

Einleitung

Bei der Katalogisierung des Handschriftenbestandes der Universitätsbibliothek Augsburg stieß Günter Hägele auf die dann nach dem Aufbewahrungsort der Handschrift und dem Kernmaterial der Partie ‚Augsburger Cationessammlung‘ genannte Anthologie von etwa 70 lateinischen Liedern, deren größter Teil – der Zahl, nicht so sehr dem Umfang nach – aus Dichtungen in Tönen bekannter deutscher Spruchdichter oder unbekanntener Kanzonen, d. h. Gebilden aus zwei gleichgebauten Versgruppen, den Stollen, und einer formal abweichenden dritten Gruppe, dem Abgesang, besteht. Diesen Hauptteil fasst die den Texten vorangestellte Rubrik *Hic notantur dictamina a diversis magistris¹ in diversas melodias magistrorum vulgariter dictancium mensurata²* zusammen, obwohl damit streng genommen dem Textumfang nach nur etwa die Hälfte der gesammelten Lieder bezeichnet ist³. Die andere Hälfte, bestehend aus längeren leichartigen Formen insbesondere am Beginn der Sammlung sowie aus unstolligen Liedern, teils mit Refrain, darf gleichwohl nicht als bloßes Beiwerk gelten. Gerade an ihr lässt sich erkennen, dass bei der Zusammenstellung des Textkorpus mit Bedacht vorgegangen wurde, dass eine Kunstvorstellung im Hintergrund stand, die einen planvollen Aufbau ermöglichte, dass es sich damit nicht um eine willkürliche Sammlung von

¹ Dass von den vielen lateinischen Bezeichnungen, die einem Dichter gegeben werden könnten, gerade der *magister* gewählt wurde, mag bereits als ein Zeichen höheren literarischen Anspruchs gewertet werden. Die Übersetzung mit ‚Meister‘ stützt sich auf die Untersuchung von Sabine Obermaier zur Verwendung dieses Titels in der deutschsprachigen Sangspruchtradition (siehe Sabine Obermaier, Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung (Hermaea, N.F. 75), Tübingen 1995, S. 301–303), in der sie aufzeigt, dass sich allein in der Selbst- und Fremdbezeichnung als Meister bereits ein Anspruch auf Autorität geltend macht.

² Die grundsätzliche und konsequente Nennung der Tonautoren stellt Gisela Kornrumpf als typisches Kennzeichen der Sangspruch- gegenüber der Minnesangtradition heraus. In letzterer überwiege Anonymität. Vor diesem Hintergrund fungiert bereits die vorangestellte Rubrik allein dadurch, dass sie eine Reihe von Namen aufzählt, als Verweis auf eine bestimmte Traditionslinie (vgl. Gisela Kornrumpf, Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des Spätmittelalters. In: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster. Herausgegeben von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels [Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8], Münster 2005, S. 111–118, hier S. 114).

³ Das *etc* der Handschrift, das nach der Aufzählung der Meisternamen die Rubrik beschließt, könnte sowohl darauf hindeuten, dass noch andere Tonautoren zu nennen wären, als auch darauf, dass sich noch ganz anderes Material in der Sammlung findet. Beides deckt sich mit dem Bestand: Den Schemata der genannten Tonmeister lassen sich nur etwa 30 Lieder zuordnen und zugleich finden sich insbesondere mit den leichartigen Liedern Formate, die vermutlich nicht *in melodias magistrorum vulgariter dictancium mensurata* sind.

Texten um des Sammelns willen handelt, sondern um eine gezielt arrangierte Anthologie. Umso bedauerlicher ist es, dass der Text in der Handschrift unvermittelt abbricht und dass uns damit weder der volle Umfang noch die Gestaltung des Schlusses der Sammlung bekannt ist. In den folgenden einleitenden Kapiteln soll diese These der planvollen Konstruktion erläutert und untermauert werden, ehe nach einigen Bemerkungen zur deutschen Spruchdichtung und ihrer lateinischen Rezeption und den notwendigen Anmerkungen zu Überlieferung, Textpräsentation und Kommentar die Sammlung selbst präsentiert wird.

