

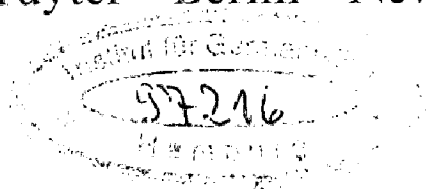
Im Wortfeld des Textes

Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen
von Rede und Schrift im Mittelalter

Herausgegeben von
Gerd Dicke · Manfred Eikelmann
Burkhard Hasebrink

BB6 240

Walter de Gruyter · Berlin · New York



MICHAEL BALDZUHN

Ein Feld formiert sich

Beobachtungen zur poetologischen Begrifflichkeit in den Tabulaturen der Meistersinger

The large number of poetological terms in the Meistersingers' tablatures of the 16th century is not merely due to the contemporary but relatively late increase in terminology. Based on a number of examples (*liet/bar*, *Strophe/gesätz*, *Stollen*, *Abgesang*, *Vers*, *Reim*, *differenz* and *merker*), it is demonstrated that this terminology can be distinguished from an earlier attempt towards more extensive conceptualizations of the texts which were sung and on which the tablatures of the institutionalized Meistergesang had already been based. This earlier attempt goes back to a productive late phase of the Middle High German 'Sangspruchdichtung' of the late 14th century, a phase which was characterized by using tunes not composed by the poet himself. Within the poetics of the 'Nachsänger' ('subsequent singer') the text as such became the centre of attention.

Die folgenden Ausführungen knüpfen an eine These an, die an anderer Stelle eher von kodikologischen wie überlieferungs- und textgeschichtlichen Befunden ausgehend formuliert wurde. Danach kann die Gemark-Interaktion der Meistersinger als ‚Aufführung einer Aufführung‘ verstanden werden, d. h. als Folge einer sehr besonderen Rezeption von Wettstreit- und Fürwurfliedern, die anonyme Fremdtönverwender bereits in einer Spätphase der Sangspruchdichtung nach Frauenlob verfasst haben. In ihnen ist im Rahmen einer ausgiebig ausgebeuteten Turnier- und Wettkampfmotivik auf Schritt und Tritt von Dichten und Singen die Rede und so haben sich dann später die Meistersänger aus diesen Liedern ihre eigenen Vorstellungen von der Kunstpraxis der von ihnen geachteten alten Meister gebildet. Diese versuchten sie nämlich nachzustellen und so an sie anzuschließen.¹ Als Problem dieser These bleibt freilich bestehen, dass die für das Verständnis der Gattungsentwicklung zentralen poetologischen Lieder regelmäßig anonym und erst von den Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts überliefert sind und ihr Bestand nur sehr ungenügend differenziert werden kann.² Die Schreiber der Handschriften teilen

1 Vgl. MICHAEL BALDZUHN: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift, Tübingen 2002 (MTU 120), S. 486-494.

2 Zahlreiche Strophen und Lieder sind besonders aus den Sammlungen von BARTSCH und POYNTER zu beziehen: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Hrsg. von KARL

bekanntlich meist nur den Namen des Tonerfinders mit, in denen ein Lied verfasst ist, aber nicht auch noch den des Textdichters, sofern er, wie es in der Sangspruchdichtung nach Frauenlob weithin geübte Praxis war, als Nachsänger einen fremden Ton heranzog.³ Lässt sich aber die Nachspiel-These nicht vielleicht mit wordhistorischen Befunden aus dem Belegmaterial der Meistersinger-Tabulaturen noch weiter untermauern?⁴ Genauer und zugleich entschiedener

BARTSCH, Stuttgart 1862 (StLV 68) [nachstehend zitiert: BML]; DURWARD SALINE POYNTER: *The Poetics of the early ‚Meistersänger‘ as reflected in the ‚Kolmarer Handschrift‘* (,Cgm, 4997‘). Diss. (masch.) Los Angeles 1965. Als weiteres Findemittel empfehlen sich für die meisten der Meisterliederhandschriften die knappen Inhaltsstichworte zu den Texten in den Bestandstabellen bei FRIEDER SCHANZE: *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs*, 2 Bde., München 1983-84 (MTU 8283), hier Bd. 2, S. 29-137, und das *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts* (RSM).

- 3 Grundlegend zur Praxis des Tönegebrauchs in Sangspruchdichtung, meisterlicher Lieddichtung und Meistergesang GISELA KORNRUMPF/BURGHART WACHINGER: *Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung*. In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von CHRISTOPH CORMEAU, Stuttgart 1979, S. 356-411. Den gattungsgeschichtlichen Hintergrund kennzeichnet in seinen Grundzügen zuverlässig und übersichtlich die Einleitung zum *Repertorium* (RSM, Bd. 1, S. 1-7); vgl. zudem v. a. SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 369-392. Bemerkenswert früh und klar hat KARL STACKMANN die Probleme formuliert: *Die Kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln*. Abt. 1: *Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21*. Hrsg. von KARL STACKMANN, 3 Teilbde., Berlin 1959 (DTM 50-52), hier Teilbd. 1, S. CLVIII. Vgl. speziell zum Liedtyp der Wettkampf-Lieder auch Ders.: *Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln*. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958 (*Probleme der Dichtung* 3), S. 59 mit Anm. 127: STACKMANN spricht hier von zu Zeiten Mügelns bereits „hochmodernen Herausforderungsstrophen“, ohne indes Kriterien angeben zu können, die es erlaubten, dem einzelnen anonym überlieferten Lied im Kontinuum der namenlos überlieferten meisterlichen Liedkunst zwischen Frauenlob und Sachs einen präziseren Platz zuweisen zu können.
- 4 Um die poetologische Begrifflichkeit der Tabulaturen der Meistersinger hat sich als einer der ersten und immer noch grundlegend OTTO PLATE verdient gemacht: *Die Kunstausdrücke der Meistersinger*. In: *Der deutsche Meistersang*. Hrsg. von BERT NAGEL, Darmstadt 1967 (WdF 148), S. 206-263 [zuerst in einer um den Abdruck des Kolmarer *Gemerkbuchs* erweiterten Fassung erschienen in den *Straßburger Studien* 3 (1888), S. 147-224 (*Gemerkbuch*: S. 226-237)]. PLATES Ziel war freilich in erster Linie positivistisch auf die Erhebung des Wortmaterials und eine kommentierende Erläuterung lexikalischer Bedeutungen gerichtet. Über die Meistersinger-Tabulaturen informiert am besten: Adam Puschman: *Gründlicher Bericht des deutschen Meistersanges*. (Die drei Fassungen von 1571, 1584, 1596). Texte in Abbildung mit Anhang und einleitendem Kommentar. Hrsg. und eingeleitet von BRIAN TAYLOR, 2 Bde., Göppingen 1984 (Litterae 84), hier Bd. 1: Einleitung. Nachzutragen ist dazu jetzt: *Die Schulordnung und das Gemerkbuch der Augsburger Meistersinger*. Hrsg. von HORST BRUNNER u. a., Tübingen 1991 (*Studia Augustana* 1). Dass zahlreiche Termini der Tabulaturen bereits in älteren poetologischen Liedern begegnen, ist prinzipiell bekannt: BRIAN TAYLOR: *Der Beitrag des Hans Sachs und seiner Nürnberger Vorgänger zu der Entwicklung der Meistersinger-Tabulatur*. In: *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädti-*

auf das Thema des vorliegenden Tagungsbandes hin formuliert: Stehen die Tabulaturen der Meistersinger vielleicht gar nicht nur für einen einzigen Terminologisierungsschub, sondern für gleich zwei Verdichtungsvorgänge poetologischen Vokabulars, von denen einer bereits im 14. Jahrhundert zu verorten wäre und erst ein zweiter im Umfeld der Tabulaturen selbst? Und wie wären dann diese beiden Schübe in ihrer jeweiligen Eigenart zu kennzeichnen?

Sollten sich an den Tabulaturen der Meistersinger tatsächlich zwei verschiedene Vorgänge plausibel machen lassen, wäre davon nicht nur Gewinn zu erhoffen für die Binnendifferenzierung der Gattungsgeschichte und eine differenziertere Sicht auf meisterliche Lieddichtung poetologischer Valeurs. Es sollten sich, dies im Hinblick auf das Thema des vorliegenden Bandes, auch verschiedene Gründe für Terminologisierungsschübe überhaupt erkennen lassen. Der vorliegende Beitrag bezieht seinen Anstoß damit also nicht nur aus der Rahmenhypothese, Untersuchungen der spezifisch mittelalterlichen ‚Rede vom Text‘ gewährten Einsicht in alteritäre textuelle Praktiken,⁵ sondern auch aus einem in der Konsequenz solcher historischer Perspektivierung liegenden, weiter reichenden Interesse: Wieso wurden denn andere ‚Redeweisen‘ aufgegeben oder haben sie sich gewandelt? Einsinnige Antworten sind hier prinzipiell nicht zu erwarten.⁶ Angesichts des besonderen, über Jahrhunderte reichenden gattungsgeschichtlichen Kontinuums der späten Sangspruchtradition soll indes die Chance nicht ungenutzt bleiben, die Ausgangsfrage der Tagung noch weiter zu dynamisieren und an (wenn auch besonderen) Befunden aufzuzeigen, wie weit man im Einzelfall für eine weitergehende Erklärung des Wandels poetologischer Semantik ausholen muss – zum mindesten in die Gattungssoziologie und -geschichte und das übergreifende Gattungsgefüge, aber auch bis in die Mediengeschichte der Frühen Neuzeit hinein.

scher Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976. Hrsg. von HORST BRUNNER/GERHARD HIRSCHMANN/FRITZ SCHNELBÖGL, Nürnberg 1976 (Nürnberger Forschungen 19), S. 245-274, hier S. 248-250; Ders.: Prolegomena to a history of the Tabulatur of the German Meistersinger from its 15th century metapoetic antecedents to its treatment in Richard Wagner's opera. In: AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 54 (1980), S. 201-219. Eine Übersicht über erhaltene oder zumindest bezugte Tabulaturen bietet TAYLOR, Beitrag (Anm. 4), S. 247-264.

