

unter Eberhards Namen überlieferten Strophen: SM 4; der unter Ulrich von Liechtenstein überlieferten Strophen: KLD 58,LIX).

Ein weiterer Zeitgenosse der bisher genannten Autoren ist Johann von Ringenberg, der mit einem 1291 bis 1350 urkundlich nachweisbaren adligen Vogt von Brienz (im heutigen Schweizer Kanton Bern), Gefolgsmann Kaiser Ludwigs des Bayern, identifiziert wird. Handschrift C überliefert 17 Spruchstrophen in seinem nach dem Vorbild des Frau-Ehren-Tons Reinmars von Zweter geformten einzigen Tones (Edition: SM 13). In den religiösen Strophen geht es um das Lob Gottes, Christi, Marias, um Bitte um Hilfe beim Jüngsten Gericht, um eine Klage über die Treulosigkeit der Welt, verbunden mit einem Memento mori; in den weltlichen um Treue und Untreue, *mâze* und *unmâze*, *milte* und *kerge*, um Klage über Gier nach weltlichem Gut, die Würde der Frauen, die Unbeständigkeit des Glückes, um *guoten muot*, um Warnung vor Falschheit. Verständlicherweise fehlen bei diesem adligen Dilettanten die für *gernden* typischen Themen.

**Ausg.** ALX.; BRT.; BRUNNER (Hg.), Früheste deutsche Lieddichtung; BRUNNER [u. a.] (Hg.), Überlieferung Walthers; CRAMER; C.-W.; GA; GA-S; HAL.; HMS; KLD; KRN.; L./BEIN; MAS.; MF; MFMT; OBJ.; PEP.; ROE.; RUW.; SCHL.; SCHR.; SCHW.; SIEB.; SM; SPS.; WALTHER/SIEBERT (Hg.), Codex Manesse; WERG (Hg.), Wizlav; WHM.; WMS.; YAO (Hg.), Gervelin, Guter und Reinolt von der Lippe; ZAPF; ZCK. – **Lit.** BEIN, Walther; BERTELSMEIER-KIERST, Schulmeister; BREM, Gattungsdifferenzen; BREM, ‚Herger‘/Spervogel; BRUNNER, Formgeschichte; BRUNNER, Metrische Strukturen; BRUNNER, Porträt; BRUNNER/HAHN [u. a.], Walther; BRUNNER/SCHRENK, Tannhäuser; BUMKE, Mäzene; CÖLLN, Fürstenlob; EHRISMANN, O., Walther; GERDES, Wernher; GRUBMÜLLER, Regel; HAHN, R., Spruchdichter; HAUSTEIN, Marner-Studien; HONEMANN, Herger; HUBER, C., Liebesfiktion; KORNRUMPF, Brennenberg; KORNRUMPF, Sonnenburg; LICHTENHAN, Strophengruppen; LIEB, Modulationen; LUDWIG, Priameln; MEVES, Bezeugungen; MEVES, Regesten; MIEDEMA, *Compiler*; MÜLLER, U., ‚Herger‘; RSM; SCHIENDORFER, Fremdling; SCHIENDORFER, Singenberg; SCHIENDORFER, Wengen; SCHNELL, R., Minnesang; SCHOLZ, Walther; SCHUBERT, M. J., *Hügeliet*; STACKMANN, *Gîte*; TERVOOREN, Doppelfassungen; TERVOOREN, Einzelstrophe; TERVOOREN, Spervogel; TERVOOREN/BEIN, Fragment; TOMASEK, Gottfried; UKENA-BEST, ‚Welt‘-Sprüche; WACHINGER, Ehrenbote; WACHINGER, Opferdingen; WACHINGER, Rubin und Rudeger; WACHINGER, Sängerkrieg; WACHINGER, Süßkind; YAO, Tradition.

## 2 Der Sangspruch im 14. und 15. Jahrhundert

Michael Baldzuhn

### Abgrenzungen

Die Forschung hat das 14. und 15. Jahrhundert innerhalb der Sangspruchtradition lange nicht als Abschnitt eigenen Rechts wahrgenommen. Ihre die mehrhundertjährige Sangspruchtradition binnendifferenzierenden Begriffe sind daher bis heute nicht aufeinander abgestimmt. So spricht das dem Sangspruch nach Frauenlob geltende Kapitel eines Einführungsbändchens (TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 124–126) vom „Ende des Sangspruchs“. Hingegen lebt er im vorliegenden Handbuch als „Sangspruch im 14. und 15. Jahrhundert“ fort. Die Einleitung des RSM wiederum spricht von

„eine[r] zweite[n], [...] spätmittelalterliche[n] Periode der meisterlichen Liedkunst“ (Bd. 1, S. 2; Hervorhebung M. B.). Übereinstimmung besteht aber darin, dass die Gattung im 14. wie im 15. Jahrhundert nachhaltigem Wandel unterliegt: „Über den Kanon der Sangspruchdichter und damit über das Ende der Sangspruchdichtung gibt es in der Forschung einen unausgesprochenen Konsens. Praktisch enden die meisten Untersuchungen mit Frauenlob und Regenbogen“ (TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 124). Die Reihe namentlich bekannter, an Höfen auftretender Autoren dünnt nach Frauenlob und Regenbogen ersichtlich aus und bricht im 15. Jahrhundert ganz ab. Das zeigt ein abnehmendes Interesse an der Gattung bei ihrer alten Zielgruppe an. Auch die Überlieferung, worauf das RSM an erster Stelle verweist (vgl. auch TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 124), vermittelt dieses Bild. Nach der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J entstehen für circa ein Dreivierteljahrhundert keine vergleichbar kostspielig und vergleichbar gattungszentriert angelegten Sammlungen mehr. Die späteren sind dann von bedeutsam verändertem Zuschnitt. Weiterhin benennt das RSM einen folgenreichen Formenwandel: „das prinzipielle Aufgeben [der] Eigenständigkeit der Einzelstrophen“ (Bd. 1, S. 2), mithin die Durchsetzung des mehrstrophigen Liedes. Sie ist bei Heinrich von Mügeln (3. V. 14. Jh.) vollständig vollzogen (vgl. auch TERVOOREN, ebd., S. 125). Nicht zuletzt betritt ein neuer Typus von Autoren die Bühne: der extensive Verwender nicht mehr vorrangig eigener, sondern fremder Sangspruchöne angesehener älterer Spruchdichter (vgl. RSM, Bd. 1, S. 3 und TERVOOREN, ebd., S. 125).

Die Indizienreihe für einen Wandel ließe sich verlängern. Manche weisen in die ältere Gattungsgeschichte zurück (s. zur Fremdttonverwendung z. B. KORNRUMPF/WACHINGER, Alment). Die Veränderungen treten nicht von heute auf morgen ein, sondern vollziehen sich über Dezennien hinweg. Sie müssen folglich als Prozess beschrieben werden.

Das gilt gleichermaßen für die andere Seite des Zeitabschnitts, der vom Meistergesang markiert wird. Dessen Entstehung datiert das RSM noch in die ‚meisterliche Liedkunst‘ hinein: „In dieser Periode entstand, für uns im einzelnen nicht genau greifbar, der institutionalisierte städtische Meistergesang“ (RSM, Bd. 1, S. 3). Man sollte sich bewusst halten, dass das RSM „von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zu der durch die Reformation veranlaßten Neuorientierung des Meistergesangs durch Hans Sachs eine zweite, die spätmittelalterliche Periode der meisterlichen Liedkunst ansetz[t]“ (ebd., S. 2), demnach nicht der Meistergesang als solcher, sondern erst seine nachreformatorsche Ausprägung einen letzten Gattungsabschnitt markiert. Zwar liegt das zeitlich nicht weit auseinander (4. V. 15. Jh. statt 1. V. 16. Jh.). Aber für die Bewertung einzelner Phänomene in dieser Phase kann es ebenso wie für Deutungen größerer Reichweite einen erheblichen Unterschied machen, ob man in dezidiert produktionsästhetischer Wahrnehmung die reformatorische Neuausrichtung des Meistergesangs durch Hans Sachs als Einzelleistung – auf der Basis eines in Gesellschaften organisierten Meistergesangs – durch eine Zäsur in der Binnenperiodisierung hervorhebt oder ob man die nachhaltige Neuerung eher in der vorangehenden Organisation des Meistergesangs in Gesellschaften verortet, also in einem möglicherweise überindividuell sich vollzie-

henden Phänomen. Im letzten Fall werden zudem weitergehende Unterscheidungen erforderlich, denn Phänomene der Institutionalisierung lassen sich in der Geschichte des Sangspruchs bereits von Beginn an und später gerade auch in der meisterlichen Liedkunst des 14. Jahrhunderts aufweisen (s. u. zur Mehrstrophigkeit), so dass die Gründung von Meistersinger-Gesellschaften, um als neuartig abgehoben werden zu können, einer noch weitergehend präzisierenden begrifflichen Erfassung bedarf.

