

Franz-Josef Holznagel Hartmut Möller

**Ein Fall von Interregionalität : Oswalds von Wolkenstein "Wach auf, mein hort"  
(KI 101) in Südtirol und in Norddeutschland ; Gisela Kornrumpf zum 65.  
Geburtstag**

Berlin: Schmidt, 2003

In: Regionale Literaturgeschichtsschreibung : Aufgaben, Analysen und Perspektiven , Seiten 102-133, 2003

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774481455>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

EIN FALL VON INTERREGIONALITÄT  
Oswalds von Wolkenstein „Wach auf, mein hort“ (Kl 101)  
in Südtirol und in Norddeutschland

von Franz-Josef Holznagel, Rostock  
Hartmut Möller, Rostock

*Gisela Kornrumpf zum 65. Geburtstag*

*Abstract*

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, auf welche Weise das bekannte Tagelied „Wach auf, mein hort“ des Südtiroler Autors und Komponisten Oswald von Wolkenstein in das spätestens 1485 im niederdeutschen Sprachraum angelegte „Rostocker Liederbuch“ gelangen konnte. Die Neusichtung der Überlieferung von Text und Melodie verfolgt dabei das Ziel, Möglichkeiten und Grenzen des Versuchs auszuloten, das interregionale Weiterwirken eines spätmittelalterlichen Liedes zu rekonstruieren.

This article examines how the well-known Tagelied “Wach auf, mein hort” by the South Tyrolean poet and composer Oswald von Wolkenstein came to be included in the “Rostocker Liederbuch”, which was started no later than 1485 in the Low German-speaking area. The reexamination of the tradition of text and melody aims to explore the extent to which it is possible to reconstruct the continuing interregional influence of a late medieval song.

Die regionale Anbindung mittelalterlicher Literatur und Musik ist angesichts der im Vergleich zur Neuzeit wenig entwickelten staatlichen Strukturen, der Hemmnisse in der horizontalen Mobilität und der eher auf Nahwirkung zielenden Medien evident; die Mediävistik hat seit ihrem Beginn auf diesen Befund mit der Entwicklung regelrechter Forschungsprogramme reagiert, die einerseits wie die Arbeiten zu den Klöstern, Höfen und Städten als Orte kultureller Interessenbildung, die intensiven Diskussionen über die Bedeutung ausgewählter geographischer Räume und nicht zuletzt die rezeptionsgeschichtlich orientierten Untersuchungen zur Überlieferung belegen, zu beeindruckenden Ergebnissen gelangt sind<sup>1</sup>, die an-

<sup>1</sup> Für die Literaturwissenschaft vgl. vor allem den summierenden Band: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, hg. v. Joachim Heinzle, Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 14). Zum Thema der Regionalität mittelalterlicher Musik vgl.: Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes, vol. 4: Le Texte neumatique, I: Le Groupement des manuscrits, Solesmes 1960; Transmission and Reception of Musical Culture. Papers of the 14th Congress of the International Musicological Society Bologna 1987, in: *Studia Musicologica* 30, 1988, S. 344–458; Janka Szendrei: Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter, in: *Studia Musicologica* 27, 1985, S. 139–170; Claudio Leonardi, Enrico Menesto: La Tradizione dei Tropi Liturgici. Atti dei convegni sui tropi liturgici Parigi – Perugia organizzati dal Corpus Troporum sotto l’egida dell’European Science Foundation, Spoleto 1990; Wulf Arlt, Gunilla Björkqvall: Recherches nouvelles sur les Tropes liturgiques, Göteborg 1993.

dererseits aber auch zunehmend wegen ihrer methodischen Schwierigkeiten kritisiert worden sind.<sup>2</sup>

Ein Problem eigener Art betrifft die Rekonstruktion interregionaler Bezüge. Dass aktive literarische Zentren keine in sich abgeschlossenen Systeme darstellen, sondern einerseits eine Ausstrahlung über ihren engeren Wirkungskreis hinaus entfalten und andererseits als Rezeptionsräume fungieren, liegt auf der Hand; gleichwohl ist über die konkreten Wege, auf denen die an regionalen Schwerpunkten entstandene Literatur an weiter entfernte Räume vermittelt wird, oft nur wenig in Erfahrung zu bringen; außerdem wird man gerade in diesem Bereich mit enorm großen zeitlichen wie geographischen Differenzen rechnen müssen. In dieser Situation erscheint es angebracht, erst einmal aufschlussreiche Fallbeispiele zu suchen, an denen die Möglichkeiten wie die Grenzen des Versuchs deutlich werden, Phänomene des interregionalen Weiterwirkens von Literatur und Musik sachlich angemessen zu beschreiben. Wir haben uns im Folgenden entschlossen, nochmals einen vergleichsweise bekannten Fall, die ‚Wanderung‘ von Oswalds von Wolkenstein „Wach auf, mein hort“ in den deutschen Nordosten zu verfolgen. Begründet ist diese Wahl gleichermaßen durch die Überlieferungsgegebenheiten, die einige Einblicke in die Tradierung eines spätmittelalterlichen Liedtons versprechen, wie durch eine Forschungslage, die trotz vieler Detailergebnisse noch viele Fragen offen lässt.

\*

---

<sup>2</sup> Zu Kritik an dem Konzept der literarischen Interessenbildung vgl. die einzelnen Beiträge in Heinzle: *Literarische Interessenbildung* [Anm. 1]; zur Kritik am Paradigma ‚Literatur in der Stadt‘ vgl. Ursula Peters: *Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert*, Tübingen 1983 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 7); zum Zusammenhang von Hof und Hausstift vgl. Timo Reuvekamp-Felber: *Volkssprachliche Schriftlichkeit zwischen Stift und Hof. Der Hofgeistliche in Literatur und Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts*, Köln 2003 (Kölner Germanistische Studien 4).

Der Text von Oswalds von Wolkenstein Tagelied Kl 101 „Wach auf mein hort“ ist in insgesamt fünf Handschriften<sup>3</sup> bezeugt<sup>4</sup>:

- A Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Codex Vindobonensis 2777 (1425 mit Nachträgen bis 1436, ein letzter Eintrag stammt aus dem Jahre 1441); Bl. 56<sup>r-v</sup>; mit Melodieüberlieferung: zweistimmiger Liedsatz (Tenor-Stimme und Instrumentalbegleitung).<sup>5</sup>
- B Innsbruck, Universitätsbibliothek: ohne Signatur (Hauptteil: 30. August 1432 abgeschlossen; mit Nachträgen, die über das Jahr 1438 hinausreichen); Bl 40<sup>v</sup>; mit Melodieüberlieferung: einstimmig (nur mit Notation der Tenorstimme).<sup>6</sup>
- c Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: FB 1950 (nach 1450); Bl. 79<sup>r</sup>; ohne Melodieüberlieferung.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Zur Überlieferung der Texte und Melodien vgl. generell: Erika Timm: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein, Lübeck, Hamburg 1972 (Germanistische Studien 242) [vgl. dazu die Rez. v. Burghart Wachinger in: *ZfdPh* 95, 1976, S. 123–131]; Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf hg. v. Karl Kurt Klein, Musikanhang von Walter Salmen, 3., neubearbeitete und erw. Aufl. v. Hans Moser, Norbert Richard Wolf, Notburga Wolf, Tübingen 1987 (ATB 55), S. XIII–XXV [mit weiterführender Literatur bis etwa zum Jahre 1986]; 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 Bd. 2: Synoptische Edition, Göppingen 1980 (GAG 263). Vgl. außerdem einige neuere Beiträge (jeweils mit älterer Literatur): Johannes Spicker: Singen und Sammeln. Autorschaft bei Oswald von Wolkenstein und Hugo Montfort, in: *ZfdA* 126, 1997, S. 174–192; Alan Robertshaw: Der spätmittelalterliche Autor als Herausgeber seiner Werke: Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Akten des XIV. Anglo-deutschen Colloquiums zur deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. Elizabeth Andersen u.a., Tübingen 1998, S. 335–345; Anton Schwob: Beobachtungen zur Handschrift A Oswalds von Wolkenstein, in: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposions 13.–17. Oktober 1999*, unter Mitarbeit v. Andrea Hofmeister-Winter hg. v. Anton Schwob, András Vizkelety, Berlin u.a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, A 52). S. 243–254.

<sup>4</sup> Die nachfolgend verwendeten Siglen richten sich nach den in der Ausgabe von Klein [Anm. 3] fixierten Gepflogenheiten der Oswald-Forschung.

<sup>5</sup> Faksimile: Oswald von Wolkenstein. Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. v. Francesco Delbono, Graz 1977 (Codices selecti 59); Oswald von Wolkenstein. Handschrift A, in Abb. hg. v. Ulrich Müller, Franz V. Spechtler, Stuttgart 1974.

<sup>6</sup> Faksimile: Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung. Bd. 1: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B, hg. v. Hans Moser, Ulrich Müller, Göppingen 1972 (Litterae 12).

<sup>7</sup> Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung. Bd. 2: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift c. Mit einem Anhang zum ‚Wolfenbütteler Porträt‘ und zur Todesnachricht Oswalds von Wolkenstein v. Hans-Dieter Mück, hg. v. Hans Moser, Ulrich Müller, Franz V. Spechtler, Göppingen 1973 (Litterae 16).

- J Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: Mus. Ms. 40 613 (ca. 1455) [„Lochamer-Liederbuch“]; Nr. 2; Seite 2; mit Melodieüberlieferung; einstimmig mit instrumentalem Vorspiel.<sup>8</sup>
- N Rostock, Universitätsbibliothek, Mss. phil. 100/2 [„Rostocker Liederbuch“]; Nr. 19; Bl. 19<sup>r-v</sup> (1465–1487): einstimmig mit instrumentalem Vorspiel.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> In J ist überdies der Tenor von Kl 101 als Grundstimme eines Orgelstückes eingetragen worden. Vgl. dazu weiter unten. – Faksimile: Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, in Faksimiledruck hg. v. Konrad Ameln, Berlin 1925, S. 2; Oswald von Wolkenstein. Die Streuüberlieferung, in Abb. hg. v. Hans-Dieter Mück, Göppingen 1985 (Litterae 36), Nr. 22. Literatur zur Handschrift (in Auswahl): Christoph Petzsch: Das Lochamer-Liederbuch. Studien, München 1967 (MTU 19); ders.: Lochamer-Liederbuch, in: <sup>2</sup>VL 5, 1985, Sp. 888–891; Monika Fink: Lochamer-Liederbuch, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 5, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel u.a. <sup>2</sup>1996, S. 563f. Editionen: Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann, kritisch bearb. und hg. v. Friedrich Wilhelm Arnold, Heinrich Bellermann, Leipzig 1876 [Nd. 1926] (Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft 2); Das Lochamer Liederbuch, Einführung und Bearbeitung der Melodien v. Walter Salmen, Einleitung und Bearbeitung der Texte von Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, NF Sonderband 2).

<sup>9</sup> Außerdem findet sich auf Bl. 35<sup>r</sup> die textlos notierte Melodie von Kl 101. Vgl. dazu weiter unten. – Faksimile: Oswald von Wolkenstein, hg. v. Hans-Dieter Mück [Anm. 8], Nr. 25; Das Rostocker Liederbuch, nach den Fragmenten der Handschrift neu hg. v. Friedrich Ranke, Joseph M. Müller-Blattau, Halle/Saale 1927 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr, Heft 5). Unveränderter Nachdruck mit Farbfaksimile unter dem Titel: Rostocker Liederbuch. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock, Kassel 1987 (Documenta musicologica. Handschriften Facsimiles 18); Rostocker Liederbuch. Faksimile der Handschrift Mss. philol. 100/2 der Universitätsbibliothek Rostock, mit einem Nachwort v. Karl-Heinz Jügelt, Rostock 1989. – Da die Schrift des Codex mittlerweile sehr verblasst ist, sollte für eine erneute Erhebung der Befunde die aus 45 Blättern bestehende Photographie aus den zwanziger Jahren zu Rate gezogen werden, die heute im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. aufbewahrt wird (Signatur: M 59). Für Auskünfte zu den Photographien bedanke ich mich herzlich bei Nils Grosch. – Literatur (in Auswahl): Arne Holtorf: Art. „Rostocker Liederbuch“, in: <sup>2</sup>VL 8, 1992, Sp. 253–257; Walter Salmen: Rostocker Liederbuch, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 8, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel u.a. <sup>2</sup>1998, S. 563f.; Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 24.–27. September 1997. Mit einer Zeittafel und einer Auswahlbibliographie zur mecklenburgischen Musikgeschichte hg. v. Karl Heller, Hartmut Möller, Andreas Waczkat, Hildesheim, Zürich, New York 2000 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21: Musik in Mecklenburg); Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Rostock, beschrieben von Kurt Heydeck, Wiesbaden 2001 (Kataloge der Universitätsbibliothek Rostock 1), S. 128–132; Albrecht Classen: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster u.a. 2001 (Volksliedstudien 1), S. 269–275. – Edition: Rostocker Niederdeutsches Liederbuch vom Jahre 1478, mit einer Auswahl der Melodien bearb. v. Albert Thierfelder, hg. v. Bruno Claußen, Rostock 1919; Ranke, Müller-Blattau: Das Rostocker Liederbuch [s.o.].

