

Walther von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide

Leich, Lieder, Sangsprüche

15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage
der Ausgabe Karl Lachmanns

Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe
neu herausgegeben,
mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen
von

Thomas Bein

Edition der Melodien von Horst Brunner

De Gruyter

1. Ausg. 1827, Die Gedichte Walthers von der Vogelweide herausgegeben von KARL LACHMANN
2. Ausg. 1843, herausgegeben von KARL LACHMANN
3. Ausg. 1853, besorgt von MORIZ HAUPT
4. Ausg. 1864, besorgt von MORIZ HAUPT
5. Ausg. 1875, besorgt von KARL MÜLLENHOFF
6. Ausg. 1891, besorgt von KARL MÜLLENHOFF
7. Ausg. 1907, besorgt von CARL VON KRAUS
8. Ausg. 1923, besorgt von CARL VON KRAUS
9. Ausg. 1930, besorgt von CARL VON KRAUS
10. Ausg. 1936, mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und mit seinen Anmerkungen neu herausgegeben von CARL VON KRAUS
11. Ausg. 1950, unveränderte Ausg. von CARL VON KRAUS
12. Ausg. 1959, unveränderte Ausg. von CARL VON KRAUS
13. Ausg. 1965, aufgrund der 10. von Carl von Kraus bearb. Ausg. neu herausgegeben von HUGO KUHN
14. Ausg. 1996, völlig neubearbeitete Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, herausgegeben von CHRISTOPH CORMEAU

ISBN 978-3-11-017657-5

e-ISBN 978-3-11-029558-0

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

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.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Meta Systems GmbH, Wustermark
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

LUDWIG UHLAND

ZUM DANK FÜR
DEUTSCHE GESINNUNG POESIE UND FORSCHUNG
GEWIDMET

[Karl Lachmann 1843]

INHALT

Vorwort zur 15. Auflage	IX
Hinweise zu den Einleitungstexten	XIII
Einleitung (Text der 14. Aufl. von Christoph Cormeau mit Kürzungen und Erweiterungen von Thomas Bein)	XV
1. Konzept der Ausgabe und Kritik der Prämissen	XV
2. Charakteristik der Überlieferung	XVII
3. Prämissen der Neubearbeitung	XIX
4. Anordnung	XXII
5. Die Handschriften	XXV
6. Horst Brunner: Die Melodien Walthers	XLVI
7. Zur Einrichtung der Ausgabe	LV
8. Zur metrischen Form des Textes	LVIII
9. Zur sprachlichen Normalisierung	LIX
Die 15. Auflage und ihre Neuerungen (Thomas Bein)	LXV
1. Zur Revision der 14. Auflage	LXV
1.1. Editionstheoretische Grundsätze und ihre praktischen Umset- zungen	LXV
1.1.1. Die Fassungseditionen	LXVI
1.1.2. Zur Metrik	LXVIII
1.2. Der Textkritische Kommentar	LXXI
1.3. Die Erschließungshilfen	LXXII
1.4. Das Begriffsglossar	LXXV
1.5. Detailveränderungen gegenüber der 14. Auflage	LXXV
2. Abriss zu Leben und Werk Walthers von der Vogelweide	LXXVI
3. Abriss zur Editions-geschichte	LXXXIII
3.1. Der Anfang: Karl Lachmann	LXXXIII
3.2. Wirkungsmächtige Editionstraditionen	LXXXIV
Kurzgefasste Hinweise für die Benutzung	XCv
Text	1
Buch I	3
Buch II	123

Buch III	283
Buch IV	403
Anhang	465
1. Töne, die Walther in wenigstens einer Handschrift zugewiesen werden	467
2. Töne, die ohne namentliche Zuweisung, aber im Kontext von Stro- phen Walthers überliefert sind	524
3. Strophen in Tönen Walthers	533
3.a Strophen in Tönen Walthers mit fremder Autorzuschreibung .	533
3.b Namen- und kontextlose Strophen in Tönen Walthers	535
4. Strophen, für die Walthers Autorschaft in Erwägung gezogen wurde	559
Textkritischer Kommentar	567
Bücher I–IV	567
Anhang	679
Begriffsglossar	695
Verwendete Abkürzungen	711
Editionswissenschaftliches/philologisches Fachvokabular	713
Alphabetisches Strophenregister	717
Gesamtbibliographie (14. und 15. Auflage)	731

VORWORT ZUR 15. AUFLAGE

Nach rund zehnjähriger intensiver Arbeit schloss Christoph Cormeau im August 1995 die von ihm konzipierte 14. Aufl. ab. Es war ihm leider nicht mehr vergönnt, das Erscheinen des Buches im Frühjahr 1996 zu erleben.

Er hatte noch kurz vor seinem Tod dem Verlag mitgeteilt, dass er die weitere Betreuung dieser traditionsreichen Edition in meine Hände legt. Seitdem sind sechzehn Jahre vergangen. In den ersten Jahren diskutierte ich mehrere, teils konkurrierende Überlegungen, wie eine 15. Aufl. auszusehen hätte. Zusammen mit dem Verlag W. de Gruyter entstanden verschiedene denkbare Konzepte (zu danken habe ich Dr. Heiko Hartmann, Birgitta Zeller, Daniel Gietz und in der letzten Phase Dr. Jacob Klingner). Zunächst gab es die Idee, die 15. Aufl. in zwei Versionen erscheinen zu lassen, einmal als nur wenig kommentierte Studienausgabe und einmal als große Forschungsausgabe mit Textsynopsen auf Klappseiten und ausführlichen Kommentaren. Eine Zeit lang überlegten wir auch, dem Buch einen Datenträger mitzugeben, der ergänzendes Material (Faksimiles, Tonbeispiele etc.) enthalten sollte (vgl. Bein, 2002, 2005). Am Ende aber zeichnete sich ein anderes Konzept ab. Wirtschaftliche Überlegungen führten dazu, von einer sehr kostspieligen gebundenen Ausgabe mit Aufklappseiten Abstand zu nehmen. Aufgrund der schnelllebigen Entwicklung des IT-Marktes erschien die Idee einer Hybrid-Ausgabe mit einer CD/DVD/BluRay sehr bald nicht mehr zeitgemäß. Die Zukunft gehört zweifellos der webbasierten Edition, die nicht von schnell veraltenden physikalischen Datenträgern und proprietärer Software abhängig ist. Eine solche aber setzt ein grundsätzlich anderes Editions-konzept voraus als in dieser 15. Aufl. grundgelegt. Ich stand zwischenzeitlich vor der schwierigen Entscheidung, die Tradition der Lachmann-Ausgabe ganz zu verlassen und die Texte in anderer Anordnung und anderer Nähe zu den Handschriften zu edieren. Ich habe mich schließlich dazu entschlossen, meine textkritische Arbeit an Walther doch als 15. Aufl. der Lachmann-Edition zu konzipieren. Dabei spielte auch eine Rolle, dass Christoph Cormeau ursprünglich geplant hatte, seiner Edition einen textkritischen Kommentar mitzugeben. Seine schwere Krankheit verhinderte dies, sodass die Ausgabe ohne begleitende Erklärungen erscheinen musste. Kommentarmaterial aus Cormeaus Feder gab es nicht, wohl aber eine Reihe von Notizen, die wir, seine Mitarbeiter, im damaligen Editions-Team festgehalten hatten.

Die meisten Rezensenten von Cormeaus 14. Aufl. waren mit seiner Arbeit zufrieden (vgl. die Übersicht bei Scholz, 2005, S. 26f.; am kritischsten Okken, 1997 und Nellmann, 2000); beklagt wurde hin und wieder, dass manche Entscheidungen ohne Begründung geblieben seien. Solche Begründungen liefere ich nun nach. Die Über-

lieferung sämtlicher Töne wurde einer gründlichen Revision unterzogen und die Entscheidungen Cormeaus für eine Leithandschrift bzw. eine Leithandschriftengruppe wurden überprüft; in einigen Fällen schien mir ein Wechsel der Leithandschrift sinnvoll. Ferner habe ich alle Eingriffe (Konjekturen) Cormeaus diskutiert und diese Diskussion in kurzen Kommentaren abgebildet. Wo mir ein Eingriff nicht nötig schien, habe ich den kritischen Text der 14. Aufl. geändert und bin zur Leithandschrift zurückgekehrt. Selbstverständlich werden auch diese Veränderungen kommentiert, um den Benutzern der Textausgabe ein hohes Maß an Transparenz zu bieten. Es ist nun zu hoffen, dass Detailentscheidungen Cormeaus besser verständlich werden, genauso wie meine eigenen, von Cormeau abweichenden – was einer fairen und sachgerechten Auseinandersetzung zuträglich sein sollte.

Ich habe mich also grundsätzlich mit dem editorischen Weg, den Lachmann begonnen und den Cormeau mit der 14. Aufl. zu einem vorläufigen Ende gebracht hatte, einverstanden erklärt. Das bedeutet:

- Die Reihenfolge der Texte orientiert sich nach wie vor an Lachmanns Buch-Einteilung, die mit der Überlieferungsdichte der Texte zu tun hat (Näheres dazu im Einleitungsteil von Cormeau unter Nr. 4).
- Ich bin grundsätzlich der Ansicht (wie alle Herausgeber in dieser Traditionslinie), dass die editorische Arbeit an Walther (und eigentlich an allen historischen, nicht autorisierten Texten) nicht im bloßen Abdruck der Handschriften bestehen darf, sondern dass zumindest ein kleiner Schritt über die Handschriften hinaus getan werden soll, um auf der einen Seite eindeutige Fehler zu korrigieren und auf der anderen Seite – freilich höchst skrupulös und weit entfernt von der Konjekturnlust eines Carl von Kraus – ein Stück weit durch den Überlieferungsprozess verloren gegangene literarische Kultur zu rekonstruieren (dazu zählen u.a. Eingriffe aus metrischen, grammatikalischen und semantischen Gründen).

In einer Hinsicht aber unterscheidet sich die 15. Aufl. deutlich von ihrer Vorgängerin: Von Karl Lachmann (1827) bis Hugo Kuhn (1965) zeichnete sich die Editions-tradition dadurch aus, dass, ungeachtet weitreichender Varianz, jeder Ton nur in einer einzigen Fassung herausgegeben wurde. Hinter dieser Praxis standen grundsätzliche literaturtheoretische Annahmen, vor allem die, dass ein Autor nur *einen* Text autorisiert und dass der Editor sich diesem anzunähern habe. Cormeau sah zwar, dass viele Töne in unterschiedlichen Fassungen überliefert worden sind und dass in den meisten Fällen nicht zu entscheiden ist, welche Fassung ursprünglicher oder ‚besser‘ ist (dies formulierte er entsprechend in seinem Herausgeberapparat). Eine editorische Konsequenz zog Cormeau allerdings bis auf ganz wenige Fälle, in denen etwa eine *Strophe* in zwei Fassungen abgedruckt wurde (z.B. 62 IV, etwas anders gelagert: 81), nicht. Diese Zurückhaltung erschien mir schon damals nicht glücklich. In dieser 15. Aufl. werden an zahlreichen Stellen Fassungseditionen als

bedeutende Neuerung eingeführt – allerdings nicht mechanisch überall dort, wo Mehrfachüberlieferung vorliegt. Wie Detailentscheidungen, so geht auch einer Fassungsedition ein hermeneutischer Akt voraus. Ich greife nur dann zum Mittel der Mehrfachedition, wenn sich sinnrelevante Varianzen ausmachen lassen (Näheres dazu findet sich unten im Abschnitt ‚Die 15. Aufl. und ihre Neuerungen‘). Selbstverständlich wird auch hier eine Begründung im Textkritischen Kommentar formuliert.

Und in einer weiteren Hinsicht bietet diese Ausgabe Neues: Lachmanns Textausgaben zeichnen sich durch einen Verzicht auf Kommentar und Verständnishilfe aus. Lachmann arbeitete für seinesgleichen, nicht für Studenten oder Liebhaber. Wer Lachmanns Entscheidungen nicht verstand, gehörte ohnehin nicht zur Führungsriege des Faches. Grundsätzlich änderte sich das strenge und ‚nackte‘ Bild der Ausgabe auch unter den Nachfolgern von Lachmann (Moriz Haupt, Karl Müllenhoff, Carl von Kraus und Hugo Kuhn) nicht, wenn auch Carl von Kraus mit seinen begleitend zur Textausgabe erschienenen ‚Untersuchungen‘ wichtige und scharfsinnige Kommentare zum Verständnis der von ihm oft über Gebühr manipulierten Texte lieferte. Die Textausgabe selbst aber blieb bis zur 15. Aufl. frei von erschließenden Hilfen für die Benutzer. Eine Edition, die sich auch an Studierende richtet und als Lektürebasis in Universitätsseminaren Verwendung finden soll, kann heutzutage aber nicht mehr auf Verständnishilfen verzichten. Solche Hilfen können in einer parallelen neuhochdeutschen Übersetzung bestehen, aber dafür habe ich mich nicht entschieden. Statt dessen folgen auf jeden Ton ‚Erschließungshilfen‘, die ‚false friends‘, schwer zu identifizierende Wörter, komplizierte Syntax u.ä. kurz erläutern. Ein im Anhang beigegebenes Glossar zu Schlüsselwörtern des Minnesangs und der Sangspruchdichtung ergänzt diese Hilfen.

Die 15. Aufl. hat also weitreichende Ergänzungen erfahren, die den Umfang des Buches erheblich vergrößern. Um die Edition noch einbändig erscheinen lassen zu können, musste auf den Herausgeberapparat der 14. Aufl. verzichtet werden. Diese Entscheidung ist mir nicht leicht gefallen. Eine Beibehaltung hätte aber auch erforderlich gemacht, seit der 14. Aufl. neu erschienene Walther-Editionen bzw. Teileditionen (siehe dazu unten die Ausführungen zur Editions-geschichte) in den Herausgeberapparat neu einzupflegen – und dies hätte den Umfang noch zusätzlich vergrößert.

Die Arbeiten an der 15. Aufl. haben sich länger hingezogen als geplant. Dies lag nicht zuletzt daran, dass Anträge auf Förderung der editorischen Arbeit von den Gutachtern zwar positiv eingeschätzt wurden, es aber letzten Endes aufgrund zu geringer Fördermittel doch nicht zu einer Unterstützung kam. Ich musste von daher mit einer schmalen personellen Decke auskommen.

Über die Jahre waren verschiedene Hilfskräfte und Mitarbeiter an den Arbeiten beteiligt. Ich danke insbesondere Elmar Willemsen, Esther Ehlen, Stefanie Weber, Annette Hoppe, Sabine Durchholz und Ellen Extra (geb. Uherek); in den letzten

zwei Jahren haben mich Judith Neugebauer (geb. Breuer) und Dörte Meeßen mit viel Elan und Sachverstand unterstützt; ein besonderer Dank gilt Jens Burkert, mit dem ich sehr intensiv und detailliert viele textkritische Probleme diskutieren konnte (und auch so manche Korrektur von Druck- und Flüchtigkeitsfehlern geht auf seine wache Beobachtung zurück).

Ich danke ferner einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen, die mich auf Druckfehler in der 14. Aufl. aufmerksam und Anregungen zu Verbesserung des Erscheinungsbildes und der Benutzbarkeit der Ausgabe gemacht haben (namentlich möchte ich nennen: Horst Brunner, Jens Haustein, Nikolaus Henkel, Ralf-Henning Steinmetz, Peter Kern, Ulrich Müller (†), Eberhard Nellmann (†), Helmut Tervooren).

Schließlich bedanke ich mich herzlich beim Verlag De Gruyter für eine stets konstruktive Zusammenarbeit.

Ich hoffe, dass mit dieser 15. Aufl. sowohl der textkritischen Forschung als auch der Vermittlung von Walthers Textkunst gedient ist.

Aachen, im Januar 2013

Thomas Bein

HINWEISE ZU DEN EINLEITUNGSTEXTEN

Da diese 15. Aufl. – wenn auch mit zahlreichen Erweiterungen und Veränderungen – an die 14. anschließt und deren Grundprämissen (Anordnung der Töne, Leithandschriftenprinzip, Normalisierung u.a.) übernimmt, ist es sinnvoll, die Einleitung von Christoph Cormeau hier erneut wiederzugeben (nicht aber mehr sein Vorwort). Der Wortlaut bleibt weitgehend unverändert; Streichungen und Ergänzungen, die mit Blick auf die Veränderungen in der 15. Aufl. nötig waren, sind entsprechend gekennzeichnet (bei der Handschriftenbeschreibung findet sich etwa eine Ergänzung im Zusammenhang mit dem neugefundenen Brünner Walther-Fragment; und da der Herausgeberapparat in der 15. Aufl. nicht mehr übernommen und fortgesetzt wird, entfallen entsprechende Erläuterungen dazu).

Die Bibliographie in Cormeaus altem Einleitungsteil wird dort herausgenommen und – um zahlreiche neuere Titel ergänzt (die sich in der Hauptsache auf die textkritischen Kommentare und Erschließungshilfen beziehen) – an das Ende des Buches gesetzt. Das 6. Kapitel der alten Einleitung (Horst Brunner: Die Überlieferung der Melodien) ist vollständig durch einen neuen, umfangreicheren Text von Horst Brunner ersetzt worden.

Auf diesen modifizierten, alten Einleitungsteil folgt ein neues Kapitel mit dem Titel ‚Die 15. Auflage und ihre Neuerungen‘. Hier finden sich drei größere Teile: 1. Zur Revision der 14. Auflage (mit Informationen zu den Fassungseditionen, dem Textkritischen Kommentar, den Erschließungshilfen, Glossaren u.ä.); 2. Abriss zu Leben und Werk Walthers von der Vogelweide; 3. Abriss zur Editions-geschichte.

Im Anschluss werden die ‚Benutzerhinweise‘ aus der 14. Aufl. mit kleinen Veränderungen wieder abgedruckt.

Der Editionsteil ist in seiner Struktur (Reihenfolge und Nummerierung der Töne) unverändert geblieben. Es finden sich allerdings viele textkritische Veränderungen, die von kleinen, punktuellen Korrekturen bis hin zu Fassungseditionen reichen. Auf jeden Ton folgen Erschließungshilfen. Im Anschluss an den Editionsteil finden sich die neuen textkritischen Kommentare mit Informationen zur Überlieferung und zu textkritischen Entscheidungen. Ebenfalls neu ist ein Glossar, das Schlüsselwörter des Minnesangs und der Sangspruchdichtung aufführt und kommentiert. Das alte Verzeichnis der Strophenanfänge (geordnet nach Reimsilben) wird nun – wie heute allseits üblich – durch ein nach dem Anfangswort der ersten Verszeile alphabetisiertes Register ersetzt. An das Ende des Buches ist nun die Bibliographie gerückt, die alte Titel (aus der 14. Aufl.) und neue enthält.

EINLEITUNG

[Gekürzter Text von Christoph Cormeau aus der 14. Aufl.
(Rechtschreibung nicht verändert), mit Erweiterungen von Thomas Bein,
kursiv in [] gesetzt]

1. Konzept der Ausgabe und Kritik der Prämissen

Karl Lachmann hat sein Konzept der Textherstellung nicht in geschlossenem Zusammenhang erläutert, schon gar nicht die allgemeinen Prämissen. Nur aus den verstreuten knappen Erläuterungen in den Anmerkungen und aus dem Ergebnis seiner Kritik kann seine Leitlinie erschlossen werden. Er wollte „den reichsten und vielseitigsten unter den liederdichtern des dreizehnten jahrhunderts in würdiger gestalt wieder erscheinen [] lassen“ (Vorrede 1843, S. V). Das schloß zwei Zielpunkte ein, ein möglichst authentisch abgegrenztes Œuvre und eine Textherstellung nach den von ihm maßgeblich bestimmten Methoden kritischer Edition. [...] In der Abgrenzung des Œuvres hielt er sich eng an die Zuschreibung der Handschriften. Nur ganz wenige Einzelstrophen der alten Sammlungen A, B und C sprach er Walther ab und übergang sie. Wo er darüber hinaus aus verschiedenen Gründen Zweifel an der Echtheit hatte, notierte er diese in den Anmerkungen und modifizierte den Grad seines Vertrauens in die Zuschreibung sonst nach der Breite und Zuverlässigkeit der Überlieferung (dazu unten ‚4. Anordnung‘). Den Randbereich der Zuschreibung, der ihn nicht überzeugte (vor allem die Sonderstrophen aus E), druckte er in den Anmerkungen mit ab.

Auch in der Textherstellung verfuhr er nicht schematisch. Er bildete sich zwar ein Urteil über Qualität und Verwandtschaft der Handschriften und vertraute letztlich der ältesten Sammlung A bevorzugt, danach erst B und C. Zwischen genereller Einschätzung der Handschriften und Einzelfall traf er aber in der Regel eine aus den Gegebenheiten der Strophe oder des Tones begründete Entscheidung. Zur Begründung stützte er sich auf sprachliche und metrische Regularitäten, stilistische und poetologische Argumente aufgrund von Vergleichsmaterial und auf zurückhaltendes ästhetisches Urteil. Freilich suchte er hinter den vorliegenden Zeugen den *einen* Archetyp, von dem sie ausgingen, und kombinierte dazu Lesungen verschiedener vertrauenswürdiger Handschriften. Aber er entfernte sich nur ungerne von einem bezeugten Wortlaut und schlug zusätzliche Besserungen lieber in den Anmerkungen vor. Sein Walther-Bild addiert kritisch die gesamte Überlieferung, geht aber nur wenig über diese Synthese hinaus, sondern hält lieber noch Quellen und eigenes Urteil auseinander.

Carl von Kraus war in seiner Überarbeitung der Texte für die 10. Ausgabe sehr viel radikaler. Zwar ließ er, anders als in ‚Des Minnesangs Frühling‘, Lachmanns Anordnung der Lieder, die auf der Überlieferung aufbaut, unangetastet, er machte aber jetzt die Athetesen (außer den Strophen, die eher dem Truchseß von St. Gallen zuzuweisen sind [106,17–108,14], 6 mehrstrophige Töne und 24 Einzelstrophen) durch Randkennzeichnung deutlich. Daneben stellte er nun die Texte mit übergroßem Vertrauen in die Gültigkeit der erschlossenen sprachlichen, formalen und ästhetischen Regeln her. Wo sich die handschriftliche Basis gegen diese Kriterien spergte, konjizierte er vielfach. Weit mehr noch als Lachmann – nicht in der theoretischen Reflexion, sondern in der Praxis der Kritik – setzte sich von Kraus einen authentischen Walther-Text zum Ziel und hielt ihn für die Kritik auch erreichbar, selbst um den Preis der Rekonstruktion. [...] Aber auch an Lachmanns Ausgangsprämissen sind Korrekturen nötig. Das Modell seiner Textkritik impliziert zwei Voraussetzungen, deren Gültigkeit von den historischen kulturellen Gegebenheiten abhängt: die Vorstellung eines – aus Gründen der Wahrheit oder der Kunst – authentischen Textes, der, einmal fixiert, nicht mehr verändert werden soll und den die schriftliche Tradition in treuer Dienstbarkeit des Abschreibers bewahrt, und die Annahme einer in sich geschlossenen schriftlichen Weitergabe von einem (verlorenen) Ausgangspunkt bis zu den (erhaltenen) späteren Zeugen. Nach dem heutigen Kenntnisstand entsprechen beide Prämissen nicht den historischen Gegebenheiten der volkssprachlichen Literatur der Epoche.

Die neu erworbene Schriftlichkeit hat zu dieser Zeit die kulturelle Praxis noch nicht so umgestaltet, daß sie der Schriftkultur neuzeitlicher Jahrhunderte entspräche.¹ Literatur ist noch nicht eine Sphäre für sich, sondern sie lebt eingebunden in gesellschaftliche Vollzüge. Der mündliche Vortrag bestimmt sie noch mindestens ebenso wie die schriftliche Fixierung, sie existiert in einer Zwischenlage zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In diesem kulturellen Milieu ist der Text keine unveränderliche Größe, und so zeigt der mittelalterliche Literaturgebrauch in der Handschrift generell nur begrenzt Respekt vor der einmal gefundenen Textgestalt. [...] Das gilt nun in besonderem Maß für Gattungen wie Liedkunst und Sangspruch, die vorab für die Aufführung bestimmt sind. Selbst wenn die Aufzeichnung der Texte sehr früh einsetzte, steht sie für den Zeitgenossen im Rahmen der Erfahrung, daß erst die Melodie dazu und die Aufführung mit ihren pragmatischen Momenten wie Gestik u. a. diesen zum „Œuvre“ (Zumthor²) machen. Aus verallgemeinerbaren Beobachtungen aber ist zu schließen, daß dem Vortrag immer eine gewisse Variabilität eigen ist. Das heißt für den literarischen Text, daß seine ur-

¹ Als Versuch, die kulturelle Eigenart der Epoche zusammenfassend zu charakterisieren, jetzt Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

² Zum Gebrauch des Begriffs in diesem speziellen, auf die Aufführung zielenden Sinn vgl. z. B. Paul Zumthor: *La lettre et la voix. De la ‚littérature‘ médiévale*. Paris 1987; deutsch: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*. München 1994.

sprüngliche Existenzform nicht auf die endgültige Gestalt, sondern auf einen Raum von Variation – Anpassung des Wortlauts, Auswahl, Ergänzung als Reaktion auf veränderte Situationen – ausgerichtet ist. Diese generellen Bedingungen für Literatur und für Lied und Sangspruch im besonderen müssen auch bei Walthers Liedern veranschlagt werden. Sie geben vor, wie die Eigenart der handschriftlichen Quellen zu bestimmen und zu werten ist.

2. Charakteristik der Überlieferung

Die Überlieferung der Lieder und Sangsprüche Walthers ist sehr viel breiter als die des vorausgehenden und vor allem des nachfolgenden Minnesangs. Mit Walther sind eher zwei ebenfalls herausragende Gestalten der folgenden Liedgeschichte, Neidhart und Frauenlob, vergleichbar. Über die Handschriften gibt der Abschnitt ‚5. Die Handschriften‘ unten im einzelnen Auskunft, hier geht es zunächst um das allgemeine Profil der Bezeugung.

32 Handschriften oder Fragmente enthalten Strophen entweder unter Walthers Namen oder solche, die ihm in der Parallelüberlieferung zugeschrieben werden. Die Mehrzahl der Zeugen (17) gehören zur Streuüberlieferung, die nur einzelne Texte bewahrt hat, 12 stellen größere Sammlungen unterschiedlichen Charakters dar, oder die erhaltenen Fragmente geben doch wenigstens Anhaltspunkte, daß sie Teile solcher Sammlungen waren. Der Schwerpunkt liegt auch hier wie generell für den Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts bei den großen alemannischen Sammelhandschriften A, B und C; vor allem die Manessische Liederhandschrift C enthält die umfangreichste Walther-Sammlung überhaupt, die auch das größte Autorcorpus in diesem Hauptbuch des Minnesangs darstellt. Den Strophenbestand von C ergänzt nur die Würzburger Liederhandschrift E um eine nennenswerte Anzahl von Strophen, für die die Verfasserschaft Walthers jedoch meist angezweifelt wird. Das heißt: Abgesehen von den 3 Strophen in den ‚Carmina Burana‘ (M), die an Walthers Lebenszeit heranreichen, setzt die auf uns gekommene Tradierung (mit A) erst Jahrzehnte nach seinem Tod ein. Die Textzeugen konzentrieren sich auf das letzte Viertel des 13. und das 14. Jahrhundert, nur mit einigen Sangsprüch-
tönen wird Walther als einer der alten Meister an den sich neu formierenden Meistergesang weitergegeben. Unsere Quellen sind also schon durch eine beachtliche Zeitspanne vom Autor und von der aktuellen Aufführungspraxis oder Lektüre entfernt.

In der Verbreitung der Texte ist keine der hochdeutschen Regionen ausgespart, was angesichts des von Walther selbst in seinen Sangsprüchen genannten Wirkungsradius auch der Erwartung entspricht. Auch in den niederdeutschen und sogar niederländischen Bereich (Hs. s) ist eine starke Ausstrahlung festzustellen. Jedoch bleiben einige Auffälligkeiten. Die Dominanz des alemannischen Südwestens ist wohl als gattungsbedingt zu werten. Dagegen überrascht etwas, wie wenig der bairi-

sche Südosten zur Tradition eines Autors beigetragen hat, dessen Heimat und bevorzugte Wirkungsstätte in dieser Region gesucht werden: Nur ein Fragment einer Liedsammlung (G) und drei Zeugen der Streu- oder Auswahlüberlieferung (M, L, N), stammen dorthier, wenn man von Vermutungen über Vorstufen von A und BC absieht. Auch der hessisch-thüringische Raum ist, verglichen mit Walthers eigenen Aussagen über seine Tätigkeit, wenig beteiligt.

Grundlegend verändert hat sich das Bild der Überlieferung, wie es sich für Lachmann darstellte, durch die später gefundenen, durch Carl von Kraus für die Ausgabe ausgewerteten Fragmente. Erst in jüngster Zeit entdeckte die überlieferungsgeschichtliche Forschung, insbesondere nachdem Thomas Klein die Herkunftsbestimmung mehrerer Fragmente korrigierte, einen weiteren Überlieferungsschwerpunkt im mitteldeutsch-niederdeutschen Raum nördlich des genuinen Geltungsbereichs der hessisch-thüringischen Schreibsprache und vor allem östlich der Weser.³ Vier Fragmente (O, U, w, Z) schreiben die Texte zwar in einer mitteldeutschen Schreibsprache, aber die Schreiber sind niederdeutscher Herkunft und machen einen entsprechenden Einfluß bemerkbar. Welche Höfe und Schreiborte dafür heranzuziehen sind, darüber ist noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Das Verhältnis Walthers zur Schriftlichkeit seiner Lieder kann nur Gegenstand von Vermutungen sein. Sie hätte für ihn in erster Linie eine Dienstfunktion für die mündliche Realisierung in der Aufführung. Wo die Vortragsrealität noch miterlebt wird, bleibt der lesbare Text sekundär.