Trotz dieser Unschärfen hat sich der Ansatz einer eigenen Phase der Gattungsgeschichte zwischen Sangspruch und Meistergesang als ‚meisterlicher Liedkunst‘ im Übergang vom höfischen Sangspruch zum städtischen Meistergesang als klärend erwiesen. Man vergegenwärtige sich nur, dass bereits späte Sangspruchdichter wie Frauenlob, die sich den Erwartungen des 19. Jahrhunderts nicht fügten, gelegentlich als Meistersinger rubriziert wurden. Wesentliche Fortschritte der Forschung markierten im 20. Jahrhundert insbesondere STACKMANNs ‚Vorstudien‘ zu Heinrich von Mügeln (1958, vgl. bes. S. 8–10), BRUNNERS ‚Alte Meister‘ (1975, vgl. bes. S. 1–65), die Dissertation SCHANZES zur ‚Meisterlichen Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs‘ (1983/84, vgl. bes. Bd. I, S. 2–11), schließlich die konzeptionellen Überlegungen zur Anlage des RSM (vgl. RSM, Bd. 1, S. 1–14, Bd. 2.1, S. XXVII–XLI; WACHINGER, Tönekatolog). Nachhaltig ins Licht gerückt ist damit eine Periode, die zwar bisher kaum systematisch bearbeitet wurde (letzte Überblicke/Forschungsberichte: RETTELBACH, Bilanz; RETTELBACH, Skizze; VOLFING, Meisterlieder), die aber unabhängig von Standpunkten des ‚Nicht mehr‘ (Sangspruch) oder des ‚Noch nicht‘ (Meistergesang) als Erscheinung eigenen Rechts besondere Aufmerksamkeit verdient.

Literatursoziologisch greift man einen Abschnitt der Gattungsgeschichte, in der sich der Übergang von der höfischen in die städtische Sphäre zwar nicht bruchlos (s. u. zur Überlieferung), aber doch recht dicht belegt vollzieht und der daher für die paradigmatische Modellbildung vergleichbarer Übergänge spätmittelalterlicher Literaturen besonders geeignet ist. Gattungshistorisch führt er an den spätmittelalterlichen Umbau des gesamten Systems lyrischer Gattungen heran (vgl. BRUNNER, Liebeslied), an die sich umformende Leichdichtung, an das Verschwinden des Minnesangs, an die sich herausbildenden Anschlussformen des Singens von Minne und Liebe (‚Liebeslied‘). Medienhistorisch vollzieht sich der Wandel der älteren höfischen Aufführungspraxis in eine wesentlich urbane im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, wobei letztere zur Frühen Neuzeit hin deutlich sichtbar an Terrain gewinnt. Komparatistisch betrachtet, lässt sich für alle diese Aspekte auf mehr oder minder vergleichbare Vorgänge in anderen Literaturen Europas, vor allem in Frankreich, verweisen (vgl. den Hinweis bei TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 125). Im engeren Gattungszusammenhang schließlich kann einerseits die Erforschung des Meistergesangs von weiterreichenden Einblicken in seine Vorgeschichte nur profitieren. Andererseits kann weitergehende Einsicht in den Wandel der Gattung im 14. und 15. Jahrhundert auch für die ältere Sangspruchdichtung von Aufschluss sein.

### Quellen: Handschriften, Texte, Melodien

Die mangelhafte Erforschung des fraglichen Zeitraums empfiehlt, sich zunächst des einschlägigen Quellenbestands zu versichern. Hier ist, wie für den älteren Sangspruch und jüngeren Meistergesang, die Erschließung der Handschriften-, Druck- und Textüberlieferung durch das RSM grundlegend.

Die in Bd. 1 (S. 59–318) erfassten Handschriften werden zwar nicht chronologisch präsentiert, doch kann man sich über den Umweg der Strophen- und Liednummern, die zum Bestand jeder Handschrift angegeben werden, einen Überblick über die für unseren Zeitraum wichtigen Zeugen verschaffen. Das sind zunächst alle, deren Nummern in die Bände 3, 4 und 5, also den ‚älteren‘ Teil des RSM führen (z. B. <sup>1</sup>Frau/..., nicht <sup>2</sup>HagG/...), und hier nun die Handschriften, die Töne und Lieder von Berufsmeistern des 14. und 15. Jahrhunderts enthalten (zu diesen s. u.; die Zählung der Töne und in diesen der Lieder setzt dann in der Regel mit „1“ ein), ferner die Handschriften, die von älteren Sangspruchdichtern erfundene oder ihnen zugeschriebene Töne überliefern; deren Strophen und Lieder sind mit Nummern erst ab 100 und 500 erfasst, denn diese vergibt das RSM erst an die – hier nun einschlägige – ‚Spätüberlieferung‘ eines Sangspruchdichters. Nützlich ist nach wie vor das Handschriftenverzeichnis in SCHANZE, Liedkunst II (S. 138–257). Eine – zu anderen Zwecken angelegte – grobe Chronologie der Manuskripte findet sich bei BALDZUHN (Sangspruch, S. 69–126: dort 115 Manuskripte für den Ausschnitt „nach 1350“ bis „3. V. 15. Jh.“). Katalogisate zu den Handschriften sind bis 1994 im Überlieferungsband des RSM erfasst. Die Zahl der über Digitalisate im Internet einsehbaren Handschriften steigt stetig (besonders wichtig: Heidelberg, UB, Cpg 350; München, BSB, Cgm 4997). Prominentere sind in Abbildungen oder Faksimiles u. a. der Göppinger ‚Litterae‘-Reihe (vgl. dort Nr. 35, 61, 98, 100) zugänglich. Die wichtigste für unseren Zeitraum (und umfangreichste) ist die um 1460 vielleicht in Speyer geschriebene ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (München, BSB, Cgm 4997, Sigle k, gelegentlich noch t); über weitere von größerer Bedeutung informiert bündig SCHANZE, Meisterlhss.; vgl. ferner → Kapitel III.3).

Der Textbestand ist in den einschlägigen Liedartikeln des RSM erschlossen. Systematisch ausgezählt ist er nicht, und seine editorische Erschließung ist unzureichend. Bisher sind, in nach Alter, Anspruch und Anlage sehr verschiedenen Editionen, vor allem Lieder namentlich bekannter Autoren (s. u. zu den Autorentypen) zugänglich, d. h. entweder von Berufsmeistern, die in der Tradition der höfischen Sangspruchdichter als Fahrende dichten (Heinrich von Mügeln: STMN.; Suchensinn: PFLUG; Muskatblut: GRTE.; Michel Beheim: GILLE/SPR.), oder von Stadtbürgern, die wie die späteren Mitglieder der Meistersinger-Gesellschaften einem anderen Brotberuf nachgehen (Harder: BRANDIS [teilw.]; Albrecht Lesch: KOESTER; Hans Folz: MAYER; Lienhard Nunnenbeck: KLESATSCHKE; der ‚vorreformatorsche‘ Hans Sachs: ELLIS, Early Meisterlieder); vom Mönch von Salzburg, einem Hofdichter am Rande der Meistersingerkunst (SPECHTLER s. Mönch von Salzburg, Geistliche Lieder; MÄRZ s. Mönch von Salzburg, Weltliche Lieder). Einzelne weitere Autoren finden sich in Anthologien berücksichtigt, etwa der Stadtbürger wie vermutlich zumindest zeitweise Fahrende

