

I. Einleitung

Die anonymen Dichter des frühen Meistersgesangs im 14. und 15. Jahrhundert erstellten, soweit bekannt, keine expliziten Regelpoetiken, anders als die Meistersinger des 16. Jahrhunderts, deren Tabulaturen uns über die Prinzipien ihres Dichtens unterrichten. Ausführliche und weitreichende Überlegungen zur poetologischen Terminologie der Meistersinger vor 1500 sind erst dem australischen Mediävisten Brian Taylor zu verdanken.¹ Seine Arbeiten beleuchten, wie das meisterliche Bar als ‚poetologische Urkunde‘ auftreten kann, wenn es metapoetische Inhalte formuliert. In seinen ›Prolegomena to a History of the Tabulatur of the German Meistersinger‹ prägt er den Begriff der ‚Vortabulatur‘, um die frappierend hohe Anzahl technischer Termini zu bezeichnen, „that occur in Meisterlieder of the 15th century, Meisterlieder that in most cases belong in a special category of metapoetry“.² Aus den vor dem Nachweis einer Tabulatur überlieferten Begrifflichkeiten in diesen Texten lasse sich eine Regelmäßigkeit des meisterlichen Dichtens ableiten. Alle ihm in den Meisterliederhandschriften begegnenden metapoetischen Ausdrücke benennt und erläutert er in der Absicht, ihre semantische Ambiguität und Wandelbarkeit zu verdeutlichen. Dadurch erweitert er den Blick auf das Vokabular erheblich gegenüber der Untersuchung Otto Plates (1888), die lediglich Tabulaturen aus dem 16. und 17. Jahrhundert auswertete.³ Taylor beschließt seine Analysen der Metapoesie, indem er auf die Tabulatur zu sprechen kommt: „Now that the existence of the Vortabulatur has been established, the question must inevitably be asked: ‚When does the Tabulatur as such appear on the scene?‘“⁴ Als früheste existierende Tabulatur galt lange der ›Nürnberger Schulzettel‹ von 1540,⁵ bis ein tabulaturähnliches Dokument entdeckt wurde, das auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert, der so genannte ›Urschulzettel‹.⁶ Obwohl die Frage nach dem Ursprung der ersten Tabulatur naheliegt und Taylor plausibel für einen Zusammenhang zwischen der verschollenen, nur sekundär bezeugten Straßburger Tabulatur von 1494 und der Kolmarer Tabulatur Georg Wickrams von 1546 argumentiert, bestehen keine Nachweise dafür, dass Tabulaturen vor 1500 existierten.⁷

Dennoch liegt den Forschungsthesen zur Entstehung ästhetischer Prinzipien des Meistersgesangs eine Argumentation *ex silentio* für eine unbekannte, nicht überlieferte erste Ta-

1 Vgl. B. Taylor 1976a, 1976b, 1980, 2007.

2 B. Taylor 1980, S. 203.

3 Vgl. Plate 1888.

4 B. Taylor 1980, S. 209.

5 Erstabdruck des Nürnberger Schulzettels bei Genée 1894, erneut abgedruckt bei Hahn 1986. Den überlieferten Band stellte Hans Sachs erst 1560 her, datierte aber den ›Schulzettel‹ auf das Jahr 1540.

6 Der ›Urschulzettel‹ steht neben einer Reihe von meisterlichen Baren im Cgm 6249/13, Bl. 8rv, einem kleinen Heft aus dem Nürnberger Raum, das Taylor dem Umfeld von Hans Folz zuspricht. Vgl. B. Taylor 1976b, S. 273 f., Schanze, Bd. 1 1983, S. 221. Erstmals gedruckt wurde der ›Urschulzettel‹ von Hartmann 1894, S. 101 f.

7 Zur Straßburger Tabulatur vgl. B. Taylor 1976c. Selbst keine Tabulatur, spielte auch der Stiftungsbrief der Freiburger Meistersingergesellschaft aus dem Jahr 1513 bei diesen Überlegungen eine Rolle. Vgl. Schreiber 1827.

bulatur im 15. Jahrhundert zugrunde. Die vorliegende Studie ersetzt diese Argumentationslogik durch Textanalysen des tatsächlich Überlieferten. Das Dokument ‚erste Tabulatur‘ als Regelwerk meistersingerlicher Praxis soll vor seiner erstmaligen Überlieferung nicht theoretisch rekonstruiert oder wiederaufgefunden, das heißt nicht als vorhanden gesetzt werden. Stattdessen wird immer primär von den überlieferten Texten und den in ihnen zum Ausdruck kommenden Konventionen des Dichtens ausgegangen. Die Grundannahme der Arbeit besteht darin, dass die Bare selbst der Ort sind, an dem das dichterische Selbstverständnis der frühen Meistersinger zuerst sichtbar wird. Das Bar ist maßgebend a) nur unter gänzlicher Berücksichtigung seiner vorliegenden Gestalt, und b) abhängig von seinen potentiellen performativen Umsetzungen. Die Zuschreibung des Maßgebendseins für poetologische Gedichte negiert die Vorstellung einer abstrakten Norm *a priori*, die im Gedicht versifiziert wird, aber auch die einer abstrakten Norm, die aus dem Gedicht herausdestilliert wird. An ihre Stelle tritt das Gedicht selbst.

