

ZEITSCHRIFT  
FÜR DEUTSCHES ALTERTUM  
UND DEUTSCHE LITERATUR

---

HERAUSGEGEBEN VON  
KURT RUH

(EINHUNDETERSTER) BAND

1972



---

FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

# PETER VON AARBERG, MINNESÄNGER<sup>1</sup>

von VOLKER MERTENS

Drei Tagweisen schreibt die Kolmarer Liederhandschrift einem sonst nicht weiter bekannten *Graff peter von arberg* zu, darunter befindet sich die bekannte 'Große Tagweise' mit dem Text *Ach starcker got*. Zwar hatte schon K. BARTSCH versucht, den Autor mit dem urkundlich bezeugten Schweizer Grafen Peter II. von Aarberg zu identifizieren<sup>2</sup>, er war jedoch wegen des mitteldeutschen Dialekts der Lieder nicht auf Zustimmung gestoßen. In diesem Zusammenhang wurde bisher übersehen<sup>3</sup>, daß in der Zimmerischen Chronik *graf Petter von Arburg* zusammen mit einundzwanzig anderen Liederdichtern genannt wird, deren Gedichte der Chronist in einer alten Handschrift gefunden hatte. Ich suche im Folgenden zu zeigen, daß *Graff peter von arberg* der Kolmarer Hs., der Schweizer Graf Peter II. von Aarberg und der *graf Petter von Arburg* der Zimmerischen Chronik als identisch angesehen werden können, wenn die besonderen Bedingungen literarischer Tradition und Produktion im Spätmittelalter in Betracht gezogen werden.

Das Zitat aus der Zimmerischen Chronik gilt als Beweis für eine verlorene Liederhs., die Hs. X<sup>4</sup>. Es lautet:

*Ich kan auch sonderlichen nit umbgehen, die zu vermelden, die vermag des gar uralten buchs mit ihren namen sein ufgeschriben worden und die gedechtnus bei iren gedichten, der lieder, den nachkommen haben bekannt gemacht, als namlich: [1] Her Herman von Labern, ain Bayr, und [2] herr Wolfram von Eschenbach, baid freiherrn, [3] graf Petter von Arburg, [4]*

<sup>1</sup> Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit den Diskussionen beim Würzburger Colloquium und in Ergänzung der Untersuchungen von G. STEER, *Das dagelyt von der heiligen passien*. Die sog. 'Große Tagweise' Peters von Arberg, in: Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts. Würzburger Colloquium 1970, hg. von K. RUIH und W. SCHRÖDER, Berlin 1972, S. 112–204. Ich gehe davon aus, daß – trotz mancher offenen Fragen – eine Erklärung der Namensangabe in der Kolmarer Hs. sinnvoller als ein ignoramus ist. In diesem Sinn sollen die folgenden Überlegungen zur Diskussion gestellt werden. Herrn Dr. Steer (Würzburg) und Herrn Dr. Lomnitzer (Marburg) danke ich für manche Anregungen.

<sup>2</sup> K. BARTSCH, Peter von Arberg, *Germania* 12 (1867) 90; L. DENECKE, *Verfasserlexikon* 3, Sp. 849ff.

<sup>3</sup> Vgl. STEER [Anm. 1], S. 187. Er läßt die Frage offen, ob ein Zusammenhang zwischen dieser Angabe und der Namensnennung in der Kolmarer Hs. besteht.

<sup>4</sup> ELISE WALTER, *Verluste auf dem Gebiet der mhd. Lyrik*, Stuttgart 1933, S. 73ff. Sie verweist u. a. auf die C und X (und B) gemeinsame ständische Anordnung der Dichter und hat die Frage aufgeworfen, ob eine Vorlage von X zu den Quellen von C gehört hat. Deutlich ist jedenfalls, daß in X nach den letzten, noch in C aufgenommenen Dichtern (C 118, X 16 Marner; C 119, X 15 Süßkind von Trimberg; C 127, X 13 Konrad von Würzburg; C 132, X 11 Frauenlob) noch eine Gruppe vermutlich späterer Sänger folgte (X 17–22). E. JAMMERS, *Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs*. Eine Einführung in die sog. Manessische Hs., Heidelberg 1965, erwähnt S. 132 zwar das Zeugnis der Zimmerischen Chronik (mit falschen Angaben), diskutiert es aber nicht im Zusammenhang mit den Verflechtungen der Hs. C.

herr Reinhart von Brennenberg und [5] her Heinrich von Morungen, baid ritter, [6] herr Conrad freiherr von Bickenbach, und dann nachfolgende vom adel: [7] Walther von Gachnang, [8] der von Pawenberg, [9] der von Sonneck und dann [10] der schenk von Landegk; item [11] maister Frauenlob, [12] maister Volzan, [13] maister Conrad von Würzburg, [14] maister Klingsor und [15] maister Süßkind von Trimberg dessgleichen [16] der Marner, [17] der Müetinger, [18] der Öttinger, [19] der Ellentreich, [20] der Wild von Veldkürch, [21] der Rupft-den-mann und dann ain Schweizer, genannt [22] der Haine Zolki, der war ain großer Dolki. Auch het derzeit bischof Niclas von costanz ain secretari gehapt, Herr Hainrich, der ist gleichfals mit den deutschen lieder und gerüempten gedichten umgangen, zu vermuten, sie haben dozumal nit größer oder mer geschafft gehabt sonder nur de faire bon temps<sup>5</sup>.

Als terminus ad quem für die Vollendung dieser Hs. gilt das Jahr 1346, da der als Schreiber genannte Sekretär Heinrich zu dieser Zeit verstarb. Diese Datierung stimmt überein mit den zitierten Namen, von denen die jüngsten, soweit überhaupt nachweisbar, Hadamar von Laber (hier wahrscheinlich mit der um 1340 entstandenen Minneallegorie, der 'Jagd' vertreten<sup>6</sup>, Süßkind von Trimberg<sup>7</sup>, der Marner und der Müetinger<sup>8</sup> sind.

<sup>5</sup> P. HERRMANN (Hg.), *Zimmerische Chronik* urkundlich berichtet von Graf Froben Christof von Zimmern † 1567 und seinem Schreiber Johannes Müller † 1600. Nach der von K. BARACK besorgten zweiten Ausgabe neu hg. von P. H., Meersburg 1932, Bd. 2, S. 194,1–21.

Ich zweifle nicht daran, daß auch der in der Hs. Brit. Mus. Add. 16581, 15. Jh. (R. PRIEBSCHE, *Deutsche Handschriften in England II*, Das British Museum, Erlangen 1901, hier S. 148) genannte *Graue Herman von Arberg* mit Peter von Arberg identisch ist. Die Hs. bringt Aussprüche, die u. a. Liederdichtern zugeschrieben werden, so: *Freydanck, Wolfram, Walther, clyngsor, Maister Stoll, Neythhart von meychßen, Regenbog der maister, Cantzler Synger, Frauenlob der mayster, Erebtott vom Reyn, Marner der Synger, Graue Herman von Arberg, Maister Bopp, Conratt von Wirtzburg Synger, Maister Süchensyn, Prennberger*... Mit Ausnahme von Freidank (und der Aufteilung des Namens *Neythhart von meychßen* auf zwei Personen: Neidhart und den Meißner) stehen alle diese Autoren in der Kolmarer Hs. *Herman von Arberg* erscheint hier im Umkreis von Namen des späten 13. und frühen 14. Jh.s, und auf eine Sammlung von Gedichten aus dieser Zeit mag die Liste der hier genannten Sänger zurückgehen. Der Name *Herman* statt *Peter* dürfte im Rahmen dieser Überlieferung kaum ein Hindernis für die Identifizierung sein.

<sup>6</sup> Hadamar werden zwar in der Zimmerischen Chronik auch Lieder zugeschrieben (*Labern... hat etliche lieder... gemacht*, Bd. 2, S. 195,5f.), aber dieses Zitat kann ebenso auf die 'Jagd' verweisen, die ja in sangbaren Titulrelstrophen abgefaßt ist. Vgl. zur Benennung der Strophen als Lieder den Eintrag auf fol. 181<sup>vb</sup> der Wiener Hs. 2675 ('Jüngerer Titirel', Hs. A): *Sü d's lied's facit Sechs tausent vj hund't*; W. WOLF, *Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titirel I* (DTM 45), Berlin 1955, S. XLVI. Die Konstanzer Liederhs. B überliefert, worauf E. WALTER [Anm. 4], S. 70 hinweist, ebenfalls eine Minneallegorie: *Johanns von Konstanz 'Minnelehre'*. Für das Spätmittelalter gehören Hadamar und der in der Hs. X unmittelbar folgende Wolfram durch Hadamars Verwendung der Titulrelstrophe in der 'Jagd' zusammen, wie folgende anonyme Titulrelstrophe von 1444 bezeugt: *der beiden kunst ich han also erkennet / an rimem, worten, silben wol gemessen. / Ir kunst ist meisterlichen, / höch uf gedichtes stuol sind sie gesessen* (zit. nach B. NAGEL, *Meistersang* [Slg. Metzler], Stuttgart 1962, S. 71, dort ohne Quellenangabe = 'Von der Unminne' [Cpg 313, 490–496] Strophe 6).

<sup>7</sup> Zur Datierung KLD, Komm. S. 513, Anm. 4.

<sup>8</sup> Zu den Dichtern vgl. E. WALTER [Anm. 3], S. 70f. und HMS IV. *Der Müetinger*

Terminus a quo dürfte 1340 sein; die Hs. X wurde zur selben Zeit geschrieben wie die Würzburger Hs. E, ihr Entstehungsort ist, gleich dem der etwa 30 Jahre älteren Hs. B, Konstanz<sup>9</sup>. Die Auswahl der Dichter ist nicht auf eine Landschaft beschränkt<sup>10</sup>, allerdings überwiegt das alemannische Element<sup>11</sup>. Der Kodex enthielt Minnesang und Spruchdichtung, dafür sprechen die Namen der Autoren und die Schlußbemerkung des Chronisten.

Die – mit einer Ausnahme – geistlichen Lieder, die die bürgerlicher Kunstpflege entsprungene Kolmarer Hs. Peter von Arberg zuschreibt<sup>12</sup>, haben sicher nicht in der – wie B bischöflich-aristokratischen – Konstanzer Hs. X gestanden; zwischen den Gedichten Wolframs, des Brennenbergers und Morungens (alle auch Verfasser weltlicher Tagelieder) wären sie fehl am Platze gewesen: die spätere Überlieferung weist sie

starb 1383, die hier aufgezeichneten Lieder müssen also aus seiner Jugend gestammt haben. Von Konrad von Bickenbach überliefert die Zimmerische Chronik ein Minnelied (HERRMANN [Anm. 5], S. 195, 10–196, 2; HMS III, S. 408); zu Buwenburc vgl. E. E. STENGEL/F. VOGT, *Zwölf mhd. Minnelieder und Reimreden* aus den Sammlungen des Rudolf Losse von Eisenach, Köln/Graz 1956, S. 10ff. (Buwenburc von Schwaben, Ende des 13. Jh.s), und E. JAMMERS [Anm. 4], S. 33f.; zu *Rupft-denmann/Ruphermann* (aus der Würzburger Hs. E) P. KEYSER, Michael de Leone († 1355) und seine literarische Sammlung (Veröffentl. d. Gesellschaft f. fränk. Geschichte, Reihe 9, Darstellungen aus der fränk. Geschichte 21), Würzburg 1966, S. 51. Der *Öttinger* kann aus zeitlichen Gründen nicht mit dem Autor des historischen Gedichts der Hs. Donaueschingen 112, fol. 172<sup>r</sup>–174<sup>r</sup> (*Conrad Öttinger*), das um 1422 zu datieren ist, identisch sein. Vgl. EVA KIEPS-WILMS, Zu Egen von Bamberg, Engelhart von Hirschhorn und Konrad Öttinger, *ZfdA* 101 (1972) 285–288. Auffällig, daß in der Hs. X die berühmtesten Dichter des klassischen Minnesangs – Reinmar, Walther, Neidhart – fehlen, andererseits war X aber auch keine Sammlung ausschließlich später Sänger, wie die Namen Wolframs und Morungens belegen (steckt hinter *Wild von Veldkirch* zudem Veldeke – Hs. A *Veltkirchen* –?). Entweder hatte der Verfasser der Zimmerischen Chronik ein beschädigtes oder unübersichtliches Inhaltsverzeichnis vorliegen (beim Durchblättern hätte er so umfangreiche Werkgruppen kaum übersehen), oder die Hs. X hatte eine Art Ergänzungsfunktion zu der gleichfalls in Konstanz in bischöflichem Auftrag geschriebenen Hs. B, wobei eine mit C gemeinsame Vorlage (sicher nicht C selbst, dazu E. WALTER [Anm. 4], S. 73) benutzt wurde. Überschneiden würden sich nur die Namen Morungens (B 16, X 5) und Wolframs (B 26, X 2), außerdem ist Frauenlob (X 11) noch anonym in B vertreten. Die ständische Gliederung wäre dann analog zu B wieder aufgenommen und die Sammlung B über deren Nachtragsabschnitte hinaus mit „modernen“ Autoren ergänzt worden. Morungen (B 25 Strophen, C 104 Strophen) und Wolfram (B 8 Strophen, C 27 Strophen) waren ohnehin schlecht vertreten, und die Minneallegorie der ‚Jagd‘ am Anfang sollte womöglich die Brücke zu Johanns von Konstanz Minneallegorie am Schluß von B schlagen.

<sup>9</sup> Vgl. die Zusammenstellung bei RENATE KROOS, Die Miniaturen, in: *Die Weingartner Liederhandschrift*, Textband, Stuttgart 1969, S. 133–172, hier S. 167f., Anm. 35.

<sup>10</sup> Z. B. Suonegge aus der Steiermark (KLD, Komm., S. 516f.), Walther von Gachnang (F. GRIMME, Beiträge zur Geschichte der Minnesänger II, *Germania* 32 [1887] 411) und Konrad von Bickenbach vom Rhein (HMS IV, S. 760f.); zu Buwenburc vgl. Anm. 8.

<sup>11</sup> Vor allem die zuletzt genannten Dichter (Nr. 17, 18, 20, 22) sind wahrscheinlich Alemannen; HMS IV, S. 883; E. WALTER [Anm. 4], S. 70 und 74.

<sup>12</sup> Zu den Liedgruppen vgl. SREER [Anm. 1], S. 181ff.; zum weltlichen Tagelied W. RÖLL, Oswald von Wolkenstein und Graf Peter von Arberg, *ZfdA* 97 (1968) 219–234.

einem eindeutig geistlich bestimmten Lebensraum zu, auch im Vergleich mit theologischen Liedern, beispielsweise Frauenlobs<sup>13</sup>.