Jörg Schiller (CRAMER III, I–XII) oder Konrad Dangkrotzheim (CRAMER I, I u. II). Ganz unbefriedigend ist der Editionsstand anonymer Lieder. So geraten am ehesten Ausgaben, die sich an Handschriftenkorpora ausrichten, in den Blick (Dresden M 13: FRAUCHIGER; Heidelberg Cpg 680: WUNDERLE, Sammlung; München Cgm 4997: BARTSCH [Hg.], Meisterlieder; Karlsruhe, Cod. 120 Donaueschingen: RUNGE [Hg.], Sangsweisen), zudem einige thematisch ausgerichtete (Liebe, Ehe, Sexualität: SCHULZ; „poetics“: POYNTER). Einen eigenen Weg beschreiten Ausgaben älterer Sangspruchdichter, die auch deren Fortleben oder das ihrer Töne in der meisterlichen Liedkunst und im Meistergesang berücksichtigen (Junger Meißner: PEP.; Marner: WMS.; Frauenlob: GA-S; Stolle: ZAPF) statt es auszublenden (ALX.). Dabei werden editionstechnisch sehr unterschiedliche Wege beschritten und ist ein Königsweg nicht abzusehen, ja nicht einmal diskutiert.

Die Sangspruch-Melodien des 14. und 15. Jahrhunderts sind inzwischen über die von BRUNNER/HARTMANN vorgelegte Ausgabe SPS. zugänglich. Das dort erfasste Korpus reicht bis an den städtischen Meistergesang heran.

### **Binnendifferenzierung: Autorentypen**

Zu allen im vorliegenden Abschnitt namentlich genannten Autoren sind die – nachstehend nicht mehr angegebenen – Artikel im <sup>2</sup>VL, im Literaturlex. sowie die entsprechenden Abschnitte des RSM hinzuzuziehen. Ferner ist, neben RETTELBACH, Variation, für die grundlegende Beschreibung von Formenbau und Melodie der Töne jeweils BRUNNER, Formgeschichte, ergänzend heranzuziehen.

Ein konsistenter Zugriff auf die nachhöfische Sangspruchtradition wurde lange von einem doppelten literatursoziologischen Befund erschwert: dass sich noch lange, nämlich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein, Berufsmeister nachweisen lassen, die Lieder professionell gegen Alimentierung zum Vortrag bringen, aber schon seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert auch Handwerker gattungstragend sind, die das Dichten in Spruchtönen als Nebenstundenwerk betreiben. Dieser Befund weist einerseits in zwei verschiedene Richtungen, zurück in den Sangspruch und voraus auf den Meistergesang, wird andererseits aber von der Formgeschichte wieder nivelliert, da keine der beiden Gruppen noch Einzelstrophen, sondern beide mehrstrophig dichten. Mit der terminologischen Unterscheidung der (meisterlichen) ‚Lieddichtung‘ von der (Sang-) ‚Spruchdichtung‘ haben sich die Verhältnisse inzwischen zumindest bis hin zum institutionalisierten Meistergesang geklärt. Es hat sich als praktisch erwiesen, unter diesem begrifflichen Dach zunächst verschiedene Autorentypen zu unterscheiden.

1. **Berufsmeister.** Die Reihe der namhafteren, profilierten Berufsmeister setzt, einige Jahrzehnte nach Frauenlob, der Ostmitteldeutsche Heinrich von Mügeln fort (3. V. 14. Jh.). Wie Frauenlob war er ebenfalls in höchsten Kreisen unterwegs (Adressaten und Förderer: Kaiser Karl IV., König Wenzel IV., Herzog Rudolf von Österreich, König Ludwig von Ungarn, ferner: Hertneid von Pettau/Steiermark), wie dieser war er rhetorisch-stilistisch ambitioniert und thematisch anspruchsvoll,

öfter mit wissenschaftlich-enzklopädischem Anspruch auftretend (ausführliche Darstellung oben → Kapitel VII.12). Die kritische Ausgabe STMN. verzeichnet 393 durchweg ‚liedähnlich‘ in größere ‚Verbände‘ eingebundene Strophen/Sprüche. Mit diesem Hauptwerk steht seine weitere Produktion in teils enger Verbindung: zwei lateinische Übersichten, einmal über die ‚Artes liberales‘, einmal über die Bücher des Alten Testaments (‚Libri tocius biblie‘; Prosa) finden inhaltlich genaue Entsprechungen in seinen Sangsprüchen; im prosaisch-rhythmisch-hexametrischen Artes-Überblick wurde Wolframs Flammweise (d.h. der Bernerton) benutzt; die seiner deutschen Prosachronik Ungarns nachgängige, prosimetrisch angelegte lateinische Ungarnchronik benutzt drei eigene und neun fremde Sangspruchtöne. (Ferner sind acht Minnelieder, ein allegorisches Preisgedicht auf Karl IV. – ‚Der Meide Kranz‘ in fast 2600 Paarreimen – und ein deutscher Prosakommentar zu den ‚Facta et dicta‘ des Valerius Maximus zu nennen.) Töne hat Mügeln nur vier, bedeutend weniger mithin als Frauenlob, verfasst: Töneerfinden verliert als Ausweis von *meisterschaft* an Gewicht (Mügelns Hofton z. B. variiert den gleichnamigen Ton Boppes metrisch nur marginal; ferner verwendet Mügeln fremde Töne, allerdings nicht für seine Spruchlieder) zugunsten ambitionierter Textautorschaft, die sich bei ihm vor allem als Versuch ausprägt, in der Volkssprache Inhalte der gelehrt-lateinischen *meister* anzubieten. Mit der deutschen Sangspruchtradition ist er, wie schon die zehn verwendeten fremden Töne zeigen, bestens vertraut; inhaltlich ist neben Frauenlob besonders Konrad von Würzburg wichtig. Die Meistersinger achten ihn als einen ‚gekrönten‘ Meister, doch werden ihm vorreformatorisch keine weiteren Töne untergeschoben; im Vergleich zu Frauenlob und Regenbogen ist die Verwendung seiner Töne durch namenlose Textdichter überschaubar (39 Lieder, davon lediglich zwei, die ‚echte‘ und ‚unechte‘ Strophen verbinden [dazu s. u.]).

Wie Mügeln ist Suchensinn (Ende 14. Jh.) bei Hof (Bayern-Straubing), aber auch im Dienst einer Stadt (Nürnberg) unterwegs. Das erhaltene Liedkorpus, für das er einen einzigen Ton benutzt, ist überschaubar (RSM: 23/24 Nummern) und auch thematisch wenig aufgefächert: Weltliches, vor allem Frauenpreis und -lehre, dominiert. Oft werden Dialoge und ein intrikates Spiel mit Sprecher- und Sängerrollen inszeniert. Vor diesem Hintergrund wie als Werkstatt-Stempel ist auch sein regelmäßiger Einsatz einer abschließenden Autorsignatur zu deuten. Formal markant ist seine Bevorzugung der Vierstrophigkeit gegenüber der verbreiteten Praxis, ungerade Strophenzahlen zu bilden. Selten nur scheint sein Ton vorreformatorisch von anonymen Nachdichtern verwendet worden zu sein (RSM: fünf Nummern).

