im Lied kulminiert das in der bekannten Zueignungsformel: *wann ich pin du vnd du pist ich* (2,10).

Wirft man einen Blick in die äußerst spärliche Forschungsliteratur zum Neujahrs-Liebeslied des Spätmittelalters, findet man irritierender Weise völlig konträre Behauptungen. Für Gert Hübner stellen die Neujahrslieder geradezu einen Parafall für die um 1400 neu auftretenden schematischen Liedtypen dar: Es handele sich bei ihnen stets um Einverständnislieder, meist seien es sogar solche, die „das Einverständnis ganz oder weitgehend leidfrei darstellen“.¹⁹ Arne Holtorf, der die bislang einzige umfassende Studie zum Thema vorgelegt hat, spricht ebenfalls von der Homogenität des Liedtyps im fünfzehnten Jahrhundert.²⁰ Fast alle aus dieser Zeit überlieferten Neujahrs-Liebeslieder enthielten laut Holtorf drei typische Elemente: 1. den Neujahrswunsch, 2. die Dienstversicherung, die oft mit einer Treuebekundung einhergehe, und 3. die Bitte um Erhörung.²¹ In dieser Perspektive erscheint das Neujahrslied weniger als neuer Liedtyp, mehr als Weiterentwicklung des altbekannten Werbungsliedes; und so stehe nach Holtorf auch „die Werbung des Mannes zum ‚Neuen Jahr‘“ in dessen Zentrum.²² Als Paradigma, an dem er seine Überlegungen zum Aufbau und zur Rhetorik des Neujahrsliedes entwickelt, die er dann recht schematisch auf alle weiteren überlieferten Lieder des Typs überträgt, dient Holtorf ein lyrischer Neujahrsgruß, den die *Mondsee-Wiener-Liederhandschrift* unikal unter dem Namen Mönch von Salzburg überliefert. Bei diesem Lied W 43 handelt es sich um ein geradezu klassisch anmutendes Werbungslied.²³

- 1 *Ich wünsch dir hail vnd alles guet
czum newen iar; mein liebster hort,
Darczu gelück, was frëwden tuet
nach allem wunsch, liebs fräwlein czart,*
- 5 R. II *Das dich als we vermeiden sol,
wann du pist aller tugent vol;
vnd traw auch, fraw, deinen genaden wol,
das du allzeit gedenckest an mich.*

19 HÜBNER (Anm. 15), S. 87.

20 ARNE HOLTORF: Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalters. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Neujahrsbrauchtums in Deutschland. Göppingen 1973 (GAG 20), S. 3, S. 39 u. ö. Erst für die im sechzehnten Jahrhundert entstandenen Neujahrslieder konstatiert er eine größere thematische, formale und rhetorische Varianz. Dass diese bereits im fünfzehnten Jahrhundert bestehe, möchte vorliegender Beitrag nachweisen.

21 HOLTORF (Anm. 20), S. 23.

22 Ebd.

23 Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 12), S. 313 f. (Text), S. 472 f. (Kommentar).

- 2 *Uor aller werlt pistdu allein
die mir in herczen frëwden geit.
Ich will dein aigner dyenner sein,
verswigen, stät czu aller czeit.*
- 5 R. || *Darczu mich twingt dein trew so gar
in aller werld, wo ich hinfar;
vnd sprich an allen czweifel czwar;
dein güet mag nicht verpergen sich.*
- 3 *Mein state trew, dienstleichen muet
behalt ich dir vnd nyemand mer;
Vnd wär ich pesser dann vil guet,
dein wirdikait ich nicht verker.*
- 5 R. || *Mit rot vnd swarcz ich warte dir
nach deinem pot, des traw auch mir;
vnd hoff nach lust, meins herczen gier;
dein genad wirt liepleich trösten mich.*

Entsprechend des von Holtorf dargelegten Schemas hebt das Lied mit einem ausführlichen Neujahrswunsch an, Mitte der zweiten sowie zu Beginn der dritten Strophe versichert der Werber der Angesprochenen seinen Dienst und beteuert seine ewige Treue, zudem kulminiert in den Abschlussversen die Werbungsretorik in der Bitte um Erhörung. W 43 des Mönchs von Salzburg präsentiert sich damit mit Doris Sittig gesprochen als ‚komplettes Neujahrslied‘,²⁴ wohingegen in den zwei weiteren Neujahrsliedern, die in der *Mondsee-Wiener-Liederhandschrift* dem Mönch von Salzburg zugeschrieben werden (W 29 und W 51),²⁵ einige dieser Kernelemente auffällig fehlen. Man könnte sich nun damit behelfen, sie als ‚verkürzte Neujahrslieder‘ zu klassifizieren, wie Sittig das tut,²⁶ oder man analysiert ihre Liedtexte eingehend hinsichtlich rhetorischer, motivischer und traditioneller Aspekte. Setzt man statt auf Liedtypologie auf klassisch-hermeneutische Exegese, dann kollabiert das scheinbar so schön passende Schema von Holtorf. Denn bei den Liedern W 29 und W 51 fällt es schwer, die Situation zu bestimmen, aus der heraus das männliche Ich spricht. Ist es einseitig von der Liebe getroffen, oder spricht es aus einer schon bestehenden Beziehung heraus? Handelt es sich tendenziell eher um Sehnsuchtsminne oder um einen Minnegruß?

24 Doris SITTIG: *Vyl wonders machet minne*. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Göppingen 1987 (GAG 465), S. 240–257, hier S. 241.

25 Im Codex fehlt auch das reich überlieferte Lied W 6 nicht; es ist jedoch von anderer Hand aufgeschrieben als die drei weiteren Neujahrslieder. Vgl. Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 12), S. 195.

26 SITTIG (Anm. 24), S. 241.

an, wobei die Stellung von Mann und Frau zueinander undeutlich bleibt (1. Str.),²⁷ in der zweiten Strophe übereignet das Sprecher-Ich sein Herz, Gemüt und seinen Körper der Dame, in der dritten versichert er ihr seinen Dienst, jedoch ohne explizite Bitte um Erhörung. W 51 beginnt mit einem ausführlichen Neujahrswunsch und schließt mit einer rhetorischen Übereignung des Selbst an die Dame.²⁸ Die Liebeserfüllung scheint eher noch im Modus des Wunsches imaginiert zu sein, doch in äußerst hoffnungsfroher Perspektive. Beide Lieder weisen also keineswegs alle drei, angeblich so typischen Elemente nach Holtorf auf.

Blickt man weiterhin näher auf das Lied W 43, das Holtorf immerhin als Paradigma dient, treten Elemente im Lied hervor, die nicht in sein Schema hineinpassen: So endet die erste Strophe keinesfalls mit Werbungsrhetorik, sondern mit einer Artikulation vertrauter Nähe: *vnd traw auch, fraw, deinen genaden wol, / das du allzeit gedenckest an mich* (1,7 f.). Freilich trägt die lyrische Semantik von *gnade* noch Werbungsassoziationen in sich, dennoch scheint sich hier auch die neue Nähe zwischen dem Ich und dem Du im spätmittelalterlichen Liebeslied auszudrücken, dessen Fundament das Vertrauen (*traw*) und die *state trew* (3,1) ist, die im Lied sowohl dem Sprecher-Ich als auch der Angesprochenen attribuiert werden (vgl. 2,5).

Neujahrs-Liebeslieder stellen sicherlich einen neuen Liedtyp dar, der um 1400 aufkommt und schnell enorm populär wird. Doch präsentiert er sich im fünfzehnten Jahrhundert tatsächlich vorwiegend als Werbungslied, steht er also, wie Holtorf es darstellt, noch ganz im Kontext der traditionellen Werbungsminne? Oder ist der Liedtyp durch die neuen Aspekte des Liebesliedes charakterisiert, insbesondere dadurch, dass die Liebenden in einer Beziehung zueinanderstehen? Artikulieren sich in diesem Liedtyp hauptsächlich Spielarten der Erhörungsminne?

Neujahrslieder sind im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert fast ausschließlich in den sogenannten Liederbüchern überliefert, also in dem nach 1400 aufkommenden Sammlungstyp, in dem (Liebes-)Lieder meist anonym, ohne viel Aufwand und vorwiegend ohne klar erkennbares Sammlungskonzept, mal mit, mal ohne Melodien und vielfach in Überlieferungsallianz mit Minnereden tradiert werden. Der Mönch von Salzburg gilt zurecht als Wegbereiter für die sogenannte Liederbuchlyrik; entsprechend hat auch sein Neujahrslied W 6 Eingang u. a. in das *Lochamer* und, wie erwähnt, in das *Augsburger Liederbuch* gefunden. Um die formulierten Fragen auf Basis eines breiten Textkorpus beantworten zu können, habe ich mir alle aus dem fünfzehnten Jahrhundert überlieferten Neujahrs-Liebeslieder genauer angesehen und versucht, sie dem Typus des Werbungslies bzw. des Ein-

²⁷ Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 12), S. 272 f. (Text), S. 440 f. (Kommentar).

²⁸ Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 12), S. 340–343 (Text), S. 491–493 (Kommentar).

verständnislieds zuzuordnen. Letzterer stellt sich sehr häufig, wie das Lied W 6 des Mönchs von Salzburg, als Minnegruß aus der Ferne anlässlich des neuen Jahres dar.

Der Schritt der Korpusauswertung kann freilich nur ein erster sein, um die Poetik dieser Textgattung im fünfzehnten Jahrhundert näher zu bestimmen. Vielleicht macht jedoch die Übersicht über die ca. 50 aus dieser Zeit tradierten Lieder evident, mit welchem produktiven und facettenreichen Textkorpus man es zu tun hat.

Überblick über die aus dem fünfzehnten Jahrhundert überlieferten Neujahrs-Liebeslieder:

Der Mönch von Salzburg und sein Umkreis, Mitte/Ende 14. Jahrhundert

(Mondsee-Wiener Liederhandschrift; Wien, ÖNB, Cod. 2856, 1454–1469)

W 6	<i>Mein traut gesell, mein höchster hort</i> (3 Str. + Melodie)	= Minnegruß aus der Ferne
W 29	<i>Ain gelügkleich iar nach deiner gier</i> (3 Str. + Melodie)	= Werbungslied o. Minnegruß?
W 43	<i>Ich wünsch dir hail vnd alles guet</i> (3 Str. + Melodie)	= Werbungslied
W 51	<i>Kvnd ich nach lust erwunschen das</i> (3 Str. + Melodie)	= Werbungslied o. Minnegruß?

Oswald von Wolkenstein, 1376–1445

Kl 61	<i>Gelück und hail ain michel schar</i> (3 Str. + Melodie)	= Körperbeschreibungslied
Kl 71	<i>Mit günstiglichem herzen</i> (6 Str. + Melodie)	= Minnedialog zwischen Eheleuten

Berliner Liederhandschrift mgf 922

(Berlin, SBB-PK, mgf 922), Niederrhein, 1410–1430, 86 Lieder, teilw. mit Melodien²⁹

Nr. 18	<i>Vrouwe, tsu eyme nyen jaer</i> (3 Str.)	= Werbungslied
Nr. 27	<i>Ich hain dir gegeben, vröuden tzil</i> (3 Str.)	= Werbungslied
Nr. 28	<i>Ghelucke und heil zu nüwen jaer</i> (3 Str.)	= farballégorischer Minnegruß
Nr. 29	<i>Ich wonsche dir vroude und alles heil</i> (3 Str.)	= Werbungslied
Nr. 30	<i>Wie woil ich van dir mois syn</i> (3 Str.)	= Abschiedslied, Minnegruß
Nr. 49	<i>Mer es tser hertzen worden wee</i> (3 Str. + Melodie)	= Werbungslied, Minneklage

Lochamer-Liederbuch

(Berlin, SBB-PK, Mus. Ms. 40613), Nürnberg, um 1450, 45 Lieder mit Melodien³⁰

Nr. 2	<i>Wach auf, mein hort!</i> (4 Str. + Melodie)	= Oswalds Tagelied Kl 101 + Neujahrswunsch
Nr. 15	<i>Möcht ich dein begeren</i> (5 Str. + Melodie)	= Minnegruß (der Ehefrau gewidmet?)
Nr. 29	<i>Ain gut, seliges jar</i> (3 Str. + Melodie)	= Au 36 ohne Str. 4, mit Nachschrift
Nr. 40	<i>Mein traut geselle</i> (1 Teilstr. + Melodie)	= Anfang von W6 des Mönchs von Salzburg

²⁹ Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922. Hg. von Margarete Lang. Die Weisen bearb. von Joseph Müller-Blattau. Berlin 1941 (Studien zur Volksliedforschung 1). Im Folgenden zitiert als mgf 922.

³⁰ 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, N. F. Sonderband 2). Im Folgenden zitiert als Lo.

Augsburger Liederbuch

(München, BSB, Cgm 379), Augsburg, 1454, 97 Lieder ohne Melodien

- Nr. 4 *Vnmût will vberwinden mich* (3 Str.) = Minnegruß aus der Ferne
- Nr. 36 *Ein gût selig jar vnd alles hail* (zweimal im Codex überliefert):
Fol. 114r: Version mit drei Strophen = eher Minnegruß
Fol. 138v: Version mit Zusatzstrophe (4.) = Werbungslid
- Nr. 40 *Zwar all mein frewd die ist zûtrant* (3 Str.) = Abschiedslied (3. Str. Minnegruß zum NJ)
- Nr. 47 *Mein trawt gesell vnd liebster hört* (3 Str.) = W 6 des Mönchs als Frauenlied
- Nr. 73 *In senlicher begir mein hertz[e] schreit* (3 Str.) = Imagination der Liebesvereinigung an NJ

Fichards Liederbuch(verbrannt, ed. Fichard 1815), südrheinfränkisch, 1450–1475, 114 Lieder ohne Melodien³¹

- Nr. 10 *Mich frauwz daz ich niemant sag* (3 Str.) = Werbungslid

Schedelsches Liederbuch(München, BSB, Cgm 810), Nürnberg, um 1456–1463 und 1467–ca. 1470, 95 dt. Lieder, teilw. mit Melodien³²

- Fol. 33v–34r *Mein hercz ist gancz zu red gestellt* (3 Str. + Melodie) = Werbungslid
- Fol. 110v–112r *Mein gemüt das wüt in heyser glut* (3 Str. + Melodie) = Kö 168
- Fol. 119v–121r *Ach got ich klag des winters art* (3 Str. + Melodie) = Minnegruß
- Fol. 141v–142r *Escz ist kein scherz* (3 Str. + Melodie) = Werbungslid

Königsteiner Liederbuch(Berlin, SBB-PK, mgq 719), rheinfränkisch, um 1470/72, 169 Lieder ohne Melodie³³

- Nr. 17 *Hoch geflogen jn der lüfft* (3 Str.) = Abschiedslied, Vögelallegorie
- Nr. 31 *Verlenglich senn übet fanteßei* (3 Str.) = Werbungslid
- Nr. 62 *Muß ich mich aber scheiden* (3 Str.) = Abschiedslied
- Nr. 74 *Man findet ir viel, noch ist ir mee* (3 Str.) = Klafferschelte
- Nr. 106 *Der kalde winter fert daher* (5 Str.) = Minneklage
- Nr. 113 *Bis milt, werder uffenthalt* (4 Str.) = Werbungslid
- Nr. 168 *Min gemüdt das wüedt in heißer glüedt* (3 Str.) = Sehnsuchtsklage

³¹ Johann Carl von FICHARD: Altdutsche Lieder und Gedichte aus der ersten Hälfte des XVten Jahrhunderts. In: Frankfurtsches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte 3 (1815), S. 196–323 (mit Abdruck von Nr. 1–64), http://rosdok.uni-rostock.de/resolve/id/rosdok_document_0000000317 (20.03.2024).

³² Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel. Faksimile. Mit einem Vorwort von Bettina Wackernagel (Das Erbe deutscher Musik 84, Abteilung Mittelalter 21). Kassel 1978; Digitalisat der Hs.: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00079055> (20.03.2024).

³³ Das Königsteiner Liederbuch. Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hg. von Paul Sappeler. München 1970 (MTU 29). Im Folgenden zitiert als Kö.

Liederbuch der Clara Hätzlerin(Prag, Nationalmuseum, X A 12), Augsburg, 1471, 134 Lieder ohne Melodie³⁴

Ha I, 51	<i>Ich gib mich gantz ze willen dir</i> (3 Str.)	= Werbungslied
Ha I, 56	<i>Zumm newen jar bin ich beraitt</i> (3 Str.)	= Minnegruß aus der Ferne
Ha I, 64	<i>Ain säligs jar zu disem new</i> (3 Str.)	= Werbungslied o. Minnegruß?
Ha I, 68	<i>Ich wunsch ir gelück und alles güt</i> (3 Str.)	= Frauenpreis, Werbungs- o. Hoffnungslied?
Ha I, 69	<i>Mir ist wol kunt</i> (3 Str. + 5zeiler)	= Minnegruß aus der Ferne
Ha I, 76	<i>Mein aller liebstes, bedenk all triu</i> (3 Str.)	= Werbungslied
Ha I, 92	<i>Der winter hat mit seiner kelt</i> (5 Str. + 4zeiler)	= Minneklage
Ha I, 102	<i>Gott grüß dich, fraw, zu disem newen jar</i> (7 Str.)	= Werbungslied o. Minnegruß?
Ha I, 103	<i>Ach, ich armer ackermann</i> (8 Str.)	= Minneklage

Sowie 8 Reimpaarsprüche zum Neuen Jahr im Minneredenteil (Ha II, 34–41, datiert auf 1441–1448).

Überblickt man die frühe Überlieferung von Neujahrs-Liebesliedern, fällt zunächst auf, dass sie sofort zahlenmäßig recht stark einsetzt. Weiterhin scheint es zur gleichen Zeit im Norden wie im Süden des deutschen Sprachraums modern geworden zu sein, Neujahrswünsche ins Liebeslied zu integrieren.³⁵ Untersucht man nun diese Lieder inhaltlich, motivisch und rhetorisch eingehender, dann bestätigt sich der Befund, der sich schon beim Mönch von Salzburg andeutet: Etwa die Hälfte der Neujahrslieder sind mehr oder weniger klassische Werbungslieder, die andere Hälfte Einverständnislieder, meist Liebesgrüße aus der Ferne. Daneben gibt es einige Lieder, die gewissermaßen mit je einem Bein in den Traditionen der traditionellen Werbungsminne und der neuaufkommenden Einverständnislyrik stehen.

Am Anfang der Gattungsgeschichte ist letztlich nur ein einziges Element konstitutiv für das Neujahrs-Liebeslied: Der Neujahrswunsch oder -gruß. In der Lyrik des fünfzehnten Jahrhunderts wird er dominant im Kontext *zweier* Redesituationen aktualisiert: In der Situation der Liebeswerbung und in der einer bereits bestehenden Liebesbeziehung. Darüber hinaus kann sich der Neujahrsgruß mit zahlreichen anderen lyrischen Registern verbinden, z. B. mit der Minneklage oder dem Frauenpreis (Ha I, 92 und I, 68) oder auch mit den so beliebten Farb- (mgf 922 28) und Vögel-

34 *Liederbuch der Clara Hätzlerin*. Hg. von Carl Haltaus [1840]. Neudruck mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Berlin 1966 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters). Im Folgenden zitiert als Ha mit Angabe des Teils und der Nummer.

35 Auch in der lose mit der niederrheinischen *Berliner Liederhandschrift mgf 922* verwandten mittelniederländischen *Gruuthuse-Liederhandschrift*, zwischen 1390 und 1400 in Brügge fertiggestellt, finden sich sieben Neujahrslieder (II. 59, 60, 75, 76, 137, 141, 145). Het Gruuthusehandschrift. Hs. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 79 K 10. Ingeleid en kritisch uitgegeven door Herman Brinkman. Met een uitgave van de melodien door Ike de Loos (†). 2 Bde. Hilversum 2015. Vgl. Anja BECKER: Singen, Tanzen und Schenken. Neujahrslieder in der ‚Berliner Liederhandschrift mgf 922‘ und der ‚Gruuthuse Handschrift‘. In: Niederdeutsches Jahrbuch 145 (2022), S. 7–23.

allegorien (Kö 17). Zudem vereinigt sich das Neujahrslied mit altbekannten wie mit neuen Liedtypen: z. B. mit dem Tagelied (Lo 2), dem Fastnachtslied (Ha I, 69) und mit Liedern erotischen Inhalts (in der Nr. 73 des *Augsburger Liederbuchs* steht z. B. das *neue jar*, 1,4, stellvertretend für den Sexualakt). Ebenfalls geht die neue lyrische Gattung der Klafferschelke eine Allianz mit dem Neujahrslied ein: Im Lied Nr. 74 des *Königsteiner Liederbuchs* werden dem Klaffer ausführlich alle Krankheiten an den Hals gewünscht – der Neujahrsgruß wird zum Neujahrsfluch.

Schon in seinem ersten Jahrhundert erweist sich das Neujahrslied somit als alles andere als schematisch und homogen, im sechzehnten Jahrhundert wird sich das thematische Spektrum dann noch erweitern. Diesem Liedtyp eignet somit ein gewisses Potential zur ‚lyrischen Verwilderung‘,³⁶ wodurch der Grundstein gelegt ist für die produktive und facettenreiche Verwendung von Neujahrslyrik bis zum heutigen Tag.

2 Gesangliches. Die beiden Neujahrslieder Oswalds von Wolkenstein

Aus der Feder Oswalds von Wolkenstein stammen zwei Lieder mit Neujahrsgrüßen, die beide verschiedene Liedtypen hybridisieren. Das Lied Kl 61 setzt sogleich mit dem Neujahrswunsch ein: *Glück und hail ein michel schar / wünsch ich dir, frau, zum neuen jar* (1,1 f.)³⁷ und fährt mit der zu erwartenden Dienstversicherung fort (1,3–5); zugleich klingt es mit einer Bitte um Erhörung aus (3,7–11). Man könnte es somit in Anschluss an Holtorf als klassisches, komplettes Neujahrs-Liebeslied beschreiben, wäre da nicht der Mittelteil, in dem eine topische *personarum descriptio a corpore* der angebeteten Dame erfolgt. Kl 61 integriert damit das Körperbeschreibungslied in den Rahmen des Neujahrsliedes.

Kl 71 verbindet dagegen Neujahrs- und Dialoglied, und zwar in äußerst kunstvoller und für den Gesangsvortrag reizvolle Weise. Es handelt sich um einen sehr engen Kanon, bei dem die beiden Stimmen nur geringfügig versetzt aufeinander folgen. Aus diesem Grund ist das Lied graphisch alles andere als leicht darzustellen. Ich bringe die synoptische Edition von Klein und lasse einige Erläuterungen zur Aufführung folgen:³⁸

³⁶ Begriff nach KERN (Anm. 16).

³⁷ Die Lieder Oswalds (Anm. 10), S. 169 f.

³⁸ Die Lieder Oswalds (Anm. 10), S. 348–351. Vgl. auch Ivana PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. 2 Bde. Tutzing 1981 f. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 32/ Münchner Editionen zur Musikgeschichte 2), Edition: S. 48–51, Textband: S. 65 f.

- | | |
|---|--|
| <p>Ia <i>›Mit gnstlichem herzen
wnsh ich dir
ein vil guet jar
zu diesem neu,
5 und was auff erd
dein herz gegeret.
amen, mein hort,
zwar das ist recht.
gedenk an mich,
10 geselle mein.«</i></p> | <p>Ib <i>›Dein schallen und scherzen
liebet mir.
das nim ich zwar,
dir lon mein treu.
5 der wunsch, lieb, werd
an uns gemeret.
dank hab das wort,
ich bin dein knecht.
neur freut es dich,
10 zwar das sol sein.«</i></p> |
| <p>IIa <i>›Mich freuet, traut weib,
dein rotter mund,
ich dein allain
mit stetikait.
5 dein zchtlich er
mich tiefflich senet.
des pin ich fro
unzweifel gar.
das hr ich gern,
10 zart liebe Grett.«</i></p> | <p>IIb <i>›Dein manlicher leib
mich hat erzunt,
dasselb ich main,
ich dir bereit.
5 dein tugent mer
höchlich mich zenet.
dem ist also,
ich sag dir war.
nach dein begern,
10 Os, wie es get.«</i></p> |
| <p>IIIa <i>›Vergiss mein, schatz, nicht
durch all dein get!
wer ist mein hail,
wer tröstet mich?
5 des wol mich ward
der grossen freuden.
du wendst mir we,
du wendst mir pein,
du wendst mir laid
10 und ungemach.«</i></p> | <p>IIIb <i>›Dein schrpflich gesicht
mein herz durchplet.
neur ich an mail,
frou, das tuen ich.
5 zwar unverkart
sol ich dich geuden.
ouch du vil me,
lieb, das sol sein.
zart frou gemait,
10 dem kom ich nach.«</i></p> |

Die männliche und die weibliche Stimme singen auf dieselbe Melodie einen je eigenen Text, wobei die Stimmen so eng aufeinander folgen, dass sich ihre Worte miteinander verweben.³⁹ Zur Verdeutlichung: Interessanterweise beginnt und führt die Frauenstimme in der ersten Strophe den Kanon, sie singt *Mit gnstlichem herzen / wnsh ich dir* (Ia,1 f.). Wenn sie mit dem Vers drei anhebt, steigt die Männerstimme ein mit *Dein schallen und scherzen / liebet mir* (Ib,1 f.). Daraufhin singen beide gleichzeitig ihren Text, zeitlich sehr knapp versetzt, zuletzt erklingen die

³⁹ Gemeint ist nur die inhaltliche Zuordnung des einen Liedteils zu einem weiblichen, des anderen zu einem männlichen Ich, nicht die gesangliche Aufführung, die freilich durch zwei männliche oder zwei weibliche Sänger erfolgen kann.

beiden Verse der Männerstimme (*neur freut es dich, / zwar das sol sein*, Ib,9 f.). In der zweiten Strophe wechselt die leitende (Mann) und die folgende Stimme (Frau), in der dritten Strophe führt dann wieder die Frauenstimme den Kanon an, zudem werden im Mittelteil des Liedes die Sprecherrollen konkret benannt: *zart, liebe Gret* (IIa,10) bzw. *Os, wie es get* (IIb,10).⁴⁰ Es handelt sich also um einen lyrischen Text, den die ältere Forschung den ‚Eheliern‘ zugeschlagen hätte, da Oswald sich selbst und seine Ehefrau Margarethe in die Liedfiktion einschreibt. In Kl 71 versichert sich somit ein Ehepaar zu Neujahr seiner ungebrochenen Liebe, wobei sie recht unverblümt ihr auf Gegenseitigkeit beruhendes sexuelles Begehren ausdrücken. Im Gesang verweben und überlagern sich ihre Stimmen kunstvoll zu einem Klangganzen, welches in der auditiven Wahrnehmung nur schwer in semantische Einheiten auseinandergelegt werden kann, worum es m. E. auch nicht vorrangig geht. Wichtiger ist das klangliche Zusammenstimmen der Sänger:innen, das mit ihrer im Lied ausgedrückten harmonischen Liebesbeziehung korrespondiert. In Rückbezug auf die Kontroverse ‚Hübner vs. Holtorf‘ ist zu sagen, dass es sich bei Kl 71 um ein Einverständnislied handelt, bei Kl 61 um ein Werbunglied. Folglich finden sich beide dominanten Sprechhaltungen des Neujahrs-Liebesliedes ebenso bei Oswald, wie sich auch hier die Tendenz der Gattung zum Experiment und zur Integration anderer Liedtypen zeigt.

3 Zur kulturellen Praxis. Die *Berliner Liederhandschrift mgf 922*

In den Neujahrsliedern des fünfzehnten Jahrhunderts wird immer wieder auf das Singen Bezug genommen⁴¹ bzw. das eigene Werk prononciert als Lied bezeichnet, so schließt die Nummer 102 im *Liederbuch der Clara Hätzlerin* mit der Aufforderung: *Fraw, das new gefange / Von meinem willen behalt!* (7,4 f.). Neujahrs-Liebeslieder waren sehr wahrscheinlich, wie die Liederbuchlyrik überhaupt, vorwiegend für den geselligen Gesang gedacht. Sie wurden sowohl an Adelshöfen als auch im Stadtpatriziat zur geselligen Unterhaltung gesänglich dargebracht, mal von Profis,

⁴⁰ Vgl. Marc LEWON: Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder. In: Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Hg. von Ulrich Müller, Margarethe Springeth. Berlin, New York 2011, S. 168–191.

⁴¹ Zum Beispiel mgf 922 27 und 30 sowie Lo 2.

mal von talentierten Laien, oder auch gemeinsam in der Gruppe gesungen.⁴² Gelegentlich wird dieses Singen und Musizieren, so Burghart Wachinger,

konkret im Dienste des Hofierens gestanden haben, der musikalisch-literarischen Aufwartung, die zwischen ernsthafter Werbung und galanter Geste, jahreszeitlichem Brauchtum (etwa an Neujahr) und Verschönerung von Festen (etwa Verlobungen und Hochzeiten) mancherlei Nuancen gekannt haben dürfte.⁴³

Auffällig viele Neujahrslieder umfassen drei Strophen, im untersuchten Textkorpus ganze 35 Lieder, oftmals weisen sie zudem einen Refrain auf. Einige dieser Lieder, insbesondere zwei des Mönchs von Salzburg (W 42 u. W 51) und zwei aus der *Berliner Liederhandschrift* (Nr. 30 u. 49), sind als Virelai gestaltet, einer Strophenform, die um 1400 zur gleichen Zeit im Norden wie Süden aus der Romania übernommen wird.⁴⁴ Bei den Virelais die zu den *formes fixes* gehören,⁴⁵ handelt es sich, darauf hat besonders Frank Willaert hingewiesen, um Tanzlieder. Entsprechend wird man zu Neujahrs-Liebesliedern auch bei der geselligen Feier des Jahreswechsels getanzt haben.⁴⁶ Mit dem gemeinschaftlichen Singen und dem Tanzen sind zwei Aspekte

42 BRUNNER: Das deutsche Liebeslied (Anm. 16), S. 135; JANOTA (Anm. 16), S. 30–33; Burghart WACHINGER: Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken. Die Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin (1982). In: Ders.: Liebe und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin 2011, S. 395–416, hier S. 400; Herman BRINKMAN: Die Gruuthusehandschrift und andere Überlieferungsträger der Liedkultur um 1400. In: Dialog mit den Nachbarn. Mittelniederländische Literatur zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert. Hg. von Bernd Bastert, Helmut Tervooren, Frank Willaert. Berlin 2011 (ZfdPh-Sonderheft 130), S. 51–65, hier S. 61.

43 WACHINGER (Anm. 42), S. 409.

44 Frank WILLAERT: Laatmiddeleeuwse danslyriek in een land zonder grens. Het Berlijnse liederenhandchrift mgf 922. In: Niederlandistik und Germanistik. Tangenten und Schnittpunkte. Festschrift für Gerhard Worgt zum 65. Geburtstag. Hg. von Helga Hipp. Frankfurt a.M. u. a. 1992, S. 157–168; Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg (Anm. 12), S. 19–30. Es ist ebenso denkbar, dass der Mönch von Salzburg diese Liedform aus der niederrheinischen Literatur übernommen hat, wie dass es sich um einen unabhängigen, erneuten ‚Import‘ aus Frankreich nach Süddeutschland handelt.

45 In der *Berliner Liederhandschrift mgf 922*, die hier im Fokus steht, hybridisieren diese Lieder die französischen *formes fixes* Virelai und Ballade, weshalb WILLAERT (Anm. 44), S. 160, sie als Virelai-Balladen bezeichnet. Sie seien durch folgende Eigenschaften gekennzeichnet: Drei Strophen, die auf Grundlage der Kanzonenform dreiteilig aufgebaut sind. Auf die beiden parallel gebauten Stollen folge der Abgesang, der in Metrum und Reimschema (nicht in den Reimen) im Refrain repetiert werde.

46 WILLAERT (Anm. 44), S. 163 f. sowie Frank WILLAERT: Het minnelied als danslied: over verspreiding en functie van een ballade-achtige dichtvorm in de late middeleeuwen. In: De studie van de Middelnederlandse letterkunde: stand en toekomst. Symposium Antwerpen 22–24 september 1988. Hg. von Frits P. van Oostrom, dems. Hilversum 1989, S. 71–91.

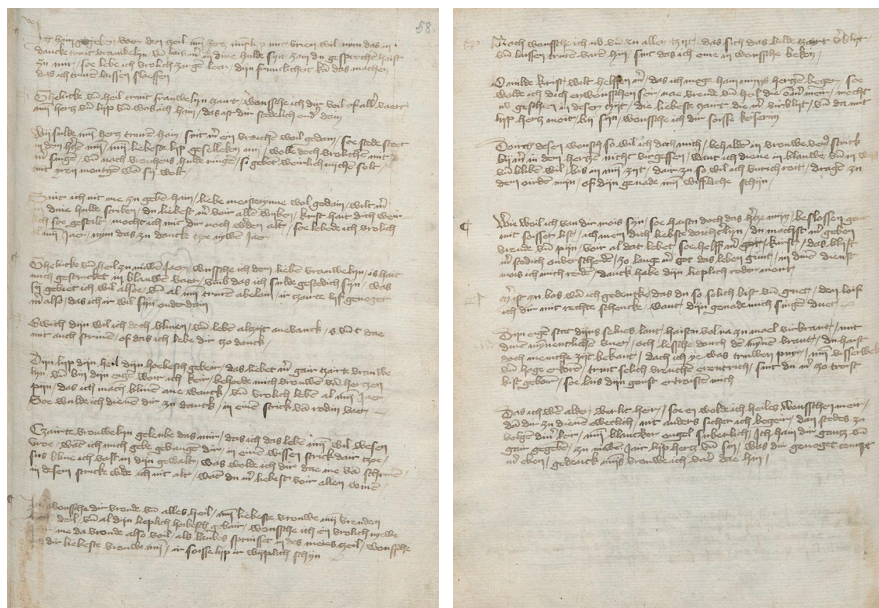


Abb. 3.1: Berliner Liederhandschrift, Berlin, SBB-PK, mfg 922, fol. 58r–v, Lieder Nr. 27–30.

angesprochen, mit denen diese Form der Gelegenheitslyrik zur Vergesellschaftung im Spätmittelalter beigetragen hat.

Beschäftigt man sich mit Liederbüchern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, irritiert es jedoch, dass die Lieder vielfach ohne Melodien aufgezeichnet wurden, so etwa im *Augsburger* und *Königsteiner Liederbuch* und im *Liederbuch der Clara Hätzlerin*. In solch einer rein textlichen Darbietung konnten die anonymen und meist unikal überlieferten Lieder allenfalls dann für geselligen Gesang genutzt werden, wenn sie ad hoc auf bekannte Melodien appliziert wurden. Daneben muss man weitere Sammlungs- und Gebrauchsinteressen mit ins Kalkül ziehen, wozu sicherlich ein dokumentarisch-archivalischer Gestus zählt, aber auch eine intendierte Rezeption in Form privater Lektüre. Besonders aus dem sechzehnten Jahrhundert kennt man Ein- oder Mehrblattdrucke thematischer Natur, die z. T. später mit anderen zur selben Zeit kursierenden Liedblättern zu Liederbüchern zusammengebunden wurden. So wurde *Jörg Dürnhofers Liederbuch*, vor 1539 in Eichstätt entstanden, aus 43 Liedflugschriften zusammengestellt.⁴⁷ Bereits in hand-

47 Jörg Dürnhofers Liederbuch (um 1515). Faksimile des Lieddruck-Sammelbandes Inc. 1446a der Universitätsbibliothek Erlangen. Hg. von Frieder Schanze. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 11); Frieder SCHANZE: Privatliederbücher im Zeitalter der Druckkunst. Zu einigen Lieddruck-Sammel-

schriftlichen Liederbüchern des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts werden zuweilen einzelne Blätter miteingebunden. Erstaunlich früh findet sich solch ein Fall in der um 1410 fertiggestellten *Berliner Liederhandschrift mgf 922*. Das oben abgebildete, in den Codex eingebundene Liedblatt (Abb. 3.1) enthält die älteste Sammlung von Neujahrs-Liebesliedern in deutscher Sprache.

Die aus der Niederrheinregion stammende *Berliner Liederhandschrift mgf 922* tradiert 86 weltliche Liebeslieder und zählt damit zu den „umfangreichsten Überlieferungsträgern des weltlichen Liedes in der nordwestlichen Germania“. ⁴⁸ Dadurch, dass die Lieder in einer deutsch-niederländischen Mischsprache verfasst sind, waren sie auch für ein Publikum rezipierbar, das nicht in einem niederdeutschen, sondern in einem niederländischen Dialekt zuhause ist. ⁴⁹ Von den insgesamt sechs Neujahrsliedern sind vier auf der recto- und verso-Seite von Blatt 58 aufgezeichnet; dieses Einzelblatt wurde dann zwischen die beiden Lagen des ersten Faszikels eingebunden. ⁵⁰ Es ist von einer anderen Hand geschrieben als die restlichen Teile der Handschrift und das einzige Einzelblatt des Sammelcodex, der sonst im Liedteil keine auffälligen thematischen Gruppenbildungen aufweist. Diese älteste Sammlung von Neujahrsliedern in deutscher Sprache präsentiert sich als kunstvoll gestalteter Kleinst-Zyklus, in dem verschiedene Dimensionen des noch ganz jungen Liedtyps ausgeschritten werden – im charakteristischen Nebeneinander von Werbung und Minnegruß. ⁵¹ Während die beiden Werbungslieder (Nr. 27 u. 29) in eher tradi-

bänden des 16. Jahrhunderts. In: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels. Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 203–242, bes. S. 210 f.

48 Helmut TERVOOREN: *Van der Masen tot op den Rijn*. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas. Geldern 2005, S. 145. Vgl. auch Frank WILLAERT: *Het Nederlandse liefdeslied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2021, S. 373–400.

49 Helmut LOMNITZER: *Art. Berliner Liederhandschrift mgf 922*. In: *VL* Bd. 1 (1997), Sp. 726 f.; Willem P. GERRITSEN, Brigitte SCHLUDERMANN: *Deutsch-niederländische Literaturbeziehungen im Mittelalter: Sprachmischung als Kommunikationsweise und als poetisches Mittel*. In: *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*. Hg. von Leonard Forster, Hans-Gert Roloff. Bern, Frankfurt a.M. 1976, Heft 2, S. 329–339; Anja BECKER: *Komplexe Trivialitäten. Niederrheinische Lyrik des Spätmittelalters aus der Berliner Liederhandschrift mgf 922*. In: *Mittelniederdeutsche Literatur*. Hg. von ders., Albrecht Hausmann (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 64,3 [2017]), S. 278–293.

50 LANG (Anm. 29), S. 78 sowie zur Lagengestaltung Johan B. OOSTERMAN: *In daz Niderlant gezoget. De periferie in het centrum: het Maas-Rijngebied als speelveld voor filologen*. Nijmegen 2007, S. 10–16, <https://repository.uibn.ru.nl/handle/2066/44293> (20.03.2024).

51 Ob die Lieder von einem einzigen Autor stammen oder, wie Carl von Kraus annimmt, aus einer Werkstatt, ist nicht zu entscheiden. Carl von KRAUS: *Zu den Liedern der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*. München 1942, S. 26–28.

tionellen Bahnen verbleiben, hybridisieren die beiden Minnegrüße (Nr. 28 u. 30) verschiedene rhetorische Traditionen bzw. Liedtypen miteinander. Die Nr. 28 stellt das farballegorische Spiel, das in der Liebeslyrik des fünfzehnten Jahrhunderts ungemein beliebt wird, ins Zentrum und verbindet dies mit dem Neujahrsgruß. Im Lied Nr. 30 werden der Geliebten nicht zum Jahreswechsel aus der Ferne Grüße übersandt, vielmehr steht die Trennung der Liebenden erst unmittelbar bevor, die Liedtypen Abschieds- und Neujahrslied verschmelzen miteinander.

Alle vier Neujahrslieder des Einzelblattes umfassen drei Strophen plus Refrain. Sie sind aber nicht nur formal eng aufeinander bezogen, sondern auch durch zahlreiche sprachliche, motivische und metaphorische Responionen. So rekurren alle vier Lieder in der rhetorischen Geste der Selbstübereignung an die adressierte Dame auf das *hertz* und den *lip*⁵² und in immerhin drei Liedern wird Christus um Hilfe angerufen.⁵³ Besonders aufeinanderfolgende Lieder zeigen signifikante Korrespondenzen: Sowohl in Nr. 27 als auch in Nr. 28 wird der Geliebten *Ghelucke und heil* gewünscht (V. 838; V. 858); zudem sind die Lieder 28 und 29 durch das Motiv des dreifarbigem Strickes verbunden, das einmal das ganze Lied durchzieht (Nr. 28), das andere Mal den Schlusspunkt bildet (Nr. 29, Str. 3).⁵⁴ Auffällig viele Responionen zeigen das erste und letzte Lied der Kleinsammlung: Beide Texte bringen die Herzraum-Metapher,⁵⁵ sie fokussieren den Mund der Dame⁵⁶ und sie beschreiben das eigene Tun prononciert als ‚Singen‘.⁵⁷

Die kunstvoll eingesetzten sprachlich-motivischen Variationen deuten an, dass mit einer lesenden Rezeption zumindest auch gerechnet wurde. Man könnte das Doppelblatt im Mgf 922 somit als erste kleine ‚Anthologie‘ von Neujahrsliedern *avant la lettre* bezeichnen. Vergleichbares findet man im fünfzehnten Jahrhundert nur noch im *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, und zwar in der im Minneredenteil eingefügten Sammlung von acht Reimpaarsprüchen zum neuen Jahr (auf die Jahre 1441–1448). Die auch dort zu konstatierenden inhaltlichen, sprachlichen und motivischen Responionen geben dem Einzeltext eine Dimension, die, so Wachinger, nur im Buchzusammenhang wahrnehmbar ist.⁵⁸

52 Nr. 27, V. 831 u. 840; Nr. 28, V. 870; Nr. 29, V. 904; Nr. 30, V. 945. Verszählung nach LANG (Anm. 29).

53 Nr. 27, V. 854; Nr. 29, V. 898; Nr. 30, V. 919.

54 Weiterhin spielt die zweite Strophe von Lied 28 auf das höfisch-adelige Verhalten der Dame an (V. 870) genau wie der Beginn von Nr. 29 (V. 888).

55 Nr. 27, V. 842–844; Nr. 30, V. 914–916.

56 Nr. 27, V. 848 f.; Nr. 30, V. 923.

57 Nr. 27, V. 846; Nr. 30, V. 927.

58 WACHINGER (Anm. 17, S. 11). Es könnte freilich auch sein, dass die motivischen und inhaltlichen Responionen der Lieder auf dem Doppelblatt im Mgf 922 daher rühren, dass sie innerhalb eines literarischen Zirkels, einer ‚Werkstatt‘ (vgl. VON KRAUS [Anm. 51], S. 26–28), gedichtet wurden. Wie

Einzelne Neujahrs-Liebeslieder oder solch kleine Sammlungen wie auf dem Blatt 58 im Mgf 922 können, wenn sie auf Papier aufgeschrieben bzw. später gedruckt sind, zu realen Liebesgaben avancieren, können der Geliebten quasi als lyrischer Liebesbrief überreicht werden.⁵⁹ Je nachdem, wie man zueinander steht, wird das als Gabe überreichte Lied eher auf Werbungs rhetorik setzen oder die gegenseitige Liebe und Treue feiern. Dass solche Schenkbräuche realhistorisch belegt sind, hat Arne Holtorf in seiner brauchstumsgeschichtlichen Studie herausgearbeitet.⁶⁰ Immerhin war Neujahr, nicht Weihnachten der zentrale Schenktag im Mittelalter.⁶¹ Spuren dieses pragmatischen Gebrauchs finden sich z. T. in Akrosticha, so formen die Zeilenanfänge eines Neujahrsliedes im *Liederbuch der Clara Hätzlerin* (Ha I, 51) den Namen Johannes, also vielleicht des Dichters und Schenkers.⁶² Weiterhin sind Nachschriften in den Codices in dieser Hinsicht aussagekräftig: Das Lied Nr. 15 aus dem *Lochamer-Liederbuch*, das sich zunächst als äußerst fröhliches Werbungslid zum neuen Jahr präsentiert, wird durch eine Nachschrift, interessanterweise in hebräischen Lettern, zum Minnegruß des Hauptschreibers an seine Verlobte oder Ehefrau Barbara.⁶³

Vielfach finden sich in den Liedtexten selbst deutliche Bezüge zur Schenkpraxis an Neujahr; die Gabensituation wird also in die lyrisch entworfene Fiktion

die Autoren auf die anderen Neujahrslieder Bezug nehmen, wurde in solch einem Fall dann wohl zunächst während des gesanglichen Vortrags, also hörend rezipiert.

59 WACHINGER (Anm. 17), S. 12. Für die französische Liedtradition vgl. Nicole SCHWINDT: *Amour courtois im Jahreslauf: Die Ritualisierung der Chanson im frühen 15. Jahrhundert*. In: *Amor docet musicam*. Musik und Liebe in der frühen Neuzeit. Hg. von Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim u. a. 2012 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 67), S. 157–201.

60 HOLTORF (Anm. 20), bes. S. 235 und 238. Auch der Liedtyp der Mailieder, der sowohl in der *Berliner Liederhandschrift* (Nr. 9, 45, 46, 53, 55, 62, 66) als auch in der *Gruuthuse-Handschrift* (II. 44, 129, 130, 133, 136) zahlreich vertreten ist, ist mit spätmittelalterlichen Maibrauchtum verbunden. Vgl. Johan OOSTERMAN: *Ik breng u de mei. Meigebruikken, meitakken en meibomen in Middel-Nederlandse meilieder*. In: *Aan de vruchten kent men de boom: De boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*. Hg. von Barbara Baert, Veerle Fraeters. Leuven 2001, S. 167–189. Zu französischen Mailiedern vgl. SCHWINDT (Anm. 59). Die Liedgattungen Neujahrs- und Mailied sind deshalb u. a. über Frühlingsmotive verwandt, weil der Terminus ‚Neues Jahr‘ im Spätmittelalter nicht unbedingt den 1. Januar meinen musste. Er konnte auch (im christlichen Sinne) für das Fest Mariä Verkündigung (25. März) oder generell für den Frühlingsbeginn im Sinne des ‚sich erneuernden Früh-Jahrs‘ stehen, vgl. HOLTORF (Anm. 20), S. 56.

61 Schon im antiken Rom gab es die Praxis, sich zum neuen Jahr kleine Geschenke zukommen zu lassen, die sogenannten *Strenae*, vgl. DETERING (Anm. 4), S. 521.

62 WACHINGER (Anm. 42), S. 409, Anm. 35. In den Neujahrsliedern des Hans Sachs findet sich häufig das Akrostichon ‚Juliana‘, vgl. HOLTORF (Anm. 20), S. 43.

63 Vgl. das Lochamer-Liederbuch (Anm. 30), S. 45–47. Allerdings steht dieses Postskriptum in eigentümlicher Spannung zum Strophenakrostichon, das den Namen MARTA bildet.

mit hineingenommen.⁶⁴ Besonders vielschichtig und poetisch raffiniert ist dies im Lied Nr. 27 aus der *Berliner Liederhandschrift mgf 922*, einem eher klassischen Werbungslied, umgesetzt. Im Zitat sind all die sprachlichen Wendungen, Motive und Metaphern durch Fettdruck hervorgehoben, die in den drei weiteren Neujahrsliedern der Klein-Sammlung auf Blatt 58 Wiederaufnahme finden. Hiermit sei das soeben Dargelegte zum engen poetischen Zusammenhang der Lieder noch einmal, so hoffe ich, prägnant illustriert.⁶⁵

- 830 **Ich hain dir gegeben**, vröuden tziel,
mijn hertz, mijn lijp mit vrien wil.
Nym das in dancke, truit frauwelijn,
und lais mir in dine hulde sijn,
zam du gesprochen haist zu mir;
 835 *soe lebe ich vrolich zorgen leer.*
Dijn fruntlicheit kan das machen,
das ich truren laissen slaeffen.

Refrain:

- Ghelucke und heil**, truit frauwelijn tzairt,
wonssche ich dir voil of aller vaert.
 840 **Mijn hertz und lijp und was ich hain,**
das ist dir stedelich onderdain.

- Wij sulde mijn hertz truren hain,*
sint mir ein vroichen woil gedain
soe stede steet in dem hertzen mijn?
 845 *Mijn liebste lijp, geselleken mijn,*
*ich wil doch vrolichen immer **singen***
und nach vroichens hulde ringen.
Si geb et weirlich rijchen solt
mit yren montgen wan sij wolt.

⁶⁴ Drei der sechs Neujahrslieder der *Berliner Liederhandschrift mgf 922* greifen explizit auf die argumentative Geste des Schenkens der eigenen Person zurück: Neben der zitierten Nr. 27 auch noch die Nr. 18 (V. 545 f.) und die Nr. 30 (V. 944 f.). Das Motiv des Sich-selbst-der-Liebsten-zum-Geschenk-Machens findet sich ebenfalls im Lied W 29 des Mönchs von Salzburg (Str. 2).

⁶⁵ Ich zitiere die Ausgabe von Lang, *Zwischen Minnesang und Volkslied* (Anm. 29), allerdings unter Einbezug der textkritischen Überlegungen von Carl von Kraus (Anm. 51). Die Stellen, an denen ich von Kraus folge, sind durch geraden Satz angezeigt. Nachstehend führe ich die abweichenden Versionen in der Edition von Lang an. V. 830: *dir* Einfügung CvK, *voer den tzeil*; V. 846: *welle doch vrolichen mit mir singen*; V. 848: *gebet* geändert in *geb et = gaebe eht*; V. 851: *dir* Einfügung CvK; V. 852: *wilt mir in dine hulde scriben* „[D]ie folgenden fünf Verse bilden den Inhalt seines *scribens*, sind also in Anführungszeichen zu setzen“, von Kraus (Anm. 51), S. 27.

- 850 *Zint ich nit me zu geben hain,
dir, liebe meistrynne wol gedain,
wil ich mit diner hulde scriben:
„Du liebest mir voir allen wijben,
Krist hait dich weirlich soe gestalt.*
- 855 *Mocht ich mit dir noch werden alt,
soe lebede ich vrolich al mijn jaer:
Nym das zu dancke tzoe nywen jaer.“*

Zu Liedbeginn schenkt sich der Werber seiner Dame, schenkt ihr aus freien Stücken sein Herz und seine ganze Person. Eine Gabe, die eng mit der Bitte um Erhörung verknüpft ist: Denn wenn er formuliert *Nym das in dancke, truit vrouwelijn* (V. 832), dann meint *in dancke* mehr als nur mit Dank aufnehmen; es meint vergeltend, mit einer Gegenleistung quittierend. Durch die Wiederaufnahme der Formel *nym das zu dancke* am Liedende (V. 857) weist der abschließende Neujahrsgruß wieder auf die Selbstübereignung zu Liedbeginn zurück. Die rhetorische Gestaltung der dritten Strophe mutet recht paradox an. Im ersten Vers (V. 850) formuliert das Ich, dass es nicht mehr zu geben habe, also nicht mehr als sich selbst als Person und dieses Lied als Minnegabe. Doch schon wenige Zeilen später macht er seiner Angebeteten ein weiteres Geschenk: einen intradiegetischen Liebesbrief. Nachdem alles gesagt ist, die Liebeswerbung vorgebracht ist, kündigt der Werber an, nun ins Medium der Schrift zu wechseln (*wil ich mit diner hulde scriben*, V. 852) und zitiert in den folgenden Versen den Inhalt dieses fiktiven Liebesbriefes, wodurch „der Sänger seiner Dame das Lied als Neujahrs Geschenk anbietet“.⁶⁶

Arne Holtorf argumentiert, dass man die inhaltlichen Aussagen der Lieder, die in Richtung von Minnegaben gehen, insofern ernst nehmen müsse, als sie auf ihre funktionale Einbindung in eine individuelle Ich-Du-Beziehung verweisen würden.⁶⁷ Diese Minnekommunikation sei aber nicht rein privat, sondern auch in brauch-tümliche Zusammenhänge eingebunden gewesen, insbesondere in Hofkreisen habe man sich quasi rituell mit solch einem lyrischen Neujahrswunsch für ein Jahr an die Geliebte gebunden.⁶⁸ Damit changiert die praktische Verwendung der Neujahrslieder als ‚gesellige Minnegaben‘ zwischen dem privaten Raum der Minne und dem öffentlichen Raum des jahreszeitlichen Brauchtums. Wie die Lieder dann konkret überbracht wurden, ob als schriftlicher Liebesbrief oder als gesungenes Liebeslied, ist wohl kaum noch zu eruieren. Wahrscheinlich ist beides anzunehmen. Burghart Wachinger verweist auf die Spuren verschiedenster Gebrauchsformen, die sich in Ulrichs *Frauendienst* finden:

⁶⁶ SITTIG (Anm. 24), S. 249.

⁶⁷ HOLTORF (Anm. 20), bes. S. 262 f. und S. 235. Vgl. auch WACHINGER (Anm. 17), S. 12 f.

⁶⁸ Ebd., S. 238 u. ö.

Das Spektrum reicht von schriftlicher Übermittlung an die Dame und deren Einzellektüre über gesungenen Vortrag oder Vorlesen vor der Dame durch Mittelpersonen bis zur Verbreitung als von der Gesellschaft gern gesungenes oder getanztes Lied; solistischer Vortrag vor der Gesellschaft wird nicht erwähnt, ist aber wohl Voraussetzung für solchen breiteren Kunsterfolg.⁶⁹

Doch kommen wir zurück zum Lied Nr. 27 aus der *Berliner Liederhandschrift*. Bereits im Liedtext werden zwei Geschenke der Geliebten zugeeignet: das Herz des Liebenden (V. 830 f.) und der intradiegetische Liebesbrief. Zudem wird das Lied selbst als Geschenk semantisiert. All diese Gaben anzunehmen, sie aber ohne Gegengabe zu belassen, wäre mehr als hartherzig. Es wäre nach Marcel Mauss ein Verstoß gegen die vertragliche Logik der Gabe, gegen das ihr inhärente Prinzip des *do ut des*. Durch die Gabe werde einerseits ein soziales Band zwischen dem ‚Gebenden‘ und dem ‚Nehmenden‘ hergestellt, andererseits dränge die Gabe auf Reziprozität. Nehme man sie an, dann verpflichte man sich in archaischer Denkweise quasi dazu, sie auch zu erwidern.⁷⁰ Überträgt man das auf die im Lied lyrisch entworfene Situation, dann ist die Dame, wenn sie das Lied als Geschenk annimmt, geradezu verpflichtet, sich zu revanchieren. Das muss freilich nicht gleich meinen, dass sie der Werbung nachgibt und (sexuelle) Erfüllung gewährt, aber ein zumindest freundliches Entgegenkommen dem Sänger bzw. Dichter gegenüber ist zu erwarten. Verhält sie sich (weiter) abweisend, wie es im klassischen Minnesang stets der Fall ist, macht sie sich schuldig. Sie verliert in der Folge ihren Status als Ideal und muss auch nicht weiter umworben werden. Die männliche Sprecherinstanz gewinnt derart ein argumentatives Druckmittel, das die letztlich wenig ernst zu nehmenden Absagedrohungen des hohen Minnesangs auf ganz neuen Grund stellt. Hierdurch erhält die Werbungsargumentation im Neujahrslied des Spätmittelalters zugleich eine besondere Intensität wie auch eine performative Dimension.

4 Ausblick: Geistliche Neujahrsgrüße

Wie einleitend angesprochen, zeichnet sich die lyrische Gattung ‚Neujahrslied‘ durch ihre Langlebigkeit und ihren Facettenreichtum aus. Es ist ein Desiderat literaturwissenschaftlicher Forschung, ihre Geschichte einmal ausgehend von ihren Anfängen umfassend zu beschreiben und zu analysieren. Mit Blick auf die in diesem Beitrag

⁶⁹ WACHINGER (Anm. 17), S. 10.

⁷⁰ Marcel MAUSS: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a.M. 1990 (stw 743).

fokussierte Entstehung des Liedtyps im ausgehenden vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhundert könnte man pointieren: ‚Am Anfang war die Liebe‘. Damit ist aber nur *ein* wichtiger Strang der Gattungsgeschichte hervorgehoben; denn man könnte ebenso treffend formulieren: ‚Am Anfang war Maria‘.

Aus der Feder des Mönchs von Salzburg stammen nicht nur die vier angesprochenen weltlichen Neujahrslieder; er hat mit dem Lied G 11 *Mein trost, Maria, raine mait* auch ein Marienlied vorgelegt, in dem der Gottesmutter zum Neuen Jahr ein mit sechs Edelsteinen besetztes *guldein vingerlein* geschenkt wird (*also schenk ich dir; muter chlar; / das / ringlein gen dem newen jar*, I, 20 f.).⁷¹ Die Edelsteine, deren Heilsbedeutung im weiteren Liedverlauf ausgefaltet wird, stehen jeweils für zwei Monate des Jahres; zudem findet sich in Strophe eins, wie so oft in Neujahrsliedern, ein Akrostichon: JHESVS. Über dieses Lied des Mönchs von Salzburg hinaus ist zu konstatieren, dass „[f]ast sämtliche Sangsprüche und Meisterlieder, die den Neujahrsanlass nennen, [...] Marienlieder“ sind.⁷² Was die Gebrauchssituation solcher Marienlieder anbelangt, ist das im Hofton verfasste, fünf Strophen umfassende Lied *Ein iunckfrau zart* von Muskatplüt aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein besonders instruktiver Fall. Hier formuliert der Hofsänger:

*czum nuen Jar
du iunckfra clar
sey dir daz lied gesungen
vnd nym mein kranken dinst für gut
ich muskatplut
gib dir den preis
dw maget weisz
wan dir ist wol gelungen. (V. 15–22)*⁷³

Analog zum weltlichen Neujahrslied des fünfzehnten Jahrhunderts wird das gesungene Lied selbst als Neujahrsgabe inszeniert, wobei die aus der Werbungs- oder

71 Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 51), S. 179–184; Stefan ROSMER: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Die geistlichen Lieder in stolligen Strophen und das einstimmige gottesdienstliche Lied im Mittelalter. Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 44), S. 265–274.

72 Gerd DICKE: Ein Muskatplüt als Kirchenlied? Zum Gebrauchsspektrum eines geistlichen meisterlichen Liedes im Kontext der Predigt. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger, Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 234–264, hier S. 260. Vgl. das Lemma ‚Neujahrslied‘ im RSM, Bd. 15 (2002), S. 438 f.

73 Lied zitiert nach DICKE (Anm. 72), S. 243–245, dessen Textherstellung sowohl auf den bei ihm beschriebenen Eichstätter Textzeugen (Zettel in der Predigtsammlung Pfeffels, Cod. st 438) als auch auf der Ausgabe von Eberhard von Groote (Hg.): Lieder Muskatblut's. Köln 1852 (hier Nr. 13), beruht.

Minnesituation bekannte Dienstversicherung ebenso wie der Frauenpreis geistlich semantisiert werden. Auffällig ist, dass sich der Dichter selbst mit seinem Namen als Schenker ins Lied einschreibt, was mit der eng mit seiner Person verbundenen Gebrauchssituation dieser Texte zusammenhängen könnte. Einerseits gehörte es offenbar zu Muskatplüts Pflichten als Hofsänger, anlässlich hoher Festtage im Jahreskreis Lieder zu verfassen;⁷⁴ andererseits wurde das Lied *Ein iunckfrau zart* wohl ganz konkret vom Dichter als Neujahrsgruß und -gabe verschickt: Der von Gerd Dicke neu aufgefundene Zettel mit dem Liedtext steckte in einer Predigtsammlung des Eichstätter Priesters Vlricus Pfeffel, in der er zahlreiche Predigtnotizen auf solchenzetteln verwahrte. Offenbar erhielt Pfeffel das Lied als Neujahrsgruß zugesandt, vielleicht von Muskatplüt selbst, und hat es dann an Neujahr als Predigtlied oder auch als Gegenstand für eine Liedpredigt verwendet.⁷⁵

Abschließend sei noch ein singuläres Lied, das sich im Œuvre des Freiburger Dichters und Geistlichen Heinrich Laufenberg (ca. 1390–1460) findet, besprochen, wobei auch wieder mögliche Gebrauchskontexte diskutiert seien.⁷⁶ Laufenberg

74 Frieder SCHANZE: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. 2 Bde. München 1983/1984 (MTU 82/83), Bd. I, S. 176. Dicke (Anm. 72), S. 253, spezifiziert dazu: „Der Neujahrstag produziert seit je das größte Gedränge der Festanlässe im Kirchenjahr, da am 1. Januar die Weihnachtsoktav, das Hochfest der Gottesmutter Maria, die Beschneidung des Herrn [...] sowie der kalendarische Jahresanfang zusammenfallen, der zwar kein liturgischer Anlass war, den spätmittelalterlichen Festbegängnissen aber Brauchtümliches beimischte.“ Vgl. Gustav KAWERAU: Aus der Geschichte der Neujahrsfeier. In: Deutsch-evangelische Blätter 26, N. F. 1 (1901), S. 11–21; Rudolf SCHWARZENBERGER: Die liturgische Feier des 1. Januar. Geschichte und pastoral-liturgische Desiderate. In: Liturgisches Jahrbuch 20 (1970), S. 216–230; Kristian FECHTNER: Schwellenzeit. Erkundungen zur kulturellen und gottesdienstlichen Praxis des Jahreswechsels. Gütersloh 2001 (Praktische Theologie und Kultur 5).

75 Dicke (Anm. 72), S. 258–260. Auch die Überlieferung des Liedes (elf Textzeugen z. T. mit Melodie) weise auf den Gebrauch als Predigtlied hin. Schon vor Luther sei es möglich gewesen, auf Basis eines deutschen Liedes zu predigen. Um dies zu untermauern, führt Dicke das Beispiel des Chorherren Balthasar Böhm aus dem Augustinerchorherrenstift Rebdorf an, der solche Liedgrüße zu Neujahr sammelte (zum Neujahr 1519, 1520, 1522, 1523) und in einen Codex einfügte (ebd., S. 260). Vgl. auch Dietrich KURZE: Neujahrslied und Neujahrspredigt im 15. Jahrhundert. In: Von Nowgorod bis London. Studien zu Handel, Wirtschaft und Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Stuart Jenks. Hg. von Marie-Luise Heckmann, Jens Röhrkasten. Göttingen 2008 (Nova mediaevalia 4), S. 13–30; Ute NÜRNBERG: Der Jahreswechsel im Kirchenlied. Zur Geschichte, Motivik und Theologie deutscher und schweizerischer Lieder. Göttingen 2016 (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie 85).

76 Laufenberg ist erstmals 1421 urkundlich bezeugt, und zwar als Kaplan und Leutpriester am Freiburger Münster. Als Seelsorger wirkte Laufenberg zwischenzeitlich auch im aargauischen Zofingen, kehrte aber immer wieder nach Freiburg zurück, wo er 1441 den Posten des Dekans des Landkapitels übernahm, von dem er jedoch schnell wieder abdankte. 1445 siedelte Laufenberg nach Straßburg über und trat in die Johanniterkommende am Grünen Wörth ein. Dort stirbt er am

sammelte sein umfangreiches lyrisches Korpus chronologisch in einem Codex (B 121), der 1870 mit der Straßburger Stadtbibliothek in Flammen aufging. Seine über hundert geistlichen Lieder sind uns deshalb nur in einer Abschrift Philipp Wackernagels überliefert, die er kurz zuvor angefertigt hatte.⁷⁷ Laufenberg hat ausschließlich geistliche Lieder verfasst, darunter sehr viele Marienlieder. Ein Lied jedoch weist auffällige Nähe zur weltlichen Liebeslyrik seiner Zeit auf. Bei diesem, wahrscheinlich aus dem Jahr 1439 stammenden Lied,⁷⁸ WKL 753, handelt es sich um ein Neujahrslied:⁷⁹

- 1 *Got geb den zarten fröwlin her
gelük und er
on wandels ker
jo hüt und iemer mer;*
- 5 *zuht aller tugent ler
Und dar zü güter joren vil,
die ich in wünschen wil.
Her ihesus mynn
ir hercz enbrinn,*
- 10 *begird und sinn,
dz in dar inn
götlichi gnod niemer zerrinn
Ach fröwlich zuht,
nun bis gesmuht*
- 15 *on wandels sucht,
dz claffers munt
dich nit verwunt
durch sin valschen fund.*
- 2 *Got geb ouch, fröwlin, all gemein,
dz uwer kein*

31. März 1460. Vgl. Burghart WACHINGER: Art. Laufenberg, Heinrich. In: ²VL Bd. 5 (1985), Sp. 614–625; Balázs J. NEMES: Das lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen und Edition. Stuttgart 2015 (Zfda-Beihefte 22), S. 9–12.

⁷⁷ Wackernagels Abschrift des lyrischen Teils der verbrannten Laufenberg-Handschrift B 121 findet sich in: *Cantiques spirituels de Heinrich von Louffenberg*. Straßburg, National- und Universitätsbibliothek, MS.2.371. Ich zitiere die Lieder Laufenbergs nach: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. Hg. von Philipp Wackernagel. 5 Bde. Leipzig 1864–1877 [Nachdruck Hildesheim 1964]; im Weiteren abgekürzt als WKL. Die Lieder Laufenbergs sind abgedruckt in Band 2, Leipzig 1986, S. 528–613, Nr. 701–799.

⁷⁸ Laufenberg hat sehr viele seiner Lieder datiert und signiert, nicht jedoch dieses. Die angenommene Datierung ergibt sich daraus, dass es in der Handschrift zwischen zwei auf dieses Jahr datierten Liedern stand.

⁷⁹ Vgl. WKL (Anm. 77) Bd. 2, S. 579.

- sich nit entrein
 mit uner, als ich mein,
 5 kein unzuht sich erschein
 An úwrem wandel wol behût
 durch ein zart fröwe güt.
 Sind frisch und fry
 zû disem nú,
 10 da by doch sy
 zuht, er geberd,
 vil tugent werd on valsch geverd
 Dz úwer schöne
 nit verhóne
 15 klaffer gtóne,
 so wünsch ich zwor
 noch húr für wor
 úch vil güter Jor.*
- 3** *Got der gesegen úch vil schon,
 der megde kron
 zart von syon
 in viner herzen won
 5 und mach úch leydes on
 Diß ganze jor on alles nein,
 ir zarten fröwlin rein,
 Dz úwer lob
 sweb hoch und ob
 10 on alles grob
 wil ich ringen
 erlingen lobesingen
 Uch allen yemer;
 dz sich got niemer
 15 von úch gescheid
 in lieb und leid,
 sy úch geseit
 gar on underscheid.*

Durch die Liedüberschrift *Zem niuwen jar* ist der ausführlich in der ersten Strophe formulierte Wunsch auf das neu anbrechende Jahr beziehbar, auch wenn dieses erst in der zweiten Strophe explizit genannt wird (2,9). Das Lied hybridisiert Elemente des geistlichen und des weltlichen Neujahrsgrußes.⁸⁰ Indem im ersten Liedvers

80 Burghart Wachinger bezeichnet WKL (Anm. 77) 753 als eine ‚Typuskontrafaktur‘ auf das Neujahrs-Liebeslied. Diese Bezeichnung finde ich jedoch deshalb etwas unglücklich, weil der Typus Neujahrslied, wie gezeigt, nur den jahreszeitlichen Gruß als Kernelement aufweist, ansonsten *per*

die *zarten fröwlin her* angesprochen werden, also die hochgestellten Adressatinnen des Liedes, ist die basale Kommunikationsstruktur der mittelalterlichen Liebeslyrik ebenso angespielt, wie gebrochen. Denn statt der einen, exklusiv gemeinten Dame, steht eine Gruppe von Frauen im Zentrum des Liedes, die, so präzisieren die folgenden Strophen, alle gemeinsam (2,1), ohne Ausnahme (3,18) angesprochen sind. Singulär im lyrischen Œuvre Laufenbergs ist die zweimalige, prononcierte Nennung der Klaffer (1,16; 2,15); sie sollen weder die *zuht* (1,5) noch die *schoene* (2,13) der *zarten fröwlin* mit ihrem Geschrei und ihren falschen Anschuldigungen ‚verwunden‘ (1,17).

Die Strophe drei verbindet Neujahrswunsch und Frauenpreis, wobei der Segenswunsch der ersten Strophenhälfte auf das neue Jahr als Ganzes perspektiviert wird. Der Strophenabschluss bietet einen geistlich umgeformten Frauenpreis, in dem jedoch nicht die exklusiv geliebte Dame, sondern die Reinheit der *zarten fröwlin* gepriesen wird. Dieses Lob bringt Laufenberg kunstvoll zum Klingen, sowohl durch die Schlagreime *ringen : erclingen : lobesingen* als auch durch die Verwendung weiblicher Endreime in einem ansonsten fast ausschließlich auf männliche Reime setzenden Lied. Derart transformiert Laufenberg den rhetorisch anspruchsvollen Minnepreis der Liebeslyrik in eine *laudatio* auf eine in Keuschheit lebende religiöse Frauengemeinschaft.

Laufenbergs Lied WKL 753 gehört zu einer Gruppe von dreizehn Weihnachts- und Neujahrsliedern,⁸¹ die sich durch auffallende formale Ähnlichkeit auszeichnen. Es handelt sich überwiegend um dreistrophige Lieder, denen die Strophenanapher *Got* und das Tonschema gemeinsam ist, wobei sich letzteres aus zwei metrischen Bausteinen zusammensetzt, die Raum für Variation lassen. In dieser Liedgruppe habe Laufenberg, so Wachinger, mit großer Konsequenz, „einen nur ihm eigenen Liedtypus konstituiert und variiert“.⁸² Sehr wahrscheinlich ist Laufenberg der Tonautor, vielleicht sogar der Komponist der dazu gehörigen, leider nicht überlieferten Melodie. Gewissermaßen hat sich der Dichter in diesen Liedern somit selbst kontrafiziert;⁸³ und dies über zwei Jahrzehnte hinweg, was Fragen nach ihrem Gebrauch aufwirft.

se offen für ‚lyrische Verwilderung‘ (vgl. KERN, Anm. 16) ist. Vgl. Burghart WACHINGER: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: *Medium aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. Hg. von Dieter Huschenbett u. a. Tübingen 1979, S. 349–385, hier S. 369 f.

⁸¹ Zu beachten ist, dass Weihnachten und Neujahr im Spätmittelalter als *ein* Zeitraum aufgefasst wurden. Vgl. WACHINGER (Anm. 80), S. 369.

⁸² Ebd., S. 370 f., Zitat S. 370.

⁸³ In dieser Liedgruppe seien zudem signifikante „Ansätze einer literarischen Artistik“ auszumachen, so WACHINGER (Anm. 80), S. 362.

Auch außerhalb der vorgestellten Liedgruppe sind Weihnachts- und Neujahrs-motive im lyrischen Œuvre Laufenbergs derart häufig, dass Wachinger annimmt, „daß für Laufenberg das Dichten nicht zuletzt eine fromme Übung oder ein frommes Brauchtum zur Weihnachtszeit war.“⁸⁴ Die Rhetorik und der Inhalt von WKL 753 machen es wahrscheinlich, dass der Weltpriester Laufenberg dieses Lied für die *zarten fröwlin* eines Freiburger Konvents oder Klosters verfasst hat. Zum Neujahrstag 1439 könnte er es ihnen als geistliche Minnegabe übersandt, oder auch selbst vor diesem Auditorium zu Gehör gebracht haben.⁸⁵ Der vertraute Ton der Anrede lässt dabei an eine Frauengemeinschaft denken, die er als Seelsorger schon seit längerem geistlich betreut.

WKL 753 gehört zur angesprochenen Gruppe von Weihnachts- und Neujahrsliedern, die Laufenberg über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren hinweg im selben Ton verfasst hat.⁸⁶ Korreliert man deren Datierungen mit den gesicherten Daten, die wir über Laufenbergs Leben haben, dann zeigt sich folgender interessanter Befund: In der Zeit von 1420 bis 1430, in der er sicher in Freiburg als Seelsorger wirkte, hat er fast zu jedem Jahreswechsel ein Lied gedichtet. Es folgt eine Pause, die mit seinen Aufenthalten in Zofingen zusammenfällt (1430/33–1434 u. 1436–1438). Ab 1439, wieder zurück in Freiburg, nimmt er die Lieddichtung im ‚Laufenberg-Ton‘ zunächst wieder auf und verfasst das besprochene Neujahrslied als lyrische Minnegabe an die *zarten fröwlin*, denen er so lange fern war. Jedoch scheint sein Amt als Dekan in der Folge eine intensivere lyrische Tätigkeit verhindert zu haben. Wäre es nicht denkbar, dass die primäre Funktion *aller* Lieder der Gruppe der geistliche Gruß des Seelsorgers an eine religiöse Frauengemeinschaft war? Dann hätte Laufenberg diesem Konvent jedenfalls zwischen 1420 und 1430 zu jedem Jahreswechsel ein Lied zukommen lassen; eine Tradition, an die er nach seiner Zofinger Zeit zunächst wieder anknüpfte. Hierdurch ließe sich zudem die konstante Verwendung eines Liedtons erklären. Denn ein gleichbleibendes Auditorium kann diese ungewöhnliche Form der Selbstkontrafaktur wahrnehmen und goutieren. Jedes Jahr aufs Neue dürfte unter den *zart fröwlin* eine gewisse Spannung geherrscht haben, wie der dichtende Priester diesmal seine Strophenform inhaltlich füllt.

Laufenberg hat auch außerhalb der vorgestellten Liedgruppe lyrische Grußdichtungen verfasst. Zwei Mariengrüße und ein Reimpaargebet sind über Akros-

⁸⁴ Ebd., S. 369.

⁸⁵ Auch WACHINGER, ebd., S. 378 bringt die Liedgruppe mit dem Neujahrsbrauchtum in Verbindung.

⁸⁶ WKL (Anm. 77): WKL 701 (1420); WKL 745 (1421); WKL 749 (1423); WKL 750 (1424); WKL 751 (1424); WKL 785 (o. J. zw. 1425 u. 1427); WKL 752 (1427); WKL 746 (1428); WKL 726 (1429); WKL 784 (o. J. zw. 1430 u. 1434); WKL 742 (1439); WKL 753 (o. J., wohl 1439); WKL 743 (1445).

ticha an eine Frau Margareth adressiert (WKL 737, 738, 739).⁸⁷ Es handelt sich um *pia dictamina*, die die angesprochene Margareth für die eigene Gebetspraxis verwenden konnte.⁸⁸ Interessanterweise finden sich auch hier wieder jahreszeitliche Bezüge: Ein Gruß referiert auf die Fastnacht, der andere auf das neue Jahr inklusive Neujahrswunsch (WKL 738).⁸⁹ Nur eines dieser Reimpaargebete ist auf 1429 datiert (WKL 737), aber mit einiger Sicherheit kann man annehmen, dass alle drei aus Laufenbergs aktiver Phase als Seelsorger am Freiburger Münster stammen.⁹⁰

Vieles spricht somit dafür, dass Wachingers Annahme zu revidieren ist, Laufenbergs Lieder hätten in der Hauptsache „den privaten schriftliterarischen Bereich des Autors [...] nie verlassen“.⁹¹ Für seine Straßburger Zeit hat Barbara Fleith plausibel gemacht, dass Laufenbergs Lieder im Seelsorgemilieu durchaus zirkulierten,⁹² und Balázs Nemes konnte anhand der Streuüberlieferung eine Rezeption im dortigen städtischen Bürgertum sowie gelehrten Kreisen nachweisen.⁹³ In Bezug auf Laufenbergs Freiburger Zeit ist hinzuzufügen, dass seine Lyrik auch hier schon zirkulierte, und zwar primär in Form lyrischer Neujahrsgrüße. Es waren ‚gesellige Minnegaben‘ des Seelsorgers an die Damen eines von ihm betreuten Konventes.

87 In WKL (Anm. 77) 738 bilden die Anfangsbuchstaben der Strophen: *Margaret min gesel*. In WKL (Anm. 77) 737 ergeben die rot ausgezeichneten Anfangsbuchstaben der Strophen den Vers: *Frow Margaret, nim hie von mir ein vasnaht kvuechli send ich dir*, zudem bilden die Anfangswörter der letzten Strophe: *Ach liebi frow, got sy mit dir daz selb daz wünsch ouch allzit mir*. In WKL (Anm. 77) 739 ergeben die Anfangsbuchstaben der Strophen *Margareta sponsa Cristi*. Vgl. WKL (Anm. 77) Bd. 2, S. 562–569.

88 WACHINGER (Anm. 80), S. 368.

89 *Rûch mich erhörn durch dine gût / dz mich dis ior din gnod gehût / und einen zarten gsellen min / dem ich in trûw verbunden bin / in gût, ze sel und libe*. (3,1–5) Es ist ein Gebet, das Margareth für sich und insbesondere für ihren Geliebten bzw. Ehemann, der sich zu Christus bekehren solle (vgl. u. a. auch Str. 8), beten kann.

90 WKL (Anm. 77) 738 steht z. B. zwischen Liedern auf die Jahre 1423 und 1424.

91 WACHINGER (Anm. 80), S. 379.

92 Barbara FLEITH: *Remotus a tumulu civitatis?* Die Johanniterkommende ‚zum Grünen Wörth‘ im 15. Jahrhundert. In: Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg. Hg. von Stephen Mossmann, Nigel F. Palmer, Felix Heinzer. Berlin, Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 4), S. 411–467, hier S. 459.

93 Vgl. NEMES (Anm. 76), S. 22 f. und S. 81–86.

Horst Brunner

Der Hauptschreiber des *Lochamer-Liederbuches*

Er hat es weit gebracht. Erst zum Hauptschreiber des aus Nürnberg stammenden *Lochamer-Liederbuches* (Berlin, SBB-PK, Mus. Ms. 40613), dann zu einer wenigstens rudimentären Lebens- und Liebesbiographie, schließlich auch noch zu einer kleinen Ikone derer, die sich mit der praktischen Darbietung mittelalterlicher Musik beschäftigen: Jodocus von Windsheim. Mit dem Hauptschreiber des *Lochamer-Liederbuches* befasste sich zuletzt ausführlich Christoph Petzsch im Kapitel „Neues zum Anteil des Hauptschreibers und zu seiner Person“ seines 1967 erschienenen Buches *Das Lochamer-Liederbuch*.¹ Identifiziert wird der Schreiber mit dem auf pag. 41 der Handschrift am unteren Rand unter der Datumsangabe *ag dor* (= agathe dorothee, d. h. 5./6. Februar) Anno [14]60 namentlich genannten (angeblichen) *frater jodocus de winßheim* (vgl. Abb. 4.1).² Die Ortsangabe bezieht sich auf die kleine fränkische Reichsstadt (Bad) Windsheim, gelegen etwa in der Mitte zwischen Nürnberg und Würzburg im heutigen bayerischen Regierungsbezirk Mittelfranken.³ Petzsch erwägt, ob der Frater identisch sein könnte mit einem 1454–1461 im Windsheimer Augustinerkloster belegten Jodocus Epel, hält das aber für unwahrscheinlich, und gibt völlig zutreffend an, der Herkunftsname sei nur dann sinnvoll, wenn der Betreffende eben nicht in seiner Heimatstadt, sondern anderswo, in diesem Fall in Nürnberg, gelebt habe: *Jodocus aus Windsheim*.⁴ In seiner zusammen mit Walter Salmen herausgegebenen Edition des Liederbuches⁵ schreibt Petzsch: „Mit Wahrscheinlichkeit gehörte er einem der Nürnberger Klöster (Dominikaner?) an.“⁶ Man fragt sich freilich, warum der Hauptschreiber, wenn er sich schon nennen wollte, dies an einer so zufälligen Stelle tat, und tatsächlich wurde auch erwogen, ob der fragliche Jodocus gar nicht der Hauptschreiber war, sondern lediglich Autor oder auch nur Quelle oder auch nur Schreiber (also nicht Hauptschreiber) des voranstehenden, nachgetragenen Liedes *Ich spring an disem ringe* (Lo 42) und eventuell

1 Christoph PETZSCH: *Das Lochamer-Liederbuch*. Studien. München 1967 (MTU 19), S. 32–49.

2 Die Lesung *winßheim* geht zurück auf den preußischen Geheimen Kriegsrat Andreas Kretschmer (1775–1839), der die Handschrift 1819 erworben hatte, vgl. PETZSCH, ebd., S. 17.

3 Vgl. Alfred ESTERMANN: *Bad Windsheim. Geschichte und Gegenwart einer fränkischen Stadt*. Bad Windsheim 1989.

4 PETZSCH (Anm. 1), S. 46–48.

5 *Das Lochamer-Liederbuch*. Hg. von Walter SALMEN und Christoph PETZSCH. Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. N. F. Sonderband 2). Im Folgenden zitiert als Lo.

6 Ebd., S. LIX.

auch des von gleicher Hand ebenfalls nachgetragenen vorausgehenden Liedes *All mein gedencken* (Lo 39) auf pag. 37.

Zu einer Biographie gelangte Jodocus durch Konrad Ameln im 1972 erschienenen Faksimile-Nachdruck der Handschrift.⁷ Ameln fasste seine „Ergebnisse“ in einem am 25. April 1983 in der *Windsheimer Zeitung* erschienenen Artikel⁸ folgendermaßen zusammen:

Der Inhalt des Liederbuches und eines schon früh mit ihm zusammengebundenen Orgelbuchs des blinden Magisters Conrad Paumann von Nürnberg „anno [14]52“ bieten uns die einzigen Hinweise für die Beantwortung der Frage, wer dieser Frater Jodocus war. Zweifellos hat er dem Kreis des berühmten Organisten Paumann angehört [...]. Als junger Student und Orgelspieler war der spätere Mönch [den Ameln im Windsheimer Augustinerkloster vermutete] offenbar lebenslustig; er liebte eine Barbara, der er – unter hebräischen Buchstaben versteckt – einen dreistimmigen Tonsatz widmete mit der Zuneigung „der allerliebsten barbara, meinem treuen liebsten gemachel“ (das heißt Verlobten). Auch zeigen Beischriften, wie „allzeit dein“. „Mein dienst zuvor und unverkert“, „ihr zu lieb“, „dir verpunden“, von seiner Liebe zu dieser Barbara. In krassem Gegensatz dazu stehen andere, offenbar später hinzugefügte Beischriften, wie „hab urlaub du alter flederwisch“, „nu erparms got von hauß zu hauß“ und andere, zum Teil derbe, die die Aussagen der Liebeslieder ins Gegenteil verkehren; sie lassen erkennen, daß die Liebste sich von ihm abgewendet und einem andern zugewandt hat, der ihr reichere Geschenke machen konnte. [...] Vielleicht hat der Kummer über den Verlust der Geliebten den enttäuschten Liebenden bewogen, ins Kloster zu gehen.⁹

Im Faksimile-Nachdruck von 1972 hatte Ameln noch ausgeführt, der liebende Schreiber habe „mit dem Eintritt in den geistlichen Stand [...] sehr wahrscheinlich den bürgerlichen Namen abgelegt und einen andern Namen angenommen; da eine Kirche in Windsheim St. Jodok geweiht ist, liegt die Wahl dieses Namens nahe“.¹⁰ Allerdings gab es, obwohl Jodocuskirchen im deutschen Sprachgebiet keineswegs selten sind, in Windsheim niemals eine dem damals recht populären bretonischen Heiligen (um 600/610–um 670; Gedenktag 13. 12.) geweihte Kirche;¹¹ der Name des Heiligen begegnet als Vorname im Übrigen in der damaligen Zeit recht häufig, außer dem von Petzsch (s. o.) erwähnten Jodocus Epel gab es in Windsheim etwa auch Jodocus Textor (gest. 1520), der 1516/17 in zwei Auflagen ein Beichtbüchlein erscheinen ließ.¹²

7 Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck. Hg. von Konrad Ameln. Kassel u. a. 1972 (Documenta Musicologica 2. Reihe 3), vgl. hier S. 9 f.

8 Er wurde mir freundlicherweise durch den Stadtarchivar von Bad Windsheim, Michael Schlosser, zugänglich gemacht.

9 Vgl. zu den Beischriften ausführlich PETZSCH (Anm. 1), S. 69–111.

10 Lochamer-Liederbuch (Anm. 7), S. 10.

11 Vgl. Ch. DAXELMÜLLER: Art. Jodokus. In: Lexikon des Mittelalters 5 (1991), Sp. 493.

12 Vgl. ESTERMANN (Anm. 3), S. 61.

Vor allem Amelns „Biographie“ hatte in Bad Windsheim Folgen: 2012 bildete sich dort ein Förderverein, der es als seine Aufgabe ansah, das, was von den Gebäuden des 1525 aufgehobenen Augustinerklosters übrig ist – im Obergeschoss des ehemaligen Chores befindet sich die bedeutende Stadtbibliothek – zu sanieren.¹³ Inspiriert sah man sich – so die *Windsheimer Zeitung* vom 19.7.2012 – durch den Mönch Jodocus von Windsheim, „der im Mittelalter dort berühmte Stücke geschrieben haben soll.“ Am 19.7.2013 schrieb mir der Stadtarchivar Michael Schlosser: „Nun wird in Bad Windsheim neuerdings der Klosterchorraum (unter der Bibliothek) häufiger für Veranstaltungen genutzt, darunter auch solche mit Vorträgen mittelalterlicher Musik, wobei ‚Jodocus aus Windsheim‘ natürlich gerne als ‚Zugpferd‘ genannt wird.“ In neuzeitlichen Ohren, in denen Jodocus nicht mehr an einen ernstesten Heiligen, Schutzpatron von Pilgern, Reisenden, Blinden, Kranken usw., denken lässt, klingt der Name wohl eher fröhlich, man bringt ihn vielleicht mit Jocus oder gar mit der Ente Jodocus Kwak in Verbindung, Held einer lustigen Zeichentrickserie. Der Anspruch an Unterhaltsamkeit wird beim Vortrag mittelalterlicher Lieder ja immer mit einer gewissen Selbstverständlichkeit erhoben.

Die Schlusspointe meiner Miszelle lautet nun allerdings: einen Jodocus von Windsheim gibt es im *Lochamer-Liederbuch* überhaupt nicht. Der Herkunftsname des Jodocus, hier *Judocus*, ist vielmehr zu lesen als *wießhofen*.¹⁴ Wieshofen, heute Wiesenhofen, ist mittlerweile ein Ortsteil von Beilngries im Altmühltal, Landkreis Eichstätt, im heutigen Regierungsbezirk Oberbayern. Das winzige Dorf – lt. Wikipedia heute ca. 100 Einwohner –, das einzige dieses Namens, liegt nordwestlich Beilngries auf der Frankenalb; ein Ministeriale Albert von Wieshofen ist ca. 1305 belegt (siehe Wikipedia ‚Neuzell bei Beilngries‘). Ein Frater Judocus von Wieshofen konnte bisher archivalisch allerdings weder im Diözesanarchiv Eichstätt noch im Staatsarchiv noch im Stadtarchiv Nürnberg nachgewiesen werden.¹⁵ Was oben zum angeblichen Jodocus von Windsheim ausgeführt wurde, gilt natürlich auch für Judocus von Wieshofen: ob er Hauptschreiber war, ist zweifelhaft, vielleicht war er Dichter oder nur die Quelle des voranstehenden Liedes oder dessen Schreiber, vielleicht hat der anonyme Hauptschreiber sich den Namen aus irgendeinem Grund, den man sich heute beliebig ausdenken kann, einfach nur notiert (ein kalligraphi-

¹³ Vgl. zu den Klostergebäuden ebd., passim.

¹⁴ Befragt habe ich auch Burghart Wachinger, Johannes Janota, Peter Fleischmann/Staatsarchiv Nürnberg, Wiltrud Fischer Pache/Stadtarchiv Nürnberg.

¹⁵ Diözesanarchiv Eichstätt (Dr. Bruno Lengenfelder), 5.8.2019 (Anfrage Marc Lewon, dem ich für die Überlassung der Antwort danke): Dr. Lengenfelder schreibt: „Es ist vorstellbar, dass der Mann aus Wiesenhofen Mönch in dem nahegelegenen Benediktinerkloster Plankstetten geworden ist. [...] Genausogut kann der Gesuchte Mitglied eines anderen fränkischen oder bayerischen Klosters gewesen sein.“; Staatsarchiv Nürnberg (Ltd. Archivdirektor Prof. Dr. Peter Fleischmann), 12.5.2020; Stadtarchiv Nürnberg (stv. Leiterin Dr. Wiltrud Fischer-Pache), 18.5.2020. Für die Auskünfte besten Dank!

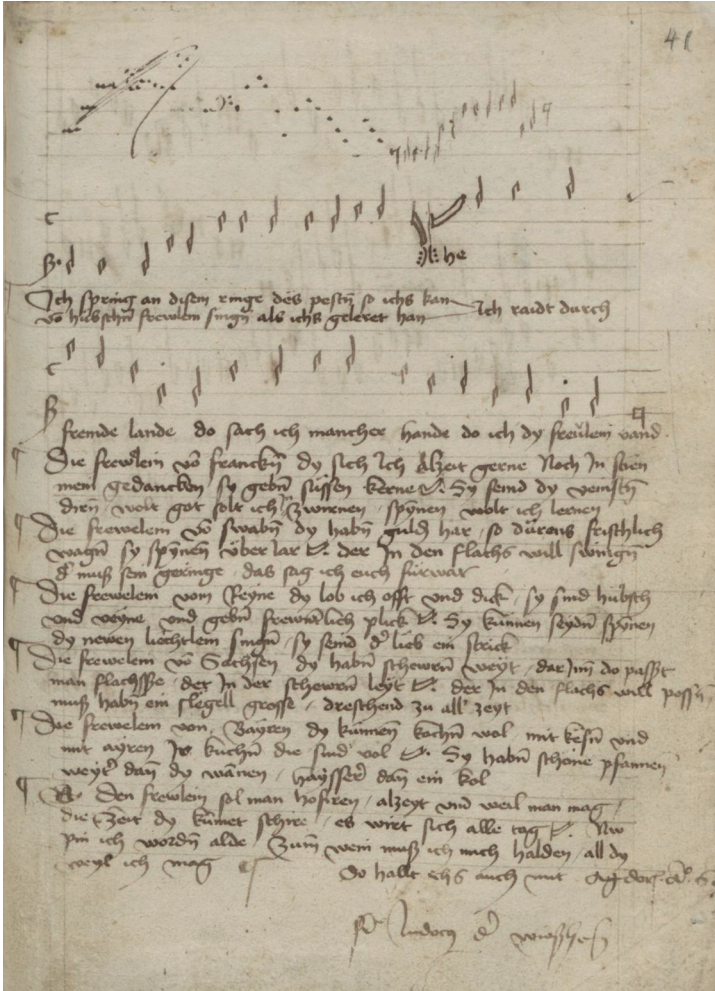


Abb. 4.1: Lochamer-Liederbuch, Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40613, pag. 41
 mit der Datumsangabe *ag dor Anno [14]60* und Namenseintrag des Hauptschreibers

sches Prunkstück ist die Handschrift ja nicht gerade!). Im Übrigen: Ob die Idee der Verbindung des Namens Jodocus mit der reizvollen kleinen fränkischen Reichsstadt bei den Experten in diesem Fall nicht ein wenig den Blick auf das getrübt hat, was im *Lochamer-Liederbuch* tatsächlich geschrieben steht?¹⁶

¹⁶ Für die kritische Lektüre des Manuskripts bin ich Marc Lewon und Johannes Janota sehr verbunden.

Martin Kirnbauer

Das *Schedelsche Liederbuch* als deutsches ‚Liederbuch‘

Das sogenannte *Schedelsche Liederbuch* gehört zweifelsohne zu den bedeutendsten Quellen mehrstimmiger weltlicher Musik aus dem deutschen Sprachbereich kurz nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.¹ Dieser Bedeutung steht allerdings eine weniger intensive Forschung zum Inhalt dieser Musik- und Texthandschrift gegenüber, wobei vor allem ein germanistisches Forschungsdefizit festzustellen ist:² Nach einer Entdeckung als Texthandschrift in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erschien erstmals 1875 von Robert Eitner (1832–1905) eine ausführliche Beschreibung aus musikalischer Perspektive, der wenige Jahre darauf auch eine umfangreiche Teiledition folgte.³ Der Germanist Karl Frommann (1814–1887), der den Musikhistoriker Eitner bei dieser Edition beraten hatte, sah sich 1883 allerdings genötigt, eine separate Edition der deutschen Texteinträge folgen zu lassen, und sorgte sich wegen der „zahlreiche[n] lese- und druckfehler, wie auch andere verwirungen“ in Eitners Edition um seinen Ruf als Germanist.⁴ Die weiteren Forschungsbemühungen berücksichtigten vor allem musikalische Fragen und konzentrierten sich auf Teilaspekte wie insbesondere die Diskussion des sogenannten Tenorlieds als mindestens gleichwertiges musikalisches Pendant zur sogenannten burgundischen Chanson.⁵

1 München, BSB, Cgm 810 (Sigle Sche), Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00079055> (20.03.2024).

2 Für eine detaillierte Beschreibung der Forschungsgeschichte siehe Martin KIRNBAUER: Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext. Bern u. a. 2001 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 41), S. 19–41.

3 Robert EITNER: Das Walther'sche Liederbuch 1461 bis 1467. (Königl. Staatsbibliothek in München (Ms. germ. 810 8o.)). In: Monatshefte für Musikgeschichte 6 (1874), S. 147–160 und S. 192–193 sowie Editionen in der Beilage [mit separater Seitenzählung] S. 16–19 und S. 39–43; Robert EITNER: Das Münchener Liederbuch. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Ms. 208 (Mus Ms. 3232 in 12°, früher Cod. germ. 810). In: Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. Berlin 1880 und 1882 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 12 [1880] und 14 [1882]), S. 1–166 sowie Nachträge S. 223–233 und S. 307–309.

4 Georg Karl FROMMANN: Das Münchener Liederbuch. In: ZfdPh 15 (1883), S. 104–126, hier S. 126.

5 Siehe Martin KIRNBAUER: Lied, Chanson, Cantilena: *Elend du hast Vmbfangen mich* (Schedelsches Liederbuch Nr. 11) und verwandte Sätze von Johannes Touront. In: „leglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Hg. von Christoph März (†), Lorenz Welker, Nicola Zotz. Wiesbaden 2011 (Elementa Musicae 4), S. 31–40; vgl. auch Martin KIRNBAUER: Aufstieg und Fall der ‚burgundischen Chanson‘ – Zum Rondeau *Adieu mes*

Eine erneute germanistische Beschäftigung mit den deutschen Texten folgte erst im Rahmen der geplanten – und merkwürdigerweise bis heute noch immer ausstehenden – Edition der Quelle in der 1935 gegründeten Reihe *Das Erbe deutscher Musik*, hier zunächst durch den Musikwissenschaftler Heinrich Besseler (1900–1969) in Zusammenarbeit mit dem Germanisten Richard Kienast (1892–1976).⁶ Ein erstes Manuskript soll als „stichfertige“ Vorlage bereits 1943 fertiggestellt gewesen sein, erschien aber trotz mehrerer Ankündigungen nie. Es kann vermutet werden, dass die bloße Aussicht auf eine bevorstehende Veröffentlichung eine weitere intensive Beschäftigung mit dieser wichtigen Quelle verhinderte.⁷ Zumindest veranlasste dieses Fazit meine 1998 abgeschlossene und 2001 gedruckte Dissertation, die sich zum Ziel nahm, einerseits aufgrund von paläographischen Untersuchungen die Anlage und den Entstehungsprozess der Quelle gründlich zu beschreiben, sowie andererseits mittels historischer Forschungen zu ihrem Schreiber und Besitzer Hartmann Schedel (1440–1514) den möglichen Kontext zu erfassen, in dem die Handschrift verortet werden kann.⁸ Da ich zugegebenermaßen darin auch ein Stück weit gegen die bisherige Forschung ‚angeschrieben‘ habe – insbesondere haderte ich nicht nur mit einer nationalistischen und chauvinistischen (wie teils auch konkret nationalsozialistischen) Vereinnahmung der Quelle in der musikwissenschaftlichen Forschung, sondern auch mit den in diesem Kontext diskutierten Konzepten ‚Tenorlied‘, ‚Wechselrhythmus‘, ‚Liederbuch‘ usw. –, konzentrierte ich mich nicht zuletzt deshalb auf den ‚internationalen‘ Anteil der Musikeinträge. Konsequenterweise betonte ich dabei – und ich meine immer noch zu Recht – die Ähnlichkeit zu französischen Chansonniers, auf die zwar bereits Heinrich Besseler hingewiesen hatte, der aber andere Schlüsse daraus zog.⁹

Tatsächlich enthält diese Handschrift mit ihren knapp 130 meist dreistimmigen Musikeinträgen neben Musik aus einem international verbreiteten Repertoire (darunter vor allem französische Chansons wie einige Motetten u. a. von Guillaume Dufay, Gilles Binchois, John Bedyngham, Jean Ockeghem, Walter Frye und Johannes

tres belles amours von Gilles Binchois (ca. 1430). In: Klang und Bedeutung – Diskurse über Musik. Zur Emeritierung von Joseph Willmann. Hg. von Juliane Brandes u. a. Hildesheim 2021 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 9), S. 171–183.

⁶ KIRNBAUER (Anm. 2), S. 33–41.

⁷ Als Ausnahme sei eine 1973 erschienene amerikanische Dissertation genannt, die aber offenbar kaum Resonanz fand: Hugh Myers BIRMINGHAM jr.: Schedel's Songbook and Its Role in the Development of the German Tenor Song. Ph.D. Diss. Indiana University Bloomington 1973.

⁸ KIRNBAUER (Anm. 2).

⁹ Heinrich BESSELER: Art. Schedel, Hartmann. In: MGG, Bd. 11 (1963), Sp. 1609–1612, hier Sp. 1611 (wie auch im Manuskript des kritischen Berichts der geplanten Ausgabe); zum Hintergrund des von Besseler in die Diskussion eingeführten ‚Burgundischen Chansonniers‘ vgl. auch KIRNBAUER: Aufstieg und Fall (Anm. 5).

Tourout) auch etwa 75 deutsche Lieder mit ihren Texten. Sie ist also auch in dieser Perspektive eine hervorragende Quelle, hier vergleichbar dem etwas früher zu datierendem Liederteil des *Lochamer-Liederbuchs*, das aber nur 45 Liederbeiträge aufweist; inhaltlich steht sie allerdings mit dem Nebeneinander von Chansons, Liedern und Motetten dem *Buxheimer Orgelbuch* näher, in dem ausschließlich instrumentale Intabulierungen aufgezeichnet wurden.¹⁰ Zwar enthalten meine *Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift* auch einen ausführlichen Katalog aller Einträge, also der deutschen Lieder wie des ‚internationalen‘ Repertoires samt Konkordanz. Entsprechend dem gewählten Fokus finden sich Detailanalysen aber nur zu drei deutschen Liederbeiträgen, wobei es vor allem um die ungelösten, vielleicht sogar unlösbaren Probleme ihrer Edition ging.¹¹ Mit anderen Worten: Vor allem als ‚Liederbuch‘ ist diese Handschrift noch gründlicher zu befor-schen.

Im Folgenden soll die Quelle, ihr hauptsächlicher Schreiber und zeitlebens ein-ziger Besitzer kurz vorgestellt werden. Dies wird ergänzt durch neuere Erkennt-nisse und Konkordanz, die sich in den letzten 20 Jahren ergeben haben, wobei die deutschen Liederbeiträge besondere Aufmerksamkeit erhalten. Abschließend wird ein kurzer Ausblick auf den Stand der nach wie vor wünschenswerten Edition des *Schedelschen Liederbuchs* gegeben werden.

1 Hartmann Schedel und sein ‚Liederbuch‘

Seinen Namen verdankt das *Schedelsche Liederbuch* (auch in Varianten) seinem Hauptschreiber und Zeit seines Lebens einzigem Besitzer Hartmann Schedel (1440–1514), einem Nürnberger Arzt und bedeutenden Frühhumanisten. Schedel ist vor allem wegen seiner umfangreichen Bibliothek und seiner Mitarbeit an der ebenfalls nach ihm benannten *Weltchronik* bekannt. Seine Bibliothek war „die umfassendste und vielfältigste deutsche Privatbibliothek des ausgehenden 15. Jahrhunderts“¹², die 1493 gedruckte *Weltchronik* (bzw. mit dem ursprünglichen lateinischen Titel *Liber chronicarum*), für die er den lateinischen Text kompilierte, war das „größte Buch-

¹⁰ *Lochamer-Liederbuch*: Berlin, SBB-PK, Mus. Ms. 40613, pag. 1–44 (Liederbuch), pag. 45–92 (Orgel-buch). *Buxheimer Orgelbuch*: München, BSB, Mus. Ms. 3725.

¹¹ KIRNBAUER (Anm. 2), S. 233–284 (Katalog) sowie S. 189–194 (zu Sche 105 und 126a *Sig seld und heil im herzen geil*), S. 199–209 (zu Sche 11 *Elend du hast Vmbfangen mich*) sowie S. 216–219 (zu Sche 1 *Der schonsten czu gefallen*).

¹² Bettina WAGNER (Hg.): *Welten des Wissens. Die Bibliothek und die Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440–1514)*. München 2014 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 88), S. 9.

unternehmen der Dürer-Zeit“.¹³ Geboren in eine wohlhabende Nürnberger Großhändlerfamilie, verlor er zwar früh seine Eltern, erhielt aber eine standesgemäße Ausbildung, wobei vor allem sein älterer Vetter Hermann Schedel (1410–1485), ebenfalls ein wichtiger Frühhumanist mit einem ähnlichen Lebensweg (wie Studium in Leipzig und Padua, später Stadtarzt in Augsburg und in Nürnberg), eine offenbar prägende Rolle spielte.¹⁴ Im Frühjahr 1456 immatrikulierte sich Hartmann Schedel an der Leipziger Universität und schloss sein Studium dort im Juli 1460 mit dem Erwerb des Magistergrads ab. Die im Anschluss betriebenen Studien der Kanonistik brach er allerdings bald wieder ab, auch die 1462 erlangten Niederen Weihen verfolgten offenbar kein konkretes Ziel. Ein solches ergab sich erst durch seinen Aufbruch im Dezember 1463 zu einem Medizinstudium in Padua, das er 1466 mit einer kostspieligen Promotion zum *doctor utriusque medicinae* (d. h. in Medizin und in Chirurgie) abschloss. Dieses Studium führte den zeitlichen Wohlhabenden zu seinem Beruf: zunächst als Stadtarzt in Nördlingen und Amberg, schließlich praktizierte und privatisierte er in seiner Heimatstadt Nürnberg, wo er durch Wohlstand und zwei vorteilhafte Heiraten schließlich zum Stand der ‚Ehrbaren‘ gehörte und damit sozial knapp unterhalb des Patriziats rangierte. Besonders prägend aber waren die mit seinem Italienaufenthalt verbundenen *studia humanitatis*, mit denen er bereits in Leipzig vor allem über eine Begegnung mit Peter Luder (um 1415–1472) in Kontakt kam: So gilt Hartmann Schedel als einer „der prominentesten Nürnberger Humanisten, die ungeachtet ihrer beruflichen oder amtlichen Verpflichtungen die Beschäftigung mit Literatur, Wissenschaft, Kunst zur Mitte ihrer Lebensform machten“.¹⁵

Durch – zum größeren Teil – Abschriften (belegt seit 1456, also dem Beginn seines Studiums), aber auch durch Kauf, Tausch, Schenkung und Erbschaft trug er Zeit seines Lebens eine beeindruckende Bibliothek zusammen, die „nach Umfang, Inhalt und Ausstattung zu den imposantesten Privatbibliotheken ihrer Zeit“ zählte.¹⁶ Entstanden an der Schwelle zwischen Handschriften- und Druckkultur umfasste sie schließlich nahezu 700 Bände, darunter viele Sammelbände, von denen heute über 370 Handschriften und 460 Drucke in der Bayerischen Staatsbibliothek in München noch erhalten sind. Diesen Bestand katalogisierte er sorgfältig in Bücherverzeich-

13 Elisabeth RÜCKER: Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit. München 1973 (21988) (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte 33).

14 Bernhard SCHNELL: Art. Schedel, Hermann. In: ²VL, Bd. 8 (1992), Sp. 621–625; vgl. auch Kirnbauer (Anm. 2), S. 89–90, S. 100 und S. 102. – Die folgenden biographischen Informationen nach Béatrice HERNAD, Franz Josef WORSTBROCK: Art. Schedel, Hartmann. In: ²VL, Bd. 8 (1992), Sp. 609–621, hier Sp. 609 sowie KIRNBAUER (Anm. 2), S. 71–93 und S. 357–360 (tabellarische Zusammenstellung).

15 HERNAD, WORSTBROCK (Anm. 14), Sp. 610.

16 Ebd., Sp. 612; vgl. auch WAGNER (Anm. 12).

nissen und führte ihn in seinem Wohnhaus in der Burgstraße in der heutigen Nürnberger Altstadt auch Besuchern stolz vor. Als einen „*bibliophagam*“, einen Bücherfresser, bezeichnete ihn sein Arztkollege Dietrich Ulsen.¹⁷

In dieser umfangreichen Bibliothek fand – übrigens als einzige dort verzeichnete musikalische Quelle – auch die Musikhandschrift ihren Platz. Dort war sie als *Liber musicalis* bezeichnet und war unter den *libri a paucis legendi* (also den Büchern, die nur von wenigen zu lesen sind) eingereiht, neben Werken der Arkanwissenschaft und Privatem wie einem *Liber genealogiae et rerum familiarum*, das zu Beginn die abschreckende Warnung *Noli me tangere* (Joh 20,17) trägt und damit den restriktiven Charakter dieser Abteilung umschreibt.¹⁸

Die vollständig erhaltene und noch original gebundene Handschrift besteht aus 170 Papier-Blättern im Oktav-Format (10,5–12,5 × 7,4–8,5 cm), die in 14 regelmäßig zusammengestellten Lagen (Sexternionen) organisiert sind.¹⁹ Die ersten zwölf Lagen wurden vorgängig mit Notenzeilen versehen (rastriert), die beiden letzten Lagen blieben unvorbereitet, um Liedtexte aufzunehmen. Die dort die versammelten insgesamt 25 deutschen Texteinträge haben allerdings mit zwei Ausnahmen keinen Bezug zu den in den vorderen Lagen notierten Musikeinträgen.

Auf fol. 1r findet sich ein Hexameter und vermutlich ursprüngliche Titel Schedels für seine Musikhandschrift: *Carmina francigenum liber hic predulcia claudit* [Dieses Buch umschließt überaus süße Lieder der Franzosen].²⁰ Dies lässt sich als

17 Zit. bei Richard STAUBER: Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur. Posthum hg. von Otto Hartig, Freiburg 1908 (Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte VI, 2/3) [Nachdruck Nieuwkoop 1969, ursprünglich Diss. München 1906], S. 88.

18 KIRNBAUER (Anm. 2), S. 94–97; zu Schedels Bibliotheksordnung siehe auch Franz Josef WORSTBROCK: Hartmann Schedels *Index Librorum*. Wissenschaftssystem und Humanismus um 1500. In: Studien zum 15. Jahrhundert. Festschrift für Erich Meuthen. Hg. von Johannes Helmrath, Heribert Müller, Helmut Wolff. Bd. II. München 1994, S. 697–715; Martin KIRNBAUER: Musiksammler als Bibliophile – Ein Vergleich von Hermann Pötzlinger und Hartmann Schedel. In: *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620* (Prague, August 23–26, 2006). Hg. von Jan Bat'a, Lenka Hlávková, Jiří K. Kroupa. Prag 2011 (Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae, Series S [Subsidia] III), S. 91–98. Eine andere Interpretation, nämlich als Warnhinweis „vor dem angeblich gefährlichen, nigromantischen Inhalt“, bei Hartmut BEYER: Die Bibliothek Hartmann Schedels. Sammelleidenschaft und Statusbewusstsein im spätmittelalterlichen Nürnberg. In: *Perspektive Bibliothek* 1/2 (2012), S. 163–192, hier S. 187, was sich aber nur auf einen kleinen Teil dieses Bestandes beziehen lässt.

19 Für die Quellenbeschreibung vgl. die Passagen in KIRNBAUER (Anm. 2).

20 Diese Übersetzung nach Burghart WACHINGER: Ein Envoi in Hartmann Schedels Liederbuch? In: *Grundlagen. Forschungen, Editionen und Materialien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. von Rudolf Bentzinger, Ulrich-Dieter Oppitz, Jürgen Wolf. Stuttgart 2013 (ZfDA-Beihefte 18), S. 373–378, hier S. 373.

Verweis auf das Vorbild Chansonnier interpretieren, einem Handschriftentypus, an dem sich Schedels *Liber musicalis* nicht nur im handlichen Kleinformat, sondern auch in der Aufzeichnungsweise mit drei Stimmen Cantus, Tenor und Contratenor direkt aufeinanderfolgend auf einem Lesefeld notiert, anschließt. Wenn vorhanden, stehen in Schedels *Liber musicalis* die Texte meist im Anschluss an die Musik oder wurden gelegentlich auch fortlaufend unter den Stimmen geschrieben, wobei hier in der Regel aber keine Unterlegung bzw. Zuordnung zur Musik zu beobachten ist. Und einem Chansonnier entspricht es auch in weiten Teilen des musikalischen Repertoires.²¹

Wie die sich charakteristisch verändernde Handschrift Schedels zeigt, begann er mit der Anlage seines *Liber musicalis* 1459/60, also noch kurz vor seinem Magisterabschluss (nicht unbedingt in Leipzig, er hielt sich in dieser Zeit immer wieder auch in Nürnberg oder Augsburg auf). Ein spätestens im Herbst 1463, also vor seiner Abreise nach Italien, erstelltes Register schloss die mit knapp 100 Musikeinträgen weitgehend gefüllte Handschrift vorläufig ab. Nach der Rückkehr von seinem Medizinstudium in Padua 1467 datiert eine einheitliche Folge von etwa 14 Nachträgen; später kamen noch einige weitere Lied- und Texteinträge von mindestens zehn anderen Schreibern dazu. Es scheint, dass sich Hartmann Schedel in späterer Zeit mit seiner Musikhandschrift nicht mehr beschäftigt hat, auch fehlen darin Gebrauchsspuren.

Auffallend sind zudem die große Flüchtigkeit und immense Fehlerhaftigkeit der Einträge, der nur sehr wenige Korrekturen gegenüberstehen. Tatsächlich weisen vielfache Belege auf wenig sorgsame und inkompetente Abschriften hin – dies in einem Ausmaß, das für die Nutzung der Quelle zu Schedels Zeit Probleme aufwarf und auch ihr Edieren heute vor ganz besondere Herausforderungen stellt. So lässt sich eine wenig kritische Kopier- und Abschreibep Praxis nachweisen, die sich bei musikalischer Notation etwa als ein bildhaftes Abzeichnen im Sinne einer *graphic mimicry* herausstellt.²² Das bei Hartmann Schedel auch in anderen Bereichen bekannte umfangreiche Sammeln und Kopieren hingegen kann die Anlage seiner Musikhandschrift in der Art eines Chansonniers gut erklären: Schedel wollte seiner umfangreichen Bibliothek ein Buch mit ‚überaus süßen Liedern der Franzosen‘ von

21 Im Kernbestand, also ohne die deutlich unterscheidbaren Nachträge finden sich Kompositionen, „die zu fast gleichen Teilen aus einem internationalen und einem deutschen Repertoire stammen; dieses Verhältnis verschiebt sich erst durch 1467 hinzukommende Nachträge zugunsten der deutschen Lieder.“ KIRNBAUER (Anm. 2), S. 211.

22 Im Detail beschrieben und interpretiert ist Hartmann Schedels Abschreibep Praxis als *tradition typographique* ebd., S. 111–145; Martin KIRNBAUER, Funktion der Fehler – Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N. F. 16 (1996), S. 37–47.

der Art eines französischen Chansonniers einverleiben, auch wenn er es später an einer für nicht jedermann einsehbaren Stelle aufstellte. Dies wirft allerdings die Frage auf, wo und wie er solche Musikhandschriften des Typs Chansonnier um 1460 hätte kennenlernen können.

Darauf gibt es bislang keine befriedigende Antwort, weil über die Präsenz solcher kleinformatigen Musikhandschriften außerhalb Frankreichs bislang wenig bekannt ist.²³ Es kann in diesem Zusammenhang nur darauf hingewiesen werden, dass Hartmann Schedels jüngerer Bruder Georg (vor 1455–1505) sich nach Ausbildungsjahren in Frankreich als Händler in Lyon und Savoyen aufhielt, wo er solche Handschriften hätte kennenlernen können.²⁴ Zwar nicht auf den Handschriftentypus Chansonnier zu beziehen, aber zumindest auf den Austausch von darin enthaltenen *cantilenaes amoris*, sind Belege im Umfeld seines älteren Vetters Hermann zu nennen.²⁵ Hermann Schedels Biographie könnte auch die Herkunft eines Liedeintrags in Hartmann Schedels *Liber musicalis* erklären, stand jener doch 1456 in Kontakt mit Herzog Ludwig IX. (bzw. dem Reichen) von Bayern-Landshut, der ihm eine Position als Leibarzt angeboten hatte, die er dann allerdings wegen einer Stadtarztposition in Augsburg ausschlug: Der Eintrag *Das leppisch gut czu lachen ist* ist in der Quelle mit dem Vermerk *Hoc composuit dux ludwicus bauarie* versehen.²⁶

2 Neue Konkordanzen

Während sich für Hartmann Schedel kein Musikinteresse – außer eben der Anlage seines *Liber musicalis* – nachweisen lässt, ist bekannt, dass sein jüngerer Bruder Johannes (1441/42–1505) Harfe spielte:

*Item der alt holczel ist verstorben / acht tag an sant / kathrein tag / oder acht tag noch sant merten / tag 1463 / Vnn an dem selbigen tag / lernt ich auff der harpffen / zum aller ersten mein traut / geselle.*²⁷

²³ Vgl. Jane ALDEN: *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*. New York 2010 (The New Cultural History of Music).

²⁴ KIRNBAUER (Anm. 2), S. 73.

²⁵ Hierzu bes. ein Einzelblatt, heute eingebunden in München, BSB, Clm 224, fol. 174, mit nicht mit Musik notierten Liedstrophen *Verkert ob allen wandel*, das Hermann Schedel gehörte, in dessen Umfeld auch *cantilenaes notatae* nachweisbar sind; siehe KIRNBAUER (Anm. 2), S. 100 (mit Nachweisen).

²⁶ Sche 32, fol. 36v–37r; siehe KIRNBAUER (Anm. 2), S. 189 u. S. 244.

²⁷ Eigenhändiger Vermerk (für den 18. oder 19. November 1463) in München, BSB, Cgm 409, fol. 1; zitiert auch bei Wilhelm WATTENBACH: Hartmann Schedel als Humanist. In: *Forschungen zur deutschen Geschichte* XI (1871), S. 351–374, hier S. 352.

Johannes Schedel, der sich zwischen Mai 1459 bis Februar 1461 in Venedig aufhielt, vermerkte im Anhang zu seinem handschriftlichen *Nomenclator Venetiano-Teutonicus* auch eine Reihe von Musikstücken und Tänzen, die er dort gelernt hatte, sowie den Kaufpreis von *vn harpa* samt Saiten.²⁸ Allerdings fand offenbar weder eines dieser Musikstücke noch das im oben stehenden Zitat genannte Lied *Mein traut geselle* – ebenso wenig wie das erwähnte Lied *Verkert ob allen wandel* aus dem Besitz des Veters Hermann – einen Platz in Hartmann Schedels Sammlung. Aber eine konkordante Überlieferung führt zu einer interessanten Quelle, die erst vor nicht allzu langer Zeit bekannt wurde und die bislang unbekannt Konkordanzen bietet: In der *Wolfenbütteler Lautentabulatur* von ca. 1460, der frühesten bislang bekannten Aufzeichnung für Laute (wie vielleicht auch Harfe), steht nicht nur das Lied *Myn trud gheselle* (Nr. 2), das Johannes Schedel 1463 *auff der harpffen* lernte, sondern auch eine instrumentale Version des Liedes *Groß senen ich im herczen trag* (Sche 49, fol. 57v–58r).²⁹ Weitere Konkordanzen in Tabulaturaufzeichnung bietet die Lautentabulatur eines Wiener Studenten aus der Zeit um 1523, das sogenannte *Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, in der sich Musik zu zwei reinen Texteinträgen aus Schedels Sammlung findet.³⁰ Interessant ist an dieser Quelle auch, dass es sich dabei „eigentlich um ein Liederbuch, gedacht zur Begleitung eines einstimmigen Gesanges“ handelt und so eine konkrete musikalische Verwendung belegbar ist, wie sie für Schedels Musikaufzeichnungen fehlt.³¹

Leider sind in den letzten 20 Jahren nur wenige neue solcher paralleler Überlieferungen bekannt geworden, können sie doch oft wesentlich zur besseren Lesung der aufgezeichneten Texte wie zu deren Einordnung beitragen sowie auch wichtige Hinweise auf die Überlieferungswege geben.³² So konnte Paweł Gancarczyk in einer

28 München, BSB, Cod. Ital. 362, fol. 99v; zur Handschrift siehe WAGNER (Anm. 12), S. 56–58.

29 Wolfenbüttel, Staatsarchiv, VII B Hs 264. Siehe Martin STAEHELIN: Norddeutsche Fragmente mit Lautenmusik um 1460 in Wolfenbüttel. In: Ders.: Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet, Lieferung IX: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz. Berlin, Boston 2012 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, N. F. 15), S. 67–88 und S. 141–144 (Abb.); überholt durch Marc LEWON: The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature. In: *Journal of the Lute Society of America* 46 (2017), S. 1–70 und Plates 1–6.

30 Wien, ÖNB, Cod. 9704, fol. 13r+v (Nr. 11), 2-st., überschrieben *Es ist ain schne gefallen* (zu Sche 128, fol. 146r), und fol. 9rv (Nr. 7), 2-st., überschrieben *Woll auff gesellen von Hynnen* (zu Sche 140a, fol. 156r); siehe Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner. Hg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1971 (Musik Alter Meister 27), S. 5–6 (Faks.) und S. 16–17 (Übertragung). Der Hinweis auf diese Konkordanz findet sich in den *Addenda* (2021) zu David FALLOWS: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*. Oxford 1999, online unter: <https://www.diamm.ac.uk/resources/reference-documents> (20.03.2024).

31 Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner (Anm. 30), S. ix.

32 Dies gilt ein Stück weit auch für bereits bekannte Konkordanzen, wie beispielsweise diejenigen zum *Glogauer Liederbuch* (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098), das aufgrund von

umfangreichen Papierhandschrift, die 1473 von Johannes Rasoris de Nydenburgh in Danzig geschrieben wurde, eine weitere Version des Liedes *Ein frewlein fein* (Sche 147, fol. 163v–164r) nachweisen, die dort aber zweistimmig bei nur gleichem Tenor aufgezeichnet wurde.³³ Obwohl hier genauere Untersuchungen noch ausstehen, so gibt diese neue Konkordanz einen Anhaltspunkt, in welcher Weise solche Tenores kursierten und eben gelegentlich den Weg in die Schrift in jeweils unterschiedlich elaborierter Weise fanden.

Während im Falle von *Ein frewlein fein* in beiden musikalischen Überlieferungen der Liedtext erhalten blieb, bietet eine neue Konkordanz zu dem Lied *Was in den augen wolgefelt* (Sche 107, fol. 125v–126r) zumindest als Incipit eine lateinische Kontrafaktur (*Regi nato ymnisemus*).³⁴ Auf zwei weitere neue Text-Konkordanzen wies mich Gisela Kornrumpf hin, deren genaue Analyse für die Edition von Bedeutung sein wird, sowohl für die Etablierung des Textes wie auch für die Einordnung der Schedelschen Überlieferung.³⁵ In dem Zusammenhang von konkordanten Überlieferungen sei schließlich noch auf eine dreistrophige, auf 1550 datierte Kurzfassung in der *Darfelder Liederhandschrift* von Schedels Texteintrag *Elend hat mich vmb fangen* (Sche 139, fol. 154r–155r) mit insgesamt 13 Strophen hingewiesen.³⁶ Während die Frage nach der konkreten Beziehung zwischen den beiden Überlieferungen noch zu klären ist, so bietet die *Darfelder Liederhandschrift* doch einen

neueren Erkenntnissen besser als *Saganer Stimmbücher* zu bezeichnen wäre und ein ‚Nest‘ von konkordanten deutschen Liedern aufweist; siehe Paweł GANCARCZYK: The former Glogauer Liederbuch and early partbooks. On the origin and function of a new type of musical codex. In: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 54 (2014), S. 30–46, hier S. 37.

³³ Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 1965, fol. 49v–50r; Paweł GANCARCZYK: Rękopis 1965 z Biblioteki Gdańskiej PAN jako źródło polifonii w Polsce II połowy XV wieku. In: Muzyka 4 (2001), S. 65–71.

³⁴ Bratislava, Univerzita Komenského, Knížnica, Inc. 318-I (olim III B 6; *Kaschauer Fragmente*), fol. 3r (Nr. 6); siehe Paweł GANCARCZYK: Musica scripto. Kodesky menzurálne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej. Warszawa 2001, S. 155–167, hier S. 161. Der Hinweis auf diese Konkordanz findet sich wiederum in den *Addenda* (2021) zu FALLOWS: A Catalogue of Polyphonic Songs (Anm. 30).

³⁵ Textkonkordanz zu *Hubsch czartlich feyn* (Sche 3, fol. 3v–4r) mit viereinhalb Strophen in Leipzig, Bibl. des Bundesverwaltungsgerichts, MS 4° B 6023, Nachtrag fol. 1r unten (Heidelberg, um 1462/63); zu *In feurs hytz* (Sche 118, fol. 135v–136r) mit drei Strophen in Augsburg, SuStB, 4° Cod 20, fol. 314v (schwäbisch, um 1471). Freundlicher Hinweis von Gisela Kornrumpf in einem Schreiben vom 31. Juli 2019 im Anschluss an die Leipziger Liedtagung.

³⁶ Gräfllich Droste zu Vischering'sches Archiv auf Schloss Darfeld. Archiv der Domherren Droste, C. Handschriften 1, Nr. 49; siehe Die Darfelder Liederhandschrift 1546–1565. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Arthur Hübner und Ada-Elise Beckmann hg. von Rolf Wilhelm Brednich. Münster 1976 (Schriften der Volkskundlichen Kommission für Westfalen 23), S. 231–232; der Hinweis darauf von Paul Sappeler im Typoskript der Edition der deutschen Texte (siehe hierzu unten Abschnitt 5).

anderen interessanten Aspekt, handelt es sich dabei doch um Art Stammbuch bzw. Liederstammbuch.³⁷

3 Paratexte

Auf einen Widmungscharakter könnten Beischriften (Paratexte) in Schedels Sammlung hinweisen, die sich bemerkenswerterweise ausschließlich bei den deutschen Lied- und Liedtexteinträgen finden, vor allem in den beiden letzten Lagen mit oft nachträglichen Texteinträgen. Unterschieden werden können Buchstabenfolgen (Initialen oder Abkürzungen von Motti o. ä.) zum einen, Nachschriften zum anderen.³⁸ So finden sich in Lage XIII folgende Buchstabenfolgen jeweils oberhalb der Liedtexte:

- *.k d p.* (Sche 131, fol. 147v–148r, beim Lied *Lieb han vnd seldom sehen*)
- *olpmh*³⁹ (Sche 134, fol. 150v, beim Lied *Wohin es schol gescheiden sein*)
- *E E E E* (Sche 136, fol. 152r, beim Lied *Ach meiden du vil sendepein*)
- *.M.H* (Sche 138, fol. 153v, beim Lied *Dich ich in meynem sÿnne trag*)

In diesem Zusammenhang ist auch das Kürzel *.a.k.* am Schluss der ersten Strophe von *Hubsch czertlich feyn ...* (Sche 3, fol. 3v–4r) zu nennen, das als Namensmonogramm stellvertretend für die angesungene Person steht: *mit fenes feur bin ich enczünt / nach dir mein ausserweltes .a.k.*

Während diese Einträge alle von der Hand Schedels stammen, wurde ein Lied in Lage XIV (der letzten Lage) hingegen von anderer Hand geschrieben (Hand M):

*I. C. A.*⁴⁰ (Sche 147, fol. 164v–166r, hier 165v beim Text von *Ein frewlein fein*)

Zusätzlich weist dieser Eintrag am Ende auch eine Nachschrift auf (*Das alle Zeitt erfrewet mich / Das legt ein ander vnter sich*). Solche Nachschriften (sowie einmal auch als Überschrift) finden sich öfters in Schedels *Liber musicalis*:

³⁷ Darfelder Liederhandschrift (Anm. 36), S. 41–50.

³⁸ Einen Sonderfall stellt die Überschrift *M con C* dar (über Sche 23, fol. 25v–26r, beim Lied *Wiplich figur in dime schur*), die gemeinhin als abgekürzte Autorenangabe ‚Magister Conradus Cecus‘ (= Conrad Paumann) interpretiert wird, womit dieser Eintrag das einzige bekannte Lied des blinden Nürnberger Orgelmeisters darstellen würde; allerdings ist die gleiche Musik auch im *Buxheimer Orgelbuch* anonym und mit einem ganz anderen Textincipit überliefert (fol. 123r; Nr. 227, *Bekennemyn klag diemir an lyt*).

³⁹ Zu lesen vielleicht auch als *offpuche* (oder ähnlich).

⁴⁰ Zu lesen vielleicht auch als *L. C. A.*

- *In lib vnd in eren / wer will mirs weren* (Überschrift über dem Lied *Ach scheyden, bitter ist dein art*, Sche 92, fol. 107v–108r)
- *o maria du suser mandelkerne, peÿ dir im himel wer wi gerne* (Nachschrift zu *Aue regina celorum*, Sche 104, fol. 121v–122r)
- *Schweigen ist guet . Reden besser der im recht tut* :– (Nachschrift zu *Der voglein art, durch freulein czart*, Sche 119, fol. 136v–137r)⁴¹
- *Treu ist selczam* :– (Nachschrift zu *Ich freu mich ser zu der ich ker*, Sche 120, fol. 137v–138r)
- *Ich leyde an schulde*. (Nachschrift zu *Man singt vnd sagt von frauen vil*, Sche 143, fol. 159v–160r)⁴²

Der Vollständigkeit halber seien hier auch die graphisch abgesetzten letzten vier Zeilen zum Texteintrag *Owe wie gehn ich wuheten yn mynen synnen gar* (Sche 144, fol. 160r) genannt, die von Paul Sappler als ‚Beischrift‘ aufgefasst werden.⁴³

Zu einem Liedtext gibt es auch ein Ovid-Zitat als lateinische Nachschrift, *Spes est que pascit amantem* :– (nach dem Liedeintrag *Zertlich geschont liblich gefeint*, Sche 126, fol. 143v–144r).⁴⁴ Die vermeintliche Nachschrift *Viute Leti dum fata sinunt / Properat cursu vita: citato / Volucrique die*,⁴⁵ die sich auf fol. 1v im Anschluss an den Liedtext *Der schonsten czu gefallen* (Sche 1) findet, gehört hingegen zu den zahlreichen Beischriften, mit denen Hartmann Schedel die ersten Seiten seines *Liber musicalis* nachträglich ausschmückte.⁴⁶

Diese Buchstabenfolgen, die entweder als Namensinitialen des Liedautors oder vermutlich eher des Lied-Schenkens, aber auch als Abkürzungen von Motti oder Sinnsprüchen interpretiert werden können, geben wie einige der Nachschriften Schedels *Liber musicalis* den Charakter eines *Liber* bzw. *Album amicorum*.⁴⁷ Allerdings muss fraglich bleiben, ob alle diese Einträge tatsächlich ihm zugeeignet waren oder ob er sie nicht schlicht aus seinen Vorlagen übernommen hat, zumal

41 Paul Sappler im Typoskript mit der Edition der deutschen Texte (siehe hierzu unten Abschnitt 5) verweist hier auf *Thesaurus proverborum medii aevi, Schweigen 1.2.2.1, u. a. Proverbia Fridanci*.

42 Dieses Lied bildet in den Strophenanfängen das Akrostichon *MAGDALEN*, was vielleicht in Zusammenhang zu Hartmann Schedels zweiter Ehefrau Magdalena Haller stehen könnte, die er 1487 heiratete.

43 Paul Sappler im Typoskript mit der Edition der deutschen Texte (siehe hierzu unten Abschnitt 5).

44 „Hoffnung ist's, die die Liebe nähren soll“ (Ovid, *Metamorphosen* 9, 749).

45 „Freut euch des Lebens, solange es euch vergönnt ist; es eilt das Leben dahin in schnellem Lauf und, angetrieben vom beflügelten Tag“ [Vers nicht vollständig] (Seneca, *Hercules furens*, 177–180).

46 Vgl. hierzu KIRNBAUER (Anm. 2), S. 228–231. Hingewiesen sei hier auch auf den Vers *O venussima mulierum* ... oberhalb des Texteintrags *Wir feins geslecht* ..., Sche 153 oben auf dem hinteren Spiegelblatt.

47 Vgl. den Beitrag von Clara Strijbosch in diesem Band.

sein Büchlein als eines der *libri a paucis legendi* im Kontext seiner Bibliothek nicht ohne weiteres für andere zugänglich war.

Zu erwähnen ist aber auch noch ein anderer Kontext, der die Beischriften erklären könnte. Bettina Wagner fand in den Materialien Hartmann Schedels mit Briefen, Notizen und Rezepten auf der Rückseite eines Zettels Verse, die sie als ein Zitat aus Freidank (*Fridankes Bescheidenheit*) identifizieren konnte.⁴⁸ Belegt ist damit sein Interesse für solche Verse, die er auch an anderer Stelle als in seinem *Liber musicalis* notierte. Im Falle dieser Freidank-Zeilen könnte dieses Interesse allerdings auch dadurch befeuert worden sein, dass Schedel den Grabstein Freidanks 1464 in Treviso persönlich ‚entdeckte‘.⁴⁹

4 Neu aufgefundene Materialien

In Hinblick auf Schedels Verhältnis zu Verskünsten ist auf ein neu aufgetauchtes weiteres Exemplar (bzw. eine spätere Abschrift) von Schedels *Liber genealogiae et rerum familiarum* hinzuweisen, das im Jahr 2000 im Antiquariatshandel auftauchte und von dort bald auch wieder in offenbar französischem Privatbesitz verschwand.⁵⁰ Interessant ist in dieser Zusammenstellung u. a. ein ‚Porträt‘ Schedels, ähnlich der bereits bekannten und öfters abgebildeten Darstellung.⁵¹ Wie nun aber deutlich wird, handelte es sich bei dieser Darstellung ursprünglich wohl um ein Doppelpor­trät Schedels und seiner ersten Frau Anna Heugel (1454–1485), die er 1475 heiratete.⁵² So lösen sich auch die Beischriften ober- und unterhalb der Porträts auf – nämlich als gegenseitige Liebes- und Treueschwüre. So steht oberhalb der Darstellung Hartmann Schedels im roten Doktorentalar der Vers

48 Clm 29710(1) Nr. 27 *Frau diner minn mein hercz begert / ich wolt das es wurd gewert / Versagen ist der frauen sit / doch ist in lib das man sy pit*. Bettina WAGNER: Schedae Schedelianae. Neu aufgefundene Notizzettel und Briefe von Hartmann und Hermann Schedel in der Bayerischen Staatsbibliothek München. In: Hartmann Schedel (1440–1514) und sein Werk. Akten des gemeinsam mit dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, dem Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg und dem Stadtarchiv Nürnberg am 28./29. Oktober 2014 veranstalteten Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Hg. von Franz Fuchs. Wiesbaden 2016 (Pirckheimer-Jahrbuch 30), S. 257–288, hier S. 284.

49 Siehe Henry SIMONSFELD: Eine deutsche Colonie zu Treviso im späteren Mittelalter. Mit einem Excurs: Freidanks Grabmal. In: Abhandlungen der historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 19. München 1891, S. 543–638, hier S. 584–589.

50 Hugo WETSCHEREK: Hartmann Schedels *Liber genealogiae et rerum familiarum*. Ein unpubliziertes Manuskript aus Fugger-Besitz. Wien 2000 (Katalog Antiquariat Inlibris 8).

51 Clm 30, fol. IIv; vgl. auch das Titelblatt bei KIRNBAUER (Anm. 2) oder WAGNER (Anm. 12), S. 79.

52 WAGNER (Anm. 12), S. 80–82 (mit Abb. auf S. 81); WETSCHEREK (Anm. 50), S. 27.

Omnia postposui tu sola mihi placuisti / Respuerem pro te quicquid in orbe manet.

[Alles habe ich um Deinetwillen zurückgestellt; Du allein hast mir gefallen. Für Dich würde ich alles verschmähen, was es sonst auf der Erde gibt.]

sowie unterhalb davon

Pectore te nostro per secula aeterna geremus / Tu mihi solamen tutaque sola mihi es.

[Ich werde dich in meinem Herzen durch ewige Zeiten tragen / Du bist mir Trost und du allein mir sicher.]

Ergänzt wird dies durch die Verse ober- bzw. unterhalb der Darstellung seiner Ehefrau Anna Heugel:

Etas, genus, virtus, certe mea pectora mouit: / His furor incubuit rabiesque libidinis arsit.

[Alter, Stand und Tugend bewegten gewiss mein Herz: Seine Leidenschaft stürzte sich darauf und das Ungestüm des Begehrens entbrannte.]

Iamque vale ut facis ueteris seruator amoris / Sis precor et semper jam memor ipse mei.

[Schon leb wohl – ich bitte dich, dass Du die Fackel der alten Liebe bewahrst und immer selbst an mich denkst.]

Auch hier kann mindestens ein Zitat nachgewiesen werden.⁵³ Entstanden ist dieses Doppelporträt (bzw. seine Vorlage) nicht vor 1474/75, also in einem Zeitraum rund um Schedels erste Heirat, die einen wichtigen Schritt seines auch sozialen Aufstiegs darstellte. Diese eleganten Disticha scheinen dabei passend zur Selbstrepräsentation als humanistisch gebildeter Gelehrter. Vielleicht liegt in diesem Selbstbild auch eine Erklärung, warum Hartmann Schedel in dieser Zeit das Interesse an den früher gesammelten *cantilenae amoris* in deutscher Sprache verloren hat.

Ein ganz anders gelagertes Addendum betrifft die bislang offen gebliebene Identifikation eines auffallend oft in der Quelle genannten Komponisten, mit leicht variierenden Schreibweisen: *Tauront uel thourot* (Sche 22, fol. 25r) bzw. *Touront* (Sche 38, fol. 44v; Sche 39, fol. 46v; Sche 57, fol. 66v).⁵⁴ So hat ein Quellenfund von Paweł Gancarczyk und Martin Staehelin ergeben, dass es sich um einen gewissen Johannes Tourout handelt, der 1460 als *cantor et familiaris* in Diensten von Kaiser Friedrich III. (1415–1493) nachgewiesen werden kann (hier mit der Schreibweise *Tourout*, was auf einen gleichnamigen Geburtsort Torhout/Thourout in der Nähe

⁵³ *Omnia postposui* ... ist ein Distichon aus *De amore* des Pamphilus; WAGNER (Anm. 12), S. 82.

⁵⁴ Interessanterweise finden sich in Schedels Index auf fol. 168r die Schreibweisen *Tauront primo* (für Sche 57) und *Touront secundo* (für Sche 38).

von Brügge verweist).⁵⁵ Die mit seinen Namen verbundene Musik zeigt eine klare französische oder flämische Herkunft, überliefert ist sie hingegen fast ausschließlich in zentraleuropäischen Quellen. Dabei gehört Schedels *Liber musicalis* – neben dem *Buxheimer Orgelbuch* und dem sogenannten *Trienter Codex 88* –⁵⁶ zu den frühesten Quellen, in denen seine Musik aufgezeichnet ist.⁵⁷

In Tourouts Œuvre gibt es – neben drei- und vierstimmigen Messen und Motetten – auch Stücke, die zwar in den Quellen einen lateinischen Text tragen, musikalisch aber als weltliche Chanson (bzw. in Rondeau-Form) zu identifizieren sind. Allerdings gibt es auch Stücke, die deutsche Lieder gewesen sein könnten, wie etwa der textlose Eintrag in Barform bzw. stolliger Strophenform Sche 38 (fol. 44v–45r). Tourouts Vertrautheit mit deutschen Liedern zeigt sich auch in Messzyklen, die über deutsche Lieder komponiert wurden, etwa über das bereits genannte Lied *Groß senen* (Sche 49) mit einem Messzyklus über den Tenor und Teile des Cantus im sogenannten *Trienter Codex 89*.⁵⁸ Tourouts Agieren über die vermeintlichen Gattungs- und Sprachgrenzen hinweg wird weiter dadurch kompliziert, dass bereits vermutet wurde, bei dem Liedeintrag *Groß senen* in Schedels *Liber musicalis* handle es sich tatsächlich um eine ‚eingedeutsche‘ Fassung einer berühmten Chanson, *J’ay pris amours*.⁵⁹ Damit eröffnen sich neue Fragestellungen, wie eine Reihe von Einträgen in Schedels *Liber musicalis* zu erfassen und zu edieren sind.⁶⁰

5 Die Edition – eine bislang unendliche Geschichte ...

Wie eingangs bereits berichtet, steht bis heute die seit Mitte der 1940er Jahre angekündigte Edition der Quelle im Rahmen von *Das Erbe deutscher Musik* (EDM) noch

55 Vgl. Martin STAEHELIN: Uwagi o wzajemnych związkach biografii, twórczości i dokumentacji dzieł Piotra Wilhelmiego z Grudziądza. In: *Muzyka* 49 (2004), S. 9–19, sowie die Zusammenfassung des Forschungsstands bei Paweł GANCARCZYK: Johannes Tourout and the Imperial ‚Hofkantorei‘ ca. 1460. In: *Hudební věda* 50 (2013), S. 239–258.

56 Trento, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1375 (Sigle Tr 88).

57 Tourouts Werk wird inzwischen durch Zuschreibungen von in diesen Quellen anonym überlieferter Musik erweitert; siehe Johannes TOUROUT: Ascribed and attributable compositions in 15th-century sources from Central Europe. Hg. von Jaap van Benthem. Bd. I: *Missa Mon oeil/Missa Groß Sehnen ich im Herzen trage*. Utrecht: 2015, S. xi.

58 Trento, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1376 (Sigle Tr 89); siehe TOUROUT (Anm. 57).

59 TOUROUT (Anm. 57), S. xv–xxix und S. 90–93 (Appendices 2 + 3).

60 Vgl. hierzu auch KIRNBAUER: *Lied, Chanson, Cantilena* (Anm. 5).

aus.⁶¹ Nachdem Heinrich Bessler auch noch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und nach seinem Wechsel 1948 von Heidelberg nach Jena und dann Leipzig in die sowjetische Besatzungszone und spätere DDR noch weiter an seiner Ausgabe gearbeitet hatte, endeten 1966 seine inhaltlichen Arbeiten an der Edition.⁶² Nicht zuletzt verhinderte seine Erkrankung einen Abschluss, und auch die Versuche seines Schülers Peter Gülke, in den folgenden Jahren das Manuskript druckfertig zu machen, blieben erfolglos. 1978 wurde als Vorauspublikation im Rahmen von EDM ein Faksimile der Quelle veröffentlicht, das als „anschauliches Bild der Quelle selbst [...] an vielen fraglichen Stellen lange Beschreibungen im Kritischen Bericht“ der beiden folgenden Übertragungsbände überflüssig machen sollte.⁶³ Es vergingen allerdings wiederum einige Jahre, bis Anfang der 1990er Jahre schließlich Wolfgang Horn (1956–2019) mit der ‚Endredaktion‘ betraut wurde. Dabei wurde aber rasch deutlich, dass die Materialien in der Form eigentlich nicht mehr publizierbar waren, was zum einen an eigenwilligen und sehr subjektiven Editionsentscheidungen Besslers (etwa die Edition der deutschen Lieder im sogenannten Wechselrhythmus) lag, zum anderen hätten auch die neueren Forschungen zum internationalen Repertoire eingearbeitet werden müssen. Wolfgang Horn kam erst in den letzten Jahren wieder dazu, sich diesem Editionsprojekt zu widmen, wobei er sich mit Unterstützung von Andreas Pfisterer bemühen wollte, statt Besslers weitgehenden Emendationen nur „minimal-invasive“ und „stets philologisch begründbare Notentexte“ zu veröffentlichen.⁶⁴ Er hatte sich den Abschluss der Arbeiten an dieser Edition für die Zeit seiner Emeritierung vorgenommen – leider verstarb Wolfgang Horn aber inzwischen viel zu früh.

Zwischenzeitlich war der Germanist Paul Sappeler (1939–2010) mit einer neuen Edition der deutschen Texte beauftragt worden, da Richard Kienast sie auch sprachlich sehr stark bearbeitet hatte. Sappeler widmete seine Edition als Typoskript 1997 Burghart Wachinger zum 65. Geburtstag und plante eine Separatausgabe in der *Altdeutschen Textbibliothek*, was aber ebenfalls nie verwirklicht wurde.⁶⁵ Nach

61 Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine Ausgabe von zwölf Liederträgen vermerkt, die sich allerdings eher an Musikamateure richtet: Das *Schedelsche Liederbuch*. Ein- und zweistimmige Lieder. Hg. von Frank S. Wunderlich. Reichelsheim 2004.

62 Wolfgang HORN: Zur Geschichte der vorliegenden Ausgabe (Typoskript zur geplanten Edition als EDM Band 74, datiert „im Herbst 1992“), 1 (dort auch die folgenden Informationen).

63 Das *Liederbuch* des Dr. Hartmann Schedel. Faksimile. Hg. von Bettina Wackernagel Kassel u. a. (Erbe deutscher Musik 84, Abt. Mittelalter Bd. 21), S. v.

64 Dies in einem Email-Verkehr im Januar 2019.

65 Siehe auch die Darstellung bei WACHINGER (Anm. 20), S. 374–375, der zudem interessante Überlegungen zur Deutung der Textüberlieferung am Beispiel von *Ein lip hat ich mir außirkoren ...* (Sche 7, fol. 7v–8r) bietet.

dem Tode von Paul Sappler hat Burghart Wachinger die Weiterarbeit an den Texten übernommen.

Es ist nun geplant, in Absprache mit der Editionsleitung von *Das Erbe deutscher Musik*, dem Bärenreiter-Verlag und der Witwe Wolfgang Horns die Edition des *Schedelschen Liederbuchs* in absehbarer Zukunft auf der Grundlage der vorliegenden Materialien doch noch zu einem glücklichen Ende zu führen. Die Bedeutung von Schedels *Liber musicalis* rechtfertigt diese Bemühungen.

Cordula Kropik

Zweideutigkeiten in guter Gesellschaft. Exemplarische Beobachtungen zur literarischen Praxis des spätmittelalterlichen Liebeslieds

Liebeslieder des späten Mittelalters sind einer modernen Lektüre nicht leicht zugänglich. Das gilt besonders für die Art von Liebesliedern, die in weltlichen Liederbüchern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts überliefert sind. Wer sich einmal näher mit ihnen befasst hat, wird sich wahrscheinlich an einen ersten Eindruck erinnern, der von Irritation und Befremden geprägt war: Ob man die Lieder vom Minnesang des hohen Mittelalters herkommend ins Auge fasst oder vor dem Hintergrund eines lyrischen Paradigmas der Neuzeit liest, macht dabei im Prinzip keinen großen Unterschied. Sie wirken repetitiv und stereotyp, formal anspruchslos, inhaltlich banal, oft inkohärent und nicht selten sogar mehr oder weniger ‚kaputt‘.¹ Zwar blitzen hier und da interessante Wendungen auf oder es begegnen traditionelle Motive in origineller (oder seltsam verzerrter) Zusammenstellung; bisweilen werden auch metrisch-reimtechnische Kunstfertigkeit und dichterischer Gestaltungswille erkennbar – doch bleibt all dies transitorisch und schwer zu greifen.² Die Einordnung ist schon allein deshalb schwierig, weil Dichternamen

1 Pointiert dazu: Matthias MEYER: Von Falken, Trappen, Eulen und Hirschen. Ein liederlicher Liederzoo. In: *Neophilologus* 86 (2002), S. 417–435; Manfred KERN: Der veruhnte Falke. Anmerkungen zu einer möglichen Ästhetik der spätmittelalterlichen Liebeslyrik. In: *Neophilologus* 86 (2002), S. 567–586. Analoges ist für die Gattung der Minnerede zu sagen, die „dem Liebeslied vor allem hinsichtlich der Sprechsituation und des Inhalts sehr ähnlich [ist], sich aber vor allem dadurch [unterscheidet], dass sie nicht zum Singen gemacht“ ist: so Ludger Lieb in diesem Band (S. 39). Zu den Möglichkeiten des literaturwissenschaftlichen Umgangs mit diesem Texttyp vgl. Ludger LIEB, Otto NEUDECK: Zur Poetik und Kultur der Minnereden. Eine Einleitung. In: *Triviale Minne? Konventionalisierung und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden*. Hg. von dens. Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 40), S. 1–17. Zur Problematischen Kohärenz mittelalterlicher Lyrik im Allgemeinen zuletzt die Beiträge in: Susanne KÖBELE u. a. (Hg): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94).

2 KERN (Anm. 1) beschreibt das Phänomen mit den Begriffen von ‚Verwilderung‘ und ‚Hybridität‘. Vgl. auch 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, Manfred Eikermann, Anne Simon. Berlin, New York 2005 (TMP 7), S. 371–393.

ebenso fehlen wie das Bewusstsein künstlerischer Urheberchaft. Als Diskurs ohne Autorfunktion und in schlichten Gebrauchsmanuskripten ohne klar erkennbares Ordnungsprinzip aneinandergereiht,³ gewinnen die Lieder insgesamt das Ansehen eines Stroms von träge dahinfließenden literarischen Gestaltungselementen. Hier ist alles merkwürdig unveränderlich und unfest zugleich: Strophenformen und Reimtypen, Motive, Rederegister, Gedanken und Formulierungen wiederholen sich ständig, werden aber immer wieder neu ge- und entmischt, kombiniert und rekombiniert. Da weder Verfasserschaft bzw. individueller Stil- und Kunstwille noch inhaltlich-formale Stringenz als Kristallisationskerne wirken, bleibt eine textuelle Verfestigung⁴ weitgehend aus: Die einzelnen Elemente fließen scheinbar ebenso leicht wieder auseinander, wie sie in wechselnden Gebilden zusammenfinden; Spezifisches und Bleibendes ist kaum auszumachen.

Was man als bloßen Lektüreeindruck so oder ähnlich zur Kenntnis nehmen und stehen lassen kann, ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht eine Herausforderung. Wie ist mit einem literarischen Typus umzugehen, der sich nicht nur den Kategorien von Autor und Werk entzieht, sondern augenscheinlich auch ein ganz spezielles Modell offener Textualität generiert?⁵ Wie ist unter diesen Voraussetzungen das Verhältnis von Textproduktion, -rezeption und -reproduktion zu

3 Zum Überlieferungstyp des handschriftlichen weltlichen Liederbuchs Franz-Josef HOLZNAGEL: *wil gi horen enen sanck?* 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, bes. S. 311–319. Vgl. auch 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. Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag. Hg. von Oliver Krämer, Martin Schröder. Essen 2013 (Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik 3), S. 74–87.

4 Ich gehe von einem Textbegriff aus, der einen ‚Text‘ durch „sprechsituationüberdauernde Stabilität“ von einer ‚Sprechhandlung‘ abgrenzt. Was im Paradigma des spätmittelalterlichen Lieds in diesem Sinne als ‚stabil‘ gelten darf, wäre freilich zu diskutieren. Zu diesem Textbegriff: 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 1993 (Archäologie der literarischen Kommunikation 1), S. 24–43, hier S. 32. Speziell zur Textualität des spätmittelalterlichen Lieds Cordula KROPIK: *Texte in Auflösung? „Diskordanzen“ in der anonymen Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts*. In: *Spielformen des Lyrischen im späten Mittelalter*. Hg. von Jens Haustein und Dorothea Klein. Wiesbaden 2023 (Imagines Medii Aevi 57), S. 1–20.

5 Zum Konzept des offenen Textes, die Diskussionen der New Philology zusammenfassend und perspektivierend Peter STROHSCHNEIDER: *Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur „New Philology“*. In: *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. Hg. von Helmut Tervooren, Horst Wenzel. Berlin 1997 (ZfdPh-Sonderheft 116), S. 62–86.

beschreiben, oder genauer: wie ist es überhaupt zu erfassen? Denn wo Stereotypie und textuelle Offenheit herrschen, da ist im Einzelfall nur selten zu bestimmen, wie einzelne Texte konkret zusammenhängen. Entsprechend schwierig ist es, literaturgeschichtliche Verbindungen, Entlehnungsvorgänge und die Entwicklung von Traditionslinien herauszuarbeiten.

Umso mehr lohnt es sich, immer da genau hinzusehen, wo Abhängigkeiten zwischen Texten doch einmal erkennbar werden: Hier scheinen poetologische Gestaltungsprinzipien, Gebrauchsformen und Verbreitungsweisen exemplarisch auf. Natürlich sind die Befunde von Fall zu Fall verschieden; doch sind sie erst einmal zu sichern und zu sammeln, bevor versucht werden kann, sie in ein Gesamtbild einzuordnen.⁶ Einem dieser Fälle ist die vorliegende Untersuchung gewidmet. Sie fasst drei Lieder genauer ins Auge, die trotz des zeitlichen, geographischen und kulturellen Abstands, der sie voneinander trennt, als Teil eines zusammenhängenden Bearbeitungs- und Übertragungsprozesses identifiziert werden können. Dass hier greifbar wird, was sonst im Strom der Retextualisierung⁷ verschimmt, ist einer ganz eigenen Pikanterie zu verdanken, die die drei Lieder miteinander verbindet. Es ist eine in bestimmter Weise hergestellte erotische Zweideutigkeit, die es erlaubt, über die allgemeine Topik der Gattung hinaus ein konkretes Verwandtschaftsverhältnis zwischen den Liedern herzustellen. Die Art und Weise, in der sich die Zweideutigkeit von Lied zu Lied fortsetzt und verändert, liefert dabei wichtige Indizien für einen kulturraumübergreifenden Transfer, der bislang zwar gesehen, aber noch kaum an einzelnen Texten dokumentiert wurde. Vor allem aber rücken sowohl die Lieder selbst als auch das soziale Umfeld, in dem sie entstehen, weitergegeben und umgeformt werden, ins Licht des ‚geselligen Sangs‘: Es zeigt sich, dass die Lieder nicht nur von und für Gemeinschaften gemacht sind, sondern auch von einer Gemeinschaft auf die andere übertragen werden und im Zuge dessen einem spezifischen Wandel unterliegen. Es wird somit etwas sichtbar, das man als typisch für eine ‚Poetik des Geselligen‘ beschreiben kann.⁸

6 Dieses Desiderat markiert auch HOLZNAGEL: *wil gi* (Anm. 3), S. 325. Exemplarisch dazu Franz-Josef HOLZNAGEL, Hartmut MÖLLER: Ein Fall von Interregionalität. Oswalds von Wolkenstein *Wach auf mein hort* (KI 101) in Südtirol und Norddeutschland. In: Regionale Literaturgeschichtsschreibung. Aufgaben, Analysen und Perspektiven. Hg. von Helmut Tervooren, Jens Haustein. Berlin 2003 (ZfdPh-Sonderheft 122), S. 102–133.

7 Ich verwende den Begriff in einem weiten Sinn. Vgl. dazu die Beiträge des Bandes von Joachim BUMKE, Ursula PETERS (Hg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Berlin 2005 (ZfdPh-Sonderheft 124); darin bes.: Franz-Josef HOLZNAGEL: *Habe ime wis und wort mit mir gemeine*. Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze, S. 47–81.

8 Ich habe das Phänomen in etwas anderer Perspektive für das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* beschrieben: Cordula KROPIK: Augenweide? Abgemäht! Metaphorische Responionen im Liederbuch der Clara Hätzlerin. In: PBB 140 (2018), S. 360–394.

1 Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift mgf 922*: Soziokultureller Kontext und literarische Praxis

Das erste und älteste der drei hier zu betrachtenden Lieder befindet sich in einer Handschrift, die am Anfang der Überlieferung steht und in gewisser Weise auch den Beginn des literarischen Typus markiert.⁹ In dieser Eigenschaft führt sie gleich mehrfach in einen Schnittpunkt der Kulturen und ihrer literarischen Diskurse.¹⁰ Die *Berliner Liederhandschrift mgf 922*¹¹ ist im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts (zwischen 1410 und 1430) im Gebiet zwischen Rhein und Maas entstanden, also etwa da, wo heute die deutsch-niederländische Grenze verläuft.¹² Unter den in ihr aufgezeichneten Texten finden sich unter anderem Minnereden hochdeutscher Provenienz und ein flämischer Versroman (*Seghelijn van Jerusalem*);¹³ daneben überliefert sie in zwei kleineren Sammlungen (Nr. 1–71: fol. 50r–70v; Nr. 72–86: fol. 131r–134v) insgesamt 86 Lieder, die in einer deutsch-niederländischen Misch-

⁹ Vgl. Horst BRUNNER: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400 [1983]. In: Ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 246–263; Doris STITIG: *Vil wonders machet minne*. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Göttingen 1987 (GAG 465); Burghart WACHINGER, Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert [1999]. In: Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin, New York 2011, S. 39–66, hier bes. S. 48–52.

¹⁰ Ich adaptiere die Formulierung von Helmut TERVOOREN: Die Haager Liederhandschrift, Schnittpunkt literarischer Diskurse. In: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Hg. von dems., Horst Wenzel. Berlin 1997 (ZfdPh-Sonderheft 116), S. 191–207.

¹¹ Berlin, SBB-PK, mgf 922 (Sigle mgf 922). Ausgabe: Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922. Hg. von Margarete Lang. Die Weisen bearb. von Joseph Müller-Blattau. Berlin 1941 (Studien zur Volksliedforschung 1).

¹² Grundlegende Literatur: Helmut LOMNITZER: Art. Berliner Liederhandschrift mgf 922. In: ²VL, Bd. 1 (1978), Sp. 726 f.; Frank WILLAERT: Laatmiddeleeuwse danslyriek in een land sonder grens. Het Berlijnse liederenhandchrift mgf 922. In: Niederlandistik und Germanistik, Tangenten und Schnittpunkte. Festschrift für Gerhard Worgt zum 65. Geburtstag. Hg. von Helga Hipp. Frankfurt 1992, S. 157–168; Johan B. OOSTERMAN: In daz Niderlant gezoget. De periferie in het centrum: het Maas-Rijngebied als speelveld voor filologen. Nijmegen 2007, <https://repository.uibn.ru.nl/handle/2066/44293> (20.03.2024); Anja BECKER: Komplexe Trivialitäten. Niederrheinische Lyrik des Spätmittelalters aus der Berliner Liederhandschrift mgf 922. In: Mittelniederdeutsche Literatur. Hg. von dems., Albrecht Hausmann (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 64 [2017]), S. 278–293. Zur Lyrik im Rhein-Maas-Raum Helmut TERVOOREN: Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas. Berlin 2006, S. 123–175; Frank WILLAERT: Het Nederlandse liefdeslied in de middeleeuwen. Amsterdam 2021.

¹³ Zu Inhalt und Zusammensetzung der Handschrift bes. OOSTERMAN (Anm. 12), S. 10–16; WILLAERT: liefdeslied (Anm. 12), S. 373–379.

sprache abgefasst sind.¹⁴ Sowohl die Sprachmischung als auch die Zusammenstellung von Minnereden und -liedern finden sich vergleichbar in der etwas älteren *Haager Liederhandschrift* (um 1400),¹⁵ und beiden Handschriften gemeinsam ist auch eine bestimmte Form der Rezeption mittelhochdeutscher Lyrik. Beide überliefern nämlich Strophen und Strophenfragmente bekannter Minnesänger, darunter Reinmars des Alten, Walthers von der Vogelweide und des Tannhäusers; beide zeichnen diese Texte allerdings in z. T. stark veränderter Form auf.¹⁶

Für die *Haager Liederhandschrift* hat man diesen Befund auf eine literarische Praxis zurückgeführt, die mit einer veränderten Haltung zu Literatur im Allgemeinen sowie zu Tradition und Autorschaft im Besonderen einhergeht: Sie zeugt zwar von Interesse und Bewunderung für die Kunst des deutschen Minnesangs, überführt jedoch beides in eine höfische Spielkultur.¹⁷ Diese zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass die Lieder hier, anders als es im dreizehnten und (beginnenden) vierzehnten Jahrhundert für den deutschen Sprachraum angenommen wird, nicht mehr von professionellen oder halbprofessionellen Sängern vor einem (vermutlich) weitgehend passiven Publikum aufgeführt und in einem weiteren Schritt in repräsentativen Handschriften konserviert werden. Stattdessen werden sie von adligen Amateuren in einer Weise realisiert, die alle genannten Rollen und Prozesse ineinander übergehen lässt: Man dichtet selbst, wobei man Strophen und Strophenfragmente des Minnesangs in die eigene Produktion integriert.¹⁸ Im Zuge dessen werden inhaltliche oder formale Bestandteile von Minneliedern nachgeformt, in verschiedene Gattungen oder Gebrauchsformen überführt und je nach Bedarf gesungen oder vorgelesen; das Ergebnis wird in Handschriften aufgezeichnet, die

14 „Der Basisdialekt ist ripuarisch, allerdings durchsetzt mit nördlicheren, d. i. mittelniederländischen Elementen in der Graphie, im Lautstand, in Grammatik und Lexik.“ TERVOOREN (Anm. 12), S. 145.

15 Zur *Haager Liederhandschrift* (Den Haag 128 E 2: Den Haag/s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 128 E 2) ebd., S. 131 f.; WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), S. 341–372. Zum Vergleich der Handschriften bes. auch Dini HOGENELST, Margareet RIERINK: *Praalzucht, professionalisme en privécollecties. De functie van Middelnederlandse profane liedverzamelingen rond 1400*. In: *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Hg. von Frank Willaert. Amsterdam 1992, S. 27–55.

16 Der mgf 922 überliefert das Reinmar-Lied MF 185,27 (Nr. XXIV) sowie Lied IX des Tannhäusers (Nr. LIV). In der *Haager Liederhandschrift* finden sich Strophen und Strophenfragmente u. a. von Reinmar dem Alten, Walther von der Vogelweide, Dem von Sachsendorf und Frauenlob. Vgl. Ingeborg GLIER: *Art. Haager Liederhandschrift*. In: ²VL Bd. 3 (1981), Sp. 358–360, TERVOOREN (Anm. 10), S. 198–203; WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), S. 352–360, 380.

17 TERVOOREN, (Anm. 10), S. 193–196; HOGENELST, RIERINK (Anm. 15), bes. S. 44 f. In größerem Zusammenhang auch WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), bes. S. 301–400.

18 Pointiert dazu HOGENELST, RIERINK (Anm. 15), S. 39–55; WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), S. 301–333, bes. S. 313.

wie die *Haager Liederhandschrift* „weniger Repräsentationsobjekt und mehr Reper-toirebuch“ sind.¹⁹

Für die Liedsammlung des mfg 922 gilt im Prinzip dasselbe: Auch sie dürfte auf die gemeinschaftliche Praxis von adligen Dilettanten zurückgehen und auch bei ihr zeugen Zitate und Reminiszenzen von einer affirmativen Adaption des deutschen Minnesangs. Im Vergleich zur *Haager Liederhandschrift* legt man hier freilich mehr Wert darauf, lyrische Strophenformen zu bewahren. Während dort die Tendenz zu beobachten ist, Lied und Rede metrisch aneinander anzugleichen und z. T. sogar Texte aus verschiedenen Metren kompiliert werden,²⁰ finden sich hier auffällig viele regelmäßig gebaute, dreistrophige Lieder mit ausgeprägten metrisch-musikalischen Wiederholungsstrukturen. Gut die Hälfte der Lieder weist einen Refrain auf, wodurch sie in den Einflussbereich der im französischen Sprachraum verbreiteten *formes fixes* rücken – vierzig sind sogenannte *Virelai*-Balladen, fünf sind *Rondeaus* –; und unter den restlichen Liedern befinden sich viele mit drittem Stollen.²¹ Wenn man mit der Forschung davon ausgeht, dass solche Wiederholungsstrukturen zu den typischen Merkmalen von Tanzliedern gehören, dann kann dieser Befund als Hinweis auf den Gebrauch gewertet werden: Die Lieder der *Berliner Liederhandschrift* könnten im Rahmen einer an den niederrheinischen Höfen ausgeprägten Geselligkeitskultur zu Gesang und Tanz dargeboten worden sein.²² Damit einher geht eine charakteristische Verschiebung hin zum ‚mittleren System‘.²³ Neben dem

19 TERVOOREN (Anm. 10), S. 196. Er ergänzt: „Es scheint, als ob der Hof in ihr [d. h. der *Haager Liederhandschrift*, CK] die kulturellen Handlungen seiner Mitglieder dokumentiert und archiviert, zwar nicht alle, aber doch ‚het collectieve bezit van het hoofse gezelschap, dat zich het lied in dans en samenzang toeëigende‘.“ Ebd., S. 198, zit. HOGENELST, RIERINK (Anm. 15), S. 50.

20 TERVOOREN (Anm. 10), S. 194 f.

21 WILLAERT: *danslyriek* (Anm. 12), S. 159–164; WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), S. 386–389.

22 WILLAERT: *danslyriek* (Anm. 12), S. 163 f.; vgl. auch Frank WILLAERT: *Hovedans*. Fourteenth-century dancing songs in the Rhine and Meuse area. In: *Medieval Dutch Literature in its European Context*. Hg. von Erik Kooper. Cambridge 1994 (Cambridge Studies in Medieval Literature 21), S. 168–187. Im europäischen Zusammenhang ist die Korrelation von Refrain- und Tanzlied differenzierter zu fassen: Im französischen Lied lösen sich einzelne Formen des Refrainlieds (bes. Ballade und *Rondeau*) um 1300 vom Gebrauch des Tanzes und werden zum *grant chant* nobilitiert. Dazu aus musikwissenschaftlicher Perspektive Michael KLAPER: Zwischen Tanzlied und *grand chant*: Überlegungen zum Refrainprinzip im französischen Lied um 1300. In: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300)*. Lieder zum Tanz – Tanz im Lied. Hg. von Dorothea Klein. Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 31–49.

23 Zum ‚mittleren System‘ Gert HÜBNER: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘. In: *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28./29.11.2003. Hg. von dems. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum *Daphnis* 37), S. 83–117.

weltlichen Œuvre des Mönchs von Salzburg stellt die Sammlung des mfg 922 das früheste Corpus von Liebesliedern dar, das vermehrt Liedtypen wie (Neujahrs-)Grüße und Abschiedslieder überliefert; hinzu kommen weitere typische Züge wie Farbensymbolik, Anspielungen auf den Namen der Geliebten u. ä.²⁴ Anders als bei den Minnesang-Zitaten und französisch beeinflussten Strophenformen lassen die Parallelen in diesem Fall kaum auf eine direkte Abhängigkeit schließen; sehr viel wahrscheinlicher hängen sie mit einem Wandel zusammen, der die Lyrik an der Wende zum fünfzehnten Jahrhundert im hoch- und oberdeutschen wie im niederländisch-niederrheinischen Sprachraum gleichermaßen erfasst. Der literarische Transfer von Süd nach Nord (Minnesang) und West nach Ost (*formes fixes*) steht in den Liedern des mfg 922 von vornherein unter dem Zeichen eines übergreifenden Umbruchs in der Gattung des Liebeslieds.²⁵

An Lied VIII der Berliner Liedsammlung lässt sich all dies in exemplarischer Deutlichkeit zeigen. Der Blick auf den Text zeigt die charakteristische Form der Virelai-Ballade: Das Lied besteht aus drei, hier zehnzeiligen Strophen in Kanzonenform (4a, 4a, 4b/4c, 4c, 4b // 4d, 4e, 4e, 4d), wobei der Abgesang metrisch und musikalisch in einem Refrain wiederholt wird, der in der Handschrift *vor* der ersten Strophe steht und wohl auch zuerst gesungen wurde (4X, 4-F, 4-F, 4X).²⁶ In das so geschaffene Wiederholungsmuster fügt sich ein Text, der im Vokabular des Minnesangs formuliert ist und augenscheinlich auch im Wertehorizont der hohen Minne verstanden werden will:²⁷

Ref.	<i>In yrme dienst bin ich bereyt und wil yr dienen al miin daghe mit eynen, die ich by mer draghe: das ist der gueden wille miin.</i>	In ihrem Dienst bin ich bereit und will ihr zeitlebens dienen, mit einem, den ich bei mir trage: das ist mein guter Wille.
1	<i>Voer was verwaet die tsartz guet, das yr das dinch van mer wol duet und ich bin yr ghevanghen man und ze das niet bekennen wil?</i>	Wie kann die gute Zarte erwarten, dass ihr mein Ding Behagen verschafft und dass ich ihr Gefangener bin, obwohl sie das nicht zugeben will?

²⁴ Zwischen Minnesang und Volkslied (Anm. 11), S. 93–95, LOMNITZER (Anm. 12), BECKER (Anm. 12).

²⁵ In diesem Sinne auch HOGENELST, RIERINK (Anm. 15), S. 50 f., die die inhaltlichen und formalen Parallelen explizit auf den gemeinschaftlichen Gebrauch zurückführen.

²⁶ Zu dieser Definition: WILLAERT: danslyriek (Anm. 12), S. 159 f.

²⁷ Ich transkribiere neu nach der Handschrift mfg 922, fol. 51v/52r, wobei ich Verse absetze, Abkürzungen auflöse, Schaft-S ersetze, die Graphie leicht vereinheitliche und eine moderne Interpunktion einführe (Digitalisat: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647> [20.03.2024]). Vgl. auch die Edition (Zwischen Minnesang und Volkslied, Anm. 11), S. 4 und WILLAERT: liedeslied (Anm. 12), S. 398 f. (mit niederländischer Übersetzung). Die neuhochdeutsche Übersetzung habe ich selbst angefertigt. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Clara Strijbosch.

- | | |
|--|--|
| <p>5 <i>miin cleynes doen, ich dedes dan vyl,
unde ich yr mines gruesen gan.
zy zal oech mer gheloven²⁸ das,
das ich by allen vrouwen gheyn
zo gherne un were und leghe alleyn</i></p> <p>10 <i>aen yren hertzen ane has.</i></p> | <p>Mein geringes Tun würde ich dann oft
wiederholen
und ihr meinen Gruß gönnen.
Sie soll mir auch glauben,
dass ich bei keiner anderen Frau
so gern wäre und nur ihr allein
ohne jeden Hass am Herzen liegen würde.</p> |
| <p>2 <i>Of nu die tsartze tswyfel haet,
das mer niet wol ieghen yr un²⁹ staet
ja steder moet und truwe gaer,
das zal zy ane zorghe ziin:</i></p> <p>5 <i>ich holde zi vast, come ich yr da in,
jo in yr hulde, das neemt zi waer!
dan zal zi mich niet gheren me:
ich wil by yr bliven stede.
das dinch ich yr vyl gherne dete,</i></p> <p>10 <i>io was zi wolde, al deedt das wee.</i></p> | <p>Wenn nun die Zarte Zweifel hat,
dass mir bei ihr nicht zu Stande kommt –
ja: treuer Sinn und reine Beständigkeit;
dann sei sie ohne Sorge:
ich halte sie fest, wenn ich ihr hinein-
komme –
ja: in ihre Gunst, das wird sie bemerken!
Dann wird sie nicht mehr nach mir ver-
langen:
Ich will standhaft bei ihr bleiben.
Das Ding will ich gern für sie tun,
so viel sie will, auch wenn es schmerzhaft
wäre.</p> |
| <p>3 <i>In weys niet, wiet mer ieghens yr leyt,
ich vruch, zi have eyn gaert zo wijt,
jo, hertz, da in zi menighen hayt.
oech weys ich nicht wol ir ghevoech,
5 of zi mit mer yet have ghen[oech],³⁰
io goet, das mer miin vader laet.
yr erve ist breyder vyl dan tmijn.
drie stuch ich van miin vader haen,
wil zi, ich setz yr oben daer aen:</i></p> <p>10 <i>dast ist lijf, hertz unde zin gaer.</i></p> | <p>Ich weiß nicht, was sie von mir hält.
Ich fürchte, sie hat einen so breiten Garten –
ja: Herz, darin hegt sie so manchen.
Auch kenne ich ihre Bedürfnisse nicht,
dahingehend, ob sie an mir genug hat –
ja: an Besitz, den mir mein Vater hinterlässt.
Ihr Erbe ist größer als meins.
drei Teile habe ich von meinem Vater;
will sie, dann setze ich ihr von oben an –
das sind Leib, Herz und all mein Verstand.</p> |

Die Topik des hohen Sangs ist unschwer zu erkennen: Der Sprecher versichert seiner Dame lebenslangen Dienst (R,1 f.). Er stilisiert sich als ihr Gefangener (1,3) und hofft im Gegenzug für die Ausschließlichkeit, Treue und Beständigkeit seiner Zuwendung (1,8 ff.; 2,3 und 8) auf ihre Huld (2,6). Wenn er darüber hinaus ihre Zweifel beklagt (2,1), befürchtet, ihr in finanzieller Hinsicht nicht ebenbürtig zu sein (3,4 ff.) und Konkurrenten erwähnt (3,3), dann übersteigt er freilich zugleich den diskursiven

28 Zwischen Minnesang und Volkslied (Anm. 11), S. 4 und WILLAERT: liedeslied (Anm. 12), S. 398 lesen *ghelonen*. Die Handschrift lässt beide Lesungen zu.

29 Zwischen Minnesang und Volkslied (Anm. 11), S. 4 und WILLAERT: liedeslied (Anm. 12) bessern zu *en*.

30 Das Ende des Wortes ist in der Handschrift unleserlich. Ich ergänze dem Reim entsprechend.

Rahmen des Minnesangs und schlägt den Bogen zum Liebeskonzept des ‚mittleren‘ Systems, wo solche eher praktischen Hindernisse, anders als im Minnesang, eine Rolle spielen.³¹

Die versiert ausgeführte Strophenform sowie die geschickte Verbindung von höfischer Treueversicherung und ‚volksliedhaftem Realismus‘ haben die Forschung dazu bewogen, das Lied vor allem als gefällige Kunstübung im Ausklang des Minnesangs zu klassifizieren.³² Als typisches Werbelied vertrete es die häufigste Form des spätmittelalterlichen Liebeslieds: „Die üblichen Motive wie die Darlegung des Dienstwillens, die Stilisierung des Mannes als des Gefangenen der Frau, die Forderung nach Lohn, Liebes- und Treueversicherung“ seien zwar vom Motiv der Besitzlosigkeit überschattet, würden aber trotzdem die „Hoffnung auf Erhöhung“ begründen.³³ Dass sich das Lied darüber hinaus als ein „erotisch-burleskes Vexierspiel“ gestaltet, das die gängige Rhetorik der Werbung konterkariert, hat man zwar durchaus gesehen,³⁴ bisher aber nur in Ansätzen in den soziokulturellen Kontext der Handschrift eingeordnet und auf literaturgeographische Zusammenhänge befragt.³⁵

Ich möchte diesen Schritt im Folgenden gehen und setze dafür ganz speziell bei der erotischen Zweideutigkeit des Liedes an.³⁶ Wie sehr sie das Lied dominiert, ist leicht zu sehen: Schon der erste genauere Blick lässt keinen Zweifel daran, dass die Formeln des hohen Sangs hier nur die Folie für einen geschickt konstruierten parodistischen Effekt sind. Wie bei Parodien üblich, wird die Kenntnis des Prätextes dabei vorausgesetzt und gebrochen, und zwar mit beträchtlicher Fallhöhe und durchschlagender Wirkung: Hinter dem exklusiven Duktus des Minnesangs wird die Darstellung von sexuellen Handlungen sichtbar. Das ist insofern raffiniert gemacht, als die sexuelle Aussage immer nur angespielt und dann ins Vokabular der höfischen Werbung zurückgenommen wird. In diesem Zusammenhang spielt das Enjambement eine wichtige Rolle, denn als Moment des Innehaltens im Fluss der Rede oder des Gesangs wird es gezielt dazu eingesetzt, die Zuhörenden zum Weiterdenken in eine Richtung anzuregen, die dann im neuen Vers augenzwinkernd korrigiert wird. Das beginnt schon im voranstehenden Refrain. In den ersten drei seiner vier Verse begründet der Sänger seinen Minnedienst:

31 Vgl. HÜBNER (Anm. 23); WACHINGER (Anm. 9), S. 15–29.

32 Zwischen Minnesang und Volkslied (Anm. 11), S. 96.

33 SITTIG (Anm. 9), S. 84–94, hier S. 91. Zum Armutsmotiv auch ebd., S. 141 mit Anm. 86.

34 TERVOOREN (Anm. 12), S. 147. Eine detaillierte Analyse der erotischen Dimensionen des Liedes findet sich bei Gaby HERCHERT: „Acker mir mein bestes Feld.“ Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung. Münster, New York 1996 (Internationale Hochschulschriften 201), S. 174–176.

35 WILLAERT: liefdeslied (Anm. 12), S. 397–400.

36 Meine Deutung deckt sich in Grundzügen mit der HERCHERTS (Anm. 34), akzentuiert aber anders und korrigiert einige Missverständnisse.

*In yrme dienst bin ich bereyt
und wil yr dienen al miin daghe
mit eynen, die ich by mer draghe* (Ref. 1–3)

Der dritte Vers sorgt für eine gewisse Irritation, denn die vorangehende Zusicherung von Beständigkeit (Ref. 2) ist zwar wenig überraschend; – wie aber ist es zu verstehen, wenn der Sänger seinen Dienst ‚mit einem, den ich bei mir trage‘ realisieren will? Er gibt seinem Publikum einen Augenblick Zeit, darüber nachzudenken, bevor er ergänzt: *das ist der gueden wille miin* (Ref. 4). – ‚Das ist mein guter Wille!‘ Beim ersten Hören des Liedes ist das sicherlich noch nicht sonderlich auffällig. Im Publikum könnte der eine oder die andere hellhörig werden, dürfte aber zunächst zu der Annahme neigen, der Sänger habe sich ungeschickt ausgedrückt oder es liege ein Missverständnis vor. Die Aufmerksamkeit ist allerdings geweckt und sie wird im weiteren Verlauf des Liedes zunehmend stärker. Schon zu Beginn der ersten Strophe legt der Sänger nach:

*Voer was verwaet die tsartz guet,
das yr das dinch van mer wol duet* (1,1 f.)

Von was für einem *dinch* ist hier die Rede, und auf welche Weise soll es der Dame *wol due[n]*? Wer solche Fragen stellt, wird unweigerlich einen Bezug zum *eynen* sehen, den der Sänger dem Refrain zufolge bei sich trägt. Der Dienst, von dem er dort spricht, rückt damit ins Licht eines Verdachts, der am Ende der ersten Strophe weiter genährt wird. Denn, so der Sänger:

*das ich by allen vrouwen gheyn
zo gherne un were und leghe alleyn
aen yren hertzen ane has.* (1,8–10)

Was bislang nur für feine Ohren anrücklich klingen mag, wird in den folgenden beiden Strophen unüberhörbar. Dass der Verdacht mehr und mehr zur Gewissheit wird, ist zu einem guten Teil erneut dem Enjambement geschuldet. Die mit ihm verbundenen ‚Denkpausen‘ wirken umso stärker, als sie in jeder Strophe gleich dreimal gesetzt werden, und zwar stets an der gleichen Stelle im vorletzten Vers von Stollen und Abgesang. Aber damit noch nicht genug: Da der Text des jeweils letzten Verses in fünf von sechs Fällen mit dem Ausruf *ja* oder *jo* beginnt, wird der folgende Erwartungsbruch nicht nur betont, sondern könnte auch gut mit der rhythmischen Bewegung des Tanzes koordiniert werden.³⁷

³⁷ Vgl. WILLAERT: *liefdeslied* (Anm. 12), S. 389–391.

Auf ähnliche Weise wird zu Beginn der zweiten Strophe ausgeführt, dass *die tsartse* möglicherweise *tswyfel haet*, / *das mer* [= dem Sprecher] *niet wol ieghen yr un staet* (,zu Stande kommt‘) (2,1 f.). Wenn man nun in die bedeutsame Pause des Versendes etwa hineinfragen möchte: ‚Was denn?‘ – dann lautet die Antwort: *ja steder moet und truwe gaer*. (2,3) –,Ja: Beständige Gesinnung und vollkommene Treue‘. Zu solcher Sorge, so der Sprecher weiter, bestehe allerdings kein Grund, denn, so Vers 5: ‚ich halte sie fest, wenn ich ihr hineinkomme.‘ Und wenn man nun geneigt zu fragen ist: ‚wie bitte?‘, dann antwortet er: ‚Ja: in ihre Gunst‘:

*das zal zy ane zorghe ziiin:
ich holde zi vast, come ich yr da in,
jo in yr hulde, das neemt zi waer!* (2,4–6)

Um alle Zweifel zu beseitigen, betont er am Ende der Strophe nochmals:

*das dinch ich yr vyl gherne dete, –
io was zi wolde, al deedt das wee.* (2,9 f.)

In derselben Manier geht es in der dritten Strophe weiter. In den beiden Stollen gibt der Sänger seiner Befürchtung Ausdruck, den ‚Garten‘ (*gaert*) seiner Dame nicht allein besitzen und ‚ihr nicht genug bieten‘ zu können – wohlgermerkt: *io, hertz / io goet*, also: den Garten ihres Herzens(?) und genug an Besitz.

*Ich weys niet, wiet mer ieghens yr leyt,
ich vruch, zi have eyn gaert zo wijt, –
jo, hertz, da in zi menighen hayt.
oech weys ich nicht wol ir ghevoech,
of zi mit mer yet have gehn[oech], –
io goet, das mer miin vader laet.* (3,1–6)

Im Abgesang spricht er sich gleichwohl Mut zu. Zwar, so sagt er, sei ihr Erbe in der Tat größer. Jedoch hat er ‚drei Teile von seinem Vater‘ die er ihr – so wörtlich – *oben daer aen* setzen kann, wenn sie will. Was er damit meint? Nun: seinen Leib, sein Herz und seinen Verstand.

*yr erve ist breyder vyl dan tmijn.
Drie stuch ich van miin vader haen,
wil zi, ich setz yr oben daer aen:
dast ist lijf, hertz unde zin gaer.* (3,7–10)

Alles in allem erweist sich das Lied somit in der Tat als ein (Vexier-)Spiel mit gezielt platzierten Zweideutigkeiten. Als solches gehört es in einen Diskurs, in dem die Muster des Minnesangs zwar noch präsent sind, aber nicht mehr allzu ernst genom-

men werden. Offenbar kennt, schätzt und reproduziert man diese Muster; man fühlt sich ihnen gegenüber jedoch frei genug, um sie scherzhaft zu wenden. Dafür bedient man sich der Parodie, zielt aber keineswegs darauf ab, die Ideale des Minnesangs zu kritisieren oder gar ins Lächerliche zu ziehen. Wenn die Topoi des hohen Sangs in einer Mischung aus gespielter Ungeschicklichkeit und Koketterie auf einen *contertext* durchsichtig gemacht werden, dann zielt das vielmehr ausschließlich auf ein höfisches Amüsement. Man subvertiert die Konventionen des Minnedienstes, ohne ihre Geltung in Frage zu stellen. Der Effekt besteht im pointierten Witz der erotisch raffinierten Rede. Das Lied fügt sich damit hervorragend ins Bild der Spielkultur, aus der die *Berliner Liederhandschrift* sehr wahrscheinlich hervorgeht. Es zeugt von den literarischen Kenntnissen, den dichterischen Fertigkeiten und nicht zuletzt der bemerkenswerten Freizügigkeit eines Kreises von adligen Laienmusikern, in dem es wohl Teil einer Gesang und Tanz umfassenden Geselligkeitskultur war.

2 Zwei oberdeutsche Echos: *Augsburger Liederbuch 15* und *Liederbuch der Clara Hätzlerin Ha I,78*

Dass das Lied nicht auf diesen Kreis beschränkt blieb; dass es vielmehr aus ihm heraus bis in den oberdeutschen, bzw. genauer: in den fränkisch-schwäbischen Raum getragen wurde, zeigen zwei Lieder, die einige Dekaden später in zwei Augsburger Handschriften aufgezeichnet wurden. Für meine Überlegungen sind sie schon allein deshalb interessant, weil sie belegen, dass der liedkulturelle Transfer nicht nur aus dem deutschen in den niederländischen Sprachraum, sondern auch in umgekehrter Richtung stattfand. Dass es neben der Minnesang-Rezeption am Niederrhein auch einen Einfluss niederrheinischer Lieder auf die hoch- und oberdeutsche Lyrikproduktion gab, ist der Forschung zwar seit längerem bekannt.³⁸ Ihre Schlussfolgerungen basieren aber im Wesentlichen auf Beobachtungen zu Liedformen und Strophenbau – und damit auf Indizien, die insofern auslegungsfähig sind, als hier neben den niederrheinischen auch französische Vorbilder angenommen werden können.³⁹

³⁸ Vgl. dazu WILLAERT (Anm. 12 und 22); Weiterhin Frank WILLAERT: *Dw welt dw ist al allen orten reinisch*. Über die Verbreitung zweier rheinischer Liedgattungen im späten Mittelalter. In: *Literatur und Sprache im rheinisch-maasländischen Raum zwischen 1150 und 1450*. Hg. von Helmut Tervooren, Hartmut Beckers. Berlin 1989 (ZfdPh-Sonderheft 108), S. 156–171. Zusammenfassend mit weiterer Forschung HOLZNAGEL (Anm. 7), S. 67–69.

³⁹ WILLAERT vermutet, dass die Rezeption der *formes fixes* u. a. bei Hugo von Montfort und dem Mönch von Salzburg über die Rheinlande vermittelt worden sei: WILLAERT (Anm. 38), S. 163–170. Sein Standpunkt wird von MÄRZ relativiert, der von einer erneuten Beeinflussung des Mönchs aus

Weitaus stärker ist die Evidenz, wenn wie bei den hier fokussierten Liedern eine Abhängigkeit zwischen den Texten vorliegt. Dass diese bisher nur partiell bemerkt wurde,⁴⁰ mag überraschen, wird aber bei genauerem Hinsehen verständlich. Zum einen ist das niederrheinische Lied in den beiden oberdeutschen Adaptionen so weitgehend umformuliert, dass der Bezug nicht leicht zu erkennen ist. Zum anderen betrifft die Umformulierung nicht nur den Wortlaut, sondern gerade auch die Strophenform: Anders als man auf Basis der Forschungslage wohl vermuten würde, liegt hier weder Kontrafaktur vor noch wird überhaupt ein besonderes Interesse an der Form des Liedes erkennbar. Daraus ergibt sich die Frage nach Art und Intention der bearbeitenden Wiederaufnahme; und von ihr ausgehend führt der Weg zurück zur Problematik einer lyrischen Produktion jenseits der Paradigmen von Autor und Werk. Die ausnehmend starke Varianz der drei Lieder lässt dabei erneut auf die Gegebenheiten einer literarischen Praxis schließen, in der die Gemeinschaftlichkeit von Liedproduktion und -rezeption mit der strukturellen Offenheit von Texten und Strophenformen Hand in Hand geht.

Um dies im Einzelnen erkennbar werden zu lassen, seien die beiden Lieder zunächst gleichfalls in ihre sozial- und überlieferungsgeschichtlichen Kontexte eingeordnet. Vom geographischen und zeitlichen Abstand der Aufzeichnungen war schon die Rede; nachzutragen ist, dass die beiden oberdeutschen Handschriften auch in ein anderes Milieu gehören. Während die *Berliner Liederhandschrift* einem höfisch-aristokratischen Umfeld entstammt, sind sowohl das *Augsburger Liederbuch*⁴¹

der Romania ausgeht. Vgl. Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. Tübingen 1999 (MTU 114), S. 28–30. Überblickend und zusammenfassend dazu Johannes JANOTA: Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied. Berlin 2009 (Vorträge der Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanische Philologie 18), S. 24–30.

40 Soweit ich sehe, ist der Zusammenhang aller drei Texte bisher nirgends notiert worden. Bekannt ist die Konkordanz zwischen Lied 15 des *Augsburger Liederbuchs* und Ha I, 78 im *Liederbuch der Clara Hätzlerin*. Dazu Klaus Jürgen SEIDEL: Der Cgm 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das Augsburger Liederbuch von 1454. Diss. München. Augsburg 1972, S. 244–250; SITTIG (Anm. 9), S. 186 f. Vgl. auch Johannes RETTELBACH: Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg. In: Literatur und Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Hg. von Johannes Janota, Werner Williams-Krapp. Tübingen 1995 (Studia Augustana 7), S. 281–307, hier S. 283 mit Anm. 15. Die Ähnlichkeit zwischen Lied 15 des *Augsburger Liederbuchs* und Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift* konstatiert allein HERCHERT (Anm. 34), S. 176. Sie bemerkt allerdings wiederum nicht die Parallele zum *Liederbuch der Clara Hätzlerin*.

41 München, BSB, Cgm 379 (Sigle Au). Die Handschrift wird gelegentlich auch das *Ältere Augsburger Liederbuch* genannt, um es von der *Augsburger Liederhandschrift* (1505/19) zu unterscheiden. Vgl. dazu RETTELBACH (Anm. 40). Ausgabe: Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454. Hg. von Johannes Bolte. In: Alemannia 18 (1890), S. 97–127 und S. 203–237. Grundlegende Literatur: Michael CURSCHMANN: Art. Augsburger Liederbuch. In: ²VL, Bd. 1. (1978), Sp. 521–523. SEIDEL (Anm. 40), bes. S. 13–25 und 29–133. SITTIG (Anm. 9), S. 18–20.

als auch das *Liederbuch der Clara Hätzlerin*⁴² in der freien Reichsstadt Augsburg entstanden und mit einigem Recht als ‚bürgerlich‘ zu bezeichnen. Als „aus den Privatinteressen eines bürgerlichen Haushalts erwachsen“ hat man die ältere der beiden Handschriften, das 1454 beendete *Augsburger Liederbuch*, bezeichnet,⁴³ und mit Jörg Roggenburg konnte auch der Erstbesitzer und (vermutliche) Auftraggeber des 1470/71 entstandenen *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* als Augsburger Bürger identifiziert werden.⁴⁴ Trotz dieser raumzeitlichen und sozialen Nähe sind die Handschriften in vielerlei Hinsicht sehr unterschiedlich. Die Differenzen beginnen schon bei den Umständen der Aufzeichnung, setzen sich fort beim Aufbau und betreffen nicht zuletzt Quellen und Vorlagenverhältnisse. Der Vergleich ist insofern nicht ganz einfach, als die Qualität der Befunde stark differiert. Doch sind sie immerhin aussagekräftig genug, um wesentliche Punkte herauszuarbeiten.

Für das *Augsburger Liederbuch* sind die Indizien überschaubar. Einer Notiz auf fol. 147v zufolge wurde sein Liedteil am 15. Juli 1454 *in augusta* abgeschlossen (vgl. Abb. 6.1). Ob der mit den Initialen *m.k.* signierende Schreiber im Auftrag oder für den Eigengebrauch arbeitete, ist umstritten.⁴⁵ Beim Blick auf die Handschrift als Ganze wird ein breites Interesse für Kleindichtung verschiedener Art erkennbar. In den – von mehreren Schreibern bis 1478 angefertigten – Rahmenteilern der Liedsammlung finden sich Minnereden, Sprüche, Mären, chronikalische

42 Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12 (Sige Ha). Ausgabe: *Liederbuch der Clara Hätzlerin*. Hg. von Carl Haltaus [1840]. Neudruck mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Berlin 1966 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters). Grundlegende Literatur: Ingeborg GLIER: Art. Hätzlerin, Clara. In: *VL Bd. 3* (1981), Sp. 547–549; 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; 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). 43 CURSCHMANN (Anm. 41), Sp. 521.

44 GLIER (Anm. 42), Sp. 549. Knor weist darauf hin, dass die Auftraggeberschaft Roggenburgs nicht gesichert ist und bezeichnet ihn entsprechend als „Erstbesitzer“: KNOR (Anm. 42), S. 50–67, hier S. 57. Wie wahrscheinlich es ist, dass die Hätzlerin das Liederbuch, wie Knor vermutet, auf Vorrat produzierte, sei dahingestellt; wichtig für meine Überlegungen ist letztlich nicht die Auftraggeberschaft Roggenburgs, sondern seine Aneignung der Handschrift und ihrer Texte (s. u.).

45 CURSCHMANN (Anm. 41), Sp. 522 und RETTELACH (Anm. 40), S. 282 tendieren aufgrund einer erkennbar werdenden Anteilnahme des Schreibers vorsichtig zur Annahme des Eigengebrauchs. Wegen der Formulierung der Schreibernotiz auf fol. 147v *m. k. tunc temporis in augusta* (Abb. 6.1) präferiert man jedoch die Annahme der Auftraggeberschaft. Vgl. dazu Hans-Dieter MÜCK: Untersuchungen zur Überlieferung und Rezeption spätmittelalterlicher Lieder und Spruchgedichte im 15. und 16. Jahrhundert. Die ‚Streuüberlieferung‘ von Liedern und Reimpaarrede Oswalds von Wolkenstein. Bd. 1: Untersuchungen. Göppingen 1980 (GAG 263), S. 287 f.; SITTIG (Anm. 9), S. 18 f.

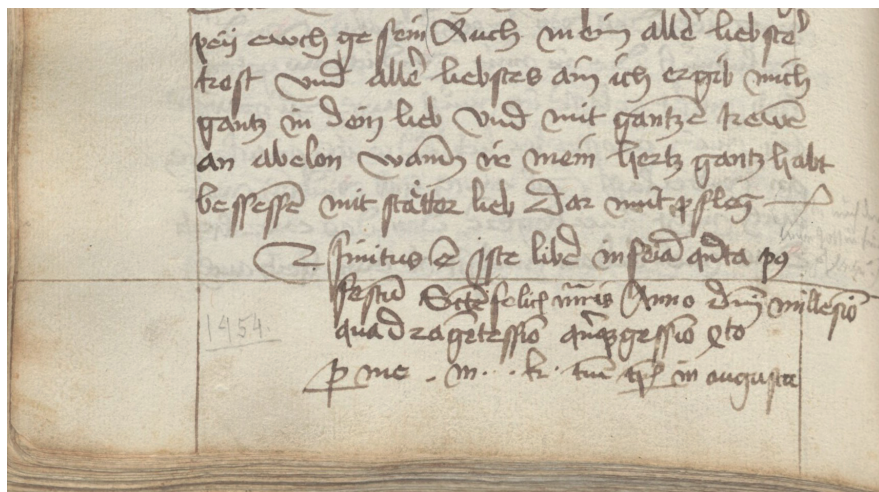


Abb. 6.1: Augsburger Liederbuch, München, BSB, Cgm 379, fol 147v; Schreibernotiz mit Nennung von Datum (15. Juli 1454) und Ort (in augusta)

Aufzeichnungen und deutsch-lateinische Verse; auch in den Liedteil (fol. 99r–165v) sind Reimpaartexte eingestreut.⁴⁶ Insgesamt entsteht der Eindruck einer Sammelhandschrift ohne repräsentativen Anspruch. Die 97 Lieder – zumeist handelt es sich um Liebeslieder⁴⁷ – sind ohne Melodien aufgezeichnet und somit wohl eher für den Gebrauch durch musikalische Amateure bestimmt.⁴⁸ Wo im Augsburger Bürgertum diese zu verorten sind, bleibt unklar; das literarische Interesse und der in der Handschrift erkennbare Bildungsgrad (deutsch-lateinische Texte) lassen vorsichtig auf die bürgerliche Mittelschicht schließen.⁴⁹

Zur bürgerlichen Mittelschicht im weiteren Sinn gehörte auch Jörg Roggenburg, und auch er erwarb das (ebenfalls melodiolos notierte) *Liederbuch der Clara Hätzlerin* mit einiger Sicherheit für den dilettantischen Hausgebrauch. Anders als der

⁴⁶ Vgl. SEIDEL (Anm. 40), S. 18–25, 29–133.

⁴⁷ SITTIG (Anm. 9), S. 20 klassifiziert 82 der 97 Lieder als Liebeslieder. RETTELBACH (Anm. 40), S. 283 spezifiziert: „Bunt gemischt erscheinen Liebeslieder verschiedener Art: Sehnsuchtsklagen, Treueversicherungen mit und ohne Bitte um Erhörung, wenige Tagelieder, ein Neujahrsgruß.“

⁴⁸ Den Zusammenhang zwischen nicht notierter Aufzeichnung und dem Gebrauch durch Amateure betonen HOGENELST, RIERINK (Anm. 15), S. 39–42.

⁴⁹ Die Forschung verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Parallelen zum *Liederbuch der Clara Hätzlerin*: MÜCK (Anm. 45), S. 288; SITTIG (Anm. 9), S. 19. Sie dürfen wegen des anderen Profils der Handschrift aber nur mit äußerster Vorsicht für die Identifikation des sozialen Kontextes verwendet werden (s. u.). Ich ziehe meine Schlussfolgerungen zum *Augsburger Liederbuch* allein aus dem Textbefund.

unbekannte Besitzer des *Augsburger Liederbuchs* scheint er damit allerdings einen gewissen sozialen Anspruch verbunden zu haben. Was die etablierte Berufsschreiberin für Roggenburg aufzeichnet, ist nämlich kein buntes Konglomerat von Texten, sondern die erweiterte Abschrift einer älteren und ursprünglich mit „ungewöhnlicher Konsequenz angelegten Sammlung von Texten zum Thema Liebe“. ⁵⁰ Diese in der Forschung als ‚Sammlung X‘ bezeichnete Quelle enthielt 53 Minnereden sowie 17 Tage- und 56 Liebeslieder, welche sich programmatisch in die Tradition der höfischen Liebe stellen. ⁵¹ Als solche entstammt sie der Sing- und Musizierpraxis eines Kreises von Literaturliebhabern, der dank der Datierung eines Neujahrsgrußes auf 1447 und dank der Nennung zweier urkundlich belegter Namen aus dem „Landadel und [...] der Oberschicht kleinerer Städte Frankens“ recht genau zugeordnet werden kann. ⁵² Besonders aufschlussreich ist die Nennung eines gewissen *Mertein Imhov* im Akrostichon des Liedes Ha I, 74: Dieser Martin Imhoff konnte in Kulmbach nachgewiesen werden, wo er als begüterter Mann zur Oberschicht zählte, zudem war er Teil einer „Sippe [...], die in Ulm und Nürnberg zum Patriziat, in Augsburg zu den Mehrern der Gesellschaft [...] gehörte“. ⁵³ Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass die ‚Sammlung X‘ durch den ‚Imhoff-Kreis‘ nach Augsburg vermittelt wurde, ⁵⁴ und es ist vielleicht kein Zufall, dass die Imhoffs (neben anderen Familien der Oberschicht) auch in dem Stadtteil belegt sind, in dem Jörg Roggenburg in den 1470er Jahren Quartier bezog. ⁵⁵

Welche Bedeutung das Liederbuch für seinen Auftraggeber gehabt haben dürfte, wird an dieser Stelle erkennbar: Jörg Roggenburg entstammte zwar mütterlicherseits einer der oberen Klassen Augsburgs, ⁵⁶ gehörte aber väterlicherseits zur Mittelschicht: „Seine Namensgenossen waren Schmiede und Büchsenmeister“; das Haus seines Vaters stand im bürgerlich-handwerklichen Viertel ‚vom Schmidthaus‘. ⁵⁷ Wenn er selbst schon in jungen Jahren als Kaufmann mit Lukas Fugger

50 WACHINGER (Anm. 42), S. 400.

51 Da diese Sammlung noch zwei weitere Male abgeschrieben wurde, ist sie gut zu rekonstruieren. Dazu ebd., S. 400–412. Die Abschriften finden sich in der *Bechsteinschen Handschrift* von 1512 (UB Leipzig, Ms Apel 8, davor ULB Halle/S., Cod. 14 A 39) und in der nach 1530 von Martin Ebenreuter in Würzburg geschriebenen Handschrift Berlin, SBB-PK, mgf 488.

52 WACHINGER (Anm. 42), S. 399 f., 407–412, hier S. 411.

53 Ebd., S. 410.

54 So auch RETTELBACH (Anm. 40), S. 286.

55 Dazu Sheila EDMUNDS: Clara's Patron: The Identity of Jörg Roggenburg. In: PBB 119 (1997), S. 261–267, bes. 265 f.

56 Zu Roggenburg außer WACHINGER (Anm. 42), S. 412 f; EDMUNDS (Anm. 55) bes. auch KNOR (Anm. 42), S. 57–67 (mit Verweis auf ältere Literatur).

57 So WACHINGER (Anm. 42), S. 412 (zit.) und Hanns FISCHER: Nachwort. In: Liederbuch der Clara Hätzlerin (Anm. 42), S. 367–371, hier S. 371.

zusammenarbeitet, 1464 dessen Schwester Felicitas heiratet und später mit ihr im vornehmen Stadtteil ‚vom Rappold‘ wohnt,⁵⁸ dann darf man das deshalb als Zeichen eines gesellschaftlichen Aufstiegs werten, zu dem wohl auch der Kauf des Liederbuchs gehört. Mit der Handschrift – die er selbstbewusst mit seinem Wappen verziert⁵⁹ – erwirbt Roggenburg einen Fundus von Texten aus dem Dunstkreis der Augsburger Oberschicht und somit ein Stück von deren literarischer Kultur. Dabei mag er, wie Burghart Wachinger vermutet, „mit der Mentalität des Aufsteigers [...] den höfischen Kern der Sammlung herausgespürt“ haben,⁶⁰ entscheidend ist aber wohl der Umstand, dass er sich mit der Überlieferung seiner Nachbarn demonstrativ auch deren kulturelle Identität aneignet. Mit dem *Liederbuch der Clara Hätzlerin* erwirbt Roggenburg nicht einfach eine Textsammlung für den literarisch-musikalischen Hausgebrauch, sondern kulturelles Kapital.⁶¹

In welchem Umfang er auch an der literarischen Praxis der Kreise teilhaben wollte, denen er sich auf diese Weise empfahl, ist schwer zu sagen: Die Handschrift selbst lässt keinerlei Gebrauchsspuren erkennen. Dass sie aus einer literarischen Kultur hervorgeht, die in ähnlicher Weise gemeinschaftlich geprägt ist, wie es bei den höfischen Sammlungen am Niederrhein zu beobachten war, kann dennoch keinem Zweifel unterliegen. Das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* ist nicht zuletzt deshalb ein wertvolles Zeugnis spätmittelalterlicher Liedkultur, weil es im gestaffelten Aufbau seines Repertoires zeigt, wie Lieder über größere raumzeitliche Entfernungen hinweg weitergegeben und dabei wiederaufgenommen und ergänzt werden. So ist bereits der Bestand der ‚Quelle X‘ als das Ergebnis eines Sammelns anzusprechen, das ältere Texte mit neueren Dichtungen zusammenführt: Ihr Liedteil integriert Stücke, die noch anderweitig bezeugt sind – darunter auch das hier fokussierte Lied Ha I,78⁶² – in einen Textbestand, der durch eine ganze Reihe von

58 EDMUNDS (Anm. 55), S. 265 datiert die Eheschließung auf 1470 und bringt sie mit dem Erwerb des Liederbuchs in Verbindung. KNOR (Anm. 42), S. 61 f. weist jedoch nach, dass die Ehe schon 1464 bestand.

59 Zum Wappen auch FISCHER (Anm. 57), S. 409.

60 WACHINGER (Anm. 42), S. 413.

61 Pierre BOURDIEU: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten. Hg. von Reinhard Kreckel. Göttingen 1983 (Soziale Welt. Sonderband 2), S. 183–198.

62 Unter den Liebesliedern befinden sich eine Klafferschelte des Mönchs von Salzburg (Ha I, 45 = W45; vgl. dazu die Textausgabe in Anm. 39), sowie zwei Lieder Oswalds von Wolkenstein (Ha I, 79 = Kl 88 und Ha I, 84 = Kl 91: vgl. dazu die Ausgabe der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf. Musikanhang von Walter Salmen, 4., grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin 2015 [ATB 55]). Vier der Lieder finden sich auch im *Augsburger Liederbuch* (Ha I, 53, 58, 77, 78 = Au 42, 56, 6, 15) und eines im *Liederbuch des Jakob Käbitz* (Ha I, 58 = Kä 8). Unter den Tageliedern der Kernsammlung sind sieben mehrfach überliefert (Ha I, 2, 3, 4, 8, 10, 12, 16), darunter wiederum eines im *Augsburger Liederbuch* (Ha I, 2 = Au 62). Zur Parallelüberlieferung KNOR (Anm. 42), S. 111–129.

Indizien auf eine kollektive Liedpraxis verweist.⁶³ Dieses „Produkt[] eines engbegrenzten Kreises von literarisch gewandten Dilettanten“,⁶⁴ wurde sodann festgehalten, aufgeschrieben und verbreitet: Dass sich die ‚Quelle X‘ im fränkisch-schwäbischen Raum einiger Beliebtheit erfreute, belegen zwei weitere Abschriften vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts.⁶⁵ Die Protagonisten des Ursprungskreises dürften dabei weiterhin eine Rolle gespielt⁶⁶ und dafür gesorgt haben, dass sich die literarische Praxis fortsetzt. Im *Liederbuch der Clara Hätzlerin* legen vor allem die Lieder des Nachtrags Ha I,103–118 hierfür ein beredtes Zeugnis ab: Sie schließen so eng an Gedanken und Motive der voranstehenden Texte an und sind diesen darüber hinaus in ihrer poetischen Faktur so ähnlich, dass man sie ohne Weiteres als Ergebnis eines „produktive[n] Weitersingen[s]“ bezeichnen kann.⁶⁷ Ob diese Fortführung in Augsburg selbst stattfand oder über eine Zwischenstation in die Schreibstube der Hätzlerin gelangte, ist zwar nicht zu ermitteln; es kann aber jedenfalls festgehalten werden, dass die Handschrift die Wanderungsbewegungen des Liedrepertoires ebenso erkennbar werden lässt wie die sozialen Netzwerke von dessen gut situierter Trägerschicht.⁶⁸

Von der Mobilität des Repertoires zeugt in etwas anderer Weise auch das *Augsburger Liederbuch*. Auch in ihm treffen Lieder aus der Zeit vor und um 1400 auf neuere Produktionen,⁶⁹ stehen bekannte und weiter verbreitete Texte neben solchen, die nur hier überliefert sind. Im Gegensatz zum *Liederbuch der Clara Hätzlerin* kann zwar weder auf Vorgängersammlungen geschlossen werden noch sind konkrete Quellen greifbar. Allerdings bietet das *Augsburger Liederbuch* Konkordanz zu bemerkenswert vielen und zeitlich wie geographisch breit gestreuten Handschriften. So verzeichnet es u. a. Lieder, die sich auch in der *Sterzinger Miscellanehandschrift* (1. Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts) finden, daneben solche aus *Fichards Liederbuch* (rheinfränkisch, 3. Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts) und dem *Rostocker Liederbuch* (niederdeutsch, nach 1465, je vier Parallelen). Hinzu kommen Parallelüberlieferungen zu schwäbisch-fränkischen Handschriften des fünfzehnten Jahrhunderts: drei zur Darmstädter Handschrift 2225 (schwäbisch, 1410), fünf zum *Liederbuch des Jakob Käbitz* (Wemding, vor 1450), sieben zum

63 WACHINGER (Anm. 42), S. 409 zieht diesen Schluss aus der formalen Ähnlichkeit der Lieder. Weit aus stärker ist der Befund der metaphorischen Responionen: dazu KROPIK (Anm. 8). In eine ähnliche Richtung deutet das Akrostichon in Ha I, 74.

64 WACHINGER (Anm. 42), S. 409.

65 Vgl. Anm. 51.

66 Ich verweise hier nochmals auf die Rolle der Familie Imhoff, vgl. bes. WACHINGER (Anm. 42), S. 409–411.

67 KROPIK (Anm. 8), S. 368.

68 Ebd., bes. S. 389–394.

69 Dazu die Aufstellung von RETTELACH (Anm. 40), S. 283.

Lochamer-Liederbuch (Nürnberg, um 1450) und fünf zum *Liederbuch der Clara Hätzlerin*.⁷⁰ Insgesamt entsteht so das Bild einer Sammlung, die aus verschiedenen Quellen neu zusammengestellt wurde – ein Befund, der zwar wenig über die Liedproduktion in Augsburg selbst aussagt,⁷¹ dafür aber umso beredter für die Vielzahl von Liedern spricht, die dort zusammenkam. Vielleicht geht man nicht zu weit, wenn man im Augsburg der 1450er Jahre so etwas wie einen Umschlagplatz der regionalen und überregionalen Liedproduktion vermutet.⁷²

Wenn man sich vor diesem Hintergrund dem *Augsburger Liederbuch* Nr. 15 und der Nr. 78 im Liedteil des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* zuwendet, so kann der enorme Abstand, der die beiden Lieder nicht nur von Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift*, sondern auch voneinander trennt, kaum verwundern. Die Lieder der beiden Augsburger Handschriften formulieren zwar in den ersten drei Strophen weitgehend gleich, weichen aber sowohl in der Anzahl der Strophen als auch im Aufbau und in der metrischen Struktur so stark voneinander ab, dass ein direktes Vorlagenverhältnis ausgeschlossen werden kann. Wenn hier im Abstand von gut 16 Jahren zwei Versionen eines Lieds an demselben Ort greifbar werden, so ist das mithin Zufall: ein Zufall freilich, der weitreichende Schlüsse auf die Art und Weise zulässt, in der die Lieder gebraucht und verbreitet wurden.⁷³

Au 15

- 1 *Hertz mût vnd all mein synne
die senent sich nach dir:
wolt got, wâr ich er dar inne
im hertzen all sý mir.*
- 5 *ich gâb ir des mein trewe,
ich setzt iren eben dar an,
hertz mût vnd sýnne die paid,
die sol sý von mir han.
an argen wan.*

Ha I, 78

- Mein hertz, mein mût vnd all mein synn
versenen sich nach ir:
ach gott, wâr ich yr trynn
ymm hertzen, als sy mir;
so behûb ich wol by aide,
ich satzt ir oben daran
mein synn und mût; die baide
sol sy gentzlichen von mir hân!*

⁷⁰ Die Konkordanzen verzeichnet SITTIG (Anm. 9), S. 38–42. SITTIG verzeichnet für 36 der 82 von ihr untersuchten Liebeslieder des *Augsburger Liederbuchs* Konkordanzen; zum Teil zu mehreren Handschriften.

⁷¹ So RETTELACH (Anm. 40), S. 285.

⁷² Neben Augsburg ist hier unbedingt auch auf Nürnberg zu verweisen: vgl. HOLZNAGEL (Anm. 7), S. 326 f. mit Anm. 61 f.

⁷³ Die Texte des *Augsburger Liederbuchs* (<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00061176> [20.03.2024], hier fol. 157rv) und des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* (https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?envLang=en&direct=record&pid=AIPDIG-NMP__X_A_12____3XBZGT5-cs [20.03.2024], hier fol. 310v) sind nach denselben Prinzipien transkribiert wie Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift* (vgl. Anm. 27).

- Ref. *Sy macht mir dick ragen
zwár all mein hár ze perg!
was sol ich fürbas sagen?
ain ris wurd zu ainem zwerg!*
- 2 *Köm ich ir alßo nachtet,
das ich dir kam dar ein,
zû ir wâr mine gách,
fraw, in das hertze dein.* *Ach kâm ich ir so nache,
das ich ir kâm darein,
darzû so ist mir gache,
fraw, in die genade dein.*
- 5 *wolt sý mine dan nit zûcken
die minnikliche, die zart,
zû ir so wolt ich rücken
mein trew zû dieser uart;
das macht ir weiplich art.* *wolt sy mir dann zucken,
die schön, die wolgestalt,
hinnach so wolt ich rucken
vf genad zu aller fart.*
- 3 *Ob es ir samfte tâte
von mir das singen mein,
so wer mein trew gar stâte
zû der vil liebsten mein.* *Das es ir fürbas sanft tât
von mir der dienste mein;
nymmer wolt ich trauren,
gar frölich wolt ich sein*
- 5 *Ich furcht, ich zû klain,
hüntz der gedienet ir
fraw, zwischen deinen pain
stát, das da liebet mir
mit státer begier.* *ich fürcht, ich hab ze claine
gedient der frawen mein,
die ich mit triuen maine,
ach got, solt ich yr aigen sein!⁷⁴*
- 4 *Ich fand sý ainst all aine
die liebste mein,
zû hand stieß ich iren drein,
verswunden was mein pein.*
- 5 *Ich nám den meinen dawmen
wol in ir vingerlîn.
Der sý tát es alß kamen,
doch kâm ich ir dar ein,
der liebsten frawen mein.*

Zuallererst wird man an dieser Stelle zweifellos danach fragen müssen, ob die beiden Texte überhaupt mit Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift* zusammenhängen. Ein Vergleich lässt jedoch erkennbar werden, dass die Parallelen in Wortlaut und Gedankenführung kaum unabhängig voneinander entstanden sein können. So zeigen die beiden oberdeutschen Texte dieselbe parodistische Entgegensetzung von hoher Minne und expliziter Sexualität, zudem pflegen sie dasselbe Verfahren der

74 Lesarten zur *Bechsteinschen Handschrift* (B) und zur *Handschrift des Martin Ebenreuther* (E): 1,6 *ich sagt ir eben* BE; 1,8 *genntzlich* E; 1,9 *mocht* BE; Ref. 2 *ze| gen* BE; 2,4 *fraw* fehlt BE; 2,5 *entzucken* BE; 2,8 *gnad* BE; 3,5 *forcht* BE. Zu den Handschriften vgl. Anm. 51.

zurückgenommenen Anspielung wie ihr niederrheinisches Pendant. Entscheidend für die Beurteilung ihrer Beziehung zu diesem Lied ist jedoch die Beobachtung, dass sie sie in ihren drei parallel verlaufenden Strophen in ähnlicher Formulierung auch dieselben Pointen bringen.

Besonders stark wirkt hier offenbar ein Witz, der in der zweiten Strophe des niederrheinischen Lieds den zweiten Stollen des Aufgesangs bestimmt:

*das zal zy ane zorghe ziin:
ich holde zi vast, come ich yr da in,
jo in yr hulde, das neemt zi waer!* (mgf 922 2,4–6)

Bei den Liedern der Hätzlerin und des *Augsburger Liederbuchs* findet er sich gleich zweimal, jeweils in der ersten und zweiten Strophe. Dabei wird er zwar insofern variiert, als der vom Sprecher formulierte Wunsch, der Dame ‚hineinzukommen‘, anders aufgelöst wird – an die Stelle der ‚Huld‘ treten nun ‚Herz‘ und ‚Gnade‘. Auch hier geschieht das jedoch zu Beginn in analoger Stelle im Enjambement:

<i>wolt got, wär ich er dar inne im hertzen all sy mir.</i>	(Au 15 1,2 f.)	<i>ach gott, wär ich yr trynn ymm hertzen, als sy mir</i>	(Ha I, 78, 1,2 f.)
---	----------------	---	--------------------

In der Wiederholung der Pointe in der zweiten Strophe wird der Effekt durch die Verlängerung des suggestiven Innehaltens um einen Vers sogar noch erhöht:

<i>Köm ich ir alßo nachet, das ich dir kam dar ein, zü ir wär mine gäch, fraw, in das hertze dein.</i>	(Au 15 2,1–4)	<i>Ach kām ich ir so nache, das ich ir kām darein, darzü so ist mir gache, fraw, in die genade dein.</i>	(Ha I, 78, 2,1–4)
--	---------------	--	-------------------

Analog formuliert ist auch die Schlusspointe des Lieds der *Berliner Liederhandschrift*. Wo es dort heißt –

*wil zi, ich setz yr oben daer aen:
dast ist lijf, hertz unde zin gaer.* (mgf 922 3,9 f.)

– da ist in den Augsburger Handschriften gleich in der ersten Strophe zu lesen:

<i>ich setzt iren eben dar an, hertz müt vnd synne die paid, die sol sy von mir han.</i>	(Au 15 1,6–8)	<i>ich satzt ir oben daran mein synn und müt; die baide sol sy gantzlichen von mir hán!</i>	(Ha I, 78, 1,6–8)
--	---------------	---	-------------------

Anklänge an die *Berliner Liederhandschrift* finden sich zudem in der dritten Strophe der oberdeutschen Lieder. So geht es auch hier um ‚etwas‘, das zum Wohlbefinden der Dame beiträgt, wobei das ‚Ding‘ des niederrheinischen Lieds unterschiedlich

ersetzt wird. Dort steht *das yr das dinch van mer wol duet* (mgf 922 1,2). Die Augsburger Handschriften formulieren:

<i>Ob es ir samfte tâte</i>		<i>Das es ir fürbas sanft tät</i>	
<i>von mir das singen mein</i>	(Au 15 3,1 f.)	<i>von mir der dienste mein;</i>	(Ha I, 78 3,1 f.)

Etwas vager, aber doch wiedererkennbar, ist schließlich auch der am Ende der oberdeutschen Lieder formulierte Gedanke:

<i>Ich furcht, ich zú klain,</i>		<i>Ich fürcht, ich hab ze claine</i>	
<i>hüntz der gedienet ir.</i>	(Au 15 3,5 f.)	<i>gedient der frawen mein,</i>	(Ha I, 78 3,5 f.)

Das erinnert an die dritte Strophe des niederrheinischen Liedes, wo der Sprecher zunächst analog mit ‚ich fürchte‘ beginnt:

ich vruch, zi have eyn gaert zo wijt,
jo, hertz, da in zi menighen hayt. (mgf 922 3,2 f.)

– und gleich darauf die Sorge äußert, nicht genug zu besitzen:

oech weys ich nicht wol ir ghevoech,
of zi mit mer yet have ghen[oech],
io goet, das mer miin vader laet. (mgf 922 3,4–6)

Von hier ist es vor allem bis zur Formulierung *ich fürcht, ich hab ze claine [...] im Liederbuch der Clara Hätzlerin* (Ha I, 78 3,5) nicht weit.

Gerade weil man nicht jedem dieser Belege allein schlagende Beweiskraft zusprechen kann, deuten sie insgesamt nur umso klarer darauf hin, wie sich der Zusammenhang der Texte gestaltet. Die beiden oberdeutschen Texte gehen offenbar unabhängig voneinander auf ein Lied zurück, in dem das niederrheinische Vorbild (oder eine Variante davon) frei nachgedichtet wurde.⁷⁵ Dabei ist anscheinend weder die Reproduktion einer bestimmten (musikalischen) Form noch eine Imitation des Wortlauts angestrebt; vielmehr ist es dem unbekanntem Verfasser (oder: der unbekanntem Verfasserin?) um die Nachbildung der Pointen zu tun. Dafür

⁷⁵ Auch SEIDEL geht davon aus, dass die Lieder selbständige Umgestaltungen einer vorgängigen Version darstellen; vermutet indes, dass der „Ausgangspunkt [...] eine Sehnsuchtsklage [war], die durch nachträgliche Umwandlung einen inhaltlich zweideutigen Charakter bekommen hat“ (Anm. 40, S. 244–250, hier S. 247 f.). Sittig und Rettelbach nehmen dagegen an, dass je eines der Lieder aus dem anderen abgeleitet ist, wobei RETTELACH (Anm. 40), S. 283, Anm. 15 das Lied der Hätzlerin für die ältere Version und die Fassung des *Augsburger Liederbuchs* für sekundär hält und SITTIG (Anm. 9), S. 187 das Gegenteil annimmt.

dürfte er (sie?) sich vor allem auf sein (ihr?) Gedächtnis verlassen haben, denn die Pointen sind nicht in der Reihenfolge der Vorlage platziert, sondern werden quasi nach Einprägsamkeit angeordnet. So scheint der ‚Ich-bin-drin‘-Witz besonderen Eindruck hinterlassen zu haben. Deshalb wird er an den Anfang gestellt und in der zweiten Strophe wiederholt. Dazwischen wird als zweiter Clou die gedächtniswirksame Schlusswendung des niederrheinischen Lieds gesetzt; hier lehnt sich auch die Formulierung am engsten an dieses an. Die dritte Strophe scheint dagegen darauf zu zielen, den Gedankengang des Vorbilds zusammenzufassen. Das Ergebnis ist eine Kontamination, die verschiedene Formulierungen aus dem Lied der *Berliner Liederhandschrift* ineinanderfließen lässt.

Ob der Text der gemeinsamen Vorstufe darüber hinaus noch über einen Refrain oder weitere Strophen verfügte, muss offen bleiben, denn die beiden überlieferten Lieder gehen in diesem Punkt je eigene Wege. Dabei zeigt die Version des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* insofern eine größere Nähe zum Lied der *Berliner Liederhandschrift*, als sie gleichfalls drei Strophen mit einem Refrain kombiniert, dessen metrische Form dem des letzten Strophenteils entspricht.⁷⁶ Zu einer Virelai-Ballade wird sie dadurch allerdings wohl nicht. Der erste Teil der Strophe könnte zwar als stollig interpretiert werden (3(-)a, 3b/3(-)a, 3b); da er sich gemeinsam mit dem zweiten Strophenteil (3-c, 3d, 3-c, 3d) zu einem (weitgehend) korrekt gebauten Hildebrandston fügt (= Frank 8.7), ist dieser aber als metrische Grundform anzunehmen.⁷⁷ Das Auftreten dieser im Spätmittelalter äußerst beliebten (nicht-stolligen) epischen Strophenform ist an dieser Stelle aufschlussreich: Es passt nicht nur zur Annahme einer Nachbildung aus dem Gedächtnis, sondern könnte auch darauf hindeuten, dass hier versucht wurde eine Form herzustellen, die im oberdeutschen Diskurs leicht zu rezipieren und zu reproduzieren war (Hildebrandston), zugleich jedoch ‚rheinisch‘ wahrgenommen werden konnte (Refrain).⁷⁸ Wer

⁷⁶ Als metrisches Schema von Ha I, 78 ist voranzusetzen: 3(-)a 3b 3(-)a 3b // 3-c 3d 3-c 3d + R 3-E 3F 3-E 3F.

Das metrische Schema von Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift* lautet: R 4X 4-F 4-F 4X + 4a 4a 4b/ 4c 4c 4b // 4d 4e 4e 4d.

⁷⁷ Horst J. FRANK: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen, Basel ²1993 (UTB 1732), S. 573–580. Die Kadenzen des ersten und dritten Verses sind im *Liederbuch der Clara Hätzlerin* unregelmäßig. Im *Augsburger Liederbuch* sind sie dagegen im Sinne des Hildebrandstons korrekt realisiert.

⁷⁸ Diese Deutung basiert auf der Beobachtung, dass im Typus des spätmittelalterlichen Liederbuchlieds nicht nur sprachliche, sondern auch musikalische Formen vielfach übertragen und wiederverwendet wurden. Insofern wäre zu vermuten, dass der Nachdichter keine neue Melodie schuf, sondern den Hildebrandston adaptierte und ihn durch die Hinzufügung des Refrains ‚im rheinischen Stil‘ modernisierte. In dieselbe Richtung deutet der Umstand, dass der Verfasser des Liedes im *Augsburger Liederbuch* die Strophenform offenbar erkannte und durch die Angleichung an die Nibelungenstrophe im traditionellen Sinn (re-)interpretierte (vgl. Anm. 79).

auch immer die Stollenstrophe des rheinischen Liedes durch die bekannte Epenstrophe ersetzte und mit einem Refrain versah, stellte dadurch sicher, dass sein Lied modern wirkte und dennoch problemlos mit- und nachgesungen werden konnte. Der formale Befund fügt sich somit ausgezeichnet ins Bild der ‚Quelle X‘ als Repertoirebuch eines Kreises von gut situierten Dilettanten: Wenn das Lied auch nicht hier entstanden sein muss, so dürfte es als Widerhall der niederrheinischen Liedkultur in der literaturinteressierten Oberschicht der fränkischen Provinz doch jedenfalls auf lebhaftes Interesse gestoßen sein.

Ähnliches gilt auf etwas andere Weise für Lied 15 des *Augsburger Liederbuchs*. Auch seiner Strophe liegt der Hildebrandston zugrunde. Anstelle des Refrains wird hier allerdings ein neunter Vers hinzugefügt. In der Forschung hat man die damit einhergehende ‚Beschwerung‘ des Strophenendes als Reminiszenz an die Schlussbetonung der Nibelungenstrophe gedeutet.⁷⁹ Wenn diese These zutrifft, würde Lied 15 des *Augsburger Liederbuchs* in seiner Strophenform entweder eine traditionellere oder eine re-traditionalisierte Variante des durch die ‚Quelle X‘ vermittelten Liedes präsentieren. Sein Dichter dürfte entsprechend kein ausgeprägtes Interesse an der rheinischen Liedkultur gehabt haben – ein Umstand, von dem auch die vierte und letzte Strophe seines Liedes zeugt:

*Ich fand sij ainst all aine
die liebste mein,
zû hand stieß ich iren drein,
verswunden was mein pein.
Ich nâm den meinen dawmen
wol in ir vingerlîn.
Der sij tât es alß kamen,
doch kâm ich ir dar ein,
der liebsten frawen mein. (Au 15 4)*

Wenn die programmatische Zweideutigkeit der ersten drei Strophen in die explizite Schilderung eines Sexualakts umschlägt, dann kann man das als konsequente Auflösung der zuvor realisierten Rätselrede bezeichnen. Allerdings bricht es auch mit dem Prinzip, das Sexuelle im Anspielungshaften zu belassen und es dadurch im höfischen Diskurs sagbar zu machen. Es ist wohl kaum Zufall, dass in dieser Strophe von den Topoi des Minnesangs und den Konventionen der höfischen Liebe nichts mehr zu spüren ist. Die Wahl der traditionellen Strophenform passt zum Transfer

⁷⁹ So SEIDEL (Anm. 40), S. 246, der freilich in der Deutung zu weit geht. Wenn man die Strophenform auch als Anlehnung an die Nibelungenstrophe verstehen kann, „besteht“ das Lied doch nicht „aus vier Nibelungenstrophen“ (ebd.).

des Liedes aus der höfischen Liedkultur des Niederrheins ins nicht mehr höfische Umfeld der spätmittelalterlichen Stadt.

3 Schluss

Für den literaturgeschichtlichen Übertragungs- und Bearbeitungsvorgang, der die drei Lieder zusammenhält, ist somit folgendes Szenario wahrscheinlich: Den Anfang markiert Lied VIII der *Berliner Liederhandschrift*, das von der niederrheinischen Liedkultur der Zeit um 1400 geprägt ist. Seine aus den *formes fixes* abgeleitete Strophenform und Anklänge an den Minnesang verweisen auf ein höfisches Umfeld, literarische Kompetenz und den gemeinschaftlichen Umgang in Gesang und Tanz. Sein Spiel mit erotischer Zweideutigkeit erscheint daran anschließend als Ausdruck des galanten Amüsemments in einem Kreis literarisch interessierter und gesellschaftlich höher gestellter Dilettanten. Dass diese auch für den Transfer des Liedes in den oberdeutschen Raum verantwortlich waren, ist nicht zu belegen, würde aber zu einer literarischen Praxis passen, in der Produktion, Rezeption und Reproduktion Hand in Hand gehen. In diesem Sinne könnte man sich etwa vorstellen, dass ein Besucher – oder auch ein Mitglied des niederrheinischen Zirkels selbst – das Lied andernorts zu Gehör brachte, wo es Gefallen fand und für ein hochdeutsches Publikum umgedichtet wurde. In dieser Form wurde es weiter verbreitet und hinterließ dabei Spuren, die es erlauben, mit dem Weg des Liedes auch die Fortsetzung seiner literarischen Praxis zu verfolgen: Die Aufzeichnungen des *Augsburger Liederbuchs* und des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* fixieren zwei Versionen, die raumzeitlich und sozial verschieden zu verorten sind. Ihre Distanz ist deutlich sichtbar, aber nicht so groß, dass es unmöglich wäre, sie in einen gemeinsamen Rahmen einzuordnen. Der Weg verläuft demnach von den Höfen des Niederrheins einerseits (direkt?) ins bürgerliche Umfeld Augsburgs und andererseits über die Oberschicht der fränkischen Provinz wiederum nach Augsburg – im zweiten Fall kann man dank des Befunds der ‚Quelle X‘ sogar mit einiger Sicherheit sagen, dass ‚Träger‘ und Bearbeitende ähnlichen literarischen Kreisen und sozialen Schichten angehört haben dürften. Der Textbefund deutet zudem auf eine Anpassung an Interessen und Kenntnisse des jeweiligen Zielpublikums hin. So lassen die modernisierende Strophenform, aber auch die anhaltend höfische Gestaltung der erotischen Zweideutigkeit in Lied I, 78 der Hätzlerin auf einen Rezipient:innenkreis schließen, in dem sich der Wunsch nach Teilhabe an aktuellen Formen des Singens und Musizierens mit dem Bedürfnis sozialer Distinktion verbindet. Beides entspricht sowohl dem literarischen Zirkel der ‚Quelle X‘ als auch dem Augsburger Milieu Jörg Roggenburgs. Das *Augsburger Liederbuch* dagegen weist mit seiner tra-

ditionell realisierten Epenstrophe und der Auflösung der galanten Zweideutigkeit ins offen Sexuelle auf eine andere Gruppe städtischer Rezipient:innen. Es zeugt vom Vergnügen eines nicht mehr dezidiert höfisch orientierten Publikums am Bruch der höfisch-literarischen Konvention.

Das ist, wie gesagt, nur ein wahrscheinliches Szenario; zudem ist es zweifellos unvollständig. Dass die Pfade, auf denen das Lied vom Niederrhein zweimal nach Augsburg gelangte, verschlungener waren, dass sie mehr Stationen hatten und sich häufiger verzweigten, ist anzunehmen. Solche Unschärfen im Detail lassen aber umso deutlicher hervortreten, was den vorliegenden literarischen Typus insgesamt auszeichnet. Ich fasse die wichtigsten Ergebnisse zusammen:

Meine Untersuchung hat gezeigt, dass in den drei Liedern und ihren Handschriften eine Form von Dichtung vorliegt, die in jedem Stadium der Produktion und Rezeption gemeinschaftlich geprägt ist. Das bedeutet wohlgerne nicht, dass Individuen für sie keine Rolle spielen. Natürlich ist davon auszugehen, dass einzelne Personen Lieder dichten, singen, weitertragen und bearbeiten. Allerdings sind sie gewissermaßen nicht diejenigen, auf die es ankommt. Nicht Einzelne sind es, denen die Lieder gehören. Sie selbst und ihre Namen gehen nur selten als Autor:innen in die Überlieferung ein oder prägen die Texte als individuell Sprechende/Singende bzw. gar als Künstler.⁸⁰ Der literarische Diskurs wird stattdessen von Gruppen dominiert, die ihn kollektiv praktizieren, und die nicht zuletzt auch über den Wandel der Lieder bestimmen. Daraus ergibt sich das Phänomen, das ich eingangs als ‚Poetik des Geselligen‘ bezeichnet habe: Weil die Lieder der Gemeinschaft ‚dienen‘, sind sie grundsätzlich gebrauchorientiert und variabel. Sie werden nicht als bewahrenswerte Kunstwerke rezipiert und konserviert, sondern als Gemeingut begriffen und an die Bedürfnisse der jeweiligen Gemeinschaft angepasst.⁸¹

80 Akrosticha wie das im Hätzlerin-Lied Ha I, 74 stehen dieser Feststellung nicht entgegen, da sie nicht auf eine emphatische Markierung von auktorialer Urheberschaft zielen, sondern ihre Funktion ebenfalls in der literarischen Praxis der Gruppe haben. Sie stehen auf derselben Ebene wie Anspielungen auf den Namen der Geliebten (wie sie z. B. in der *Berliner Liederhandschrift IV* und XXXVIII zu finden sind), Widmungen, Motti etc. und gehören damit in den Zusammenhang des Phänomens, das Wachinger als „Liebes-“ bzw. „Widmungsbrauchtum“ bezeichnet, WACHINGER (Anm. 9), S. 49 f.

81 Holznagel bezeichnet sie deshalb in Rückgriff auf Foucault als „Dispositive für Gruppenidentität“ (HOLZNAGEL: *wil gi* [Anm. 3], S. 331). Er erläutert: „Bei der Diskussion des Zusammenhangs zwischen Liederbüchern und ihren Kontexten wird zu zeigen sein, dass die ganze Anlage der Handschriften einerseits spezifischen Benutzerinteressen entspringt und demnach in (wie auch immer gearteten) kulturellen und sozialen Praxen fundiert ist. Andererseits kann ein weltliches Liederbuch aber auch ein soziales Medium darstellen, das eine Benutzergemeinschaft überhaupt erst konstituiert. Es reagiert also auf soziale Praxen, kann aber zugleich die Bedingung der Möglichkeit solcher Praxen sein, also ein Dispositiv.“ Ebd. S. 310.

Der zweite Punkt schließt hier insofern direkt an, als Gemeinschaftlichkeit und offene Textualität fast zwangsläufig Formen der unfesten Überlieferung hervorbringen. Dass Vorlagen (mehr oder weniger) textgetreu abgeschrieben werden, kommt zwar vor; in einer Liedkultur, in der die Anpassung an wechselnde Benutzerkreise wichtiger ist als die Reproduktion einer auktorial verbürgten Vorlage, ist dies aber nicht die Regel. Die drei untersuchten Lieder sind in diesem Zusammenhang besonders interessant, weil sie exemplarisch illustrieren, wie vielfältig und weiträumig sich Überlieferungs- und Bearbeitungsprozesse im Einzelnen gestalten können. Hier finden sich Mündlichkeit und Schriftlichkeit in verschiedenen Mischungsverhältnissen; schriftliche Vorlagen werden aus dem mündlichen Gebrauch heraus freinachgedichtet, weitergegeben und erneut umgestaltet. Dabei markiert jeder Schritt zugleich eine Variantenbildung und den Übergang in einen neuen sozialen Kontext.

Alles in allem zeichnet sich so ein Vorgang ab, der literaturhistorisch und kulturgeographisch weit dimensioniert ist und Einblicke in eine literarische Praxis gestattet, die bislang nur partiell erforscht ist. Das Gesamtbild, das ich am Anfang meiner Untersuchung projiziert habe, ist damit zwar noch nicht gegeben, doch sollte deutlich geworden sein, auf welche Weise es vervollständigt werden kann: Es bedarf weiterer Studien zu verschiedenen Aspekten des spätmittelalterlichen Liebeslieds – zu seiner Varianz und Verbreitung, aber auch zu sozialen Kontexten, medialen Formaten und Gebrauchszusammenhängen. Der Zugang, über den sich das Liebeslied des späten Mittelalters literaturwissenschaftlich neu erschließt, ist nicht innerhalb geläufiger Erwartungen an Autor, Werk und Tradition zu finden. Ihn entdeckt man allein durch Expeditionen ins Feld von produktiver Rezeption und gemeinschaftlicher Praxis.

Nicole Schwindt

Augsburger Lieder zwischen der Hätzlerin und Öglin. Die Liedsammlung Zürich, Zentralbibliothek, G 438

Der Literaturwissenschaft ist das Label *Liederbuch der Clara Hätzlerin* wohlvertraut, die Musikwissenschaft verbindet umgekehrt mit dem *Liederbuch des Erhard Öglin* einen musikhistorischen Meilenstein. Im ersten Fall handelt es sich in den Worten der Projektbeschreibung einer Neuedition des um 1470/71 von der Berufskopistin geschriebenen Manuskripts um „eine der bedeutendsten und umfangreichsten Textsammlungen des Spätmittelalters mit Liebesdichtung“,¹ im zweiten Fall liegt das 1512 erschienene erste überhaupt mit Noten gedruckte Liederbuch vor uns.² Angesichts der jeweils unterschiedlichen Akzente, die einmal die Handschriften-, das andere Mal die Druckkultur und einmal eine Sammlung mit dem alleinigen Fokus auf Texten, das andere Mal mit dem Schwerpunkt musikalischer Kompositionen betreffen, markieren beide Kompilationen prägnante Stationen der frühneuzeitlichen Liedgeschichte. Die *Hätzlerin* intoniert das Finale der deutschen Liebesdichtung des vierzehnten/fünfzehnten Jahrhunderts, der *Öglin* annonciert in der Geschichte des sogenannten Liederbuch-Liedes dessen neue, nun stark vom Druck bestimmte Phase. Dabei sind beide Quellen in Augsburg zu lokalisieren. Die Textquelle ist „für Mitglieder des Augsburger Stadtpatriziats gefertigt“,³ während der Notendruck im Umfeld des kaiserlichen Hofes und von einem der Augsburger Hofbuchdrucker Maximilians hergestellt wurde. In beiden Fällen blieben die Produzenten der physischen Objekte ohne Einfluss auf die Inhalte, ihre Namen fungieren als ‚Etiketten‘ für kunsthaltige Produkte, deren *spiritus rectores* selbst bislang unidentifiziert bleiben.

In den vier Jahrzehnten, die zwischen den beiden Zeugnissen liegen, vollzog sich die bedeutsame Transformation der Gattung Lied und seiner medialen Erscheinungsform: Präsentierte es sich ehemals als primär in Worten manifestiertes Artefakt, auch wenn es gesungen wurde, so war seine materielle Existenz im sechzehnten Jahrhundert maßgeblich von der musikalischen Notation geprägt, ohne die der

1 *Liederbuch der Clara Hätzlerin* (Neuedition). https://www.germanistik.uni-halle.de/altgermanistik/forschungsschwerpunkte/65849_2194332/2194332_2360825/ (20.03.2024).

2 Jüngste Forschungsliteratur mit Nachweisen älterer Literatur: Nicole SCHWINDT: Erhard Öglin und die Anfänge des deutschen Notendrucks. In: Reutlinger Geschichtsblätter N. F. 58 (2019), S. 57–84, online unter <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-76407> (20.03.2024).

3 Wie Anm. 1.

elaborierte mehrstimmige Tonsatz nicht möglich gewesen wäre. Trotz der langen Zeitspanne von vierzig Jahren fehlt für die Zeit um 1500 ein quantitativ substanzieller Quellenbestand, der es erlauben würde, diesen Übergangsprozess differenziert zu verfolgen. Umso willkommener mag ein Blick auf eine Quelle sein, die nicht nur im Augsburger Umfeld verortet werden kann, sondern für welche insbesondere die Zwischenposition zwischen Text- und Musiksammlung bezeichnend ist. Dabei sind es gerade seine Defizite, die das Dokument zu einem prädestinierten Studienobjekt ‚zwischen den Disziplinen‘ machen. Denn diese Quelle enthält aufgrund ihres Fragmentcharakters zu wenig Musik, um für die mehrstimmig-musikalische Liedgeschichte aussagekräftig zu sein, und ihr eindeutig und vielleicht vorrangig an der Kodifizierung von Musik interessierter Herstellungskontext macht sie für die Literaturwissenschaft zu einem nachrangigen Untersuchungsgegenstand.

Diese Interferenz in negativer Hinsicht sorgte dafür, dass die Handschrift bis vor nicht langer Zeit in keinem Fach entsprechend gewürdigt wurde, von der Musikwissenschaft eher am Rande registriert, von der Germanistik offenbar gar nicht. Dabei liegt die Behauptung nicht fern, dass sie für die Geschichte der Texte von Liedern im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts sogar ergiebiger ist als für die Geschichte der Komposition von Liedern zu dieser Zeit. Dass die germanistische Forschung von der Quelle bislang keine Notiz nahm, ist vermutlich schlichtweg den zu stark voneinander separierten Fachkulturen geschuldet. Denn die gegenseitige Kenntnisnahme scheitert oft genug schon an den basalen bibliographischen Techniken.⁴ Daher kann auch im Folgenden nur aus musikwissenschaftlicher Perspektive über eine Quelle mit relativ wenig Noten und verhältnismäßig viel Text gehandelt werden. Der Anfang gilt der Vorstellung des Manuskripts in seinem Entstehungskontext (und damit auch seiner Seltsamkeiten). Dabei wird auf die Windungen der kleinen Forschungsgeschichte verzichtet, wenn Dinge betroffen sind, die mittlerweile zweifelsfrei geklärt sind. Es folgt eine Einordnung nach seiner musikgeschichtlichen Relevanz, und am Ende steht der Versuch, seine literarhistorische Bedeutung einzuschätzen, um daraus abzuleiten, welches Glück und welches Pech diese Quelle für unser Wissen zum Liebeslied am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts darstellt und was wir (dennoch) von ihr haben.

⁴ Eine ähnliche Verzerrung konstatiert Irmgard SCHEITLER: *Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangsliryk*. In: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*. Hg. von Wolf Gerhard Schmidt, Jean-Francois Candoni, Stéphane Pesnel. Hamburg 2014 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 13 [2014]), S. 171–208, hier S. 203, für die Lyrik des späten 16. Jahrhunderts.

1 Die Handschrift

Es handelt sich um ein Papiermanuskript, das in der Handschriftenabteilung der Züricher Zentralbibliothek verwahrt wird.⁵ Wann und auf welchem Wege es dorthin kam, ist unbekannt, bereits 1937 wird es im gedruckten Handschriftenkatalog verzeichnet.⁶ 1976 präsentierte es Martin Staehelin erstmals auf einer Tagung, allerdings unter Beifügung vieler Fragezeichen,⁷ und noch 2018 nennt David Fallows es „mysterious“,⁸ was sich speziell auf den Inhalt bezieht (dazu unten). Der Schreiber der Noten ist wegen seiner sehr individuellen, nie ausbleibenden Schriftmerkmale (unverkennbar vor allem der senkrechte Strich für den i-Punkt und die Verdickung an allen Buchstabenschäften) in der Musikwissenschaft gut bekannt, denn es gibt von ihm etliche musikalische Zeugnisse: allein zwei weitere Liederbücher, dazu Orgelnoten, Propriums- und Ordinariumssätze von Heinrich Isaac, Paratexte in Mess-, Motetten- und liturgischen Drucken. 2005 gelang es Joshua Rifkin, seinen Namen und damit die Person zu identifizieren:⁹ Bernhard Rem. Schon allein aufgrund des Geschlechternamens ist er in Augsburg anzusiedeln und dort auch dokumentarisch nachgewiesen. 1521 nennt Jakob Fugger ihn den *gegenwurtigen organisten* an St. Anna.¹⁰ Auch schon in den Orgelbüchern, die er 1510 und 1514 in Leipzig und 1518 in München angelegt hat, gibt er sich als *Bernhart Remen von augsपुरg* zu erkennen.¹¹ 1523 publizierte er agitatorisch im Sinne der neuen Glaubenslehre – und seinem streng altgläubigen Arbeitgeber zum Trotz –

5 Digitalisat: <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-19656> (20.03.2024); Ein Depouillement mit Musikincipits, in: Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Bearb. von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann, Ilse Kindermann, Bd. 2: Handschriften. Kassel 1982 (Catalogus musicus 10), S. 341–343.

6 Ernst GAGLIARDI: Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich. Bd. 2: Neuere Handschriften seit 1500. Zürich 1937. 2. Aufl. 1982, Sp. 662.

7 Martin STAEHELIN: Aus „Lukas Wagenrieders“ Werkstatt: ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich. In: Quellenstudien zur Musik der Renaissance, Bd. 1: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez (Vorträge gehalten anlässlich eines musikwissenschaftlichen Kolloquiums ... 1976 in der Herzog-August-Bibliothek). Hg. von Ludwig Finscher. München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen 6), S. 71–94.

8 David FALLOWS: Rem, Alamire, and Wagenrieder. In: Senfl-Studien 3. Hg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes, Sonja Tröster. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 115–125, hier S. 116.

9 Joshua RIFKIN: Jean Michel and „Lucas Wagenrieder“. Some New Findings. In: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 55 (2005), S. 113–152.

10 Fuggerscher Stiftungsbrief für St. Anna, datiert 23. August 1521, zit. nach Bruno BUSHART: Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994, S. 423.

11 FALLOWS (Anm. 8), S. 118 f.; Johannes SCHWARZ: Die Orgelbücher des Bernhard Rem. In: Senfl-Studien 3. Hg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes, Sonja Tröster. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 101–114, hier S. 113.

als *Bernhart Rem, der herren Fugger Organyst inn Augspurg*.¹² Es ist auffällig, dass seine Notate vor diesem Zeitpunkt sakraler Natur sind und die drei umfangreichen weltlichen Liederbücher von seiner Hand nach Ausweis der Wasserzeichen, Jahresangaben im Innern und auf den originalen Einbänden sowie deren Rollenstempel auf die Zeit danach, nämlich ab 1524 zu datieren sind:¹³

Zürich, ZB, G 438: ca. 1524–1527;

München, UB, 8° Cod. ms. 328–331: ca. 1525–1527¹⁴;

Wien, ÖNB, Mus.Hs. 18810: frühestens 1524–1533¹⁵.

Bisher wurde noch nicht erwogen – und ich möchte dies mit aller Vorsicht tun –, dass Rems religionspolitische Propaganda womöglich zu einem Ende seiner Anstellung als Organist bei Jakob Fugger führte, so dass es auch keinen schriftlichen Beleg mehr für diese Beziehung nach 1523 gibt. Es wäre nachvollziehbar, dass er als versierter Notenschreiber aber eine andere Beschäftigung fand, und zwar im konfessionsneutralen weltlichen Kontext – inwieweit selbstständig oder im Auftrag bzw. in Diensten anderer, ist völlig unklar. Auf alle Fälle deuten Ausmaß und Art der von ihm geschriebenen Liedersammlungen – die drei erhaltenen müssen nicht seine vollständige Produktion darstellen – auf einen Herstellungsmodus wie in einem Skriptorium oder jedenfalls auf einen seriellen, wohl im Haupt- oder im Nebenberuf berufsmäßigen Kopiervorgang.¹⁶

12 *Ain Sendtbrief an ettlich Closterfrawen*. Augsburg: Ulhart 1523, Bg. A ij (vgl. Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke, VD16, www.vd16.de, Nr. R 1084 [20.03.2024]); siehe auch *Antwort zwayer Closter frawen [...] Vnd hernach seyn gegen Antwort*. Ebd., VD16, Nr. R 1087.

13 Einen detaillierten, 120 Jahre umfassenden Forschungsbericht zu den im Zusammenhang mit den Rem-Liederbüchern stehenden Quellen gibt Annerose Laura TARTLER: *Bernhart Rem als Kopist. Die Augsburger Liedhandschrift A-Wn 18810 im Kontext*. Unpublizierte Masterarbeit Universität Wien 2017. Ich danke der Autorin für die Überlassung des Textes.

14 Digitalisat: Discantus: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12052/>, Altus: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12053/>, Tenor: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12051/>, Bassus: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12054/> (20.03.2024).

15 Digitalisat: https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht/ONB_alma21308232840003338 (20.03.2024).

16 Siehe David FALLOWS: *The Copyist Formerly Known as Wagenrieder. Bernhart Rem and His Circle*. In: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*. Hg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid. München 2006 (Abhandlungen der Philos.-Hist. Kl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften N. F. 128), S. 212–223, hier S. 221 f. Fallows vermutet generell, bereits für die Zeit vor 1523, Rems berufsmäßige Kopiatuur. Seine Annahme, Rem sei ein „professional copyist“ gewesen, der „commercially“ agierte, erneuert FALLOWS 2018 (Anm. 8, S. 122 f.) u. a. aufgrund der Tatsache, dass er in allen drei Liederbüchern die Worttexte von einem anderen Schreiber eintragen ließ. Er erklärt dies mit einer Herstellung „under some kind of time pressure“.

Für eine Schreibwerkstatt sprechen zum Ersten die einheitlichen Stimmbuchgrößen. Alle Bändchen weisen unter Berücksichtigung der Beschneidung ein gängiges Querformat von ca. 15 × 22 cm auf (die Züricher Handschrift 14,8 × 21,3 cm). Die verwendeten Papiere sind zwar nicht identisch, die Wasserzeichentypen sind jedoch alle im fraglichen Zeitraum in Augsburg nachweisbar, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Rem sie vor Ort bezogen hat. Beim Hauptwasserzeichen der Münchner Handschrift handelt es sich um einen Anker im Kreis mit Stern (ähnlich Briquet 490), beim Wiener Manuskript um einen Bären mit heraushängender Zunge (ähnlich Briquet 12270).¹⁷ Das Papier des Züricher Bandes weist Varianten eines Ochsenkopf-Wasserzeichens auf (siehe Abb. 7.1 a/b im Anhang, S. 162).¹⁸

Für eine serienmäßige Koptiatur spricht des Weiteren die konsequente Vorrastrierung der Notensysteme, und es war nur konsequent, dass Rem in der mutmaßlich jüngsten der Sammlungen, der heute in Wien liegenden Handschrift, zu Papier mit gedruckten Notenlinien übergegangen ist.¹⁹ Es handelt sich um den derzeit frühesten bekannten Fall für diese Rationalisierungsmaßnahme,²⁰ die auf ein starkes Interesse an Beschleunigung schließen lässt. Die nach identischem Prinzip vollzogene Handrastrierung betrifft den heute Münchner Stimmbuchsatz²¹ sowie

17 Vgl. die Datenbank Briquet Online (<https://briquet-online.at/loadRepWmark.php?refnr=490> bzw. <https://briquet-online.at/loadRepWmark.php?refnr=12270tan> [20.03.2024]).

18 Es ist auf sieben Blättern sichtbar (fol. 396 [ähnlich Briquet 15349, <https://briquet-online.at/loadRepWmark.php?refnr=15349>, 20.03.2024], 406, 411, 421, 427, 436, 440) und erscheint in sechs Motivvarianten (fol. 421 und 440 sind identisch): breiter Ochsenkopf ohne Gesichtszüge mit einkonturiger Stange und (auf fol. 396, 411, 427 und 436 sichtbar) einkonturigem Kreuz mit waagrechttem Querbalken und einseitigem Haken, die Breite variiert zwischen 3,9 und 5,15 cm, die Höhe beträgt mindestens 5,8 bis 6,2 cm (wegen beschnittenem oberem Blattrand sind sie nicht vollständig sichtbar), die Abstände der Bindedrähte liegen zwischen 2,75 und 3,9 cm. Im März 2024 waren die Wasserzeichen noch nicht in der Datenbank des Wasserzeichen-Informationssystems (<https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/> [20.03.2024]) nachgewiesen. Ich danke Dorothee Ryser von der Handschriftenabteilung der ZB Zürich, dass sie die Anfertigung von Durchlichtscans der entsprechenden Blätter ermöglicht hat. Gerhard Piccard hat in den 1970er Jahren das Papier ohne weitere Dokumentation als augsburgisch und 1524–1527 in Gebrauch beurteilt, siehe STAEHELIN (Anm. 7), S. 74.

19 Vier Systeme pro Seite, Höhe 1,3 cm, Länge: 14,9–15 cm. Die verschiedenen aus fünf dünnen Metallstreifen gefertigten Elemente sind zwar sehr einheitlich, weichen aber in der Größe und in der Formung an den beiden Rändern minimal voneinander ab.

20 Dank an John Milsom für diese Einschätzung. Er vermutet allerdings, dass mit zunehmendem Augenmerk auf das Phänomen gedruckten Notensystems in Zukunft noch weitere frühe Fälle bekannt werden.

21 Im Unterschied zu Zürich G 438 kamen für München 328–331 offenbar verschiedene Rastrale zwischen 1,3 und 1,5 cm Höhe zur Anwendung, mit denen zwischen 14,5 und 15,5 cm lange Notenlinien gezogen wurden. Ich danke Dr. Sven Kuttner (UB München), der verschiedene Stichproben genommen hat.

die Züricher Quelle. Letztere weist drei Systeme (Höhe: 1,2 cm, Breite: 16,2–16,6 cm) auf einer Seite auf; ihre Breite wurde durch Begrenzungen reguliert, die durch vorherige leichte Längsknicke des Papiers durchgängig vorgenommen worden war. Diese Knicklinien dienten auch als Rand für die Texteinträge, wobei der Schreiber sie auf beiden Seiten regelmäßig um einige Millimeter bis zu einem guten Zentimeter überzog.

Im Münchner Stimmbuchsatz sind in Diskant, Alt und Bass auf allen Seiten drei Systeme anzutreffen. Dagegen sind im texthaltigen Tenor-Stimmbuch beider handrastrierter Manuskripte die drei Notenzeilen nur jeweils auf der Verso-Seite vorgesehen, die Recto-Seite bleibt blank, weil auf der rechten Aufschlagsseite die Textstrophen zu stehen kommen, die damit auch von der *Mise-en-page* her wie bei den späteren Lieddrucken einen gleichgewichtigen Partner darstellen. Zwar führte im Münchner Tenor bei unerwartet vielen Strophen Textüberfluss mitunter zu Verteilungskollisionen,²² auch wurden bei Textmangel manche Seiten leer gelassen oder ersatzweise mit Notenlinien gefüllt, doch ergibt sich in der Regel ein schönes und ausgewogenes Bild nach dem Prinzip: Noten auf der linken, Texte auf der rechten Seite. Im Züricher Manuskript wurde dies genauso gehandhabt, da es aber keine Lieder gibt, deren Strophenzahl die Norm von drei überschreitet – allenfalls wird sie unterschritten oder Text fehlt gänzlich –, ergibt sich ein noch gleichmäßiger Anblick. Allerdings folgt der Textschreiber hier einer anderen *Maxime*: Mit wenigen Ausnahmen²³ notiert er die erste Strophe auf der Verso-Seite, direkt unter den Noten. Da die Liedmelodien in Zürich G 438 üblicherweise kürzer sind als in den Münchner und Wiener Manuskripten und nur in seltensten Fällen mehr als zwei der drei vorgesehenen Notenlinien in Anspruch nehmen, wählt er dafür das untere System und den freien Platz darunter. Das ist zwar in ästhetischer Hinsicht weniger ansprechend, aber die formale Verbindung von Text und Musik kommt deutlicher zum Ausdruck. Der Wiener Stimmbuchsatz folgt in seinem Hauptteil anderen Erfordernissen: Er stellt generell keinen Text, sondern nur Musik bereit, die lediglich mit Textmarken identifiziert wird, dafür bietet er aber Autornamen zu den Kompositionen. Die Handschrift scheint eine andere, in erster Linie musikalische, vielleicht sogar instrumentale Funktion zu erfüllen.²⁴

22 Auf fol. 5v, 22v, 47v, 56v, 81v, 86v stehen die Textstrophen zwischen den Notensystemen, auf fol. 16v, 42v–44v, 92v, 98v, 102v, 107v, 139v darauf und dazwischen.

23 Fol. 426v/427r, 430v/431r und 432v/433r.

24 Die im Tenor-Stimmbuch von Wien 18810 (mutmaßlich nachträglich) eingeschobenen Blätter mit anderem Papier (fol. 36–38 und 40–43) reagieren auf die an dieser Stelle im Band einsetzende Neuerung, dass doch bisweilen Liedtexte – mit teils vielen Strophen – mitgeteilt werden. Um Freiraum für Text zu schaffen, griff Rem dafür auf linienloses Papier zurück, das ad hoc rastriert wurde, am Liedbeginn auch mit Einzug. Die (möglicherweise bereits vorher entstandenen) texthal-

Während Rem in den Münchner Stimmbüchern am Beginn eines Liedes Zeileneinzüge für eine Zierinitiale wie in Drucken machte – die dann allerdings unschön auf den Notenlinien platziert wurde, was bei Drucken nur aus Versehen vorkam – ist dieses ornamentale Element und der entsprechende dekorative Anspruch in den beiden anderen Manuskripten erst gar nicht vorgesehen gewesen, die Textmarke beginnt sogleich mit dem Anfangsbuchstaben, nachdem rund zwei Zentimeter des Notensystems leer gelassen wurden.

Einen weiteren Hinweis auf serielles Arbeiten kann man aus den Umfängen ableiten (siehe Tabelle 7.1 im Anhang). Die Wiener Sammlung enthält in der ursprünglichen Schicht 31 Lieder und etwa gleich viele andere Stücke, die in den ersten drei Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts entstanden sind, ergänzt durch 19 Lieder von Ludwig Senfl und seinen Zeitgenossen aus den frühen 1530er Jahren. Die vielen Leerseiten am Ende lassen erkennen, dass offenbar ein größerer Umfang geplant war. Der Münchner Kodex summiert sich auf nicht weniger als 119 Lieder, zuzüglich weiterer Kompositionsarten, die Züricher Handschrift enthält – und das ist bemerkenswert – ausschließlich deutsche Lieder, mindestens 48. „Mindestens“ deshalb, weil einiger Blattverlust zu beklagen ist. Drei an verschiedenen Stellen im Inneren fehlende Blätter schmerzen, weil so von drei Liedern keine Musik und auch nicht die Anfangsstrophe überliefert ist (Nr. 1, 27 und 32, siehe die Tabelle 7.3 im Anhang), und bei fünf Einträgen fehlt jeglicher Text (Nr. 13, 26, 31, 36 und 44).²⁵

Besonders heikel ist allerdings der auf ein Fragment deutende Beginn der Handschrift. Sie setzt nämlich mit zwei solchen isolierten Folgestrophen ein. Sehr beunruhigend ist dabei, dass es sich um Folio 394r handelt. Was stand auf den 393 vorherigen Blättern? Welche dramatische Menge ging verloren? Oder ging vielleicht doch nur der Anfang des ersten Liedes verloren? Denn der vorangestellte alphabetische Index listet kein Lied auf, das nicht (wenigstens unvollständig) erhalten ist. Folio 441 ist das letzte erhaltene Blatt und auch die höchste Nummer im Index, 394 das erste erhaltene Blatt und die niedrigste Nummer. (Von den drei unvollständigen Gedichten kennt man über den Index so wenigstens das Textincipit der ersten Strophe). Das Inhaltsverzeichnis, das Rem auf die gleiche Weise in Spaltenform anlegte, wie er es immer tat, macht übrigens klar, dass es sich um dreistimmige

tigen Einträge ab fol. 44 demonstrieren in verschiedenen Abwandlungen, wie unbefriedigend die auch im Münchner Tenor begegnenden Lösungen ausfallen, wenn Text auf Notenpapier platziert werden muss, sei es auf den Linien oder in Zwischenräumen.

²⁵ Die hier verwendete Nummerierung bezieht sich auf das im Anhang mitgeteilte Depouillement der Züricher Handschrift. Da dort auch die nur fragmentarisch erhaltenen Lieder aufgelistet sind, weichen die Zahlen von Pfisterers Zählung (siehe unten Anm. 31) und der Nummerierung in Das Tenorlied (Anm. 5) ab.

Lieder handelt, auch wenn nur die Kolumne für den Tenor, der ja üblicherweise als einziger mit Text ausgestattet wurde, mit einer Folioziffer ausgefüllt ist und Diskant und Bass leer geblieben sind. Es ist schlichtweg nicht zu sagen, ob die Foliozahlen in den beiden äußeren Spalten nur nicht eingetragen wurden, weil es sich beim Exemplar um die Tenorstimme handelt und deshalb keine anderen Folioziffern vonnöten sind (so praktiziert Rem es in den Münchner Stimmbüchern; allerdings auch immer nur für das betreffende Stimmbuch, es gibt keine leergelassenen Spalten) oder ob die beiden Spalten noch hätten mit den betreffenden Zahlen ausgefüllt werden sollen (so im Wiener Quintus-Buch). Wir haben daher keine Garantie dafür, dass Rem die Diskant- und Bassstimmen je geschrieben hat, können aber keinesfalls ausschließen, dass sie existierten. Doch falls Rem sie tatsächlich kopiert hat, können sie nicht die Kandidaten für die vielen Seiten davor sein, denn wie üblich ohne Text notiert, hätten Diskant und Bass zusammen maximal 48 Blätter in Anspruch genommen. Was auf den knapp 400 Folios gestanden hat, bleibt somit ein Rätsel, und man mag sich gar nicht ausmalen, dass es weitere fast 400 Lieder gewesen sein könnten, von denen wir keine Spur haben. Vielleicht – und das scheint die weit plausible Variante zu sein – ist es aber auch ganz anderes, nicht lied-mäßiges Material gewesen.

Was die Zahlen immerhin klar machen, ist, dass hier im großen Stil, zweifellos professionell kopiert wurde. Das erfordert vom Schreiber einerseits Kompetenz, andererseits eine gewisse ‚Abgebrühtheit‘. Ersteres ist aus der routinierten Zuverlässigkeit ersichtlich, die kaum Korrekturen zeitigte und nur wenige einem einsichtigen Kopisten erkennbare Fehler stehen ließ, etwa die Tatsache, dass das erste mit Noten erhaltene Lied (*Ach Glück nu wend*, Nr. 2) zwar in perfekter Mensur notiert, in Wirklichkeit aber imperfekt ist, dass bei *Entzündet ist das Herze mein* (Nr. 38) zu Beginn eine Semibrevis-Pause fehlt und eine ebensolche bei *O Weibes Nam* (Nr. 45) am Anfang zuviel erscheint, so dass jeweils die ‚Takte‘ nicht aufgehen. Letzteres, die Kaltblütigkeit beim Abschreiben, ist besonders an der Münchner Quelle ablesbar. Eine ihrer Eigenarten hat schon – erfolglos – alle erdenklichen Erklärungen produziert; sie beginnt nämlich zuerst einmal mit 19 reinen Tenorstimmen (auch obwohl gleich das erste Lied die Melodie im Diskant hätte, die also fehlt), dann zehn Einträgen im satztechnisch essenziellen, aber zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr ausreichenden Tenor-Diskant-Gerüst, gefolgt von 15 weiteren, von denen wenigstens die unentbehrlichen Stimmen Tenor, Diskant, Bass eingetragen sind; und erst dann folgen rund hundert Lieder in ihrer vollständigen Vier- bzw. Fünfstimmigkeit. Diese Torsi am Anfang waren nicht unbedingt Unika, Rem hat sie teilweise in seinem anderen Manuskript Wien 18810 komplett wiedergegeben. Und das ist es, was man mit ‚abgebrüht‘ bezeichnen könnte: Für diesen Auftrag lagen ihm offenbar Einzelstimmen vor, und diese hat er abgeschrieben; er hat sie durchaus noch sortiert, nämlich nach dem rein formalen Kriterium, wie viele Stimmen pro

Lied bereitstanden, aber den Ehrgeiz, sie als aufführ- oder studierbare Tonsätze zu vervollständigen, hatte er nicht. Denn es war keine Musik, die er wie ein klassischer Musikliebhaber zur eigenen Nutzung zusammenstellte. Genauso wenig kann es sich um zu verkaufendes Musiziermaterial handeln. Die Sammlungsmotivation muss eine andere gewesen sein.

Bevor am Ende Überlegungen zum mutmaßlichen Interesse an der Herstellung der Handschriften angestellt werden, sei noch die Arbeitsteilung zwischen Text- und Notenschreiber als ein weiteres auf Professionalität und Spezialisierung hinweisendes Element erwähnt. Rem konzentrierte sich auf sein Kerngeschäft, das Notenschreiben, und verzichtete darauf, die Texte der Lieder einzutragen. Das übernimmt sowohl in der Münchner, ganz überwiegend in der Wiener,²⁶ vor allem aber in der Züricher Liedsammlung ein jeweils anderer Schreiber.²⁷ Die Hand, die im Münchner Manuskript die Gedichte eintrug, ist derjenigen Bernhard Rems nicht unähnlich, auch stimmt die Orthografie von Rems Textmarken und die der vollständigen Textstrophe meistens genau überein, Abweichungen betreffen nur gelegentlich und dann nur marginale Varietäten. Beispielsweise wählt Rem in München 328, fol. 21v die Graphie *Lewt* für seine Textmarke, während der Textschreiber die Schreibweise *Leut* verwendet.

Anders verhält es sich im Züricher Manuskript. Gesetzt den Fall, Rem und dieser Schreiber hatten dieselbe Textvorlage vor Augen, ging der Kopist der Gedichte jedenfalls wie ein typischer spätmittelalterlicher Berufsschreiber (übrigens auch wie die ersten Setzer in den Druckoffizinen) vor, indem er seine Graphien an die zu erwartenden Abnehmer anpasste, d. h. indem er sie modernisierte und teilweise entregionalisierte. Ein stichprobenartiger Vergleich von Rems Textmarken mit Anfängen der vollständigen Texte (siehe Tabelle 7.2) lässt das Prinzip erkennen.

Fast ausnahmslos setzte er in den Initien *i* statt *y* (bzw. *ï*), was ohne Einfluss auf die Phonetik bleibt. Dass es auch mitunter unterblieb (z. B. bei Nr. 9: *nyemants*), spricht für die gleiche Textvorlage von Rem und einem Textschreiber, der seine Modifikationen ad hoc vornahm. Anstelle des fortis-Plosivs bei *Die lieb die pint* verwendet er den lenis-Konsonanten *bindt* (Nr. 3), ebenso schreibt er statt *Wa* mit unrundem Vokal ein *Wo* mit rundem Laut (Nr. 13 und 17), und der Diphthong *güet* wird zum einfachen Umlaut *güte* (Nr. 14). Inkonsequent geht der Textschreiber mit dem Diphthong *ei* um, für den er nur teilweise das überregionale Graphem

²⁶ Ausnahmsweise sind in Wien 18810 die Textstrophen von Nr. 76 (L. Senfl, *Wahrhaftig mag ich sprechen wol*, Tenor, fol. 48r) und Nr. 82 (L. Senfl, *Ohn allen Scherz*, Tenor, fol. 53r) ebenfalls in Rems Hand.

²⁷ Siehe FALLOWS (Anm. 16). Im „Appendix: Preliminary listing of the work of the ‚Augsburg circle‘ copyists“ werden auch die (anonymen) Textschreiber erfasst: „Delta“ im Züricher Manuskript, „Beta“ in der Münchner, „Beta“ und „Gamma“ in der Wiener Sammlung.

Tab. 7.2: Vergleich ausgewählter Textanfänge in der Orthografie Bernhard Rems und des Textschreibers

Textmarke (B. Rem)	Nr.	Strophenanfang (Schreiber Delta)
Der summer kumpt	4	Der Sumer kumbt
O all mein frewd sindt gantz verletz	6	O all mein frewd ßend gantz verletz
Die lieb die pint	8	Die lieb die bindt
An aines zarten weÿbes	9	An eines Zarten weibes
Weÿch vmb weÿch vmb	10	Weich vmb weich vmb
Des claffers syt (Index: sit)	14	Des klaffers sit
Jn zweÿfels flut	15	Jn Zweifel flut
Leÿd ich Jetz pein	16	Leid ich yetz pein
Dein allain vnd nyemands mer	20	Dein allein Vnd nyemands mer
Gar vngern wolt ich	22	Gar vngern wollt ich
O schönes weÿb	29	O schönes weib
Bäÿd wun vnd frewd	30	Baid wun Vnd frewd
Wa ich hin reÿt	33	Wo ich hin Reit
Jch frew mich deiner güet	35	Jch frew mich deiner güte
Mich zwang ain zeÿt	37	Mich zwang ein Zeit
Entzundet ist das junge hertze mein	38	Entzündet ist das hertze mein
Weÿch vnmüt weÿch	39	Weich vnmüt weich
Wa ich hin schaw	42	Wo ich hin schaw
Jn lieb vnd laÿd	43	Jn Lieb vnd Laid
O weÿbes nam	45	O weibes nam
Ach schaydens grundt (Index: grund)	48	Ach schaidens grundt

ei wählt (Nr. 4 *aines/eines* und Nr. 9 *allain/allein*), mehrfach es aber bei *ai* belässt (Nr. 12 *Baid*, 19 *Laid*, 21 *schaidens*). Die mutmaßlich exakten Übernahmen aus der Vorlage häufen sich im Stropheninnern, die einen geringeren Adaptionsehrgeiz aufweisen, so wie das mechanische Abschreiben auch bisweilen, vor allem gegen Ende des Manuskripts, Aufmerksamkeitsdefizite zeitigte.²⁸ Bisweilen korrigiert der Kopist Rems Textgestalt, etwa wenn er bei Nr. 38 metrisch überzählige Silben ignoriert (*Entzundet ist das Junge hertze mein*, fol. 430v; *Entzündet ist das hertze mein*, fol. 431r). Diese autonomen Eingriffe waren nicht nur ‚erlaubt‘, sondern im Rahmen einer offiziellen Textkonstitution gefordert.²⁹ Es handelte sich bei der Her-

²⁸ *Mein Herz mit Scherz* (Nr. 47) beginnt mit der Zeile *Mein schertz mit schertz*, und in der Mittelstrophe erscheint unmittelbar hintereinander zweimal der Passus *allzeit mert, mein Hertz sich krenckt, Jn Lieb versenckt*.

²⁹ Arend Mihm: Druckersprachen und gesprochene Varietäten. Der Zeugniswert von Bäumlers Melusinendruck (1474) für eine bedeutende Frage der Sprachgeschichte. In: Zeichensprachen des historischen Buchs in der frühen Neuzeit. Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen. Hg. von

stellung des Züricher Manuskripts also wohl um eine Kollaboration eines Notisten und eines berufsmäßigen Textschreibers. Dagegen könnte es sich bei den Gedichttexten von München 328 auch um die Hand eines Musikers oder jedweden Kanzlisten ohne das entsprechende Berufsethos handeln. Insgesamt scheint die Züricher Handschrift schon von der literarischen Seite her eine engere Beziehung zu den wortsprachlichen Berufsschreibern in Augsburg aufzuweisen als Rems sonstige Sammlungen.

2 Das musikalische Material

Warum eine so detaillierte Bestandsaufnahme einer Handschrift aus der zweiten Hälfte der 1520er Jahre, wo es doch um die Zeitspanne zwischen der Hätzlerin und Öglin, also zwischen 1470 und 1512 gehen soll? Ein weiteres Indiz für die professionelle oder zumindest nicht intrinsische Motivation des Kopisten ist die für die Zeit befremdliche Tatsache, dass Rem in großem Maßstab altes, teils sehr altes Material aufgenommen hat. In den beiden hier nur am Rande interessierenden Handschriften aus München und Wien, deren Repertoire bis zu Aktuellem vordringt, handelt es sich beim retrospektiven Anteil ihres Bestandes überwiegend um Liedsätze, die aus der – pauschal gesagt – Blütezeit der maximilianischen Musik zwischen 1500 und 1515 stammen. Die frühesten Quellen für dieses Liedrepertoire eines Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer, Adam Rener, des ganz jungen Senfl und ihrer namentlich unbekannteren mutmaßlichen Kollegen sind eben die beiden Augsburger Drucke von Erhard Öglin, die er 1512 und 1513 herausbrachte³⁰ und die Kompositionen enthalten, die frühestens 1497 entstanden sein können. Sie bilden ein in sich weitgehend geschlossenes Korpus von Liedern, die zwar in den 1520er Jahren auch alles andere als modern waren, aber doch zu einem Bestand an ehrenwerten Dauerbrennern gehörten und sich mit der glorreichen Zeit verbanden, als der ehemalige Kaiser durch seine Präsenz der Stadt Augsburg eine besondere Identität gab. Diese Traditionspflege ist durchaus nicht unplausibel, sie findet sich ganz analog auch im höchstwahrscheinlich von Senfl redigierten kleinen Lied-Chorbuch München, BSB, Mus. ms. 3155 kurz nach 1520.

Ursula Rautenberg, Hans-Jörg Künast, Mechthild Habermann. Berlin 2013, S. 163–203, hier S. 171 und 174.

³⁰ Ohne Titel, 4 Stimmbücher. Augsburg: Erhard Öglin 1512, und ohne Titel, 1 Diskant-Stimmbuch. o. O. u. V., ca. 1513; aktuelle und ausführliche Angaben im Verzeichnis deutscher Musikfrühdrukke (<https://vdm-sbg.eu>, [20.03.2024]), Nr. 11 und 14.

Anders sieht es mit der Substanz des Züricher Manuskripts aus. Sie stammt, wie Andreas Pfisterer erstmals vor einigen Jahren feststellte,³¹ aus einer früheren Ära. Allem Anschein nach überliefert die Quelle Lieder aus genau der Zeit zwischen dem so genannten *Glogauer Liederbuch* von ca. 1480³² und dem maximilianischen Repertoire, das knapp zwei Jahrzehnte später einsetzt. Diese Spanne am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts muss als *terra incognita* der Liedgeschichte gelten, denn es fehlen die aussagekräftigen Anschauungsfälle, wie sich die Liedkomposition nach Glogau und vor der Jahrhundertwende weiterentwickelte.³³ Leider hilft auch Zürich G 438 nur bedingt dabei, diese schmerzliche Lücke zu füllen, da ja lediglich die Tenorstimmen der Kompositionen erhalten sind. Immerhin wird in der Handschrift klar signalisiert, dass es sich um dreistimmige Sätze handelte. Der Wechsel der Liedkomposition zur standardmäßigen Vierstimmigkeit wurde – so lässt sich schließen und durch verschiedene weitere Faktoren begründen – durch die ‚Auslandserwerbung‘ Isaac, seit Jahresende 1496 für Maximilian komponierend, initiiert und von ihm und seinen Kollegen kontinuierlich vollzogen.³⁴

Pfisterer führte seinen Indizienprozess anhand der rhythmischen Faktur der Tenores, die zusehends von der Brevis-/Semibrevis- zur Semibrevis-Deklamation im Versinneren übergehen, und speziell anhand der sich wandelnden Deklamationsmuster der Kadenzen, die immer häufiger statt einer langen (♩|♩|♩| bzw. ♩|♩) eine kurze Pänultima (♩|♩| bzw. ♩|♩) favorisieren.³⁵ Zwingendes Argument war ihm aber der Nachweis dreier Konkordanzten dieser G 438-Tenores mit solchen der vormaximilianischen Zeit: Das am Schluss befindliche Lied *Ach Scheidens Grund* (Nr. 48) übernimmt den Tenor von Johannes Ockeghems europaweit berühmter Chanson *D'un autre amer*, deren älteste Quelle der Chansonnier *Nivelle de la Chaussée* aus den 1460er Jahren ist.³⁶ Aus diesem Rondeau wurden immer wieder Einzelstimmen, auch die Tenorstimme, herausgelöst und daraus durch Hinzukomponieren neuer Stimmen neue Chansons gemacht; insgesamt waren bislang zehn weitere *Art-song reworkings* dieser Chanson bekannt.³⁷ Sie alle modifizieren die

31 Andreas PFISTERER: Zur Stellung der Handschrift Zürich G 438 in der Geschichte des deutschen Liedes. In: Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert. Hg. von Nicole Schwindt. Kassel 2013 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 10 [2011]), S. 207–225.

32 Drei handschriftliche Stimmbücher. Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. Ms. 40098, Digitalisat: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/295704> (20.03.2024).

33 Vgl. die Liste der erhaltenen frühen Manuskripte in Nicole SCHWINDT: Maximilians Lieder: Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel, Stuttgart 2018, S. 510.

34 Ebd., Kap. V.3.e. „Stimmzahl“, S. 449–461.

35 PFISTERER (Anm. 31), hier S. 210–216.

36 Paris, BNF, Rés. Vmc. ms. 57, fol. 66v–67r.

37 Honey MECONI: Art-Song reworkings: An Overview. In: Journal of the Royal Musical Association 119 (1994), S. 1–42, hier S. 28 f. (D'UNG AULTRE AMER, Nr. 6.a–h, 7.a–b).

Tenor *Dung autre*

Ach schaydens grundt

[Ach schaydens grundt, schmerz lich ver
seid mir die stund, nit mer wird

wundt, ist mir durch dich mein sen des hertz die mich so
kunt, bey Jr Zu won mit Lie bem schertz,

dick, freunt li cher plick, In wunn vnd frew den hat ge wert, o

glick nun schick, das mich er quick, die schön der ich oft han be gert,]

Notenbeispiel 7.1: Synopse des Tenors aus Ockeghems Chanson *D'un autre amer* nach dem Chansonnier Nivelles de la Chaussée (oben) und des Tenors von *Ach scheidens grundt* in Zürich G 438 mit hypothetischer Textunterlegung (unten)

Vorlage geringfügig. Auch beim Vergleich der Version im Chansonnier und im Züricher Manuskript ergeben sich als Diskrepanzen neben den üblichen notationellen Abweichungen in der Schreibung von *minor color* und Ligaturen stets nur kleine ornamentale Varianten und am Aufgesangsende eine ausgefallene Änderung in eine mi-Kadenz (siehe Notenbeispiel 7.1). Die deutsche Fassung stimmt mit keiner anderen überein (auch nicht mit dem von David Fallows als Kontrafaktur-Vorlage vermuteten dreistimmigen Reworking Alexander Agricolas³⁸).

³⁸ David FALLOWS: A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480, Oxford 1999, S. 141, und die „list of corrections, adjustments and additions that have come to my notice as of Wednesday, 3 March 2010“ (<https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf> [20.03.2024]), hier zu S. 141.

Bemerkenswert ist es indes schon, dass dieses Lied *Ach Scheidens Grund* auf ein frankoflämisches Modell zurückgreift, das nach Augsburg gelangt sein muss – also aus einem ausdrücklich musikalischen Interesse. Vom vorrangigen Wunsch, die Komposition zu adaptieren, zeugt auch die Inkompatibilität von Melodiestructur und deutschem Text, dessen Unterlegung notgedrungen zahlreiche Kompromisse eingehen muss, sich der deutschen Prosodie nicht gewogen zeigt und der Gepflogenheit, den Beginn des Verses weitgehend syllabisch zu deklamieren und auf der sechsten Silbe ein Melisma zu platzieren, nur unzureichend Gelegenheit gibt.

Die beiden anderen Konkordanzfälle sind insofern näherliegend, als es sich um deutsche Parallelen handelt. *Weich, Unmut, weich* (Nr. 39) verwendet eine Tenor-Liedmelodie, die bereits im *Glogauer Liederbuch* in einem dreistimmigen Satz erscheint. Die rhythmischen Varianten (siehe Notenbeispiel 7.2) sind unerheblich, wesentlich ist die Diskrepanz im Text, der in Glogau – der einzig überlieferten Textmarke zufolge – ein anderer war (*Mag libe nyrne behalden mich*).³⁹ In Zürich muss es sich auch um einen anderen Satz handeln als in Glogau, denn der Tenor setzt erst nach einer Brevis-Pause ein, was auf einen wahrscheinlich imitatorischen, moderneren Satzanfang verweist, und vor allem transferiert Zürich die Melodie in das an der Jahrhundertwende zeitgemäße *tempus diminutum* ♯. Um beim ungefähren gleichen Vortragstempo zu bleiben, werden die Notenwerte entsprechend verdoppelt. Die ältere Melodie wird also weiter verwendet, aber zur Grundlage einer neuen, aktuellen Komposition gemacht.

Auch im dritten Konkordanzfall zwischen Zürich und Glogau zeigt sich die notationelle Verjüngung, allerdings lediglich indem das Modus-cum-tempore-Zeichen **C 2** in ein neueres Tempus-diminutum-Zeichen ♯ überführt wurde (siehe Abb. 7.2 a/b im Anhang, S. 163). Auch wurde der 8. Modus kurzerhand per ♭-Vorzeichnung in den transponierten 2. Modus überführt. Über den Textgebrauch lässt sich nichts Eindeutiges sagen, da das Lied im Manuskript aus Glogau textlos und nur mit dem Titel *quintus* überliefert ist.⁴⁰ Doch das Ende des ersten Stollens in der Kanzonenform ist in Zürich im Lied *Mord über Mord* mit einer längeren Zäsur markiert (man erkennt vor der Pause in der oberen Zeilenmitte an einer von Tintenfraß⁴¹ betroffenen Stelle noch Reste einer Longa, den Hals), während in Glogau an der analogen Stelle nur eine Brevis steht. Vor allem aber fand wohl eine deklamatorische Anpassung statt. Dort, wo man in der mit Text versehenen

³⁹ Tenor-Stimmbuch, fol. l iij recto, Digitalisat (Anm. 32), Bild 134.

⁴⁰ Tenor-Stimmbuch, fol. k v verso, Digitalisat (Anm. 32), Bild 125.

⁴¹ Es handelt sich nicht um eine Rasur (wie, haptisch erfahrbar, auf fol. 409v, 1. System, und fol. 422v, 2. System); der Tintenfraß zeigt sich auch auf der gegenüberliegenden Seite fol. 439r.

Mag liebe nyrne behalden mich

Weych vnmut weych

[Weich vn mut weich von her tzen, schleich ee weip lich gemüet Jm bluet ver

bleich O wer des glück Vn fal ver rück, Vnnd schick Jm vil, Zu

still, das ich Jn frew den wer d(e) quick er new mein hertz, mit Lieb vnd schertz,

be halt nit schalt von dan meins her tzen auff ent halt.]

Notenbeispiel 7.2: Synopsis des Tenors aus *Mag liebe nyrne behalden mich* im Glogauer Liederbuch (oben) und des Tenors von *Weich, unmut, weich* in Zürich G 438 mit hypothetischer Textunterlegung (unten)

Züricher Version passgenau die sieben Silben *Dieweil ich leb auf erden* mit der beschwerten Hebung auf *er-* unterlegen kann – die Silbe *leb* kommt dann auf den Hochtön, die punktierte Brevis *f'* als drittletzte Note der ersten Notenzeile, zu stehen –, hat in Glogau wohl ein achtsilbiger Vers gestanden, so dass zu Beginn des zweiten Systems (dritte und vierte Note) statt der punktierten Brevis eine Tonwiederholung Brevis – Semibrevis erforderlich war (siehe Notenbeispiel 7.3). Auch hier handelt es sich in Zürich offensichtlich um eine Entlehnung einer Tenormelodie, die einem neuen Text und einem neuen Tonsatz dienstbar gemacht wurde und somit über eine einfache Kontrafaktur hinausgeht. Auch wenn es mangels Parallelquellen keinerlei Beweis gibt, sollte man den Gedanken erwägen, dass die Züricher Tenores unerkannterweise noch einige weitere Melodien in sich bergen, die in gewisser Form kursierten.

Quintus

Mord vber mord, des ver klaf nym fers wort, will mich von frew das

radiert den tra gen, Jch bin ja dein, wo ich muß

sein, die weil ich leb vff er den, Zart lieb halt vest, ge

denk das pest, vil klaf fen thut mich mör den.

Notenbeispiel 7.3: Synopse des Tenors aus *Quintus* im Glogauer Liederbuch (oben) und des Tenors von *Mord über mord* in Zürich G 438 mit hypothetischer Textunterlegung (unten)

Einige weitere stilistische Anzeichen bekunden die Brückenposition der Lieder an der Schwelle vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert. Allein sieben Lieder zeichnen noch das *tempus perfectum* \circ vor (siehe Tabelle 7.3 im Anhang, S. 159–161).⁴² Grundmensur wäre im sechzehnten Jahrhundert für ein Lied keine Option mehr gewesen. Andererseits wird in zwei Liedern⁴³ bereits ein neuartiger rhythmischer Effekt genutzt, den nach meiner Einschätzung erst Isaac in deutsche

⁴² Der Eintrag *Ach Glück nu wend* (Nr. 2) trägt das Mensurzeichen \circ irrtümlicherweise, tatsächlich ist das Lied binär. (Wesentlich für ternäre Metren ist die Kongruenz von Phrasenabschlusston und Mensurbeginn am Liedende, während Binnenzeilen, gelegentlich sogar das Aufgesangsende, flexibler gehandhabt werden und dann das Phrasenende auf der zweiten oder dritten Semibrevis zu stehen kommen kann.)

⁴³ *Es liebet sehr* (Nr. 3) und *Der Maien gut* (Nr. 12).

Notenbeispiel 7.4: Ende des Liedes *Im Maien gut* mit Hemiolenbildung

Lande importierte:⁴⁴ der Strophenabschluss mit einem Umschwung ins Dreier-Metrum, das durch die Kolor-Notation auch optisch hervorsticht. Wie im Fall von *Der Maien gut* (siehe Notenbeispiel 7.4) wird der metrische Wechsel oft noch durch einen abschließenden hemiolischen Großtakt in seiner Wirkung verstärkt. Diesen durchaus als ‚Marotte‘ zu bezeichnenden Kunstgriff eines Wechsels zum ternären Metrum, der noch fast zwei Jahrzehnte *en vogue* bleiben sollte, praktiziert der (jeweilige) Komponist dieser beiden Lieder zwar bereits, nutzt aber das Potenzial noch nicht ganz aus. Er kalkuliert zwar die dynamisierende Wirkung der umschlagenden Bewegung ein, verbindet sie aber noch nicht mit einer prägnanten finalen, *con-cetto*-artigen Textphrase. Die in der Sesquialtera-Proportion zu singenden Passagen lauten im Mai-Lied schlichtweg *der wolgemut, so wol behut, gibt uns den ander(e)n liechten schein*, und die Formulierungen am Ende der beiden Folgestrophen sind gleichermaßen unauffällig (*für alle die, die lebten ye, die schön mag nyemals verblümen* bzw. *all frewd sunst lan, gantz kein mer han allein mich dir ergeben*).

In späteren Liedern werden an dieser Stelle Redensarten, drastische Vergleiche oder ähnlich sinnfällige Phrasen platziert. Dass das Lied *Der Maien gut* zu den moderneren der Züricher Handschrift zählt, zeigen darüber hinaus das *tempus diminutum*, das zu vermutende großräumig imitatorische oder frei kontrapunktische Exordium, bei dem der Tenor erst nach vier Brevis-Mensuren einsetzt⁴⁵, und die Verwendung von Phrasenschlüssen, die Pfisterer „kurze Kadenz“ nennt. Das andere Lied mit Kolor-Ende, *Es liebet sehr*, operiert allerdings noch mit den älteren

⁴⁴ Vgl. Nicole SCHWINDT: Das Ende vom Lied. Dreier in Liedern des frühen 16. Jahrhunderts. In: „Teutsche Liedlein“ des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breymann. Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), S. 53–79.

⁴⁵ Zu den verschiedenen satztechnischen Möglichkeiten, ein Lied dieser Zeit mit gleichzeitigem oder ‚entzerrtem‘ Einsatz der Stimmen beginnen zu lassen, siehe Nicole SCHWINDT: Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt? In: Senfl-Studien 2. Hg. von Stefan Gasch, Sonja Tröster. Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 121–145, hier S. 131–139.

„langen Kadenz“⁴⁶ und illustriert wiederum die Zwitterstellung der kompositorischen Ansätze.

In melodischer Hinsicht bieten die Tenores bei aller Modellhaftigkeit eine gewisse Bandbreite, was das Ausmaß und den diversifizierten Umgang mit melismatischer und syllabischer Konzeption, mit modaler Abwechslung und den Ansprüchen an die diastematische Linienführung angeht. Zwar tragen sie alle den typischen Charakter eines sangbaren Lied-Tenors, sind aber teilweise von vornherein auf Mehrstimmigkeit hin angelegt, was aus den gelegentlichen Diskant-Klauseln hervorgeht (siehe Tabelle 7.3 im Anhang S. 159–161) und wie im Fall der Ockeghem-Entlehnung (Nr. 48) auch auf französische Herkunft deuten kann. Auffällig ist der vielfache Rückgriff auf die typischen Melodieformeln des fünfzehnten Jahrhunderts. Nur wenige Tenores kommen ganz ohne sie aus (siehe Tabelle 7.3 im Anhang und Notenbeispiel 7.5). Allgegenwärtig sind insbesondere die als ‚englische Formel‘ zu bezeichnende wellenförmige, aus Dreiklängen abgeleitete Floskel am Phrasenabschluss, die mutmaßlich aus englischer Musik über Frankreich in den deutschsprachigen Bereich importiert wurde⁴⁷ und bereits das *Lochamer-* und das *Schedelsche Liederbuch* aus der Jahrhundertmitte dominiert sowie das in Analogie ‚burgundische Formel‘ zu nennende Motiv eines rhythmisiert abwärts gleitenden Quartgangs, das seine Hochkonjunktur etwas später bei den Komponisten des burgundischen Hofes zur Zeit Karls des Kühnen († 1477) erlebte.⁴⁸ Diese Formulierungsstereotypen waren zwar zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht ausgestorben, hatten aber ihre universelle Bedeutung längst eingebüßt. Sie markieren vielmehr unmissverständlich den Stil des letzten Viertels des fünfzehnten Jahrhunderts.

Vom Musikalischen her ist die Handschrift offenbar ein Zeugnis der 1490er Jahre, und zwar sowohl aus der Periode, als Isaac noch nicht am Horizont der habsburgischen Musik erschienen war, wie aus der Zeit, nach Jahresende 1496, als er zu Maximilians Hof gehörte. Für die Einschätzung der historischen Position dieses Liedfundus ist es aufschlussreich, sich klarzumachen, dass zwischen 1492 und 1496 ein Großteil der königlichen Kapelle, nämlich vor allem die deutschen Sänger, in Augsburg stationiert war, während der vorwiegend niederländische Teil meist mit dem König reiste, trotzdem bisweilen nach Augsburg kam⁴⁹ und dort gut

46 PFISTERER (Anm. 31), hier S. 215 f.

47 Zur mutmaßlich englischen Provenienz vgl. Walter H. KEMP: *Burgundian Court Song at the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III 24.* Oxford 1990, S. 20–27.

48 Vgl. Nicole SCHWINDT: Die burgundische Formel. In: „L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider. Hg. von Michelle Biget-Mainfroy, Rainer Schmusch. Hildesheim 2007, S. 149–166.

49 SCHWINDT (Anm. 33), S. 168 f., 203 und 205.

Nr. 6: O all mein Freud

burgundische Formel

[O noch all hofft mein frewd, trost send ich gantz werd ver er letzt, getzt,]

englische Formel (Quarte)

durch den ab schaid yff lie ber art mich Reg Zu...]

englische Formel (Quarte)

Nr. 21: Es ist an dem

englische Formel (Quinte)

[...ein, Zu letz er getz, mein hertz mit schertz, als du wol waist, da rumb ich laist, dir...]

Notenbeispiel 7.5: Melodische Formeln in *O all mein Freud* und *Es ist an dem*

und gerne Chansons, auch solche von Ockeghem, hinterlassen konnte. Der mehrjährige unfreiwillige Aufenthalt der Kapellmitglieder fand unter äußerst prekären finanziellen Verhältnissen statt, gelegentlich halfen die Fugger mit der Begleichung wenigstens der Wirtskosten aus, aber an einen regelmäßigen Sold für die Musiker war nicht zu denken. Einnahmen aus diversen praktischen, komponierenden und pädagogischen Leistungen, die sie für die Bürgerschaft erbrachten, kann man daher mit Fug und Recht annehmen. Beispielsweise nutzte das im Januar 1498 getraute Ehepaar Jakob Fugger und Sibylla Artzt für sein Hochzeitsbild als Requisit in der Hand der Braut ein Lied Paul Hofhaimers, das quellenmäßig erstmals im *Öglin-Liederbuch* von 1512 greifbare *Herzliebste Bild*, das Hofhaimer wohl anlässlich der Eheschließung verfasst hat und das deshalb als aussagekräftiges Attribut im Doppelporträt zitiert werden konnte.⁵⁰ Aus derartigen dokumentierbaren Splittern lässt sich erschließen, dass die in Augsburg in den 1490er Jahren lebenden Musiker mit dem Patriziat und dem kunstbeflissenen Bürgertum in Kontakt standen und für sie auch Lieder schrieben.

⁵⁰ Ebd., S. 144 und 198 f.

3 Die Texte

Worauf konnte sich ein Liedautor im Augsburg der 1490er Jahre stützen? Bekannte, allgemein kursierende Tenores gehörten sicher dazu, die drei genannten Fälle werden nicht die einzigen sein. Daneben wurden zweifellos neue Tenores ersonnen, die die Grundlage von Liedsätzen darstellten. Welche Texte standen dafür zur Verfügung? Grundsätzlich stammen die in Zürich G 438 mit einer Tenormelodie versehenen Gedichte – unabhängig davon, in welcher Reihenfolge die jeweiligen Bestandteile Worte und Töne entstanden sind – aus jener Kategorie, die man früher ‚Hofweise‘ nannte. Es sind dreistrophig dimensionierte Anlagen, die Reimstruktur der Strophen folgt fast immer der Kanzonenform,⁵¹ versmetrisch dominieren Viertakter, sehr oft mit zwei oder drei binnenreimenden Halbversen. Regelmäßige Alternation ist nicht immer das primäre Ziel, Schlag- oder übergehende Reime⁵² sowie antiquierte Kornreime als Strophenabschlussreime⁵³ kommen nur ausnahmsweise vor, desgleichen Enjambements.⁵⁴ Akrosticha spielen noch keine Rolle, dafür aber verschiedentlich Refrains.⁵⁵ Auch ist die Lexik – ähnlich den melodisch-rhythmischen Formeln der Tenores – von großer Stereotypie geprägt, wengleich mit manchem französischen Lehnwort oder gesuchten botanischen Begriff aufpoliert.⁵⁶ Der Textstatus ist des Öfteren rudimentär, die Texte wurden keiner redaktionellen Überprüfung unterzogen und warten daher mit zahlreichen ‚Ungereimtheiten‘ wie überzähligen oder fehlenden Silben, Wörtern und Zeilen auf,⁵⁷ auch stark unreine Reime kommen vor.⁵⁸

51 Aus unbekanntem Gründen verzichtet Bernhard Rem im Züricher Manuskript generell darauf, in den Noten nach dem ersten Stollen ein Wiederholungszeichen zu setzen.

52 *Dein Lieb für alles* (Nr. 11).

53 *Es ist an dem* (Nr. 21), *Entzündet ist das Herze mein* (Nr. 38).

54 Zum Beispiel in *Kein größer Pein* (Nr. 27), dessen Anfangsstrophe fehlt, beginnt der Abgesang jeweils mit Enjambements (*Vil werdes weib / mein Zeit vertreib, Jch [-] dein bleib / Ewig bis an mein ende; du machst mir Laid / so ich mich schaid, vff dirre Haid / hastu mich hin gepunden*).

55 *Es ist gar gut* (Nr. 7), *Die Lieb die bind* (Nr. 8), *Ohn alles End* (Nr. 18), variiertes Refrain: *Ohn dich kann ich* (Nr. 19, nur erste Hälfte der Schlusszeile), *Berat und hilf* (Nr. 25), *O Margara Frucht* (Nr. 34), *Wo ich hin schau* (Nr. 42), *Mord über Mord* (Nr. 46).

56 *Camys und melancholey* (Nr. 5), *Refir* (Nr. 6), *Polayen* (Nr. 18), *schantz* (Nr. 21), *margara frucht* (Nr. 34), *mord/morden* (Nr. 46), *amey* (Nr. 38, 47).

57 Beispielsweise in *O all mein Freud* (Nr. 6) das leicht zu vervollständigende *ich: Wiewol mein wesen dort muß sein, / des acht [-] nit gen deiner trew /*. In *Es ist nit lang* (Nr. 28), dessen Reimordnung in den Strophen nicht ganz kongruent ist, gibt es im Abgesang der Mittelstrophe einen Textverlust von sechs Hebungen. Senkungsspaltung begegnet schon sogleich in der ersten Zeile von *Es ist an dem* (Nr. 21): *das ich mußß von dir (das ich mußß von dir das oder das ich mußß von dir)*.

58 Beides etwa in *Es ist gar gut* (Nr. 7). Die Schlussstrophe von *Gar ungeru wollt ich* (Nr. 22) weist eine überzählige Halbzeile auf.

Thematisch geht es um Liebe, und zwar wird sie ganz überwiegend in reflexiver Weise behandelt, von der das meist abstrakte Vokabular geprägt ist. Was das zugrundeliegende Liebeskonzept angeht, lassen sich die Liedtexte des Züricher Manuskripts sinnvoll in das von Bernd Prätorius aufgestellte Evolutionsmodell einordnen, was es erlaubt, die Entwicklungsstufe der Dichtung einzukreisen.⁵⁹ In seiner Taxonomie konfrontiert Prätorius die Phase der Liebeslieder im *Liederbuch der Clara Hätzlerin* (also aus der Zeit um 1470) mit denen der Liederdruck-Lieder (also Öglin, Schöffler, Arnt von Aich in den 1510er Jahren). Er charakterisiert die frühere Periode als „standesethische Verpflichtungshaltung“,⁶⁰ die spätere als „situative Bewältigungshaltung“. ⁶¹ Geht es bei ersterer um die unhinterfragte Allmacht der Liebe, an der sich beide Liebende abarbeiten (der Mann – Fähnrisen zum Trotz – durch beständiges Dienen, die Frau durch eine ebenbürtige Leistung wie Treue), so steht beim Liederdruck-Lied das Bekenntnis zur Liebe im Zentrum. Im Hätzlerin-Typ sind die Gedichte prozesshaft angelegt, im Öglin-Typ stationär. Die Züricher Texte, die Prätorius für seine Analysen natürlich nicht zur Kenntnis nehmen konnte, scheinen genau diesen Übergang zu vollziehen. Das soll abschließend an einem Lied demonstriert werden, wobei die Wahl auf ein Lied fiel, das in poetischer Hinsicht nicht als Perle der Sammlung gelten kann, aber durch die *tempus perfectum*-Mensur gewährleistet, aus der älteren Schicht zu stammen.⁶²

- 1 *O weibes nam, du edler stam,*
 dein Lob stet vngemessen,
 Lob ich dein Zucht, du edle frucht,
 mein hertz hastu besessen,
 5 *Blick vnd glimpff vnd allen schimpff,*
 hab ich dir Zugeagent,
 darumb hertz Lieb, halt vest dein Rinck,
 vnd thu (du) dich Zu mir Naygen,

In der Eingangsstrophe wird die Minnewürdigkeit der Frau festgestellt, ihre Abstammung, ihre Erziehung und Verhaltensweise sind vorbildlich. Die Liebe (als bezwingende, allmächtige Kraft) wird konstatiert, der Verstehenshintergrund ist

59 Bernd PRÄTORIUS: „Liebe hat es so befohlen“. Die Liebe im Lied der frühen Neuzeit. Köln 2004 (Europäische Kulturstudien 16); vgl. die positive Rezension des Inhalts von Dieter MARTIN. In: PBB 128 (2008), S. 370–372.

60 Ebd., Erste Kapitelüberschrift (S. 22).

61 Ebd., Zweite Kapitelüberschrift (S. 63).

62 Ich transkribiere nach der Handschrift fol. 437v–438r, wobei ich die Graphie leicht normalisiere, Schaft-s durch rundes s ersetze, eine moderne Interpunktion einführe und metrische Unregelmäßigkeiten kenntlich mache.

gegeben. Das muss vorerst nicht begründet werden, es reicht, die Metapher des widerstandslos erfassten Herzens zu erwähnen. Der Abgesang resümiert die liebende Konsequenz des Mannes, und er fordert die Frau auf, das offenbar bereits bestehende Einverständnis, das sich schon in einem Geschenk, einem Ring, materialisiert hat, fortzusetzen.

- 2 *Trost vber trost gibt mir dein gunst,
mit statem [-] anplicken,
So mir erscheint dein Roter mund,
So ist mein hertz erquicket,*
- 5 †*der Sunnen gleich billich nach ich,†
der klaffer möcht mich mercken*;* * beobachten
*Wann ich gedenckh gantz stät an dich,
so wirt die Lieb gestercket,*

Die Liebeswirkung wird *in concreto* nachgereicht: Blicke und der rote Mund initiieren vollkommen legitime Liebesfreude. Die Gefährdung von außen (durch den *klaffer*) besteht zwar, doch der Mann widersteht ihr, indem er am Dienst unbeirrbar festhält. Der Begriff des Dienens erscheint nicht, aber das Tun des Mannes, das Denken, kräftigt die Liebe.

- 3 *Darumb zart fraw halt [-] dein wenck*;* * Zweifel
*vnd thu mich zu dir schliessen,
so pleib ich stet on all gedenck,
Vnd Laß dich des geniessen*;* * und lasse dich den Nutzen davon haben
- 5 *dein kuß vnd blück, hat mich verzuckt,
mit dir wäyß ich nit schympffen*;* * kann ich nicht spaßen
*allß stette fraw, halt vest dein trew,
Jch Thu mich Zu dir glympffen*;* * angemessen verhalten

Es folgt die Leistungsanforderung an die Frau: Sie darf nicht wanken, muss treu und standhaft sein, dann bleibt auch er es, dann bleibt es bei einer ernsthaften Beziehung und dann verhält er sich angemessen.

Die Konditionen für ein gelingendes Liebesverhältnis werden klar ausgesprochen und die antizipierten Abläufe in Konsekutivsätzen artikuliert: wenn – dann. Wenn er dient und sie treu ist, dann ist Freude, d. h. Erlösung aus der Liebesnot, in die ihn sein wehrlos ausgeliefertes Herz gebracht hat, gewährleistet. Es wird ein Weg abgeschritten, der zwar für den Moment noch imaginär ist, aber real werden kann. Das ist der Unterschied zum späteren Typus der Liederdruck-Texte, in denen das Sprecher-Ich in seiner Situation verbleibt. Zwar werden dort auch Appelle an die Frau gerichtet, treu zu sein, aber sie sind seltener und werden nicht als Bedingung für den Prozess der Liebe formuliert. Die Liebe ist eher ein Zustand, in dem der Liebende verharrt, indem er statische Bekenntnisformeln wiederholt. Diesem

Kreisen in sich selbst sekundiert auf formaler Ebene in manchen späteren Liedern die neue Mode des Strophenrefrains, der im Züricher Manuskript noch rar ist und nie bei Tenores in perfekter Mensur vorkommt. Die Texte der Züricher Sammlung stehen hingegen in vielen Fällen, vor allem bei den Liedern in konservativen und minimierten Mensuren, den Pendanten im notenlosen *Liederbuch der Clara Hätzlerin* näher. Das dürfte kaum verwundern, denn das war die Tradition, in der Liederdichter in Augsburg standen.

Wer diese *rimatores* waren, muss spekulativ bleiben. Der Bezug des Autors zur höchsten politischen Ebene spricht möglicherweise aus dem Beginn eines Liedes. Wenn es in Nr. 29 *O schönes Weib* heißt *dein werder Leib ist mir nit fail vmbs kaysers gut*, so stellt der Sprecher einen Vergleich an, der zwar als gemeingebräuchliche Überbietungsmetapher denkbar wäre: Er sei noch nicht einmal im Tausch gegen den Besitz des bzw. irgendeines Kaisers gewillt, auf die Frau zu verzichten. Das Bild könnte aber auch der konkreten Assoziation eines höfischen Favoriten entspringen, so dass *des Kaisers Gut* jene Güter und Verschreibungen meint, die der betreffende Amtsinhaber, Rat oder sonstige Begünstigte von Kaiser Friedrich III. (also vor 1493) erhalten hat und nun seine finanzielle Existenzgrundlage bildete. Aus der maximilianischen Zeit ist eine derartige Personalunion aus Lieddichter und hochrangigem Protegé bekannt.⁶³ Dass die Autoren selbst oder ihre Auftraggeber im privilegierten sozialen Umfeld von Berittenen zu verorten sind, verraten zudem gelegentliche Formulierungen, etwa heißt es sogleich im ersten (unvollständigen) Lied *Mein hab mich lieb* (Nr. 1) in der zweiten Strophe: *Jn alle weit, wo ich hin reit, vergisß nit mein*. Ähnlich lautet der Beginn von *Wo ich hin reit im Lande weit* (Nr. 33) bzw. *Ich bin ein armer Reiterknab* (Nr. 41).

*

Als materielle Quelle ist das in den 1520er Jahren angefertigte Manuskript Zürich G 438 ein Zeugnis antiquarischer Interessen mutmaßlich stadtbürgerlicher gebildeter Kreise in Augsburg. Es ist – derzeit noch – nicht möglich, mit konkreten Namen aufzuwarten, doch ist das weite Umfeld Konrad Peutingers für Antiquarianismus-Programme prädestiniert. Das kollektive Gedächtnis für klingende Musik war zwar vorerst noch nicht Teil der historischen Interessen der (auch Augsburger) Humanisten, die sich nicht nur für Zeugnisse der Antike, sondern auch des Mittelalters interessierten,⁶⁴ doch bahnte sich im sechzehnten Jahrhundert insgesamt eine Entwick-

⁶³ SCHWINDT (Anm. 33), S. 239–243.

⁶⁴ Uta GOERLITZ: „...sine aliquo verborum splendore...“. Zur Genese frühneuzeitlicher Mittelalter-Rezeption im Kontext humanistischer Antike-Transformation: Konrad Peutinger und Kaiser Maxi-

lung an, die dem Erhalten und Reproduzieren älteren Schrifttums unter der Rubrik des *archivum* bzw. *antiquarium*⁶⁵ eine größere Rolle beimaß und dabei nicht unbedingt philologische Akkuratessse verfolgte.⁶⁶ Bernhard Rem und sein Kompagnon müssen über ein Vierteljahrhundert nach den ersten Niederschriften der Lieder der 1490er Jahre Zugang zu diesen vor Ort lagernden Wort- und Notentexten erhalten und sie aus freien Stücken, auf Anregung oder per Anweisung kopiert haben. Insofern demonstriert dieser Akt ein kleines Stück Augsburger Geistesgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts, die erkennen lässt, dass Musik aus der antiquarisch motivierten Interessiertheit nicht prinzipiell ausgeschlossen blieb.

Darüber hinaus gibt uns der Inhalt der Quelle Material an die Hand, mit der liedgeschichtlich die musikalische Brücke zwischen Glogau und Öglin am Horizont sichtbar wird, leider nur in Form der Tenorstimmen. Der Literaturwissenschaft sollte das Korpus willkommen sein, um den Übergang der Lieddichtung vom einstimmig gesungenen oder gelesenen, jedenfalls notenlos überlieferten Liebeslied des Hätzlerin-Typus zu den polyphon determinierten Liedern des sechzehnten Jahrhunderts studieren zu können.

Anhang

Tab. 7.1: Gesamtumfänge der drei Liedhandschriften Bernhard Rems

Wien 18810	~ 1524 ...	31 Lieder 30 sonstige Stücke	~ 1533	19 Lieder 7 sonstige Stücke
München 328–331	vor 1527	119 Lieder 26 sonstige Stücke		
Zürich G 438	~ 1524–1527	48 Lieder		

milian I. In: *Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume*. Hg. von Johannes Helmroth, Albert Schirrmeyer, Stefan Schlelein. Berlin 2013 (Transformationen der Antike 12), S. 85–110.

⁶⁵ Siehe Guido PANCIROLI: *De magistratibus municipalibus et corporibus libellus*, Genf 1623 (1. Aufl. 1593), S. 17 f.

⁶⁶ Vgl. Jan Marco SAWILLA: *Vom Ding zum Denkmal. Überlegungen zur Entfaltung des frühneuzeitlichen Antiquarianismus*. In: *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*. Hg. von Thomas Wallnig u. a. Berlin 2012, S. 405–446, hier S. 429 f.

Tab. 7.3: Inhalt des fragmentarischen Manuskripts Zürich, Zentralbibliothek, G 438

Nr. fol.	normalisiertes Textincipit	Strophen	Mensur	Ambitus	Finalis	Modus	Vorzeichen	Diskantklausel(n)	burgundische Formel(n)	englische Formel(n)	englische Formel(n)
									Quarte	Quarte	Quinte
1	[393v]–394r	Mein hab mich lieb (Index)	2–3								
2	394v–395r	Ach Glück nun wend	1–2	o	d–f	d	I	✓			✓
				[recte c]							
3	395v–396r	Es liebet sehr	1	e	g–a'	g	VII	✓	✓		
4	396v–397r	Der Sommer kommt	1–3	e	a–a'	d'	II	✓	✓	✓	
5	397v–398r	Herzliebste mein	1–3	e	c–d'	f	VI	✓	✓	✓	
6	398v–399r	O all mein Freud	1–3	e	g–f	g	VII	✓	✓	✓	
7	399v–400r	Es ist gar gut	1–3	e	d–e'	g	VII/VIII	✓	✓	✓	
8	400v–401r	Die Lieb die bind	1–3	e	g–a'	c'	VI-tr		✓		
9	401v–402r	An eines zarten Weibes Güt	1–3	e	d–f	d	I		✓	✓	
10	402v–403r	Weich um	1–3	e	d–d'	g	II-tr	✓	✓		
11	403v–404r	Dein Lieb für alles	1–3	e	c–d'	g	VIII		✓	✓	
12	404v–405r	Der Maien gut	1–3	e	d–e'	a	II	✓	✓	✓	
13	405v–406r	Du goldes G		e	c–f	c'	VI-tr		(✓)		
14	406v–407r	Des Klaffers Sitt	1–3	e	A–d'	d	I		✓	✓	
15	407v–408r	In Zweifels Flut	1–3	e	c–g'	f	V/VI	✓	✓	✓	

Tab. 7.3 (fortgesetzt)

Nr. fol.	normalisiertes Textincipit	Strophen	Mensur	Ambitus	Finalis	Modus	Vorzeichen	Diskantklause(n)	burgundische Formel(n)	englische Formel(n)	englische Formel(n)
									Formel(n)	Quarte	Quinte
16	408v–409r	Leid ich jetzt Pein	1–3	e	d–f'	a	I	✓	✓	✓	✓
17	409v–410r	Ich armer Bär	1–3	e	d–d'	g	VIII	✓	✓	✓	✓
18	410v–411r	Ohn alles End	1–3	e	c–d'	f	VI				
19	411v–412r	Ohn dich kann ich	1–3	e	g–b'	d'	II			✓	
20	412v–413r	Dein allein und niemands mehr	1–3	e	c–d'	d	I		✓		
21	413v–414r	Es ist an dem	1–3	e	e–g'	a	III				✓
22	414v–415r	Gar ungerm wollt ich	1–3	e	f–a'	f	V			✓	
23	415v–416r	Wo Unfalls Ziel	1–3	e	f–g'	f	V		✓	✓	
24	416v–417r	Ach Gott wie hart	1–3	e	c–d'	d	I		✓	✓	
25	417v–418r	Berat und hilf	1–3	e	d–f'	g	II-tr	✓	✓	✓	
26	418v–[419r]	O wolgemut		o	d–e'	d	I	✓			
27	[419v]–420r	Kein großer Pein (Index)	2–3								
28	420v–421r	Es ist mit lang	1–3	e	d–f'	a	I	✓	✓		
29	421v–422r	O schönes Weib	1–2	e	d–d'	g	II-tr		✓ (Kolor)	✓	
30	422v–423r	Beid Wunn und Freud	1–3	e	c–d'	a	I				✓
31	423v–[424r]	O dass mit schneibt		e	d–d'	g	II-tr		✓	✓	

Nr.	fol.	normalisiertes Textincipit	Strophen	Mensur	Ambitus	Finalis	Modus	Vor- zeichen	Diskant- klausel(n)	burgun- dische Formel(n)	englische Formel(n)	englische Formel(n)	Quarte	Quinte
32	[424v]–425r	O reine Frucht (Index)	2–3											
33	425v–426r	Wo ich hin reit	1–3	o	d–e'	g	VIII		✓					
34	426v–427r	O Margara Frucht	1–3	ϕ	d–f'	a	I							
35	427v–428r	Ich freu mich deiner Güte	1–3	o	d–f'	g	II-tr	b						✓
36	428v–429r	A placitum singen		e	d–e'	g	II-tr	b						
37	429v–430r	Mich zwang ein Zeit	1–3	e	c–e'	a	III							
38	430v–431r	Entzündet ist das Herze mein	1–3	o	d–c'	g	II-tr	b		✓				✓
39	431v–432r	Weich, Unmut, weich	1–2	ϕ	d–e'	a	I			✓				✓
40	432v–433r	Halt, Frau, dein Treu	1–2	ϕ	e–f'	e	III			✓				✓
41	433v–434r	Ich bin ein armer Reiterknab		ϕ	c–d'	f	VI	b		✓				
42	434v–435r	Wo ich hin schau	1–3	e	d–f'	f	V	b						✓
43	435v–436r	In Lieb und Leid	1–3	o	c–d'	f	VI	b		(✓)				✓
44	436v–437r	O Glück, wie lang		e	d–e'	g	II-tr	b						
45	437v–438r	O Weibes Nam	1–3	o	d–d'	g	II-tr	b		✓				✓
46	438v–439r	Mord über Mord	1–3	ϕ	d–f'	g	II-tr	b		✓				✓
47	439v–440r	Mein Herz mit Scherz	1–3	ϕ	f–g'	f	V	b						✓
48	440v–441r	Ach Scheidens Grund	1–3	ϕ	c–f'	g	II-tr	b		✓				✓

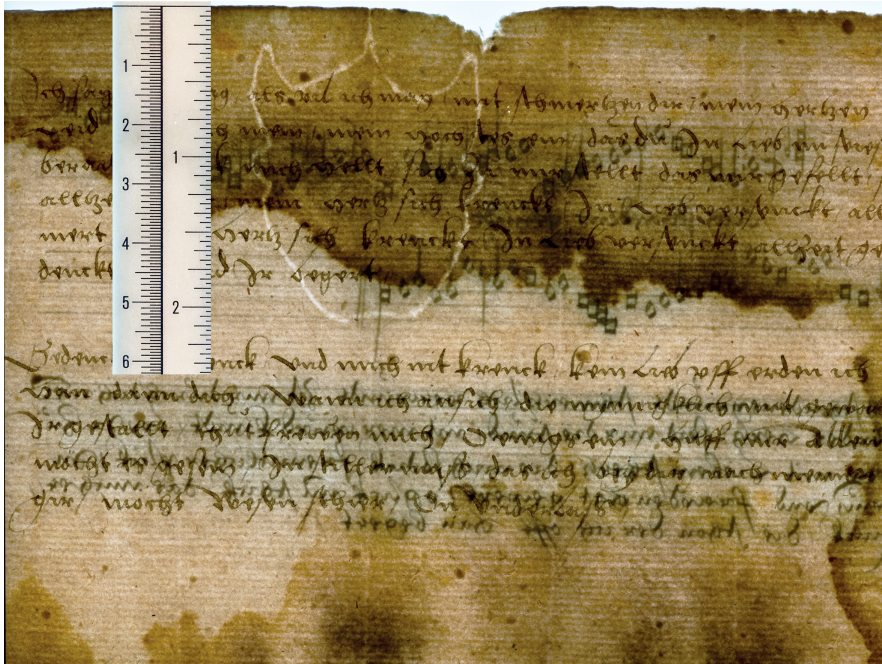


Abb. 7.1 a/b: Zwei Versionen des Ochsenkopf-Wasserzeichens in Zürich G 438. a) fol. 396, b) fol. 440 (mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek Zürich)

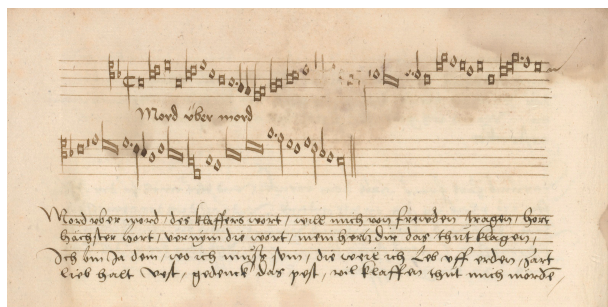


Abb. 7.2 a/b: Vergleich des Tenors von *Mord über Mord* mit der textlosen Fassung im *Glogauer Liederbuch*

- a) N.N.: [Bruchstück eines Liederbuches]. [S.l.], [15--]. Zentralbibliothek Zürich, Ms. G 438, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-19656> / Public Domain Mark, fol. 438^v
- b) Śpiewnik glogowski. Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40098, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/295704> / Public Domain, Tenor, fol. kv^v

Stefan Rosmer

Das *Liederbuch des Johannes Heer* und seine deutschsprachigen Liebeslieder. Zum Stellenwert einer bekannten, doch wenig beachteten Handschrift für die Liedgeschichte

Das deutschsprachige Lied des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts ist in den letzten zwanzig Jahren ein intensiv bearbeiteter Gegenstand geworden. Vor allem die Musik- aber auch die Literaturwissenschaft haben neue Beschreibungs- und Interpretationskategorien entwickelt, Quellenbestände wurden neu bzw. tiefer erschlossen oder ediert. Gleichwohl sind viele Handschriften und Drucke noch kaum bearbeitet, nicht ediert oder nur in veralteten Editionen zugänglich. Daneben gibt es aber auch Quellen, die gut erschlossen sind und dennoch selten das Interesse der Forschung weckten. Der Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen¹ ist eine solche, seit langem bekannte und seit über fünfzig Jahren edierte,² in Germanistik und Musikwissenschaft gleichwohl selten berücksichtigte Quelle. Das Interesse von Musikerinnen und Musikern hat die Handschrift dagegen öfter geweckt, wie vier Einspielungen einer Auswahl von Stücken in den letzten 50 Jahren zeigen.³

Die Handschrift wurde von Johannes Heer angelegt. Heer war im zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts in Glarus als Geistlicher tätig. Der größere oder größte Teil seines Liederbüchleins entstand im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts während seiner Studienzeit in Paris. Die Handschrift enthält

1 Digitalisat: <https://www.e-codices.ch/de/list/one/csg/0462> (20.03.2024); wissenschaftliche Beschreibung: Beat Matthias von SCARPATETTI: Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Band 2, Abt. III/2: Codices 450–546: Liturgica, Libri precum, deutsche Gebetbücher, Spiritualia, Musikhandschriften 9.–16. Jahrhundert. Wiesbaden 2008, S. 39–42; Schwarz-Weiß-Faksimile: Das Liederbuch des Johannes Herr [sic] von Glarus. Stuttgart 1998 (Faksimile-Edition Rara 7).

2 Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen). Hg. von Arnold GEERING, Hans TRÜMPY. Basel 1967 (Schweizerische Musikdenkmäler 5).

3 Johannes Heer et Le Chansonnier de Paris. Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel. LP. Belgien: Alpha (34) 1977; Liederbuch des Johannes Heer 1510. Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Ensemble Musikalisch Kurtzweil. CD. [ohne Ort, ohne Verlag] 1991; Aus dem Liederbuch des Johannes Heer von Glarus (1489–1553). Ensemble Ludwig Senfl, Michel Piguet. CD. Zürich: Migros-Genossenschaftsbund 1994 (Musikszene Schweiz); Johannes Heer Song Book Cod. St. Gallen 462. Tetrakty's, Zsuzsi Tóth, Baptiste Romain u. a. CD. Niederlande: Olive Music 2013/ohne Ort: Etcetera 2013.

deutsche und französische weltliche Lieder, zumeist vierstimmig und einige dreistimmig, daneben finden sich geistliche Kompositionen mit lateinischen und deutschen Texten sowie textlose bzw. nur mit Textmarken versehene Stücke. Neben den 88 Liedern und Musikstücken sind weitere Texte eingetragen, die Herausgeber des *Liederbuchs des Johannes Heer von Glarus*, Arnold Geering und Hans Trümpy, zählen insgesamt 98 Texteinträge.⁴ Es handelt sich um Zitate oder Paraphrasen antiker römischer Literatur, zeitgenössischer humanistischer Autoren, aus der Bibel und von Kirchenvätern, drei französische Einträge (von den Herausgebern nicht mitgezählt) und zwei griechische Einträge⁵. Die zahlreichen Zitate geben der Handschrift einen humanistischen Anstrich.

Dass die Handschrift wenig Beachtung in der Forschung gefunden hat, wirft zunächst die Frage auf, aus welchen bisherigen Fragestellungen und Forschungsperspektiven dies resultiert und unter welchen Aspekten sie untersucht wurde. Der Überblick über die spärliche Forschung zur Handschrift zeigt auf, dass sie bisher schlicht nicht als Quelle wahrgenommen wurde, die spezifische Informationen zu wesentlichen Bereichen der Liedgeschichte bietet (1). Daran anschließend werden drei Fragestellungen entwickelt, für die die Handschrift eine relevante Quelle darstellt: Die Liedpflege musikalisch gut ausgebildeter Liebhaber, die Textgeschichte des deutschen Liebeslieds und das Verhältnis von Humanismus und volkssprachiger Liedkunst. Dies erfordert auch einen Überblick über die jüngere Liedforschung, ihrer Ergebnisse und Lücken (2). Dem folgt ein längerer Exkurs zur Entstehungsgeschichte der Handschrift. Er verdeutlicht, dass eine erneute Untersuchung des Codex selbst ertragreich wäre und stellt dafür Ansätze bereit. Entgegen der Annahme der Herausgeber könnte ein großer Teil des zweiten Abschnitts der Handschrift (ab pag. 104/ Nr. 59) noch in Paris geschrieben sein (3). Um der Frage nachzugehen, welches Profil eine Handschrift aus studentischen Liebhaber-Kreisen im Vergleich mit anderen Bereichen der Liedpflege aufweist, ist eine Zusammenstellung und Auswertung der Konkordanzen zu den deutschsprachigen Liedern notwendig. Sie zeigt auf, dass Heer und sein Umkreis Lieder aus verschiedenen musikalischen Zusammenhängen bezogen haben und sie teilweise auch weitervermittelten. Dabei zeichnen sich in der Überlieferung soziale bzw. ständische Differenzierungen ab. Inwieweit solche Unterschiede auch mit verschiedenen Liedtypen/Liedrepertoires korrelieren, bedarf weiterer Untersuchung (4). Der abschließende Abschnitt skizziert das literarische Profil der Handschrift, indem die Liedtexte nach Liedtypen sortiert und kurz besprochen werden. Dies ermöglicht eine erste, noch grobe Einordnung der Texte

⁴ Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 178–184.

⁵ In Griechisch sind auf der Innenseite des vorderen Deckels kompilierte Zitate aus dem Johannes-evangelium eingetragen, siehe Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 178, A 8), auf pag. 180 steht *τελος [telos] parisiis 1510*.

in die Geschichte des deutschsprachigen Liebeslieds, die als Ausgangspunkt sowohl für eine weitere Beschäftigung mit den Texten als auch für eine weitere Binnendifferenzierung der Liedgeschichte zwischen 1400 und 1570 dienen kann (5).

1 Das Interesse an und die Forschung zu Johannes Heer und seinem Liederbuch

Die Handschrift war seit den Anfängen der Germanistik bekannt, schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte Ildephons Fuchs sie in seiner Biographie des Ägidius Tschudi, in dessen Besitz sie nach Heers Tod gekommen war, verzeichnet.⁶ Clemens Brentano und Achim von Arnim ließen sich Abschriften schicken, nahmen aber keine Lieder in *Des Knaben Wunderhorn* auf.⁷ Für die frühe, an der Idee des Volkslieds orientierte Germanistik bot die Handschrift wenig Material; Gustav Scherrer, der sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts katalogisierte⁸ und einige Lieder abdruckte, vermerkt, „der Volksliedchen sind wenige und sehr tri-viale“⁹. Im 20. Jahrhundert fand das Liederbuch in der Musikwissenschaft aufgrund der Person des Johannes Heer und aus schweizerischem Blickwinkel Aufmerksamkeit.¹⁰ Zu Heer gibt es zwar nur wenige biographische Zeugnisse, diese

6 Ildephons FUCHS: Egidius Tschudi's Leben und Schriften nach dessen eigenen Handschriften diplomatisch verfasst und mit Urkunden belegt. Erster und zweyter Theil. St. Gallen 1805, 2. Teil, S. 171–175 (Nr. 64). Fuchs nahm an, dass die Handschrift von Tschudi geschrieben wurde. Teile von Tschudis Nachlass wurden im 18. Jahrhundert von der Stiftsbibliothek St. Gallen erworben, darunter auch zwei weitere von Tschudi geschriebene Bände mit Liedern: St. Gallen, Stiftsbibl., Cod. 463 und Cod. 464. Vgl. Donald Glenn LOACH: Aegidius Tschudi's Songbook (St. Gall MS 463). A Humanistic Document from the Circle of Heinrich Glarean. Phil. Diss. [masch.] University of California, Berkeley 1969.

7 Vgl. Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VIII.

8 Gustav SCHERRER: Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle 1875, S. 152.

9 Gustav SCHERER: St. Gallische Handschriften. In Auszügen herausgegeben. St. Gallen 1859; zur Hs. S. 47–50, Zitat S. 48. Trotz der anderen Schreibweise handelt es sich um denselben Autor wie in Anm. 8; die Schreibung des Familiennamens mit einem oder zwei ‚r‘ schwankte offenbar noch, vgl. Heinrich TÜRLER, Marcel GODET, Victor ATTINGER (Hg.): Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 6. Neuenburg 1931, S. 163, Nr. 7.

10 Außerdem wurde die Handschrift für Editionen herangezogen, als weiterer Überlieferungszeuge erwähnt oder in Repertorien/Kataloge aufgenommen. Vgl. die Hinweise in Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VIII; aus jüngerer Zeit z. B. Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Bearb. von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann, Ilse Kindermann: Bd. 2: Handschriften. Kassel, Basel 1982 (Catalogus Musicus 10), S. 266, Nr. 213; Stephen SELF: The Si

verbinden ihn jedoch mit wichtigen Personen, Ereignissen und Entwicklungen.¹¹ Heer stammte aus Glarus, und muss um 1488/89 geboren sein. In seiner Kindheit war er Chorknabe in Sion.¹² Dass er als Kind aus Glarus, das zum Bistum Konstanz gehörte, in eine auswärtige Diözese kam, lässt auf eine musikalische bzw. sängerisch-stimmliche Begabung schließen. Beim ‚Zürcher Freischießen‘, das vom 12. August bis zum 16. September 1504 stattfand, ist ein *Hans her, der student vonn Glaris* als Teilnehmer einer Art Lotterie verzeichnet. In den Listen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem ‚Glückshafen‘ findet sich auch ein *Ludwig Sennfli von Zürich*, bei dem es sich wahrscheinlich um den berühmten Sänger, Komponisten und Angehörigen der Hofkapelle Maximilians I. handelt.¹³ 1508 urkundet Heer an

placet Repertoire of 1480–1530. Madison (Wisconsin) 1996 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 106), S. 88; Stefan GASCH, Sonja TRÖSTER: Ludwig Senfl. A Catalogue Raisonné of the Works and Sources [SC]. Bd. 2: Catalogue of the Sources. Turnhout, Tours 2019, S. 36–37. Aus der Germanistik ist nur das Kapitel in Albrecht CLASSEN: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster 2001 (Volksliedstudien 1), S. 212–227, zu verzeichnen; Classen gibt ein Referat zu Heers Biographie und eine Inhaltsübersicht mit knappen Inhaltsangaben zu den deutschen Liedern.

11 Zur Biographie Heers siehe Beat A. FÖLLMI: Art. Heer, Johannes. In: MGG Online (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26236> [20.03.2024]) und die Ausführungen in Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VII–VIII (mit Nachweisen). Die folgenden Ausführungen referieren Trümpy und Föllmi (dort auch weitere Literatur), weitere Nachweise gebe ich nur bei Ergänzungen oder Präzisierungen.

12 Franciscus Cervinus, wie Heer Geistlicher in Glarus, schreibt in einem Brief an Zwingli, dass Heer ihm gegenüber den Kardinal von Sitten öfter (*saepius*) lobend erwähnt habe und dass Heer beim Kardinal Chorknabe gewesen sei (*Joanne Hero tuo* [Zwinglis], *qui olim eius* [des Kardinals] *choraulis fuit*); HULDREICH ZWINGLIS sämtliche Werke. Bearb. von Max Lienhard, hg. von Daniel Bolliger. Bd. 7: Briefwechsel 1: 1510–1522. Leipzig 1911 (Corpus Reformatorum 94), Nr. 170, S. 427–434, hier S. 431. Dieser Brief datiert auf das Jahr 1521, nicht die Auskunft Heers an Cervinus (so versehentlich Liederbuch des Johannes Heer [Anm. 2], S. VII). Beim im Brief erwähnten Kardinal muss es sich um Matthäus Schiner handeln, Bischof von Sitten seit 1499, Kardinal seit 1511, gestorben 1522; vgl. Bernard TRUFFER: Art. Schiner, Matthäus. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012963/2012-11-20/> (20.03.2024).

13 *Hans Her* ist im Rodel XXV verzeichnet, *Ludwig Sennfli* im Rodel XII; beide Faszikel sind nicht datierte Abschriften (Der Glückshafenrodel des Freischiessens zu Zürich 1504. Bearb. u. hg. von Friedrich HEGI unter Mithilfe von E. USTERI und S. ZUBER. Zürich 1942, S. 288, Z. 8 und S. 447, Z. 21). Birgit LODES: Art. Senfl, Ludwig. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken. New York u. a. 2016 ff. (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11577> [20.03.2024]), setzt berechtigterweise hinter die Identifizierung des im Glückshafenrodel genannten *Sennfli* mit dem Komponisten ein kleines Fragezeichen. Ein Aufenthalt Senfls in Zürich im Sommer 1504 lässt sich mit der Vermutung, dass er sich während des Stimmbruchs ca. 1504–1507 nicht bei der Hofkapelle aufhielt und in Wien studierte (ebd.), aber gut vereinbaren. Darüber, ob sich Heer und Senfl bei dem Volksfest trafen und ob es zu einem Austausch unter Musikerkollegen kam, lässt sich nur spekulieren. Das Freischießen dauerte über einen Monat, es müssen Zehntausende teilgenommen haben (der Glückshafenrodel enthält rund 24 000 Namen).

der Pariser Universität, wo er die Artes und danach Theologie studierte. Er ist damit der erste Glarner, der als Student in Paris bezeugt ist.¹⁴ Die genaue Dauer seines Aufenthalts in Paris lässt sich nicht ermitteln, spätestens 1518 lebte er wieder in Glarus. Dort stand er als Geistlicher in Kontakt zu einflussreichen Personen, die aus Glarus stammten oder dort länger tätig waren: Glarean (Heinrich Loriti), Ägidius Tschudi und Huldrych Zwingli. Auch nach seinem Übertritt zum reformierten Bekenntnis im Jahr 1529 pflegte er die Kontakte zu katholisch gebliebenen Freunden und wirkte weiterhin als Sänger bei den katholischen Gottesdiensten mit.¹⁵ Im Mai 1553 wird Heer als verstorben erwähnt.

Johannes Heer tritt so als eine interessante – oder sogar sympathische¹⁶ – Nebenfigur der Geschichte von Reformation und Humanismus in der alten Eidgenossenschaft in Erscheinung. Sein Liederbuch wurde als Dokument nationaler und regionaler (Musik-)Geschichte in den *Schweizerischen Musikdenkmälern* ediert und die Edition dem *Historischen Verein des Kantons Glarus* dediziert. Es erscheint mit den Worten der Herausgeber als „ebenso liebenswürdiges wie wertvolles“¹⁷ Zeugnis, zugleich wird es auf das spezifische regionale Interesse oder jenes an der Person Heers festgelegt. Der regionale bzw. nationale Bezug und das Interesse an der Person Heers dürften zwar für das Zustandekommen einiger der Einspielungen mitverantwortlich sein,¹⁸ verdecken aber eher den Wert der Handschrift als Zeugnis für das Musizieren in deutschsprachigen studentischen Kreisen in Paris zu

14 Aufgrund eines Bündnisses standen den eidgenössischen Orten zwei Studienplätze pro Ort an der Pariser Universität zur Verfügung, die der französische König mit Stipendien finanzierte, vgl. dazu J. B. KÄLIN: Kleinere Mittheilungen. I. Zur Geschichte der Freiplätze der eidg. Orte auf der Universität zu Paris und der schwyzer. Studenten daselbst. In: Mittheilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz 4 (1885), S. 63–69, hier S. 65. Heer ist nach Trümpy im *Livre des receveurs de la Nation d'Allemagne* auf fol. 100v aufgeführt; Trümpy macht diese Angabe aufgrund von Abschriften aus dem *Livres des receveurs* bzw. dem *Auctarium Parisiense* von P. Staerke (Hans TRÜMPY: Glarner Studenten im Zeitalter des Humanismus. In: Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus 55 [1952], S. 273–284, hier S. 275 u. S. 278, Nr. 13).

15 Im Ort Glarus wurde das Kirchengebäude von beiden Konfessionen genutzt. Zum konfliktarmen Verhältnis zwischen den Konfessionen in den ersten Jahrzehnten der Reformation trug Heers Kollege Valentin Tschudi, Pfarrer in Glarus 1522–1555, bei. Vgl. Veronika FELLER-VEST: Art. Tschudi, Valentin. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/018749/2014-01-07/> (20.03.2024); LOACH (Anm. 6), S. 9–10. Vgl. weiter Hans LAUPPER u. a.: Art. Glarus (Kanton). In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007374/2017-05-30/> (20.03.2024), hier die Abschnitte 2.3.1.–2.3.2. und 3.4.1.–3.4.2.

16 An prominente Stelle, nämlich ans Ende ihrer Ausführungen zu Heers Person, setzen die Herausgeber Geering und Trümpy ein Zitat Valentin Tschudis, der zu Heers Tod vermerkte *fuit* [...] *vir bonus ac pius* (Liederbuch des Johannes Heer [Anm. 2], S. VIII).

17 Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VII.

18 Siehe oben Anm. 3. Auch der Umstand, dass es sich um eine weniger bekannte, aber gut edierte Quelle handelt, könnte für Einspielungen förderlich gewesen sein.

Beginn des sechzehnten Jahrhunderts und vielleicht auch für die Liedpflege innerhalb gebildeter Kreise bzw. Führungsschichten im Zentralort eines Alpenkantons. Heers Handschrift ist eine hochinteressante Quelle für diesen wichtigen Bereich der Liedgeschichte. Für die Forschung erschien sie dagegen bisher als eine Handschrift, die sich von den Quellen, die in Musik- oder Literaturwissenschaft in der Hauptsache untersucht werden, unterscheidet und die geographisch, von ihrem Besitzer und ihren anzunehmenden Gebrauchskontexten her am Rand steht.

Die jüngste Auseinandersetzung mit der Handschrift erfolgte im Rahmen von Nicole Schwindts großer, für die neuere Liedforschung maßstäbesetzender, Monographie zur maximilianischen Liedkultur, die eine enorme Materialfülle sowie sozialgeschichtliche, prosopographische und kompositionsgeschichtliche Fragen durch die Perspektivierung auf den Hof Maximilians in einen stringenten Zusammenhang bringt und so die Geschichte des deutschsprachigen Lieds in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts erstmals überschaubar kartiert.¹⁹ Sie charakterisiert Heers Liederbuch als „handschriftliche[s] Vademecum“²⁰, das einen Fundus an Liedern und Musikstücken enthält, die für den persönlichen Gebrauch bzw. das gemeinschaftliche Musizieren gedacht waren. Die weltlichen Lieder werden durch geistliche Kompositionen gerahmt, so dass das weltliche Musizieren in die übergeordnete, an der Religion ausgerichtete Lebensform (im Fall Heers des angehenden Klerikers) eingebettet wird.

In ihren Studien zum Hof Maximilians als liedgeschichtlichem Zentrum fragt Schwindt einerseits danach, welche Funktion und welcher Stellenwert das sprachlich-musikalische Doppelmedium ‚deutsches Lied‘ innerhalb der Hofkultur – mit ihren Ansprüchen an Repräsentation, Gemeinschaftsbildung und Identitätsstiftung – einnahm und wie es die Interaktionen am Hof und in den kulturellen Sphären, die sich eng an ihn anlagerten, mitgestaltete. Andererseits rückt in den Fokus, wie die international vernetzte Musikkultur am Hof mit ihren herausragenden Musikern die kompositorische Weiterentwicklung der präexistenten Gattung ‚mehrstimmiges deutsches Lied‘ mit ihrer kompositorischen Orientierung am Kernweisensatz vorantrieb.²¹ Daraus resultiert, dass der „Aussagewert“ von Quellen wie dem Liederbuch Heers für die von Schwindt verfolgten Fragen „zu oft zu akzidentiell“²² bleibt. Handschriften „privater bzw. individueller Eigner“ enthalten im Vergleich mit Handschriften, die Bezüge zur maximilianischen Hof-

19 Nicole SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel, Stuttgart 2018, S. 534–540 (generell zu den flankierenden Handschriften), S. 534–536 (zum *Heer-Liederbuch*), S. 564–565 (zur Einrichtung der Seiten im *Heer-Liederbuch*).

20 Ebd., S. 535.

21 Vgl. ebd., S. 44–46.

22 Ebd., S. 534.

kapelle bzw. ihren Musikern aufweisen,²³ und mit den frühen Lieddrucken, die sich am Repertoire der maximilianischen, kurpfälzischen und württembergischen Hofkapellen orientieren,²⁴ ein heterogen wirkendes Repertoire, in dem weiter verbreitete Lieder mit regionalen oder lokalen Liedern kombiniert sind, ohne dass eine klare Programmatik zu erkennen ist. Die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des deutschen mehrstimmigen Lieds lässt sich an Heers BÜchlein und anderen Handschriften kaum verfolgen. Allerdings bilden sie einen hilfreichen Kontrast, vor dem sich das Profil der maximilianischen Liedkultur, ihres Liedrepertoires und den Quellen, die es überliefern, schärfer zeichnen lässt.

2 Heers Liederbuch und die Liedgeschichte in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts

Ein umfassendes literaturgeschichtliches Verständnis der Liedüberlieferung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts erfordert im Grundsatz einen ständigen – immer nur partiell realisierbaren – doppelten Blick auf die Eigenheiten des einzelnen Mediums und auf die Gesamtheit der Überlieferung. Deswegen ist jede Auseinandersetzung mit einer Quelle und ihre präzise Charakterisierung hilfreich, weil dies dazu beiträgt, sowohl die Eigenheiten dieser Quelle wahrzunehmen und die Eigenheiten anderer zu erkennen als auch die Gemeinsamkeiten des gesamten Korpus zu erfassen.

Auf welche spezifischen Fragen eine Handschrift wie das Liederbuch Heers aufschlussreiche und weiterführende Antworten geben kann und ob sich Forschungsparadigmen und -interessen finden lassen, in denen solche Quellen nicht nur am Rande in den Blick kommen, soll im Folgenden dargelegt werden. Dazu ist auch ein Blick in die jüngere Liedforschung und in die Liedgeschichte um 1500 notwendig.

2.1 Lieder in ihren gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten

In der Gegenüberstellung von Quellen, die mit der maximilianischen Musikkultur um 1500 verbunden sind, und solchen, die am Rande stehen, arbeitet Nicole

²³ Vgl. ebd., S. 540–558.

²⁴ Vgl. ebd., S. 514–527.

Schwindt heraus, dass in einigen Handschriften, die einen Bezug zur alten Eidgenossenschaft aufweisen, eine Liedpflege in städtischen Kreisen auszumachen ist.²⁵ Die männlichen, meist jüngeren Schreiber oder Besitzer waren akademisch gebildet und gehörten zu den politischen und/oder intellektuellen Eliten ihrer Orte. Andere „flankierende“²⁶ Quellen lassen sich nicht in ähnlicher Weise soziokulturell situieren. Die Beobachtung legt nahe, dass bestimmte soziale und kulturelle Konstellationen dazu beitrugen, dass sich eigene, kleinere Zentren oder Austausch- und Kommunikationsgemeinschaften ausbildeten. Für die Liedgeschichte und die Frage danach, wie Lieder Gemeinschaft(en) stiften, sind solche Konstellationen von hoher Relevanz.²⁷ Die Blickrichtung lässt sich daher auch umkehren und man kann fragen, wie das höfische und kompositorisch avanciertere Repertoire in andere Liedtraditionen integriert wurde, ob es dort als Fremdkörper und neuartig in Erscheinung tritt oder sich aber gar nicht markant unterscheidet. Die Antworten auf solche Fragen können dabei durchaus verschieden ausfallen, je nachdem, ob man sich auf die musikalisch-satztechnische oder sprachlich-poetische Faktur der Lieder konzentriert. Richtet man den Blick also auf Liednetzwerke und -gemeinschaften neben der Entwicklung an den höfischen Zentren, werden flankierende Quellen zu wichtigen und im Mittelpunkt stehenden Quellen der Musik- und Literaturgeschichte des deutschsprachigen Liedes in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Weiterhin lässt sich mit Handschriften wie dem Liederbuch Heers ein Bereich der Liedkultur genauer konturieren: die Liedpflege durch musikalisch gut ausgebildete Personen, deren Haupttätigkeit aber nicht die Musik war und die ihren Lebensunterhalt nicht als Sänger, Instrumentalisten, Komponisten oder Kapellmeister verdienten (wobei ‚professionelle‘ Sänger, sofern sie Kleriker waren, ihren Lebensunterhalt auch aus Pfründen bestritten).²⁸ Diesen Bereich genauer zu beschreiben, ist notwendig, um ein umfassenderes Bild der Liedgeschichte in der ersten Hälfte

25 Vgl. ebd. S. 14 und S. 539. Zur helvetischen Handschriftengruppe im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts zählt Schwindt neben Heer (ebd., S. 535–539): Basel, UB, F X 5–9 (erste Lagen: Liederbuch des jungen Bonifacius Amerbach, um 1507; weitere Lagen um 1547); Basel, UB, F X 10 (nur Bassus-Stimmbuch, Kettenacker/Amerbach-Liederbuch, um 1510), Basel F X 1–4 (Liederbücher des Bonifacius Amerbach, geschrieben von Jacob Ceir um 1517/18 und Hans Wüst um 1525, Rezeption des Repertoires der maximilianischen und der württembergischen Hofkapelle); Basel, F VI 26f (wahrscheinlich Basel); Wolfenbüttel, HAB, Cod. guelf. 292 Mus. Hdschr. (Basel?, um 1525); vielleicht auch Samedan M30–M31 und München 29775-1.

26 SCHWINDT (Anm. 19), S. 509.

27 Vgl. John KMETZ: *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*. Bern, Stuttgart 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2, Bd. 35), S. 82.

28 Vgl. zur Ausbildung und den Berufswegen von Sängern und Instrumentalisten SCHWINDT (Anm. 19), S. 216–220 und S. 250–281.

des sechzehnten Jahrhunderts zu gewinnen,²⁹ denn breiter dokumentiert ist ein geregelter und anspruchsvoller Musizieren mehrstimmiger Lieder durch nicht-professionelle Musiker in Städten erst im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts.³⁰ Diesem Bereich kann man einerseits die Sphäre der professionellen Musikkultur an den Höfen gegenüberstellen, andererseits Liedkulturen, in denen auf Notenschrift basierendes Musizieren und artifizielle Polyphonie keine wesentliche Rolle spielten. Bei letzteren ist anzunehmen, dass Lieder vor allem einstimmig oder in Formen usueller, ohne Notenschrift realisierbarer Mehrstimmigkeit gesungen wurden.³¹ Dieser Bereich wird durch Handschriften, gedruckte Bücher und Kleindrucke repräsentiert, in denen nur Texte enthalten sind oder in denen auf eine Melodie verwiesen wird, indem ein Melodieanfang oder ein Hinweis der Art ‚in der Melodie von‘ angegeben wird. Quellentypologisch ist zudem ein vierter Bereich abzugrenzen: im fünfzehnten Jahrhundert findet sich im deutschsprachigen Raum

29 Neben Heers Liederbuch sind aus dieser Sphäre für das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts nur noch die in Anm. 25 genannten Handschriften aus der UB Basel bekannt. In den Kontext des Basler städtischen Patriziats gehören weitere Hss. mit Liedern aus dem späteren sechzehnten Jahrhundert. Vgl. dazu KMETZ (Anm. 27); John KMETZ: *Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*. Basel 1988; Volker MERTENS: *Was Humanisten sangen*. In: *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. von Nicola McLelland, Hans-Jochen Schiewer, Stefanie Schmitt. Tübingen 2008, S. 215–229, hier S. 224–228; zu Basel auch Almut SUERBAUM: *Basler Liederbücher? Lyrikhandschriften im Kontext der Basler Literaturszene*. In: *Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Johanna Thali, Nigel F. Palmer. Berlin, Boston 2020 (*Kulturtopographie des alemannischen Raums* 9), S. 87–106, hier S. 102–106.

30 Vgl. den Überblick bei Katharina BRUNS: *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*. Kassel 2008 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 10), S. 32–46), besonders gut ist die Quellenlage für Nürnberg, vgl. Uwe MARTIN: *Die Nürnberger Musikgesellschaften*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 49 (1959), S. 185–225; Gert HÜBNER: *Dieweil solcher abwechslung das Menschlich gemüt sehr bedürfftig*. Leonhard Lechners Liebeslieder. In: *Topographies of the Early Modern City*. Hg. von Arthur Groos, Hans-Jochen Schiewer, Markus Stock. Göttingen 2008 (*Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit* 3), S. 161–192. Diese Musikgesellschaften, Kränzlein, Convivia waren sozial exklusiv, sie setzten sich aus Angehörigen bestimmter Schichten oder Kreise zusammen (Patrizier, akademisch Gebildete, Zugehörigkeit zu politischen Institutionen).

31 Für die frühe Phase des Tenorlieds – in etwa vom ‚Mönch von Salzburg‘ und Oswald von Wolkenstein bis zum *Lochamer-Liederbuch* – wird eine Genese dieser artifiziellen Gattung aus solchen nicht-notationsgestützten Praktiken angenommen: Frühe Tenorlieder repräsentieren „eine artifiziell kontrollierte, aber archetypische Art des Singens: nämlich des Übersingens oder Diskantierens einer präexistenten Melodie“ (Nicole SCHWINDT: *Musikalische Lyrik in der Renaissance*. In: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Hg. von Hermann Danuser. Laaber 2004 [*Handbuch der musikalischen Gattungen* 8,1], S. 137–254, hier S. 159). Vgl. auch die Einleitung zu diesem Band, Abschnitte 2.4. und 3.1.–3.2.

öfter eine Art der einstimmigen Notation, bei der die Musik zwar vollständig, aber getrennt vom Text aufgezeichnet wird.³²

Eine solche Typisierung von Bereichen der Liedpflege bzw. Liedkulturen ist eine Vergrößerung.³³ In der historischen Praxis überlappten sich diese Bereiche wahrscheinlich. Außerdem muss der Bereich der Liedkultur, der weitgehend ohne musikalische Notationspraktiken auskam, weiter differenziert werden, denn zwischen Liedflugschriften und den breiteren Bevölkerungsgruppen, die sie erwerben und besitzen konnten, einerseits, einem handschriftlichen Liederstammbuch aus landadligen Kreisen und seinen Besitzerinnen und Besitzern andererseits gab es große soziale bzw. ständische Unterschiede.³⁴ Ebenso kommt der Zuordnung von Quellentypen zu den Bereichen nur eine schematisierend-orientierende Funktion

32 Bei der Untersuchung solcher Aufzeichnungen steht meistens die Rekonstruktion der Koordination von Vers zu melodischer Phrase sowie von Silbe zu Einzelton oder Melisma im Zentrum, da diese nicht unmittelbar zu erkennen ist; vgl. zuletzt ausführlich Max SCHIENDORFER: Probleme der Text-Noten-Zuordnung bei Heinrich Laufenberg. Musikphilologische Überlegungen eines Germanisten. In: „Jeglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Hg. von Christoph März (†), Lorenz Welker, Nicola Zotz. Wiesbaden 2011 (Elementa Musicae 4), S. 117–130; vgl. weiter den Überblick zum Verhältnis von Text- und Musikaufzeichnung bei Christoph MÄRZ: Deutsche Liederbücher im Spiegel ihrer musikalischen Notation. Zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung. In: Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte 24.–27. Sept. 1997. Hg. von Karl Heller, Hartmut Möller, Andreas Waczkat. Hildesheim u. a. 2000, (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21), S. 129–148. Nach März sind ‚textlose Melodien‘ im deutschsprachigen Raum vor allem für Aufzeichnungen zum eigenen Gebrauch verwendet worden (ebd., S. 136). Die Aufzeichnungsweise steht wohl näher bei einem zwar einstimmigen, aber doch schriftgestützten (und wenn nicht professionellen so doch geübten) Musizieren als bei rein mündlichen Traditionen. Es handelt sich wahrscheinlich um eine platzsparende Aufzeichnungsweise, bei der geübte Musizierende den Tonhöhenverlauf rasch lesen und ihn aufgrund ihrer Geübtheit leicht mit dem strophischen Text koordinieren konnten. Für Musizierende, die nicht oder kaum Noten lesen konnten, war die vollständige Aufzeichnung der Melodie dagegen wohl nutzlos, hier genügten sprachliche Tonangaben oder Melodieinitien. Im Fall der berühmten flämischen *Gruuthuse-Handschrift* (Den Haag 79 K 10) erscheint diese Notationsweise entsprechend auch einmal in einem repräsentativen Codex und auf musikpaläographisch gehobenem Niveau ausgeführt. Vgl. dazu (ähnlich, wenn auch mit anderen Akzentuierungen im Detail): Frank WILLAERT: Het Nederlandse liefdeslied in de middeleeuwen, Amsterdam 2021, S. 414–420.

33 Zur Problematik der Ordnungskriterien generell vgl. SCHWINDT (Anm. 19), S. 37–44.

34 Zum Medium Druck vgl. die Einleitung zu diesem Band, Abschnitt 3.2. und (mit weiterer Literatur) SCHWINDT (Anm. 19), S. 510–533; Andrea LINDMAYR-BRANDL: ‚Teutsche Liedlein‘ im frühen Notendruck. Ein neuer Blick. In: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breymann. Wiesbaden 2008 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), S. 19–30; Birgit LODES (Hg.): Niveau, Nische, Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3).

zu. Als erstes Ordnungsraster kann beides aber helfen, das Gesamtphänomen Lied zu überblicken und auch jene Quellentypen bzw. Liedkulturen mit im Blick zu behalten, die man sonst der jeweils anderen Disziplin überlässt. Dabei ist gerade der durch Handschriften wie Heers Liederbuch repräsentierte Bereich besonders gefährdet, zwischen den Zuständigkeitsbereichen von Musikwissenschaft und Germanistik zu verschwinden, weil er abseits der musikgeschichtlichen Hauptentwicklungen steht, aber aus germanistischer Warte als Quelle mit mehrstimmig notierter Musik in den Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft fällt.

2.2 Heers Liederbuch und die Literaturgeschichte des deutschen Liedes im sechzehnten Jahrhundert

Neben dem Interesse an Heers Liederbuch als einem Zeugnis für eine mehrstimmige, musikalisch anspruchsvolle Liedkultur jenseits der höfischen Zentren könnte die Handschrift auch für die Frage nach der Literatur- bzw. Textgeschichte des deutschsprachigen Liedes um 1500 aufschlussreich sein, denn ihre Entstehungszeit fällt in eine Phase, in der sich das Repertoire der deutschsprachigen Liedtexte erneuerte. Handschriftliche Notenliederbücher des fünfzehnten Jahrhunderts einerseits, Lieddrucke der ersten Phase und Musikhandschriften aus der Zeit von ca. 1490–1530 andererseits enthalten nur sehr wenige gemeinsame Lieder (vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Band, Abschnitt 3.2.).³⁵

Der Befund einer Neuproduktion von Texten ab ca. 1490 legt eigentlich eine ganze Reihe von Fragen nahe, die bisher kaum gestellt wurden. Die einfachsten Grundfragen lauten: Was verändert sich in diesem Zusammenhang außer dem Textbestand noch? Und: Schließen die höchstwahrscheinlich neu produzierten Texte an die Texte der Zeit davor an; wenn ja in welcher Hinsicht, wenn nein, wie unterscheiden sie sich? Diese Grundfragen lassen sich auffächern und spezifizieren, z. B. kann man fragen.: Wird weiter in den gleichen oder ähnlichen Strophenformen gedichtet? Verändern sich die Inhalte? Treten neue – inhaltlich, formal oder durch Redeweisen bestimmte – Liedtypen auf? Verschwinden andere Liedtypen? Gibt es

35 Hans Joachim MOSER: Das deutsche monodische Kunstlied um 1500. In: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag. Hg. von Karl Weinmann. Leipzig 1926, S. 146–169, hier S. 147–148; Christoph PETZSCH: Hofweisen. Ein Beitrag zu Geschichte des deutschen Liederjahrhunderts. In: *Dvjs* 33 (1959), S. 414–445; Christoph PETZSCH: Hofweisen der Zeit um 1500. Phil. Diss. masch. Univ. Freiburg i. Br. 1957, S. IV. Petzsch hatte auch bereits eine liedgeschichtliche Situierung von Heers Liederbuch erwogen, war dem aber nicht weiter nachgegangen. Trotz Konkordanzen mit späteren Liederbüchern attestierte er der Handschrift „konservative Abseitigkeit“ und stellte die deutschen Texte „in die direkte Nachfolge der kunstloseren Liedertexte des 15. Jahrhunderts“ (ebd., S. III).

spezifische Zusammenhänge zwischen mehrstimmiger Komposition und den für sie verwendeten Texten bzw. bilden die Texte von Tenorliedern Eigenheiten im Vergleich mit der Gesamtheit der Liedüberlieferung aus?

Nachgegangen wurde nur einigen dieser Fragen im Rahmen anderer Forschungszusammenhänge und -paradigmen. Einen Umbruch auch in Inhalten, Faktur und Poetik zwischen den älteren und den wahrscheinlich erst um 1490/1500 entstandenen Liedtexten wollte Hans-Joachim Moser erkennen. Er betrachtete die ‚Hofweisen‘ als „Sondergattung“³⁶, sprach von ‚Renaissance-Lyrik‘³⁷ und nahm einen Stilumbruch um 1500 an, wenn er unterschiedliche Strophenformen von Liedern, deren Entstehung er auf ca. 1490–1510 datierte, mit den Etiketten des ‚Spätgotischen‘ bzw. des ‚Renaissancemäßigen‘ versah.³⁸ Christoph Petzsch erhob begründete und umfangreiche Einwände und ließ als positive Bestimmung der Eigenart der Liedtexte um 1500 vor allem die gehäuft auftretenden zweihebig-Kurzverse gelten.³⁹ Fragen der sprachmetrischen Form spielten und spielen in der Musikwissenschaft eine Rolle, wenn es darum geht, wie die Verse in einen musikalischen (genauer: mensuralen) Rhythmus umgesetzt werden bzw. wenn der Wandel von musikalischen Deklamationsmustern untersucht wird.⁴⁰ Für die Liedtexte aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts wurden Strophenformen inventarisiert und die Verbreitung der neuartigen Refrainformen von Virelai-Balade und Rondeau skizziert.⁴¹ Für die Lieder zwischen 1490 und 1520 hat Nicole

36 MOSER (Anm. 35), S. 146.

37 Hans-Joachim MOSER: *Renaissancelyrik deutscher Musiker um 1500*. In: DVjs 5 (1927), S. 381–412.

38 Ebd., S. 389–390. Das ältere Lied ist *Ach Jupiter hets tu gewalt* des Adam von Fulda (gest. 1505), die jüngeren sind *Was hilft dich doch* und *Von edler art*, die im ersten Liederbuch Peter Schöffers (Schöffers 1513b) unter dem Namen Jörg Schönfelder stehen.

39 PETZSCH: *Hofweisen um 1500* (Anm. 35), S. 47–53; seine weitere Bestimmung der spezifischen Eigenschaften der Texte um 1500 im Vergleich mit denen des fünfzehnten Jahrhunderts kreist um die geistesgeschichtlich verstandenen Kategorien von Form, Formalismus, Formelhaftigkeit und individuellem Ausdruck.

40 Herbert ROSENBERG: *Untersuchungen über die deutsche Liedkultur im 15. Jahrhundert*. Diss. Berlin 1931; Walter SALMEN: *Das Lochamer-Liederbuch. Eine musikgeschichtliche Studie*. Leipzig 1951 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 18); Andreas PFISTERER: *Zur Stellung der Handschrift Zürich G 438 in der Geschichte des deutschen Liedes*. In: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*. Hg. von Nicole Schwindt. Kassel 2013 (Jahrbuch für Renaissancemusik 10 [2011]), S. 207–225.

41 Doris SITTIG: *Vil wonders machet minne. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*. Göppingen 1987 (GAG 465); Gisela KORNRUMPF: *Virelai-Balladen unter den Liebesliedern in Fichards Liederbuch – und Rondeaux?* In: *Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter. Festschrift Dietrich Schmidtke*. Hg. von Freimut Löser, Ralf G. Päsler. Hamburg 2005. S. 247–263; Gisela KORNRUMPF: *Rondeaux des Barfüßers vom Main? Spuren einer deutschen Liedmode des 14. Jahrhunderts in Kremsmünster, Engelberg und Mainz*. In: „Ieglicher

Schwindt – im Anschluss an Christoph Petzschs Arbeiten – Grundprinzipien und Tendenzen der Vers- und Strophengestaltung beschrieben.⁴² Der Zusammenhang bzw. Umbruch in den Strophenformen nach 1490 ist bis auf die Hinweise Petzschs aber nicht untersucht.⁴³ Da Heers *Liederbuch* eine relativ frühe Quelle aus diesem Zeitraum ist, stellt sie auch formgeschichtlich eine wichtige Quelle dar.

Breiter diskutiert wurde in der germanistischen Literaturwissenschaft die Frage nach der Konzeption von Liebe. Bernd Prätorius entwarf ein Modell von Entwicklungsstufen des Liebesbegriffs, in dem er versuchte, in Texten aus verschiedenen Zeitabschnitten Veränderungen der „Bewußtseinsinhalte“⁴⁴ und einen „fundamentalen Unterschied in der Liebeskonzeption“⁴⁵ herauszuarbeiten.⁴⁶ Dagegen

sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Hg. von Christoph März (†), Lorenz Welker, Nicola Zotz. Wiesbaden 2011 (*Elementa musicae* 4), S. 57–73.

42 Grundlegend PETZSCH: Hofweisen um 1500 (Anm. 35); Überblick bei SCHWINDT (Anm. 19), S. 360–379.

43 Siehe Anm. 39.

44 Bernd PRÄTORIUS: „Liebe hat es so befohlen“. Die Liebe im Lied der frühen Neuzeit. Köln 2004 (*Europäische Kulturstudien* 16), S. 6.

45 Ebd., S. 16–19, Zitat S. 19.

46 Leitend ist die Annahme, es handle sich beim Liebeslied um eine Gattung, in der sich die Entwicklung einer neuzeitlichen bürgerlichen Mentalität ausdrücke. Für Liebeslied-Texte aus verschiedenen Zeitabschnitten (ca. 1450–1500; kurz nach 1500; ca. 1580–1630; zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) versucht PRÄTORIUS (Anm. 44), verschiedene Grundeinstellungen zur Liebeserfahrung zu ermitteln. In den Liedtexten des *Liederbuchs der Clara Hätzlerin* sieht er eine „standesethische Verpflichtungshaltung“ (ebd., S. 22 und passim) repräsentiert. Ihr stellt er als eine Art Übergangsphänomen eine „situative Bewältigungshaltung“ (ebd., S. 63 und passim) um 1500 entgegen, in der der liebende Einzelne sich auf keine allgemeinverbindlichen Normen mehr beziehen könne, bis sich dann über eine „ethische Situationsbewertung“ in den Texten aus dem Zeitraum 1580–1630 eine „ethische Repräsentanz des lyrischen Ichs“ ausbilde. Die Textanalysen können diese Generalisierungen allerdings kaum begründen. Sie verdanken sich letztlich der Vorerwartung, dass in nicht mehr ‚mittelalterlichen‘ Texten auch eine subjektivere Weltsicht bzw. Liebeserfahrung zum Ausdruck kommen müsse, also eher klischeehaften Vorstellungen einer mittelalterlichen Gebundenheit des Einzelnen gegenüber einer Art frühneuzeitlichem Proto-Individualismus (vgl. beispielsweise ebd., S. 50 oder S. 77). Die Texte aus dem *Hätzlerin-Liederbuch* werden mit dem Etikett der standesethischen Verpflichtungshaltung als eine Art Spätform des Minnesangs aufgefasst, obwohl von dieser Sichtweise zu Beginn Abstand genommen wird (vgl. beispielsweise die Ausführungen zur Unmöglichkeit der Aufgabe des Liebesverhältnisses ebd., S. 57 und S. 60; Prätorius „Antinomie“ schreibt die Vorstellung vom sogenannten Minneparadox fort). Die konzeptionellen Gemeinsamkeiten von Liebesliedern vor und nach 1500 zu bestreiten, erfordert beträchtliche textanalytisch-argumentative Winkelzüge, am deutlichsten wird das ebd., S. 65–81, wo den Begriffen des Diensts und der Leistung nach und nach jeglicher denotative Inhalt abhandenkommt. Gleichwohl können einzelne Beobachtungen zu Entwicklungstendenzen der Textfaktur instruktiv sein, sofern es gelingt, sie aus dem ideen- oder mentalitätsgeschichtlichen Konstrukt und der präzisen

arbeitete Gert Hübner in einer Reihe von Aufsätzen heraus, dass ein großer Teil der deutschsprachigen Liebeslyrik von ca. 1400 bis ca. 1620 ein poetisch-rhetorisches System bildet.⁴⁷ Im Zentrum dieses mittleren Systems steht eine Konzeption von Liebe als Verbundenheit gegen äußere Widrigkeiten, die im Begriff der *treue* gefasst wird. Sie ist mit gegenseitiger Aufrichtigkeit und der Erfahrung der Liebe als Ort der Entspanntheit und „von Selbstidentität, Zeitlosigkeit, Einfachheit“⁴⁸ verbunden. Die historische Spezifik dieser Treue-Liebe besteht vor allem darin, dass sie an eine Reihe situativer Standardkonstellationen gekoppelt ist, die Stationen der Liebesbeziehung darstellen und damit Liedtypen konstituieren. Dieses System von Liebeskonzept und Liedtypen ist dabei gerade über ein vermeintliches Ende des ‚Mittelalters‘ hinweg stabil und vermag noch am Ende des sechzehnten Jahrhunderts petrarkistische Impulse zu integrieren, ohne dass damit ein neues Gattungssystem etabliert und ein andersartiges Liebeskonzept übernommen wird. Die lange Dauer dieses mittleren Systems bzw. der Lyrik der Treue-Liebe verbunden mit der sehr großen Menge an Liedtexten legt aber die Frage nahe, inwiefern sich unterhalb der Ebene der Liebeskonzeption Veränderungen und Entwicklungen ausmachen

Individualterminologie von Prätorius herauszulösen. In diesem Sinn kann SCHWINDT (Anm. 19, S. 307–320) auf einzelne Ergebnisse der Arbeit gewinnbringend verwerten. Zudem wäre das Etikett ‚bürgerlich‘ zumindest für die bis ca. 1530 überlieferten Texte generell zu problematisieren. Der Zeitraum ca. 1450–1500 ist nur durch das *Liederbuch der Clara Hätzlerin* vertreten, hier hätte die Berücksichtigung notierter Handschriften eine modifizierte soziale Zuordnung nahegelegt; die frühen Lieddrucke sind mit ihrer Nähe zum Hofkapellen-Repertoire mit ‚bürgerlich‘ bestenfalls sehr ungenau charakterisiert.

47 Gert HÜBNER: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* 31 (2002), S. 127–186; Gert HÜBNER: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im Minnesang und im ‚mittleren System‘. In: *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg*. Hg. von Gert Hübner. Amsterdam, New York 2005 (Chloe. Beihefte zum *Daphnis* 37); Gert HÜBNER: Die deutschen Villanellen Jakob Regnarts. In: *Deutsche Literatur und Sprache im Donaauraum*. Hg. von Christine Pfau, Kristyna Slámová. Olomouc 2006 (Olmützer Schriften zur Deutschen Sprach- und Literaturgeschichte 2), S. 237–260; Gert HÜBNER: Dieweil solcher abwechslung das Menschlich gemüt sehr bedürfftig. Leonhard Lechners Liebeslieder. In: *Topographies of the Early Modern German City*. Hg. von Arthur Groos u. a. Göttingen 2008 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit – Transatlantic Studies on Medieval and Early Modern Literature and Culture 3), S. 161–192; Gert HÜBNER: Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘. In: *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*. Hg. von Marina Münkler. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N. F. 21), S. 35–58.

48 HÜBNER: Rhetorik der Liebesklage (Anm. 47), S. 104.

lassen. Hübner selbst hat für die Faktur der Lieder Ludwig Senfls drei verschiedene stilistische Register unterschieden.⁴⁹

In dieser Forschungssituation anhand einer bisher wenig beachteten Quelle einigen dieser Fragenkomplexe nachzugehen, darf per se schon als nützlicher Beitrag gelten. Angesichts der nicht immer breiten Materialbasis, auf der Beobachtungen gemacht und Schlussfolgerungen gezogen wurden, ist selbst eine Bestätigung der bisherigen Erkenntnisse durch eine Lektüre des *Heer-Liederbuchs* eine wünschenswerte Absicherung. Geleistet werden kann dies hier gleichwohl wieder nur für einige Fragen, denn im Prinzip müssten für die literatur- und liedgeschichtliche Situierung der Texte immer mindestens Lieder aus mehreren Handschriften und Drucken vor und nach 1490 einbezogen werden. Eine so breite Materialbasis wäre nur im Rahmen einer Monographie auszuwerten und zu überblicken.

2.3 Lieder in (textueller) Gesellschaft

Ein dritter Fragebereich resultiert aus der spezifischen Gestalt von Heers Liederbuch. Wie zu Beginn erwähnt finden sich in der Handschrift zahlreiche lateinische Texteträger. Viele trug Heer selbst ein, es lassen sich aber weitere Hände ausmachen. Zwei davon identifizieren die Herausgeber und benennen sie nach den von ihnen vorwiegend eingetragenen Texten: Die Tibull-Hand trug überwiegend Zitate des römischen Elegikers Tibull ein, der Beoraldusspezialist Zitate des Humanisten Phillipus Beoraldus d. Ä. (1543–1505).⁵⁰ Weitere Zitate stammen u. a. von Catull, Horaz, Petrarca, Augustinus und Hieronymus, daneben stehen anonyme, mittelalterliche Zitate. Die Herausgeber nehmen an, dass es sich bei den anderen Händen in erster Linie um Studienfreunde Heers handelt. Die Handschrift bietet dann neben dem Liedrepertoire auch einen Einblick in den intellektuellen Horizont studentischer Kreise. Von einem Eintrag Glareans abgesehen (dazu unten S. 189) bleiben die Einträger anonym, es finden sich aber Namensinitialen, z. B. pag. 55 *F S* und pag. 88 *C F*. Nimmt man an, dass es sich um Personen aus Heers studentisch-humanistischem Umfeld handelt, wäre es aufschlussreich zu wissen, welche Personen in den 1510er Jahren mit ihm in Paris studierten. Vielleicht ließen sich von

⁴⁹ Gert HÜBNER: Stilregister deutschsprachiger Liebeslieder um 1500. ‚Gesellschaftslied‘ und ‚Volkslied‘ im Tenorlied-Ceuvre Ludwig Senfls. In: *kunst und saelde*. Festschrift Trude Ehlert. Hg. von Katharina Boll, Katrin Wenig. Würzburg 2011, S. 39–57; Gert HÜBNER: Schlechte Dichtung? Senfls Liebeslied-Texte und die deutsche Liebeslyrik des 15. und 16. Jahrhunderts. In: *Senfl-Studien 2*. Hg. von Stefan Gasch, Sonja Tröster. Wien 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 99–119.

⁵⁰ *Liederbuch des Johannes Heer* (Anm. 2), S. VII–IX.

einigen der Pariser Studenten auch archivalische Quellen auffinden, was eine Identifizierung durch die Schrift ermöglichen könnte.⁵¹

Geering und Trümpy weisen ferner darauf hin, dass sich oft „müheles erkennen“ lasse, dass „den Schreibern ein Text eingefallen ist, weil er inhaltlich zum vorausgegangenen Lied paßte“⁵². Genauer untersucht ist das Verhältnis von Liedtexten zu den Einträgen aber nicht. Dabei könnte es durchaus aufschlussreich sein zu fragen, wie sich der Inhalt der deutschen und französischen Lieder zu den lateinischen Zitaten verhält und welche Assoziationen die anonymen volkssprachigen Texte bei den Schreibern auslösten. Ganz offen ist, ob in den Einträgen auch Bezüge zur Musik auszumachen sind. Vielleicht ließe sich damit auch ein präziseres Bild davon gewinnen, als was volkssprachige Lieder in gelehrten Kreisen verstanden wurden bzw. welche Funktionen ihnen zugesprochen wurden, denn der humanistischen Auffassung von Dichtung, in der Autorschaft, rhetorische Brillanz, *imitatio* und *aemulatio* leitend waren, entsprachen sie nicht.

Bis hierher konnte eine Fülle von Fragen und Forschungsperspektiven aufgezeigt werden, für die Heers Liederbuch eine wichtige Quelle ist oder zumindest sein könnte. Vielen dieser Fragen kann nur im Rahmen eigenständiger Studien nachgegangen werden. Daher beschränke ich mich im Weiteren auf Grundlagenarbeit. Da die Handschrift seit der Edition nur im Rahmen einer Katalogisierung untersucht wurde, beginne ich bei ihr selbst: Ich trage einige kodikologische Beobachtungen zusammen und stelle die bisher bekannten Konkordanzen zusammen. Abschließend nehme ich eine erste literaturgeschichtliche Einordnung vor.

51 TRÜMPY (Anm. 13) weist nur die Studenten aus Glarus nach. Die acht genannten anderen Glarner studierten etwas später als Heer in Paris bei Glarean. Den Hinweis auf Heer entnimmt Trümpy einer Abschrift aus den *Livres des receveurs* bzw. dem *Auctarium Parisiense* durch P. Staerkle (ebd., S. 278). Vielleicht ließen sich in den *Livres des receveurs* weitere Angehörige der *natio anglicana/alemanniae* bzw. Studenten aus der alten Eidgenossenschaft finden, die gleichzeitig mit Heer studierten. Matrikeln führte die Pariser Universität nach TRÜMPY (ebd., S. 274) nicht. Seit der Edition des Liederbuchs ist zwar ein weiterer Band der Edition des *Auctarium* erschienen, er reicht aber nur bis 1494, so dass Heers Studienzeit nicht erfasst ist: *Liber receptorum nationis anglicanae (alemanniae) in Universitate parisiensi*. Hg. von Astricus L. GABRIEL, Gray C. BOYCE. Paris 1964 (*Auctarium chartularii Universitatis Parisiensis* 6).

52 Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 178. Die Texteinträge sind in der Edition aus drucktechnischen und buchgestalterischen Gründen und weil die Herausgeber eine Edition beabsichtigten, die „auch der Praxis dienen“ sollte (ebd., S. 157, vgl. auch S. XIV), in einem Anhang ediert. Somit sind Lied bzw. Chanson und Zusatztexte getrennt, so dass der Zusammenhang zwischen Lied- und Zusatztext leicht aus dem Blick gerät.

3 Einige offene Fragen zur Entstehung von Heers Liederbuch

Geering und Trümpy haben im Rahmen ihrer Edition nicht nur umfangreiche Erschließungsarbeit geleistet, sondern auch eine insgesamt schlüssige Darstellung der Entstehungsgeschichte des Codex vorgelegt. Beat von Scarpatetti weist auf einige Ungenauigkeiten und offene Fragen hin, die aber im Rahmen eines Katalogeintrags nicht bearbeitet werden konnten. Diesen wird hier nachgegangen und es wird auf bisher unberücksichtigte Aspekte aufmerksam gemacht. Zwar ergibt sich am Ende ein nur leicht modifiziertes Bild der Entstehungsgeschichte, es wird aber deutlich, dass eine erneute kodikologische und paläographische Untersuchung durchaus lohnenswert ist und angegangen werden sollte. Die folgenden Ausführungen bieten dafür eine Grundlage.⁵³

Fest steht zunächst, dass Heer das Buch gehörte. Er nennt sich zweimal als Besitzer: lateinisch auf der Innenseite des vorderen Deckels (*Johannes Heer est possessor huius libri*), französisch auf der letzten Seite, pag. 182 (*Je suys au maistre Jehan her de Glaris Le quel moy tient en grand honneur*). Zudem trägt er zweimal sein Monogramm (pag. 39, pag. 67) und einmal das Familienwappen (pag. 67) ein, wobei es sich allerdings um den frühesten Beleg des Wappens handelt.⁵⁴ Im Codex sind mehrfach Datierungen eingetragen: 1510, 1512, 1514, 1516 und 1530.⁵⁵

Als sicher kann gelten, dass das Liederbuch zum großen Teil von Heer selbst geschrieben wurde. Von Heer ist ein Brief an Zwingli erhalten, der auf den Oktober 1531 datiert, aufgrund des Schriftvergleichs weisen Geering und Trümpy den Großteil der Einträge im Liederbuch Heers Hand zu. Zwar macht Beat von Scarpatetti zurecht darauf aufmerksam, dass zwischen Liederbuch und Brief ein Abstand von mehr als zwanzig Jahren besteht,⁵⁶ in dem sich Eigenschaften einer Hand verändern können, doch zwischen dem in der Edition schwarz-weiß faksimilierten Brief⁵⁷ und den Eintragungen des Liederbuchs gibt es auffällige Gemeinsamkeiten wie z. B. die Form von <h>, <v>, <w>, <k> und <st>. Auch der 1530 datierte Eintrag auf pag. 153 kann derselben Hand zugeschrieben werden wie der Brief und die älteren

53 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2) und SCARPATETTI (Anm. 1), auf die im Weiteren nur bei direkten Zitaten verwiesen wird, sowie einer Autopsie der Handschrift in der Stiftsbibliothek am 5. Dez. 2022. Der Bibliothek und dem Stiftsbibliothekar Dr. Philipp Lenz danke ich herzlich für die Gelegenheit, die Handschrift einzusehen.

54 Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 7, Anm. 8.

55 Vgl. unten und die Überblickstabelle in Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. IX–X.

56 SCARPATETTI (Anm. 1), S. 39.

57 Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. XXII.

Einträge im Codex.⁵⁸ Neben Heer, dem Tibull-Spezialisten und der Beroaldushand waren weitere Hände tätig, sowohl bei den Zusatztexten als auch bei den Musikstücken. Sie sind von den Herausgebern nicht im Einzelnen identifiziert. Auch wurde bisher nicht zwischen Noten- und Texthänden unterschieden, sondern davon ausgegangen, dass Text und Noten von derselben Hand eingetragen wurden.

Weniger sicher ist, wann und wo welche Teile des Liederbuchs geschrieben wurden und – in Zusammenhang damit – wann und wo das Buch gebunden wurde. In seiner heutigen Gestalt finden sich auf der Innenseite des vorderen Deckels der lateinische Besitzeintrag (*Johannes Heer est possessor...*) und rechts neben einem anderen Text der Eintrag *1510 parisiis*. Gegen Ende des Buchs steht jeweils am Schluss von metrischen Gedichten auf pag. 179 *parhisiis 1·5·10* und auf pag. 180 *τελος parisiis 1·5·10*. Es folgen zwei Seiten mit weiteren Einträgen, auf der letzten Seite pag. 182 steht neben zwei lateinischen Texten der französische Besitzeintrag (*Je suys au maistre...*), auf der Innenseite des hinteren Deckels stehen weitere Notate.⁵⁹ Unklar bleibt die Bedeutung der Zahl 152 auf pag. 182.

Dass am Anfang und am Ende des Codex sowohl Besitzeinträge als auch Orts- und Jahressangaben stehen, erweckt den Eindruck, dass er als Ganzes 1510 in Paris vorläufig abgeschlossen und vielleicht auch schon gebunden war. Wahrscheinlich deswegen kommt es zu einer missverständlichen Formulierung von Geering und Trümper, die schreiben, Heer habe „sein Album ohne Zweifel im Jahre 1510 in Paris erworben“⁶⁰. Wie von Scarpatetti präzisiert, kann damit – sofern Heer selbst der Hauptschreiber war – nicht der Kauf einer fertigen Handschrift gemeint sein, sondern nur der des Papiers. Dass Heer kurz vor oder im Jahr 1510 ein bereits fertig gebundenes, leeres Heft/Büchlein erworben hat – woran die Formulierung der Herausgeber auch denken lässt – ist sehr unwahrscheinlich. Das für Bücher im Allgemeinen nicht besonders gängige Quart-Querformat (ca. 185 × 245 mm) spricht gegen eine vorgängige Herstellung eines gebundenen leeren Hefts zum Verkauf, Belege für einen Handel mit leeren Heften/Büchern um 1500 konnte ich keine finden.⁶¹ Heer hat höchstwahrscheinlich die Bögen erworben und für die

58 Für weitere Einsichten wäre eine genaue paläographische Untersuchung nötig, die wahrscheinlich kein ganz einfaches Unterfangen wäre, weil Heers Schrift einerseits markante Züge aufweist (etwa bei der Buchstabenkombination <st> oder beim Bogen des <h>, diese andererseits nicht immer auftreten und er außerdem verschiedene Buchstabenformen bspw. bei <d> und <l> (mit und ohne Schleife) benutzt und sich auch das Schriftniveau unterscheidet. Der Brief an Zwingli von 1531 wirkt zügiger geschrieben als der Eintrag auf pag. 153 mit der Jahreszahl 1530.

59 Vgl. die Tabelle in Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2).

60 Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. XI.

61 Für Auskünfte zu Papier, Papierhandel und Buchtypen danke ich Dr. Monika Studer (UB Basel) und Dr. Veronika Giglberger (BSB München)! Für handschriftliche Liederbücher/Liederstambücher aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts hat Arthur Kopp: Die Liederhandschrift vom

Eintragung der Lieder eingerichtet. Die Notensysteme sind mit Rastral eingetragen worden, die Anzahl der Systeme pro Seite wechselt je nachdem, welche Gattung und wie viel Text eingetragen wurde. Es ist anzunehmen, dass jeweils einige Seiten für den Eintrag vorbereitet, dann Musik und Text geschrieben wurden und dann weitere Seiten vorbereitet wurden. Möglich ist, dass das Papier gleich nach dem Erwerb und unbeschrieben gebunden wurde.⁶² Das Papier weist keine Wasserzeichen auf, so dass keine Lokalisierungen und Datierungen möglich sind.

Zu einer genaueren Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Codex können zwei Punkte weitere Indizien beitragen: Die verschiedenen Blatt- und Seitenzählungen und die Lagenstruktur. Es sind drei Blatt- bzw. Seitenzählungen zu unterscheiden: 1. eine Foliiierung mit Tinte aus der Zeit der Entstehung des Codex (zeitgenössische Foliiierung), 2. die moderne Paginierung mit Bleistift (moderne Paginierung) und 3. eine nur teilweise eingetragene ältere Paginierung mit Tinte (ältere Tintenpaginierung). Die zeitgenössische Foliiierung beginnt auf der modernen pag. 9 (= fol. 1r) und reicht bis pag. 149 (= fol. 71r). Sie wurde im 18. Jahrhundert mit Tinte (fol. 72, 73) und im 19. Jahrhundert mit Bleistift bis zum Ende des Codex (fol. 87 = pag. 181–182) weitergeführt. Die moderne Paginierung erfolgte mit Bleistift und erstreckt sich heute über den gesamten Codex. Sie wurde zuerst im 19. Jahrhundert auf den pag. 1–9 eingetragen, dann abgebrochen. Der Paginierer führte stattdessen die Foliozählung (fol. 74–87) zu Ende; im 20. Jahrhundert wurde die Paginierung dann für den ganzen Codex mit Bleistift vervollständigt. Bisher unerwähnt blieb die ältere Tintenpaginierung. Sie beginnt auf der modern gezählten pag. 113, dort ist die Zahl 111 eingetragen. Im Weiteren ist diese Zählung immer um 2 niedriger als die moderne Paginierung und reicht bis 143, der modern als pag. 145 gezählten Seite. Eingetragen ist sie nur auf den recto-Seiten, wobei sie auf den modern als pag. 133 (fol. 63r) und pag. 137 (fol. 66r) gezählten Seiten fehlt: dort müsste 131 und 135 stehen. Danach wird aber korrekt weitergezählt.⁶³

Jahre 1568. Berlin Mgf 752. In: *ZfdPh* 35 (1903), S. 507–532, hier S. 507, angenommen, dass Jahreszahlen auf Einbänden den „zeitpunkt der anlage, nicht des abschlusses, die anfangs-nicht die endgrenze“ angeben; das Buch wurde gebunden und der Einband mit einer Jahreszahl versehen, danach begann man, es mit Texten zu füllen. Der von Kopp beschriebene Buchtyp ist aber jünger, es handelt sich um reine Texthandschriften und um gängige Buchformate.

62 Dass das Papier für Stimmbücher gebunden wurde, bevor die Seiten eingerichtet und Kompositionen eingetragen wurden, ist beispielsweise bei einigen Basler Liederbüchern anzunehmen: vgl. zu Basel F X 1–4: SCHWINDT (Anm. 19), S. 537, zu Basel F X 17–20: KMETZ (Anm. 29), S. 278.

63 Im Einzelnen (nicht eingetragenen Zahlen der älteren Tintenpaginierung stehen in eckigen Klammern, hinter dem Gleichheitszeichen zuerst die moderne Paginierung und dann die zeitgenössische Foliiierung): 111 = pag 113/fol. 53; 113 = pag. 115/fol. 54; 115 = pag. 117/fol.55; 117 = pag. 119/fol. 56; 119 = pag. 119/fol. 51; 121 = pag. 123/fol. 58; 123 = pag. 125/fol. 59; 125 = pag.127/fol. 60; [127] = pag. 129/

Die Lagenstruktur der Handschrift wurde in der Forschung bisher nicht dargestellt und sie ist heute auch nicht mehr vollständig ermittelbar. Im Restaurierungsbericht einer 1990 erfolgten Restaurierung ist vermerkt, dass bei einer vorangegangenen, nicht datierbaren Restaurierung im vorderen Buchblock Flickarbeiten vorgenommen wurden, so dass die Lagenformel erst ab pag. 57 (= fol. 25) bestimmbar ist.⁶⁴ Demnach handelt es sich bei den letzten neun Lagen um sechs Quaternionen (im zweiten sind zwei Blätter herausgeschnitten, deren Reste nach pag. 80 stehen; sie sind auch im Digitalisat erkennbar), einen Ternio, einen Binio und einen Quaternio. Das letzte Blatt des letzten Quaternios bildet den Spiegel des hinteren Deckels.⁶⁵

Nimmt man an, dass Heer nach und nach arbeitete und das Buch erst gebunden wurde, nachdem ein Großteil der Lagen beschrieben war, dann dürften die Lagen mit den Orts- und Jahresangaben auf dem vorderen Innendeckel und auf pag. 179 und pag. 180 ihre Position erst später erhalten haben. Die Jahreszahlen beziehen sich dann nur auf den Eintrag des einzelnen Textes; eher unwahrscheinlich, aber nicht auszuschließen, ist, dass sie aus einer Vorlage mit abgeschrieben wurden. Dafür, dass die Jahreszahlen am Anfang und Ende sich nicht auf das Buch als Ganzes beziehen, spricht auch, dass die Jahreszahl auf der vorderen Innenseite des Deckels und der lateinische Besitzeintrag nicht in Zusammenhang stehen: Der Besitzeintrag ist mit einer Auszeichnungsschrift („gotische Textualis mit Phantasieverzierungen“⁶⁶) geschrieben, die Jahreszahl steht neben einem anderen Text in Heers normaler Schrift. Beim hinteren französischen Besitzeintrag auf pag. 182 steht keine Jahreszahl. Die Besitzeinträge könnten also erst später – nach der Bindung oder nachdem die Lagen für die Bindung angeordnet wurden – eingetragen worden sein. Wenn die Besitzeinträge erst nach 1510 erfolgten, wäre auch Geerings und Trümpys Schlussfolgerung hinfällig, dass Heer 1510 bereits den Magistergrad erworben gehabt hätte, weil er sich im französischen Besitzeintrag *maistre* nennt.

fol. 61; 129 = pag. 131/fol. 62; [131] = pag. 133/fol. 63; 133 = pag. 135/fol. 64; [135] = pag. 137/fol. 65; 137 = pag. 139/fol. 66; 139 = pag. 141/fol. 67; 141 = pag. 143/fol. 68; 143 = pag. 145/fol. 69.

⁶⁴ Der Restaurationsbericht ist in der Stiftsbibliothek St. Gallen vorhanden, ich konnte ihn im Rahmen der Autopsie einsehen. Im Lagenprotokoll des Restaurationsberichts von 1991 ist die zeitgenössische Foliozählung verwendet.

⁶⁵ Die Lagenformel für die 5.–13. Lage lautet (angeben ist die Foliozählung): $IV^{32} + (IV-2)^{38} + IV^{46} + IV^{54} + IV^{62} + IV^{70} + III^{76} + II^{80} + IV^{\text{Spiegelblatt}}$. Wahrscheinlich stehen vor den sicher ermittelbaren Lagen zwei Quaternionen, im ersten davon wurde ein Blatt entfernt, der Blattrest ist nach fol. 9/pag. 26 erkennbar; die Lagenformel für die 3. und 4. Lage (fol. 7–25/pag. 27–56) lautet wahrscheinlich: $(IV-1)^{40} + IV^{58}$. Den Anfang bilden zwei Lagen. Das erste Blatt der ersten Lage wurde als vorderes Spiegelblatt verwendet, ansonsten ist die Lagenstruktur nicht sicher rekonstruierbar, vielleicht: $(II+1)^{\text{pag. 8}} + (V-1)^{\text{9/pag. 26?}}$. Das Blatt pag. 1–2 könnte das Zusatzblatt sein.

⁶⁶ SCARPATETTI (Anm. 1), S. 40.

Das stärkste Indiz dafür, dass die Lagen mit den Ortsangaben und Jahreszahlen am Anfang und am Ende des Codex diese Position erst später erhielten, ist die zeitgenössische Folierung. Sie beginnt auf pag. 9 (= fol. 1r), wo auch das erste Musikstück *O dulcis Maria* eingetragen ist, und reicht bis pag. 149 (= fol. 71r). Mit fol. 71 beginnt eine neue Lage, deren erstes Blatt noch gezählt wurde, auf ihm wird zunächst das vorangehende Lied (eine weitere dreistimmige Komposition über *Ach hulf mich leid*) zu Ende geführt. Es folgen zwei nicht näher bezeichnete, textlose Kompositionen (pag. 150–151) und danach ein Lied Senfls (*Was will es doch*, pag. 152–153), bei dem aber die Jahreszahl 1530 eingetragen ist. Da sich die vorangehenden textlosen Stücke im Schriftbild stärker vom Senfl-Lied unterscheiden, sind sie zeitlich näher beim vorangehenden Eintrag *Ach hulf mich leid* einzuordnen. Der alten Folierung und der Nachtragsdatierung 1530 auf pag. 152 (= fol. 72v) zufolge bildeten die pag. 9–160 (fol. 1–76) eine Einheit, in der Lieder und Musikstücke aufgezeichnet wurden. Diesem eigentlichen Musikheft wurden Lagen voran- und nachgestellt, die keine Musik enthielten: am Anfang eine Lage, die wahrscheinlich nur einige Notate auf der zweiten Seite enthielt und deren erstes Blatt als Spiegel des vorderen Deckels verwendet wurde. Ihre leeren Seiten hätten vielleicht noch mit einem Register gefüllt werden sollen. Am Ende wurde ein Binio und ein Quaternio ergänzt, der Quaternio enthielt einige nicht-musikalische Notate Heers. Offen bleibt, ob in der vorletzten Lage (dem Binio) *Nur nerrisch sin ist nun in mir* von Sixtus Dietrich (pag. 164–165 = fol. 78v–79r) bereits eingetragen war oder ob der Eintrag erst nach der Bindung erfolgte. Das Lied selbst dürfte erst um 1516/1517 entstanden sein.⁶⁷

Schwierig zu erklären bleibt allerdings der Eintrag des Texts aller drei Strophen von *Uz herzen Grund* auf pag. 1. Musik und Text der ersten Strophe dieses Lieds sind auf pag. 112–113 eingetragen.⁶⁸ Vielleicht hätten in der Lage ursprünglich noch weitere Textnachträge gesammelt werden sollen, was aber unterblieb, so dass die bis auf einige Notate und den Liedtext leere Lage an den Anfang gestellt wurde, oder das heutige Blatt pag. 1–2 war ein Einzelblatt, das den vollständigen Text enthielt und weiter hinten hätte eingeschaltet werden sollen, aber später irrtümlich falsch einsortiert und eingebunden wurde.⁶⁹

⁶⁷ *Liederbuch des Johannes Heer* (Anm. 2), S. 176.

⁶⁸ Nach Geering und Trümpy handelt es sich auf pag. 112–113 um eine andere Hand, die auch die Einträge auf pag. 141–145 (*Ach Iupiter hetst du gewalt, Apollo aller kunst ein hort*) geschrieben habe (*Liederbuch des Johannes Heer* [Anm. 2], S. 171 u. 174). Hinter die Gleichsetzung der Hände von pag. 112 und pag. 141–145 möchte ich für den Text ein größeres Fragezeichen setzen. Beim Eintrag auf pag. 112 könnte man auch erwägen, dass der Text doch von Heers Hand stammt.

⁶⁹ Dass pag. 1–2 ein Einzelblatt ist, ist nur eine Vermutung. Sie passt aber zu der älteren Tintenpaginierung, die um 2 gegenüber der modernen nachläuft (111 = 113 usw.). Sollte das Blatt vor der nicht genau zu datierenden Restaurierung mit den Flickarbeiten im vorderen Buchblock weiter hinten

Blickt man auf den Hauptteil, das eigentliche Musikheft auf den pag. 9–168 (zweite bis vorletzte Lage), ist mit den Herausgebern Geering und Trümpy festzuhalten, dass eine längere Strecke von Liedern, Musikstücken und lateinischen Texten am Stück eingetragen wurde und dies wahrscheinlich im Frühjahr 1510 erfolgte. Die Eintragungsstrecke füllt mehr als die Hälfte des Liederbuchs. Sie beginnt auf pag. 9, ihr Ende lässt sich nicht ganz eindeutig bestimmen, sie reicht aber bis mindestens pag. 103. In diesem Abschnitt ist ein schlüssiger Aufbau zu erkennen.⁷⁰ Die Eintragungsstrecke beginnt mit lateinischen geistlichen und besonders bekannten Werken (pag. 9–23). Dieser Eröffnungspartie folgen deutsche Lieder, die von pag. 24 bis pag. 75 reichen.⁷¹ Daran schließen wieder lateinische geistliche Stücke und ein lateinisch-französisches an. Darauf folgen französische Chansons und zwei italienische Lieder. Innerhalb dieses ersten Großabschnitts stehen auch Datumsangaben: auf pag. 75 *1510 in vigila beatorum philippi et iacobi apostolorum* (30. April 1510)⁷², auf pag. 101 *pariis in die festo corporis christi* (30. Mai 1510)⁷³. Zwei weitere Datierungen stehen auf pag. 103, sie bereiten bei näherem Hinsehen aber einiges Kopferbrechen. Man sollte zumindest bei diesen Datumsangaben erwägen, dass sie aus der Vorlage mit abgeschrieben wurden.⁷⁴

Geering und Trümpy folgern aus der geschlossenen Anlage der ersten Eintragungsstrecke (pag. 9–103), dass mit ihr das Buch einen ersten Abschluss gefunden

eingeordnet gewesen sein, so dass vor der modernen pag. 145 (= 143 älteren Tintenpaginierung) tatsächlich zwei Seiten weniger zu zählen waren? Die ältere, unvollständige Tintenpaginierung stimmt dann mit der zeitgenössischen Foliozählung überein. Die Foliozahl verdoppelt und dann 6 abgezogen, ergibt die Zahl der alten Tintenpaginierung (z. B. $57 \times 2 = 114$, $114 - 6 = 112$, pag. 112 der älteren Tintenpaginierung = fol. 57v).

70 Vgl. SCHWINDT (Anm. 19), S. 535.

71 Die deutschen weltlichen Lieder werden nur durch ein lateinisches Weihnachtslied und einen textlosen dreistimmigen Kanon mit der Überschrift *Tres sunt in carne una* (Heer 29, pag. 61) unterbrochen. Das Weihnachtslied *Exultandi tempus est* (Heer 25, pag. 56) ist mit dem darauffolgenden Lied durch das Motiv des Dreschens verbunden.

72 Auflösung des Datums nach Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 165.

73 Die Eintragung ist schwer zu lesen, Lesung und Auflösung der Datumsangabe nach Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 169.

74 1.) Am rechten Rand des mittleren Notensystems ist eingetragen (aufgelöste Abkürzungen stehen in runden Klammern): *parisiis 1510 in (die)? f(esto) · C · X*. Die Herausgeber lesen hier *· C · X C* und lösen dies zu „Corporis Christi = 30. Mai 1510“ auf (Liederbuch des Johannes Heer [Anm. 2], S. 170). Das zweite C ist m. E. aber kein C, sondern Bestandteil der Abkürzung, welche als *die* aufgelöst wurde (vgl. die Auflösung der gleichen Abkürzung bei der Datierung auf pag. 100 durch die Herausgeber, Liederbuch des Johannes Heer [Anm. 2], S. 169). 2.) Im Notensystem darunter steht eine ähnliche Datierung, wobei die Zahl entweder als *1410* zu lesen ist oder aber als *1510* und die ‚5‘ in einer anderen, älteren Form geschrieben wurde: *1410 / 1510 · C · X*. Zur Form der ‚4‘ vgl. auch die Jahreszahl auf pag. 137 und pag. 138, wo die ‚4‘ nicht die Form, wie bei der unteren Datierung auf pag. 103 hat.

habe und alle folgenden Einträge ab pag. 104 später erfolgt seien. Das Ende der ersten Eintragungsstrecke muss aber nicht unbedingt nach pag. 103 liegen. Die geistlichen Stücke auf pag. 104–105 könnten auch den geistlichen Abschluss nach den weltlichen Liedern bilden. Zusammen mit diesen könnten sogar noch das mit der Überschrift *Der hund* versehene Stück Heinrich Isaacs (pag. 106–109) und eine weitere geistliche Komposition (*Sancta trinitas*, pag. 110–111) eine größere Schlusspartie bilden.⁷⁵ Eine spätere Datierung steht erst wieder auf pag. 121: *1512 in quadragesima* (28. Febr. 1512). Eine neue geschlossene Strecke mit deutschsprachigen Liebesliedern beginnt davor auf pag. 116 mit *O werder mund*.⁷⁶ Diese zweite Eintragungsstrecke dürfte bis zum französischen Lied *Pour vos plaisiers* (pag. 131) oder bis zu dem mit *Alexander* überschriebenen Stück reichen (pag. 132–135, benannt wird mit dem Vornamen der Komponist Alexander Agricola, der Titel der Komposition *Cecus nun iuducat de coloribus* fehlt).

Weitere Datumsangaben finden sich danach auf pag. 137 (*1514 in vigilia laurentii* = 9. Aug.), pag. 138 (*1514 in die festo exaltationis crucis* = 14. Sept.) und pag. 140 (*1516 calixti* = 14. Okt.) und ein deutlich späterer Eintrag *1530* auf pag. 152. Vielleicht ist mit einer dritten Aufzeichnungsphase ab pag. 132 (*Alexander*) oder ab pag. 136 (*discantus Isaac*; hier im Discantus mit der Textmarke *o regina*, der sonst bezeugte Titel *La morra* ist von späterer Hand nachgetragen) zu rechnen.

Geering und Trümpy vermuten weiter, dass Heer bereits 1510 oder kurz danach nach Glarus zurückgekehrt sei und der zweite Teil des Liederbuchs dort entstanden sei. Als Indiz führen sie an, dass bei den Eintragungen nach pag. 104 öfter als davor die Texte unvollständig blieben, was sie darauf zurückführen, dass Heer in Glarus nicht mehr im selben Umfang schriftliche Quellen oder Gewährsleute zur Verfügung gestanden hätten wie in Paris. In diesem Fall wären im Liederbuch zwei Repertoire-schichten versammelt, eine erste Sammlung mit dem Repertoire studentischen geselligen Musizierens und eine zweite Schicht, die Heer erst in Glarus zusammen-trug (was nicht heißt, dass sich diese Schichten unterscheiden müssen). Zwar hat die Vorstellung, in Glarus seien Quellen weniger zugänglich gewesen als in den studen-

⁷⁵ Auffällig – aber von Geering und Trümpy nicht erwähnt – ist der deutliche Unterschied im Schriftbild zwischen dem ersten (pag. 106–107) und dem zweiten Teil (pag. 108–109) von *der hund*. Den Custoden und den Texteintragungen nach dürfte es sich um eine andere Hand handeln, die den *ander teyll/ander teyll* geschrieben hat.

⁷⁶ Bei der vorangehenden Komposition ist nur der Titel *Circumdederunt me* (pag. 114–115) angegeben. Es handelt sich um eine Chanson-Motette Loyset Compères mit lateinisch-liturgischem und französisch-weltlichem Text. Sofern die Texte bekannt waren, könnte eine Verbindung zwischen *Circumdederunt me/Male bouche* und dem anschließenden *O werder mund* bestehen: Im französischen Text wird über den trügerischen, bösen, Liebesschmerzen verursachenden Mund geklagt, im deutschen der kostbare Mund als Quelle erwarteter Freuden gelobt.

tischen Pariser Kreisen, einige Plausibilität, es ist allerdings ebenso gut vorstellbar, dass Heer in Paris zunächst einen ihm zugänglichen, relativ geschlossenen Quellenbestand abschrieb und mit ihm die pag. 9–103 bzw. 9–111 füllte. Danach hätte er sich möglicherweise auch in Paris um weitere Quellen bemühen müssen und hätte, weil weniger Quellen verfügbar waren, oder aus anderen Gründen mit größeren zeitlichen Abständen Lieder und Musikstücke gesammelt und abgeschrieben. Weiter täuscht die Beobachtung eines gehäuften Fehlens von Texten im zweiten Teil: Einige dort aufgezeichneten Stücke wurden wohl als instrumentale Sätze aufgefasst,⁷⁷ einmal war der Text schon weiter vorne im Liederbuch aufgezeichnet,⁷⁸ zweimal darf man damit rechnen, dass der Text weit verbreitet war und nicht aufgeschrieben werden musste.⁷⁹ Außerdem fehlen auch im ersten Teil bisweilen die Texte.⁸⁰

Für eine spätere Entstehung der Einträge, wahrscheinlich ab pag. 116, sprechen aber weitere Indizien. Erstens verzichtet Heer ab pag. 116 häufig auf die Eintragung der Stimmbezeichnungen *Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus* und dort, wo sie vorhanden sind, sind sie nicht mehr mit roter Tinte geschrieben. Zweitens weicht Heer von der zuvor bei den deutschen Liedern dominierenden Einrichtung der aufgeschlagenen Doppelseite ab. Im ersten Teil herrscht die Aufteilung vor, bei der *Discantus*, *Altus* und *Bassus* auf der aufgeschlagenen Verso-Seite stehen und auf der Recto-Seite der *Tenor* und der Liedtext. Auch im ersten Teil finden sich andere Seitendispositionen, aber ab pag. 116 scheint über die Anordnung von Stimmen und Text auf der Doppelseite nur noch von Fall zu Fall entschieden worden zu sein. Drittens fällt auf, dass im zweiten Teil fast keine Zusatztexte mehr eingetragen sind. Während bis pag. 95 fast auf jeder Seite weitere Eintragungen stehen und Heer auf pag. 105 noch zwei Zusatztexte eintrug, steht danach nur noch einmal beim Lied *Ach Jupiter hetst du gewalt* auf pag. 141 ein Zusatztext, der von derselben fremden Hand wie das Lied geschrieben wurde. Das Fehlen von Eintragungen im zweiten Teil des Liederbuchs könnte man am ehesten so auffassen, dass Heer sich nun nicht mehr in einem humanistisch-studentischen Kreis aufhielt. Aber auch hier wäre es möglich, dass nur der erste Teil, der in relativ kurzer Zeit geschrieben wurde, in Heers Kreis zirkulierte oder nur in der ersten Entstehungsphase viele Zusatztexte eingetragen wurden, während der zweite Teil zwar auch in Paris geschrieben wurde, aber die

77 Heer 61 *Der hund* von Heinrich Isaac (pag. 106–109), Heer 76 *Caecus non iudicat* (pag. 132–135, in der Handschrift nur mit *alexander* überschrieben), Heer 77 *La mora* von Heinrich Isaac (pag. 136–137).

78 Heer 83 *Alius Ach Hulf mich leid* und Heer 84 *Ach hulf mich leid Trium [vocum]*. Der Text der beiden Kompositionen steht auf pag. 17 bei zwei anderen *Ach hulf mich leid*-Kompositionen.

79 Heer 59 *O du armer Judas*, pag. 104, Heer 60 *Christus surrexit*, pag. 105.

80 Es handelt sich auch um weit verbreitete Kompositionen bzw. Texte bei Heer 6 und 7 *Fortuna desperata*, sowie Heer 33 *Ein frölich wesen*. Bei der Strecke von französischen und italienischen Liedern Heer 44–58 hat ca. die Hälfte nur die Textinitien.

Sammlung nicht mehr im studentischen Kreis zirkulierte. Ebenfalls nicht ganz ausschließen kann man die Möglichkeit, dass in den Vorlagen für die erste Eintragungstrecke bereits Zusatztexte enthalten waren, die von Heer mit abgeschrieben und dann noch von ihm und anderen vermehrt wurden.

Man kann also zwei Teile des Codex relativ sicher unterscheiden und mindestens zwei Entstehungsphasen ansetzen. Der erste Teil beginnt mit pag. 9 und reicht bis pag. 105 oder 111, hier sind mehrfach Datierungen ins Jahr 1510 eingetragen. Ein weiterer Teil beginnt ab pag. 106 oder 112. Für ihn sind vielleicht zwei Phasen zu unterscheiden: die eine von pag. 106 oder 112 bis pag. 131 oder 135, wo sich eine Datierung auf 1512 findet, und eine andere ab pag. 132 oder 136, wo Datierungen auf 1514 und 1516 eingetragen sind. Will man die Entstehungsphasen mit Heers Aufenthaltsort in Verbindung bringen, ist er vielleicht doch erst nach 1512 oder sogar erst 1517 oder 1518 nach Glarus zurückgekehrt; für 1518 ist gesichert, dass er wieder in Glarus lebte.⁸¹ Da Heer bereits 1504 beim Zürcher Freischießen als *student* bezeichnet wird, würde sich bei einer Rückkehr 1517/1518 eine sehr lange Studienzeit von 13–14 Jahren ergeben, bei einer Rückkehr 1512/1513 hätte er acht bis neun Jahre studiert.⁸² Hinzuweisen ist darauf, dass die Grenzen zwischen Eintragungstrecken bzw. Liedgruppen, die sich aus der Betrachtung von Inhalt und Reihenfolge ergeben, nie mit den ermittelbaren Lagengrenzen zusammenfallen.

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Ort, an dem die Teile des Liederbuchs geschrieben wurden, ist noch auf die beiden Eintragungen Glareans auf pag. 25 einzugehen, der sich selbst namentlich nennt.⁸³ Geering und Trümpy vermuten, dass der Eintrag schon 1510 oder 1511 erfolgt sei,⁸⁴ weisen aber darauf hin, dass Glarean 1510 in Köln studierte und von einer Reise nach Paris nichts bekannt ist. Ebenso wenig ist von einer Reise Heers nach Köln bekannt. 1511 hielt sich Glarean in Glarus auf, sofern auch Heer zu einem Ferienaufenthalt dort war, könnte der Eintrag auch dort erfolgt sein. Rechnet man damit, dass Heer nicht schon 1512 nach Glarus zurückkehrte, sondern erst 1517/1518, dann könnte sich Glarean auch nach seiner Ankunft in Paris im Mai 1517 in das Liederbuch eingetragen haben.⁸⁵

⁸¹ Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VII, Anm. 14.

⁸² Studiendauern von acht Jahren bis zum Erwerb eines Magistergrads können als Normalfall gelten, vgl. Robert STEHFEST-GRAMSCH: *Bildung, Schule und Universität im Mittelalter*. Berlin, Boston 2019, S. 185–187.

⁸³ Prof. Inga Mai Groote danke ich sehr herzlich für Auskünfte zu Glareans Handschrift! Ihrer Einschätzung nach besteht kaum Anlass, daran zu zweifeln, dass die Einträge von Glarean stammen und dass sie sich in die 1510er Jahre einordnen lassen (E-Mail vom 31.12.2022).

⁸⁴ Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. VII, S. XII, Anm. 83, S. 179.

⁸⁵ Laurenz LÜTTEKEN, Beat A. FÖLLMI: Art. Glarean, Heinrich. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25052> (20.03.2024).

Abschließend ist noch auf den Zeitpunkt und den Ort der Bindung einzugehen. Der Einband selbst gibt dafür keine Anhaltspunkte, im Katalog wird er ins sechzehnte Jahrhundert datiert.⁸⁶ Angesichts der zeitgenössischen Foliierung des Liederbuchs und der späteren Nach- und Voranstellung der ersten und der letzten beiden Lagen, erscheint es wahrscheinlich, dass das Buch erst gebunden wurde, nachdem die pag. 9–149 (oder pag. 9–151) bereits beschrieben waren. Wenn das Datum *1516 calixti* (14. Okt. 1516) auf pag. 140 den Zeitpunkt der Eintragung meint – was anzunehmen ist –, wäre die Bindung danach erfolgt; ob noch in Paris oder doch erst in Glarus, muss offenbleiben.

Für die Einordnung der Bindung könnte die Einbandmakulatur von Relevanz sein, die bei der Restaurierung 1990 ausgelöst wurde, aber bisher in der Forschungsliteratur nicht erwähnt ist. Bei der Restaurierung wurde zum einen Makulatur aus dem Buchrücken ausgelöst, es handelt sich um zwei beschriebene Pergamentstreifen (ca. 170 × 35 mm und ca. 170 × 45 mm). Zum anderen bestanden die Buchdeckel aus kaschierten Blättern aus Papier. Diese wurden bei der Restaurierung ausgelöst, voneinander getrennt und durch Karton ersetzt. Seither werden sie gemeinsam mit dem Restaurierungsbericht aufbewahrt. Es handelt sich um insgesamt 26 Blätter (ca. 255 × 180 mm), alle beidseitig eng beschrieben. Ihr Erhaltungszustand ist gut, die Schriftzüge sind klar erkennbar. Die Schrift selbst ist allerdings sehr schwer zu lesen. Eine Auswertung dieses bisher unbekanntes Materials wäre daher mit sehr großem Zeitaufwand verbunden. Vermutlich handelt es sich um deutschsprachige Eintragungen einer Hand des frühen sechzehnten Jahrhunderts.⁸⁷ Mehr als diese Vermutung lässt sich vorerst zu diesem Fund nicht sagen.