Als Basis einer Poetologie des frühen anonymen Meistergesangs werden Bare betrachtet, die zwischen ca. 1350 und 1520 entstanden.⁸ Poetologische Strophen repräsentieren nur einen Bruchteil der Überlieferung, zugleich aber sind sie zwischen ca. 1430 und um 1700 in allen Meisterliederhandschriften auffindbar. Die Kriterien, nach denen poetologische Bare für das Korpus ausgewählt wurden, lehnen sich an die Kategorien Sabine Obermaiers an, die herausgearbeitet hat, wie sich vormoderne ‚Dichtung über Dichtung‘ für ein besseres Verständnis einer impliziten Poetik fruchtbar machen lässt.⁹ Die Besonderheit von Obermaiers Ansatz besteht darin, dass sie die Thematisierungsform, in der die Gedichte über das Dichten reflektieren, zentral berücksichtigt. Die Darstellungsart des Dichtens über das Dichten könne Liedinhalte nach der Unmittelbarkeit ihres poetologischen Aussagewerts kategorisieren. Anstelle des Ersteindrucks, das etwas zur Thematik ausgesagt wird, entstünden so Direktheitsgrade, die sich stärker an der Darstellungsform im Gedicht orientierten.¹⁰

Die von Obermaier in der Sangspruchdichtung identifizierten Topoi, Termini und Themen dichterischer Selbstreflexivität sollten im frühen Meistergesang immerhin partiell auftreten, da er sich ausdrücklich in das Traditionsgefüge der Sangspruchdichtung stellt und zu ihr sowohl in konsekutivem wie referentiellen Verhältnis steht. Welche Kriterien ein Text erfüllen muss, um poetologisch genannt werden zu können, wurde vorab im Rekurs auf Traditionsstränge, bekannte Topoi und bestehende Forschungsansätze heuristisch festgelegt. Ausgangspunkte dafür sind Texte,

- die das Dichten und Singen als spezifische Expertise des Berufsdichters thematisieren.
- die das Traditionsbewusstsein der Dichtkunst in direkter Referenz auf vorangegangene Dichter behandeln.
- die sich dezidiert mit Kunst, Kunstterminologie und den *artes* auseinandersetzen. Dabei spielt besonders der Begriff der *meisterschaft* bzw. des *meisters* eine Rolle.

8 Die zeitliche Einteilung des Meistergesangs folgt Brunner/ Wachinger: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts (RSM), Bd. 1 1994, S. 1–11.

9 Vgl. Obermaier 1995, bes. S. 16–24 u. 277–362.

10 Vgl. Obermaier 1999, S. 18.

- deren Inhalt oder besondere Verfasstheit eine beginnende meistersingerliche Reinstitutionalisierung des Dichtens vermuten lässt (poetologisches Fachvokabular, dichtende Dilettanten, die Ausformung spezieller Liedtypen).
- die sich in Metaphern und Allegorien einer Bildlichkeit bedienen, die traditionell mit dem Dichten und Singen verknüpft ist (Singvögel, Dichter als Handwerker).

Die untersuchten meisterlichen Bäre wurden aus den Handschriften neu ediert. In jedem Untersuchungskapitel stehen eine oder mehrere Neueditionen oder Ersteditionen im Mittelpunkt. Als editorisch besonders relevante Faktoren lassen sich eine ausgeprägte Varianz, die Mehrstrophigkeit und die Präfiguration des Textes durch den (althergebrachten) Ton festhalten. Die in Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts überlieferte Dichtung ist semioral konzeptioniert und aus einem Prozess aus Aufführung, Verschriftung bzw. Verschriftlichung, Wiederaufführung und erneuter Niederschrift hervorgegangen. Obwohl sie ohne die Medialität ihrer Aufführungssituation überliefert wurde, konstituiert sich die sangbare Lyrik zu einem Gutteil aus dieser heraus. Die relative Unhintergebarkeit einer aufführungssituativen Rekonstruktion führt zu der Überlegung, wie sich Ebenen von Performativität in der Edition ausdrücken lassen, um der Vortragsdimension der Texte dennoch Raum zu gewähren.¹¹ Zum einen erscheint es hier geboten, neben der Buchedition auch digitale Editionsconzepte mitzudenken. Zum anderen vollziehen gerade die poetologischen Bäre im frühen Meistergesang performative Akte auf der Textebene, weil sie dort in selbstreflexiven Äußerungen eine Gattungspoetologie in Umlauf setzen, die außerhalb der Dichtung nicht explizit formuliert wird. Das Ziel der Studie ist es, den frühen Meistergesang zunächst über zeitgemäße Editionen zugänglicher zu machen, ihn darüber hinaus besser zu durchdringen, auf anwendbare Kategorien zu bringen und als Abschnitt des Meistergesangs mit eigenständigen poetologischen Thematisierungsformen zu profilieren. Maßgaben des Dichtens in diesen Texten auszumachen, ordnet dem frühen Meistergesang überdies positive Werturteile zu, die seine Literarizität und Ästhetizität anerkennen.