5 Vgl. dazu die Einleitung von GERD DICKE, MANFRED EIKELMANN und BURKHARD HASEBRINK zum vorliegenden Band, S. 1-12.

6 „Wie *semantische Neuerungen* entstehen, ist die traditionelle Zentralfrage der historischen Semantik“ – und so ist das Forschungsfeld, wie der instruktive Überblick von GERD FRITZ deutlich macht, entsprechend differenziert bearbeitet: *Historische Semantik*, Stuttgart, Weimar 1998 (Sammlung Metzler 313), S. 36-85, hier S. 38.

I.

Zur Orientierung über einschlägige Entwicklungsabschnitte sei nachstehend ein Gattungsgeschichte und Wortgeschichte korrelierendes Phasenmodell vorgeschlagen, das sich aus den Entwicklungslinien ergibt, die sich in das Gefüge der Bezeichnungen für das mehrstrophige Lied einerseits und die Einzelstrophe andererseits einzeichnen lassen. Dieses Gefüge eignet sich für einen Periodisierungsrahmen besonders, weil es sich schon dem oberflächlichen Blick als ein offenbar zunächst anders als heute geläufig strukturiertes präsentiert. Beispielsweise impliziert die Belegung des einzelnen Liedbausteins der Strophe mit dem aus dem Griechischen stammenden Wort ‚Strophe‘, wenn man hier ein Bewusstsein für die griechische Wortbedeutung ‚das Wiederkehrende‘ annehmen darf,⁷ das Vorhandensein mehrstrophiger Gebilde als Normalfall dichterischer Produktion sowie eine Bezeichnung für diesen Rahmen, innerhalb dessen da etwas, nämlich eine Strophe, als gleich bleibend überhaupt wiederkehren kann – impliziert also etwa das Zuhandensein von ‚Lied‘ in der heutigen, auf den mehrstrophigen Verbund zielenden Bedeutung. Eben dieses aber wird man im Blick auf den hochmittelalterlichen Minnesang und die Sangspruchdichtung und ihre Ausläufer nicht selbstverständlich erwarten, in deren Umfeld *liet* bekanntlich auch die einzelne Strophe bezeichnet.⁸ Ein zweites Beispiel: Das lateinische *versus* bezeichnet im Spätmittelalter ja durchaus nicht den Vers, sondern die Strophe oder mit den Stollen Teile von ihr, die ja auch mehr als nur einen einzigen Vers umfassen.⁹

Einem Ordnungsversuch nähere ich mich zunächst über die Neidhart- und Minnesang-Handschriften des 14. Jahrhunderts. Insbesondere aus den Rubriken, aber nicht nur aus ihnen, und etwas später dann aus dem Umfeld Oswalds von Wolkenstein etwa, Hugos von Montfort oder dem Liederbuch-Lied lassen sich eine ganze Reihe von Belegen für die Bezeichnung der mehrstrophigen Produktionseinheit als *liet* beibringen.¹⁰ Dazu passt die Beobachtung CRAMERS, nach der die Strophenvarianz im Minnesang überhaupt seit dem 13. Jahrhundert abnimmt.¹¹ Offenbar haben sich in dem Bereich der Produktion von Liebes-

7 Vgl. WOLFGANG SUPPAN: Art. ‚Strophe‘. In: *RL*, Bd. 4 (1984), S. 245-256, hier S. 245; *DWb*, Bd. 20, Sp. 74f.

8 Vgl. LEXER, Bd. 1, Sp. 913f.

9 Vgl. GISELA KORNRUMPF: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: *Cambridger ‚Frauenlob‘-Kolloquium 1986*. Hrsg. von WERNER SCHRÖDER, Berlin 1988 (*Wolfram-Studien* 10), S. 26-50, hier S. 34.

10 Sehr frühe Belege schon aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts liefert das Neidhart-Bruchstück München, BSB, Cgm 5249/26, das z. B. die sechs Strophen des Winterliedes 27 auf Bl. 2^{ra} als *Ein ander liet* ankündigt; weitere Nachweise bei BALDUHN (Anm. 1), S. 128-130.

11 Vgl. THOMAS CRAMER: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. *Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (*Philologische Studien und Quellen* 148), S. 107, 116, 121f.

liedern ‚im weiteren Sinne‘ spätestens im 14. Jahrhundert die Verhältnisse soweit stabilisiert, dass ihre Wahrnehmung weniger von einem Umherschoben variabler Spielmarken geprägt wird als vielmehr von mehr oder minder stabilen mehrstrophigen Einheiten. Sprachlich schlägt sich diese Wahrnehmung strophenübergreifender Einheiten in einer außerhalb der Sangspruchtradition zunehmend stabilen Verwendung von *liet* für das mehrstrophige Lied im neuhochdeutschen Sinne nieder.¹²

Innerhalb der Sangspruchtradition verläuft die Entwicklung anders, da hier ein anderer Umgang mit der Einzelstrophe gepflegt wird. *Liet* für die Einzelstrophe hält sich bedeutend länger. Da die Praxis, mehrstrophige Einheiten aus Einzelstrophen zusammensetzen, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufgegeben wird,¹³ spielt sich keine Wahrnehmung und Bezeichnung des Meisterliedes als *Lied* ein: Hier fehlt der gattungsgeschichtliche Anstoß zur semantischen Verschiebung – mit der Folge, dass *liet* für *Strophe* länger erhalten bleibt und eine gattungsspezifische Bezeichnungspraxis innerhalb der Sangspruchtradition diese von externen Entwicklungen (*liet* für *Lied*) zunehmend abkoppelt. Doch auch die Durchsetzung des mehrstrophigen Meisterliedes lässt die Liederdichter noch nicht von *liet* auf *Lied* umschalten: Es stand nämlich für letzteres noch eine besondere Bezeichnung, *par* (nhd. Bar) zur Verfügung, mit der sich der mehrstrophige Verband belegen ließ, freilich wiederum um den Preis einer schwierigeren Verständigung mit außerhalb der eigenen Gattungstradition stehenden Sprechern. Das kann man etwa daran sehen, dass, wenn Meisterlieder in den Druck gehen und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich werden, in den Titulaturen dieser Drucke nirgends von *par* gesprochen wird.¹⁴ Eine erste Phase semantischer Verschiebungen liegt also bereits im 14. Jahrhundert. In ihr beginnen sich Verwendungsweisen im Umfeld des Minnesangs und seiner Ausläufer von Verwendungsweisen im Umfeld der Sangspruchtradition abzusetzen.

In der zweiten Phase, die zeitlich die der institutionellen Regulierung des Meistergesangs seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert vorausliegenden Jahrzehnte umfasst, vermitteln die Quellen ein vielschichtiges Bild. Wo vor allem

12 Unter den wenigen *liet*-Belegen in *Des Minnesangs Frühling* findet sich demgegenüber nicht einer, wo der Singular zweifelsfrei das mehrstrophige Lied bezeichnen würde; vgl. 5,20, 48,19, 51,28, 92,9, 117,25, 164,11, 177,23, 195,32 (*Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben von KARL LACHMANN u. a. bearb. von HUGO MOSER/HELMUT TERVOOREN, I: Texte, 38., erneut revidierte Aufl., Stuttgart 1988).

13 Vgl. zum Barbildungsprozess, in dessen Verlauf sich Mehrstrophigkeit als obligates Formmerkmal durchsetzt, BURGHART WACHINGER: Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung. In: *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von LUDGER GRENZMANN/HUBERT HERKOMMER/ DIETER WUTTKE, Göttingen 1987, S. 193-207; SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 76-86, sowie die in Anm. 1 genannte Untersuchung.

14 Vgl. die Druckbibliographie im RSM, Bd. 1, S. 319-508.

extensiv schriftlich gesammelt wird, ohne dass neben den ausladenden Sammelbemühungen eine ebenso ausladende zeitgenössische Aufführungspraxis sichtbar würde, finden sich in den Rubriken der Liederhandschriften zuhauf *liet*-Belege für die Einzelstrophe. Hier wird also ein älterer Zustand bewahrt. In größerer Nähe zur zeitgenössischen Liedproduktion hingegen, also etwa beim Nürnberger Meistersinger Hans Folz, trifft man demgegenüber auf ein bunteres Nebeneinander. Belegt sind bei ihm *par*, aber auch *gedreyt lid* oder sogar *lit* für *Lied*, andernorts auch hybride Formen wie *bar liedlein*.¹⁵ Ein Berufsmeister in der Tradition der Sangspruchdichtung, aber mit wachem Blick für die rezente Situation und mit ausgeprägtem Typenbewusstsein wie Michel Beheim kann sich ebenfalls auch *liet* für *Lied* gestatten, also an die Praxis aus dem Umfeld des späten Minnesangs anschließen – sofern im entsprechenden Lied irgendwie von Liebe die Rede ist.¹⁶ Eine zweite Phase bietet also ein bunteres Bild, weil einerseits schriftliche Sammelunternehmungen eine bereits ältere Verwendungsweise konservieren, andererseits in der zeitgenössischen produktiveren Praxis der Autoren sich Altes und Neues vielfältig mischen.

