

Freischütz, Schuberts „Lieder von Goethe“) und kam dabei auf ein neues Gebiet, eine Art Charakterologie der musikalischen Handschriften. Die Veröffentlichung „Musikerhandschriften“ ist ein Musterwerk von Seiten des Autors und des Verlegers (Atlantis-Verlag). Über der Herausgabe von Beethovens Skizzenbüchern, deren Entzifferung ihm schwer zu schaffen machte, ist Schünemann gestorben. Sein Gesamtopus, besonders mit all dem, was in Jahrbüchern, Sammelbänden und Zeitschriften erschienen ist, läßt sich in dieser Zeit der Unruhe kaum mit Muße zusammentragen. Der 60. Geburtstag, der wohl der Anlaß für eine ehrende Schrift und auch für diese Zusammenfassung des Werkes gewesen wäre, fiel in die Zeit des Schreckens und der Lethargie (1944). Schünemann selbst rechnete fest mit einer Wiedergeburt der Freiheit des Geistes. Das waren seine ständigen Worte, wenn er seinem Groll gegen das System der Unfreiheit freien Lauf ließ. Sein allzufrühes Ende hat nicht nur seinen eigenen Lebensfaden abgeschnitten, sondern auch alle Hoffnungen begraben, die man an seinen Wiedereinzug in die Berliner Hochschule für Musik, in seine geliebte Hochschule geknüpft hatte. Hat man so auch das Gefühl des Tragischen, Unvollendeten, einer nicht mehr zustande gekommenen Wiedergutmachung, so bleibt doch genug als lebendiges Vorbild und als Trost zurück: ein Wissenschaftler, der lehrte, daß die Musikwissenschaft eine eminent praktische Bedeutung besitzt und daß sie auch in ihren dienenden Teilen noch genug der reinen Wissenschaft vermitteln kann, ein Organisator, dem die lebensvolle Arbeit über jeden äußerlich glänzenden Schein ging, ein Mensch, der, ein Muster des „einfachen Lebens“, Verstandesklarheit mit Herzengüte verband. Lehrer der Jugend, das war er, und das danken ihm seine Schüler.

Die Schriftleitung bringt im Folgenden einige der Vorträge und Sektionsreferate, die auf der Rothenburger Tagung gehalten worden sind, zum Abdruck. Die Veröffentlichung weiterer in Rothenburg gehaltener Vorträge behält sich die Schriftleitung vor.

DAS NACHLEBEN DES MINNESANGS IM LITURGISCHEN SPIEL

VON ANNA AMALIE ABERT

In dem Maße, in dem sich die geistlichen Spiele des Mittelalters aus dem geistigen Bereich der Liturgie und aus dem diesen Bereich äußerlich verkörpernden Kirchenraum lösen und in dem sie den Wandel von liturgischer Objektivität zur lebensnahen Spiegelung des Daseins vollziehen, wird auch ihre bis dahin rein chorale musikalische Haltung zunehmend von Gesängen durchbrochen, die unverkennbar liedhafter Ab-

kunft sind. Die Zusammenhänge zwischen diesen Weisen und den Bausteinen des mittelalterlichen Liedgutes sind in der Literatur schon von den verschiedensten Seiten beleuchtet worden. Auf Schritt und Tritt finden sich Anklänge an bestimmte charakteristische Liedfloskeln, bis sich diese einzelnen Formeln schließlich zu Weisen verdichten, die man ihrem ganzen Habitus nach als Liedweisen erkennt, auch ohne sie als solche identifizieren zu können. Und die Schöpfer dieser Weisen sind mit dem Motivgut ihrer Zeit verfahren wie jeder andere Liedmeister auch, nur unter dem häufigen Zwang der Verbindung von strophischer Form und dramatischer Situationsschilderung oft noch mithilfe einer ganz besonders feinen variierenden Verwendung des motivischen Materials.

Diese liedhafte Haltung macht sich am stärksten in der Gattung der Spiele bemerkbar, die schon von Anfang an weniger den Geist liturgischer Objektivität als vielmehr einer mehr subjektiven Frömmigkeit in sich getragen hatte und deren Entwicklung nun, statt in krassen Realismus umzuschlagen, in der gleichen Richtung auf eine gesteigerte lyrische Gefühlsdarstellung verlief, in der *Marienklage*.¹ Die Wurzel dieser Spiele liegt ja bekanntlich nicht in der Liturgie, sondern in der Sequenz „*Planctus ante nescia*“, also bereits in einem liedhaften Gebilde, und wenn sie auch so manches liturgische Gut in sich aufnahmen, so blieb es doch von sekundärer Bedeutung, oder es gab nur quasi den äußeren objektiven Rahmen ab für das, was sich da an gewaltigen, die Compassio erregenden Gefühlsausbrüchen vollzog.