Außerdem ist der Tenor von Kl 101 gleich mehrfach textlos notiert worden: In N findet sich neben dem bekannten, als Nr. 19 gezählten Rezeptionszeugnis Oswalds eine zweite Aufzeichnung, die nur die Melodie der Tenor-Stimme bietet (Nr. 46 = N-Tenor), in J (und einigen anderen Handschriften) findet diese Melodie als Grundstimme eines Orgelstückes Verwendung.<sup>10</sup>

Diese Text- und Melodiezeugen verteilen sich auf zwei geographisch wie zeitlich differenzierte Gruppen. Während die Handschriften ABC in unmittelbarer räumlicher und zeitlicher Nähe zum Autor (AB) oder seiner Familie (c) stehen, handelt es sich bei den Codices J und N um relativ weit entfernte und (im Vergleich zur frühen Überlieferung in A) auch späte Reflexe der Oswaldschen Lyrik: J ist ca. 1455, zehn Jahre nach Oswalds Tod, im Schülerkreis des Nürnberger Organisten Konrad Paumanns angelegt worden. Hauptschreiber, Rubrikator und Erstbesitzer der Handschrift ist *Wolfein von Lochamer* [daher der Name des Liederbuches]<sup>11</sup>; N ist sicherlich noch später, zwischen 1465 und 1487<sup>12</sup>, im niederdeutschen Raum entstanden, vielleicht in Rostock.<sup>13</sup> Gemeinsame signifikante Divergenzen zum Text und zur Melodie der Südtiroler Fassungen deuten an, dass die Einträge in J und N Nr. 19 bei aller Verschiedenheit relativ eng zusammenhängen; die Übereinstimmungen zwischen ihnen sind vielleicht über eine gemeinsame Vorstufe vermittelt. Diese durch J und N

<sup>10</sup> Vgl. die Hs. J, S. 71, ferner: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek: Ms. ND VI, M. 3225 [= Kopie der verbrannten Handschrift des *Fundamentum Wolffgangi de nova domo*], Bl. 13<sup>r</sup>-14<sup>v</sup>; München, Bayerische Staatsbibliothek: Cim. 352 b [„Buxheimer Orgelbuch“], Bl. 47<sup>v</sup> (vgl. Mück: Untersuchungen [Anm. 3], S. 17f.).

<sup>11</sup> Zu Datierung und Lokalisierung vgl. lediglich: Petzsch: *Lochamer-Liederbuch*. Studien [Anm. 8].

<sup>12</sup> Einigen Anhalt für die Datierungen bieten die Lieder Nr. 3-5 und 11, die auf historische Ereignisse in der Landesgeschichte Braunschweigs verweisen, die auf die Zeit von ca. 1432-1465 datiert werden. Da sich das nachgetragene Lied Nr. 15 vermutlich auf die sog. Rostocker Domfehde bezieht, erhält man für den Hauptbestand der Sammlung das Jahr 1465, für den Nachtrag das Jahr 1487 als terminus post quem. Daraus ergibt sich, dass das Liederbuch im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts angelegt und dann einige Zeit später erweitert wurde. Zur Datierung vgl. zusammenfassend Holtorf [Anm. 9].

<sup>13</sup> Die Lokalisierung stützt sich im wesentlichen auf dem niederdeutschen Sprachstand vieler (keineswegs aller) Texte. Vgl. hier Ranke / Müller-Blattau [Anm. 9], S. [5f.]; wegen der Anspielung auf die Rostocker Domfehde (Nr. 58) wird als Entstehungsort der Handschrift der Fundort angenommen; die lateinischen Texte scheinen dabei auf den Umkreis der Universität zu verweisen. Vgl. Holtorf [Anm. 9]. Gegenüber diesem Konsens der Forschung sind jedoch drei Indizien festzuhalten, die gegen die übliche Lokalisierung sprechen:

1. Es handelt sich bei dem Lied Nr. 58 um einen Nachtrag.
2. Die anderen Lieder, die für die historische Einordnung des Liederbuches herangezogen werden, beziehen sich auf Braunschweiger, Lüneburger und Wolfenbütteler Vorgänge.
3. Keiner der Namen, die im Liederbuch genannt werden, ist eindeutig in der Rostocker Matrikel nachweisbar.

Nr. 19 vertretene Fassung ist dann überdies die Grundlage für die Übernahme der Melodie in die Orgelbücher. Ein eigener Fall ist der N-Tenor (N Nr. 46), der offenbar auf eigenen Wegen ins Niederdeutsche gelangte.

Grundsätzlich ist diese ‚Wanderung‘ eines Oswaldschen Tageliedes der Forschung bekannt. Es gibt hierzu einzelne Überlegungen und Studien (Joseph Müller-Blattau; Friedrich Ranke; Josef Wendler; Walter Salmen)<sup>14</sup>, die freilich sehr knapp gehalten sind und überdies einer auf das dichterische Original Oswalds fixierten Betrachtungsweise verpflichtet sind, die unserer Meinung nach mit Blick auf die florierende Forschung zur *mouvance* lyrischer Texte des hohen Mittelalters zu überdenken ist.<sup>15</sup> Außerdem wird die Spätüberlieferung sowohl in der für die Texte maßgeblichen kritischen Edition von Karl-Kurt Klein<sup>16</sup> als auch in der von Ivana Pelnar veranstalteten Ausgabe der mehrstimmigen Liedsätze<sup>17</sup> notiert; bezeichnend für die Forschungssituation ist indes, dass in beiden Editionen die Wirkungsgeschichte von Kl 101 eher verschleiert als aufgedeckt wird: Einmal davon abgesehen, dass beide Ausgaben die Übernahmen der Melodie in die Orgelbücher übergehen, ist entweder die Präsentation der späten Text- oder der späten Melodietradition unvollständig. Während die Musikwissenschaftlerin Ivana Pelnar die Melodien von A, J und N hand-

<sup>14</sup> Vgl. Joseph M. Müller-Blattau: „Wach auf mein Hort!“ Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte. Fs. Guido Adler, Wien 1930, S. 92–99; Friedrich Ranke: Lieder Oswalds von Wolkenstein auf der Wanderung (1934), wieder in: Ders.: Kleinere Schriften, hg. v. Heinz Rupp, Eduard Studer, Bern, München 1971, S. 46–57, bes. S. 50–54; Josef Wendler: Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein. Die Formeltechnik in den einstimmigen Liedern, Tutzing 1963, S. 177; Walter Salmen: Das Rostocker Liederbuch. Eine Standortbestimmung, in: Musik in Mecklenburg [Anm. 9], S. 109–128; Mück: Untersuchungen [Anm. 3], bietet einen synoptischen Textabdruck (Bd. 2, S. 105–108); ansonsten wird dieser Fall einer Streuüberlieferung nur kurz erwähnt (Bd. 1, S. 16–18, 21f.).

<sup>15</sup> Vgl. hierzu lediglich: Thomas Bein: „Mit fremden Pegasusen pflügen“. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (PhStQ 150); Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, hg. v. Hubert Heinen, Göppingen 1989 (GAG 515); Franz-Josef Holzngel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen, Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32); Editionsberichte zur mittelalterlichen deutschen Literatur. Beiträge der Bamberger Tagung „Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte“, 26.–29. Juli 1991, hg. v. Anton Schwob, Göppingen 1994 (Litterae 117); Günther Schweikle: Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart, Weimar 1994; Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften [Anm. 3]; Helmut Tervooren: *Schoeniū wort mit süezeme sange*. Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch, Johannes Spicker, Berlin 2000 (PhStQ 159); Sonderheft der ZfdPh 116: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, hg. v. Helmut Tervooren, Horst Wenzel, Berlin 1997.

<sup>16</sup> Lieder Oswalds von Wolkenstein, hg. v. Klein [Anm. 3], Nr. 101 (S. 240f.).

<sup>17</sup> Ivana Pelnar: Die mehrstimmigen Lieder Oswald von Wolkensteins, 2 Bde.: Edition, Textband, Tutzing 1981–1982 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2. 32), hier: Edition, S. 70–72.

schriftennah und synoptisch transkribiert (und die von A abweichenden B-Varianten wenigstens notiert)<sup>18</sup>, aber der späten Textüberlieferung überhaupt keinerlei Aufmerksamkeit widmet, liegt der Fall in der von Germanisten betreuten Ausgabe von Karl-Kurt Klein genau umgekehrt: Hier finden sich unter dem B-Text die wichtigsten Lesarten der anderen Handschriften sowie ein diplomatischer Abdruck der in J unikal tradierten Strophe, dafür bietet der von Walter Salmen verantwortete Anhang eine aus A und B kombinierte, rekonstruierte ‚Urfassung‘ der Melodie, die schon die Südtiroler Verhältnisse durch die Homogenisierung von Varianzerscheinungen vereinfacht und die abweichende Tradition der Handschriften JN überhaupt nicht abbildet.<sup>19</sup>

Demgegenüber nimmt der vorliegende Beitrag eine andere Perspektive ein: Er analysiert die Rezeption von Kl 101 nicht als einen Verfallsprozess, in dessen Verlauf das mutmaßliche Original in seiner Textgestalt ‚zerstört‘ und in seiner Melodie ‚zersungen‘ wird, sondern versucht zu zeigen, dass mit der Überbrückung regionaler Differenzen ein Stilwandel verbunden ist, ein Stilwandel, der zu neuen, in sich abgeschlossenen, für sich selbst stehenden Parallelfassungen führt. Diese Versionen mag man aus neuzeitlicher Sicht als unterschiedlich gelungen wahrnehmen, es kann aber kein ernsthafter Zweifel daran bestehen, dass mit ihnen hochinteressante Facetten einer historischen Bedeutungsproduktion vorliegen. Wir konzentrieren uns dabei vor allem auf den Vergleich zwischen dem Anfangs- und dem Endglied der handschriftlich greifbaren Rezeptionsgeschichte, auf die Fassungen A und N; in Form von Seitenblicken soll indes auch J und der N-Tenor mit in die Überlegungen einbezogen werden.<sup>20</sup>

Im Einzelnen gliedert sich unser Beitrag wie folgt. Ein erster Teil ist dem Vergleich der Texte gewidmet, ein zweiter Teil analysiert das Verhältnis der Melodien. Ein abschließender Teil wird dann die Frage anreißen, wie es im Falle von Kl 101 zu der Überbrückung der großen geographischen Distanz von Südtirol nach Rostock gekommen sein könnte.

<sup>18</sup> Im Untersuchungsteil der Edition (S. 72–75) wird aber leider nur die in A und B tradierte Melodie analysiert. Überhaupt nicht diskutiert werden die parallele Melodieüberlieferung in N und die Übernahmen in die Orgelbücher.

<sup>19</sup> Vgl. Lieder Oswalds von Wolkenstein, hg. v. Klein [Anm. 3], S. 333.

<sup>20</sup> Diese Auswahl erklärt sich vor allem aus der Vorgeschichte dieses Beitrages, der aus einem Projekt hervorgeht, an dem Studierende und Lehrende des Instituts für Germanistik der Universität Rostock (namentlich Ramona Haase, Anne Naujox, Franz-Josef Holznagel, Irmtraud Rösler), die Sondersammlungen der Rostocker Universitätsbibliothek (insbesondere Heike Tröger) sowie Mitglieder der Hochschule für Musik und Theater Rostock (Hartmut Möller, Silvia Tontscheva) beteiligt waren. Ein Ziel dieser Bemühungen bestand darin, für die geplante Internetpräsentation zu ausgewählten Rostocker Handschriften eine philologisch verantwortbare Einspielung der A- und der N-Version herzustellen, um für Interessierte die Fassungsdivergenzen hörbar zu machen. Bei den Vorbereitungen für diese Einspielungen von Silvia Tontscheva entstand dann die Idee, die ‚Wanderung‘ Oswalds (nochmals) genauer zu untersuchen.