Wenn der Schreiber der Kolmarer Hs. die Tagweisen Peter von Arberg zuschreibt, so will er damit nicht in erster Linie eine Aussage über die Texte, sondern über die Töne machen: diese weist er einem Autor zu, über den Textdichter sagt er hier – wie in den meisten anderen Fällen – nichts aus. Besonders deutlich ist das in den Liedern, die die Überschrift "In x's y-ton" tragen: auf den Ton, nicht auf den Text verweist der Titel. Wenn der Schreiber eine Überschrift des Typs *Her walthers von der vogelweyde hoff wyse oder wendelwyf* (fol. 734<sup>r</sup>) setzte, glaubte er wohl, einen originalen Text zum originalen Ton zu überliefern, aber nicht selten irrte er und schrieb vor allem älteren Meistern Töne zu, die ihnen die heutige Forschung abspricht<sup>14</sup>. So ist vermutlich auch Wolframs 'Goldener Ton' (*In wolframs guldin tone von eschelbach*, fol. 730<sup>r</sup>) mit einem Spruchtext des Gasts nicht echt – der Schreiber glaubte jedoch, den originalen Ton eines alten Meisters ohne dessen Text zu tradieren, genau wie im Fall von Walthers 'Goldener Weise' (*In her walthers guldin wyse*, fol. 736<sup>r</sup>), die jedoch möglicherweise echt ist<sup>15</sup>. Der Schreiber der Kolmarer Hs. hielt also Peter von Arberg zumindest für den Autor der Töne, und nichts spricht dagegen, daß er wirklich nur der Autor der Töne war: die erste Tagweise (und damit ist der Ton gemeint – von dem, da die

<sup>13</sup> Zur Überlieferung von *Ach starcker got* vgl. STEER, S. 114ff. Eindeutig im Zusammenhang mit meistersingerlicher Kunstübung steht nur die Kolmarer Hs. Auch die Überlieferung in S 1 (vgl. STEER, S. 159) mag auf eine Meistersang-Quelle zurückgehen, allerdings zieht die Hs. offensichtlich sehr viele disparate Vorlagen heran (so stehen 30 Bl. weiter hinten nach *Den starken got* noch einmal geistliche "Meisterlieder", jedoch ohne Noten) und weist in ihrer Zusammensetzung auf ein privates Interesse an geistlicher Erbauung. Die Augsburger Hs. (STEER, S. 161ff.) gehört, ebenso wie die anderen Textzeugnisse, ohne Frage in den kirchlichen Bereich. Frauenlobs *Marienleich* beispielsweise ist demgegenüber in den Hss. C, E, F und W (Siglen nach KLD) und der Lobriser Hs. (seit 1895 Berlin germ. 8° 403, s. ZfdA 100 [1971] 347, Anm. 2) überliefert, von denen nur die letztere (in der Ausgabe L. ETTMÜLLERS [Bibl d. ges. dt. Nat.-Lit. 16], Quedlinburg/Leipzig 1843 hat sie die Sigle I) ausschließlich geistliche Texte (u. a. Lamprechts von Regensburg "Tochter von Syon") enthält; alle anderen Hss. zeigen Frauenlobs *Leich* im Kreis weltlicher Literatur. Dieser Befund ist kennzeichnend für die Nähe auch des frühen Meistersangs zum religiösen Leben einerseits, andererseits aber für die deutliche Differenz zwischen dem Existenzraum der klösterlich-geistlichen Dichtung und der bürgerlichen Lyrik mit religiösem Inhalt. Vgl. J. JANOTA, Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter (MTU 23), S. 106f., S. 263.

<sup>14</sup> Vgl. URSULA AARBURG, Kolmarer Liederhs., MGG 7, Sp. 1415–1419, hier Sp. 1418; R. GENSEKE, Die Kolmarer Hs. und ihre Bedeutung für den deutschen Meistergesang, Diss. masch. Tübingen [1955], S. 53. *Meinster Cunrat gulden rey* fol. 43<sup>r</sup> überliefert z. B. keinen Text Konrads von Würzburg, der ausdrücklich als *eygen geticht dez marners* bezeichnete *propheten dantz* (fol. 489<sup>r</sup>) ist ebenfalls nicht original, und *Regenbogen tagewyse* (fol. 300<sup>v</sup>) überliefert einen unechten Text des 14. Jh.s zu einer vermutlich älteren Weise; hier handelt es sich wohl um die geistliche Kontrafaktur eines weltlichen Tageliedes, es ist jedoch die Tagelied-motivik in die religiöse Sphäre transponiert erhalten.

<sup>15</sup> F. MAURER (Hg.), Die Lieder Walthers von der Vogelweide, 2. Die Liebeslieder (ATB 47), Tübingen 1956, Nr. 91 (Tagelied), Vorwort S. 33.

Melodie fehlt, nur Gemäß und Gebänd feststehen) erscheint mit dem Text der Langfassung des Liedes D 62 vom Mönch von Salzburg<sup>16</sup>. Die Überlieferungslage spricht also nicht dagegen, sie macht im Gegenteil die Annahme sogar wahrscheinlich, daß von Peter von Arberg lediglich die Töne, nicht aber die Texte stammen. Und mit dieser These wird die Verbindung von der Kolmarer Hs. zur Hs. X grundsätzlich möglich: wenn wir in Peter von Arberg den Autor weltlicher Tagelieder<sup>17</sup> sehen, deren Töne dann von späteren Nachdichtern benutzt worden sind. Dieses Dichten in Tönen älterer Meister, der maßstabsetzenden Formkünstler, nahm im stark traditionsgebundenen Meistersang eine vorrangige Bedeutung ein<sup>18</sup> – und im älteren Meistersang bleiben die Dichter in vorgegebenen Tönen meist anonym<sup>19</sup>.

Um die These, daß der um 1340 bezeugte Liederdichter Peter von Arburg Autor der Tagweisen sein konnte, abzusichern, muß eine Zugehörigkeit der Töne zur minnesängerischen Formtradition des frühen 14. Jh.s wahrscheinlich gemacht werden. Dafür bietet sich besonders die 'Große Tagweise' an, weil sie den umfänglichsten und charakteristischsten Ton darstellt.

Die formale Standortbestimmung der 'Großen Tagweise' bot der Forschung gewisse Schwierigkeiten: sie ist weder in den Meistersang noch in das Kirchenlied zufriedenstellend einzuordnen<sup>20</sup>.

Gegen meistersängerliche Entstehung spricht neben der Form auch die Überlieferungslage. Die Tradierung erfolgt mit Ausnahme der Kolmarer Hs. und – am Rande – der Straßburger und Augsburgsberger Hs. nicht im Lebensraum der Meistersänge: *Ach starcker got* steht sonst in geistlich-kirchlichem Kontext. Die Form ist zwar in der Kolmarer Hs. an die bei den Meistersängern "kanonische" Kanzonenform angepaßt, in der Straß-

<sup>16</sup> Nummer nach F. V. SPECHTLER, *Der Mönch von Salzburg*, Diss. masch. Innsbruck 1963. In SPECHTLERS Neuausgabe (Berlin, im Druck) trägt das Lied die Nr. G 46. Vgl. dazu H. LOMNITZER, *Liebhard Egenvelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sog. Schratschen Liederhs.*, ZfdPh 90 (1971) Sonderheft, S. 190–216; hier S. 196f.

<sup>17</sup> Eine ähnliche These hat TH. KOCHS, *Das geistliche Tagelied*, Münster 1928, S. 60 ausgesprochen: er vermutet, das zu der 'Großen Tagweise' in der Kolmarer Hs. überlieferte weltliche Tagelied sei das Original gewesen. Dazu weiter unten.

<sup>18</sup> Dazu ausführlich CH. PETZSCH, *Zur sog. Hans Folz zugeschriebenen Meistersangsreform*, PBB 88 (Tüb. 1967) 110–142 (zur Kolmarer Hs. S. 133).

<sup>19</sup> GENSEKE [Anm. 14], S. 122; PETZSCH [Anm. 18].