1. Werke ohne Dichter. Der anonyme Meistergesang zwischen 1350 und 1520

Viele Teilgebiete mediävistischer Forschung haben konträre Ansätze hervorgebracht, die einander gegenübergestellt und diskutiert werden können. In der jüngeren Sangspruchtradition des 14. und 15. Jahrhunderts, insbesondere im frühen Meistergesang, sind eher noch grundlegende Forschungsergebnisse zu erbringen. Die Verfestigung eines hochmittelalterlichen Kanons verbunden mit der Epigonalisierung spätmittelalterlicher Literatur erschwerte im 19. Jahrhundert eine gleichrangige oder wenigstens vorurteilslose Betrachtung des Meis-

¹¹ Performativität verwende ich entsprechend den Gepflogenheiten „in der Sprachphilosophie und Linguistik sowie in den kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen als Schlüsselbegriff für den Vollzugscharakter kommunikativer Handlungen und den Inszenierungscharakter sozialer Praktiken“. Barton/ Nöcker 2015, S. 408. Ihren Differenzcharakter gegenüber der ‚Performanz‘ bezieht Performativität aus der sprechakttheoretischen Wirksamkeit, aber mehr noch aus einer gegebenen Reziprozität mit der Aufführungssituation, da diese auf den Text zurückwirken kann. S. überdies die Handhabung der aufführungsbezogenen Begrifflichkeiten für den Sangspruch bei Wenzel 2019.

tergesangs.¹² Infolge der biologistischen literarhistorischen Modelle nahm er „die Rolle des absoluten Tiefpunkts in der Geschichte der älteren deutschen Literatur, wenn nicht sogar in der Geschichte der deutschen Literatur überhaupt“¹³ ein, was eine unzureichende Editionsgrundlage nach sich zog. Jede Form von Meistergesangsforschung setzt bis heute in der Regel Quellenarbeit voraus.

Die Bare wurden zwar mit Beginn der mediävistischen Germanistik im Kontext der Sangspruchtradition verortet, im gleichen Arbeitsgang aber abgewertet und mehr als unbedeutendes Nachspiel der ‚klassischen‘ Dichtung denn als selbstständige literarische Gattung behandelt. Bernhard Joseph Docen beispielsweise fällt 1807 in einer Abhandlung in den ›Beyträgen‹ Johann Christoph von Aretins vernichtende Urteile über die Meisterlieder des Cgm 351:

Da durchgängig der poetische Werth dieser Lieder von keiner Erheblichkeit ist, so darf der Wunsch, die Sammlung möchte in einer schöneren und richtigeren Form auf uns gekommen seyn, nur zu den mässigen Wünschen gehören. Dagegen vermessen wir ungern die Namen der Verfasser dieser Producte.¹⁴

Zahlreiche Abhandlungen, die über das ‚künstlerische Selbstverständnis‘ und die Kunstanschauung mittelalterlicher Dichtung handelten, neigten zu generalisierenden Aussagen, meistens in der Absicht, die gefundenen Zitate in den Dienst einer allgemeinen Poetik mittelalterlicher Literatur zu stellen.¹⁵ Auf der anderen Seite hat es seit dem 19. Jahrhundert Bestrebungen gegeben, die Sangspruchtradition editorisch zu erfassen, die in noch immer benutzbaren Ausgaben mündeten.¹⁶ Danach aber „versäumten es Germanistik und Musik-

12 Siehe zum Aspekt der Epigonalität Recker 2020a.

13 Brunner 1975, S. XII.

14 Docen 1807, S. 1132.

15 Obermaier betont darüber hinaus die epochenübergreifende Methode vieler Arbeiten: „Die Frage nach der mittelalterlichen ‚Kunstanschauung‘ und nach dem ‚Selbstverständnis‘, ‚Selbstwertgefühl‘ der Dichter kennzeichnet das Hauptinteresse der Untersuchungen, die Aussagen über Kunst und Dichtung aus verschiedenen Gattungen und Epochen zusammenzutragen.“ Obermaier 1995, S. 3.

Von den frühen Studien dieser Art kann Boesch 1936 hervorgehoben werden. Boesch vertritt die Ansicht, dass „die Blütezeit als unser Ausgangspunkt [...] noch zu selbstsicher aus einem unmittelbaren künstlerischen Erleben [schafft], als daß sie Anlaß fände, sich weitläufig über ihr Tun Rechenschaft abzulegen. Erwartungsgemäß sind es die Epigonen, welche ihre Gedanken zur Kunst äußern und zu einer eigentlichen Theorie ausspinnen.“ Boesch 1936, S. 6 f. Reflektierende Äußerungen über das eigene dichterische Vorgehen verbucht er deutlich als Zeichen eines Qualitätsverlusts der Dichtung, denn was wertvoll sei, müsse sich selbst nicht erklären. Boesch hält einige nennenswerte Beobachtungen fest, auf welche die weitere Forschung aufbaut, wie die Wandlung der sozialen Trägerschichten, die Etablierung der zwölf Meister als Bezugspunkt und die Tragweite der spruchdichterischen Traditionskette. Vgl. ebd., S. 235–260.