1. Der Aufbau der Sammlung

Grundsätzlich lässt sich die Sammlung, ähnlich wie es Günter Hägele in seinem Artikel im Verfasserlexikon getan hat⁴, in drei Gruppen einteilen: eine erste von 12 Liedern zumeist schwer zu definierender Form, die sich, wie noch gezeigt werden soll, als Einleitung zu der Sammlung verstehen lässt, eine zweite Gruppe von 26 lateinischen Liedern in bekannten Tönen deutscher Meister, die durch die bereits zitierte Rubrik der Handschrift hervorgehoben wird, und eine dritte Gruppe von noch einmal 27 Liedern, in denen neben einer Handvoll weiterer Stücke im Sinne der zweiten Gruppe viele unbekannte Töne, die dennoch klar als Kanzonen zu erkennen sind, sich mit unstolligen sowie leichartigen Liedern im Sinne der ersten Gruppe mischen.

Es lässt sich für den gesamten Aufbau der Sammlung ein Schwerpunkt auf dem jeweils verwendeten Ton erkennen⁵: alle Lieder in Marners Langem Ton stehen beieinander und in direkter Nachbarschaft zu denen im Langen Ton Frauenlobs, drei weitere Lieder in Tönen Frauenlobs finden sich erst mit weitem Abstand am Ende der Sammlung. Im gleichen Sinne stehen die Hoftöne Boppes und Reinmars von Brennenberg beisammen. Die Textautoren dienen dabei nur als niederrangige Ordnungskategorie – innerhalb der Gruppe von Strophen im Langen Ton des Marners bilden wieder die Texte des Dichters Mersburg einen eigenen Block, auf den zwei Nummern Tilos im selben Ton folgen. Der bestimmende Gesichtspunkt beim Arrangement der Lieder scheint demnach ein formaler gewesen zu sein.

⁴ Siehe Günter Hägele, „Augsburger Cationessammlung“. In: ²VL, Bd. 11 (2. Auflage 2004), Sp. 173–180.

⁵ Dieses Ordnungsprinzip, die Art, wie die Rubriken gesetzt sind und die Auswahl der Spruch-töne sieht Michael Baldzuhn als Indizien dafür an, dass der um 1400 niedergeschriebene Augsb-urger Codex auf eine Vorlage aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückgeht; vgl. Mi-chael Baldzuhn, Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift, Tübingen 2002, S. 105f.

Dazu passt es sehr gut, dass sich auch auf der übergeordneten Ebene der bereits angesprochenen grundsätzlichen Dreiteilung der Sammlung Ähnliches beobachten lässt: Zuerst stehen die leichartigen Stücke beisammen, dann die deutschen Sangspruchöne, und der letzten Gruppe kann man, auch wenn hier die Ordnung nicht mehr so streng ins Auge fällt, immerhin eine grundsätzliche Ballung von Kanzonen attestieren.

Die einleitenden Stücke (Nr. 1–12)

Die formale Bestimmung der Lieder 1–7 und 9 gestaltet sich nicht unproblematisch. Hägele nennt sie „leichartig“, was sicherlich zutrifft, da sie für echte Leichs zu wenig variantenreich und für Strophenlieder zu ungleichmäßig erscheinen – es handelt sich um Lieder mit unhandlicher oder zumindest kompliziert zu analysierender Form, Texte, in denen an vielen Stellen mit Binnen- und Schlagreimen gearbeitet wird, was nicht nur die Übersetzung, wo dies Überhand nimmt, erschwert, sondern ihnen auch den Eindruck des Experimentellen verleiht. Die mit Refrain versehenen Lieder Nr. 8 und Nr. 10 fügen sich vor diesem Hintergrund sehr gut in die Reihe und sind daher nicht als Bruch des Prinzips der Anordnung nach Form anzusehen, sondern als eine Erweiterung der polystrophischen Lieder um das Element des Refrains. Um das zu verdeutlichen, gebe ich nun drei Textausschnitte aus Liedern der ersten Gruppe:

Nr. 1,39f.: *Quam quero gero licet fero spem
patrona bona prona dona rem.*

Nr. 2,1–3: *Inter has, quas mas vas equationum stellis tollens
approbat, excellis puellis prepolens.
Mens mea causa clausa sine pausa dolens*

Nr. 8,3,12–15: *Audi, dulcis mater, preces mis,
natus tis, scis,
quod quecumque vis,
vult et is.*

Obwohl die Stücke sich ihrem formalen Aufbau nach stark voneinander unterscheiden, ist die Ähnlichkeit des Spiels mit Binnen- und Schlagreimen unverkennbar⁶. Es scheint, als sei gerade dieser experimentelle Charakterzug das konstitutive Merkmal für die Lieder der ersten Gruppe. Hier zeigt sich der Anspruch der Sammler, nicht nur wahllos zusammen zu raffen, sondern durch das Arrangement ihr Kunstverständnis, das Spiel mit den Grenzen der rezipierten volkssprachigen Gattung, zu transportieren.

Die Lieder Nr. 11 und Nr. 12 bilden, formal betrachtet, die Scharnierstelle zwischen erster und zweiter Gruppe. Beiden liegen bisher unbekannte Töne zugrunde und auch die Handschrift gibt keinen Tonautor oder Tonnamen an. Sie leiten damit von den polystrophischen Stücken zu den Kanzonen der zweiten Gruppe über.

Inhaltlich betrachtet leistet die erste Gruppe zweierlei, was die Annahme ihrer Funktion als Einleitung der Sammlung rechtfertigt. Die Lieder Nr. 1–3 bieten mit ihrer Frühlings- bzw. Liebesthematik gewissermaßen einen Natureingang für das Korpus. Von der reinen Beschreibung idyllischer Außenwelt in Lied Nr. 1 über die individuelle Liebe des werbenden Ichs in Lied Nr. 2 steigern sie sich zum bekannten Motiv der Gemeinschaft der Liebenden in Lied Nr. 3. Es ergeht ein Aufruf zu allgemeiner Frühlingsfreude, zu Tanz und Gesang. Die Lieder Nr. 4–6 setzen diese Reihe nicht fort, sondern beklagen stattdessen auf unterschiedliche Weise – teils mit sakralen und biblischen Motiven, teils mit zeitgeschichtlichen Anspielungen – die Herrschaft der Heiden über das heilige Land und rufen zum Kreuzzug auf. Lied Nr. 7 kommt auf die Liebesthematik zurück, diesmal jedoch in klagendem Gestus. Die nun folgenden Themen und Motive bilden einen nahtlosen Übergang von Gruppe 1 zu Gruppe 2: Die sakrale Thematik, der Hymnus und Preis bestimmen auch die ersten Stücke der Lieder in den Tönen deutscher

⁶ Derartige Reimspiele untersucht Alfred Liede unter der Überschrift „Reimreichtum“ (Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Mit einem Nachtrag, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape*. Berlin 1992 [2. Auflage], S. 122–140). Als eines von vielen möglichen Beispielen für ähnliche Texte sei hier der Beginn eines Liedes des Mönchs von Salzburg zitiert:

*O Maria, pia
generosa vitis
mitis flagrans lilium
humilium*

(Franz Viktor Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*. Berlin 1972, S. 167f.). Zwar macht hier das inhaltliche Verständnis noch keine Schwierigkeiten, doch die Verwendung der Reime zeigt klare Parallelen zu den entsprechenden Texten des Augsburger Korpus. Einige interessante Beispiele für ähnliche Reimspiele bieten die Lieder, die Walter Röll in seiner Untersuchung der Tontradition behandelt (Walter Röll, *Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14. - 17. Jahrhundert*, Heidelberg 1976).