Bereinigt werden diese bunteren Verhältnisse erst auf einer nächsten, der dritten Etappe. Die Bedeutung des Hans Sachs für die Einrichtung und Durchsetzung des regulierten Meistersanges kann bekanntlich kaum überschätzt werden. Er hat sie auch in wortgeschichtlicher Hinsicht. 1517/18 belegt er im Autographen des Berliner Ms. germ. quart 414 die Einzelstrophe konsequent mit *liet* und tritt damit als Systematiker hervor. Es schlägt sich hier, in den Jahrzehnten um 1500, die einsetzende Institutionalisierung des Meistersanges nieder: Die Nürnberger Gemark-Protokolle werden noch bis ins 17. Jahrhundert hinein an dieser Sachs'schen Vorgabe festhalten, auf *par* für (Meister-)Lied in ihren Protokollen erst mit dem beginnenden 17. Jahrhundert verzichten.¹⁷ Die dritte Etappe sehe ich also im unmittelbaren Umfeld einer ersten Regulierungsphase, im zeitlichen Umfeld der Institutionalisierung, der schulmäßigen Ausbildung des Meistersanges. Hier richtet man sich nun gezielter an Altem aus und versucht, es vereinheitlichend zu konservieren.

-
- 15 Die Meisterlieder des Hans Folz aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566 mit Ergänzungen aus anderen Quellen. Hrsg. von AUGUST L. MAYER, Berlin 1908 (DTM 12); vgl. die Überschriften vor den Liedern Nr. 1 (vor V. 183 u. 365) und Nr. 10 für *par*, Nr. 2 für *gedreyt lid* und Nr. 18 für *lit* sowie RSM zu ¹KonrW/8/5 für das um 1500 in der Meisterliederhandschrift h benutzte *bar liedlein* vor einem in Konrads von Würzburg Blauem Ton verfassten Lied.
- 16 Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften. Hrsg. von HANS GILLE/INGEBORG SPRIEWALD, 3 Bde., Berlin 1968-72 (DTM 60, 64, 65); vgl. die Beischrift vor Nr. 59 in der Kurzen Weise.
- 17 Das Gemarkbüchlein des Hans Sachs (1555-1561) nebst einem Anhang: Die Nürnberger Meistersinger-Protokolle von 1595-1605. Hrsg. von KARL DRESCHER, Halle a. S. 1898 (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 149-152); Nürnberger Meistersinger-Protokolle von 1575-1689. Hrsg. von KARL DRESCHER, 2 Bde., Stuttgart 1897 (StLV 213/214).

Noch weitergehende Homogenisierungstendenzen kennzeichnen schließlich eine weitere Phase, die sich etwa seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ansetzen lässt und namentlich mit dem Breslauer Meistersinger Adam Puschman verbindet. Die Ausrichtung am Überkommenen wird jetzt aufgegeben. Spezielle, an die exklusive Gemeinschaft der Meistersinger gebundene Wortverwendungen überleben daher diese Phase nicht mehr. Denn Adam Puschman versucht mit seinem zuerst 1571 gedruckten *Gründlichen Bericht des deutschen Meistergesangs* Ordnung in die Begrifflichkeit der Tabulaturen zu bringen. Er gibt *par* – sicher Folge seiner Ansprache einer breiteren Öffentlichkeit mithilfe des Buchdrucks – als Spezialbegriff der Meistersinger auf und verwendet nur mehr *Lied* im heute geläufigen Sinn. Folglich kann er die einzelne Strophe nicht mehr als *liet* bezeichnen. Konsequenterweise benutzt er für diese daher *gesätz*.¹⁸ Damit ist nun auch innerhalb des Meistergesangs an jenen Wortgebrauch angeschlossen, den dann Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* voraussetzt: *Lied* einerseits, *gesätz* andererseits. *Die worte vnd Syllaben in gewisse gesetze zu dringen / vnd verse zue schreiben / ist das allerwenigste was in einem Poeten zue suchen ist*, kann man dort zunächst noch lesen,¹⁹ und gegen Ende seiner Poetik, wenn Opitz auf die pindarischen Oden und ihrem dreiteiligen Aufbau aus Epode, Strophe und Antistrophe zu sprechen kommt, erscheint dann auch – zunächst noch in griechischen Lettern gesetzt – die Bezeichnung der einzelnen Strophe als *Strophe*, die sich von hieraus durchsetzen wird.²⁰

Mit dem bis hierher vorgeschlagenen Rahmenmodell zur Periodisierung ist nachstehend an ausgewählte weitere Befunde heranzutreten, um sie im Hinblick auf jene zwei Etappen, in denen Terminologisierungsschübe zu vermuten sind, genauer in den Blick zu bringen.

18 *Gesetz* für *Strophe* lässt sich in der Überlieferung des meisterlichen Liedes bereits in den 1428 niedergeschriebenen Beischriften zu RSM ¹KonrW/7/502c nachweisen, setzt sich aber im engeren Umfeld meisterlicher Liedkunst zunächst nicht durch, da dort vorwiegend *liet* benutzt wird. Für die weitere Vorgeschichte von *gesetz* bleiben die Belege bei BMZ (Bd. II,2, S. 345b) wie im LEXER (Bd. 1, Sp. 911) noch auszuwerten.

19 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Nach der Edition von WILHELM BRAUNE neu hrsg. von RICHARD ALEWYN, Tübingen ²1966 (Neudrucke deutscher Literaturwerke, N. F. 8), S. 10f.

20 Vgl. ebd. S. 46-53. Eingang ins germanistische Fachvokabular verschafft der Bezeichnung JACOB GRIMM, der 1811 seinen eigenen Sprachgebrauch noch explizieren muss: „Ich werde der Bequemlichkeit wegen die bekanntesten Namen gebrauchen, und die beiden ersten [Bestandteile der Kanzonenstrophe, M. B.]: Stollen, den dritten den Abgesang nennen, das Ganze aber Strophe.“ (JACOB GRIMM: Über den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811, S. 43f.). Zu *Strophe* wird dort S. 44, Anm. 31 angemerkt: „Strophe, als etwas Wiederkehrendes, (*versus*) ist zwar hier uneigentlich und würde sich eher für den Begriff unseres Stollen passen. Indessen das Wort: *Gesätz*, würde ungewohnt, und *Lied* ganz verwirrend seyn“.

II.

Zunächst ist noch einmal auf das bereits erwähnte *par* als Bezeichnung für den mehrstrophigen Verbund einzugehen. Seine Vorgeschichte erhellt das literarische Klima, dem neue Bezeichnungen entwachsen, ganz entscheidend. Als Bezeichnung für mehrstrophige Verbände lässt sich *par* in den Rubriken der Meisterliederhandschriften zuerst im Cgm 351 nachweisen und damit bereits in einer Phase, die noch vor der schulmäßigen Verfestigung des Meistergesangs liegt.²¹ Im Rahmen des oben skizzierten Modells ist folglich für dieses Wort eine ältere, ins 14. Jahrhundert zurückweisende Vorgeschichte zu erwarten. Für diese finden sich tatsächlich Indizien: Heinrich von Mügeln kennt und benutzt in seiner lateinischen *Ungarnchronik* eine *Paratwyse* Regenbogens.²² Und um 1350 qualifiziert das Verb *paraten* in Lupold Hornburgs drei Strophen *Von allen singern* eine herausstechende dichterische Leistung Neidharts:

*HEr reimar – der wart nie so wërt,
der siner ler nach vert.
her walthers done hûr als vërt
vor valschem lûte sich wol wert.
her Nithart parat also wol, sam fundelt der von Esschenbach.* 5

*Von wirzeburg Cunrad, din swërt
der kunste nieman hert;
du gie nie musen vm den hërt.
min zunge des nit meines swert,
Daz der Boppe, der Marner sint auch an ir kunste mindert swach.* 10

*Der regenboge den vrouwenlop bestunt gelicher wer.
Von Suneburg, [der] erenbot, Bruder wernher
sungen geschlehtes rëht.
Nv rûch ich grober guten weg, daz ich bin vngerechtes slëcht.
Got selber hot mit schlechten worten vns die lere gëben,* 15

*wie daz wir strëben noch dem ewigen lëben.
Gesanges frunt, ey, merkent ëben,
wie daz der meister schlechten sang gevinet hat mit worten gæben!
her reymar sang wol, waz her wolt, baz dann der tuesch in notte ie sprach.*²³

21 RSM ¹ReiZw/1/511a: *in fraw ern don stet aber ein par her nach geschriben*; RSM ¹Regb/4/605a: *ein par in des regenpogen longen don stet her nach*. Zur gattungsgeschichtlichen Verortung des Cgm 351 (Meisterliederhandschrift m) vgl. SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 87-94.

22 Vgl. RSM ¹HeiMü/410.

23 RSM ¹Hornb/1-3, Str. 1. The poems of Lupold Hornburg. Hrsg. von CLAIR HAYDEN BELL/ERWIN GUDDE, Berkeley, Los Angeles 1945, S. 255-257 (mit ausführlichem Kommentar). Text und Übersetzung hier nach der überaus akribische Studie von WALTER RÖLL: *Lupold Hornburg von Rothenburg, „Herr Reinmar ...“: Frauenlob und Frauenlob-Nachfolge im 14. Jahrhundert*. In: *Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters*. Hrsg. von HORST BRUNNER, Wiesbaden 2004 (Imagines

Das Verb *paraten* in V. 5 ist Neubildung auf der Grundlage eines gut belegten älteren Substantivs *parat*, das „etwas in irgendeiner Hinsicht ‚Kunstvolles‘“ bezeichnet,²⁴ stellt also Neidhart als Produzent solcher Kunststücke heraus. Was dieses ‚Kunstvolle‘ sei, erweist der Kontext: In den zwei unmittelbar vorangehenden Versen wird Walther von der Vogelweide als Tondichter gepriesen (V. 3f.), unmittelbar danach Wolfram von Eschenbach – nicht zufällig wiederum mit einer, diesmal freilich von Frauenlob übernommenen, Neubildung (*fundelt*) – hinsichtlich seiner ausgefallenen, gesuchten Wortvielfalt.²⁵ ‚Vielfalt‘ kennzeichnet also dieses Kunstvolle, und zwar näherhin eine Vielfalt, die offenbar in einem Zwischenbereich angesiedelt werden muss, der zur einen Seite hin nicht einfach Tönevielfalt, zur anderen Seite hin nicht einfach Wortvielfalt meint.

‚Vielfalt‘ firmiert noch ein Jahrhundert später in der Argumentation von Hans Folz um die Ausrichtung der Nürnberger Kunstpraxis in der Frage des Tönegebrauchs als zentrale Kategorie.²⁶ Für die Fremdtönverwender des 14. Jahrhunderts, die keine eigenen Töne schaffen, sondern sich der Töne prominenterer Sangspruchdichter bedienen, bedurfte ihre eigene Produktion gerade in

medii aevi 17), S. 251-281, hier S. 254f.; „Herr Reinmar – keiner, der dem von ihm Gelehrten nacheifert, hat es je so weit gebracht wie er. Herrn Walthers Tönen (kann sich) heute wie eh und je vor falschem Klang bewahren [!]. Herr Neidhart ficht (mit Worten; verziert?, hält sich?) ebenso gut, wie der von Eschenbach stilistisch einfallreich ist (?), Fund über Fund zusammengebracht hat). – Konrad von Würzburg, das Schwert deiner Kunst macht niemand schartig; du bist niemals (andern Dichtern) stehend um den Herd geschlichen. Meine Zunge spricht keinen Meineid, (wenn ich sage,) dass auch Boppe (und) der Marnier in ihrer Kunst durchaus nicht unvermögend sind. – Regenbogen hat Frauenlob mit gleichen Waffen standgehalten. (Friedrich) von Sonnenburg, (der) Ehrenbote (und) Bruder Wernher haben schlechthin richtig gesungen/gedichtet. Jetzt mache ich Stümper gut(gebahnten) Weg rau, weil ich auf fehlerhafte Weise glatt bin. Gott selbst hat uns mit klaren Worten die Lehre gegeben, wie wir nach dem ewigen Leben streben (können). Freunde des Gesanges, gebt acht, wie der Meister schlichten Gesang mit passenden Worten veredelt hat! Herr Reinmar hat, was er wollte, gut gesungen, besser als jemals ein Deutscher zu einer Melodie Worte gefunden hat.“

- 24 HORST BRUNNER: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1975 (MTU 54), S. 160, Anm. 306. Vgl. auch CHRISTOPH PETZSCH: Parat-(Barant-) Weise, Bar und Barform. Eine terminologische Studie. In: Archiv für Musikwissenschaft 28 (1971), S. 33-43, hier S. 38, und zuletzt RÖLL (Anm. 23), S. 275.
- 25 Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von HELMUTH THOMAS hrsg. von KARL STACKMANN/KARL BERTAU, Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, F. 3, Nr. 119/120) [nachstehend zitiert: GA], XIII,6, V. 7; vgl. RÖLL (Anm. 23), S. 270f.
- 26 Folz (Anm. 15), Nr. 89-94; vgl. MICHAEL BALDZUHN: Ein meisterliches Streitgedicht. Zum poetologischen Horizont der Lieder Nr. 89-94 des Hans Folz. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hrsg. von CYRIL EDWARDS/ERNST HELLGARDT/NORBERT H. OTT, Tübingen 1996, S. 227-243.

diesem Punkt der Rechtfertigung.²⁷ Hornburg tritt mit seinen drei Strophen in Marners Langem Ton genau in diesem Umfeld²⁸ als Nachsänger auf, um in dieser Frage programmatisch Position zu beziehen. Zum einen setzt er sich nicht von den alten Meistern ab, sondern sucht ausdrücklich den Anschluss an die Gattungstradition, die er in Form ihrer physischen Vertreter gegenwärtig macht. Das geschieht einmal, indem er – durchsichtig interessegeleitet – den ‚eintönigen‘ Reinmar von Zweter an die Spitze seines Katalogs stellt: *HEr reimar, der wart nie so wêrt, der siner ler nach vert* (V. 1f.). Zum zweiten rühmt er dessen Leistung statt der Form nach in inhaltlicher Hinsicht (*ler*). Und zum dritten verklammert er eine Anspielung auf seine eigene Person formal mit Hilfe von Schüttelreimen auf das Engste mit den letzten Namen in den Versen 12-14 am Ende des Katalogs:

*Von Suneburg, [der] erenbot, Bruder wernher
sungen geschlehtes rëht.*

*Nv rûch ich grober guten weg, daz ich bin vngerechtes slëcht.*²⁹

Die an auffälligster Stelle – in der ersten Strophe, direkt am Ende des Katalogs, unmittelbar bevor *Got selber* (V. 15) zur Sprache kommt – eingesetzten Schüttelreime müssen zugleich als zentraler Hinweis auf die den ganzen Text charakterisierende Reimpraxis verstanden werden. Die von Hornburg eingesetzten Reime erscheinen nämlich nur scheinbar ‚eintönig‘, sind in Wirklichkeit aber sehr vielfältig. Es handelt sich um rührende Reime aus Homonymen, deren differenzierendes Verständnis eine ausgeprägte kognitive Anteilnahme des Zuhörers voraussetzt: Er muss sie während des Liedvortrags selbst als kunstreich gesetzte Homonyme erst aufdecken. Damit aber setzt Hornburg ein konstitutives Element der Poetik der Nachsänger in Reime um³⁰ – den Einbezug des Publikums, das von Hornburg als *gesanges friunt* mit dem Imperativ *merkent* (V. 13f.) programmatisch eingebunden wird. Es ist Sache des Rezipienten, hinter formal auf den ersten Blick einfältigeren, relativ schlichteren, nämlich nicht mit einem neuen Ton aufwartenden Produkten im Rückgriff auf sein Expertenwissen den vielfältigen Kunstreichtum aufzudecken. Schon Frauenlob setzt sich in einer Strophe im Kurzen Ton expressis verbis mit solch einem Expertenpublikum ausdrücklich auseinander, das ihm unter Verweis auf die literarische Tradition eigene künstlerische Leistung absprechen und einem

27 Zum Bewusstsein von Tonauteurschaft unter den Sangspruchdichtern KORN RUMPF/WACHINGER (Anm. 2), S. 380f.

28 Weitere Hinweise dazu bei RÖLL (Anm. 23).

29 Vgl. RÖLL (Anm. 23), S. 278f., der auch die Verständnisprobleme detailliert erörtert, die gerade diese Verse bereiten.

30 Die Reimpraxis Hornburgs hebt auch RÖLL ([Anm. 23], S. 262f.) im Anschluss an ältere Forschung ganz zu Recht hervor. Ihr programmatischer Hintergrund wird freilich nicht erfasst. Deshalb bleiben RÖLLs Funktionsbestimmungen in diesem Punkt (vgl. S. 277: „Nachweis seiner [...] Kunstfertigkeit“) wie auch für die Spitzenstellung Reinmars von Zweter und für seine Kennzeichnung durch Hornburg allein unter inhaltlich-thematischem Aspekt blass.

vermeintlichen Meister *Erewin* zusprechen will.³¹ Die Nachsänger haben in einem solchen literarisch gebildeten Publikum freilich weniger einen Gegner als einen konstitutiven Partner ihrer Kunststücke gesehen. Hornburg prunkt vor seinem Publikum nicht durch Tönereichtum, sondern intellektualisiert quasi den Rezeptionsprozess, fordert gesteigerte Aufmerksamkeit und genauere Kenntnisse ein. Dem entspricht auf der Textoberfläche der Bezug auf die literarische Tradition im *meister*-Katalog. Auf ein prominentes Genre solcher durchgreifenden Bezugnahme auf literarische Tradition, die Frauenlob-Regenbogen-Streitgedichte der Fremdtonverwender, in denen das Text-Ich in der Rolle des angesehenen *meisters* selbst auftritt, verweist uns Hornburg in V. 11 seiner Programmstrophe bereits selbst (*Der regenboge den vrouwenlop bestunt gelicher wer*).³² Für einen dieser Texte, den *Krieg von Würzburg*, ist die Entstehung im unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Umfeld Hornburgs zu erwägen.³³

Wieso es gerade die Dichtung Neidharts ist, an die Hornburg seine poetologische Programmatik anknüpft, darauf lässt sich keine einfache Antwort geben. Neidhart nimmt eigentlich in der Sangspruchtradition keine prominente Rolle ein: Die Meistersinger zählen ihn späterhin durchaus nicht zu ihren zwölf Meistern.³⁴ Eine Ausnahme bildet lediglich Hans Folz, der ihn – ein Jahrhundert später in seinen ‚Reformstrophen‘ – in seiner Qualität als produktiver Tonfinder rühmt. Das widerspricht nun aber gerade der die Qualität formaler Meisterschaft differenzierenden, sie gerade auf die Texte statt die Melodien fokussierenden Position Hornburgs.