<sup>20</sup> Vgl. dazu F. M. BÖHME, *Peters von Arberg große Tagweise*, Germania 25 (1880) 226–229, hier S. 229; A. HÜBNER, *Die deutschen Geißlerlieder. Studien zum geistlichen Volkslied des Mittelalters*, Berlin/Leipzig 1931, S. 173ff.; JANOTA [Anm. 13], S. 107f., S. 263 Anm. 81; J. MÜLLER-BLATTAU, *Die deutschen Geißlerlieder*, ZfMw 17 (1935) 6–18, hier S. 16ff.; R. KIENAST, *Aufriß II*, 1960, Sp. 132, danach in teils wörtlicher Übernahme H. RUPPRICH, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock I. Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370–1520* (H. DE BOOR/R. NEWALD, *Gesch. d. dt. Lit.* IV, 1), München 1970, S. 179.

burger Hs. ist jedoch eine ursprünglichere Fassung der Melodie bewahrt:  
/:  $\alpha \beta \gamma$  :/ /:  $\delta \epsilon \gamma$  :/  $\zeta \eta \vartheta \iota \kappa \lambda \gamma$ .

In der Fassung der Kolmarer Hs. muß die erste Stollenmelodie  $\alpha \beta \gamma$  viermal wiederholt werden, um den Text unterzubringen. Der Schreiber ließ über dem zweiten Stollenpaar die Notenlinien leer: denkbar, daß in der Vorlage dort noch die zweite Stollenmelodie stand<sup>21</sup>. Der Fassung der Kolmarer Hs. entspricht die der Wiener und Trierer Überlieferung: auch dort erscheint nur eine Stollenmelodie. Diese Anpassung einer Melodiestruktur an das meistersingerliche Formschema begegnet ebenfalls bei der Bearbeitung des langen Tons des Mönchs von Salzburg in der Kolmarer Hs.<sup>22</sup>. Strophenformen mit "Doppelstollen" sind im Meistersang Ausnahmen. Zwar kommen auch in der Kolmarer Hs. Weisen mit mehr als einem gedoppelten Formteil (AA BB C) mehrfach vor, jedoch sind meistens weder beide gedoppelten Elemente (A und B) so nahezu gleichgewichtig wie in der 'Großen Tagweise', noch folgt ein vergleichbarer langer Schlußteil<sup>23</sup>.

Fast alle Autoren, die sich bisher mit der 'Großen Tagweise' beschäftigt haben, bemerkten, daß die Bauform für ein Gemeindelied zu kompliziert ist. Um den mehrfach konstatierten andersartigen Melodiestil zu erklären, der den "Abgesang" gegenüber den "Stollen" kennzeichnet, zog HÜBNER die Geißlerliturgie heran<sup>24</sup>. Geht man allerdings davon aus, daß *Ach starcker got* im Ton eines weltlichen Tagelieds geschrieben ist, so ist die metrisch-melodische Sonderstellung des Abgesangs (der in der Wiener

<sup>21</sup> Evtl. mündliche Überlieferung nimmt an GESINE FREISTADT, Zur Abhängigkeit der Liederhss. Kolmar und Donaueschingen, Diss. masch. Göttingen 1966, S. 103. Zur Vorlage von K. S. 37-40.

<sup>22</sup> F. EBERTH, Die Minne- und Meistersgesangsweisen der Kolmarer Liederhs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14. bis 16. Jh., Detmold 1935, S. 43. In unserem Falle wurde die Reduktion der "Doppelstollen"-Melodie auf die vierfach wiederholte Einzelstollenmelodie auch durch die Identität der Schlußzeilenmelodie beider Stollen gefördert.

<sup>23</sup> Zu Brennenberger IV mit Doppelstollen P. RUNGE, Die Sangesweisen der Colmarer Hs. und die Liederhs. Donaueschingen, Leipzig 1896 [Neudruck Hildesheim 1965], S. 158; HUGO KUHN, Minnesang des 13. Jh.s. Mit Übertragung der Melodien von G. REICHERT, Tübingen 1953, S. 159f. Vgl. unten Anm. 23. Bei Oswald von Wolkenstein gibt es mehrere Lieder mit Doppelstollen: KLEIN Nr. 26 (J. SCHATZ/O. KOLLER, Oswald von Wolkenstein, Geistliche und Weltliche Lieder [DTÖ IX], Wien 1902, 2. Teil [Musik] = Ko) Nr. 16; und Nr. 37 (Ko Nr. 88); KLEIN Nr. 40 (Ko Nr. 18) und Nr. 116 (Ko Nr. 82) mit doppeltem Refrain, also AA BB CC; KLEIN Nr. 82 (Ko Nr. 30) mit einfachem Refrain AA BB C (wie unser Lied) und natürlich KLEIN Nr. 16 (Ko Nr. 36); dieses Lied benutzt, wie RÖLL [Anm. 11] nachgewiesen hat, das weltliche Tagelied *Ich sing, ich sage* im gleichen Ton als Vorbild, die Melodie weicht ab, stimmt aber in einigen Charakteristika (wie Lage der zweiten "Stollen" und der "Refrain"-Melodie) zur 'Großen Tagweise', vgl. dazu unten S. 350f.

<sup>24</sup> F. M. BÖHME [Anm. 20], S. 229; H. J. MOSER (Geschichte der deutschen Musik I, Stuttgart 1926, S. 176f.); A. HÜBNER [Anm. 20]. STEER [Anm. 1] weist überzeugend nach (S. 200f.), daß HÜBNER'S Herleitung des Abgesangs aus dem Geißlerlied unhaltbar ist und die Weise eine stilistische Einheit bildet. Innerhalb dieser ist der Abgesang durch melodischen Kontrast zu den Stollen gekennzeichnet.

Hs. sogar selbständig überliefert wird) auch aus der Tradition minnesängerischen Formschaffens zu erklären: der vermeintliche Abgesang könnte eigentlich ein Refrain sein. Nun hat der Text von *Ach starcker got* zwar keinen Refrain (der Schlußteil wird nicht wiederholt), das originale Tagelied besaß jedoch vielleicht einen solchen, der sich musikalisch-metrisch in dem beobachteten Kontrast äußert und zudem im späten Minnesang beliebt war. Mit dieser Annahme wäre der Ton nicht als Kanzone anzusprechen, sondern als "zweihälftige Strophe"<sup>25</sup> mit hinzugefügtem Refrain kontrastierender Bauart und Melodiegestalt. Leider ist zu keiner Refrainstrophe des Minnesangs eine Melodie erhalten, so daß nicht sicher feststeht, ob ein melodischer Kontrast kennzeichnend für diesen Strophentyp gewesen ist. Wie im Fall der 'Großen Tagweise' ist jedoch der Refrain durchweg aus Zeilen geformt, die kürzer als die der eigentlichen Strophe sind: hier stehen 4- und 6-Hebern im Strophenteil reine 4-Heber im "Refrain" gegenüber.

Schließlich kann auch die Melodieführung der 'Großen Tagweise' diese These stützen<sup>26</sup>: in stollig gebauten Liedern ist der Aufgesang meist durch – pauschal gesagt – ansteigende, der Abgesang durch absteigende Melodik bestimmt. Den Gipfel erreicht die Melodie häufig am Beginn des Abgesangs, der gern eine Quint höher als die Stollenmelodie einsetzt. So ist es in romanischen Minneliedern, z. B. Jaufre Rudels *Lanquan li jorn* (JAMMERS Nr. 53), Gace Brulés – Berngers *Nu lange ich mit sange* (MF 115,27; JAMMERS Nr. 61), in Walthers Palästinalied (14,38; JAMMERS Nr. 62) und auch noch bei Wizlaws *Loybere risen* (JAMMERS Nr. 70). In der 'Großen Tagweise' trägt nun der "zweite Stollen" die musikalischen Charakteristika, die sonst häufig den Abgesang kennzeichnen: fallende Melodik, ausgehend von deutlich höherem Beginn (hier die Oktav des Grundtons) mit Gipfelbildung der Melodie. Der vermeintliche "Abgesang" dagegen setzt wieder mit dem Grundton ein und entspricht in der Lage der Melodie eher dem "ersten Stollen". Reinmars von Brennenberg Lied IV<sup>27</sup> vertritt demgegenüber wohl den Typ einer echten Doppel-

<sup>25</sup> H. KUHN, *Minnesangs Wende*, Tübingen 1967, S. 86.

<sup>26</sup> Im folgenden wird nur mit dem Melodieverlauf argumentiert. E. JAMMERS' Hinweis (Ausgewählte Melodien des Minnesangs [ATB Erg. Reihe 1], Tübingen 1963, S. 71), der melismatisch gedehnte Anfang sei typisch für das Tagelied, überzeugt nicht, da – was JAMMERS selbst feststellt (S. 81, 91) – die Weisen in K eine relativ schmucklose, gerüthafte Melodiefassung überliefern, was sich aus dem Vergleich mit der Jenaer Hs. oder dem Melodiestil der frühen Walther-Überlieferung (Münsterer Walther-Fragmente, Kremsmünsterer Hs. N), die alle wesentlich melismenreicher sind, ergibt. (Vgl. zum Tagelied-Stil die Bemerkung CH. PETZSCHS, Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein, DVjs 38 [1964] 491–512, hier S. 508 [m. Anm. 73], S. 510 [m. Anm. 80–82]). Befunde wie dieser und die verschiedene melismatische Gestaltung in den Neidharthss. O und c deuten darauf, daß das Melisma zur spezifischen Ausprägung eines persönlichen – schul- oder standesgebundenen – Vortrags- und Überlieferungsstils gehört.

<sup>27</sup> H. KUHN [Anm. 23], S. 159f.

stollenkanzone /:  $\alpha \beta$  :/ /:  $\gamma \beta'$  :/  $\delta \varepsilon \zeta \eta$  : die Melodieführung des Abgesangs (Melodiegipfel, fallende Linie), legt diese Deutung nahe. Die Annahme, der "zweite Stollen" der 'Großen Tagweise' entspreche dem Abgesang der herkömmlichen Kanzone, dem er im Melodietyp eng verwandt ist, wird also auch von der musikalischen Form her gestützt.

Wie die Entwicklung dieses Strophentyps bis hin zu Peter von Aarberg denkbar ist, möchte ich im Folgenden darlegen. Der Mangel an Melodien zu den Strophen des Minnesangs relativiert allerdings den Aussagewert dieser Skizze, die sich auf die metrische Struktur beschränken muß. Die musikalische wird ihr – das zeigen die erhaltenen Melodien – zumeist entsprochen haben, wenn auch mit metrisch-musikalischen Diskrepanzen als bewußtem Gestaltungsmittel in Einzelfällen zu rechnen ist.

Im Minnesang des 13. Jh.s ist die Kanzone die Regelform. Verhältnismäßig häufig finden sich jedoch Typen des Abgesangs mit gedoppelten Formelementen – wie *abc abc/de de e* (Hadloub 32)<sup>28</sup>. Die für die Kanzone geltende Ausgewogenheit der Strophe ist allerdings hier nicht gefährdet: das gedoppelte Element im Abgesang (*de*) ist kürzer als ein Stollen (*abc*). Gelegentlich aber sind die Stollen und die paarigen Teile des Abgesangs annähernd gleich lang: *ab ab/cb cb dd* (Hadloub 30): die Strophe nähert sich einer "zweihältigen" Form, lediglich das Reimpaar am Schluß (*dd*) stellt anscheinend den Kanzonentyp her. Ohne die Melodie, die nicht erhalten ist, bleibt unklar, wie die Strophe aufgefaßt werden soll: war der Teil *cb cb dd* ein durchkomponierter Abgesang oder eine dreiteilige Form, eine Kanzone im Kleinen, und die ganze Strophe also eine potenzierte Kanzone<sup>29</sup>? Ganz ähnliche Probleme gibt das Lied XXIX von Lichtenstein auf – auch hier könnte eine "zweihältige" Strophe, diesmal mit einer einzigen angehängten Schlußzeile, angesetzt werden. Sein Lied VII weist nun eine echte paarige Strophenform auf, ebenso Pseudo-Neifen XLV mit allerdings sehr kompliziertem Reimschema. Winterstetten schließlich hat "zweihältige" Strophen mit hinzugefügtem Refrain in größerer Anzahl: Lied IV, XV, XXII<sup>30</sup>, XXVI, XXXI.

Diese Form läßt sich kaum mehr als unmittelbar aus der Kanzone abgeleitet verstehen, etwa so, daß der Refrain den Abgesang schlechtweg ersetzt hätte. Der Refrain steht nämlich metrisch-rhythmisch in größerem Gegensatz zur Strophe, als es im Verhältnis Stollen-Abgesang die Regel ist, und ist überdies meist zu kurz, um die Strophe in einer dem Abgesang entsprechenden Weise auszubalancieren. Wenn man davon ausgehen

<sup>28</sup> Ähnlich Johann von Rinkenber, Werner von Honberg 3, Hadloub 36, 41, 51, Winterstetten VIII, X, XVIII.

<sup>29</sup> Eine Doppelkanzone ist Winterstetten XIV.

<sup>30</sup> Das Gedicht ist unvollständig überliefert; v. KRAUS (KLD, Komm., S. 586f.) nimmt Refrain an.

darf, daß, wie die dichterischen Motive und Sprachformeln, auch die metrischen Muster in subtiler Abwandlung tradiert, aufgenommen und weiter entwickelt wurden, scheint mir folgende Genese denkbar: Ein Bautyp des Abgesangs innerhalb der Kanzonenform wird aus paarigen Elementen gebildet – so z. B. bei Winterstetten oder Lichtenstein – mit einem angehängten Schlußteil (... cb cb dd). Daraus entwickeln sich einmal die "zweihältige" Strophe ohne diesen Schlußteil, zum anderen aber, da die rein "zweihältige" Form die Geschlossenheit der Strophe gefährdet, die paarige Strophe mit zum Refrain verselbständigtem Schlußteil. Diesen Typ verwendet vor allem Winterstetten mehrfach, in einem Fall (Lied XXIII) entwickelt er ihn zur Tripelform mit angehängtem Refrain weiter. Die gelegentliche Divergenz in beiden Formteilen ("Hälften") dieser "zweihältigen" Refrainstrophen (Winterstetten XXXI /: 6 m 4 m :/ /: 4 m 4 w :/ R) verweist noch auf die Herkunft aus der Kanzone mit ihrem metrisch unterschiedlichen Bau von Auf- und Abgesang. Genau diesen Formtyp vertritt Peters von Arberg 'Große Tagweise', sie steht damit direkt in der formalen Tradition des Minnesangs. Auch die auf den ersten Blick ungewöhnliche Länge des Tons bereitet dieser Zuweisung keine Schwierigkeiten: ähnlich umfangreiche Strophen sind in der Spätzeit des Minnesangs keine Seltenheit. Der neunzeiligen 'Großen Tagweise' gleicht in der Länge etwa Konrads von Würzburg Tagelied Nr. 15 mit 22 Zeilen, und auch Refrains mit einem der Tagweise entsprechenden Umfang (an Takten, wenn nicht an Zeilen) kommen vor, z. B. in Winterstettens Lied XXVI.