1. Der Text in A und N

1.1 Der Text in A

Die A-Fassung von Kl 101<sup>21</sup> entwickelt in drei Strophen die topische Grundsituation des Tageliedes, die von der Trennung zweier Liebender nach einer gemeinsam verbrachten Nacht bestimmt ist.<sup>22</sup> Hier wird diese Situation als Dialog inszeniert: Die Strophen 1 und (vermutlich auch) die Strophe 3 werden dem Mann in den Mund gelegt; in Strophe 2 spricht dagegen (wie die Schlusszeile *unweiplich müss ich klagen* belegt) eine Frau. Eröffnet wird dieser Dialog mit einem an die Frau gerichteten Weckruf: *Wach auf mein hort! es leucht dort her / von orientt der liechte tag* (vv. 1f.). Damit wird einerseits ein klares Signal gesetzt, das dem textexternen Publikum die Gattung des nachfolgenden Liedes anzeigt; andererseits legt die Adresse an die erwachende Geliebte die Perspektive der ersten Strophe fest: Das Ende der Nacht wird so beschrieben, dass der Sprecher seine Adressatin auffordert, durch die schläfrigen Wimpern hindurch die beeindruckenden optischen Anzeichen des Morgens wahrzunehmen (das Strahlen des Himmels; die wunderbare Mischung aus dem Grau der Nacht und dem Blau des Tages).<sup>23</sup> Die auf diese Weise anvisierte Schönheit des anbrechenden Tages bleibt jedoch, texttypengerecht, nicht unproblematisiert; vielmehr wird sie in der Schlusszeile mit einer Aussage des Mannes kommentiert, die verdeutlicht, dass der anbrechende Tag Anlass zur Sorge gibt: *ich fürcht ein kurzlich tagen*.

In der zweiten Strophe wird diese Klage von der Frau aufgegriffen, indem sie die für sich positiv zu bewertenden akustischen Zeichen des Morgens wie den Klang der Vögel, insbesondere den kunstreichen Gesang der Nachtigall, als Ursache ihrer Qual bezeichnet, die so groß ist, dass sie ihre Möglichkeiten übersteige: *unweiplich müss ich klagen*. In ihrer ambivalenten Beschreibung des Morgens, der aufgrund seiner Erscheinungsweise als schön und wegen der mit ihm verbundenen Abschiedssituation als furchtbar empfunden wird, entspricht

<sup>21</sup> Zum Text vgl. den Anhang mit der synoptischen Edition.

<sup>22</sup> Zum Tagelied vgl. lediglich Christoph Cormeau: Zur Stellung des Tageliedes im Minnesang, in: Fs. Walter Haug und Burghart Wachinger, 2 Bde., hg. v. Johannes Janota u.a., Tübingen 1992, S. 695–708; zum Tagelied bei Oswald von Wolkenstein: Ulrich Müller: Die Tagelieder des Oswald von Wolkenstein oder Variationen über ein vorgegebenes Thema, mit neuer Transkription der Tagelieder des Mönchs von Salzburg von Franz V. Spechtler, in: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977, hg. v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Göttingen 1978 (GAG 206), S. 205–225; speziell zu Kl 101 vgl. Christoph Petzsch: *Wach auff mein hort* und *Ain tunkle farb*, in: JOWG 2, 1982/1983, S. 243–265.

<sup>23</sup> Den Blick durch die Wimpern und die Farbmischung von Grau und Blau übernimmt Oswald von Wolkenstein aus dem *taghorn* des Mönchs von Salzburg (vgl. zuletzt: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien, hg. v. Christoph März, Tübingen 1999 (MTU 114), W 2 (Text: S. 170–179; Kommentar: S. 370–374).

der Sprechakt der Frau dem des Mannes<sup>24</sup> und macht damit indirekt die Harmonie zwischen den Liebenden und ihre gemeinsame Sicht auf die Welt deutlich.

Die dritte Strophe wird mit einem Ausruf des männlichen Sprechers eröffnet, der an die Dame die Bitte um die Erlaubnis zum Abschied richtet, aber auch als Selbstadresse gemeint sein könnte, die zum Aufbruch drängt: *Mit urlob vort!* Anschließend bringt er die *schidliche not*, das gattungstypische Dilemma, trotz der starken Minnebindung (und dem daraus resultierenden Wunsch, länger bei der Geliebten zu bleiben) zum Weggang gezwungen zu werden, mittels eines etwas enigmatischen Geständnisses zum Ausdruck, das in seiner artifizialen Bildlichkeit den Einfluss des Geblünten Stils verrät: *deins hertzen sper / mich wunt, seyde ich nicht bleiben mag*.<sup>25</sup> Inhaltlich wird damit ein Topos des reflektierenden Minnesanges, nämlich die spätestens seit Heinrich von Morungen bezeugte Verbindung von Minne und Gewalt<sup>26</sup>, aufgerufen; Kl 101 greift hier also, stärker als sonst in der Tageliedtradition üblich<sup>27</sup>, auf die Darstellungskonventionen des ‚klassischen‘ Werbeliedes zurück. Dies bestätigt auch ein Blick auf den Schluss der Strophe, der mit einer ähnlichen Anleihe arbeitet, nämlich mit der Strategie, die Attraktivität des roten Frauenmundes als Zwang zu codieren, der auf den Betrachter ausgeübt werde: Dort klagt der Sprecher, dass er verzagen müsse, weil die Macht, die das *mündli rot* seiner Geliebten auf ihn ausübe, gravierender sei als der eigene Tod.<sup>28</sup>

Von seiner Textmetrik her gehört Kl 101 zu den durchkomponierten Stücken, weist also weder den ‚klassisch‘ dreiteiligen Aufbau der Kanzone (AAB) auf noch eine darauf basierende ‚gerade‘ Form mit doppelten Abgesang (AABB). Vielmehr besteht die Struktur der Strophe aus einem homogenen und kompak-

<sup>24</sup> Es fehlt lediglich der für die 1. Strophe charakteristische Wechsel in der Fokalisierung.

<sup>25</sup> Diese Formulierung ist leichter nachzuvollziehen, wenn man den Genitiv *deins herzen* als metonymische Redeweise für ‚deine Liebe‘ auffasst, dann könnte man den Sinn dieser Stelle mit ‚Der Speer deines Herzens [= deiner Liebe] verwundet mich, weil ich nicht bleiben kann‘ paraphrasieren.

<sup>26</sup> Vgl. Erika Kohler: *Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart 1935; Franziska Wessel: *Probleme der Metaphorik und Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde“*, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 54); Beate Kellner: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen*, in: PBB 119, 1997, S. 33–66.

<sup>27</sup> Vgl. Petzsch [Anm. 22], S. 255.

<sup>28</sup> Auch diese Aussage ist, wie die Adresse in v. 16 anzeigt, direkt an die Frau gerichtet. Damit ist die Sprecherrolle für den Großteil der Verse klar markiert; die Aufforderung *Mit urlob vort!* ist indes auch als Sprechakt der Frau vorstellbar (etwa in dem Sinne: ‚Mit [meiner] Erlaubnis hinfort‘); ähnliches gilt für die Aussage *schidliche not / mir trauren pringt*. Unter dieser Voraussetzung läge dann in Str. 3 ein kurzer Dialog vor, der einen schnell gesprochenen Wortwechsel beim Abschied naturalistisch abbildete.

ten Mittelblock, der sich aus drei metrisch identischen Versen (vv. 3–5) zusammensetzt, und einem metrisch abweichenden Rahmen (vv. 1f. und v. 6).<sup>29</sup>

Rahmen	[1.]	A 2 m a // 2 m	b
Rahmen	[2.]	A 3 m	c
Mittelstück	[3.]	A 2 m d // A 2 m	e
“	[4.]	A 2 m d // A 2 m	e
“	[5.]	A 2 m d // A 2 m	e
Rahmen	[6.]	A 3 (2m bzw. w)	f

Das Mittelstück ist dadurch charakterisiert, dass hier auf engstem Raume Reimpartner zusammenstehen (als Dreireim am Ende und als Zäsurreim im Inneren), während der Rahmen ausschließlich Körner (Reimklänge a, b, c und f) aufweist. Dabei kommt der strophenübergreifenden Reimbindung (über ihre Funktion als Redeschmuck hinaus) eine besondere Bedeutung zu, weil es sich bei den mit ihrer Hilfe markierten Ausdrücken um regelrechte Schlüsselwörter handelt, die in nuce das inhaltliche Programm der Tagelieder formulieren. Dies gilt in besonderem Maße für die Körner, mit denen die Strophen beschlossen werden (*tagen / klagen / verzagen*).<sup>30</sup>

Die Tenorstimme basiert auf drei Melodiebausteinen<sup>31</sup> (ABC, wobei der Baustein C leicht variiert wird: C<sub>1</sub>–C<sub>3</sub>); wie sich aus dem nachfolgenden Schema ergibt, das die Verteilung der Melodieteile auf Verse anzeigt, unterstützt die Gliederung der Melodie zwar die textmetrische Einteilung in Verse, die Einteilung in den Rahmen und den Mittelteil wird aber schon dadurch, dass die textmetrisch identischen vv. 3–5 auf zwei divergierende Notenfolgen gesungen werden, nicht in der Melodie widergespiegelt; Textmetrik und Musik treten damit partiell in ein Spannungsverhältnis.

Rahmen	[1.]	A
Rahmen	[2.]	B
Mittelstück	[3.]	C <sub>1</sub>
“	[4.]	C <sub>2</sub>
“	[5.]	B
Rahmen	[6.]	C <sub>3</sub>

<sup>29</sup> Zum metrischen Schema vgl. auch Petzsch [Anm. 22], S. 246. Aufgrund der Dehnung in offener Tonsilbe schwindet im Frühneuhochdeutschen der Unterschied zwischen zweisilbig männlicher und weiblicher Kadenz.

<sup>30</sup> Dass die Körner die inhaltliche Programmatik des Textes herausstellen, hat bereits Petzsch [Anm. 22], S. 254f., betont.

<sup>31</sup> Zur Musik vgl. weiter unten die Ausführungen in Teil 2.

## 1.2 Der Text in N

Das Tagelied Oswalds wird im Rostocker Liederbuch nicht als integraler Bestandteil eines autorbezogenen *Corpus* tradiert, sondern als Stück im Rahmen einer thematisch wie inhaltlich sehr offenen Sammlung<sup>32</sup> von sanglichen wie nicht-sanglichen Texten unterschiedlicher, teils namentlich bekannter, teils unbekannter Verfasser, und zwar, den allgemeinen Aufzeichnungsmodalitäten dieses Mediums entsprechend, anonym.<sup>33</sup> Der Kontext, in dem das Tagelied in N steht (Nr. 19 in der Edition von Ranke / Müller-Blattau), ist, soweit dies der Zustand der aus Bucheinbänden abgelösten und durch ihren Auffinder und Ersteditor Bruno Claußen geordneten Blätter erkennen lässt<sup>34</sup>, eine Folge von Liebesliedern, die auf hochdeutschen Traditionen beruhen und die deshalb, im Unterschied zu vielen anderen volkssprachigen Stücken der Rostocker Sammlung<sup>35</sup>, nur ganz wenige Spuren eines niederdeutschen Sprachstandes zeigen.<sup>36</sup>

Da eine genaue dialektgeographische Analyse von Ranke / Müller-Blattau Nr. 19 bislang fehlt, sollen hier die wichtigsten schreibsprachlichen Merkmale des Textes zusammengestellt werden.

<sup>32</sup> Zum Profil von N vgl. bes. Holtorf [Anm. 9].

<sup>33</sup> Zum Überlieferungstyp der anonymen – geistlichen wie weltlichen – Liederbücher vgl. Gisela Kornrumpf: Art. „Liederbücher, Liederhandschriften“, in: LM 5, 1991, Sp. 1971–1974, bes. Sp. 1971, sowie die Hinweise in der Literaturgeschichte von Cramer (der auch eine Anzahl der frühen gedruckten Liederbücher mit verzeichnet): Thomas Cramer: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter, 3. aktualisierte Aufl., München 2000 (dtv 4553), S. 317–322. Als Orientierung können auch die Artikel im „Verfasserlexikon“ dienen (vgl. hierzu die Lemma-Liste in Bd. 5, 1985, Sp. 818). Eine gründliche Dokumentation dieses Zweigs der spätmittelalterlichen Überlieferung ist ein dringendes Desiderat. Wenig Abhilfe schafft Classen [Anm. 9].

<sup>34</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Ranke, Müller-Blattau: Das Rostocker Liederbuch [Anm. 9], S. [2f.].

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. [6].