Meister und bleiben ein bis zum Schluss der Sammlung immer wiederkehrendes Motiv.

Um das zusammen zu fassen: Die erste Gruppe macht durch ihre formale Extravaganz den Anspruch der Dichter und Sammler deutlich, leitet allmählich zur Kanzonenform über und führt inhaltlich von einem Natureingang über Liebeslieder und Zeitklage zur sakralen Thematik und stellt damit bereits wesentliche Motive der gesamten Sammlung vor.

Die Kernsammlung (Nr. 13–39)

Es sollte freilich nie unbedacht von einem Kern gesprochen werden, insbesondere wenn diese Vorstellung auch die einer Hierarchisierung mit sich bringt, durch die alles, was nicht zum Kern zählt, zu Beiwerk, Füllmaterial, Mantel oder gar zu Ballast degradiert wird. In diesem Fall sollte bereits gezeigt sein, dass die einleitenden Stücke keineswegs solcher Ballast sind, sondern der mittleren Gruppe mit Bedacht vorangestellt wurden. Bevor begründet wird, warum es trotzdem sinnvoll ist, hier von einer Kernsammlung zu sprechen, seien noch einige weitere Probleme dieser Annahme besprochen.

So ergibt sich erstens die Abgrenzung der zweiten Gruppe nicht ganz zwingend. Sieht man als ihr konstitutives Hauptelement die Verwendung deutscher Meistertöne für lateinische Lieder, so finden sich in der dritten Gruppe noch mindestens sieben Lieder, die dieses Kriterium ebenfalls erfüllen und umgekehrt sind die Nummern 13–16 und 38–39 nicht als Töne deutscher Meister nachzuweisen. Geht man etwas allgemeiner von der Sammlung lateinischer Sangsprüche überhaupt aus, so würden wiederum die Lieder Nr. 11–12 und größere Teile der Schlussgruppe in diese Kategorie fallen. Zweitens sind die Dichter, die diese Abteilung zum Großteil bestreiten, Mersburg und Tilo, auch in den anderen beiden Gruppen vertreten und Estas, von dem sich in der angesetzten Kernsammlung kein Text findet, lässt sich dennoch als ein Mitglied ihres Dichterkreises nachweisen (siehe S. 16f.).

Dennoch darf mit gutem Grund von einem Kern gesprochen werden. In dieser mittleren Gruppe ist das Grundprinzip der Ordnung nach Tönen in reiner Form durchgeführt. Die bereits zitierte Rubrik, die nur von Liedern lateinischer Meister in Tönen deutsch Dichtender spricht, bezieht sich wesentlich auf diesen Teil der Sammlung, in dem gerade Produkte dieser aktiven Rezeption geschlossen vertreten sind. Und nicht zuletzt werden diese Texte aus eben diesem Grund für die interdisziplinäre Forschung am interessantesten sein – hier lässt sich die Rezeption des deutschen Sangspruchschaffens durch lateinische Dichter anschaulich beobachten.

Die Abgrenzung der mittleren Gruppe beruht demnach auf der Überlegung, dass sich hier die Grundidee der Sammler, lateinische Strophen in deutschen Tönen mit der dezidierten Herausstellung dieser Töne darzubieten, in Reinform dargestellt findet. Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass es diese Strophen waren, mit denen die Sammlung begann, und denen die anderen Lieder – und das sei betont – mit Bedacht, planvoll und wohl konzipiert beigelegt wurden⁷.