Die 'Große Tagweise' hat sich als formale Variante eines vor allem bei Winterstetten beliebten Typs erwiesen. Ihre beträchtliche Länge weist hingegen in etwas spätere Zeit: ein solcher Ton ist gegen Ende des 13. Jh.s denkbar. Wenn wir nun versuchen, auch die anderen beiden Tagweisen Graf Peters (Kolmarer Hs. fol. 824<sup>ra</sup> *tagewyffe* und fol. 826<sup>ra</sup> *ander tagwyff*) in die Formtradition einzuordnen, so stellt sich ein vergleichbares Ergebnis ein. Bei der ersten Tagweise handelt es sich um die eigenständige Variante eines Strophentyps, der vom frühen bis zum späten Minnesang verbreitet ist: paarige Stollen, drei männliche Vierheber im Abgesang haben z. B. Veldeke (MF 61,33), Morungen (MF 137,10), Reinmar (MF 178,1) – die Reimstellung (ab ab ccb) ist allerdings nur hier belegt. Die zweite Tagweise ist eine ebenfalls individuelle Schöpfung: dieser Ton (/: 4kla 4mb 4kla 3mc :/ 4me 4klf 4me 4klf 4mg 4klf) findet sich bei keinem anderen Autor. Die Vierversstollen des Aufgesangs sind charakteristisch für den späten Minnesang<sup>31</sup>, der Abgesang entspricht dem Refrain der 'Großen Tagweise' mit Kadenztausch. Da diese

<sup>31</sup> Neifen III, XXX; Kanzler I; Hiltbolt XIII; Lichtenstein LIX; Landeck 8; Eberhard von Sax; aber auch Walther 76, 22; 92,9; Reinmar MF 187,31.

Form des Refrains bzw. Abgesangs sonst nicht mehr vorkommt, ist Einheit der Autorschaft für beide Weisen wahrscheinlich. Wenn nun die erste Tagweise demgegenüber keine ebenso individuellen Charakteristika aufweist, bietet das allein noch keine Handhabe, an der gleichen Verfasser-schaft auch für diesen Ton zu zweifeln: selbst ein so origineller Form-künstler wie Winterstetten verwendet in Lied X oder XXXIII geläufige Strophentypen. Hier mag die künstlerische Leistung in der Findung einer neuen Melodie zu einem weniger originellen metrischen Bau gelegen haben (wie die veränderte Reimstellung nahelegt), ähnlich wie Oswald von Wolkenstein (KLEIN Nr. 16) ja Peters von Arberg 'Große Tagweise' benutzt: er schafft eine neue Melodie zur übernommenen Strophenform<sup>32</sup>. Möglich, daß auch das Verhältnis des Liedes D 62 des Mönchs von Salzburg zu Peters von Arberg erstem Ton unter ähnlichem Aspekt gesehen werden muß: die Übernahme einer fremden Strophenform mit eigener Melodie war ebenfalls gern geübte Praxis. So benutzt Mügeln in seinem 'Langen Ton' den 'Hofton' Boppes mit eigener Melodie<sup>33</sup>, und möglicherweise schuf ähnlich der Mönch zur Strophe Peters eine eigene Melodie. Vielleicht aber übernahm er den Ton vollständig: auch seine 'Jahrweise' ist eine Kontrafraktur, und da die Kolmarer Hs. zehn Töne des Mönchs überliefert, ist nicht recht einsichtig, warum sie die erste Tagweise, wäre sie eine originale Schöpfung des Mönchs, nicht als elften Ton ihm, sondern als ersten dem Peter von Arberg zugeschrieben hat.

Die Kolmarer Hs. überschreibt die drei Liedgruppen, die sie Peter von Arberg zuweist, mit *tagewyfe* (824<sup>ra</sup>), *ander tagwyff* (826<sup>ra</sup>) und *große tagwyfe* (828<sup>ra</sup>). Diese Titel ließen Texte vermuten, die eine Beziehung zur Tageliedsituation – sei es unmittelbar oder geistlich abgewandelt – aufweisen<sup>34</sup>. Der Bezug ist jedoch, was die unmittelbar der Überschrift folgenden Texte betrifft, eindeutig nur im Fall der *tagewyfe* und der *ander tagwyff* gegeben: *Ich wachter ich solt wecken* ist ein geistliches Tagelied, das

<sup>32</sup> Nachgewiesen von RÖLL [Anm. 12].

<sup>33</sup> H. STACKMANN, Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität (Probleme der Dichtung 2), Heidelberg 1958, S. 28f.

<sup>34</sup> Zur *tagewyfe* vgl. Str. 8ff. In der anderen Überlieferung (Cpg 372, HMS III, 468<sup>u-z</sup>) lautet die Überschrift ebenfalls *tage wife*. Bei diesen beiden Liedern kann es sich also um Kontrafakte handeln, die vom Original nicht nur den Ton übernehmen, sondern sich bewußt an den originalen Text anlehnen und ihn "geistlich wenden" (dazu vgl. Anm. 40). Zum Begriff der Kontrafraktur klärend CH. PERTZSCH, Kontrafraktur und Melodietypus, Die Musikforschung 21 (1968) 271–290: nicht "das Verwenden präexistenter Töne durch die *meister* [ist] als Kontrafraktur zu bezeichnen" (S. 286), sondern es muß sich um "Eindeutigkeit der Beziehung von Texten sowie das Übernehmen singulärer Strophentechnik" (S. 288) handeln. Zum geistlichen Tagelied vgl. Regenbogens *tagewyfe* (K. BARTSCH [Hg.], Meisterlieder der Kolmarer Hs. [StLV 68], Stuttgart 1862, Nr. 75, dazu ebd. S. 176) wo es sich im Gegensatz zu *Ach starcker got* wirklich um ein geistliches Tagelied mit entsprechenden Bildparallelen handelt, ähnlich *Lefchen tagwyfe* (*zuch durch die wolken, myn gesang*, fol. 829<sup>b</sup>) mit der gleichen Überschrift im Cgm 351: *tag weis* (BARTSCH, Meisterlieder, S. 132) und die so betitelten Tageweisen im Liederbuch der Hätzlerin (hg. von C. HALTAUS [Bibl. d. ges. dt. National-Lit.], Quedlinburg/Leipzig 1840 [Neudruck Berlin 1966]).

noch fünfmal namenlos tradiert ist<sup>35</sup>. Zur 'Großen Tagweise' aber ist ein Komplex von drei Liedern in der gleichen Strophenform überliefert, deren erstes, *Ach starcker got*, keine Anklänge an das Tagelied aufweist. An dritter Stelle (fol. 829<sup>va</sup>–830<sup>ra</sup>) folgt jedoch ein weltliches Tagelied *Ich sing, ich sage* (BARTSCH Nr. 182)<sup>36</sup>. Für den Schreiber der Kolmarer Hs. war nun dieser Text nicht das originale Lied des Autors, da er *Ach starcker got* der Melodie unterlegte; *Ich sing, ich sage* hielt er für eines der Gedichte im Ton der 'Großen Tagweise'. Dieses Tagelied ist allerdings auch in den Möerschen Bruchstücken (Berlin, Staatsbibl. cod. Ms. germ. 4° 795, KLD Sigle m) überliefert. Während aber nahezu alle anderen Lieder der Fragmente die Namen der Verfasser aufweisen (Frauenlob, Heinrich von Breslau, Reinmar von Zweter, Boppe, Neifen, Walther), ist dieses Lied zusammen mit zwei anderen ohne Zuschreibung geblieben<sup>37</sup>. In der Verfasseranonymität entsprechen sich also die Kolmarer Hs. und die Möerschen Bruchstücke. Vielleicht ist das kein Zufall, sondern es handelt sich um die erwähnte, bis in die zweite Hälfte des 15. Jh.s übliche Überlieferungsweise, bei der die Dichter in den Tönen älterer Meister anonym bleiben. Die beiden außerhalb der Kolmarer Hs. anonym überlieferten "Tagelied"-Texte *Ich sing, ich sage* und *Ich wachter ich solt wecken* sind also wahrscheinlich solche anonymen Dichtungen in den Tönen Peters von Arberg. Hinzu kommt, daß die Reime das Tagelied *Ich sing, ich sage* – ebenso wie *Ach starcker got* – auf einen mitteldeutschen Dichter festlegen<sup>38</sup>. In diesem Raum läßt sich kein geschichtlich bezeugter Träger dieses Namens nachweisen (RÖLLS Versuch kann nur als Verzweiflungstat gelten<sup>39</sup>) – und dieses Argument sollte angesichts des zweimal bezeugten Standes des Grafen Peter von Arberg nicht zu gering geachtet werden.

Sind nun schon die beiden einzigen Lieder, auf die der Titel "Tagweise" passen könnte, vermutlich Dichtungen in den Tönen Graf Peters, so wird das mit größerer Sicherheit von den geistlichen Texten gelten, die zur

<sup>35</sup> Vgl. STEER [Anm. 1], S. 159 und LOMNITZER [Anm. 16], S. 200–202.

<sup>36</sup> BARTSCH, Meisterlieder [Anm. 34], S. 83.

<sup>37</sup> Vgl. HMS IV, S. 105f.; FR. V. D. HAGEN/J. G. BÜSCHING, Literarischer Grundriß zur Geschichte der Deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das 16. Jh., Berlin 1812, S. 318f., und 504–508. Unser Gedicht steht auf Bl. 6, davor das anonyme *Zwivel niht du liebste min*; auf Bl. 5 (das in der Hs. nicht unmittelbar vorausging) ist *Durch dinster vinsten nebels blicken* anonym überliefert.

<sup>38</sup> DENECKE [Anm. 2], Sp. 849; vgl. besonders die Reime Str. III, Z. 42f. *zū/rū/nū*; RÖLL [Anm. 12] nimmt Entstehung "im kulturellen Ausstrahlungsgebiet Kölns" an (S. 225).

<sup>39</sup> RÖLL [Anm. 12], S. 224f., Anm. 2 kann weder erklären, wieso der Schreiber der Kolmarer Hs. die 1549 erfolgte Erhebung von Arenberg zur Grafschaft zwei Generationen früher antizipieren konnte (denn daß der Peter Graf von Arenberg auf graphischem Wege aus Eberhard entstanden wäre, ist unwahrscheinlich) noch warum der dann in räumlicher und zeitlicher Nachbarschaft schreibende Chronist Tilemann Elhen sich mit der Feststellung *unde machte ez ein ritter* ohne Namensnennung begnügt. Zur Anonymität vgl. Anm. 19; ebenfalls mag der geistliche Charakter des Textes von Einfluß gewesen sein.

Überschrift keine Beziehung haben. Peter von Arberg war nach Ausweis der Konstanzer Hs. X Minnesänger, er verfaßte – das bezeugen die Überschriften der Kolmarer Hs. – Tagelieder. Die Töne wurden von verschiedenen Verfassern benutzt, darunter vielleicht vom Mönch von Salzburg in seinem Lied D 62. Die Dichtungen in diesen Tönen sind in der Kolmarer Hs. gesammelt, einige gelangten auch in andere Hss. Die größte Verbreitung erfuhr eine geistliche Dichtung im Ton seines kunstvollsten und längsten Tageliedes, der 'Großen Tagweise' *Ach starcker got*. Vermutlich wußte noch Tilemann Elhen von der Herkunft des Tons, wenn er schreibt: *Item in differ zit sang man dit dagelit von der heiligen passien* – was heißen könnte: "Man sang folgendes Tagelied (mit einem Text) vom Leiden Christi". Schließlich macht auch die Bezeichnung *ritter*, die er dem Verfasser gibt, eine Identität mit dem Grafen von Arberg keinesfalls sicher<sup>40</sup>. Nun mag der Minnesänger Peter von Arberg auch geistliche Lieder geschrieben haben, das wäre sicherlich nichts Ungewöhnliches. Aber selbst dann wäre er nicht der Autor von *Ach starcker got*: unerklärt bliebe die häufige anonyme Überlieferung und vor allem sein Abgehen von der minnesängerischen Übung, den gleichen Ton, den er (wie oben zu beweisen unternommen wurde) bereits für ein Tagelied benutzt hatte, noch einmal für ein geistliches Lied zu verwenden. Die Textierung weltlicher Lieder mit neuem geistlichem Inhalt durch andere Autoren ist jedoch nicht selten: wir kennen geistliche Lieder in Tönen Reinmars und Walthers<sup>41</sup>, die Bordesholmer Marienklage verwendet u.a. Walthers Palästinalied<sup>42</sup>, das Trier-Alsfelder Passionsspiel wahrscheinlich die Weise des Nibelungenliedes, der Mönch von Salzburg dichtet im Ton vom 'Titurel'<sup>43</sup>. In späterer Zeit ist die geistliche Kontrafaktur gang und gäbe, vor allem beim Kirchenlied<sup>44</sup>, aber ebenso beim Meisterlied mit geistlichem

<sup>40</sup> Vgl. STEER [Anm. 1], S. 187.

<sup>41</sup> KLD, namenlos h 23, eine geistliche Kontrafaktur zu Walther (?) 47,16, das im Ton von Reinmar MF 160,6 steht (KLD, Komm., S. 329f.); Heinrich von der Muore I zu Ps.-Reinmar MF 198,4 (KLD, Komm., S. 186f.); Seifried Helbling 12 zu Wa. 75,25 (WU, S. 308).

<sup>42</sup> ANNA AMALIE ABERT, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, Musikforschung I (1948) 95–105.

<sup>43</sup> K. H. BERTAU/R. STEPHAN, Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen, ZfdA 87 (1956/57) 253–270. Zur geistlichen Kontrafaktur allgemein LUISE BERTHOLD, Beiträge zur hochdeutschen geistlichen Kontrafaktur vor 1500, Diss. (Auszüge) Marburg 1920.

<sup>44</sup> F. M. BÖHME, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1887 (Neudruck Hildesheim/Wiesbaden 1966), S. 810–820 die Zusammenstellung der Kirchenlieder. W. LIPP-HARDT, Zur geistlichen Kontrafaktur. Ein unbekanntes handschriftliches Gesangbuch Adam Reißners aus dem Jahre 1554 als wichtige Quelle deutscher Volksliederweisen, in: F Schr. W. Wiora, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1967, S. 284–295; ders., Adam Reißners handschriftliches Gesangbuch von 1554 als Quelle deutscher Volksliederweisen des 16. Jh.s, Jb. f. Volksliedforschung 12 (1967) 42–79; W. BRAUN, Die evangelische Kontrafaktur, Jb. f. Liturgie u. Hymnologie 11 (1966) 89–113. Vgl. auch die Kontrafaktur bei Heinrich Laufenberg (ca. 1390–1460), der vor allem Tagelieder kontrafiziert (R. KIENAST, Aufriß II <sup>2</sup>1960, Sp. 128–130;

Stoff. Selbst *Ach starcker got* ist ja noch einmal verwendet worden: die Bordesholmer Marienklage benutzt den Ton, und zwar in der bereits vereinfachten Fassung<sup>45</sup>, es kann sich also nicht um eine Übernahme der ursprünglichen 'Tagweise' handeln.

Die weltliche Dichtung im Ton des originalen Tageliedes, das anonyme Lied *Ich sing, ich sage*, ist ebenfalls kein singulärer Fall. Hartmann 211,20 steht im gleichen Ton wie Engelhart von Adelnburc 148,25 und Ps.-Reinmar 191,34 (übrigens eine Variante der ersten Tagweise), Veldeke 65,13 wie Ps.-Dietmar 35,15 und Ps.-Rugge 103,3 und Bligger von Steinach (MF 118,19) schreibt im selben Ton wie Fenis (81,30) und Hartwic von Rute (116,1). Der Marner dichtet in Stollens Almentweise, außer diesen beiden singen noch Wengen, Hardegger und Boppe im gleichen Ton<sup>46</sup>, Regenbogen benutzt Töne Frauenlobs<sup>47</sup>, und Oswald von Wolkenstein verwendet, wie RÖLL nachgewiesen hat<sup>48</sup>, Text und Strophenform von *Ich sing, ich sage*. Wie das Verhältnis der beiden Texte *Ach starcker got* und *Ich sing, ich sage* zueinander ist, muß offen bleiben; denkbar, daß beide unabhängig voneinander auf Graf Peters Original zurückgehen: die erste Bezeugung von *Ach starcker got* fällt in das Jahr 1356, und die Mörserschen Bruchstücke gehören in die Zeit um die Wende vom 14. zum 15. Jh.<sup>49</sup>

Die 'Große Tagweise' Peters ist formgeschichtlich gesehen vom Ende des 13. Jh.s an möglich. Es besteht also eigentlich kein Grund, den Autor, Peter von Arberg, nicht mit dem geschichtlich bezeugten Träger dieses Namens, dem Angehörigen des schweizerischen Grafengeschlechts, zu identifizieren. Er ist von 1324 bis 1357 bezeugt<sup>50</sup>, das stimmt auch zum terminus a quo für die Lieder, der mit der Hs. X um 1340 gegeben ist<sup>51</sup>.

PH. WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr. 701–798), ein kontrafiziertes Tagelied ebenfalls die Nr. 47 bei W. BÄUMKER, Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jh. nach einer Hs. des Stiftes Hohenfurt, Leipzig 1895, Neudruck Hildesheim/New York/Wiesbaden 1970, S. 45. Ferner CH. PETZSCH, Geistliche Kontrafaktur des späten Mittelalters, AfMw 25 (1968) 19–29 (zum Lochamer-Liederbuch).

<sup>45</sup> A. A. ABERT [Anm. 42], S. 99ff.: die zweite Stollenmelodie wurde nicht benutzt.

<sup>46</sup> PH. STRAUCH, Der Marner (QuF 14), Straßburg 1876 (Neudruck Berlin 1965), S. 77. <sup>47</sup> H. RUPPRICH [Anm. 20], S. 221. <sup>48</sup> RÖLL [Anm. 12].

<sup>49</sup> HAGEN/BÜSCHING [Anm. 37], S. 504: 13. Jh. (!); HMS IV, S. 905: 14./15. Jh. Die Auswahl der Texte spricht eindeutig für eine Entstehungszeit der Sammlung gegen Mitte des 14. Jh.s, der Schriftbefund dieser Hs. weist auf die Wende vom 14. zum 15. Jh. Die weltliche Kontrafaktur eines geistlichen Liedes ist gegenüber dem umgekehrten Vorgang seltener, also wird *Ich sing, ich sage* kaum auf *Ach starcker got* zurückgehen.

<sup>50</sup> Vgl. R. THOMMEN (Hg.), Urkunden zur Schweizer Geschichte aus österreichischen Archiven I: 765–1370, Basel 1899, S. 365f.; Urkunden für die Geschichte der Stadt Bern, gesammelt durch K. ZEERLEDER, hg. von desselben Erben Bd. I, Bern 1853, S. 601, 612; Bd. II, Bern 1854, S. 461f.

<sup>51</sup> Auch die Stellung seiner Töne in der Kolmarer Hs. spricht nicht unbedingt dafür, daß der Schreiber ihn für einen späten Autor hielt. Zwar stehen mit Lesch und dem Harder Dichter des frühen 15. und späten 14. Jh.s nach den Tönen Graf

Schon BARTSCH hatte diese Lösung vorgeschlagen, war aber wegen des mitteldeutschen Dialekts der Lieder der Kolmarer Hs. auf Ablehnung gestoßen. Dieses Argument entfällt, wenn wir in Peter von Aarberg den Autor der Töne, nicht aber der Gedichte sehen, die in der Kolmarer Hs. unter seinem Namen stehen. Wohl noch als jüngerer Mann hat er dann die Gedichte geschaffen, die in die – auch landschaftlich nahe – Hs. X aufgenommen wurden; für die erhaltenen Minnesängerhss. B und C kamen seine Lieder ebenso zu spät wie die anderer Dichter des frühen 14. Jh.s, für die X die einzige uns bekannte Überlieferung gewesen ist. Graf Peters Töne aber wurden – ohne seine Texte – recht beliebt, vor allem seine 'Große Tagweise', die im mitteldeutschen Raum schon eine Generation später einen geistlichen und einen weltlichen Nachdichter – wohl einen frühen Meistersinger – fand. Selbst Oswald von Wolkenstein benutzte seine Strophe und ließ sich von der weltlichen Nachdichtung anregen, auch der Mönch von Salzburg übernahm vielleicht einen Ton, und die Meister des 15. Jh.s kannten noch seine Töne und sangen, wie die Kolmarer Hs. bezeugt, Lieder in ihnen. Originale Texte von Peter von Aarberg kennen wir nicht, vielleicht war seine literarische Produktion zu beschränkt und sein dichterischer Ehrgeiz zu gering, als daß er sich wie Hugo von Montfort um eine Prachthandschrift der eigenen Werke bemüht hätte. Wahrscheinlich standen seine Lieder auch ganz in den traditionellen literarischen und gesellschaftlichen Formen, so daß nur seine Töne lebendig blieben: mit neuen Texten, die in ihrer religiösen Thematik eher als die an ein bestimmtes soziales Ideal gebundene Minnelyrik das tafen, was auch nach der Mitte des 14. Jh.s bis weit in das 15. Jh. hinein zeitgemäß war.

Anschrift des Verfassers: Dr. Volker Mertens  
Seminar für Deutsche Philologie der Univ. Würzburg  
87 Würzburg, An der Landwehr, Phil. I

Peters, vorher kommen jedoch Weisen von Walther, Wolfram und dem Tugendhaften Schreiber, den KRAUS (KLD, Komm., S. 500) in die zwanziger Jahre des 13. Jh.s setzt. Wie H. HUSMANN (Aufbau und Entstehung des cgm 4997 [Kolmarer Liederhs.], DVjS [1960] 189–243) nachweist, ist für die Lagen 61–63 (die auf Lage 54 folgten) und 2–6 eine Vorlage (mit Melodien) anzunehmen; beide Lagengruppen wurden lediglich buchbinderisch getrennt. Ursprünglich standen die Töne Peters von Arberg also nicht in einem planlos aus verschiedenen Vorlagen zusammengeschriebenen Schlußteil der Sammlung, sondern in einer Reihe mit den Tönen älterer Dichter, so daß auch von der Überlieferung her der Anschluß an die Autoren des 13. Jh.s möglich ist. Nur ein Zufall scheint allerdings, daß Peter von Arberg auch in der Kolmarer Hs. wie in der Hs. X nahe bei Wolfram steht.