Ebenfalls noch ins 14. Jahrhundert gehört der (allein dort? dauerhaft? als Geistlicher?) im Umkreis des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. wirkende Mönch von Salzburg. Eine genaue Abgrenzung des ‚echten‘ Liedguts ist angesichts breit gestreuter Überlieferung zwar schwierig, seine über 50 weltlichen Lieder (Hauptthema ist die Liebe) und seine an die 50 geistlichen Lieder weisen ihn aber als einen Autor aus, der sich in unterschiedlichen Gattungstraditionen, unter denen die des Sangspruchs nur eine ist, souverän zu bewegen weiß. Einige seiner Lieder gelten als erste Zeug-

nisse weltlicher Mehrstimmigkeit im Deutschen. Einiges ist Übertragung lateinischer Hymnen und Sequenzen. Ein dreistimmiger Kanon ist nach französischem Vorbild angelegt. Ferner begegnen unstollige Strophenformen und unstrophige Lieder. In die Reihe der meisterlichen Lieddichter setzt ihn eine kleinere Gruppe stolliger Formen, die Aufnahme in die Meisterliedersammlungen fanden; auch nennen vorreformatorische Sängerkataloge ihn, und der Berufsmeister Folz benutzt einige seiner Töne. Trotz dieser Überschneidungen bleibt der Mönch jedoch als „bedeutendster Vertreter der nichtmeisterlichen Lieddichtung im 14. Jh.“ (KORNRUMPF, Mönch; Hervorhebung M. B.) anzusprechen.

Ebenfalls in Diensten geistlicher Herren, hier zweier Erzbischöfe von Mainz, steht der Fahrende und Berufsdichter *Muskatblut* (datierte Lieder 1415–1427), der freilich mehrfach auch von süd- und mitteldeutschen Städten (Belege 1424–1458) entlohnt worden zu sein scheint (ausführliche Darstellung oben → Kapitel VII.13). Wie Suchensinn benutzt er eine Autorsignatur als ‚Markenzeichen‘, das sich freilich auch von Nachahmern kopieren ließ, sodass nicht alle mit seinem Namen überlieferten über 100 Lieder echt sein müssen. Seine Töneproduktion ist mit vieren überschaubar. Adressat der Texte ist häufig der Adel; unspezifisch allgemeine Moraldidaxe ist oft nicht näher festgelegt; Weltliches dominiert. Das häufig dialogisch und szenisch angelegte Minnethema lässt Einfluss Suchensinns erkennen. Viele geistliche Lieder gelten der Gottesmutter. Weder formal so anspruchsvoll wie stellenweise der Mönch noch stilistisch so ambitioniert wie Mügeln ist Schlichtheit und Verständlichkeit durchgängige Signatur des Œuvres.

Als letzter Vertreter des Typus gilt *Michel Beheim* (1420?–1472/79; ausführliche Darstellung oben → Kapitel VII.14) aus Sülzbach bei Weinsberg, gelernter Weber, um 1440 vom Reichserbkämmerer Konrad von Weinsberg als Sänger und Dichter engagiert und seither an Fürsten-, Herzogs-, Königshöfen und am Kaiserhof in Diensten, doch auch von Städten entlohnt (Augsburg, Wien, Nördlingen). Biografische Zeugnisse, historische Bezüge der Lieder und die teils eigenhändig gestaltete Überlieferung geben über sein Leben reichen Aufschluss. Das Œuvre (ed. GILLE/SPR.) ist umfangreich, es umfasst 452 Lieder und wird von hohem Selbstbewusstsein getragen, das sich in der Selbstbezeichnung als *keiserlich teutscher poet und tichter* verdichtet sowie in der expliziten Anbindung an die Tradition der *meister* greifbar wird, auf die sich Beheim mit Mügeln und Muskatblut (s. o.), mit Harder und Lesch (s. u.) und mit (dem nur unzureichend überlieferten Dichter) Hülzing in RSM <sup>1</sup>Beh/425 namentlich bezieht. Formal findet es in der stattlichen Anzahl elf eigener Töne Ausdruck; Fremdttonverwendung ist nur bei der Verkehrten Weise belegt. Inhaltlich decken die Lieder ein breites Feld ab (Religion, Moraldidaxe, Politik, Biografisches, Kunstauffassung) bis hin zum Liebeslied (dazu zuletzt NIEMEYER, Kunst- und Rollenverständnis, S. 75–152), wobei stets Anschaulichkeit und leichte Erfassbarkeit die Gestaltung bestimmen. Beheims Praxis der Versifizierung von Prosabuchquellen – aus dem Umkreis der ‚Wiener Schule‘ etwa Thomas Peuntners ‚Büchlein von der Liebhabung Gottes‘ – führt indes die Gattung an ihre Grenzen und nur noch als Hohlform vor: Ihr

Gesangsvortrag tritt hinter (vor-)lesende Rezeption zurück (vgl. WACHINGER, Beheim). Das wird an zweien der drei versifizierten Chroniken in einem einfachen zwölften Ton, der sechsversigen Angstweise, einem Epenton, von Beheim selbst reflektiert: Dem ‚Buch von den Wienern‘ (1462/65; 2169 Str., mit Rubriken inhaltlich untergliedert; ed. KARAJAN) ist der Hinweis vorangestellt, *das man es lesen mag als ainen spruch oder singen als ain liet*, ebenso dem ‚Buch von der Stadt Triest‘ (1464/65; 543 Str.; GILLE/SPR. 453) *daz man es lesen mag als ain gereimptes puch oder singen als ain liet*. (Die 2220 auf drei ‚Bücher‘ verteilten Strophen der auf zwei Prosachroniken aufruhenden ‚Pfälzischen Chronik‘ von 1469/71 sind noch nicht zureichend ediert.)

Vielleicht nur noch zeitweise trat der Augsburger Stadtbürger Jörg Schiller (2. H. 15. Jh.) mit seinen Liedern als Fahrender auf, was Beheims Rolle als ‚Spätling‘ unter den höfischen Berufsdichtern nur unterstreicht. Worin die Gründe für den Attraktivitätsverlust der Gattung bei Hofe liegen, ist noch nicht ernsthaft untersucht. Sie liegen jedenfalls bereits im 14. Jahrhundert. Eine bedeutende Rolle spielte hier wohl das starke Aufkommen der Reimsprecherkunst seit dem 14. Jahrhundert (Teichner, Suchenwirt, Rosenplüt und andere). Im paargereimten, formal simplen, nicht gesungenen Reimspruch ließen sich alle Themen (Moraldidaxe, religiöse Belehrungen, Wappenschilderungen, Städtelob, Totenklagen, Berichte über zeithistorische Ereignisse und vieles andere) mühelos unterbringen; Reimsprecher amtierten vielfach auch als Herolde und als städtische Spruchsprecher (vgl. BRUNNER, Liedtypen um 1400).

2. Stadtbürgerliche Dilettanten. Ein ganzes Jahrhundert vor den ersten Zeugnissen der Institutionalisierung des meistersingerischen Aufführungswesens in eigenen ‚Gesellschaften‘ (und in räumlicher Nähe zu Suchensinn, der um 1390 in der Umgebung Herzog Albrechts II. von Bayern-Straubing auftritt) lassen sich in München erste Vertreter jenes Autorentyps nachweisen, der später den Meistergesang tragen wird: der in der Stadt sesshafte, einen Brotberuf ausübende, nur in seiner ‚Freizeit‘ dichtende Handwerker. Albrecht Lesch (um 1340/45–1393/94) entstammt der oberen Mittelschicht des Bürgertums, übte aber wohl ein Handwerk aus und war 1381 Mitglied des Großen Rates; sein Verwandter Konrad Harder, von Beruf Bäcker, ist seit den 1370er Jahren bezeugt. Lesch hat neun oder zehn Töne hinterlassen, war also ein auffallend produktiver (und origineller: RETTELBACH, Variation, S. 295 f.) Erfinder neuer Melodien. Fünf der überlieferten Lieder hat Lesch sicherlich selbst verfasst, fünf weitere mögen ebenfalls aus seiner Feder stammen, weitere 28 stammen teils sicher von fremden Verwendern seiner Töne. Das ihm zweifelsfrei Zuzuweisende zeigt ausgeprägte Neigung zu geistlichen, insbesondere mariologischen oder zur Weihnachts- und Neujahrszeit passenden Themen. Auch (Konrad?) Harders Œuvre lässt sich nicht präzise umreißen. Neben zwei Reimpaargedichten, eines Maria, eines der Minne gewidmet, gehören Harder zwei Töne sowie zwei Lieder sicher, dazu vielleicht eine dritte Melodie und sechs weitere Lieder; insbesondere der dritte Ton wurde später sehr häufig von anonymen Autoren für eigene Texte benutzt. Mit zwei Warnungen vor dem Tode, zu Mariae Empfängnis und Himmelfahrt, Marienpreis, -anrufung und



-krönung steht erneut Geistliches und besonders die Gottesmutter im Vordergrund. Mariologisches ist in spätmittelalterlicher Literatur ubiquitär, doch scheinen Marien- und Weihnachtslieder Spezialität der Münchener zu sein. Dort ist dann für Dezennien zwar nur noch Hieronymus Drabolt namentlich zu greifen, aber dass 1513 der junge Hans Sachs in München weilte, eine Singschule abhielt und sein erstes Meisterlied verfasste, macht eine lokal zwar nicht fest als ‚Gesellschaft‘ organisierte, jedoch mehr oder minder kontinuierlich geübte Vortragspraxis wahrscheinlich (BALDZUHN, Münchener Meistersinger).