Für alle weiteren relevanten Beiträge bis zum Ende der 1990er Jahre verweise ich auf die Forschungsberichte bei Brunner 1983 und 1989a, Obermaier 1995, S. 1–12, Volffing 1996 und Rettelbach 2000. Einen weiteren Überblick über die 1960er bis 1990er Jahre bieten Brunner/ Tervooren 2000. Der aktuellste Forschungsbericht findet sich bei Haustein 2019b.

16 V. a. HMS 1838 ff., Erttmüller 1843 (Hg.), BML 1862, WKL 1864 ff., Runge (Hg.) 1896, Holz et al. (Hg.) 1901. Siehe auch die kritische Auswertung der Editionen bei Rettelbach 2000, S. 185–188.

forschung der folgenden Jahrzehnte lange Zeit, hier anzuknüpfen und das bis dahin Erreichte entschieden fortzusetzen¹⁷, fassen Horst Brunner und Freimut Löser die Lage im Vorwort zum ›Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft‹ (2016/2017) zusammen. In den letzten Jahrzehnten wurden weitere Editionsprojekte im Bereich der späteren Spruchdichtung und des früheren Meistersgesangs abgeschlossen, mit deren Fertigstellung sich die Lage deutlich verbessert hat.¹⁸ Dennoch unterstrich Johannes Janota vor einigen Jahren in einer Übersicht zu bewältigender Forschungsaufgaben erneut die Unerlässlichkeit adäquater Editionen.¹⁹ Die Aufgabe der Materialerschließung stelle sich besonders dringlich für die Randbereiche der Überlieferung vor der Überlieferungslücke sowie danach (um 1360 und um 1420/30). Auch die innerhalb und außerhalb der Lücke auftauchenden Streuüberlieferungen müssten sortiert und ausgewertet werden, da sie als „notwendiges Korrektiv“²⁰ zu den Sammelhandschriften fungierten. Welches Editionsprinzip angewendet wird, sollte für den Einzelfall geprüft werden, denn zumeist verbleiben mehrere, jeweils variierende Parameter unbekannt. Diese Uneinheitlichkeit des Gegenstands befreit aber nicht davon, über Grundfragen des Edierens von spätmittelalterlicher Lyrik im Allgemeinen nachzudenken. Gerade die enorme Breite der Überlieferung in Sangspruchstönen konfrontiert die Philologie mit der Frage, wie uneingeschränkt ediert werden sollte, ohne dass es zu einer belanglosen Inventarisierung von Überliefertem kommt, das anschließend nicht weiter analysiert wird.²¹ Wie viel Raum eine Edition der Varianz jeweils gewähren sollte und wie sie abzubilden sei, wird nach wie vor diskutiert. Erfreulicherweise konzentrieren sich neuere Editionsprojekte nicht mehr nur auf namentlich bekannte Dichter, sondern nehmen vermehrt auch anonyme Texte in den Blick. Bisher dominiert dabei vor allem die Einheit des Tons als entscheidendes Editionsprinzip (vgl. Kap. II).²²

Ab den 1950er Jahren bemühte sich die Sangspruchforschung darum, die überlappenden Phasen von Sangspruchdichtung und Meistersang besser auszuleuchten.²³ Als große Herausforderung bei der Arbeit am frühen Meistersang darf gelten, dass belastbare Fakten fehlen, insbesondere aus der Zeit der Überlieferungslücke.²⁴ Der Zugang zur Textüberlie-

17 Brunner/ Löser 2016/17, S. 1.

18 Vgl. Hausteil 2019a, S. 38–41. Editionen 2008–2014: Willms (Hg.): Der Marner, Zapf (Hg.): Stolle und die Alment, Runow (Hg.): Rumelant von Sachsen, Wenzel (Hg.): Meisterschaft im Prozess. Der lange Ton Frauenlobs, Spechtler (Hg.): Mönch von Salzburg, Zuckerschwerdt (Hg.): Bruder Wernher, Kern (Hg.): Die Sangspruchdichtung Rumelants von Sachsen.

19 Janota 2007, S. 5.

20 Schanze Bd. 1 1983, S. 23.

21 Siehe zu den Problemen von Meistersangseditionen Haase 1992.

22 Vgl. Hausteil 2019a, S. 40 f., GA-S, Wenzel 2012. Kürzlich abgeschlossen wurde das gemeinsam von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) und der Universität Duisburg-Essen getragene DFG-Projekt ›Edition der in Regenbogens „Langem Ton“ überlieferten Lieder‹ unter der Leitung von Martin Schubert. Vgl. <https://www.uni-due.de/germanistik/mediae/aktuell.php> (01.03.2021).

23 Zu nennen sind hier vor allem die Arbeiten Karl Stackmanns 1958, 1959, 2000, 2002 sowie die GA u. das GA-S. Zum Tönegebrauch der Sangspruchdichter im 13. und beginnenden 14. Jahrhundert vgl. Kornrumpf / Wachinger 1979.