<sup>36</sup> Es handelt sich um die Nummern 19–21 in ebd. Als Nummer 19 wird die Rostocker Fassung von Kl 101 gezählt, danach folgt das Lied „Mit gantzem willen wunsch ich dyr“, das auch im „Augsburger Liederbuch“, im „Lochamer Liederbuch“ und in „Fichards Liederhandschrift“ aufgezeichnet worden ist, sowie die unikale Nummer 21, die aber schon wegen ihrer sprachlichen Gestalt ihre Herkunft aus dem Hochdeutschen verriet (vgl. Das Rostocker Liederbuch, hg. v. Ranke, Müller-Blattau [Anm. 9], S. [5f.], [91f.]); alle drei Nummern sind von der gleichen Hand niedergeschrieben worden (Hand 3 nach Ranke und Müller-Blattau). Zur Händescheidung vgl. ebd., S. [3–5]. – Zu der nachfolgenden Beschreibung des Sprachstandes wurden die folgenden Handbücher konsultiert: Hermann Paul: Mittelhochdeutsche Grammatik, 24. Aufl. neu bearb. v. Peter Wiehl, Siegfried Grosse, Tübingen 1998 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A. Hauptreihe 2) [abgekürzt: PWG]; Frühneuhochdeutsche Grammatik, hg. v. Oskar Reichmann u.a., Tübingen 1993 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A. 12) [abgekürzt: Reichmann]; Agathe Lasch: Mittelniederdeutsche Grammatik, Tübingen (1914) <sup>2</sup>1974 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A. 9) [abgekürzt: Lasch].

An signifikanten nicht-niederdeutschen Charakteristika ist festzuhalten:

1. Lautlehre: Die zweite Lautverschiebung ist systematisch durchgeführt worden<sup>37</sup>; das hochdeutsche /zw/ hat sich erhalten (statt des im Niederdeutschen zu erwartenden /dw/)<sup>38</sup>; der auf dem germ. /au/ beruhende frühneuhochdeutsche Diphthong /au/ hat sich vor Gutturalen und Labialen erhalten<sup>39</sup> und ist nicht, wie im Niederdeutschen üblich, monophthongiert worden.

2. Formenbau: Die typischen niederdeutschen Personalpronomina fehlen, statt dessen finden sich systematisch die entsprechenden hochdeutschen Formen<sup>40</sup>; der Diminutiv wird oberdeutsch mit dem Ableitungssuffix *-lin* gebildet statt mit dem niederdeutschen *-ken* / *-kin*.<sup>41</sup>

3. Lexik: Als hochdeutsche Ausdrücke, die im Niederdeutschen allenfalls als Lehnwörter verwendet werden, können gelten<sup>42</sup>: *hort* (v. 1) [statt *schat*], *himmel* (v. 4) [statt *hewen*]<sup>43</sup> und *rechter* (v. 5) [statt *rekenliker*].

An Elementen, die auf das Niederdeutsche hinweisen könnten, lassen sich anführen:

1. die Monophthongierung des /ei/ zu /e:/ in *shedēn* (v. 15)<sup>44</sup>,
2. die Senkung des /u/ zu /o/ vor /r/ in *dorch* (v. 3)<sup>45</sup>,
3. die r-Metathese in *frucht* (v. 6).<sup>46</sup>

Niederdeutsch wie mitteldeutsch ist die Zurückhaltung bei der frühneuhochdeutschen Diphthongierung.<sup>47</sup> Diese ist allein in *trauren* (v. 15) greifbar; wie die Form *uff* (v. 1) zeigt, ist indes die Diphthongierung von mhd. /u:/ > /au/ keineswegs konsequent umgesetzt, und bei den anderen beiden Langvokalen ist der Einfluss dieses Lautwandels überhaupt nicht nachweisbar: Der mhd. bzw. mnd. Langvokal /i:/ bleibt durchweg erhalten: *myn* (v. 1); *fyn* (v. 3); *myns* (v. 13); dem mhd. /y:/ entspricht /u/: *lucht* (v. 1).<sup>48</sup>

<sup>37</sup> Als Beispiel für die Verschiebung von /p/ sei verwiesen auf *uff* (v. 1), Beispiele für die Verschiebung von /t/ sind *glantz* (v. 4), *schantz* (v. 5), *kortzlich* (v. 6), *sussen* (v. 10), *mus* (v. 11); die Verschiebung von /k/ zeigt *wach* (v. 1) (vgl. PWG §§ 86–91).

<sup>38</sup> Vgl. *czuinget* (v. 11) und *czuinnet* (v. 16): PWG § 158, Reichmann § L 59,3, Lasch § 312.

<sup>39</sup> Vgl. *orlaub* (v. 13): PWG § 39, Reichmann § L 28, Lasch § 158.

<sup>40</sup> Vgl. *ich* statt *ik* (vv. 6, 11, 12, 14, 18) *er* statt *he* (v. 5), *es* statt *it* (v. 1); besonders charakteristisch ist die Form *mich* für 1. Pers. Sg. Akk (v. 11): Im Niederdeutschen müsste die Form *mi* (bzw. *mik*) lauten und mit dem Dativ übereinstimmen (vgl. PWG §§ 213f., Reichmann §§ M 61–63; Lasch § 404).

<sup>41</sup> PWG § 158,4; § 9,1 verweist darauf, dass Diminutive auf *-ken* / *-kin* nur in niederdeutschen oder niederländischen Lehnwörtern vorkommen.

<sup>42</sup> Vgl. August Lübben: *Mittelniederdeutsches Handwörterbuch*. Nach dem Tode des Verfassers vollendet v. Christoph Walther, Norden, Leipzig 1888 [Nd. Darmstadt 1995].

<sup>43</sup> Neben *hewen* ist allerdings auch *hemel* bezeugt.

<sup>44</sup> Vgl. Lasch § 110,5.

<sup>45</sup> Vgl. ebd. § 61.

<sup>46</sup> Vgl. ebd. § 231.

<sup>47</sup> Vgl. PWG § 42, Reichmann §§ L 26–30.

<sup>48</sup> Zur Verteilung obd. /y:/ vs. md. /u:/ vgl. PWG § 77.

Außerdem gibt es noch wenige Misch- und Kompromissformen, die den Einfluss des Niederdeutschen verraten:

1. Das Adverb *kortczlich* (v. 6) repräsentiert im Vokalismus niederdeutschen Stand<sup>49</sup> (vgl. mnd. *korte[n]s* oder *kort[e]liken*), während die Affrikata /tʃ/ und die Ableitungssilbe den Einfluss der zweiten Lautverschiebung zeigen.
2. Das Substantiv *orlaub* weist im Anlaut das niederdeutsche /o/ auf (statt hochdeutsch /u/)<sup>50</sup>; ansonsten ist die Form hochdeutsch (vgl. mnd. *orlof*).

Als Fazit dieser Analyse lässt sich festhalten, dass der Text über weite Strecken einen hochdeutschen Sprachstand zeigt, aber nur sehr wenige Merkmale aufweist, die sich im allerweitesten Sinne mit dem Niederdeutschen in Verbindung bringen lassen: Es liegt damit weder eine Übersetzung ins Niederdeutsche vor noch das ansonsten recht verbreitete schriftmitteldeutsche Idiom hochdeutsch schreibender Niederdeutscher<sup>51</sup>; auch lassen sich die wenigen nicht-hochdeutschen Dialekteinsprengsel kaum als eine Art Niederdeutsch-Imitation verstehen, wie sie in manchen polyglotten Liedern Oswalds (z.B. Kl 96) belegt werden kann, weil es in diesem Falle kaum vorstellbar ist, dass der Nachahmer gerade auf die Einführung unverschobener Tenues (als des wohl signifikantesten Merkmals des niederdeutschen Sprachstandes) verzichtet hätte. Von daher ist es am wahrscheinlichsten, dass das Lied von einem Niederdeutschen nach hochdeutscher Vorlage abgeschrieben wurde, die vielleicht einige mitteldeutsche Elemente enthielt; die sporadischen nicht-hochdeutschen Erscheinungen erklären sich am einfachsten aus einer leichten Unsicherheit des Notators mit dem Schrifthochdeutschen.

Was die literarische Seite des Textes angeht, so zeigt der Vergleich zwischen der Südtiroler und der Rostocker Fassung bei ähnlicher Makrostruktur einige gravierende Differenzen, die u.a. die Gestaltung der Sprechsituation, aber auch Details in der Argumentation sowie die metrisch-musikalische Form betreffen. Im Einzelnen lässt sich folgendes notieren:

1. Anders als in vielen Fällen von *mouvance*, die im Bereich der hochmittelalterlichen Lyrik auftritt, wird die Makrostruktur nicht durch Änderungen in der Reihung oder der Anzahl der Strophen variiert<sup>52</sup>: Auch in N hat Kl 101 drei Strophen, und diese

<sup>49</sup> Vgl. Lasch § 61.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu zusammenfassend Thomas Klein: Niederdeutsch und Hochdeutsch in mittelhochdeutscher Zeit, in: Die deutsche Schriftsprache und die Regionen. Entstehungsgeschichtliche Fragen in neuer Sicht, hg. v. Raphael Berthele u.a., Berlin, New York 2003 (Studia Linguistica Germanica 65), S. 203–229.

<sup>52</sup> In der hochmittelalterlichen Lyrik treten diese Formen der Varianz bevorzugt bei Tönen auf, die durch eine eher lockere argumentative Struktur gekennzeichnet sind, z.B. bei den reflektierenden Minneliedern Reinmars oder bei den blockartig gebauten, in Naturingang, Minneklage und Dörperteil gegliederten Winterliedern Neidharts (vgl. dazu die in Anm. 15 genannte Literatur).

stehen in der gleichen Reihenfolge wie in A. Das unterscheidet N von J, die gegenüber N und A eine Zusatzstrophe aufweist, mittels derer das Vorsingen des Tageliedes in den pragmatischen Kontext einer Minnegeselligkeit zum Jahreswechsel eingebettet wird: *Ich sings der allerliebsten, so ichs han, / [...] noch bewr zu disem neuen iar.*<sup>53</sup>

2. Der für die A-Fassung charakteristische Sprecherwechsel fehlt: Aus einem Dialog zwischen den Liebenden wird der Monolog eines männlichen Sprechers. Dass sich in der Strophe 2 von A eindeutig eine weibliche Stimme artikuliert, lässt sich an der deutlichen Markierung der Sprecher-Instanz ablesen, die in v. 12 vorgenommen wird: *unweiplich müss ich klagen*. Diese Markierung fällt in N und in J weg; dort heißt es lediglich: *das mus ich [s]en[en]de klagen* (N) bzw. *darumb ich dick in sorgen stan* (J). Die dadurch aufgeworfene Frage, wer denn nun in N und J spricht, wird in der Lochamer Fassung durch den v. 11. beantwortet. Wenn es dort heißt: *mich twingt gewalt, das ich sy mueß lon* ‚Mich bedrängt eine Macht in der Weise, dass ich sie lassen muss‘, wird eindeutig ein männliches Ich konturiert; in N ist diese Zeile ganz ähnlich, wenn auch verkürzt, überliefert.<sup>54</sup>

3. Die Besonderheit der A-Fassung, dass die Strophe 1 den Morgenanbruch aus der Sicht der schläfrig die Wimpern aufschlagenden Frau anvisiert, fehlt in N (anders als in J). Die Aufforderungen *blick durch die brow, / vernym den glantz* werden funktional ersetzt durch die gewissermaßen ‚objektive‘, jedenfalls an keine konkrete Perspektive gebundene Schilderung des hellen Tags, der durch die Wolken dringt (dies ist vielleicht eine Reminiszenz an das berühmte Tagelied „Sine klâwen“ Wolframs von Eschenbach).<sup>55</sup> Auffällig ist überdies, dass (wie in J) auf das Spiel mit den gemischten Farben Blau und Grau verzichtet wird.

4. Die Änderung in der Fokalisierung und die Reduktion der Bildlichkeit ziehen überdies eine veränderte Syntax nach sich: Vom Satzbau liegt in N eine *constructio apo koinou* vor, weil die Nominalphrase *der lichte tag* sowohl das Satzsubjekt von *es lucht dort her* als auch von *all dorch die wolken bringen mag* darstellt.

5. Durch diese Umstellungen in der Gestaltung der Sprecherperspektive und der Syntax vereinfacht sich die Metrik: Die Zäsuren gehen verloren, des weiteren die Kornreime a, b und c; lediglich die Reimbindung zwischen den jeweils letzten Silben der Strophen (und die damit unterstrichene Programmatik der Gattung ‚Tagelied‘) ist in A und N gleich (im Unterschied zu J, wo alle Körner verloren gehen).

6. In der Strophe 2 betrifft die Differenz zwischen A und N zum ersten die oben erwähnte Umgestaltung der Sprecherrolle, zum zweiten kommt mit der Formulierung

<sup>53</sup> Vgl. hierzu Arne Holtorf: Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalters. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Neujahrbrauchtums in Deutschland, Göppingen 1973 (GAG 20).

<sup>54</sup> Vgl. *mich czuinet gewalt, das ich mus lon*.