Eine solche Praxis wird in manchen anderen Städten ebenso existiert haben, ist indes dort noch weniger als in München nachzuweisen. Allein in der freien Reichsstadt Nürnberg stellen sich die Verhältnisse anders dar. Vom ausgehenden 14. Jahrhundert – der städtische Bedienstete (?) Fritz Kettner – bis zum beginnenden 16. Jahrhundert – der junge Hans Sachs – sind dort nicht weniger als neunzehn Handwerker-Dichter zu finden (Übersicht: SCHANZE, Liedkunst I, S. 379). Kettner ist wie die ersten Münchener mit fünf bis sieben Tönen auffallend produktiv, und auch die geistlich-mariologische Ausrichtung verbindet sie: eine Rückbindung, die – und zwar besonders dann, wenn die genannten Handwerker-Dichter nicht lediglich die ersten uns namentlich bekannten sind, die bereits ihnen den Weg bereitende, uns aber unbekannte Vorläufer hatten – eine den eigenen Auftritt legitimierende Funktion gehabt haben wird.

Profiliertester vorreformatorischer Nürnberger ist der aus Worms gebürtige Barbier Hans Folz (um 1435/40–1513), der zeitweise eine eigene Druckerpresse betrieb und neben Meisterliedern u. a. auch Fastnachtspiele, Mären und Prosa verfasste und über eine für seinen Stand beachtliche Bildung verfügte. In seinen – erneut das Werk dominierenden – geistlichen Meisterliedern wird sie ersichtlich etwa in Stellungnahmen zu theologischen Fragen u. a. in Form von Quaestionen. Weltliches reicht immerhin bis zum Liebeslied. Eine stets konservative Grundhaltung prägt auch seine sog. Reformlieder MAYER Nr. 89–94, obwohl ihr entschiedenes Votum für die Erlaubnis, in selbstgeschaffenen Tönen gegen wohl umlaufende dogmatischere Positionen, die nur Töne alter Meister gelten lassen wollen, zunächst fortschrittlich anmutet (PETZSCH, Meistergesangsreform; BALDZUHN, Streitgedicht). Ein zentrales Argument ist dabei die unüberschaubare Vielfalt der Tradition, die strenger Regulierung eines Kanons im Wege stünde. Dass Folz, der immerhin 15 eigene Töne schuf, auch über einen breiten Überblick über das ältere Tonangebot verfügte, wird an gleich 13 Tönen ersichtlich, die er von anderen Autoren übernahm, darunter auffallend häufig den Unbekannten Ton Nestlers von Speyer. (So etwas kann Ausdruck dankbarer Schülerschaft sein: Nestler, Hauptschreiber der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k, war wie Folz medizinisch gebildet [KORN RUMPF, Provenienz; SCHNELL, B., Medizin] und hatte k in zeitlicher wie räumlicher Nähe zum jüngeren Folz angelegt.)

Wieweit über Nürnberg hinaus das Dichten in fremden Sangspruchtönen in einem bedeutsamen Umfang verbreitet war, ist nicht ersichtlich. In Anlehnung an Folz MAYER Nr. 89, v. 127–132 ([...] *meistersinger / Zu vor aus unden an dem reim* [d. h.

Rhein]) und aufgrund der südwestdeutschen Lokalisierung mehrerer Liedersammlungen, die diese Praxis breit bezeugen, rechnet die Forschung mit entsprechenden Sängerkreisen besonders im rheinisch-schwäbischen Raum. Ungebrochen indes dokumentieren diese Handschriften die Praxis nicht, da sie auch viele bedeutend ältere Texte enthalten. Jedoch sind die Proportionen, in denen Altes und Zeitgenössisches zueinander stehen, ganz unklar. Dass mit der Praxis im 15. Jahrhundert auch außerhalb Nürnbergs zu rechnen ist, zeigen namentlich die Beispiele des – nicht näher zu verortenden – Hugo von Meiningen (2. H. 14. Jh.?; mindestens ein Lied im Langen Ton Regenbogens: RSM <sup>1</sup>HugoM/1 f.) und des Hagenauer Schöffen Konrad Dangkrotzheim († 1444; 13 Strophen in Muskatbluts Fröhlichem/Neuem Ton und 15 in Boppes Langem Ton: RSM <sup>1</sup>Dangk/1 f.).

Neben Berufsmeistern und städtischen Dichtern verfügen wir für das spätere 14. und 15. Jahrhundert über eine Reihe weiterer Autornamen. Teils handelt es sich um Dichter, die eigentlich andere Gattungen pflegen, die zeitgenössische Sangspruchtradition aber punktuell einarbeiten, z. B. Oswald von Wolkenstein, der Regenbogens Grauen und Frauenlobs Vergessenen Ton benutzt. Teils entstammen sie Namenkatalogen ohne Möglichkeit, die Genannten historisch näher zu verorten oder ihnen Texte und Töne zuzuweisen (vgl. die Auswertung der Kataloge des Konrad Nachtigall und des Hans Folz sowie des Meistersingers Valentin Voigt bei BRUNNER, Dichter ohne Werk). Teils bezeichnen sie in den Handschriften Ton- und Textbestände fraglicher Echtheit und sind historisch nicht näher zu verorten, so dass undeutlich bleibt, welchen Autorentyp sie vertreten (z. B. Liebe von Giengen [RSM <sup>1</sup>Lieb/1/1–8 und 2/1] und Meffrid [RSM <sup>1</sup>Meffr/1–6]).

3. Anonyme Nachsänger. Eine sehr große, dritte Gruppe von Autoren ist derzeit über einen weiten Zeitraum hinweg nur ganz undeutlich zu fassen: die der Fremdtton-Verwender und der Fremdttext-Wiederverwerter. Die Verwendung fremder Töne ist bereits dem 13. Jahrhundert prinzipiell vertraut (KORNRUMPF/WACHINGER, Alment), nimmt aber im 14. Jahrhundert mächtig zu. Extreme Werte erreicht das Verhältnis zwischen dem Tonerfinder zuzuweisenden und fremden Strophen in den vier als echt geltenden Regenbogen-Tönen. (Hinzu kommen noch zehn weitere ihm in den Handschriften unterschobene ‚unechte‘ Töne, wo also auch der eigentliche Tonerfinder unbekannt bleibt.) In der Briefweise etwa stehen elf Strophen des Tonerfinders weiteren ca. 450 in ca. 80 ‚Liedern‘ von unbekanntem Verfasser gegenüber, im Grauen Ton keine einzige erhaltene Regenbogen über 200 Strophen in ca. 80 ‚Liedern‘. Da die Überlieferung von Verfasseramen in den Handschriften sich noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch an der Tonautorschaft ausrichtet, Textautorschaft regelmäßig unbenannt bleibt – diese Auskunftspraxis ändert sich erst im Umfeld des Meistergesangs, vor allem seit dem Auftreten von Hans Sachs –, bleiben die Fremdttonverwender, die eine Rubrik in k als *nachsenger* bezeichnet, anonym.

Das Problem der Einordnung dieser noch nirgends ausgezählten anonymen Strophen und Lieder wird verschärft durch eine ungünstige Überlieferungskonstellation.

Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstehen zunächst keine größeren, gattungsorientierten Sammlungen mehr. Diese setzen erst Ende des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts mit den Meisterliederhandschriften wieder ein, zeigen dann aber bereits die anonyme Lieddichtung *en masse*. Da man über das Umfeld dieser Sammlungen einerseits kaum etwas weiß, andererseits institutionalisierte Gesellschaften im Hintergrund noch nicht erkennbar sind, fehlt jeder Ansatz zur historischen Kontextualisierung der *nachsenger*. Pointiert lassen sich daher zwei Extrempositionen vertreten: Entweder entstammt das anonyme Gut der Meisterliederhandschriften überwiegend deren rezentem Umfeld (s. o. bei Folz zum Ansatz rheinisch-schwäbischer Kreise), in denen allein das Dichten in alten Tönen zugelassen war. Oder die Meisterliederhandschriften dokumentieren überwiegend bedeutend ältere Entwicklungen der Gattungsgeschichte des 14. Jahrhunderts mit Verzögerung, sind also zunächst wesentlich vor allem schriftliche Sammelunternehmungen des 15. Jahrhunderts, auf denen dann eine neu einsetzende, aktivere Praxis eigener Produktion aufruhet. Statt Folz als Gewährsmann wäre dafür dann eher jemand wie Lupold Hornburg von Rothenburg anzuführen, der um 1350 drei eigene Strophen in einem ‚Lied‘ im Langen Ton des Marners verfasste (überliefert in der ‚Würzburger Liederhandschrift‘ E), mithin als Fremdtonverwender hervortritt.

Ähnliche Extrempositionen lassen sich für das Phänomen der in den Meisterliederhandschriften vielfach bezeugten untergeschobenen Töne formulieren: Sie laufen unter anderen, prominenteren Namen, weil man entweder zum Zeitpunkt der Unterschiebung in der Umgebung der Sammler nur alte Töne gelten lassen wollte – oder, weniger wahrscheinlich, weil man es aufgrund der bereits beträchtlicheren zeitlichen Distanz der Sammler zu ihrem Gegenstand nicht besser wusste, die Töne aber aus Systemzwang irgendwie zu benennen hatte.

Eine dritte Ausprägung anonymen Anschlusses an und Neuverwertung der Leistung älterer, angesehenerer Meister steht noch zu wenig im Blick der Forschung (vgl. allenfalls WENZEL, F., Meisterschaft): die wechselnde Verwendung einzelner Strophen zur Bildung mehrstrophiger Lieder. Mehrstrophigkeit setzt sich im 14. Jahrhundert unter allen drei Autorentypen durch. Jedoch nur im Bereich des dritten Typus findet man ‚Lieder‘, in denen Strophen des Tonerfinders (‚echt‘) mit denen des anonymen Fremdtonverwenders (‚unecht‘) verbunden wurden. Die Verwendung eigener Strophen oder Strophengruppen zum Aufbau wechselnder Lieder durch den Tonerfinder selbst ist vielleicht noch für den Harder anzunehmen – aber nicht darüber hinaus. Von dieser effizienten Art, mit wenigen Strophen durch ihre Wiederverwendung auf ökonomische Art mehrere verschiedene Lieder zu bilden, scheinen Tonerfinder grundsätzlich aber bedeutend weniger Gebrauch gemacht zu haben als anonyme Nachahmer. Wie für Fremdtonverwendung und Fremdtonzuschreibung stellt sich jedoch auch hier ganz grundsätzlich zunächst immer die Frage, ob und wie weit das Bild, das die handschriftliche Überlieferung vermittelt, überhaupt eine Entsprechung in der Produktion und Aufführungswirklichkeit hatte – oder ob eben nicht manches nur auf dem Papier zum ‚Lied‘ geworden ist.

An der Frage der zeitlichen Schichtung des anonymen Text- und Tonmaterials hängt entschieden die Bewertung dieses dritten Autorentypus: seit wann und in welcher Breite und Ausprägung es ihn gibt, ob und wie eng er bereits mit dem später gut bezeugten Typus der Handwerker-Dichter zusammengesehen werden muss oder ob er nicht vielleicht eine sehr produktive Spätphase des Sangspruchs im Umkreis eher von Frauenlob, Regenbogen und Mügeln statt von Hans Folz repräsentiert.

### Aspekte des Gattungswandels

Eine Geschichte der Gattung seit dem 14. Jahrhundert im strengen Sinne lässt sich beim derzeitigen Forschungsstand nicht, und anhand von Namen schon gar nicht, schreiben. Nachstehend werden daher nur einige übergreifend bedeutsame Aspekte hervorgehoben.

1. Rückbindung an die *meister*. Die Wiederverwendung eines Sangspruchtons nicht mehr ausschließlich durch den Tonerfinder begegnet bereits in der unmittelbaren Umgebung des späten Frauenlob (WACHINGER, Corpusüberlieferung). In Teil R des Heidelberger Cpg 350 nimmt im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die Verteilung der Strophen- und Liedrubriken Rücksicht auf die Auflösung der bis dato geltenden Regel, dass der Name des Tonerfinders den Texterfinder mitmeint – wogegen Handschrift J, konservativer, diese Gleichung noch voraussetzt. Um 1350 tritt Lupold Hornburg von Rothenburg mit seinem Preis verstorbener Sangspruchmeister durchaus selbstbewusst als Fremdtonverwender auf (HENKEL, Alte Meister, S. 377–380; RÖLL, Lupold Hornburg; BALDZUHN, Feld, S. 172–176). Ob diese frühen anonymen Fremdtonverwender eher anonym oder in der ‚Rolle‘ des Tonerfinders auftreten bzw. als seine ‚Schüler‘ oder eine eigene Text-Leistung wahrgenommen sehen wollen, dabei aber vom Renommee des Tonerfinders mitzehren: das sind alles unbeantwortete Fragen. Auf jeden Fall setzt die Anbindung, sofern sie registriert werden sollte, ein besonders kundiges Publikum voraus und stellt damit eine weitergehende Literarisierung der Gattung dar. Und sie kann nicht ohne Einfluss auf den Status der Tonautorschaft geblieben sein, da Textautorschaft an Gewicht gewinnt (was bei Hornburg implizit bis in seine homonymen und seine Schüttelreime hinein reflektiert erscheint: Ihr ‚Gleichklang‘ erzwingt genaueres Augenmerk auf den Text und seine Bedeutung).

Die intensivere Spruchpolemik insbesondere um Frauenlob könnte für Aufkommen, Verbreitung und Funktion der Fremdtonverwendung eine gewisse Rolle gespielt haben, da in der älteren Sänger-Polemik Fremdtonverwendung üblich war (WACHINGER, Sängerkrieg). Alle diese Fragen lassen sich jedoch nicht ohne systematische Bestandserhebung zu den von den frühen Nachsängern insgesamt berücksichtigten Meistern und Tönen beantworten. Frauenlob und Regenbogen waren zweifellos frühe Kristallisationspunkte, und sie bleiben auch später beliebt unter den meisterlichen Fremdtonverwendern und bis weit in den Meistergesang hinein. Auf der Grundlage von Strophen mit Namenkatalogen geachteter Meister (2. H. 13. Jh.: Hermann Damen;

Mitte 14. Jh.: Lupold Hornburg; um 1400?: Liebe von Giengen; vor 1460: Regenbogen-Anonymus; zahlreiche Namen ferner in den Reformliedern von Folz, s. o.; generell zu den Katalogen HENKEL, *Alte Meister*), besonders jedoch auf der Basis des Bestands der Meisterliederhandschriften sind ihnen vor allem der Marner, Konrad von Würzburg und Boppe an die Seite zu stellen. Eine kanonische Zwölfzahl wird vorreformatorisch jedoch nirgends erreicht – und liegt auch keiner Sammlung als Kernvorstellung zugrunde (gegen ältere Annahmen HUSMANNS [Aufbau] zur ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ SCHANZE, *Liedkunst I*, S. 35–59). Wonach die Auswahl einzelner Töne erfolgt, ist systematisch nicht untersucht. Verwendungspräferenzen des Tonerfinders spielen aber eine Rolle: Die ‚Langen Töne‘, die im 16. Jahrhundert zu den besonders geschätzten ‚gekrönten‘ avancierten, sind schon von ihren Erfindern viel genutzte Haupttöne. Aber auch der formale Zuschnitt ist von Gewicht. Frauenlobs Goldener Ton wird als anspruchsvolles Formkunststück vielfach aufgenommen, sein Kurzer Ton hingegen als zu schlicht gemieden. Ferner spielt die thematische Besetzung eines Tons bei der Wiederaufnahme eine Rolle, wie sich an der Ausbildung inhaltlicher Profile innerhalb einzelner Töne erkennen lässt (vgl. SCHANZE, *Liedkunst I*, S. 59–76). Die Berufsmeister verzichten in der Regel auf Verwendung fremder Töne. Demgegenüber benutzen von den vielen Handwerker-Dichtern Nürnbergs, die eigene Töne erfinden, viele zusätzlich auch fremde.