Formal lässt sich diese Gruppe schnell überblicken: Es handelt sich ausschließlich um Kanzonen. Nach den vier Liedern im ‚Goldenen Ring‘⁸, das sich im RSM nicht nachweisen lässt, folgen die Strophen in den ‚Langen Tönen‘ Marners und Frauenlobs und die in den Hoftönen Reinmars von Brennenberg und Boppes. Das Lied Nr. 38 ist ein interessanter Fall – ihm liegt zwar kein bekannter Ton zugrunde, doch ist es inhaltlich eine bis nah an die Satire steigende Wiederaufnahme von Nr. 37. Der Ton von Nr. 39 ist abweichend von der sonst innerhalb der Sammlung vorherrschenden Praxis über das Incipit des Tonvorbildes verzeichnet (*auz boher aventewr*) und verweist mit König Wenzel nicht auf einen Sangspruch-, sondern auf einen Minnedichter.

Inhaltlich lässt sich ein klarer Schwerpunkt auf moralischer Dichtung feststellen. Mal finden sich direkte Ermahnungen des Lesers in Imperativen, mal werden die Priester mit biblischen Bildern an die Würde ihres Standes erinnert, mal wird über den Verfall der Welt und die Herrschaft von Geld und äußerlichem Glück geklagt. Immer wieder eingeschoben sind, wie in der gesamten Sammlung, sakrale Partien, hauptsächlich der Jungfrau Maria gewidmet.

Der ‚Schluss‘ (Nr. 40–67)

Über die Abgrenzung der Schlusspartie von der vorangehenden Gruppe wurde bereits gesprochen; sie konstituiert sich dadurch, dass hier die lateinischen Sangsprüche mit anderen Formen vermischt dargeboten werden. So finden sich drei Lieder von Estas, die der Form nach in die erste Kategorie passen könnten, sowie vier Strophenlieder, zwei mit Refrain. Die Ordnung, die in der Kerngruppe zu beobachten war, ist dabei nicht mehr streng durchgehalten. Die Kanzonen, die

⁷ Udo Kühne geht noch darüber hinaus und sieht als Ausgangspunkt der Sammlung die Gruppe der Lieder im Langen Ton (Nr. 17–31) (Udo Kühne, Kunstbedingungen des lateinischen Sangspruchs um 1300. In: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013, hrsg. von Gert Hübner und Dorothea Klein (Spolia Berolinensia 33), Hildesheim 2015, S. 233–247).

⁸ Der handschriftliche Befund ist dabei nicht eindeutig. Denkbar wäre neben ‚Goldenes Fingerlein‘ auch ‚Goldener Weingarten‘, was bei der Suche nach einem Tonautor jedoch nicht weiter hilft.

auch hier überwiegen, wobei es sich jedoch größtenteils um Töne unbekannter Autoren handelt, bilden zwar einen großen Block, sind jedoch am Anfang von einem und gegen Ende von zwei Liedern anderer Formen unterbrochen.

Inhaltlich überwiegt weiterhin die moralische Dichtung, die immer wieder von geistlicher Thematik durchsetzt ist, wobei in dieser Partie durch die bereits angesprochenen Lieder über das Alter und zwei weltliche Totenklagen die Themenvielfalt erweitert wird.

Von einem Schluss kann nur bedingt gesprochen werden, denn da die Handschrift mitten in Lied Nr. 67 am Ende der Seite abbricht und auf der folgenden Seite ein neuer Text beginnt, muss der tatsächliche Schluss der Sammlung als verloren gelten. Mit Blick auf den als planvoll arrangiert erkannten Anfang ist das umso bedauerlicher, da zu erwarten wäre, dass die Sammler auch die letzten Stücke mit Bedacht ausgewählt haben. Über den Umfang des Textverlustes lässt sich dabei nur spekulieren. Von den in der Rubrik angekündigten Tonmeistern fehlt zumindest noch Regenbogen. Ein Meißner-Ton lässt sich, wie Rettelbach zeigt⁹, als fälschlich dem Marner zugeschrieben in den Nummern 42–44 erkennen. Auf welcher Stufe der Überlieferung dieser Fehler entstand, darauf lässt sich ohne die Vorlage des Augsburger Schreibers keine definitive Antwort geben. Rettelbachs Aussage, es handle sich erst um einen Schreibfehler bei der Erstellung des Augsburger Kodex, stützt sich auf die Fehleinschätzung, der Meißner sei der einzige angekündigte Tonauteur, der sich innerhalb der Sammlung nicht auffinden lasse¹⁰. Da der Schreiber in der Rubrik die Namen Meißner und Marner noch problemlos unterscheiden konnte und die Überschriften sonst, soweit überprüfbar, zutreffen, wäre es ebenso denkbar, dass bereits bei der Redaktion der Sammlung dieser eigentliche Meißner-Ton als Marner-Ton galt und die ‚echten‘ Meißner-Stücke sich im nicht überlieferten Schluss fänden.