24 Vgl. Wachinger 1968, S. 114 f.

ferung ist daher umso wichtiger, denn weiterhin bestehende Unklarheiten erstrecken sich auf alle wesentlichen Aspekte: Zwischenstufen des Formwandels, Verschiebung der institutionellen und personellen Träger, Traditionsbezug, performative Praxis, Überlieferungszusammenhänge, Status und Ansehen der Dichtung, inhaltliche Schwerpunkte. Formaspekte meistersingerlicher Dichtungspraxis wie Strophenbau und Tönegebrauch eignen sich gemeinsam mit der Überlieferungssituation am ehesten, ein Fundament für zuverlässige Forschungsergebnisse abzugeben.²⁵ Horst Brunner beschreibt 1975 ihre Bedeutung wie folgt:

Aus der Kenntnis der meistersingerlichen Überlieferung und Rezeption der Sangspruchdichter ergeben sich Aufschlüsse über Literaturbetrieb, Kunstauffassung und Selbstverständnis der Meistersinger und über ihre Situation in einer ihren Bemühungen oft nicht positiv gegenüberstehenden Umwelt.²⁶

Zu den substantiellen Gegenständen überlieferungsgeschichtlicher Forschung zählt außerdem die Erschließung von Meisterliederhandschriften als Überlieferungstyp *sui generis*.²⁷ In der Analyse offenbart beispielsweise die ›Kolmarer Liederhandschrift‹ ein dichtes Sediment an Schichten,²⁸ das die Prozessualität und eigentliche Dynamik einer über viele Jahrzehnte andauernden Entwicklung vom einstrophigen Sangspruch zum mehrstrophigen meisterlichen Bar hinter der textuellen Statik des Überlieferungsträgers sichtbar macht. Namentlich die Institutionalisierung der Barbildung, die gelegentlich beliebig erscheint und teilweise sehr unterschiedliche, ältere Strophen kollagiert, wird evident.²⁹

Selbstreflexive lyrische Rede erscheint in der Sangspruchdichtung zunächst in der „asymmetrischen Sprechsituation [...], welche die Autoren vor allem dann über sich selbst und ihr Tun sprechen lässt, wenn sie sich heischend oder lobend an die Herren wenden“³⁰. Studien zu poetologischen Merkmalen fokussierten daher lange gleichbleibende Themen: die Nennungen von Dichternamen, ausdrückliche Schmähungen anderer Dichter, längerfristige

25 Zu formalen Aspekten vgl. bes. Tervoooren 1967, Schumann 1972, Rettelbach 1993 u. 2010.

26 Brunner 1975, S. XI. Essenziell bereichert wird das analytische Instrumentarium hierfür durch die ›Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts‹, Brunner 2013, und die Edition aller spruchsängerischen Melodien des 12. bis 15. Jahrhunderts von Brunner/ Hartmann 2010.

27 Diesbezüglich eng an der materiellen Seite ausgerichtet ist die Dissertation Michael Baldzuhn, die anhand der ›Kolmarer Liederhandschrift‹ (k) Barbildungsprozesse in ihren diversen Ausprägungen systematisiert. Das Verhältnis von mündlicher Singtradition und Verwertung schriftlicher Überlieferung wird problematisiert, auf Neugedichtetes und aus Altem Kompiliertes, besonders hinsichtlich der Mehrstrophigkeit als Prinzip des meisterlichen Bars, das sich zusehends verfestigt, verwiesen. Vgl. Baldzuhn 2002.

28 Das ‚Schichtenproblem‘ – diese Bezeichnung hat sich gerade für k für die Herausforderungen bei der Zerlegung der Textkonglomerate etabliert – ist schon lange bekannt. Burghart Wachinger hat mögliche Vorgehensweisen beschrieben, um für Editionsprojekte die Textbestände der Meisterliederhandschriften zu filtern und Älteres von Neuerem zu scheiden. Vgl. Wachinger 1968.

29 Baldzuhn weist darauf hin, dass diese Zusammensetzung in k mit mehreren hundert identifizierbaren altbezeugten Strophen besonders stark ausgeprägt ist, wohingegen es auch Meisterliederhandschriften gibt, in denen sich keine einzige altbezeugte Strophe nachweisen lässt. Vgl. Baldzuhn 2002, S. 1, Anm. 1.

30 Braun 2019, S. 260. S. dazu Huber 1991, Hausteiner 1997.

ge Dichterfehden, den ›Wartburgkrieg‹, Panegyrik.³¹ Trotz solcher Arbeiten wie Wachingers ›Sängerkrieg‹ und Obermaiers ›Von Nachtigallen und Handwerkern‹ wurde die Literarizität der Sangspruchdichtung verglichen mit dem Minnesang, dessen literarischer und fiktionaler Status durchgehend deutlicher wahrgenommen und lebendiger diskutiert wurde, nicht in demselben Maße untersucht – vom Meistergesang ganz zu schweigen. Aufgrund seiner anscheinenden Distanz zu hoher Formkunst und einer ihm unterstellten geringen Selbstreflexivität wurden literarästhetische Konstruktionsprinzipien sowie eine ausdifferenzierte Rollenhaftigkeit für den Sangspruch lange Zeit ausgeblendet.³² Zu eindeutig wirkte der Bezug zur Lebenswirklichkeit, aber „[w]enn Minnesang einzig eine literarische Existenz hat, muss dies auch für den Sangspruch in Erwägung gezogen werden, zumal dessen Verfasser Literatur von Anfang an professionell betrieben“³³.

Die Meistergesangsforschung kritisieren Margreth Egidi, Volker Mertens und Nine Miedema für ihren ahistorischen Umgang mit der Kategorie der Literarizität: „Gegen die gelegentlich begegnende Schelte des Meistergesangs unter ästhetischen Gesichtspunkten ist zu halten, dass die Kategorie der Literarizität historisiert werden muss und allein nach Maßgabe von Anspruch und Selbstverständnis der Texte Verwendung finden darf.“³⁴ Umfassend hat sich in dieser Hinsicht Annegret Haase mit dem früheren Meistergesang auseinandergesetzt.³⁵ Über die poetologischen Bare der ›Kolmarer Liederhandschrift‹, begleitet von einer Edition ausgewählter Bare, handelt auch die Dissertation von Durward Saline Poynter.³⁶ Beide Studien wurden nicht verlegt, weshalb sie den Forschungsdiskurs nicht nachhaltig beeinflussten. Stattdessen wurden in Thesen, die am Rande von poetologischen Studien zur Sangspruchdichtung erschienen, alte Ergebnisse repetiert. Obermaier etwa sieht den von ihr angeführten Unterschied zwischen einer Regelpoetik und einem poetologischen Gedicht für den Sangspruch gegeben, nicht aber für den Meistergesang.

Im Meistersang entstehen Gedichte, die angeben, *waz ein senger künnen muoz der singen wil die rehten liet* (BML C,10). Diese Gedichte formulieren Regeln zur Anfertigung eines Gedichts, d. h. sie handeln von Silbenzahl, Reimschema u. ä., oder sie geben das Gattungsrepertoire an, welches ein *singermeister* zu erfüllen habe. Lieder mit dieser Thematik gewähren einen guten Einblick in die meistersingerliche Dichtungsterminologie. Ihr Abstand zur Regelpoetik, wie sie der Meistersang schließlich mit seinen Tabulaturen hervorbringt, ist verhältnismäßig gering; die ‚Dichtung über Dichtung‘ erscheint als versifizierte Poetik, indem sie das Dichten formalisiert und normiert und diese Normen dann in Verse setzt. Meisterschaft bedeutet hier bestmögliche Normerfüllung.³⁷

31 Vgl. Wachinger 1973, U. Müller 1974, Buschinger 2000, Tervooren 2001, S. 37–41, Burkard 2012, Hallmann 2015.

32 Ausgenommen die Studien von Warning 1979, Tervooren 2001, Egidi 2002, Egidi et al. (Hg.) 2004a und Lauer 2008.

33 Brunner/ Tervooren 2000, S. 8.

34 Egidi et al. (Hg.) 2004a, S. 9, Anm. 19. Der Band enthält zwei Beiträge zum Meistergesang, Christoph Fasbender: Meistergesang und Sterbekunst, S. 103–123 und Volker Mertens: Meistergesang und Predigt. Formen der Performanz als Legitimationsstrategien im späten Mittelalter, S. 125–142.

35 Vgl. Haase 1983.

36 Vgl. Poynter 1965.

37 Obermaier 1995, S. 281.

Meisterschaft reduziere sich auf die Erfüllung dichterischer Normen, die *a priori* existierten und im Gedicht versifiziert würden. Damit verbleibt man auf dem Stand von Bert Nagel, der ausführlich, aber unergiebig zum Meistergesang geforscht hat, und behauptete: „Viele Schulkünste handeln über die *poetische Technik* der Meistersinger, sind also eine Art ‚ge-reimter Tabulatur‘, die auch schon für die Frühzeit einen gewissen Bestand an Kunstregeln bezeugen.“³⁸

Die aktuelle Sangspruchforschung wendet sich ästhetischen Gestaltungsprinzipien zu. Vermehrt rücken die Poetik, die Künste und die dichterische Selbstwahrnehmung ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wie im Sonderheft der ›Zeitschrift für deutsche Philologie‹ zum Konzept der Interartifizialität, das zwei Beiträge zu den *meisterlichen künsten* enthält.³⁹ Dem im Tübinger Sonderforschungsbereich ›Andere Ästhetik‹ angesiedelten Teilprojekt ›Semantiken des Ästhetischen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters‹ von Manuel Braun und Annette Gerok-Reiter ist ausdrücklich auch an Sangspruchdichtung gelegen.⁴⁰ Teil solcher Fragestellungen zu ästhetischen Gesichtspunkten der Sangspruchtradition bleibt eine „differenzierte und differenzierende Gattungsdiskussion“⁴¹. Neben den formalen Merkmalen, die diachrone Wandelprozesse zwischen Sangspruch und Meistergesang dokumentieren, können inhaltliche und gattungstypologische Verschiebungen beobachtet werden, deren genaue Darstellung durch die Jahrhunderte noch aussteht.⁴² Das meisterliche Bar mit seiner Mehrstrophigkeit und der Neigung, größere Formen wie den Hort hervorzubringen,⁴³ birgt eine starke Affinität zu narrativen Elementen, denen gründlicher nachzugehen wäre.⁴⁴ Während Margreth Egidi die Ausprägungen von Minnethematik im Sangspruch bis Frauenlob herausgearbeitet hat,⁴⁵ bleibt bislang offen, wie der frühe Meistergesang mit Minne umgeht. Nachdem der höfische Liebesdiskurs ab der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an Bedeutung verliert, wird Minnesang zunehmend weniger produziert und rezipiert.⁴⁶ In der