Die Lösung des Problems dürfte im Bereich der produktiven Rezeption des Neidhartschen Minnesangs zu finden sein, d. h. bei den Pseudo-Neidharten. Sie pflegten – freilich nicht innerhalb der Sangspruchdichtung, sondern im Rahmen der tendenziell prestigeträchtigeren Gattung des Minnesangs – eine den Nachsängern verwandte Praxis, in dem sie eine ältere *kunst* produktiv und u. a. durch Ergänzung älterer Lieder mit neuen Strophen fortsetzten. Wie aber nun genau diese Praxis zu Lupolds Zeiten ausgesehen hat und was Lupold davon bekannt gewesen sein konnte, ist eine offene Frage. Ihre Beantwortung setzt nicht weniger als eine zeitliche Schichtung des umfangreichen Neidhart-Korpus voraus.³⁵

31 Vgl. GA (Anm. 25), XIII,5.

32 Vgl. BURGHART WACHINGER: *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München 1973 (MTU 42), S. 280-298.

33 Vgl. REINHOLD SCHRÖDER: Art. ‚Der Krieg von Würzburg‘. In: ²VL, Bd. 5 (1985), Sp. 381f.; WACHINGER (Anm. 32), S. 287f.

34 Vgl. HORST BRUNNER: Neidhart bei den Meistersingern. In: *ZfdA* 114 (1985), S. 241-254.

35 Vgl. zusammenfassend SIEGFRIED BEYSCHLAG: Art. ‚Neidhart und Neidhartianer‘. In: ²VL, Bd. 6 (1987), Sp. 871-893. Die Maßstäbe der älteren Forschung, mit denen sie echtes (‚Neidhart‘) von unechtem Gut (‚Ps.-Neidhart‘) schied, hat vor allem GÜNTHER SCHWEIKLE kritisch beleuchtet (Neidhart, Stuttgart 1990 [Sammlung Metzler 253], S. 32-40) und einen resignierenden Schluss gezogen: Es gäbe „keine zulänglichen

Hornburgs Erfindung und semantische Aufladung des Verbums *paraten* hat der Bezeichnung des mehrstrophigen Meisterliedes als *par* aus mhd. *parat* kaum ganz allein den Weg gebahnt – aber am Weg mitgebaut hat sie ganz sicher. Im Umfeld der frühen *meister*-Nachfolge noch des 14. Jahrhunderts war das mehrstrophige Meisterlied mit *par* als ein in formaler Hinsicht anspruchsvolleres Kunststück von größerer formaler Vielfalt gekennzeichnet, freilich nicht in gewohnter Weise im Hinblick auf Tonaufschreibung, sondern im Hinblick auf seinen Strophenreichtum, der, ganz wie Hornburgs Homonyme, ‚zwischen Wort und Ton‘ zu verorten ist. Denn systematisch betrachtet kommt das neue Ideal des Meisterliedes ja nicht einfach durch die Addition einzelner Strophen zur mehrstrophigen Gruppe zustande, sondern erst dann, wenn zugleich auf den Einsatz der einmal in ein Lied eingebauten Strophe an anderer Stelle verzichtet wird. Damit werden gegenüber der Praxis der älteren Sangspruchdichter, Einzelstrophen wie Spielmarken einmal hier und einmal dort einzusetzen, im Meisterlied die Strophen regelrecht ‚verbraucht‘. Seine Produktion ist also in gewisser Weise durchaus dem Erfinden eines neuen Tons vergleichbar, da sie sich ebenfalls mit einem formal gesteigerten Gestaltungsaufwand verbindet.³⁶

III.

Für die Hauptbestandteile der einzelnen Strophe eines Meisterliedes, die dem Schema der Kanzonenstrophe folgen, stehen heute, ins germanistische Fachvokabular von JACOB GRIMM eingeführt,³⁷ die Bezeichnungen *Stollen*, *Aufgesang* und *Abgesang* zu Gebote. In den Handschriften, insbesondere denen mit Melodieaufzeichnung, werden diese Bestandteile seit Anfang des 14. Jahrhunderts abgesetzt, so dass sie auch für das Auge des Lesers Wirklichkeit gewinnen, und gelegentlich durch die dem Lateinischen entnommenen Beischriften

Methoden [...], über den Überlieferungsstatus des Mittelalters hinauszukommen“ (S. X). Die Überlieferung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ist jetzt durch FRANZ JOSEF HOLZNAGEL gut erschlossen: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*. Tübingen, Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32), hier S. 281-435.

36 In einer Übergangsphase freilich werden zwar mehrstrophige Gruppen gebildet, bleiben die einzelnen Strophen aber für eine Verwendung in anderen Gruppen noch frei. Vgl. die oben Anm. 13 genannten Forschungsbeiträge.

37 Vgl. für *Stollen* und *Abgesang* oben Anm. 20 sowie für *Aufgesang* GRIMM (Anm. 20), S. 44, Anm. 31 „*Aufgesang* für *Stoll* [...] wäre eine sehr passende Benennung und entspräche dem *Abgesang*.“ GRIMM verweist für *Aufgesang* auf BERNHARD JOSEPH DOCEN: *Ueber den Unterschied und die gegenseitigen Verhältnisse der Minne- und Meistersänger. Ein Beitrag zur Charakteristik der früheren Zeitalter der Deutschen Poesie*. In: *Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst* 1 (1809), S. 73-125 u. 445-490, hier S. 93, Anm. 11. Dort werden „einig[e] Meistergesäng[e] von 1515“, die diese Beischrift trügen, leider ohne Quelle genannt. Überdies geht aus dem Kontext hervor, dass DOCEN mit dem Wort den *Eingangsstollen* meint.

versus für die Stollen und *repeticio* für den Abgesang gekennzeichnet.³⁸ *Stoll(en)* ist den Schreibern der *Kolmarer Liederhandschrift* (k) in ihren Beischriften, also in der Vorphase der Regulierung der Gattung, aber ganz vertraut.³⁹ Die Verwendung dürfte weit älter sein: ‚Stütze/Pfeiler, auf der/dem etwas errichtet wird‘, ist eine bereits dem klassischen Mittelhochdeutschen geläufige Bedeutung des Wortes.⁴⁰ Einer der frühesten Belege für den Übertrag auf die Kanzonenstrophe führt in die Sangspruchdichtung und dort in genau jenes Umfeld, dem Hornburgs Programstrophe entstammt, nämlich auf ein mehrstrophiges Bar-Kunststück eines Fremdttonverwenders. Es ist zudem in einem in seiner Reimvielfalt unübertroffenen Ton eines der vorbildlichen Meister schlechthin verfasst, der auch in den erwähnten Wettstreitgedichten eine herausragende Stellung einnimmt, im Goldenen Ton Frauenlobs, dessen Überlieferung in den Meisterliederhandschriften relativ viele poetologisch ausgerichtete Strophen versammelt.⁴¹ Dass *stollen* eben die Sache meint, steht hier ganz außer Frage, da der Text den Aufbau des von ihm verwendeten Tons detailliert bespricht:

*Die heubetrimen teilet,
wie ir sie wolt behalten,
ston ie die stollen mitten.
hie einer wirt bewiset,
und der sin nit verstat.* 5

*Kund ich es recht bescheiden,
so würd min crantz geblümet.
da- von, ir mercker, leret,
von erst die zehen schribet,
ver- nempt absteig dabi:* 10

*I, der erst, bint den dritten,
der ander siben rümet,
der drit den ersten heilet,
schon vir den nünden tribet,
der fünft tut sehs becleiden, 15
der sechst den achten eret,
fron siben zweier walten,
der acht zum fünfften gat,*

Abgesang:		Aufgesang:
V. 1	=	V. 3
V. 2	=	V. 7
V. 3	=	V. 1
V. 4	=	V. 9
V. 5	=	V. 6
V. 6	=	V. 8
V. 7	=	V. 2
V. 8	=	V. 5

38 Vgl. KORNRUMPF (Anm. 9), S. 34.

39 Die *Kolmarer Liederhandschrift* der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abbildung hrsg. von ULRICH MÜLLER/Franz VIKTOR SPECHTLER/HORST BRUNNER, Göppingen 1976 (Litterae 35); vgl. *der ander stoll* Bl. 28^v, Bl. 30^{ra}, Bl. 31^{ra}, Bl. 236^{ra}, Bl. 632^{ra}; *alz der stoll* Bl. 492^{rb}; *der dryt stol* Bl. 790^{rb}; *stol* Bl. 43^{ra}; *der ander stoll alz vor* Bl. 136^{ra}; *der drit stoll alz die ersten zwey* Bl. 244^{rb}; *furbas aber ein stoll als vor* Bl. 512^{ra}; *Alz der erst stol* Bl. 541^{ra}; *aber .ij. stollen alz vor* Bl. 552^{rb}; *der dryt stol* Bl. 680^{ra}; *der drit stol* Bl. 721^{ra}; *der dryt stoll* Bl. 736^{ra}; *alz der stoll* Bl. 785^{rb}.

40 LEXER, Bd. 2, Sp. 1209f.

41 Vgl. RSM ¹Frau/9/501, 516, 519-521 u. 523.

<i>wol nün den virden spiset.</i>		V. 9	=	V. 4
<i>vol- len zwei zehen si.</i> ⁴²	20	V. 10	=	V. 10

Das Reimschema der ganzen Strophe lautet: abcde | fghik | cgaifhbedk. Der Abgesang flicht sich also nachträglich in die Endreime der beiden Stollen ein. Indem der Textdichter diese Struktur *expressis verbis* offenlegt, will er der Gottesmutter einen Kranz flechten, aber auch sich selbst bekrönen, denn er endet in Str. 5:

geczieret ist din krantz.
nu hilf, daz ich in trage,
*du maget ußherwelt.*⁴³

Indem der Text selbst diesen Kranz bildet, wird er der Wahrnehmung des Rezipienten von der Reihe seiner Reime her und im Vollzug ihrer Aneinanderreihung und Verflechtung angeboten. Da Textautorschaft den Fremdtonverwendern ein gewichtigeres Kriterium künstlerischer Leistung als Tonautorschaft war, ist es nur konsequent, dass den Nachsängern besonders die Reime wichtig werden – und Frauenlobs Goldener Ton im besonderen, da dessen Endreime über den ganzen Aufgesang scheinbar reim- und kunstlos daherkommen und erst der Abgesang sie aufzugreifen beginnt. Das kam der Poetik des scheinbar Kunstlosen entgegen, die auf die spezielle Machart der Texte verwies und die kognitive Eigenleistung des Publikums, die das obige Beispiel sogar in einer Apostrophe ausdrücklich einfordert (V. 10), stärker beanspruchte.⁴⁴

42 Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Tl. 1: Einleitungen, Texte. Unter Mitarb. von THOMAS RIEBE/CHRISTOPH FASBENDER hrsg. von JENS HAUSTEIN/KARL STACKMANN, Göttingen 2000 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, F. 3, Nr. 232) [nachstehend zitiert: GA-S], XII,210, Str. 4 (RSM ¹Frau/9/520a,4); die Übersetzung nach: Gedichte 1300-1500. Nach Handschriften und Frühdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von EVA KIEPE/HANSJÜRGEN KIEPE, München 1972 (Epochen der deutschen Lyrik 2), S. 308f.: „Ihr sollt die Endreime so aufteilen, wie ihr sie festhalten wollt, die Stollen[reime] stehen [nämlich] immer zwischen [den anderen]. Hier wird einer unterwiesen, der das nicht versteht; könnte ich es richtig darstellen, so würde mein Kranz mit Blumen geschmückt. Deshalb lernt, ihr Merker: Schreibt zuerst die zehn [Stollenreime], hört [dann] den Abgesang mit dem Blick darauf an! I., der erste [*Abgesangvers*], bindet den dritten [*Stollenvers*], der zweite [*Abgesangvers*] rühmt Sieben [*den 7. Stollenvers*], der dritte heilt den ersten, Vier treibt in schöner Weise den neunten, der fünfte bekleidet Sechs, der sechste ehrt den achten, als Herrschafft [?] walten die Siebenen der Zweien, der achte geht zum fünften, Neun speist den vierten – zwei[mal] zehn soll vollständig sein [?].“ – Ein weiteres mit poetologischem Vokabular – darunter in Str. 1, V. 17 *stollen* – ausgestattetes ‚Ton-Lob‘, das dem Aspiston Konrads von Würzburg gilt, überliefert bereits um 1430 die Meisterliederhandschrift b; vgl. den Abdruck der ersten Strophe aus RSM ¹KonrW/5/508 bei TAYLOR, Prolegomena (Anm. 4), S. 204.

43 GA-S (Anm. 42), XII,210, Str. 5, V. 17-20; „Dein Kranz ist geschmückt – nun hilf, daß ich ihn trage, du auserwählte Jungfrau!“ (KIEPE/KIEPE [Anm. 42], S. 309).

44 Die Ansprache der *merker* als Schreibende in V. 9 unterstreicht den Anspruch auf kognitive Steigerung der Rezeptionsleistung durch einen für die Publikumsseite schon bei-

Weder Lienhard Nunnenbeck, der Hans Sachs mit dem Meistergesang bekannt gemacht hat, noch der junge Sachs selbst benutzen in ihren poetologischen Liedern das Wort *stoll(en)*.⁴⁵ Hans Folz verwendet es lediglich einmal, dringt damit aber in Nürnberg nicht durch.⁴⁶ Im etwas älteren Nürnberger *Urschulzettel* von 1500/1510 erscheint die Bezeichnung noch nicht.⁴⁷ Erst mit Hans Sachs ändern sich die Verhältnisse im Meistergesang – vielleicht auch deshalb, weil ihr bedeutendster Vertreter das oben im Auszug zitierte Lied im Goldenen Ton Frauenlobs inzwischen selbst kennen gelernt hatte: Sachs nahm es nämlich 1517/18 in seine erste Meisterliedersammlung auf.⁴⁸ (Unbekannt blieb ihm hingegen jenes noch ins 14. Jahrhundert zu setzende, allein in ktradierte Dreierbar im Langen Ton Frauenlobs, in dem die Stollen als *abgesetzt* bezeichnet werden und das damit ein älteres und v. a. durchaus vielfältiger ansetzendes Bezeichnungsbemühen mit teils noch offenen Ergebnissen anzeigt.)⁴⁹ Die Nürnberger Tabulatur von 1540/60 bietet dann *stollen* und etwas später z. B. die Kolmarer Tabulatur von 1549 ebenfalls.⁵⁰

Bereits dem letzten Textbeispiel ist ebenfalls zu entnehmen, dass der Abgesang als dritter Baustein der Kanzonenstrophe zunächst anders angesprochen wurde: Er wird in V. 10 als *absteig* erfasst. In den mhd. Wörterbüchern finden sich weder zum ‚Auf-‘ noch zum ‚Abgesang‘ entsprechende Einträge. In einer ganzen Reihe von Beischriften in der *Kolmarer Liederhandschrift* hingegen wird der Abgesang als *die steig* bezeichnet.⁵¹ In den Tabulaturen er-

nahe provokant imaginierten Medienwechsel.

- 45 EVA KLESATSCHKE: Lienhard Nunnenbeck: Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen, Göppingen 1984 (GAG 363), S. 313-316; FRANCES H. ELLIS: The Early Meisterlieder of Hans Sachs, Bloomington 1974, S. 147-184.
- 46 Folz (Anm. 15), Nr. 93, V. 100. Folz könnte seinen Sprachgebrauch an dieser Stelle einem älteren Kontakt zum Hauptredaktor der Kolmarer Liederhandschrift, Nestler von Speyer, verdanken; vgl. BALDZUHN (Anm. 26), S. 242, Anm. 29.
- 47 Vgl. den Abdruck bei TAYLOR, Beitrag (Anm. 4), S. 273f.
- 48 Vgl. RSM ¹Frau/9/520b. Zur Sachs'schen Meisterliederhandschrift q ausführlich SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 114-131.
- 49 *Zwei abgesetzt man haben sol, ein steig alsô* (BML [Anm. 2], Nr. 24 [RSM ¹Frau/2/544], V. 45; „Zwei Stollen braucht man, und einen Abgesang“; vgl. zur Datierung SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 81.
- 50 Die Tabulatur von 1540/60 benutze ich nach der Faksimile-Ausgabe: Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs. Reprintausgabe nach dem Autograph von 1560 des Stadtarchivs Zwickau von Hans Sachs mit einer Einführung von REINHARD HAHN, Köln, Wien 1986 (Literatur und Leben, N. F. 27), hier Bl. [118]^r-[121]^r; zur Kolmarer Tabulatur vgl. Anm. 4.
- 51 Vgl. Kolmarer Liederhandschrift (Anm. 39), Bl. 28^v, 30^{ra}, 30^{rb}, 30^{va}, 43^{rb}, 94^{ra}, 236^{ra}, 241^{ra}, 492^{rb}, 512^{ra}, 552^{ra}, 632^{ra}, 680^{ra}, 721^{ra}, 736^{ra}, 756^{ra}: [*die*] *stey/steyg/steyge*, [*die*] *steig*. Die Beischriften wurden meistens nachträglich und bei der Melodienotation angebracht. Dass mit dem Femininum *steig* der melodisch überleitende Steg gemeint sein könnte, wird insbesondere durch die Belege auf Bl. 30 ausgeschlossen, die sich statt dessen am Rande des Textes befinden: Sie sollen dem Leser dort den Überblick über den komplizierten Bau des Frauenlob zugeschriebenen Überzarten Tons

scheint dieses *steic/steige* nicht mehr, statt dessen das sicher vom Verb ‚absingen/zu Ende singen‘ abgeleitete *abgesang*.⁵² Auch dazu könnten wiederum poetologische Strophen wie die obenstehende – vgl. *also wil ich betüeten / die stollen im absingen*⁵³ – das Vorbild geliefert haben. Hier hatten die Meistersinger demnach Entscheidungsspielraum. Indem sie *abgesang* statt *steic* wählen,⁵⁴ ist der Akzent auf ihre eigene Aufführungspraxis, den möglichst fehlerfreien Liedvortrag in der Gemerk-Interaktion, den Vorgang des Heruntersingens verschoben.