2. Die Dichter und ihre Kreise

Grundsätzlich nennt die Handschrift bei den meisten der Lieder den Namen des Text- und, wo dieser bekannt ist, auch den des Tonauteurs – ein weiterer Beleg für die starke Betonung des formalen Aspekts der gesammelten Texte. Von diesen zehn Namen von Textautoren können nur zwei an anderer Stelle nachgewiesen werden, die übrigen sind unbekannt. Das macht es umso wahrscheinlicher, dass es sich um zutreffende Zuordnungen handelt: Hätten die Sammler die Namen nicht

⁹ Vgl. Johannes Rettelbach, *Variation, Derivation, Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der deutschen Sangspruchdichter und Meistersinger*, Tübingen 1993, S. 163f.

¹⁰ Vgl. dazu auch den Kommentar zu Nr. 42.

gekannt, wäre es näherliegend gewesen, die Stücke, wenn man sie nicht anonym belassen will, mit bekannten und berühmten Namen zu versehen. Tatsächlich ist sogar ein Lied (Nr. 31), das in einer anderen Handschrift dem Marnier zugeschrieben wird, hier ohne diesen werbewirksamen Namen notiert. Es scheint sich demnach um seriöse Überschriften zu handeln. Ähnlich wie es bei den Liedern geschehen ist, lassen sich auch die Dichter in Gruppen einteilen. Auch wenn diese Zuordnung in drei Fällen nicht mit letztgültigen Argumenten erfolgen kann, bleibt bei den übrigen Dichtern, in denen die Verbindungen zwischen den Autoren offenkundig sind, kein Zweifel an der Grundannahme, dass wir es zumindest mit zwei Kreisen von Literaturschaffenden zu tun haben. Dass innerhalb der einzelnen Kreise ein Austausch stattfand, kann als sicher gelten. Ob er auch zwischen den Kreisen bestand, ist hingegen fraglich. Aus zeitlichen Gründen liegt es näher, sie als unabhängig voneinander zu denken. Der erste Kreis datiert, wie noch zu zeigen sein wird, auf die Zeit um 1300, der zweite wirkte wohl mindestens eine Generation später im 14. Jahrhundert. Ihre Erzeugnisse wurden erst durch die Aufnahme in die Sammlung miteinander in Verbindung gebracht.