2. *Mehrstrophigkeit*. Nach der Annäherung des Sangspruchs ans Minnelied qua Mehrtonigkeit und Kanzonenstrophe durch Walther (s. dazu auch oben → Kapitel IV.1) stellt die Durchsetzung des mehrstrophigen Liedes im 14. Jahrhundert die bedeutendste formale Innovation der Gattungsgeschichte dar. Produktionsseitig gelten für das ‚vollständig realisierte‘ neue Lied zwei Regeln: Es müssen, erstens, mehrere Strophen beisammen stehen, und sie dürfen, zweitens, in einem anderen Lied nicht noch einmal verwendet werden.

Die Durchsetzung des neuen Liedes (‚Barbildung‘) vollzieht sich auf mehreren – unterschiedlich zugänglichen – Ebenen: 1. auf der Aufführungsseite (theoretisch kann hier schon zu Zeiten des Einzelspruchs Mehrstrophiges *ad hoc* gebildet werden), 2. auf der Produktionsseite (dort muss die zweite Regel dem Text nicht zwangsläufig durch feste Verkettung der Strophen eingeschrieben sein, sondern kann auch schlicht durch auktorialen Verzicht auf Wiedergebrauch zur Geltung kommen), 3. in der handschriftlichen Verbreitung (welche die Aufführungs- und Produktionsgegebenheiten nicht schlicht ohne zeitliche Verzögerung und unmittelbar abbildet) und 4. sprachlich in den Bezeichnung für das neue Gebilde (das nicht sogleich *liet*, sondern zunächst *bar/par* genannt wird: *liet* bezeichnet, anders als im späten Minnesang, in der Sangspruchtradition noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch die Einzelstrophe).

Heinrich von Mügeln dichtete nur noch mehrstrophig, wählte in der handschriftlichen Präsentation jedoch das zwischen Ton einerseits und Strophe/Lied andererseits angesiedelte *buch* als Darbietungseinheit. Den anonymen Fremdtex-Wiederverwendern des 14. Jahrhunderts war Mehrstrophigkeit per se Grundlage. Als einer der letzten Berufsmeister könnte der Harder eigene Strophengruppen flexibel verschoben

haben. Sichere Nachweise dafür, dass unfeste Mehrstrophigkeit auch im 15. Jahrhundert Anwendung in der rezenten Produktion und Aufführung fand, fehlen. In der schriftlichen Darbietung der Handschriften wird das Lied jedoch – zumeist mithilfe von Zwischenüberschriften – erst im 15. Jahrhundert zur festen Größe. Die Bezeichnung als ‚Lied‘ setzt sich, in Angleichung an den außerhalb des Meistersanges schon länger üblichen Sprachgebrauch, erst im 16. Jahrhundert durch.

Die ältere Forschung hat das neue Lied lange mit meistersingerischem Verfall, mit Verlust an Prägnanz in Verbindung gebracht und den Übergang zur Mehrstrophigkeit allein produktionsästhetisch modelliert, den impliziten Anspruch des produktionsseitigen Mehraufwandes (Verzicht auf Wiederverwendung) ebenso ignoriert wie den größeren Voraussetzungsreichtum im gesamten kommunikativen und medialen Zusammenhang von Produktion, Distribution und Rezeption. Als Phänomen der komplexeren Gestaltung, Institutionalisierung und Stabilisierung literarischer Kommunikation wird es dagegen bei BALDZUHN (Sangspruch, S. 55–68) konzeptualisiert (vgl. zum ‚Zwischenschritt‘ unfester Mehrstrophigkeit BALDZUHN, ‚Hort‘). Tendenziell erfährt die Gattung mit dem Lied eine Aufwertung, was quantitativ bereits an der vom Publikum geforderten längeren Aufmerksamkeit zu ersehen ist, und damit eine erneute Annäherung an das immer schon mehrstrophige Minnelied. Das ist dann auch bei den – noch nicht ernsthaft diskutierten – Gründen für das Aufkommen des Liedes zu bedenken: Bisher ist allein ins Spiel gebracht worden eine mögliche Konkurrenzsituation zu den Verfassern der im 14. Jahrhundert an Popularität gewinnenden *reden*-Dichtung.

Das neue Lied weist in der Regel eine ungerade Strophenzahl (3, 5, 7 usw.) auf; Suchensinn setzt sich pointiert mit Vierergruppen ab. Statistische Untersuchungen zu Umfang, Verbreitung und thematischer Festlegung fehlen, jedoch scheint man in der Frühzeit Dreier- und Fünfergruppen und längere Strophengruppen vorzugsweise anspruchsvollen geistlichen Inhalts bevorzugt zu haben und für das Thema Liebe/Minne prinzipiell den Dreierbar. Dass der neue Bar mehr Raum als die Einzelstrophe bietet, ist wichtige Voraussetzung für längere weltliche Erzähllieder (etwa mit allegorischem Natureingang wie in der *reden*-Dichtung und einem Text-Ich als auktorialem Erzähler, wie mehrfach bei Muskatblut belegt; vgl. jetzt auch VIEHHAUSER, Treueproben, zu drei anonymen Erzählliedern mit dem Motiv der Treueprobe), die nun häufiger werden, für die Versifikation von Legende (s. die über 70 Strophen der ‚Veronika‘ in Regenbogens Briefweise [RSM <sup>1</sup>Regb/1/535]) und der – den Meistersingern dann so wichtigen – Bibel (s. die 38 Strophen in fünf Liedern der ‚Bibel‘ in Regenbogens Langem Ton [RSM <sup>1</sup>Regb/4/581–585]), überhaupt für die insbesondere bei Beheim (s. o.) und Folz zu beobachtende Verarbeitung längerer schriftlicher Quellen.

Die neue Mehrstrophigkeit ist zudem in über das ‚einfache‘ Meisterlied hinausreichende formgeschichtliche Kontexte zu stellen. Denn sowenig – dies zum einen – das Zurücktreten des Minneliedes im 14. Jahrhundert bedeutungslos für die neue Mehrstrophigkeit gewesen sein kann, sowenig wird für die längere Strophenkette in Spruchtönen, wenngleich es sie schon im 13. Jahrhundert gab (‚Winsbecke‘/‚Winsbe-

ckin', ,Wartburgkrieg', ,Lohengrin', 40 Strophen ,Ave Maria' in Konrads von Würzburg Morgenweise [RSM <sup>1</sup>KonrW/6/100]), das nach Frauenlob zu beobachtende Zurücktreten der Prunkform des Leichs ohne Bedeutung gewesen sein (vgl. den umfangreichen Marienpreis in den 72 Spruchstrophen des ,Tum' Mügelns [STMN. 110–181], zudem STMN., S. 28–32). Zum zweiten sind – an den Rändern gewissermaßen – Sonderformen mitzusehen wie *Reihen* und *Parat*, die um 1460 der Anfang von k auffallend dicht versammelt. Hier konnten Lieder in Tönen, die in Bauform und Melodie vom üblichen oft sich abheben (BRUNNER, Formgeschichte, S. 180 f.), von ihren Autoren durch Besetzung mit einem herausgehobenen Gegenstand und dem Verzicht auf spätere Verwendung noch weitergehend dem Minnelied (und Leich) angenähert, später aber durch Weiterverwendung durch andere Autoren gegen die Autorintention wieder zu einem Spruchton ,degradiert' werden.

Nicht zuletzt verschiebt Mehrstrophigkeit als Normalfall den Spielraum für Besonderes hin zum Komplexeren. Hier haben Zyklen von Liedern ihren systematischen Ausgangspunkt (s. o. Regenbogens ,Bibel', die ,Reformlieder' von Folz) sowie die – beides dann im späteren institutionalisierten Meistergesang gut belegt – Verwendung von mehreren verschiedenen Tönen innerhalb eines Zyklus von Liedern (z. B. RSM <sup>2</sup>Bau/1–150) oder gar in nur einem einzigen Lied (z. B. alle vier ,gekrönten' Töne der Alten Meister).

3. Themenfelder. Wie die formal qua Mehrstrophigkeit erweiterten Spielräume inhaltlich und in den Darstellungsformen neu genutzt wurden, ist kaum untersucht. Überhaupt sind generelle Aussagen zu inhaltlich-thematischen Verschiebungen gegenwärtig kaum zu treffen. Schon immer aufgefallen ist indes, dass Politisches wie Fürstenpreis, Totenklage, Bezüge auf einzelne historisch-politische Ereignisse völlig zurücktreten, ebenso Heischesprüche und das *milte*-Thema. Andererseits findet vieles aus der älteren Spruchdichtung seine Fortsetzung, z. B. Fabel und Rätsel. Geistliches und insbesondere der Marienpreis (SCHROEDER, M. J., Mary-Verse; EDELMANN-GINKEL, Loblied) treten stärker in den Vordergrund. Über den Eigenwert auf Themen ausgerichteter Untersuchungen hinaus (vgl. zu Kosmologie und Astronomie GADE [Wissen], zu Liebe, Ehe und Sexualität SCHULZ [Liebe]) können querschnittartig angelegte Studien prinzipiell auch zur weiteren Binnendifferenzierung des entsprechenden Zeitraums beitragen (vgl. BALDZUHN, Minne, sowie jetzt ROSMER, Geistliche Meisterlieder). Dabei verdient insbesondere poetologisches Sprechen Aufmerksamkeit: einmal, weil es generell an Gewicht gewinnt – es wird nämlich „insgesamt mehr an poetischem Regelwerk in der Dichtung thematisiert als je zuvor“ (KORNRUMPF/WACHINGER, Alment, S. 376; vgl. auch VOLFING, Autopoetische Aussagen) –, zudem speziell im Hinblick auf den späteren Meistergesang, dessen – Vorgänge literarischer Kommunikation und textuelle Gegebenheiten versprachlichende, teils noch heute benutzten – Begriffe, etwa in den Tabulaturen und Protokollen, mehrfach nachweislich nicht erst im Zuge seiner Institutionalisierung in Gesellschaften, sondern bereits zuvor, vielleicht gar schon in einer Spätphase der Sangspruchdichtung, gebildet wurden (vgl. TAYLOR, B., Prolegomena, und TAYLOR, B., Meisterlied, der von „metapoe-

tic antecedents“ und „Vortabulatur“ spricht, sowie BALDZUHN, Feld). Solche Selbstbezüglichkeit kann Geltungsverluste anzeigen. Andererseits führen befremdlich viele poetologische Lieder zu den anonymen Fremdttonverwendern, denen Profilierung auf der Textseite ohnedies wichtiger sein musste als auf der Tonseite (s. o.), und hier dann insbesondere zum Typus des Wettstreitgedichtes, in dem das Sänger-Ich einen fingierten Gegner zum Kräftemessen im literarischen Turnier auffordert, was dann regelmäßig von breiter, tendenziell terminologisierender Herausstellung eigener dichterischer Leistung begleitet wird (reichlich Material bei BARTSCH [Hg.], Meisterlieder, und POYNTER, Poetics). Zumal gemeinsam mit den Strophen aus dem ‚Wartburgkrieg‘-Komplex gelesen, kann den späteren Meistersingern gerade solches Material den Eindruck einer prinzipiell agonalen Prägung der *kunst* ihrer *alten meister* vermittelt und sie dazu angeregt haben, ihre eigene Interaktion in der Singschule dementsprechend auszurichten (vgl. BALDZUHN, Sangspruch, S. 486–491).

So oder so korrespondiert diese ausgeprägte Selbstbezüglichkeit meisterlicher Liedkunst mit Weiterem: mit dem Aufkommen, der Verbreitung und Ausdifferenzierung der Tonnamen, deren Geschichte, obschon man in ihnen nicht weniger als eine historische Wahrnehmung von Formen und Melodien greifen kann, noch zu schreiben ist, dann mit der Zunahme von bisweilen bis in die Entstehungs- und Aufführungssituation der Texte hinein auskunftsfreudigen Liedrubriken, ferner mit in Rubriken wie Liedern sich ausbildender Terminologie zur Erfassung verschiedener Typen von Liedern (z. B. im Eingangsbereich der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘, in dem Leich, Reihen und Barant, d. h. Parat, als Liedtypen genannt werden; dazu kommen in Liedüberschriften noch ‚Hort‘ und ‚Tanz‘, vgl. Marners ‚Prophetentanz‘). Das alles ist Ausdruck einer seit dem 14. Jahrhundert mächtig voranschreitenden konzeptionellen Verschriftlichung der Gattung. Ihr Wandel im 14. und 15. Jahrhundert erscheint damit nicht allein als der einer (soziologischen) Entprofessionalisierung, sondern ebenso als einer der (sprachlichen und literarischen) Professionalisierung.

**Ausg.** ALX.; BARTSCH (Hg.), Meisterlieder; Beheim, Buch von den Wienern (a); BRANDIS, Harder; CRAMER; ELLIS, Early Meisterlieder; FRAUCHIGER, Dresden M 13; GA-S; GILLE/SPR.; GRTE.; KLE-SATSCHKE, Nunnenbeck; KOESTER, Lesch; MAYER; Mönch von Salzburg, Geistliche Lieder; Mönch von Salzburg, Weltliche Lieder; PEP.; PFLUG (Hg.), Suchensinn; POYNTER, Poetics; RUNGE (Hg.), Sangesweisen; SCHULZ, Liebe; SPS.; STMN.; WMS.; WUNDERLE, Sammlung; ZAPF. – **Lit.** BALDZUHN, Feld; BALDZUHN, ‚Hort‘; BALDZUHN, Minne; BALDZUHN, Münchener Meistersinger; BALDZUHN, Sangspruch; BALDZUHN, Streitgedicht; BRUNNER, Alte Meister; BRUNNER, Dichter ohne Werk; BRUNNER, Formgeschichte; BRUNNER, Liebeslied; BRUNNER, Liedtypen um 1400; BRUNNER, Repertorium; EDELMANN-GINKEL, Loblied; GADE, Wissen; HENKEL, Alte Meister; HUSMANN, Aufbau; KORNRUMPF, Mönch; KORNRUMPF, Provenienz; KORNRUMPF/WACHINGER, Alment; NIEMEYER, Kunst- und Rollenverständnis; PETZSCH, Meistersengesangsreform; RETTELBACH, Bilanz; RETTELBACH, Skizze; RETTELBACH, Variation; RÖLL, Lupold Hornburg; ROSMER, Geistliche Meisterlieder; RSM; SCHANZE, Liedkunst; SCHANZE, Meisterlhss.; SCHNELL, B., Medizin; SCHROEDER, M. J., Mary-Verse; STACKMANN, Vorstudien; TAYLOR, B., Meisterlied; TAYLOR, B., Prolegomena; TERVOOREN, Sangspruchdichtung; VIEHHAUSER, Treueproben; VOLFING, Autopoetische Aussagen; VOLFING, Meisterlieder; WACHINGER, Beheim; WACHINGER, Corpusüberlieferung; WACHINGER, Sängerkrieg; WACHINGER, Tönekatolog; WENZEL, F., Meisterschaft.