Welche Bildvorstellungen mit den Bezeichnungen *stollen* und *steic* an die Struktur der Strophe herangetragen werden, lässt sich beim schlechten Erschließungsstand des Nachsänger-Korpus nicht mit Sicherheit sagen. Das mhd. starke Femininum *steige* verweist auf die Vorstellung einer steilen Straße, einer steilen Anhöhe.⁵⁵ GRIMM leitete aus ‚Stollen‘ ab, „das ganze Gesätz“ ruhe oder säße „gleichsam auf zweien Füßen“. ⁵⁶ So reizvoll es wäre, hier das Bild von der Strophe als Haus auszumalen und im Verweis auf den gelehrten Anspruch der Sangspruchdichter und ihrer Nachfolger eine Verbindung zum ubiquitären Bild der Wissenschaft als Gebäude⁵⁷ zu schlagen: Dies könnte doch zu sehr von der abstrahierenden Aufsicht auf das statisch wahrgenommene Textprodukt gedacht sein. Eine dynamischere Vorstellung wäre die des Weges, der mit dem Textvortrag durch die zwei Pfosten der Stollen hindurch in Richtung einer Anhöhe besritten wird. Das Bild vom ‚Weg der Dichtung‘ wurde den meisterlichen Lieddichtern wahrscheinlich durch Frauenlobs Selbstbrümmung vermittelt, ist

erhellen. Vgl. für *steig* = ‚Abgesang‘ auch BML (Anm. 2), Nr. 24 (RSM ¹Frau/2/544), V. 45. Das ganze Bar dürfte noch ins 14. Jahrhundert gehören; vgl. SCHANZE (Anm. 2), Bd. 1, S. 81.

52 Vgl. z. B. Nürnberg 1540/60: *Generalregister* (Anm. 50), Bl. [118]^v; Kolmar 1546: BRIAN TAYLOR: Die verschollene Straßburger Meistersinger-Tabulatur von 1494 und eine bisher übersehene Kolmarer Tabulatur von 1546 im cgm 4997. In: *ZfdA* 105 (1976), S. 304-310, hier S. 306; Kolmar 1549: PLATE, *Gemerkbuch* (Anm. 4), S. 227; Steyr 1562: FRANZ STREINZ: Die Singschule in Iglau und ihre Beziehungen zum allgemeinen deutschen Meistersang. Mit einem Beitrag von G. BECKING: Musikkritische Bewertung eines Iglauer Meisterliedes, München 1958 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Historisch-philologische Reihe 2), S. 87.

53 GA-S (Anm. 42), XII,210, V. 36f.

54 So auch schon Hans Folz (Anm. 15) in Nr. 93, V. 103; für das dem *abgesang* vermutlich nachgebildete ‚Aufgesang‘ vgl. oben Anm. 37.

55 LEXER, Bd. 2, Sp. 1160f.

56 GRIMM (Anm. 20), S. 44, Anm. 31.

57 Vgl. FRIEDRICH PAULSEN: Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht, Bd. 1, 3., erw. Aufl. hrsg. und in einem Anhang fortgesetzt von RUDOLF LEHMANN, Leipzig 1919, S. 15, Anm. 1; HELMUT PUFF: *Von dem schlüssel aller Künsten / nemblich der Grammatica*. Deutsch im lateinischen Grammatikunterricht 1480-1560, Tübingen, Basel 1995 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 70), S. 13-17.

ihnen jedenfalls recht geläufig und noch Sachs und Nunnenbeck bekannt.⁵⁸ Vielleicht sollte die Vorstellung aufgebaut werden, auf den zwei Pfosten der Stollen würde noch etwas aufgerichtet, oder durch die beiden Stollenpfosten hindurch würde mit dem Aufgesang ein steiler Weg erklommen.

IV.

Die Verwendungsgeschichte von *versus/reim* kann im Rahmen dieses Beitrags nicht in der erforderlichen Detailliertheit dargelegt werden. Nachstehend nur eine Beobachtung zur Position Adam Puschmans, die es erlaubt, den Ansatz einer letzten Stufe des oben vorgeschlagenen Phasenmodells weiter zu untermauern. In den vor Puschman belegten Tabulaturen kommt *versus* schlicht nicht vor. Auch im Vorfeld der Tabulaturen habe ich es bisher nur einmal bei Hans Folz finden können, der hier wiederum, wie schon bei *stoll*, nicht repräsentativ erscheint und nicht durchdringt (*weis, wort, fers seint gebunden*).⁵⁹ Der Breslauer Meistersinger benutzt in seiner ersten Ausgabe des *Gründlichen Berichts* von 1571 an exponierten Stellen die Doppelformel ‚Verse oder Reime‘.⁶⁰ Er erscheint damit wiederum, wie schon bei *liet/par*, auf gelehrten Ausgleich bedacht. Zugleich wird deutlich, dass die Sache ‚Vers‘ auch als *Reim* bezeichnet werden kann. Daran lässt Puschman selbst an anderen Stellen,⁶¹ aber auch die etwa die Steyerer Tabulatur Lorenz Wessels von 1562, die später der Iglauer zugrunde gelegt wurde, keinen Zweifel, wenn dort festgestellt wird, es fänden sich *wenig thön, die 14 silben in einem reimen bringen*.⁶² Der Strophenbestandteil *Vers* scheint damit weniger als autonomes Gebilde im Rahmen eines abstrakten Strophenchemas, sondern vielmehr zuerst von seiner Bindung her, also gleichsam ‚von hinten‘ wahrgenommen worden zu sein. Genauso beginnt

58 Vgl. GA (Anm. 25), V,115, V. 12 (dazu SABINE OBERMAIER: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in *Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995 [Hermaea, N. F. 75], S. 325, Anm. 156); Nunnenbeck (Anm. 45), Nr. 46, Str. 1, V. 21; Sachs (Anm. 45), Nr. 33, V. 24 u. 34, V. 3. Schon Hornburg (siehe oben V. 14) kennt das Bild: vgl. RÖLL (Anm. 23), S. 278f. Weitere Belege etwa BML (Anm. 2), Nr. 42 (RSM ¹Frau/7/510), V. 18f. (*und füere in uf die strâzen, / Dâ man der künste adel vint*); Nr. 47 (¹Frau/5/511a), V. 22 (*gesanges pfat*); Nr. 83 (¹Regb/4/539), V. 15 (*uf meisterlicher strâz*); Nr. 84 (¹Regb/4/579), V. 65 (*uf der künste strâz*); Nr. 151 (¹Ehrb/1/507), V. 5 (*uf der künste ban*); Nr. 200 (¹KonrW/6/ 508b), V. 57 (*uf künste richer strâze*).

59 Folz (Anm. 15), Nr. 90, V. 106; „Melodie, Text, Verse sind verbunden“.

60 So im Untertitel auf dem Titelblatt des *Gründlichen Berichts* von 1571 (Anm. 4), Bd. 2, Bl. A1^r: *Vnd wie die art vnd eigenschafft der Versen oder Reimen / Thön vnd Lieder zu erkennen sey*; zudem in der Überschrift zum ersten Traktat *Von eigenschafft der Versen oder Reymen / so zum Meistergesang gehören* (Bl. 1^r).

61 Z. B. ebd. Bl. B1^r: *Die stumpffe Reymen / müssen an der zal gerade Sillaben haben / wo nicht ein Pauß oder klingender Schlag Reymen vor her geht*.

62 STREINZ (Anm. 52), S. 88; „wenige Töne mit einem Vers, der 14 Silben enthält“.

übrigens Hans Folz einen Entwurf zu einem Reimpaargedicht: in dem er sich zunächst die Reimworte untereinander notiert, die dann nach vorne hin zu vollständigen Versen aufgefüllt werden müssen.⁶³

Kurz fassen muss ich mich schließlich im Hinblick auf die Vielzahl der Bezeichnungen, die nun gerade auf verschiedene Arten von Reimen beziehungsweise jene Fehler zielen, die man beim Reimen begehen konnte. Allein angesichts des Nürnberger *Schuelzetels* von 1540/60 wäre hier an einem guten Dutzend verschiedener Belegstellen anzusetzen. Dass die Tabulaturen besonders auf diesem Feld Textstrukturen versprachlichen, kann nach dem bis hierher Ausgeführten nicht überraschen: einmal, weil die Bezeichnung *reim* eben auch den Vers mit abdeckt, unter ihr etwa auch falsche Silbenzahlen erfasst werden, vor allem aber, weil den Reimen ja bereits die spezielle Aufmerksamkeit der Fremdtonverwender gegolten hatte, die damit als Textkünstler ihr Legitimationsdefizit als Tonkünstler aufgefangen und sich in der Folge verstärkt den textuellen Qualitäten ihrer Produkte zugewandt haben.