Als vorläufiges Ergebnis ist festzuhalten, dass sich die Aufteilung in mindestens zwei Entstehungsphasen durch Geering und Trümpy bestätigt, dass aber der ganze zweite Teil oder eine größere Strecke davon durchaus auch in Paris geschrieben sein können. Gleichwohl kann Heer zusammen mit anderen auch noch später in Glarus aus dem Musikheft musiziert haben. Der Codex selbst erlaubt darüber keinerlei Aussagen, man wäre auf andere Quellen über das glarnerische Musikleben in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angewiesen. Ganz außer Gebrauch war er nicht, wie der Nachtrag von 1530 zeigt.

⁸⁶ SCARPATETTI (Anm. 1), S. 40.

⁸⁷ Sehr herzlich für ihren Expertinnenblick auf das Material danke ich: Dr. Monika Studer und ihrer Kollegin (UB Basel, Historische Sammlungen), deren vorsichtige Einschätzung hier wiedergegeben ist (E-Mail vom 30. Jan. 2023), und Gisela Kornrumpf (Bayerische Akademie der Wissenschaften, München).

4 Zur Stellung von Heers Handschrift in der Geschichte von Tenorlied und Liederbuchlied: Die Konkordanzen

Die Mehrzahl der Lieder in Heers Handschrift sind Unika, was zu ihrer Einschätzung als randständig und altertümlich beigetragen hat. Die Konkordanzen bieten einen wichtigen Anhaltspunkt, um aufzuzeigen, in welche Zusammenhänge und Austauschprozesse Heer und sein studentischer Kreis einbezogen gewesen sein könnten. Einen Großteil der Konkordanzen konnten bereits Geering und Trümpy nachweisen, mithilfe seither publizierter bzw. erweiterter Hilfsmittel und neuerer Editionen konnten sie vermehrt werden.⁸⁸ Die Recherche beschränkte sich auf die deutschsprachigen Lieder.⁸⁹ Da umfassende Verzeichnisse für die Liedüberlieferung ohne Musiknotation fehlen, wurden für das fünfzehnte Jahrhundert die Initienverzeichnisse der Edition des *Liederbuchs der Clara Hätzerlin*⁹⁰, des *Augsburger Liederbuchs*⁹¹, von *Fichards Liederbuch*⁹², des *Königsteiner Liederbuchs*⁹³ und das Verzeichnis von Doris Sittig⁹⁴ verglichen, für das sechzehnte Jahrhundert

88 Das Tenorlied (Anm. 10), RISM, DIAMM, liederenbank.nl.

89 Einen besonderen Fall stellt Heer 52 *Sy j'ayme mon amy* dar. Hier ist auf pag. 97 oben notiert: *In minem sinn*. Der dreistimmige Tonsatz ist mehrfach mit dem Textinitium *In minem sin / In minen zin* belegt, aber auch zusammen mit anderen niederländischen oder französischen Texten überliefert. Der bei Heer vollständig aufgezeichnete französische Text tritt sonst mit anderer Musik auf. Vgl. Peter Woetmann CHRISTOFFERSEN: *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library*. 3 Bde. Copenhagen 1994, Bd. II, S. 147 (Nr. 213). Andere vierstimmige Tonsätze mit dem Textinitium *In minem sinn* sind ferner von Heinrich Isaac überliefert; Heinrich ISAAC: *Weltliche Werke*. Hg. von Johannes Wolf. Wien 1907 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14.1), S. 81–82; Warwick EDWARDS: *Isaac's Pre-Italian Songs: A Over-Optimistic Hand-List*. In: *Essays in Renaissance Music in Honour of David Fallows*. Hg. von Fabrice Fitch, Jacobijn Kiel. Woodbridge 2011, S. 198–206, hier S. 204, Nr. 26 und 27.

90 *Liederbuch der Clara Hätzerlin*. Hg. von Carl Haltaus [1840]. Neudruck mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Berlin 1966 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters).

91 Klaus Jürgen SEIDEL: *Der Cgm 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das Augsburger Liederbuch von 1454*. Diss. München. Augsburg 1972, S. 861–867; Johannes BOLTE: *Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454*. In: *Alemania. Zeitschrift für Sprache, Litteratur und Volkskunde des Elsaes und Oberschwabens* 18 (1890), S. 97–237.

92 *Fichards Liederbuch*. Mit Kommentar hg. von Burghart Wachinger. Stuttgart 2020 (ZfdA Beiheft 18).

93 *Das Königsteiner Liederbuch*. Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hg. von Paul Sappeler. München 1970 (MTU 29).

94 SITTIG (Anm. 41), S. 400–405.

die Edition der *Darfelder Liederhandschrift*⁹⁵ und das Verzeichnis in der Edition des Cpg 343, in dem auch drei weitere Liederhandschriften und zwei Drucke erfasst sind.⁹⁶ Im Anschluss an die Zusammenstellung fasse ich einige Überlieferungsgruppen zusammen und gehe auf weiterführende Fälle ein. Die abgekürzt zitierten Drucke und Handschriften sind im Quellenverzeichnis dieses Bandes aufgeführt, Editionen sind gegebenenfalls in den Fußnoten angegeben.

4.1 Liste der bisher bekannten Konkordanzen zu deutschsprachigen Liedern

Heer 4 *Ach hilf mich leid*

Bei *Ach hilf mich leid* handelt es sich um ein häufig überliefertes, berühmtes Lied, das Adam von Fulda zugeschrieben wird. Nach Glarean war es im deutschen Sprachraum weit verbreitet.⁹⁷ Text und Tenormelodie wurden auch für weitere Tonsätze verwendet. Heer 4 ist der Adam von Fulda zugeschriebene Satz.

Die Überlieferung samt geistlichen Kontrafakturen dieses Satzes ist dokumentiert in:
Volker Mertens: *Ach hilf mich leid*. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert. In: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 169–187, hier S. 179–181.

Heers Liederbuch enthält drei weitere Tonsätze über die Melodie von *Ach hilf mich leid*, die jeweils nur mit dem Textinitium versehen sind: Heer 5 und Heer 84 sind unikal überliefert, die Konkordanzen zu Heer 83 siehe unten.

⁹⁵ Die *Darfelder Liederhandschrift* 1546–1565. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Arthur Hübner und Ada-Elise Beckmann hg. von Rolf Wilhelm Brednich. Münster 1976 (Schriften der Volkskundlichen Kommission für Westfalen 23).

⁹⁶ Arthur KOPP (Hg.): *Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts*. I. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343. Berlin 1905 (Deutsche Texte des Mittelalters 5).

⁹⁷ Glarean lobt das Lied im *Dodekachordon* als *elegantissime composita ac per totam Germaniam cantatissima*, zit. nach Jürgen HEIDRICH: Art. Adam von Fulda. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken. New York u. a. 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17422> (20.03.2024).

Heer 11 *Früntlichen gruoz zuo aller stund*

Der Tonsatz ist bei Heer dreistimmig, in den Konkordanzten ist ein Altus ergänzt.

- St. Gallen 463, Nr. 126, fol. 46v (Discantus), fol. 105v (Altus); Text: nur Initium;
- Forster I, Nr. 77, anderer Altus als in St. Gallen 463; Text: nur die erste Strophe stimmt – bei einigen Varianten – mit dem Text von Heer 11 überein, Strophe II und III bei Forster sind eigenständig, es handelt sich um einen Dialog zwischen Mann und Frau, das Lied Heer 11 ist eine Treueversicherung mit Bitte um Erhöhung.

Anderer Tonsatz:

- Ludwig Senfl, SC, S 117⁹⁸.

Heer 14 *Vil hinderlist*

- Basel F VI 26 f, Nr. 3, fol. 2v;
- Kopenhagen 1848, Nr. 18, pag. 26; nur Musik;
- St. Gallen 463, Nr. 171, fol. 60r (Discantus), fol. 118r (Altus); Text: nur Initium;
- Wolfenbüttel, Ms. 78 Quodl. 4°, fol. 1v; Text: nur erste Strophe;
- Aich [1519], Nr. 4⁹⁹, Tenorstimmbuch fol. 3v–4r; vollständiger Text, drei Strophen;
- Öglin 1512/1513, fol. 23v;
- Schöffler-Schlick 1512; pag. 64–65¹⁰⁰; Intabulierung; Text: nur Initium.

Heer 16 *Verlangens hart*

- Aich [1519], Nr. 22¹⁰¹, Tenorstimmbuch ungezähltes Blatt nach fol. 22 und fol. 23r; Tonsatz mit anderem Text (*Vrsprung der lieb*)¹⁰²;
- Öglin 1512/1513, fol. 20v; Diskant mit anderem Textinitium (*Ursprung der lieb*).

⁹⁸ GASCH, TRÖSTER (Anm. 10), S. 516–517.

⁹⁹ Das Liederbuch des Arnt von Aich. Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze. Hg. von Eduard Bernoulli, Joachim Moser. Kassel 1930; Das Liederbuch des Arnt von Aich. Gesamtausgabe. Hg. von Dieter Eichler, Dieter Klöckner. 2. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart [2011].

¹⁰⁰ ARNOLD SCHLICK: Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein vff die lauten 1512. Hg. von Helmut Mönkemeyer. Hofheim am Taunus 1965 (Die Tabulatur 3), S. 7.

¹⁰¹ Editionen siehe Anm. 99.

¹⁰² SCHWINDT (Anm. 19), S. 568, Anm. 117.

Heer 20 *Zuo trost erwelt*

- Basel F X 10, Nr. 6, fol. 3v, nur Bassus-Stimmbuch; Text: nur Initium;
- St. Gallen 463, Nr. 81, fol. 25v (Discantus), fol. 85v (Altus); Text: nur Initium;
- Forster IV, Nr. 2¹⁰³; nur Textkonkordanz, bei Forster alle drei Strophen mit einem anderen Tonsatz von Jobst vom Brandt.

Heer 21 *Ach Gott wie we tut scheiden*

Der Text des Lieds zeigt partielle Übereinstimmung mit:

- Forster III, Nr. 18¹⁰⁴: Übereinstimmungen im Wortlaut einzelner Verse und identische Strophenform; der Zusammenhang der Texte ist erkennbar, man muss aber von zwei Liedtexten sprechen (Heer Strophe I,1–2, 3 ≈ Forster Strophe I,1–2, 3; Heer Strophe II ≈ Forster Strophe IV; Heer Strophe IV,7 ≈ Forster Strophe V,7); das Lied bei Forster hat einen eigenen Tonsatz, der in der ersten Auflage im Altus- und Tenor-Stimmbuch Forster, in den anderen Stimmbüchern und Auflagen Caspar Othmayr zugeschrieben ist.

Das Lied Forster III, Nr. 18 findet sich mit unterschiedlich starken Varianten auch in:

- Heidelberg 343, Nr. 100¹⁰⁵; nur Liedtext, vier Strophen (Forster I, II, III, V);
- Leiden 2012 (*Album Overijssel*):
fol. 82r *Ach godt wy we doet scheiden*, nur Text, vier Strophen (Forster Str. I, II, III, V),
fol. 160r *Help godth wy wee doeth scheydenn*, nur Text, vier Strophen (Forster Str. I, II, III, V);
- Darfeld Nr. 64, fol. 67r *Ich had myr eyn gerdelyn gebowedt*; Strophe I ≈ Forster Strophe III, Strophe III ≈ Heer Strophe I (der Text von Darfeld Strophe III steht näher bei Heer als bei Forster);

103 GEORG FORSTER: Frische teutsche Liedlein. 5 Bde. Hg. von Kurt Gudwill u. a. Wolfenbüttel 1942–1997, hier Bd. 4, S. 4–5; Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Hg. von M. Elizabeth Marriage. Halle a. d. S. 1903 (Neudrucke dt. Literaturwerke d. XVI. u. XVII. Jhs. 203–206), S. 171–172.

104 FORSTER (Anm. 103) Bd. III, S. 34–35; in Georg Forsters Frische [...]. Hg. von Marriage (Anm. 103), steht das Lied unter der Nr. III,17; das Lied findet sich nur in der 1. Aufl. und im Bassus-Stimmbuch der 2. Aufl.

105 KOPP (Anm. 96), S. 108–109.

- Liedflugschrift *Ein Schoen New Lied/ Ach Gott wie wee thut scheiden. Ein ander Lied/ Groß lieb hat mich vmbfangen. Noch ein ander Lied/ Vor zeiten was ich lieb vnd werd.* Nürnberg: Friedrich Gutknecht 1555; nur Liedtext, vier Strophen (Forster I, II, IV, V).

Heer 22 *Ob aller schön ir wiblich er*

- St. Gallen 463, Nr. 87, fol. 27r (Discantus), fol. 87r (Altus); Text: nur Initium.

Heer 23 *On freud verzer ich mengen tag*

In Heers *Liederbuch* fehlt bei diesem Lied der Text, es ist nur das Initium eingetragen.¹⁰⁶

- Wien 18810, Nr. 2 (Discantusstimmbuch fol. 1v, Tenor- und Bassusstimmbuch, fol. 1v–2r); dreistimmiger Satz Paul Hofhaimers, der Discantus entspricht dem Tenor von Heer 23 (eine Oktave nach oben transponiert und am Schluss erweitert), der Satz ist sonst eigenständig; Text: nur Initium;
- München 328–331, Tenorstimmbuch (Cod. ms. 8° 328), fol. 1r–2r; Tenorstimme des dreistimmigen Satzes von Hofhaimer und dreistrophiger Text; in den anderen drei Stimmbüchern sind keine Stimmen des Lieds eingetragen.

106 Vgl. Andrea LINDMAYER-BRANDL: Paul Hofhaimer und das deutsche Lied. In: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 119–146, hier S. 129; SCHWINDT (Anm. 19), S. 425, Anm. 57. Schwindt merkt an, dass der in München 328 überlieferte Text sich „an mehreren entscheidenden Stellen keinesfalls mit der Liedmelodie [des Hofhaimer-Satzes] in Übereinstimmung bringen lasse“, es müsse daher in München ein falscher Text eingetragen worden sein. Der Diskant des Hofhaimer-Satzes (= die Liedmelodie) ist mit dem Tenor des Heer-Satzes bis auf die Erweiterung am Schluss, bei der mit Textwiederholung zu rechnen und die daher unter Unterlegungsaspekten unproblematisch ist, identisch. Die Tenorstimme in Heer 23 kann aber mit dem Text von München 328 *On freud verzer* gesungen werden, ohne dass es zu allzu gravierenden Komplikationen bei der Koordination von Versen und musikalischen Phrasen kommt. Im Grundsatz müsste der Text dann auch auf den identischen Diskant des in Hofhaimer-Satzes unterlegbar sein, gleichwohl mag der Tonsatz die Zäsuren so drastisch unterlaufen bzw. konterkarieren, dass ein anderer Text besser passen würde.

Heer 27 Die vollen brüedren

- Basel F X 10, Nr. 20, fol. 9r; Text: nur Initium;
- Basel F X 21, Nr. 67, fol. 69v–70r; Text der ersten Strophe.

Heer 32 Ein frolich wesen

Es handelt sich um ein verbreitetes flämisches Lied mit dem Text *Een vraulic wesen*, zu dem auch ein deutscher Text gedichtet wurde, der nur am Textanfang mit dem flämischen Lied übereinstimmt. Die verschiedenen Tonsätze bilden eine Liedgruppe oder Liedfamilie. Ein verbreiteter Tonsatz über *Een vraulic wesen*/*Ein frölich wesen* stammt von Jacob Barbireau. Dieser Satz ist dreistimmig und vierstimmig überliefert, bei den vierstimmigen Sätzen gibt es verschiedene Altus-Stimmen. Über das Lied wurden weitere Tonsätze komponiert, wobei einzelne Stimmen des Barbireau-Satzes verwendet wurden.¹⁰⁷ Bei Heer 32 – in der Handschrift mit der Zuschreibung *Obrecht* – ist der dreistimmige Barbireau-Satz um einen Altus ergänzt. In der Handschrift stehen zwei weitere *Ein frölich wesen*-Sätze: Heer 33 ist dreistimmig, der Satz in allen Stimmen eigenständig, da am Ende Heers Monogramm und Familienwappen eingetragen sind, vermuten die Herausgeber, es könnte sich um eine Komposition Heers handeln. Heer 78 ist dreistimmig und verwendet die hergebrachte Tenormelodie als Discantus. Zu Heer 33 und 78 gibt es keine bekannten Konkordanz. Zu Heer 32 mit seiner Altus-Stimme gibt es streng genommen nur eine musikalische Konkordanz:

- St. Gallen 463, Nr. 153, fol. 56v (Discantus), fol. 115v (Altus); Text der ersten Strophe im Discanuts unterlegt.

Einen Überblick über die Überlieferung der *Een vraulic wesen*-Liedfamilie bietet Bonda,¹⁰⁸ die Überlieferung von Tonsätzen im deutschsprachigen Raum ist bei Schwindt erfasst.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. Eric JAS: Dutch polyphonic song (to 1600). In: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000361212> (20.03.2024).

¹⁰⁸ Jan Willem BONDA: De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw. Hilversum 1996, S. 556–557 (der Heer-Satz dort unter § EVWM 31S2), vgl. auch ebd. S. 71–72.

¹⁰⁹ SCHWINDT (Anm. 19), S. 398–406.

36 *Unfal wie tuost*

- Basel F X 10, Nr. 24, fol. 10v–11r; Text: nur Initium;
- St. Gallen 463, Nr. 69, fol. 23r (Discantus), fol. 82v (Altus); Text: nur Initium.

38 *Cupido hat*

- Basel F X 1–4, Nr. 9, Tenorstimmbuch fol. 17r–18v; Text: drei Strophen, dritte unvollständig;
- Basel F X 17–20, Nr. 72; Text: nur Initium;
- Darfeld Nr. 97, fol. 107v *Cupido hait in mir erdacht*; nur Text;
- Leiden 2012 (*Album Overijssel*), Nr. 9, fol. 42r *Cupido wy hastu erdacht, / eynen elendighen menschenn tzo maechenn*; nur Text;
- St. Gallen 463, Nr. 65, fol. 23r (Discantus), fol. 82v (Altus); Text: nur Initium;
- Torun 29, Nr. 61;
- Aich [1519], Nr. 24; Tenorstimmbuch fol. 24v–25r; vollständiger Text, drei Strophen;
- Öglin 1512, Nr. 5¹¹⁰; vollständiger Text, drei Strophen;
- Schöffner-Schlick 1512, pag. 59–60¹¹¹; Intabulierung; Text: nur Initium.

63 *Uß herzen grund*

- St. Gallen 463, Nr. 101, fol. 35r (Discantus), fol. 95r (Altus); Text: nur Initium.

65 *O werder mund*

Auch bei *O werder mund* bilden verschiedene Tonsätze, Melodien und Texte eine Liedgruppe oder -familie. Zugehörige Stücke finden sich im deutschen und niederländischen Sprachraum. Nach Bonda steht ein deutsches Lied am Anfang, das ins Niederländische übertragen und dabei bearbeitet wurde.¹¹²

110 Robert EITNER, Jul. Jos. MAIER: Erhart Öglin's Liederbuch zu vier Stimmen. Neue Partitur-Ausgabe Berlin 1880 (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke 9), Sp. 3, S. 8–10.

111 SCHLICK (Anm. 100), S. 4.

112 BONDA (Anm. 108), S. 62–63.

Eine annähernd vollständige Konkordanz zum Liedsatz im Heer-Liederbuch bietet:

- St. Gallen 463, Nr. 69, fol. 23v (Discantus), fol. 83r (Altus); Text der 1. Strophe.

Der Cantus firmus, der in Heer 65 im Altus liegt, ist als Discantus verwendet in einem zweimal überlieferten Tonsatz:

- Basel F IX 59–62, Nr. 69;
- Aich [1519], Nr. 16¹¹³, Tenorstimmbuch fol. 15v–16r; vollständiger Text, drei Strophen.

Die Tenorstimme des Satzes in Aich [1519] und Basel F IX 59–62 ist verwendet in:

- Basel F X 1–4, Nr. 50, im Tenor, sonst eigenständiger Tonsatz; Text: nur Initium;
- Basel F X 21, Nr. 11, fol. 12r, im Tenor, nur das Tenorstimmbuch ist erhalten, um welchen Tonsatz es sich handelt, ist nicht feststellbar; vollständiger Text, drei Strophen.

Die Tenorstimme des Satzes in Aich [1519] und Basel F IX 59–62 ist im Altus und eine Quinte tiefer transponiert in einem mehrfach überlieferten Satz von Caspar Othmayr verwendet:

- Othmayr 1549, Nr. 49; Text der ersten Strophe in allen Stimmen unterlegt;
- Berg & Neuber [1550a], Nr. 49 (RISM [c. 1550]²²), nur Discantus-Stimmbuch erhalten; Text der ersten Strophe unterlegt; ohne Zuschreibung an Othmayr;
- Berg & Neuber [1550b], Nr. 49 (RISM [c. 1550]²³), nur Altus-, und Bassus-Stimmbuch erhalten, Tenor-Stimmbuch in moderner Abschrift; Text der ersten Strophe in allen Stimmen unterlegt; ohne Zuschreibung an Othmayr;
- Basel F X 17–20, Nr. 32b; Text: nur Initium.

Ein weiterer Tonsatz mit einem anderen Text in der gleichen Strophenform, der auch Reimwörter aufgreift, steht in:

- Egenolff 1552b, Nr. 14 (TL 15.14) *O wer dich mundt zu alle stundt*, nur Discantus-, Altus- und Tenorstimmbuch erhalten, eine Strophe in allen Stimmen unterlegt.

Den vollständigen Text überliefert:

- Liedflugschrift: *Ein new Lied von eynem bösen weib [...]. ein ander lied/O werder mund / von dir ist wund*. Nürnberg: Kunigunde Hergotin o. J.¹¹⁴.

¹¹³ Editionen siehe Anm. 99.

¹¹⁴ Faksimile mit Einleitung: Ein neues Lied von einem bösen Weib. Nürnberg, Kunegund Hergotin o. J. Zwickau 1913 (Zwickauer Faksimiledrucke 18).

Weitere Überlieferung in niederländischen und englischen Quellen nach Bonda¹¹⁵:

- Roulans 1544 (Antwerpener Liederbuch), Nr. 130 *O waerde mont Ghi maect ghesont*, nur Text;
- Cock 1539 (Een Devoot ende profitelijck boecxken), Nr. 169 geistliche Kontrafaktur *O Suver wat*, einstimmige Melodie;
- London 31922, Nr. 42 *Ough warder mount*, vierstimmig;
- Tournai 94, fol. 16, *O waerde mont ghij maect ghezont*, vierstimmig.

68 Wie möcht ich frölich werden

- St. Gallen 463, Nr. 76, fol. 24v (Discantus), fol. 84v (*Bassus sepositus*); Text: nur Initium;
- Berlin 753, Nr. 134 *Wie kan ich frolich werden*¹¹⁶, nur Text;
- Liedflugschrift: *Drey schoene Lieder/ Das erst/ Auff gnad so will ichs heben an. Das ander/ Jch stundt an einem morgen heimlich an einem ort. Das dritt/ Wie moecht ich frölich werden*. Nürnberg: Valentin Neuber [1565];
- Frankfurt 1582 (Ambraser Ldb.), Nr. 80¹¹⁷, nur Text;
- Frank 1602, Nr. 2, Text von allen drei Strophen in allen Stimmen unterlegt.

69 Herzlieb gloub mir

- Kopenhagen 1848, Nr. 13, pag. 20; nur Tonsatz ohne Text und Textmarke.

72 Erkennen

- Forster I, Nr. 81¹¹⁸, bei Heer nur Initium des Textes, bei Forster drei Strophen und Zuschreibung des Tonsatzes an Heinrich Isaac.

¹¹⁵ BONDA (Anm. 108), S. 589, §§ OWMG.

¹¹⁶ Arthur KOPP: Die Osnabrückische Liederhandschrift vom Jahre 1575. (Berlin, Kgl. Bibliothek, Mgf 753). III. (Schluß). In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 58 (1904), S. 1–25, hier S. 11.

¹¹⁷ Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582. Hg. von Joseph Bergmann. Stuttgart 1845 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 12), S. 80. Zur Gruppe der gedruckten Frankfurter Liederbücher ohne Noten vgl. Nils GROSCH: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert. Münster 2013 (Populäre Kultur und Musik 6), S. 54–57.

¹¹⁸ FORSTER (Anm. 103), Bd. I, Nr. 81, S. 110–112.

74 Unser meister het ein magt

- St. Gallen 463, Nr. 50, fol. 19r (nur Discantus); Text: nur Initium;
- Basel F VI 26 f, Nr. 5; mit anderer dritter Strophe und auch sonst abweichendem Text¹¹⁹.

81 Ach Jupiter hettst du gewalt

- Augsburg 142a, Nr. 36, fol. 39v–30r; Text: nur Initium¹²⁰;
- München 4483, Nr. 44, fol. 44r; Text: nur Initium;
- Iserlohn IV.36;
- Krakau 40185;
- St. Gallen 463, Nr. 168, fol. 59v (Discantus), fol. 117v (Altus); Text: nur Initium;
- Zürich 301, Nr. 37¹²¹;
- Öglin 1512/1513, fol. 26v–27r; Text: nur Initium;
- Aich [1519], Nr. 40¹²², Tenorstimmbuch fol. 39v, 40r–v und zwei folgende ungezählte Blätter; vollständiger Text;
- Egenolff 1535, Nr. 33;
- Egenolff 1552a, Nr. 82; Text der ersten Strophe in Discantus, Altus und Bassus unterlegt (Tenorstimmbuch nicht erhalten).

Ein anderer Satz, der den Tenor des Adam von Fulda–Satzes im Bassus verwendet, stammt von Ludwig Senfl (SC, S 7)¹²³.

119 Der vollständige Text ist in Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 172 abgedruckt.

120 Luise JONAS: Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhandschrift 2° Codex 142a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Edition und Kommentar. 2 Bde. München, Salzburg 1983 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 21), hier Bd. I, S. 81–84.

121 Die Orgeltabulatur des Clemens Hör (Ms. Zürich, Zentralbibliothek Z. XI. 301). Hg. von Hans Joachim Marx. Basel 1970 (Schweizerische Musikdenkmäler 7), S. 36–37.

122 Editionen siehe Anm. 99.

123 GASCH, TRÖSTER (Anm. 10), vol. 1: Catalogue of the Works, S. 442.

82 *Apollo aller kunst*

- Augsburg 142a, Nr. 39¹²⁴, fol. 32v–33r; Text: nur Initium;
- Aich [1519], Nr. 73¹²⁵, Tenorstimmbuch fol. 72v–73v; vollständiger Text;
- Öglin 1512/1513, fol. 12v, Text: nur Initium.

83 *Ach hilf mich leid*

- Basel F X 1–4, Nr. 53; Text: nur Initium; Zuschreibung an Pierre de la Rue;
- St. Gallen 530, fol. 115v; Orgeltabulatur, Text: nur Initium, Zuschreibungen an *Maister hansen*¹²⁶ und an Josquin;
- Wien 18810; Zuschreibung an N. Bauldeweyn;
- München 328–331; im Tenorstimmbuch nicht eingetragen; Discantus fol. 80v, Altus fol. 53v, Bassus 68r; Text: nur Initium;
- Schöffler 1513b, Nr. 1; im Tenorstimmbuch drei geistliche Strophen mit den Textinitium *Ach hülf mich leidt*.

87 *Was wil es doch des wunders*

Die Überlieferung dieses Lieds Ludwig Senfls ist zusammengestellt in SC, S 329.¹²⁷

88 *Nur nerrisch sin ist nun in mir*

Der Textanfang lautet sonst (sofern nicht lediglich *Nur nerrisch sein* angegeben ist): *Nur nerrisch sein ist mein manier*.

- Basel F X 1–4, Nr. 17; Text: nur Initium;
- Ulm 236, Nr. 34;
- Ulm 235, Altus-Stimmbuch fol. 43r–44r; vier Stimmbücher; doch nur im Altus-Stimmbuch ist eine Stimme eingetragen;

¹²⁴ JONAS (Anm. 120), Bd. I, S. 91–94.

¹²⁵ Editionen siehe Anm. 99.

¹²⁶ Gemeint ist nach Finscher Hans Bucher, für den die Zuschreibung zutreffen kann, während die anderen Zuschreibungen nicht zutreffen können (Ludwig FINSCHER: Art. Rue, Pierre de la, Abschnitt: Werke, Werke zweifelhafter Echtheit. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken, New York u. a. 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498824> [20.03.2024]).

¹²⁷ GASCH, TRÖSTER (Anm. 10), vol. 1: Catalogue of the Works, S. 662–664.

- Wolfenbüttel 292, fol. 3r; nur Altus erhalten;
- Frankfurt 1582 (Ambraser Ldb.) , Nr. 163¹²⁸; nur Text;
- Egenolff 1535, Nr. 17;
- Egenolff 1552a, Nr. 66; Text der ersten Strophe in Discantus, Altus und Bassus unterlegt (Tenorstimmbuch nicht erhalten);
- Forster II, Nr. 62¹²⁹;
- Schöffner & Apiarius 1533–1536 und Egenolff 1552c, Nr. 34; Text der ersten Strophe in allen Stimmen unterlegt, vollständiger Text im Tenorstimmbuch.

Andere Tonsätze:

- Egenolff 1552b, Nr. 27;
- Leonhard Päminger: München 4482, Nr. 19, fol. 39v–40r; 263.29; nur Quinta vox-Stimmbuch erhalten, eine Basstimme (*Der annder Baß*) eines fünfstimmigen Satzes; Text: drei Strophen unterlegt;
- Orlando di Lasso (fünfstimmig): Vgl. die Einträge in der Bibliographie der Lasso-Drucke¹³⁰ und der Datenbank der Lasso-Handschriften¹³¹;
- Jakob Meiland: Gerlach 1569, Nr. 7.

4.2 Auswertung: Liedrepertoires, Orte und Gruppen der Liedpflege, Hinweise auf Überlieferungsprozesse

Zu 22 der 50 deutschen Lieder¹³² liegen eine oder mehrere Konkordanzanzen vor. Heers Liederbuch erweist sich damit als stärker in die Überlieferungsgeschichte von Text und Musik deutscher Lieder eingebunden, als es seine wissenschaftliche Randständigkeit vermuten lässt. Konkordanzanzen zu handschriftlichen Liederbüchern des fünfzehnten Jahrhunderts sind keine zu verzeichnen. Auch zu den Liedern im handschriftlichen Tenorstimmbuch Zürich G 438, das trotz der späteren Entstehung eine wichtige Quelle für die Zeit von ca. 1490 bis 1500 darstellt,¹³³ bestehen keine Konkordanzanzen. Das Repertoire der Lieder, die nicht allein in Heers Liederbuch stehen, gehört in die zweite Phase des Tenor- bzw. Liederbuchlieds von ca. 1490–1570.

¹²⁸ Ambraser Liederbuch (Anm. 117), S. 213–216.

¹²⁹ Editionen siehe Anm. 103.

¹³⁰ Horst LEUCHTMANN, Bernhold SCHMID: Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687. 3 Bände. Kassel u. a. 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke. Supplement).

¹³¹ <https://lasso-handschriften.badw.de/> (20.03.2024).

¹³² Gezählt wurden die Tonsätze, nur mit Textinitium versehene Lieder wurden mitgezählt. Tonsätze zum selben Text liegen vor bei *Ach hulf mich leid*: Heer 4, Heer 5, Heer 83, Heer 84; bei *Ein frölich wesen*: Heer 32, Heer 33, Heer 78.

¹³³ Vgl. PFISTERER (Anm 40) und den Beitrag von Nicole Schwindt in diesem Band.

Aus dem Liedrepertoire von ca. 1490 bis 1570 finden sich in Heers Liederbuch einzelne oder mehrere Vertreter von sogenannten Liedfamilien: Kompositionen, die den gleichen Liedtext (bisweilen auch eine geistliche Kontrafaktur) und einzelne Melodien bzw. Stimmen als Grundlage verschiedener Tonsätze verwenden.¹³⁴ Heer 7 und 8 greifen mit *Fortuna desperata* – hier mit einem geistlichen lateinischen Text – ein besonders oft bearbeitetes italienisches Lied auf.¹³⁵ Heer 4, 5, 83 und 84 sind verschiedene Tonsätze über das weit verbreitete *Ach hülf mich leid* (wobei die Einträge zu verschiedenen Zeiten erfolgten); Heer 32 und 33 zu *Ein frölich wesen*; Heer 65 ist ein Satz über *O werder mund*. Damit wurden nicht nur weit verbreitete oder populäre Lieder aufgezeichnet, sondern die Einträge lassen sich auch als Versuch verstehen, an der kompositorisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit dem internationalen Phänomen des mehrstimmigen (Kunst-)Lieds zu partizipieren und besonders berühmte Stellvertreter der Gattung zu besitzen. Das Bestreben, das Repertoire um geschätzte und verbreitete Lieder zu erweitern, zeigt sich auch in den Liederbeiträgen am Ende (Heer 81 *Ach Jupiter hetstu gewalt*; Heer 82 *Apollo aller kunst ein hort*; Heer 88 *Nur nerrisch sin*) und im Nachtrag Heer 87 *Was wil es doch* von Ludwig Senfl. Dabei wurden sowohl ältere Lieder des namhaften Adam von Fulda (Heer 81 und 82) als auch zwei vergleichsweise aktuelle Lieder aufgezeichnet (Heer 87 und Heer 88). Auch die Aufzeichnung von Heinrich Isaacs *La mora* (Heer 77) und *Der hund* (Heer 61) sowie Agricolas *Caecus non iudicat* (Heer 76), die im Heer-Liederbuch wahrscheinlich für eine instrumentale Realisierung gedacht waren, deutet das Bestreben an, Bekanntes und Angesehenes in die Sammlung zu integrieren, zumal bei den berühmten Stücken öfter auch Zuschreibungen an Komponisten eingetragen sind.

Einige der Handschriften und Drucke, die Konkordanzen zu Heers Liederbuch enthalten, lassen sich nach Zeit und kulturellem Kontext der Entstehung zu Überlieferungsgruppen zusammenfassen. Eine erste solche Gruppe bilden die frühen gedruckten Liederbücher – Aich [1519], Öglin 1512, Öglin 1512/1513, Schöffler 1513b, die Lautentabulatur Schöffler-Schlick 1512 – sowie die Handschriften Augsburg 142a, München 328–331 und Wien 18810. Sie gehören in den Kontext der Liedpflege an

¹³⁴ Zum Phänomen des Art-Song Reworking vgl. im Überblick Vincenzo BORGHETTI: Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im „art-song reworking“ des 15. Jahrhunderts. In: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*. Hg. von Laurenz Lütteken, Nicole Schwindt. Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 3), S. 99–118. Borghetti referiert auch knapp die Forschungsdiskussion zur Frage, ob das Phänomen im Zusammenhang mit den humanistischen Gestaltungsprinzipien von *aemulatio* und *imitatio* zu sehen sei.

¹³⁵ Honey MECONI: *Fortuna desperata. Thirty-Six Settings of an Italian Song*. Middleton 2001 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 37), zu St. Gallen 462: S. xxix, 5–7, 58–62, 161, 172–173.

den Höfen. Die Drucke gehen auf das Repertoire von Hofkapellen zurück, die Handschriften sind im Umfeld der maximilianischen Hofkapelle entstanden.¹³⁶ Unter den Liedern, die sowohl in einer oder mehreren dieser kapellnahen Quellen als auch in Heers Liederbuch überliefert sind, finden sich überwiegend Lieder, die auch sonst weit verbreitet waren. Neben diesen berühmten und/oder populären Liedern stehen vier weitere, wenigstens zweimal überlieferte Lieder: Heer 14 *Vil hinderlist*, Heer 16 *Verlangen hart* (bei dem allerdings in Öglin 1512/1513 und Aich [1519] ein anderer Text steht), Heer 23 *On freud verzer ich* und das insgesamt zehnmal überlieferte Heer 39 *Cupido*. Hier werden Vermittlungsprozesse zwischen Heers studentischem Kreis in Paris und der Liedpflege in der Basler Oberschicht (Basel F X 1–4, Basel F VI 26f, später im sechzehnten Jahrhundert auch Basel F X 17–20) einerseits, der Liedpflege an den Höfen andererseits greifbar. Dass Heer 16 *Verlangens hart* in den Drucken mit einem anderen Text überliefert ist und die Zusammengehörigkeit von Text und verschiedenen Tonsätzen bei Heer 23 *On freud verzer ich mengen tag* problematisch ist, zeigt, dass es sich dabei nicht immer nur um einfache Übernahmen von Liedern handelte.¹³⁷

Einen Sonderfall stellen die beiden Stimmbücher des Ägidius Tschudi – St. Gallen 463 – dar, denn Tschudi hat einige Lieder wahrscheinlich direkt aus Heers Liederbuch abgeschrieben. Bei weiteren in beiden Handschriften überlieferten Liedern griff Tschudi jedoch auf andere Vorlagen zurück.¹³⁸ Tschudis Handschrift führt außerdem zu einer zweiten Überlieferungsgruppe von Handschriften, deren Schreiber oder Besitzer einer gebildet-elitären Schicht in Städten der alten Eidgenossenschaft angehörten (siehe oben S. 172). Aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts gehören neben Tschudis und Heers Liederbüchern in diese Gruppe: Basel F VI 26f, Basel F X 1–4, Basel F X 10 und Wolfenbüttel 292, aus dem späteren sechzehnten Jahrhundert die Handschriften Basel F IX 59–62, Basel F X 17–20 und Basel F X 21. Die Konkordanzen mit diesen ‚helvetischen‘ Handschriften ergeben ein heterogenes Bild: Mit Heer 83 *Ach hulf mich leid* und mit Heer 65 *O werder mund* partizipieren die Handschriften am weit verbreiteten Repertoire (wobei aber der spezifische Tonsatz von Heer 65 *O werder mund* nur noch in St. Gallen 463 steht); Heer 38 *Cupido* ist ebenfalls breiter überliefert.

Eine eigenständige, aber sehr kleine Liedgruppe zeichnet sich dagegen bei Heer 27 *Die vollen brüedern* (Basel F X 10; Basel F X 21) und Heer 74 *Unser meister het ein magd* (Basel F X 21, St. Gallen 463) ab. Beide Lieder bilden textlich-inhaltlich und

¹³⁶ SCHWINDT (Anm. 19), S. 517–525, S. 541–558.

¹³⁷ Zu *Verlangen hart* vgl. auch SCHWINDT (Anm. 19), S. 539.

¹³⁸ Vgl. Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. XII; LOACH (Anm. 6), Bd. 1, S. 68–69; Hans-Christian MÜLLER: Rez. zu Liederbuch des Johannes Heer [...]. In: Die Musikforschung 23 (1979), S. 498–500.

musikalisch einen Kontrast zu den übrigen Liedern von Heers Liederbuch. Heer 27 ist ein Trinklied mit Refrain, das nach einem imitatorischen Beginn in einen homophonen, aber rhythmisch bewegt-abwechslungseichen Satz einmündet. Heer 74 ist ein dreistimmiges, grobianisches Lied über eine verfressene und schmutzige Haushälterin. Die beiden Lieder bezeugen vielleicht eine eigenständige helvetisch-studentische Repertoireschicht. Allerdings lassen sich Lieder des gleichen Typs in der Liedüberlieferung des sechzehnten Jahrhunderts finden; die Liedtypen bilden auch in anderen gedruckten und handschriftlichen Sammlungen einen Kontrast zur insgesamt dominierenden Liebesthematik.¹³⁹

Während die Aufzeichnung von Vertretern einer Liedfamilie und die Konkordanz zu den Quellen aus dem Umfeld von Hofkapellen darauf hindeuten, dass Heer und sein Umkreis an der zeitgenössischen kompositorischen Entwicklung der Gattung Lied partizipieren wollten, liegt im Fall von Heer 88 *Nur nerrisch sin* eine andere Überlieferungskonstellation vor. Hier setzt die weitere Verbreitung erst später ein. Im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts ist das Lied nur in helvetisch-patrizischen Handschriften (außer Heer in Basel F X 1–4 und Wolfenbüttel 292) überliefert. Ab dem zweiten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts ist das Lied breiter und in Quellen, die nicht enger zusammenhängen, überliefert. Erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts entstehen neue Tonsätze. Heers Liederbuch bietet einen Text, der nahe an die Entstehung des Liedes führt: Bei den zehn Strophen des Liedes sind auf pag. 164–165 Namen eingetragen. Die Herausgeber konnten fünf der Personen in den Freiburger Universitätsmatrikeln nachweisen.¹⁴⁰ Das Lied hatte also seinen Ausgangspunkt wahrscheinlich in Freiburg und muss über studentisch-humanistische Kreise nach Paris oder Glarus an Heer und nach Basel (F X 1–4 und Wolfenbüttel 292) vermittelt worden sein.¹⁴¹ Im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts fand es über diese Kreise hinaus Verbreitung und wurde durch die späteren Lieddrucke popularisiert.

Einen anderen besonderen Fall stellen die Konkordanz zu Kopenhagen 1848 dar. Der umfangreiche Codex besteht aus mehreren Faszikeln, in denen geistliche und weltliche Vokalpolyphonie aufgezeichnet wurde. Die Sammlung wurde um 1520 in Lyon von einem Hauptschreiber, der noch bis ca. 1525 Ergänzungen

¹³⁹ Vgl. z. B. FORSTER (Anm. 103) III, Nr. 1 und Nr. 45 (Trinklieder), Forster V, Nr. 45 (Klage über faule, ungepflegte Magd); vgl. SCHWINDT (Anm. 19), S. 337–340.

¹⁴⁰ Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 176.

¹⁴¹ Auffällig ist, dass gerade am Anfang des Liedes ein Abschreibfehler unterlief. Wahrscheinlich stand schon in der Vorlage das alemannische *sin* (statt: *sein*) und *mein manier* wurde von Heer oder seiner Vorlage zu *nun in mir* verlesen. Der Sinn des ersten Verses für sich genommen ist damit unanstößig, der Relativsatz des zweiten Verses müsste aber mit *den* [bezogen auf *sin*] anschließen, nicht wie überliefert mit *die* [das sich auf *manier* bezieht].

vornahm, angelegt und geschrieben. In einer ursprünglich selbstständigen Lage trug er acht vierstimmige Kompositionen ein, von denen sich sechs als Tenorlieder identifizieren lassen, zwei weitere könnten ebenfalls hier unikal überlieferte Tenorlieder sein, denn sie weisen eine Kernweise in der Tenorstimme auf. Daneben stehen in der Lage drei weitere textlose Kompositionen und später eingetragene französische Lieder.¹⁴²

Zu Heers Liederbuch finden sich drei Konkordanzanzen: Heer 4 *Ach hulff mich leid* und Heer 14 *Vil hinderlist* sind breit(er) überliefert, das Lied Heer 69 *Herzlieb gloub mir* steht nur in Kopenhagen 1848 und bei Heer. Die Konkordanzanzen zu allen sechs deutschen Liedern, die in Kopenhagen 1848 aufgezeichnet wurden, gehören zum einen in das Repertoire breiter überlieferter Lieder, die auch in den frühen Lieddrucken stehen.¹⁴³ Zum andern finden sich aber mehrere Konkordanzanzen zu den helvetisch-patrizischen bzw. humanistischen Handschriften (Basel F X 10, Basel F VI 26f, St. Gallen 463; außerdem zur jüngeren Handschrift Basel F X 21).

Die Aufzeichnung deutscher Lieder (ohne Text) in Lyon um 1520 wirkt auf den ersten Blick ungewöhnlich. Der Eindruck relativiert sich etwas, weil es sich um eine besonders umfangreiche musikalische Sammelhandschrift handelt, in der verschiedene Musikstücke für verschiedene Zwecke gesammelt wurden. Dennoch fallen die deutschen Lieder gegenüber den zahlreichen französischen Chansons etwas aus dem Rahmen; zudem wurden sie ursprünglich als eigenständige kleine Sammlung in einer separaten Lage aufgezeichnet. Da Konkordanzanzen zu Heers Liederbuch und zu weiteren schweizerischen Handschriften aus einem humanistisch-gebildeten, patrizischen Umfeld bestehen, kann man vermuten, dass der Schreiber in Lyon seine Vorlagen für die deutschen Lieder aus jenem Pariser studentischen Umfeld bezogen hat, in dem auch Heers Vorlagen zirkulierten. Für diese Vermutung spricht auch, dass zwischen Lyon und dem Pariser Königshof enge Beziehungen bestanden, was ein Vermittlungsweg gewesen sein könnte. Die Vermittlungswege ließen sich vielleicht auch noch weiter konkretisieren, wenn man bedenkt, dass die schweizerischen Studenten in Paris mit königlichen Stipendien ausgestattet waren.¹⁴⁴ Eine genauere prosopographische Untersuchung von Heer und seinem Umkreis könnte daher – sofern die Quellenlage es ermöglicht – durchaus aufschlussreiche Ergebnisse erbringen.

¹⁴² Die Lage ist durch Umordnungen bei späteren Bindearbeiten heute Teil einer größeren Lage und durch einen Einschub geteilt. Es handelt sich um die heutigen pag. 17–26 und 35–44. Vgl. CHRISTOFFERSEN: (Anm. 89), Bd. I, S. 8–9, S. 41–42, S. 76–80; Bd. II, S. 56–62, S. 180–181, S. 189.

¹⁴³ Schöffer-Schlick 1512: Kopenhagen Nr. 15 *Weg wartt din art* und Kopenhagen 18 *Vil hinderlist* (= Heer 14); Öglin 1512 und Aich [1519]: Kopenhagen Nr. 16 *Jetzt scheiden bringt mir schwer* und Kopenhagen 18 *Vil hinderlist* (= Heer 14).

¹⁴⁴ Vgl. oben Anm. 14.

Konkordanzen weist Heers Liederbuch auch mit jüngeren gedruckten Tonsatz-Liederbüchern, Text-Liederbüchern, Kleindrucken und jüngeren Texthandschriften auf. Diese Medien lassen sich nicht als eine enger zusammengehörige Überlieferungsgruppe auffassen, sondern haben nur die spätere Entstehung nach 1530 gemeinsam. Bei den meisten Konkordanzen von Heers Liederbuch zu jüngerer Überlieferung handelt es sich um weit verbreitete oder populäre Lieder. Weniger breit überlieferte Lieder mit deutlich jüngeren Konkordanzen sind Heer 20 *Zuo trost erwelt*, Heer 21 *Ach got wie wee tut scheiden* und Heer 68 *Wie möchte ich frölich werden* (Heer 20 und 68 stehen auch in St. Gallen 463, sind aber von Tschudi direkt aus Heers Liederbuch abgeschrieben¹⁴⁵). Die Texte der drei Lieder treten erst über 40 Jahre nach ihrer Aufzeichnung durch Heer wieder auf. Der Text von Heer 20 ist im vierten Band der Forstersammlung zu einem neuen Tonsatz verwendet, der von Heer 21 im dritten Band mit einem neuen Tonsatz. Die Texte von Heer 21 und Heer 68 treten im letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts mehrfach in handgeschriebenen und gedruckten Textliederbüchern und Liedflugschriften auf. Das zeigt, dass zumindest die Texte einzelner Lieder aus der Zeit von ca. 1490–1510 noch eine Generation lang weitertradiert und verwendet wurden.

Bereits dieser recht kursorische Überblick über die Konkordanzen zu Heers Liederbuch verdeutlicht, dass sich die Handschrift auch als eine Art Schnittstelle verschiedener Liedtraditionen verstehen lässt. Daher scheint eine genauere Untersuchung, die auch die musikalischen und textlichen Lesarten mit einbezieht und versucht mögliche Filiationen genauer zu ermitteln, vielversprechend für das Verständnis der Text- und Musikgeschichte einzelner Lieder, der soziokulturellen Differenzierungen von Liedkulturen und auch der Veränderungs-, Anpassungs- und Umformungsprozesse von Liedern über einen längeren Zeitraum.

5 Die deutschsprachigen Lieder: Liedtypen, Strophenformen, Liebeskonzeption

Eine literaturwissenschaftliche Charakterisierung von Heers Liederbuch vor dem Hintergrund der jüngeren Liedforschung wäre ohne einen kurzen Überblick zu den Liedtypen, den Strophenformen und zur Liebeskonzeption unvollständig. Die Liedtexte wurden seit der Edition in der germanistischen Literaturwissenschaft kaum zur Kenntnis genommen und die Einleitung der Herausgeber musste sie in den 1960er Jahren noch im literaturgeschichtlichen Niemandsland zwischen abge-

¹⁴⁵ Vgl. MÜLLER (Anm. 138), S. 499.

sunkenem Minnesang, volksläufigem Lied und Barocklyrik verorten.¹⁴⁶ Die große Mehrzahl der Lieder sind zur Liebeslyrik des mittleren Systems zu zählen bzw. entfalten sie das Konzept der *treue*-Liebe, wie es von Hübner anhand der Lieder Christoph von Schallenburgs, aus dem *Liederbuch der Clara Hätzlerin* und dem Mönch von Salzburg-Korpus beschrieben wurde.¹⁴⁷

Die Lieder behandeln die affektiven und ethischen Aspekte der gegenseitigen Liebe.¹⁴⁸ In den Liedern ist eine bestimmte Situation innerhalb einer zu imaginierenden Liebesbeziehung vorausgesetzt: Beginn/Werbung um die Frau, Abschied, Getrennt-Sein, gescheiterte Liebe, Ungewissheit über die Treue. Der Bezug auf rituelle Formen, eine Liebesbeziehung zu beginnen oder fortzusetzen, deren Existenz auch außerhalb der Texte belegt oder anzunehmen ist (Neujahrsgruß¹⁴⁹, Fastnacht, Maitanz, Martinsfest, abendliches Ständchen/Hofieren), fehlt in den Liebesliedern von Heers Liederbuch. Das Neujahrslied Heer 31 thematisiert nicht die Liebe, sondern lästige Insekten. Die Liebessituation wird in verschiedenen Redehaltungen reflektiert, woraus vor allem sprachliche Handlungen resultieren. Fast immer spricht der Mann, nur in Heer 21 wird in der Schlussstrophe, die von der Anrede des Du in den Bericht über die Liedentstehung wechselt, ein *jungfröwli* als Liedschöpferin und -sängerin genannt; bei diesem Lied könnten aber ursprünglich nicht zusammengehörige Strophen zu einem nicht ganz kohärenten Text kombiniert sein.¹⁵⁰

Zahlreich vertreten sind Lieder, die der geliebten Frau die Treue des Sprechers versichern. Meistens ist die Geliebte angesprochen, ein Lied lobt sie in der 3. Person

146 Weder der Musikwissenschaftler Geering noch der Germanist und Volkskundler Trümpy, dessen Forschungsinteressen im Bereich der Lieddichtung auf dem historisch-politischen Lied lagen, waren intime Kenner der Liederbuchlied-Texte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts.

147 Vgl. oben Anm. 47.

148 Lieder aus dem *Heer-Liederbuch* sind im Weiteren zumeist nach der Edition und mit deren Liednummer und ggf. Verszahl zitiert. Die Editionstexte wurden von den Herausgebern bei offensichtlichen Fehlern korrigiert und die Schreibung leicht zum Nhd. hin normalisiert, vgl. Liederbuch des Johannes Heer (Anm. 2), S. 157. Wo ich gegen die Edition dem handschriftlichen Text folge, ist dies im Einzelnen vermerkt.

149 Vgl. hierzu den Beitrag von Anja Becker in diesem Band.

150 In Strophe I neigt man vor dem Hintergrund der Gattung dazu, einen männlichen Sprecher zu unterstellen, die Strophe könnte aber auch von einer Frau gesprochen werden. In Strophe II ist von der Geliebten als *keyserinne* die Rede, im heteronormativen Bezugsrahmen muss man einen männlichen Sprecher annehmen. In Strophe III könnte durchaus eine junge Frau sprechen, die fürchtet, verlassen zu werden; vorstellbar wäre auch eine Rede des Mannes oder ein Dialog (in den Versen 15–18 spricht die Geliebte, in den Versen 19–21 antwortet der Mann mit Versicherung seiner Liebe). Die Strophe IV könnte sich auf die Strophe III beziehen oder ursprünglich mit dieser Teil eines längeren Frauenlieds gewesen sein. Metrisch und in den Reimen ist die Strophe IV wenig sorgfältig gestaltet. Der Liedtext in Forster III, Nr. 18 und in der übrigen Überlieferung bietet eine kohärente männliche Abschieds-/Trennungsklage.

(Heer 22). Mit der Versicherung von Treue und Beständigkeit des männlichen Sprechers wird öfter die Bitte um Gegenliebe der Frau begründet, man kann daher auch von Werbeliedern sprechen (Heer 11, 12, 13, 17, 19, 20, 65, 71). Bisweilen ist die Gegenliebe der Frau auch als vorhanden, die Beziehung als bereits bestehend gedacht (Heer 69, Vers 20–21) oder die Gegenliebe der Frau wird explizit als Voraussetzung für die Liebe und die Zuwendung des Mannes genannt. In Heer 15 ist die Gegenseitigkeit der Liebe Voraussetzung dafür, dass der Sprecher die Geliebte über Jahresfrist *für eigen gar* hat,¹⁵¹ womit eine Legitimierung der Liebesbeziehung in der Ehe angedeutet sein kann. Auf die Ehe als Ziel ist vielleicht auch in Heer 71, Vers 9 angespielt.

Ähnlich zahlreich sind Lieder, in denen der Abschied voneinander oder die Situation des Getrenntseins thematisiert werden. Sie sind Grund zur Klage (Heer 21, 68), aber auch zur Ermahnung, die gegenseitige Treue zu halten (Heer 13, 16, 66, 67, 72) oder Zweifel an der Aufrichtigkeit und Treue des Mannes zu unterlassen (Heer 23, 24). Einmal wird die Abschiedssituation als Dialog zwischen Mann und Frau gestaltet, die sich gegenseitig zu Treue ermahnen (Heer 63). Bedroht ist die Liebe in beiden Liedtypen durch Verleumdungen von *klaffern* (Heer 15, 16, 67).

Das unglückliche Ende der Liebesbeziehung wird in Heer 28 thematisiert, Ursache ist die mangelnde Treue der Frau, wobei der genaue Zusammenhang zwischen anfänglichem Lob der Geliebten und der Feststellung ihrer Falschheit aufgrund des unvollständigen Texts unklar bleibt. Heer 13 beginnt wie ein typisches Abschiedslied, an dessen Ende die Aussicht auf ein erneutes und dann eventuell dauerhaftes Zusammenkommen stehen könnte (so etwa in Heer 35), das Lied spricht aber in der letzten Strophe von einem dauerhaften Verzicht (*sit ich dich soll übergeben*). Das öfter überlieferte Lied Heer 14 beklagt die Unaufrichtigkeit sowohl eines angesprochenen Du als auch im Generellen und leitet daraus die sentenzhaft formulierte Schlussfolgerung ab, dass man ziehen lassen muss, was man nicht halten kann.

Neben Liedern, die sich an die Geliebte richten und topische Situationen der Liebesbeziehung behandeln, stehen Lieder, die das Unglück in Liebesdingen generell thematisieren (Heer 36, mit Hoffnung auf *glück und freud* im neuen Jahr; Heer 38¹⁵²) oder auch das Unglück überhaupt (Heer 9). Das Thema von Glück und

¹⁵¹ Heer 15, Vers 21–23 *ich trüw und bitt, / du laßt mich nit, dann ich will dich / für eigen gar / haben*. Dass die Liebe und Treue an die Gegenliebe als Bedingung geknüpft sind, wird auch in Vers 9 formuliert: *Willt du als ich*.

¹⁵² Nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob das Lied bei Heer mit einem individuellen Bezug auf den Sprecher beginnt (*Cupido hat in mir erdacht / ein ellend mensch zu machen* – ‚Cupido hat sich vorgenommen, aus mir einen unglücklichen Menschen zu machen‘), der Text in Heer also als sinnvoll bzw. *lectio difficilior* aufzufassen ist, oder ob mit der Parallelüberlieferung *Cupido hat jm ie*

Unglück tritt damit zwar auf, nimmt aber nicht so großen Raum ein wie im maximilianischen Repertoire.¹⁵³ Eine zeitliche Einordnung der Liedtexte lässt sich daraus nicht ableiten. Auch das Tagelied Heer 70 kann nicht als einer älteren Liedschicht zugehörig eingeordnet werden. Zwar fehlt das Tagelied in den mehrstimmigen Liedern aus dem maximilianischen Umfeld im ersten Jahrhundertdrittel¹⁵⁴, mehrstimmige Lieder, deren Text die Tageliedsituation erweiternd oder variierend aufgreifen, finden sich dann aber wieder im dritten Band der Forster-Sammlung¹⁵⁵ und Tageliedtexte sind noch im späteren sechzehnten Jahrhundert in Textdrucken überliefert.¹⁵⁶ Heer 70 deutet eher darauf hin, dass in den studentischen Kreisen ein breiteres Repertoire an Liedern bzw. Liedtypen kursierte als jenes, das durch die Quellen aus dem Hofkapellen-Umfeld überliefert wird.

Auch in der sprachlichen Gestaltung weisen die unikal bei Heer überlieferten Liebeslieder das mittlere Anspruchsniveau auf, das Hübner als charakteristisch herausgearbeitet hat.¹⁵⁷ Nur Heer 18 hebt sich mit seiner über drei Strophen durchgehaltenen Allegorie vom Sich-Verlaufen bei der Jagd etwas von den anderen Liedern ab. Im Strophen- und Versbau sind die Lieder der Treue-Liebe dem Hofweisen-Typus zuzurechnen. Auch versifikatorisch liegt ein mittleres Anspruchsniveau vor. Der Versbau neigt deutlich zur Alternation, ohne dass sie konsequent durchgeführt ist, strenge Alternation scheint auch nicht in allen Fällen das angestrebte sprachliche Klangmuster gewesen zu sein. Als Normalmaß für die Länge eines Verses zeichnen sich vier Hebungen bei männlichen, drei bei weiblichen Versen (bzw. vier bei klingender Realisierung der Verskadenz) ab, wobei natürlich auch längere und kürzere Verse begegnen. Die Strophen sind überwiegend stollig gebaut. Die stolligen Strophen umfassen meistens 6–11 Verse, wobei die Stollen meist aus zwei, manchmal drei Versen bestehen, denen ein längerer – bisweilen auch ein sehr kurzer – Abgesang folgt. Wenige Lieder weisen umfangreichere Strophen auf. Die drei Lieder Adams von Fulda (*Ach hilf mich leid* mit vier Tonsätzen: Heer 4, 5, 83, 84; Heer 81 *Ach Jupiter; hettst du gewalt*; Heer 82 *Apollo, Aller kunst ein hort*) unterscheiden sich mit ihren sehr umfangreichen Strophen deutlich von den

erdacht / eyn ellendt mensch zu machen (Aich [1519 Nr. 24] ; ‚Cupido hat schon immer die Absicht unglückliche Menschen zu machen‘) zu lesen ist. Für einen Schreibfehler in Heer spricht der Wechsel in die 3. Ps. in Vers 3.

153 Vgl. SCHWINDT (Anm. 19), S. 324–328.

154 Vgl. ebd., S. 321.

155 FORSTER (Anm. 103), III, Nr. 61 (typisches Tagelied), Nr. 6, 13, 42 (um erzählende Strophen erweiterte Tagelied-Situation).

156 Gisela RÖSCH: Kiltlied und Tagelied. In: Handbuch des Volkslieds. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan. Bd. I, München 1973, S. 484–550, hier S. 544–546.

157 HÜBNER: Schlechte Texte? (Anm. 49), S. 104–108.

übrigen Liedern in Heers Liederbuch. Die stollige Strophenform ist auch im Tonsatz stets durch Wiederholungen umgesetzt. Die Mehrzahl der Lieder ordnet Vers- und Strophenbau parallel zum Satzbau an, so dass Verse und öfter Verspaare eine syntaktische Einheit bilden. Einige Texte arbeiten aber auch mit Enjambements, die den Nachvollzug der Satzstruktur und des Inhalts erschweren (Heer 12, Stollen der 1. und 3. Strophe). Trotz des eher durchschnittlichen elokutionären Aufwands in der Strophik, zeigt sich doch eine große Vielfalt von Strophenformen.

Häufig anzutreffen sind die zweiebigen Kurzverse, die inhaltlich eine knappe formelhafte Wendung enthalten können, was Petzsch als charakteristisches Merkmal der Hofweistexte herausgearbeitet hat.¹⁵⁸ In den stolligen Liedern von Heers Liederbuch begegnen Kurzverse in vielen Liedern, sind aber moderat eingesetzt. Sie treten deutlich häufiger in den Abgesängen als in den Stollen auf. Während die Stollen metrisch unauffällige oder erwartbare Verse bringen – sozusagen das einfache Muster –, variieren die Abgesänge stärker. Einige Lieder mit stark gehäuften Kurzversen weisen eine hohe Reimdichte auf und sind auch sonst aufwendiger gebaut (Heer 23, 24, 36), am aufwendigsten Heer 63, das mit 15 Versen in der Edition die umfangreichste Strophe neben den Liedern Adams von Fulda ist und zudem mehrere Schlagreime aufweist. Kurzverse verbunden mit hoher Reimdichte begegnen auch in unstolligen Liedern der Treue-Liebe, die damit auch ein mittleres bis gehobenes Niveau der Strophik aufweisen (Heer 14, 16, 32, 65). Wenige der Liebeslieder weisen einen Refrain auf, der sich aber auf den letzten Vers der Strophe beschränkt (Heer 11, 12, 20). Längere Refrains begegnen dagegen bei einigen Liedern, die einen Kontrast zu den Liedern der Treue-Liebe bilden.

Die Lieder Heer 26, 27, 30, 31, 37, 73, 74 lassen sich inhaltlich und im Strophenbau als kontrastierende Gruppe zusammenfassen, denn gegenseitige Liebe und Treue kommen in ihnen nicht zur Sprache und im Strophenbau sind sie einfach gestaltet. Das Trinklied Heer 27 und das grobianische Lied Heer 74 behandeln das Thema der Liebe gar nicht, sie kontrastieren es durch den Bezug auf handfestere Freuden bzw. Missstände. Heer 26, 30 und 73 stehen in der Pastorellen-Tradition und erzählen von einem mühelosen einvernehmlichen Geschlechtsverkehr.¹⁵⁹ Die Lieder der Treue-Liebe behandeln den körperlichen oder sexuellen Aspekt dagegen fast nicht; das Maximum an dargestelltem körperlichem Ausdruck ist dort ein Sich-Anschmiegen an die Geliebte (Heer 71, Vers 20).

Heer 26 ist in einer ländlichen Szenerie angesiedelt, ein Drescher schläft mit einem Mädchen auf der Tenne, *tröschchen*, *gigen* und *fideln* sind Metaphern für den Geschlechtsverkehr. In Heer 30 und 73 treten statt bäuerlicher Figuren fahrende

158 PETZSCH: Hofweisen. Ein Beitrag (Anm. 35).

159 Sie lassen sich dem niedrigen satirischen Register Hübners zuordnen.

Handwerkergesellen auf. In Heer 30 schläft ein Schreiner mit einem *meitlin*, das sich den Geschlechtsverkehr wünscht und den *zimmermann* bereits erwartet. In Strophe II erweist sich der Geschlechtsverkehr als Ehebruch, was ein zusätzliches satirisch-komisches Element darstellt. Einfachheit signalisieren versifikatorisch die Waisen in den Schlussversen der Strophen und der Kadenztausch in Strophe IV (klingende statt wie zuvor männliche Kadenzen in Vers 16, 17, 19, 20, was aufgrund des schlichten homorhythmischen Satzes auch im Gesang hörbar gemacht werden kann). Männliches Geschlechtsorgan und Penetration werden deutlich angesprochen (Vers 18–19: *bring den besten [...], der im loch umgat*). Mit dem roten Rock in Vers 6 ist die Schambehaarung der Frau oder ein Geschlechtsverkehr während der Menstruation gemeint. Verhüllend ist der Geschlechtsverkehr dagegen im Kaminfeger-Lied Heer 73 angesprochen. Während in Heer 26 und 30 eine kurze, aber abgeschlossene und kohärente Geschichte erzählt wird, fehlt in Heer 73 eine rahmende Kleinstnarration. Es bleibt offen, ob das Fegen des Kamins als Penetrationsanalogie zu verstehen ist oder doch nur ein Handwerkerlied imitiert wird. Ob das Auftreten von Handwerkern in den satirischen Liedern als eine spezifische Abgrenzung der (männlichen, jungen, mobilen, lateinisch-literaten) Studenten gegenüber (männlichen, jungen, mobilen, nicht akademisch gebildeten) Handwerkern verstanden werden kann, bedürfte weiterer Absicherung an breiterem Material.

Heer 31 ist ein Scherzlied über lästige Fliegen oder Mücken. In den ersten Versen der zweizeiligen Strophen stehen Kurzversformeln, wie sie auch in einem Liebeslied stehen könnten (Vers 5 *ich han kein ruo tuo was ich tuo*, Vers 9 *zart früntlich herz durch dinen scherz*), denen aber stets die Klage über die *fliegen* folgt. Da der Beginn einen Bezug auf die Gattung des Neujahrslieds signalisiert, dürfte dem Lied eine satirische (Liebesdiktion wird im bäuerlichen Milieu falsch verwendet) oder aber parodistische (Liebesdiktion nützt nicht einmal zum Fliegen vertreiben) Sinnkonstruktion zugrunde liegen. Einen satirischen Bezug auf das Liebeslied bzw. die *treue*-Liebe kann man dagegen bei Heer 37 kaum ausmachen. Auch dieses Lied zielt auf Komik. Sie liegt hier aber in der nur bruchstückhaft erzählten Geschichte vom Hans, der geheiratet und seine Frau verloren hat. Hansens Eintreffen und seine Geschichte geben Anlass zu Fragen, auf die mit unsinnigen oder lakonisch-spöttischen Aussagen geantwortet wird. Komik kommt vor allem durch die Umsetzung dieser Fragen im vierstimmigen Satz zustande, die das etwas chaotische Hin- und Herfragen innerhalb einer Gruppe imitieren. Mit seiner bruchstückhaften, nicht ganz verständlichen Narration, den unregelmäßig gebauten Versen und den spöttisch-lakonischen Antworten, kann man das Lied jener Gestaltungsweise zurechnen, die Hübner anhand der Texte der Senfl-Lieder als erstes niederes Register beschrieben hat. Damit sollen Liedtexte in einem forciert einfachen Stil erfasst werden. Er zeichnet sich durch eine Versifikation mit großer Füllungsfreiheit und geringen Anforderungen an Reimreinheit und Einhaltung des

Reimschemas, mündlichkeitsnahe Syntax, generell lockere Kohärenzbildung sowie durch fragmentarische und/oder kryptische Allegorien und Narrative – die bis zur Unverständlichkeit reichen können – aus.

Einen abschließenden Hinweis verdient, dass alle textlich forciert einfachen Lieder – bei denen man früher zum Volksliedbegriff gegriffen hätte – auch einen schlichten Tonsatz aufweisen (auch Heer 37 ist trotz der hoquetusartigen Frage-Antwort-Imitation kein besonders komplex polyphones Lied).¹⁶⁰ Kompositorische und textliche Einfachheit korrespondieren in Heers Liederbuch, in der weiteren Geschichte des Tenorlieds im sechzehnten Jahrhundert verhält sich das anders.¹⁶¹

5 Fazit und Ausblick

Dass das Liederbuch des Johannes Heer unter verschiedenen Blickwinkeln eine relevante Quelle ist, haben die vorangehenden Ausführungen zeigen können. Gleichwohl steht die Forschung zu Heers Liederbuch mit diesen Arbeiten und Überlegungen erst am Anfang. Als Ausgangspunkt für die weitere Forschung lassen sich einige Punkte als Zwischenresultate festhalten.

Das Liederbuch des Johannes Heer erweist sich als relevante Quelle für eine Repertoireschicht des Tenor- bzw. Liederbuchlieds, die im studentischen Umfeld gepflegt wurde und im Besonderen mit einem Kreis von Humanisten in der alten Eidgenossenschaft und am Oberrhein in Verbindung steht. Dieses Liedrepertoire ist dabei keineswegs isoliert von der übrigen Liedgeschichte. Konkordanzen zeigen Beziehungen zu und Austauschprozesse mit anderen kulturellen Sphären auf und führen in verschiedene Zeiten und Regionen. Diese Sphären und die Austauschprozesse genauer zu beschreiben, ist eine wichtige Aufgabe, für die die Texte und Kompositionen aus dem Liederbuch Heers genauer untersucht werden müssen.

Weiter zeigen die Konkordanzen, dass zumindest einige der Lieder aus Heers Liederbuch in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts weder Eingang in

¹⁶⁰ Zwei dieser Lieder sind dreistimmig: Heer 30, 74. Das könnte ein höheres Alter der Tonsätze, aber auch deren bewusst einfache und/oder altertümliche kompositorische Gestaltung indizieren. Auch einige Lieder, die sprachlich dem mittleren Register angehören, sind dreistimmig: Heer 11, 28, 66. Bei den dreistimmigen Versionen von besonders bekannten Liedern ist die Dreistimmigkeit wohl eher als bewusst gewählte Form der kompositorischen Auseinandersetzung einzuschätzen: Heer 5, 33, 78, 84. Daneben sind auch geistliche und weltliche französische Stücke dreistimmig.

¹⁶¹ Zur Terminologie von Volksliedsatz und Hofweisensatz vgl. die Einleitung zu diesem Band. Vgl. weiter Sonja TRÖSTER: *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*. Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 10), S. 139–176; HÜBNER: *Stilregister* (Anm. 49).

das Medium des Drucks noch in Musikhandschriften fanden, aber dennoch lange weiter tradiert worden sein müssen, wenn sie im späten sechzehnten Jahrhundert in Kleindrucken und handschriftlichen Liederbüchern auftreten. Untersuchungen zu Handschriften wie der Heers können daher wichtig sein, um Lieder und Liedtypen nicht aufgrund eines selektiven Blicks auf nur einzelne Überlieferungstypen als (zu) jung einzuschätzen oder Veränderungen und Umbrüche zu generalisieren, die nur in bestimmten Medien oder soziokulturellen Bereichen auftreten.

Im Liedrepertoire der Handschrift zeichnen sich gewisse Eigenheiten ab, die – vor einer erst noch genauer zu erarbeitenden Folie der Liedgeschichte um 1500 – genauer zu beschreiben und daraufhin zu untersuchen wären, ob sich ähnliche Tendenzen in anderen Medien finden lassen, ob sie mit medialen Formaten oder den sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen in Zusammenhang stehen oder ob es sich um Besonderheiten des Sammlers Johannes Heer und seines engeren Umfelds handelt.

Die in Heers Liederbuch – nach bisherigem Stand – unikal überlieferten deutschen Liedtexte lassen sich in Inhalten, Strophenformen und elokutionärem Aufwand gut in die Entwicklung des deutschen Liebeslieds um 1500 einordnen, soweit diese Entwicklung bisher von der Forschung skizziert worden ist. Der Umbruch im Textbestand nach 1490 ist auch in Heers Liederbuch zu beobachten. Inwiefern die vielgestaltigen Strophenformen und die nicht immer strikt alternierende Versifikation noch eine etwas ältere Stufe (im Vergleich mit den Liedern aus Komponisten-(Euvres) zeigen, wäre genauer in den Blick zu nehmen.

Für die Erforschung der Handschrift selbst erscheinen zwei Punkte als vorerst wichtigste Desiderate. Einerseits sollte das Verhältnis von lateinischen ergänzenden und kommentierenden Einträgen zu den volkssprachigen Texten untersucht werden. Andererseits steht eine musikwissenschaftliche Untersuchung der Tonsätze aus. Hier könnten neben der Beschreibung stilistischer Eigenschaften der deutschen Lieder (Deklamationsmuster in den Tenorstimmen; Drei- neben Vierstimmigkeit; Satztechniken) und ihrer historischen Einordnung auch das Nebeneinander französischer und deutscher Lieder und ein möglicher gegenseitiger Einfluss (jenseits der Übernahme einzelner Lieder/Tonsätze) in den Blick genommen werden.

Clara Strijbosch

(Un)geselliger Sang. *Alba Amicorum* des sechzehnten Jahrhunderts und ihre Lieder

1 Einleitung

Das sechzehnte Jahrhundert war in den Niederlanden eine Zeit der Umbrüche. Es gab zahlreiche Konflikte: politische Auseinandersetzungen der Niederländer mit dem spanischen Kaiser; Auseinandersetzungen zwischen den sich bildenden Provinzen; religiösen Streit zwischen Anhängern des alten und des neuen Glaubens. Hinzu kamen technologische Entwicklungen, darunter vor allem der Umbruch in den Kommunikationstechniken: die Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks. In diesen bewegten Zeiten nahm die Liedüberlieferung einen großen Aufschwung. Manchmal hallen die Unruhen der Zeit dabei im Lied nach, doch bleiben die Konflikte der großen Welt zumeist außer Sicht- und Hörweite. In diesem Aufsatz geht es um weltliche Liebeslieder, in denen die Außenwelt zwar kaum anklingt, aber zwischenmenschliche Konflikte umso mehr zu Tage treten. In den Liedern, die in Privatbüchlein von Frauen handschriftlich aufgezeichnet wurden, verschafft sich das Waffengeklirr nur auf dem Kampfplatz der persönlichen Verhältnisse Gehör.

Nach einer im Vergleich zu Deutschland und Frankreich schmalen Überlieferung beginnt die Liedproduktion in der niederländischen Volkssprache um 1500 stark anzuwachsen. Anfangs sind es vor allem geistliche Lieder aus Kreisen der Schwestern der *Devotio Moderna*, ab ca. 1540 ziehen weltliche Lieder nach.¹ Die berühmteste weltliche Sammlung ist wohl das um 1544–1545 gedruckte *Antwerpener Liederbuch*, das mit 217 unterschiedlichen Stücken die niederländische Liedlandschaft lange Zeit beherrscht.² Aber es gibt noch einiges mehr: In deutsch-niederländischen Grenzregionen entstehen ab 1540 – oft in einer niederländisch-deutschen Mischsprache, die sich um Grenzen heutiger Nationalsprachen noch nicht schert – wichtige und umfangreiche Liedersammlungen.³ Höhepunkte bilden die

1 Niederländische Lieder sind verzeichnet in der *Nederlandse Liederbank*: www.liederenbank.nl (20.03.2024). Für das Mittelalter und das sechzehnte Jahrhundert ist die niederländische und flämische Liedüberlieferung dort annähernd vollständig erfasst.

2 Het Antwerps Liedboek. 2 Bde. Hg. von Dieuwke E. van der Poel u. a. in Zusammenarbeit mit Louis Peter Grijp. Tiel 2004; Digitalisat des Drucks von 1543/44: https://www.dbnl.org/tekst/_ant001antw06_01/ (20.03.2024).

3 Ein Überblick über die niederländische und nordwestlich-deutsche weltliche Liedüberlieferung des sechzehnten Jahrhunderts in Clara STRIJBOSCH: Hinter dem schwarzen Loch. Das weltliche Lied des 16. Jahrhunderts. In: Dialog mit den Nachbarn. Mittelniederländische Literatur zwischen

Darfelder Liederhandschrift, eingerichtet von Katharina von Bronckhorst, wahrscheinlich in (der Nähe von) Kalkar⁴ und die vier *Liederhandschriften Zutphen, Venlo*, Berlin mgq 612 und Berlin mgf 752.⁵ Im holländischen Raum erscheint das stark politisch gefärbte *Geuzenliedboek* (1576). Ab 1589 erscheint eine Reihe von in Amsterdam gedruckten Büchlein mit vornehmlich weltlichen Liebesliedern.⁶ Zugleich zieht sich ein Strom von gereimten Psalterien und anderen geistlichen Liederbüchern durch die Buchlandschaften des sechzehnten Jahrhunderts. Seit 1540 sind die ersten *Alba Amicorum* mit volkssprachlichen Liedern bezeugt. Auf Letztere konzentrieren sich die folgenden Ausführungen.

Angesichts der schieren Menge des geistlichen und weltlichen Liedguts, ob gedruckt oder geschrieben, scheinen die *Alba Amicorum* nicht gerade die naheliegenden Quellen zu sein, um unsere Einsichten über geselliges Singen im sechzehnten Jahrhundert zu fördern. So enthalten nur etwa zehn Prozent der überlieferten *Alba* überhaupt Lieder, und diese zehn Prozent wurden meist von Frauen gesammelt, über deren literarische und musikalische Tätigkeiten sonst kaum etwas

dem 12. und 16. Jahrhundert. Hg. von Bernd Bastert, Helmut Tervooren, Frank Willaert, Berlin 2011 (ZfdPh-Sonderheft 130), S. 81–93.

4 *Darfelder Liederhandschrift*, Album der Kathryn von Bronckhorst und Batenborch (Schloss Darfeld, Gräfllich Droste zu Vischering'sches Archiv, Archiv der Domherren Droste C., Handschriften 1). Die Standardedition mit informationsreicher Einführung und Kommentaren zu gesonderten Liedern ist: Die Darfelder Liederhandschrift 1546–1565. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Arthur Hübner und Ada-Elise Beckmann hg. von Rolf Wilhelm Brednich. Münster 1976 (Schriften der Volkskundlichen Kommission für Westfalen 23).

5 *Venlo's Liedboek*, Brüssel, KBR, Hs. II 144 (teilweise ediert in: Robert PRIEBSCHE: Aus deutschen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Brüssel. In: ZfdPh 38 [1906], S. 301–333, 436–467, und ZfdPh 39 [1907], S. 156–79); *Zutphens Liedboek*, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibl., Cod. Oct. 146 (Ausgabe: H. J. LELOUX: Het Zutphens Liedboek. Ms Weimar oct. 146. Zutphen 1985); Berlin, SBB-PK, mgq 612 (Teilausgabe in: Arthur KOPP: Die niederrheinische Liederhandschrift [1574]. In: Euphorion 8 [1901], S. 499–528, und Euphorion 9 [1902], S. 21–42, 280–310, S. 621–637; Berlin SBB-PK, mgf 752 (Teilausgabe in: Arthur KOPP: Die Liederhandschrift vom Jahre 1568. Berlin, Mgf 752. In: ZfdPh 35 [1903], S. 507–532). Zu der im vorliegenden Beitrag besprochenen Lyrik aus der niederländisch-deutschen Grenzregion vgl. Helmut TERVOOREN: Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas. Berlin 2006, S. 143–154.

6 *Nieuw Geuzenliedboek (Een nieu Guese Liede Boecxken)* 1576 und manche Neudrucke, Drucker und Ort unbekannt. Unter den ab 1589 in Amsterdam gedruckten weltlichen Liederbüchern sind die wichtigsten das *Aemstelredams amoreus lietboek*. Amsterdam: Harmen Jansz. Muller 1589 (einziges Exemplar Gdansk, Bibl. der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Dg. 432; https://www.dbnl.org/tekst/_aem001aems01_01/ [20.03.2024]) und seine zwei Erweiterungen: *Nieu Aemstelredams Lied-Boeck*. Amsterdam: Barendt Adriaensz 1591 (einziges Exemplar Gent, UB, BL 7099 (2); https://www.dbnl.org/tekst/_nie001nieu01_01/ [20.03.2024]) sowie *Nieu groot Amstelredams Liedboek*. Amsterdam: Hendrick Barentsz 1605 (Einziges Exemplar Den Haag, Königliche Bibl. 5 E 1:2; https://www.dbnl.org/tekst/_nie168nieu01_01/ [20.03.2024]).

bekannt ist. Wir verfügen aber immerhin über Lebensdaten von diesen Frauen, teilweise wissen wir etwas über ihre Lebensumstände, Familienmitglieder und Bekannte. Zudem erwecken ihre handgeschriebenen *Alba* den Anschein eines sehr persönlichen Gegenstands. Daher bieten gerade *Alba* mit Liedern eine vorzügliche Chance, um einen Einblick zu gewinnen, wie Lieder in bestimmten Kreisen funktioniert haben könnten.

Der Brauch, ein *Album Amicorum* anzulegen, verbreitete sich ab ungefähr 1540 – ausgehend von Wittenberger Studentenkreisen – rasch über das heutige Deutschland, Skandinavien und die Niederlande. In einem *Album Amicorum* sammelten Studenten auf ihren Reisen Sprüche, Texte und Wappen, mit Beiträgen von Freunden, aber vor allem von berühmten Gelehrten und anderen ‚wichtigen Leuten‘. In den Niederlanden wurden bis ca. 1800 etwa 1400 *Alba* zusammengestellt, von denen mehr als 400 hauptsächlich aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stammen.⁷ Der vorliegende Beitrag untersucht exemplarisch sechzehn *Alba*, die Lieder enthalten und vor 1600 zusammengestellt wurden.⁸ Davon werden vierzehn Frauen zugeschrieben, nur zwei wurden vermutlich von Männern angelegt, wobei wiederum die jeweils zweite Hälfte dieser *Alba* im Besitz von Frauen war. Es sind kleine, oft unscheinbare und schwer lesbare Bücher, die zum Teil Einträge von verschiedenen Beiträger:innen enthalten.⁹ Diese können sich auf flüchtig hingeschriebene Initialen oder ein Motto, eine Zeichnung oder ein Wappen beschränken, sich aber auch zu kompletten Liedern ausweiten. Das Verhältnis zwischen Liedern und anderen Einträgen kann sehr unterschiedlich sein, die Grenze zwischen Liederbuch und Album ist fließend. Trotz ihres kunstlosen Aussehens sind *Alba* mit Liedern als Fundgrube für die Liedforschung kaum zu unterschätzen: Bis 1600 enthalten sie bereits fast 500 niederländische und niederländisch-deutsche Liedtexte, manchmal

7 Chris L. HEESAKKERS, Kees THOMASSEN in Zusammenarbeit mit Rudolf EKKART: Het album amicorum in de Nederlanden. In: *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet. Het album Amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*. Hg. von Kees Thomassen. Maarssen, Den Haag 1990, S. 9–36, hier S. 2, 9–11. In den Niederlanden lässt sich die erste Welle in der Zeit zwischen etwa 1560 und 1610 beobachten. Danach verschwinden die *Alba* von der Bildfläche, um in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wieder aufzutauchen.

8 Siehe Auflistung dieser *Alba* und Besprechung der Kriterien zur Auswahl in Clara STRIJBOSCH: *Explorations beyond the black hole. Alba amicorum and their place in the Dutch and German song culture of the sixteenth century*. In: *Queeste* 24 (2017/1), S. 77–95. Die grundlegenden Aufsätze zu Liedern in *Alba* stammen von Marie-Ange DELEN, die das Feld bereitet hat mit ihrem Aufsatz: *Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert*. In: *Stammbücher des 16. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Klose. Wiesbaden 1989 (Wolfenbütteler Forschungen 42), S. 75–93.

9 Die schwere Lesbarkeit hat die Erforschung dieser Büchlein nicht gefördert. Umso bewundernswerter, dass ein großartiger Überblick über die Gattung geboten wurde in Sophie REINDERS: *De mug en de kaars. Vriendenboekjes van adellijke vrouwen 1575–1640*. Nijmegen 2017.

mit Melodiehinweisen.¹⁰ Die Liedtexte dieser *Alba* erweisen sich erstaunlich oft als bekannt; Liebhaber von Entdeckungen mag das enttäuschen, aber auch Bekanntes enthält schöne Überraschungen, was etwa das Vorhandensein, die Verbreitung oder die Bearbeitungsweise betrifft. Eine erste Inventarisierung hat gezeigt, dass für die Hälfte der *Alba*-Lieder Konkordanzen nachweisbar sind.¹¹

2 Wiederverwendung von Liedern

Das Wiederverwenden von altbekannten Liedern war in *Alba* anscheinend gang und gäbe. Ein spektakuläres Beispiel ist ein Lied aus dem *Album Maria van Besten*, das zwischen 1593 und 1600 in den nordöstlichen Niederlanden entstand.¹² In diesem Album steht auf fol. 89v–90r ‚*ein neues Leidt* [sic]‘, das bei näherer Betrachtung gar nicht neu ist, denn es hat bereits eine jahrhundertlange Geschichte hinter sich. Der erste Vers lautet: *Ich reidt mich aufkortsweilen vor einen groningen waldt.* [ich ritt aus Kurzweil hin zu einem grünen Wald‘].¹³ Ein Reiter erzählt, dass er eines Tages auf einem Ausritt in den Wald an einem Brunnen ein weinendes Mädchen getroffen habe. Auf seine Bitte hin teilt sie ihm mit, warum sie traurig sei:

*Einen valcken hab Ich erzogen,
viel lenger als ein iar,
und als ich ihn wol erzogen hab,
do ist ehr mihr entflogen.*

Dieses Lied ist der jüngste uns bekannte Repräsentant des berühmten Falkenliedes des Kürenbergers, das lautet:

10 *Alba* aus den östlichen Niederlanden und Liederbücher aus dem deutschsprachigen Nordwesten weisen oft eine Schreibsprache auf, in der sich niederländische und deutsche Formen mischen; die Einträge können mehr oder weniger deutlich individuelle Merkmale der Sprachvarietät der einzelnen Beiträger:innen aufweisen.

11 Clara STRIJBOSCH: The many shades of love. Possessors and Inscribers of Sixteenth-Century Women's *Alba*. In: Identity, Intertextuality, and Performance in Early Medieval Song Culture. Hg. von Dieuwke van der Poel, Louis Peter Grijp, Wim van Anrooij. Leiden 2016 (Intersections 43), S. 178–208, hier S. 205.

12 Zwolle, Stedelijk Museum Ms. 773. Zum *Album Amicorum* der Maria van Besten und der Familie van Besten siehe Clara STRIJBOSCH: Sage mir, mit wem du umgehst. Sammelprinzipien in Liederhandschriften des sechzehnten Jahrhunderts. In: Neophilologus 90 (2006), S. 401–421.

13 Wo nicht auf eine Textausgabe verwiesen wird, transkribiere ich direkt aus den Quellen, wobei ich s-Formen vereinheitliche.

*Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in ândèriu lant.*

*Sit sach ich den valken schöne vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zesamene, die gelieb wêllen gerne sîn!¹⁴*

Wie im Lied des Kûrenbergers, klagt auch das junge Mädchen in der Fassung des *Album Maria van Besten*, dass ihr geliebter Falke weggefliegen sei. Als der Reiter ihr rât, ihren Falken fliegen zu lassen und einen anderen zu wâhlen, antwortet sie, dass das Fortfliegen des Falken nicht ihr Fehler war. Eine Eule habe ihn mit ihrem bösen Geschrei verjagt. Sie weigere sich, den edlen Falken zu vergessen, und spricht die Hoffnung aus, ihn noch einmal zurückzubekommen, damit er ihr wenigstens eine Feder überlasse.

Das Falkenlied des Kûrenbergers aus dem zwôlften Jahrhundert wurde in unterschiedlichen Versionen bis ins Spâtmittelalter rezipiert. Ein ähnliches Lied wie das aus dem *Album Maria von Besten* kommt in vier Quellen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vor: im *Liederbuch der Clara Hâtzlerin* (ca. 1470–1471, Augsburg)¹⁵, auf einer Liedflugschrift von 1560 (Frankfurt a.M. oder Umgebung)¹⁶, in der *Darfelder Liederhandschrift* (um 1555, Umgebung Kalkar)¹⁷ und in der *Niederrheinischen Liederhandschrift* (ca. 1574).¹⁸ Alle diese spätmittelalterlichen Falkenlieder weisen im Vergleich zu Kûrenbergers Falkenlied eine erweiterte Motivik auf: Sie sind mit dem einleitenden Ausritt eines Mannes versehen, mit seinem Ratschlag, den Falken zu vergessen und einen anderen zu nehmen, mit einer Eule, die

¹⁴ Des Minnesangs Frühling. Hg. von Hugo Moser, Helmut Tervooren. 38. Aufl. Stuttgart 1988, Bd. 1, S. 25 (MF 8,33 und 9,5).

¹⁵ Prag, Knihovna národního muzea, Cod. X A 12, fol. 293r–293v. Ausgaben: *Liederbuch der Clara Hâtzlerin*. Hg. von Carl Haltaus [1840]. Neudruck mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Berlin 1966, (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters), Nr. I,41, S. 47; Matthias MEYER: Von Falken, Trappen, Eulen und Hirschen. Ein liederlicher Liebeszoo. In: *Neophilologus* 86 (2002), S. 417–435, hier S. 431 f.

¹⁶ Frankfurter Blatt. Gedruckt in Nürnberg durch Fridrich Gutknecht, 1560, jetzt Berlin, Staatsbibl., Ye 470; Digitalisat: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN756026164> (20.03.2024); Ausgabe: *Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien*. 2 Bde. Hg. von Lutz Röhrich und Rolf Wilhelm Brednich. Düsseldorf 1965–1967, Bd. 2, S. 338–339.

¹⁷ Darfelder Liederhandschrift (Anm. 4), Lied 86, fol. 96v–97r; Ausgabe: *Die Darfelder Liederhandschrift 1546–1565* (Anm. 4), S. 152–153.

¹⁸ Berlin, SBB-PK, mgq 612, fol. 60v–62r; Ausgabe: *Deutsche Volkslieder* (Anm. 16), Bd. 2, S. 338–339.

durch ihr Geschrei den Falken verjagt, und mit dem Wunsch des jungen Mädchens, der Falke möge ihr doch wenigstens eine Feder lassen. Alle Erweiterungen der spätmittelalterlichen Fassungen weisen mangelhafte Stellen oder fehlende Anschlüsse auf, und in allen geht das Bild des Falken als Liebhaber im Verlauf des Liedes verloren.¹⁹ Nur in der jüngsten Fassung im *Album Maria van Besten* ist das nicht der Fall: Diese Liedversion erweitert zwar ebenfalls das Personal und die Motive, aber sie ist konsistent und verständlich; überdies bewahrt sie das Bild des Falken vollständig.

Diese Konsistenz steht quer zur früher geläufigen Forschungsauffassung, dass ursprünglich ‚makellose‘ Lieder, vor allem die des Minnesangs, im Spätmittelalter zersungen worden seien. Das Lied im *Album Maria van Besten* ist nicht zersungen, es ist geradezu wieder ‚zusammengesungen‘.²⁰

Dieses Beispiel von Wiederverwendung zeigt, dass spätere Lieder nicht notgedrungen schlechter sind als frühere, und dass manche mittelalterliche Lieder jahrhundertlang aufbewahrt, transformiert und den eigenen Bedürfnissen angepasst wurden. Die Zeugnisse aus verschiedenen Quellen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts belegen, dass das Falkenlied offensichtlich in den niederländisch-deutschen Grenzregionen bis 1600 tradiert wurde. Am Ende dieser Tradition steht das *Album van Besten* als letzte und konsistenteste Fassung.

Eine weniger lange, dafür aber sehr verbreitete Geschichte besitzt ein anderes Wiederverwendungsbeispiel; es handelt sich um das Lied *Trauren muss ich Tag und Nacht*. Es kommt seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in einer geistlichen und einer weltlichen Fassung vor.²¹ Die erste Strophe des geistlichen Liedes lautet:

*Truren moet ic nacht ende dach ende liden swair verlangen
des lidens naem ic ghern verdrach dat mi heeft onbevangen
verdriet comt mi so menichfout en truren hout mi in haer gewout
ic en cans doch niet ongangen.*²²

19 Ausführlicher in Clara STRIJBOSCH: Die Federn des Vogels. Eine Interpretation spätmittelalterlicher Falkenlieder. In: Sprache und Literatur durch das Prisma der Interkulturalität und Diachronizität. Festschrift für Anton Janko zum 70. Geburtstag. Hg. von Marija Javor Briški, Mira Miladinović Zalaznik, Stojan Bračič. Ljubljana 2009, S. 98–110, hier 103–108.

20 Eine mögliche passende Melodie ist abgedruckt in Clara STRIJBOSCH: Het bos in. Een zoektocht naar middeleeuwse valkenliederen. In: T.N&A, Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans 15/1 (2008), S. 44–58, hier S. 54.

21 Die geistliche Fassung in den Handschriften Brüssel, KBR, Ms. II 270, f. 127v und Brüssel, KBR, Ms. II 2631-B, f. 35r; auch in *Een Devoot ende profitelijck boecxken*. Antwerpen: Symon Cock 1540, fol. 78v.

22 Handschrift Brüssel, KBR, II 270, fol. 127v, diplomatische Abschrift Jeske van Dongen in www.liederenbank.nl s. v. ‚treuren zo moet ik‘ (20.03.2024).

Trauern muss ich Tag und Nacht und schmerzliches Verlangen erleiden.
 Das Leiden, das mich umfangen hat, würde ich gern fortschieben.
 Kummer trifft mich so häufig, und Trauer hält mich in ihrer Gewalt,
 doch ich kann dem nicht entgehen.

Die Tendenz des geistlichen Liedes ist: Das Leben in dieser Welt ist eine Qual. Erst wenn das Ich diese Welt verlassen kann, wird sein Leiden ein Ende haben. Die weltliche Fassung sieht den Grund der Qual nicht in der diesseitigen Welt an sich, sondern im Geschwätz der Neider, das die Liebenden voneinander trennt. Das Ich wünscht der Geliebten aus seiner Trauer heraus alles Gute und Gottes Segen. Die erste Strophe lautet:

*Trueren moet ick nacht ende dach
 Ende lijden also groot verlanghen
 Om een die liefste die ick oeyt sach
 Si heeft mijn herteken bevanghen,
 Doorschoten heeft zijt also menichfout.
 Si heeft mijn herte in haer ghewout,
 Na haer staet mijn verlanghen.²³*

Trauern muss ich Tag und Nacht
 und ein so großes Verlangen erleiden
 nach einer der Liebsten, die ich je sah.
 Sie hat mein Herzlein gepackt,
 durchschossen hat sie es so oft.
 Sie hat mein Herz in ihrer Gewalt
 Nach ihr steht mein Verlangen.

Trotz der recht unterschiedlichen Aussagen ist der Wortlaut beider Fassungen in manchen Versen identisch. Beide singen aus Sehnsucht und aus Schmerz wegen einer Trennung.

Die weltliche Variante²⁴ erscheint im sechzehnten Jahrhundert in zwei gedruckten Liederbüchern: im *Antwerpener Liederbuch* von 1544/45²⁵ und im *Aemstelredams amoreus lietboeck* (1589)²⁶. Handschriftlich aufgezeichnet ist es in den Liederhandschriften Berlin, mgf 752²⁷, Berlin, mgq 612²⁸ und der *Liederhand-*

²³ Antwerps Liedboek (Anm. 2), Bd. 1, S. 330–331, Nr. 147.

²⁴ Für Texte oder Editionen der im Weiteren genannten Handschriften und Drucke vgl. www.liederenbank.nl s. v. ‚treuren zo moet ik‘ (20.03.2024).

²⁵ *Antwerps Liedboek* (Anm. 2), fol. 81r–v.

²⁶ *Aemstelredams amoreus lietboeck* (Anm. 6), pag. 158.

²⁷ Berlin, SBB-PK, mgf 752, fol. 66r (ca. 1568).

²⁸ Berlin, SBB-PK, mgq 612, fol. 41r (zwischen 1574–1591).

*schrift Venlo*²⁹, darüber hinaus in drei *Alba*: im *Album Overijssel*³⁰, im *Album van Lynden*³¹ und im *Album Beers*³². Die weltlichen Fassungen weisen untereinander große Variationen auf, die sich teilweise schwer erklären lassen. So sind die Fassungen im *Antwerpener Liederbuch* und im *Album Beers* einander ähnlich, aber die Reihenfolge der Strophen ist völlig anders. Die Fassungen in Berlin, mgf 752 und in den *Alba Overijssel* und *Van Lynden* zeigen manche Übereinstimmungen, selbst die gleiche Strophenfolge, aber es gibt kaum nachvollziehbare Umstellungen von Wortgruppen und ganzen Versen. Beim Lesen entsteht der Eindruck, als ob das ganze Gedicht zur Verfügung stand, doch wurden die Teile miteinander vermengt, solange nur die Reime mehr oder weniger unversehrt blieben. Die immer wieder vorgeschlagene Erklärung der mündlichen Überlieferung ist zwar nicht falsch, aber viel zu ungenau. Anscheinend war das Lied in bestimmten Kreisen so populär, dass man es versweise oder auch strophenweise rekonstruierte. Vielleicht als eine Art Gesellschaftsspiel, so wie es heutzutage noch geschieht, wenn mehrere Leute gemeinsam versuchen, sich an ein Lied zu erinnern, von dem die einen noch einige Verse und die anderen einige andere oder alle übrigen kennen.

Im Fall einer derart breiten und stark variierenden Überlieferung ohne klare ‚Normalfassung‘ ist schwer zu sagen, ob eine Variation ein Zufall, ein Fehler, eine Übernahme aus anderen unbekanntem Quellen oder ein persönlicher Eingriff ist. Eine Bewertung der unterschiedlichen Fassungen und Aussagen über private Vorlieben der Eintragenden ist darum schwierig.

3 Die Funktion der Alba-Lieder

Eine nicht endgültig beantwortete Frage lautet, wozu Lieder eigentlich in *Alba* eingetragen wurden, vor allem, da fast nie Noten hinzugefügt wurden.³³ Das Fehlen von Noten ist an sich nicht ungewöhnlich, weil Noten in weltlichen Liederbüchern des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht üblich waren. Hin und wieder, aber nur in einem kleinen Teil der *Alba*, tauchen Melodiehinweise auf.³⁴ Dass manche

29 Brüssel, KBR, Ms. II 144, fol. 17r und fol. 99r.

30 Leiden, UB, BPL 2912, fol. 200r. Digitalisat: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:3219102> (20.03.2024).

31 Arnhem, Gelders Archief, Familie Batenburg/Van Basten Batenburg, Ms. 3067 eb 28, fol. 35v.

32 Den Haag/s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 153 J 53 (1587–1600), fol. 77r.

33 Aus *Alba* bis 1600 ist mir nur ein einziges mittelniederländisches Lied mit Noten bekannt (*Album Johannes Rademaker*, Gent, UB, Ms. 2465, fol. 170v).

34 Siehe zu Melodiehinweisen und ihrer merkwürdigen Verteilung über *Alba* Clara STRIJBOSCH: *Vare wel dur luf. Tune indications in sixteenth-century songs*. In: *Early modern Low Countries* 6

Texte Lieder sind, lässt sich lediglich aus der Tatsache ableiten, dass es viele Konkordanzen zu Texten gibt, die eindeutig Lieder sind, was Titel wie „*chanson*“ oder „*liedeken*“ bestätigen.³⁵ Man kann also davon ausgehen, dass die eingetragenen Texte zum Singen bestimmt waren. Ob man sie vor oder nach dem Singen notiert hat, ist unklar.

Die Mehrzahl der *Alba*-Lieder waren Liebesklagen, von denen wenigstens die Hälfte altbekanntes Material verwendet.³⁶ Eine häufig vertretene Idee ist, *Alba* seien ‚Werbungsbücher‘, in denen die Einträge von Männern als Waffen im Streit um die Besitzerin des jeweiligen Albums gedient hätten. Die These scheint verlockend, da die meisten *Alba*-Besitzerinnen zu dem Zeitpunkt, an dem sie ihr Album begannen, im heiratsfähigen Alter waren.³⁷ Als Mittel der Werbung können und werden manche Texte der *Alba* tatsächlich funktioniert haben, doch verdeckt diese Sicht einen Teil der anderen Funktionen. Dass es davon mehrere gab, wird schon aus der Tatsache ersichtlich, dass auch ältere weibliche Familienmitglieder oder sogar Besitzerinnen dieser Büchlein selber schmeichelnde, mithin werbende Liebeslieder notiert haben. So schreibt z. B. Margaretha Haghen, Besitzerin des *Album Overijssel*, ein Lied in ihr eigenes Album mit dem Incipit: *Herz leff voll groes zo aller stund* [‚Herzensgeliebte zu aller Stund voller Schmerz‘, fol. 196v], oder ihre (Groß-)Tante Alynna Mülert trägt ein Lied mit folgenden Zeilen ein: ‚Es lebt keine als die Herzallerliebste allein/ die ich mehr als andere liebe/ Du bist meine einzige Krone auf Erden‘ (fol. 186v).³⁸ Derartige Lieder wurden möglicherweise verwendet, um erwünschte oder schon bestehende affektive Beziehungen zwischen Familienmitgliedern anzudeuten, oder einfach, weil sie dem Wunsch nach Liebe oder Heirat Ausdruck verliehen. Oder sie könnten von Schwestern, Tanten oder Nichten als Material über ein Thema, das die jungen *Alba*-Besitzerinnen offenkundig sehr beschäftigte, verschenkt worden sein.

Dass sie an Liebe interessiert waren, wird in den *Alba* mit Liedern überall sichtbar. Nicht nur sind die meisten Lieder Liebesklagen, es gibt auch alle mög-

(2022) = A Renaissance for Alba Amicorum Research. Hg. von Sophie Reinders und Jeroen Vandomele, S. 51–70, hier S. 60 f.

35 STRIJBOSCH (Anm. 11), S. 205. Es wurden nur *Alba* vor 1600 mit mindestens drei mittelniederländischen Liedern berücksichtigt. Die meisten *Alba* enthalten eine erhebliche Menge an französischen Liedern (Französisch war die Sprache des niederländischen Adels). Über diese Kriterien siehe STRIJBOSCH (Anm. 8), S. 80; Listen mit Incipits, Titeln und Konkordanzen von diesen 500 Liedern in *Alba* bis 1600 unter <https://doi.org/10.17026/dans-xf7-zwyn> (20.03.2024).

36 Zahlen in STRIJBOSCH (Anm. 11), S. 204–05.

37 REINDERS (Anm. 9), S. 111–15 und S. 376–82, und kritischer STRIJBOSCH (Anm. 11), S. 190–192.

38 Die Verse sind im Album *Overijssel* kaum lesbar. In dem entsprechenden Lied im Album *Van Besten* (fol. 22v) (Incipit *Voel hats unde nits hab ick its*) lauten sie: *Dar lef doeck kein dan die harts allerlijste alleynne / De ijch voer anderen mijnne / Du bist mijn kroene op erden*.

lichen anderen Einträge, die auf das Liebesthema anspielen: verknotete Initialen, Liebesknoten, Herzchen, Sprüche oder Texte über Cupido, Venus oder sonstige mit der Liebe verbundene Figuren. Liebe muss für die (meistens jungen) *Alba*-Besitzerinnen ein höchst anziehendes Sujet gewesen sein, umso mehr, als eine Heirat die einzige Lebensperspektive für adelige junge Damen war – wenn sie nicht ins Kloster eintreten wollten. Das Verhältnis von Liebe und Heirat war dabei durchaus prekär grundiert: Einerseits herrschte Übereinstimmung darüber, dass gegenseitige Zuneigung die erwünschte Harmonie einer Ehe förderte. Andererseits war die Liebenschaft eines Mädchens ohne Eheaussicht geradezu ein Schreckgespenst für adelige Familien. Oder, wie Sophie Reinders es formuliert: „Adelige Männer konnten mittels ihrer Taten Ehre erwerben, junge Frauen konnten sie vor allem verlieren.“³⁹ *Alba* haben auf solchen sozialen Minenfeldern vielleicht wie ‚Spielplätze‘ funktioniert, auf denen die Möglichkeiten der Liebe zunächst schriftlich – gewissermaßen im Trockenen – kennengelernt und eingeübt wurden, um dann bei Gelegenheit die Temperatur der gegenseitigen Affektionen und Antipathien auch praktisch zu messen. Dabei wird Altbekanntes für eigene Zwecke eingesetzt; und falls mündlich vorgetragen oder in Anwesenheit von anderen in ein privates Büchlein eingetragen, werden Blicke und andere Körperzeichen vieles scheinbar Konventionelle in eine persönliche Aussage verwandelt haben. Daher kann der Eintrag eines Liebeslieds alles Mögliche bedeuten: Spaß, Zuneigung, Spiel, Probe oder Verführungsversuch.

Aus den materiellen Gegebenheiten der *Alba*, die Lieder enthalten, wird eines offensichtlich: sie sind als Liederbücher zum gemeinsamen Singen kaum geeignet. Dafür sind die Büchlein zu klein und die Handschrift oft viel zu unleserlich. Vielmehr wurden die Lieder wohl bei Gelegenheit eines Rendezvous oder Festes auf Bitten der Besitzerin eingetragen. Es ist auch denkbar, dass Besucher oder Besitzerinnen die Lieder, die man vorher zusammen gesungen hatte, als Geschenk oder zur Erinnerung eintrugen. Sie sind Zeugen einer lebendigen Geselligkeitskultur in Häusern der *Alba*-Besitzerinnen.

Ein schönes Beispiel für derartige Anlässe ist das folgende Lied, eines der seltenen italienischen Lieder in Frauen-*Alba*:

*Aqua madonna al foco
che brusa dentro
et tu' lo pillu in ioco
dello giornno che io ti viddo
o princessello
sempre ho sentuto
el foco in ello mio corre*

39 REINDERS (Anm. 9), S. 138–145, Zitat S. 138.

*o douce o douce amore
 mostre me questi ochij
 et fame uno fauore*

Wasser, Madame, aufs Feuer
 das drinnen brennt,
 du spielst ein Spiel mit mir.
 Seit dem Tag, dass ich dich sah,
 o Prinzessin,
 habe ich immer
 das Feuer im Herzen gespürt
 o süße, süße Geliebte
 schenke mir diese Augen [?]
 und gewähre mir eine Gunst.

Diese Zeilen erinnern an zwei Strophen in Liedern, die von Orlando di Lasso vertont wurden: Die Villanelle *Madonna mia pietà*, und die *Moresca Hai Lucia*.⁴⁰ Über das Lied im *Album Overijssel* wurde ein Herz gezeichnet, mit eingeschriebenem M (Margaretha?) und darum herum die Initialen J. B. E. Es gehört anscheinend zu einer Zeichnung auf der nächsten Seite (fol. 183, Abb. 9.1 im Anhang, S. 230), wo inmitten einer Menge an Namen, Sprüchen und der wiederholten Jahreszahl 1564 eine Dame Wasser auf ein Feuer gießt, in dem ein (ebenfalls mit Inschriften versehenes) Herz brennt; mit dem Schürhaken in der anderen Hand facht die Dame das Feuer an. Über ihrem Kopf steht geschrieben: *Ich geite nacht unde dach / ehr ich das hertze leeschen mach* [„Ich gieße Tag und Nacht, bevor ich das Herz löschen kann“].⁴¹ Oben auf die Seite hat jemand geschrieben: *Frisch frolych vnd fin / by guden geselle / by den kolden win* [„Frisch, fröhlich und fein, bei guten Gesellen und kühlem Wein“]. Vermutlich spiegelt dieses Blatt ein geselliges Treffen im Jahre 1564 bei Margaretha Haghen wider, der Besitzerin des *Album Overijssel*. Auch andere Beiträge in *Alba* zeugen von einer gepflegten Geselligkeitskultur im häuslichen Umfeld der *Alba*-Besitzerinnen: Rätsel und Rätselspiele, wie z. B. das Rebus *hoed ty voir roemers* (hüte dich vor Aufschneidern) im *Album Van Lynden*, fol. 69r (Abb. 9.2 im Anhang, S. 231) oder Würfelspieltexte, wo zu einem bestimmten Wurf von drei Steinen (666, 555 usw.) kurze Texte erscheinen. Sie können ganz harmlos sein, wie

⁴⁰ *Album Overijssel* fol. 182v; ausführlicher in Clara STRIJBOCH: Orlando di Lasso in Vollenhove? In: *Madoc* 27/1 (2013), S. 28–33.

⁴¹ Über die Übereinstimmung dieser Zeichnung mit dem Bild, das als *Rheinischer Liebeszauber* bekannt ist (jetzt Leipzig, Museum der Bildenden Künste) und auf dem ebenfalls eine (hier nackte) Dame ein Feuer mit brennendem Herzen gleichzeitig anfacht und löscht, siehe Martine MEUWESSE: De magie van de liefde: De Liebeszauber uit Leipzig onder de loep. In: *Madoc* 33/2 (2019), S. 68–81.

*Dyn leydt nympt eyn ende daer beneffen,
Ghodt wyl dych eer unde ghuedt gheffen
Das alsoe vele und mennychvoldt
Als daer bloemen staen yn das ghrone wolth⁴²*

Dein Leid nimmt ein Ende dort unten
Gott wird dir Ehre und Gut(es) geben
So viel und mannigfaltig
Wie Blumen im grünen Wald stehen.

aber auch weniger unschuldig:

*Dyn schoenheyt und dyn gebere
wyl dijch noch quellen sere
unde ym groesze smertze brenghen
wolstu dat nycht anders gehenghen⁴³*

Deine Schönheit und dein Benehmen
werden dich noch sehr quälen
und in große Schmerzen bringen
wenn du nicht etwas anderes zulassen willst.

Manche Verse in Würfelgedichten legen nahe, dass gutes und schlechtes Benehmen in Sozialverhältnissen wie unter einem Brennglas studiert wurden. In der *Darfelder Liederhandschrift* (fol. 105r) endet das gesamte Würfelgedicht mit dem Vers: *Dusse Kurtzwyle hait also ein ende* [„Dieser Zeitvertreib ist hier zu Ende“] – es wurde also als ein Spiel betrachtet, das man vermutlich in Gesellschaft ausübte. Wenn junge Damen und vielleicht auch Herren dieses miteinander spielten, ist leicht vorstellbar, dass gewisse Kommentare nicht zur guten Stimmung unter den Beteiligten beitrugen. Spiel, Liebe, Geselligkeit: sie hatten auch ihre scharfen Kanten.

Das zeigen auch manche Liebeslieder, die nicht über Wonne, sondern über Leid und Kummer sprechen, sehr oft auch über Rivalen und Verleumder. Diese Störenfriede der Liebe gehören einerseits zur üblichen Ausstattung von Liebesliedern – das oben erwähnte Falkenlied und das Lied *Trueren moet ick nacht ende dach* sind auch in diesem Sinne musterhafte Beispiele zeittypischer Liebeslieder –, andererseits können solche Topoi des Dissens außertextuelle Realitäten anklingen lassen, in die junge Frauen in adeligen Familien eingebunden waren. Darauf zielt

⁴² *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 204r–211v, hier fol. 205r. Ein ähnliches Würfelgedicht steht in der *Darfelder Liederhandschrift* (Anm. 4), fol. 102r–105r. Siehe zu diesen Texten Clara STRIJBOSCH: Dobbelseenspelletjes voor adellijke meisjes. In: *Madoc* 27/2 (2013), 97–103.

⁴³ *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 204r.

wohl mancher Eintrag. Im *Album Stepraedt* etwa stehen die Verse: *Ick wol dat die klappers ton /gen spleten / die quaet segen eer sij dat weten* [„Ich wünschte, dass die Zungen der Verleumder sich spalteten, die Böses reden, bevor sie es wissen“], und dazu:

*Men vijnt gheen quader fenijn
Dan vrunt te schijnen ende viant te zijn
Slangen en Aderen sijn boese fenijn
Doch vijntmen klapper tongen, die arger zijn*

Man findet kein schlimmeres Gift
als Freund zu scheinen und Feind zu sein,
Schlangen und Nattern sind ein übles Gift,
doch man findet Verleumderzungen, die schlimmer sind.⁴⁴

Das *Album Clara van Beers* bewahrt folgende Verse:

*Ghi niders fell van doene
Van tvians saet moecht ghij woll zijn
Eyn slacht die scorpioene
die met den poerst pryck haer fenijn*

Ihr Neider, grausame Täter,
Von des Feindes Saat dürft Ihr wohl sein,
Ihr gleicht den Skorpionen
die mit der Brust ihr Gift spritzen.⁴⁵

Auch zahlreiche Kommentare deuten an, dass die Begegnungen im Kreis der *Alba*-Besitzerinnen nicht immer ohne Irritationen verlaufen sind. So trägt Eva van Depenbrock ins *Album van Besten* (fol. 49r) ein: *Halt dich rein, achte dich klein, si gerren allein, mach doch nicht zügmein* [„Halte dich rein, achte dich gering, sei gerne alleine, mach dich nicht zu gemein“], worauf eine andere Hand hinzufügt: *met scri-vers* [mit Schreibern].⁴⁶ Möglicherweise war der Kommentator der Meinung, dass Eva selbst sich Beiträgern gegenüber zurückhaltender sein sollte.

⁴⁴ *Album Stepraedt*, Arnhem, Gelders archief, Ms. 412, fol. 128v. Siehe Illustration 4 in Clara STRIJBOSCH: Kijk uit voor de ooievaar! Kletsers en kleppers. In: *Madoc* 27/3 (2013), S. 166–170, hier S. 168.

⁴⁵ *Album Clara van Beers*, Den Haag/s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 153 J 53, fol. 41r.

⁴⁶ *Album Maria van Besten*, Zwolle, Stedelijk Museum, Ms. 773, fol. 49r.

Wirklich aggressiv sind manche Einträge in einer der am reichsten kommentierten Sammlungen, im *Album Joanna Bentinck*, wo auf drei Lieder eines Adam van Heerdt in anderer Hand die Verse folgen:

Jonckheer ghij sijt amouereus uither maeten / Maer ich sorge 't en sal u niet baten [Jungfer Mann, Sie sind über die Maßen verliebt / aber ich werde dafür sorgen, dass es nichts fruchten wird].⁴⁷ Derartige Kommentare bekräftigen, dass es in Sachen Werbung und Liebe nicht immer nur um Rosenduft und Mondschein ging.

Ein *Album Amicorum* aus dem ostniederländischen Raum, das *Album Overijssel* (1551–1590), enthält neben volkssprachlichen Liedern – ebenfalls fast ausnahmslos Liebeslieder – auch kolorierte Zeichnungen, die eine besondere Vorliebe für Dorniges in Liebes- und Gesellschaftsangelegenheiten verraten. Auf fast allen Zeichnungen sind Streitereien, Pfeile oder sogar schwere Stichwaffen zu sehen. Letzteres ist der Fall auf einer Illustration, auf der zwei elegant gekleidete Herren an einem Tisch einander mit Schwert und Dolch bedrohen.⁴⁸ (Abb. 9.3 im Anhang, S. 232) Einer von beiden hält in der einen Hand einen Dolch, in der anderen eine Wein- oder Bier-Kanne. Auf dem Tisch liegen u. a. Spielkarten, vor dem Tisch ein Hund. Darüber stehen schwer entzifferbare Zeilen:

*Wat dych sunt selten scheede [schende?]
Meynst du dat yck hab keyn he[...nde?/pe?]
Dat my bescheydt ytzunder-
Edder dusse kanne wyl maken wonder*

Wieso gibt es für dich selten Trennung,
Meinst du, dass ich kein Ende [??]/keine Hände habe,
Das mich jetzt trennt,
Es sei denn, dass diese Kanne Wunder bewirkt.

Sowohl das vorangehende als auch das folgende Lied sind eher harmlose Liebeslieder, die keinen Anlass zur Bebilderung martialischer Auseinandersetzungen bieten. Aber die Kombination von zwei Männern, Alkohol und Kartenspiel war auch im sechzehnten Jahrhundert nicht immer problemlos. Der zeichnerische Verweis auf potentiell Dramatisches macht die Kombination bildwürdig und textebenhüchtig.

Ebenso ungemütlich ist das Treffen zweier einander bedrohender Männer, wiederum bewaffnet mit Schwert und Dolch. Daneben steht eine Frau mit einem Taschentuch vor dem Gesicht. (fol. 96r., Abb. 9.4 im Anhang, S. 233). Die Beischrift neben dem (vom Betrachter aus gesehen) linken Mann lautet, ironisch: *Och wat*

⁴⁷ *Album Joanna Bentinck*, Den Haag/'s-Gravenhage, Hoge Raad van Adel, Spaen, Ms. 87b, fol. 17r. Siehe zu den Kommentaren im *Album Bentinck* ausführlicher REINDERS (Anm. 9), S. 397–406.

⁴⁸ *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 133r.

leedt dat hem geschijdt / De fyynn lyf by een anders fredt [„Ach, was für ein Leid ihm geschieht / sein schönes Liebchen schmust mit jemand anders“]. Das dem Bild vorausgehende und das nachfolgende Lied, eine Liebesklage und eine allgemeine Klage über Unglück, geben kaum Anlass zu einer solch angriffslustigen Zeichnung.

Das *Overijsseler Album* wurde nie herausgegeben; das ist bedauerlich, weil es nicht weniger als 65 Lieder enthält und 14 Zeichnungen mit ihren jeweiligen Beschriften.⁴⁹ Die Illustrationen sind wahrscheinlich alle von einer Hand, und die Besitzerin oder der Besitzer dieser Hand hatte wohl ein feines Gespür für die stacheligen Seiten der Geselligkeit, der in *Alba* des sechzehnten Jahrhunderts mit ihren vielen Liebesliedern so ausgiebig gehuldigt wurde.

Aber diese Dornen am Rosenstrauch des Liedguts können nicht den Blick auf eine Art der Freundschaftskultur verstellen, wie sie in den Häusern der *Alba*-besitzenden Damen gepflegt wurde. Gesungen haben sie über die Liebe, in all ihren Formen und Erscheinungen – so, als ob in der Welt nichts anderes vor sich ginge.

⁴⁹ Zu diesen gehört eine Zeichnung im *Album Overijssel*, fol. 45r, wo eine Frau auf einem Igel oder Stachelschwein und eine andere auf einem Skorpion aufeinander zugehen, bewaffnet mit langen Stichwaffen (siehe Abbildung 6, S. 169 in STRIJBOSCH, Anm. 34).

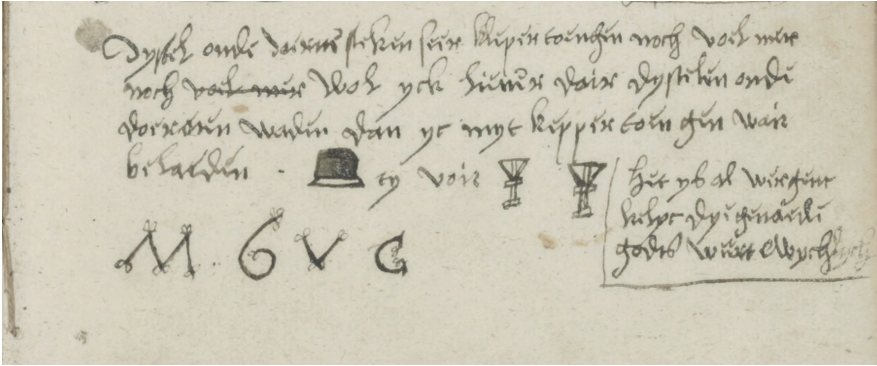


Abb. 9.2: *Album Lynden*, Arnhem, Gelders Archief, Familie Batenburg/Van Basten Batenburg, 3067 eb 28, fol. 69r



Abb. 9.3: *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 133r



Abb. 9.4: Album Overijssel, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 96r

Sonja Tröster

Für Braut und Bräutigam – Lieder zur Eheschließung im frühen sechzehnten Jahrhundert

Die Hochzeit gehört neben Taufe und Begräbnis zu den markanten gesellschaftlichen und religiösen Ereignissen im christlichen Lebenslauf. In der vormodernen Gesellschaft kennzeichnete die Heirat den Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein, die Loslösung aus dem Elternhaus und die Gründung und Verantwortung eines eigenen Hausstands. Dieser Schritt, der die soziale und ökonomische Zukunft der Ehepartner bestimmte, wurde selbstverständlich auch im sechzehnten Jahrhundert in verschiedenen Gesellschaftsschichten gefeiert und je nach den finanziellen Möglichkeiten der Familien des Brautpaares repräsentativ ausgestaltet.¹ Eine wichtige Konstante dieser Ausgestaltung vor allem in wohlhabenderen Kreisen bildete die Musik. Dem Charakter des Ereignisses entsprechend wurden Hochzeiten sowohl mit liturgisch gebundener Musik während der Hochzeitsmesse bzw. den Kirchgängen im Laufe der oftmals mehrtätigen Feierlichkeiten begleitet, als auch von Musik zu Einzügen, Banketten, Tänzern und Turnieren.²

1 Die Ehe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit wurde in der Literatur aus verschiedensten Perspektiven untersucht. Stellvertretend seien genannt Richard van DÜLMEN: Fest der Liebe. Heirat und Ehe in der frühen Neuzeit. In: Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung. Hg. von Richard van Dülmen. Frankfurt am Main 1988, S. 67–106; Lyndal ROPER: „Going to Church and Street“: Weddings in Reformation Augsburg. In: Past and Present 106 (1985), S. 62–101; Silvana SEIDEL MENCHI (Hg.): Marriage in Europe, 1400–1800. Toronto u. a. 2016; Rüdiger SCHNELL: Freundiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt am Main, New York 1998 (Geschichte und Geschlechter 23).

2 Einen Überblick zur Einbindung von Musik in Hochzeitsfeiern im deutschsprachigen Raum bieten Walter SALMEN: Musik und Tanz bei Hochzeiten im 15. Jahrhundert. In: Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I. Hg. von Walter Salmen. Innsbruck 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15), S. 21–35; Gerhard PIETZSCH: Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen. In: Anuario Musical 15 (1960), S. 21–62; Horst LEUCHTMANN: Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch/deutsch. München 1980. Zu ausgewählten Hochzeitsfeierlichkeiten informieren Paul WIEBE: Music, the Emblematic, and „The Mystery of Holy Matrimony“. In: The Musical Quarterly 82 (1998), S. 599–613; Robert LYNDELL: The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571. In: Early Music 18 (1990), S. 253–269; Paul WIEBE: „To adorn the groom with chaste delights“ – music and court wedding festivals in early modern Stuttgart 1575–1609. PhD Dissertation University of Michigan 2004. Daneben werden einzelne Kompositionen für Hochzeiten besprochen in Björn TAMMEN (Hg.): Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit von 1568 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 15.2016), <https://>

Die Tradition eines eigentlichen Braut- oder Hochzeitslieds, das speziell für einen solchen Anlass gedichtet, vertont, eventuell mehrstimmig gesetzt und zur Dokumentation sowie als Repräsentationsobjekt sogar gedruckt wurde, ist im deutschsprachigen Raum erst ab der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bekannt und scheint vor allem in urbanen, lutherisch geprägten Gebieten, etwa im Ostseeraum, verankert.³ Vereinzelt treten allerdings auch im frühen sechzehnten Jahrhundert Lieder auf, die auf die Eheschließung Bezug nehmen.⁴ Aus dem in Einblattgedrucken verbreiteten Liedrepertoire kann man etwa das Lied *Wjr singen unnserm bruder* aus *Ain schön New Lied/ Von dem Ehelichen stand* herausgreifen, das von Ambrosius Blarer gedichtet wurde.⁵

Der Holzschnitt auf dem Titelblatt der Publikation (siehe Abb. 10.1) illustriert im Kontext des Eheliedes die traute Zweisamkeit eines Paares. Dass es sich dabei offensichtlich um ein bereits etwas älteres Paar handelt, könnte unter Umständen auf ein gelungenes und langes Eheleben anspielen. Die Haube der Frau weist auf ihren Status als verheiratete Frau hin und die in ihrem Bauch sichtbare Figur kündigt eine Schwangerschaft an.⁶ Auf der folgenden Recto-Seite der Publikation ist die leicht variierte Melodie *Ich stund an einem Morgen* in Mensuralnotation abgedruckt,⁷ auf die das Lied neben weiteren als Tonangaben genannten gesungen

doi.org/10.25371/troja.v2016 (20.03.2024); Birgit LODES: Hör-Horizonte in Augsburg: Senfls *Missa super Nisi Dominus* als christologische Psalmexegese zur Zeit des frühkonfessionellen Pluralismus. In: Senfl-Studien 3. Hg. von Birgit Lodes, Stefan Gasch, Sonja Tröster. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 235–270.

3 Andreas WACZKAT: „So ists je besser zwey denn eins“: Repräsentation und Tugenddiskurs in Hochzeitsmusiken der Frühen Neuzeit. In: *Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim, Zürich, New York 2012, S. 341–363.

4 Zu Hochzeits- oder Eheliedern im vorreformatorischen Meistersang siehe Ulrike-Marianne SCHULZ: *Liebe, Ehe und Sexualität im vorreformatorischen Meistersang*. Göttingen 1995 (GAG 624), hier S. 145–205.

5 *Ain schön New Lied/ Von dem Ehelichen stand*. Augsburg: Philipp Ulhart um 1530. Eberhard NEHLSSEN: *Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*. Hg. von Gerd-Josef Bötte u. a. 1. Bd. Baden-Baden 2008 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 215), S. 207 (Nr. 524). Das Lied wurde um 1565 ein weiteres Mal als Flugschrift verbreitet, siehe NEHLSSEN, S. 206 f. (Nr. 523).

6 Die Illustration entstand ursprünglich sicherlich für eine andere Publikation und wurde hier wiederverwendet. Sowohl die Nimben der Figuren als auch die (nicht beschrifteten) Spruchbänder, die über dem Mann, der Frau und auch neben dem ungeborenen Kind angebracht sind, deuten darauf hin, dass die Darstellung ursprünglich vielleicht einem biblischen Kontext zugeordnet war.

7 Die Notation ist im Holzschnitt gedruckt und derselbe Druckstock wurde verwendet in Joachim ABERLIN: *Ain kurtzer Begriff und Innhalt der gantzen Bibel, in drey Lieder zu singen gestellt*. Augsburg: Philipp Ulhart 1534, fol. [A1] verso. Markus JENNY: „Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit“. Die neu entdeckte authentische Quelle des Liedes. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 13 (1968), S. 146–151, hier S. 151.



**Ain schön New Lied / Von dem
Ehelichen stand / inn der hernach
verzeichneten Melodey zu
singen gestelt.**

**¶ Du magsts auch singen wie
dise Lieder.**

Ir jung vnd thuß vn lappen / hören ain news ꝛc.
Kain edler frucht ward nye geborn ꝛc.
Die Sonn ist vns entplichen / die Stern ꝛc.
Der nym die weyß von der schlacht zu Toll.

WIr singen vnnserm brüder / vnnb
wünschen im gelück :| Der vor-
mals lag im lüder / bhafft mit des
Teufels strick. Der strick ist nun zerissen /
Gott hat jm gnad gethon / Was fleischlich

A ii

bunst hat bißsen / versteht in dem gewissen /
das ist verhailet schon.

Prover-
bio.ii.18 ¶ Wer finde ain weib, finde gütcs / zaigt an
geschüßlich kunst :| Er soll sein frölichcs
Pro.19. mütcs / waier hat Gottes gunst. Ain waid
lich weib in ehien / ist jrs mannes ain Fron /
Dum vertraw Got dem Herren / der kans
allain bescheeren / sprücht der weyß Salo-
mon.

Gene.2. ¶ Als bald Adam hers leben / ließ in Gott
nicht allain :| Ther jm zum ghillfen geben /
das weib von sein gebain. Kain freud tödt
licher leibe / kain lieb nit stercker ist / Als ich
es ench beschreibe / dann so ain Mann vnd
Weibe / Ehllichen wirt vermische.

Ephc.5. ¶ So zway ain fleisch seind worden / als
vns die schüft bekenen :| Ehe ist ain götlich
orden / waes nimbr gütcs ende. Gotz gibt
allain das deyhen / so man in bitten ehür /
Thür auch die sünd verzeyhen / sein Götcs
lich gnad verleyhen. helt vnnns auch all inn
hür.

Mat.19. ¶ Ain Mann wirt auch verlassen / Vatter
vñ Mütter schon :| Ir baider lieb sich maß-
sen / vnd sein weib hangen an. Widerumb

Abb. 10.1–3: *Ain schön New Lied / Von dem Ehelichen stand*. Augsburg: Philipp Ulhart um 1530, Exemplar: Berlin, SB, Hymn. 6928), fol. Ai recto, Aii recto-verso.

werden kann (siehe Abb. 10.2). Zunächst gibt das Lied vor, sich an den Bräutigam zu wenden: *Wjr singen vnnserm brüder / vnnnd wünschen jm gelück / Der vormals lag im lüder / bhafft mit des Teüfels strick*. In den weiteren Strophen wird jedoch deutlich, dass sich das Lied-Ich an einen größeren Adressatenkreis richtet und weniger persönliche Ratschläge für die Ehe erteilt, als die Ehe allgemein als eine von Gott gewollte (4. Strophe: *Ehe ist ain göttlich orden*) und daher erstrebenswerte Lebensform anpreist. Um die Legitimation der Ehe zu unterstreichen, sind in den Marginalien des Drucks die Bibelstellen vermerkt, die in dem jeweiligen Ausschnitt des Liedtexts ausgeführt werden (siehe Abb. 10.3). So beginnt das Lied mit einer Paraphrase auf einen Ausschnitt aus den Sprüchen Salomons, die das Finden einer (geeigneten) Frau als Glücksfall und göttlichen Willen deutet (2. Strophe). Es knüpft weiter bei der Schöpfungsgeschichte an, wie Gott Adam eine Frau zur Seite stellt (3. Strophe) und verschweigt nicht den Sündenfall (6. Strophe). Wie nach dieser Wendung ein gottgefälliges Eheleben zu führen ist, geht aus den folgenden Strophen hervor, in denen die Treue und Liebe gegenüber dem Ehepartner betont werden. Als Folge des gelungenen Ehelebens stellt das Lied schließlich den Ausblick auf zahlreiche Nachkommenschaft mit Berufung auf Psalm 128:3 (*Deyn weyb wird seyn wie eyn fruchtbar weynstock*)⁸ in Aussicht.

Diese gereimten Ehebetrachtungen lesen sich in vielen Punkten wie eine vereinfachte Liedparaphrase auf die Schriften Martin Luthers über den ehelichen Stand, in denen er zwischen 1519 und 1522 seinen Standpunkt zur Ehe entwickelte.⁹ Mit der Reformation wurde die Ehe als Lebensform aufgewertet und von Luther sogar als höchster Dienst an Gott gepriesen. In seiner Schrift *Vom ehelichen Leben* (1522) prangert er in einer kurzen Einleitung den bisherigen Umgang von geistlichen und weltlichen Instanzen mit der Ehe an.

*Den[n] der yamer/ durch Bäpstlich verdampfte gesetze/ also schendlich verwirret ist/ darzü durch hinlessig regiment/ beyde geystlichs vund [sic] weltlichs schwerts/ so vil grewlicher mißbreuch vnd yrriger felle sich drynnen begeben haben ... ich muß hynan/ die elenden verwirreten gewissen zü vnterrichten/ vnnnd frisch dreyn greyffen.*¹⁰

Ehelosigkeit, Keuschheit und Jungfräulichkeit, die von der spätmittelalterlichen Kirche unter Berufung auf den Kirchenvater Augustinus als oberstes Ideal des

⁸ Martin LUTHER: Der Psalter deutsch. Wittenberg: Lukas Cranach d. Ä. und Christian Döring 1524, fol. CXIIIr.

⁹ Aus den zahlreichen Schriften Luthers über die Ehe und das Eheleben sind hier folgende hervorzuheben: Martin LUTHER: Eyn Sermon von dem Elichen standt (1519). In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Joachim Karl Friedrich Knaake. Bd. 2. Weimar 1884, S. 162–171 sowie Martin LUTHER: Vom ehelichen Leben (1522). In: Ebd. Bd. 10, 2. Abteilung. Hg. von Karl Drescher. Weimar 1907, S. 267–304.

¹⁰ Martin LUTHER: Vom Eelichen Leben. Augsburg: Johann Schönsperger 1522, fol. Aii recto.

christlichen Lebens gepriesen wurden und zu denen sich der Klerus mit einem Keuschheitsgelübde verpflichtet, setzte Luther die Ehe als erstrebenswerteste christliche Lebensform entgegen.¹¹ Die Gründung einer Familie, das Haushalten und die christliche Erziehung bilden in Luthers Verständnis nicht nur den Kern des gesellschaftlichen Lebens, sondern stellen gleichzeitig den wertvollsten Dienst am Herrn dar. Die Sündhaftigkeit der Sexualität, die auch Luther nicht verneint, erfährt durch eine gute Eheführung – vor allem durch Treue und uneigennützig Liebe des Partners – die Gnade Gottes:

Un[d] das kain Eepflicht on sünd geschicht/ aber gott verschonet jr auß gnaden/ darumb/ das der Eeliche orden sein werck ist/ und behellt auch mitten vnnnd durch die sünd alle das gütt/ das er darein gepflantz vnd gesegenet hat.¹²

Diese Wertschätzung der Ehe, wie Luther sie formuliert, findet sich gleichermaßen in Blarers Lied vom ehelichen Stand. Wie Luthers Schriften soll es der Unterrichtung der *verwirreten gewissen* dienen, die in der Sorge leben, dass der Ehestand ihrem persönlichen Heilsweg im Wege stehen könnte. Blarers Lied scheint demnach – wie die Hochzeitslieder des späteren sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts – lutherisch geprägt und aus dem Geist eines reformatorischen Sendungsbewusstseins verfasst.

1 Die mehrstimmig gesetzten Braut- und Hochzeitslieder

Während bisweilen sogar zu lesen ist, dass es überhaupt keine altgläubigen oder katholischen Braut- oder Ehelieder gäbe,¹³ geht man in der musikwissenschaftlichen Literatur davon aus, dass eine ganze Reihe an Liedsätzen aus Anlass von Hochzeitsfeierlichkeiten komponiert wurde, unter anderem von Ludwig Senfl für

¹¹ Ausführlich ist die Entwicklung und Bedeutung von Luthers Eheverständnis vor dem historischen Hintergrund dargestellt bei Erik MARGRAF: Die Hochzeitspredigt der Frühen Neuzeit. München 2007, S. 49–99. Ich danke Gisela Kornrumpf für den Hinweis auf dieses Buch. Sehr umfassend widmet sich dem Themenkomplex Christian Volkmar WITT: Martin Luthers Reformation der Ehe. Sein theologisches Eheverständnis vor dessen augustinisch-mittelalterlichem Hintergrund. Tübingen 2017.

¹² LUTHER (Anm. 10), letzter Absatz.

¹³ Albrecht CLASSEN: Der Liebes- und Ehediskurs vom hohen Mittelalter bis zum frühen 17. Jahrhundert. Münster u. a. 2005 (Volksliedstudien Bd. 5), S. 322. Classen vermutet, dass man im altgläubigen Milieu über ein festes Themenmuster in der Tradition lateinischer Kirchenlieder nicht hinausging.

den altgläubigen, bayerischen Hof in München. Eine Auswahl dieser Liedsätze aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts möchte ich im Folgenden vorstellen.

Blarers Ehelied am nächsten stehen Kompositionen, die im Liedtext den Bund der Ehe oder eheliche Tugenden explizit nennen und daher eindeutig mit dem Themenkomplex Hochzeit und Ehe in Verbindung zu setzen sind. Solche Texte sind im hier untersuchten mehrstimmig gesetzten Liedrepertoire seltener anzutreffen; aus Senfls Liedschaffen sind immerhin vier Lieder dieser Art bekannt: *Der ehlich Stand* (SC S 47), *Mein freundlichs B.* (SC S 233), *Freundliches K.* (SC S 119) und *Man spricht was Gott zusammenfügt* (SC S 224).¹⁴ Auf die beiden erstgenannten Lieder möchte ich kurz eingehen.

Das Lied-Ich in *Der ehlich Stand* wendet sich nicht direkt an die Braut, sondern spricht in der ersten Strophe ein unbestimmtes Publikum an, bevor der Text in ein Gebet übergeht.¹⁵ Der Ehemann – als solcher hat sich das Lied-Ich zu erkennen gegeben (*anfangs meiner ehe*) dankt für die Gnade Gottes, der ihm eine Ehefrau beschert hat. Er bittet um Glück und Schutz für sich, seine Familie und seine Untertanen. Im Gegenzug verspricht er bis an sein Lebensende sittlich zu leben. Im Kehrsvers (*mein holdselige Jacobe*), der in der letzten Strophe zu *mein und meiner liebsten Jacobe* abgewandelt erscheint, offenbart der Ehemann den Namen seiner Gattin: Jacobe. Da sich das Lied-Ich mit der Bitte um Schutz für *hoffgesindt* und *unterthan* zudem als Oberhaupt einer Gemeinschaft zu erkennen gegeben hat, identifizierte die Senfl-Forschung *Jacobe* recht bald als Maria Jakobäa von Baden.¹⁶ Die Worte des Lied-Ichs wurden damit Wilhelm IV., Herzog von Bayern in den Mund gelegt, an dessen Hof Senfl spätestens ab Herbst 1523 wirkte. Die Hochzeit des Ehepaars fand bereits am 5. Oktober 1522 statt und obwohl die früheste bekannte Quelle des Liedsatzes erst aus dem Jahr 1544 stammt, ist seine Entstehung für diesen Anlass sehr wahrscheinlich.¹⁷

¹⁴ Die genannten Katalogzahlen beziehen sich auf Stefan GASCH, Sonja TRÖSTER in Zusammenarbeit mit Birgit LODES: Ludwig Senfl. A Catalogue Raisonné of the Works and Sources. 2 Bde. Turnhout 2019 (Épitome musical). Im Folgenden abgekürzt als SC für ‚Senfl Catalogue‘.

¹⁵ Das Lied ist in drei Quellen überliefert: RISM 1544²⁰ Nr. 9; RISM 1544²¹ Nr. 117 sowie in der Handschrift Ulm, StB, Von Schermarsche Familienstiftung 236, Nr. 35. Zitate aus dem Liedtext sind nach der Tenorstimme in RISM 1544²⁰ wiedergegeben.

¹⁶ Ludwig SENFLS Werke. Hg. von Theodor Kroyer. Leipzig 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern III/2), S. LXVIII; Ludwig SENFL: Sämtliche Werke. Hg. von Arnold Geering, Wilhelm Altweg. Wolfenbüttel 1937 (Erbe deutscher Musik 10), S. IX.

¹⁷ Der Buchhändler Hans Ott, der den Lieddruck RISM 1544²⁰ herausgab, scheint zwar nicht persönlich mit Senfl bekannt gewesen zu sein, in seinen Publikationen konnte er jedoch erstaunlich viele Kompositionen Senfls veröffentlichen, die sonst nur aus Münchner Handschriften bekannt sind. Royston Robert GUSTAVSON: Hans Ott, Hieronymus Formschneider and the *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg, 1537–1538). Ph.D. Dissertation University of Melbourne 1998, Bd. 1,

Ein Brautlied im engeren Sinn stellt *Mein freundlichs B.* dar, in dem das Lied-Ich die Braut direkt adressiert.¹⁸ In der einzigen Quelle des Senfl'schen Liedsatzes, der Publikation *Neue Deudsche Geistliche Gesenge CXXXIII*, die 1544 durch Georg Rhau in Wittenberg gedruckt wurde, ist nur eine Textstrophe überliefert, doch klingt der lehrhafte Charakter des Liedtextes darin bereits an.¹⁹

*Mein freundlichs B./ weil zu der Ehe/
mir geben bist/ zu dieser frist/
so hab jnn acht/ und wol betracht/
was sey der stand/ das Ehlich band/
und lerne wol/ was man thun oder lassen sol.*

Vier weitere Textstrophen dieses Liedes findet man bei einem anderen Satz abgedruckt, den Georg Forster komponierte und in seiner dritten Liedsammlung 1549 veröffentlichte.²⁰ In den ersten zwei bei Forster zusätzlich festgehaltenen Strophen werden bekannte Elemente des Hochzeitslieds aufgegriffen: Die Ermahnung, einander bis zum Tod beizustehen (2. Strophe) und die Begründung der Ehe mit dem biblischen Bezug auf Adam und Eva (3. Strophe). Tatsächlich scheinen nur diese drei Strophen zu dem ursprünglichen, von Senfl vertonten Lied gehörig, denn nur hier wird die Adressatin jeweils einmal beflissen angesprochen (*freun[d]lichs B.*, *hertz liebstes B.*, *holdseligs B.*) und auf diese Weise wäre auch das formale Kriterium von drei Strophen im formellen Liebeslied gewahrt. Mit der vierten Strophe ändert sich der Tonfall des Liedes: An die Stelle eines respektvollen Umgangs, der durch die stets mit preisenden Worten wiederholte Anrede unterstrichen wird, tritt ein autoritär gebieterischer Ton. Einen geschickten inhaltlichen Anschluss an das ursprüngliche Liedende bildet die erneute Erwähnung von Adam und Eva, die nun als Modell dafür dienen, dass sich die Frau dem Mann unterordnen solle (4. Strophe). Es sei

S. 56–61; John KMETZ: The Songs of Ludwig Senfl: the Sources, the Problems. In: Senfl-Studien 2. Hg. von Stefan Gasch, Sonja Tröster. Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 447–476, hier S. 453–459.

18 Die Adressatin dieses Liedes ist unbekannt. Katharina WALLMANN: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 1985, S. 224 f. nimmt an, dass ein Monogramm in Liedtexten immer als formaler Platzhalter fungiert; es stehe daher nicht für eine bestimmte Person. Im Gegensatz dazu komme dem Akrostichon eine dekorative und spielerische Funktion zu, da mit dessen Hilfe Namen preisgegeben und nicht verborgen würden.

19 RISM 1544²¹, Nr. 118. John Kmetz stellt die Zuschreibung des Liedsatzes an Senfl in dem von Georg Rhau initiierten Druck in Frage. John KMETZ: Da Jacob nun das Kleid ansah and Zurich Zentralbibliothek T 410–413: A well-known motet in a little-known 16th-century manuscript. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N. F. 4–5 (1984), S. 63–79, hier S. 72, Anm. 23.

20 Georg FORSTER: *Mein freun[d]lichs B.* In: RISM 1549³⁷, Nr. 7.

ihre Aufgabe, das Haus und seine Bewohner zu umsorgen, sie solle dabei aber stets Maß halten und dürfe ja kein anmaßendes oder hochmütiges Verhalten an den Tag legen (5. Strophe).

Blättert man im Tenorstimmbuch von Forsters Liedersammlung zur nächsten Seite, folgt der Liedsatz *Herzliebster Mann*, der ebenfalls Forster zugeschrieben und eng mit *Mein freundlichs B.* verknüpft ist.²¹ Die erste Strophe scheint sogar als Antwort auf das vorangegangene Lied konzipiert zu sein, da sich nun die Frau an den Mann wendet.

1. *Hertz liebster man/ was du wilt han/
dz will auch ich/ mei[n] trew versprich/
und leb gen dir/ nach deiner gir/
vnd willen dein/ mich halten fein/
dz helfff mir got/ der wol vns behúten vor not.*

Die Frau bestätigt in dieser Strophe das Treuegelöbnis, doch mit der zweiten Strophe kippt der Dialog in einen regelrechten Katalog an Vorschriften, die an das Gegenüber gerichtet sind:

2. *Bös gsellschaft fliehe/ dich von ihn ziehe,
einr frembden Sach/ nit frage nach/
was dich nit brendt/ laß ungeschend/
nachreden meyd/ ehr nicht abschneid/
biß hell und still/ vil schwetzen meyd: Das ist mein Will.*
3. *Dein wandel sey alß tadels frey/
dein bett mit zucht sey unverrucht/
bewar dein ehr/ lauff nit hinher/
bleib im hauß/ gehe mit mir drauß/
es sey den not/ wilt meinen willen thun/ halt diß pot.*

Nichts deutet konkret auf einen Wechsel der Sprecherrolle hin und man könnte meinen, dass mit diesen Worten die Frau – im Gegenzug zu den Ansprüchen des Mannes – ihre Forderungen an den Ehegatten richtet.²² Ich denke jedoch, dass auch in diesem Fall die abgedruckten Strophen nicht unbedingt zu einem Lied gehören. Die Strophen zwei und drei nehmen den gebieterischen Tonfall der Strophen vier und fünf von Forsters *Mein freundlichs B.* wieder auf und dürften eher aus demsel-

²¹ Georg FORSTER: *Hertz liebster man*. In: Ebd., Nr. 8

²² Soedeutet auch von Horst Brunner im Vorwort zu Georg FORSTER: *Frische teutsche Liedlein* (1539–1556). Dritter Teil (1549). Hg. von Kurt Gudewill und Horst Brunner. Wolfenbüttel, Zürich 1976 (Erbe deutscher Musik 61), S. VIII.

ben Gedankenkreis der bürgerlichen Moraldidaxe stammen. Ob Forster die beiden Liedsätze bereits mit allen abgedruckten Strophen im Kopf komponierte oder ob erst im Laufe des Druckprozesses den Liedern die weiteren Strophen beigegeben wurden, ist allerdings nicht mehr rekonstruierbar.²³

Die enge Verbindung der zwei aufeinander folgenden Lieder, die indirekt über die Zugabe von Liedstrophen zumindest gleichartiger Haltung bestätigt wird, unterstreicht Forster noch, indem er für *Hertziiebster man* die Melodie von Senfls *Mein freundlichs B.* übernimmt, was er für seinen Satz dieses Textes nicht getan hatte. Damit bildet Senfls Satz gleichsam ein Tertium comparationis, das die beiden Kompositionen Forsters verbindet, indem jeweils unterschiedliche Komponenten daraus zitiert werden. Die melodische Übernahme weist allerdings einige Abweichungen auf: Um die höhere Tonlage der Sprechstimme der Frau zum Ausdruck zu bringen, die doch zumindest in der ersten Strophe die Sprecherrolle einnimmt, transponiert Forster die Liedmelodie um eine Quinte nach oben und variiert sie deutlich im Mittelteil.²⁴

Während der Liedtext *Mein freundlichs B.* demnach die traditionellen Elemente des Ehediskurses – Einigkeit, lebenslange Treue und Gehorsam der Frau – aus der Sicht des Bräutigams aufnimmt, stellt *Hertziiebster man* eine Rarität im Repertoire des Ehelieds dar, da zumindest in der ersten Strophe die Braut zu Wort kommt. Es wäre interessant zu wissen, ob dieses Lied in seiner ursprünglichen Fassung weitere Strophen aus dieser Perspektive formulierte, eine Textkonkordanz ist jedoch nicht bekannt.

Neben diesen explizit auf Hochzeit oder Ehestand Bezug nehmenden Liedern wurde von der Forschung eine größere Zahl an Liedsätzen mit Akrostichon als

23 In der Vorrede zum ersten Band seiner Liedsammlungen weist Forster selbst darauf hin, dass er etliche Liedtexte bearbeitet und einige durch neu gedichtete ersetzt hätte. Die häufig zitierte Passage lautet: *Das auch der recht Text nicht in allen Liedlin vorhande[n]/ kan ich nit für/ dan[n] ich wol weiß/ wie grossen fleis ich lange zeit gehabt/ das ich die rechten text der Liedlin bekommen möcht/ hat aber nicht sein wöllen. Dieweil wir aber nicht der Text/ sonder der Composition halbe / die Liedlin in truck gegeben/ haben wir in die Liedlein/ darunter wir kein text gehabt (damit sie nicht on text weren)/ andere text gemacht/ Wiewol wir auch etlich text mit fleis/ als die fast ser vngereumbt gewest/ hinweg gethon/ vnd andere dafür gemacht* (RISM 1539²⁷, Tenor, fol. aiii verso).

24 Dennoch verbleibt die Melodie im Tenor und wandert nicht in den Diskant. Der symbolträchtige Einsatz des Parameters Stimmlage ist verschiedentlich zu beobachten, siehe Birgit LODES: *Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied Mein Frau Hilgart.* In: *Teutsche Liedlein* des 16. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer, Susanne Rode-Breyman. Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35), S. 157–199, hier S. 187; sowie zu Senfls *Quid vitam sine te* und dem anonymen *O mater nostra* in München, BSB, Mus.ms. 1503b Wolfgang FUHRMANN: *Senfl's Quid vitam sine te and the consolations of music.* In: *Senfl-Studien* 3. Hg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes, Sonja Tröster. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 211–233.

Hochzeitsmusik eingestuft. Akrosticha – wie auch Monogramme – sind im Lied keine Seltenheit, die Literatur zu diesem Thema ist dennoch relativ dünn gesät.²⁵ Übereinstimmung herrscht weitgehend dahin, dass ein Namensakrostichon sowohl eine:n Verfasser:in, eine:n Auftraggeber:in als auch eine:n Adressat:in bezeichnen kann.²⁶ Beispielsweise geht man im Falle der Lieder *Ach Jupiter hätt'st du Gewalt* von Adam von Fulda und *Lust hab ich g'habt zur Musica* von Ludwig Senfl (SC S 211) davon aus, dass das jeweilige Akrostichon die Verfasserschaft ausdrückt. In beiden Fällen bildet das Akrostichon den vollständigen Namen (Vor- und Nachname bzw. Name und Herkunftsbezeichnung) ab: bei Lesung des ersten Buchstabens jeder Strophe ADAM UON FVLDA und LUDWIG SENNFL. Häufig erscheinen auch die Namen fürstlicher Personen als Akrostichon – etwa derjenige Pfalzgraf Ottheinrichs in dem Liedsatz *Herr durch Barmhertzigkeit und Gnad* von Gregor Peschin. Verteilt auf Akrostichon und Telestichon ist über vier Strophen hinweg zu lesen „HERR-ZOG OT-HEIN PFALTZ-GRAFF-E BEY REIN“.²⁷ Mit dem Namen samt einer kurz gehaltenen Titulierung ist hier sicherlich der Adressat des Liedes benannt, bei dem es sich aber gleichzeitig um den Auftraggeber handeln könnte.

Eine Brücke zwischen der Existenz eines Akrostichons im Liedtext und dem Anlass Hochzeit wurde vor allem in der musikwissenschaftlichen Senfl-Forschung geschlagen. Senfl vertonte zahlreiche Liedtexte, in die weibliche Vornamen als Akrostichon eingewoben sind, wobei die Namen Anna, Maria und Maria Jakobäa

25 Arthur KOPP: Das Akrostichon als kritisches Hilfsmittel. In: ZfdPh 32 (1900), S. 212–244; Hans-Joachim MOSER: Renaissancelyrik deutscher Musiker um 1500. In: DVjs 5 (1927), S. 381–412, hier S. 382–384; Wilfried WITTSTUCK: Der dichterische Namengebrauch in der in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters. München 1987 (Münstersche Mittelalterschriften 61), S. 286–294 und S. 420–433; Harald HAFERLAND: Frühe Anzeichen eines lyrischen Ichs. Zu einem Liedtyp der gedruckten Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. Hg. von Gert Hübner. Amsterdam u. a. 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 37), S. 169–200, hier S. 181–83. Die einzige neuere umfassende Darstellung, die sich allerdings auf das Kirchenlied beschränkt, ist Ada KADELBACH: Das Akrostichon im Kirchenlied. Typologie und Deutungsansätze. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 36 (1996/1997), S. 175–207.

26 Als Richtigstellung gegenüber Adolf Thürlings, der alle Liedtexte mit Senfls Person verknüpfte (Adolf THÜRLINGS: Biographie. In: Ludwig Senfls Werke, 1. Teil. Hg. von Theodor Kroyer. Leipzig 1903 [Denkmäler der Tonkunst in Bayern III/2], S. XV–XCI, hier S. LXX–LXXII) argumentierte Wilhelm Altwegg dafür, dass ein Akrostichon auf eine Auftragsarbeit hinweisen würde. Arnold GEERING, Wilhelm ALTWEGG: Vorwort. In: Ludwig Senfl. Sämtliche Werke Bd. 2: Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen 1. Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1937. Wolfenbüttel, Zürich 1962, S. VII–X, hier S. IX.

27 In einer Intabulierung überliefert in RISM 1558²⁰, fol. 65v–66r. In diesem Tabulaturbuch Sebastian Ochsenkhuns, der wie Peschin am Hof Ottheinrichs wirkte, sind die vier Strophen notiert und das Akrostichon in Großbuchstaben hervorgehoben. Siehe auch KADELBACH (Anm. 25), S. 190–193.

am häufigsten auftreten.²⁸ Da Senfl seine Jugend in der kaiserlichen Hofkapelle verbrachte und nach Maximilians Tod an den bayerischen Hof in München wechselte, waren im Umkreis dieser Höfe rasch drei hochadelige Damen ausgemacht, die als mögliche Adressatinnen dieser Akrostichonlieder identifiziert wurden: die bereits erwähnte bayerische Herzogin Maria Jakobäa von Baden, Anna von Ungarn und Böhmen, die Gattin Ferdinands I. und schließlich dessen Schwester Maria, die als Königin von Ungarn bekannt ist. Alle drei vermählten sich in den Jahren 1521 und 1522, einem Zeitraum, in dem für Senfl nach dem Tod Maximilians I. und der Auflösung der kaiserlichen Hofkapelle 1520 keine feste Anstellung bekannt ist und davon ausgegangen werden muss, dass er sich auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstelle befand. Das Bild des Komponisten, der sich in dieser Situation mit Gelegenheitskompositionen auf Hochzeiten bei potenziellen zukünftigen Arbeitgebern vorstellte, wurde in der Senfl-Forschung vor allem von Martin Bente geprägt.²⁹

Für Maria Jakobäa, die bereits in *Der ehlich Stand* besungen wurde, dürfte Senfl in der Tat noch drei weitere Liedsätze komponiert haben, die jeweils das Akrostichon „Maria Jacobe“ tragen. Das sind ein vier- und ein fünfstimmiger Satz *Mach mich mein Glück* (SC S 215 und 216)³⁰ sowie *Man sing man sag* (SC S 223). In beiden Liedtexten wendet sich das Lied-Ich direkt an Maria Jakobäa und versichert sie seiner Liebe und ewigen Treue. In *Man sing man sag* wird mit der Hoffnung auf zahlreiche Nachkommenschaft wiederum ein Element des Hochzeitslieds aufgegriffen.

2 Zu den Adressatinnen

In der bisherigen Forschung wurden die Akrosticha weiblicher Vornamen in Senfls Liedsätzen ausschließlich mit Damen königlicher oder fürstlicher Herkunft identifiziert.³¹ Ich konnte jedoch unlängst zeigen, dass Senfl zumindest ein Lied bzw. einen ganzen Liedzyklus für die Tochter eines Augsburger Kaufmanns kompo-

²⁸ Sonja TRÖSTER: Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires. Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 10), S. 289–294.

²⁹ Martin BENTE: Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters. Wiesbaden 1968, S. 304–306.

³⁰ In RISM 1534¹⁷ tritt der vierstimmige Satz mit einem Kontrafakturtext *Mag ich mein Glück erwarten nicht* auf, der nur eine Strophe umfasst (daher ohne Akrostichon) und den Fortuna-Topos bedient. Der neue Text besitzt damit keinerlei Bindung mehr an die ursprüngliche Adressatin des Liedsatzes. Der entpersonalisierte Text ist dann in Forsters Liedsammlung von 1556 (RISM 1556²⁹) auch auf den fünfstimmigen Liedsatz übertragen worden.

³¹ Allein in der Forschung des neunzehnten Jahrhunderts wurden Akrosticha als biographische Quellen unmittelbar auf Senfl bezogen, vgl. Anm. 26.

nierte.³² Senfl schrieb insgesamt fünf Liedsätze, die die Lieder *Kein Adler in der Welt so schön* und *Es taget vor dem Walde* kombinieren. Liedsätze über dieselben beiden Vorlagen sind darüber hinaus von Arnold von Bruck und Jobst vom Brandt bekannt, ein weiterer ist – möglicherweise fälschlich – Adrian Willaert zugeschrieben.

*KEin Adler in der welt so schon/
schwebt lebt ob seinem gfider/
geziert ob er gleich für ein kron/
vnd brangt hin vnd herwider/
als du zart edle schöne frucht/
schwebst lebst ob allen weyben/
mit schönem berd/
lob ehr vnd zucht/
dabey must du mir bleyben.*

*Es taget vor dem walde/
steh auff Ketterlein/
die vogel singen alle/
steh auff Ketterlein holder bul/
haya ho du bist mein/
vnd ich bin dein/
steh auff Ketterlein.³³*

*Trübsal vnfal sey weyt von dir/
bist nicht darzu geboren./.
Orglen/ singen/ dergleich manier/
so züchtig speyst dein ohren/
dir wonet bey in rechter weyß/
mit ehr/ vernunfft vnd tugent/
dergleichen hast du grossen preyß/
vnd ziert gantz wol dein jugent.*

*Nachdem du so begnadet bist/
ob allen menschen auff erden./.
Gedenk derhalben sonder list/
ob mir genad möcht werden./.
vmb meine dienst so ich dir trag/
in steter lieb vnd trewen/
das soll glaub du mir all dein tag/
dich nyimmer mehr gerewen.*

*Von hertzen ich dir das zusag/
lug schaw vnd merck gar eben./.
Das ich souil ich kan vnnd mag/
dieweyl ich hab mein leben/
dir wil erzeygen alles das/
so deinem hertzen gefellet/
allein schaff peut mit mir etwas/
ich bin zum bot gestellet.*

³² Sonja TRÖSTER: Ein Lied für eine Augsburgerin: „Kein Adler in der Welt so schön“. In: Senfl-Studien 3. Hg. von Stefan Gasch u. a. Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 177–210.

³³ Der Liedtext *Kein Adler* ist nach dem Tenor, der Liedtext *Es taget vor dem Walde* nach dem Discantus secundus von RISM 1544²⁰, sechsstimmige Sätze Nr. 5, wiedergegeben.

Eine Verbindung zwischen den beiden Liedvorlagen bildet der Name Katharina – er erscheint im Liedtext *Kein Adler in der Welt so schön* als Akrostichon und in *Es taget vor dem Walde* lautet die zweite Textzeile „steh auff Ketterlein“. ³⁴ Das Akrostichon von *Kein Adler* ist innerhalb von Senfls Liedschaffen insofern ungewöhnlich, als es nicht allein einen Vornamen, sondern den gesamten Namen einer Frau preisgibt. Allerdings geschieht das so versteckt, dass man bisher dachte, dass der Liedtext, dessen vier Strophen singular in einem Lieddruck überliefert sind, mit dem Akrostichon „Ke-Trü-Na Von“ (Katharina von ...) unvollständig wäre.

Über eine außergewöhnliche Quelle des Willaert zugeschriebenen Liedsatzes war es mir möglich, die Besungene zu identifizieren. Bei dieser Quelle handelt es sich um fünf kreisförmige Zeichnungen, die heute in der Graphiksammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen verwahrt werden. ³⁵ Auf jedem dieser fünf Blätter ist jeweils ein:e Musizierende:r vor einer großen, perspektivisch in den Raum ragenden Tafel dargestellt (siehe Abb. 10.4). Und auf jeder der Tafeln ist wiederum eine Stimme der Komposition in Mensuralnotation aufgezeichnet, nach der die in antikisierte Gewänder gehüllte Figur im Vordergrund musiziert. Aus der Diskantstimme singt eine Frau, den Altus übernimmt ein Zinkenist, der erste Tenor erklingt auf einer Gambe, der zweite Tenor wird auf einer Schalmel geblasen und den Bass übernimmt ein Posaunist. Im Hintergrund und teilweise auch im Vordergrund finden sich architektonische Versatzstücke, zudem ist auf jeder Zeichnung ein Wappenschild in das Bild eingefügt. In den Feldern dieses Wappenschildes ist – wie im Liedtext *Kein Adler* – ein Adler präsent – einmal als halber, wachsender Adler und einmal als halber, gespaltener Adler. Das Wappen stellt ein Allianzschild dar, das sich aus den Elementen zweier Familienwappen zusammensetzt. Eines der Wappen gehört der Familie Adler, die im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts durchgehend zu den zehn wohlhabendsten in Augsburg zählte. Eine Tochter des Familienvaters Philipp Adler hieß tatsächlich Katharina und für ihre Hochzeit mit dem schlesischen Adeligen Georg von Logschau im Jahr 1534 entstanden die Liedsätze *Kein Adler in der Welt so schön / Es taget vor dem Walde*. ³⁶ Das Wappen

³⁴ „Ketterlein“ ist ein Kosenamen für Katharina.

³⁵ Erlangen-Nürnberg, UB, Graphische Sammlung, Inv.-Nrn. H62/B 1064–1068. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041583889-5>, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041584056-3>, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041584175-3>, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041584232-1>, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041584293-4> (20.03.2024).

³⁶ In den Quellen und in der Sekundärliteratur erscheint der Bräutigam unter verschiedenen Namensvarianten: Jörg, Georg, Jiří; Logschau, Lokschan, Lokšan, Loxan, Loxau, Luxau.



© Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

Abb. 10.4: Erlangen-Nürnberg, UB, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. H62/B 1064, Adrian Willaert (?), *Kein Adler in der Welt so schön / Es taget vor dem Walde, Primus Tenor*

der Logschau liefert auch die weiteren Elemente des Allianzschildes, das auf den Erlanger Zeichnungen festgehalten ist.³⁷

Erst nachdem ich den Namen der Besungenen über das Wappen identifiziert hatte, wurde offensichtlich, dass der Liedtext von *Kein Adler* doch zur Gänze überliefert ist und auch den vollständigen Namen der verheirateten Katharina preisgibt, nämlich Katharina von Logschau. Das scheinbar fehlende „Logschau“ verbirgt sich in der zweiten Liedzeile der vierten Strophe, die mit *lug schaw* beginnt.

³⁷ TRÖSTER (Anm. 32), S. 199–204.

Die frühesten bekannten Quellen sowohl von vier Senfl-Sätzen als auch von Arnold von Brucks Satz dürften in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Hochzeit entstanden sein. Diese Liedsätze Senfls sind singulär in einer Augsburger Handschrift, heute Wien, ÖNB, Mus.Hs. 18810, festgehalten. In den zum größten Teil von Bernhard Rem geschriebenen Stimmbüchern sind die den *Kein Adler*-Sätzen vorausgehenden Eintragungen im Diskant mit fortlaufenden Daten von September bis Oktober 1533 versehen, was auf eine Entstehungszeit dieser Einträge im unmittelbaren Vorfeld der Hochzeit von Katharina Adler hindeutet, die im Februar des folgenden Jahres stattfand; Arnold von Brucks Satz wurde im Herbst 1534 im Druck veröffentlicht, so dass auch diese Komposition mit großer Wahrscheinlichkeit für die Hochzeit entstand. Die gezeichneten Tondi sind dagegen aufgrund ihrer Stilistik wohl auf die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu datieren und scheinen daher erst Jahre nach der Hochzeit angefertigt worden zu sein.³⁸ Sie geben demnach keine Auskunft darüber, ob die Liedsätze für die Braut allein erklingen sind oder auch in einer schriftlichen Form als materielles Geschenk überreicht wurden.

Ein anderes bildliches Zeugnis, das möglicherweise die Frage nach der Überreichung des Brautlieds beantwortet und sogar das früheste Beispiel der hier erwähnten Brautlieder darstellt, bildet ein Gemälde (siehe Abb. 10.5). Wie die Erlanger Zeichnungen weist es auf eine Hochzeit im stadtbürgerlichen Milieu hin und erneut stammt die besungene Braut aus Augsburg. Die Beischrift *AM NEINTEN TAG IANVARI IM 1498 IAR ❖ IN DER GESTALT KAME[N] WIR ZU SAME[N] VIRWAR* auf dem originalen Rahmen des Gemäldes informiert darüber, dass das Bild aus Anlass der Hochzeit des Paares im Jahr 1498 entstanden ist.³⁹ Bei dem abgebildeten Brautpaar handelt es sich um Jakob Fugger, der auch den Beinamen der Reiche trägt, und Sibylla Artzt. Nicole Schwindt entdeckte, dass auf dem Blatt, das Sibylla Artzt in ihrer rechten Hand hält, die Diskantstimme von Paul Hofhaimers *Herzliebstes Bild beweis dich mild* notiert ist.⁴⁰ Auch wenn der Liedtext weder mit Akrostichon gearbeitet ist, noch darin Ehe oder Eheschließung direkt angesprochen werden,

³⁸ Peter DIEMER, Sonja TRÖSTER: Objektbeschreibung Altus und 2. Tenor eines Liedsatzes zur Hochzeit von Katharina Adler mit Georg von Logschau (Kat. Nr. 139). In: Maximilian I. 1459–1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Hg. von Heidrun Lange-Krach. Regensburg 2019 (Ausstellungskatalog Maximilian Museum Augsburg), S. 400 f.

³⁹ Thoman oder Hans Burgkmair d.Ä.: Hochzeitsbildnis des Jakob Fugger. Das Bild befindet sich im Privatbesitz (The Schroder Collection, London). Sabine HAAG u. A. (Hg.): Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. München 2011, S. 76 f., Katalognummer Nr. 37.

⁴⁰ Nicole SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel u. a. 2018, S. 198 f.



Abb. 10.5: Hans Burgkmair d.Ä., Hochzeitsbildnis des Jakob Fugger und der Sibylla Artzt (Schroder Collection London, als Dauerleihgabe im Holburne Museum, Bath)

scheint der Liedsatz im Umfeld der Hochzeit entstanden und deshalb im Bild zitiert zu sein. Vielleicht gab Jakob Fugger ihn für diesen Anlass bei Paul Hofhaimer in Auftrag, so dass das Lied für Sibylla Artzt eine besondere Bedeutung besaß. Und möglicherweise hatte sie den Liedsatz im Vorfeld der Hochzeit sogar tatsächlich in Form einer kalligraphisch gestalteten Abschrift – auf dem Blatt ist eine ausgezierte Initiale zu erkennen – von ihrem Gatten geschenkt bekommen.⁴¹ Sicherlich ist es kein Zufall, dass sie gerade die Diskantstimme in den Händen hält. Diese dürfte ihrer Stimmlage entsprochen haben und vielleicht hat sie das für sie komponierte Lied auch selbst mit Lautenbegleitung gesungen, wie es in Arnolt Schlicks *Tabulaturen Etlicher lobgesang und liedlein* intabuliert ist: *Ein stim zú singen die andern [auf der Laute] zwicken*.⁴² Katharina Adler, verheiratete von Logschau, für die Senfl die

⁴¹ Die frühesten heute bekannten Quellen für den Liedsatz stammen aus dem Jahr 1512: in Augsburg erschien der Lieddruck von Erhard Öglin RISM 1512¹ (Nr. 37), in Mainz druckte Peter Schöffer das Tabulaturbuch Arnolt Schlicks RISM 1512² (pag. 61 f.)

⁴² Der Diskant von *Herzliebstes Bild* ist in Mensuralnotation notiert, Tenor und Bass sind für die Laute in Tabulatur abgesetzt. RISM 1512², pag. 56 (Zitat der Anweisung), pag. 61 f. der Liedsatz.

Liedsätze *Kein Adler* komponierte, war jedenfalls eine musikalisch gebildete Frau, die sich sowohl im Gesang als auch im Spiel auf einem Tasteninstrument übte und zumindest im privaten Rahmen auch vor Gästen auftrat.⁴³

An kaiserlichen und herzoglichen Höfen wirkende Musiker wie Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl komponierten demnach Brautlieder – möglicherweise als Auftragskompositionen, als Zeichen der Ehrerbietung oder als Geschenk.⁴⁴ Sie fertigten solche Sätze sowohl für ihre Arbeitgeber im höfischen Milieu, aber auch abseits des Hofes für wohlhabende Bürger an.⁴⁵ Diese Brautlieder der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unterscheiden sich jedoch in mehreren Aspekten von den Hochzeitsliedern protestantischer Façon, die im selben Zeitraum entstanden. Sie dienen weniger der gesellschaftlichen Legitimation der Eheschließung oder zur Einführung in ein gelungenes eheliches Leben, sondern es handelt sich dabei in der Mehrzahl um personalisierte Kompositionen, deren Liedtext eine bestimmte Braut adressiert.⁴⁶ Das Lied-Ich verkörpert meist den Ehegatten, der mit den Worten des Liedes vor der Braut ein Eheversprechen ablegt oder ihre Gestalt und ihre Tugenden preist. Damit sind diese Liedsätze häufig schwer oder wie im Fall des Hofhaimers Liedes überhaupt nicht von Liebesliedern wie Preislied, Liebes- und Treueversicherung zu unterscheiden und aufgrund dieser Unsicherheit eignet sich der Begriff Brautlied für dieses Repertoire tatsächlich nicht als Bezeichnung eines eigenständigen Typus. Zumindest ab dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts scheint jedoch ein Bedarf an solchen personalisierten und individuell abgestimmten Liedsätzen bestanden zu haben, den besonders Komponisten aus höfischem Umfeld bedienten. Trotz der Maßanfertigung, die manche Liedtexte nahelegen, blieb das Repertoire in zahlreichen Fällen aber nicht auf den privaten oder zumindest höfischen Raum beschränkt, sondern die Überlieferung zeigt, dass die Liedsätze über handschriftliche Kopien oder gedruckte Liedsammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, wodurch sie auch bis heute erhalten sind. Nur in ganz wenigen Fällen wurden die Liedtexte für dieses ‚neue Leben‘ mit einem neuen oder zumindest

43 TRÖSTER (Anm. 32), S. 208 f.

44 Rob C. WEGMAN: Musical offerings in the Renaissance. In: *Early Music* 33 (2005), S. 425–437.

45 Den Bedarf an persönlich adressierten Liedern im Bürgertum bediente in Nürnberg auch Hans Sachs mit seinen Buhlliedern, siehe Julia-Maria HEINZMANN: *Die Buhllieder des Hans Sachs. Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*. Wiesbaden 2001 (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 38), S. 196–198.

46 In den protestantischen Hochzeitsliedern des späten sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wird die Namensnennung im Lied oder zumindest in der Publikation erneut wichtig, da sie einen noch stärkeren repräsentativen Charakter annahm. Siehe WACZKAT (Anm. 3), S. 342 f., insbesondere Anm. 7.

adaptierten, allgemein gehaltenen Text versehen.⁴⁷ Mit der öffentlichen Verfügbarkeit in Lieddrucken von Hans Ott oder Georg Forster konnten solche Liedsätze in einen neuen Funktionszusammenhang und – wie das Beispiel *Mein freundlichs B.* gezeigt hat – auch einen gänzlich neuen Dialog eintreten.⁴⁸

3 Braut- und Hochzeitslieder im Festverlauf

Die beobachteten unterschiedlichen Facetten von Hochzeitsliedern könnten natürlich ebenso mit einer unterschiedlichen Verortung dieser Lieder im Laufe eines Hochzeitsfestes in Verbindung stehen. Eine solche Verortung lässt sich allerdings aus heutiger Perspektive nur in sehr wenigen Fällen rekonstruieren, da die Quellen, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts über Hochzeiten berichten, in den meisten Fällen nur vage Angaben zur erklingenden Musik bereitstellen. Etwas besser informiert sind wir in der Regel über königliche und fürstliche Hochzeiten, da die Abläufe solcher Feste in Chroniken oder Berichten festgehalten wurden, um ein Bild der Feierlichkeit und des Prunks dieses Ereignisses in Erinnerung zu halten und auch dem nicht geladenen Publikum zu vermitteln. Im Allgemeinen geben diese Quellen sehr ausführlich wieder, welche Gäste anwesend waren, wie viele Pferde sich im Gefolge der Gäste befanden, wer die Braut in die Kirche oder zum Hochzeitsessen führte oder wie viele Gänge bei einem Mahl gereicht wurden. Auch die Präsenz von Musik im Ablauf der Geschehnisse wird häufig erwähnt. Während jedoch Pferde oder die Kleidung des Brautpaares und der anwesenden Gäste von den Berichterstatern meist mit großem Eifer gezählt und detailgenau beschrieben werden, sind die musikalischen Darbietungen fast ausschließlich mit formelhaften Formulierungen wie *groß aufblasen von trometen vnd hörbaucken, mitt mancherlay saytenspiel* oder *die miße ist gesungen durch die kgl. senger* festgehalten.⁴⁹

⁴⁷ Sonja TRÖSTER: Kontrafaktur und Medienwechsel: Ludwig Senfl, Hans Ott und Georg Forster. In: *Die Tonkunst* 8/2 (2014), S. 186–196, hier S. 189–192.

⁴⁸ Zur kommerziellen Facette von Liebesliedern siehe Nils GROSCHE: „Damit der jugent der bül lieder und fleyschlichen gesenge loß würde“: Zur Funktion von Liebesliedern in der Frühzeit der Populären Musik. In: *Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim u. a. 2012, S. 235–248.

⁴⁹ Johannes HASELBERG: *Die Stend des hailigen Römischen Reichs...* Augsburg: Silvan Otmar 1518, fol. D3v, fol. D4r sowie Protokoll des Lic. Johann Helmann, Gesandten der Reichsstadt Köln – Regensburg, 5. Juni bis 24. Juli 1546 (Köln, Historisches Archiv, K + R 101), zitiert nach Rosemarie AULINGER: *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Der Reichstag zu Regensburg 1546*. München 2005, S. 387.

Im Rahmen von fürstlichen Hochzeiten ist die Darbietung von Musik insbesondere beim Einzug und weiteren Zügen der Braut durch die Stadt, während der Bankette und schließlich zu Tanz und Turnier erwähnt.⁵⁰ Bei der zu diesen Gelegenheiten erklingenden Musik scheint es sich den Berichten zufolge meist um Instrumentalmusik gehandelt zu haben. Aufgrund der floskelhaften Beschreibungen bleibt jedoch meist unklar, welche konkreten Instrumente erklangen und selbst die Frage, ob es sich dabei um Blas- oder Saiteninstrumenten handelte ist nicht eindeutig zu beantworten.⁵¹

Über den Ablauf der Hochzeit von Wilhelm IV. von Bayern mit Maria Jakobäa von Baden, für die Senfl wie erwähnt gleich mehrere Braut- und Ehelieder komponierte, liegen keine ausführlichen Informationen vor, da die Hochzeit aufgrund eines Trauerfalls nur in kleinem Rahmen gefeiert wurde. In einem Hofkleiderbuch der Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V. (1508–1551) ist vermerkt:

*[...] ist niemant auf die hochzeit khommen, dan seiner gn. h. schweher, vnd brueder, auch ein Marggraf von Paden, dan es war vrsach halben nit vil freudt verhanden, daß die allt Marggräfin von Paden gestorben wahr [...]*⁵².

Jakobäas Mutter, die Markgräfin Elisabeth von Baden, war am 24. Juni 1522 gestorben und die Hochzeit am 5. Oktober 1522 lag somit noch in der Trauerzeit.

Eine mit großem Prunk gefeierte Fürstenhochzeit, die auch in einer Festbeschreibung festgehalten wurde, war dagegen jene des nachmaligen Pfalzgrafen Friedrich II. mit Dorothea von Dänemark und Norwegen, die im September 1536 in Heidelberg, der Residenz von Friedrichs Bruder Ludwig V. stattfand. Die gereimte Beschreibung der Vorbereitungen und der Durchführung der Hochzeit wurde von Peter Harer, dem Sekretär der kurpfälzischen Kanzlei in Heidelberg, verfasst und

50 Eine Zusammenstellung von Erwähnungen dieser Art siehe PIETZSCH (Anm. 2). Mit großer Regelmäßigkeit ist Musik zu den genannten Anlässen in der Beschreibung der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Markgraf Casimir von Brandenburg mit Susanna von Bayern (Augsburg 1518) erwähnt, siehe HASELBERG (Anm. 49).

51 Zur Verwendung des Begriffs „Saitenspiel“ um 1500 siehe Nicole SCHWINDT: Informelle Musikpraxis an Maximilians Hof. Spielräume für frühe Geigenensembles. In: Groß Geigen um 1500. Hg. von Martina Papiro. Basel 2020 (Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis 39), S. 53–72, hier S. 56–60. Zu Blasinstrumenten im städtischen Umfeld siehe Helen GREEN (heute: COFFEY): Defining the City ‚Trumpeter‘: German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c.1500. In: Journal of the Royal Musical Association 136 (2011), S. 1–31.

52 München, BSB, Cgm 1951, fol. 49r. Vgl. auch Katrin Nina MARTH: Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit. „Dem löblichen Hawss Beirn zu pesserung, aufnemung vnd erweiterung...“. München 2011 (Forum Deutsche Geschichte 25), S. 250.

in einer repräsentativen Abschrift überreicht.⁵³ Unter der Überschrift *Wie der Breutgam mit seyner braut zu Heidelberg eingeritten ist* erscheint in Harers Bericht etwa in der Mitte des Zuges ein Ensemble,⁵⁴ das den Einzug musikalisch gestaltet (fol. 21r–v, Z. 837–847):

*Aüff diese mit vast grossem schall
Zogen der pfaltzs Trommeter all.
Bliesen dapffer zür hörbaücken
Man hort dieselb weit erlaüten
Unnd so lieplich hell erklingen
Die trompten thetten sie erswingen
Bezirdt mit reyner seiden wadt
Bliesen durch aüss die gantze stadt
Mit abgewechselten stymmen
Schalten do ein frisch gedrymmeln
Erquickten so der menschen mǖt [...]*

Und auch auf dem weiteren Weg des Festzugs zum Schloss erwähnt Harer noch einmal: „*die Trommeter | Bliesen waidlich on underloss*“ (fol. 25v, Z. 1022 f.). Auf dem Schloss empfing der Hausherr Ludwig V. von der Pfalz die Braut, die Gäste bezogen die ihnen zugewiesenen Gemächer und nach einem Mahl begab man sich schließlich in die Kirche (fol. 32r, Z. 1308–1312):

*Daraüff thett man in dkirchen gan
Inn der viel süsßer stym erklang.
Te deüm Laudamüs⁵⁵ man sang
Und wart gelobt die trinitat
So den heyrat verfüget hat.*

Auch im Laufe der abendlichen Bankette traten zwischen den Gängen des Essens Musiker auf.

[Bankett nach der kirchlichen Trauung, fol. 37r, Z. 1513–1517:]
*Schawessen mit kostlicher Zir
Liess er der braüt auch tragen fir*

53 Die Handschrift befindet sich heute in der UB Heidelberg unter der Signatur Cod. Pal. germ. 337, online einsehbar unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg337> (20.03.2024). Siehe auch Gerhard PIETZSCH: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622. Mainz 1963 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 1963, Nr. 6).

54 Zu den bekanntesten Musikern im Dienst Friedrichs II. siehe PIETZSCH (Anm. 53), S. 626–628.

55 Man nimmt an, dass es sich dabei um die 12-stimmige Komposition Johannes Heugels handelte, siehe PIETZSCH (Anm. 53), S. 652

*Mit grossem schall der drommeten
Die vor den selben blasen thetten
Trommeter güt und kunstenreich [...]*

[Bankett am zweiten Tag der Hochzeit, fol. 58r, Z. 2439 f.:]
*Der pfeiffen klang unnd seittenspil
Machet dabey der kurtzweill vil*

Brautlieder werden in diesem Bericht nicht erwähnt und Gesang außerhalb der Kirche ist nur ein einziges Mal explizit genannt und zwar abseits des engeren Kreises der Hochzeitsgäste: Am Abend des zweiten Tages der Hochzeit (27. September), der mit dem Kirchgang, einem Turnier mit anschließendem Nachtmahl und einer Tanzveranstaltung ausgefüllt war, erklangen nach Harers Darstellung in der Stadt Saitenklang und süßer Gesang, mit denen die männlichen Gäste und Bewohner der Stadt ihren ausgewählten Damen hofierten (fol. 76r, Z. 3222–3226):

*Viel seyten klang und süsser stim
Hoffirten unden in der statt
An den orten do eyner hatt
Sein aüsserwelte lieb ameiss
Der dienet er mit gantzem vleiss.*

Da diese Darbietungen dem Brautpaar selbst nicht zu Ohren kamen, handelte es sich hierbei sicherlich nicht um Hochzeitsmusik im engeren Sinn. Harer erwähnt jedoch in einer anderen Passage des gereimten Festberichts Musik, ohne dabei Trompeter, Zinken oder Posaunen anzusprechen, die jeweils stellvertretend für instrumentale Musik gelesen werden können. Es handelt sich dabei um ein Ereignis im Rahmen des Banketts, das nach dem Hochzeitsgottesdienst am 26. September abgehalten wurde. Frauen und Männer speisten in getrennten Räumlichkeiten und Musik füllte die sich allein aus organisatorischen Gründen ergebenden Pausen zwischen den Gängen des Banketts (fol. 37v, Z. 1535–1539):

*Man hort viel süsser melody
Was in der müsick glernet frey
Artlichs mit rechter kunst unnd moss
Alles erklang mit hellem doss
Im sal und im Fraúwenzymmer.*

Braut- oder Ehelieder für diese Hochzeit Friedrichs und Dorotheas sind nicht bekannt, jedoch erscheinen die Bankette wohl als der wahrscheinlichste Ort, an dem solche Lieder erklingen sein könnten. Besonders im *Fraúwenzymmer* wäre die Darbietung von Brautliedern wie den von Senfl für Maria Jakobäa von Baden komponierten gut vorstellbar. Sie wären auf diese Weise bei Hochzeiten in Adelskreisen

in einem halböffentlichen Bereich der Festlichkeit angesiedelt, was dem Charakter der Liedsätze zu entsprechen scheint.

Auch im Rahmen von bürgerlichen Hochzeiten erklang Musik, und da wohlhabende städtische Familien bei diesen Festen danach trachteten, den adeligen Kreisen nachzueifern oder das Fest an sich überbordend prächtig zu gestalten, legten die Freien Reichsstädte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Rahmenbedingungen für die Ausgestaltung fest. In solchen Hochzeitsordnungen, wie sie etwa aus Augsburg bekannt sind, wird festgehalten, dass die Ehe in der Kirche (und nicht in Häusern oder Winkeln) geschlossen werden soll, welche Verwandten und wie viele Gäste zu Stuhlfest (der Verlöbnisfeier) und der Hochzeit eingeladen werden dürfen oder wie viele Gänge das Gastmahl umfassen darf.⁵⁶ Ein eigener Abschnitt dieser Hochzeitsordnungen ist der Verwendung und Entlohnung von Musikern während des Fests gewidmet: *Von den Stattpfeiffern vnd Spielleutten*.⁵⁷ In den Augsburger Ordnungen aus den Jahren 1532 und 1540 wird die Besoldung der Stadtpfeiffer zum Stuhlfest, dem Hochzeitstag selbst und dem Nachhof, dem Tag nach der Hochzeit, geregelt, die neben den Mahlzeiten jeweils einen halben bis zu zwei Rheinische Gulden betragen darf. Die exemplarisch als Pfeifer oder Trompeter bezeichneten Musiker – spezifiziert werden *Busaner* (1532), *Zinckenplaser* und *Pfeifer vnnnd Trummen schlager* (1540)⁵⁸ – werden im Laufe des Festes vielleicht auf verschiedenen Instrumenten musiziert oder auch gesungen haben, konkrete Angaben dazu liegen in den Hochzeitsordnungen jedoch nicht vor.⁵⁹

Ein Glücksfall für die Rekonstruktion der Rolle von Musik im Ablauf einer bürgerlichen Hochzeitsfeier ist die Autobiographie des Basler Mediziners Felix Platter, der lebenslang eine besondere Neigung zur Musik pflegte.⁶⁰ In seinen Aus-

56 Siehe auch ROPER (Anm. 1), S. 71–81. Die Augsburger Hochzeitsordnung von 1540 ist überschrieben: *Zu fürderung gemaynes nutz/ vnd abscheidung vilerley vberfluß vnd vnordnung/ so inn haltung der hochzeiten fürgeen mögen [...]*. In: Eins Erbern Radts der Statt Augspurg Hochzeytordnung. Augsburg: Heinrich Steiner 1540, fol. Aii recto, online einsehbar unter <https://daten.digital-sammlungen.de/0002/bsb00025032/images/> (20.03.2024).

57 Ebd., fol. C[i] recto–Cii recto. In der Hochzeitsordnung von 1540 ist dieser Abschnitt besonders ausführlich.

58 Ebd., fol. C[i] verso sowie *Ains erbern Rats der Stat Augspurg ordnung die hochzeit betreffend*. Augsburg: Silvan Otmar 1532, fol. [iii] recto.

59 Erst in Hochzeitsordnungen aus dem späteren sechzehnten Jahrhundert wird die Option eröffnet, neben den Stadtpfeifern auch einen *Lautenschlager und Organisten* zu engagieren, mit einem *Jungen der dazu singt*. *Ains Ersamen Raths der Statt Augspurg Hochzeyt Ordnung*. Augsburg: Valentin Schöning 1581, fol. 16r.

60 Basel, UB, A lambda III 3:1. Die Quelle ist ediert in Felix PLATTER: *Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*. Hg. von Valentin Lötscher. Basel, Stuttgart 1976 (Basler Chroniken 10). Unter dem Gesichtspunkt der Musik bereits betrachtet von Wilhelm MERIAN: Felix Platter als Musiker. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1912), S. 272–285.

führungen finden sich Hinweise darauf, dass Hochzeitslieder auch bereits vor der eigentlichen Hochzeitsfeier erklingen sein könnten. So berichtet er beispielsweise von einem abendlichen Ständchen, das er mit seinen Freunden – nachdem die Eheabsprache geschlossen war – der zukünftigen Gattin vor ihrem Elternhaus darbot.

Rusten uns also und zogen spot nach dem nachteßen fir meiner zukünftigen haus. Wir hatten two luten, schlug ich und h. Thiebolt Schöнауwer zesamen, darnoch nam ich die harpfen. Der Bembelfort zog die violen [...]; der goldtschmidt Hagenbach pffiff darzu; war gar ein zierliche music.⁶¹

Da jedoch niemand zu Hause war oder zumindest niemand die Musik bemerkte, zog die Gesellschaft weiter, um vor dem Haus einer anderen Verlobten zu hofieren. Dort hatte man mehr Glück, die Musiker wurden eingelassen und mit einem Schlaftrunk und Konfekt bewirtet.

Auch auf Platters Hochzeit, die am 22. und 23. November 1557 gefeiert wurde, war das festliche Essen von Musik begleitet und Platter erwähnt hier sogar ein Lied:

Die music war Christelin der bleser mit seiner violen, cantores die schuler; dorunder Romanus Winman und anderer provisor; sangen under andrem daß gsang von löfeln.⁶²

Es scheint sich bei diesem Lied jedoch nicht um ein Hochzeitslied zu handeln, sondern möglicherweise um den anonym überlieferten Liedsatz *Von Löffeln*.⁶³ Am Abend des Hochzeitstages zieht sich das Brautpaar heimlich in eine Kammer zurück, um in Ruhe zu Bett zu gehen. Platter berichtet, dass sie nach einer Weile seine Mutter hörten, die ebenfalls zur Kammer hinaufstieg und aus voller Kehle für das Brautpaar sang, worüber die Braut – wie Platter schreibt – *hertzlich lachen thet*.⁶⁴ Sollte die besorgte Mutter in diesen Liedern noch letzte Hilfestellungen und Ermahnungen für die Hochzeitsnacht des Paares verpackt haben?

Über die Verwendung und Aufführung der in diesem Aufsatz behandelten Hochzeitslieder im Ablauf der Feier kann nur gemutmaßt werden. Da es sich beim Hochzeitslied im frühen sechzehnten Jahrhundert weder um ein eigenständiges Genre noch um eine Liedgruppe mit einheitlichen Parametern zu handeln scheint, liegt

⁶¹ PLATTER (Anm. 60), S. 302. Bei den von Platter genannten Musizierenden handelt es sich um Theodor Bempelfort, Diebold Schöнауer und Jakob Hagenbach.

⁶² Ebd., S. 326.

⁶³ Überliefert in Liedsammlungen von Hans Ott (RISM 1534¹⁷, Nr. 118, nur erster Teil) und Wolfgang Schmeltzl (RISM 1544¹⁹, Nr. 5). Zum Löffel als Phallussymbol siehe Patricia SIMONS: *The Sex of Men in Premodern Europe: A Cultural History*. Cambridge 2011, S. 265–270.

⁶⁴ PLATTER (Anm. 60), S. 327.

es nahe, dass sich die Orte und Zeiten des Singens auch je nach sozialer und religiöser Zugehörigkeit des Brautpaars und der Faktur des Liedsatzes unterschieden haben. Hochzeitslieder mit weiterhin werbendem Charakter, wie sie vor allem aus dem altgläubigen Umfeld erhalten sind, könnten bereits im Vorfeld der Hochzeit oder bei Banketten im Frauenzimmer erklingen sein. Die protestantisch geprägten Hochzeitslieder, die die Bedeutung der Hochzeit für die Gesellschaft betonen und das tugendhafte Eheleben preisen, erklangen dagegen wahrscheinlich eher in öffentlichen Kontexten, da sie sich nicht nur an das Brautpaar selbst wendeten, sondern auch dessen soziale Legitimierung proklamierten und der Gesellschaft an sich einen moralischen Leitfaden vor Augen hielten.

Carlo Bosi

Französische Chansons in deutschen Musikdrucken (1500–1550): Eine historische und kulturelle Kontextualisierung

1 Schöffer 1513a

1513 erscheint in Mainz eine Liedersammlung mit dem Titel *Quinquagena carminum* (Schöffer 1513a).¹ Peter Schöffer der Jüngere, der Verleger, gehörte einer angesehenen Druckerfamilie an: Sein Vater, Peter Schöffer der Ältere, war sogar an der Herausgabe der Gutenberg-Bibel beteiligt.² Das Tenor-Stimmbuch, leider das einzige überlieferte, listet im Verzeichnis nicht 50, wie im Titel angekündigt, sondern 51 Stücke auf, manche mit Komponistenzuschreibung und fast alle auf Französisch. Am auffallendsten ist die getrennte alphabetische Auflistung vierstimmiger und dreistimmiger Stücke. Schöffers Veröffentlichung ist aber nichts anderes als der Nachdruck von Petrucci 1502, erschienen in Venedig als zweite Nummer aus der Offizin von Ottaviano Petrucci, dem ersten Verleger ganzer mehrstimmiger Musikbücher. Petrucci 1502 war Petrucci 1501 vorangegangen (der 1503 und 1504 nachgedruckt wurde) und Petrucci 1504b gefolgt. Innerhalb von drei Jahren ver-

1 Zu Schöffer im Allgemeinen, siehe insbesondere Andrea LINDMAYR-BRANDL: Peter Schöffer der Jüngere, das Erbe Gutenbergs und die „wahre Kunst des Druckens“. In: NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Tutzing 2010. Hg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 283–312. Zu Schöffer 1513a siehe ebd., S. 298–302 sowie Martin STAEHELIN: Petruccis Canti B in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts. In: Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1998. Hg. von Martin Staehelin (Wolfenbütteler Forschungen 83; Quellenstudien zur Musik der Renaissance III), S. 125–131, hier S. 125–126.

2 LINDMAYR-BRANDL (Anm. 1), S. 283–286.

Anmerkung: Zur Auflösung der im Weiteren abgekürzt zitierten Drucke und Handschriften siehe das Quellenverzeichnis am Ende des Bandes. Ohne die Hilfe von Datenbanken wie dem Catalogue de la Chanson Française à la Renaissance. Hg. von Annie Cœurdevey (<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm> [20.03.2024]) und – vor allem – dem Verzeichnis deutscher Musikfrühdruce/Catalogue of Early German Printed Music (vdm). Hg. von Andrea Lindmayr-Brandl in Zusammenarbeit mit Kristina Dill, Marianne C. E. Gillion, Elisabeth Giselbrecht, Moriz Kelber, Grantley McDonald sowie Karina Zybina (http://www.vdm.sbg.ac.at/db/music_prints.php?content=project_introduction&menu=0 [20.03.2024]) wäre dieser Aufsatz nie entstanden: Den Autorinnen und Autoren dieser nicht mehr wegzudenkenden Datenbanken sei hiermit herzlich gedankt.

öffentlich Petrucci also über 300 Stücke, die große Mehrheit davon französische Chansons. Genau wie in Petrucci 1502 werden auch in Petrucci 1501 und Petrucci 1504b vierstimmige von dreistimmigen Kompositionen getrennt aufgeführt.³

In einem aber unterscheidet sich Petrucci 1502 vom seinem schöfferschen Nachdruck. Während nämlich Petrucci die traditionelle Anordnung eines Chorbuchs, mit der üblichen *mise en page* von Discantus und Tenor auf der verso- und Altus und Bassus auf der recto-Seite, im Querformat wählte, druckte Schöffers seine *carmina* zwar auch im Querformat, aber im Unterschied zu Petrucci in Form von Stimmbüchern.⁴ Das von Schöffers gewählte Aufzeichnungsprinzip erwies sich dabei als zeitgemäßer und praktischer für seine mögliche Zielkundschaft von Musizierenden im Rahmen eines bürgerlich kultivierten Haushaltes, die, zum Beispiel, die Stücke rund um einen Tisch spielen bzw. singen konnten. Die Aufzeichnung in Stimmbüchern wurde mit wenigen Ausnahmen auch bei den meisten zeitgenössischen und späteren Druckern, deutschen und anderen, übernommen. Dass dieses Format fatale Folgen für die spätere Überlieferungsgeschichte des Druckes hatte – nur ein einziges Exemplar des Tenor-Stimmbuchs ist erhalten geblieben – hat Schöffers natürlich nicht vorhersehen können.⁵

Für die große Mehrheit der veröffentlichten Chansons stellen Petruccis Drucke eine der letzten chronologischen Glieder in der Kette ihrer Überlieferung dar. Deren erste Zeugnisse reichen manchmal mehrere Jahrzehnte zurück. In einigen Fällen – und das vermehrt bei Petrucci 1504b, d. h., der letzten der drei Chanson-Publikationen – bildet Petrucci jedoch die allererste bekannte Überlieferung, was vermutlich auf den Verlust vieler französischer Quellen aus den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts zurückzuführen ist. Viele der von Petrucci veröffentlichten Sätze basieren auf einfachen einstimmigen Chansons, die manchmal auch als solche

³ Zusammenfassend zu den *Canti*-Sammlungen von Petrucci, siehe David FALLOWS: I volumi dei canti di Petrucci: finalità e repertorio. In: Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale/Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Hg. von Giulio Cattin, Patrizia Dalla Vecchia. Venezia 2005, S. 661–676 sowie für detaillierte bibliographische Angaben und Inhaltsverzeichnisse der verschiedenen Editionen Stanley BOORMAN: Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné. Oxford 2006, S. 458–472, 484–491, 512–516 und 525–534. Für eine kritische Edition von Petrucci 1501 und Petrucci 1502 siehe Harmonice musices odhecaton A. Hg. von Helen HEWITT. Cambridge (MA) 1942 bzw. Canti B numero cinquanta, Venice, 1502. Hg. von Helen Hewitt, Edward E. Lowinsky. Chicago 1968.

⁴ Für die wenigen uns überlieferten handschriftlichen Vorläufer von Stimmbüchern im Querformat, siehe zusammenfassend Ludwig FINSCHER, Jessie Ann OWENS: Art. Stimmbuch. III. Handschriften. 1. Die frühesten Quellen. In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15955> (20.03.2024). Ab 1504, und zwar mit Petrucci 1504a, hatte auch Petrucci die Stimmbuch-Notierung übernommen, aber interessanterweise lediglich für Publikationen geistlicher Musik wie Motetten und Messen.

⁵ LINDMAYR-BRANDL (Anm. 1), S. 299–300.

in einem oder zwei in der Pariser Bibliothèque nationale aufbewahrten monophonen Chansonniers überliefert sind. Die einstimmigen Aufzeichnungen sind auch deshalb wichtig, weil sie in der Regel, mit Ausnahme rein literarischer Quellen, die vollständigste Version des Textes überliefern. Man wäre aber schlecht beraten, pauschal zu behaupten, dass Einstimmigkeit, zumindest in ihrer schriftlichen Form, prä-existent im Vergleich zur Mehrstimmigkeit ist. Der Chansonnier Paris 9346 ist zum Beispiel sehr wahrscheinlich sogar später als Schöffers 1513a entstanden, vermutlich erst um 1516.⁶

2 Egenolff [1536a] und Egenolff [1536b]

Über zwanzig Jahre mussten verstreichen, bevor Chansons erneut in zwei weiteren deutschen Drucken erschienen.⁷ Auch in diesem Fall war bis vor Kurzem jeweils nur ein Stimmbuch bekannt. Da es sich um Discantus-Stimmbücher handelt, hatte zuerst nur die sorgfältige Sichtung der verwendeten Drucktypen und Holzschnitte seine Identifizierung als Produkt des ersten in Frankfurt niedergelassenen Druckers Christian Egenolff ermöglicht, denn Kolophon und Druckersignet waren für gewöhnlich nur im Tenor-Stimmbuch vorhanden.⁸ Vor einiger Zeit hat aber Royston Gustavson ein Exemplar beider Tenor-Stimmbücher in der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern wiederentdeckt, so dass die Identifizierung als Egenolff-

6 Zu Paris 9346, siehe Théodore GÉROLD: *Le chansonnier de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV^e siècle*. Paris 1921; Carlo BOSI: *Les manuscrits BnF fr 12744 (A) et 9346 (Manuscrit de Bayeux) (B): deux chansonniers monodiques entre moyen âge et Renaissance*. In: *Poésie et Musique au temps de Louis XII*. Hg. von Adéline Desbois-Ientile, Alice Tacaille. Paris 2023 (Rencontres), S. 67–103 sowie Carlo BOSI: *Espérance, or: New Insights into the Origins of the Chansonnier de Bayeux*. In: *Musicologica Austriaca* (2021), <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/93> (20.03.2024). Zum anderen monophonen Chansonnier, Paris 12744, vgl. insb. Isabel KRAFT: *Einstimmigkeit um 1500: Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744*. Wiesbaden 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 64).

7 Die einzige Ausnahme ist Aich [1519], ein mit vollständigen Texten versehenes Liederbuch, in das sich eine einzige, textlose Chanson – *Fors seulement* von Pipelare/La Rue – verirrt hat (siehe Nr. 61 in der Konkordanzentafel). Das Stück könnte aus Petrucci 1502/Schöffers 1513a hergerührt haben und die wenigen Varianten – meistens rhythmischer Natur – könnten das Ergebnis einer eignen Revision sein. Zu Aich [1519] im Allgemeinen Nicole SCHWINDT: *Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke*. In: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hg. von Klaus Pietschmann. Köln 2005 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 172), S. 109–130.

8 Vgl. Nanie BRIDGMAN: *Christian Egenolff, imprimeur de musique (À propos du recueil Rés. Vm⁷ 504 de la Bibliothèque nationale de Paris)*. In: *Annales musicologiques* 3 (1955), S. 77–177.

Drucke ein für alle Mal bestätigt werden konnte.⁹ Das in den Stimmbüchern fehlende Datum wurde bis vor Kurzem auf ungefähr 1535 gesetzt, aber aufgrund kodiologischer Vergleiche mit vollständigeren Musikdrucken aus der Egenolff-Offizin hat Gustavson eine Verschiebung um ein Jahr auf 1536 vorgeschlagen.¹⁰

Das Wiederauftauchen der Tenor-Stimmbücher hat auch die Titel der zwei Sammlungen offenbart: *Cantiones vocum quatuor* bzw. *Cantiones selectissimae LXVIII vocum trium*.¹¹ Es handelt sich also um zwei Liederanthologien für vier resp. drei Stimmen, in denen, ähnlich wie bei Petrucci und Schöffers, nur ein kurzes Incipit den Text angibt. Die Incipits genügen aber, um zu verraten, dass die Mehrzahl der dort überlieferten Kompositionen aus Chansons besteht und dass viele von ihnen die gleichen wie in Schöffers 1513a sind und daher auch wie in Petrucci 1502. Angesichts der Tatsache, dass zwei von den übrigen musikalischen Drucken Egenolffs ‚Plagiate‘ von entsprechenden Bänden Schöffers sind, liegt es nahe – wie schon David Fallows vermutet hat –, dass auch im Falle der zwei *cantiones*-Bände Schöffers und nicht Petrucci die Quelle für Egenolff ist und dass Egenolff vielleicht auch für seine *Unica* auf einen verlorenen Druck Schöffers zurückgriff.¹² Diese Hypothese wurde nun mit der Wiederentdeckung der Tenor-Stimmbücher endgültig bestätigt, denn obwohl Schöffers der Lesart Petruccis meistens ziemlich genau folgt, lassen die wenigen Unterschiede, die es doch zwischen Petrucci 1502 und Schöffers 1513a gibt, darauf schließen, dass die *cantiones* Egenolffs auf Schöffers und nicht auf Petruccis Lesarten fußen.¹³ In anderen Worten sind Egenolff [1536a] und [1536b] größtenteils Nachdrucke von Nachdrucken.

Die Besonderheit der *cantiones*-Drucke von Egenolff ist ihr kleines *sedecimo*-Format, was sie praktisch als Vorläufer moderner Taschenbücher auszeichnet. All dies, die Verwendung von billigem Papier und die eher ungepflegte Erscheinung des Gedruckten, deutet darauf hin, dass der Verleger auf bescheidenere Käufer als

9 Vgl. Royston GUSTAVSON: The Music Editions of Christian Egenolff. In: *Early Music Printing in German-Speaking Lands*. Hg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht und Grantley McDonald. Abingdon (Oxon), New York 2018 (Music and Material Culture), S. 153–195, hier S. 156 (<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29992> [20.03.2024]). Zu den von Gustavson entdeckten Tenor-Stimmbüchern, siehe außerdem David FALLOWS: The two Egenolff Tenor Partbooks in Bern. In: *Henricus Isaac (c. 1450/5–1517): Composition, Reception, Interpretation*. Hg. von Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Rabe. Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 11), S. 123–136, der sich aber vor allem mit Zuschreibungsfragen befasst.

10 Vgl. GUSTAVSON (Anm. 9), S. 160.

11 Ebd., S. 156.

12 Vgl. David FALLOWS: The Songbooks of Christian Egenolff. In: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*. Tutzing 2010. Hg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 355–368, hier S. 359–361.

13 Vgl. GUSTAVSON (Anm. 9), S. 156–157, Anm. 18.

beispielsweise Schöffers oder auch Petrucci abzielte. Angesichts seines kaufmännischen Erfolgs – bis zum Ende seines Lebens hatte er ein großes Vermögen angehäuft – muss man davon ausgehen, dass er sehr genau wusste, was er tat, wobei Musikbücher, wie bei anderen deutschen Verlegern der Zeit, nur einen Bruchteil seiner Veröffentlichungen bildeten.¹⁴ Das Erstaunliche aber ist, dass die zwei Chansonpublikationen Egenolffs, die insgesamt über 110 Stücke umfassen, auf ein ziemlich altes Repertoire zurückgreifen. Tatsächlich sind manche der dort anzutreffenden Chansons, wie z. B. die von Colinet de Lannoy, Obrecht oder Hayne van Ghizeghem, zur wahrscheinlichen Zeit ihrer Veröffentlichung über 60 Jahre alt. Entweder muss also Egenolff davon ausgegangen sein, dass die Chansons über zwanzig Jahre nach der Publikation Schöffers in Deutschland immer noch ziemlich gut bekannt und im Umlauf waren; oder aber, was vielleicht noch wahrscheinlicher ist, dieses Repertoire stellte für eine neue, der bürgerlichen Oberschicht nachstrebende und musikalisch gebildete Kundschaft immer noch ein begehrtes Novum dar. Alle in den zwei *cantiones*-Drucken Egenolffs überlieferten Chansons – wie übrigens auch die *Quinquagena carminum* Schöffers und die *Canti* Petruccis – weisen nur ein kurzes Incipit auf. Die Abwesenheit eines Textes sollte zwar nicht unbedingt an eine instrumentale Aufführungspraxis denken lassen, gleichwohl könnten der Holzschnitt auf dem Titelblatt der *Cantiones vocum quatuor*, der musizierende Instrumentalisten zeigt, und auch der Stil von manchen der dort überlieferten Chansons, besonders der Unica, eine instrumentale Bestimmung suggerieren.¹⁵ Allerdings sind die Stimmbücher so klein (etwa 7,5 × 10,5 cm), dass man sie höchstens in einer Hand halten kann. Wenn man wiederum annimmt, dass die Musizierenden rund um einen Tisch sitzen und jeder:r sein/ihr Stimmbuch vor sich liegen hat, so wäre eine ‚gesellige‘ Aufführung dennoch nicht auszuschließen: in dem Fall müssten die Musiker:innen nur ziemlich oft umblättern. In jedem Fall war das Mikroformat anscheinend gewinnbringend genug für Egenolff, denn er wiederholt es für alle seiner übrigen Musikdrucke. Und man muss nicht unbedingt glauben, dass die kleinformatigen, auf preiswertem Papier gedruckten, aber keineswegs billigen¹⁶ Lieder Egenolffs nur für Mitglieder der aufstrebenden Mittelschicht interessant waren. Denn einzelne Exemplare waren auch im Besitz einflussreicher Familien aus der Oberschicht, wie etwa der Amerbachs aus Basel,¹⁷ die zudem selber Buch-

¹⁴ Vgl. John KMETZ: The Music Books of Christian Egenolff. Bad Impressions = Good Return on Investment. In: Early Music Printing in German-Speaking Lands. Hg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht und Grantley McDonald. Abingdon (Oxon), New York 2018 (Music and Material Culture), S. 135–152.

¹⁵ Vgl. GUSTAVSON (Anm. 9), S. 162.

¹⁶ Vgl. KMETZ (Anm. 14), S. 145–147.

¹⁷ Ebd., S. 147.

drucker und Verleger waren. Vielleicht war gerade die Kleinformatigkeit der meisten Drucke Egenolffs ein Kuriosum und eine Besonderheit, die das Interesse von Bibliophilen und Büchersammlern erweckte, auch über Aufführungsüberlegungen hinaus.

Was die Stücke in den Egenolff-Drucken anbelangt, die nicht auch in Schöffers 1513a stehen und unter denen einige Unica sind, so schöpfte Egenolff, wie von David Fallows vermutet, wohl zum Teil aus einer weiteren heute verschollenen Musikalie Schöffers. Bei dieser könnte es sich um den von Conrad Gesner in seinen *Pandectarum, sive Partitionum universalium... libri XXI*¹⁸ als *Viginti cantiunculae Gallicae quator vocum* aufgelisteten Druck handeln. Laut Gesner soll der Druck 1530 in Straßburg erschienen sein,¹⁹ einem der Hauptzentren des Publikationswesens deutschsprachiger Gebiete im sechzehnten Jahrhundert. Wie wir wissen, übte Egenolff seine Drucktätigkeit vor seiner Übersiedlung nach Frankfurt von 1528 bis 1530 in Straßburg aus.²⁰ Allerdings sind die in beiden Drucken Egenolffs zusätzlichen Stücke mindestens doppelt so zahlreich wie die *Viginti cantiunculae*. Da jeder Hinweis auf den Inhalt der *cantiunculae* fehlt, ist es leider unmöglich zu beurteilen, ob und welche der zusätzlichen Chansons Teil der verschollenen schöfferschen Sammlung gewesen sein könnten.

3 Formschneider 1538

Wie der Herausgeber Wilhelm Breitengraser im Paratext erklärt, entstand dieser Druck sowohl aus dem Wunsch heraus, diese von ausgezeichneten Musikern komponierten Gesänge vor der Vergessenheit zu bewahren, als auch aus dem Bedürfnis, den Jugendlichen die Praxis dieser Kunst beizubringen:

En damus vobis magno numero delecta trium vocum Carmina, á probatissimis Musices professoribus, tum veteribus tum recentioribus composita. Congessimus autem ea singulari studio, non eò solum, ne suavissima summorum in hoc genere ingeniorum monumenta perirent, sed

¹⁸ Zürich 1548.

¹⁹ Vgl. FALLOWS (Anm. 12), S. 361 und 368. Fallows nimmt Bezug auf Bonnie J. BLACKBURN: Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources. In: *Journal of the American Musicological Society* 29/1 (1976), S. 30–76, hier S. 61; diese basiert ihrerseits auf Lawrence F. BERNSTEIN: *The Bibliography of Music in Conrad Gesner's Pandectae* (1548). In: *Acta musicologica* 45 (1973), S. 119–163, hier S. 148.

²⁰ Vgl. Royston GUSTAVSON: Art. Egenolff, Christian. In: *MGG Online*. Hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47929> (20.03.2024).

*ut etiam iuventutis studia accenderemus ad artem longè omnium suavissima diligenter complectendam.*²¹

Nun bieten wir Euch eine große Anzahl ausgewählter Lieder für drei Stimmen, komponiert von den anerkanntesten Musikübenden sowohl der alten als auch der modernen Musik. Und wir haben sie mit einzigartigem Eifer versammelt, nicht nur, damit die schönsten Denkmäler der höchsten Genies dieser Klasse nicht untergehen, sondern auch, um das Studium der Jugend anzuregen, damit sie sich eifrig der süßesten aller Künste widmen kann.

Ziemlich kurios klingt die kurz darauffolgende Äußerung, mit welcher der Herausgeber die komplette Textlosigkeit und die Abwesenheit jedweder Autorzuschreibung zu rechtfertigen versucht: Erstere, um das Problem der Mehrsprachigkeit der Lieder zu umgehen und gleichzeitig ihren rein musikalischen Wert zur vollen Geltung zu bringen; letztere, weil gelehrte Musiker sowieso in der Lage wären, die Autoren der Kompositionen einfach aus der aufgezeichneten Musik zu erraten:

*Quia autem Carmina hæc non unius linguæ verba habebant, commodius fore iudicavimus, si obmissis verbis, carmina signaremus numeris. Deformatem enim res habitura videbatur[,] si nunc Germanica, nunc Gallica[,] nonnunquam Italica, aut latina commixta essent. Deinde in trium vocum carminibus videntur artifices magis sonorum eruditam mixturam spectasse, quàm verba. Hac voluptate eruditus Musicus abunde fruetur; etiam si nulla subiecta verba sint. Neque de autorum nominibus valde fuimus solliciti, quod singuli suas insignes notas habeant[,] quibus ab eruditis Musicis facile possint agnoscì [...].*²²

Weil diese Lieder nicht in einer einzigen Sprache verfasst wurden, haben wir beschlossen, dass es bequemer wäre, wenn wir die Worte weglassen und die Lieder mit Nummern versehen würden. Denn es schien, als ob die Dinge eine Missgestalt annehmen würden, wenn mal Deutsch, mal Französisch, mal Italienisch oder Latein gemischt würden. Außerdem scheinen die Künstler in den dreistimmigen Liedern eher auf eine gebildete Klangmischung als auf Worte geachtet zu haben. Ein ausgebildeter Musiker wird dieses Vergnügen in vollen Zügen genießen, auch wenn ihm keine Worte zugrunde liegen. Auch die Namen der Autoren waren uns nicht besonders wichtig, denn jeder von ihnen hat seine eigenen Unterscheidungsmerkmale, an denen sie von gelehrten Musikern leicht erkannt werden können [...].

Dass sich zumindest ein Besitzer dieser impliziten Aufforderung angenommen hat, belegen die einzig verbliebenen, sich im Besitz der Universitätsbibliotheken Jena bzw. Berlin befindlichen Exemplare: Bei vielen Stücken wurden tatsächlich sowohl

²¹ Formschneider 1538, fol. 2r. Diese und die folgenden Transkriptionen geben den Text getreu wieder, es wird aber zwischen *u* und *v* unterschieden und Abkürzungen werden aufgelöst. Ergänzungen des Verfassers sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Falls nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen vom Verfasser.

²² Ebd.

Autornamen als auch Incipits hinzugefügt, und zwar im Tenor-Stimmbuch. Und wie aus der Analyse der Konkordanzen hervorgeht, haben sich diese nachträglichen Zuschreibungen meistens als korrekt erwiesen.²³

Auffallend in Breitengraser's Widmung ist die Aussage, dass die Autoren der dreistimmigen Kompositionen mehr auf die „gelehrte“ und geschickte Kombination der Klänge als auf die Worte aus wären und dass sich der „gelehrte“ Musiker der reinen Musik auch ohne Worte erfreuen kann. Wenn das auch als ausgeklügelte Rechtfertigung für die fehlenden Texte klingen mag, ist es doch wahrscheinlich, dass der Herausgeber wenigstens zu einigen Texten Zugang hatte, denn die meisten waren in mehreren Quellen mindestens mit einem Incipit verfügbar. Vielmehr muss die Entscheidung, textlose Lieder herauszugeben, eine sehr durchdachte gewesen sein. Sie folgte einer Ästhetik des reinen, durch die abstrakt-diskursive Gelehrsamkeit des Kontrapunkts gestützten ‚Klanglichen‘, die vielleicht auch den Rahmen der früheren textlosen Chansonpublikationen bildet. Und es ist möglicherweise kein Zufall, dass Formschneider 1538 gerade auch jene Stücke überliefert, die – wie Agricolas *Cecus non iudicat de coloribus*, Isaacs *La morra* oder Ghiselins *La Alfonsina* – seit jeher als die ersten Beispiele ‚echter‘ Ensemble-Instrumentalmusik gelten.²⁴

Allerdings muss man auch bedenken, dass die meisten der bis hierher betrachteten Publikationen französischer Chansons auf ein Repertoire zurückgreifen, dessen Protagonisten (Isaac, Agricola, Compère, Josquin) schon seit ungefähr zwanzig, wenn nicht sogar vierzig (Hayne van Ghizeghem) Jahren verstorben waren. Die anhaltende Popularität dieses Repertoires ist nur teilweise auf die direkte oder indirekte Nachwirkung der *Canti*-Publikationen Petruccis – die auch textlos oder beinahe textlos waren – zurückzuführen, denn einige der Sätze in den bisher besprochenen Drucken sind entweder Unica oder weisen Konkordanzen nicht mit den Petrucci-*Canti*, sondern mit anderen Quellen oft französischer oder flämischer Provenienz auf.²⁵

23 Für eine kritische Beurteilung der Zuschreibungen und die Identifizierung von deren Urheber vgl. David FALLOWS: Lucas Wagenrieder as Annotator of both Copies of the *Trium vocum carmina* (Nuremberg, 1538) and other Music Books. In: Henricus Isaac (c. 1450/5–1517): Composition, Reception, Interpretation. Hg. von Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Rabe. Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 11), S. 137–151, hier S. 142–149, wo der Autor sämtliche Zuschreibungen der beiden verbliebenen Kopien auflistet.

24 Vgl. Markus GRASSL: Einige Beobachtungen zu Sebastian Virdung und Arnolt Schlick. In: Niveau-Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Tutzing 2010. Hg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 245–281, hier S. 277.

25 Man muss aber auch betonen, dass die Anthologien Petruccis schon relativ früh nördlich der Alpen verbreitet waren, was sich aus ihrem Vorhandensein in zahlreichen Büchersammlungen von deutschsprachigen Bibliophilen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ergibt. Vgl. in dieser Hinsicht John KMETZ: Petrucci's Alphabet Series: The A, B, Cs of Music, Memory and

4 Kriesstein 1540

Zwei Jahre später wird unter der Herausgeberschaft von Sigmund Salminger in Augsburg Kriesstein 1540 veröffentlicht. Diesmal wird im sowohl auf Latein als auch auf Deutsch verfassten Paratext explizit und positiv die sprachliche und musikalische Vielfalt der dargebotenen Kompositionen hervorgehoben:

Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones ultra Centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur; a Sex usque ad duas voces: Singule tum artificiose, tum etiam mire iucunditatis.

Besonders Außerlesner kunstlicher lustiger Gesanng mancherley Sprachen mer dann Hundert Stuck von Achte Stymmen an bis auf Zwo: Und Fugen von Sechsen auch bis auf Zwo: Alles vorder nutzlich und handtsam zu sinngen Und auf Instrument zu brauchen.²⁶

Das ist umso bemerkenswerter, als hier zum ersten Mal in einem deutschen Druck französische Chansons mit vollständigen Texten versehen werden. Zum ersten Mal werden zudem die Kompositionen getrennt nach Sprachen präsentiert: Zuerst die lateinischen, anschließend die französischen, dann die italienischen, niederländischen und deutschen und zum Schluss noch ein paar lateinische und französische. Die Besetzung ist sehr mannigfaltig: Wiesen die früheren Drucke ausschließlich drei- und vierstimmige Lieder auf, gibt es hier eine bunte Mischung von Kompositionen von zwei bis zu acht Stimmen, meistens von modernen Autoren, wie Janequin, Courtois, Appenzeller, Willaert, mit ein paar Einträgen vom noch immer sehr präsenten Josquin. Vermutlich steht die Vollständigkeit der Texte in direktem Zusammenhang mit der Aktualität und Modernität der Kompositionen und auch mit der Tatsache, dass die Sammlung diesmal explizit *ad Musices studiosos* gewidmet wird, d. h. entweder professionellen oder auszubildenden Musikern und Schülern.²⁷ Vielleicht auch aus diesem Grund erklärt Salminger in seiner zwei-

Marketing. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 25 (2001), S. 127–141, hier S. 128–130; John KMETZ: 250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750): A Case for a Closed Market. In: NiveaunischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Tutzing 2010. Hg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 167–184, hier S. 168–169 sowie Stanley BOORMAN: Some Evidence for the Distribution of Early Printed Music North of the Alps. In: ebd., S. 211–224, hier S. 213–214.

²⁶ Kriesstein 1540, Bl. 3v–4r des Tenor-Stimmbuchs, wo die Herausgeberschaft Salmingers unterstrichen wird.

²⁷ Vgl. Thomas RÖDER: Innovation and Misfortune. Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century. In: Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries; Alta Capella; Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century. Colloquium Proceedings Alden Biezen 23.06.1995, Alden Biezen 24.06.1995, Antwerpen 23.–25.08.1995. Hg. von Eugeen Schreurs, Henri Vanhulst. Leu-

sprachigen (lateinischen und deutschen) Zueignung, er habe besondere Aufmerksamkeit auf die Textunterlegung gelegt, damit keine Diskrepanz zwischen Noten und den dazu gehörigen Wörtern entstehe:²⁸

*Centenas igitur, aut forte uberiorem Sylvulam, selectissimarum cantilenarum in hosce libellos connessi : quibus singulis verborum contextum secundum harmoniacas notulas distinctim applicavi, atque adeo ordinatim subtertexui, ut non modo vox voci, verum etiam verba verbis, quantum fieri potuit, appositissime respondeant.*²⁹

[...] hab ich allen liebhabern derselben zu eren und gefallen / ob Hundert Außserleßner / kunstlicher / lustbarlicher Stücklen / in dise Büchle zusammengebracht / und den Text / mit besonnderm hohem fleiß / den Noten formlich unndergesetzt und inngetailt / sambt anzaigung der Gsangmacher Namen.³⁰

Was die Mehrsprachigkeit und die Vielfalt der Stimmenbesetzungen betrifft, schreibt Salminger, er habe letztere um der *varietas* willen angestrebt und erstere, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Vielleicht um möglichst viele Käufer:innen zu erreichen, betont er zusätzlich – wohlgermerkt nur in der deutschen Fassung – die *Stücklen* mögen auch *auf Instrumenten* zu gebrauchen sein: Anscheinend war er realistisch genug bezüglich der Sprachfähigkeiten seiner potentiellen Kunden bzw. Kundinnen, wiewohl sie auch aus einer kultivierten Oberschicht hätten stammen können:³¹

*Porrò ne etiam unum idémque cantionum genus ad nauseam usque veluti crambæ multoties reperita, crebro sempérque terendum sit, sed varietati sublevatrici illi tædiorum, multarumque aurium iudicio consulatur; Carmina inserui Octo, Septem, Sex, Quinque, Quatuor, Trium & Duarum vocum, cum adiectione Authorum nomenclaturæ, Atque hæc quidem, quantum ad sententias rerum pertinet, non unico, sed Latino, Italico, Gallico, & tam superioris quàm inferioris Germaniæ idiomatibus, ita ut huius operæ mee (quòd est mihi gratissimum) quàmplurimi participes siant.*³²

ven 1997 (Yearbook of the Alamire Foundation 2), S. 465–477, hier S. 471. Die Widmung *ad Musicos studiosos*, auf Bl. 3v–4r des Tenor-Stimmbuchs, stammt vom Herausgeber selbst, der sich somit zu erkennen gibt. Zu diesem Druck und seinem Kontext siehe auch Birgit LODES: Sigmund Salmingers *Selectissimæ [...] cantiones* (Augsburg 1540) als musikalischer Geschenkdruk für Königin Maria von Ungarn. In: Gutenberg-Jahrbuch (2008), S. 93–106.

²⁸ Eine ähnliche Anmerkung macht Petreius in seinen *Trium vocum cantiones centum* (siehe unten, S. 270f.).

²⁹ Kriesstein 1540, Bl. iiiv.

³⁰ Ebd., Bl. iv verso.

³¹ Zum Sprachproblem siehe auch unten, S. 270f.

³² Kriesstein 1540, Bl. iii verso–iv recto.

Wölcher Stücklen etlich mit Acht / Syben / Sechs / Fünff / Vier / Drey und Zwayen stymmen / ain yedes in seiner Sort und art gesungen / oder auf Instrumenten mag gebraucht werden / alles kurz / artlich / kunstlich und handtsam / Auch sovil den Text belangt / nit in ainerlay / sonder Latinischer / Frantzösischer / Wälscher / Hochteütscher vnd Niederländischer Sprach / vil Nationen dardurch zu dienen.³³

Natürlich versäumt Salminger nicht hinzuzufügen – in zwei verschiedenen Passagen der lateinischen und deutschen Fassungen, wie aus obigen Zitaten ersichtlich –, dass er auch Komponistennamen angegeben hat, eine Praxis, die in Musikdrucken – deutschen oder nicht – ab den 1530ern sowieso immer häufiger wird.³⁴ Vollständige Autorzuschreibungen mit Namen und Nachnamen, wie es bei Kriesstein 1540 der Fall ist, müssen aber noch keine Selbstverständlichkeit gewesen sein. Das ist zum Beispiel daran ersichtlich, dass „[i]n einem Brief an Herzog Albrecht von Preußen vom 5. November 1540 [...] der Syndikus der Fugger Sylvester Raid [...] den Hoftrompeter und Leiter der herzoglichen Instrumentalkapelle, Hans Kugelman“ mit eigenen Kompositionen für diesen Druck zu gewinnen versuchte, indem er eben extra unterstrich, dass die Kompositionen „mit eines jeden Namen, Zunamen und Stand“ erscheinen würden.³⁵ Anscheinend hatte aber Raid mit seiner Aufforderung kaum Erfolg, denn der Druck enthält keine Kugelman zugeschriebenen Kompositionen.

5 Petreius 1541 und Rhau 1542; Rhau 1545a und 1545b sowie Ott 1544

Noch mehr auf Willaert und Janequin fokussiert ist das französische Repertoire der folgenden Sammlung, Petreius 1541, veröffentlicht in Nürnberg von Johannes Petreius.³⁶ Auch in diesem Fall sind die meisten Kompositionen mit kompletten Texten versehen, wobei die Anzahl der französischen Chansons viel geringer ist als in den vorherigen Drucken und sie sich den Platz nun auch mit vielen italienischen

³³ Ebd., Bl. iv verso.

³⁴ Zu diesem Thema, siehe insb. Michele CALELLA, *Praestantissimi artifices*: Musikalische Autorschaft in der Druckkultur der deutschsprachigen Länder (ca. 1507–1550). In: NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Tutzing 2010. Hg. von Birgit Lodes (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 113–133.

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Siehe Armin BRINZING, Mariko TERAMOTO: Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg. Kassel u. a. 1993 (Catalogus Musicus 14), S. 90–99 für den Katalogeintrag (Nr. 15) von Petreius 1541.

Madrigalen teilen müssen (siehe Abb. 11.1 und 11.2 im Anhang, S. 280f.). Außerdem war Petreius, der über eine umfangreiche musikalische Ausbildung verfügte, sowohl als Drucker als auch als Herausgeber tätig, was aus vielen Vorreden seiner Musikdrucke hervorgeht.³⁷ Auffallend ist, wie der Verleger/Herausgeber in seiner Vorrede zu Petreius 1541 im Vergleich zu größeren Stimmenbesetzungen die Dreistimmigkeit als vorteilhafter für ein klareres Verständnis der Texte und für eine bessere Darbietung der Affekte erachtet:

*En vobis iucundissimi Musarum alumni, tandem etiam Trium vocum Concentus aliquot, nusquam antehac in Germania æditos, in primis tamen elegantes ac suaves. Quos ut hoc tempore in lucem æderemus, multæ fuerunt causæ: [...] Postrema, quòd tametsi ea, quæ quatuor, quinque, aut sex vocum sunt, [...], magis impleant aures: tamen hæc sedatiora, quibuslibet affectibus exprimentis, quæ potissima virtus Musicæ est, magis sunt accommodata: & ob hoc etiam maioris artificii, si excellant, semper existimata.*³⁸

Für Euch, die entzückendsten Musenschüler, gibt es endlich auch einige dreistimmige Kompositionen, die noch nie in Deutschland veröffentlicht wurden, die aber vor allem elegant und süß sind. Es gab viele Gründe für uns, sie zu dieser Zeit ans Licht zu bringen: [...] Schließlich, dass, obwohl diejenigen, die vier-, fünf- oder sechsstimmig sind, [...] die Ohren mehr füllen, diese [dreistimmigen] jedoch beruhigender und besser geeignet sind, Emotionen auszudrücken, was die kräftigste Tugend der Musik ist: Und deswegen werden sie seit jeher als kunstvoller betrachtet.

Wie er anschließend ausdrücklich betont, hat er sich als Herausgeber sorgfältigst um die Textunterlegung bemüht und das sogar im Rahmen der großen sprachlichen Vielfalt dieser Sammlung.³⁹ Unabhängig von der Sprache sollte außerdem ein ausgezeichneter musikalischer Satz dazu in der Lage sein, die in den Worten eingeschlossenen Affekte durch die dafür geeignetsten harmonischen Bewegungen in die Seelen der Zuhörer/innen zu übertragen:

*De quibus ut recte & exacte iudicare possitis, genuinum unicuique verborum contextum, cuiuscunque tandem lingue sit, diligenter subscripsimus. Is enim cantus iure habetur præstantissimus, qui affectus in verbis inclusos, quàm aptissimis ac maxime propriis harmoniæ motibus exprimit, ac in auditorium animos transfundit.*⁴⁰

³⁷ Für eine praktische gedruckte Sammlung der Faksimiles sämtlicher Vorreden seiner Musikdrucke vgl. ebd., S. 133–184, mit der Vorrede zu den *Trium vocum cantiones* auf S. 174.

³⁸ Vgl. Petreius 1541, Bl. a 2v.

³⁹ Es gibt aber auch Fälle, wo Petreius bloß ein Incipit beisteuert, obwohl die meisten Konkordanzanzen mit einer vollständigen Strophe versehen sind. Für zwei Beispiele und deren möglichen Deutung, siehe unten, S. 278.

⁴⁰ Vgl. Petreius 1541, Bl. a 2v.

Damit Ihr richtig und genau urteilen könnt, haben wir jedes einzelne Wort, egal um welche Sprache es sich letztendlich handelt, den Noten sorgfältig unterlegt. Denn das Lied gilt zu Recht als das herausragendste, welches die in den Worten enthaltenen Emotionen durch die passendsten und angemessensten Harmoniebewegungen ausdrückt und sie in die Herzen der Zuhörenden einhaucht.

Mit dieser bewussten Hervorhebung eines intimen Wort-Ton-Verhältnisses tritt nicht nur die humanistische Ausbildung des Herausgebers Petreius, sondern – implizit – auch seine ziemlich ‚moderne‘ und vorausschauende Erkenntnis zutage, wonach die Musik als solche fähig sei, spezifische „Affekte“ auszudrücken und zu vermitteln. Das ist gerade vor dem Hintergrund der Mehrsprachigkeit in Petreius 1541 zu betonen, denn schließlich konnte Petreius nicht erwarten, dass alle „bürgerliche[n] Musikliebhaber, für deren häusliches Musizieren [...]“⁴¹ diese Sammlung bestimmt war, sämtlicher der dort vertretenen Sprachen mächtig waren. Dass Petreius als Herausgeber die Sorgfältigkeit seiner Textunterlegung und die Vollkommenheit der Texte so deutlich unterstreicht, legt zudem nahe, dass er sich klar von seinem Rivalen Formschneider abheben wollte, der, wie wir gesehen haben, seine *Trium vocum carmina* zwei Jahre davor ganz textlos hatte drucken lassen.⁴² An einen solchen möglichen Seitenhieb ließe auch der ähnliche Titel denken.

Auch der Wittenberger Verleger Georg Rhau wandte sich in Rhau 1542, Rhau 1545a und Rhau 1545b an ein Publikum von Musikliebhabern bzw. -liebhaberinnen, das nach relativ einfach zu spielender bzw. zu singender Mehrstimmigkeit verlangte, wobei Rhau einen viel eindeutigeren didaktischen Akzent setzte, wie es aus den Paratexten seiner Publikationen (siehe Abb. 11.3 im Anhang, S. 282) und auch aus dem Charakter der von ihm ausgewählten Stücke hervorgeht.⁴³ Die meisten der

⁴¹ Vgl. BRINZING, TERAMOTO (Anm. 37), S. XV.

⁴² Vgl. *Trium vocum cantiones centum, à praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae. Tomi primi*. Nuremberg, Johannes Petreius, 1541. [Faksimile] eingel. und hg. von Howard Mayer Brown. New York, London 1986, S. vi–vii.

⁴³ Zu den Tricinien (Rhau 1542), vgl. Charles T. GAINES: *Georg Rhau: „Tricina“*. Ph.D. Diss. Union Theological Seminary, School of Sacred Music 1970. Für eine moderne Edition, siehe Georg Rhau Musikdrucke IX: *Tricina tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, Latina, Germanica, Brabantica et Gallica*. Hg. von Thomas L. Noblitt. Kassel 1989; zum *Bicinium* als Gattung im Allgemeinen, mit einer eingehenden Betrachtung der entsprechenden Publikationen Rhaus, vgl. Bruce A. BELLINGHAM: *The Bicinium in the Lutheran Latin Schools during the Reformation Period*. Ph.D. Diss. University of Toronto 1971, der zudem sämtliche *Bicinien* Rhaus in: *Bicinia gallica, latina, germanica Tomus I, II, 1545* (Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe 6). Kassel 1980 herausgegeben hat. Zu Rhau insgesamt, vgl. zudem Victor H. MATT-FELD: *Art. Rhau [Rhaw], Georg*. In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23314> (20.03.2024) sowie Martin GECK: *Art. Rhau, Rau, Rhaw, Raw, Hirsutus, Georg, Jörg*.

in diesen Anthologien gesammelten Stücke stammen von zeitgenössischen Komponisten und alle sind sehr sorgfältig textiert. Rhau war selber gelehrter Musiker und Komponist und hat natürlich seine Stücke selber ausgewählt und herausgegeben, wobei sein ausschlaggebendes Kriterium nicht nur die Qualität der Kompositionen sondern – und vielleicht sogar vor allem – ihre didaktische Tauglichkeit war.

Es sei schließlich kurz auf das Vorhandensein dreier Chansons in Ott 1544 hingewiesen, der sonst vor allem deutsche Lieder enthält. Im Fall von 149. *Sur tous regretz* und 164. *Vostre beaulté plaisant et lye*, könnte Ott von Attaingnant 1533 abhängig sein, für 73. *Jamais en ce monde n'ayrais* stellt er jedoch die früheste Quelle dar.⁴⁴ Das sollte aber kaum wundern, denn Crecquillon, der Autor der letztgenannten Chanson, war über viele Jahre Mitglied der kaiserlichen Kapelle unter Karl V. und Ott gab meistens Werke von Komponisten des kaiserlichen oder bayerischen Hofes heraus.⁴⁵

6 Konkordanz

Die in diesen verschiedenen deutschen Drucken aus den 1530er und frühen 1540er Jahren überlieferten Chansons zeigen Konkordanz mit über hundert gedruckten und handschriftlichen Quellen, die in einem Zeitraum von ungefähr 70 Jahren in Italien, Frankreich und Mitteleuropa entstanden, und zwar von ungefähr 1470 bis hinein in die 1540er Jahre. Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes natürlich unmöglich, sämtliche Konkordanz der in den besprochenen deutschen Drucken tradierten Chansons genau unter die Lupe zu nehmen: Für einen kurzen Überblick soll die untenstehende Konkordanzentabelle (Anhang, S. 295–315) genügen. Es gilt aber auf einige Besonderheiten bei der Überlieferung dieser Chansons aufmerksam zu machen, die zum Teil aus der Liste der Konkordanz selbst herauszulesen ist.

In: MGG Online. Hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14016> (20.03.2024).

44 Vgl. Anhang.

45 Vgl. Royston GUSTAVSON: Art. Ott [Ottler, Ottel Otto], Hans [Johannes]. In: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20566> (20.03.2024). Weiter zu Ott, siehe GUSTAVSON: Hans Ott, Hieronymus Formschneider and the *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg, 1537–1538). Ph. D. Diss. University of Melbourne 1998. Übrigens sind auch in Berg & Neuber [1550], einem weiteren meistens aus deutschen Liedern bestehenden Nürnberger Druck, zwei Chansons von Crecquillon zu finden, deren eine eine frühere Konkordanz aufweist (siehe Anhang, 125. *Petite fleur; coincte et jolye*). Zu Berg & Neuber im Allgemeinen, siehe Susan JACKSON: *Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, 2 Bde. Ph. D. Diss. City University of New York 1998.

Petrucchi 1502 weist mit 24 die meisten Konkordanzan auf, die aber praktisch nur – wie oben erwähnt – über den Abdruck Schöffers und fast ausschließlich in die zwei Publikationen Egenolffs (Egenolff [1536a] und [1536b]) gelangen. Andererseits sind 17 Stücke aus Petrucci 1501 und sechs aus Petrucci 1504b sowohl in den zwei Drucken Egenolffs als auch in Formschneider 1538 vertreten.

20 der 166 in den oben angeführten deutschen Drucken überlieferten Chansons basieren auf präexistente Melodien, die in den zwei französischen monophonen Chansonniers Paris 9346 und Paris 12744 überliefert sind. In einigen wenigen Fällen, wie in 55. *En l'ombre d'ung buissonnet*, à 6 von Gombert, 65. *Gentil galans*, à 3 von Richafort, 127. *Pour avoir fait au gré de mon amy*, à 4, stellt einer der oben angeführten deutschen Drucke die erste oder alleinige – zumindest bis ca. 1550 bezeugte – Überlieferung mehrstimmiger Sätze dieser einstimmigen Chansons dar: Möglicherweise deutet diese Tatsache darauf hin, dass sie auf verlorene Vorlagen – wahrscheinlich, aber nicht ausschließlich Drucke – französischen oder anderen Ursprungs zurückgehen. In zwei weiteren Fällen – 78. *J'ay mis mon cueur en ung lieu seullement*, à 3 und 124. *Petite fleur, coincte et jolye*, à 3 – werden die polyphonen Sätze außer in Petreius 1541 bzw. Egenolff [1536a] sonst in einer einzigen handschriftlichen Quelle (Cambridge 1760 bzw. London 5242) überliefert.⁴⁶ Dass die zwei Überlieferungen auf unterschiedlichen Vorlagen fußen, wird nicht nur von den leicht abweichenden Lesarten, sondern im Fall von *J'ay mis mon cueur* auch von den divergierenden Zuschreibungen – Gascongne in Cambridge 1760 und Janequin in Petreius 1541 – bestätigt. Auch in diesen Fällen wäre also eine verlorene (französische?) Druckvorlage zu vermuten. Dasselbe muss aber auch für die nicht wenigen Chansons gelten, die nur in zeitlich und örtlich entfernten Manuskripten bzw. in späteren Drucken Konkordanzan aufweisen.⁴⁷ Auffällig ist, dass ungefähr ein Drittel von diesen Chansons Konkordanzan mit dem aus Lyon oder Umgebung stammenden Manuskript Kopenhagen 1848 zeigt, welches sowohl Chansons als auch verschiedene sakrale Kompositionen, wie Motetten und Magnificat, enthält und das

⁴⁶ Zu Cambridge 1760, auch was eine genauere, anlassbezogene Datierung anbelangt, siehe bes. John T. BROBECK: A Music Book for Mary Tudor, Queen of France. In: *Early Music History* 35 (2016), S. 1–93, und Alexander ROBINSON: The Manuscript Cambridge, Magdalene College, Pepys 1760: a Mirror of the Court of Louis XII (1498–1515). In: *Musica Disciplina* 60 (2017 für 2015), S. 7–65; zu London 5242, siehe Paule CHAILLON: Le Chansonnier de Françoise (Ms. Harley 5242, Br. Mus.). In: *Revue de Musicologie* 35 (1953), S. 1–31 und Frank DOBBINS: Poésie et musique pour François et Françoise (de Foix): changement des genres et des manières de poésie chantée en musique. In: *La poésie à la cour de François Ier*. Hg. von Jean-Eudes Girot. Paris 2012 (Cahier V. L. Saulnier 29), S. 137–156, sowie meine Anmerkungen in BOS: *Espérance* (Anm. 7), S. 29–30.

⁴⁷ Vgl. Nr. 3., 6., 29., 38., 43., 45., 48., 50., 51., 56., 59., 73., 75., 78., 79., 84., 88., 101., 107., 119., 120., 123., 124., 126., 135., 136., 152., 153., 155 im Anhang.

nach Petrucci 1502 eine der Quellen mit den meisten Konkordanzen ist.⁴⁸ Die Lesarten von Kopenhagen 1848 weichen aber oft in vielen kleinen Details von denen aus den deutschen Drucken ab, so dass eine gemeinsame Vorlage auszuschließen ist. Wahrscheinlich ist eher, dass sowohl der Schreiber von Kopenhagen 1848 als auch die deutschen Drucker auf ein Repertoire zurückgriffen, das beiderseits des Rheins im Umlauf und vielleicht auch in verschollenen Drucken von Attaignant oder Moderne vertreten war. Es ist in dieser Hinsicht zu bemerken, dass das auf einem niederländischen Text basierende *Een vrolic wesen*, entweder anonym oder mit einer Zuschreibung an Obrecht oder Barbireau überliefert wird. Die Barbireau-Zuschreibung findet sich jedoch lediglich in den Handschriften Segovia und Kopenhagen 1848 – hier jedoch als „Maistre Jaques d'Anvers“ und mit einem französischen Ersatztext *Qu'en dites-vous, ferés-vous rien?* – sowie eben, wenngleich nachträglich vom Besitzer eines Exemplars eingetragen,⁴⁹ in Formschneider 1538. Aber auch in diesem Fall kann man keinen – wenn auch indirekten – einheitlichen Überlieferungszusammenhang und keine gemeinsame Vorlage erschließen, denn Formschneider 1538 weist in einer Passage eine eigene Lesart auf, die sonst nirgendwo belegt ist und die vielleicht, wie auch in anderen Fällen, das Werk des musikkundigen Herausgebers Breitengraser ist. Stattdessen sollte man hier an eine Überlieferungskonstellation denken, wo eben die Autorschaft Barbireaus im Gegensatz zu der Obrechts bezeugt wurde.

Viele der Tricinien Rhau weisen konkordante Lesarten entweder mit Antico 1520b, Antico 1536 oder mit Attaignant 1529 auf. Vermutlich hatte Rhau einen direkten Zugang zu den Drucken Anticos, denn auch bei seinem einzigen Messendruck (Rhau 1541) scheint der Wittenberger Drucker einen Musikdruck Anticos als Quelle genutzt zu haben (Antico 1516AnA).⁵⁰ Aber auch Attaignant 1529 muss Rhau als Quelle zur Verfügung gestanden haben. Nicht nur sind die Lesarten in der musikalischen Notation fast immer identisch, sondern manchmal werden Stücke in der gleichen Abfolge überliefert. Das ist zum Beispiel der Fall für 146. *Si par souffrir*

48 Zu Kopenhagen 1848 siehe insb. Peter WOETMANN CHRISTOFFERSEN: *French Music in the Early Sixteenth Century: Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons, the Manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen*. 3 Bde. Kopenhagen 1994.

49 Siehe oben, S. 265f.

50 Vgl. Carlo Bosi: *Three Libri missarum of Early Lutheran Germany: Some Reflections on their Repertory*. In: *Early Printed Music and Material Culture in Central and Western Europe*. Hg. von Andrea Lindmayr-Brandl und Grantley McDonald. London, New York 2021, S. 133–148 (<https://www.taylorfrancis.com/chapters/oa-edit/10.4324/9780429342844-10/three-libri-missarum-early-lutheran-germany-reflections-repertory-carlo-bosi?context=ubx&refId=70886aad-3236-4d3f-a374-194809ef8935> [20.03.2024]). Zu Antico im Allgemeinen, siehe Catherine W. CHAPMAN: *Andrea Antico*. Ph.D. Diss. Harvard University 1964.

on peult vaincre fortune und 11. *Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire*, die in Attaignant 1529 und Rhau 1542 als Nummern 17–18 respektive 84–85 erscheinen. Beide Chansons werden auch in Kopenhagen 1848 überliefert, jedoch mit leicht abweichenden Lesarten,⁵¹ so dass anzunehmen ist, dass dem Lyonnaiser Schreiber von Kopenhagen 1848 ein anderes Modell zur Verfügung stand. Wenn auch Rhau genau die Lesart Attaignants abdruckt, so verteilt er den Text viel sorgfältiger unter den Noten, wie wir es schon bei Rhau 1541 feststellen konnten.⁵² Das fällt insbesondere bei der Platzierung der letzten Verssilbe am Ende einer musikalischen Phrase auf (siehe Abb. 11.4 und 11.5 im Anhang, S. 283f.). Vermutlich hat dafür die pädagogische Zielsetzung dieses wie auch anderer Drucke Rhaus eine entscheidende Rolle gespielt, zumal Rhau 1542 (und auch Rhau 1545a und b) für Jugendliche aus lokalen Schulen bestimmt war, wie Rhau in seiner Doppelfunktion als Herausgeber und Verleger im Paratext des Tenor-Stimmbuchs verdeutlicht. Die pädagogische Bestimmung dieser Drucke lässt sich auch aus der Wahl vieler Stücke entnehmen, die sich oftmals mehr durch ihre „praktische Verwendbarkeit“ als durch ihre Qualität auszeichnen.⁵³ Das zeigt sich besonders an *Amour vault trop*, einem offensichtlich simplen Satz, in dem Discantus und Tenor meistens homophon im Terzabstand verlaufen und der Bassus regelmäßig den Grundton oder die Terz des Akkordes in seiner ersten Umkehrung (Sextakkord) beisteuert.

Viele Chansons werden in zwei oder mehreren deutschen Drucken gleichzeitig überliefert – ohne Berücksichtigung von Schöffers 1513a, der, wie wir wissen, ein Nachdruck von Petrucci 1502 ist. Meistens erscheinen diese Chansons auch bei früheren italienischen und französischen Druckern wie Petrucci, Antico, Attaignant, Moderne oder Gardane. Es gibt jedoch einige Fälle, wo die deutschen Verleger die einzige oder früheste bekannte Drucklegung darstellen. Das fällt besonders bei 166. *Vray dieu d'amours, confortés-moy* auf. Außer einstimmig in Paris 12744 wird diese *ballade* dreistimmig in acht Quellen, darunter den deutschen Drucken Egenolff [1536a], und Petreius 1541, überliefert (siehe Anhang). Von diesen scheint aber, dem kurzen Incipit nach zu urteilen, nur Egenolff [1536a] auf ein Modell mit dem entsprechenden Text zurückgegriffen zu haben. Bei Formschneider 1538 hat Wagenrieder, der mutmaßliche Besitzer der beiden noch erhaltenen Exemplare,⁵⁴ das Incipit *En ung matin* neben der Brumel-Zuschreibung notiert. Dieses Incipit ist aber weder als solches irgendwo anders nachweisbar, noch scheint es sich auf einen bekannten Text zu beziehen, wenn auch zahlreiche populäre oder popularisie-

⁵¹ Vgl. CHRISTOFFERSEN (Anm. 49), Bd. 2, S. 114.

⁵² Vgl. BOSI (Anm. 50).

⁵³ Vgl. GECK (Anm. 43), Abschnitt Würdigung.

⁵⁴ Siehe oben, S. 266, Anm. 23.

rende Chansons erzählerischen Inhalts dieses Syntagma enthalten.⁵⁵ Petreius 1541 dagegen überliefert das melodische Material mit der deutschen Kontrafaktur *So ich bedenck anfang und endt*. Ähnlich wie der Herausgeber Formschneiders druckt Petreius die Discantus-Stimme in das Tenor-Stimmbuch und umgekehrt: Diese Verwechslung mag auf den ähnlichen Tonumfang beider Stimmen zurückzuführen sein, die in der Tat in allen Überlieferungen im G-Schlüssel notiert sind.⁵⁶ Jedoch könnte das auch ein Indiz dafür sein, dass Petreius den Druck seines Nürnberger Kollegen und Konkurrenten kannte.⁵⁷ Schon die Tatsache, dass Petreius ausnahmsweise eine deutsche Kontrafaktur für eine französische Chanson in seiner Sammlung druckt, könnte auf den Umstand zurückzuführen sein, dass er in diesem Fall nur über eine textlose Quelle wie Formschneider 1538 verfügte. Das wird bestätigt, wenn man die Lesarten von Petreius und Formschneider miteinander vergleicht: Die zwei Überlieferungen weisen untereinander die wenigsten Varianten auf und sind auch die einzigen, die die letzte Phrase der Chanson wiederholen. Auch wenn sämtliche Quellen in ihren Lesarten grundsätzlich nicht stark abweichen, gibt es doch einige Details in der Behandlung kontrapunktischer Vorgänge, die die beiden deutschen Drucke von allen anderen Überlieferungen – inklusive Egenolff [1536a] – unterscheiden. So zeigen die meisten Quellen in T. 6, 18 und 21 eine homophone Stimmführung in Terzen zwischen Discantus und Bassus, während sowohl Formschneider als auch Petreius in diesen Passagen die komplette Homophonie vermeiden, auch wenn das z. B. in T. 21 auf Kosten der Harmonie geht und unvorbereitete Septimen hervorruft (siehe Notenbeispiel 11.1 und 11.2 im Anhang, S. 285). Diesen Fehler muss Petreius direkt vom Druck Formschneiders übernommen haben. Ein weiteres Beispiel für eine unabhängige Lesart steht in T. 42–44 bzw. 47–49. Hier fehlt bei beiden Nürnberger Drucken die melismatisch-synkopierende Passage im Bassus und wird von einer rhythmisch schlichteren Figur ‚ersetzt‘. Obwohl in diesem Fall die zwei Nürnberger Drucke leicht voneinander divergieren, ist klar, dass sie entweder beide unabhängig voneinander auf derselben Vorlage basieren oder – was vielleicht naheliegender ist – dass Petreius die Passage von Formschneider übernommen und umgeschrieben hat, um den problematischen Kontrapunkt zu verbessern. Demgegenüber begegnet die in den meisten Überlieferungen häufig vorkommende Figur einer punktierten Minima gefolgt von zwei

55 Vgl., beispielsweise, *L'autre jour par ung matin*. In: Monophonic chansons in Polyphonic Textures from c. 1450 to c. 1550, <https://chansonmelodies-sbg-ac.eu/db/welcome.php>, (20.03.2024) deren melodisches Material und übriger Text sonst keinen Bezug zu unserer Chanson haben.

56 Obwohl der Bassus in einer beinahe ähnlich hohen Stimmlage konzipiert ist, ist er in einem C1-Schlüssel notiert und das in allen Konkordanzten. Das ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass Discantus und Tenor tatsächlich und ungewöhnlich als zwei ‚Cantus‘-Stimmen gedacht wurden.

57 Die zwei Drucke weisen sonst wenige weitere Überschneidungen auf.

Achtelnoten bei Formschneider nur einmal (Bassus, T. 6), während sie in Petreius doch präsenter ist, wenn auch weniger oft als in den früheren handschriftlichen Konkordanzen. Es muss hier betont werden, dass diese wenigen Varianten, die insgesamt die musikalische Substanz des Stückes kaum beeinflussen, an und für sich nicht unbedingt eine hypothetische verschollene Vorlage voraussetzen müssen, da sie sehr leicht von den Herausgebern der zwei deutschen Drucke selbstständig hätten eingeführt werden können. Sie sind womöglich das Ergebnis einer flexiblen Herangehensweise an die Tradierung eines Werkes, bei der der Herausgeber sich frei fühlte mit seiner eigenen Erfahrung und Sichtweise zur Aufführungspraxis beizutragen. Die Frage, wie diese Chanson die deutschen Drucke – einschließlich Egenolff [1536a] – erreicht hat, muss offen bleiben, wie bei ähnlichen Fällen, wo der deutschen Überlieferung keine bekannte französische oder italienische Druckvorlage zur Verfügung stand. Es ist jedoch anzumerken, dass in diesem Fall die Chanson schon länger im deutschsprachigen Raum bekannt war, wie es sich aus ihrer Überlieferung in Sankt Gallen 461 und Ulm 237 schließen lässt.

Im Gegensatz dazu ist die Tradierung der Bicinien in Rhau 1545a viel leichter zu erfassen, denn praktisch alle stammen aus Gardane 1539. Dagegen stellt Rhau 1545b für viele der Bicinien eine Art *editio princeps* dar, außer bei etlichen der diese Edition abschließenden *Fugae plenae artis et suavitatis*, die Antico 1520a entnommen sind.⁵⁸ Petreius 1541 hat den Autorzuschreibungen nach zu urteilen,⁵⁹ Gemeinsamkeiten mit einem anderen Druck Gardanes (Gardane 1541): Das ist besonders an den vielen, in beiden Quellen fälschlicherweise Janequin zugeschriebenen Chansons deutlich.⁶⁰ Auch wenn ein direkter Bezug von Petreius auf den Druck Gardanes aufgrund seines Erscheinens im selben Jahr nicht unbedingt anzunehmen ist, könnte man hier, ähnlich wie im oben erwähnten Fall, in Formschneider 1538 eine hypothetische Vorlage für Petreius 1541 vermuten. Indirekt ist das sogar an 83. *Je ne fais rien que requérir* ersichtlich, die sowohl in Kriesstein 1540 – also ein Jahr vor Gardane 1541 – als auch in Petreius 1541 bei identischer Lesart Janequin zugeordnet wird. Sonst wird diese Chanson in der französischen Überlieferung Claudin de Sermisy zugeschrieben, eine heutzutage akzeptierte Autorschaft.

⁵⁸ Vgl. Frank DOBBINS: Andrea Antico's *Chansons* and the Diffusion of French Song in the Second Decade of the Sixteenth Century. In: „La la la... Maître Henri“. *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*. Hg. von Christine Ballman, Valérie Dufour. Turnhout 2009 (Collection *Épitome musical*), S. 127–157, hier S. 142.

⁵⁹ Es war mir leider nicht möglich, das direkt an den Drucken selbst zu überprüfen.

⁶⁰ Vgl. François LESURE: Les chansons à trois voix de Clément Janequin. In: *Revue de Musicologie*, XLIII–XLIV (1959), S. 193–198.

7 Ausblick

Die deutschen Musikdrucker der 1530er/1540er Jahre hatten anscheinend Zugriff auf eine breitgefächerte Auswahl an italienischen und französischen Drucken, aus denen sie für ihr französisches und – aber seltener – italienisches Repertoire gerne schöpften. Ist der Blick von Egenolff und Formschneider noch weitgehend retrospektiv, mit Konkordanzen vor allem in den *Canti*-Bänden von Petrucci, so richten Kriesstein und Petreius ihr Augenmerk auf ein viel aktuelleres Repertoire, das oft den ersten Bänden von Attaingnant oder den drei Chansons-Drucken von Antico entnommen ist. Das ist vielleicht auch mit ein Grund, warum gerade die zwei letzteren die einzigen sind, die auch vollständige Texte, meistens auch unkorrupt, überliefern.

Obwohl sich die deutschen Drucker hauptsächlich an ein Publikum von Amateuren und Studenten wandten, ist der Schwierigkeitsgrad vieler überlieferter Chansons nicht unerheblich. Es ist aber sicher kein Zufall, dass gerade die virtuossten Sätze oft textlos oder mit einem kurzen Incipit überliefert werden und das gerade auch bei Petreius 1541, der sonst den Noten so sorgfältig vollständige Texte unterlegt. Als Beispiele seien hier 60. *Fors seulement l'attente que je meure*, à 3 (Notenbeispiel 11.3 im Anhang, S. 286–289) und 52. *En amours n'a sinon [que] bien* (Notenbeispiel 11.4 im Anhang, S. 290–294) genannt, wo fast sämtliche Konkordanzen, einschließlich Antico 1520b, mit einem Text versehen sind, nur eben nicht Petreius 1541.⁶¹ In beiden Fällen ist die musikalische Lesart von Petreius 1541 sonst identisch mit Antico 1520b, seiner vermutlichen Quelle. Es ist also anzunehmen, dass Petreius in seiner Herausgeberrolle den Text absichtlich weggelassen hat. Vielleicht hielt er ihn für überflüssig oder sogar hinderlich für eine gute musikalische Darbietung, obwohl der Tenor von *En amours n'a sinon [que] bien* sehr deutlich die von Paris 12744 überlieferte Melodie zitiert und als solcher problemlos mit dem entsprechenden Text – in der Art eines französischen ‚Tenorlieds‘ – versehen werden könnte. Im Allgemeinen aber zeigen beide Chansons typische, wenn auch nicht ausschließliche, Eigenschaften instrumentaler Komposition, wie u. a., „eine [...] rhythmisch prägnante und [...] skalar ausgreifende Motivik“⁶² (z. B. Notenbeispiel 11.3, T. 32–35, Tenor; bzw. 52–55, Discantus und Notenbeispiel 11.4, T. 1–4, Discantus, bzw. 43–47, Discantus und Bassus). Natürlich bedeutet das nicht, dass diese Chansons nicht gesungen werden konnten und wurden; schon die Tatsache, dass die meisten Konkordanzen doch einen Text überliefern, widerspricht dem. In einer

⁶¹ Auch London 31922, eine periphere Quelle, überliefert für *Fors seulement* nur ein Incipit im Bassus(!).

⁶² Vgl. GRASSL (Anm. 24), S. 278.

Zeit der Blüte der Pariser Chanson, mit ihrem klaren Deklamations-Stil und den klar umrissenen Konturen ihrer musikalischen Phrasen, müssen Chansons älterer Prägung, wie die oben genannten mit ihrem fast wuchernden Duktus, aber schon aufgefallen sein, besonders bei einem Drucker wie Petreius, der auch zahlreiche Werke Janequins und Claudins im selben Druck veröffentlichte. Petreius ist in der Tat der letzte deutsche Drucker – und einer der letzten überhaupt – der auf ein für seine Zeit schon so überaltertes Repertoire zugreift. Kriesstein und Rhau veröffentlichten praktisch nur noch ‚moderne‘ oder mindestens modern klingende Stücke,⁶³ deren früheste Quellen sie oft selbst sind. In fast allen anderen Fällen liegen die ersten Aufzeichnungen lediglich wenige Jahre zurück.

Es bleibt die schon oben angedeutete Frage, ob die bürgerlichen Adressaten der Musikpublikationen von Kriesstein, Petreius und Rhau, die vollständig textierte Chansons veröffentlichten, des Französischen mächtig und wirklich dazu imstande waren, auf französisch zu singen. Im Fall, dass sie es waren, scheint es durchaus legitim zu fragen, was sie von Chansons wie 132. *Qui est celuy qui a dit mal du con?*, 20. *Baisés-moy tant, fringués-moy tant*, oder noch 58. *Et dont venés-vous, madame Lucette ?* bzw. 74. *Jamais n’aymeray machon*, à 3 mit ihrem ziemlich erotisch-anstößigen Inhalt überhaupt hielten. Oder vielleicht sollte man eher fragen, was die Drucker dazu brachte, überhaupt solche Chansons in ihre Publikationen aufzunehmen; vor allem angesichts der Tatsache, dass humanistisch orientierte Drucker wie Petreius und Rhau einen besonderen Wert auf die genaue Entsprechung zwischen Worten und Tönen⁶⁴ und daher vermutlich auch auf das Verständnis der Texte legten. Offenbar lieferte die Einbeziehung solcher Texte einen besonderen Mehrwert dieser bunten Musiksammlungen.

⁶³ Die drei Josquin-Zuschreibungen (112. *N’esse pas un grant desplaisir*; 126. *Plus nuls regretz* in Kriesstein 1540 und 129. *Quant je voy* in Rhau 1542), von denen 112 aber zweifelhaft ist, sind natürlich die Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Sie klingen jedenfalls genauso modern wie das sie in beiden Drucken umgebende Repertoire.

⁶⁴ Siehe oben S. 269–272.

Anhang

INDEX CANTIONVM LATINO RVM TRIVM VOCVM.		
16	Agnus Dei.	
27	Aue Maria.	
46	Aue Maria.	Iohan Mouton.
48	Aue Maria.	Fran. de Laiolle.
6	Benedictus.	
15	Benedictus.	
11	Deus adiuua me.	Laur. Lemblin.
47	Domine pater.	Fran. de Laiolle.
1	Effunde iram tuam.	Concilium.
4	Eterum uenturus.	Samphon.
25	Esurientes.	Loyet Compere.
42	Esurientes.	
32	Fac mecum signum.	Andreas de Sylua.
45	Lauda Christum.	Iohan. Mouton.
21	Magnificat. Et exultauit	Arnol. de bruck.
3	Oi me patientia.	Rup. Vnterholtzer.
40	O Thoma Didyme.	Rup. Vnterholtzer.
41	Ornatam in monilibus.	L. Heydenhamer.
7	Pleni sunt coeli.	Ant. Diuitis.
30	Peccauit super numerū.	Fra. de Laiolle.
31	Pater à nullo.	Samphon.
44	Peccauit.	
14	Quæ est ista.	
23	Quem tremunt impia.	Hen. Isaac.
36	Quæ est ista.	La Fagie.
37	Quam pulchra es.	La Fagie.
2	Si bona.	
8	Sol occafum.	H. Isaac.
19	Sancte Michael.	Fran. de Laiolle.
20	Sicut malus inter spinas.	P. Moly.
		Secunda pars. Domine ante te.
26	Sicut locutus est.	
24	Tristitia uestra.	H. Isaac.
38	Tota pulchra es.	
		Secunda pars. Iam enim hyems.
35	Vitò ego dicit Dominus.	
39	Veritas de terra.	L. Heydenhamer.
		Secunda pars. Etenim Dominus dabit.
43	Virgo prudentissima.	Arnol. de Bruck.
		Secunda pars. Tota formosa.
INDEX CARMINVM Germanicorum.		
8	An wasser flussen.	Ben. Ducis.
12	Al mein mut.	H. Isaac.
18	Austieffer not.	G. Forsterus.
33	Ach Gott wie lang.	Ben. Ducis.
34	Aus tieffer not.	Bene. Ducis.
49	Do kam der bruder stoffel.	
28	Die brunlein die da stief.	H. Isaac.
10	Herr Christ der einig Gottes.	
22	Ich glaub, darum red ich.	Ben. Ducis.
13	So ich bedenck anfang.	
17	Von himel hoch.	Io. VValterus.
19	VVol dem der in Gottes.	G. Forsterus.
29	VWas sol ich machen.	
50	VVer das elendt pawen wil.	

Abb. 11.1: *Trium vocum cantiones centum*. Nürnberg: Petreius 1541 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant. pract. P 655), Verzeichnis der lateinischen und deutschen *carmina*

INDEX CANTIONVM GALLICARVM ET ITALICARVM TRIVM VOCVM.					
62	Atu point .	Adrian. VVillart.	67	Naues point ueu .	Richafort.
88	Amour amour tu es.	Ianequin .	63	O felice pensier .	Gero .
93	Altro non e' mi'	Iohan Gero.	77	O notte madre.	Gero.
97	Amor quando fioriu a .	Gero .	83	Or suis ie bien .	Adrian. VVillart.
66	Bayfes moytant .	Adr. VVillart.	58	Per ampla strada .	Gero .
92	Contre rayon uous .	Ianequin .	61	Perot uendras tu pas .	Ad. VVillart .
80	Damor l'ardente .	Gero .	68	Priuodi quel che gran .	Gero .
74	En amours .		81	Perche mi fajim orire .	Gero .
101	Edont uenes uous .	P. Molu .	89	Piu temp' ho gia .	Gero .
73	Forfeulement .		57	Quando madonna .	Gero .
64	Ha che uoi piu .	Gero .	85	Qui est celuy qui .	Ad. VVillart .
86	Hellas je fuis mary .	Ianequin .	51	Sia maledett' amore .	Gero .
56	Je ne fais rien .	Ianequin .	54	Sio hauece tant' ardire .	Gero .
78	Il non poter ueder .	Gero .	55	Sia benedett' amore .	Gero .
79	Io u'amo anci .	Gero .	59	Sel dolce sdegne .	Gero .
87	Iay mis mon cuer .	Ianequin .	71	Si mon malheur .	Ianequin .
84	La roufe de moys .	Adrian. VVillart .	75	Sio ui mento madonna .	Gero .
91	Laffo l'in un fol	Gero .	76	Sei foco qual .	Gero .
94	Limmenf' e alte .	Gero .	90	Si bella ui fo rmo .	Gero .
95	Le bianche man .	Gero .	98	Si confua Cetr' orpheo .	Gero .
96	Laffo ch'io ard .	Gero .	99	Si confua Cetro Orpheo .	Gero .
65	Madonna prege' l'ciel .	Gero .	52	Tanta beltad'e in uoi .	Gero .
69	Madonn' io u'am	Gero .	72	Te deul .	
82	Madonna con due lettre .	Gero .	60	Voltre beaulte .	Iacotin .
100	Madonna fua merce .	Gero .	70	Vignon uignon .	Ianequin .
53	Non fia giamai .	Gero .			

Abb. 11.2.: *Trium vocum cantiones centum*. Nürnberg: Petreius 1541 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant. pract. P 655), Verzeichnis der französischen Chansons und der italienischen Madrigale

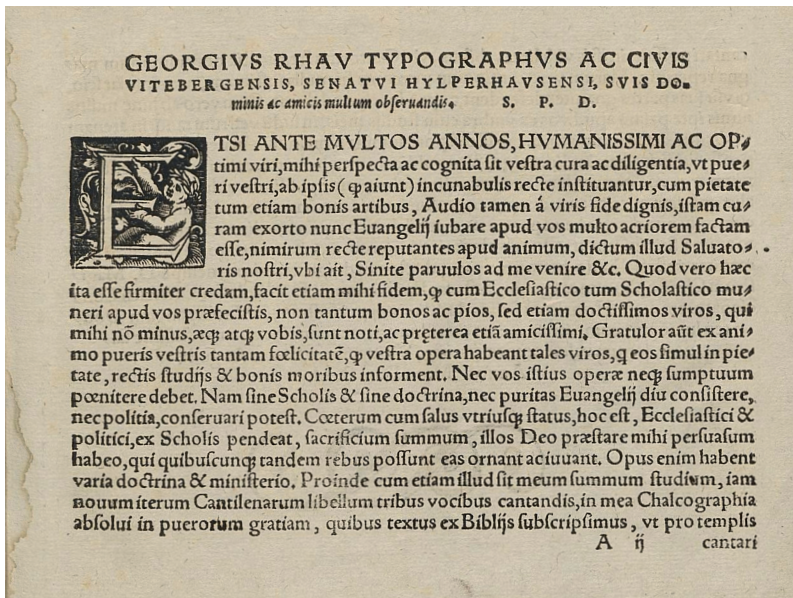


Abb. 11.3: *Tricinia: tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica & gallica.* Wittenberg: Rhau 1542 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant.pract. P 655), Widmung



Abb. 11.4: *Quarante et deux chansons musicales à trois parties nouvellement et correctement imprimées.* Paris: Attaignant 1529 (Exemplar: Paris, BNF, Département de la Musique, Rés. Vm⁷.180), N. 18. *Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire, Superius* (Detail)

LXXXV.

Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire
 Mais qui ne peult et y est longue ment a en user
 et bien et loyaul ment cest tel en nuy que ne s'en
 doit faire.

Abb. 11.5: *Tricinia: tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica & gallica.* Wittenberg Rhau 1542 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant.pract. P 655), N. 85. *Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire*, Discantus

Three staves of music for voices D (Soprano), T (Alto), and B (Bass). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 4/4 time signature. The D part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Notenbeispiel 11.1: Antoine Brumel, (*En ung matin*), T. 21–24 (aus Formschneider 1538, N. 4)

Three staves of music for voices D (Soprano), T (Alto), and B (Bass). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 4/4 time signature. The D part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests. French lyrics are written below the staves.

D: grant es / / / moy, vous m'a / vez
 T: vous m'a / vez mys, vous m'a / vez
 B: es / / / / / moy,] vous m'a / vez

Notenbeispiel 11.2: *Vray dieu d'amours, confortez-moy*, T. 21–24 (aus London 5242, Bl. 1v-3r)

The image displays a musical score for the piece "Forseulement" by Carlo Bosì. It is divided into three systems of staves.

The first system consists of three staves: Discantus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). Each staff is labeled "Forseulement" and contains musical notation in a common time signature. The Discantus staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor and Bassus staves have a bass clef and a key signature of one flat. The Bassus staff includes a "8" below the staff, likely indicating an octave transposition.

The second system consists of three staves labeled D (Discantus), T (Tenor), and B (Bassus). Each staff begins with a "6" above the staff, indicating the start of a six-measure phrase. The notation continues across these three staves.

The third system also consists of three staves labeled D, T, and B. Each staff begins with an "11" above the staff, indicating the start of an eleven-measure phrase. The notation continues across these three staves.

Notenbeispiel 11.3: *Forseulement* (aus Petreius 1541, N. 73)

The image displays a musical score for three voices: Soprano (D), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 16 to 20, the second system covers measures 21 to 25, and the third system covers measures 26 to 30. Each system begins with a measure number (16, 21, or 26) and a clef (soprano, tenor, or bass). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The music is written in a style characteristic of early printed music.

Notenbeispiel 11.3 (fortgesetzt)

The image displays a musical score for three voices: Soprano (D), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 31 to 35, the second system covers measures 36 to 40, and the third system covers measures 41 to 45. Each system begins with a measure number (31, 36, and 41 respectively) in the top left corner of the Soprano staff. The Soprano part (D) is written in a soprano clef, the Tenor part (T) in an alto clef, and the Bass part (B) in a bass clef. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and half notes, as well as rests. Bar lines and repeat signs are used to structure the piece. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

Notenbeispiel 11.3 (fortgesetzt)

The image displays a musical score for three voices: Soprano (D), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 46 to 50, the second system covers measures 51 to 55, and the third system covers measures 56 to 56. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff in the third system.

Notenbeispiel 11.3 (fortgesetzt)

Discantus

En amours

Tenor

En amours

Bassus

En amours

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Discantus' and contains a melodic line with a treble clef and a common time signature. The middle staff is labeled 'Tenor' and contains a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is labeled 'Bassus' and contains a vocal line with a bass clef and a common time signature. All three parts are set to the lyrics 'En amours'. The Discantus part begins with a fermata over the first measure. The Tenor part begins with a whole rest in the first measure. The Bassus part begins with a whole note in the first measure.

D

T

B

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'D' and contains a melodic line with a treble clef and a common time signature. The middle staff is labeled 'T' and contains a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is labeled 'B' and contains a vocal line with a bass clef and a common time signature. All three parts are set to the lyrics 'En amours'. The D part begins with a fermata over the first measure. The T part begins with a whole note in the first measure. The B part begins with a whole note in the first measure.

D

T

B

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'D' and contains a melodic line with a treble clef and a common time signature. The middle staff is labeled 'T' and contains a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is labeled 'B' and contains a vocal line with a bass clef and a common time signature. All three parts are set to the lyrics 'En amours'. The D part begins with a whole rest in the first measure. The T part begins with a whole note in the first measure. The B part begins with a whole note in the first measure.

Notenbeispiel 11.4: *En amours* (aus Petreius 1541, N. 74)

The image displays a musical score for three voices: Soprano (D), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 13 to 16, the second system covers measures 17 to 20, and the third system covers measures 21 to 24. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The Soprano part (D) features a melodic line with various note values and rests. The Tenor part (T) provides harmonic support with longer note values and rests. The Bass part (B) plays a rhythmic accompaniment with a mix of note values. Measure numbers 13, 17, and 21 are indicated at the start of each system. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines.

Notenbeispiel 11.4 (fortgesetzt)

The image displays a musical score for three voices: Soprano (D), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 25 to 28, the second system covers measures 29 to 32, and the third system covers measures 33 to 36. Each system begins with a measure number (25, 29, 33) and a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part (D) is written in a soprano clef, the Tenor part (T) in an alto clef, and the Bass part (B) in a bass clef. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first system shows the Soprano and Bass parts with melodic lines, while the Tenor part has a more static accompaniment. The second system continues the Soprano and Bass lines, with the Tenor part providing harmonic support. The third system concludes the passage with a final cadence in all three parts.

Notenbeispiel 11.4 (fortgesetzt)


37


D 


T 

B 

41

D 

T 

B 

45

D 

T 

B 

Notenbeispiel 11.4 (fortgesetzt)

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of two systems of three staves each. The staves are labeled D (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand. The vocal lines are primarily whole and half notes, with some eighth-note passages in the soprano part.

Notenbeispiel 11.4 (fortgesetzt)

Die auf den folgenden Seiten abgedruckte Konkordanztabelle ist auch als pdf-Datei auf der Homepage des deGruyter-Verlags abrufbar: <https://www.degruyter.com/document/doi/9783111347110/html>

8. <i>Amour, amour, tu es par trop cruelle, à 3</i>	ATRAINGMANT 1535, N. 3	<u>PETREIUS 1541</u> , N. 88; Janequin	GARDANE 1541, N. 50; Janequin	3
9. <i>Amour partez, je vous donne la chose, à 2</i>	MODERNE 1538, N. 6; Le Heurteur	GARDANE 1539, S. 1	<u>RHAU 1545A</u> , N. 1	3
10. <i>À moy tout seul de mon mal me fault plaindre, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 10; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 19; Gardane		2
11. <i>Amour vault trop qui bien sen scait deffaire, à 3</i>	KOPENHAGEN 1848, S. 212	ATRAINGMANT 1529, N. 18	CAMBRAI 125–128, N. 19 (<i>Une bregette Amour vault trop</i>), à 4	4
12. <i>Amy, souffrez que je vous oyme, à 3</i>	FLORENZ 117, Bl. 18v–19r; Izagha (Isaac?)	LONDON 31922, Bl. 90r (textos)	ATRAINGMANT 1529, N. 12	4
13. <i>À qui dirage mes pensées, à 3</i>	ROM 2856, Bl. 103v–105r; Compère	BOLOGNA Q.16, Bl. 15v–16r	PETAUCCET 1502, Bl. 51v–52r & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , UPPSALA 76A, Bl. 73v–74r N. 47	5
14. <i>À qui dir'e le sa percée, à 4</i>	*PARIS 12744, <u>1513A</u> , N. 15	BOLOGNA Q.18, Bl. 93v	REGENSBURG C. 120, S. 22–23	6
15. <i>As-tu point veu la viscontine?, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 32; Willaert (Richardfort im Inhaltsverzeichnis)	<u>PETREIUS 1541</u> , N. 62; Willaert	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 24	2
16. <i>À tout jamais d'ung vouloir immuable, à 3</i>	ANTICO 1520B, N. 8	<u>RHAU 1542</u> , N. 69	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 21	2

17. <i>Au bois, au bois, madame, à 4</i>	SCOTTO 1539A, N. 23	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 6 (<i>Ain bois, am bois</i>)	2
18. <i>Après de vous secrètement demeure, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 26; Gardane	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 91; Gardane	3
19. <i>Ayez pitié du grant mal que j'endure, à 2.</i>	MODERNE 1538, N. 5; Sermsy	GARDANE 1539, N. 8; Sermsy	3
20. <i>Baisés- moy tant, fringés-moy tant, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 31; Willaert	<u>PETREIUS 1541</u> , N. 66; Adrian Willaert	2
21. <i>Baisés- moy, à 4</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 38r & 934r, <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 34; Bl. 105v Josquin	TOURNAY 94/BRÜSSEL IV & 1274, CORTONA 95-96/PARIS 1817, N. 2 ANTECO 1520A, Bl. 17v–18r (KOPENHAGEN 1848, S. 132–133, <u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 33 à 5) ATAINGMANT 1550, N. 22; Josquin (7)	
22. <i>Belle sur toutes/ Tota pulchra es, à 3</i>	PETRUCCI 1504b, Bl. 161v–162r; Agricola	LONDON 31922, Bl. 99v–100r; Alexander SANKT GALLEN 462, Bl. 37r Agricola	<u>FORMISCHNEIDER 1538</u> , N. 84 (<i>Belle sur 6 toutes</i>); Agricola
23. <i>Cela sans plus, à 3 (Josquin)</i>	PETRUCCI 1501, Bl. 66v–67r; Josquin	VERONA DCCCLVII, Bl. 47v–48r (teolos)	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 8 ZWICKAU 78.3, N. 13; Josquin
24. <i>Cela sans plus et puis hola, à 4 (Lannoy)</i>	ROM 285b, Bl. 153v–154r; Colinet de Lannoy, 4. Stimme Jo. Maritimi zugeschrieben, à 4	PETRUCCI 1502, Bl. 19v–20r & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 16 Lannoy (im Verzeichnis), à 4	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 23; [à 4]
25. <i>Cela sans plus, à 4 (Obrecht)</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 16v–17r; Obrecht In Missa & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 13; Obrecht	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 22	2
26. <i>Cer n'ext pas jeu, à 4</i>	BRÜSSEL 11239, Bl. 23v; de la rue	BRÜSSEL 1502, Bl. 10v–11r & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 7; Pe de la rue	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 18 VATIKANSTADT 11953, N. 13

<p>27. Ces <i>ficheux</i> <i>sont qui</i> <i>mesdisent</i> <i>d'aymer,</i> à 3</p>	<p>KOPENHAGEN 1848, S. 178</p> <p>KOPENHAGEN 1848, S. 419</p> <p>FLORENZ 117, Bl. 20v–21r</p> <p>ATAINGMANT 1529, N. 8</p> <p>RHAU 1542, N. 82</p>	<p>4</p>
<p>28. Ces <i>fischeux</i> <i>soiz</i> <i>qui mesdisent</i> <i>d'aymer,</i> à 2</p> <p>29. C'est <i>donc par moy</i> <i>que ainsi</i> <i>suis,</i> à 3</p>	<p>MODERNE 1539, N. 4; Anthonius Gardane</p> <p>GARDANE 1539, N. 3; Gardano</p> <p>LONDON 35087, Bl. 81v–83r; Ninot</p> <p>ULM 237, Bl. 21v–22r</p> <p>EGENOLFF [1536A], N. 47 (<i>ceclant</i>)</p> <p>FORMSCHNEIDER 1538, N. 61</p> <p>GARDANE 1541, N. 70</p> <p>CAMBRAI 125–128, N. 19</p>	<p>3</p> <p>6</p>
<p>30. C'est <i>grant erreur</i> <i>de caider</i> <i>presumer,</i> à 3</p>	<p>ATAINGMANT 1529, N. 27</p> <p>RHAU 1542, N. 89</p>	<p>2</p>
<p>31. <i>Com- ment peut</i> <i>noïr joye,</i> à 4 (josquin)</p>	<p>FLORENZ 178, Bl. 7v–8r (<i>O men pat aier joye</i>); Josquin</p> <p>VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 11v–12r (<i>We come peult</i>); Josquin després</p> <p>BOLIGNA Q.17, Bl. 58v–59r; Josquin. Fuga N. 19; Josquin</p> <p>PETRUCCI 1502, Bl. 22v–23r & SCHÖFFER 1513A, EGENOLFF [1536B], N. 27</p>	<p>5</p>
<p>32. <i>Comme</i> <i>femme</i> <i>desconfortée,</i> à 3</p>	<p>ROM 2856, Bl. 126v–128r; Agricola</p> <p>BERLIN 40021, 131v–132r (<i>Virgo sub etheris</i>)</p> <p>VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 109v–111r; Agricola</p> <p>PARIS 1597, Bl. 29v–30r</p> <p>FLORENZ 2439, Bl. 74v–76r; Alexander</p> <p>PETRUCCI 1504a, Bl. 146v–147r; Agricola</p> <p>FORMSCHNEIDER 1538, N. 26</p>	<p>6</p>
<p>33. <i>Contre</i> <i>raison vous</i> <i>mêtes fort</i> <i>estrange,</i> à 3</p>	<p>ATAINGMANT 1535, N. 25 (<i>Contre raison vous m'este fort dure</i>); Claudin</p> <p>PETRELLUS 1541, N. 92; Jannequin</p> <p>GARDANE 1541, N. 53</p>	<p>3</p>
<p>34. <i>Chanter</i> <i>ne puis,</i> à 3</p>	<p>PETRUCCI 1502, Bl. 49v–50r & SCHÖFFER 1513A, N. 45; Compère</p> <p>EGENOLFF [1536A], N. 19</p>	<p>2</p>
<p>35. <i>Com- ment peut,</i> à 4</p>	<p>PETRUCCI 1502, Bl. 23v–24r & SCHÖFFER 1513A, N. 20</p> <p>EGENOLFF [1536B], N. 28</p>	<p>2</p>

36. <i>Content de peu en voyant tant de bien, à 3</i>	KOPENHAGEN 1848, S. 131	ANTICO 1520B, N. 16	RHAU 1542, N. 68	3
37. <i>Content désir qui cause ma douleur, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 5; Gardane		RHAU 1545A, N. 11; Gardane	2
38. <i>Cuidez vous que dieu nou faille, à 5</i>	UPSALA 76C, Bl. 120v–121r	LONDON 19563, N. 29	KRIESTEIN 1540, N. 45; Richafort SUSATO [1543], N. 15	4
39. <i>Damou- selle, à 4</i>	AUGSBURG 142A, Bl. 61v–62r	UPSALA 76C, Bl. 118v–119r	EGENOLFF [1536B], N. 38	3
40. <i>D'amour je suis desheritée, à 2</i>	MODERNE 1539, Bl. 9r; Claudin	GARDANE 1539, N. 2; Claudin	RHAU 1545A, N. 2; Claudin	3
41. <i>De jour en jour tu me fais consumer, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 21; Gardane		RHAU 1545A, N. 22; Gardane	2
42. <i>De mon amy/je suis absente, à 2</i>	MODERNE 1539, Bl. 8r; Gardane	GARDANE 1539, N. 4; Gardane	RHAU 1545A, N. 4; Gardane	3
43. <i>Des biens d'amours quiconques les despart, à 3</i>	ROM 2856, Bl. 5v–6r PERUGIA 431, Bl. 96v–97r BOLOGNA Q 16, Bl. 8v–9r FLORENZ 229, Bl. 18v–19r (Les biens); Jannes Martini	VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 37v–38r FLORENZ 178 (Lore); Martini	FLORENZ 27, Bl. 49v–50r (Les biens amore 4, zusätzlicher und am Rande: <i>Omnia labor habet finem</i>); ¹ :tach BOLOGNA Q 18, Bl. 64v–65r (mit 4, zusätzlicher Stimme) FLORENZ 121, Bl. 20v–30r (textlos)	FORMSCHNEIDER 1538 (textlos), N. 77

¹ Der am Rande notierte lateinische Titel bezieht sich vielleicht auf eine in KAPSTADT 3.B.12, Bl. 119v–120r überlieferte Kontrafaktur.

44. De tous biens plaine, à 3	VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 24v-25r	PETRUCCI 1504b, Bl. 142v-143r	FORMSCHNEIDER 1538, N. 60	3
45. Dites-moy/toutes vos pensées, à 3	WASHINGTON M2.1.125, Bl. 109v-110r	FLORENZ 2794, Bl. 8v-9r Dijon 517, Bl. 191v-192r: Loyset Compère	VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 124v-125r (<i>Dites-moy belle</i>) BOLOGNA Q.16, Bl. 16v-17r TURIN I.27, Bl. 18v KOPENHAGEN 1848, S. 137 und 436 EGENOLFF [1536A], N. 64	8
46. Disont adieu à madame et maistrresse, à 3	PARIS 2245, Bl. 7v-8r, Compère	PETRUCCI 1501, Bl. 94r, Compère	EGENOLFF [1536A], N. 57	3
47. Disont hellos, fortune, hellos, à 2	MODERNE 1538, Bl. 13r, Gardane	GARDANE 1539, N. 7, Gardane	RHAU 1545A, N. 13, Gardane	3
48. Doleur me bat et tristesse m'afole, à 6	KRIESSTEIN 1540, N. 34, Willaert	Susato 1544b, N. 18, Willaert		2
49. Doulice mémoire en plaisir consommée, à 2	MODERNE 1538, N. 1		RHAU 1545b, N. 26	2
50. Du bon du cueur, à 3	LONDON 35087, Bl. 4v-5r	ULM 237, Bl. 20v-22r MÜNCHEN 1503a, N. 4	FORMSCHNEIDER 1538 (textos), N. 9 MÜNCHEN 1516, N. 138	5
51. Elle l'a pris et le tient en sa lesse, à 3	PARIS 1596, Bl. 3v-4r (<i>l'a pris</i>): Prioris		FORMSCHNEIDER 1538, N. 72	2
52. En amours n'a sinon [que] bien, à 3	*PARIS 12744, Bl. 10r; *PARIS 9346, Bl. 6v-7r	TURIN I. 27, Bl. 46v/44v; Antoine de Févin ANTICO 1520b, N. 28 KOPENHAGEN 1848, S. 120-121	PETREIUS 1541, N. 74 (incipit)	6

53. <i>En amours que cognoist, à 3</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 53v–54r & SCHÖFFER 1513A , N. 49; Brumei	EGENOLFF [1536A] , N. 23	2
54. <i>En chambre polie, à 4</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 13v–14r; & SCHÖFFER 1513A , N. 10	EGENOLFF [1536B] , N. 20	2
55. <i>En l'ombre d'ung buissonnet, à 3</i>	*PARIS 12744, Bl. 7v–8r (Après d'un jollys bouc-quet... l'orée d'une rivière); *PARIS 12744, Bl. 14r–v (En l'ombre d'un buys-sommet... l'orée d'une sauloye); *PARIS 9346, Bl. 104v	BOLOGNA Q.17, Bl. 45v–46r; Josquin TOURNAI 94/BRUSSEL IV & 1274, N. 8 ANTICO 1536, N. 14; Josquin	EGENOLFF [1536A] , N. 27
56. <i>En l'ombre d'ung buissonnet, à 6</i>	*PARIS 12744, Bl. 7v–8r (Après d'un jollys bouc-quet... l'orée d'une rivière);	PARIS 1591, N. ?; Gombert	2
	KRIESENSTEIN 1540 , N. 83; Gombert		

*PARIS
12744,
Bl. 14r-v
(En
l'omlire
d'un
buys-
somet...
lorée
d'une
sauloye);
*PARIS
9346,
Bl. 104v

57. <i>Entre vous, gentiz galans, à 2</i>	MODERNE 1538, Bl. 16r; Gardane	GARDANE 1539, N.20; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 8; Gardane	3
58. <i>Er dont venés-vous, madame Lucette, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 49; Moulu		<u>PETREUS 1541</u> , N. 101; Moulu	2
59. <i>Fors seulement contre ce que j'ay promis, à 3</i>	PARIS 1596, Bl. 7v-8r	FLORENZ 2439, Bl. 52v-53r (Fors seulement /l'actante que je meure); Ockeghem	SANKT GALLEN 461, S. 4-5 (Forsolament); KOPENHAGEN 1848, S. 427 (Fors seulement) Ockeghem	5 FORMSCHNEIDER 1538, N. 47 (Fors seulement); Ockeghem
60. <i>Fors seulement l'arenne que je meure, à 3</i>	CAMBRIDGE 1760, Bl. 58v-60r; Antoine de Févin	LONDON 31922 (inci- pit), Bl. 104v-105r	ANTICO 1520B, N. 6 KOPENHAGEN 1848, S. 102-103	10 HERDRINGEN 9822-9823, N. 23 PETREUS 1541, N. 73 (incipit): (Jesquin, vom ehemaligen Besitzer der Kopie in Jena im Verzeichnis hin- zugefügt)
61. <i>Fors seulement l'arenne que je meure, à 4</i>	PARIS 1597, Bl. 60v-61r	SEGOVIA (Exortum est in tenebris); Mathe- us pipe[lare], Bl. 92r	PETRUCCI 1502, Bl. 31v-32r; & SCHÖFFER 1513A, N. 28; Pedela.rue	12 EGENOLFF [15366], N. 31
		TOURNAI 94/ BRÜSSEL IV & 1274, N. 17/5/16	BRÜSSEL 228, Bl. 17v-18r	
		SANKT GALLEN 461, S. 8-9; m. pipelare	BOLOGNA Q.19, Bl. 1v-2r	
		REGENSBURG C 120, S. 336-337; Pierre de la Rue	BASEL F.X.1-4, N. 118; Mathias Piplari	FLORENZ [64-167, N. 61 [15366], N. 31
			AICH [1519], N. 74	

<p>62. <i>Fors seulement l'attente que je meure, à 3</i></p>	<p>LONDON 35087, Bl. 80v–81r</p>	<p>ANTICO 1520b, N. 19</p>	<p><u>FORMSCHNEIDER 1538</u>, N. 46 (<i>Fors seulement</i>)</p>	<p>3</p>
<p>63. <i>Fortune, lesse moy/la vie, à 3</i></p>	<p>KOPENHAGEN 1848, S. 181 und 205</p>	<p>ATTAINGMANT 1529, N. 13</p>	<p>MÜNCHEN 1516, N. 17</p>	<p><u>RHAU 1542</u>, N. 90</p>
<p>64. <i>Garrissés-moy du grant mal que je porte, à 3</i></p>	<p>TURIN 1.27, Bl. 13v–14r</p>	<p>SEGOWIA, Bl. 191v–192r; Compère</p>	<p>PETRUCCI 1501, Bl. 63v–64r; Compère</p>	<p>BOLOGNA Q.18, Bl. 90v–91r</p>
<p>65. <i>Gentil gallans, à 3</i></p>	<p>*PARIS 9346 (<i>Gentil gallans, compaignons du raisin</i>), Bl. 46v–47r</p>	<p>*EGENOLFF [1536a], N. 56: Richalört</p>	<p>1</p>	<p>SANKT GALLEN 461, S. 48–49; <u>FORMSCHNEIDER 1538</u>, N. 53 (<i>Garrissés moy</i>)</p>
<p>66. <i>Gentil gallans, confères du raisin, à 3</i></p>	<p>*PARIS 9346 (<i>s. oben</i>)</p>	<p>LONDON 1070, Bl. 133v–134r (<i>Gentilz gallans, compaignons</i>)</p>	<p>ANTICO 1520b, N. 11 (<i>Gentilz gallans, confères du raisin</i>)</p>	<p>SANKT GALLEN 463, N. 38 (<i>Gentilz gallans, confères du raisin</i>)</p>
<p>67. <i>Grace, vertu, bonité, beaulté, noblesse, à 2</i></p>	<p>GARDANE 1539, N. 25: Gardane</p>	<p>2</p>	<p><u>RHAU 1545A</u>, N. 16: Gardane</p>	<p>2</p>
<p>68. <i>Ha, traire amour, à 3</i></p>	<p>FLORENZ 229, Bl. 22v–23r; James Stodern</p>	<p>FLORENZ 178, Bl. 33v–34r; Stodern</p>	<p>VATICANSTADT XIII. 27, Bl. 47v–48r; Stodern</p>	<p>BOLOGNA Q.18, Bl. 80v–81r; FLORENZ 121, Bl. 8v–9r (à <u>EGENOLFF [1536a]</u>, N. 31:9 Rubinet (als incipit) <i>traire amors</i>)</p>
<p>69. <i>Hélas, hélas, à 4</i></p>	<p>PETRUCCI 1502, Bl. 24v–25r & <u>SCHÖFFER 1513a</u>, N. 21: Ninot</p>	<p>REGENSBURG C 120, S. 24–25</p>	<p><u>EGENOLFF [1536b]</u>, N. 29</p>	<p>3</p>

70. Hélas, que dévera mon cœur, à 3	FLORENZ 229, Bl. 5v–6r VITRANSTADT XIII, 27, SEGOVIA, Bl. 177r (Hélas, que dévera Bl. 83v–84r (Hélas): mon cœur); HENRICUS Ysach	PETRUCCI 1501, Bl. 55v–56r Ysac	VERONA DCCLVII, Bl. 20v–21r (textos)	FLORENZ 27, Bl. 138v–139r	HRADEC 864- LOVÉ II, A, 20, S. 101 (unvollständig) N. 55 (textos); H. I.	MODRBA I, L, 11, 8, N. 69 EGENOLFF [1536A], ZWICKAU 78, 3, N. 23 (textos); Isaac suis mary); H. Isaac	FORMSCHNEIDER 1538, N. 3 suis mary); H. Isaac	11		
71. Hélas, je suis mary, à 3	CAMBRIDGE 1760, Bl. 51v–52r; Févin	LONDON 5242, Bl. 24v–25r	FLORENZ 117, Bl. 1v–2r	UPPSALA 76A, Bl. 47v–48r	GARDANE 1541, N. 58; Janequin	PETREIUS 1541 , N. 86; Janequin	6			
72. Il me convient en tout temps et saison, à 2	MODERNE 1538, Bl. 3r; Gardane	GARDANE 1539, N. 15; Gardane			RHAU 1545A , N. 28; Gardane		3			
73. Jamais en ce monde n'ayrais, à 4	OTT 1544 , N. 83; Crecquillon			SUSATO 1545, N. 3			2			
74. Jamés n'aymeray masson, à 3	LONDON 35087, Bl. 55v–56r (jamais n'aymeray machon); Mouton	AVITCO 1520b, N. 12 (jamais n'aymeray machon)		SAINT GALLEN 463, N. 22 (jamais n'aymeray machon)	RHAU 1542 , N. 86 (jamais n'aymeray machon) wandt, aber nicht identisch)		4			
75. Jamais n'aymeray machon, à 4	CAMBRIDGE 125–128, N. 146			EGENOLFF [1536B] , N. 43			2			
76. Joy beau huer, à 3	FLORENZ 2794, Bl. 41v–42r	BOLOGNA, Q, 16 (Joy bien et honore), Bl. 13v–14r	FLORENZ 178, Bl. 19v–20r (text- los); Alexander	FLORENZ 229, Bl. 20v–21r	SEGOWIA, Bl. 182r: Loysette Compère	PERRUCCI 1501, Bl. 89v–90r (Joy bien ahuer); Agricola haver amant); Agricola	TURIN I, 27, Bl. 19r	EGENOLFF [1536A], N. 62	ZWICKAU 78, 3 (textos), N. 20: Agricola	10
77. Joy esperé ce qui point ne me appaise, à 3	ATTAINGMANT 1529, N. 28			RHAU 1542 , N. 72				2		
78. Joy mis mon cœur en ung lieu seulement, à 3	*PARIS 9346, Bl. 22v– 23r	CAMBRIDGE 1760, Bl. 70v–71r; Gascongne			PETREIUS 1541 , N. 87; Janequin			2		
79. Joy pris amours, à 4	LINZ 529, Bl. ...; Obrecht			EGENOLFF [1536B] , N. 17; Obrecht				2		

80. <i>Joy trop oymé, vrayment, je le confesse, à 3</i>	ATAINGMANT 1529, N. 14 MÜNCHEN 1516, N. 18 (<i>Joy trop oimer</i>)	<u>RHAU 1542</u> , N. 81	3
81. <i>Joy trop loué Amour et sa noblesse, à 3</i>	ATAINGMANT 1529, N. 28	<u>RHAU 1542</u> , N. 71	2
82. <i>Je aide/ De tous biens, à 4</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 34v–35r & <u>SCHÖFFER 1513a</u> , N. 31	<u>EGENOLFF [1536b]</u> , N. 32	2
83. <i>Je ne fais rien que requérir, à 3</i>	ATAINGMANT 1535, N. 13; Claudin ATAINGMANT 1536, N. 27; Claudin	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 89; Janequin <u>PETREIUS 1541</u> , N. 56; Janequin	5
84. <i>Je ne sçay pas comment, à 6</i>	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 39; Benedictus Appenzeller	Susato 1544a, N. 25; Nicolas Combert	2
85. <i>Je despitte tous, à 3</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 54v–55r & <u>SCHÖFFER 1513a</u> , N. 30; Brumel	<u>EGENOLFF [1536a]</u> , N. 24	2
86. <i>Je suiz amie du fourier, à 4</i>	CORTONA 95–96/PARIS 1817, N. 9 FLORENZ 107bis, Bl. 12v–13r VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 111v–112r: Loysel Compere	PETRUCCI 1502, Bl. 14v–15r & <u>SCHÖFFER FLORENZ 164–167</u> , N. 64 <u>1513a</u> , N. 11 <u>EGENOLFF [1536b]</u> , N. 21	6
87. <i>Jouys-sance vous domerey, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 23; Gardane	<u>RHAU 1545a</u> , N. 24; Gardane	3
88. <i>Jouys-sance vous domerey, à 5</i>	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 44; Willaert	Susato 1545a, N. 1; Willaert	2
89. <i>La plus des plus, à 3</i>	PETRUCCI 1501, Bl. 69v–70r; Josquin	<u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 82 <u>EGENOLFF [1536a]</u> , N. 12 ZWICKAU 87.3, N. 22 (textilos); Josquin	4

105. <i>Mon</i> <i>petit cœur</i> <i>n[ɛ]st pas à</i> <i>fois</i> <i>may, à 3</i> <i>(Hellas)</i> <i>mon</i> <i>cœur</i> <i>n'est pas</i> <i>à may)</i>	*PARIS ANTICO 1520B, N. 9 9346, n[ɛ]st pas à fois may, à 3 (Hellas) mon cœur n'est pas à may)	RHAU 1542, N. 71	2
106. <i>Mon</i> <i>petit cœur</i> <i>n[ɛ]st pas à</i> <i>fois</i> <i>may, à 3</i> <i>(Hellas)</i> <i>mon</i> <i>cœur</i> <i>n'est pas</i> <i>à may)</i>	*PARIS ANTICO 1520B, N. 9 9346, n[ɛ]st pas à fois may, à 3 (Hellas) mon cœur n'est pas à may)	RHAU 1542, N. 71	2
107. <i>N'ai-</i> <i>mez</i> <i>jamais</i> <i>une</i> <i>vilaine de</i> <i>quelque</i> <i>beauté,</i> <i>à 4</i>	CAMBRIDGE 1760, Bl. 81v-82r: A. de Févin FLORENZ 117, Bl. 55v-56r UPPSALA 76B, Bl. 133v-134r EGENOLFF [1536B], N. 42		4
108. <i>N'ay-</i> <i>més, jamais</i> <i>ces gens de</i> <i>court, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 24: Moulu RHAU 1542, N. 79: Moulu		2
109. <i>N'au-</i> <i>roye jamais</i> <i>réconfort ?,</i> <i>à 2</i>	GARDANE 1539, N. 19: Gardane RHAU 1545A, N. 7: Gardane		2
110. <i>N'vés</i> <i>pointveu mal</i> <i>assentée, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 34: Richafort FORMSCHNEIDER 1538, N. 17 (Wavés point veu) PETREUS 1541, N. 67: Richafort		3

111. <i>Me dabit on prendre quant on donne, à 3</i>	DJON 517, Bl. 189v–191r: Loyset Compère	PETRUCCI 1501, Bl. 50v–51r, (Me dabit); Compère	FLORENZ 27, Bl. 38v–39r (Me dabit); Compère	BOLOGNA Q. 18, Bl. 87v–88r (Me dabit)	HRADEC KRÁLOVÉ II.A. 20, N. 101 (unvollständig); Compère (Me dabit)	EGENOLFF [1536A] , N. 52 (Me dabit)	ZWICKAU 78.3, N. 14 (textos)	7	
112. <i>M'esse point/pos un grant des- plaisir, à 5</i>	HALLE 1147, N. 17; Josquin de Prés	KRIESSTEIN 1540 ; Josquin	KRIESSTEIN 1540 ; Josquin	KOPENHAGEN 1872, N. 3			SUSATO 1544b, N. 9; Josquin de Prés	4	
113. <i>Me vous chaille, mon cœur, à 5</i>	WIEN 18746, N. 33 (Me vous chaille)	HALLE 1147, N. 86	KRIESSTEIN 1540 ; Her. Math. Wer.	SMARKT GALLEN 463, N. 67; Richafort			SUSATO 1544b, N. 12; Richafort	5	
114. <i>Moé, moé, noé, à 4</i>	PETRUCCI 1502, Bl. 28v–29r & SCHÖFFER 1513a , N. 29; Brumel	BOLOGNA Q. 18, Bl. 22v–23r			EGENOLFF [1536b] , N. 30			3	
115. <i>On nen fait plus si on ne les commande, à 3</i>	ATRINGMANT 1529, N. 20	RHAU 1542 , N. 75						2	
116. <i>Or suis-je bien au pire, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 2; Willaert	MODERNE 1539, N. 21; Willart	PETREIUS 1541 , N. 83; Adrian. Willaert					3	
117. <i>Oublier vuel douleur et tristesse, à 3</i>	ROM 2856, Bl. 118v–120r: Agricola	BOLOGNA Q. 17, Bl. 3v–4r: Agricola	PARIS 1596, Bl. 3v–4r	SEGovia, Bl. 154v–155r: Alexander Agricola	FLORENZ 2439, Bl. 73v–74r: Alexander	REGENSBURG C 120, S. 294: Agricola	WIEN 18810, N. 49 (textos) N. 58 (textos)	FORMSCHNEIDER 1538 , N. 58 (textos)	8
118. <i>O vray dieu, qu'il est enrayeux/ Cely qui a perdu, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 22	RHAU 1545a , N. 23						2	
119. <i>Parab- nés mayst je folloye, à 4</i>	CORTONA 95–96/PARIS 1817, N. 44	FLORENZ 2442, N. 37; Anton Feuvin	EGENOLFF [1536b] , N. 12					3	

120. <i>Par vos sermens tous plains de decepvance, à 3</i>	FLORENZ 2439, Bl. 54v–55r; Priors	Bologna, Q.17, Bl. 51v–52r (text/los)	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 68	3
121. <i>Pensif mari, à 3</i>	PETRUCCI 1501, Bl. 48v–49r; ja. Tedinghen		<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 7	2
122. <i>Pérot, Pérot, vien d'as-tu aux n'pces ? à 3</i>	ANTICO 1536, N. 36; Willaert		<u>PETRELIUS 1541</u> , N. 61; Willaert	2
123. <i>Pette camusette, à 3</i>	CAMBRIDGE 1760, Bl. 57v–58r; Anth. de Févin	LONDON 35087, Bl. 87v–88r	<u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 79 (<i>Petite camusette</i>)	4
124. <i>Pette fleur, coïnte et joye, à 3</i>	*PARIS 9346, Bl. 99v–100r (<i>Plaisante fleur, gente et jollie</i>)	LONDON 5242, Bl. 27v–28r	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 63	2
125. <i>Pette fleur, coïnte et joye, à 4</i>	*PARIS 12744, Bl. 32v–33r; *PARIS 9346, Bl. 99v–100r (<i>Plaisante fleur, gente et jollie</i>)	SUSATO 1549, Bl. 14r; Tho. Crecquillon	<u>BERG & NEUBER [1550]</u> , N. 60	2

126. <i>Plus nus regretz grans, moyens ne menuz, à 4</i>	AUGSBURG 142, Bl. 38v– 40r	TOURNAI 94/ Brüssel IV & 127A, N. 14	BRÜSSEL 228, Bl. 27v– 28r	VATIKAN- STADT 11953, N. 2	UPPSALA 76b, Bl. 136v– 137r	WIEN 18810, N. 15; Josquin de Prés	REGENS- BURG C 120 S 14–15 und 300–303	FLORENZ 2442, N. 2 (<i>Plus milz regretz</i>); Josquin des prés	FLORENZ 164–167, N. 67	BASEL F.X.1–4, N. 109 (<i>Plus milz regretz</i>); Josquin	UPPSALA 76c, Bl. 117v– 118r	EGEN- OLFF [1536B], N. 3 (incipit <i>Plus milz regretz</i>)	KRIES- STEIN 1540, N. 53; Josquin	LONDON 41–44, N. 3 (<i>Plus milz regretz</i>)	MÜNCHEN 1516, N. 107	MÜNCHEN 1508, N. 65	REGENS- BURG 3/1N, 134	17
127. <i>Pour noir joia au gré de mon amy, à 4</i>	*PARIS 9346, Bl. 36v– 37r	EGENOLFF [1536B], N. 40 (anscheinend unverändert zu den anderen mehrstimmigen Vertonungen)														1		
128. <i>Pour quoy fu[il] fâte ceste emprise, à 3</i>	PERRUCCI 1502, Bl. 46v–47r & SCHÖFFER 1513A, N. 43	EGENOLFF [1536A], N. 17														2		
129. <i>Quant je voy, dois-je transir, à 3</i>	LONDON 35087, Bl. 7v–9r	ANTICO 1536, N. 28; Josquin														3		
130. <i>Qu'en dites-vous? ferés-vous rien/Ein frölich wesen/Se wesen/Se wesen/Se une fois? à 3</i>	VATIKANSTADT XIII, 27, Bl. 16v–17r (Se <i>une fois avant</i>)	SEGOVIA, Bl. 166 (<i>En vroylic wesen</i>); Jacobus Barbieau <i>foilyk weson</i>)	BASEL F.X.10, N. 8 (<i>Froelich wesen</i>)	LONDON 31922, Bl. 6v–7r (<i>En frolyk weson</i>)	UPPSALA 76b, Bl. 136v– 137r	WIEN 18810, N. 15; Josquin de Prés	REGENS- BURG C 120 S 14–15 und 300–303	FLORENZ 2442, N. 2 (<i>Plus milz regretz</i>); Josquin des prés	FLORENZ 164–167, N. 67	BASEL F.X.1–4, N. 109 (<i>Plus milz regretz</i>); Josquin	UPPSALA 76c, Bl. 117v– 118r	EGEN- OLFF [1536B], N. 3 (incipit <i>Plus milz regretz</i>)	KRIES- STEIN 1540, N. 53; Josquin	LONDON 41–44, N. 3 (<i>Plus milz regretz</i>)	MÜNCHEN 1516, N. 107	MÜNCHEN 1508, N. 65	REGENS- BURG 3/1N, 134	12
131. <i>Que taige fait, désplaisante fortune, à 3</i>	ATAINGMANT 1529, N. 24	RHAY 1542, N. 76														2		
132. <i>Quiest celuy qui a dit mal du con?, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 10	PETREUS 1541, N. 85														2		
133. <i>Qui la dira la peine de mon cœur, à 3</i>	ANTICO 1536, N. 5	RHAY 1542, N. 73														2		

134. Qui lavouldra souhaita que je meure, à 2	GARDANE 1539, N. 24; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 25; Gardane	2
135. Quine lymeoiri/la belle au corps gent, à 8	KRIESSTEIN 1540, N. 51; Gombert	SUSATO 1550, N. 5; Gombert PARIS 1591, N. 87; Gombert	3
136. Rendez- le moy mon ceur, à 3	FLORENZ 2439, BI. 83v-84r; Ghiselingh (Verbonnet)	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 61 <u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 54 (textilos)	3
137. Ré- veillez-vous, picars et bourgui- grans, à 4	*PARIS PETRUCCI 1502, BI. 12v-13r; & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 9 12744, BI. 95r	<u>EGENOLFF [1536B]</u> , N. 19 REGENSBURG C 120, S. 18-19	3
138. Robin, Robin, viendras-tu la veille ?, à 2	GARDANE 1539, N. 18; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 6; Gardane	2
139. Se dire je l'osoye/ Dont me vient le souffrir, à 4	ATAINGMANT 1534a, N. 2 (Sy dire)	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 54; Benedictus CAMBRAI 125-128, N. 13; Benedictus LONDON 41-44, N. 7 REGENSBURG 3/1, N. 136	5
140. Se meulme vient amours, à 3	PETRUCCI 1501, BI. 56v-57r; Compère	<u>EGENOLFF [1536A]</u> , N. 65 SAINT GALLEN 461, S. 86-87; Compère	3
141. Se vous voulez m'estre loyale, à 3	FLORENZ 2794, BI. 30v-31r (Se vous voulez); Agricola	LONDON 20 A.xvi, BI. 5v-7r (Se vous voulez) FLORENZ 178, BI. 23v-24r (Je vous en); Alexander PARIS 1597, BI. 17v-19r (Se vous voulez)	7
142. Si j'ay erte et fait pituiese queste, à 3	ATAINGMANT 1529, N. 39	<u>RHAU 1542</u> , N. 73 PETRUCCI 1502, BI. 50v-51r & <u>SCHÖFFER 1513A</u> , N. 46; Agricola (Je vous emprise)	2

143. <i>Si j'oy eu du mal ou du bien/Par oubly, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 11; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 20; Gardane	2
144. <i>Si mon malheur ny continue, à 2</i>	MODERNE 1538, N. 12; Peletier GARDANE 1539, N. 27; Peletier	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 92; Le Peletier <u>RHAU 1545A</u> , N. 9; Peletier	4
145. <i>Si mon malheur ny continue, à 3</i>	ATTAINGMANT 1535, N. 9; Sermisy <u>PETREUS 1541</u> , N. 71; Janequin	GARDANE 1541, N. 63; Janequin	3
146. <i>Si par souffrir on peult vaincre fortune, à 3</i>	KOPENHAGEN 1848, S. 211 ATTAINGMANT 1529, N. 17	<u>RHAU 1542</u> , N. 84 BERLIN 40194, N. 26 (<i>S'pansofere</i>)	4
147. <i>Si par souffrir l'on peult vaincre fortune, à 4</i>	ATTAINGMANT 1534b, N. 4; Courtols <u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 55; Courtols	CAMBRAI 125–128, N. 144 SUSATO 1544a, N. 12; Courtols	4
148. <i>Sur vent amour me livre grant tourment, à 2</i>	MODERNE 1538, N. 14; Peletier GARDANE 1539, N. 28; Peletier	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 95; Peletier <u>RHAU 1545A</u> , N. 10; Peletier	4
149. <i>Sur tous regreiz, à 4</i>	ATTAINGMANT 1533, N. 14; SCOTTO [1535b], N. 12 Richafort	MÜNCHEN 1516, N. 34 <u>KRIESSTEIN 1540</u> , N. 58; Richafort LONDON 41–44, N. 6 CAMBRAI 125–128, N. 47; Richafort <u>OTT 1544</u> , N. 78; Richafort REGENSBURG 3/1, N. 140	8
150. <i>Ta bonne grace et maintien gratieux, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 14; Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 27; Gardane	2
151. <i>Tant est gentil, plaisant et gratieux, à 3</i>	ANTICO 1520b, N. 17 <u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 51 (textlos)	GARDANE 1541, N. 48; Janequin <u>RHAU 1542</u> , N. 67	4
152. <i>Te deul</i>	<u>PETREUS 1541</u> , N. 72 HERDRINGEN 9822–9823, N. 64		2

153. Tous nobles cœurs, à 3	BRÜSSEL 228, Bl. 51v-52r FLORENZ 2439, Bl. 87v-88r. Rue	<u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 50 (textos)	3
154. Tout jour léal à ma maïs- tresse, à 6	<u>KRIESSTEIN 1540</u> , N.36: Courtois SUSATO 1545a, N. 18: Courtois KOPENHAGEN 1872, N. 147	MÜNCHEN 1508, N.71: J. Cortois	4
155. Tout mal me vient, à 3	ROM 2856, Bl. 59v-60r: Compère KOPENHAGEN 1848, S. 433 (<i>Tout mal me vient</i>)	<u>FORMSCHNEIDER 1538</u> , N. 83 (textos)	3
156. Trut tu trut, avant j' fault boyre, à 3	ANTICO 1536, N. 26: Richafort	<u>RHAU 1542</u> , N. 79: Richafort	2
157. Une sans plus je veux aymer, à 2	GARDANE 1539, N. 13: Gardane	<u>RHAU 1545A</u> , N. 26: Gardane	2
158. Vignon, vignon, vignette, à 3	*PARIS ATRANGWANT 1335, N. 24: Claudin 12744, Bl. 87r (<i>Et que j'enront povres gendar- mes</i>), nur der Refrain ist ähnr- lich	<u>PETRELIUS 1541</u> , N. 70: Janequin GARDANE 1541, N. 51: Janequin	3
159. Vne la margue- rite, c'est une noble fleur, à 3	ATRANGWANT 1529, N. 30	<u>RHAU 1542</u> , N. 88	2

160. <i>Vivre ne puis content sans ta presence, à 2</i>	GARDANE 1539, N. 6; Gardane RHAU 1545A , N. 12; Antonius Gardane	2
161. <i>Vostre à jamaïs, à 3</i>	PETRUCCI 1504b, Bl. 160v–161r (<i>Se joy requis</i>); Ghiselin FORMSCHNEIDER 1538 , N. 62 (<i>Vostre à jamaïs</i>) MÜNCHEN 1516, N. 126 (<i>Ce n'ay requis</i>)	3
162. <i>Vostre à jamaïs/je n'ay duell, à 3</i>	PETRUCCI 1504b, Bl. 159v–160r; Ghiselin FORMSCHNEIDER 1538 , N. 62 (textos) MÜNCHEN 1516, N. 125 SANKT GALLEN 463, N. 51 (<i>Vostre jamaïs</i>)	4
163. <i>Vostre *Paris beaulté, jeune, genté, Bl. 13v– joye, à 3 14r</i>	ANTICO 1536, N. 29; Jacotin PETREIUS 1541 , N. 60; Jacotin	2
164. <i>Vostre beaulté plaisant et /je, à 4</i>	ATRINGMANT 1533, N. 15; Lupus OTT 1544, N. 79; Lupus	2
165. <i>Vous sçavez bien, ma dame soveraine, à 4</i>	ATRINGMANT 1530, N. 12; Lupi KRIESSTEIN 1540 , N. 57; Lupi LONDON 41–44, N. 5	3
166. <i>Vray dieu d'amours, conforiés may, à 3</i>	*PARIS 12744, Bl. 84v–86r 7r; 12744, Bl. 84v– 85r LONDON 35087, Bl. 84v–86r LONDON 5242, Bl. 1v–3r SANKT GALLEN 461, S. 55; An. Brumel FLORENZ 107BIS, Bl. 47v–48r (textlos) ULM 237, N. 37 EGENLOFF [1536A] , N. 49 FORMSCHNEIDER 1538 , N. 4 (incipit: <i>En ung main</i>); Anton. Brumel (verwandte Variante) PETREIUS 1541 , N. 13 (50 <i>ich bederck anfang</i>)	8

Quellenverzeichnis

a) Verzeichnis der zitierten Liedhandschriften und Handschriften mit Liedern

Die in den Beiträgen erwähnten Handschriften sind mit einem Kurztitel bestehend aus Aufbewahrungsort und verkürzter Signatur im Fettdruck gereiht. In Klammern folgt die Sigle in RISM bzw. die DIAMM-Sigle, sofern die Handschrift in einem dieser Repertorien erfasst ist. Nach dem Doppelpunkt folgt die vollständige Angabe von Aufbewahrungsort und Signatur. Es folgen Informationen zu Lokalisierung und Datierung, zum Buchformat, zur Text- und/oder Musiküberlieferung (wobei die Angaben „Chorbuch-Format“ und „Stimmbuch“ mehrstimmige Musikaufzeichnung implizieren, auf die dann nicht extra hingewiesen wird) und zum Inhalt, sofern dieser nicht aus dem folgenden Namen hervorgeht. Angaben wie „deutsch“ oder „französisch“ meinen stets nur die Sprache der enthaltenen Texte. Vollständigkeit und Einheitlichkeit konnten wir bei diesen Angaben nicht erreichen, sie sollen aber zumindest einen ersten Eindruck ermöglichen, um welche Art von Buch es sich handelt. Die Informationen sind den Beiträgen des Bands entnommen und den gängigen Repertorien, Datenbanken und Nachschlagewerken (DIAMM, handschriftencensus.de, liederenbank.nl, MGG, RISM, VDLied, ²VL, VL16, vdm). Am Ende steht in Fettdruck und kursiv ein in der Forschung gebräuchlicher Name/Kurztitel. In den Beiträgen des Bandes verwendete Kurzsiglen (Au, Lo u. Ä.) sind alphabetisch eingereiht und mit einem Querverweis versehen.

- Arnhem 412:** Arnhem, Gelders Archief (Rijksarchief in Gelderland), Ms. 412; Kessel (Gelderland), 1598–1633; ohne Musiknotation; Album Amicorum/Lieder-Stammbuch; **Album Stepraedt.**
- Arnhem 3067:** Arnhem, Gelders Archief (Rijksarchief in Gelderland), Familie Batenburg/van Basten Batenburg, Ms. 3067 eb 28; 1556–1578; ohne Musiknotation; Album Amicorum/Lieder-stammbuch; **Album van Lynden.**
- Au, Augsburg Liederbuch** siehe: **München 379.**
- Augsburg 20:** Augsburg, SuStB, 4° Cod 20; schwäbisch, 1471; lateinische Predigten, am Ende fol. 314v ein deutsches Lied ohne Musiknotation.
- Augsburg 142a** (D-As, 2° 142a): Augsburg, SuStB, 2° 142a; Augsburg, 1505–1514; Chorbuch-Format; deutsche weltliche Lieder, einige französische weltliche Lieder und Motetten; nur Textinitien; **Jüngerer Augsburger Liederbuch, Herwart-Liederbuch.**
- Basel F VI 26 f** (CH-Bu, F VI 26 f): Basel, UB, F VI 26 f; wahrscheinlich Basel, 1. Viertel 16. Jh.; überwiegend weltliche deutsche Lieder.
- Basel F IX 59–62** (CH-Bu, F IX 59–62): Basel, UB, F IX 59–62; Basel ca. 1564–1566 (hsl. Teile); vier Stimmbücher; handschriftliche Liedsammlung und gedrucktes Liederbuch, im 16. Jh. zu vier Bänden zusammengebunden, Reihenfolge in allen vier Stimmbüchern: 1. hsl. Lied, 2. Forster, Georg (Hg.) I, 2. Aufl. (RISM 1543²⁴), 3. hsl. Liedsammlung, überwiegend französische weltliche Lieder, wenige deutsche Lieder.
- Basel F X 1–4** (CH-Bu, F X 1–4): Basel, UB, F X 1–4; Basel, Freiburg i. Br., 1518–1526; vier Stimmbücher; deutsche weltliche Lieder; Liedtexte im Tenor-Stimmbuch; **Amerbach-Liederbuch.**
- Basel, UB, F X 5–9** (CH-Bu, F X 5–9): Basel, UB, F X 5–9; 1. Teil: Basel um 1507, 2. Teil: Basel um 1547; fünf Stimmbücher; Psalmen, Motetten, französische und deutsche weltliche Lieder; 1. Teil: **Amerbach-Liederbuch/Liederbuch des jungen Bonifacius Amerbach.**
- Basel F X 10** (CH-Bu, F X 10): Basel, UB, F X 10; Basel, um 1500–1510; nur Bassus-Stimmbuch erhalten, dort nur Textinitien; überwiegend deutsche weltliche Lieder; **Kettenacker-Amerbach-Liederbuch.**

- Basel F X 17–20** (CH-Bu, F X 17–20): Basel, UB, F X 17–20; bair.-schwäb. Sprachraum (Augsburg?) um 1545 und Basel um 1560; vier Stimmbücher; überwiegend deutsche und einige französische weltliche Lieder; nur Textintitien; **Liederbuch des Jakob Hagenbach**.
- Basel F X 21** (CH-Bu, F X 21): Basel, UB, F X 21; Basel ca. 1529–1579; nur Tenor-Stimmbuch von ursprünglich vier Stimmbüchern erhalten; überwiegend vollständige Texte, einige Textintitien; überwiegend deutsche weltliche Lieder, weitere Kompositionen und einige Liedtexte ohne Musiknotation.
- Berlin 470**: Berlin, SBB-PK, Ye 470 [Liedflugschrift] siehe: **Gutknecht 1560**.
- Berlin 488**: Berlin, SBB-PK, mgf 488; Würzburg, 1530; ohne Musiknotation; Reimspruch- und Lieder-sammlung; **Handschrift des Martin Ebenreutter**.
- Berlin 612**: Berlin, SBB-PK, mgq 612; Niederrhein, 1574–1621; ohne Musiknotation; Liedersammlung und Stammbuch/Album amicorum; **Niederrheinische Liederhandschrift von 1574**.
- Berlin 719**: Berlin, SBB-PK, mgq 719; rheinfränkisch, um 1440/72; Melodien zu vier Liedern in Lauten-tabulatur; übrige Lieder nur Text; Liedersammlung, Minnereden und Gebete; **Königsteiner Liederbuch**.
- Berlin 752**: Berlin, SBB-PK, mgf 752; niederländisch-deutsches Grenzgebiet, 1568/2.Hälfte 16. Jahrhundert; ohne Musiknotation; Liedersammlung.
- Berlin 753**: Berlin SBB-PK, mgf 753, 1575/1577, niederdeutsch-hochdeutsche Mischsprache; ohne Musiknotation; Liedersammlung **Osnabrückische Liederhandschrift**.
- Berlin 922**: Berlin, SBB-PK, mgf 922; Niederrhein, um 14010–1430; Musiknotation zu zwölf Liedern getrennt vom Text aufgezeichnet, übrige Lieder ohne Musiknotation; **Berliner Liederhandschrift mgf 922**.
- Berlin 40021** (D-B, Mus.ms. 40021): Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40021; Süddeutschland/Oberitalien (?), um 1485–1500; Chorbuch-Format; überwiegend geistliche Vokalpolyphonie, einige deutsche Textintitien.
- Berlin 40194** (D-B, Mus.ms. 40194): Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40194; Bayern, um 1550; nur Tenor-Stimmbuch erhalten, meist nur Textintitien; weltliche (deutsche und französische) Vokalpolyphonie.
- Berlin 40613** (D-B, Mus.ms. 40613): Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40613; Nürnberg, um 1450; mit Musiknotation, überwiegend einstimmig, sechs mehrstimmige Lieder; **Lochamer-Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann**.
- Bologna Q.16** (I-Bc, Q.16): Bologna, Museo internazionale e Bibl. della musica, Ms. Q.16; Florenz oder Neapel; möglicherweise auch Borgia-Umkreis in Spanien, 1487; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (französische, italienische, spanische) Vokalpolyphonie.
- Bologna Q.17** (I-Bc, Q.17): Bologna, Museo internazionale e Bibl. della musica, Ms. Q.17; Florenz oder Umgebung, um 1490–1500; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Bologna Q.18** (I-Bc, Q.18): Bologna, Museo internazionale e Bibl. della musica, Ms. Q.18; Bologna, frühes 16. Jahrhundert; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend italienische) Vokalpolyphonie.
- Bologna Q.19** (I-Bc, Q.19): Bologna, Museo internazionale e Bibl. della musica, Ms. Q.19; Cento oder Bologna, um 1518; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (französische) Vokalpolyphonie; **Rusconi Kodex**.
- Bratislava 318-I** (SK-BRU, Inc. 318-I): Bratislava, Univerzita Komenského, Knížnica, Inc. 318-I (olim III B 6); Košice (?), letztes Viertel 15. Jh.; Fragmente einer Handschrift im Chorbuch-Format; überwiegend geistliche Vokalpolyphonie, ein deutsches weltliches Lied; **Kaschauer Fragmente**.

- Brüssel 228** (B-Br, 228): Brüssel, KBR, Ms. 228; Flandern, 1516–1523; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Brüssel 11239** (B-Br, 11239): Brüssel, KBR, Ms. 11239; Savoyen(?), vor 1501; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (französische) Vokalpolyphonie.
- Brüssel II 144**: Brüssel, KBR, Ms. II 144; rheinisch-niederländisch, 2. Hälfte 16. Jahrhundert; ohne Musiknotation; Minnereden, Spruchgedichte, Liedersammlung, Rätsel, Rezepte; *Liederhand-schrift Venlo, Venloer-Geldrisches Hausbuch*.
- Brüssel II 270** (B-Br, II.270): Brüssel, KBR, Ms. II 270; westmittelniederländisch/nördliche Niederlande, um 1500/Nachträge bis 1530; Codex aus drei Teilen: niederländische geistliche Gedichte (Rederijker-Texte); niederländische geistliche Lieder, lateinische geistliche Gesänge; niederländische und lateinische Gesänge überwiegend mit Musiknotation (zwei-, drei- und vierstg.); *Handschrift Koning*.
- Brüssel II 2631** (B-Br, II.2631): Brüssel, KBR, Ms. II 2631-B; Niederlande (Dordrecht?), 1. Hälfte 16. Jh./1525; lateinische einstg. Stücke und ein zweistg. Satz, niederländische geistliche Lyrik ohne Musiknotation.
- Cambrai 125–128** (F-CA, 125–8): Cambrai, Le Labo (*olim* Médiathèque d'agglomération de Cambrai und Bibliothèque municipale 124), Ms. 125–128; Brügge, 1542; vier Stimmbücher; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Cambridge 1760** (GB-Cmc, 1760): Cambridge, Magdalene College, Ms. 1760; Frankreich, im Auftrag des englischen königlichen Hofes, 1503–1516 (wahrscheinlich 1514, für Mary Tudor, letzte Frau von König Louis XII.); Chorbuch-Format; geistliche weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Cortona 95–96** (I-CTb, 95–96)/**Paris 1817** (F-Pnm, nouv. acq. fr. 1817): Cortona, Bibl. Comunale e dell'Accademia Etrusca, Ms. 95–Ms. 96 (Superius und Contratenor) und Paris, BNF, nouvelles acquisitions françaises 1817 (Tenor); Florenz, um 1520; nur Discantus-, Altus und Tenor-Stimmbücher erhalten; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Danzig 1965**: Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 1965; Danzig, 1473; lateinische Sammelhandschrift, ein dreistimmiges deutsches Lied und ein lateinischer Text mit Musiknotation.
- Darfeld**: Schloss Darfeld, Gräflich Droste zu Vischering'sches Archiv, Archiv der Domherren Droste, C. Handschriften 1; Niederrheingebiet (Kalkar?, Empel?), 1546–1565; ohne Musiknotation; Album amicorum/Liederstambuch; *Darfelder Liederhandschrift*.
- Darmstadt 2225**: Darmstadt, ULB, Hs. 2225; schwäbisch, um 1410; lateinische Sammelhandschrift, darin fünf einstimmige deutsche Lieder mit vom Text getrennter Musiknotation und drei deutsche Lieder ohne Musiknotation; *Darmstädter Handschrift*.
- Den Haag 87 B**: Den Haag/'s-Gravenhage, Hoge Raad van Adel Spaen, Ms. 87b; Gelderland, 1575–1598, ohne Musiknotation; Album amicorum; *Album Joanna Bentinck*.
- Den Haag 79 K 10**: Den Haag/'s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek Cod. 79 K 10; Brugge ca. 1395–1408; mit Musiknotation, Notation vom Text getrennt ('streepjesnotatie'); Liederhandschrift, einige Reimpaardichtungne und Gebete; *Gruuthuse-Handschrift*.
- Den Haag 128 E 2**: Den Haag/'s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 128 E 2; Niederrhein, um 1400; ohne Musiknotation; Sammelhandschrift zum Thema Minne: Lieder, Reden, Sprüche; *Haager Liederhandschrift*.
- Den Haag 153 J 53**: Den Haag/'s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 153 J 53; Brabant? südliche Niederlande?, um 1587–1600; ohne Musiknotation; Album amicorum; *Album Beers*.
- Dijon 517** (F-Dm, 517): Dijon, Bibl. Municipale, Ms. 517 (*olim* 295); Paris/Loiretal, späte 1460er Jahre/1470–1475; Chorbuch-Format; überwiegend französische weltliche Lieder, 3- und 4-stg.; *Dijon Chansonnier*.

- Erlangen H62/B1064–1068:** Erlangen-Nürnberg, UB, Graphische Sammlung H62/ B 1064–1068; Süddeutschland, um 1550; fünf Zeichnungen mit Abbildungen von Musizierenden vor Noten.
- Erlangen 1446a** siehe unten: **b) Verzeichnis der zitierten Drucke, Erlangen-Nürnberg.**
- Florenz 27** (I-Fn, Pan. 27): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Panciatichiano 27; Florenz, frühes 16. Jahrhundert; geistliche und weltliche (überwiegend italienische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 107bis** (I-Fn, Magl. XIX, 107bis): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 107bis; Florenz, um 1510–1513; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 117** (I-Fn, Magl. XIX, 117): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 117; Frankreich, um 1505–1515; geistliche und großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 121** (I-Fn, Magl. XIX, 121): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 121; Florenz, um 1510; weltliche (italienische, französische, flämische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 164–167** (I-Fn, Magl. XIX, 164–167): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiani XIX, 164–167; Florenz, um 1520; vier Stimmbücher; geistliche und großteils weltliche (französische und italienische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 176** (I-Fn, Magl. XIX, 176): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 176; Florenz, 1475–1480; weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 178** (I-Fn, Magl. XIX, 178): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano XIX, 178; Florenz, um 1492–1494; Chorbuch-Format; geistliche und großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 229** (I-Fn, Banco Rari 229): Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 229; Florenz, 1492–1493; Chorbuch-Format; großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 2356** (I-Fr, 2356): Florenz, Bibl. Riccardiana, Ms. 2356: Florenz, um 1480–1485; geistliche und großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Florenz 2439** (I-Fc, Basevi 2439): Florenz, Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini”, Ms. Basevi 2439: Flandern(?), um 1506–1514; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie; *Basevi Kodex*.
- Florenz 2442** (I-Fc, Basevi 2442): Florenz, Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini”, Ms. Basevi 2442: Florenz, entweder 151–15 oder um 1527; nur Discantus-, Altus und Tenor-Stimmbücher erhalten; weltliche (französische) Vokalpolyphonie; *Chansonnier Strozzi*.
- Florenz 2794** (I-Fr, 2794): Florenz, Bibl. Riccardiana, Ms. 2794; Frankreich, 1480er Jahre; geistliche und großteils weltliche (französische) Vokalpolyphonie.
- Frankfurt 69:** Frankfurt a.M., Stadtarchiv, Familienarchiv Fichard Nr. 165 Ms. 69 [verbrannt]: südrheinfränkisch, 1450–1475; ohne Musiknotation; Liedersammlung und einige Reimpaarreden; *Fichards Liederbuch*.
- Gent 2465:** Gent, UB, Ms. 2465: Gent?, letztes Viertel 16. Jh.; ohne Musiknotation; Album amicorum/ Liederstammbuch; *Album Johannes Rademaker*.
- Győr 37:** Győr, Egyházmegyei Kincstár, Könyvtár és Kötár (olim: Püspöki Papnevelő Intézet Könyvtára), XXXII. 6. 37.; Österreich, bairisch, um 1630; Minneallegorie, Sammlung von über 100 Liebesliedern; ohne Musiknotation; *Rauber Liederbuch*.
- Ha, Liederbuch der Clara Hätzlerin** siehe: **Prag X A 12.**
- Halle 1147** siehe unten: **b) Verzeichnis der zitierten Drucke, Halle.**
- Heidelberg 337:** Heidelberg, UB, Cpg 337; Heidelberg 1536; Peter Harer: Gedicht über die Hochzeit Pfalzgraf Friedrichs II. von der Pfalz mit Dorothea von Dänemark.

- Heidelberg 343:** Heidelberg, UB, Cpg, 343; südrheinfränkisch (Heidelberg?), nach 1547; deutsche Lieder, ohne Musiknotation.
- Heidelberg 357:** Heidelberg, UB, Cpg 357; Elsaß, niederalemannisch, 1270–1280; 3. Viertel 14. Jh.; Sammlung von überwiegend Minneliedern, auch Leichs und Sangsprüche; ohne Musiknotation; *Heidelberger Liederhandschrift A, Kleine Heidelberger Liederhandschrift.*
- Heidelberg 848:** Heidelberg, UB, Cpg 848; Zürich?, um 1300, 1. Hälfte 14. Jh.; Sammlung von überwiegend Minneliedern, auch Leichs und Sangsprüche; ohne Musiknotation; *Heidelberger Liederhandschrift C, Große Heidelberger Liederhandschrift, Codex Manesse.*
- Herdringen 9822–9823** (D-HRD, 9822–9823): Arnsberg-Herdringen, Jagdschloss Herdringen, Bibl., Fürstenbergiana 9822–9823; Deutschland, um 1550; nur Discantus- und Bassus-Stimmbücher erhalten; geistliche und weltliche (überwiegend französische, auch deutsche) Vokalpolyphonie.
- Hradec Králové II.A.20** (CZ-HKM, II.A.20): Hradec Králové, Muzeum východních Čech, II.A.20; Hradec Králové, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; nur Bassus-Stimmbuch erhalten; geistliche Vokalpolyphonie.
- Iserlohn IV.36** (D-ISL, IV.36 F124): Iserlohn, Evangelische Kirchengemeinde, Varnhagensche Bibl., IV.36 F124; Westphalen (Soest), um 1544; Fragmente von vier oder fünf Stimmbüchern; geistliche und großteils weltliche (überwiegend deutsche) Vokalpolyphonie.
- Jena 101:** Jena, ULB, Ms. El. f. 101; mitteldeutsch/niederdeutsch; um 1330; Sammlung von überwiegend Sangsprüchen, auch Leichs und Minnelieder; mit Musiknotation; *Jenaer Liederhandschrift.*
- Kapstadt 3.b.12** (ZA-Csa, 3.b.12): Kapstadt, National Library of South Africa, 3.b.12; Emilia, vor 1506; Chorbuch-Format; geistliche Vokalpolyphonie, ein französisches und ein italienisches Lied; *Kodex Grey.*
- Kö, Königsteiner Liederbuch** siehe: **Berlin 719.**
- Kopenhagen 1848** (DK-Kk, Ny kgl. saml. 1848, 2°): Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Ny kongelige samling 1848 2°; Lyon, um 1520–1525; geistliche und weltliche Vokalpolyphonie.
- Kopenhagen 1872** (DK-Kk, Ny kgl. saml. 1872, 4°): Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Gamle kongelige samling 1872 4°; Königsberg oder Kopenhagen, um 1541–1543; sieben von ursprünglich acht Stimmbüchern erhalten.
- Krakau 40098** (PL-Kj, Berol. Mus.ms. 40098): Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40098; Sagan, um 1480; drei Stimmbücher; großteils geistliche Vokalpolyphonie, weltliche (deutsche) Vokalpolyphonie, textlose (instrumentale) Sätze; *Glogauer Liederbuch/Saganer Stimmbücher.*
- Krakau 40185** (PL-Kj, Berol. Mus.ms. 40185): Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40185; deutscher Sprachraum, 16. Jh.; Altus-Stimmbuch.
- Leiden 2012:** Leiden, UB, BPL 2912; Overijssel (Vollenhove?), 1551–1590; ohne Musiknotation; Album amicorum; *Album Overijssel.*
- Leipzig 8:** Leipzig, UB, Ms. Apel 8 (olim Ms. 1709, Halle/S., ULB, Cod. 14. A 39); nordfrk. oder ostfrk., um 1512 und 1520, ohne Musiknotation; Minnereden und Lieder; *Bechsteinsche Handschrift.*
- Leipzig 6023:** Leipzig, Bibl. des Bundesverwaltungsgerichts, M 4° B 6023; Heidelberg, um 1462/63, Nachtrag eines deutschen Lieds auf fol. 1r; ohne Musiknotation.
- Lo, Lochamer Liederbuch** siehe: **Berlin 40613.**
- London 20 A.xvi** (GB-Lbl, Roy. 20 A.xvi): London, British Library, Royal 20 A.xvi; Frankreich, 1483–1488; Chorbuch-Format; weltliche, französische Vokalpolyphonie.
- London 41–44** (GB-Lbl, Roy. App. 41–44): London, British Library, Royal Appendix 41–44; Brügge, um 1540–1550; vier Stimmbücher; weltliche, französische Vokalpolyphonie.
- London 1070** (GB-Lcm, 1070): London, Royal College of Music, Ms. 1070; London, um 1505–1529; Chorbuch-Format; großteils geistliche Vokalpolyphonie; *Anne Boleyn Music Book.*

- London 5242** (GB-Lbl, Harley 5242): London, British Library, Harley 5242; Frankreich, um 1509–1514; weltliche französische Vokalpolyphonie; *Chansonnier de Françoise de Foix*.
- London 19583** (GB-Lbl, Add. 19583): London, British Library, Additional 19583; Ferrara, um 1535; nur Altus-Stimmbuch erhalten; großteils geistliche und weltliche französische Vokalpolyphonie.
- London 31922** (GB-Lbl, Add. 31922): London, British Library, Additional 31922; London, um 1510–1520; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (englische und französische) Vokalpolyphonie.
- London 35087** (GB-Lbl, Add. 35087): London, British Library, Additional 35087; Tournai/Brüssel, frühes 16. Jahrhundert; geistliche und weltliche (englische und niederländische) Vokalpolyphonie.
- Modena I.L.11.8** (I-MOe, Ms. L.11–8 [DIAMM: MS {lamda}L.11.8]): Modena, Bibl. Estense Ms. y. L. 11.8; Oberitalien, um 1530; nur Bassus-Stimmbuch erhalten; geistliche und weltliche (überwiegend italienische) Vokalpolyphonie.
- Montecassino 871** (I-MC, 871): Montecassino, Bibl. dell'Abbazia, 871; Kloster von S. Severino und Sossio, Neapel, um 1480–1500; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (französische, italienische, spanische) Vokalpolyphonie.
- München 224**: München, BSB, Clm 224; 15. und Anf. 16. Jh.; Band mit Textsammlung Hartmann und Hermann Schedels, fol. 174: ein eingebundenes Einzelblatt mit Liedern ohne Musiknotation.
- München 328–331** (D-Mu, Cod. ms. 8 ° 328–331): München, UB, 8 ° Cod. ms. 328–331; Augsburg, um 1523–1530; vier Stimmbücher; großteils weltliche deutsche Lieder.
- München 362**: München, BSB, Cod. ital. 362; Venedig 1459–1460; venezianisch-nürnbergisches Sprachbuch.
- München 379**: München, BSB, Cgm 379; Augsburg 1454; ohne Musiknotation; *Augsburger Liederbuch*.
- München 810** (D-Mbs, Cgm. 810): München, BSB, Cgm 810 (früher Mus. ms. 3232); Nürnberg, um 1456–1463 und 1467–ca. 1470; *Schedelsches Liederbuch*.
- München 811**: München, BSB, Cgm 811; Wemding vor 1450; fünf Melodieinitien, sonst ohne Musiknotation; Epik, Kleinepik, Sprüche, Rezepte, Lieder; *Liederbuch des Jakob Käbitz*.
- München 1503a** (D-Mbs, Mus. ms. 1503a): München, BSB, Mus. ms. 1503a; Augsburg, um 1535–1570; sechs Stimmbücher; weltliche französische Vokalpolyphonie.
- München 1508** (D-Mbs, Mus. ms. 1508): München, BSB, Mus. ms. 1508; Niederlande, um 1550; sechs Stimmbücher; weltliche französische Vokalpolyphonie.
- München 1516** (D-Mbs, Mus. ms. 1516): München, BSB, Mus. ms. 1516; Bayern, um 1540.
- München 1951**: München, BSB, Cgm 1951.
- München 3155** (D-Mbs, Mus. ms. 3155): München, BSB, Mus. ms. 3155; Augsburg oder Innsbruck, kurz nach 1520; Chorbuch-Format; großteils weltliche deutsche Vokalpolyphonie.
- München 3725** (D-Mbs, Mus. ms. 3725): München, BSB, Mus. ms. 3725; Schweiz, um 1460/70; Tabulatur; instrumentale Versionen geistlicher und weltlicher (französischer und deutscher) Vokalpolyphonie; *Buxheimer Orgelbuch*.
- München 4482** (D-Mbs, Mus. ms. 4482): München, BSB, Mus. ms. 4482.
- München 4483** (D-Mbs, Mus. ms. 4483): München, BSB, Mus. ms. 4483; Süddeutschland, um 1515; nur Altus-Stimmbuch erhalten; deutsche weltliche Lieder.
- München 4997**: München, BSB, Cgm 4997; südrheinfränkisch; um 1460; Sammlung von meisterlichen Liedern; mit Musiknotation; *Kolmarer Liederhandschrift*.
- München 29775-1** (D-Mbs, Clm 29775-1): München, BSB, Clm 29755-1; Fragmente eines Stimmbuchs (6 Blätter); Süddeutschland?, Schweiz?, 1. Hälfte 16. Jh.; geistliche und weltliche deutsche Vokalpolyphonie.

- New Haven 91** (US-NHub, 91): New Haven, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, 91; Neapel, um 1475–1476; Chorbuch-Format; großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie; *Mellon Chansonnier*.
- Paris 57** (F-Pn, Rés. Vmc. 57): Paris, BNF, Département de la Musique, Rés. Vmc. 57: Frankreich (Loiretal), um 1460–1465; Chorbuch-Format; französische weltliche Vokalpolyphonie; *Chansonnier Nivelles de la Chaussée*.
- Paris 1591** (F-Pn, Rés. 1591): Paris, BNF, Département de la Musique, Réserve 1591; Augsburg und Italien, Frankreich, um 1550; moderne Sammlung verschiedener polyphoner Stücke.
- Paris 1596** (F-Pnm, fr. 1596): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 1596; Cognac(?), um 1495; fragmentarisch, Chorbuch-Format; französische weltliche Vokalpolyphonie.
- Paris 1597** (F-Pnm, fr. 1597): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 1597; Paris, um 1500; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie; *Lorraine Chansonnier*.
- Paris 2245** (F-Pnm, fr. 2245): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 2245; Frankreich, um 1490–1498; Chorbuch-Format; großteils französische weltliche Vokalpolyphonie.
- Paris 2973** (F-Pnm, Roth. 2973): Paris, BNF, Département des Manuscrits, Rothschild 2973; Savoyen, um 1470–1477; Chorbuch-Format; französische und italienische Vokalpolyphonie; *Chansonnier Cordiforme*.
- Paris 4379** (F-Pnm, NAF 4379): Paris, BNF, Département des Manuscrits, nouvelles acquisitions françaises 4379; Neapel, um 1470–1485; Chorbuch-Format; weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Paris 9346** (F-Pnm, fr. 9346): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 9346; Normandie, um 1516; französische Lieder (einstimmige Aufzeichnung); *Chansonnier de Bayeux*.
- Paris 12744** (F-Pnm, fr. 12744): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 12744; Frankreich/Paris, um 1500; französische Lieder (mit Ausnahme einer zweistimmigen Chanson einstimmige Aufzeichnung).
- Paris 15123** (F-Pnm, fr. 15123): Paris, BNF, Département des Manuscrits, français 15123; Florenz, um 1480–1484; Chorbuch-Format; großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie; *Chansonnier Pixérécourt*.
- Perugia 431** (I-PEc 431 [G20]): Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 431 (G20); Neapel, um 1485; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (überwiegend italienische) Vokalpolyphonie.
- Prag X A 12**: Prag, Knihovna Národního muzea, X A 12; Augsburg, 1470/1471; ohne Musiknotation; Minnereden, Sprüche, Liebeslieder; *Liederbuch der Clara Hätzlerin*.
- Raab** siehe **Győr**
- Regensburg 3/1** (D-Rtt, Freie Künste Musik 3/1): Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibl., Freie Künste Musik 3/1; Süddeutschland, um 1550; nur Bassus-Stimmbuch erhalten; großteils weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Regensburg C 120** (D-Rp, C 120): Regensburg, Bischöfliche Zentralbibl., Proske-Musikbibliothek C 120; Bayern/Augsburg, 1518–1521; geistliche (lateinische und deutsche) und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie; *Pernner-Kodex*.
- Rom 2856** (I-Rc 2856): Rom, Bibl. Casanatense, M. 2856; Ferrara, um 1479–1481; großteils weltliche (überwiegend französische Vokalpolyphonie); *Chansonnier Casanatense*.
- Rostock 100/2**: Rostock, UB, Mss. philol. 100/2; niederdeutsch., Rostock(?), 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts; mit Musiknotation, überwiegend einstimmig, zwei zweistimmige Lieder; Liedersammlung; *Rostocker Liederbuch*.

Sankt siehe: St.

- Samedan M30–M31** (CH-SAM M 30): Samedan, Biblioteca Fundaziun Planta, M30–M31; Heidelberg?, Süddeutschland?, Schweiz?, 1. Hälfte 16. Jh.; nur Altus- und Bassus-Stimmbuch erhalten; geistliche und weltliche deutsche Vokalpolyphonie.
- Sche, *Schedelsches Liederbuch*** siehe: **München 810**.
- Segovia** (E-SE, s. s.): Segovia, Archivo Capítular de la Catedral, s. s.: Segovia oder Toledo, um 1500–1503; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche (französische und spanische) Vokalpolyphonie; *Cancionero musical de Segovia*; *Cancionero del Alcázar*.
- St. Gallen 461** (CH-SGs, Cod. 461): Sankt Gallen, Stiftsbibl., Ms.S 461; St. Gallen, vor 1545; Chorbuch-Format, nur Textinitien; weltliche Vokalpolyphonie; *Liederbuch des Fridolin Sicher*.
- St. Gallen 462** (CH-SGs, Cod. 462): Sankt Gallen, Stiftsbibl., Cod. 462; Paris, Glarus (?), 1510–1530; Chorbuch-Format, bei französischen Liedern oft nur Textinitien; geistliche und großteils weltliche (deutsche und französische) Vokalpolyphonie; *Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*.
- St. Gallen 463** (CH-SGs, Cod. 463): Sankt Gallen, Stiftsbibl., Cod. 463; Schweiz, um 1540; zwei Stimmbücher in einem Band (Discantus und Altus); geistliche und weltliche Vokalpolyphonie; *Liederbücher des Aegidius Tschudi*.
- St. Gallen 464** (CH-SGs, Cod. 464): Sankt Gallen, Stiftsbibl., Cod. 464; zwei Stimmbücher in einem Band (Bassus und Discantus); geistliche und weltliche Vokalpolyphonie; *Liederbücher des Aegidius Tschudi*.
- St. Gallen 530** (CH-SGs, Cod. 530): Sankt Gallen, Stiftsbibl., Cod. 530; *Orgeltabulatur des Fridolin Sicher*.
- Sterzing**: Sterzing, Stadtarchiv, ohne Sign.; um 1525/1. Viertel 15. Jh.; Sammelhandschrift mit einigen Liedern, teilweise mit einstimmiger Musiknotation; *Sterzinger Miszellaneenhandschrift*.
- Stuttgart XIII 1**: Stuttgart, LB., Cod. HB XIII 1; Konstanz?, alemannisch; 1. Viertel 14. Jh.; Sammlung von überwiegend Minneliedern, auch Leichs und Sangsprüche; *Weingartner Liederhandschrift*.
- Torun 29** (PL-Tm, J 4 ° 29): Torun. Wojewódzka Biblioteka Publiczna Książnica Kopernikanska, J 4 ° 29 (ältere Signatur: MS 102680); Königsberg 1558–1560; vier Stimmbücher; unikal überlieferter Druck (RISM A/I K 2968) mit beigebundener handschriftlicher Musiksammlung in allen vier Stimmbüchern; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Tournai 94/Brüssel IV & 1274** (B-Tv, 94/B-Br, IV 90 und IV 1274): Tournai, Bibl. de la ville, 94/Brüssel, KBR, ms. IV 90 und ms. IV 1274; Brügge, 1511; nur Discantus- und Altus-Stimmbücher (Brüssel) sowie Tenor-Stimmbuch (Tournai) erhalten; überwiegend weltliche französische Vokalpolyphonie.
- Trient 88** (I-TRbc, 1375 [88]): Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1375; Trient, 1460–1465; Chorbuch-Format; geistliche Vokalpolyphonie und einige weltliche Stücke.
- Trient 89** (I-TRbc, 1376 [89]): Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1376; Trient, 1460–1480; Chorbuch-Format; geistliche Vokalpolyphonie und einige weltliche Stücke.
- Turin I.27** (I-Tn, Ris.Mus. I.27): Turin, Bibl. Nazionale Universitaria, Ms. Riserva Musicale I. 27: Turin, um 1500; geistliche und weltliche französische Vokalpolyphonie.
- Vatikanstadt 11953** (V-CVbav, Vat. lat. 11953): Vatikanstadt, BAV, Vat. lat. 11953: Italien(?), um 1515–30; nur Bassus-Stimmbuch erhalten; geistliche und weltliche Vokalpolyphonie.
- Vatikanstadt XIII, 27** (V-CVbav, Capp. Giulia XIII,27): Vatikanstadt, BAV, Ms. Cappella Giulia XIII, 27; Florenz, 1492–1494; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche Vokalpolyphonie; *Medici Chansonnier*.
- Ulm 235** (D-USch, 235): Ulm, StB, Von Schermar'sche Familienstiftung 235 (a–d); Süddeutschland, 2. Hälfte 16. Jh.; geistliche und weltliche (überwiegend deutsche) Vokalpolyphonie.
- Ulm 236** (D-USch, 236): Ulm, StB, Von Schermar'sche Familienstiftung 236 (a–d); älterer Teil: Wittenberg oder Brieg (Schlesien), Mitte 16. Jh., jüngerer Teil: Wittenberg oder Südwest-

deutschland-Oberrhein, 2. Hälfte 16. Jh.; vier Stimmbücher, häufig nur Textinitien oder Titel; geistliche und weltliche (überwiegend deutsche) Vokalpolyphonie.

- Ulm 237** (D-USch, 237): Ulm, StB, von Schermar'sche Familienstiftung, Bibliothek, 237 (a–d); Mitteldeutschland, um 1530–1540; vier Stimmbücher; geistliche und weltliche (überwiegend deutsche und französische) Vokalpolyphonie.
- Uppsala 76a** (S-Uu, Vokalmusik i handschrift 76a): Uppsala, Universitätsbibliothek, Vokalmusik i handschrift 76a; Lyon oder Umgebung, um 1500–1510; überwiegend weltliche französische Vokalpolyphonie.
- Uppsala 76b** (S-Uu, Vokalmusik i Handschrift 76b): Uppsala, Universitätsbibliothek, Vokalmusik i handschrift 76b; Frankreich, um 1515; Chorbuch-Format; geistliche und weltliche Vokalpolyphonie.
- Uppsala 76c** (S-Uu, Vokalmusik i Handschrift 76c): Uppsala, Universitätsbibliothek, Vokalmusik i handschrift 76c; Frankreich, um 1530; geistliche und weltliche Vokalpolyphonie.
- Verona DCCLVII** (I-VEcap [DIAMM: I-VEc], DCCLVII): Verona, Bibl. Capitolare, Ms. DCCLVII: Verona(?), um 1500; geistliche und weltliche (überwiegend französische) Vokalpolyphonie.
- Washington M2.1.L25** (US-Wc, M2.1 L25 Case): Washington, DC, Library of Congress, M2.1.L25 Case; Paris/Loiretal, um 1463–1471; überwiegend weltliche französische Vokalpolyphonie; **Laborde Chansonnier**.
- Washington M2.1.M6** (US-Wc, M2.1.M6 Case): Washington, Library of Congress, M2.1.M6 Case; Florenz, um 1500; fragmentarisch, Chorbuch-Format; weltliche Vokalpolyphonie; **Wolffheim-Fragment**.
- Weimar 146**: Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibl., Cod. Oct. 146; mittelniederländisch, um 1537; ohne Musiknotation; **Zutphener Liederbuch**.
- Wien 2856**: Wien, ÖNB, Cod. 2856; bairisch-österreichisch, 1454–1469; mit Musiknotation, wenige mehrstimmige Lieder; Teil II: Lieder des ‚Mönchs von Salzburg‘ und weitere Lieder; **Mondsee-Wiener Liederhandschrift**.
- Wien 9704**: Wien, ÖNB, Cod. 9704; bairisch-österreichisch, um 1523; Lautentabulatur; **Lautenbüchlein des Jakob Thurner**.
- Wien 18746** (A-Wn, Mus.Hs.18746): Wien, ÖNB, Mus. Hs. 18746: Mecheln(?), 1523; fünf Stimmbücher; geistliche und großteils weltliche französische Vokalpolyphonie.
- Wien 18810** (A-Wn, Mus.Hs.18810): Wien, ÖNB, Mus. Hs. 18810: Augsburg, 1524–1533; fünf Stimmbücher; großteils weltliche deutsche Vokalpolyphonie.
- Wolfenbüttel 78** (D-W, Cod. Guelf. 78 Quodl. 4 °): Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 78 Quod; Süddeutschland, um 1505; Traktate, zwei deutsche weltliche Lieder, ein italienisches weltliches Lied; chorbuchartige Notation.
- Wolfenbüttel 264** (D-Wa, cod. VII B Hs Nr. 264): Wolfenbüttel, Staatsarchiv, VII B Hs 264; nördlicher deutscher Sprachraum, ca. 1460; Fragmente einer Tabulatur; Instrumentalversionen eines lat. und vier deutscher Lieder; **Wolfenbütteler Lautentabulatur**.
- Wolfenbüttel 287** (D-W, Cod. Guelf. 287 Extrav.): Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 287 Extrav.; Frankreich (Loiretal), um 1461–1465 Jahre; Chorbuch-Format; großteils weltliche (französische) Vokalpolyphonie; **Wolfenbütteler Chansonnier**.
- Wolfenbüttel 292** (D-W, Cod. Guelf. 292 Mus. Hdschr.): Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 292, Mus. Hdschr.; Oberrhein (Basel?), um 1525; ein Altus-Stimmbuch erhalten; weltliche deutsche Lieder.
- Zürich G 438** (CH-Zz, G 348): Zürich, ZB, Ms. G 438, Augsburg, um 1524–1527; nur Tenor-Stimmbuch (von drei Stimmbüchern: D, T, B) erhalten; deutsche weltliche Lieder.
- Zürich 301** (CH-Zz Z XI 301): Zürich Zentralbibliothek, Z XI 301, Orgeltabulatur; St. Gallen (?), ca. 1535–1540; geschrieben von Clemens Hör; Hs. einem Druck beigegeben; weltliche, überwiegend deutsche und einige französische Lieder.

- Zwickau 78,3** (D-Z Ms. 78,3): Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 78,3: Bayern oder Zwickau, um 1535–1545; drei Stimmbücher; großteils weltliche (überwiegend französische und italienische) Vokalpolyphonie.
- Zwolle 773**: Zwolle, Stedelijk Museum, Ms. 773; Den Ham (Overijssel) 1593–1596, ohne Musiknotation; Album amicorum; *Album Maria van Besten*.

b) Verzeichnis der zitierten Drucke

Zitierte Drucke sind unter dem Namen des Verlegers/Druckers aufgeführt, in wenigen Fällen unter dem Namen des Herausgebers bzw. Komponisten, ggf. sind Querverweise unter dem Namen eines Herausgebers oder dem Buchtitel eingefügt. Einzelne Exemplare eines Drucks sind unter dem Aufbewahrungsort eingereiht. In Klammern folgt, sofern im Online-Katalog des RISM vorhanden, die RISM-Nr. der Serie B/I. Darauf folgen Titel, Ort und Jahr und ggf. Angaben zum Format.

- Aich [1519]** (RISM [1519]⁵): In dissem buechlyn fynt man. Lxxv hübscher lieder myt Discant. Alt. Bas. und Tenor. lustick zu singen. Auch etlich zu fleiten/schwegelen und anderen Musicalisch instrumenten artlichen zu gebrauchen. Köln o. J. [1514/1515]; vier Stimmbücher; *Liederbuch des Arnt von Aich*.
- Anonym/o. Dr. 1576**: Een nieu Geuse Liede Boeken. Drucker und Ort unbekannt; *Nieuw Geuzen-
liedboek*.
- Antico 1516** (RISM 1516¹): Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt. Rom 1516; Chorbuch-Format.
- Antico 1520a** (RISM 1520³): Motetti novi e chanzoni francoise a quatro sopra doi. Venedig 1520; Partitur.
- Antico 1520b** (RISM 1520⁶): Chansons à troys. Venedig 1520; nur Discantus- und Bassus-Stimmbücher erhalten.
- Antico 1536** (RISM 1536¹): La courone et fleur des chansons à troys. Venedig 1536; drei Stimmbücher.
- Attaignant 1529** (RISM 1529⁴): Quarante et deux chansons musicales à troys parties nouvellement et correctement imprimées. Paris 1529; drei Stimmbücher.
- Attaignant 1530** (RISM 1530³): Vingt et neuf chansons musicales à quatre parties. Paris 1530; vier Stimmbücher.
- Attaignant 1533** (RISM 1533⁵): Chansons musicales à quatre parties desquelles les plus convenables à la fleuste d'allemand sont signées en la table cy dessoubz escripte par a. et à la fleuste à neuf trous par b. et pour les deux fleustes sont signées par a b. Paris 1533; nur Discantus-Stimmbuch erhalten.
- Attaignant 1534a** (RISM 1534¹³): Trente chansons musicales. Paris 1534; vier Stimmbücher.
- Attaignant 1534b** (RISM 1534¹⁴): Trente et une chansons musicales à quatre parties. Paris 1534, vier Stimmbücher.
- Attaignant 1535** (RISM 1535¹⁶): Trente et une chansons musicales à troys parties avec quinze Duo. Paris 1535; nur Discantus-Stimmbuch erhalten.
- Attaignant 1536** (RISM 1536³): Premier livre contenant xxxi. chansons musicales esleues de plusieurs livres par cy devant imprimez: et naguères reimprimées en ung volume. Paris 1536.
- Attaignant 1550** (RISM A/I: J 681): Trente sixiesme livre contenant xxx. Chansons Très Musicales, À Quatre, Cinq & Six parties, En cinq livres, Dont le cinquiesme livre contient les cinquiesmes & sixiesmes parties, Le tout de la composition de feu Josquin des prez, Très correctement Imprimées. Paris 1550; fünf Stimmbücher.

- Barendt 1591:** Nieu Aemstelredams Lied-boek. Amsterdam 1591, ohne Musiknotation.
- Barentsz 1605:** Nieu groot Amstelredams Liedt-boek. Amsterdam 1605, ohne Musiknotation.
- Berg & Neuber 1549** (RISM 1549³⁷) siehe: **Forster, Georg (Hg.), III., 1. Aufl.**
- Berg & Neuber [1550a]** (RISM [c.1550]²²): [61 mehrstimmige Vokalsätze]. Nürnberg o. J. [ca. 1550]; nur Discantus-Stimmbuch erhalten (enthaltene Lieder entsprechen Berg & Neuber 1550b, es fehlen jedoch die dortigen Nr. 62–68, Kolophon nach Nr. 61).
- Berg & Neuber [1550b]** (RISM [c. 1550]²³): [68 deutsche, französische, lateinische mehrstimmige Lieder]. Nürnberg o. J. [ca. 1550]; nur Altus- und Bassus-Stimmbuch erhalten, das Tenorstimmbuch ist in einer handschriftlichen Kopie des 19. oder frühen 20 Jh.s erhalten.
- Berg & Neuber 1556** (RISM 1556²⁹) siehe: **Forster, Georg (Hg.), V.**
- Cock 1539:** Een Devoot ende profitelijck boecxken. Antwerpen: Symon Cock 1540; niederländische geistliche Lyrik, 73 Lieder mit einstimmiger Musiknotation.
- Een Devoot ende profitelijck boecxken** siehe: **Cock 1539.**
- Egenolff 1535** (RISM 1535¹¹): Reutterliedlin, Frankfurt am Main 1535 (2. Aufl. Dezember 1536).
- Egenolff [1536a]**: Cantiones selectissimæ LXVIII vocum trium. Frankfurt a. M. o. J.; nur Discantus- und Tenor-Stimmbücher erhalten.
- Egenolff [1536b]** (RISM [c.1535]¹⁴): Cantiones vocum quatuor. Frankfurt a. M. o. J.; nur Discantus- und Tenor-Stimmbücher erhalten.
- Egenolff 1552a** (RISM [ca.1535]¹³): Gassenhawer vnd Reutterliedlin, Frankfurt am Main [1552].
- Egenolff 1552b** (RISM [ca.1535]¹⁵): Newgeborne Liedlin/[56 Lieder]. Frankfurt am Main [1552].
- Egenolff 1552c** (RISM [1536]⁸): Fünff und sechzig Oberländische Neue Liedlin/ohne Titel/[Fünff und sechzig teütscher Lieder]. Frankfurt am Main 1552; Nachdruck der Ausg. von Schöffler & Apiarius [zwischen 1533 und 1536]; Discantus-, Altus- und Bassus-Stimmbuch erhalten.
- Erlangen-Nürnberg, UB, Inc. 1446a;** Eichstätt vor 1539; ohne Musiknotation; Sammlung von zusammengebundenen Liedflugschriften; **Jörg Dürnhofers Liederbuch.**
- Formschneider 1534** (RISM 1534¹⁷) siehe: **Ott 1534.**
- Formschneider 1538** (RISM 1538⁹): Trium vocum carmina a diversis musicis composita. Nürnberg 1538; drei Stimmbücher.
- Forster, Georg (Hg.),** Teutsche Liedlein:
- I. Ein ausszug guter alter und newer teutscher Liedlein [...]. Nürnberg: Petreius 1539; vier Stimmbücher (RISM 1539²⁷)
2. Aufl.: Ein auszug ... [wie 1 Aufl.]. Nürnberg: Petreius 1543, zwei Lieder verändert (RISM 1543²⁴);
 3. Aufl.: Ain außbund schöner Teutscher Liedlein [...]. Nürnberg: Berg & Neuber 1549, ein Lied verändert (RISM 1549³⁵);
 4. Aufl.: Ain außbund schöner Teutscher Liedlein [...] Von Newem widerumb vbersehen und gebessert. Nürnberg: Berg & Neuber 1552 (RISM 1552²⁷);
 5. Aufl.: Ain außbund schöner Teutscher Liedlein [...]. Nürnberg: Berg & Neuber 1560 (RISM 1560²⁵);
- II. Der Ander theil, kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein, zu singen vast lustig. Nürnberg: Petreius 1540, vier Stimmbücher (RISM 1540²¹);
2. Aufl.: Der ander Teyl des außbunds kurtzweyliger frischer Teudtscher liedlein, zu singen sehr lustig, mit etlichen neuen Liedlein gemehret, Nürnberg: [Berg & Neuber] 1549, sieben zusätzliche Lieder (RISM 1549³⁶);
 3. Aufl.: Des andern theyls, viler kurtzweiliger, frischer Teutscher Liedlein, zu singen sehr lustig, mit etlichen Newen Liedlein gemehret. Nürnberg 1553 (RISM 1553³⁰);
 4. Aufl.: Des andern theyls ... [wie 3. Aufl.]. Nürnberg 1565 (RISM 1565²¹);

- III. Der dritte teyl, schöner, lieblicher alter, vnd newer Teutscher Liedlein [...] vormalns nie gesehen. Nürnberg: Berg & Neuber 1549, vier Stimmbücher (RISM 1549³⁷);
 2. Aufl.: Der dritte teil, schöner, lieblicher, Teutscher, Liedlein ... außerlesen, vbersehen vnd gebessert. Nürnberg: Berg & Neuber 1552 (RISM 1552²⁸);
 3. Aufl.: Der dritte teil ... [wie 2. Aufl.]. Nürnberg: Berg & Neuber 1563 (RISM 1563¹⁷);
- IV. Der Vierdt theyl, schöner, frölicher, frischer, alter, vnd newer Teutscher Liedlein [...] Nürnberg 1556, vier Stimmbücher (RISM 1556²⁸);
- V. Der Fünffte theil, schöner, frölicher, frischer, alter, und newer Teutscher Liedlein mit fünff stimmen ... Nürnberg: Berg & Neuber 1556 (RISM 1556²⁹), fünf Stimmbücher.
- Frank 1602** (RISM A/I F 1642): Melchior Frank: Musicalischer Bergkreyhen, in welchen allweg der tenor zuvorderst intonirt... Gedruckt zu Nürnberg bey Catharina Dietrichen Jm verlegung Conrad Baur 1602; vier Stimmbücher.
- Frankfurt 1582**: Lieder-Büchlein, Darin begriffen sind Zwei hundert und sechtzig Allerhand schöner weltlicher Lieder ... Auffs neue gemehret mit viel schönen Liedern ... o. O. [Frankfurt], o. Dr. 1582; ohne Musiknotation; **Ambraser Liederbuch**.
- Gardane 1539** (RISM 1539²¹): Canzoni franceze a due voci. Venedig 1539; zwei Stimmbücher.
- Gardane 1541** (RISM 1541¹³): Di constantio Festa il primo libro de madrigali a tre voci, Con la Gionta de Quaranta Madrigali di Jhan Gero, Novamente ristampato & da molti errori emendato. Aggiuntovi similmente Trenta Canzoni Francese di Janequin. Venedig 1541; drei Stimmbücher.
- Gerlach 1569** (RISM A/I M 2177): Jakob Meiland: Neue außerlesene Teutsche Liedlin, mit fünff und vier Stimmen, so beide zusingen und auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen ... Nürnberg 1569.
- Gutknecht 1555**: Ein Schoen New Lied/ Ach Gott wie wee thut scheiden. Ein ander Lied/ Groß lieb hat mich vmbfangen. Noch ein ander Lied/ Vor zeiten was ich lieb vnd werd. Nürnberg: Friedrich Gutknecht 1555; ohne Musiknotation (Liedflugschrift).
- Gutknecht 1560**: Ein schoen new Lied/ Jch Ritt mir auß kurtzweilen/ durch einen gruenen wald/ etc. Nürnberg [1560]; ohne Musiknotation (Liedflugschrift).
- Halle 1147** (D-HAU Ed. 1147): Halle an der Saale, UB Ed. 1147 [Exemplar eines Musikdrucks], siehe: **Petrieus 1540**.
- Hergotin o. J.**: Ein new Lied von eynem bösen weib [...]. ein ander lied/ O werder mund/ von dir ist wund. Nürnberg: Kunigunde Hergotin o. J.; ohne Musiknotation (Liedflugschrift).
- Kohlen 1558** (RISM 1558²⁰): Tabulaturbuch auff die Lauten/ von Moteten/ Frantzösischen/ Welschen vnd Teütschen Geystlichen vnd Weltlichen Liedern/ sampt etlichen jren Texten/ mit Vieren/ Fünffen/ und Sechs stimmen/ dergleichen vor nie im Truck außgangen [...] Durch Sebastian Ochsenkhun jrer Churfürstlichen Gnaden Luttinisten zusammen ordinirt vnd gelesen.
- Kriesstein 1540** (RISM 1540⁷): Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones. Augsburg 1540; fünf Stimmbücher.
- Moderne 1538** (RISM 1538¹⁸): Le Parangon des Chansons. Quart livre contenant xxxii. chansons à deux et troys parties: que onques ne furent imprimées au singulier prouffit et délectation des Musiciens. Lyon 1538 ; Chorbuch-Format.
- Moderne 1539** (RISM 1539¹⁸): Le Parangon des Chansons. Quart livre contenant XXXII chansons à deux et à troys parties: que onques ne furent imprimées au singulier prouffit et délectation des Musiciens. Lyon 1539; Chorbuch-Format.
- Muller 1589**: Aemstelredams amoreus lietboek. Amsterdam 1589, ohne Musiknotation.
- Neuber 1560**: Ein huebisch new Lied/ Wie man vmb ein Krantz singet. Nürnberg [ca. 1560]; ohne Musiknotation.

Neuber [1565]: Drey schoene Lieder/ Das erst/ Auff gnad so will ichs heben an. Das ander/ Jch stundt an einem morgen heimlich an einem ort. Das dritt/ Wie moecht ich frölich werden. Nürnberg: Valentin Neuber [1565]; ohne Musiknotation (Liedflugschrift).

Nieuw Geuzenliedboek siehe: **Anonym/o. Dr. 1576.**

Öglin 1512 (RISM 1512¹): Ohne Titel (Kolophon des Tenor-Stimmbuchs: Aus sonderer kü[n]stlicher art/ vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangk büecher/ mit Tenor Discant Bass vnn[d] Alt Corgiert worden/ in d. Kayserlichen vnnnd dess hailigen reichs Stat Augspurg/ vnn[d] durch Erhart öglin getruckt [...]). Ausburg 1512; vier Stimmbücher; **Liederbuch des Erhard Öglin.**

Öglin 1512/1513 (RISM [c.1513]³): Ohne Titel, [68 Lieder]. Ohne Ort und Jahr [Augsburg 1512–1313]; nur Diskant-Stimmbuch erhalten, dort nur Textinitien; weltliche deutsche Vokalpolyphonie.

Othmayr 1549 (RISM A/I O 263): Reutterische unnd Jegerische Liedlein/ Durch M. Caspar Othmayr/ mit vier stymmen componirt. Allen so der Edlen Musica verwand/ zu freuntlichem gefallen in druck geordnet. Nürnberg: Berg & Neuber 1549.

Ott 1534 (Hg.) (RISM 1534¹⁷): Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig neue Lieder/ von berümbtenn dieser kunst gesetzt/ lustig zu singen/ vnd auff allerley Instrument dienstlich/ vormals dergleichen im Truck nye außgangen. Mit Romischer Keiserlicher und Küniglicher Maiestat Privilegien/ in vier Jaren nit nach zu trucken. Nürnberg: Formenschneider 1534; fünf Stimmbücher.

Ott 1544 (Hg.) (RISM 1544²⁰): Hundert vnd fünfftzehn guter newer Liedlein/ mit vier/ fünff/ sechs stimmen/ vor nie im truck ausgangen/ Deutsch/ Frantzösisch/ Welsch vnd Lateinisch/ lustig zu singen/ vnd auff die Instrument dienstlich/ von den berühmbtesten diser Kunst gemacht. Nürnberg: [Montanus & Neuber] 1544.

Petreius 1539 (RISM 1539²⁷) siehe: **Forster, Georg (Hg.), Teutsche Liedlein I, 1. Aufl.**

Petreius 1540 (RISM 1540⁶): Georg Forster (Hg.): Selectissimarum Mutetarum partim qvinque partim qvatuor vocvm. Nürnberg 1540; fünf Stimmbücher (bzw. neun Stimmbücher: Discantus, Altus, Tenor und Bassus in jeweils zwei Teilen); geistliche Vokalpolyphonie.

Petreius 1541 (RISM 1541²): Trium vocum cantiones centum. Nürnberg 1541; drei Stimmbücher.

Petreius 1544 (RISM 1544¹⁹): Guter, seltzamer, unn künstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht, unn der gleichen, mit vier oder fünff stimmen, biß her, im truck nicht gesehen. Nürnberg 1544.

Petrucchi 1501 (RISM 1501¹): Harmonice Musices Odhecaton A. Venedig 1501; Chorbuch-Format.

Petrucchi 1502 (RISM 1502²): Canti B numero Cinquanta. Venedig 1502; Chorbuch-Format.

Petrucchi 1504a (RISM 1504¹): Motetti C. Venedig 1504; vier Stimmbücher.

Petrucchi 1504b (RISM 1504³): Canti C numero Cento cinquanta. Venedig 1504; Chorbuch-Format.

Rhau 1541 (RISM 1541¹): Opus decem missarum 4 vocum in gratiam scholarum atque adeo omnium musice studiosorum collectum a Georgio Ravvo musico et typographo vultemburgensi. Wittenberg 1541; vier Stimmbücher.

Rhau 1542 (RISM 1542⁸): Tricinia: tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica & gallica. Wittenberg 1542; drei Stimmbücher.

Rhau 1544 (RISM 1544²¹): Neue Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. mit Vier oder Fünff Stimmen / Für die gemeinen SCHVLEN / Mit sonderlichem vleys aus vielen erlesen / Der zuvor keins im druck ausgangen. Wittenberg 1544; vier Stimmbücher.

Rhau 1545a (RISM 1545⁶): Bicinia gallica, latina et germanica. Ex praestantissimis musicorum monumentis collecta. Tomus primus. Wittenberg 1545; zwei Stimmbücher.

Rhau 1545b (RISM 1545⁷): Secundus tomus biciniorum, quae et ipsa sunt gallica, latina, germanica ex praestantissimis Symphonistis collecta. Wittenberg 1545; zwei Stimmbücher.

RISM 1512¹ siehe: **Öglin 1512.**

RISM 1512² siehe: **Schöffers-Schlick 1512**.

RISM 1513² siehe: **Schöffers 1513b**.

RISM [1515]³ siehe: **Schöffers 1517**.

RISM [1519]⁵ siehe: **Aich [1519]**.

RISM 1534¹⁷ siehe: **Ott 1534 (Hg.)**.

RISM 1539²⁷ siehe: **Forster (Hg.) I, 1. Aufl./Petreius 1539**.

RISM 1540⁶ siehe: **Petreius 1540**.

RISM 1544¹⁹ siehe: **Petreius 1544**.

RISM 1544²⁰ siehe: **Ott 1544**.

RISM 1544²¹ siehe: **Rhau 1544**.

RISM 1549³⁷ siehe: **Forster, Georg (Hg.), Teutsche Liedlein III. 1. Aufl.**

RISM 1556²⁹ siehe: **Forster, Georg (Hg.), Teutsche Liedlein V**.

RISM 1558²⁰ siehe: **Kohlen 1558**.

Roulans 1544: Een schoon liedekens. Boeck inden welcken ghy in vinden sult. Veelderhande liedekens [...]. Dese liedekens boecken vintmen te Coope Tantwerpen ouder Onser lieuer vrouwen toren tot Jan Roulans. Antwerpen 1544; ohne Musiknotation; *Antwerpener Liederbuch*.

Schöffers 1513a (RISM 1513⁴): Quinquagena carminum. Mainz 1513; nur Tenor-Stimmbuch erhalten.

Schöffers 1513b (RISM 1513²): [62 Lieder 3–4v.]. Mainz 1513.

Schöffers 1517 RISM [1515]³: [36 Lieder]. Mainz 1517.

Schöffers-Schlick 1512 (RISM 1512²; RISM A/I S 1650): Tabulaturen Etlicher lob gesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten/ ein theil mit zweien stimmen zuo zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien von Arnolt Schlicken Pfaltzgrauischem Churfürstlichem Organistem Tabulirt / vnd in den truck in der vrsprungklichen stat der truckerei zuo Meintz wie hie nach volgt verordent. Main 1512; Tabulatur.

Schöffers & Apiarius 1533–1536 (RISM [1536]⁸): Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im[m] truck nie vß gangen. Straßburg; [zwischen 1533 und 1536].

Scotto 1535a (RISM 1535⁸): [I] primo libro delle canzoni franzese]. Venedig 1535; nur Altus- und Bassus-Stimmbücher erhalten.

Scotto [1535b] (RISM [1535]⁹): Libro secondo delle Canzoni francese de diversi eccellentissimi autori, novamente con ogni diligentia stampate. Venedig o. J.; drei Stimmbücher.

Susato [1543] (RISM [1543]¹⁵): Vingt et six chansons musicales & nouvelles à cinq parties convenable tant à la voix comme aussi propices à jouer de divers Instrumens. Antwerpen o. J.; vier Stimmbücher.

Susato 1544a (RISM 1544¹²): Le quatriesme livre des Chansons à Quatre Parties au quel sont contenues trente et quatre chansons nouvelles Convenables Tant à la Voix comme aux Instrumentz. Antwerpen 1544; vier Stimmbücher.

Susato 1544b (RISM 1544¹³): Le cinquiesme livre contenant trente & deux chansons à cinq et à six parties composées par maistre Nicolas Gombert et aultres excellens autheurs convenables et propices à jouer de tous instrumentz. Antwerpen 1544; fünf Stimmbücher.

Susato 1545a (RISM 1545¹⁴): Le sixiesme livre contenant trente et une chansons nouvelles à cinq et à six parties convenables & propices à jouer de tous instrumens. Antwerpen 1545; fünf Stimmbücher.

Susato 1545b (RISM 1545¹⁵): Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons à cinq et à six parties, composées par feu de bonne memoire et très excellent en musique Josquin des Prés, avecq trois epitaphes dudict Josquin, composez par divers aucteurs. Antwerpen 1545; fünf Stimmbücher.

- Susato 1549** (RISM 1549²⁹): L'unziesme livre Contenant Vingt & Neuf Chansons amoureuses à quatre parties, propices à tous Instrumentz, Musicaulx, avec deux Prières ou oraisons qui se peuvent Chanter devant & après le Repas. Nouvellement Composées (la plus part) par Maistre Thomas Criquillon & Maistra Ja. Clemens non papa & par aultres bons Musiciens. Antwerpen 1549; vier Stimmbücher.
- Susato 1550** (RISM 1550¹⁴): Le treziesme livre contenant vingt & deux chansons nouvelles à six et à huyt parties. Propices à tous instrumentz musicaulx. Composées Par divers auteurs. Antwerpen 1550; fünf Stimmbücher.
- Ulhart 1530**: Ain schön New Lied/ Von dem Ehelichen stand. Augsburg um 1530; Liedflugschrift mit einstimmiger Melodie.
- Ulhart 1534**: Joachim Aeberlin: Ain kurtzer Begriff und Inhalt der gantzen Bibel, in drey Lieder zu singen gestellt. Augsburg 1534; Liedflugschrift mit Melodie.

Abbildungsverzeichnis und Nachweise der Lizenzen

- 3.1: *Berliner Liederhandschrift*, Berlin, SBB-PKK, mgf 922, fol. 58r–v, Lieder Nr. 27–30; <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 4.1: *Lochamer-Liederbuch*, Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40613, pag. 41 mit der Datumsangabe *ag dor Anno* [14]60 und Namenseintrag des Hauptschreibers; <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN645230707> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 6.1: *Augsburger Liederbuch*, München, BSB, Cgm 379, fol 147v; Schreibernotiz mit Nennung von Datum (15. Juli 1454) und Ort (*in augusta*); <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00061176> (20.03.2024), CC0 1.0 Deed/CC0 1.0 Universal.
- 7.1 a/b: Zürich, ZB, Ms. G 438, fol. 396 (a) und fol. 440 (b) mit zwei Versionen des Ochsenkopf-Wasserzeichens; Abbildung im Open Access mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek Zürich.
- 7.2 a/b: Vergleich des Tenors von *Mord über Mord* mit der textlosen Fassung im *Glogauer Liederbuch* – a) N. N.: [Bruchstück eines Liederbuches]. [S.l.], [15–]. Zentralbibliothek Zürich, Ms. G 438, fol. 438r; b) Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Berol. Mus. ms. 40098, Tenor, fol. kvr; a) <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/doi/10.7891/e-manuscripta-19656> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal
b) <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/295706/edition/283020/content> (20.03.2024); Rights: Domena publiczna (public domain).
- 9.1: *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 183v; <http://hdl.handle.net/1887.1/item:3219102> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 9.2: *Album Lynden*, Arnhem, Gelders Archief, Familie Batenburg/Van Basten Batenburg, 3067 eb 28, fol. 69r; Abbildung im Open Access mit freundlicher Genehmigung des Gelders Archief.
- 9.3: *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 133r; <http://hdl.handle.net/1887.1/item:3219102> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 9.4: *Album Overijssel*, Leiden, UB, BPL 2912, fol. 96r; <http://hdl.handle.net/1887.1/item:3219102> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 10.1–3: *Ain schön New Lied/ Von dem Ehelichen stand*. Augsburg; Philipp Ulhart um 1530, Exemplar: Berlin, SB, Hymn. 6928, fol. Ai recto, Aii recto–verso; <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B23A00000000> (20.03.2024), Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 10.4: Erlangen-Nürnberg, UB, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. H62/B 1064, Adrian Willaert (?), *Kein Adler in der Welt so schön / Es taget vor dem Walde*, Primus Tenor; <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv041583889-5>, Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 10.5: Hans Burgkmair d.Ä., Hochzeitsbildnis des Jakob Fugger und der Sibylla Artzt (Schroder Collection London, als Dauerleihgabe im Holburne Museum, Bath); Abbildung im OpenAccess mit freundlicher Genehmigung der Schroder Collection.

- 11.1: *Trium vocum cantiones centum*. Nürnberg: Petreius 1541 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant. pract. P 655), Verzeichnis der lateinischen und deutschen *carmina*;
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00020A5B00000000>; Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 11.2.: *Trium vocum cantiones centum*. Nürnberg: Petreius 1541 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus. ant.pract. P 655), Verzeichnis der französischen Chansons und der italienischen Madrigale;
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00020A5B00000000>; Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 11.3: *Tricinia: tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica & gallica*. Wittenberg: Rhau 1542 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant.pract. P 655), Widmung;
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00020A5B00000000>; Public Domain Mark 1.0 Universal.
- 11.4: *Quarante et deux chansons musicales à troys parties nouvellement et correctement imprimées*. Paris: Attaignant 1529 (Exemplar: Paris, BNF, Département de la Musique, Rés. Vm⁷.180), N. 18. *Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire*, Superius (Detail);
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007132m>.
- 11.5: *Tricinia: tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica & gallica*. Wittenberg Rhau 1542 (Exemplar: Berlin, SBB-PK, Mus.ant.pract. P 655), N. 85. *Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire*, Discantus;
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00020A5B00000000>; Public Domain Mark 1.0 Universal.

Abkürzungsverzeichnis

Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
Au	Augsburger Liederbuch (siehe auch Quellenverzeichnis)
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
Bibl.	Bibliothek/Bibliothèque/Biblioteca
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BSB	Bayerische Staatsbibliothek
Cgm	Codex germanicus monacensis (Hs. der BSB)
Clm	Codex latinus monacensis (Hs. der BSB)
Cpg	Codex palatinus germanicus (Hs. der UB Heidelberg)
Cod.	Codex
DIAMM	The Digital Image Archive of Medieval Music (https://www.diamm.ac.uk/ [20.03.2024])
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EDM	Erbe deutscher Musik
fol.	folio (Blatt)
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Ha	Liederbuch der Clara Hätzlerin (siehe auch Quellenverzeichnis)
HAB	Herzog-August-Bibliothek
Hg./hg.	Herausgeber (Sg./Pl.), herausgegeben
Hs./Hss.	Handschrift/Handschriften
KBR	Koninklijke Bibliotheek/Bibliothèque royale Albert I ^{er}
KI	Lied Oswalds von Wolkenstein, Zählung der Ausgabe: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4. grundlegend neu bearb. Aufl. von Burghart Wachinger. Berlin, Boston 2015 (ATB 55)
Kö	Königsteiner Liederbuch (siehe auch Quellenverzeichnis)
LB	Landesbibliothek
Lo	Lochamer-Liederbuch (siehe auch Quellenverzeichnis)
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik
mgq	Manuscriptum germanicum in quarto (Hs. der SBB-PK)
mgf	Manuscriptum germanicum in folio (Hs. der SBB-PK)
mgf 922	Berliner Liederandschrift 922, Berlin, SBB-PK (siehe auch Quellenverzeichnis)
Ms./ms.	Manuscriptum/manuscriptus
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
pag.	pagina (Seite)
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
r	recto
RLW	Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung [zugleich 3. Aufl.] des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Klaus Weimar, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. 3 Bde. Berlin, New York 1997–2000
RSM	Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. 16 Bde. 1986–2009

- RISM Répertoire International des Sources Musicales (<https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B0%5D=-1&q=&View=rism&Language=en> [20.03.2024])
- SB Staatsbibliothek
- SBB-PK Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
- SC Senfl Catalogue (Stefan GASCH, Sonja TRÖSTER in Zusammenarbeit mit Birgit LOBES: Ludwig Senfl. A Catalogue Raisonné of the Works and Sources. 2 Bde. Turnhout 2019 [Építome musical])
- Sche Schedelsches Liederbuch (siehe auch Quellenverzeichnis)
- SuStB Staats- und Stadtbibliothek
- StB Stadtbibliothek
- TMP Trends in Medieval Philology
- UB Universitätsbibliothek
- ULB Universitäts- und Landesbibliothek
- WLB Württembergische Landesbibliothek
- v verso
- vdm Verzeichnis deutscher Musikfrühdruce/Catalogue of early German printed music (https://vdm-sbg.eu/db/music_prints.php?content=project_introduction&menu=0 [20.03.2024])
- ²VL Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl. 14 Bde. 1978–2008
- VL16 Frühe Neuzeit in Deutschland. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon. 7 Bde. 2011–2018
- VDLied VDLied. Das Verzeichnis der deutschsprachigen Liedflugdrucke (<https://kxp.k10plus.de/DB=1.60/> [20.03.2024])
- W Weltliches Lied aus dem Korpus Mönch von Salzburg, Zählung der Ausgabe: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. Tübingen 1999 (MTU 114)
- WKL Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Hg. von Philipp Wackernagel. 5 Bde. Leipzig 1864–1877
- ZB Zentralbibliothek
- ZfdA Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
- ZfdPh Zeitschrift für deutsche Philologie

Register: Liedquellen (Handschriften und Drucke), Namen, Begriffe

Das Register verzeichnet alle Erwähnungen von Handschriften und Drucken, Namen historischer Personen und von für die Liedforschung wesentlichen Begriffen. Handschriften und Drucke sind mit einer Kurzform angegeben. Die vollständigen Angaben sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

- Abschiedslied 66–68, 75, 113, 208 f.
Adler, Philipp 247
Aemstelredams amoureux lietboek. *Siehe* Muller 1589
Agricola, Alexander 147, 187, 203, 266
Aich, Arnt von 8, 28, 155
 Aich [1519] (Liederbuch des Arnt von Aich) 8, 28, 155, 193, 197 f., 200 f., 203 f., 206, 210, 261
Albrecht V., Herzog von Bayern 253
Album Amicorum 36, 101, 174, 215–233
Album Beers. *Siehe* Den Haag 153 J 53
Album Joanna Bentinck. *Siehe* Den Haag 87 B
Album Johannes Rademaker. *Siehe* Gent 2465
Album Maria van Besten. *Siehe* Zwolle 773
Album Overijssel. *Siehe* Leiden 2012
Album Stepraedt. *Siehe* Arnheim 412
Album van Lynden. *Siehe* Arnheim 3067
Ambraser Liederbuch. *Siehe* Frankfurt 1582
Amerbach-Liederbücher. *Siehe* Basel F X 1–4, Basel F X 5–9, Basel F X 10
Anna Jagiello von Böhmen und Ungarn 245
Anonym/o. Dr. 1576 (Geuzenliedboek) 216
Antico, Andrea 275, 278
 Antico 1516 274
 Antico 1520a 277
 Antico 1520b 274, 278
 Antico 1536 274
Antwerpener Liederbuch. *Siehe* Roulans 1544
Appenzeller, Benedictus 267
Arnheim 412 (Album Stepraedt) 227
Arnheim 3067 (Album van Lynden) 222, 225
Arnim, Achim von 9–11, 167
Artzt, Sibylla 153, 249 f.
Attaignant, Pierre 275, 278
 Attaignant 1529 274 f.
 Attaignant 1533 272
Augsburg 20 99
Augsburg 142a (Jüngeres Augsburger Liederbuch, Herwart-Liederbuch) 200 f., 203
Augsburger Liederbuch. *Siehe* München 379
Barbireau, Jacob 196, 274
Barendt 1591 (Nieu Aemstelredams Liedboek) 216
Barentsz 1605 (Nieu groot Amstelredams Liedt-boek) 216
Basel F IX 59–62 198, 204
Basel F VI 26f 172, 193, 200, 204, 206
Basel F X 1–4 (Amerbach-Liederbuch) 172, 183, 197 f., 201, 204 f.
Basel F X 5–9 (Liederbuch des jungen Bonifacius Amerbach) 172
Basel F X 10 (Kettenacker-Amerbach-Liederbuch) 172, 194, 196 f., 204, 206
Basel F X 17–20 (Liederbuch des Jakob Hagenbach) 183, 197 f., 204
Basel F X 21 196, 198, 204, 206
Bechsteinsche Handschrift. *Siehe* Leipzig 8
Bedyngham, John 92
Beoraldis, Philippus 179
Berg & Neuber [1550] 272
Berg & Neuber [1550a] 198
Berg & Neuber [1550b] 198
Berlin 448 (Handschrift des Martin Ebenreutter) 28, 122
Berlin 612 (Niederrheinische Liederhandschrift) 216, 219, 221
Berlin 719 (Königsteiner Liederbuch) 24, 67, 69, 73, 191
Berlin 752 216, 221
Berlin 753 (Osnabrückische Liederhandschrift) 8, 199
Berlin 922 (Berliner Liederhandschrift mgf 922) 8, 23 f., 34 f., 59, 66, 68, 71 f., 74–77, 79, 110, 112 f., 115–119, 125–129, 131

- Berlin 40613 (Lochamer Liederbuch) 24, 34, 65 f.,
69, 76, 87–90, 93, 125, 152, 173
- Binchois, Gilles 92
- Blarer, Ambrosius 236, 239 f.
- Böhme, Franz Magnus 10
- Brandt, Jobst vom 246
- Bratislava 318-1 99
- Brecht, Bertolt 57
- Breitengraser, Wilhelm 264, 266
- Brentano, Clemens 9, 167
- Bruck, Arnold von 246, 249
- Brüssel II 144 (Liederhandschrift Venlo, Venloer-
Geldrisches Hausbuch) 216, 222
- Brüssel II 270 (Handschrift Koning) 220
- Brüssel II 2631 220
- Burgkmair, Hans d.Ä. 249
- Burgkmair, Thoman 249
- Buxheimer Orgelbuch. *Siehe* München 3725
- Cambridge 1760 273
- Cantus-firmus-Lied 19 f., 24, 31
- Chanson 33, 37, 91 f., 104, 146, 153, 206, 259–315
- Chansonnier 92, 96 f., 146, 261, 273
- Chansonnier de Bayeux. *Siehe* Paris 9346
- Chansonnier de Françoise de Foix. *Siehe* London
5242
- Cock 1539 199, 220
- Compère, Loyset 266
- Courtois, Jean 267
- Crecquillon, Thomas 272
- Danzig 1965 99
- Darfeld (Darfelder Liederhandschrift) 8, 99, 192,
194, 197, 216, 219, 226
- Darmstadt 225 124
- Den Haag 79 K 10 (Gruuthuse-Handschrift) 23,
68, 174
- Den Haag 87 B (Album Joanna Bentinck) 228
- Den Haag 128 E 2 (Haager Liederhandschrift) 23,
111 f.
- Den Haag 153 J 53 (Album Beers) 222, 227
- Depenbrock, Eva van 227
- Dietrich, Sixtus 185
- Dorothea von Dänemark und Norwegen 253,
255
- Droste-Hülshoff, Anette von 57
- Dufay, Guillaume 92
- Eberhard von Cersne 22
- Egenolff, Christian 30, 261–264, 278
- Egenolff 1535 200, 202
- Egenolff [1536a] 261 f., 264, 273, 275–277
- Egenolff [1536b] 261 f., 264, 273
- Egenolff 1552a 200, 202
- Egenolff 1552b 198, 202
- Egenolff 1552c 202
- Eheliéd 37, 71, 209, 235–258
- Elisabeth von der Pfalz, Markgräfin von
Baden 253
- Erk, Ludwig 10
- Erlangen-Nürnberg, UB Inc. 1446a (Jörg
Dürnhofers Liederbuch) 73
- Erlanger Tondi (Erlangen-Nürnberg, UB,
Graphische Sammlung, Inv.-Nr. H62/B
1064) 247 f.
- Erotisches Lied 107, 109, 115–118, 125, 127–130,
132, 211
- Erzählíied 5, 7, 21
- Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim. *Siehe* Mönch
von Salzburg
- Fichards Liederbuch. *Siehe* Frankfurt 69
- Finck, Heinrich 26
- formes fixes 72, 112 f., 131
- Formschneider, Hieronymus 271, 278
- Formschneider 1534 29
- Formschneider 1538 264–266, 271,
273–277
- Forster, Georg 26, 29, 31, 33, 241–243, 252
- Forster I 30, 193, 199, 243
- Forster II 29, 202
- Forster III 194 f., 205, 210, 241–243
- Forster IV 194, 207
- Forster V 205, 245
- Frank 1602 199
- Frankfurt 69 (Fichards Liederbuch) 24, 67, 124,
191
- Frankfurt 1582 (Ambraser Liederbuch) 29, 199,
202
- Freidank 102
- Friedrich II. von der Pfalz 253, 255
- Friedrich III., Kaiser 103, 157
- Friedrich III., Kurfürst von Sachsen 26
- Frye, Walter 92
- Fugger, Felicitas 123

- Fugger, Jakob 137 f., 153, 249 f.
 Fugger, Lukas 122
 Fulda, Adam von 26, 192, 200, 203, 210 f., 244
- Gardane, Antonio 275
 Gardane 1539 277
 Gardane 1541 277
- Gascongne, Mathieu 273
- Geistliches Lied 5, 34, 45, 58, 79–82, 84–86, 215 f.
- Gent 2465 (Album Johannes Rademaker) 222
- Gesellschaftslied 3–5, 14–17, 20, 25
- Geuzenliedboek. *Siehe* Anonym/o. Dr. 1576
- Ghiselin, Johannes 266
- Ghizeghem, Hayne van 263, 266
- Glarean (Heinrich Loriti) 169, 179, 189, 192
- Glogauer Liederbuch. *Siehe* Krakau 40098
- Goethe, Johann Wolfgang von 57 f.
- Gombert, Nicolas 273
- Grimm, Jacob 11
- Große Heidelberger Liederhandschrift. *Siehe* Heidelberg 848
- Gruuthuse-Handschrift. *Siehe* Den Haag 79 K 10
- Gryphius, Andreas 57
- Gutknecht 1555 195
- Gutknecht 1560 219
- Haager Liederhandschrift. *Siehe* Den Haag 128 E 2
- Haghen, Margaretha 223
- Hahn, Ulla 57
- Handschrift des Martin Ebenreutter. *Siehe* Berlin 448
- Harer, Peter 253–255
- Heerdt, Adam van 228
- Heer, Johannes (von Glarus) 165, 167, 169, 179, 181 f., 184 f., 187–189, 196
 Liederbuch. *Siehe* St. Gallen 462
- Heidelberg 343 192, 194
- Heidelberg 357 (Kleine Heidelberger Liederhandschrift) 8
- Heidelberg 848 (Große Heidelberger Liederhandschrift) 8
- Herder, Johann Gottfried von 9 f.
- Hergotin o.J. 198
- Hermann von Sachsenheim 52
- Heugel, Anna 102 f.
- Hildebrandston 129 f.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 14
- Hofhaimer, Paul 26, 145, 153, 249, 251
- Hoflied 14 f.
- Hofweise 14–16, 18, 154, 176, 210 f.
- Hugo von Montfort 22, 24
- Imhoff, Martin 122
- Isaac, Heinrich 26, 137, 145 f., 150, 152, 187, 199, 203, 266
- Iserlohn IV.36 200
- Janequin, Clément 267, 269, 273, 277, 279
- Jena 101 (Jenaer Liederhandschrift) 8
- Jörg Dürnhofers Liederbuch. *Siehe* Erlangen-Nürnberg, UB, Inc. 1446a
- Josquin Desprez 266 f.
- Judocus von Wießhofen (olim Judocus von Windsheim) 35, 87–90
- Jüngeres Augsburger Liederbuch. *Siehe* Augsburg 142a
- Kanzonenform (Stollenstrophe) 72, 104, 112 f., 130, 148, 154, 210
- Karl der Kühne 152
- Karl V., Kaiser 272
- Kleine Heidelberger Liederhandschrift. *Siehe* Heidelberg 357
- Kohlen 1558 244
- Kolmarer Liederhandschrift. *Siehe* München 4997
- Königsteiner Liederbuch. *Siehe* Berlin 719
- Kontrafaktur 23, 45, 147, 149, 276
- Kopenhagen 1848 193, 199, 205 f., 273–275
- Krakau 40098 (Glogauer Liederbuch, Saganer Stimmbücher) 8, 24 f., 36, 98, 146, 148 f., 158
- Krakau 40185 200
- Kriesstein, Melchior 278 f.
 Kriessstein 1540 267–269, 277, 279
- Kugelmann, Hans 269
- Kürenberg 218 f.
- Lannoy, Colinet de 263
- Lasso, Orlando di 17, 31, 33, 202, 225, 243
- Laufenberg, Heinrich 34, 81, 84–86
- Lautenbüchlein des Jakob Thurner. *Siehe* Wien 9704

- Lautentabulatur 24 f., 98, 250
 Leiden 2012 (Album Overijssel) 194, 197, 222 f.,
 225 f., 228 f.
 Leipzig 8 (Bechsteinsche Handschrift) 28, 122
 Leipzig 6023 99
 Lessing, Gotthold Ephraim 57
 Liebesbrief 76, 78 f.
 Liebeslied 21–23, 25, 33 f., 107, 113, 115, 155, 177,
 179, 207 f., 210
 Liederbuch 7 f., 92
 Liederbuch der Clara Hätzlerin. *Siehe* Prag X A12
 Liederbuch des Arnt von Aich. *Siehe* Aich [1519]
 Liederbuch des Erhard Öglin. *Siehe* Öglin 1512
 Liederbuch des Fridolin Sicher. *Siehe* St. Gallen
 461
 Liederbuch des Jakob Hagenbach. *Siehe* Basel F
 X 17–20
 Liederbuch des Jakob Käbitz. *Siehe* München 811
 Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. *Siehe*
 St. Gallen 462
 Liederbuch, gedrucktes 7 f., 18, 28 f., 259–262,
 264–275, 277–279
 Liederbuchlied 4–8, 20, 23, 25, 107, 109, 191,
 202, 213
 Liederhandschrift 7 f., 22, 24
 Liederhandschrift Venlo. *Siehe* Brüssel II 144
 Liedflugschrift 7, 29 f., 174
 Liliencron, Rochus von 15
 Lochamer-Liederbuch. *Siehe* Berlin 40613
 Logschau (Adler), Katharina von 247–250
 Logschau, Georg von 247
 London 5242 (Chansonnier de Françoise de
 Foix) 273
 London 31922 199, 278
 Luder, Peter 94
 Ludwig IX., Herzog von Bayern-Landshut 97
 Ludwig V. von der Pfalz 253 f.
 Luther, Martin 238 f.
- Maria Jakobäa von Baden, Herzogin von
 Bayern 240, 245, 253, 255
 Maria von Kastilien, Österreich und Ungarn 245
 Maximilian von Österreich, Kaiser
 Maximilian I. 26, 28, 36, 135, 145 f., 152, 157,
 168, 170 f., 204, 210, 245
 Mehrstimmigkeit 7, 15, 17 f., 22–26, 28 f., 37, 70,
 91 f., 96, 136, 139 f., 142, 146, 148, 152, 158,
 166, 170, 173, 175, 188, 206, 210, 212, 239,
 259–262, 264–275, 277–279
- Meiland, Jakob 202
 Meisterliches Lied 6 f., 21
 Minnerede 34, 39–56, 110, 120, 122
 Minnesang 2, 7, 21 f., 41, 61, 107, 111–115, 118,
 130 f., 208
 Moderne, Jaques 275
 Mönch von Salzburg 3, 22, 25, 33 f., 58 f., 61–66,
 72, 80, 113, 208
 Mondsee-Wiener Liederhandschrift. *Siehe* Wien
 2856
 Moser, Hans Joachim 15, 18, 176
 Mülert, Alynna 223
 Muller 1589 (Aemstelredams amoureux
 lietboek) 216, 221
 Müller, Johann von 9
 München 224 97
 München 328–331 138–143, 145, 195, 201, 203
 München 362 98
 München 379 (Augsburger Liederbuch) 24, 34 f.,
 61, 65, 67, 69, 73, 118–120, 122–128, 130 f.,
 191
 München 810 (Schedelsches Liederbuch,
 Liederbuch des Hartmann Schedel) 24, 35,
 67, 91–106, 152
 München 811 (Liederbuch des Jakob Käbitz)
 124
 München 3155 145
 München 3725 (Buxheimer Orgelbuch) 93, 100,
 104
 München 4482 202
 München 4483 200
 München 4997 (Kolmarer Liederhandschrift) 8
 München 29775-1 172
 Muskatplüt 80 f.
- Neidhartlied 6
 Neuber 1560 45
 Neuber [1565] 199
 Neujahrslied 2, 34, 57–86, 113, 122, 208, 212
 Niederrheinische Liederhandschrift. *Siehe* Berlin
 612
 Nieu Aemstelredams Liedboek. *Siehe* Barendt
 1591
 Nieu groot Amstelredams Liedt-boek. *Siehe*
 Barentsz 1605

- Obrecht, Jacob 196, 263, 274
 Ockeghem, Johannes 36, 92, 146, 152 f.
 Öglin, Erhard 8, 135, 145, 153, 155, 158
 Öglin 1512/1513 28, 145, 193, 200 f., 203 f.
 Öglin 1512 (Liederbuch des Erhard Öglin) 8,
 28, 35, 135, 145, 153, 155, 158, 197, 203,
 206, 250
 Opitz, Martin 57
 Osnabrückische Liederhandschrift. *Siehe* Berlin
 753
 Oswald von Wolkenstein 22–25, 33 f., 59, 66,
 69, 71
 Othmayr, Caspar 26, 194, 198
 Othmayr 1549 198
 Ott, Hans 29 f., 252
 Ott 1534 29, 245, 257
 Ott 1544 240, 246, 269, 272
 Ottheinrich von der Pfalz 244
 Ovid 101

 Päminger, Leonhard 202
 Paris 57 (Chansonnier Nivelles de la Chaussée) 146
 Paris 9346 (Chansonnier de Bayeux) 261, 273
 Paris 12744 273, 275, 278
 Peschin, Gregor 244
 Petreius, Johannes 269, 271, 276, 278 f.
 Petreius 1541 269–271, 273, 275–278
 Petreius 1544 257
 Petrucci, Ottaviano 37, 260, 263, 275
 Petrucci 1501 259, 273
 Petrucci 1502 37, 259–262, 266, 273–275
 Petrucci 1504a 260
 Petrucci 1504b 260, 266, 273
 Peutinger, Konrad 157
 Pfeffer, Vlricus 81
 Platter, Felix 256 f.
 Politisches Ereignislied 5, 7, 21
 Prag X A 12 (Liederbuch der Clara Hätzlerin) 24,
 27, 34 f., 68 f., 71, 73, 75 f., 118, 120 f.,
 123–129, 131, 135, 145, 155, 157 f., 191, 208,
 219

 Raab (Győr) 37 (Raaber Liederbuch) 29
 Raid, Sylvester 269
 Regnart, Jacob 31, 33
 Reinmar der Alte 111
 Rem, Bernhard 36, 137–143, 145, 158, 249

 Rener, Adam 145
 Rhau, Georg 241, 271 f., 274 f., 279
 Rhau 1541 274 f.
 Rhau 1542 269, 271, 274 f., 279
 Rhau 1544 240 f.
 Rhau 1545a 269, 271, 275, 277
 Rhau 1545b 269, 271, 275, 277
 Richafort, Jean 273
 Rilke, Rainer Maria 57
 Roggenburg, Jörg 120–123, 131
 Rondeau 22, 104, 112, 146, 176
 Rostock 100/2 (Rostocker Liederbuch) 24, 124
 Roulans 1544 (Antwerpener Liederbuch) 199,
 215, 221

 Saganer Stimmbücher. *Siehe* Krakau 40098
 Salminger, Sigmund 267–269
 Samedan M30–M31 172
 Sangspruchdichtung 7, 21
 Schallenberg, Christoph von 29, 208
 Schedel, Georg 97
 Schedel, Hartmann 35, 92–94, 96–98, 102 f.
 Liber genealogieae et familiarum 102
 Liederbuch. *Siehe* München 810
 Weltchronik 93
 Schedel, Hermann 94, 97 f.
 Schedel, Johannes 97 f.
 Schiller, Friedrich von 57
 Schlick, Arnold 250
 Schöffler, Peter d.Ä. 259
 Schöffler, Peter d.J. 8, 28, 37, 155, 259, 263
 Schöffler 1513a 28, 37, 259–264, 275
 Schöffler 1513b 28, 201, 203
 Schöffler 1517 28
 Schöffler & Apiarius 1533–1536 202
 Schöffler-Schlick 1512 193, 197, 203, 206, 250
 Segovia (Cancionero musical de Segovia) 274
 Senfl, Ludwig 26, 141, 145, 168, 179, 185, 193,
 200 f., 212, 239–241, 243–245, 249–251, 253
 Sterzing (Sterzinger Miszellaneenhandschrift)
 23, 33, 124
 St. Gallen 461 (Liederbuch des Fridolin
 Sicher) 277
 St. Gallen 462 (Liederbuch des Johannes Heer
 von Glarus) 36, 165–214
 St. Gallen 463 und 464 (Liederbücher des Ägidius
 Tschudi) 167, 193–200, 204, 206 f.

- St. Gallen 530 201
 Stimmbuch/Stimmbücher 8, 28, 139–142, 148, 204, 249, 259–263, 266, 275 f.
 Stollenstrophe. *Siehe* Kanzonenform
 Stuttgart XIII 1 (Weingartner Liederhandschrift) 8
- Tagelied 34, 66, 122, 210
 Tannhäuser 111
 Tanzlied 6, 72, 112, 116, 118, 208
 Tenorlied 4, 7, 16–18, 20, 24–26, 30 f., 36, 92, 176, 191, 202, 206, 213
 Tibull 179
 Torun 29 197
 Tournai 94 199
 Tourout, Johannes 93, 103 f.
 Trient 88 104
 Trient 89 104
 Trinklied 6, 205
 Tschudi, Ägidius 167, 169
 Liederbücher. *Siehe* St. Gallen 463 und 464
- Uhland, Ludwig 9 f.
 Ulhart 1530 236, 238
 Ulhart 1534 236
 Ulm 235 201
 Ulm 236 201, 240
 Ulm 237 277
 Ulrich von Liechtenstein 78
 Ulsen, Dietrich 95
- Virelai-Ballade 22 f., 72, 112 f., 115, 129, 176
 Volkslied 4 f., 8–11, 13–18, 20, 25, 208, 213
- Wagenrieder, Lukas 275
 Walther von der Vogelweide 111
 Weimar 146 (Zutphener Liederbuch) 216
 Weingartner Liederhandschrift. *Siehe* Stuttgart XIII 1
 Werbelied 6, 63, 65–69, 71, 73, 75–79, 115, 208 f.
 Wien 2856 (Mondsee-Wiener Liederhandschrift) 22, 63 f., 66
 Wien 9704 (Lautenbüchlein des Jakob Thurner) 98
 Wien 18810 138–143, 145, 195, 201, 203, 249
 Wilhelm IV., Herzog von Bayern 240, 253
 Willaert, Adrian 246 f., 267, 269
 Wolfenbüttel 78 193
 Wolfenbüttel 264 (Wolfenbütteler Lauten-
 tabulatur) 98
 Wolfenbüttel 292 172, 202, 204 f.
- Zelter, Carl Friedrich 58
 Zürich 301 200
 Zürich 438 35, 135–163, 202
 Zutphener Liederbuch. *Siehe* Weimar 146
 Zwingli, Huldrych 169, 181
 Zwolle 773 (Album Maria van Besten) 218–220, 223, 227