Es ist kein Zufall, daß gerade in dieser Gattung die „Oper unter den mittelalterlichen Spielen“, die Bordesholmer Marienklage, erwuchs.² Dieses Werk scheint, so fest es im Boden seiner Gattung verwurzelt ist, doch in vieler Hinsicht eine Sonderstellung einzunehmen, die ein recht wesentliches Licht auf die lebendige Tradition minnesingerlicher Weisen wirft. Es ist durch viele seiner Gesänge eng mit anderen Gliedern derselben Gattung verbunden und zwar einerseits mit liturgischen, wie der Anfangs-Antiphon „*Anxiatus est in me*“, andererseits mit den an die Sequenz anklingenden, wie etwa dem



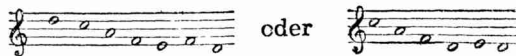
¹ Vgl. hierzu Walther Lipphardt, *Marienklage und germanische Totenklage* (Beitr. z. Gesch. d. deutschen Sprache u. Literatur, Bd. 58); ders., *Marienklagen und Liturgie* (Jahrb. f. Liturgiewissenschaft, Jg. 1934); ders., *Altdutsche Marienklagen* (Die Singgemeinde IX, 1932/33).

² Hrsg. v. G. Kühn im Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung XXIV, Jahrg. 1898.

Die stark volkstümliche Umbildung der auf die Sequenz zurückgehenden Bestandteile liegt auf der Hand; ich erinnere als Beispiel nur an die Weise Neitharts³



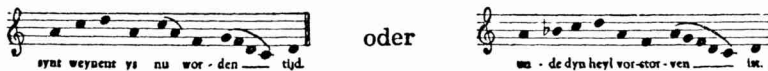
Das Hauptkontingent der Weisen der Bordesholmer Marienklage jedoch, dasjenige, was ihren ganz einmaligen Charakter verleiht, das sind freie Gesänge, Weisen, die sich im Wesentlichen nur hier und in keiner der anderen Marienklagen finden. Auch diese Weisen schöpfen natürlich aus dem Formelschatz ihrer Zeit, und es lassen sich bei Vergleichen mit der mittelalterlichen Liedüberlieferung zahlreiche Anklänge herausstellen. Besonders charakteristisch sind dabei die typischen Weisenschlüsse, die den Tonraum oft bis zur Oktave durchmessen,



wie sie etwa in den Liedern des Mönchs Hermann, Oswalds von Wolkenstein und Burk Mangolts häufig zu finden sind. Als wahrhaft affektgeladener, unmittelbar aus der dramatischen Situation erwachsener Ausbruch erscheint, auch noch durch ein Unterschreiten des Grundtons verschärft, diese Floskel in der Bordesholmer Marienklage bei den Worten Marias



wobei die Reimworte „duldet“ und „unvorschuldet“ als Träger des Sinngehaltes in gleicher Weise hervorgehoben werden. In etwas gemäßigter Form tritt diese im Liedschaffen der Zeit typische Schlußwendung etwa folgendermaßen auf:



oder noch mehr zusammengedrängt:



³ DTÜ XXXVII, 2, S. 31.

So muten auch die nicht von der Sequenz herkommenden Gesänge stellenweise wie ein großer Variationszyklus an, der die Einheit des so sehr ausgedehnten Werkes gewährleistet.