Nur mit einem Beispiel sei versucht, auch für diesen Bereich plausibel zu machen, dass bei aller gerade hier scheinbar besonders ausgeprägten Kontinuität Wissenstraditionen keineswegs kontinuierlich durchlaufen. Die aus dem Lateinischen entlehnte Bezeichnung *differentia* zieht den besonderen Unmut Puschmans auf sich:

*Ein differentz vernempt aus folgenden Exempeln / Als wenn einer sünge / Sanctus Paulus schreib / für Sanctus Paulus schrieb / Oder / Der Hirt damals die Schaff hin treib / für / Der Hirt damals die Schaff hin trieb. Diß klügeln möchte man auch wol vnterlassen / Jch kan es auch nicht für strefflich vrtheilen.*⁶⁴

Ähnlich beklagt Lorenz Wessel in seinem Entwurf einer Steyerer Tabulatur, es gäbe *vil tichter mercker vnd Singer [...] von denen es nicht recht ver standen wirt.*⁶⁵ Man ist sich im 16. Jahrhundert nicht einig, welcher Fehler denn hier eigentlich bezeichnet werden soll. Das liegt wohl daran, dass *differentia* zunächst einmal einen gelehrten Sachverhalt aus dem Kontext der Schöpfungslehre und Astronomie bezeichnet hat. Darauf deutet schon ein Spruch Heinrichs von Mügeln, der bereits mit *underscheit* übersetzt (V. 6-10):

*o former aller dinge,
mit underscheit du hast
in dines herzen ringe
der elementen last* 10
*getichtet und getirmet ...*⁶⁶

63 Vgl. MAYERS Einleitung in die Folz-Ausgabe (Anm. 15), S. IX u. XVI.

64 *Gründlicher Bericht* von 1571 (Anm. 4), Bd. 2, Bl. 8^r.

65 Zit. nach TAYLOR, *Gründlicher Bericht* (Anm. 4), Bd. 1, S. 29.

66 Heinrich von Mügeln (Anm. 3), Teilbd. 2, Spr. 350, V. 7-11; Übersetzungsvorschlag: „O du Gestalter allen Seins, unterscheidend (d. h. trennend/mit Abstand voneinander?, Mannigfaltigkeit erzeugend?, auf verschiedene Weise?) hast du in der Umfassung deines Herzens die Masse der Elemente durchgestaltet und alles an seinen Ort gestellt.“

Ein Neunerbar aus k im Langen Ton des Marner stellt die *Septem artes liberales* sehr ausführlich vor und hält für die Astronomie fest: *Astronomya din reginer vnd diffenencze scheyt den rang* (RSM ¹Marn/7/535a).⁶⁷ Das allein in k überlieferte Dreierbar RSM ¹Frau/9/523 im Goldenen Ton Frauenlobs nennt wiederum die *Septem artes* als Voraussetzung rechter Meisterschaft und bringt *differentz* in Verbindung mit der Astronomie (V. 9-18):

daz sin die künste syben /
 die han den hochsten grunt 10
 Und loyca verpfante
 ir meinsterliches gunne /
 sie kan yn wol bescheren /
 waz ire [Hs. iren] synne cliben /
 astronomyen wegen / 15
 daz czentrum verhore /
 ein schone differentz
 als sie der meister fant //-
 [Textausfall]⁶⁸

Zu Beginn der dritten Strophe (V. 41-43) rückt die Bezeichnung aber auch bereits in den engeren Zusammenhang der Rede von den Text- und Liedqualitäten *ton, wis vnd materie*:

Sjng ich den hochsten grale /
 bing ton wis vnd materie /
 ich ding ein differentze ...⁶⁹

POYNTER bringt in der Einleitung zu seiner reichhaltigen Zusammenstellung poetologischer Strophen aus k nicht nur zahlreiche weitere Belege, in denen *differentz* „probably belongs to the art of poetry in a narrow sense“, ohne dass sie das, was damit bezeichnet werden sollte, entscheidend erhellen.⁷⁰ Hingewiesen wurde von ihm auch bereits auf den bemerkenswerten Umstand, dass diese Texte durchgehend eine positive Qualität der *kunst* bezeichnen, wogegen die Tabulaturen unter *diffrenz* dann einen Fehler verstehen.⁷¹ Diese Umbe-

67 Zit. nach dem Abdruck bei POYNTER (Anm. 2), S. 342-351, hier S. 350, V. 154.

68 Zit. nach POYNTER (Anm. 2), S. 217-219, hier S. 217; Übersetzungsvorschlag: „Dabei handelt es sich um die *Septem artes liberales*: Sie bieten das alles übertreffende Fundament. Die Logik gab ihre meisterliche Erlaubnis als Pfand. Sie ist in der Lage, ihnen (denen, die meisterlich dichten wollen) richtig zuzuteilen, was ihr Kunstverstand (dann) gedeihen lässt. Von Seiten der Astronomie her sollst du das Zentrum prüfen. Eine feine *differentz*, so wie sie der *meister* aufgefunden hat ...“

69 Übersetzungsvorschlag: „Wenn ich den kostbaren Gral besinge, (und klopfend) Ton, Melodie und *materia* heraustreibe, setze ich eine *differentze* fest.“

70 POYNTER (Anm. 2), S. 63-67, zit. S. 66; vgl. überdies LEONARD KOESTER: Albrecht Lesch. Ein Münchner Meistersinger des 15. Jahrhunderts. Diss. München 1933, Schloss Birkeneck 1937, S. 112, V. 12: *diffrenz jr kron mit wuonn auff gat* (RSM ¹Lesch/6/6, spät und einzig in der *Wiltener Handschrift* überliefert).

71 POYNTER (Anm. 2), S. 67.

wertung, die gelehrte Herkunft wie die fehlende Spezifikation haben jenen inhomogenen Wortgebrauch bewirkt, den Wessel und Puschman beklagen. Wenn Puschman die Praxis, Liedvorträge und Texte mit Hilfe von Tabulaturen mehrfach ausdrücklich an die alten Meister anbindet, die es ebenso gehalten hätten, wird nicht erst er „metapoetic antecedents“⁷² wie die oben zitierten im Sinn gehabt haben. Die Verwendungsgeschichte von *differentz* hingegen unterläuft diese Legitimation durch Identität gerade.

V.

Die Eigenarten der verschiedenen Verdichtungsschübe des poetologischen Vokabulars in der Sangspruchtradition nach Frauenlob lassen sich schließlich vom Zentralbegriff der *merker* ausgehend noch einmal ganz kurz zusammenfassend in den Blick bringen. Diese stehen von alters her, sprich vom Minnesang her, zunächst dem Minnepaar feindlich gegenüber, durchaus aber noch nicht besonders aufmerksam auch dem Sangspruchdichter oder gar Fremdtönverwender. Die alten *merkære* werden bekanntlich seit dem 14. Jahrhundert immer häufiger – und etwa beim Mönch von Salzburg dann durchweg – von den *klaffern* abgelöst.⁷³ Wohin aber sind erstere eigentlich entschwunden? Ich bin mir sicher, dass die alten *merkære* in die späte Sangspruchtradition nach Frauenlob abgewandert sind, der das *merken* zu einem konstitutiven Grundzug ihrer Poetik geworden ist, weil ihren Wortkunstwerken eine intellektuell gesteigerte Rezeption wichtig war – sowohl in ihrer Eigenart eher als Text- denn Tonkunst, deren Qualität man mit neuen Bildern (*stollen*, *steig*) einzufangen versuchte, als auch hinsichtlich ihrer Verarbeitung einer sehr präsenten literarischen Tradition, die man dem Publikum in den fingierten Streitgedichten bildhaft vor Augen gestellt hat.

Von hier aus sind die *merker* dann freilich weitergezogen, ins Gemerk der Meistersinger nämlich. Denen blieben von den komplexen Bildvorstellungen der Nachsänger indes nur noch die Rahmen, da sie auf dieses späthöfische, enge Zusammenspiel von Autor und Publikum im Vortrag hauptsächlich schriftlich vermittelt und ohne eine durchgreifende Kontinuität auf der Rezipientenseite Zugriff hatten. Die Meistersinger freilich waren dankbar, überhaupt eine durch Alter und Herkommen geadelte Kunstpraxis, der ihr hochliterarisiertes Expertenpublikum verloren gegangen war, für ihre eigenen Zwecke zur literarischen Identitätsbildung unter obrigkeitsstaatlichen Bedingungen heranziehen zu können: Sie versuchten diese Kunstpraxis getreu nach-

72 So TAYLOR, Prolegomena (Anm. 4), schon im Titel des Beitrags. An anderer Stelle spricht er von „Vortabulaturen“ (TAYLOR, Beitrag [Anm. 4], S. 248). Beide Bezeichnungen sind missverständlich, weil teleologisch angelegt.

73 Vgl. zuletzt: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von CHRISTOPH MÄRZ, Tübingen 1999 (MTU 114), S. 381.

zuzeichnen, ohne doch zu ahnen, dass sie sich von dieser alten *kunst* wiederum ein sehr eigenes Bild entworfen hatten.