Kreis 1: Estas, Mersburg, Tilo, Dyetricus

Estas ist mit einer Totenklage auf einen Fürsten Bolko und einem Lob auf dessen gleichnamigen Sohn in der Sammlung vertreten (Nr. 54). Wie Hägele schreibt, passt das einzig auf Bolko I. von Schweidnitz-Jauer, der 1301 starb, sodass Estas' Wirken in die Zeit um 1300 fallen muss¹¹. Erhalten sind von ihm neben dieser Totenklage noch zwei weitere Strophen in unbekanntem stolligen Formen (Nr. 59, Nr. 60), zwei in Meißners Ton XVII (Nr. 42, Nr. 43), eine in Rumelants Ton I (Nr. 46), eine in Konrads von Würzburg Reihen (Nr. 53), eine in Frauenlobs Goldenem Ton (Nr. 66) und ein leichartiges Gebilde der ersten Kategorie – alle diese Lieder fallen in die Gruppe der Schlussgedichte. Inhaltlich deckt er mit diesen Strophen ein breites Spektrum ab und schreibt, neben dem bereits genannten zeitgeschichtlichen Text, Moralische zur Belehrung der Priester und zur Klage über den hohen Stellenwert des Geldes, er schreibt über das Alter und den drohenden Tod und ebenso Preisgedichte über die Jungfrau Maria oder den Frühling. Sein Lied *Mirum mirandum miraculosum* (Nr. 46) zeigt, da es sich als lateinische Neudichtung eines deutschen Sangspruches erkennen lässt, dass die deutsche Tradition den Dichtern der Augsburger Sammlung nicht nur als Lieferant für Töne diente, sondern auch inhaltlich rezipiert wurde. Ein interessanter Fall ist Estas außerdem, weil er als einziger der in die Sammlung aufgenommenen Dichter auch in

¹¹ Vgl. Hägele 2004, wie Anm. 4, Sp. 176.

einer anderen Handschrift erwähnt wird: Einer seiner Texte wurde unter der Überschrift *Estas vagus* in die Münchner Handschrift clm 11007 eingetragen.

Mersburg lässt sich auf ähnliche Weise datieren wie Estas: Auch er hat eine Totenklage verfasst. Der von ihm besungene Heinrich IV. von Breslau (siehe Nr. 44) verstarb 1296, womit auch Mersburgs Schaffen in die Zeit um 1300 fällt. Das ist freilich noch kein Beleg dafür, dass beide Dichter miteinander im Austausch standen. Diesen liefert das mysteriöse Wörtchen *pna* (siehe S. 35–37), das an vier Stellen der Handschrift auftaucht, dreimal bei Estas und einmal bei Mersburg. Da es mehrfach auftritt, aus formalen Gründen keine Abkürzung für ein mehrsilbiges Wort sein kann, auch in flektierter Form vorkommt (*pnas*, Nr. 45,5) und sich außerhalb der Sammlung nirgendwo nachweisen lässt, liegt der Verdacht nahe, dass es sich um ein Kunstwort handelt, was wiederum sehr dafür spricht, dass sich die beiden Dichter, die es verwenden, kannten, wenn man nicht davon ausgehen will, dass sie es aus der gleichen, uns nicht mehr erhaltenen Quelle bezogen haben, was, da beide Dichter gemeinsam in einer Sammlung auftreten, beide deutsche Sangsprüche rezipierten und beide sich auf die gleiche Zeit datieren lassen, eine unnötig umständliche These wäre.

Mersburg ist mit insgesamt 23 Nummern in der Sammlung vertreten, deren überwiegenden Teil mit 19 Strophen die Kanzonen ausmachen. Darunter befinden sich Sprüche in Tönen Marners, Reinmars, Frauenlobs, Meißners¹² und mehrere unbekannte Formen. Außerdem steuerte er drei Lieder mit Refrain und ein leichtartiges Gebilde der ersten Kategorie bei und ist damit sowohl dem Umfang als auch dem formalen Reichtum nach der gewichtigste Dichter der Sammlung. Inhaltlich lässt sich diese Variationsfreude nicht beobachten: Es dominieren sakrale Preislieder und Moralisches, letzteres sowohl in Form der Priesterlehre als auch der direkten Belehrung des Lesers oder in Form von moralischen Klagestücken.

Tilo lässt sich aus seinen Texten heraus nicht so leicht datieren wie Estas und Mersburg, auf einem Umweg jedoch schon. In Nr. 37 bietet Mersburg die lateinische Neufassung eines deutschen Sangspruchs von Boppe in dessen eigenem Ton. Sowohl Boppe als auch Mersburg zählen dabei über den größten Teil der Verse herausragende Eigenschaften einer fiktiven Person auf und stellen dann in den letzten Versen fest, dass alle diese Qualitäten nichts nützen, wenn nicht auch Geld vorhanden ist. Diese Idee greift Tilo auf und steigert sie in Nr. 38, indem er den ursprünglich einstrophigen Sangspruch auf ein Lied von sechs Strophen ausweitet

¹² In Nr. 44 variiert Mersburg das Tonschema Meißner XVII und übernimmt dabei bereits die gegenüber den Stücken der Jenaer Liederhandschrift von seinem Dichterkollegen Estas in Nr. 42 zugefügten Reime – ein weiterer Beleg für einen aktiven Austausch zwischen diesen Dichtern.

und erst in den letzten drei Versen die Pointe bringt, dass alles, was vorher so lang und breit geschildert wurde, gegenüber äußerlichem Glück kein Gewicht hat. Es ist kein Zufall, dass diese beiden Texte, die direkte Übertragung des deutschen Spruchs durch Mersburg und die an Übertreibung grenzende Steigerung der Pointe durch Tilo, in der Sammlung in direkter Nachbarschaft stehen. Die Rezeptionskette ist offensichtlich und legt es nahe, dass die zwei lateinischen Dichter sich kannten: Dieses Lied lässt sich erst dann wirklich verstehen, wenn man es als freundschaftlichen Scherz zwischen Dichterkollegen erkennt. Auf diesem Weg lässt sich Tilo an Mersburg und damit auch an Estas anbinden und so auf die Zeit um 1300 datieren.

Zum Augsburger Korpus hat Tilo 11 Lieder beigetragen, bei denen es sich sämtlich um Kanzonen handelt. Sechs davon sind in Frauenlobs Langem Ton gehalten (sie bieten formale Varianten, die sich aus der deutschen Tradition nicht belegen lassen), zwei in weiteren Tönen Frauenlobs, zwei im Langen Ton des Marner und einer in einem unbekanntem stolligen Schema. Thematisch handelt es sich hauptsächlich um Geistliches und um Klagen über den Zustand der Welt, die Überbewertung des Geldes und äußeren Erfolges. Sehr interessante Ausnahmen bilden das bereits erwähnte siebenstrophige Lied (Nr. 38), das auf einen Sangspruch Boppes zurückgeht, und ein Text auf den Langen Ton Frauenlobs (Nr. 21), in dem der lateinische Dichter Tilo in kunstvoller Art das Verhältnis von Tradition und Moderne, von heidnischer Philosophie und christlicher Theologie und von Volkssprache und Latein thematisiert. Tilo ist durch diese zwei Texte ein spannender Fall, wenn es um den inneren Gattungsdiskurs der Dichtung und die praktische Rezeption der Dichterkollegen geht.

Dietrich von Saldern ist der zweite Dichtername in der Sammlung, der sich auch außerhalb der Augsburger Handschrift nachweisen lässt. Hägele identifiziert Dietrich mit einem „zwischen 1282 und 1302 urkundende[n] gleichnamige[n] Hildesheimer Domherr[en], Mitglied einer bei Braunschweig ansässigen Ministerialenfamilie“¹³. Damit passt der Dichter zeitlich gesehen präzise zu Mersburg und Tilo.

Mit Sicherheit zu Dietrichs Korpus zählen zwei leichartige Lieder und ein Lied mit Refrain, die alle in die erste Gruppe fallen. Ein späteres Stück in Brennenbergs Hofton (Nr. 35) ist mit *Dyetricus mirabilis* überschrieben, wo bei den früheren Namensnennungen stets *Dyetricus de Salder* stand. Hägele setzt deshalb vorsichtig zwei getrennte Personen an. Dafür gibt es außer dieser Variante in der Überschrift keine sichere Begründung. Natürlich ist es für die Betrachtung der Sammlung von Bedeutung, ob man Dietrich von Saldern auch ein Lied in einem

¹³ Hägele 2004, wie Anm. 4, Sp. 175.