Von den fünf großen Teilen, die sich in der Bordesholmer Marienklage inhaltlich unterscheiden lassen — Nr. 1 und 5 gleichsam Prolog und Epilog, in denen Maria und Johannes zum Kreuze gehen bzw. allein daran zurückbleiben, Nr. 3 die zentrale Szene zwischen diesen beiden Personen und Jesus am Kreuz und die dazwischenliegenden Nrn. 2 und 4 sehr ausgedehnte Szenen, in denen die beiden anderen Marien ihre Klagen mit denen der Mutter Gottes mischen —, von diesen fünf großen Teilen also werden vor allem der dritte und vierte, der Tod Christi und die unmittelbar darauf folgenden Klagen, von der Sequenz beherrscht, während die Außenteile mehr freie Gesänge der erwähnten Art aufweisen. Vor allem der zweite Teil, den ich vom ersten Auftreten Maria Magdalenas mit dem Gesang „O quantus luctus“ bis zum Einsatz Marias mit dem ersten eindeutig von der Sequenz abgeleiteten Gesang „Groter klage ys myr not“ (V. 477) rechne, zeichnet sich, als Gegenstück zu dem ganz von überkommener Sequenzmotivik beherrschten, inhaltlich parallelen vierten Teil, durch freie Liedmelodik aus. Hier muß, vom Standpunkt des zeitgenössischen Hörers aus gesehen, in der Wirkung eine Diskrepanz zu spüren gewesen sein: Die in allen Marienklagen textlich wie musikalisch gleichermaßen verbreiteten und dementsprechend offenbar allenthalben bekannten variierten Sequenzstrophen des dritten und vierten Teils brachten zwar nicht liturgisch, aber doch traditionell gebundenes Gut, das dem Volk die Vorgänge gleichsam in einem bekannten Gefäß darbot, volkstümlich verbrämt, aber dabei doch bis zu einem gewissen Grade objektiviert. Ganz anders muß die Wirkung der freien Liedweisen gewesen sein, sofern sie wirklich, wiewohl im Typus des zeitgenössischen geistlichen Liedes, auf die verschiedenen, im wesentlichen nur dieser Marienklage eigenen Texte eigens erdacht waren.

Doch liegt es näher, auch bei diesen freien Gesängen an überkommenes Melodiegut zu denken. Denn der wesentlichste Unterschied zwischen der Frömmigkeitshaltung der liturgischen Spiele im engeren Sinne und derjenigen der Marienklagen besteht ja eben darin, daß die ersteren in ihrer objektiv kultischen Haltung verharren und das Volk nur von fern teilnehmen lassen, während die Marienklagen sich im Text wie in der Musik bewußt populärer Mittel bedienen, um dem Volk, soweit irgend möglich, in seiner eigenen Sphäre zu begegnen. Was aber würden den Zuhörern die Geschehnisse näher bringen als die Verwendung auch außerliturgischer, bekannter Melodien? Bereits die schlichte pentatonische Weise aus dem Wolfenbütteler Osterspiel⁴

⁴ Sünste Marie. hrsg. v. Edgar Schacht u. Hermann Zenck, Hamburg 1925.

Seg - ge uns, Kra - mer, lee - ve Frund, is di von Ar - ze - ni - e mix kund, ed - der hest du
 Je - - su, le - ve Nef - fe min, wo weh dot mi de Mar - ter - - d. n. de - - du hier
 le - ni - ge Sal - ve gut, dor na so steit uns de Mut. de Schrift er - fullt.
 h - dest o - - ne Schuld, dar - medde wert

die in der Wolfenbütteler Marienklage wiederkehrt („Jesu, leve Neffe min...“ s. o.) und die sich ebenfalls in der Berliner und Trierer Marienklage findet, läßt ein solches Vorbild vermuten; sie ist in der Bordscholmer Marienklage nicht oder doch nur sehr annäherungsweise mit dem charakteristischen und typischen Aufschwung der dritten Zeile enthalten.

Hingegen singt Maria Magdalena die Verse 416—430 folgendermaßen:

Ma - ri - a mo - der - - rey - ne schryn - - dyn kla - gent wundet se - re - - myn, dor - - ro de pyn
 He - re. wo grot ys nu dyn not - - be - wey - nen mot yk dy - nen dot, der gna - den soe
 des le - ven tru - ten he - ren myn
 lyt den star - ken swa - ren stot. Ik la - ve dy, le - ve he - re, an mynem her - ten se - re. nu un - de jum - mer - me - re.
 wo gud was dy - ne le re des ly - de yk gro - te swe - re. wor yk my hen - ne ke - re. o kon - ngk al - ler e - ren

Es sind zwei Stollen und ein im Versmaß stark abweichender Abgesang. Hier handelt es sich nun nicht mehr nur um Anklänge und Übernahme charakteristischer Floskeln, das ist — mit ganz geringfügigen Abweichungen und mit anderem Text — die Große Tagweise des Grafen Peter von Arberg, und zwar offenbar in ihrer Straßburger Fassung:

O star - ker got - - al un - ser not bevil ich her - re in din ge - - bot, laz uns den tac mit gna - den
 Din na - men d. n. die won uns bi an - al - len noten wo wir sin, des krut - zo kreysste uns vor
 a - ber - schu - nen. Ma - ri - a wun - schiel - ger - re des stam - mes von les - se. The - o - phi - lum er - ner - te
 al - le pi - ne.
 din muo - ter - li - che fle Trit her fur un - sers schul - de, hilf uns in go - tes hul - de, o ma - ter gra - ct - e -

— nur daß der in der Straßburger Fassung, nicht aber in den Fassungen von Colmar, Trier und Wien überlieferte zweite Teil hier in der Bordscholmer Marienklage nicht mit übernommen ist.⁵ Die große Tag-

⁵ Vgl. hierzu Joseph Müller-Blattau, Die deutschen Geißlerlieder (ZfMw. XVII, 1935).

weise des Grafen Peter von Arberg war zur Zeit ihrer Entstehung und darüber hinaus sehr bekannt — ein Umstand, der durch ihr Auftauchen in einer so viel später liegenden Quelle wie der Bordesholmer Marienklage erheblich unterstrichen wird. Sie hat sich bei der Unterlegung eines neuen Textes mancherlei kleine, aber ganz charakteristische Veränderungen gefallen lassen müssen, die sich im wesentlichen aus den metrischen Eigenschaften des neuen Textes ergaben. Die beiden Stollentexte Peters von Arberg lauten:

O starker Got, al unser not / bevil ich herre in din gebot / laz uns den tac mit gnaden überschinen.

Din namen dri die won uns bi / in allen noten wo wir sin / des crutzes kreysse ste uns vör alle pine.

Es sind je zwei vierhebige Zeilen und eine fünfhebige, die nach dem Schema aab ccb reimen, wobei die jeweils erste Zeile sich noch durch Binnenreim auszeichnet. Die jeweils letzte, fünfhebige Zeile wirkt dabei sowohl formal als inhaltlich den vorhergehenden, einander entsprechenden gegenüber als krönender und spannungslösender Abgesang. Diese geschlossene Wirkung der Stollen ist vielleicht auch mit ein Grund dafür, daß man sie in der Hs. Wien als selbständige Weise, ohne den ursprünglich noch folgenden Abgesang, überliefert hat.⁶ Die entsprechenden Verse der Bordesholmer Marienklage lauten dagegen:

Maria moder, reyne schryn, / Dyn klagen wundet sere myn / Dar to de pyn / Des leven truten heren myn.

Here, wo grot ys nu dyn not / Beweynen mot yk dynen dot / Der gnaden sot / Lyt den starken, swaren stot.

Hier ist also die in der Tagweise jeweils letzte, fünfhebige Zeile aufgespalten in eine zweihebige und eine, wie die beiden ersten, vierhebige. Die Reimanordnung ist: aaaa bbbb, wobei die beiden ersten Zeilen des zweiten Stollens Binnenreim aufweisen. Durch diese Aufspaltung der letzten Zeile ist der ausgewogene und gleichzeitig so schwungvolle Stollen-Aufbau zerstört und durch infolge der gehäuften Reime etwas kurzatmig wirkende, mehr nur aneinandergereihte Verse ersetzt. Diese textliche Verwandlung der Zeilenanordnung hat natürlich in der Weise ihren entsprechenden Niederschlag gefunden, indem die in der Marienklage in zwei Zeilen aufgespaltene letzte Zeile der Vorlage



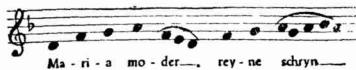
durch Anbringung eines kleinen Melisma auch musikalisch in zwei Zeilen gegliedert ist:



Ein ausdrucksmäßig recht wesentlicher Unterschied findet sich sodann innerhalb der ersten Stollenzeile, in der Tagweise lautend:



in der Marienklage dagegen:



Die ausdruckshafte Koloratur auf „Got“ wird in der Marienklage unter Weglassung des zweiten Tones auf zwei Silben (moder) verteilt, und das energische Ausholen von der Untersext her fällt ganz weg. — Die sonstigen kleinen Abweichungen beziehen sich nur auf die Melismen, die in der Marienklage den Hauptton von beiden Seiten her umspielen, während sie in der Tagweise einfacher gehalten sind und sich dem großen Schwung der Melodie unauffälliger, organischer einordnen. Im Ganzen sind also die Abweichungen innerhalb der beiden Stollen nur geringfügig, doch reichen sie hin, um charakteristische Unterschiede in der Gesamthaltung der beiden Weisen herauszustellen: Der aus dem poetischen Gehalt des Textes heraus erwachsene Affektgehalt der Melodie in der Tagweise ist in der Marienklage durch die Verschiebung der metrischen Einschnitte, die Stereotypisierung der Melismen und die Auflösung des eindrucksvollen Sextenlaufs in der ersten Stollenzeile beseitigt und neutralisiert. Im vierten Teil der Marienklage erscheint dieselbe Stollenmelodie noch einmal mit folgendem Text:

De su-ne de lyt... de steyn to-ryt... dar la-ken splvt;
De er-de be-vet... de do-den le-vet... mit her-ten un-de mund

wo we ys myk, god um-me dykt de yo-den be-le-ren sik
in des-ser stund, o wer-de he-re, wij dy dan-ken nu so se-re.

— auch hier eine Abschwächung und Nivellierung der Vorlage.

Die gleiche Feststellung ergibt sich auch bei einer Untersuchung des Abgesangs. Hier ist in der Marienklage schon textlich dadurch eine starke Uniformierung herbeigeführt, daß alle sieben Zeilen mit dem gleichen — weiblichen — Reim endigen:

Ik lave dy, leve here / An mynem herten sere / Nu unde jum-
mermere' / Wo gud was dyne lere / Des lyde yk grote swere /
Wor yk my henne kere / O koningk aller eren!

In der Tagweise liegt hingegen das Reimschema ababccb vor, wobei männliche und weibliche Reime wechseln:

Maria wünschelgerte / des stammes von Jesse / Theophilum
ernerte / Din muoterliche fle / Trit her fur unser schulde / Hilf
uns in gotes hulde / O mater gracia!

Tagweise:

Ma - ri - a wünschel-ger-te des stammes von Jes - se. The - o - phi - lum er - ner - te din muo-ter - li - che fle.
rit her fur un - ser schul-de, hilf uns in go tes hul - de, o ma - ter gra - ci - e...

Marienklage:

Ik la - ve dy, le - ve he - re, an my - nem her - ten se - re, nu un - de jum - mer - me - re, wo gud was dy - ne le - re,
des ly - de yk gro - te swe - re, wor yk my lie - ne ke - re, o ko - ningk al - ler e - ren.

Ganz offensichtlich ist es die metrische Gleichschaltung in der Marienklage, die hier die wesentlichsten musikalischen Abweichungen veranlaßt hat: Sie gab zweifellos die Anregung dazu, daß die am stärksten abweichende Zeile 4 in Anlehnung an die parallele Zeile 2 gebildet wurde, diese aber wiederum ist eine notengetreue Voraussetzung der letzten Zeile, die ihrerseits, von dem bekräftigenden Schlußmelisma der Tagweise abgesehen, mit dieser übereinstimmt. Die dritte Zeile zeigt die gleiche aufsteigende Tendenz wie die Vorlage, nur daß diese, ähnlich wie in der ersten Stollenzeile, den Schwung von der Untersext her nimmt, während die Marienklage sich, wie dort, mit der Quinte begnügt. Außerdem steigt die Tagweise hier stetig aufwärts, während die Marienklage vor Erreichung des Spitztones nach unten ausweicht. Entsprechend sind die Abweichungen in der fünften Zeile: in der Liedvorlage ein Quartenauftritt und dann eine stetig absinkende Linie, in der Marienklage Fortfall des großen Sprunges und ein Ausweichen der Linie nach oben.

Das charakteristische Zeilenmotiv des nur in Straßburg überlieferten Mittelteils der Großen Tagweise:

Daz swert da Si - me - on von sprach

hat möglicherweise einem Gesang der Wolfenbütteler Marienklage als Grundlage gedient, der beginnt:

O we jam - mer, o we leid

und der dieses Motiv noch mehrfach, etwas verändert, wiederholt.