<sup>55</sup> Vgl. Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. v. Hugo Moser, Helmut Tervooren, Bd. 1: Texte. 38., erneut revidierte Aufl., Stuttgart 1988, S. 437, Str. 1, vv. 1–5: „Sine klâwen / durch die wolken sint geslagen, / er stiget uf mit grôzer kraft; / ich sich in grâwen / tegelich, als er wil tagen.“

*mich czwinget gewalt, das ich [si] mus lon, das mus ich sen[en]de clagen* noch ein Rückgriff auf eine Topik des Minnesangs zum Tragen (nämlich die Vorstellung, dass der Liebende nur durch äußere Gewalt von der Liebsten verdrängt werden kann), die in A so fehlt (und wohl auch im Kontext eines weiblichen Sprechaktes kaum denkbar ist). Die in A erst in der dritten Strophe hergestellte Verbindung von Minne und Gewalt wird in N und J also in die zweite Strophe vorverlagert.

7. Gleichzeitig wird in der Strophe 3 die ‚geblümte‘ Wendung *deins hertzen sper / mich wunt* durch eine konventionelle Formulierung ersetzt, welche die Frau als Freude des Herzens bezeichnet (*myns iungen hertzen spil*). Diese inhaltliche Differenz ist wieder mit einer Änderung der Syntax<sup>56</sup> und der Metrik<sup>57</sup> verknüpft; außerdem wird der Gedanke aus A, dass der eigene Tod den Liebhaber weniger bedrücke als der Abschied von der Geliebten, in N (und J) so umgestaltet, dass es der Tod ist, der den Abschied erzwingt: *der bitter tod mich von ir dringet. / hir vmme muß ich verczagen*. Soll man dies so verstehen, dass in N (und J) der Tod nicht einfach nur als Parallelphänomen, als Vergleichssphäre eingeführt wird, sondern als Sprechanlass? Unter dieser Voraussetzung läge eine merkliche Verschiebung in der Redesituation vor: Dem temporären, als Dialog zwischen den Liebenden gestalteten Abschied stünde in N und J die Klage eines männlichen Sprechers entgegen, der im Moment des Sterbens die endgültige Trennung von seiner Geliebten bedauert.<sup>58</sup>

## 2. Die Melodien in A, J und N – Aufzeichnungsweisen und Versionen

### 2.1. Dispositionen von Texten und Melodien

Die Handschriften A, J und N enthalten musikalische Notationen, doch ist es aufschlussreich, in welcher unterschiedlicher Weise die Parameter von Poesie und Musik jeweils aufeinander bezogen werden.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Die Umstellung lässt sich im Großen und Ganzen gut rekonstruieren: Die Nominalphrase – *myns iungen hertzen spil* – wird als Apposition zu *fraw* angehängt, so dass der in A nachfolgende kausale (oder temporale) Nebensatz *seyt ich nicht bleyben mag* auf keinen übergeordneten Hauptsatz mehr verweist. Die Rostocker Fassung fügt deshalb einen neuen, in A nicht belegten Hauptsatz hinzu (*ich clage*), an den dann ebenfalls ein neuer, in der Tendenz jedoch ähnlicher Nebensatz angebunden wird, der überdies noch einen Teil des ursprünglichen Wortlautes beibehält: *nu ich nicht lenger bliben wil* (‚Ich klage, nun da ich nicht länger bleiben werde‘).

<sup>57</sup> In den vv. 13f. sind jeweils zwei Silben (und damit eine Hebung) überzählig (vgl. dazu den Textabdruck im Anhang).

<sup>58</sup> Diese Deutung findet in J insoweit eine Stütze, als der Sprecher der 4. Strophe der Frau einen Segenswunsch (tausend gute Jahre) als Abschiedsgabe übereignet. Zu der Deutung des Ausdrucks *zu lecze* im Sinne von ‚als Abschiedsgabe‘ vgl. Petzsch: Lochamer-Liederbuch. Studien [Anm. 8], S. 79f., Anm. 35.

<sup>59</sup> Hilfreich für das Folgende waren die grundsätzlichen Differenzierungen bei Christoph März: Deutsche Liederbücher im Spiegel ihrer musikalischen Notation. Zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung, in: Musik in Mecklenburg [Anm. 9], S. 129–148.



In A ist zunächst die instrumentale Oberstimme notiert, anschließend die mit vollständigem Text versehene erste Strophe und danach nur der Text der beiden Folgestrophen.

J notiert die Melodie unter der Bezeichnung *Tenor*, beginnend mit einem textlosen, instrumentalen Vorspiel. Die vier Strophen sind im Anschluss daran niedergeschrieben. Der Beginn der Verse der ersten Strophe ist unterhalb der Notensysteme als Textmarke anzitiert und verdeutlicht an den entsprechenden Stellen der Melodie den Zusammenhalt von Text und Melodie: *wach auf, von orient, plick, vein schon, Ich fürcht* (es fehlt der Beginn der vorletzten Zeile *gemenet*).

Die Aufzeichnung in N Nr. 19 beginnt mit der Textmarke *Wach* und notiert ein Vorspiel. Nach dem ersten Distinktionsstrich im musikalischen Fünfliniensystem beginnt der Text *Wach uff myn hort*. Auf den ersten Blick gleicht diese Aufzeichnungsweise der von A: Die erste Strophe ist mit Melodie aufgezeichnet. Jedoch ist von Anfang an keine Koordination von Text und Melodie gegeben, obwohl die Melodie durchgängig, der Text teilweise durch Distinktionsstriche gegliedert ist. Am Ende der Melodie ist die Textunterlegung erst in der Mitte der vierten Zeile (*des himmels*) angelangt und setzt den Rest der Strophe darunter mit engem Zeilenzwischenraum fort. Daraus folgt, dass die Melodie in diesem Fall zuerst notiert wurde, und zwar in einer platzsparenden Weise mit geringen Zwischenräumen zwischen den einzelnen Noten. Möglicherweise hatte der Notator eine Unterlegung von Textmarken wie in J im Sinn. Unterhalb der Systeme der abgeschlossenen Melodienotation trug dann ein vermutlich musikunerfahrener Schreiber den Text ein. In der ersten Zeile begann er zunächst korrekt: Nach der Textmarke *Wach* ließ er Abstand für das instrumentale Vorspiel und begann den Text der ersten Strophe. Gleich die erste Textzeile aber sprengte den durch den Distinktionsstrich der Melodie vorgegebenen Platz, und so setzte sich die fehlende Koordination von Melodie und unterlegtem Text bis zum beschriebenen Ende der Melodie fort. Der Text von zweiter und dritter Strophe folgen auf der verso-Seite.

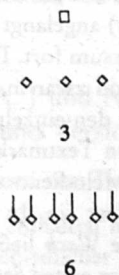
Die Aufzeichnungsweise in N entspricht also auf den ersten Blick dem uns gewohnten Erscheinungsbild, dass der Text der Melodie unterlegt ist; und die mensurale Notation scheint zu der Möglichkeit einer eindeutigen Fixierung der Relation von Poesie und Melodie beste Voraussetzungen beizusteuern. Jedoch konkretisiert sich die Verbindung von Text und Musik aufgrund der geschilderten Textunterlegung nicht im Lesen von Musik-Text-Notat, sondern erst im Vollzug des Singens, und zwar bei der auf misslungene Weise ausgeführten Textunterlegung der ersten Strophe genauso wie bei den nicht mit Melodie versehenen Folgestrophen. Andererseits ist bei den in den vv. 13 und 14 aufgenommenen metrisch und musikalisch überzähligen Wörtern zu fragen, inwieweit die Textversion von N überhaupt zum Singen gedacht war.

## 2.2. Notationssysteme

A ist in schwarzer, J und N hingegen in weißer Mensuralnotation aufgezeichnet. Folgende Notenformen und -werte kommen in J und N zur Anwendung: Brevis, Semibrevis, Minima und Schluss-Longa.

Eine eigene Kommentierung verlangt die Abschlussnote des instrumentalen Vorspiels in N. Ranke und Müller-Blattau kommentieren: „Die Schlussnote des Vorspiels trägt die Ziffer 6, wohl als Mensurbezeichnung“.<sup>60</sup> Diese Note, eine Longa, ist die letzte Note des Instrumentalvorspiels, aber erst nach dem ersten Distinktionsstrich geschrieben. Darunter beginnen die beiden ersten Worte der ersten Strophe, zugehörige Noten fehlen. (Sie sind entweder nicht notiert oder aufgrund der eingerissenen Lücke am oberen Blattrand verloren). Wenn die über die Note gesetzte Ziffer 6 tatsächlich eine Mensurbezeichnung ist, bezöge sie sich auf das Verhältnis von Brevis zu Minimen: Jede perfekte Brevis setzt sich aus drei Semibreven zusammen, die ihrerseits in zwei Minimen unterteilt sind: also insgesamt ein Verhältnis von 1 Brevis : 3 Semibreven : 6 Minimen.

### Beispiel 1



Möglich wäre aber auch, dass sich die Ziffer 6 lediglich zählend auf die Anzahl der Semibreven bezöge: 1 Longa = 2 x 3 Semibreven. Wenig plausibel ist allerdings der Gedanke, dass – worauf der vorangestellte Distinktionsstrich hinweisen könnte – die ersten drei Wörter auf dieser Note, der Unterquarte der Finales g, gesungen wurde.

In N ist „Wach auf“ das einzige Stück, das in der weißen Mensuralnotation aufgezeichnet worden ist. Es stellt auch insofern eine Ausnahme dar, als es nach den Untersuchungen von Ranke und Müller-Blattau nicht vom Hauptschreiber notiert wurde; dies gilt auch für den Text, der laut Ranke und Müller-Blattau von einer dritten Hand stammt, die auf einer eigenen Lage („Lage IV“) „Wach uff“ und zwei weitere Liedtexte aus hochdeutscher Tradition schrieb: „Mit gantzem willen wunsch ich dyr“ und „Sind myr der groß des wollust kam“;

<sup>60</sup> Das Rostocker Liederbuch, hg. v. Ranke, Müller-Blattau [Anm. 9] S. [112], zu 19r, Punkt 3.

daran schließt sich auf fol. 21r wieder der Hauptschreiber mit „Men horet an des meyen sale“ an.<sup>61</sup>

Ebenfalls von der Haupthand ist an anderer Stelle der Rostocker Sammlung eine zweite Fassung von „Wach uff“ notiert, in Form eines rein instrumentalen Tenors: Auf Folio 35r schließt sich an die vier Textstrophen von „Ich weytz eyn bilde, datz ist also ghestellet“ (Nr. 45) eine textlose Notation mit der Überschrift *Item aliud Canticum* an (= N 46 / N Tenor). Wie Ranke und Müller-Blattau erkannt haben, erweist die Abfolge der Finaltöne, dass es sich hier um die Melodie von „Wach auf“ handelt.<sup>62</sup> Hier werden die im Rostocker Liederbuch üblichen Notenzeichen der schwarzen Mensuralnotation verwendet; vorherrschender Notentyp ist die Semibrevis, zwischen die zu Beginn (im instrumentalen Vorspiel) mit Fahne versehene Puncta (Fusae), in der Strophe gestielte Puncta (Minimae) gesetzt sind. Den Abschluss bildet eine Brevis. Diese Notationsweise wird, wie das Inventar der Notenformen im Rostocker Liederbuch von Christoph März zu erkennen gibt, ebenfalls in den Nrn 4, 51 und 55 verwendet.<sup>63</sup>

### 2.3. Melodieversionen

Der dreistrophige Gesang zu je sechs Zeilen ist in A, J und N-Tenor im auf g transponierten hypodorischen Modus notiert (D-g-d). Einzig in N ist die Melodie um einen Ton tiefer auf F transponiert eingetragen. (Auf die Problematik des damit verbundenen Moduswechsels wird weiter unten eingegangen, zunächst wird zur besseren Vergleichbarkeit auch diese Version auf g zurücktransponiert gelesen; vgl. die Melodietafel im Anhang 2).

Der im Rostocker Liederbuch aufgezeichnete *Tenor* (N Nr. 46) lässt die schlichte Disposition des Melodiegerüsts erkennen: Im Anschluss an ein Vorspiel kadenzieren sechs abwärtsgerichtete Quintfälle nacheinander nach g, d, g, f, d und abschließend nach g. Der erste auf g kadenzierende Quintfall durchschreitet den Tonraum vom Tenor d zur Finalis g, der anschließende D-Quintfall den unteren Quartraum des Modus und der F-Quintfall den Gegenterzraum c-a-f auf dem Ganzton f unterhalb der Finalis g. Dieser Tenor und die auf der Melodietafel wiedergegebene Tiroler Liedmelodie der Handschrift A stehen in der Relation von Kolorierung und Dekolorierung. Wenn Walter Salmens Vermutung zutrifft, dass der Autor die Version A des Liedes „um 1425“ „notieren ließ“, die Fassung B sieben Jahre später<sup>64</sup>, ist zu vermuten, dass der de-

<sup>61</sup> Ebd., S. [2], 196f.

<sup>62</sup> Ebd., S. [17], zur Frage der Hand vgl. S. [3]. Den Hinweisen zur Substanzgemeinschaft mit der Melodie der folgenden Nummer „Vrawe hor“, die sich in „gleichen formelhaften Tonfällen“ konkretisiere, muss an anderer Stelle nachgegangen werden.

<sup>63</sup> März [Anm. 59], Anhang, S. 142f.

<sup>64</sup> Walter Salmen: Das Rostocker Liederbuch. Eine Standortbestimmung, in: Musik in Mecklenburg [Anm. 9], S. 109–128, hier S. 124.

kolorierte Tenor N-Tenor nachträglich entstanden ist. Denkbar ist aber durchaus auch umgekehrt eine nachträgliche Kolorierung einer schlichten Gerüstversion: In A wird zu Beginn die Finalis g durch eine Zweitongruppe von der Unterterz erreicht, die anschließende Terz b durch einen Vorhalt c–b verzögert erreicht. Dasselbe ereignet sich in der zweiten Zeile bei *lieb-te tag*. In der dritten Zeile kommt es zu einer signifikanten Variante: A (genauso übrigens auch B) verlassen bei *blau* die Tenorebene zum c, und die anschließende Gerüstnote b wird von g, der Unterquart zu c, erreicht.

Beispiel 2

The image shows a musical score for two parts: A (voice) and N-Tenor. The voice part (A) is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "blick durch die braw, ver- nym den glantz." The N-Tenor part is on a treble clef staff with a key signature of one flat. It is labeled "Item ahud Canticum". Both parts show melodic lines with notes and rests, including a fermata on the N-Tenor part.

Die vierte Zeile von A greift den Melodiebeginn der dritten Zeile auf (bc d) und vertauscht bei *himmels* die Töne a und g zu g und a. Beides führt trotz gleichbleibender Kadenz zu einer charakteristischen Emanzipation vom Melodiegerüst. Die Melodie der vierten Zeile kann deshalb auch als Variation der Melodie der dritten Zeile gesehen werden: übereinstimmender Beginn – Kadenz auf f statt auf g.

Insgesamt unterstützt die Melodie mit ihrem deutlichen Kadenzschema die textmetrische Einteilung in sechs Verse. Der Gesamtaufbau in N-Tenor und in A lässt sich folgendermaßen darstellen:

Strophenteil	Vers	Melodiebausteine		Kadenz
		N-Tenor	A	
Rahmen	[1.]	A <sub>1</sub>	A	g
Rahmen	[2.]	A <sub>2</sub>	B	d
Mittelstück	[3.]	A <sub>1</sub> *	C <sub>1</sub>	g
	[4.]	A <sub>3</sub>	C <sub>2</sub>	f
	[5.]	A <sub>2</sub> *	B	d
Rahmen	[6.]	A <sub>1</sub> **	C <sub>3</sub>	g

Gemeinsam ist die Kadenzfolge, der Einheitlichkeit der Quintgänge in N-Tenor steht in A eine aus drei variierten Bausteinen zusammengesetzte Melodie gegenüber.

Die Versionen J und N unterscheiden sich in dreierlei Hinsicht signifikant von A: zum ersten durch ein gemeinsames instrumentales Vorspiel, zum zweiten durch die Melodie der vierten Zeile, die dem Quintgang der Tenorweise entspricht (Beginn mit den Gerüsttönen c c b), zum dritten durch den häufigen Gebrauch einer Quintfallformel, welche die vorletzten Hebungen der Verse 1–5 betont. Sie tritt in folgenden Formen (hier sämtlich auf g transponiert) auf:

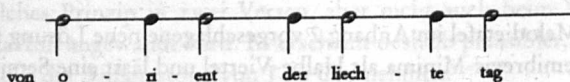
Beispiel 3



Walter Salmen spricht im Blick auf diese Quintfallformel von einer „in Süddeutschland angesiedelten neuesten Sing- und Spielpraxis“, von „den Konventionen einer jüngeren Zeit“, an die dieses Lied „nach Wolkensteiners Tod als ein beliebtes Repertoirestück“ angepasst wurde.<sup>65</sup> Der Höreindruck bestätigt, dass diese Quintfallformeln deutlich zur Gliederung der Zeilen beitragen, indem sie die jeweils vorletzte Hebung mit einem verzierenden melismatisch-längenden Akzent versehen.

Ein besonderes Problem stellt für J und N die letzte Zeile dar. Beide Versionen zeigen unterschiedliche Strategien, mit der Besonderheit des Textes umzugehen. Metrisch unterscheidet sich ja die letzte Zeile als Teil des Rahmens von den Mittelversen 3–4. Zu Beginn ist die Dreihebigkeit des zweiten Verses an die vorherrschende musikalische Viertaktigkeit angeglichen worden:

Beispiel 4



In der abschließenden 6. Zeile lässt sich die Textfassung von A bequem in einem viertaktigen Melodiemodell unterbringen: *ich / fürcht ain/ kurzlich / ta- / gen*. Vergleichbar ist dies bei N möglich: *ich / frucht das / kortzlich / ta- / ge*. Schwierigkeiten bereitet hingegen die Einpassung des Textes von J: *ich / fürcht*

<sup>65</sup> Ebd., S. 125.

*kürz- /lich es /ta- get /he- re* (das wären hypothetisch 5 Takte). Noch schwieriger wird es allerdings, wenn es darum geht, die in J und N für diese letzte Textzeile vorgesehenen Noten mit den Textsilben zu koordinieren. Die Schlusszeile lautet gemäß der synoptischen Transkription durch Ivana Pelnar folgendermaßen:

Beispiel 5

aus: Pelnar [Anm. 17], Bd. 2, S. 70

Walter Salmen hat für die letzte Zeile von J zwei Übertragungsmöglichkeiten zur Diskussion gestellt, ohne sie jedoch zu kommentieren. In der ersten ist zwischen *es* und *ta-get* eine Semibrevis *d* stillschweigend weggelassen, die zweite Lösungsmöglichkeit entscheidet sich dafür, die wiederholten *d* wegzulassen, endet aber auf der Quintfallformel mit einer wenig befriedigenden Textverteilung.

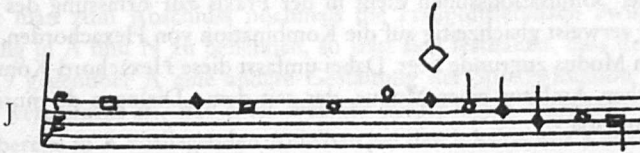
Beispiel 6

aus: Walter Salmen [Anm. 9], S. 127

Die auf der Melodietafel im Anhang 2 vorgeschlagene neue Lösung interpretiert die Folgen Semibrevis-Minima als Halbe-Viertel und lässt eine Semibrevis *d* aus Taktgründen unberücksichtigt. Die Quintfallformel steht dann auf der letzten Hebung *hé-re*.

Die 6. Zeile schließt in N ebenfalls mit der Quintfallformel in der Form, wie sie in der 3. Zeile bei *liech-te tag* vorkommt. Daraus ergibt sich, dass die Kopfnote statt als Semibrevis als erste von vier Minimen zu lesen ist:

Beispiel 7



Die Notenwerte des Beginns dieser Zeile (Brevis Semibrevis Brevis Semibrevis) lassen eine eindeutige Lesart zu. Nicht endgültig zu klären ist der Takt vor der Quintfallformel. Die Folge von Brevis und 2 Semibreven ist in dieser Form nicht realisierbar. Folgende drei Interpretationen sind denkbar:

Beispiel 8



Aus musikalischen Gründen, hinsichtlich der Gestaltung des Liedschlusses, würde ich die zweite Variante (b) bevorzugen.

Ein eigenes Problem sind die Zeilenanfänge in N. Über die erste Zeile lässt sich aufgrund des Blattverlustes keine eindeutige Aussage machen. Dass die drei ersten Wörter auf der Longa d (notiert c) gesungen wurden, ist aus modalen Gründen kaum denkbar; sinnvoll ist, A, J und N-Tenor mit dem auftaktigen Quartsprung zur Finalis g zu folgen. Die Zeilen 2 und 4 beginnen wie J mit dem Ton, mit dem der vorangehende Vers geendet hat, in Zeile 3 und 5 ist zu Beginn kein auftaktiger Ton angegeben. J notiert beide Male eine Minima c vor dem d. Der in der Ausgabe von Ranke / Müller-Blattau eingefügte Oktavsprung D d könnte sich auf ein mögliches Prinzip, dass jeweils mit dem Ton des vorangegangenen Verses begonnen wird, berufen. Doch lässt auch J erkennen, dass ein solches Prinzip in zwei Versen, aber nicht auch beim Wechsel zum oberen Oktavton angewandt wird. Es erscheint deshalb plausibler, in N bei den Zeilen 3 und 5 die Anfangstöne von J zu übernehmen.

2.4. Modalität

Die Melodie von Kl 101 ist eingebunden in das mittelalterliche Tonsystem und seine Strukturierung durch die vier Modi oder Kirchentonarten. Der Modus eines Gesangs ist gemäß der Definition des „Dialogus de musica“ eine *regula, quae de omni cantu in fine diiudicat*. Darüber hinaus wird der Modus als eine Kombination von Quinten- und Quartenspecies beschrieben, die seit Beginn

des 13. Jahrhunderts mit Hilfe von Solmisationssilben bezeichnet werden. Das System der Solmisationssilben dient in der Praxis zur Erfassung des Tonsystems und verweist gleichzeitig auf die Kombination von Hexachorden, die dem jeweiligen Modus zugrunde liegt. Dabei umfasst diese Hexachord-Kombination den üblichen Ambitus eines Modus, der seit dem „Dialogus de musica“ eine Dezime umfasst.<sup>66</sup>

Für den im vorliegenden Fall verwendeten zweiten., auf g transponierten plagalen Modus werden in folgender Weise Hexachord naturale und molle verknüpft:

Litterae	c	d	e	f	g	a	b	c		d	e
Voces	ut	re	mi	fa	sol	la				Hexachordum naturale	
					ut	re	mi	fa	sol	la	Hexachordum molle.

N ist in der Synopse der Melodien im Anhang 2 wie die anderen Versionen hypodorisch auf g notiert. In der Quelle steht es aber auf F. Diese Transposition um einen Ganzton abwärts bedeutet gegenüber den Versionen A, J und N-Tenor eine tief greifende Umänderung, denn teilweise werden die ursprünglichen Intervallabstände nicht beibehalten. Ranke / Müller-Blattau schreiben dazu: „Sicher sollte in unserem Liederbuch die Weise ein Quart transponiert, wie im L.L. [= J], also mit g beginnend, erscheinen. Tatsächlich ist sie aber von dem fremden Schreiber einen Ton zu tief notiert worden, wodurch sie an einzelnen Stellen ganz sinnlos wird. Im Vorspiel ist der Schreiber anscheinend selbst auf einen Fehler aufmerksam geworden; die Folge c h c hat er durch das darüber geschriebene *ut fa my* gebessert, ohne damit doch die richtige Fassung herzustellen.“<sup>67</sup>

Tatsächlich sprengt die Transposition auf F mit der Kadenz der 5. Zeile auf e den modalen Rahmen. Worauf sich die drei Solmisationssilben beziehen, ist allerdings nicht so klar, wie vermutet wurde. Wenn sie sich tatsächlich auf die Töne c h c des Vorspiels in der Edition von Ranke / Müller-Blattau beziehen, könnten Sie als Verdeutlichung eben dieser Tonfolge gedeutet werden: c ist ut im Hexachordum naturale c-a und gleichzeitig fa im Hexachordum durum g-e. Die Silbenfolge wäre dann zu lesen: c-ut-fa h-mi. Sollte sie sich hingegen auf den möglicherweise intendierten ‚richtigen‘ Modus g-Hypodorisch beziehen, ist eine sinnvolle Zuordnung zu den Tönen des Vorspiels, oberhalb derer sie eingetragen sind, nicht auszumachen.

<sup>66</sup> Anonymus: Dialogus de musica, in: Gerbert, *Scriptores de musica*, Bd. 1, S. 257.

<sup>67</sup> Das Rostocker Liederbuch, hg. v. Ranke, Müller-Blattau [Anm. 9], S. [13].



### 3. Interregionalität

Versucht man zum Abschluss nochmals die Hauptdifferenzen zwischen der Tradierung in A und N zu benennen, so lässt sich festhalten, dass der Text in N Nr. 19 gegenüber A eine andere Gestaltung der Sprechsituation aufweist, metrisch vereinfacht ist, mit einer weniger ausgeprägten Bildlichkeit arbeitet und die bereits in A vorliegenden Anleihen bei den inhaltlichen Konzepten des Werbeliedes verstärkt; mit Blick auf die Melodie von N Nr. 19 sind als Besonderheiten das Fehlen der Instrumentalstimme, das achttaktige Vorspiel und die systematische Nutzung der Quintfallformel herauszustreichen, die ein anderes Verhältnis von Textmetrik und Melodie herbeiführt: Wird in A der Tendenz nach der Versbeginn mit der Melodie unterstrichen, so markieren in N Nr. 19 die auf die vorletzten Hebungen der Verse 1–5 platzierten Melismen regelmäßig das Ende der Zeile und geben schon von daher dieser Fassung ein eigenes akustisches Gepräge. Die in N als Nummer 19 gezählte Melodie und der dazu kombinierte Text repräsentieren damit zweifellos eine in sich stimmige Fassung von Kl 101, die, wenn schon nicht als Eigentum Oswalds, dann doch wenigstens als Zeugnis seiner weitreichenden Wirkung mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr die bisherige Editionspraxis zugesteht. Die als Nr. 46 gezählte textlose Melodie repräsentiert eine dekolorierte, in ihrer Substanz sich eng an A anschließende Version der Südtiroler Tenor-Stimme.

Was verrät nun die Überlieferungslage von Kl 101 über die Wege, auf denen die im Niederdeutschen schriftlich fixierte Version des Liedes nach Norden kam? Aufschlussreich ist zunächst einmal der Umstand, dass die Übernahme eines Südtiroler Liedes *nicht* mit der Anpassung an einen norddeutschen Lokalstil einhergeht. Der Sprachstand von N Nr. 19 ist so weit vom Niederdeutschen entfernt, dass von einer Anpassung an regionale Schreibidiome oder gar an eine gesprochene Mundart nicht die Rede sein kann. Für die Melodie lässt sich dies nicht mit ähnlicher Bestimmtheit behaupten, weil klare Kriterien für einen spezifischen niederdeutschen Musikstil fehlen; die starken Parallelen mit J deuten jedoch in die gleiche Richtung. Damit kann als ein erstes Ergebnis festgehalten werden, dass der Liedton im niederdeutschen Gebiet nicht in irgendeiner nennenswerten Form überarbeitet worden ist, sondern gewissermaßen als Exportartikel in den deutschen Nordosten gelangt (und dementsprechend für das dort lebende Auditorium fremdartig geklungen haben muss).

Die ältere Forschung erklärt diesen Export so, dass diese Version N Nr. 19 über eine gemeinsame Vorstufe mit J vermittelt worden sei; begründet wird diese These vor allem mit den zahlreichen gemeinsamen Abweichungen gegenüber dem Text und den Melodien von A und B.<sup>68</sup> Die Neusichtung des Befundes kann hinsichtlich der Musiküberlieferung die vermutete Nähe zwischen J und

<sup>68</sup> Ranke [Anm. 14], S. 50; Müller-Blattau [Anm. 14].

N Nr. 19 bestätigen: Die auffällig übereinstimmende Überlieferung eines instrumentalen Vorspiels, die in beiden Textzeugen vorliegende Notation in der (für N singulären!) weißen Mensuralnotation und die für beide Fassungen typischen eingefügten Quintfallformeln lassen kaum einen anderen Schluss zu. Was die Textüberlieferung angeht, so ist die Sachlage etwas komplizierter: Einerseits fallen zwar auch in dieser Hinsicht bemerkenswerte Parallelen zwischen N und J auf (in diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Umgestaltung der Sprechersituation zum Monolog und die Vorstellung, dass der Tod die Liebenden trenne, hinzuweisen); andererseits ist aber auch unverkennbar, dass der N-Text eigene Wege geht (etwa mit dem Verzicht, den Tagesanbruch aus der Sicht der Frau zu fokalisieren, mit der vollständigen Ersetzung der rätselhaften Speer-Metapher durch die Formulierung *myns jungen hertzen spil* oder mit der von J abweichenden Strophenanzahl). Gleichwohl sind die Übereinstimmungen zwischen dem Text von N und J so groß, dass sie kaum unabhängig voneinander entstanden sein dürften. Als ein zweites Ergebnis ist demnach zu notieren, dass tatsächlich eine Art Zwischenschritt zwischen der Südtiroler und der niederdeutschen Überlieferung anzusetzen ist, eine gemeinsame Vorlage von J und N Nr. 19, deren Melodie sich in beiden Überlieferungszeugen gut erhalten hat, während man bei den Texten (in J und in N) mit Verschiebungen und Veränderungen rechnen muss, über die sich mangels einer real existierenden Vergleichsgröße nur spekulieren lässt.

Auch über die Lokalisierung dieser mutmaßlichen gemeinschaftlichen Vorstufe von N und J wird sich kaum etwas Sicheres aussagen lassen. Die Vorstellung von Walter Salmen, dass sie in einer süddeutschen „Sing- und Spielpraxis“ verankert sei, ist ansprechend, aber nur schwer zu beweisen.<sup>69</sup> Ein stützendes Indiz für diese These lässt sich aus der Analyse der unmittelbaren textuellen Umgebung von N Nr. 19 gewinnen, die aus mindestens zwei weiteren, von gleicher Hand eingetragenen Liedern hochdeutscher Provenienz besteht (Nr. 20–21), von denen eines (Nr. 20) in zwei weiteren Liederbüchern des süddeutschen Raumes tradiert worden ist. Dieses kleine hochdeutsche ‚Nest‘ könnte nun in der Tat auf eine zusammenhängende, vielleicht aus dem süddeutschen Raum stammende Kleinsammlung verweisen. Symptomatisch für die Schwierigkeiten, die von Salmen angenommene Liedkultur plausibel zu machen, ist jedoch, dass diese Lieder, wie

<sup>69</sup> Salmen [Anm. 9] lässt sich bei der Lokalisierung dieses Zentrums deutlich von der angenommenen Provenienz des Lochamer-Liederbuches leiten. Da nun nach Lage der Dinge gar nicht so sicher ist, ob N Nr. 19 oder J näher zu der angenommenen Vorlage steht, ist das eine Entscheidung, die zumindest einer weiterer Begründung bedürfte. Ferner fehlt für die Rekonstruktion einer süddeutschen Spiel- und Singpraxis derzeit jede überprüfbar empirische Basis; schließlich müssten hierfür (über das von Salmen herausgestrichene Merkmal der Quintfallformeln hinaus) noch weitere klar definierbare und vor allem geographisch signifikante Eigentümlichkeiten benannt werden können.

alle anderen Töne des Rostocker Liederbuches, für die eine hochdeutsche Provenienz erwogen werden kann, die musikalischen Stilelemente vermissen lassen, die im Sinne Salmens als typisch für dieses süddeutsche Zentrum gelten:

- Nr. 20 „Sind myr der gruß des wollust kam“ und Nr. 45 „Ich weytz eyn bilde“ sind in N ohne Melodie aufgezeichnet;
- „Mir ist myn phert“ (Nr. 38) ist in N nur mit gedehnten Hauptnoten sowie teilweise mit Zerlegung in kleinere Werte aufgezeichnet. Zwar gibt es in J und in der von Ranke / Müller-Blattau hypothetisch rekonstruierten Rostocker Fassung an zwei Stellen einen Quintabstieg h-e, Quintfallformeln kommen nicht vor<sup>70</sup>;
- „Vrawe hor“ (Nr. 46) hat in N an einer Stelle eine Quintfallformel (c-F), strukturell bedeutsam wären indes abwärtsgerichtete Quintfälle, wie sie ähnlich im N-Tenor beobachtet wurden.<sup>71</sup>

Als drittes Resultat ergibt sich also, dass die Annahme einer süddeutschen Lokaltadttradition, die als eine geographische Brücke zwischen dem Südtiroler Raum und dem Entstehungsort des Rostocker Liederbuches fungierte, und in der sich dann die in J und N Nr. 19 vorliegenden Verschiebungen gegenüber A vollzogen hätten, zwar nicht unwahrscheinlich ist, aber nicht einwandfrei erwiesen werden kann.

Aufschlussreich für die komplizierten Verhältnisse ist überdies, dass sich die zweite Melodieaufzeichnung, die im Rostocker Liederbuch von Kl 101 angelegt wurde (N Nr. 46 = N-Tenor), relativ an die A-Version anschließt, so dass man (dies ist ein viertes Resultat) für das selbe Sammlerumfeld zwei vollkommen unterschiedliche Rezeptionswege annehmen muss: Eine Musikaufzeichnung stammt aus der gemeinsamen Grundlage mit J, während die andere Notation den Rückgriff auf eine mit A sehr verwandte (Südtiroler?) Melodiequelle nahe legt. Während man also in dem ersten Fall die stufenweise, über ein zweites regionales Zentrum vermittelte Rezeption von Kl 101 vermuten kann, könnte sich im zweiten Fall eine direkte Übernahme aus einer autornahen Überlieferung abzeichnen. Hinzu kommt, dass diese beiden unterschiedlichen Traditionsmodi mit der Differenz zwischen textierter und nicht-textierter Melodie einhergehen. Wie im Übrigen schon die Übernahmen der Tenor-Melodie in die Orgelbücher zeigt, muss es also für die Texte (mit oder ohne Noten) und die Melodien getrennte Vermittlungswege gegeben haben.

Der Aufzeichnungsqualität von N Nr. 46 erlaubt einem Kenner, der mit der schwarzen Mensuralnotation vertraut ist, ohne Schwierigkeiten die Reproduk-

<sup>70</sup> Das Rostocker Liederbuch, hg. v. Ranke, Müller-Blattau [Anm. 9], Melodien auf S. [208].

<sup>71</sup> Ebd., S. [74]; zur Frage der „gleichen formelhaften Tonfälle“ vgl. S. [17].

tion der Melodie, so dass hier die Nähe zur Musizierpraxis gewährleistet ist; anders ist die Sachlage bei N Nr. 19: Die fehlerhafte Transposition der Melodie um einen Grundton und die geradezu ‚unmusikalische‘ Textaufzeichnung führt jedenfalls zu einem Notat, das nicht mehr so ohne weiteres in eine musikalische Praxis überführt werden kann. Hier wie dort wird man vermuten können, dass die Vermittlung des Liedes nicht über rein mündliche Tradierung zustande gekommen ist, sondern über Schrift.<sup>72</sup> Die Überbrückung einer geographischen Distanz ist (das ist das fünfte Ergebnis) jedoch in dem ersten Fall noch als relativ aufführungsnah zu bezeichnen (dann jedoch ohne Text) und in dem anderen Fall als relativ aufführungsfremd. Diese unterschiedliche Anbindung an eine (potenzielle) Musizierpraxis ist generell für das Rostocker Liederbuch festzustellen.<sup>73</sup>

Zum Schluss unseres Beitrages sei noch kurz die Frage nach den möglichen Tradanten und Bearbeitern aufgeworfen. Gerade in diesem Punkte wird man kaum zu gesicherten Ergebnissen gelangen, so dass die nachfolgenden Überlegungen den Charakter eines Gedankenexperimentes haben, das indes aus heuristischen Gründen seine Berechtigung haben dürfte. Walter Salmen<sup>74</sup> rechnet, wie bereits oben ausgeführt, bei seiner Erklärung des Überlieferungsbefundes mit insgesamt drei Instanzen, 1. dem Autor, 2. mit einem süddeutschen Musikerkreis, der Oswalds Lied überarbeitet habe, und 3. mit den niederdeutschen Sammlern im Umkreis der Rostocker Universität. Einmal davon abgesehen, dass angesichts der Schwierigkeiten, N nach Rostock zu lokalisieren, und angesichts der großen Unsicherheiten, die mit dem Versuch verbunden sind, eine präzisere Vorstellung von der gemeinsamen Vorstufe der Handschriften J und N zu entwickeln, nur der Ausgangspunkt dieser literarisch-musikalischen Überlieferungskette wirklich klar ist, ließe sich überlegen, ob die Verhältnisse nicht aus mindestens zwei Gründen noch komplizierter sind. Zum einen ist u. E. immer damit zu rechnen, dass zwischen den einzelnen Gliedern noch weitere anzusetzen sind und dass bei jeder Niederschrift mehrere Text- wie Notenschreiber beteiligt gewesen sein könnten, so dass die Anzahl der faktisch an der Überlieferung beteiligten Personen sehr viel größer sein mag, als es zunächst er-

<sup>72</sup> Für eine schriftliche Quelle spricht im Falle des Textes von N Nr. 19 schon der Sprachstand. Ein Lied in einem fremden Idiom, das ausschließlich über das Gehör rezipiert worden wäre, müsste ganz andere Interferenzen zwischen der Ausgangssprache und der Schreibsprache des Schreibers erzeugen.

<sup>73</sup> Sie spiegelt sich z. B. in der Differenz zwischen Liedern mit und Liedern ohne Melodieaufzeichnung. Vgl. lediglich den unmittelbaren Kontext des Oswaldschen Tageliedes: N Nr. 19 weist Noten auf, in den beiden anderen hochdeutschen Liedern (Nr. 20–21) fehlt hingegen die Melodie.

<sup>74</sup> Salmen [Anm. 9].

scheint.<sup>75</sup> Zum zweiten müsste die gängige Differenzierung zwischen Autor und Bearbeiter noch einmal kritisch hinterfragt werden. Die ältere Forschung nimmt an, dass die als ästhetisch defizitär wahrgenommenen Versionen von J und N Nr. 19 auf Nachsänger zurückgehen, die das Oswaldsche Liedgut den aktuellen Bedürfnissen ihrer Zeit angepasst hätten. Zumindest was die Melodie von J und N Nr. 19 angeht, wäre allerdings auch zu überlegen, dass sie evtl. noch von Oswald selbst stammt. Wendler hat schon für den Südtiroler Autor den Gebrauch von musikalischen Formeln nachweisen können<sup>76</sup>, und selbst wenn man konzidiert, dass es sich bei der charakteristischen Quinfallformel der J/N-Bearbeitung um eine vergleichsweise neue Erscheinung handelt, so ist es doch nicht ausgeschlossen, dass der weitgereiste und musikalisch versierte Oswald diese Innovation nicht auch einmal als Vortragsvariante ausprobiert haben könnte. Als Stütze für diese Überlegung lässt sich immerhin auf den Befund verweisen, dass schon in der extrem autornahen Melodieüberlieferung von A und B musikalische Varianten auftreten, der Liedsatz des Tageliedes Kl 101 von Oswald also, wie Walter Salmen es zu Recht formuliert, „nicht als ein opus perfectum et absolutum konzipiert worden ist und somit als ein den Jeweiligkeiten anzupassender Text zu reproduzieren war.“<sup>77</sup> Wenn Walter Salmen mit seiner Einschätzung das Richtige trifft, dass „der Autor selbst“ lediglich das Gerüst des Liedes gewahrt habe und nicht notengetreu jede Wendung<sup>78</sup>, dann ist grundsätzlich auch nicht auszuschließen, dass Oswald auf einer seiner Reisen nach Süddeutschland sein Tagelied auf eine veränderte, evtl. den musikalischen Gepflogenheiten seines Gastortes angeglichenen Weise vortrug und dass diese Fassung dann in die gemeinsame Vorstufe von J und N gelangte.<sup>79</sup> Ob dies unmittelbar mit den in J und N bezugten Textänderungen einher ging, ist damit nicht gesagt, zeigt doch die weitere Überlieferung von Kl 101 mehr als deutlich, dass Musik und Text keineswegs immer gemeinsam tradiert werden. Unter dieser Voraussetzung ist es durchaus vorstellbar, dass die neue Melodie erst in einem zweiten Schritt (von Oswald oder von einem Nachsänger) auch mit einem

<sup>75</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang nochmals ein Blick auf die Schreibsprache von N Nr. 19, weil sich hinter den Merkmalen, die gleichermaßen mitteldeutsch wie niederdeutsch sein könnten, evtl. die Existenz einer Vorstufe andeutet, die im mitteldeutschen Gebiet angesiedelt sein könnte. Dass hochdeutsche Lyrica über mitteldeutsche Vorlagen ins Niederdeutsche gelangt sind, hat Thomas Klein belegen können (Thomas Klein: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland [Walther, Neidhart, Frauenlob], in: *ZfdPh* 106, 1987, S. 72–112).

<sup>76</sup> Wendler [Anm. 14], S. 177.

<sup>77</sup> Salmen [Anm. 9], S. 124.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Dass Oswald auch in anderen Fällen auf lokale Usancen reagiert und seine Lieder variiert haben könnte, ist u.a. für das Greifenstein-Lied (Kl 85) erwogen worden (vgl. Mück [Anm. 3], S. 293–297).

veränderten Text unterlegt worden ist, der dann in die gemeinsame Quelle von J und N kam.

\*

Mit diesen Unsicherheiten und Fragezeichen endet unser Beitrag zur Interregionalität. Was ist mit ihm gewonnen? Vielleicht soviel: Dass es lohnenswert ist, selbst bekannte Fälle eines interregionalen Austausches einer genauen Analyse von Text und Musik zu unterziehen, weil sich sowohl im Detail wie in der Gesamteinschätzung überraschende Einsichten ergeben, die unser Bild von der Tradierung der spätmittelalterlichen Liedkunst nicht gänzlich verändern, aber doch differenzieren, und dass diese Einzelstudie dringend um weitergehende Untersuchungen zu den weltlichen Liederbüchern ergänzt werden sollte.<sup>80</sup>

## ANHANG 1

### Kl 101 - Synoptische Edition der Versionen in A, J und N (mit Übersetzungen und Abdruck einer hypothetischen niederdeutschen Fassung)

#### Vorbemerkung:

Der hier vorgelegte synoptische Edition soll den Textvergleich der verschiedenen Fassungen erleichtern. Es handelt sich dabei um leicht korrigierte handschriftennahe Abdrucke (mit Interpunktion und aufgelösten Diakritika). Zur Kontrolle sei auf die oben angegebenen Faksimilia [Anm. 3-7] sowie die Arbeit von Mück [Anm. 1, hier: Bd. II., S. 105-108] verwiesen.

Im Fall der Handschrift A wurden ferner die wenigen signifikant abweichenden Lesarten von B und c angegeben.

An einigen Stellen wurden Textlücken ergänzt (sie sind im Abdruck durch eckige Klammer und Kursivdruck angezeigt); vgl. dazu auch die Erläuterungen unter dem Text.

Die hypothetische niederdeutsche Fassung ist das Resultat eines Gedankenspiels; sie hat in dieser Form nie existiert und dient lediglich dazu, den schreibsprachlichen Status des Rostocker Textes zu verdeutlichen. Für fachkundige Hilfe bei diesem Experiment bedanke ich mich herzlich bei Irmtraud Rösler, Rostock, die eine erste Übersetzung hergestellt und die nun abgedruckte Fassung einer kritischen Überprüfung unterzogen hat.

<sup>80</sup> Ein Projekt zu diesem Überlieferungstyp wird derzeit in Kooperation zwischen der Hochschule für Musik und Theater Rostock und der Universität Rostock vorbereitet.

Oswald von Wolkenstein  
Handschrift A

/W/ach auf mein hort! es leucht dort her  
von orient der liechte tag  
blick durch die brow / vermyñ den glantz,  
wie gar vein /blaw / des himels krantz  
sich mengt durch graw / von rechter  
schantz.  
Ich fürcht ein kurzlich jagen.

„Ich klag das mort, des ich nicht ger  
man hört die vogelin in dem hag  
mit heltem schal / erklingen schon.  
o nachtigal / dein speher don  
mir pringet qual / des ich nicht lon.  
unweiplich muss ich klagen.“

Mit urlob vort! deins hertzen sper  
mich wunt, seyð ich nicht bleiben mag.  
schuldiche not / mir trauren pringet.  
dein mündli rot / mich senlich zwinget  
der bitter tod / mich minder dringet.  
dorumb muoss ich verzagen.

V.1 Initiale fehlt A.

*Signifikante Lesarten der Hss. B und c:*  
1 es) such c; 3 plickt c; 4 vein blaw) ain  
plab c; 9 schal) hal B; 16 mündlin Bc; 18  
mich schaiden macht verzagen B

Lochamer-Liederbuch J

Wach auf mein hort! der leucht dort her  
von orient der liechte tag  
plick durch dy brow, vermyñ den glantz,  
by vein plöb ist des himels glantz,  
gemengt schon, mit rechter substanz.

ich fürcht, kürzlich es taget here.

Ich klag das mort, das ich nit mag.  
ich hör dy vogel vor der hag  
mit heler stym erklingen schon,  
fraw nachtigal mit irem süssen don.  
mich twinget gewalt, das ich sy muess lon,  
darvmb ich dick in sorgen staa.

Mit vrlaub, fraw, meins hertzen ein sper.  
mich wundert, das ich nit bleiben mag;  
schauden, lieb, mir trauren pringet;  
ir mündlein rot mich darczu twinget,  
der bitter tod mich von ir dringet.  
dar vmb muos ich verzagen.

Ich sings der allerliebsten, so ichs han,  
mit willen so gar on argen wan  
noch heur zu diesem newen iar:  
was ich dir wünsch, das werd dir war.  
ich wünsch dir tawsent gute jar,  
dy lassz ich dir, fraw, zu leeze.

Rostocker Liederbuch N

Wach uff mein hort! es lucht dort her  
von orient der lichte tag  
all dorch dy wolken dringen mag.  
weye fyn blaw ist des himels glantz,  
er kompt do her mit rechter schantz.

ich frucht, das kortzlich tage.

Ich klag das mort, das ich nicht mag.  
ich hore dye vogellin yn dem hag  
mit heller stim erklingen schon,  
fraw nachtigal mit yrem süssen don.  
mich zwinget gewalt, das ich mus lon,  
das mus ich sende clagen.

Mit orlaub, fraw, myns [ungen] hertzen spil,  
ich klage, nu ich nicht [lenger] bleiben wil.  
scheiden not myr trauren bringet;  
ir mündlein rot mich darczu czümmget,  
der bitter tod mich von ir dringet.  
hir ymme muos ich verzagen.

v. 7 und der Anfang von v. 8 fehlt (Blattbe-  
schnitt); Ergänzungen nach J; v. 12 Textlücke  
von etwa einem Buchstaben; nach Sinn er-  
gänzt (sende = senende); vv. 13 und 14 die ek-  
kig eingeklammerten Wörter sind metrisch  
und musikalisch überzählig.

Hypothetische niederdeutsche  
Fassung

Wak up myn schat! It lucht dor wör  
van orient de lichte dach  
all dorch de wolken dringen mach,  
wo fin blach is des hewen glast.  
he kommt dor her med warer schantz

ik frucht: it kortens dage.

Ik klage dat owele, dat ik enmach.  
ik hore de vageleken in deme hage  
med klaren stemme klingen schone,  
frou nachtegal med erem soten don.  
mij dringet wolt, dat ik se mot laten,  
dat mot ik senentliken klagen.

Med orlof, fer, myn [ungen] hartens spel  
ik klage, nu ik nich [lenger] bliwen wil.  
scheiden not my trauren bringet,  
er mündeken rot, my darro dringet,  
de bitter dot my van se dringet.  
darumme mot ich vortzagen.

ANHANG 2

Kl 101 – Synoptische Edition der Melodieversionen  
in A, J, N und N-Tenor

Dieser synoptische Abdruck orientiert sich an den oben angegebenen Faksimilia und den genannten Übertragungen. Zur besseren Lesbarkeit sind die mensuralen Notenwerte Brevis, Semibrevis und Minima in Halbe, Viertel und Achtel übertragen, alle Melodien sind im Violinschlüssel notiert.

Item aliud Canticum

N  
Tenor

N  
Wach

J  
Tenor

A  
[Wach] uff mein hort! es leucht dort her von o-ni-ent der liech-te tag

N  
Tenor

N  
Wach uff myn hort! es leucht dort her von o-ni-ent der liech-te tag

J  
Wach uff mein hort! der leucht dort her von o-ni-ent der liech-te tag

A  
blick durch die brow, ver-nym den glantz, wie gar vein blew des him-mels kranz

N  
Tenor

N  
all doch dy wol-ken drin-geu mag, wye fyn blew ist des him-mels glantz,

J  
plick durch dy bö, ver-nym den glantz, by vein plob ist des by-mels glantz,

A  
sich mengt durch gew von rech-ter schantz. Ich fürcht ein kurz-lich ta-geu.

N  
Tenor

N  
er kompt do her mit rech-ter schantz. Ich frucht, das kortz-lich ta-geu.

J  
ge-men-get schon, mit rechter sub-stantz. ich fürcht, kürz-lich es ta-get he-re.



A folgt der Edition durch Ivana Pelnar [Anm. 17], S. 71.

N-Tenor folgt der Edition bei Ranke, Müller-Blattau [Anm. 9], S. [73]; vgl. S. [105], fol. 35r.

In N hinzugefügte, nicht in der Handschrift stehende Töne sind in eckige Klammern gesetzt (vgl. oben S. 123)

Zum Handschriftenbefund und zu den Entscheidungen bei der Edition der letzten Zeile in J und N vgl. oben S. 121 f.