Die Mehrzahl der Quellen, die auf uns gekommen sind, zeigen jedoch einen anderen Grad von Literarizität. Nur Z, die neuimierten Fragmente M und N und die späte Handschrift t zeigen noch eine direkte Verbindung von Texten und Melodien (vermittelt auch die Leichkontrafaktur in J), wenige andere Handschriften (U, O) erleichtern durch metrische Korrektheit oder Strophengliederung die Umsetzung in eine vielleicht noch mögliche Gesangspraxis, die meisten anderen Zeugen erwecken eher den Eindruck, daß die Texte in den Vordergrund rücken und das Empfinden für die Sangbarkeit im Schwinden ist. Andererseits lassen sich aber an den Handschriften die Grundlinien des Zusammenwachsens von Sammlungen mit thematischen und formalen Ordnungsgesichtspunkten ablesen, wie auch immer die vorausgehenden Quellen – Liederhefte oder -rollen, Einzelblätter – ausgesehen haben mögen. Textgestalt und Sammelkonturen rücken nun bestimmte Handschriften in eine enge Beziehung zueinander. Schon Lachmann wußte, daß B und C

³ Gisela Kornrumpf: Einführung. In: Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide aus der Würzburger Handschrift 2^o Cod. Ms. 731 der Universitätsbibliothek München. Bd. I Faksimile. Wiesbaden 1972, S. 9–19; dies.: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: Wolfram-Studien 10. Cambridger ‚Frauenlob‘-Kolloquium 1986, hg. v. Werner Schröder. Berlin 1988, S. 26–50, vor allem 44 f.; dies.: Walthers ‚Elegie‘. Strophenbau und Überlieferungskontext. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Colloquium 1988, hg. v. Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 147–158; Thomas Klein: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland (Walther, Neidhart, Frauenlob). ZfdPh 106, 1987, S. 72–112.

sowie A und C streckenweise einen so gut wie übereinstimmenden Text tradieren, und gab ihnen dann für die Kritik „nur Eine Stimme“ (Anm. zu 3,1). Seit Wilhelm Wilmanns sind diese Vorlagenzusammenhänge genauer eingegrenzt worden, und es haben sich für die einzelnen Komplexe die Bezeichnungen *AC, *BC, *EC eingebürgert.⁴ Gemeint ist damit, daß die entsprechenden Texte in den Handschriften A und C, B und C usw. auf gemeinsame Vorstufen zurückreichen, wenn diese auch nicht als unmittelbare (verlorene) Vorlagen für die erhaltenen Abschriften zu denken sind. Die Gemeinsamkeit umfaßt dabei nicht nur den Wortlaut der Texte, sondern auch Strophenfolgen, -anzahl und ansatzweise Ordnungsgesichtspunkte. Im einzelnen sind diese überlieferungsgeschichtlichen Hypothesen mit vielen Unsicherheiten belastet, zwei allgemeine Folgerungen aber sind hinreichend gesichert: daß zwischen den wichtigen alemannischen Handschriften Familienzusammenhänge bestehen und daß diese auf eine gewisse Strecke als eine geschlossene schriftliterarische Tradition anzusehen sind.

Ein vergleichbarer Zusammenhang läßt sich nun auch in der Gruppe erkennen, deren vorwiegend mitteldeutsch-niederdeutsche Lokalisierung erst neuerdings entdeckt wurde, auch wenn durch Fragmentierung und Verlust der Sammlungen die Konturen sehr viele Fehlstellen enthalten. Dieser Überlieferungskomplex, in den O, U, w gehören und in den entfernt die Jenaer Liederhandschrift J einbezogen ist, hat nun eine wie immer geartete Verbindung in den östlichen hochdeutschen Raum, wie die Weimarer (F) und Würzburger Liederhandschrift (E) zeigen. Auch zu dieser Sammeltradition hatten die Redaktoren von C Zugang, wie der Teil der Waltherstrophen in C, der auf den Komplex *EC zurückgeht, dokumentiert. Das gibt der Sammlung in der Manessischen Handschrift ihren außerordentlichen Rang. Auf dieser Quellengegebenheit hat die kritische Wertung der handschriftlichen Fassungen aufzubauen.

3. Prämissen der Neubearbeitung

Als Folgerung aus der Überlieferungssituation ist jede Handschrift und ihr Text unter folgenden drei Aspekten zu betrachten:

- Die Handschriften sind Zeugen eines schriftliterarischen Traditionsprozesses, in dem Texte durch Abschreiben in einer kontinuierlichen Traditionskette weitergegeben wurden, wie dies die Lachmannsche Textkritik voraussetzte. Bei aller Sorgfalt, die die großen Liederhandschriften prägte, haben die Handschriften

⁴ Wilhelm Wilmanns: Zu Walther von der Vogelweide. ZfdA 13, 1866/67, S. 217–288; Wilhelm Wilmanns: Walther von der Vogelweide. Bd. 2: Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide. 4., vollständig umgearb. Aufl. besorgt v. Victor Michels. Halle 1924, S. 20–39; Franz-Josef Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung mittelhochdeutscher Lyrik. Tübingen/Basel 1995 (Bibl. German. 32), S. 208–256.

- damit teil an der Varianz und den typischen Fehlern, die für den Abschreibevorgang geläufig sind. Die Fehler sind durch vergleichende Kritik größtenteils zu erkennen und zu bessern. [...]
- Die Handschriften bezeugen Varianten des Textes, die nicht sicher auf einen handschriftlichen Archetyp zurückzuführen sind, sondern in den Übergangsbereich zwischen mündlicher Variabilität und schriftlicher Fixierung zurückreichen. Das betrifft sowohl einzelne Formulierungen wie Strophenanzahl und -reihenfolge. Aller Wahrscheinlichkeit nach umfassen die Varianten Akzentuierungen, die auf den namentlich beanspruchten Autor, aber auch auf unbekannte Nachsänger und Bearbeiter in Wort und Schrift zurückgehen können, die bald als Dichter und Vortragskünstler mehr an die Seite des Autors, bald als Sammler und Liebhaber mehr an die Seite des Publikums zu rücken sind. [...]
 - Die Handschriften sind schließlich Zeugen eines sich ständig verdichtenden intertextuellen Bewußtseins. Nach dem Ausweis einiger eindeutiger (81) oder mit guten Gründen vermuteter (11⁵, 90) Beispiele gab es schon im ursprünglichen Aufführungskontext sängerische Interaktion, die direkte Bezugnahme auf Lieder anderer Sänger. Diese präsente Erinnerung im Genre, mit der Sänger in der Aufführung spielen können, verwandelt und verdichtet sich, wenn schriftlich aufgezeichnete Texte simultan präsent sind. Die entstehenden Sammlungen erzeugen selbst einen immer größeren Kontext, der auf die textliche Verfestigung der Liedtradition zurückwirkt. [...] Ordnungsgesichtspunkte, Zuschreibungsüberschneidungen und andere Beobachtungen in den großen Sammlungen zeigen deutlich, daß ‚Dichterbilder‘ entstehen [...] Die Handschriften überliefern uns die Texte immer nur im Spiegel ihrer Rezeption, d.h. in einem sich wandelnden dialogischen Verhältnis, nicht in einer passiven Dienstbarkeit.

Der Text, der der Kritik aus diesen Quellen erreichbar ist, ist nicht das authentische Werk Walthers nach neuzeitlichen Begriffen, sondern das Abbild des Œuvres in der Rezeption, dessen Konturen im Kern bald schärfer, bald weniger scharf, zum Rand hin immer undeutlicher, im Genretypischen verfließend sind. Ich möchte ihn nicht einen Arbeitstext nennen, weil der Begriff dahingehend verstanden werden kann, daß eine letzte erreichbare Stufe erst vom Leser hergestellt werden soll. Der Herausgeber bietet einen fertigen Text auf der Grundlage seiner Kenntnisse und Beurteilung an, doch dieser will immer als offener Text vor dem Hintergrund von Variabilität und historischer Schichtung, der sich in Lesarten, Parallelversionen und Überlieferungshinweisen niederschlägt, gelesen werden, und zugleich sollen dem Leser die Materialien geboten werden, die ihm ein eigenes Urteil ermöglichen und die die Entscheidungen des Herausgebers überprüfbar machen. [*Diese Maxime Cor-*

⁵ Max Schiendorfer: Beobachtungen zum Aufbau der Minnesanghandschriften sowie ein editorisches Konzept. Das Beispiel Ulrich von Singenberg. *ZfdPh* 104, 1985, S. 18–51, vor allem 44–47. Vgl. auch zu 82 ders.: Handschriftliche Mehrfachzuweisungen: Zeugnis sängerischer Interaktion im Mittelalter? In: *Euph.* 79, 1985, S. 66–94, vor allem 69–71.

meaus wird in der vorliegenden 15. Aufl. editorisch deutlich stringenter durch zahlreiche Fassungseditionen umgesetzt. Th.B.]

[...] Der Text [der 14. Aufl.] ist nun nach einem modifizierten Leithandschriftenprinzip hergestellt. Die Fassung basiert jeweils auf einer oder auf mehreren Leithandschriften, wenn als Ergebnis der Recensio vorausgesetzt werden kann, daß diese eng miteinander verwandt sind, also zusammen einen Überlieferungsstrang bilden und mit guten Gründen einen gemeinsamen Ausgangspunkt der schriftlichen Tradition vermuten lassen. In diesen Fällen wird zwar auch soweit wie möglich einer Handschrift die Präferenz gegeben; soweit aber Besserungen nötig sind, werden sie nach der/den weiteren Leithandschrift(en) vorgenommen, ohne daß diese als Eingriffe des Herausgebers graphisch hervorgehoben werden. (Der Apparat gibt aber selbstverständlich im Rahmen der unten 7.–9. dargelegten Regeln die Varianten aller Handschriften an.) Besserungen, die aufgrund anderer als der Basishandschriften vorgenommen wurden, sind dagegen im Text ebenso wie Konjekturen ohne handschriftliche Grundlage graphisch als Eingriffe des Herausgebers gekennzeichnet.

Die Wahl der Leithandschrift(en) erfolgte aufgrund einer für jeden Ton getrennt durchgeführten Ermittlung und Beurteilung der Überlieferungslage. Dabei wurde jeweils neu ohne Präferenz für einzelne, etwa die älteren Zeugen, die Handschriftenkonstellation bestimmt und die nach allen Kriterien überzeugendste Textbasis gewählt. Die Wahl wurde für Lied- und kurze Spruchtöne einheitlich getroffen, so daß in der Regel die gleiche handschriftliche Grundlage für die Einheit gilt (anders z.B. in 44, wo mechanischer Verlust der Strophe I in O anzunehmen ist). Strophenzahl und -folge gingen als Kriterien in die Entscheidung mit ein. [...] Bei vielstrophigen Spruchtönen, die ohnehin nicht als genuine Einheit zu betrachten sind, mußte dieses Verfahren modifiziert werden. Hier wurde möglichst für zusammenhängende Komplexe die gleiche Basis gewählt, und in der Strophenfolge wurden die von den Haupthandschriften gebildeten Strophenreihen möglichst weitgehend reproduziert [...]. Soweit zu einem Ton Strophen über den Bestand der Leithandschriften hinaus überliefert sind (meist in jüngeren Handschriften, vor allem E), werden diese nach dem Kernbestand aufgrund der für sie vorhandenen, in der Regel singulären Überlieferung [bzw., in der 15. Aufl. im Kontext von Fassungseditionen] ediert.

Wo die Varianten über vereinzelte Akzentsetzung hinausgehen und sich deutlich zu einer – von wem auch immer – intendierten anderen Fassung zusammenschließen, werden unterschiedene parallele Versionen geboten. [...]

Die Neuauflage hält sich an die Zuschreibung der Handschriften und nimmt keine Athesen vor. Das heißt nicht, daß es im Einzelfall keine guten Gründe für solche geben könnte. Jedoch ist die Leitlinie die historische Walther-Rezeption der großen Sammelhandschriften. Mit Rücksicht darauf und in Kenntnis dessen, daß das Sammelprinzip des Autorcorpus sich erst im Verlauf der Verschriftlichung herausgebildet hat und nur eine bestimmte Zeit in Geltung war, mußte die scharfe

Abgrenzung der früheren Auflagen zu den Strophen in Anmerkungen, der Vorrede (Unechte Lieder) und dem von Carl von Kraus in der 8. Ausgabe zugefügten Abschnitt ‚Neue Lieder und Sprüche‘ modifiziert werden:

Zu den Tönen im Hauptteil, die Walther zugeschrieben werden, sind alle zugehörigen Strophen gestellt, auch wenn sie nur in jüngeren Handschriften bezeugt sind und spätere Zusätze sein mögen. Alle anderen Strophen sind im neukonzipierten Anhang ediert, der insbesondere alle Strophen enthält,

- die Walther in wenigstens einer Handschrift zugeschrieben werden, auch wenn andere Handschriften eine andere Zuordnung geben und sich die Forschung überwiegend dieser anderen Zuweisung angeschlossen hat,
- die ohne Namensnennung, aber im Kontext von für Walther bezeugten Tönen überliefert sind,
- die in Spruchtonen Walthers abgefaßt und ohne Namen überliefert sind bis zur Kolmarer Handschrift (t), die dem meistersingerlichen Prinzip folgt, die Urheber der Töne, d. h. von Melodie und metrischem Schema, zu nennen, darunter auch Walther, zugleich aber noch früh bezeugte Texte überliefert (vgl. 11).
- [*Neu in der 15. Aufl.: Strophen in Tönen Walthers mit fremder Autorzuschreibung. Ein gewisses Problem stellen die Töne 110–114 dar, denn sie sind in E eindeutig Walther zugewiesen und müssten insofern eigentlich im Hauptteil der Edition erscheinen; um die Tonzählung dort aber nicht zu gefährden, habe ich diese Töne im Anhang belassen. Th. B.*]

Die Einzelheiten der Einrichtung der Ausgabe erläutern die Abschnitte 7.–9. unten.

4. Anordnung

Lachmanns Anordnung der Lieder im Hauptteil ist mit Ausnahme der Strophen 106,17–108,13 beibehalten. Seine Reihenfolge hat immer auf den ersten Blick befremdet, weil sie nicht auf üblichen literaturgeschichtlichen Kriterien – Form, Gattung, Datierung – aufbaut, sondern auf überlieferungskritischen Gesichtspunkten. Werden diese bewußt registriert, geben sie den Texten wichtige Daten ihrer historischen Präsenz hinzu und sind in ihrer Faktizität jeder anderen Ordnung überlegen. Allerdings ließen sie sich nicht ganz ohne Kompromisse durchführen. Sein Vorgehen erläutert Lachmann nur in den verstreuten überlieferungskritischen Bemerkungen in seinen Anmerkungen; sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen.⁶

Die Ausgabe folgt in der Reihung der Töne im Prinzip der Handschrift C und reproduziert damit den Zustand der größten Sammlung (auch wenn die Texte im einzelnen nach anderen Handschriften hergestellt sind).

⁶ Ich stütze mich hier weitgehend auf die Ausführungen Hugo Kuhns in der Einleitung zur 13. Ausgabe (S. XLIII–XLVII), dazu auf die Konkordanz zu C bei B/M/S, S. 18*–27*.

Diese Grundlinie wird durch ein zweites Prinzip modifiziert: An die vom Ton bestimmte Stelle werden auch alle Strophen herangeholt, die an späterer Stelle in die Handschrift aus anderer Quelle oder als Nachtrag aufgenommen wurden. Teilweise notierte die Handschrift selbst durch Buchstabenverweise den Zusammenhang, den die Ausgabe durch Umstellung nachvollzieht. Ebenso wird Sondergut der als zuverlässig erachteten Handschriften (wie A, B, nicht E) an der dem Ton entsprechenden Stelle eingerückt. Ausnahmen von dieser Regel sind der Kaiser Friedrichs- und Engelbrechtston (**3**), dessen Strophen in zwei unterschiedlich gut bezeugten Folgen (C 4–8 mit B, C 35–40) tradiert sind und nicht aneinandergereiht werden (S. 14 f. und 185 ff.), und die Lieder **39** und **83**, die dem gleichen metrischen Schema folgen, was hinsichtlich der Melodie freilich nicht die letzte Sicherheit gibt. [*In der 15. Aufl. gibt es keine Tonzählung 83 mehr; der Fall wird wie Ton 3 behandelt, d. h., es gibt an unterschiedlichen Stellen in der Ausgabe zwei Töne 39. Th.B.*]

Nur durch zwei große und eine kleine Umstellung durchbricht Lachmann die Übereinstimmung seiner Tönefolge mit der von C: Die Strophen 30–123[128] (**55–74**), Sprüche und Lieder, nimmt er heraus und verschiebt sie als Block hinter 290 [308]. Der Grund dafür ist, daß die Strophen nur zum geringeren Teil außer in C auch in A oder anderen Handschriften bezeugt sind und nicht aus der Quellentradition *BC stammen. Dafür holt er die Strophen 291 [309]–343 [359] (**9–13**), die durch andere Handschriften (D, Z, auch A, B) mitbezeugt werden, nach vorn hinter 125 [130] (**8b**). Für die Einreihung hat auch ein Gattungsgesichtspunkt eine Rolle gespielt – Buch I enthält dadurch außer dem Leich die bestbezeugten Spruchtöne (mit den eingeschobenen Liedern **6** und **7**). Schließlich verschiebt er noch die Strophen 348 [364]–354 [370] (**77–78**), die nur in C überliefert sind, hinter 365 [381]–373 [389] (**75–76**) mit Bezeugung durch C und A (aus *AC).

Da nun die Sammlung C im großen ganzen nacheinander die Quellentraditionen *BC, *AC (und diese zweimal) und *EC auswertete und zwar in der selektiven Weise, daß die Redaktoren jeweils übergingen, was schon aus anderer Quelle aufgenommen war, stehen nun in den beiden ersten Büchern (**1–43**) die Töne aus *BC, die am besten bezeugt sind, weil oft auch A, E und andere Handschriften dazutreten. Im III. und IV. Buch folgen die Töne, die *AC, C allein und *EC darüber hinaus tradieren. Durch die Orientierung an der Folge der Handschrift C (mit den oben genannten Abweichungen), die deren Entstehungsprozeß spiegelt, ergibt sich so eine absteigende Linie von den am breitesten und besten bezeugten Tönen bis zum Sondergut der späten Sammlungen. So schreibt Lachmann als Anmerkung zum IV. Buch: „Daß nur Eine strophe dieses buches von Walther sei, ist wenigstens äußerlich nicht zu beweisen“ (S. 213). Freilich ist zu betonen, daß diese Bezeugungshierarchie nur im großen ganzen gilt, weil nach dem Töneprinzip Sondergut und Nachträge aus einzelnen Traditionen an Stellen geholt wurden, die durch wenige breit bezeugte Strophen bestimmt sein können; dies ist bei der Wertung von Einzelstrophen immer zu berücksichtigen.

Nur im letzten Punkt ist Lachmanns Bild korrekturbedürftig, insofern als durch die später gefundenen Fragmente O, U^x und w die *EC-Überlieferung deutlich

aufgewertet wurde, da sie sowohl einzelne Töne als weitere Zeugen stützen wie auch Anhaltspunkte für den weiter zurückreichenden Sammlungszusammenhang liefern, der dem Sondergut aus *EC ein anderes Gewicht gibt. Aus diesem wie auch aus anderen Gründen darf in der kritischen Einschätzung die Sammlung E nicht so weit von den älteren Sammlungen A, B, C, D abgerückt werden, wie dies Lachmann tat. In der Neuauflage sind deshalb, wie von Kraus mit einzelnen durch EO bezeugten Strophen (z.B. 37) bereits verfuhr, alle Plusstrophen von E, die Lachmann nur in den Anmerkungen mitteilte, zu den entsprechenden Tönen im Text gestellt.

Trotz dieser Korrektur aus dem neueren Forschungsstand bleibt aber gültig, daß die Anordnung der Ausgabe in etwa den Grad der Bezeugung abbildet. Sie beginnt mit dem Kern von Tönen, den die Überlieferung übereinstimmend Walther zuschreibt, und schreitet fort, je weiter um so mehr, in die Peripherie, in der die authentischen Konturen sich mit der Rezeption – für uns nicht sicher unterscheidbar – vermischen. Zur besseren Übersicht gebe ich die Tabelle (mit den nötigen Modifikationen) bei, die Hugo Kuhn für die 13. Ausgabe entworfen hat. Anstelle der Hinweise Lachmanns zur Quellenlage in den Anmerkungen sind jetzt von Fall zu Fall knappe Bemerkungen am Beginn der Töne in den Apparat eingerückt. Sie sollen an Ort und Stelle über die überlieferungskritische Begründung der Anordnung informieren.

C leich	: nur C (und k)	=	1
1–19	: BC (Mi. 20 f.)	=	2–7
30–123 [128]	: C mit einzelnen gruppenszusammenhängen (Mi. 36 ff.)	=	55–74
124 [129]–125 [130]	: unklar (dto)	=	8–8b
126 [132]–221 [228]	: BC (Mi. 21 ff.)	=	15–37
222 [229]–239 [247]	: BC (Mi. 26 ff.)	=	38–43
240 [248]–273 [291]	: AC ¹ (Mi. 27 ff.)	=	44–53
274 [309]–343 [359]	: nur C (Mi. 38)	=	54
291 [309]–343 [359]	: C mit verschiedenen gruppenszusammenhängen (auch mit D!) (Mi. 38)	=	9–13 (14 nur q)
344 [360]–347 [363]	: C und Rumezlant (in J) (HMS 3, 529 u. 1, 267 ^b)	=	104
348 [364]–354 [370]	: nur C (Mi. 38 f.)	=	77–78
355 [371]–373 [389]	: AC ² (Mi. 27 ff.)	=	75–76
(darin noch unbenutzt nur			
365 [381]–368 [384])			
374 [390]–377 [393]	: AC ² (aber in A unter <i>Lintold</i> und <i>Niune</i>) (Mi. 27 ff.)	=	79–80
(378 [394])	: AC ² (Mi. 27 ff.) aber mit C 132–134 [138–140]	=	(17)
379 [395]–389 [405]	: nur C (Mi. 38 f.)	=	81–84
390 [406]–441 [464]	: EC (Mi. 31 ff.)	=	85–97
(442 [465]–444 [467])	: hier unklar, aber mit C 234 [241]	=	(42)
(445 [468]–447 [470])	: in C <i>meister heinrich teschler</i> überschrieben	=	105

5. Die Handschriften

An neuen Handschriftenfunden ist seit der 13. Auflage nur das Maastrichter Fragment (Ma) hinzugekommen, das ohne namentliche Zuweisung je eine Strophe im Ersten (9) und Zweiten Philippstön (8) überliefert. [*Nach Erscheinen der 14. Aufl. ist das Brünner Fragment gefunden worden, das zu Ton 30 gehört (s. dazu unten unter Sigle ‚Br‘. Th.B.*] Weitere Strophen in bereits bekannten Handschriften wurden als Strophen in Tönen Walthers identifiziert. Die Umgestaltung des Anhangs bedingte, daß weitere Handschriften (C^a, h, J, m, Meisterliederhandschrift y) hier ebenfalls verzeichnet werden.

Auf den Autor hin gesammelt liegt die gesamte Überlieferung in nahezu vollständigen Abbildungen mit den nötigen Erläuterungen und wertvollen Konkordanzen vor in:

B/M/S Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen. Hg. v. Horst Brunner / Ulrich Müller / Franz Viktor Spechtler. Mit Beiträgen von Helmut Lomnitzer u. Hans-Dieter Mück. Geleitwort von Hugo Kuhn. Göttingen 1977 (Litterae 7)

[Alle großen Sammelhandschriften (A, B, C, E, J; auch F und Fragmente wie Z) sind mittlerweile als sehr gute Digitalisate im Internet verfügbar. Die entsprechenden Verlinkungen sind übersichtlich zusammengestellt auf: <http://www.bandschriftenconsensus.de> (hier unter ‚Gesamtverzeichnis Autoren/Werke/Walther von der Vogelweide‘). Hinweise finden sich aber auch weiter unten in den Fällen, in denen elektronische Versionen vorhanden sind. Th.B.]

Als weitere Hilfsmittel ergänzen die Angaben und die Literatur zu den einzelnen Handschriften:

Codex Manesse Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift. Texte – Bilder – Sachen. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988. Universitätsbibliothek Heidelberg. Hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner. Heidelberg 1988 (Heidelberger Bibliotheksschriften 30)

Holzsnigel Franz-Josef Holzsnigel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen/Basel 1995 (Bibl. German. 35)

Klein Thomas Klein: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland (Walther, Neidhart, Frauenlob). ZfdPh 106, 1987, S. 72–112

²KLD Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. v. Carl von Kraus. 2. Aufl. durchges. v. Gisela Kornrumpf. 2 Bde. Tübingen 1978

- L/K/K Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Hg. v. Karl Lachmann. 13., aufgrund der 10. von Carl von Kraus bearb. Ausgabe neu hg. v. Hugo Kuhn. Berlin 1965
- Lit.lex. Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walter Killy unter Mitarbeit von H. Fromm, F. J. Görtz [u.a.] Bd. 1–15. Gütersloh/München 1988–1993
- MF II Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. II: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. 36., neugest. u. erw. Aufl. Mit 4 Notenbeispielen u. 28 Faksimiles. Stuttgart 1977
- RSM Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hg. v. Horst Brunner und Burghart Wachinger unter Mitarbeit v. E. Klesatschke [u.a.] Bd. 1: Einleitung – Überlieferung. Tübingen 1994
- Schneider Karin Schneider: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Bd. I: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Textband/Tafelband. Wiesbaden 1987
- ²VL Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet v. W. Stammeler, fortgef. v. K. Langosch. 2., völlig neu bearb. Aufl. unter Mitarb. zahlreicher Fachgelehrter hg. v. Kurt Ruh zus. mit G. Keil, W. Schröder, B. Wachinger [u.] F. J. Worstbrock. Bde. 1 ff., Berlin/New York 1978 ff.
- Voetz Lothar Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik. In: Codex Manesse, S. 224–274

Die folgenden Handschriftenbeschreibungen beruhen auf den genannten Hilfsmitteln und der jeweils zitierten Literatur [*Stand der 14. Aufl.*].⁷ [*Nachtrag 15. Aufl.: Auf der Homepage <http://www.handschriftencensus.de> finden sich Nachweise aktueller Forschungen zu Handschriften. Tb. B.*]

A Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 357 (*Kleine Heidelberger Liederhandschrift*)

Pergament, 18,5 × 13,5 cm, 45 Bll.

⁷ Verglichen wurden auch, soweit einschlägig, die Angaben bei: Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann und Karl Bertau. 1. Teil: Einleitungen, Texte. Göttingen 1981 (Abh. d. Ak. d. Wiss. in Göttingen); Günther Schweikle: Minnesang. Stuttgart 1989 (SM 244); Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausg. von Karl Bartsch neu bearb. und hg. v. Max Schiendorfer. Bd.: 1 Texte. Tübingen 1990.

Um 1270. Elsaß, vielleicht Straßburg, Schreibsprache alemannisch (im Anhang mit md. Einfluß).

Bl. 1r–39v Leichs, Lieder und Sangsprüche von 29 namentlich genannten Autoren, 5 davon zweimal mit unterschiedlichen Namensformen. Strophenanfänge durch abwechselnd rote und blaue Lombarden ausgezeichnet, Tonanfänge auf dem Rand von späterer Hand markiert.

Bl. 40r–45v als Anhang von anderen Händen 60 Strophen ohne Namen (= **a**).

Bl. 5v–13v als 4. Autor nach Reimar dem Jungen *WALTHER VON DER VOGELWEIDE*. Mit 151 Strophen das umfangreichste Autorkorpus. Weitere Strophen, die anderwärts oder von der Forschung Walther zugeschrieben werden, unter Hartmann von Aue, Lutold von Seven, Niune, Reimar und Truchseß von St. Gallen.

Im Anhang **a** zwischen und nach Liedern, die anderwärts Rubin zugeschrieben sind, eine Folge von an anderem Ort meist gut für Walther bezugten Liedern (13, 14; 21–30 = **40** III IV; **65** II, **55** II III, **20** I–IV, **121** I–II, **71** II).

Abb.: Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift in Nachbildung. Mit Geleitwort und Verzeichnis der Dichter und der Strophenanfänge von Carl von Kraus. Stuttgart 1932; – Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Bd. 1: Faksimile. Bd. 2: Einführung von Walter Blank. Wiesbaden 1972 (Facsimilia Heidelbergensia 2); – B/M/S, S. 105–120. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg.*

Abdr.: Franz Pfeiffer (Hg.): Die alte Heidelberger Liederhandschrift. Mit einer Schriftprobe. Stuttgart 1844 (StLV 9c), Nachdruck Heidelberg 1962.

Lit.: Margarete Regendanz: Die Sprache der kleinen Heidelberger Liederhandschrift A (N. 357). Diss. Marburg 1912; – Eduard Hans Kohnle: Studien zu den Ordnungsgrundsätzen mittelhochdeutscher Liederhandschriften. (Die Folge der Lieder in A und E). Mit einem Anhang: Der Verfasser der sogenannten jungen Spervogelstrophen A 27–30. Stuttgart/Berlin 1934 (Tübinger German. Arbeiten 20); – Carl Bützler: Die Strophenanordnung in mhd. Liederhandschriften. ZfdA 77, 1940, S. 143–174, hier S. 145–151; – A[] H[] Touber: Formale Ordnungsprinzipien in mittelhochdeutschen Liederhandschriften. ZfdA 95, 1966, S. 187–203, hier S. 192–194; – B/M/S, S. 12*–15*; – George F. Jones / Ulrich Müller / Franz Viktor Spechtler: Verskonkordanz zur Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (Lyrik-Handschrift A). 3 Bde. Göttingen 1979 (GAG 292–294); – Gisela Kornrumpf, ²VL 3, Sp. 577–584; – Schneider, S. 184–186; – Voetz, S. 232–234; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 5, S. 115–116; – RSM, S. 175; – Holznapel, S. 21–120 u. 208–280. – Schuchert, 2010.

a der namenlose Anhang in **A**; Näheres s. dort.

B Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB XIII 1 (*Weingartner Liederhandschrift*)

Pergament, 15 × 11,5 cm, 156 paginierte + 2 Bll., mehrere Hände.

1. Viertel 14. Jh. Bodenseeraum, wahrscheinlich Konstanz, Schreibsprache alemannisch.

Lieder und (nur bei Walther) Sangsprüche von 25 namentlich genannten Autoren; mit meist ganzseitigen Autorenbildern; Strophen abgesetzt, Anfänge durch abwechselnd rote und blaue Lombarden ausgezeichnet. Die Lieder Reimars des Alten werden S. 86–103 nach der Sammlung Heinrichs von Morungen ohne Kennzeichnung fortgesetzt (= **b**).

Weiterhin noch 5 strophische Abteilungen ohne Namen (Wolfram, Neidhart, ‚Winsbecke‘ / ‚Winsbeckin‘, Ps.-Gottfrieds ‚Lobgesang auf Maria‘, der Junge Meißner), danach die Minnelehre Johanns von Konstanz.

S. 139–170 an 25. Stelle nach Rubin *H^f*. *WALTH^ε. v. D^ε. VOGELWAIDE.*

112 Strophen; wahrscheinlich ist die Walthersammlung durch Blattverlust zwischen Strophe 73 und 74 verringert (Holznagel). In **b** Str. 85–87 = **49a**.

Abb.: Die Weingartner Liederhandschrift in Nachbildung. Mit Begleitwort von Karl Löffler. Stuttgart 1927; – Die Weingartner Liederhandschrift. 2 Bde. (Faksimile; Textband mit Beiträgen von W. Irtenkauf [zur Geschichte der Handschrift], K. H. Halbach [zu den Texten und zur Sammlung], R. Kroos [zu den Miniaturen] und einer Transkription v. O. Ehrismann). Stuttgart 1969; – B/M/S, S. 121–139.

Abdr.: Franz Pfeiffer / Ferdinand Fellner (Hgg.): Die Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart 1843 (StLV 5a), Nachdruck Heidelberg 1966. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.*

Lit.: Hermann Schneider: Eine mittelhochdeutsche Liedersammlung als Kunstwerk. PBB 47, 1923, S. 225–260; – Carl Bützler: Die Strophenanordnung in mhd. Liederhandschriften. ZfdA 77, 1940, S. 143–174, hier S. 151–155; – L/K/K, S. XVII–XVIII; – A[] H[] Touber: Formale Ordnungsprinzipien in mittelhochdeutschen Liederhandschriften. ZfdA 95, 1966, S. 187–203, hier S. 194–196; – Hella Frühmorgen-Voss: Die Weingartner Liederhandschrift. In: Kindlers Literatur Lexikon VII. München 1972, Sp. 1013–1017; wieder in: H. F.-V.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hg. u. eingeleitet v. Norbert H. Ott. München 1975 (MTU 50), S. 100–105; – B/M/S, S. 15*–17*; – MF II, S. 40–42; – Verskonkordanz zur Weingartner-Stuttgarter Liederhandschrift (Lyrik-Handschrift B). Aufgrund der revidierten Transkription von O. Ehrismann hg. v. George F. Jones, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler. 3 Bde. Göppingen 1978 (GAG 230/231); – Voetz, S. 234–236; – Liselotte Saurma-Jeltsch: Das stilistische Umfeld der Miniaturen. In: Codex Manesse, S. 341–343; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 12, S. 205–206; – RSM, S. 257–258; – Holznagel, S. 21–88, 121–139 u. 208–280.

b die Fortsetzung der Lieder Reimars in **B**; Näheres s. dort.

Br Landesarchiv in Brünn, Brno, Maravský Zemský Archiv, Šbirka rukopisů Františkova muzea, G11 625 (das Brünnner Fragment).

Pergament, 52/46 × 295 mm.

Eine Hand; aus den 40er Jahren des 14. Jb.

Fragmentarischer Text zu Ton 30 sowie Fragment eines bislang unbekanntes Textes.

Abb.: Löser, 2010. Hier auch diplomatischer Abdruck und Bewertung des Fragments. [Th.B.]

C Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 848 (*Große Heidelberger* oder *Manessische Liederhandschrift*; früher *Pariser Liederhandschrift*)

Pergament, 35,5 × 25 cm, 426 Bll., zweispartig, mehrere Hände.

Um 1300 (Grundstock), Nachträge bis um 1330/40. Zürich, Schreibsprache alemannisch.

Leichs, Lieder und Sangsprüche von 140 namentlich genannten Autoren, mit 137 ganzseitigen Miniaturen und 1 Vorzeichnung. Strophen abgesetzt, Anfänge durch rote und blaue Lombarden ausgezeichnet, in der Regel wechseln die Farben von Ton zu Ton.

Bl. 124r–145v als Nr. XLII (durch Nachträge an 45. Stelle) *HER WALTHER VON DER VOGELWEIDE*.

Mit dem Leich und 447 Strophen (7 davon doppelt) die größte Walther-Sammlung überhaupt und das umfangreichste Autorcorpus in der Hs.; 3 angeschlossene weitere Strophen sind von späterer Hand (richtiger) Heinrich Teschler zugewiesen. Die Strophenangabe erfolgt nach der Zählung Lachmanns, der nur eine der Dubletten 125a [131] (= **8b**) übergang und zwei Randstrophen nach 29 (= **7 VIII** und **XI**) nicht zählte, und nach der in die Hs. eingetragenen fehlerhaften Zählung [in Klammern]. Die Walthersammlung wird den Schreibern As (1–385 [401]), Bs (386 [402]–389 [405]) und Es (29a, 29b, 390 [406]–447 [470]) zugeschrieben (Werner).

Darüber hinaus werden auch Strophen unter Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen, Reimar, Rudolf von Neuenburg, Rudolf von Rotenburg, Rubin und Walther von Mezze anderwärts oder von der Forschung als Strophen Walthers betrachtet.

Abb.: Die Manessesche Lieder-Handschrift. I. Faksimile. II. Einleitungen v. R. Sillib, F. Panzer u. A. Haseloff. Leipzig 1925–1929; – Die Große Heidelberger ‚Manessische‘ Liederhandschrift. In Abb. hg. v. Ulrich Müller. Mit einem Geleitwort v. W. Werner. Göppingen 1971 (= *Litterae* 1); – Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Vollfaksimile des Cod. Pal. Germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Interimstexte von Ingo F. Walther. Frankfurt a. M. 1975–1979 [Kommentarband s. u. Lit.]; – B/M/S, S. 141–200.

Abdr.: Friedrich Pfaff (Hg.): Die große Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdruck. Teil 1: Textabdruck. Heidelberg 1909; 2., verb. u. erg. Aufl. bearb. v. Hellmut Salowsky, Heidelberg 1984. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg.*

Lit.: Aloys Schulte: Standesverhältnisse der Minnesänger. *ZfdA* 39, 1895, S. 185–251; – Friedrich Vogt: Die Heimat der Großen Heidelberger Liederhandschrift. *PBB* 33, 1908, S. 373–381; – Anton Wallner: Herren und Spielleute im Heidelberger Liedercodex. *PBB* 33, 1908, S. 483–540; – Friedrich Vogt: Noch einmal „Konstanz oder Zürich?“ *PBB* 48, 1924, S. 291–302; – Carl Bützler: Die Strophenanordnung in mhd. Liederhandschriften. *ZfdA* 77, 1940, S. 143–174, hier S. 165–174; – Diether Haacke: Nochmals: Zur Heimat der Großen Heidelberger Liederhandschrift. *ZfdPh* 83, 1964, S. 301–307; – Ewald Jammers: Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift. Heidelberg 1965; – L/K/K, S. XVIII–XXII; – A [] H [] Touber: Formale Ordnungsprinzipien in mittelhochdeutschen Liederhandschriften. *ZfdA* 95, 1966,

S. 187–203, hier S. 196–203; – Herta-Elisabeth Renk: Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift. Stuttgart [u.a.] 1974 (Stud. zur Poetik und Gesch. der Lit. 33); – Joachim Bumke: Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung. München 1976; – B/M/S, S. 17*–27*; – MF II, S. 42–47; – Gisela Kornrumpf, ²VL 3, Sp. 584–597; – Hugo Kuhn: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Liederhandschrift und ihre Überlieferungsgeschichtliche Bedeutung. In: H. K.: Liebe und Gesellschaft. Hg. v. Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980, S. 80–105 u. S. 188–192; wieder in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. v. H. Fromm. Bd. 2. Darmstadt 1985 (WdF 608), S. 35–76; – Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile d. Cod. Pal. Germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Hg. v. Walter Koschorreck und Wilfried Werner. Kassel 1981 (Beiträge von W. Werner [zur Geschichte der Hs.], E. M. Vetter [zu den Bildern], W. Koschorreck [zu den Bildmotiven], H. Kuhn [zur Textsammlung], M. Wehrli [zur Geschichte der Manesse-Philologie] und E. Jammers [zur Musik]); – Gisela Kornrumpf: Die Anfänge der Manessischen Liederhandschrift. In: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985. Hg. v. Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988, S. 279–296; – Codex Manesse (Beiträge von H. Drös, U. Gross, A. Günzburger, S. Himmelheber, E. Mittler, M. Rother, H. Salowsky, L. Saurma-Jeltsch, S. Schadl, R. M. Schmidt, V. Trost, E. M. Vetter, L. Voetz, D. Walz, L. Welker und W. Werner); – Voetz, S. 227–232; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 5, S. 113–115; – Claudia Brinker / Dione Flühler-Kreis (Hgg.): *edele vrouwen – schoene man*. Die Manessische Handschrift in Zürich. Ausstellungskatalog. 12. Juni bis 29. September 1991. Schweizerisches Landesmuseum. Zürich 1991; – Hellmut Salowsky: Codex Manesse. Beobachtungen zur zeitlichen Abfolge der Niederschrift des Grundstocks. ZfdA 122, 1993, S. 251–270; – Max Schiendorfer: Ein regionalpolitisches Zeugnis bei Johannes Hadlaub (SMS 2). Überlegungen zur historischen Realität des sogenannten „Manessekreises“. ZfdPh 112, 1993, S. 37–65; – RSM, S. 178–179; – Holznagel, S. 21–120 u. 140–280. – Christiane Henkes-Zin: Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Diss. [masch.]. Aachen 2004, S. 182ff. [http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2161/pdf/Henkes_Zin_Christiane.pdf].

Zu den Miniaturen: Gisela Siebert-Hotz: Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der großen Heidelberger Liederhandschrift. Diss. Marburg 1964; – Hella Frühmorgen-Voss: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift. In: H. F.-V.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hg. u. eingel. v. Norbert H. Ott. München 1975 (MTU 50), S. 57–87; wieder in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. v. H. Fromm. Bd. 2. Darmstadt 1985 (WdF 608), S. 77–114; – Ewald M. Vetter: Die Bilder. In: Codex Manesse. Kommentar, S. 43–100; – Walter Koschorreck: Die Bildmotive. In: Codex Manesse. Kommentar, S. 103–127; – Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Hg. u. erl. v. Ingo F. Walther unter Mitarb. v. G. Siebert. Frankfurt a. M. 1988; – Ewald M. Vetter: Bildmotive – Vorbilder und Parallelen. In: Codex Manesse, S. 275–301; – Liselotte Saurma-Jeltsch: Das stilistische Umfeld der Miniaturen. In: Codex Manesse, S. 302–323.

C^a (Berlin), ehem. Preußische Staatsbibliothek Ms. germ. qu. 519; jetzt Krakau, Biblioteka Jagiellońska (*Troßsches Fragment*)

Pergament, 26 × 20 cm, 4 Bl., zweispaltig.

Um 1440. Oberrhein oder Württemberg, Schreibsprache alemannisch (aber auch md. Einfluß).

Fragment der 21. Lage einer Hs., die als direkte Abschrift von C gilt. Strophen abgesetzt, Anfänge mit abwechselnd roten und blauen Lombarden; 1 Autorenbild (Schenk von Limburg). Erhalten sind 43 Strophen Heinrichs von Morungen und

6 Strophen des Schenken von Limburg. Die vorletzte Strophe Morungens (= 103 C) überliefert **E** als Teil eines vierstrophigen Walther zugeschriebenen Lieds (= 109 III / MF XIX.XXXIII¹ / XXXIII^{2.3}).

Abb.: Codex Manesse, S. 560–567.

Lit.: MF II, S. 47–48; – Voetz, S. 250–252; – Wilfried Werner: Schicksale der Handschrift. In: Codex Manesse, S. 1–21, hier S. 11–13.

C Berlin, SBBPK Ms. germ. fol. 779

Papier, 31 × 21 cm, 279 Bll. (3 Teile zusammengebunden).

2. Hälfte 15. Jh.(nach 1461/66). Wohl Nürnberg, Schreibsprache (Neidhartteil) nordbairisch.

Bl. 1–71 Thüring von Ringoltingen ‚Melusine‘; Bl. 72–129 Albrecht von Eyb ‚Ehebüchlein‘; Bl. 130–273 Lieder Neidharts und Neidhartiana in 132 Tönen (insgesamt 1098 Strophen), von den vorgesehenen Melodien sind 45 eingetragen.

Bl. 244rv unter Winterliedern Nr. 114,1–3 *Ein tag weis*, ohne Noten, Strophen, die A, E (und U^x) Walther, C Rudolf von Rotenburg zuschreiben (**101**).

Abb.: Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II. Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Hg. v. Edith Wenzel. Göppingen 1976 (Litterae 15); – B/M/S, S. 201; – Codex Manesse, S. 584. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.*

Abdr.: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von U. Müller. Göppingen 1981 (GAG 356).

Lit.: Dietrich Boueke: Materialien zur Neidhart-Überlieferung. München 1967 (MTU 16), hier S. 18–28; – Gerd Fritz: Sprache und Überlieferung der Neidhart-Lieder in der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c). Göppingen 1969 (GAG 12); – B/M/S, S. 27*–28*; – Hans Becker: Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c). Göppingen 1978 (GAG 255); – Eckehard Simon: Neidharte und Neidhartiana. Zur Geschichte eines Liedcorpus. In: Neidhart. Hg. v. Horst Brunner. Darmstadt 1986 (WdF 556), S. 196–250, hier bes. 219.

D Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 350

Pergament, 24 × 15,5 cm, 69 Bll. (ursprünglich 3 selbständige Teile) zweispaltig.

Um 1300. Schreibsprache südrheinfränk.(**D**); – 2. Viertel des 14. Jh. (**H**, **R**). Schreibsprache rheinfränk.-hess. (**H**), nordbairisch (**R**).

Bl. 1–43 (**D**) Sammlung der Sangsprüche Reinmars von Zweter (in 8 Abschnitten) mit einem Anhang.

Bl. 43^{II}–64 (**H**) Sangspruchstrophen und Meisterlieder überwiegend geistlicher Thematik von verschiedenen Autoren.

Bl. 65–68 (**R**) 16 Spruchstrophen in Tönen Regenbogens, des Marners und Frauenlobs.

Bl. 38v–40v als 10. und letzter Abschnitt von **D** (239–256) als geordnete Sammlung 12 Strophen des Wiener Hoftons (**10**), dann 1 Lied (**30 I–V**) und der Anfang eines weiteren (**20 I**; Abbruch am Seitenende). (Eine namentliche Zuweisung Bl. 38va *b^s walth^s* von späterer Hand wieder getilgt.)

Bl. 55v–56r die namenlose Strophenfolge 74 [335]–78 [339] in **H** ebenfalls im Wiener Hofton (**10 I*–V***).

Abb.: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Früher Meistersang. Vollfaksimile des Codex Palatinus Germanicus 350 der Universitätsbibliothek Heidelberg, 3 Bde. (Faksimile; Einführung u. Kommentar v. Walter Blank; Beschreibung der Handschrift u. Transkription v. Günter u. Gisela Kochendörfer). Wiesbaden 1974 (Facsimilia Heidelbergensia 3); – B/M/S, S. 202–205. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg.*

Lit.: Gustav Roethe: Die Gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig 1887, Nachdruck Amsterdam 1967; – Manfred Günter Scholz: Die Strophenfolge des ‚Wiener Hoftons‘. ZfdPh 92, 1973, S. 1–23; – B/M/S, S. 28*; – Burghart Wachinger, ²VL 3, Sp. 597–606; – Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Bd. II: Verzeichnisse. München 1984 (MTU 83), S. 177–179; – Schneider, S. 240 f.; – Klein, S. 105; – RSM, S. 173–174.

E München, Universitätsbibliothek 2° Cod. ms. 731 (*Hansbuch des Michael de Leone, Würzburger Liederhandschrift*)

Pergament, 34,5 × 26,5 cm, 285 Bll., zweispartig, mehrere Hände.

Um 1345–1354. Würzburg, Schreibsprache Würzburger Kanzleisprache.

Sammelhs. (erhalten Bd. II mit Verzeichnis des Gesamtinhalts, Bd. I bis auf Reste verloren) mit deutschen und lateinischen Texten vor allem moralischen und sachlichen Inhalts; literarische Texte sind einem regionalen Interesse folgend aufgenommen (Konrad von Würzburg, Walther, Reinmar)

Bl. 168v–180v als Kapitel XXIII *Hie hebent sich die lieder an des meist^s von der vogelweide bern walthers*, 212 Strophen. Töne abgesetzt und durch mehrzeilige rote Lombarden und Überschrift *walther, her walther* oder *her walther von der vogelweide* gekennzeichnet, Strophenanfänge durch einzeilige rote Lombarden markiert. Durch Blattverlust nach Bl. 180 ist die Walther-Sammlung um etwa 4–4 1/2 Bll., die folgende Reinmar-Sammlung um ihren Anfang verkürzt. Bl. 181r–191v folgen Lieder Reinmars (213–376), Tönanfänge in der Regel durch *her reymar* gekennzeichnet. Die Strophen 342–376, Bl. 189rb–191va hat *La* als **e** abgegrenzt, ohne daß äußere Kennzeichen dies veranlaßten, jedoch ist ein Teil dieser Lieder für andere Autoren gut bezeugt.

Aus der Reinmar-Sammlung **E** sind 3 Strophen (332–334 = **47**) gut, andere nur durch **m** für Walther bezeugt, aus **e** ein Lied (355–359 = **25**) und eine Strophe (376 = **122**). Bl. 191v als Nachtrag nach der Reinmar-Sammlung und Bl. 212v als

Bestandteil einer Versus-Sammlung sind Nachrichten über die Grabstätte Walthers tradiert.

Abb.: Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide aus der Würzburger Liederhandschrift 2° Cod. ms. 731 der Universitätsbibliothek München. I. Faksimile mit einer Einführung von Gisela Kornrumpf. Wiesbaden 1972; – B/M/S, S. 206–238; – Das Hausbuch des Michael de Leone: Würzburger Liederhandschrift der Universitätsbibliothek München (2° Cod. ms. 731). In Abb. hg. v. H. Brunner. Göppingen 1983 (Litterae 100). – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Universitätsbibliothek der Ludwig Maximilians-Universität München.*

Lit.: Eduard Hans Kohnle: Studien zu den Ordnungsgrundsätzen mittelhochdeutscher Liederhandschriften. (Die Folge der Lieder in A und E). Mit einem Anhang: Der Verfasser der sogenannten Spervogelstrophen A 27–30. Stuttgart/Berlin 1934 (Tübinger German. Arbeiten 20); – L/K/K, S. XXII–XXIV; – Gisela Kornrumpf / Paul-Gerhard Völker (Hgg.): Die deutschen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek München. Wiesbaden 1968 (Die Handschriften der Universitätsbibliothek München 1), S. 66–107 u. 349; – B/M/S, S. 29*–33*; – MF II, S. 48–50; – Gisela Kornrumpf, ²VL 6, Sp. 491–503; – Voetz, S. 254–256; – Gisela Kornrumpf: Walthers ‚Elegie‘. Strophenbau und Überlieferungskontext. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geb. v. K. H. Borck. Hg. v. J.-D. Müller und F. J. Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 147–158; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 12, S. 449; – RSM, S. 222–223; – Ingrid Bennewitz: ‚Eine Sammlung von Gemeinplätzen‘. Die Walther-Überlieferung der Handschrift E. In: *Dā haret ouch geloube zwa*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festkolloquium für G. Schweikle. Hg. v. Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit W.-O. Dreeßen. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 26–35.

E der von La abgegrenzte Teil der Reinmar-Sammlung in **E**; Näheres s. dort.

F Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Q 564 (*Weimarer Liederhandschrift*)
3. Viertel 15. Jh. Wohl Nürnberg.

Papier, 18,7 × 15 cm, 142 Bll., zwei Hände.

Sammlung von Spruchstrophen, Liedern und Leichs Frauenlobs, einzelne andere Autoren dazwischen, danach eine Sammlung von Minneliedern Walthers, als Anhang verschiedene Reimpaardichtungen.

Bl. 101r–106v; 109r 49 Strophen ohne Namen, Strophen abgesetzt und (oft fehlerhaft) untergliedert. Für Walther gut bezeugt die Strophen 1–4 (**85** II–V), 5–8 (**91** I–IV), 9 (**110** I), 10 (**7** XIII), 14–17 (**23** II III **23a** I II), 18–19 (**31** I V), 20–22 (**42** IV I II), 23 (**34** I), 24–25 (**31** II IV), 26–28 (**94** II IV V), 29–33 (**36** I **36a** III II IV **36** II), 34–37 (**20** I–IV), 45–49 (**44** I–V), drei Lieder unterschiedlich zugeschrieben 11–13 Walther (**102**) oder Rubin (KLD 47.XIV), 38–39 Walther (**108** I II) oder Rudolf von Fenis (MF XIII.VIII), 40–44 Walther (**124**) oder Friedrich von Hausen (MF X.XVIIb).

Abb.: B/M/S, S. 239–245. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Klassikstiftung Weimar).*

Abdr.: Die Weimarer Liederhandschrift Q 564 (Lyrik-Handschrift F). Hg. v. Elisabeth Morgenstern-Werner. Göppingen 1990 (GAG 534).

Lit.: Franz Hacker: Untersuchungen zur Weimarer Liederhandschrift F. PBB 50, 1927, S. 351–393; – B/M/S, S. 33*–34*: – Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann und Karl Bertau. 1. Teil: Einleitungen, Texte. Göttingen 1981 (Abh. d. Ak. d. Wiss. in Göttingen), S. 37–48; – Klein, S. 93; – Voetz, S. 261–263; – Gisela Kornrumpf: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: Wolfram-Studien 10. Cambridge ,Frauenlob'-Kolloquium. Hg. v. W. Schröder. Berlin 1988, S. 26–50, hier S. 29–42; – RSM, S. 273.

G München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 5249/74
Pergament, 15 × 11 cm, 1 Doppelblatt.
Mitte 14. Jh. Schreibsprache bairisch.

21 Strophen ohne Namen, am Beginn der Töne zweizeilige, der Strophen einzeilige rote Lombarden.
Von Walther 1–3 (**60** II–IV), 4–8 (**26** I–V), 13–17 (**40** IV III II I V). 9–12 und 18–21 anderwärts für Reinmar bezeugt (MF XXI.XXXV und XXXIII).
Die Hs. war La noch nicht bekannt.

Abb.: B/M/S, S. 246–247.

Abdr.: Carl von Kraus (s.u.).

Lit.: Carl von Kraus: Neue Bruchstücke einer mittelhochdeutschen Liederhandschrift. In: Germanica. Festschrift für Eduard Sievers. Halle 1925, S. 504–529; – B/M/S, S. 34*.

H der 2. Teil der Hs. **D**; Näheres s. dort.

h Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 349 (Schlußteil der ‚Tristan‘-Hs. Cod. Pal. Germ. 360)
Pergament, 23,5 × 15 cm, 20 Bll., zweispaltig.
4. Viertel 13. Jh. Schreibsprache elsässisch/rheinfränkisch.

Freidank-Sammlung mit einem Anhang von 32 Spruchstrophen, darin h 23 die Kontrafakturstrophe I* zu **24**. (Für die Überprüfung der Lesung stellte Gisela Kornrumpf eine Fotografie zur Verfügung. – Anm. Th. B., 15. Aufl.: Der Codex ist inzwischen online zugänglich.)

Abb.: *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg.*

Abdr.: Heinrich Meyer-Benfey (Hg.): Mittelhochdeutsche Übungsstücke. Halle 1909, hier S. 32–40; – (KLD I, S. 265–273).

Lit.: ²KLD I, S. XXV; – Schneider, S. 244 f.; – RSM, S. 173.

i Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Cod. Donaueschingen 97 (*Rappoltsteiner Parzifal*)
Pergament, 36,5 × 26,5 cm, 320 Bll., zweispaltig.
1331–1336. Straßburg, Schreibsprache alemannisch/elsässisch.

Wolframs ‚Parzival‘ und der ‚Niuwe Parzifal‘ von Cl. Wisse und Ph. Colin; dazwischen Bl. 115v 7 Strophen ohne Namen. Strophen abgesetzt, 1 Initiale, abwechselnd rote und blaue Lombarden.

1 = Walther 62 IV.

Abb.: B/M/S, S. 248; – „Unberechenbare Zinsen“: Bewahrtes Kulturerbe. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. Hg. v. Felix Heinzer. Mit Beiträgen von H.-P. Geh [u. a.]. Stuttgart 1993, S. 93. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Badischen Landesbibliothek.*

Lit.: Parzival von Claus Wisse und Philipp Colin (1331–1336). Hg. v. Karl Schorbach. Straßburg 1888 (Elsäß. Literaturdenkmäler), Nachdruck Berlin 1974; – Eduard Hartl: Die Textgeschichte des Wolframschen Parzival. I. Teil: Die jüngeren *G-Handschriften. 1. Abteilung: Die Wiener Mischhandschriftengruppe *W (G^vG^δG^μG^φ). Berlin/Leipzig 1928; – B/M/S, S. 35*; – Dorothea Wittmann-Klemm: Studien zum ‚Rappoltsteiner Parzifal‘. Göppingen 1977 (GAG 224), S. 1–7; – RMS, S. 111–112; – Franz-Josef Holzner: Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappoltsteiner Parzifal, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristan-Handschrift N. In: *Dâ hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für G. Schweikle. Hg. v. Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit W.-O. Dreeßen. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 65–88.

i² Rom, Biblioteca Casanatense Ms.1409

Pergament, 39 × 27 cm, 182 Bl., zweispaltig, drei Hände.

14. Jh. Schreibsprache alemannisch.

Abschrift des ‚Niuwen Parzifal‘ aus i; Bl. 1r die gleichen Liedstrophen.

Abb.: B/M/S, S. 249.

Lit.: B/M/S, S. 35*; – RSM, S. 250.

J Jena, Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek Ms. El. f. 101 (*Jenaer Liederhandschrift*)

Pergament, 56 × 41 cm, 133 Bl., zweispaltig, mehrere Hände.

Um 1330 (?). Wohl Ostfalen/Altmark, Schreibsprache mitteldeutsch von einem niederdeutschen Schreiber.

Sangsprüche, Leichs und Lieder von 26 namentlich genannten Autoren, weitere Namen durch Blattverluste verloren, meistens mit Melodien, und der ‚Wartburgkrieg‘. Strophen abgesetzt, Anfänge durch mehrzeilige und Strophengliederung durch einzeilige, abwechselnd rote und blaue Lombarden markiert. Unter *Meyster Rymelant* Bl. 47v/48r als erster Ton der Sammlung mit Melodie die Strophen Walther C 344 [360]–347 [363] = 104. Die Hs. beginnt heute Bl. 2ra mit dem Fragment einer Kontrafaktur von Walthers Leich (1 II*b5* IV*). Es gibt gute Gründe, die Nachricht von 1437 von zwei Codices in der Wittenberger Schloßkapelle, auf J und einen verlorenen ersten Band, der mit Walthers Leich endete (*Et finitur Dymant ane dich und ane got zcu gebin hat. Cum notis*) zu beziehen (Wachinger).

Abb.: Die Jenaer Liederhandschrift. Lichtdruck-Ausgabe. Vorbericht v. K. K. Müller. Jena 1896; – Die Jenaer Liederhandschrift in Abbildung. Mit einem Anhang: Die Baseler und Wolfenbüttler Fragmente. Hg. v. Helmut Tervooren und Ulrich Müller. Göppingen 1972 (Litterae 10); – B/M/S, S. 250–251. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena.*

Abdr.: Georg Holz / Franz Saran / Eduard Bernoulli (Hgg.): Die Jenaer Liederhandschrift. [I.] Getreuer Abdruck des Textes. II. Übertragung, Rhythmik und Melodik. Leipzig 1901, Nachdruck Hildesheim 1966.

Lit.: Karl Bartsch: Untersuchungen zur Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1923 (Palaestra 140); – Erdmute Pickerodt-Uthleb: Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen 1975 (GAG 99); – B/M/S, S. 35*, 49*, 50*, 80*; – Burghart Wachinger: Der Anfang der Jenaer Liederhandschrift. ZfdA 110, 1981, S. 299–306; – Burghart Wachinger, ²VL 4, Sp. 512–516; – Klein, S. 72–112, bes. S. 103–112; – Voetz, S. 256–259; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 6, S. 92–94; – RSM, S. 185–186.

k Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 341

Pergament, 31 × 22,5 cm, 374 Bll., zweispaltig.

1. Viertel 14. Jh. Nordwestböhmen(?), Schreibsprache mitteldeutsch mit bairischem Einschlag.

Große Sammelhandschrift von Mären und Bispeln.

Als 2. Text nach Konrads von Würzburg ‚Goldener Schmiede‘ Bl. 6v–7v ohne Überschrift der Leich Walthers, daran anschließend Reinmars von Zweter Marienleich. Abschnittsgliederung durch rote und blaue Lombarden, Verse abgesetzt, keine Strophen- oder Versikelgliederung.

Abb.: B/M/S, S. 252–254. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg.*

Lit.: L/K/K, S. XXVI; – Arend Mihm: Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter. Heidelberg 1967 (German. Bibl.), vor allem S. 47–61; – B/M/S, S. 35*–36*; – Elfriede Stutz: Der Codex Palatinus Germanicus 341 als literarisches Dokument. Bibliothek und Wissenschaft 17, 1983, S. 8–26, hier bes. S. 10 u. 13.

k² Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana Cod. Bodmer. 72 (chemals Kálocsa, Metropolitanbibliothek Ms. 1)

Pergament, 34,5 × 25,5 cm, 333 Bll., zweispaltig.

1. Viertel 14. Jh. Nordwestböhmen/Oberfranken/Vogtland, Schreibsprache mitteldeutsch mit bairischem Einschlag.

Inhalt und Anlage mit **k** weitgehend übereinstimmend. Walthers Leich Bl. 14r–15r an gleicher Stelle wie in **k** und so gut wie identisch im Text. Überschrift für Walther und den anschließenden Leich Reinmars von Zweter: *Hie svlle wir lesen ein lop vnde einen leich süzen von vnser vrowen.*

Abb.: B/M/S, S. 255–257. – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der e-codices Coligny, Fondation Martin Bodmer.*

Lit.: Konrad Zwierzina: Die Kalocsaer Handschrift. In: Festschrift Max H. Jellinek. Wien/Leipzig 1928, S. 209–232; – B/M/S, S. 36*; – Deutsche Handschriften des Mittelalters in der Bodmeriana. Katalog bearbeitet v. René Wetzlar. Mit einem Beitrag von Karin Schneider zum ehemaligen Kalocsa-Codex. Köln/Genf 1994 (Bibliotheca Bodmeriana, Kataloge VII), S. 81–129.

L München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 44
Pergament, 24 × 16 cm, 129 Bll., zweiseitig.
Vor oder um 1300. Schreibsprache bairisch-österreichisch.

Ulrichs von Lichtenstein ‚Frauendienst‘. Strophenanfänge durch rote Lombarden markiert. Darin Bl. 54va als Zitat (‚Frauendienst‘ 240,17–22) ohne Namensnennung **32** I_{1–7}.

Abb.: B/M/S, S. 261. – *Ein Digitalisat der Handschrift (Schwarzweiß) ist offen zugänglich auf der Homepage der Bayerischen Staatsbibliothek München.*

Lit.: B/M/S, S. 36*–37*; – Schneider, S. 230 f.

I Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2677
Pergament, 30 × 21,5 cm, 119 Bll., zweiseitig.
1. Hälfte 14. Jh. Schreibsprache bairisch-österreichisch.

Sammlung geistlicher Gedichte. In enger Abhängigkeit von **k²/k** Walthers Leich Bl. 54r–55r nach Konrads ‚Goldener Schmiede‘ und anschließend der Leich Reinmars von Zweter. Überschrift: *Ein laich von vnser vrowen.*

Abb.: B/M/S, S. 258–260.

Lit.: Hermann Menhardt: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Bd. I. Berlin 1960 (Deutsche Ak. d. Wiss. zu Berlin. Veröff. d. Inst. f. deutsche Sprache u. Lit. 13), S. 89–102; – B/M/S, S. 36*.

M München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 4660 u. 4660a (*Carmina Burana* und *Fragmenta Burana*)
Pergament, 25 × 17 cm, 112 Bll. und 7 Einzelbll., mehrere Hände.
Um 1225/30. Tirol oder Kärnten, Schreibsprache bairisch-österreichisch.

Thematisch geordnete Sammlung lateinischer Lieder und Gedichte und geistlicher Spiele. 8 Miniaturen, Initialen und Melodienotation in Neumen; Töne abgesetzt, Strophenanfänge durch farbige Lombarden gekennzeichnet.

Zahlreiche, meist einzelne deutsche Liedstrophen ohne Namen, in der Regel im Anschluß an ein lateinisches Lied gleichen Tons. 3 davon sind anderwärts für Wal-

ther bezeugt: Bl. 61v CB 151a (28 III), Bl. 68r CB 169a (28 IV), Bl. 92v CB 211a (7 I), eine Bl. 56v CB 135a variiert das Lied 15 (I*).

Abb.: Carmina Burana und Fragmenta Burana. Bayerische Staatsbibliothek Clm 4660 + 4660a. Bd. I: Vollfaksimile. Bd. II: Einführung zur Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift v. Bernhard Bischoff. München/Brooklyn 1967; – B/M/S, S. 264–266 u. 313–315.

Lit.: Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers krit. hg. v. Alfons Hilka und Otto Schumann. Bd. 1 Text. Nachträge hg. v. Otto Schumann und Bernhard Bischoff. Bd. 2,1 Kommentar: Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moral.-satir. Dichtungen. Heidelberg 1930–1970; – B/M/S, S. 37*, 50*; – Günter Bernt, ²VL 1, Sp. 1179–1186; – Georg Steer: ‚Carmina Burana‘ in Südtirol. Zur Herkunft des clm 4660. ZfdA 112, 1983, S. 1–37; – Burghart Wachinger: Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. v. H. Fromm. Bd. 2. Darmstadt 1985 (WdF 608), S. 275–308; – Benedikt K. Vollmann (Hg.): Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz v. P. u. D. Diemer. Frankfurt a. M. 1987 (Bibl. deutscher Klass. 16); – Schneider, S. 130–133; – Voetz, S. 242–245; – Benedikt K. Vollmann, Lit.lex. 2, S. 364–368.

m Berlin, SBBPK Ms. germ. qu. 795 (*Mösersches Fragment*)

Pergament, 22 × 17,5 cm, 3 Doppelblätter, mehrere Hände.

Anfang 15. Jh. Wohl Ostfalen, Schreibsprache mitteldeutsch/niederdeutsch.

Fragment einer Sammlung von Liedern und Sangsprüchen. Bl. 3v im Anschluß an die *van nyphen* überschriebenen Strophen (MF XXI.XXXVIII) 11 Strophen, zweimal mit der Überschrift *waltb^s*. Außer einer sind alle Strophen anderwärts Reinmar oder Hartmann von Aue zugeschrieben (116–120).

Abb.: B/M/S, S. 267; – Schmeisky (mit Abdr. s.u.). – *Aderlaß und Seelentrost* (s.u.), S. 113 [= Bl. 3v (in Farbe)]

Lit.: Konrad Burdach: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. 2. Aufl. mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Metrik. Halle 1928, S. 194; – B/M/S, S. 37*; – Günter Schmeisky: Die Lyrik-Handschriften m (Berlin, MS. germ. qu. 795) und n (Leipzig, Rep. II fol. 70a). Zur mittel- und niederdeutschen Sangverslyrik-Überlieferung. Abbildung, Transkription, Beschreibung. Göppingen 1978 (GAG 243), bes. S. 111–119; – Klein, S. 111; – Gisela Kornrumpf: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: Wolfram-Studien 10. Cambridger ‚Frauenlob‘-Kolloquium. Hg. v. W. Schröder, Berlin 1988, S. 26–50, hier 45–47; – Gisela Kornrumpf: Walthers ‚Elegie‘. Strophenaufbau und Überlieferungskontext. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988. Hg. v. J.-D. Müller und F. J. Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 147–158; – RSM, S. 89. – *Aderlaß und Seelentrost*. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln, hg. von Peter Jörg Becker und Eef Overgaauw (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge N.F. 48), Mainz 2003.

Ma Maastricht, Rijksarchief Ms. 167 III.11

Pergament, 18 × 12,8 cm, 1 Doppelblatt, zweispaltig, zwei Hände.

Um 1300. Schreibsprache mitteldeutsch/niederdeutsch.

Lied- und Spruchstrophen verschiedener Autoren. Eine Strophe im 1. Philippston: III (8 I*), die Zuweisung *D^s tugēt scrib^s* wohl eher hierher zu beziehen, eine im 2.

Philippston: II (9 I*); die vorausgehende verstümmelte Strophe möglicherweise im selben Ton: I (App. zu 9 I*).

Abb. und Abdr.: Tervooren/Bein (s.u.).

Lit.: Helmut Tervooren / Thomas Bein: Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumzlant und Unbekanntes. ZfdPh 107, 1988, S. 1–26; – Thomas Bein: Orpheus als Sodomit. Beobachtungen zu einer mhd. Sangspruchstrophe mit (literar-)historischen Exkursen zur Homosexualität im hohen Mittelalter. ZfdPh 109, 1990, S. 35–55; – RSM, S. 195–196; – Holznagel, vor allem S. 371–373 u. 387–395.

N Kremsmünster, Stiftsbibliothek C 127

Pergament, 23 × 16,5 cm, 132 Bll.

2. Hälfte 13. Jh. Schreibsprache bairisch-österreichisch.

Lateinische liturgische Texte. Bl. 130rv 7 Liedstrophen (erste Zeile mit Neumen) ohne Namen, anderwärts für Walther gut bezeugt: 1–5 (30), 6 7 (23 I II).

Abb.: B/M/S, S. 266–267.

Abdr.: Franz Pfeiffer: Zwei Lieder Walthers von der Vogelweide. In: Germania 2, 1857, S. 470–472.

Lit.: B/M/S, S. 37*–38*, 50*; – Hauke Fill: Katalog der Handschriften des Benediktinerstifts Kremsmünster. Teil 1: Von den Anfängen bis in die Zeit des Abtes Friedrich von Aich (ca. 800–1325). Wien 1984 (Österreich. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Denkschriften Bd. 166), S. 192–193; – Klein, S. 92–93.

n Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. II fol. 70^a (*Niederrheinische Liederhandschrift*)

Pergament, 23 × 16 cm, 102 Bll., 2 Teile zweispaltig.

Mitte 14. Jh. Kölner Raum, Schreibsprache ripuarisch.

Teil I chronikalische Texte, Teil II zwei Reihen (I und III) von namenlosen Lied- und Sangspruchstrophen und andere Texte; Strophen abgesetzt, rote und blaue Lombarden. Bl. 95v III 17 (25 IV) ist für Walther gut bezeugt; Bl. 92v I 20 (11 I*);

Abb.: B/M/S, S. 268; – MF II, Abb. 7a; – Schmeisky (mit Abdr. s.u.).

Lit.: B/M/S, S. 38*; – Günter Schmeisky: Die Lyrik-Handschriften m (Berlin, MS. germ. qu. 795) und n (Leipzig, Rep. II fol. 70a). Zur mittel- und niederdeutschen Sangverslyrik-Überlieferung. Abb., Transkription, Beschreibung. Göppingen 1978 (GAG 243); – Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil: Einleitungen. Texte. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann und Karl Bertau. Göttingen 1981 (Abh. d. Ak. d. Wiss. in Göttingen), S. 73–79; – Gisela Kornrumpf, ²VL 6, Sp. 995–998; – RSM, S. 193.

O (Berlin) ehem. Preußische Staatsbibliothek Ms. germ. oct. 682; jetzt Krakau, Biblioteka Jagiellońska

Pergament, 18,5 × 11,5 cm, 2 Doppelblätter.

Um/nach 1300. Schreibsprache mitteldeutsch von einem niederdeutschen Schreiber.

44 Strophen einer Liedsammlung ohne Namen, Strophenanfänge teilweise blau markiert; zum Teil durch Beschnitt verstümmelt und schwer lesbar. (Nach korrigierter Abfolge:) 18–22 (**26**), 23–24 (**85 I II**); 25–26 (**85 IV V**), 27–31 (**35 I II III V VI**); 32–35 (**29 III II VI VII**), 36–39 (**88**), 40–42 (**42 IV I II**), 43–44 (**94 I II**); 1–3 (**21 II–IV**), 4–7 (**23**), 8–12 (**106**); 13–16 (**44 II–V**), 17 (**37 I**). Alle Strophen sind anderwärts für Walther gut bezeugt.

Die Hs. war La noch nicht bekannt. (Für die Überprüfung der Lesung stellte Helmut Tervooren Fotografien der Hs. zur Verfügung; Gisela Kornrumpf teilte Befunde ihrer Autopsie mit.)

Abdr.: Carl von Kraus (s.u.); – B/M/S, S. 269–271 (Reproduktion von Kraus). – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena (im Verbund mit der Jenaer Liederhandschrift)*.

Lit.: Carl von Kraus: Berliner Bruchstücke einer Waltherhandschrift. ZfdA 70, 1933, S. 81–120; – B/M/S, S. 38*–39*; – Gisela Kornrumpf: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: Wolfram-Studien 10. Cambridge ‚Frauenlob‘-Kolloquium. Hg. v. W. Schröder. Berlin 1988, S. 26–50, hier S. 44–45.

O Berlin, SBBPK Ms. germ. qu. 284

Pergament, 21,5 × 16,5 cm, 198 Bll., zweiseitig.

Mitte 14. Jh. Schreibsprache ripuarisch.

‚Sächsische Weltchronik‘ und ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg und Ulrichs von Türheim. Dazwischen neben anderen 63v/64r 7 Strophen, darunter die für Walther bezeugte Strophe **11 XII**. (Lesungen aufgrund erneuter Autopsie durch M. Bohländer.)

Abb.: B/M/S, S. 272. – *Aderlaß und Seelentrost S. 71 [= Bl. 139r, in Farbe]*.

Lit.: Hubert Herkommer: Überlieferungsgeschichte der ‚Sächsischen Weltchronik‘. München 1972 (MTU 38), S. 78–83; – B/M/S, S. 39*; – Hartmut Beckers: Literarische Interessenbildung bei einem rheinischen Grafengeschlecht um 1470/80: Die Blankenheimer Schloßbibliothek. In: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Hg. v. Joachim Heinzle. Stuttgart 1993 (German. Symposien. Berichtsbände 14), S. 5–20, hier S. 9; – RSM, S. 82; – Franz-Josef Holzner: Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappolteiner Parzifal, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristan-Handschrift N. In: *Dá baret ouch geloubē zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festkolloquium für G. Schweikle. Hg. v. Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit W.-O. Dreeßen. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 65–88. – *Aderlaß und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*, hg. von Peter Jörg Becker und Eef Overgaauw (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge N.F. 48), Mainz 2003.

P Bern, Burgerbibliothek Cod. 260

Pergament, 28,5 × 20 cm, 286 Bll., zweiseitig.

Um 1350. Wohl Straßburg, Schreibsprache alemannisch.

Lateinische Texte. Bl. 234r–235v 36 deutsche Liedstrophen meist ohne Namen. Strophen abgesetzt, rote Lombarden. Die Strophen 30–32 Bl. 235v sind für Walther bezeugt (6 V II IV).

Abb.: B/M/S, S. 273 (Bl. 235v); – MF II, Abb. 8a–c (Bl. 234r, 235rv); – Codex Manesse, S. 571–572 (Bl. 14v, 234v).

Abdr.: Eberhard Gottlieb Graff: Diutiska. Denkmäler deutscher Sprache und Literatur, aus alten Handschriften zum ersten Male theils herausgegeben, theils nachgewiesen und beschrieben. 2. Bd. Stuttgart/Tübingen 1827, Nachdruck Hildesheim/New York 1970, S. 240–266; – Wilhelm Wackernagel: Geographie des Mittelalters. ZfdA 4, 1844, S. 479–495, hier S. 479 [Korrekturen zum Abdr. von Graff].

Lit.: Edward Schröder: Die Berner Handschrift des Matthias von Neuenburg. GGN 50, 1899, S. 49–71; – B/M/S, S. 39*–40*; – MF II, S. 58–59; – Voetz, S. 259–261; – Franz-Josef Holzner: Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappoltsteiner Parzifal, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristan-Handschrift N. In: *Dâ heret ouh geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für G. Schweikle. Hg. v. Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit W.-O. Dreeßen. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 65–88.

q Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität B XI 8
Pergament, 11,5 × 8 cm, 163 Bll.

Ende 14. Jh. Wohl Basel, Schreibsprache alemannisch.

Sammelhandschrift mit kürzeren deutschen und lateinischen Texten geistlichen Inhalts. Am Schluß Bll. 160r–162v fünf Sangspruchstrophen, vier mit Namen, darunter als 2. Strophe 160v/161r mit der Überschrift *walth⁵ vō d⁵ vōg* die Strophe **14**.

Abb.: B/M/S, S. 274.

Abdr.: Wilhelm Wackernagel: Lyrische Gedichte des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts. Altdeutsche Blätter 2, 1840, S. 121–133, hier S. 131–132; – Kesting (s.u.).

Lit.: G. Meyer / M. Burkhardt: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Abt. B. Bd. 2. Basel 1966, S. 882–914; – B/M/S, S. 40*; – ²KLD I, S. XXIX–XXX; – Peter Kesting: Die lyrischen Texte in der Basler Handschrift B XI 8. In: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Festschrift Kurt Ruh. Hg. v. Konrad Kunze u.a. Tübingen 1989 (Texte und Textgeschichte 31), S. 32–58; – RSM, S. 75.

r Zürich, Zentralbibliothek Ms. Z XI 302
Pergament, 30,5 × 21 cm, 106 Bll., zweiseitig.
Um 1300. Schreibsprache alemannisch.

„Schwabenspiegel“, am Schluß Bl. 106rv Spruch- und Liedstrophen, als letzte Bl. 106v mit der Überschrift *berre walth⁵* die Strophe **10 XV**.

Abb.: B/M/S, S. 275.

Abdr.: Wilhelm Wackernagel: Lyrische Gedichte des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts. Altdeutsche Blätter 2, 1840, hier S. 124.

Lit.: B/M/S, S. 40*; – Schneider, S. 256, Anm. 1; – RSM, S. 304.

S Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 128. E. 2 (*Haager Liederhandschrift*)
 Pergament, 24 × 18 cm, 67 Bll., zweispaltig.
 Um 1400. Niederlande, wahrscheinlich Holland.

115 niederländische und deutsche Lieder, Spruchstrophen und Minnereden. In der Regel ohne Namen, aber Bl. 14r und v: *he^sn Walth^ss zanch*. Für Walther hier oder sonst bezeugt: Bl. 14rv 29,1–4 (**106** IV V, **44** I, **93** IV), 30,1–4 (**20**); Bl. 22r 41,1–6 (**27** III II IV **62** IV **28** V **26** IV); Bl. 41r 68,1 (**107** I); Bl. 44r 81,4 (**62** IV). Dazu Bl. 20v 36,1–2 (**9** II* III*).

Abb.: E[] F[] Kossmann (Hg.): Die Haager Liederhandschrift. Faksimile des Originals mit Einleitung und Transskription. 2 Bde. Haag 1940; – B/M/S, S. 276–280. – *Ein Digitalisat der Handschrift (Schwarzweiß) ist offen zugänglich auf der Homepage <http://www.bull.ac.uk/denhaagKB/> [eingesehen 26. November 2012].*

Lit.: B/M/S, S. 40*–41*; – Ingeborg Glier, ²VL 3, Sp. 358–360; – RSM, S. 169.

t München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 4997 (*Kolmarer Liederhandschrift*, auch Sigle k)
 Papier, 29,5 × 20, 854 Bll., zweispaltig, überwiegend 2 Hände.
 Um 1460. Rheinfranken, vermutlich Speyer.

Meisterliederhandschrift mit 940 Liedern und Leichs mit 105 Melodien, Ordnung nach namentlich genannten Tonauteuren und Tönen. Strophen überwiegend aus dem 14. und 15. Jh., doch ältere Texte darunter.

Walther werden drei Töne zugeschrieben. Bl. 732r *ber walth^ss vō der vogelweide gespaltē wys* (ohne ausgeführte Melodie), Bl. 734r *ber walth^ss vō d^s vogelweide hoff wysse od^s wēdelwys* und Bl. 736r *In h^sn walth^ss guldin wysß* (**11**, **10**, S. 327). Nur in **11** sind drei für Walther gut bezeugte Strophen in die Dreierbars eingereiht (**11** I XII XVI).

Abb.: Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abb. hg. v. Ulrich Müller / Franz Viktor Spechtler / Horst Brunner. Göppingen 1976 (Litterae 35); – B/M/S, S. 281–283, 327–328.

Abdr.: (Teilabdruck und Strophenverzeichnis) Karl Bartsch: Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift. Stuttgart 1862 (StLV 68), Nachdruck Hildesheim 1962.

Lit.: Heinrich Husmann: Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). DVjs 34, 1960, S. 189–248; – B/M/S, S. 41*, 59*; – Christoph Petzsch: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München 1978; – Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. 2 Bde. München 1983 (MTU 82/83), Bd. I S. 35–86, Bd. II S. 58–83; – Burghart Wachinger, ²VL 5, Sp. 27–39; – Gisela Kornrumpf, Lit.lex. 6, S. 461–463; – RSM, S. 205–209; – Jens Haustein: Walther in k. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Hg. v. Cyrill Edwards / Ernst Hellgardt / Norbert H. Ott. Tübingen 1996.

U^x U^{xx} Braunschweig, Landeskirchliches Archiv H 1a (früher Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, *Wolfenbütteler Fragmente*)
 Pergament, ursprünglich 15,5, × 10,5 cm, 2 Doppelblätter (U^x) und 4 Teile eines weiteren (U^{xx}).

Ende 13. Jh. Braunschweiger Raum, Schreibsprache mitteldeutsch/thüringisch-hessisch von einem niederdeutschen Schreiber.

Erhalten sind ganz oder teilweise 32 und 10 Liedstrophen ohne Namen, Töne abgesetzt, Strophenanfänge durch rote und blaue Lombarden ausgezeichnet. Die Fragmente U^{xx} sind nur noch teilweise lesbar.

U^x: 1 (**122**), 2–6 (**85**), 7–11 (**64**), 12–16 (**86**), 17–18 (**17 V IV**), 19–23 (**101**), 24–27 (**19 I II IV III**), 28–30 (**45**) 31–32 (**29 I III**).

U^{xx}: 1–2 (**90 II III**) 3–6 (**123**) 7–10 (**32 I II IV V**).

Die Hs. war La noch nicht bekannt.

Abb.: B/M/S, S. 284–288.

Abdr.: Friedrich Zarncke: Zwei neuaufgefundene Bruchstücke einer Handschrift der Gedichte Walthers von der Vogelweide. In: Berichte über die Verhandlungen d. königl.-sächs. Gesellschaft d. Wiss. zu Leipzig, philol.-hist. Kl. 35, 1883, S. 145–158 [U^x]; – Carl von Kraus (s.u.) [U^{xx}].

Lit.: Wilhelm Braune: Zu Walther von der Vogelweide. PBB 41, 1916, S. 189–191; – Carl von Kraus: Waltheriana. ZfdA 59, 1922, S. 309–327, bes. S. 309–323; – B/M/S, S. 41*–42*; – Klein, S. 85–90.

W^x Braunschweig, Landeskirchliches Archiv H 1a

Pergament, ca. 13 × 10 cm, 2 Fragmente (6 × 8,5 cm) von 1 Bl.

4. Viertel 13. Jh. Wohl Ostfalen, Schreibsprache mitteldeutsch/thüringisch-obersächsisch von einem niederdeutschen Schreiber.

Bruchstücke von 7 Strophen Walthers: 1 (**97 III**), 2–6 (**43 I II IV V III**), 7 (**70 I**).

Die Hs. war La noch nicht bekannt.

Abb.: B/M/S, S. 289.

Abdr.: Carl von Kraus (s.u.).

Lit.: Kurt Plenio: Metrische Studie über Walthers Palinodie. PBB 42, 1917, S. 255–276, bes. S. 257, Anm. 3; – Carl von Kraus: Waltheriana. ZfdA 59, 1922, S. 309–327, bes. S. 323–327; – B/M/S, S. 43*; – Klein, S. 76–85; – Cyrill Edwards: Kodikologie und Chronologie. Zu den ‚letzten Liedern‘ Walthers von der Vogelweide. In: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxford Kolloquium 1985. Hg. v. V. Honemann u. N. F. Palmer. Tübingen 1988, S. 297–315, bes. 309–313; – Gisela Kornrumpf: Walthers ‚Elegie‘. Strophenbau und Überlieferungskontext. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988. Hg. v. J.-D. Müller und F. J. Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 147–158.

W^{xx}(W^{xvii}) (Berlin) ehem. Preußische Staatsbibliothek Ms. germ. oct. 462; jetzt Krakau Biblioteka Jagiellońska (*Heiligenstädter Fragmente*)

Fragment wohl derselben Hs. wie w^x, 1 Bl.

w^{xvii}, der Abklatsch eines verlorenen anderen Blatts in demselben Inkunabelband, aus dem w^{xx} stammt, ist für die Ausgabe nicht verwertbar.

4 Strophen ganz oder teilweise, die erste davon nur hier: 1 (**55 VII**), 2–4 (**11 VII II I**).

Die Dokumentation im Apparat beruht neben der Reproduktion auf Degerings Abdruck (unterpunktete Buchstaben übernommen, Ergänzungen als Fehlstellen ausgewiesen).

Abb.: Hermann Degering: Neue Fragmente Walthers von der Vogelweide. Mit zwei Lichtdrucktafeln. ZfdA 53, 1912, S. 337–347; – B/M/S, S. 290–292 (Reproduktion von Degering).

Lit.: Carl von Kraus: Waltheriana. ZfdA 59, 1922, S. 309–327; – B/M/S, S. 44*; – Klein, S. 76–85; – RSM, S. 91.

X,Y Das Erzähl lied *Der edle Moringe* aus dem 14. Jh. verwendet in den Strophen 30/31 Verse Walthers (**49/49a**). Bekannt sind heute 4 Hss. und 8 Drucke.

La benützte zwei Textzeugen in Abdrucken:

x (Schanze: e) Bamberg, H. Sporer 1493 (heute Paris, Bibl. Nat. Rés. Y^h 86), in: Bragur 8, 1811, 200–210, und

y (Schanze: d) Weißenhorn Stadtarchiv, Hs. Nr. 9 (Nikolaus Thomans ‚Weißenhorer Historie‘), in: Bragur 3, 1794, 402–415. Der Text in x/e steht mit zwei anderen Drucken Walther zufällig am nächsten.

Abb.: B/M/S, S. 298–306.

Lit.: Deutsche Volkslieder. Balladen. Teil I. Hg. v. John Meier. Berlin/Leipzig 1935, Nr. 12, S. 106–121; – B/M/S, S. 42*–43*; – Frieder Schanze, ²VL 6, Sp. 688–692; – Volker Mertens: Alte Damen und junge Männer – Spiegelungen von Walthers ‚*sumerlaten*-Lied‘. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988. Hg. v. J.-D. Müller u. F. J. Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 197–215.

y (Meisterliederhandschrift) München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 1019
Papier, 20 × 14,5 cm, 30 Bll., mehrer Hände.

Mitte 15. Jh. Franken.

Meisterliedersammlung aus drei verschiedenen Faszikeln mit insgesamt 21 Liedern und einem Reimpaargedicht. 1 Lied *Im wendel donn* (**10** I^y–III^y).

Lit.: Frieder Schanze: Meisterliederhandschriften. In: ²VL 6, 342–356, hier 348; – Karin Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bd. VI: Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888–4000. Wiesbaden 1991, S. 58–62; – RSM, S. 204.

Z Münster, Staatsarchiv Ms VII, 51 (*Münstersches Fragment*)

Pergament, 22 × 14,5 cm, 1 Doppelblatt, zweiseitig.

1. Hälfte 14. Jh. Westfalen, Schreibsprache mitteldeutsch von einem niederdeutschen Schreiber.

Fragment einer Liederhandschrift mit Noten. Erhalten sind 5 teilweise fragmentarische Melodien und ganz oder teilweise 27 Strophen. Rote Ton- und Seitenüber-

schriften: *Meister Walter von der vogelweide*, *Meister walter*. Strophenanfänge durch rote Lombarden und vorausgehendes *idem*, teilweise auch Stollen- und Abgesangsanfänge durch rote Majuskeln gekennzeichnet.

Strophe 16 mit *Meister Reymer* überschrieben. Die Strophen 1–3, 21 und 26 sind nur hier überliefert, die übrigen auch anderwärts für Walther bezeugt. 1–3 (**115**), 4–15 (**7 I II XII III–VIII X IX XI**); 17–26 (**11 I XV XIV IX XVII XII VII IV 11a 11 XVIII**) 27 (**8b**).

Die Hs. war La noch nicht bekannt.

Abb.: B/M/S, S. 293–296; – Codex Manesse, S. 575–576 (Bl. 1rv). – *Ein Digitalisat der Handschrift ist offen zugänglich auf der Homepage der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena (im Verbund mit der Jenaer Liederhandschrift)*.

Lit.: Franz Jostes: Bruchstücke einer Münsterschen Minnesänger-Handschrift mit Noten. ZfdA 53, 1912, S. 348–358; – Kurt Plenio: Bausteine zur altdeutschen Strophik. PBB 42, 1917, S. 411–502; – Karl Bartsch: Untersuchungen zur Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1923 (Palaestra 140), S. 51; – B/M/S, S. 44*, 51*, 54*–58*, 80*–86*; – Klein, S. 90–92; – Voetz, S. 263–264; – RSM, S. 223.

A Luxembourg, Bibliothèque Nationale Nr. 40

Papier, 21 × 14 cm, 257 Bl.

1440/50. Echternach, Schreibsprache mittelfränkisch.

Lateinische Handschrift des ‚Lumen animae‘ und der ‚Historia trium regum‘ des Johannes von Hildesheim. Bl. 232v nach dem Register zum zweiten Text in roter Tinte 4 Zeilen von Walther (**58 I**).

Die Hs. war La noch nicht bekannt.

Abb.: B/M/S, S. 297.

Lit.: B/M/S, S. 45*; – Klein, S. 103–104.

Kenntnis von verlorenen Handschriften mit Walther-Liedern geben das Bücherverzeichnis der Schloßkapelle in Wittenberg (siehe oben zu **J**) und Berichte über Docens Fragmente (vgl. B/M/S, S. 49*).

Die von Carl von Kraus benützte, aber falsch nachgewiesene Handschrift **y** (vgl. ²KLD, S. XXXIV), die KLD 62.VII,3_{1–6} / **107** III_{1–6} überliefert, ist noch nicht wieder identifiziert. Die Varianten in KLD.

6. Horst Brunner: Die Melodien Walthers

Einführung in die Musik des Mittelalters

Der Vortrag der mittelalterlichen Lieddichtung

Mittelalterliche Lieddichtung, ob in der Kirchen- und Gelehrtensprache Latein oder in einer der Volkssprachen, hat man sich prinzipiell gesungen vorzustellen. Die Texte wurden solistisch oder im Chor auf einstimmige Melodien vorgetragen; mehrstimmige deutsche Lieder finden sich, zunächst in sehr geringem Umfang, erst seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert (zuerst beim Mönch von Salzburg). Beteiligung von Instrumenten ist vielfach anzunehmen, sie war jedoch nicht generell geregelt. Das Instrumentarium entsprach nicht dem in der Kunstmusik der Neuzeit Üblichen. In den Miniaturen von Handschrift C sind leise und laute Instrumente abgebildet. Zur Begleitung von Minnesang und Sangspruchdichtung – durchweg wohl solistisch gesungen – waren in erster Linie die Fidel, ein mit einem Bogen meist am Hals gespieltes Saiteninstrument, und das Psalterium, ein zitherähnliches Zupfinstrument, geeignet, vielleicht auch die Querflöte, gespielt von einem Instrumentalisten; beim Tanz, beim Turnier oder bei höfischen Aufzügen bediente man sich unter anderem der von einem einzigen Spieler bedienten Kombination von Einhandflöte und Trommel, des Dudelsacks, der durchdringend klingenden Schalmei, der Posaune und der Trommel.⁸ Moderne Aufführungen, die seit etwa 1960 auf Tonträgern vorgelegt werden, stellen ganz unterschiedliche Versuche dar, sich einem denkbaren historischen Klangbild anzunähern. Verbindlichkeit ist auf diesem Gebiet freilich nicht erreichbar.⁹

Notation

Voraussetzung für die Lesbarkeit von Melodien ist ein eindeutiges Aufzeichnungssystem. Die älteste, seit dem 9. Jahrhundert auftretende Notenschrift entspricht dieser Bedingung nicht. Es handelt sich um sog. nichtdiastematische Neumen, d.h. Notenzeichen, die nicht auf Linien geschrieben sind, durch die die Tonhöhen eindeutig fixiert werden. Neumen (von griech. *neuma* ‚Wink‘) liefern bloße Hinweise auf den Bewegungsablauf von Melodien, die lediglich als Gedächtnisstütze für den dienen, der die Melodie bereits kennt. Einzelnoten werden dabei mit Punkten und Strichen, Tonverbindungen (Ligaturen von zwei, drei oder mehr Tönen) mit komplexeren Zeichen notiert. In Gebrauch war diese Schrift bis in das 13. Jahrhundert.

⁸ Vgl. zu den Instrumenten ausführlich Astrid Eitschberger: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden 1999 (*Imagines medii aevi* 2).

⁹ Vgl. die Diskographie bei Brunner / Hahn / Müller / Spechtler, S. 255–258.

Erst seit dem 11. Jahrhundert wurden Notenzeichen in ein System paralleler Linien eingezeichnet, die durch Notenschlüssel einer bestimmten Tonhöhe zugeordnet sind. Seit Guido von Arezzo (gest. nach 1033) stehen diese Linien im Terzabstand. Damit war die bis heute übliche Notenschrift „erfunden“, die Form der Noten selbst unterschied sich freilich noch lange, größtenteils regional unterschiedlich, von den in der Neuzeit üblichen Zeichen. In dieser Weise aufgezeichnete Melodien können ohne weiteres in die neuzeitliche Notenschrift übertragen werden. Dabei ist es heute üblich, die in der älteren Zeit verwendeten C-Schlüssel, die die Linie markieren, die durch die Note c geht, durch den gebräuchlicheren G-Schlüssel (Violinschlüssel) zu ersetzen; die unter den Schlüssel gesetzte 8 bringt zum Ausdruck, daß die Melodie in den Quellen eigentlich eine Oktave tiefer aufgezeichnet ist.¹⁰

Rhythmus

Aufzeichnungen der einstimmigen Musik des Mittelalters geben in der Regel nur die jeweiligen Tonhöhen an. Rhythmische Zeichen gibt es nicht, man findet also nicht die in der Neuzeit üblichen Notenformen (etwa ganze, halbe Noten, Viertel-, Achtelnoten usw.), die zugleich den Rhythmus abbilden, ebensowenig Taktstriche und Taktangaben; auch die vor allem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts regelmäßig anzutreffenden Tempoangaben (etwa Allegro, Andante, Adagio usw.) fehlen völlig. Transkribiert werden die mittelalterlichen Notenzeichen heute so gut wie ausschließlich mit unkaudierten schwarzen Notenköpfen, d.h. mit Notenzeichen ohne die den Rhythmus markierenden Striche und Fähnchen. Nach langen Auseinandersetzungen ist die Forschung seit geraumer Zeit zu dem Schluß gekommen, daß die Rhythmik einstimmiger Melodien sich aus dem Textmetrum ergibt. Bei deutschen Liedtexten kann man in der Regel von einem 2/4-Takt aus betonter Silbe (Hebung) und unbetonter Silbe (Senkung) ausgehen. Dabei können Hebung und/oder Senkung auch in Achtel aufgespalten oder eine lange Silbe kann über den ganzen Takt gedehnt sein (beschwerte Hebung). Tonverbindungen aus zwei oder mehr Noten werden in diesen Rhythmus eingepaßt, sind also unter Umständen relativ rasch zu singen. Bei Tanzliedern, wie sie sich im Liedkorpus von Walthers von der Vogelweide Zeitgenossen Neidhart finden, läßt sich an der Melodiegestalt oft ein 3/4-Takt aus einer halben und einer folgenden Viertelnote erkennen. Die passende Tempowahl ist ganz und gar Aufgabe des Interpreten.¹¹

¹⁰ Vgl. im einzelnen Bruno Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern 3 / Lieferung 4).

¹¹ Vgl. Burkhard Kippenberg: *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung*. München 1962 (Münchener Texte und Untersuchungen 3).

Tonarten

Seit dem 16., endgültig seit dem 18. Jahrhundert ist für die europäische Musik das Dur-Moll-System konstitutiv, d.h. man unterscheidet lediglich zwei Tongeschlechter. Grundtöne der nicht weniger als 24 Tonarten können alle Töne der chromatischen Tonleiter sein (C-Dur, Cis-Dur, D-Dur, Es-Dur, E-Dur ... , c-moll, cis-moll, d-moll, es-moll, e-moll ...); die chromatische Skala enthält alle zwölf in der europäischen Musik verwendeten Töne (C Cis D Dis E F Fis G Gis A Ais H; auf dem Klavier die Folge aller weißen und schwarzen Tasten innerhalb einer Oktave!). Voraussetzung für die Möglichkeit der chromatischen Tonleiter ist der Gebrauch von Kreuz- oder b-Vorzeichen. Die beiden Tongeschlechter unterscheiden sich durch die Lage der Halbtöne: bei den Dur-Tonleitern liegen sie zwischen dem 3. und 4. und dem 7. und 8. Ton (bei C-Dur also zwischen E und F, H und C), bei den Moll-Tonleitern zwischen dem 2. und 3. und dem 5. und 6. Ton (bei c-moll demnach zwischen D und Es, G und As).

Im Mittelalter galten hingegen die sog. Kirchentonarten. Grundlage dafür war die diatonische Tonleiter (C D E F g a h[b] c; auf dem Klavier, abgesehen von b, nur die weißen Tasten in einer Oktave!); außer b war kein Versetzungszeichen üblich. Auf jeder Tonstufe der diatonischen Tonleiter wurde eine Skala gebildet, ein sog. Modus. Ursprünglich gab es nur Modi auf D E F g, der C- und a-Modus traten in der Theorie (die eine in der Musik längst bestehende Praxis nachträglich akzeptierte) erst im 16. Jahrhundert hinzu. Die Halbtöne liegen in den einzelnen Modi jeweils an unterschiedlicher Stelle. Im D-Modus z.B. finden sie sich zwischen dem 2. und 3. (E–F) und dem 6. und 7. Ton (H–c), im F-Modus zwischen dem 4. und 5. (H–c) und dem 7. und 8. Ton (e–f). Die wichtigsten Töne sind der Grundton, die Finalis, und der das Zentrum bildende Rezitationston, auch Repercussa (im D-Modus ist der Rezitationston a, im F-Modus c). Charakteristisch für die unterschiedlichen Modi sind ferner typische Intervalle und bestimmte Melodiefloskeln. Die genannten, als authentisch bezeichneten Tonarten konnten durch die Versetzung der oberen vier Töne der jeweiligen Skala um eine Oktave nach unten abgewandelt werden, man spricht dann vom plagalen Modus. Der D-Modus erscheint somit dann statt als D E F g a h c d (authentisch) als A H C D E F g a (plagal) – Finalis ist nach wie vor D, Rezitationston jedoch F (statt a). Somit gibt es insgesamt zwölf Kirchentonarten. Bezeichnet werden die authentischen Modi auch als Jonisch (C-Modus), Dorisch (D), Phrygisch (E), Lydisch (F), Mixolydisch (g), Äolisch (a), die plagalen als Hypojonisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Hypomixolydisch, Hypoäolisch (griech. hypo ‚unterhalb, unten‘).¹²

¹² Vgl. die kurze Darstellung von Klaus-Jürgen Sachs: Artikel ‚Kirchentonarten‘, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5 (1991), Sp. 1183–1185.

Die Überlieferung der deutschen Liedmelodien

Die Melodien zu den aus der zweiten Hälfte des 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Liedtexten sind nur zum Teil erhalten. Nahezu vollständig verloren ist die Musik zum Minnesang. Zu einigen wenigen Texten, darunter auch solchen Walthers (siehe unten), sind linienlose Neumen vorhanden.¹³ In lesbarer Notenschrift überliefert sind (in J) lediglich ein Minnelied des Wilden Alexander (um 1250) und 12 Melodien zu Minneliedern Wizlavs (um 1300), sowie (in einem Fragment) die Melodie eines anonym überlieferten Minneliedes (*Ich sezze mīnen fuoz*). Zu einigen in der Phase intensiver Rezeption des romanischen Minnesangs (etwa 1170 bis 1200) entstandenen Liedern (Friedrich von Hausen, Rudolf von Fenis u. a.) konnte die Forschung aus dem vergleichsweise umfangreichen Melodierepertoire der Trobadors und Trouvères Melodien nachweisen, die die deutschen Autoren mehr oder weniger sicher benutzten. Derartige Übernahmen – die einem in der Liedgeschichte weitverbreiteten Usus entsprechen – bezeichnet man als Kontrafakturen.¹⁴

Weitaus günstiger ist die Überlieferungssituation im Bereich der Neidhartlieder. Hier haben sich in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts 56 (nicht immer vollständige) Melodien erhalten. 18 davon gehören zu als echt angesehenen Sommer- und Winterliedern Neidharts (um 1210 bis um 1240), die übrigen stammen von Nachahmern seiner Manier (mit Namen bekannt ist davon einzig der in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gehörende Göli).¹⁵ Vergleichsweise günstig ist die Überlieferungssituation auch im Bereich der Großform des Leichs. Zu zehn der etwa 40 Leichdichtungen sind in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts auch die Melodien tradiert (allerdings nicht die zu Walthers Leich). Vorhanden sind Melodien zu folgenden Autoren des 13. und 14. Jahrhunderts: Reinmar von Zweter, Tannhäuser, Ulrich von Winterstetten (Fragment), Wilder Alexander, Hermann Damen, Frauenlob (zu allen drei Leichs), Peter von Reichenbach, dazu zu dem als anonym geltenden ‚Tougenhort‘.¹⁶

Zu den meisten Sangspruchtönen sind die Melodien überliefert. Das ist vor allem der Handschrift J zu verdanken, die allein 75 Spruchmelodien enthält, dazu kommen eine weitere Handschrift (W = Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2701)

¹³ Vgl. das Verzeichnis von Ernst Hellgardt, Neumen in Handschriften mit deutschen Texten. Ein Katalog. In: Christoph März u. a. (Hg.), *ieglicher sang sein eigen ticht*. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Wiesbaden 2011 (Elementa musicae 4), S. 163–207 (hier Nr. 8, 11, 17, 19, 23).

¹⁴ Vgl. Ursula Aarburg: Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine Bestandsaufnahme. In: Hans Fromm (Hg.): *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. Darmstadt 1963 (Wege der Forschung 15), S. 378–423.

¹⁵ Vgl. Ulrich Müller / Ingrid Bennewitz / Franz Viktor Spechtler (Hgg.): *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*. 3 Bde. Berlin/New York 2007 (Salzburger Neidhart-Edition).

¹⁶ Vgl. Christoph März: Artikel ‚Lai, Leich‘. In: *MGG*², Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 852–867.

sowie einige Fragmente aus dem 14. Jahrhundert, darunter mit Z eines, das neben der vollständigen Melodie zu Walthers ‚Palästinalied‘ wenigstens fragmentarisch auch drei ihm zugeschriebene Spruchmelodien bietet (s. unten). Die Spruchüberlieferung des 14. Jahrhunderts wird ergänzt durch Meistersingerhandschriften des 15. bis 18. Jahrhunderts, die zwei weitere echte Walthermelodien kennen (s. unten).¹⁷

Zu den Melodien Walthers

Die Melodien Walthers sind zum größten Teil verloren gegangen. Erhalten haben sich nur wenige Reste, zum Teil in fragmentarischer Form. Die Erschließung von Walthermelodien aus anderen Repertoires, vor allem dem der Troubadours und Trouvères, bleibt weitgehend spekulativ.¹⁸

Handschriften mit Melodieaufzeichnungen in linienlosen Neumen

Zwei Handschriften des 13. Jahrhunderts enthalten Aufzeichnungen von Walthermelodien in linienlosen Neumen:

M Aufzeichnungen zu **28**; **49** und **61** (in den beiden letzten Fällen stehen in der Handschrift die mit Walthers Liedern formgleichen Strophen Reinmars des Alten MF XXI.XXXVIa,3 und XXI.XXXVII,1/177,19 – die Melodien dürften identisch gewesen sein).

N Aufzeichnung (nur zu den beiden ersten Zeilen) zu **30**.

Da lesbare Parallelüberlieferung fehlt, läßt sich über die Gestalt dieser Melodien kaum etwas sagen. Moderne Übertragungsversuche bleiben ohne jede Verbindlichkeit.

Das Münstersche Fragment Z

Die bei weitem wichtigste Quelle für Melodien Walthers ist das Fragment Z einer mit lesbaren Melodieaufzeichnungen in gotischer deutscher Choralnotation versehenen Liederhandschrift aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Handschrift enthält folgende Melodien:

¹⁷ Vgl. Brunner / Hartmann (Hgg.).

¹⁸ Eine umfassende Darstellung mit allen Nachweisen, Faksimilia, Melodieübertragungen und ausführlichen Kommentaren findet sich in Brunner / Müller / Spechtler, S. 49*–100*, Abb. S. 162, 293–296, 312–358.

- a. Die nicht ganz vollständige Weise (1. Stollenzeile fehlt) zu den nur hier überlieferten Strophen **115**.
- b. Die vollständige Weise zum ‚Palästinalied‘ **7**. Mit nicht von Walther stammenden Texten findet sich die Melodie auch zweimal in der ‚Bordesholmer Marienklage‘, Kiel, UB, Cod.Bord.mschr.53.4^o, aufgezeichnet in Bordesholm 1475/76.
- c. Den Anfang eines sonst unbekanntes Tones und Textes, der *Meister Reymer* zugeschrieben wird.
- d. Die letzten drei Zeilen, d.h. den 2. Stollen, des König-Friedrichs-Tones (**11**). Da es sich bei diesem Ton um eine sogenannte gespaltene Weise handelt (ABA), kann man mit einiger Sicherheit davon ausgehen, daß der in Z nicht erhaltene Anfangsstollen trotz abweichender Kadenz die gleiche Melodie hatte wie der allein überlieferte Schlußstollen.
- e. Die Stollen des 2. Philippstons (**8**). Die Aufzeichnung des 2. Stollens bricht nach der 1. Zeile ab, doch beweist das kurze Stück, daß die Melodie beider Stollen (wie nicht anders zu erwarten) tatsächlich identisch ist. Unterlegt ist in der Hs. der Text von Str. 8b.

Melodiehandschriften der Meistersinger

Das Tönerepertoire der städtischen Meistersinger des 15. bis 18. Jahrhunderts enthielt zahlreiche Töne, die den sog. ‚Alten Meistern‘, den legendären Begründern der Meisterkunst, gehören oder ihnen wenigstens zugeschrieben wurden. Es handelt sich um bekannte Sangspruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts, darunter auch Walther von der Vogelweide. Vergleichen mit anderen, wie dem Marner, Frauenlob, Regenbogen oder Heinrich von Mügeln, stand Walther freilich eher am Rand. Im Wesentlichen galten die folgenden fünf Töne bei den Meistersingern als Walthertöne: die Hof- oder Wendelweise und die Goldene Weise (im 16./17. Jahrhundert unter dem Namen Vergoldeter Ton allerdings Wolfram von Eschenbach zugeschrieben), ferner – erst in Handschriften seit dem 16. Jahrhundert überliefert – der Lange Ton, der Kreuzton und der Feine Ton. Genaue Untersuchung hat freilich ergeben, daß Goldene Weise, Langer Ton und Kreuzton, wie bei den Meistersingern nicht unüblich, Walther lediglich unterschoben wurden; eine Verbindung zu echten Texten bzw. Tönen Walthers läßt sich, obwohl sie mehrfach versucht wurde, nicht herstellen. Die wahren Urheber dieser Töne waren unbekannt Meistersinger. Dagegen handelt es sich bei der Hof- oder Wendelweise und beim Feinen Ton um echte Töne Walthers, nämlich um den Wiener Hofton (**10**) und den Ottenton (**4**). Der Melodiestil entspricht freilich nicht mehr dem von Z, er ist vielmehr angepaßt an die im 15. bzw. 16. Jahrhundert übliche Melodiesprache.¹⁹

¹⁹ Vgl. Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mhd. Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (Münchener Texte und Untersuchungen 54); Abdrucke aller Melodien in allen überlieferten Fssungen außer bei Brunner / Müller / Spechtler auch in Brunner / Hartmann (Hgg.), S. 408–419.

Die beiden Töne sind in folgenden Handschriften enthalten:

a. Hof- oder Wendelweise, d.h. Wiener Hofton (**10**):

t, aufgezeichnet in gotischer deutscher Choralnotation (sog. Hufnagelschrift). Eine späte Abschrift davon in Mel. w 32 (Weimar, Herzogin Anna Amalia-Bibliothek, Fol. 421, Heft 32, geschrieben von dem Nürnberger Meistersinger Benedict von Watt [1569–1616]).

b. Feiner Ton, d.h. Ottenton (**4**):

Mel.p Breslau, UB, Ms. 1009: ›Singebuch des Adam Puschman‹, geschrieben 1584/88 von dem Breslauer Meistersinger Adam Puschman (1532–1600); die Handschrift ist seit 1945 verschollen, die Melodien sind in Abdrucken teilweise erhalten, darunter auch die des Feinen Tons.

Mel.o Nürnberg, Landeskirchliches Archiv, Fen.V.182.4°: Nürnberg 1590/95.

Mel.n Nürnberg, Stadtbibliothek, Will III.784: Benedict von Watt, Nürnberg um 1616.

Ausführliche Beschreibungen dieser Handschriften in RSM 1.

Romanische Melodien

Versuche, aus dem romanischen Repertoire auch Melodien zu Waltherliedern zu gewinnen, wurden (zuerst von den Musikwissenschaftlern Hans-Joachim Moser und Friedrich Gennrich, später auch von Burkhard Kippenberg) in erster Linie aus aufführungspraktischen Gründen unternommen. Die Frage, inwieweit Walther – der ja allenfalls am Rande als von romanischer Liedkunst beeinflusst gilt – tatsächlich romanische Melodien benutzt haben könnte, wurde bis jetzt nicht hinreichend ausführlich diskutiert. Folgende Waltherlieder hat man bisher mit romanischen Melodien in Verbindung gebracht:

15 mit Moniots de Paris ›Quant voi les prés flourir et blanchoir (verdoier)‹.

16 mit dem anonymen Lied ›En mai au dous tens novel‹.

28 mit Gautiers d'Espinou ›Quant je voi l'erbe menue‹.

52 mit Gautiers d'Espinou ›Amours et bone volontés‹.

70 mit Blondels de Nesle ›Onques mais nus hons ne chanta‹.

78 mit Bernarts de Ventadorn ›Quan vei la flor‹.

Weitere Melodien

In der ›Trierer Marienklage‹ Trier, Stadtbibliothek, 1973 (63) (15. Jahrhundert) und in der Handschrift des ›Alsfelder Passionsspiels‹ Kassel, Landesbibliothek und Mur-

hardsche Bibliothek, 2° Ms. poet. et roman. 18 (Ende 15. Jahrhundert) findet sich die Melodie zu einem Langzeilenpaar der Form 3-x/3a 3-x/3a. Die Melodie wurde versuchsweise mehrfach für den Ton des »Nibelungenliedes« herangezogen. Da Walthers Elegie (97) mit Ausnahme des jede Strophe abschließenden Refrains wahrscheinlich ebenfalls aus paargereimten Langzeilen dieser Form besteht, läßt sich der Text prinzipiell auf die Trier-Alsfelder Melodie, die ihrer Struktur nach abgeschlossen, d.h. beliebig verlängerbar ist, singen. Allerdings ist anzunehmen, daß Walther zu dem Text eher eine komplexer strukturierte, die strophische Form stärker betonende Melodie komponiert hat. Vgl. auch die Ausgabe: Johannes Janota (Hrsg.), Die hessische Passionsspielgruppe. Bd. 2: Alsfelder Passionsspiel. Edition der Melodien von Horst Brunner, Tübingen 2002, S. 759.

Neuerdings wurde von Elisabeth Hages-Weißflog, Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar. Tübingen 1998 (Hermaea 84), S. 162–164, angenommen, die Melodie zu Walthers Lied 62 sei von Eberhard von Cersne (um 1400) für dessen Lied XII entlehnt worden. Tatsächlich stimmen die Strophenformen genau überein, das Lied Walthers läßt sich der in der Handschrift Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 3013, überlieferten Melodie problemlos unterlegen. Sicher ist die Übernahme jedoch keinesfalls, vgl. dazu Horst Brunner, Eine neue Melodie zu Walthers Lied *Ein niuwer sumer, ein niuwe zît* (L 92,9 / Corm 62)? In: Volker Mertens / Ulrich Müller (Hrsg.), Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Göttingen 2001 (GAG 692), S. 215–226.

*

In die Ausgabe aufgenommen wurden die Walther-Melodien des Münsterschen Fragments Z, sowie der Wiener Hofton (10) nach t und der Ottenton (4) nach der ältesten Überlieferung Mel.p. Die sonstigen Aufzeichnungen der Melodien und die Walther nur versuchsweise zugeschriebenen Melodien finden sich bei B/M/S, die von Eberhard von Cersne überlieferte Melodie in dem oben genannten Aufsatz (S. 221). Die Melodien wurden in den oktavierten Violinschlüssel übertragen. Spitze Klammern bezeichnen Zusätze, runde Klammern Noten, die beim Vortrag auszulassen sind.

*

Anmerkungen zum Verständnis der Melodien

Ausführlichere Analysen finden sich bei Brunner / Hahn / Müller / Spechtler, s.o., S. 66–73.

- a. Zum »Palästinalied« (7). Zum öfter diskutierten Zusammenhang der Melodie mit der des Liedes *Lanquan li jorn son lonc en mai* des Trovadors Jaufre Rudel und

der Antiphon *Ave regina celorum* vgl. B/M/S, S. 54*–56* und die Melodieabdrucke S. 82*–84*, ferner Florian Kragl, Musik. In: Volker Mertens / Anton Touber (Hrsg.), *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. Bd. 3: Lyrische Werke. Berlin/Boston 2012, S. 347–388, hier S. 366–380. Die im authentischen D-Modus abgefaßte Melodie hat die Form einer Rundkanzone, d.h. die die beiden Aufgesangsstollen abschließende Melodiezeile wird am Abgesangsende wiederholt.

- b. Zu den Spruchtönen in Z. Tonart des König-Friedrichs-Tons (11) ist der authentische E-Modus, die Melodie ist allerdings um eine Quart nach oben auf a transponiert. Zur Form siehe oben. Der Zweite Philippston (8) steht im authentischen D-Modus. Die fragmentarische Überlieferung läßt Aussagen zur Form des Abgesangs nicht zu. Der Abgesang des allgemein als unecht geltende Tons zu 115 steht im authentischen F-Modus; zu dem auf d endenden Aufgesang ist wegen der fragmentarischen Überlieferung keine Aussage möglich. Im Abgesang ist keine größere übergreifende Struktur erkennbar. Die Zeilen 5–14 sind allerdings aus vielfach verwandtem Melodiematerial geformt:

... 4c₅ 2c/2d 3-e 4f 2f/2d 3-e₁₀ 4g 4h 4g 5h ...

... α β β₁ + β₂ γ β₁ + β₂ δ β₂ δ ...

(α: fallende Linie f-c; β: fallende Linie c-a; β₁, β₂: Varianten von β; γ: fallende Linie c-F; δ: Schwebezeile um a)

Die folgenden Zeilen zeigen keine näheren Zusammenhänge: Z. 15/16 bestehen aus einer Bogenmelodie a-c-f-c-F-D, Z. 17/18 aus einer Schwebezeile um a, die dann auf F kadenziert.

- c. Zum Wiener Hofton (10). Die Melodie steht im authentischen C-Modus. Bauform des Textes ist AA/BB' – an den zweiten B-Teil des Abgesangs ist als Coda eine zusätzliche Zeile angehängt (4e). Die Melodie gliedert den Abgesang jedoch nicht in zwei, sondern in drei Teile: Z. 7–9, 10–13, 14/15. Z. 7 und 10 setzen melodisch nahezu gleich ein, das abschließende Zeilenpaar hebt sich melodisch ab.
- d. Zum Ottenton (4). Tonart ist der authentische F-Modus, eigentlich handelt es sich, angesichts der späten Überlieferung nicht verwunderlich, bereits um F-Dur (die Finalis F wird vom Leitton E aus erreicht!). Bauform des Textes ist AA/BB. Die in der Ausgabe abgedruckte älteste Fassung der Melodie zeichnet die Identität der beiden Abgesangsteile (Z. 7–9 und 10–12) zwar nach, vermeidet die volle melodische Gleichheit indes durch die abweichende letzte Zeile, die den Stollenschluß wieder aufgreift und der Melodie damit die Form der Rundkanzone gibt. In den nicht abgedruckten jüngeren Fassungen der Melodie sind die beiden Abgesangsteile vollständig gleich, d.h. die Melodiestructur ist vereinfacht.

7. Zur Einrichtung der Ausgabe

[Text von Christoph Cormeau, mit Kürzungen und Erweiterungen
von Thomas Bein, kursiv in [] gesetzt]

Der kritische Text

Die Strophen sind wie bisher nach Tönen gereiht. Jedoch ist diese Anordnung insoweit konsequenter gehandhabt, als nunmehr auch Strophen aus Anmerkungen (vor allem von E) oder Anhängen der früheren Auflagen [*in den Editionstext aufgenommen worden sind*]. Diese Nachbarschaft und die fortlaufende Strophenzählung schließen jedoch keine Aussage über Authentizität, Entstehungsgeschichte und Zusammengehörigkeit ein; darüber ist jeweils im Einzelfall erst zu urteilen. Die unterschiedliche Position in der Überlieferung wird gegebenenfalls durch unterschiedliche Abstände zwischen den Strophen signalisiert.

Die Töne sind nun wie die Strophen fortlaufend neu nummeriert, im Anhang mit **101** neu ansetzend. Bei Spruchtönen werden die traditionellen, seit Simrock (1870) üblich gewordenen Benennungen beigefügt.

Wo Töne in wenigstens einem tonkonstituierenden Element (Hebungszahl, Kadenz, Reimschema) kein einheitliches Bild ergeben, wird Tonvariation angenommen (unterschieden durch Zusatz **a**, **b** [...]). Wegen der Zurückhaltung bei metrisch begründeten Eingriffen geschieht dies häufiger als bei früheren Herausgebern. Wo darüber hinaus Zweifel am zugrundeliegenden Schema bleiben, die noch keine Abgrenzung als Tonvariation rechtfertigen, werden diese Auffälligkeiten im Lesartenapparat [*bzw. im Textkritischen Kommentar*] mitgeteilt. [...] Die alte Lachmann-Zählung nach Seiten und Zeilen der 1. und 2. Auflage ist natürlich wegen des Zugangs zur Forschung unersetzlich. Sie ist rechts am Rand den Texten beigegeben. Bei den *Unechten Liedern*, den Anmerkungen und den von Carl von Kraus in der 8. Auflage zuerst eingerückten *Neuen Liedern und Sprüchen* haben sich in der Folge der Auflagen kleinere Unstimmigkeiten eingeschlichen, so daß in der Literatur unterschiedliche Angaben begegnen können. In solchen Fällen werden die Zählungen Lachmanns und von Kraus' mit Markierung der Auflage zitiert (z. B. **27** V: [7176,1] 177,1). Wo Lachmann entgegen seiner sonstigen Praxis in den Anmerkungen und von Kraus in den *Neuen Liedern und Sprüchen* Zeilen über den Seitenumbruch hinweg durchzählten, werden solche Seitenwechsel nicht berücksichtigt.

Nach der Tonnummer wird eine schematisierte Übersicht über die Überlieferung gegeben [*bei einigen neuen Fassungseditionen ist dies sachbedingt anders*]. Die Strophennummern nach den Handschriftensiglen teilen mit, welche Strophen in welcher Reihenfolge bezeugt sind. Ein Semikolon in der Aufzählung weist darauf hin, daß die Strophen nicht in unmittelbarer Folge überliefert sind. Tiefgestellte Ziffern neben der Strophenummer bezeichnen die überlieferten Verse bei fragmentarischer Überlieferung. Die Handschriftensiglen werden alphabetisch gereiht; werden jedoch

in einer Handschrift die Strophen einem anderen Autor zugeschrieben, dann wird die Sigle ans Ende gerückt und der Autorname dazu genannt.

Nach der Überlieferungsübersicht wird (werden) die Leithandschrift(en) für den kritischen Text genannt; in entsprechenden Fällen in Form der von der Forschung angenommenen gemeinsamen Quelle (z.B. Text nach *BC), in anderen Fällen einzeln (z.B. Text nach C mit A), wenn die stemmatische Verwandtschaft weniger klar, die Textvarianz aber gering ist. Bei singulärer Überlieferung unterbleibt die Angabe.

Strophen, die als Teil einer liedhaften Einheit betrachtet werden, sind durch halbzeiligen Abstand getrennt.

Strophen, deren Zusammenhang als lose und disponibel betrachtet wird wie bei möglichen Zusatz- oder Austauschstrophen [...] sind durch einzeiligen Abstand getrennt.

Strophen, an deren Zugehörigkeit, Entstehung und Zuschreibung sich Fragen knüpfen und die in der Regel aus anderer Überlieferung als die Kernstrophen stammen, werden durch eineinhalbzeiligen Abstand getrennt.

Im Fall des Seitenwechsels sind diese Abstände durch vorweggenommene Strophennummern signalisiert.

Alle Besserungen gegen die Basishandschrift(en) oder gegen alle Handschriften (Konjekturen), die nicht als Normalisierung (dazu unten 8. und 9.) verstanden werden, sind *kursiv* gesetzt.

Zusätzlich werden Eingriffe gegen die Basishandschrift oder alle Handschriften angezeigt durch:

- < > für Einfügung
- [] für Tilgung überlieferter Wörter
- ⌞ ⌟ für Wortumstellung
- <...> für angenommenen, aber nicht rekonstruierten verlorenen Text; für jede angenommene Silbe steht ein Punkt.
- ›...‹ kennzeichnen wörtliche Rede einer anderen Figur als des gewöhnlichen Sänger-Ich (z. B. einer Frau, eines Boten) oder Selbstzitat des Sängers.

Auf- und Abgesang in Kanzonenstrophen sowie Teilversikel im Leich werden durch Majuskel eingeleitet [*und durch Einrückung verdeutlicht*].

Der Lesartenapparat

Der Lesartenapparat verzeichnet für jede Strophe ihre Position in der/den Handschrift(en). Gegebenenfalls ist auf Umstellungszeichen der Handschriften oder sonstige Auffälligkeit wie beeinträchtigte Lesbarkeit hingewiesen. Von Fall zu Fall werden, um Lachmanns Anordnung durchschaubar zu machen, auch Hinweise auf größere Überlieferungszusammenhänge und Sammlungsschichten in C eingefügt.

Im weiteren Sinn kodikologische Beobachtungen unterbleiben, nur wenn Gegebenheiten wie Farbe der Lombarde, Freiräume usw. als Hinweis auf Toneinheit oder -verschiedenheit verstanden werden können, sind diese vermerkt.

Der Apparat verzeichnet alle textkritisch relevanten handschriftlichen Varianten (stets recte gesetzt), soweit sie nicht unter die Normalisierung im Rahmen der unten definierten Regeln fallen. Die Varianten werden strikt diplomatisch wiedergegeben, Abkürzungen und Zeichenkombinationen nicht aufgelöst; lediglich f und s werden nicht unterschieden. Falls syntaktischer oder metrischer Störungen wegen nötig, werden Reim- oder Zäsurpunkte verbal (*Reimpunkt*, *Punkt*), nicht graphisch dokumentiert. Werden gleiche Varianten verschiedener Handschriften zusammengefaßt, entspricht die Graphie der zuerst genannten Handschrift; kleine Unterschiede, sofern es sich nicht nur um Differenzen wie kontrahierte/nicht kontrahierte Form handelt, werden in Klammer mit Sigle hinter dem betreffenden Wort zugefügt.

Lemmata aus dem kritischen Text werden nur verwendet, wo der Bezug zu diesem nicht rasch und eindeutig herzustellen ist.

Reimstörungen sind mit kombiniertem Eintrag erfaßt (z. B. 48 II 1/4 liep: gebt A), soweit es sich nicht um einfache Fälle wie mundartlich bedingte Inkongruenz, unterschiedliche Umlautgraphie u.ä. handelt.

Soweit die Dokumentation vollständiger Verse angebracht ist, stehen diese am Beginn des Eintrags nach der Verszahl. Zusammengehörige Einträge, die sich auf denselben Textausschnitt beziehen, werden durch Kommata getrennt. Punkt schließt jeweils eine Varianteneinheit ab.

Das Zeichen / steht nur für Zeilenende in Handschriften, die Verszeilen absetzen, sofern eine Abweichung zu registrieren ist, oder für Schnittstellen in Fragmenten.

Fragmentarischer Text wird angezeigt durch *Beginn der Überlieferung* bzw. *Ende der Überlieferung*. In Einzelfällen ist auf unlesbare oder beschädigte Stellen durch drei Punkte, ein oder zwei Punkte bei entsprechend geschätztem Zeichenverlust hingewiesen; soweit sich Fehlstellen in kleinen Fragmenten häufen, wird nur pauschal darauf aufmerksam gemacht. Verbliebene Zweifel an der Lesung werden durch (?) signalisiert.

Neben den Differenzen, die aufgrund der Normalisierungsregeln übergangen werden, sind im Apparat ebenfalls in der Regel nicht verzeichnet:

- Abkürzungen, außer in wenigen Fällen grammatikalischer Doppeldeutigkeit [...],
- Negationsvarianten im Bereich der pro- bzw. enklitischen Partikel en-/-ne/-n,
- Getrennt- und Zusammenschreibung insbesondere im Bereich von Verben mit Präfix und Nominalkomposita, sofern nicht die Semantik erheblich betroffen ist,
- apokopierte oder synkopierte Formen und Krasis bzw. nicht verkürzte Formen, sofern nicht die metrische Struktur in Hebungszeit oder Kadenz betroffen ist,

- landschaftssprachlich bedingte Laut- und Formvarianten,
- vom Schreiber durch Unterpungierung oder Streichung offensichtlich Getilgtes,
- die Tatsache, daß Worte oder diakritische Zeichen nachgetragen wurden.

[*Ein Herausgeberapparat, wie er in der 14. Aufl. mitgegeben war, ist in der 15. Aufl. nicht mehr enthalten.*]

8. Zur metrischen Form des Textes

Von der Sicherheit einer normativen Textmetrik hat die Forschung weithin Abstand genommen. Auszugehen ist ja von einer ursprünglichen Einheit von Text und Melodie, in der Textrhythmus und Melodierhythmus sich wechselseitig festlegten. Doch ist dies eine flexiblere Form als eine streng Silben und Betonungen zählende Metrik. Die Handschriften überliefern überwiegend Texte ohne Melodien. Eine Reihe von Indizien sprechen dafür, daß die Texte im Lauf der schriftlichen Tradition immer weniger als sangbare Einheiten wahrgenommen wurden, sich eher einem geglätteten Leserhythmus annäherten. Ohne Melodien läßt sich ein sangbarer Text aber nicht rekonstruieren. Schon daraus ist zu folgern, daß größte Zurückhaltung bei Eingriffen in den handschriftlichen Text aus metrischen Gründen angebracht ist.

Für die Aufführungspraxis hätte ein geschriebener Text immer Hilfscharakter gehabt und im gesungenen Vortrag erst realisiert werden müssen. Der Vortragende kann oder muß den Text anpassen. Es ist auffallend, wie sorglos auch eine Handschrift mit Melodie wie Z in den Textstrophen mit der Silbenzahl verfährt. Zum anderen haben die zahlreichen modernen Aufführungsversuche doch gelehrt, wie leicht es einem geübten Sänger fällt, unterschiedliche Silbenzahlen den Erfordernissen der Melodie anzupassen und gerade Ausdrucksakzente zu gewinnen.

Aus diesen Gründen greift die Neubearbeitung nur sehr begrenzt zugunsten der metrischen Form ein, auch um den Preis, daß die Texte an gewohnter metrischer Glätte verlieren. Der geschriebene Text ist nicht als genaues Abbild dessen verstanden, was zu Gehör gebracht werden soll. Es wird davon ausgegangen, daß der Leser wie der Sänger bestimmte einfache Operationen wie Elision, Synkope oder Verschleifung selbst realisiert.

Regelmäßig durch Besserung rekonstruiert oder als Fehlstelle markiert werden nur die Fälle, in denen tonkonstituierende Elemente, nämlich Hebungszahl (Taktzahl), Kadenz und Reim betroffen sind. Die Besserung unterbleibt jedoch, wenn eine Variation des Tons wahrscheinlicher ist [...].

Varianten in der Taktfüllung werden zugelassen. Regulierend wird nur in eng begrenztem Umfang eingegriffen, wo Silbenersparnis oder -ergänzung durch Enklise von Pronomen oder Synkope wie bei unbestimmtem Artikel und Possessivpronomen bzw. deren Gegenteil durchweg geläufig sind. Dreisilbige Wortformen mit alter Dativendung *-e* werden gegebenenfalls apokopiert, ebenso zweisilbige Pro-

nominalformen wie *ime*, *deme*, *weme*, wenn sie in der Senkungsposition ohne Hiatus stehen. Hergestellte Krasis von *daꝛ ich* > *deich*, *daꝛ ist* > *dest/deist/dast* wird jedoch stets als Eingriff gekennzeichnet. Die Abbrivatur *uñ/vñ* wird ein- oder zweisilbig aufgelöst (*und/undē*).

Auftaktvarianten werden zugelassen, auch zwei- und dreisilbig; letztere sind jedoch in der Regel durch Apokope oder Synkope leicht zweisilbig zu lesen.

Elision bei Hiatus unterbleibt; ist sie jedoch in der Basishandschrift vorgegeben, wird sie beibehalten (vgl. z. B. *springende/springent als* 33 C III, 3 und E II, 3).

[Weitere Anmerkungen zum ‚Umgang mit der Metrik‘ finden sich im Kapitel ‚Die 15. Aufl. und ihre Neuerungen‘, S. LXVIII ff.]

9. Zur sprachlichen Normalisierung

Es liegt auf der Hand, daß eine Ausgabe, die auf einer zeitlich und räumlich so weit gestreuten Überlieferung beruht, nicht ohne eine Regulierung des überlieferten Sprachstands auskommt. Zu erklären ist aber, wie der Herausgeber die Schreibweise, die nur ein Kompromiß sein kann, versteht, und bis zu welchem Maß der Vereinheitlichung in die Vielfalt und Willkür der Handschriften regulierend eingegriffen wird.

Das normalisierte Mittelhochdeutsch, das Lachmann und Benecke für die Ausgaben klassischer Texte entwickelten, wäre unzweifelhaft von praktischem Nutzen, weil es der Mehrzahl der Leser am meisten vertraut ist. Doch bleiben heute erhebliche Zweifel, ob die Vorstellung Lachmanns von einem „unwandelbaren Hochdeutsch“, einer als Ausgleichs- und Schreibnorm wirksamen mittelhochdeutschen Dichtersprache²⁰, in dem von ihm angenommenen Umfang den historischen Verhältnissen nahekommt. Gerade bei Lied und Sangspruch ist der Einfluß der primären Mündlichkeit, der gesprochenen Sprache, auf die aufgezeichneten Texte noch wesentlich höher anzusetzen als etwa beim höfischen Roman.

Einen Weg zurück zum spezifischen Idiom Walthers gibt es ohnehin nicht. Man kann aus den wenigen biographischen Anhaltspunkten vermuten, daß dieses, anders als die wichtigsten Handschriften, kaum ausgeprägt alemannische Merkmale aufwies. Einzelne Erscheinungen in seinen Strophen legen den Schluß nahe, daß Walthers als stilistisches Register auch die Nähe zur gesprochenen Sprache zur Verfügung stand, und als erfolgreichem Vortragskünstler darf ihm durchaus unterstellt werden, daß er sich auf die regionalsprachlichen Gegebenheiten seines Publikums einzustellen verstand.²¹ Doch können solche Überlegungen nur unterstreichen, daß

²⁰ Karl Lachmann: Vorrede. In: Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts. Berlin 1820; wieder in: K: L., Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie. Hg. v. Karl Müllenhoff. Berlin 1876, S. 157–176, hier 161.

²¹ So schon Kurt Plenio: Bausteine zur altheutschen Strophik 9. PBB 43, 1918, S. 86–90, hier 89.

der Abstand zur Sprache des Autors und ihren stilistischen Modulationen uneinholbar bleibt. Lediglich die allgemeinste Abgrenzung, daß Walthers Sprache in der Regel oberdeutschen Gepflogenheiten entsprochen haben wird, kann vorausgesetzt werden.

Aber auch der Auswertung der Textzeugen stellen sich Hindernisse in den Weg. Der Sprachstand der Handschriften ist im ganzen und auf Autoren spezifiziert keineswegs in wünschenswerter Weise erforscht, und allzu deutlich haben die Fortschritte in der Beschreibung der Sprache anderer Epochen herausgestellt, wie unzulänglich doch unsere Hilfsmittel wie Wörterbücher und Grammatiken gerade für das Mittelhochdeutsche sind. Allzuoft endet die Suche des Kritikers nach regionaler und zeitlicher Differenzierung einzelner Erscheinungen bei zu vagen oder widersprüchlichen Auskünften. Der graphematischen und morphologischen Vielfalt der Handschriften steht nur ein bedingt zuverlässiges sprachhistorisches Regulativ gegenüber, das Entscheidungen in der einen oder anderen Richtung durch eine statistische Wahrscheinlichkeit untermauern könnte.

Bleiben wieder die Handschriften als die unverfälschten historischen Quellen. Doch auch gegen eine allzu enge Bindung an diese sprechen gewichtige Gründe. Nicht nur das praktische Argument der leichteren Lesbarkeit fällt ins Gewicht, sondern auch die Tatsache, daß für die Ausgabe eines Œuvres das literarische Interesse legitimerweise im Vordergrund steht, zumal ein Autor unter den Überlieferungsgegebenheiten wie bei Walther streng genommen auch nur als eine literarische, nicht als eine sprachhistorische Größe zu betrachten ist – sprachgeschichtliche Einheiten sind die Sammelhandschriften und allenfalls als Teilmenge einzelne Autoren darin. Eine sprachliche Vereinheitlichung ist aber auch angezeigt, weil nicht nur die graphematische Varianz der unterschiedlichen Handschriften eingegrenzt, sondern auch für deren zeitliche und regionale Unterschiede ein gemeinsamer Nenner gefunden werden mußte, wenn nicht durch die Wahl unterschiedlicher Leithandschriften die Ausgabe in verschiedene Sprachgestalten zerfallen sollte.

Die sprachliche Gestaltung steuert deshalb einen Kompromiß an. Sie vereinheitlicht in einem gewissen Maß, ohne dieses Sprachniveau für mehr als eine heutige Aufzeichnungsvarietät ehemals mündlich realisierter Texte zu halten. Sie versucht aber, diese Vereinheitlichung weniger streng durchzuführen als Lachmann und dafür eine größere Nähe zu den Handschriften und ihrer Varianz zu erhalten, soweit es das Verständnis nicht übermäßig erschwert. Dabei ist festzuhalten, daß schon Lachmann seinen Text nicht von allen durch die Dominanz der alemannischen Handschriften verursachten regionalen Einflüssen freigehalten und alle iterierenden Varianten vereinheitlicht hat.²² Ebenso wird hier in Kauf genommen, daß bei den Überlieferungsgegebenheiten für Walther sich das Ziel einer größeren Nähe zur handschriftlichen Schreibweise nur dadurch verwirklichen läßt, daß die zu errei-

²² Vgl. die Kritik Wilhelm Grimms, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 3, 1827, S. 2025–2038; gekürzt abgedruckt in: Bein, *Altgermanistische Editionswissenschaft*, 1995, S. 66–71.

chende Gemeinsamkeit sich mehr an den alemannischen Handschriften als an den mitteldeutschen orientiert, so daß letztere stärker normalisiert werden, soweit sie Grundlage der hergestellten Texte sind.

Die nachfolgende Beschreibung versucht, die Regeln für die graphematische und morphologische Umsetzung zu definieren.

Allgemeines

Alle Abkürzungen und diakritischen Zeichen werden in der üblichen Weise aufgelöst, ein Eintrag im Apparat erfolgt nur, wenn eine morphologische Doppeldeutigkeit (z.B. *-ē* > *-en* oder *-em*) entschieden wurde. (*uñ/vñ* zu *und/unde* je nach metrisch erwünschter Silbenzahl.) *l* und *s* sind zu *s* vereinheitlicht. *u* und *v* werden vokalisiert als *u*, konsonantisch als *v* wiedergegeben, *i* in halbvokalischer Stellung als *j*, anlautendes *y* als *i*.

Deutlich regionalsprachlich bestimmte Formen werden zurückgenommen zu den allgemein oberdeutsch gültigen (z.B. *erbeit* > *arbeit*, *kilche* > *kirche*, *har* > *her*, *meige* > *meie*, *gent* > *gebent*, *vogeliu* > *vogelin*, *sünt* > *süent*, *wening* > *wenic*, *kripfē* > *krippe*), aber *dien* neben *den* [Dem.pron. Dat. Pl.]), soweit die Grammatiken solche Zuordnungen erlauben.

Vokalismus

Langvokale werden durch Apex [^] gekennzeichnet; dies geschieht im Unterschied zu früheren Auflagen in der Regel auch im Auftakt oder in der Senkung (für *hēr(re)/ber(re)* wird in diesen Stellungen jedoch Kurzvokal angenommen). Entgegenstehende Schreibungen (z.B. *i* und *e* als Längenzeichen) werden nicht übernommen.

Umlaute, deren Bezeichnung in den Handschriften noch stark differiert, werden in den normalisierten Formen wiedergegeben, lange (*æ*, *æ*, *iū*) und kurze (*ä*, *ö*, *ü*) Umlaute unterschieden, die unterschiedlichen Formen der Handschriften vereinheitlicht. Auch Sekundärumlaute, die handschriftlich mehrfach nicht bezeichnet werden (vor allem in A) werden regelmäßig nach dem Stand, den die Grammatiken belegen, durchgeführt. Soweit nicht umgelautete neben umgelauteten Formen für das Oberdeutsche nicht völlig auszuschließen sind, werden die handschriftlichen Formen der Leithandschrift in den Text genommen. Beim Komparativ und zur Unterscheidung des Adjektivs vom Adverb (z.B. *schæne/schône*) wird Umlaut stets durchgeführt. Entstehen aus der handschriftlichen Graphie Doppeldeutigkeiten (z.B. Prät. Ind. oder Prät. Konj. wegen wahrscheinlich unterbliebener Umlautbezeichnung), wird die handschriftliche Form immer im Apparat verzeichnet. Über die allgemeinen Regeln hinausgehende Umlaute in den Handschriften (vor allem B und C – z.B. *güetiū* für *guotiū*, *gedenke* für *gedanke*) werden im Apparat nicht registriert.

ai und *ei* werden einheitlich als *ei*, *au* und *ou* als *ou* wiedergegeben.

Landschaftssprachliches *ô* erscheint normalisiert als *â*.

ew wird als *eum*, *iw* als *iuw* wiedergegeben; nach Leithandschrift: *ow/ouw* (z.B. *vrowe/vrouwe* aber nicht *frauwe*), *öw/öuw/euw* (z.B. *vröwen/vröuwen/vreuwven*), *öi/eu* (z.B. *vröide/vreude* aber nicht *fraude*).

Teilweise erscheinende jüngere Diphthongierungen und Monophthongierungen werden rückgängig gemacht.

Volltonige Präfixe oder Endungssilben (*i*, *a*, *o* – vor allem in A) werden zu *e* normalisiert.

Konsonantismus

Die Spiranten *s* und *z* werden entsprechend ihrer Herkunft aus germ. *s* und *t* unterschieden, fehlende Scheidung in den Handschriften (vor allem C) wird normalisiert.

Für die Affrikata steht *z* regelmäßig im Anlaut (auch für hsl. *c*) und nach Konsonant (hsl. *bertze* > *berze*), in der Verdopplung *tz* (z.B. hsl. *wizze* > *witze*).

Doppelspirant nach Langvokal wird vereinfacht; sofern mit semantischer Mehrdeutigkeit zu rechnen ist, erfolgt ein Eintrag im Apparat.

Doppelkonsonanz wird beibehalten oder hergestellt, wenn sie sprachgeschichtlich früh anzusetzen ist und der Reim nicht gestört wird.

Alemannische Affrikata *ch* wird durch *k/c* ersetzt; nicht eingegriffen wird jedoch in die Suffixverbindung mit *-heit* (z.B. *unsalicheit*).

Spirantisches *b* wird auslautend nach überwiegendem Gebrauch der Handschriften als *ch* wiedergegeben; *-cht/-chs* wird zu *-ht/-hs* vereinfacht; *-lch/-lh* nach Leithandschrift (z.B. *welch/wellh*).

Verschlusslaute im Auslaut werden einheitlich als Tenues (*p,t, k/c*) wiedergegeben, nie jedoch *unt* für *und*. Eine Regulierung unterbleibt, wenn der Auslaut in der Handschrift durch Apokope vor Vokal zustande gekommen ist (dann Media/Tenuis nach Leithandschrift).

Vereinzelt auftretendes *t* im Anlaut wird durch *d* ersetzt (z.B. *tûmen* > *dûmen*; *tünne* > *dünne*).

Mitteldeutsch fehlende Nasale werden ergänzt (z.B. *sy* > *sîn*).

Für auslautendes *-m* wird *-n* zugelassen, wenn sich der Gebrauch nachweisen läßt.

Assimilationen von *m/n* (z.B. *umme* > *umbe*, *vmbehuot* > *unbehuot*, *samft* > *sanft*) und Sproßkonsonanten (z.B. *nimpt* > *nimt*) werden rückgängig gemacht.

Nach Leithandschrift wiedergegeben werden:

pf und *pb*,

v und *f*, unabhängig von der Position im Wort,

k und *c*, unabhängig von der Position im Wort, *kk* jedoch als *ck*.

Lenisiertes Dentalsuffix *-de* nach *l* und *n*.

Morphologie

Die in den Handschriften auftretenden Doppelformen werden, vorwiegend der Eindeutigkeit wegen, stets vereinheitlicht zu:

1. Pers. Pl. Ind. Präs.: *-en*
3. Pers. Pl. Ind. Präs.: *-ent*
3. Pers. Pl. Konj. Präs.: *-en*

Zugelassen werden die Doppelformen (nach Leithandschrift):

2. Pers. Pl. Ind. Präs.: *-et* oder *-ent*
2. Pers. Sg.: *-st* oder *-s*

Nicht vereinheitlicht wird auch gelegentlich auftretende Endung *-e* in der 2. Pers. Sg. Imp. von starken Verben.

siu wird nur für Nom./Akk. Sg. Fem. und Nom./Akk. Pl. Neutr. zugelassen; sonst erscheint *sie/si* nach Leithandschrift, *si* in metrisch betonter Stellung stets als *sî*.

diu oder *die* nur für Nom./Akk. Sg. Fem. und Nom./Akk. Pl. Neutr. nach Leithandschrift, sonst *die*. Für den Instrumentalis steht immer *diu*.

disiu wird nur für Nom. Sg. Fem. und Nom./Akk. Pl. Neutr. zugelassen, *einiu* nur für Nom. Sg. Fem.

Die Negationspartikel wird immer proklitisch *en-* oder enklitisch *-ne/-n* mit dem benachbarten Wort zusammengeslossen; sonst werden Negationsvarianten zugelassen, sofern nicht die Qualität der Negation berührt oder das Metrum stark beeinflußt wird.

Der Kasussynekretismus von *iu/iuch* wird aufgelöst. *iu* steht regelmäßig für Dativ, *iuch* für Akkusativ, außer der Reim gibt die andere Form vor [...]. Die abweichende Form ist stets im Apparat verzeichnet.

Jüngerer *-n* in Fällen wie Nom. Sg. *schade* > *schaden* wird getilgt.

Fragepronomen und verallgemeinerndes Relativpronomen (z. B. *wer/swer*) werden je nach Bedeutung durch Normalisierung unterschieden.

Synkopierte und apokopierte Formen folgen in der Regel der Leithandschrift, wenn nicht schwerwiegende Bedenken dagegen sprechen.

Nach Leithandschrift wiedergegeben sind:

starke und schwache Flexionsformen des Adjektivs, sofern die Grammatiken belegbaren Spielraum lassen [...];

-e und *-en* als Adverbialendungen;

die ausgewiesenen Varianten bei den Präteritopräsentien;

als iterierende Varianten nebeneinander:

ander/anderre

alrêrst/alrêst

alsô/alsus/alse/als (*als*, wenn metrisch möglich)

dâ/dô/dâr, soweit ohne deutliche semantische Differenz

danne/denne/dan

dechein/debein/dekein

dur/durch

einem/eime

ener/jener

gân/gên

ieman/iemen

iemer/immer

iezuo/ieze

maneger/meneger/meniger

mînem/mîme/mîm

nieman/niemen

niemer/nimmer

nibt/nit

ouch/och

solh/sülh/sölh/selh/selke

st ân/stên

vrem(e)de/vrömde

wan/man (Indef.pron.)

werlt/welt

wilen/wilent

wünne/wunne (auch in adjekt. oder adverb. Ableitungen, sofern der Text auf oberdeutscher Handschrift beruht)

ze-/zer-

zesamme/z̄esamene/z̄esamme/z̄esemme

zuo/ze

Die Normalisierungen werden im Text nicht graphisch gekennzeichnet; in Grenz- oder Zweifelsfällen ist jedoch die handschriftliche Schreibung im Apparat verzeichnet.

Getrennt- und Zusammenschreibung folgt dem Usus der Wörterbücher. Deutliche Personifikationen werden durch Majuskel angezeigt.

In der Regel werden Satzzeichen nach dem heute geltenden Gebrauch gesetzt. Da die Syntax des Mittelhochdeutschen, auch wegen der Nähe zur Mündlichkeit, häufig offener ist, werden Satzzeichen dort behutsam gesetzt, wo Bezüge mehrdeutig oder unklar sind. Entgegen früherem Gebrauch wird Doppelpunkt nur sparsam verwendet.

[Die 15. Aufl. enthält zahlreiche Fassungseditionen; auch diese folgen im Grundsatz den oben skizzierten Normalisierungsregeln, können aber in besonderen Fällen, die an Ort und Stelle angezeigt und begründet werden, davon zu Gunsten einer engeren Anbindung an die Basishandschrift abweichen. Th.B.]

DIE 15. AUFLAGE UND IHRE NEUERUNGEN

(Thomas Bein)

1. Zur Revision der 14. Auflage

In diesem Abschnitt werden die Revisionsarbeiten an der 14. Aufl. beschrieben. Insbesondere finden sich hier Erläuterungen zu textkritischen Grundsatzentscheidungen (u.a. zum ‚Umgang mit der Metrik‘), zur Anlage des Textkritischen Kommentars, zu den Fassungseditionen, den Erschließungshilfen und dem Glossar. Literatur, die hier nicht vollständig zitiert wird, findet sich in der Gesamtbibliographie am Ende des Bandes.

1.1. Editionstheoretische Grundsätze und ihre praktischen Umsetzungen

Wie bereits im Vorwort zur 15. Aufl. formuliert, bleibe ich im Grundsätzlichen der editorischen Linie treu, die Christoph Cormeau für seine 14. Aufl. erarbeitet hatte. Das bedeutet:

- Die Aufteilung in einen ‚Hauptteil‘ und einen ‚Anhang‘ bleibt bestehen (auch die Töne 110 bis 114, obwohl in E deutlich für Walther ausgewiesen. Insofern sind sie eigentlich im Anhang fehl am Platze. Eine Veränderung hätte indes so weitreichende Folgen für die Konzeption des Hauptteils der Edition gehabt (Tonnummerierung; Buchprinzip Lachmanns), dass ich darauf verzichtet habe. Es wird hier deutlich, welche Probleme es für einen Editor mit sich bringt, eine mehr als 150 Jahre alte Editionstradition fortzuführen).
- Die Reihenfolge der Töne bleibt unverändert, ebenso die Zählung (Ausnahmen: Ton 5a, Ton 23a und 36a gibt es nicht mehr, da diese Fälle nun anders angegangen wurden; auch gibt es den Ton 83 der 14. Aufl. nicht mehr, weil die Strophen dieses Tons baugleich mit denen von Ton 39 sind).
- Der Text wird in einer normalisierten Schreibweise dargeboten – gemäß den Grundsätzen, die Cormeau in der 14. Aufl. formuliert hatte (im Falle von Fassungseditionen kann von diesen Regeln leicht abgewichen werden).
- Das ‚modifizierte Leithandschriftenprinzip‘ Cormeaus wird weitgehend beibehalten.

Dennoch gibt es so gut wie keinen Ton, der in der 15. Aufl. nicht eine – einmal mehr, einmal weniger weitgehende – Veränderung erfahren hätte. Jeder Ton wurde erneut an der Überlieferung überprüft wie auch jede Entscheidung Cormeaus ge-

gen eine Leithandschrift (-engruppe), die sich in seiner Ausgabe entweder als Mischredaktion oder als Konjekturen niedergeschlagen hatte. Wo es möglich schien, wurde das Leithandschriftenprinzip noch konsequenter zur Anwendung gebracht als in der 14. Aufl. In jedem einzelnen Fall wird dies im Textkritischen Kommentar erläutert.

Die folgende Übersicht informiert über die Veränderungen gegenüber der 14. Aufl.:

- a. Keine Veränderungen bei den Tönen 6, 8 a/b, 11 a, 52, 65, 67, 68, 69, 72, 75, 80, 85, 87; Anhang: 101, 102, 103, 105, 106, 108, 108 a, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 8, 10, 15, Goldene Waise, Ulrich 12.31, Ulrich 12.20
- b. Veränderungen und/oder Korrekturen von Details (z. B.: *von zungen* vs. *ûz zungen*) in den Tönen 1, 3, 3 Fortsetzung, 8, 10, 12 a, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 26, 28, 34, 38, 39, 41, 43, 11, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83 = neu 39 (2), 84, 86, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 97; Anhang: 101, 104, 107, 112, 113, 124, 11 I*, 9, 11 I**, 14, 24, Ulrich 12.30
- c. Vollständige Neueditionen von Tönen (z. B. bei Wechsel der Leithandschrift gegenüber der 14. Aufl. oder konsequenterer Anwendung des Leithandschriftenprinzips): 2, 4, 5, 21, 35, 49, 51, 92; Anhang: 11 (neue Kategorie 3 a)
- d. Fassungseditionen; betroffen sind die Töne 7, 9, 11, 15, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 40, 42, 44, 64, 90, 93

1.1.1. Die Fassungseditionen

Die Fassungseditionen stellen die am weitesten gehende Modifikation gegenüber der 14. Aufl. dar. Hinter der Entscheidung für eine Fassungsedition steht eine intensive Interpretation handschriftlicher Versionen eines Textes. Anders als es etwa Ulrich Müller et alii (Brauchen wir eine neue Walther-Ausgabe?, 1999) vorschlugen oder wie es die Herausgeber der Salzburger Neidhart-Edition (SNE) taten, habe ich hier nicht *jede* Mehrfachbezeugung in einer Fassungsedition abgebildet. In vielen Fällen wäre ein Mehrwert für den Benutzer nicht zu erkennen – im Gegenteil: ihm würde Varianz suggeriert, die – zumindest auf einer Makroebene – gar nicht vorhanden ist.

Die Edition von Fassungen geschieht hier immer nur dann, wenn ein Ton in seinen unterschiedlichen handschriftlichen Realisierungen ein je anderes Sinnpotential aufweist bzw. wenn, wie im Fall von Ton 19, die bisherige Textedition keine Rückbindung mehr an die Überlieferung hat. In letzterem Fall wird man wohl wenig mit meiner Entscheidung für eine Fassungsedition hadern können. Anders aber steht es um die Rede vom ‚anderen Sinnpotential‘? Was ist das? Wann liegt

etwas ‚Anderes‘ vor?²³ Wo befinden sich die Grenzen? Wie klar können sie definiert werden? Intersubjektive Verbindlichkeit wird man bei solchen Fragen immer nur ansatzweise herstellen können, zu groß ist der interpretatorische Anteil, der Entscheidungen für oder gegen eine Fassungsedition zugrunde liegt.

Zwei Beispiele mögen die Problematik verdeutlichen: Ton 20 ist in acht Handschriften überliefert – und wird hier doch nur in *einer* Fassung ediert. Die Gründe: Alle acht Handschriften überliefern die Strophen in gleicher Reihenfolge, mit Blick darauf besteht also bereits kein Anlass, von ‚ Fassungen ‘ zu sprechen. Der Wortlaut allerdings zeigt viele Varianzen – der Lesartenapparat zu 20 ist umfangreich. Zunächst mag man meinen, dass dies eine Fassungsedition nahelege. Doch bei genauerm Hinsehen erweisen sich die meisten Varianten als sinnneutral bzw. sind mundartlichen Phänomenen geschuldet (eine Hs., s, ist niederdeutschen Ursprungs) oder sie sind ‚abwegig‘ (im Falle von F, der Weimarer Liederhandschrift, die oft genug schwere Textverderbnisse aufweist). Beispiele für sinnneutrale Varianten: *vil tugenden* vs. *vil der tugende*; *bereit* vs. *gereit*; *min wille ist guot nu bin ich tumb* vs. *nu bin ich tumb min wille ist guot*; *ichne* vs. *ich nicht* vs. *ich niene*; *und saget mir* vs. *nu saget mir* vs. *und leret mich*. Zwar finden sich auch Varianten wie *manne muot* vs. *minne muot* (Letzteres in F aber wohl ein Fehler) oder *wip* vs. *frowe* oder *schan* vs. *wert*, die für sich betrachtet semantische Relevanz haben, doch rechtfertigen solche singulären Lesarten m.E. keine umfangreiche Fassungsedition. – Beispiele für mundartliche Varianten: *tuot* vs. *doyt* [s]; *muot* vs. *moet* [s]. – Beispiel für ‚abwegige‘ Varianten: *so stet vil wol die lilie der rosen bi* vs. *so schaytt die liligen wol die rosen bey den plumen* [F]. – Ton 20 wird nach *einer* alten und guten Hs., O, ediert, die Varianten sind im Apparat dokumentiert. Dem Benutzer wird ein handschriftennaher Text mit einem Sinnpotential geboten, das trotz Varianten im Detail in allen acht Zeugen gleich ist.

Ganz anders stellt sich die Situation im Fall von Ton 7 (dem ‚Palästinalied‘) dar. Keine der überliefernden Haupthss. (A, B, C, E, Z) gleicht einer anderen: weder im Strophenbestand noch in der Strophenanzahl – noch im Wortlaut. Die Grundaussagen der einzelnen Fassungen variieren je nach Textbestand und Strophenreihung beträchtlich. Die meisten älteren Herausgeber haben bislang versucht, *eine* Fassung herzustellen – meist mit Hilfe von Athetesen von als unecht und sekundär deklarierten Strophen. Cormeau war in der 14. Aufl. behutsamer vorgegangen und hatte durch Einrückung von Strophen einen Liedkern von möglichen (späteren) Erweiterungen differenzieren wollen. Der Text, der geboten wird, hat allerdings keine Absicherung mehr in der Überlieferung. – Ich habe mich entschlossen, fünf Fassungen des Tons zu edieren; auf diese Weise kann sich ein Benutzer ein gutes Bild von der Überlieferung machen und gegebenenfalls zu ganz anderen Deutungen gelangen, als sie bisher auf der Basis *einer* konstruierten Fassung vorgelegt wurden.

Die beiden vorgenannten Beispiele kann man als Eckpfeiler betrachten. Sie markieren einen Bereich mit vielen Grauzonen, sodass mir bewusst ist, dass dem einen Fachkollegen Fassungen in zu wenigen und einem anderen in zu vielen Fällen ediert

²³ Vgl. zu Varianz und Fassungen: Willemsen, 2006, Schuchert, 2010 und Lüpkes, 2011.

wurden. Im Falle von Ton 26 etwa mag es durchaus strittig sein, dass hier keine Fassungsedition geboten wird. Ich begründe es wie folgt: Der Ton ist mit 5 Hss. (AEG/C/O sowie sehr fragmentarisch s) reich bezeugt. Der edierte Text und die Strophenreihenfolge beruhen auf Hs. A; sie ist mit O die älteste und weist kaum Verderbnisse auf. Die Reihenfolge der Strophen in C und O weicht von der Gruppe AEG ab. Diese Strophenfolgevariationen sind ohne Verlust von Textkohärenz möglich und beeinflussen die Liedsemantik kaum. Daher legte diese Varianz eine Fassungsedition *nicht* nahe. Etwas anders die Begründung im Falle von Ton 34: Er ist in fünf Handschriften überliefert, deren Varianz sich hauptsächlich im Strophenbestand und in der Strophenreihenfolge bemerkbar macht. Ein genauer Vergleich zeigt allerdings, dass aufgrund des stark sangspruchartigen Charakters der Strophen in *keinem* Fall eine konzise Liederinheit vorliegt. Alle Strophen stellen in sich geschlossene Sinneinheiten dar und sind prinzipiell für sich allein verständlich. Editorische Konsequenz aus diesen Überlegungen ist, dass nur *eine* Fassung ediert wird, und zwar die umfangreichste aus C. Damit sind dem Benutzer alle Strophen zugänglich (ähnlich auch Ton 35).

In vergleichbarer Weise habe ich mich in jedem Einzelfall bemüht, im Textkritischen Kommentar die Beweggründe für meine Entscheidungen plausibel zu machen. In einigen Fällen von Mehrfachüberlieferung, die nicht als Fassungseditionen abgebildet wird, aber etwa in Strophenbestand und/oder -folge variiert, finden sich im Textkritischen Kommentar knappe ‚Fassungskommentare‘, die den Benutzer für diese Art von Varianz sensibilisieren sollen (z.B. Ton 27).

Aus satztechnischen Gründen werden Fassungen nicht synoptisch angeordnet. Auf den ersten Blick mag das misslich sein, weil der Vergleich erschwert wird. Andererseits laden Fassungen, die nacheinander angeordnet sind, eher zu einer unvoreingenommenen Analyse ein als Textsynopsen, die meist die Aufmerksamkeit nur auf Detail-Varianz lenken.

1.1.2. Zur Metrik

Überall dort, wo in der 15. Aufl. Textveränderungen vorgenommen wurden, spielte immer wieder der ‚Umgang mit der Metrik‘ eine Rolle. Aus diesem Grund möchte ich hier – über das, was Cormeau zur Metrik in seiner Einleitung formulierte (S. LVIII f.) hinausgehend – einige Bemerkungen anfügen:

Die meisten Handschriften sind von einer anzunehmenden performativen Realisierung der Lieder und Töne in Form von musikalisch begleitetem (Sprech-) Gesang bereits sehr weit entfernt. Mehrere, uns unbekannte Stufen liegen zwischen einem einstmals aufgeführten Text und der uns heute noch zugänglichen schriftlichen Fixierung dieses Textes. Mit wenigen Ausnahmen überliefern diese Handschriften keine Melodien²⁴, sodass man vermuten darf, dass sich die Schreiber vornehmlich auf den Text konzentriert haben, ohne eine sangliche, rhythmisierte Realisierung

²⁴ Vgl. dazu den neuen, erweiterten Beitrag von Horst Brunner in dieser 15. Aufl., S. XLVI–LIV.

sierung im Kopf zu haben. Die Würzburger Liederhandschrift E zum Beispiel zeigt an vielen Stellen syntaktische Varianten, die das Versmaß stören bzw. die die tongemäße Hebungsanzahl eines Verses z.T. weit über- oder unterschreiten. Dies ist ein Hinweis darauf, dass es dem Schreiber (oder dem der Vorlage) vor allem wichtig war, einen gut verständlichen Text zu fixieren – auch auf Kosten des Metrums. Ein Beispiel:

57 III, 5f.: *Eime sult ir iuvern lip / geben für eigen umb den sinen* (Editionstext nach C) vs. E: *einer sult ir iuvern lip / zuo eigene geben und nemen den sinen*. E erweitert im V. 6 ohne Rücksicht auf die Metrik: statt *umb den sinen* heißt es nun *und nemen den sinen*, was allerdings durch das Verb *nemen* das Verständnis des Verses erleichtert.

Verallgemeinern kann man solche Strategien allerdings nicht. Die Große Heidelberger Liederhandschrift C etwa ist deutlich formkonservativer²⁵. Dennoch haben wir es insgesamt mit einem sehr disparaten Bild zu tun, das einem Editor zunächst nur zwei Optionen zu lassen scheint: gar nicht in den handschriftlichen Text einzugreifen oder sehr weit gehend. Cormeau richtete sich zwischen diesen Extremen ein, und ich folge ihm in dieser Hinsicht – mit der Konsequenz, dass viele Entscheidungen *metri causa* zur Kritik herausfordern werden. Dieser hatte sich bereits Cormeau ausgesetzt, und die Ausführungen der Rezensenten Lambertus Okken auf der einen und Eberhard Nellmann auf der anderen Seite zeigten und zeigen, wie kontrovers geurteilt werden kann. Okken schrieb: „Eine von ‚metrischen Gründen‘ angetriebene fragwürdige Textkritik ist hier also vorsichtig rekonstruierend vorgegangen, und hat ein absurdes Ergebnis gezeitigt“²⁶; Nellmann: „Ein recht kritisches Wort muß ich zur metrischen Gestaltung der Ausgabe sagen [...] Ungewöhnlich [...] scheint mir, daß man dem Leser große metrische Freiheiten zumutet, ohne ihm die geringste Lesehilfe zu geben“²⁷.

Grundsätzlich bin ich noch zurückhaltender mit der ‚Besserung‘ metrischer ‚Unregelmäßigkeiten‘ als Cormeau, sodass einige Konjekturen der 14. Aufl. zurückgenommen wurden, dies stets im Textkritischen Kommentar zur Stelle erläutert (der Benutzer kann dort also Hinweise auf eine Lektüre erhalten – im kritischen Text habe ich auf ein Zeichensystem verzichtet). Bei meinen Entscheidungen spielte eine Hierarchie eine Rolle, wie ich sie im Folgenden skizziere:

- a) Nicht eingegriffen wird, wenn
- die Handschriften im Auftaktbereich variieren;
 - die Handschriften im Kadenzbereich zwischen einsilbig und zweisilbig männlich variieren;
 - die Handschriften keine regelmäßige Alternation von Hebung und Senkung aufweisen (Ausnahme ist Ton 15 II, 5: da die Verse der beiden BC-Strophen

²⁵ Vgl. dazu Christiane Henkes-Zin: Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Diss. [masch]. Aachen 2004, S. 182ff. [<http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2161/pdf/Henkes-Zin-Christiane.pdf>].

²⁶ Okken, 1997, S. 237.

²⁷ Nellmann, 2000, S. 394.

- eine deutliche Tendenz zu daktylischem Rhythmus aufweisen, wird hier mit C eine fehlende Silbe (*nû*) ergänzt);
- Versunterfüllung durch Ansatz von beschwerten Silben und Hebungsprall ausgeglichen werden kann (Beispiel: Ton 11 IV, 4: die vom Tonschema her ‚geforderte‘ Sechshebigkeit kann erreicht werden, wenn man auf *smá* und *die* je eine beschwerte Hebung legt; die dadurch entstehende Betonung ist durchaus sinnvoll, besonders wenn man sich einen Vortrag des Textes vorstellt; ein weiteres, extremes Beispiel: Ton 3, IV, 5: Ansatz von drei beschwerten Hebungen auf den Namen *Con-stan-tín*);
 - Versüberfüllung durch Operationen wie Apokope, Synkope, Kontraktion u.a. ausgeglichen werden kann;
 - die Handschriften innerhalb eines Tons ein metrisch deutlich disparates Bild zeigen, etwa wenn die Silben- bzw. Hebungsanzahl in einem Vers in allen Strophen des Tons und in den überliefernden Handschriften variiert (Beispiel: Ton 5: Auf Eingriffe *metri causa* wird verzichtet, weil der überlieferte Text Anlass zu vermuten gibt, dass die Metrik der einzelnen Strophen schon in einem frühen Stadium instabil gewesen ist – möglicherweise bedingt durch einen langen Zeitraum, in dem die vier Strophen entstanden sind. – Vgl. auch den Textkritischen Kommentar zu Ton 3);
 - eine spezifische Lesart einen identischen Reim herstellt (Beispiel: Ton 12a, II, 9);
 - ein leicht unreiner Reim vorliegt (Beispiel: Ton 36, II (E), 7:12: kurzes e in *sebest* reimt auf langes ê in *vlêbest*; so auch in Ton 74, 4:5; anders die Regelung in Ton 76, III, 10:11, hier reimt *nibt* auf *rebt*).
- b) Eingriffe, möglichst mit Hilfe der Parallelüberlieferung, werden erwogen, wenn
- im Kadenzbereich singuläre Varianten ‚männlich‘ vs. ‚weiblich‘ erscheinen (Beispiel: Ton 10, XIV, 11/12: Die Hs. weist ursprünglich den Reim *lern: wîren* auf. Nachträglich ist *wîren* zu *wern* korrigiert. Die Kadenzen des Tons in den Versen 11 und 12 sind aber sonst durchgängig weiblich, daher wird hier gebessert zu *laren: wâren* (ähnlich auch Ton 73, I, 13:14:15; anders aber Ton 20, III, 6).
 - Versunterfüllung vorliegt, die keinen sinnvollen Ansatz von beschwerten Silben und Hebungsprall zulässt (Beispiel: Ton 12, VII, 1: wegen deutlicher Unterfüllung des Verses in C wird mit B gebessert (Einfügung von *alrest*));
 - Versüberfüllung vorliegt, die auch durch Operationen wie Synkope, Apokope, Kontraktion u.a. nicht auszugleichen ist.
- c) Eingriffe werden, möglichst mit Hilfe der Parallelüberlieferung, vorgenommen, wenn
- die Reimstruktur gestört ist (Beispiele: Ton 23 (E) V, 2: das überlieferte *hochgezîten* muss wegen der Reimstörung (Reimwort: *strite*) gebessert werden; Ton 23 (E) II, 1–5: der Aufgesang ist in E gestört und muss gebessert werden; der Schreiber hat falsche Reimbindungen hergestellt; ähnlich in III, 4–5);

- die Strophenstruktur gestört ist (sofern diese deutlich erkennbar ist), z.B. durch Plus- und Minusverse.

1.2. Der Textkritische Kommentar

Abgesehen von den ‚Untersuchungen‘ von Carl von Kraus (WU), die als Begleitband zu seiner weitreichend veränderten Lachmann-Ausgabe erschienen waren, hat es bislang in *dieser* Editionstradition keinen textkritischen Kommentar gegeben, der über die Gründe für editorische Entscheidungen Auskunft gegeben hätte.

Ein solcher Kommentar liegt nun zu allen Tönen vor. Bei komplexer Mehrfachüberlieferung werden zu Beginn eines Kommentars die Überlieferungssituation und die sich daraus ergebenden editorischen Grundsatzentscheidungen (Leithandschriften, Fassungen etc.) für die 15. (teilweise aber auch bereits für die 14.) Aufl. skizziert. Im Falle von Fassungseditionen werden diese begründet, d.h., es wird das spezifische Varianzpotential umrissen. Es folgen dann Kommentare zu Details: Mit Ausnahme von Normalisierungsmaßnahmen werden alle Eingriffe gegen eine Leit- oder Basishandschrift thematisiert. Übernehme ich Eingriffe Cormeaus, so werden diese ebenso begründet wie meine Abweichungen von Cormeau – letztere sind in den meisten Fällen durch eine strengere Handschriftentreue motiviert, und ich lege im Kommentar mein Verständnis des handschriftlichen Textes dar.

Bei grammatikalischen und lexikalischen Problemen mussten meine Mitarbeiter und ich notgedrungen auf die Wörterbücher BMZ und Lexer (sowie auf das bisher [Dezember 2012] erst bis zum Buchstaben E vorgedrungene neue Mittelhochdeutsche Wörterbuch²⁸) und auf die Mittelhochdeutsche Grammatik von Hermann Paul (in jüngster Aufbereitung) zurückgreifen – hier und da kamen Spezialwörterbücher (wie zum Niederdeutschen) zum Einsatz. Von der neuen Mittelhochdeutschen Grammatik²⁹ ist bislang nur der Band zur Wortbildung³⁰ erschienen. Von daher bin ich mir bewusst, dass die eine oder andere grammatikalische Beschreibung vorläufigen Charakter hat und ggfl. modifiziert werden muss. Besonders betroffen sind Aussagen über Umlaute und ihre Bezeichnung bzw. Nichtbezeichnung oder Einschätzungen des Gebrauchs von starker und schwacher Flexion bestimmter Nomen oder von Phänomenen wie Kasus- und Genusattraktion. Da die Quellen von Pauls Grammatik edierte Texte waren, muss grundsätzlich von einer diffundierten Materialbasis ausgegangen werden. Diese Problematik schlägt besonders zu Buche, wo es um feine Details etwa mundartlicher Art geht oder dort, wo eine

²⁸ <http://www.mhdwb-online.de/> [eingesehen: 17. 12. 2012].

²⁹ Geplant ist eine vierbändige Grammatik auf der Basis des handschriftlich überlieferten Mittelhochdeutschen. Erarbeitet wird sie von Thomas Klein (Bonn), Klaus-Peter Wegera (Bochum) und Hans-Joachim Solms (Halle).

³⁰ Thomas Klein, Hans Joachim Solms, Klaus-Peter Wegera: Mittelhochdeutsche Grammatik. Teil III. Wortbildung. Tübingen 2009.

„grammatische Regel“ mit einem Walther-Beleg gestützt wird, der sich aber als Konjektur herausstellt. Auf solche Fälle wird im Kommentar hingewiesen. Vergleichbare Phänomene gibt es auch im Bereich der Lexikographie: Auch BMZ und Lexer gründen ihre Wörterbücher auf edierten Texten und damit ggf. auf Konjekturen.

Neben grammatikalischen und lexikalischen Erläuterungen finden sich auch Kommentare zu metrischen Problemen (dazu habe ich am Ende des vorangehenden Abschnitts ausführlicher Stellung bezogen).

Ich hoffe, dass die Kommentare zum einen die Vorgehensweise Cormeaus in der 14. Aufl. durchsichtig machen und zum anderen meine Veränderungen in der 15. In jedem Fall dürfte eines gewährleistet sein: Textkritische Debatten, die es freilich geben wird, werden durch die Auseinandersetzung mit ausformulierten Kommentaren eine bessere Qualität haben.

1.3. Die Erschließungshilfen

Bis zur 14. Aufl. prägte diese Walther-Ausgabe eine Lachmannsche philologische Kargheit. Lachmann war kein Freund von Erläuterungen und Hilfen. Er veranstaltete die Edition eher für Seinesgleichen denn für Liebhaber und Studenten. Dabei blieb es³¹, bis Carl von Kraus seine Neuedition des Lachmann-Walther von spezifischen „Untersuchungen“ (WU) begleiten ließ. In diesen „Untersuchungen“ legte er nicht nur seine Einschätzungen der Überlieferung dar und begründete seine Konjekturen, sondern kommentierte oft schwierige Stellen und formulierte Kurzinterpretationen. Die „Untersuchungen“ sind in Details bis heute wertvoll; aber „Kritischer Text“ (und diesen sieht man heute doch sehr „kritisch“) und „Untersuchungen“ bilden eine enge Einheit, sodass von Kraus' „Untersuchungen“ bei Vorliegen eines anderen Walther-Textes kaum noch gewinnbringend verwendet werden können.

Neben der Lachmann-Tradition gab und gibt es andere Walther-Ausgaben (siehe unten den Abriss zur Editions-geschichte), die sich nicht auf einen kritischen mhd. Editionstext beschränken, sondern Wort- und Sachkommentare oder gar vollständige nhd. Übertragungen mitliefern.³² Hervorzuheben sind die Ausgaben von Wilmanns (1869) und Wilmanns / Michels (1883–1912) mit ausführlichen Stellenkommentaren, aber ohne Übersetzungen. Übersetzungen bieten (u.a.!) Hans Böhm (1944–1964), Paul Stapf (1955–1967), Friedrich Maurer (1972–1995), Jörg Schae-

³¹ Hinzuweisen ist aber auf bereits sehr frühe Übersetzungen der Walthertexte, allerdings außerhalb der Edition, so etwa von Friedrich Koch: Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. In vier Büchern nach der Lachmann'schen Ausgabe des Urtextes übersetzt und erläutert. Halle 1848. Weitere Titel in: Scholz, 1969, S. 30ff.

³² Vgl. Scholz, 1969, S. 21–28 und Scholz, 2005, S. 26–33. – Vgl. Silvia Ranawake: Für Studierende und Laien. Walther-Editionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Hg. von Thomas Bein. Berlin/New York 1999, S. 13–31. – Vgl. – über Walther hinausgehend – Thomas Bein: Bemerkungen zur Erschließung alt- und mittel-hochdeutscher Texte durch neuhochdeutsche Übertragungen. In: editio 14, 2000, S. 29–40.

fer (1972), Hubert Witt (1979) und Günther Schweikle (1994 und 1998); übersetzte Teilausgaben gibt es von Ingrid Kasten / Margherita Kuhn (1995)³³ und zuletzt von Horst Brunner (2012).

Die Ältere Germanistik hatte es als Teilfach eines Studiengangs bei den Studierenden nie leicht – und noch weniger leicht bei Bildungspolitikern; spätestens seit Einführung der Bachelorstudiengänge aber ist aufgrund der Kürze des Studiums und teilweise rigoroser Einschränkungen von Prüfungsformen eine solide Ausbildung in Sprachgeschichte kaum noch möglich. Man kann von daher nicht mehr davon ausgehen oder erwarten, dass Studierende mittelhochdeutsche Texte selbst übersetzen können, zumindest nicht in der Bachelorphase. Das bedeutet, dass sich ein Fach wie die Germanistische Mediävistik hochschuldidaktisch anders aufstellen muss, will sie verhindern, nicht ganz marginalisiert zu werden.

Für die 15. Aufl. stellte sich also die Frage, wie man eine Hauptzielgruppe der Edition, Studierende, mit Hilfestellungen versorgen kann. Eine Übersetzung hätte den Umfang der Ausgabe gesprengt – und sie ist auch aus didaktischer Perspektive nicht unbedingt empfehlenswert, weil eine Übersetzung, auch als Synopse, doch meist dazu führt, dass der historische Text gar nicht mehr beachtet wird. Ich habe mich für ‚Erschließungshilfen‘ entschieden, die jeweils am Ende eines Tons (bzw. einer Ton-Fassung) erscheinen. Sie sollen helfen, die semantische Oberfläche des Textes zu erschließen und ein erstes Grundverständnis zu sichern; sie sind ausdrücklich *nicht* als Sachkommentare zu betrachten, die weit mehr bieten müssten³⁴. Wie bei jedem Kommentar, wird man aber auch in diesem Fall nie alle Benutzer befriedigen können, zu unterschiedlich sind Erwartungen und Bedürfnisse.

In der Regel werden Wörter, die leicht im Lexikon nachgeschlagen werden können, *nicht* erläutert; es gibt aber Ausnahmen – hier spielen konkrete Seminarerfahrungen eine Rolle. Darüber hinaus gilt Folgendes:

- Gewarnt wird vor sogenannten ‚false friends‘, die schnell zu abwegigen Deutungen führen können (z.B. Ton 3 II, 4: „*meinen*: hier ‚lieben‘“; Ton 6, I, 5: „*kerank*: schwach“; Ton 26, IV, 1: „*vertragen*: ertragen“).
- Seltene mhd. Wörter oder flektierte starke Verben, deren Infinitiv nicht leicht erkennbar ist, werden annotiert (z.B.: Ton 4, II, 7: „*iesch*: Präteritalform zu *eischen*: ‚fordern‘, hier: ‚verlangen‘“).

³³ Vgl. diese und noch weitere Angaben bei Scholz, 1969 und Scholz, 2005.

³⁴ Nach wie vor vorbildlich ist der Kommentar in der Ausgabe von Wilmanns / Michels. Auch der Kommentar in Schweikles Edition, jetzt aktualisiert von Ricarda Bauschke, bietet gute Verständnishilfen – wie auch die kürzeren Hinweise bei Kasten / Kuhn, Paul / Ranawake und Brunner. – Grundsätzlich aber steht ein neuer, großer Walther-Kommentar noch aus. Was die politische Sangspruchlyrik angeht, so arbeitet Jens Burkert (Aachen) im Rahmen seines Dissertationsprojektes an einer kommentierenden Aufarbeitung ausgewählter Strophen und Töne, die konkrete außerliterarische Bezüge aufweisen (Abschluss geplant für 2013).

- Im Nhd. nicht mehr vorhandene syntaktische Strukturen werden erläutert, häufig die sog. ‚exzipierende Konstruktion‘ (z.B.: Ton 22, II, 10: „*sine werden* ...: exzipierende Konstruktion: ‚es sei denn, sie werden...‘“); Hinweise finden sich auch zu schwer erkennbaren Negationspartikeln (z.B.: Ton 6, V, 3: „*in*: = *ich en/nē*“) oder zur Bedeutung des Genitivs (z.B.: Ton 7, IV, 3: „*des*: hier im Sinne von ‚dabei‘, vgl. Paul, Mhd. Gr., 2007, § S 76.6“).
- Anspielungen auf Bibelstellen (im Leich und in religiösen Tönen) werden knapp aufgeschlossen, sodass das Konsultieren einer Bibel leichter fällt (z.B.: Leich II b1, V. 2: „*bliende gert Aarónes*: Ein Bild aus dem Alten Testament (AT, Numeri 17,23)“).
- Historische Persönlichkeiten (in der politischen Sangspruchdichtung) werden mit Lebensdaten und Amt benannt (z.B.: Ton 3, IV, 5: „*Constantin*: Konstantin I. (ca. 280–337), römischer Kaiser; hier wird auf die sog. ‚Konstantinische Schenkung‘ angespielt“; auch wenn kein Eigenname genannt wird, gibt es Hinweise darauf, wer gemeint sein könnte: Ton 3, V, 2: „*bâbest*: möglicherweise ist Papst Innozenz III. (um 1160–1216) gemeint“).
- In einigen Fällen, in denen es zum Primärverständnis einer Strophe nötig scheint, werden knappe Sachkommentare gegeben (z.B.: Ton 4, V, 1–2: „*Tuscher vride*: Möglicherweise Anspielung auf politische Unruhen in Deutschland. 1211 gab es eine Fürstenopposition gegen Otto; dieser wird hier aufgefordert, mit harter Hand (*wide* = Strang) dagegen vorzugehen“); Erläuterungen solcher Art werden allerdings sehr restriktiv gehandhabt – die Erschließungshilfen wollen explizit *kein* Sachkommentar sein.
- Es gibt einige Stellen in Walthers Werk, die trotz jahrzehntelanger Bemühungen nach wie vor schwer verständlich sind bzw. ganz unterschiedliche Deutungen erfahren haben. Auf solche Fälle wird hingewiesen (z.B.: Ton 4, VI, 9–10: „Die Stelle ist schwer verständlich und wird in der Forschung unterschiedlich interpretiert. Die meisten Hgg. haben in V. 10 konjiziert (*ê* zu *ode*), was hier nicht übernommen wird. Man kann *einen*, *alt* und *ninne* auf *rede* beziehen (schwache Flexion nach bestimmtem Artikel), dann ginge die Aufforderung dahin, die frühere Rede eher als die spätere (jüngere) zu erklären. [...]“; Ton 12, XII, 7–9: „Die Stelle ist schwer verständlich und hat in der Forschung zahlreiche, insgesamt aber allesamt unbefriedigende Deutungen erfahren. Der Schlüssel zum Verständnis dürfte in der Bedeutung des Wortes *rôr* liegen“).
- Der Minnesang und auch die Sangspruchdichtung stellen eine serielle, topische literarische Gattung dar. Das bedeutet, dass es ein (relativ überschaubares) Inventar von Wörtern gibt, die immer wieder neu kontextuiert und semantisiert werden. Wenn ein Ton deutlich von solchen Schlüsselwörtern und -begriffen durchsetzt ist, findet sich ein Verweis auf das Begriffsglossar, wo ausführlichere Informationen zu finden sind (z.B.: Ton 6: „Zu zahlreichen Schlüsselwörtern des Minnesangs (*liebe*, *sank*, *minne*, *tugent*, *triuwe*, *wîp*, *frowe*) vgl. das Begriffsglossar“).

1.4. Das Begriffsglossar

Neben den Erschließungshilfen soll ein spezifisches Glossar helfen, Walthers Texte besser zu verstehen. Das Glossar besteht aus einem Minnesang- und einem Sangspruchteil. Die Wort- und Begriffserklärungen sollen den Benutzern eine rasche semantische Orientierung bieten. An zahlreichen Stellen wird von einem Wort auf ein anderes oder gar auf mehrere andere verwiesen – dies auch ein Zeichen dafür, dass sich eine Reihe von Wörtern und Begriffen zu semantischen Netzwerken verbinden. Die Erläuterungen fußen im Wesentlichen auf den historischen Wörterbüchern (Lexer, BMZ, Kluge), ausführlicheren Wortgeschichten (besonders Ehrismann, 1995) und dem ‚Lexikon des Mittelalters‘.

1.5. Detailveränderungen gegenüber der 14. Auflage

Handschriftenbeschreibung

Neu eingepflegt wurde das ‚Brüner Fragment‘ (Br). – Seit der 14. Aufl. sind viele Handschriften (darunter die für Walther wichtigen: A, B, C, E, J, F, Z) inzwischen als Digitalisate frei im Internet zugänglich; in diesen Fällen findet sich ein entsprechender Hinweis im Anschluss an die Beschreibung, dort, wo bisher Abbildungen nachgewiesen worden sind. Die Präsenz von Digitalisaten im Internet erleichtert das philologische Arbeiten sehr, denn die Qualität ist durchweg sehr gut, die Abbildungen sind bis auf wenige Ausnahmen farbig und können stark vergrößert werden. Auch bei der Revision der 14. Aufl. habe ich öfters dankbar diese Möglichkeit genutzt. – Eine Ergänzung der Forschungsliteratur zu den Handschriften habe ich bis auf wenige Fälle nicht vorgenommen; sie hätte den Umfang gesprengt. Stattdessen habe ich auf den ‚Handschriftencensus‘ im Internet verwiesen (<http://www.handschriftencensus.de>), der zu vielen Handschriften aktuelle Literaturtitel verzeichnet.

Kolumnentitel

Um eine Orientierung im Textteil zu erleichtern, wurden Buch-Nummer und Ton-Nummer als Kolumnentitel eingerichtet.

Strophenstruktur

In der 14. Aufl. waren die Abgesänge bei Kanzonenstrophen lediglich durch einen Großbuchstaben gekennzeichnet; in der 15. Aufl. werden die Abgesänge eingerückt, was die Bauform der Strophen verdeutlicht. Auf eine noch weitergehende Kennzeichnung der Stollen der Aufgesänge wurde verzichtet, um den Satz nicht zu unruhig werden zu lassen.

Die Gesamtbibliographie

Die Bibliographie der 14. Aufl., die seinerzeit Teil der Einleitung war, ist, erheblich erweitert, nun als ‚Gesamtbibliographie‘ an das Ende des Bandes gesetzt worden. Alle Titel, die nicht vollständig am Ort ihrer Verwendung zitiert wurden, finden sich hier.

Das Strophenregister

Das Register ist nun – erweitert um die Fassungseditionen – nach dem ersten Wort eines Verses alphabetisiert angeordnet.

2. Abriss zu Leben und Werk Walthers von der Vogelweide³⁵

Neben substantiellen textkritischen und editorischen Veränderungen wartet die 15. Aufl., wie oben skizziert, auch mit Verständnishilfen auf. Besonders an Studierende und weniger mit der mittelhochdeutschen Literatur vertraute Benutzer richten sich gleichermaßen die beiden folgenden Abschnitte zu ‚Leben und Werk‘ des Dichters sowie zur Geschichte der Edition seiner Texte. (Literatur, die hier nicht vollständig zitiert wird, findet sich in der Gesamtbibliographie am Ende des Bandes.)

Zu (deutschsprachigen) Dichtern des Mittelalters sind mit wenigen Ausnahmen so gut wie keine verlässlichen biographischen Daten vorhanden; dies trifft auch auf Walther von der Vogelweide zu, obwohl sein Name ein fester Bestandteil unseres kollektiven kulturellen Gedächtnisses ist. Das fast vollständige Fehlen urkundlicher Daten hat wohl damit zu tun, dass eine künstlerische Tätigkeit allein im Mittelalter kein Anlass war, Lebensstationen oder zumindest den Tod eines Dichters zu dokumentieren. Fehlte ein entsprechender sozialer Rang, so war der Dichter einer Urkunde nicht wert. Immerhin aber gibt es doch *ein* nicht literarisches Zeugnis, das uns die Existenz eines ‚Sängers‘ namens Walther von der Vogelweide bestätigt, und glücklicherweise wird ein genaues Datum mitgeliefert: Walther befand sich demnach am 12. November 1203 im Dorf Zeiselmaier bei Wien im Gefolge des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, der eine Art Ausgabennotiz fixierte. Für den *cantor* (Sänger) Walther von der Vogelweide wurden dieser Notiz gemäß 5 Schillinge für einen Pelzrock ausgegeben. Man kann annehmen, dass Walther die Reisegesellschaft des Bischofs als (Unterhaltungs-) Künstler begleitete.

Anders geartet ist eine Erwähnung Walthers im sogenannten ‚Hausbuch‘ (einer Sammelhandschrift mit Texten unterschiedlicher Art) des Würzburger Protonotars

³⁵ Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Mück, 1989; Hahn, 1989; Brunner / Hahn / Müller / Spechtler, 2009; Bein, 1997; Scholz, 2005; Ehrismann, 2008; Scholz, Walther-Bibliographie, 2005.

Michael de Leone (gest. 1355). Hier wird von einer Grablegung Walthers im Würzburger Münster gesprochen – die Authentizität der Nachricht (rund 150 Jahre nach Walthers Aufenthalt in Zeiselmauer) ist indes unsicher.

Außer diesen beiden Dokumenten bleibt uns heute nur das dichterische Werk Walthers, um etwas über seine Lebenssituation aussagen zu können – dies aber ist freilich schwierig, denn wann dürfen wir von einer Ich-Aussage in einem literarischen Text gleich auf den Autor selbst schließen? In der Liebeslyrik ist es wohl meist nur eine Rolle, die sich im oder hinter dem sprechenden ‚Ich‘ verbirgt, zum Beispiel die vom Autor erschaffene Rolle eines liebenden, klagenden und werbenden Mannes. Etwas anders aber gestaltet sich das ‚Ich‘ in der sog. ‚Sangspruchdichtung‘, d.h. in Strophen mit deutlichem Realitätsbezug. Hier ist die Topographie in der Regel nicht fiktiv oder unspezifisch (wie im Minnesang), sondern oft begegnen reale Orte wie Köln oder Wien oder reale Vertreter der mittelalterlichen Gesellschaft: Kaiser, Könige, Fürsten, Landesherren, geistliche Würdenträger bis hin zum Papst werden zum Teil namentlich genannt. Aus solchen Details können wir ein zeitliches und topographisches Netz weben (das freilich viele Lücken hat). Immerhin aber: Die Personen, Ereignisse und Örtlichkeiten des 12. und 13. Jahrhunderts, über die Walther in seiner Sangspruchdichtung schreibt, legen nahe, dass er im Großraum Wien aufgewachsen und weit in Europa herumgekommen ist. Geographische Eckpunkte sind Thüringen, Passau, der Po, die Seine und Trave. Walther ist einer der ersten Berufsdichter; seine schwierige Existenz (die wohl sicher auch mit einer sozial inferioren Stellung zu tun hat) macht er mehrfach zum Thema von Strophen. Er hat im Auftrag vieler adliger Personen gedichtet, die prominentesten sind Otto IV. (um 1176 bis 1218) und Friedrich II. (1194 bis 1250). Wahrscheinlich bei Friedrich bedankt sich Walther überschwänglich für ein Lehnen (mutmaßlich einen kleinen – heute unbekannt – Wohnsitz).

Man wird Walthers Aussage Glauben schenken dürfen, dass er *ze Oesterrîche singen unde sagen* gelernt habe (12 IV, L. 32,14) – möglicherweise im Umkreis des Wiener Hofes und möglicherweise beeinflusst von Reinmar dem Alten, mit dem Walther kleine literarische Sticheleien austauscht und den Walther in einer etwas befremdlichen Totenklage als Menschen (aber nicht als Künstler!) abqualifiziert (55 II und III, L. 82,24). Als Schaffenszeit gibt Walther einmal selbst an: *wol vierzic jâr hân ich gesungen unde mê / von minnen* (gut 40 Jahre und noch länger habe ich von der Minne gesungen, 43 I, L. 66,27).

Walther ist nur als Lyriker bekannt, darf aber zu Recht als einer der produktivsten und vielseitigsten des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts gelten. Sein Werk (rund 570 Strophen) lässt sich unterteilen in Liedlyrik (vor allem Minnesang/Liebesdichtung), Sangspruchlyrik (tagespolitische, didaktische und religiöse Themen behandelnd) sowie einen Leich (eine poetische Großform, hier Ton 1, der Beginn der Edition). Die Texte sind in zahlreichen Handschriften – topographisch breit gestreut (vom bairisch-alemannischen bis zum niederdeutschen Raum) – seit dem späten 13. bis in das 15. Jahrhundert hinein in unterschiedlicher Intensität überlie-

fert (vgl. dazu oben die Handschriftenbeschreibungen und Cormeaus „Charakteristik der Überlieferung“).

Walthers Minnesang

Die Minnelieder lassen sich mangels außerliterarischer Verweise weder chronologisieren noch räumlich festmachen. Frühere Versuche, die Lieder aufgrund ästhetischer Merkmale einem ‚frühen‘ oder ‚späten‘ Walther zuzuordnen, haben sich nicht durchsetzen können. Walthers Minnesang weist fast alle bekannten Typen der Gattung auf. Er kennt bestens ältere Traditionen, z.B. Lieder, in denen in besonderer Weise die Natur, meist die angenehme sommerliche, gepriesen wird. Hier kann er anknüpfen und produktiv variieren. Walther verfasst traditionelle ‚ernste‘ Lieder ebenso wie formverspielte und scherzhafte Strophen, er versucht sich parodistisch und kommentiert augenzwinkernd die ‚Literaturszene‘ seiner Zeit. In einer frühen Phase seines Künstlerlebens dürfte er Kontakt zu Reinmar (dem Alten) gehabt haben, der als klassischer Vertreter des sogenannten ‚Hohen Sangs‘ gilt. Dem ‚Hohen Sang‘ ist eine eigentümliche Geschlechterbeziehung eigen: der Mann wirbt um eine Frau, die (sozial) weit entrückt und unerreichbar ist. Der Mann weiß und akzeptiert dies und betrachtet sein beständiges (aber aussichtsloses) Werben als Möglichkeit, sich ethisch zu vervollkommen. Auch Walther kennt solche Konzepte (z.B. Lied 63, L. 93,19), doch bleibt er nicht dabei stehen, sondern dichtet viele Lieder, die sich kritisch mit der starren Einseitigkeit der ‚Hohen Minne‘ auseinandersetzen. Er greift wichtige Ideologeme des Minnesangs (*minne*, *liebe*, *herzeliebe*; *vrouwe*, *wîp*, *maget*, *vrouwelin*; vgl. dazu auch das Begriffsglossar) auf und bestimmt ihre Bedeutung neu. Walther stellt sich beispielsweise die Frage, welche Bezeichnung für eine Frau (*wîp* oder *vrouwe*) die angemessenste sei. In Lied 25 (L. 48,38) gibt er eine Antwort: *Wîp muoz iemer sîn der wîbe hohste name, / und tiuret baz denne vrouwe* (‚Frau‘ wird immer die beste Bezeichnung für die Frauen sein / und drückt mehr Wertschätzung aus als ‚Herrin‘). In vielen Liedern geht es Walther darum, soziale Implikationen aus dem Minnesang zu verdrängen; stattdessen will er die ‚Liebe‘ (wieder) deutlicher mit Emotionalität, körperlicher Nähe und Erotik verknüpft wissen und schlägt dafür auch eine neue Bezeichnung vor: die *herzeliebe* (wörtlich: ‚Herzensfreude‘).

Texte solcher Art haben einen belehrenden Charakter, an erster Stelle ist das berühmte Lied *Saget mir ieman waz ist minne* (Lied 44, L. 69,1) zu nennen. Hier definiert Walther, was richtigerweise unter Minne zu verstehen sei – nämlich die *gegenseitige* Lieb- und Wertschätzung von Mann und Frau: eine deutliche Absage an traditionelle Konzepte der ‚Hohen Minne‘. Walther holt die umworbene Frau aus ihrer körperlosen Entrücktheit zurück und stellt sie demwerbenden Mann auf gleicher Höhe gegenüber. Beide Partner müssen aufrichtig aufeinander zugehen. Der Mann gibt sein Bestes und darf von der Frau dafür ehrliche Wertschätzung und klare Antworten erwarten. Endloses Zaudern der Frau lehnt Walther ab. Die von ihm konstruierten männlichen Figuren lässt er selbstbewusst auftreten; sie nöti-

gen der umworbenen Frau Entscheidungen ab und stoßen zuweilen auch Drohungen aus (z.B. 25 (A) II, L. 49,12). Besonders raffiniert wird dies in Liedern, in denen die Rolle deswerbenden Mannes mit derjenigen des Sängers, der seinen Sang als Werbungsmedium betrachtet, in Eins geht. Autor, Sänger (Vortragender) und literarische Figur fallen für Momente zusammen und sind kaum zu trennen. Walther macht über die von ihm entworfenen männlichen Ich-Sprecher deutlich, dass Minnesang ein Stück Gesellschaftskunst ist, die entlohnt werden will (auf der innerliterarischen Ebene wäre das die Zuneigung der Frau, ihr *gruoꝝ*). Bleibt Lohn, bleibt Zuwendung aus, dann droht der Mann, sich woanders zu orientieren – was auf der Ebene des Künstlers bedeuten kann: Wird gute Kunst nicht wertgeschätzt, dann bietet er sie woanders an. Ein großer Teil von Walthers Minnesang ist solcher Thematik gewidmet, und man gewinnt den Eindruck, dass der Autor den Minnesang (auch) als Vehikel verwendet, um die Interdependenzen zwischen Kunst und Gesellschaft herauszustellen – in der mittelhochdeutschen Lyrik ein Novum.

Walthers Sangspruchdichtung

Vor Walther existiert diese zweite bedeutende lyrische Subgattung nur in Ansätzen. Es gibt nur *ein formales* Kriterium, das eine Sangspruchreihe von einem (Minne-) Lied unterscheidet: die fast unbegrenzte Strophenanzahl eines Tones (ein ‚Ton‘ ist das metrisch-musikalische Grundgerüst, dem alle Strophen entsprechen müssen). Walther hat z.B. Sangspruchtone mit 18 (Ton 12, L. 31,13) oder gar 21 Strophen (Ton 11, L. 26,3 – hier in vier Fassungen ediert) verfasst; Minnelieder (auch diese sind ‚Töne‘) hingegen umfassen in der Regel nur 5 oder 6 Strophen. Ferner ist auffallend, dass alle Strophen eines Sangspruchtons grundsätzlich ‚autark‘ sind, d.h., dass in einem Ton von 10 Strophen 10 unterschiedliche Themen angesprochen sein können. In der Praxis sieht es aber häufiger so aus, dass sich innerhalb eines großen Tons Gruppen von zwei, drei oder mehr Strophen finden, die je einem Thema gewidmet sind (sog. ‚Bars‘).

Besser als über die Form lässt sich die Sangspruchdichtung vom Minnesang über Themen unterscheiden. In der Sangspruchdichtung steht nicht die Minne im Kontext einer Werbung oder Klage im Vordergrund³⁶. Es dominieren andere Themen: Tagespolitik, Religion, (Lebens-) Didaxe, Kunst, Künstlerexistenz, darin eingeschlossen Walthers Lebensumstände. Es ist häufig nicht möglich, die genannten Bereiche deutlich zu trennen. Wenn Walther über den Papst schimpft oder über die Sittenlosigkeit des Klerus, dann hat dies etwas mit christlicher Religion und Religiosität zu tun, nicht minder jedoch mit (Macht-) Politik. Wenn Walther einen Fürsten, einen König oder gar den Kaiser lobt und preist, dann hat dies politische Bedeutung, insofern die öffentliche Präsenz des Potentaten gestärkt werden soll

³⁶ Es gibt allerdings Strophen, die sich abstrakt dem ‚Wesen‘ der Minne widmen und einen definitiv-didaktischen Charakter haben.

(womöglich konkret in dessen Auftrag), es hat aber auch Bedeutung für die Existenz Walthers, insofern er mit solchen Huldigungen auch die Bitte um (manchmal gar Forderung nach) Lohn verknüpft.

Man kann Walther als den ersten deutschsprachigen ‚Politischen Lyriker‘ bezeichnen – wenn man bestimmte Kultur- und Zeitumstände berücksichtigt, die ihn von Lyrikern wie Heinrich Heine oder Bertolt Brecht natürlich unterscheiden. Zu Walthers ‚politischer Lyrik‘ gehören Texte, die sich zum einen mit konkreten politischen Personen und Geschehnissen befassen (mit Fürsten, Königen, Kaisern und Päpsten, mit Kreuzzügen, Königswahlen, Machtkämpfen, Intrigen, höfischen Festen und Repräsentationsveranstaltungen), zum anderen von der Gesellschaft und der Welt in abstrakterer Form handeln (d.h. vom Zustand der Moral berichten, Lebensmaximen formulieren, Lehren weitergeben, Anklage erheben gegen einen tugendlosen Adel, gegen einen korrupten Klerus; häufig geht es auch um untragbare Voraussetzungen für gute Kunst). Anders aber als moderne politische Schriftsteller müssen wir uns Walther hauptsächlich als einen im Auftrag arbeitenden Dichter vorstellen – und von daher verwundert es auch nicht, dass Walther im Laufe seines Lebens für (bzw. gegen) unterschiedliche politische Lager geschrieben und gesungen hat. Einen sehr großen Raum nehmen Strophen ein, die dem tagespolitischen Geschehen um das *riche* (das ‚Reich‘) gewidmet sind. Walther hat zahlreiche prostaufische (Philipp von Schwaben, Friedrich II.) und antiwelfische Strophen (Otto IV.) verfasst. Immer wieder kommt Walther auf das ‚Reich‘ zu sprechen und ist bemüht, denjenigen Potentaten sängerisch zu unterstützen, der der Sache des Reiches am besten dient. Das sind in erster Linie natürlich König und Kaiser. Aber auch der Erzbischof von Köln, Engelbrecht, Stellvertreter und Reichsverweser Friedrichs II., wird von Walther seines Einsatzes für das Reich wegen in höchsten Tönen gelobt (3 IX, L. 85,1). Im berühmten ‚Reichston‘ (Ton 2, L. 8,4ff.), einem dreistrophigen, deutlich zusammenhängenden Strophenverband, inszeniert sich Walther (freilich in einer Rolle) in meditativer Pose und sinniert über die Geschicke des Reiches: *Ich saz ûf eime steine / und dabte bein mit beine. / dar ûf sazte ich den ellenbogen, / ich hete in mîne hant gesmogen / mîn kinne und ein mîn wange. / dô dâbt ich mir vil ange ...* (Ich saß auf einem Stein / und schlug ein Bein über das andere. / Darauf setzte ich den Ellenbogen, / in meine Hand hatte ich / mein Kinn und eine Wange gelegt. / Da dachte ich sorgenvoll nach ...). – Diese Verse sind im übrigen für den Maler der Handschriften C und B Anregung für das allseits bekannte Walther-Bild gewesen. Der Sprecher denkt über Gott und die Welt nach, wie man Diesseits und Jenseits verbinden und wie man ohne Verlust von Ehre und Moral in der Welt existieren könne. Anlass sind unsichere Zeiten, das Recht ist bedroht, allenthalben herrscht Gewalt. Während die Eingangsstrophe sich noch sehr allgemein gibt, fordert das Ich in einer weiteren (hier III) konkret Philipp von Schwaben auf, die Krone zu nehmen, wieder Ordnung im Reich herzustellen und das leidige Doppelkönigtum zu beenden (Doppelwahl von 1198). Eine dritte Strophe richtet sich gegen den Papst, Innozenz III., der 1201 den Staufer bannte und sich auf Ottos Seite schlug. Walther formuliert den Reichston aus staufischer Per-

spektive; ob Philipp selbst Auftraggeber der Strophen war oder eher sein engeres oder auch weiteres Umfeld, lässt sich nicht mehr genau rekonstruieren. Aber auch leise Kritik am Staufer Philipp wird einmal artikuliert, und Walther hat die Seiten mehrmals gewechselt. Hauptgrund dürfte wohl existentielles Kalkül gewesen sein.

Unter *religiöser* Sangspruchlyrik sind im engeren Sinn Gedichte und Lieder zu verstehen, denen ein gebethafter, meditativer Ton zugrunde liegt; Walther hat relativ wenige Strophen dieser Art verfasst. Öfter finden sich Invektiven gegen die Amtskirche. Weltliche Politik ist in Walthers Zeit untrennbar mit der Kirchenpolitik des Papstes verknüpft. Da Walther jeweils im Dienst weltlicher Potentaten deren Politik und Interessen zu vertreten hat, muss die Position des Papstes notwendigerweise mit in die Argumentation eingebunden werden. Walthers Stellung zum Papst ist durchweg kritisch. Der umfangreiche ‚Unmutston‘ (Ton 12; 18 Strophen) ist geprägt von ätzender Zeit- und Gesellschaftskritik: alles und jedes erscheint korruptiert und dekadent, darunter auch Papst und Kirche. Walther geht gar so weit, die Macht des Papsttums überhaupt in Frage zu stellen (in Ton 10, L. 25,11 und 3, L. 10,25).

Einen dritten Themenkomplex innerhalb der Sangspruchdichtung stellen Texte dar, in denen Walther sich selbst als Sänger und Dichter zum Thema macht und über seine existentiellen Bedürfnisse spricht. Meist verbindet er allgemeine Didaxe oder Welt-Kritik mit ichbezogener Künstler-Klage (z.B. Ton 12 III und IV; L. 31,33 und 32,7). Er beklagt, dass seine hohe Kunst nicht mehr wertgeschätzt werde, und wendet sich gar an den Herzog von Österreich mit der Bitte, ihm in dieser Sache zu helfen. Doch kennt er auch die Drohung, nämlich seinen guten Sang einem anderen Publikum anzudienen. Solche Strophen enthalten zweifellos Reflexe der Lebensrealität Walthers. Er hat die Möglichkeit, auf der Bühne zu stehen und sich einem adligen, mächtigen Publikum zu stellen, genutzt, um auch seine eigenen Bedürfnisse zu artikulieren, in diesem Fall auf adäquate Voraussetzungen für hochstehende Kunst hinzuweisen und sich Nebenbuhler vom Leib zu halten. Am Ende seines (künstlerischen) Lebens scheint sich seine karge Existenz verbessert zu haben. Er verfasst eine Dankesstrophe (wohl an Friedrich II.), in der er ausruft: *Ich hân mîn lêben, al die wert, ich hân mîn lêben! / nû enfürhte ich niht den bornunc an die zêben* (Ich habe mein Lehen, ja mein Gott, ich habe mein Lehen! / Nun fürchte ich nicht mehr den Februarfrost an den Zehen; 11 (Fassung nach C) VII, L. 28,31). Es wird nicht deutlich gesagt, was das Lehen war, aber die genannten positiven Umstände lassen auf eine feste Wohnstatt schließen.

Walthers Leich (Ton 1, L. 3,1 ff.): Der Leich ist der artifiziellste lyrische Text in Walthers Werk. Anders als Minnesang und Sangspruchdichtung ist ein Leich nicht strophisch organisiert, sondern in Form von sogenannten Versikeln. Ein Versikel ist eine Versgruppe, die sich im Laufe des Leichs nicht regelmäßig und metrisch immer gleich gebaut wiederholt. Ein Leich kann viele Versikel unterschiedlicher

Länge und unterschiedlicher Versmetrik aufweisen. Besonders kunstvoll sind Leichs dann gebaut, wenn sie eine Doppel- oder Dreifachstruktur durch (teilweise spiegelbildliche) Wiederholung von Versikeln oder Versikelgruppen besitzen. Walthers Leich weist in Handschrift C zu Beginn und am Ende zwei unterschiedlich gebaute Versikel auf, die nur je einmal im Leich vorkommen. Die Mitte des Leichs wird durch eine Gruppe von drei Versikeln gebildet, die nur hier erscheinen. Vor und hinter dieser Mittelgruppe sind zwei Versikelsequenzen angeordnet, die jeweils aus acht Versikeln bestehen, die sich formal entsprechen.

Thematisch wird der Leich von der Preisung der Gottesmutter beherrscht; daneben finden sich Versikel mit kirchenpolitischem Inhalt. Walthers Leich steht in der literarischen Tradition der Mariendichtung, die bereits in frühmittelhochdeutscher Zeit (12. Jahrhundert) zu künstlerischer Ausformung gelangt ist. Der Leich beginnt mit einer Anrufung der göttlichen Trinität und Bitte um Übersendung der göttlichen Lehre sowie Hilfe beim Kampf gegen das Böse. In traditionellen Bildern wird Maria u.a. als Gerte Aarons, Ezechiels Pforte, als Morgenrot, als brennender Busch, als Thron Salomons und Palast Gottes verherrlicht. Ein zweiter Teil des Leichs ist vehementer Zeitkritik gewidmet: das Christentum liege im *siechhûs* danieder, rechte Lehre aus Rom fehle, Grund allen Übels sei die *simonie* (Ämterkauf, II* b3, V. 2). Die Kritik mündet in die Feststellung: *swelb kristen kristentuomes pflibt / an worten und an werken niht, der ist wol halp ein beiden* (II* b4, V. 3f.; wer als Christ das Christentum nur mit Worten, nicht aber mit Werken unterstützt, der ist ein halber Heide). Am Ende des Leichs wird Maria als Helferin verehrt und angerufen. Sie ist eine *mediatrix* (Mittlerin) zwischen Irdischem und Himmlischem und kann für die Sünder bei Gott fürbitten.

Nachwirkung: Da Walther häufig darüber klagt, dass seine Kunst nicht recht gewürdigt werde, kann man schließen, dass er nicht immer und überall so wertgeschätzt wurde, wie er es gerne gehabt hätte. Aus heutiger Perspektive überwiegen aber anerkennende bis überschwänglich lobende Zeugnisse. Schon Gottfried von Straßburg hat – zeitnah zu Walther – in seinem ‚Tristan‘-Roman (V. 4619–4850) den Dichter zu den herausragenden Lyrikern, den *nabtegalen* (V. 4749), gerechnet. In Form einer Totenklage hat Ulrich von Singenberg, der Truchseß von Sankt Gallen, Leben und Kunst Walthers gewürdigt und ihn *unsers sanges meister* genannt (die Strophe ist hier im Anhang unter ‚SM 12.20‘ ediert). Ähnliche Beispiele lassen sich noch bis in das Spätmittelalter finden. Ab der Frühen Neuzeit nimmt die Walther-Rezeption und -Würdigung ab. Sie lebt im 17. Jahrhundert allmählich wieder auf (Martin Opitz) und kommt gegen Ende des 18. und besonders im 19. Jahrhundert zu einem neuen Höhepunkt. Im Zuge der Professionalisierung der ‚Germanistik‘ wird Walther schnell zum Lyrik-Klassiker des Mittelalters stilisiert. Bereits 1827 bringt Karl Lachmann die erste, wissenschaftlichen Prinzipien verpflichtete Textausgabe heraus (Näheres zur Editions-geschichte im folgenden Abschnitt). Ein übles Kapitel stellt die Nazi-Germanistik dar: Walther wird von einer Reihe von system-

konformen Germanisten politisch vereinnahmt und propagandistisch missbraucht. Das hat Walthers Kunst aber überstanden, und mit Recht zählt sie auch heute zum Besten, was die mittelalterliche deutschsprachige Lyrik zu bieten hat.

3. Abriss zur Editionsgeschichte³⁷

(Literatur, die hier nicht vollständig zitiert wird, findet sich in der Gesamtbibliographie am Ende des Bandes.)

3.1. Der Anfang: Karl Lachmann

Mit Karl Lachmann, dem einflussreichen Begründer der germanistischen Editions-wissenschaft, begann 1827 die Geschichte der Walther-Philologie. Bereits seit 1816 war er damit befasst, den „reichsten und vielseitigsten unter den liederdichtern“ zu edieren³⁸, 11 Jahre später hatte seine Arbeit ein erstes Ergebnis. Nur knapp 10 Druckseiten umfasst das „Vorwort“ der Ausgabe, an dessen Ende man liest: „Ueber die kritische behandlung der aufgenommenen lieder weiss ich nichts bedeutendes zu sagen, als was man in den anmerkungen finden wird. es sollte mich sehr freuen, wenn die gegenwärtige ausgabe für die echt kritische gelten könnte.“³⁹ Lachmann spricht von einer „kritischen Behandlung“ von Objekten, denen er den Status von „Liedern“ zuweist, die eine Bedingung mitbringen müssen: sie müssen „aufgenommen“ worden sein. Lachmann hat seine Methode nicht theoretisch beschrieben, insofern muss man sie aus wenigen Bemerkungen zu abstrahieren versuchen: Eine „Be-Handlung“ ist eine Manipulation, ein Handanlegen an etwas, ein Be-Arbeiten, ein Gestalten, ein Verändern. Das Wort „kritisch“ wird im Deutschen Wörterbuch so glossiert: „was die arbeit der kritik erfordert, den kritikler beschäftigt, hauptsächlich in der sprache der philologen: eine kritische stelle, die im texte einen fehler hat oder zu haben scheint.“ Weiter wird ausgeführt, dass mit dem Adjektiv die „arbeit der kritik selber“ bezeichnet werden kann: „eine kritische ausgabe, kritische arbeit; [...] es war ein wahres stichwort des 18. jahrh.“⁴⁰ ‚Kritik‘ bedeutet in diesen Zusammenhängen ‚Scheiden‘, ‚Trennen‘ oder ‚Entscheiden‘ und schließlich meint es so viel wie ‚Beurteilung‘. – Der Textkritiker also ist in Lachmanns Verständnis jemand, der einen Text einer Prüfung unterzieht und ihn beurteilt. Dass eine solche Prüfung überhaupt nötig ist, liegt darin begründet, dass Texte „kritische stelle[n]“ haben können: Text-Fehler. Oberste Aufgabe des Textkritikers ist es, diese Fehler

³⁷ Vgl. zum Folgenden ausführlicher Bein, ‚echt kritisch‘, 2004; – Zahlreiche weitere Titel zur Geschichte der Textkritik und Editions-wissenschaft in: Bein, Textkritik, 2011.

³⁸ Lachmann, 1827, S. III.

³⁹ Ebda., S. XI f.

⁴⁰ Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 11, Sp. 2336 f.

zu erkennen und zu verbessern und das Ursprüngliche und Richtige wieder einzusetzen. Was aber ist das ‚Richtige‘? Wo und warum enthalten Texte ‚Fehler‘? Wer hat sie zu verantworten? Wie sind sie zu erkennen? Wie verbessert man sie? – Lachmanns Umschreibung seines Tuns weist insofern auf eine mühsame ‚Arbeit am Text‘ hin.

Seine Ausgabe von 1827 erlebt mit der hier vorliegenden ihre 15. Aufl. – und dies bedeutet nicht, dass es bloß 15 Nachdrucke gegeben hätte. Fast jede Auflage weist gegenüber ihrer Vorgängerin einmal mehr, einmal weniger substantielle Veränderungen auf. Schon Lachmann selbst erweiterte 1843 seine erste Ausgabe von 1827; nach ihm betreuten die Textausgabe Moriz Haupt (1853 und 1864), Karl Müllenhoff (1875 und 1891), Carl von Kraus (1907, 1923, 1930, 1936, 1950 und 1959), Hugo Kuhn (1965) und schließlich Christoph Cormeau (1996). Die größten Veränderungen gegenüber Lachmann hat Carl von Kraus mit seiner 10. Ausgabe von 1936 zu verantworten – an vielen Stellen entfernt er sich nicht nur von Lachmann, sondern auch von den Handschriften und bietet einen an manchen Stellen höchst spekulativen Text. Insbesondere damit setzte sich Christoph Cormeau in der 14. Aufl. auseinander; zahlreiche Konjekturen und unbeweisbare Athetesen (Unechterklärungen von Strophen oder Liedern) machte er rückgängig, führte ein modifiziertes Leithandschriftenprinzip ein und bot somit einen wieder mehr an der Überlieferungswirklichkeit orientierten Text (der im Übrigen nicht selten mit Lachmann übereinstimmte).

Allein die Betrachtung der Editionstradition von Lachmann über von Kraus bis Cormeau zeigt ein fast 200jähriges Ringen um den ‚rechten Text‘. Aber diese ist nicht die einzige Tradition. Kein anderer Lyriker hat ein derart intensives und disparates ‚Editionsleben‘ erfahren. Am ehesten vergleichbar ist im Bereich der Epik das ‚Nibelungenlied‘. Auch hier beginnt die Textkritik mit Karl Lachmann, und fast zwei Jahrhunderte haben sich Germanisten immer wieder neu mit Fragen nach der Textgenese, der Textüberlieferung und einer adäquaten Edition beschäftigt.

3.2. Wirkungsmächtige Editionstraditionen⁴¹

Mit Ausnahme der anonymen und verschwindend kleinen Bezeugung von Walther-texten in der Carmina-Burana-Hs. M liegen mindestens 50–60 Jahre zwischen einer mutmaßlichen *Entstehungszeit* der Texte und der heute noch auswertbaren handschriftlichen *Überlieferung*, die in größerem Ausmaß erst gegen 1270 mit A, der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift, einsetzt und eine lange Tradition bis in das 15. Jahrhundert hat. Welches Leben die Texte in der Zwischenzeit hatten, wissen wir nicht. Wir können eine Reihe von Mutmaßungen anstellen: es mag kleine

⁴¹ Vgl. Bein, Schul- und hochschuldidaktische Materialien, 2004, S. 57–81.

Liederhefte gegeben haben; oder einzelne Pergamentblätter mit Liedern oder Strophen; oder Wachstafeln mit flüchtigen Konzepten; vielleicht haben sich auch unbekannte Nachsänger der Lieder Walthers bemächtigt und sie einmal mehr, einmal weniger deutlich verändert.

Seit dem frühen 17. Jahrhundert ist man bemüht, die Überlieferung der Walther-Texte zu studieren, zu verstehen und sich einer möglichst autornahen Fassung der Töne anzunähern. Die vor-lachmannianische Ära leitete Melchior Goldast (1578–1635) ein. Er befasste sich als einer der ersten neuzeitlichen Gelehrten mit der Manesseschen Liederhandschrift und publizierte eine Reihe von Textexzerpten, darunter auch einige Strophen Walthers von der Vogelweide. Nach einer längeren Pause ging es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit den Philologen Bodmer und Breitinger weiter.

Die Ausgaben, die ich im Folgenden zusammenstelle (es handelt sich nur um eine, allerdings *relevante* Auswahl!), scheinen mir die wesentlichen zu sein, die Anteil an einer ‚Walther-Editionsgeschichte‘ haben. Ich ordne zunächst nach Editionstraditionen bzw. -typen und innerhalb dieser Gruppen chronologisch:

1. Vorwissenschaftliche Zeit:

1611: Melchior Goldast⁴²; 1758/59: Johann Jacob Bodmer / Johann Jacob Breitinger⁴³

2. Lachmann-Tradition:

1827/1843: Lachmann; 1936: Lachmann / von Kraus; 1996: Lachmann/Cormeau; 2013: Lachmann / Cormeau / Bein

[3. Kommentar-Edition:

1869: Wilmanns; 1924: Wilmanns / Michels]

4. Lachmann-Konkurrenz:

a. Gesamtausgaben

1838: von der Hagen; [1864: Pfeiffer]; 1882: Paul; 1945: Paul / Leitzmann; 1997: Paul / Ranawake; 1955/56: Maurer; 1994/98: Schweikle, Schweikle / Bauschke

b. (jüngere) Teilausgaben

1995: in: Kasten / Kuhn; 2012: Brunner

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Editorik der Gruppen: a) Lachmann – von Kraus / Kuhn – Cormeau; b) von der Hagen – Schweikle – Kasten – Brunner; c) Friedrich Maurer; d) Paul – Paul / Leitzmann – Paul / Ranawake⁴⁴.

⁴² Goldast, 1611.

⁴³ Bodmer / Breitinger 1758/1759.

⁴⁴ Für sich betrachtet ist auch die Leistung von Franz Pfeiffer beachtenswert, doch sie konnte keine Tradition bilden und daher klammere ich sie hier aus. Auch die Ausgabe(n) von Wilhelm Wilmanns