38 Nagel 1970, S. 70.

39 Vgl. Braun 2009, Kellner 2009. Der Sammelband ›Das fremde Schöne‹ beinhaltet Aufsätze zur Ästhetik der Sangspruchdichtung um 1300, vgl. Wenzel 2007 u. Kellner/ Strohschneider 2007. Vgl. außerdem Christian Schmidt: Kunst und Erkenntnis in den Gedichten Heinrichs des Teichners. In: ZfdPh 135 (2016), S. 29–57.

40 Vgl. <https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik> (01.03.2021).

41 Janota 2007, S. 6.

42 Ansätze dazu liefern Arbeiten wie die Stefan Rosmers, in der er für verschiedene Lieder des Mönchs von Salzburg nachweist, dass diese nicht dem volkssprachigen Spruchsang, sondern der lateinischen Gesangstradition entstammen. Vgl. Rosmer 2019a.

43 Siehe hierzu z. B. Baldzuhn 2015.

44 Einen Anfang macht Gabriel Viehhauser: Treueproben in Sangspruchtönen. Zur Ausprägung des weltlichen Erzähllieds am Übergang der Gattung zur Mehrstrophigkeit. In: JOWG 21 (2016/17), S. 335–348.

Narrativität bezieht sich an dieser Stelle vornehmlich auf komprimierte Kleinst erzählungen, vgl. dazu J.-D. Müller 1996. Einen anderen Ansatz zu lyrischer Narrativität als Spektrum von Transgressionen verfolgen Bleumer/ Emmelius 2011b.

45 Vgl. Egidi 2002.

46 Dafür entstehen zahlreiche Minnereden. Vgl. Klingner/ Lieb (Hg.) 2013.

Sangspruchtradition bleibt Minne eine inhaltliche Konstante, wobei die Spezifika der Liebesthematik in Sangspruchtönen gesondert analysiert werden müssen.⁴⁷

Eine weitere wichtige Rolle im frühen Meistersang spielen aus der Sangspruchdichtung übernommene agonale Muster. Ihr kompetitiver Charakter eignet sich, um die Fähigkeiten von Sängern miteinander zu vergleichen. Textinterne Strukturen des Konkurrenzkampfes findet man besonders in solchen Formen, die *per definitionem* auf den Dialog hin angelegt sind, wie das Stellen und Lösen von Rätseln.⁴⁸ Während die Sangspruchdichter mittels der Verrätselung zunächst in Konkurrenz mit Bußpredigern zu treten wussten, indem sie ein spontanes Wissensgefälle in Gestalt von biblischen Allegorien oder Ähnlichem installierten, entwickeln sich Rätsel im Verlauf des 13. Jahrhunderts weiter und in ihnen „artikuliert sich zunehmend exponierter ein Kunstanspruch der Sänger“⁴⁹. Ihre Funktion besteht nicht länger darin, den fahrenden Spruchdichter für den Wettbewerb mit Predigern oder Spielleuten zu rüsten, sondern sie stellten fortan die Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit des Sängers unter Beweis. Schon an den Texten des ›Wartburgkrieges‹ ist dieser Wandel sichtbar abzulesen. Ein Abschnitt aus diesem Strophenkomplex um einen Sangeswettstreit trägt seit der Ausgabe Karl Simrocks den Titel ›Rätselspiel,‹⁵⁰ seine Antagonisten sind Wolfram von Eschenbach und Klingsor von Ungerland, der ‚Meisterpfaffe‘. Damit ist „die agonale Situation zwischen volkssprachlichen Laiendichtern und Mendikanten [...] nicht nur Voraussetzung der Reden, sie wird vielmehr selbst im narrativen Rahmen inszeniert.“⁵¹ Im abwechselnden Stellen und Lösen von Rätseln versuchen sich die Gegner zu übertreffen,⁵² wobei sich „die hermeneutische Virtuosität der Kombattanten [bewährt], die Aenigmatik dient dabei auf der Handlungsebene der Auratisierung beider Protagonisten, letztlich darüber hinaus jedoch auch der Auratisierung der Sangspruchdichtung im Ganzen.“⁵³ Solche Rätsel, die von Anfang an mehrstrophige Strukturen bilden, bleiben Teil der frühen meistersingerlichen Überlieferung. Die dialogische Grundstruktur und die agonale Sprecherhaltung werden diejenigen tradierten Elemente sein, die in den mehrstrophigen Baren zu neuen Formen transformiert werden.

47 Vgl. dazu Stackmann 2002, Baldzuhn 2007, Klein 2019.

48 Beispiele für Rätselbare: ¹Frau/4/516, ¹Frau/26/2, ¹Frau/26/11, ¹KonrW/8/7, ¹Mei/2/18, ¹Regb/2/17, ¹Regb/2/18, ¹Regb/4/579, ¹Regb/4/580, ¹Regb/4/631, ¹Regb/4/658, ¹Rum/4/7, ¹Rum/11/1, ¹Rum/11/2, ¹Singuf/3, ¹Wartb/2/516.

49 Bulang/ Runow 2016, S. 33. Zu Rätsel und Allegorie vgl. Tomasek 1994, Wachinger 1969. Dass Verrätselung bereits im frühen Sangspruch der Sängerprofilierung diene, zeigt Brem 2000. S. außerdem Wenzel 2004 u. 2005, Gade 2005, S. 100–109, Bulang 2005. Über die Konkurrenz von fahrenden Sangspruchdichtern und Mendikantenpredigern handelt der Beitrag von Kästner 1996. Zum Wandel in der Gattungsgeschichte des 13. Jahrhunderts vgl. Grubmüller 2009b.

50 Simrock 1858. Zur meistersingerlichen Rezeption von ›Stubenkrieg‹ und ›Rätselspiel‹ in der ›Kolmarer Liederhandschrift‹ vgl. Tomasek 1994, S. 246–252.

51 Bulang/ Runow 2016, S. 34.

52 Einen Rätselstreit zwischen Spruchdichtern liefern sich Singuf und Rumelant sowie Regenbogen und Frauenlob, etwas weniger prominent ist der Streit zwischen dem Marnar und Fritz Kettner. In vielen Fällen handelt es sich um vom Autor gänzlich unabhängige Zuschreibungen und Figurenstilisierungen. Vgl. Tomasek 1994, S. 304–315.

53 Bulang/ Runow 2016, S. 34 f. Vgl. auch Kellner/ Strohschneider 1998, S. 166.

Mit Blick auf die Forschungsgeschichte wird ersichtlich, warum der frühe Meistergesang lange keinen eigenen Namen hatte,⁵⁴ er eher nebensächlich unter wechselnden Zuordnungen berührt wurde. Vorzugsweise beschäftigte man sich mit den Vertretern des späteren Sangspruchs, die es durch die Kenntnis ihres Namens erlaubten, ihnen ein Œuvre zuzuschreiben, sie gegebenenfalls zu lokalisieren und zu datieren. Den Textautor sicher benennen zu können, wirkte als das ausschlaggebende Kriterium, um meisterliche Baren vor 1520 zu erschließen. Um die anonymen Meistersinger der ersten Stunde personell fassen zu können, bleibt meist nur zu sagen, dass nichts über sie bekannt ist.⁵⁵ Werden hingegen Textkorpora gebildet, die ihr zu edierendes Material nach bestimmten Tönen oder einer inhaltlichen Maßgabe auswählen, eröffnen sich neue Perspektiven darauf, wie der anonyme frühe Meistergesang editorisch, analytisch und interpretativ erschlossen werden kann.

2. Terminologie für den frühen Meistergesang

Möchte man sich den selbstbeschreibenden historischen Termini der frühen Meistersinger annähern, die durch die Edition und Analyse von das Singen und Dichten reflektierenden Baren zu gewinnen sein werden, muss man auch über die beschreibenden wissenschaftlichen Termini nachdenken. Im Folgenden geht es um die historischen, die von der Forschung geprägten und die aktuellen Begriffe, die frequent benutzt werden, wobei ‚Singschule‘, ‚Schulkunst‘ und ‚Tabulatur‘ in Kapitel III.2.3 gesondert besprochen werden.

2.1 Sangspruch – Spruchsang – meisterliche Liedkunst – Meistergesang

Für die einstrophige Liederinheit im Sangspruch überwiegt seitens der Forschung der Begriff ‚Spruch‘ – eine eng mit der Forschungsgeschichte verbundene Bezeichnung, denn „Sangspruchdichtung als eigenständige Gattung innerhalb der mittelalterlichen deutschen Lyrik ist keine ‚Naturform‘, sondern beruht wesentlich auf Unterscheidungen und begrifflichen Setzungen aus dem 19. Jahrhundert.“⁵⁶ Die Neuschöpfung ‚Spruchsang‘ soll gegenüber ‚Sangspruch‘ den Akzent auf die gesungene Darbietungsform verschieben und die Sangspruchdichtung insgesamt umfassen, als eine analoge Bezeichnung zu ‚Minnesang‘.⁵⁷ In dieser Arbeit werden die Termini ‚Sangspruchdichtung‘, ‚Sangspruch‘ und ‚Spruchsang‘ weitgehend synonym verwendet.

Das ›Handbuch Sangspruch/ Spruchsang‹ gibt eine Definition von Sangspruch, die sich von vermeintlich eindeutigen Abgrenzungen distanziert und verhärtete Gattungsvorstellungen durch weichere Formulierungen ersetzt:

⁵⁴ Vgl. Baldzuhn 2019, S. 485.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 494 ff.

⁵⁶ Runow 2019, S. 1. Den Terminus ‚Spruch‘ prägte Simrock in seiner Walther-Ausgabe 1833, S. 175. Die Kontroverse um die Verwendung von ‚Spruch‘ oder ‚Lied‘ in der Sangspruchdichtung ist nachgezeichnet bei Tervooren 1972 u. 1995, S. 81–89.

⁵⁷ Vgl. Brunner/ Hartmann 2010.