Eine Parallele zu dieser Stelle findet sich übrigens in einer der Florentiner Laudenhandschriften des 14. Jahrhunderts:⁷



— indirekt ein weiterer Beweis für die enge Verbindung zwischen der Großen Tagweise und den Geißlerliedern!⁸

Die eindeutige Feststellung einer bekannten Liedweise in der Bordesholmer Marienklage läßt mit Recht die Vermutung zu, daß auch die anderen freien Gesänge bekannte Weisen sein könnten. Dafür sprechen auch noch zwei vom Text her abgeleitete Feststellungen: einmal die von Kühn, dem Herausgeber der Bordesholmer Marienklage, unterstrichene Tatsache, daß der letzte Bearbeiter des Spieles die aus anderen Quellen übernommenen Texte geradezu planmäßig mit den verschiedensten Epitheta versehen, die gesungenen Strophen jedoch unberührt gelassen hat, und zweitens die völlige Regellosigkeit des Vers- und Strophenbaus in den verschiedenen Gesängen, die ohne die Annahme von vorgegebenen Weisen zumindest befremdlich wäre. Die Bordesholmer Marienklage wäre demnach also als Liederspiel anzusprechen, als Spiel, dessen Gefühlgehalt an bestimmten Stellen verdichtet und den Zuhörern in der ihnen vertrauten Gestalt bekannten Liedgutes nahegebracht wird.

Es wird sicherlich nicht möglich sein, den lückenlosen Beweis für diese Hypothese zu erbringen, d. h. sämtliche freie Weisen der Bordesholmer Marienklage zu identifizieren. Bei einer weiteren Weise aber springt die Kontrafaktur geradezu in die Augen: Ebenfalls im zweiten Teil der Marienklage singt Johannes auf einige lateinische Verse die folgende Weise:



und gleich anschließend die deutschen Verse:



⁷ Vgl. Friedrich Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, S. 74.

⁸ Müller-Blattau, a.a.O.

anstelle des bei aller Schlichtheit doch abwechslungsreicheren Originals deutlich erkennen. Und noch eindeutiger macht sich der Unterschied bei der Betrachtung der deutschen Fassung bemerkbar, da hier der Silbenüberschuß der ersten und dritten Zeile zu einer gleichsam psalmodierenden Zerdehnung der bei Walther so wohl ausgeglichenen Weise geführt hat:



Es ist selbstverständlich, daß die Kontrafakte ihren Vorlagen an Ausdruckskraft unterlegen sind; hier im Falle der Bordesholmer Marienklage kommt zu den natürlichen Nachteilen der Technik als solcher noch die Bindung des Dichters an den bis zu einem gewissen Grade gattungsbedingten Stil des ganzen Werkes hinzu: Der Melismenreichtum der Waltherschen Weise und das Pathos der Großen Tagweise hätten höchstens zu inhaltlichen Höhepunkten gepaßt; die aber waren Abkömmlingen der Sequenz und liturgischen Gesängen vorbehalten, und so war der Dichter von vornherein zu einer Abschwächung gezwungen. Die Übernahme der bekannten Weisen als solche aber steht eindeutig fest. Nimmt man also — und sicherlich hat man nach diesen Feststellungen ein Recht dazu — für die anderen freien Liedweisen der Bordesholmer Marienklage denselben Ursprung an, so hätte man hier ein Reservoir bisher unbekannter, in jener Zeit aber ausgesprochen bekannter minnesingerlicher Weisen vor sich.¹⁰

Wie weit die Bordesholmer Marienklage als Liederspiel in dieser Hinsicht allein steht, bzw. wie weit sich diese Hypothese auch auf andere liturgische Spiele der gleichen oder anderer Gattungen übertragen läßt, wage ich nicht zu entscheiden. Es ist nicht einzusehen, warum sie einen Sonderfall darstellen sollte. Auf der anderen Seite kommen gerade die Große Tagweise und die Kreuzfahrerweise tatsächlich nur in ihr vor, während etwa die eingangs erwähnte, nicht identifizierte pentatonische Weise, die in der Wolfenbütteler Marienklage und dem Osterpiel sowie in den Marienklagen von Berlin und Trier auftritt, in Bordesholm nicht zu finden ist. Wie dem aber auch sei: Auf jeden Fall dürfte die Entdeckung zweier minnesingerlicher Weisen in einer Marienklage nicht ganz ohne Nutzen sein, einmal für die Erforschung der spätmittelalterlichen liturgischen Spiele als Beweis ihres bisher nur vermuteten Zusammenhangs mit der weltlichen Liedüberlieferung, zum anderen für die Erforschung des Minnesangs, dem sich auf diese Weise eine späte Quelle von Kontrafakten erschließt.

¹⁰ Ob diese Weisen ihrerseits auf liturgisches Gut zurückgehen — ein noch ungelöstes Problem —, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle.