

## **Sangspruch / Spruchsang**



# **Sangspruch / Spruchsang**



Ein Handbuch

Herausgegeben von  
Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner

In Verbindung mit  
Holger Runow

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-035182-8  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-035189-7  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038341-6

Library of Congress Control Number: 2019930766

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Umschlagabbildung: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), fol. 323r  
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Vorwort

Der Spruchsang, neben dem Minnesang die zweite große, sehr langlebige Gattung mittelalterlicher deutscher Lieddichtung, stellt heute mehr denn je einen zentralen Gegenstand mediävistischer Literaturforschung dar. Nach dem Erscheinen des in seiner Bedeutung für die Untersuchung von Sangspruch und späterem Meisterlied kaum zu überschätzenden ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts‘ (1986–2009; RSM), nach der zum Teil umfänglich kommentierten Herausgabe fast aller nicht schon früher hinreichend edierten Sangspruchœuvres in jüngerer Zeit (unter anderem Frauenlob, Marner, Bruder Wernher, Boppe, Rumeant von Sachsen) und der umfassenden Edition aller erhaltenen Melodien, nach der Erarbeitung zahlreicher systematischer Fragestellungen in mehreren Forschungsbeiträgen und nach mehreren Tagungen zur Sangspruchdichtung samt der Publikation der darauf basierenden Sammelbände in den letzten Jahren erschien es den Herausgebern an der Zeit, eine vorläufige Bilanz zu ziehen. Das Ergebnis dieses Bemühens stellt das vorliegende Handbuch dar. Sein Titel greift einerseits die eingeführte, aber doch unbefriedigende Gattungsbezeichnung ‚Sangspruch‘ auf, andererseits den neuerdings vorgeschlagenen Begriff ‚Spruchsang‘, der die mediale Besonderheit der Dichtungen zwischen Schrift und Sang stärker zur Geltung bringt.

Wir waren bestrebt, die entscheidenden Fragestellungen und Impulse der Forschung in der Gliederung des Handbuchs systematisch aufzugreifen. Auf den einleitenden Versuch einer Gattungsdefinition folgen die Beschreibung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Sangspruch und Meisterlied bzw. Sangspruch und Reimsprecherrede sowie ein Überblick über die Forschungs- und Editions-geschichte (Kapitel I und II). Daran anschließend werden pragmatische und mediale Aspekte einer Gattung behandelt, die in der Inszenierung zur Wirkung gelangen sollte, freilich nur in schriftlicher Fixierung auf uns gekommen ist (Kapitel III). Es schließt sich ein Abschnitt an, der die Gattung Sangspruch in ihren literarischen Kontexten beschreibt, in ihren Überschneidungen und Divergenzen sowie in ihren europäischen Bezügen, aus denen heraus die Eigenart der deutschen Dichtungen deutlicher wird, der aber auch seine rhetorisch organisierten Argumentationsmuster in den Blick nimmt (Kapitel IV). Der folgende Abschnitt greift nicht nur die zentralen Themen des Sangspruchs auf, sondern skizziert zudem die Wissensfelder, aus denen er sich speist (Kapitel V). Ein Überblick über Tonprofile und ihre historische Entwicklung sowie eine Darstellung des für die Gattung charakteristischen Übergangs von der Einzelstrophe zur Mehrstrophigkeit schließen sich an (Kapitel VI). Behandelt werden anschließend ausgewählte Autorenœuvres unter inhaltlichen wie stilistischen Gesichtspunkten (Kapitel VII). Kapitel VIII skizziert die gattungsgeschichtliche Entwicklung des Spruchsangs von seinen Anfängen bis in das 15. Jahrhundert, beschreibt, den Ausblick am Ende der Artikel über die einzelnen Autoren systematisch zusammen- und weiterführend, die Ton- und Strophenrezeption im Meistergesang und gibt, was die spezifische Gattungsgeschichte des Sangspruchs ja auch

nahelegt, einen Ausblick auf diese eng mit ihr verbundene, sie bis zu einem gewissen Grad weiterführende Kunstübung.

Eine Übersicht der in den Artikeln mit Kürzeln gekennzeichneten Textausgaben und anderer Abkürzungen, ein Verzeichnis weiterer verwendeter Textausgaben und Faksimilia sowie ein Verzeichnis der aus allen Beiträgen zusammengeführten Forschungsliteratur, dem, so hoffen wir, die Funktion einer aktuellen Bibliographie zur Gattung zukommt, beschließen das Handbuch. Ergänzend sind am Ende jedes Beitrags mit Sigle bzw. Kurztitel zur ersten Orientierung die dafür zentralen Primär- und Sekundärtitel verzeichnet. Die Register zu den in den einzelnen Artikeln genannten Personen und Werken und zur (handschriftlichen) Überlieferung sowie das Töneregister sollen gleichfalls die Orientierung erleichtern. Die Handschriften werden in den einzelnen Beiträgen mit ihrer Sigle oder dem gängigen Titel (z. B. ‚Jenaer Liederhandschrift‘, Handschrift J) genannt; die genauen Signaturen, Aufbewahrungsorte usw. sind im Artikel zur Überlieferung (Kap. III.3) und im Handschriftenregister aufgeführt.

Die RSM-Siglen wurden nur bei unedierten und entlegen edierten Texten notiert. Die Strophen werden in der Regel mit der Sigle der jeweils neuesten Textausgabe sowie mit Ton- und Strophenummer zitiert, im Fall von Anthologien (HMS, KLD, SM) wird überdies zuerst die Corpusnummer angegeben. Großformen in Sangspruchstrophen (‚Wartburgkrieg‘, ‚Winsbeckische Gedichte‘ u. a.) haben wir, da sie Spruchhaftes im engeren Sinn übersteigen, nicht zum Komplex Sangspruchdichtung gerechnet; sie werden aber in den thematisch einschlägigen Artikeln (z. B. ‚Kunst‘ oder ‚Fürstenlob‘) mit behandelt. Die in der modernen Editionsphilologie teilweise ‚Herger‘ zugewiesenen Spervogel-Strophen firmieren in der zitierten Ausgabe (Brunner, Früheste deutsche Lieddichtung) unter Spervogel I; der ‚eigentliche‘ Spervogel unter Spervogel II; der Junge Spervogel bzw. der Junge Stolle unter Spervogel III.

Der Band versteht sich als Arbeitsinstrument für unterschiedlichste Fragestellungen der Erforschung des Sangspruchs. Sollte er zudem sowohl als einführender wie als forschungsgeliteter und die Forschung perspektivierender Beitrag insgesamt benutzt werden, wäre ein weiteres Ziel erreicht. Zudem sollen mit dem Handbuch Anregungen für die künftige Forschungsarbeit gegeben werden: Neben der noch ausstehenden Neuedition einiger Minores des 13. Jahrhunderts ist vor allem eine kommentierte Neuausgabe der kleineren Spruchsänger des 14. und 15. Jahrhunderts ein dringendes Desiderat. Ein lohnenswertes Unterfangen stellt auch die Edition der Lieder in den Tönen der Alten Meister aus vorreformatorischer Zeit dar; Pilotcharakter hat hier – neben den Ausgaben ‚unechter‘ Bare in Tönen Frauenlobs im Supplement zur Göttinger Frauenlobausgabe und aller Bare im Langen Ton durch Franziska Wenzel – das laufende Projekt der Edition der vielen in Regenbogens Langem Ton überlieferten Lieder. Der Untersuchung harrt nach wie vor die Frage nach der ‚Frauenlob-Schule‘, und unscharf geblieben sind bislang auch die Konturen des frühen Meistergesangs – ab wann kann man davon sprechen? Die massenhafte anonyme Liedproduktion des 14./15. Jahrhunderts dürfte darüber hinaus nicht nur

unter dem Aspekt der Serialität von Interesse sein, sondern auch unter poetologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Gesichtspunkten. Schließlich hielten wir es für lohnend, das Verhältnis der anonymen Bare zur übrigen Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen.

An dem Handbuch haben sich zahlreiche jüngere wie ältere Kolleginnen und Kollegen beteiligt. Ihnen allen gilt unser Dank für ihre stets engagierte Mitarbeit. Herzlich danken wir vor allem Holger Runow, der uns durch zahlreiche Hinweise und Hilfen maßgeblich unterstützt hat. Und nicht zuletzt danken wir den Mitarbeitern des Verlags Elisabeth Kempf, Monika Pflegar und Maria Zucker für die Betreuung der Drucklegung, ganz besonders aber Jacob Klingner, dessen sorgfältiges Lektorat dem Band zugute gekommen ist.

Jena und Würzburg

Die Herausgeber



# Inhalt

## Vorwort — V

### I Der Begriff und seine Geschichte — 1

- 1 Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung) (Holger Runow) — 1
- 2 Abgrenzungen: Sangspruch und Meistergesang, Sangspruch und Reimsprecherkunst (Johannes Rettelbach) — 19

### II Forschungs- und Editionsgeschichte — 27

- 1 Forschungsgeschichte (Jens Haustein) — 27
- 2 Editionsgeschichte (Jens Haustein) — 38

### III Pragmatische und mediale Kontexte — 43

- 1 Mäzene und Höfe (Wolfgang Beck) — 43
- 2 Status und Bildungsvoraussetzungen der Sangspruchdichter (Sabine Obermaier) — 56
- 3 Die Überlieferung der Sangspruchdichtung (Dorothea Klein) — 65
- 4 Vortragssituation – Mündlichkeit und Schriftlichkeit – Reflexion und Inszenierung medialer Bedingungen im Text (Franziska Wenzel) — 91
- 5 Inszenierung und Reflexion des Rollen-Ichs (Claudia Lauer) — 106

### IV Gattungsinterferenzen und literarische Kontexte — 119

- 1 Minnesang (Dorothea Klein) — 119
- 2 Lehrhafte Dichtung (Sandra Linden) — 133
- 3 Fabel (Gerd Dicke) — 142
- 4 Predigt und andere geistliche Prosa (Klaus Wolf) — 154
- 5 Lateinisch-deutsche Interferenzen (Michael Callsen) — 159
- 6 Niederländisch-deutsche Interferenzen (Frank Willaert) — 168
- 7 Romanisch-deutsche Interferenzen (Brigitte Burrichter) — 181
- 8 Rhetorische Verfahren und hermeneutische Muster (Gert Hübner †) — 189

### V Thematische Kerne — 205

- 1 Religiöse Unterweisung – Gebet – Gottes- und Marienpreis (Stefan Rosmer) — 205
- 2 Ethik und Pragmatik für den Adel (Dorothea Klein) — 224
- 3 Zeitkritik (Mathias Herweg) — 239
- 4 Artes und Wissen (Tobias Bulang, Sophie Knapp) — 250
- 5 Kunst (Manuel Braun) — 260
- 6 Fürstenlob und Heische (Dorothea Klein) — 284

**VI Formen — 299**

- 1 Die Töne: Töneprinzip und Formgeschichte (Horst Brunner) — **299**
- 2 Einzelstrophe – Mehrstrophigkeit – Barbildung – Anordnung in den Quellen (Horst Brunner) — **317**

**VII Autorenprofile — 329**

- 1 Walther von der Vogelweide (Manfred Kern) — **329**
- 2 Bruder Wernher (Joachim Hamm) — **347**
- 3 Reinmar von Zweter (Martin Schubert) — **357**
- 4 Der Marner (Jens Haustein) — **367**
- 5 Der Tannhäuser (Horst Brunner, Dorothea Klein, Leevke Schiwiek) — **375**
- 6 Friedrich von Sonnenburg (Elke Ukena-Best) — **380**
- 7 Konrad von Würzburg (Gert Hübner †) — **392**
- 8 Rumelant von Sachsen (Holger Runow) — **399**
- 9 Der Meißner (Holger Runow) — **407**
- 10 Boppe (Claudia Lauer) — **417**
- 11 Frauenlob (Heinrich von Meißen) (Jens Haustein) — **423**
- 12 Heinrich von Mügeln (Beate Kellner) — **430**
- 13 Muskatblut (Karina Kellermann) — **440**
- 14 Michel Beheim (Tobias Bulang) — **448**

**VIII Historische Entwicklung — 457**

- 1 Von den Anfängen bis Frauenlob (Horst Brunner) — **457**
- 2 Der Sangspruch im 14. und 15. Jahrhundert (Michael Baldzuhn) — **485**
- 3 Die Rezeption der Sangspruchdichtung im Meistergesang (Johannes Rettelbach) — **501**
- 4 Ausblick: Der Meistergesang – Tradition und Neuanfang (Michael Baldzuhn) — **508**

**Verzeichnis der Abkürzungen — 537**

**Literaturverzeichnisse — 543**

- 1 Textausgaben und Faksimilia — **543**
- 2 Forschungsliteratur — **550**

**Register — 603**

- 1 Personen und Werke — **603**
- 2 Handschriften — **629**
- 3 Spruchtöne — **633**

**Autoren und Herausgeber — 639**

# I Der Begriff und seine Geschichte

## 1 Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung)

Holger Runow

Was ist Sangspruchdichtung? Die simple Frage ist am Beginn eines Handbuchs, das sich ganz einer literarischen Gattung widmet, unumgänglich. Mehr noch, von einem Handbuch sollte man erwarten dürfen, dass es noch vor der Begriffsgeschichte (dazu s. u.) den Benutzern eine klare und möglichst verbindliche Definition seines Gegenstandes an die Hand gibt. Zwar könnte man durchaus eine solche formulieren, die zumindest einen fachwissenschaftlichen Minimalkonsens wiederzugeben im Stande wäre, etwa:

Als Sangspruchdichtung bezeichnet man eine Art der mittelhochdeutschen und frühneuhochochdeutschen Lyrik. Sie ist gesungene, strophische Poesie. Vorwiegend, aber nicht ausschließlich, wurde sie von nichtadligen fahrenden Sängern, die von ihrer Kunst lebten, verfasst und in der Regel wohl vor einem höfischen Publikum aufgeführt. Sie ist thematisch offen, ihre Sprechweise ist überwiegend konstatierend-belehrend, lobend und tadelnd. Meistens, aber nicht immer, hatten die Dichterkomponisten mehrere Melodien (Töne) in ihrem Repertoire, die mehrfach verwendbar waren, auf die sie also jeweils mehrere eigenständige Strophen dichten konnten. Sehr oft, aber nicht immer, war dabei die in sich geschlossene Einzelstrophe die entscheidende Bezugsgröße, dies wandelte sich aber im Lauf der Zeit, so dass mehrstrophige Gebilde nach und nach zur Regel wurden. Die Gattung entstand im 12. Jahrhundert und erstreckte sich bis in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts.

Die Erwartung nach klarer, verbindlicher Abgrenzung kann damit indes kaum auf befriedigende Weise erfüllt werden, denn die Definition bleibt, weil sie etliche Relativierungen erfordert, ‚weich‘, unspezifisch und damit wenig hilfreich. Das liegt im Gegenstand selbst begründet. Die Sangspruchdichtung als eigenständige Gattung innerhalb der mittelalterlichen deutschen Lyrik ist keine ‚Naturform‘, sondern beruht wesentlich auch auf Unterscheidungen und begrifflichen Setzungen aus dem 19. Jahrhundert. Die Definition versucht demgegenüber, nicht schon selbst die Prämissen und Probleme einer langen Forschungsgeschichte voranzusetzen und mitzutransportieren. Vor allem deswegen aber bleibt sie auch wenig griffig, weil sie jeden Vergleich mit anderen Gattungen und jeden Abgrenzungsversuch ihnen gegenüber vermeidet, was aber weder historisch noch forschungsgeschichtlich angemessen ist. Denn Gattungen sind überhaupt nur als Text-Text-Relationen – und darüber hinaus in Text-Kontext-Relationen – zu beschreiben. So ist auch die Gattungsgeschichte der Sangspruchdichtung und ihrer Erforschung ohne die Folie der (Gattungs-)Kontexte, vor der sie sich abspielt, nicht zu denken: Wie ist die Sangspruchdichtung von anderen lyrischen – und wie von nicht-lyrischen – Gattungen abzugrenzen? Was eigentlich heißt ‚lyrisch‘ in Bezug auf vormoderne Poesie?

Für die mittelalterliche deutsche Lyrik bedeutet das, dass ein ständiger Vergleich vor allem mit dem Minnesang unabdingbar ist, auf den ja wesentliche Elemente der

Definition – gesungen, strophisch, höfisch – in gleicher Weise zutreffen. Weitere Kriterien – etwa soziale, formale, thematische Bestimmungen – mögen zur Differenzierung taugen, sind aber nicht immer von gleicher Geltung und oft nicht hinreichend trennscharf gegen den Minnesang abzugrenzen. Die Geschichte der Sangspruchdichtung ist lange Zeit untrennbar verquickt mit der des Minnesangs. So stellt sich die Frage, ob eine Scheidung der Gattungen dann eigentlich möglich und auch erforderlich ist. Die Antwort darauf lautet bei allem methodisch-theoretischen Zweifel (und wenn sie gelegentlich auch anders ausgefallen sein mag): ja. Wesentliche Begründungen hierfür sollen im Folgenden aufgezeigt werden, einige methodische Überlegungen sind vorwegzuschicken.

Eine erhebliche Schwierigkeit der angemessenen Beschreibung liegt darin, dass moderne Vorstellungen von ‚Gattungen‘ nicht ohne weiteres auf Systeme vormoderne literarischer Produktion und Rezeption übertragbar sind (dass in der Forschung gleichwohl jene immer schon auf diese eingewirkt haben, macht die Sache nicht einfacher). Man müsste also vorab fragen, was im Mittelalter eigentlich als ‚Gattungen‘ galt, ob und wie sie unterschieden wurden, und gegebenenfalls, welche Relevanz solcher Unterscheidung zukam. Die Befunde hierzu sind eher ernüchternd: „Die volkssprachige Literatur des Mittelalters kennt keine Gattungspoetik“ (NOLTE/SCHUPP [Hg.], Sangspruchdichtung, S. 465), es gibt keine zeitgenössischen Beschreibungen, keine feste Terminologie und schon gar nicht normative Entwürfe einer Systematik von Gattungen: „Was ein Lied, ein Spruch, ein Traktat [...] sei, erklärt niemand“ (GRUBMÜLLER, Gattungskonstitution, S. 195). Mittelalterliche lateinische Poetiken, die nicht in der und nicht für die Volkssprache verfasst sind, unterscheiden im Anschluss an die antike Dichtung weniger Gattungen, sondern Stilebenen: den ‚hohen‘, ‚mittleren‘ und ‚niedereren‘ Stil (so etwa um 1200 in der ‚Poetria nova‘ des Galfred von Vinsauf: *stilus grandiloquus* bzw. *gravis, stilus mediocris* und *stilus humilis* oder *subtilis*), wofür es in der volkssprachigen Dichtung keine erkennbaren Äquivalente gibt. Die klassisch gewordene, von Goethe formulierte Vorstellung von drei „Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama“ (West-östlicher Divan, S. 381) taugt für das Mittelalter ebenso wenig wie die Verlegenheitslösung, jener Trias als vierte Kategorie die didaktische Poesie zur Seite zu stellen (MÜLLER, U., Beschreibungsmodell). Beides ist aber zum Verständnis der Forschungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert wichtig (s. u.) und wirkt zum Teil noch immer nach.

Gattungen, so hat demgegenüber die jüngere Forschung seit HANS-ROBERT JAUSS (Theorie) betont, sind dynamische Gebilde, die nur auf der Grundlage jeweils zu historisierender rezeptionsästhetischer Grundannahmen zu beschreiben sind. Die Wahrnehmung von Gattungen als solchen beruht auf vorgängigen „Erwartungshaltungen“, demnach sind sie „Zuschreibungsphänomene“. Als solche sind sie variabel und zu den Rändern hin durchlässig, was ihre Existenz aber nicht in Frage stellt, sondern sie in der fortgeführten Verhandlung ihrer Grenzen vielmehr bestätigt (EGIDI, Minnelied). Dies muss bewusst gehalten werden, wenn es um die Beschreibung einer Gattung

geht, für die es keinen zeitgenössischen Begriff gibt, sondern die in ihrer Bezeichnung und in ihren Abgrenzungen wesentlich auf modernen Setzungen beruht: Die Beschreibung der Sangspruchdichtung als Gattung ist zum guten Teil Nachvollzug der Forschungsgeschichte. Davon gesondert zu betrachten ist aber die Frage, ob die mittelalterlichen Dichter und ihr Publikum sowie auch die späteren Sammler bzw. Redaktoren der Handschriften und ihre Benutzer sich unterschiedlicher ‚Dichtarten‘ bewusst waren, ob sie also über ein (wie auch immer ausgeprägtes) Gattungsbewusstsein verfügten. Auch wenn die Gattung sich selbst nicht explizit als solche bezeichnet und ihr zeitgenössisch kein Begriff gegeben ist, kann diese Frage bejaht werden: Die Gattung hat sehr wohl einen ‚Begriff‘ von sich selbst, sie spricht über sich selbst, und sie verhandelt implizit wie explizit die Grenze zum Minnesang (s. u.).

In jenem hier nur andeutungsweise eröffneten Spannungsfeld zwischen dem Gegenstand und seiner (historischen) Wahrnehmung bewegt sich jeder Beschreibungsversuch, der unter der grundlegenden Kautel des hermeneutischen Zirkels steht. Für unseren Gegenstand hat etwa HUGO MOSER das allgemeine Dilemma prägnant formuliert (Lied, S. 82): „[D]ie [...] Kategorien müssen erst aus Einzeldichtungen gewonnen werden, auf die sie dann wiederum angewandt werden.“ Und eine Beschreibung kann nur geleistet werden unter der *petitio principii*, dass es eine eigenständige Gattung gibt, die heute unter dem Begriff der Sangspruchdichtung gefasst wird. Dies lässt sich wiederum begründen aus der ‚Wahrnehmung‘ der Gattung (denn sie muss sich ja auf etwas Wahrgenommenes, mithin als wahrnehmbar Vorhandenes beziehen), „weil die mittelalterliche Literatur dem unbefangenen Blick durchaus gattungsmäßig organisiert erscheint“ (GRUBMÜLLER, Gattungskonstitution, S. 200). Beides, der ‚Gegenstand‘ und die (ihn solcherart allererst konstituierende) ‚Wahrnehmung‘, ist allenfalls heuristisch voneinander zu trennen. Das mag rechtfertigen, im Folgenden zunächst anhand eines forschungsgeschichtlichen Zugangs die (moderne) Wahrnehmung der Gattung zu umreißen, also eine Betrachtung der Genese und Entwicklung des Begriffs vom Gegenstand voranzustellen. Im kritischen Nachvollzug wichtiger Stationen der Forschungsgeschichte ergibt sich damit einerseits bereits ein schärferes Bild vom Gegenstand selbst, andererseits werden dabei aber auch Desiderate sichtbar, auf die hin die Texte dann erneut befragt werden können. Vollständigkeit strebt der Überblick nicht an, hier sei auf die früheren einschlägigen Forschungsberichte verwiesen (insbes. MOSER [Hg.], Spruchdichtung; EGIDI, Liebe, S. 37–70); er versucht stattdessen eine dem Gattungsbegriff, wie er dem Handbuch zugrunde liegt (und wie dieses jenen konstituiert und konturiert), angemessene Fokussierung.

## **Spruch vs. Lied – lyrischer Spruch – Sangspruch/Spruchsang:**

### **Zur Genese des Begriffs**

Der *locus classicus*, mit dem die moderne Gattungsdiskussion beginnt, findet sich in KARL SIMROCKS (nachgestellter) Einleitung zur Übersetzung der Gedichte Walthers von der Vogelweide von 1833 (und auf Walther bleibt die Forschung lange konzen-

triert). SIMROCK beobachtet, dass in manchen Tönen die Strophen untereinander wenig Zusammenhang zeigen und von so verschiedenen Gegenständen handeln, „daß jede ein selbständiges Gedicht zu bilden scheint [...] etwa wie eine Reihe Sonette über denselben Gegenstand.“ Es folgt der entscheidende, seither immer wieder zitierte Satz: „Solche Töne oder Strophen möchte man *Sprüche* nennen“ (SIMROCK, Gedichte Walthers, S. 175). Der Begriff *spruch* falle schließlich mehrfach bei Walther selbst, und SIMROCK zeigt sich überzeugt, dass der Dichter ihn bereits in diesem Sinne terminologisch verwendet habe – eine Fehleinschätzung, wie später HERMANN SCHNEIDER gezeigt hat (s. u.). Inhaltlich charakterisiert SIMROCK diese ‚Sprüche‘ als „gewöhnlich politisch oder geistlich“; er verkennt aber andererseits nicht ihre formale Nähe zum Minnelied: Sie seien „wahrscheinlich“ gesungen worden, und die Strophen unterliegen zumeist „dem Gesetz der Dreiteiligkeit“ (ebd.), d. h. der stolligen Bauform der Kanzonenstrophe. Hätte SIMROCK die ‚Jenaer Liederhandschrift‘ mit ihrer Melodieüberlieferung gekannt, dann hätte er die Überlegung zum gesungenen Vortrag nicht als „wahrscheinlich“ relativieren müssen; und vielleicht wäre auch nicht der folgende Satz gefallen: „vielleicht wurden sie aber mehr recitativ oder parlando vorgetragen, so daß sie wohl als Sprüche bezeichnet werden konnten“ (ebd.). Beides zusammen, die Relativierung und die Vorstellung von „parlando“-artiger Rezitation, war Keimzelle für allerlei Missverständnisse und falsche Vorstellungen von der Vortragsweise. So behauptet etwa FRANZ PFEIFFER in seiner Walther-Ausgabe von 1866, es unterscheide sich „der Spruch vom Liede dadurch, daß er nicht wie dieses gesungen, sondern hergesagt, [...] sprechweise vorgetragen wurde“ (zit. nach MOSER [Hg.], Spruchdichtung, S. 31). So hatte es SIMROCKS Begrifflichkeit sicher nicht implizieren wollen. WILHELM WILMANNNS klärt: „Rezitation und Gesang sind zwar verschieden, aber doch nicht so, daß sie durch eine scharfe Grenze getrennt wären [...]“ (WILMANNNS/MICHELIS [Hg.], Walther, S. 59) – nicht ohne eben doch einen Unterschied in der Art des Gesanges von Walthers Minnesang und Spruchdichtung zu unterstellen.

Der Terminus ‚Spruch‘ war insofern unglücklich gewählt, als er seiner Etymologie nach an ‚Gesprochenes‘ denken lässt. (Auf diesen Missstand reagiert später der begriffliche Rettungsversuch der Benennung als ‚Sangspruch‘ durch SCHNEIDER, s. u.) Indes, der Begriff war geboren, wurde als solcher übernommen und war dann trotz seiner Unzulänglichkeiten nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Mit ihm hat SIMROCK den Grundstein für die weitere Forschungsdiskussion gelegt. Und von der Sache her kann diese terminologische Abgrenzung der ‚Sprüche‘ von den (Minne-)Liedern in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden. Sie setzt erstmals eine wesentliche Differenz, die zuvor noch überhaupt nicht getroffen worden war. In der vorausgegangenen proto- und frühgermanistischen Beschäftigung mit der mittelhochdeutschen Lyrik war noch alles ungeschieden mit dem Begriff des ‚Minnesangs‘ assoziiert worden, sei es in der „Sammlung von Minnesingern aus dem Schwaebischen Zeitpuncte“ von BODMER/BREITINGER (1758/59), sei es noch 1838 in VON DER HAGENS ‚Minnesinger‘-Sammlung (HMS), die im Abdruck des Codex Manesse und anderer Sammelhandschriften deren Vermischung der Gattungen übernahmen. Auch die bis heute nicht ganz ersetzte

Anthologie der vorwaltherschen Lyrik ‚Des Minnesangs Frühling‘ (zuerst 1857) enthält neben dem Minnesang, der unzweifelhaft den Schwerpunkt der Sammlung ausmacht, eben auch die Sangspruchdichtung vor Walther (anonyme ‚Weisheits- und Zeitlyrik‘; ‚Herger‘/Spervogel I, Spervogel II u. III); zudem bieten auch die übrigen Lyriker etliche Strophen, deren eindeutige Gattungszuordnung zum ‚Minnesang‘ nicht eben unstrittig ist.

Mit seiner Scheidung der mittelhochdeutschen – strophischen – Lyrik (der Leich als Sonderform bleibt dabei ausgeklammert) in ‚Spruch‘ und ‚Lied‘ hat SIMROCK eine literaturwissenschaftliche Debatte losgetreten, die bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus nicht abrisst. Sie braucht hier nicht erneut ausgebreitet zu werden (vgl. den Forschungsbericht von TERVOOREN). Ein Aspekt sei stattdessen besonders hervorgehoben, der die Diskussion gleichsam apriorisch mitbestimmt hat, ohne immer explizit reflektiert worden zu sein: Wenn die mittelhochdeutsche Lyrik unterteilt wird in zwei Dichtungsarten, ist vor dem Hintergrund der Vorstellung von „Naturformen“ die Frage nach dem ‚Lyrischen‘ in der mittelalterlichen Dichtung neu zu stellen. Von nicht zu unterschätzender Wirkungsmacht ist dabei die von Goethe formulierte Vorstellung vom „enthusiastisch[] aufgeregte[n]“ Wesen der Lyrik. Durch die Auftrennung nach zwei Dichtarten wird diese definatorische Grenze quasi durch die ‚Gattung‘ Lyrik hindurch neu gezogen. In der Folge ist nämlich im 19. und im (früheren) 20. Jahrhundert zu beobachten, wie mit der Dichotomie ‚Lied‘ und ‚Spruch‘ eine Neubewertung als ‚echte lyrische‘ vs. ‚nur didaktische‘ (und damit eben nicht oder weniger ‚lyrische‘) Poesie einhergeht. Besonders deutlich ist das zu spüren in GUSTAV ROETHES monumentaler Einleitung zu seiner Reinmar von Zweter-Ausgabe von 1887. Ihm gelang einerseits „ein großer Wurf“ (TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 3), indem er sich in der Gattungsdiskussion (um die es ihm nicht primär geht) nicht wie seine Vorgänger ganz auf Walther konzentriert. In stupender Fülle trägt er das Wissen über die Sangspruchdichtung bis Frauenlob und z. T. darüber hinaus zusammen. Doch mit dieser „zu frühen“ ‚Summe‘ ist auch eine schwere „Hypothek“ verbunden (ebd.). Denn ROETHE ist nicht zurückhaltend mit ästhetischen Werturteilen (ganz abgesehen von dem bisweilen schwer erträglichen deutschtümelnden Nationalismus, der ihm und teilweise auch seinen Zeitgenossen eignet). In klarer hierarchischer Opposition stehen bei ihm nun Minnesang und Sangspruchdichtung als ‚echte‘ Lyrik, als „eigentlich lyrische Poesie“ (ROE., S. 258), und ‚bloße‘ Didaxe, das „eintönige Grau der Lehrhaftigkeit“ (ebd., S. 176), einander gegenüber. Das Ganze ist verbunden mit weiteren Wertungskategorien: ‚Klassiker‘ vs. ‚Epigonen‘; adlige vs. bürgerlich-spielmännische Kunst; kulturell blühender Süd(west)en Deutschlands vs. träge-nüchterner Geist Mittel- und Norddeutschlands, wobei jeweils ersteres mit dem Minnesang und/oder Walther von der Vogelweide als der unantastbaren literarischen Glanzfigur verbunden ist, letzteres jeweils mit der minderwertigen didaktischen Sangspruchdichtung (vgl. RUNOW, Vergessene Lyrik, S. 271–273). So wird durch die Anwendung des Goetheschen Begriffs vom Lyrischen (‚enthusiastisch-aufgeregter‘), der auf das scheinbar weniger subjektiv-empfindende Ich der Sangspruchdichtung nicht zu

passen scheint, das, was formal schwer voneinander zu scheiden ist (strophische, gesungene Poesie), nach inhaltlichen und außerliterarisch-kontextuellen Kriterien getrennt. Durch die kategoriale Absonderung des ‚Didaktischen‘ vom ‚Lyrischen‘ ist damit die mittelalterliche deutsche Lyrik gewissermaßen in ein Zwei-Klassen-System geteilt geworden.

Diesen Geist klarer Abtrennung des Sangspruchs vom ‚echten‘ Lyrischen atmet noch gut 40 Jahre nach ROETHE auch HERMANN SCHNEIDERS Artikel ‚Mittelhochdeutsche Spruchdichtung‘ im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Sein großes Verdienst liegt darin, die „Unzulänglichkeiten“ des Begriffs und seine „mißbräuchliche Einbürgerung für eine große Kategorie von Dichtungen, die im MA. bestimmt nicht diese Bezeichnung trugen“ (S. 287), offenzulegen. Vor allem korrigiert er SIMROCKS Fehleinschätzung, dass *spruch* bereits im Mittelhochdeutschen als Gattungsbegriff gebraucht worden sei (SIMROCK hatte einen Verweis Walthers auf die *alten sprüche* [L. 26,27] so verstanden; SCHNEIDER stellt klar, dass es hier um alte Sprichwörter geht). Als „Spruchdichtungen im Sinne des Mittelalters“ fasst er stattdessen die „unkomponierte, in der Form des Sprechverses abgefaßte“, also die nicht-strophische, nicht-gesungene didaktisch-gnomische Reimsprecherkunst (die mittelhochdeutsch mit Begriffen wie *rede*, *mære* oder *bîspel* bezeichnet ist, also Dichtungen wie diejenigen Freidanks, des Strickers oder Heinrichs des Teichners; vgl. unten → Kapitel I.2). Von dieser „wirklichen“ unterscheidet er die „sogenannte] Spruchdichtung“ mit dem Begriffspaar ‚Sprechspruch‘ vs. ‚Sangspruch‘. Letzteres hat sich als bis heute gültiger Gattungsbegriff durchgesetzt (SCHNEIDER hatte ihn als Alternative vorgeschlagen: „lyrischer‘ oder ‚Sangspruch‘“, bleibt in der weiteren Gliederung seines Artikels indes beim Begriff des ‚lyrischen Spruchs‘). So ist einerseits, ähnlich wie bei ROETHE (dessen Einschätzungen sich SCHNEIDER in vielem verpflichtet zeigt), die klassische Gattungstrias durch ein Viertes aufgebrochen, das bei SCHNEIDER eine klarere Terminologie erhält. Andererseits bleibt aber auch bei ihm die (lyrische) „Spruchpoesie“ klar von „der Lyrik im engeren Sinne“, von der „eigentlichen“ oder „reinen“ Lyrik, abgegrenzt „durch Thema, Form und sozialen Abstand“ (S. 288 f.). Diese Unterschiede weichen in der Folge zwar auf, bleiben aber konstitutiv. Der geringere Grad an ‚Lyrizität‘ spielt weiter die entscheidende Rolle in der Abgrenzung zum Minnesang: „Die Spruchstrophe atmet (auch in ihrer Musik [...]) den Charakter ruhiger Getragenheit im Gegensatz zu der liedhaft affektvollen Bewegung und zierlichen Verkünstelung der echt lyrischen Formen“ (S. 290). Angesichts der Tatsache, dass zu den deutschen Minneliedern fast keine Melodien überliefert sind (BRUNNER, Formgeschichte, S. 7), dürfte diese Einschätzung nicht zuletzt jener apriorischen Gattungserwartung geschuldet sein, die in der ‚echten‘ Lyrik eben das „enthusiastisch Aufgeregte“ („affektvoll“!) sucht, das sie dann in der Spruchdichtung auch in den Melodien nicht finden kann.

Die nachfolgende Forschung arbeitete sich weiter an Unterschieden zwischen ‚Lied‘ und ‚Spruch‘ ab. Neu befeuert wurde die Debatte vor allem durch FRIEDRICH MAURERS „Thesen“-Edition“ (RUH, Spruchdichtung, S. 309) der politischen ‚Lieder‘ Walthers von der Vogelweide (1954). MAURER (Politische Lieder) versuchte, in den

Waltherschen Spruchtönen jeweils komponierte Liederheiten zu sehen. Das stieß an Grenzen, etwa was die Frage nach der historischen Entstehungseinheit, der thematischen Dispersität oder uneinheitlichen Überlieferung eines Strophenzusammenhangs anbelangt, und erzeugte z. T. vehementen Widerspruch. Obwohl MAURERS Thesen ganz überwiegend abgelehnt wurden, gerade in Bezug auf die umfangreicheren Töne (wo er freilich selbst Schwierigkeiten eingestanden hatte), erwies sich der Debattenanstoß als produktiv. Das von ihm (erneut) aufgeworfene Problem, die Frage nach der Einheit, wurde ernst genommen und neu diskutiert. So plädiert in der Folge KURT RUH differenzierter für die „Selbständigkeit der Einzelstrophe (nicht Einstrophigkeit, was methodisch nicht immer sauber unterschieden wurde!)“ (RUH, *Spruchdichtung*, S. 313); vor allem aber mahnt er an, die Sangspruchdichtung als „das Produkt einer geschichtlichen Aus- und Eingliederung“ (S. 315) zu betrachten. Er verweist auf die historische Entwicklung der Gattung aus ihren ‚unterliterarischen‘ Formen und ihrer zunächst klaren soziologischen, thematischen und formalen Abgrenzung vom im 12. Jahrhundert aufkommenden adligen Minnesang (vgl. dazu zuletzt auch TOMASEK, *Sangspruch*). Walther habe diese systematisch überwunden, indem er als höfischer Mahner die Spruchdichtung um das politische Moment erweitert und so die soziale Differenz zum adligen Minnesang eingeebnet habe; die formale Differenz fällt mit dem Prinzip der Vieltonigkeit sowie der Einführung der Kanzonenstrophe in die Sangspruchdichtung. Es bleibt als einzig „gattungsbestimmendes Formkriterium [...] für den Spruchton die Einheit der Strophe, wie für das Lied die Einheit des Tons“ (RUH, *Spruchdichtung*, S. 319; vgl. ebd., S. 324: „die strenge Geschlossenheit der Einzelstrophe [...] ist das eigentliche formale Signum des Spruchtons“). In der bewussten Angleichung der Gattung wie auch in der Bewahrung dieser Differenz ist Walther damit als eigentlicher Begründer der Gattung Sangspruchdichtung ausgemacht.

Die Begriffsgeschichte ist mit SCHNEIDER im Wesentlichen zu ihrem Ziel gekommen; ausgehend von SIMROCKS ahistorischer Benennung als ‚Spruch‘ hat sich seine Präzisierung als ‚Sangspruch‘ durchgesetzt (auch wenn sie etymologisch paradox anmutet und das unglückliche Pendant ‚Sprechspruch‘ erzeugt hat). Das Unbefriedigende am Begriff hat die Forschung bereits vor ihm und auch seither gesehen; Versuche zur terminologischen Neufassung gab es seitdem aber kaum. Erst in jüngster Zeit haben HORST BRUNNER und KARL-GÜNTHER HARTMANN die terminologische Notlösung ‚Sangspruch‘ gleichsam vom Kopf auf die Füße gestellt, indem sie ihre Edition der Sangspruch-Melodien unter dem Titel ‚Spruchsang‘ erscheinen ließen (SPS.). Das Determinativkompositum in dieser Ausrichtung als Bezeichnung für den gesungenen ‚Spruch‘ kann der Fehlauflassung vom ‚Spruch‘ als etwas Gesprochenem wohl besser vorbeugen, ohne doch den nun einmal etablierten Gattungsbegriff ganz zu dispensieren. Dieser kann zudem gerettet werden, wenn man sich auf die Funktion des ‚Spruchs‘ als Redeform besinnt (kurz, prägnant, situationsabstrakt und von gnomisch-belehrender Grundhaltung; vgl. RUNOW/WENZEL, *Spruch*), welche die Gattung zumindest mitgeprägt hat. Ob der Begriff ‚Spruchsang‘ Schule macht, bleibt noch abzuwarten. In diesem Handbuch wird er synonym verwendet. – Einen anderen Weg

geht etwa MANFRED KERN, wenn er in seinem Artikel über Walther von der Vogelweide (s. unten → Kapitel VII.1) den Begriff ‚Sangspruch‘ zwar nicht vermeiden kann, sich aber kritisch von ihm zu distanzieren sucht und stattdessen von Walthers ‚soziopolitische Lyrik‘ spricht; dass Walther bewusst verschiedene Gattungsregister bedient, leugnet auch er freilich nicht.

### **Sangspruchdichtung als historisch dynamische Gattung**

Wenn man Sangspruchdichtung als Gattung beschreiben will, muss man sie in ihrer dynamischen Entwicklung über einen langen Zeitraum von den anonymen Strophen des 12. Jahrhunderts bis hin zum Übergang in den Meistersang im 15. Jahrhundert betrachten. Und man muss bereit sein, dabei in Kauf zu nehmen, dass es (1.) keine präskriptive Gattungspoetik gibt, dass (2.) bei einem deskriptiven Ansatz oft keine ganz klaren Abgrenzungen zu benachbarten Gattungen möglich sind (was die Existenz und Konsistenz voneinander abgrenzbarer Gattungen nicht in Frage stellt) und dass (3.) am ‚anderen‘ Ende der historischen Textreihe, als welche die Gattung einzig zu beschreiben ist, nicht mehr gelten muss, was anfangs noch gegolten hat (GRUBMÜLLER, Gattungskonstitution, S. 200 f.). Der Blick auf die ältere Forschungsgeschichte zeigt demgegenüber einen sehr engen Fokus auf Walther von der Vogelweide. Zwar hat schon ROETHE den Gattungszusammenhang von den Spervogel-Corpora bis Frauenlob gesehen, doch stets in klarer Perspektivierung auf Walther als den Mittel- und Höhepunkt (vgl. ROE., S. 176: „Walther steht auf dem Gipfel der Kunst, in stark absteigender Linie bewegte sie sich, als Reinmar von Zweter wirkte“ – Ähnliches findet sich passim). Dass Walthers Schaffen eine entscheidende Stellung in der Gattungsgeschichte zukommt, ist unzweifelhaft. Mit ihm erst gewinnt die Gattung als solche ihre eigentliche Gestalt und jenes Profil, das zumindest für das gesamte 13. Jahrhundert prägend ist. Diese Sonderstellung darf aber keine Alleinstellung bedeuten (vgl. TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 3). So hat KURT RUH, seinerseits zwar auf die Gattungsdebatte um Walther konzentriert, eindrucklich eine Beschreibung der historischen Voraussetzungen, d. h. der Gattungsentwicklung bis und bei Walther angemahnt. Dieser Ansatz ist weiterzuverfolgen, und die jüngere Forschung hat hier produktiv angeknüpft (vgl. z. B. EGIDI, Liebe; BALDZUHN, Sangspruch; TOMASEK, Sangspruch): Wie entsteht die Gattung, wie wird sie geformt, wie entwickelt und verändert sie sich im Laufe von drei Jahrhunderten?

Zu beachten ist dabei insbesondere auch, dass die Sangspruchdichtung zwar immer nur im Vergleich mit und in Abgrenzung zum Minnesang zu beschreiben ist (das hat die Forschung von Anfang an getan); sie darf dabei aber „nicht als Appendix des Minnesangs“ verstanden werden (TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 3). Auch hängt die Gattungsbestimmung nicht (nur) an einer strengen Unterscheidung zwischen ‚Lied‘ und ‚Spruch‘, an der sich die ältere Forschung abgearbeitet hat. Wenn man dies bedenkt, können die Abgrenzungskategorien, welche schon immer gesehen wurden – inhaltliche, formale, soziale Differenzen; gegebenenfalls auch zeitliche und

regionale Schwerpunkte – weiterhin zur Beschreibung dienen, sie sind aber nicht von uneingeschränkter Gültigkeit, sondern in ihrer Dynamik zu fassen und in ihrem jeweiligen Geltungsbereich zu präzisieren.

Unter diesen Voraussetzungen kann die oben provisorisch angebotene ungenau-statische Definition in ihrer historischen Relationalität und Veränderlichkeit umsichtiger gefasst werden. Was also ist Sangspruchdichtung? Sie ist gesungene, strophische Poesie, die gleichzeitig mit und neben dem deutschen Minnesang im 12. Jahrhundert aufkommt. Von diesem ist sie zunächst durch den Inhalt und die Sprechhaltung abzugrenzen: Sangspruchdichtung ist in ihrer frühen Ausprägung (Anonymi; ‚Herger‘/ Spervogel I, Spervogel II u. III) vorwiegend gnomisch-belehrende Dichtung von eher konstatierender Sprechhaltung (und nicht Liebeslyrik eines ‚betroffenen‘ werbenden, klagenden, preisenden usw. Rollen-Ichs). Der Form nach ist sie zunächst, wie tendenziell auch noch der frühe Minnesang, eintonig-einstrophig: Innerhalb einer Strophenform/Melodie (‚Ton‘), in der Frühzeit hier wie dort noch oft einfache paargereimte Strophen, sind die einzelnen Strophen prinzipiell von großer Geschlossenheit und Selbstständigkeit. Strophenbindung ist dabei zwar von Beginn an möglich, bleibt aber insgesamt eher selten. Die Dichter sind (anders als jene des zu Beginn adlig geprägten Minnesangs) vorwiegend vermutlich nichtadlige fahrende Künstler, die, so lässt sich aus den Texten selbst schließen, auf Entlohnung etwa durch adlige Gönner hofften. Ort der Kunstausbübung dürften dementsprechend die Adelshöfe gewesen sein (vgl. auch → Kapitel III.1), zumindest bedurfte es entsprechender Institutionen auch als Voraussetzung für die schriftliche Überlieferung der Texte. Soweit erkennbar, sind Minnesang und Sangspruch zunächst strikt getrennt, Sangspruchdichter treten nicht auch als Minnesänger in Erscheinung. In den Minnesangcorpora vor Walther finden sich aber durchaus (Einzel-)Strophen, die dem Inhalt und der Sprechhaltung nach sangspruchartig sind (vgl. die Stellensammlungen bei RATHAY, Unterschied, S. 5; MOSER, Lied, S. 83, Anm. 1; WILLMS, Liebesleid, S. 47 f.; BREM, Gattungssinterferenzen) bzw. je nach kontextuellem (Vortrags- oder Überlieferungs-)Zusammenhang in ihrer Gattungshaftigkeit changieren können (vgl. LIEB, Modulationen; EGIDI, Minnelied).

Walther von der Vogelweide ist der erste Dichter, der in erkennbarem Gattungsbewusstsein Minnesang und in großem Umfang Sangsprüche dichtet. Mit der Integration beider Gattungen geraten wesentliche Differenzkriterien, die zuvor zu erkennen waren, ins Wanken: Walther war (wie wohl auch Reinmar und vielleicht Heinrich von Morungen) fahrender Berufsdichter, hat als solcher aber die Adeldomäne des Minnesangs besetzt; die soziale Abgrenzung zwischen Sangspruch und Minnesang fällt damit. Er hat seine Sangspruchtöne zudem ganz überwiegend in der seit dem Rheinischen Minnesang durchgesetzten Kanzonenform komponiert, womit einer formalen Angleichung der Gattungen Vorschub geleistet wird. Vor allem aber dichtet er nicht nur in einem, sondern in einer Vielzahl von Spruchtönen. Der damit verbundene kompositorische Anspruch deutet ebenfalls auf eine entsprechend gehobene ästhetische Wertschätzung. Vielfach ist bei Walther auch bereits die (Möglichkeit zur) Strophenbindung zu beobachten, wobei die Einzelstrophe jedoch meistens von großer

Geschlossenheit geprägt bleibt. So sind etwa schon die drei Strophen im Reichston (L. 8,4, 8,28, 9,16), Walthers frühestem Spruchton, inhaltlich und formal eng aufeinander bezogen. Die einzelnen Strophen bergen aber jeweils auch für sich alleine eine abgeschlossene und für sich verständliche Aussage. Der Datierungsstreit um die Strophen, der auch einer um die Entstehungseinheit der drei Strophen ist, scheint bis heute nicht eindeutig gelöst (Überblick bei KERN, P., Reichston). Aus gattungsgeschichtlicher Sicht wirft er die interessante Frage auf, ob ‚Lieder‘ auch über Jahre hinweg durch die Kombination oder spätere Ergänzung von (Einzel-)Strophen entstehen, ob also ein ‚Lied‘ auch erst ein sekundäres Produktions- bzw. produktives Rezeptionsphänomen sein kann (wie es in gleicher Weise im Minnesang nicht zu erkennen wäre), oder ob mehrstrophige Gebilde gar erst Ergebnis redaktioneller Prozesse sind (vgl. dazu auch TERVOOREN, Einzelstrophe).

Eine weitere Neuerung ist die Erweiterung des thematischen Spektrums um die politische Stellungnahme: Walthers kirchen- und papstkritische Strophen, die reichspolitischen Stellungnahmen und Herrscherschelten markieren den Beginn der deutschen politischen Lyrik (MÜLLER, U., Untersuchungen), die in dieser Prägnanz und Schärfe aber nur wenig Nachfolge findet. Was bleibt, ist die Panegyrik, die als Gegenstück die – freilich oft generelle, nicht personalisierte – Herrscherschelte kennt.

Die mit Walther veränderten Gattungskriterien gelten weitgehend für die Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts, jeweils mit Ausnahmen: Mehrtonigkeit, thematische Vielfalt mit Schwerpunkten in den Bereichen Gnomik und Moraldidaxe, Herrenlehre, geistliche Unterweisung, Zeitkritik, Kunst und Sängereexistenz (SCHNEIDER, H., Spruchdichtung; RUNOW/WENZEL, Spruch; vgl. auch die thematische Anordnung bei NOLTE/SCHUPP, Sangspruchdichtung, sowie hier → Kapitel V). Die meisten Sangspruchdichter dürften nichtadlige Berufs- oder Gelegenheitsdichter gewesen sein, die auf Entlohnung durch höfische Gönner hofften. Zeugnis hierfür sind die vielen panegyrischen Strophen und der Diskurs um die herrscherliche Tugend der *milte* (vgl. KRAUSE, „milte“-Thematik; s. u. auch → Kapitel V.2 und V.6), von der die Sänger abhängig sind (explizit in der formelhaften Rede von den *gernden* und dem *got umbe êre nemen* bzw. *geben*), sowie auch die Geltungskämpfe der Sänger unter sich (WACHINGER, Sängerkrieg; BURKARD, Sangspruchdichter). Manche Berufsdichter – vom Tannhäuser über Konrad von Würzburg, den Wilden Alexander und Rumelant von Sachsen bis zu Frauenlob – haben sich in der Nachfolge Walthers aller lyrischen Gattungen (auch des Leichs) angenommen, der Minnesang ist kein Privileg des Adels mehr. Seltener sind adlige Spruchdichter; Adel und existenzsicherndes Berufsdichtertum schließen sich aus (ROETHES Annahme, Reinmar von Zweter stamme aus einem pfälzischen Adelsgeschlecht, ist nicht haltbar; vgl. BRUNNER, Reinmar von Zweter). Adlige Minne- und Liebeslieddichter gibt es weiterhin sehr wohl, von Gottfried von Neifen über Hugo von Montfort bis hin zu Oswald von Wolkenstein. Wo adlige Dichter das Gattungsregister wechseln und sich Themen der Sangspruchdichtung aneignen, ist diese nicht lohnheischende Fahrendenkunst (etwa bei Ulrich von Singenberg, dem Truchsess von St. Gallen u. a.).

In formaler Hinsicht bleibt die Sangspruchdichtung bis Frauenlob dem Prinzip der Einstrophigkeit verpflichtet. Auch wenn die Ausnahmen zahlreich sind, überwiegt doch bei weitem der Anteil an in sich geschlossenen Einzelstrophen. Dieses Prinzip ist bei den Dichtern des 14. und 15. Jahrhunderts (Heinrich von Mügeln, Suchensinn, Harder, Muskatblut) aufgegeben, ja geradezu umgekehrt, Mehrstrophigkeit wird zur Norm (vgl. → Kapitel VI.2). Ausgesprochene Vielstrophigkeit bleibt zunächst die Ausnahme, etwa in Mügelns 39-strophigem Bibelbuchsummarium (je eine Strophe für jedes biblische Buch; STMN. 71–109) oder in seinem symbolisch 72 Strophen umfassenden Marienpreisgedicht ‚Der Tum‘ (STMN. 110–181). Den (späten) Extremfall bildet Michel Beheim mit seinen vielen langen Spruchgedichten mit im Einzelfall bis über 100 Strophen. Hier ist nicht nur das Prinzip der Einstrophigkeit aufgegeben, sondern auch die noch in mehrstrophigen Liedern oft zu beobachtende pointierte Geschlossenheit der einzelnen Strophe. Spätestens damit – wenn nicht schon vorher bei Lieddichtern vom Typ Muskatbluts – stellt sich die Frage nach der Gattungsgrenze unabhängig von der Unterscheidung zum Minnesang: Was ist eigentlich noch Sangspruchdichtung? Solche Grenzziehungen mögen unscharf sein. Zu betonen ist aber die hier vertretene dynamische Erweiterung des Sangspruch-Begriffs, der sich eben nicht nur auf das ‚lange‘ 13. Jahrhundert von Walther (und seinen Vorläufern) bis zu Frauenlob bezieht, sondern auch jene Ausprägung der Gattung im 14. und 15. Jahrhundert einschließt, die man mitunter als ‚meisterliche Lieddichtung‘ (SCHANZE, Liedkunst) bezeichnet hat. Mit der anonymen Lieddichtung in den Tönen der älteren Sangspruchdichter, dem Nachdichten im Schatten der alten Meister, ist eine neue Phase der Gattung mit veränderten poetologischen Konzepten eingeläutet (vgl. z. B. WENZEL, F., Meisterschaft), nicht aber ihr Ende. Eher ist eine historische Gattungsgrenze zu ziehen mit dem Übergang zum institutionalisierten städtischen Meistergesang, der unter deutlich gewandelten literatursoziologischen und poetologischen Bedingungen entsteht (vgl. dazu BALDZUHN, Sangspruch, sowie unten → Kapitel I.2, VIII.2–4). Und auch diese Grenze ist kaum als verbindliche Größe zu fassen. Das RSM etwa scheidet die literarhistorische Traditionslinie gar nicht erst in zwei Gattungen, sondern setzt eine Zäsur zwischen ‚älterem‘ und ‚jüngerem‘ Teil, die gerade nicht entlang einer vermeintlichen Grenze zwischen Sangspruch und Meisterlied verläuft, sondern dem Umbruch innerhalb des Meistergesangs Rechnung trägt, der durch Hans Sachs und die Reformation markiert ist.

### **Übergangszonen und benachbarte Gattungen**

Der Dynamik in der historischen Entwicklung entsprechen auf der systematischen Ebene Berührungen mit und Übergangsbereiche zu anderen literarischen Gattungen in formaler wie in inhaltlich-diskursiver Hinsicht. Über Abgrenzungen und Interferenzen von Spruch und Lied (s. o.) braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Minnesang und Sangspruch sind und bleiben im 12. und 13. Jahrhundert Schwestergattungen und existieren nebeneinander, nicht selten haben die Dichter beides im Repertoire. Dass

beide Gattungen vielfach gegeneinander durchlässig sind, kann auch deswegen kaum verwundern (vgl. Kapitel → IV.1). Manche ‚Zwischenformen‘ wie etwa Walthers religiöse oder sog. Alterslieder (z. B. ‚Palästinalied‘ L. 14,38; ‚Alterston‘ L. 66,21; ‚Elegie‘ L. 124,1 etc.) entziehen sich einer eindeutigen Gattungszuordnung.

Thematische Überschneidungen in beide Richtungen – Sangspruch wie Minnesang – ergeben sich mit der dritten lyrischen Form, dem Leich. Als durchkomponierte musikalische Prunk- und Großform ist er in seiner Bauweise (und vermutlich Vortragsart; gegebenenfalls auch seinem Publikum?) deutlich unterschieden von der strophischen Spruch- und Lieddichtung. Thematisch-inhaltlich besetzt der Leich jene Felder, die in der strophischen Lyrik bereits erschlossen sind: Weltliches im Minne- und Tanzleich (z. B. Ulrich von Gutenberg, Tannhäuser), Religiöses – Gotteslob, Trinität, Maria – im geistlichen Leich (nach Walther etwa Reinmar von Zweter, Konrad von Würzburg, Frauenlob). In Heinrichs von Rugge sog. Kreuzleich (MF 96,1), der historisch neben Ulrich von Gutenberg am Anfang der Gattung steht, inszeniert sich eingangs ein gnomisch-belehrendes Sprecher-Ich. Der Unterschied zur geltungsbewussten Sprechweise des Spruchdichter-Ichs liegt allenfalls in der betonten Bescheidenheitsformel (*Mîn tumbes mannes munt / der tuot iu allen gerne kunt ...*, MF 96,9 f.). Walther von der Vogelweide bedient mit seinem religiösen Leich ebenfalls diese um 1200 noch junge Gattung; über das Motiv der – wenn auch hier weniger expliziten – Kirchenkritik (vgl. L. 6,38) knüpft er an die ‚politische‘ Sangspruchdichtung an. Gattungübergreifend wiederkehrende Motive, z. T. in je gleichen sprachlichen Versatzstücken, kennt auch Konrad von Würzburg, der in allen drei lyrischen Gattungen und darüber hinaus in allen epischen Klein- und Großformen versiert ist. Bei ihm wird etwa am Beispiel des Gottes-, Marien- und Trinitätspreises besonders augenfällig, wie die Sangspruchdichtung eines unter mehreren Gattungsregistern ist, um dieselben Inhalte zu vermitteln – man vergleiche die Gottes- und Marienpreisstrophen (SCHR. 32,1–60) mit seinem geistlichen Leich (SCHR. 1), aber auch mit der ‚Goldenen Schmiede‘.

Nicht klar zu definieren ist eine Abgrenzung der religiösen Sangspruchdichtung zum geistlichen Lied als eigener Gattung der sangbaren strophischen Lyrik. Gotteslob, Marien- und Trinitätspreis gehören zu den Kernthemen der Sangspruchdichtung (ROSMER, Tradition; vgl. ders., Geistliche Meisterlieder); einen anderen Gattungshorizont kann man hier nur anhand unterschiedlicher Kontextbedingungen rekonstruieren, bezogen auf die Dichter einerseits (Laien vs. Geistliche), auf Form und Aufführungspraxis (Tönegebrauch und -benennung; Hof vs. z. B. liturgischer Kontext) andererseits. Unterschiede in der Sprechhaltung (konstatierend, lehrend, preisend vs. Kontemplation und Frömmigkeitsübung) sind allenfalls graduell. So scheinen etliche der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg deutlich an die Tradition der späteren Sangspruchtradition anzuknüpfen, sie sind als solche im RSM verzeichnet (‘Mönch’), die Lieder z. B. Heinrich Laufenbergs hingegen nicht. Häufig genug bleiben klare Unterscheidungen unsicher, bezeichnend ist jedoch, dass viele der Texte, die PHILIPP WACKERNAGEL in seiner ‚Kirchenlied‘-Anthologie zusammengestellt hat (WKL; v. a. Bd. 2), aus der Sangspruchdichtung stammen. – Aufgrund des ganz eigenen, in sich

geschlossenen Diskurszusammenhangs und der damit verbundenen Sprechweisen ist davon gesondert die mystische Lyrik als Gattung eigenen Rechts zu betrachten (vgl. THEBEN, *Mystische Lyrik*, bes. S. 13–25).

Nicht der Form, sondern dem Inhalt und besonders der belehrend-konstatierenden Sprechweise nach, sind der Sangspruchdichtung die didaktischen Reimpaardichtungen verwandt (s. unten → Kapitel IV.2). Große Überschneidungen gibt es, was den gnomischen Impetus, die Kürze und Prägnanz anbelangt, mit der Reimsprechkunst Freidanks. Auch die Tugendlehren der ‚Disticha Catonis‘, die im 13. Jahrhundert in deutsche Verse übersetzt wurden (‚Deutscher Cato‘; vgl. dazu BALDZUHN, *Schulbücher*), sind hier zu nennen. Ab dem 13. Jahrhundert verhandeln kleinepische Gattungen (*rede*, *bîspel*, *maere*; vgl. → Kapitel I.2) auch genuine Sangspruchthemen wie den *milte*-Diskurs (vgl. etwa des Strickers ‚Falsche und rechte Milte‘; dazu RAGOTZKY, *milte*). Ein hier anschließendes Gattungsexperiment ist Konrads von Würzburg allegorisches Gedicht über die ‚Klage der Kunst‘: In 32 doppelt kreuzgereimten Strophen wird erzählt, wie die falsche *milte* vor einem Tugend-Gericht angeklagt wird. Konrad experimentiert auch mit weiteren Formen: In ‚Der Welt Lohn‘ wird das allegorische Motiv von der *vanitas mundi*, das auch sonst in der Spruchdichtung aufgegriffen ist (z. B. Reinmar von Zweter ROE. 266; Friedrich von Sonnenburg MAS. 21), auserzählt und mündet in einen impliziten Aufruf zur Kreuznahme; der strophische Prolog seines Freundschaftsromans ‚Engelhard‘ liest sich geradezu wie eine Reihe von Sangsprüchen über das Thema *triuwe*. – Didaktische Reimpaardichtungen kürzeren bis mittleren Umfangs treten neben die Sangspruchdichtung, ohne dass beide Gattungen erkennbar miteinander interferieren. Nur selten haben einzelne Dichter beides, strophische und Reimpaardichtung, im Repertoire (neben Konrad von Würzburg vor allem spätere wie Heinrich von Mügeln, Konrad Harder oder Suchensinn; vgl. → Kapitel I.2). – Weitere thematische Überschneidungen ergeben sich im Bereich der religiösen Unterweisung mit der Predigt (s. → Kapitel IV.4) oder im Weltlichen mit der Fabel (→ Kapitel IV.3).

Erwähnt sei schließlich, dass einerseits die Sangspruchdichtung an ältere Gattungstraditionen anknüpft und diese integriert, so z. B. kleine Formen wie Priamel (EULING, *Priamel*), Rätsel (TOMASEK, *Rätsel*), Scherz- und Unsinnspoese (vgl. etwa Reinmar von Zweter ROE. 159 f.; Marner WMS. 6,11) oder das Streitgespräch (z. B. Kelin WHM. III,3f.: *Frau Ehre vs. Frau Schande*; RSM ‚Tugdh/1/1 = ZAPF J. 32: *Gawein vs. Keie*). – Auf der anderen Seite werden seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert Sangspruchttöne für größere narrative Zusammenhänge oder gar großepische Erzählungen verwendet. Übergangsformen, die noch thematische bzw. diskursive Nähe zur Sangspruchdichtung wahren, sind neben den erst später auftretenden Schwank- und Erzählliedern (vgl. VIEHHAUSER, *Trueuproben*) zunächst die ‚Winsbeckischen Lehrgedichte‘ (<sup>1</sup>Winsb; dazu → Kapitel IV.2) sowie das Rätsel- und Lehrgedicht ‚Tirol und Fridebrant‘ in der später Wolfram von Eschenbach zugeschriebenen Mühlweise (RSM <sup>1</sup>Tirol bzw. <sup>1</sup>Wolfr/4). Hierher ist auch, ebenfalls mit Wolfram-Bezug, der ‚Wartburgkrieg‘ zu stellen (dazu s. u.; vielleicht ist die ‚Typenverwandtschaft‘ zwischen ‚Wins-

becke‘ und ‚Wartburgkrieg‘ vom Redaktor der Handschrift C gesehen worden, hier folgen die beiden Textkomplexe direkt aufeinander). Im älteren der beiden ‚Wartburgkrieg‘-Töne, dem Klingsor zugeschriebenen Schwarzen Ton, ist gegen Ende des 13. Jahrhunderts der 768 Strophen umfassende ‚Lohengrin‘ verfasst. Eröffnet wird er mit dem Rätselstreit zwischen Wolfram und Klingsor aus dem ‚Rätselspiel‘ des ‚Wartburgkriegs‘. Das kann man so auffassen, dass hier Wolfram, der den Streit dominiert, als Erzähler des Schwanenritterromans inszeniert wird (CRAMER, Lohengrin); der Gattungszusammenhang mit der Sangspruchdichtung geht dann aber, bis auf die Formanleihe, ganz verloren. Ebenfalls im Schwarzen Ton, und noch mit Motivanleihen an den ‚Wartburgkrieg‘, steht das dialogische spekulativ-astronomische Lehrgedicht vom ‚Hort von der Astronomie‘ (entstanden wohl im 14. Jahrhundert; HAL. 12.7). Spätere Erzähltexte in Sangspruchtönen wie z. B. die Veronica-Legende in Regenbogens Briefweise (RSM <sup>1</sup>Regb/1/535; vgl. LANGE, Veronica II) lösen sich weiter von der Gattungstradition ab. – Seltener ist die umgekehrte Richtung, dass sangbare Epentöne entliehen werden (BRUNNER, Epenmelodien), um in ihnen Lieder zu verfassen (z. B. Bernerton, im Meistergesang als Flammweise Wolfram zugeschrieben, Herzog-Ernst-Ton, Heunenweise, im Meistergesang als Hönweise ebenfalls unter Wolframs Namen).

### **Gattungsbewusstsein und -verdichtung, Kanonisierung**

Die oben angestellten (bzw. referierten) Systematisierungsversuche, die Beschreibung der Gattung und ihrer Grenzen sowie deren historischer und systematischer Zerdehnung sind notwendigerweise moderne Zugänge. Eine zeitgenössische – explizite – Terminologie und Systematik gibt es nicht. Ob es ungeachtet dessen ein sich implizit äußerndes mittelalterliches Gattungsempfinden gibt, das insbesondere die Sangspruchdichtung vom Minnesang scheidet, wäre gesondert zu erkunden. Heuristisch zu differenzieren wäre dabei nach Beobachtungen zum produktionsseitigen Umgang mit Gattungskonventionen und nach rezeptionsseitig vorauszusetzenden Gattungerwartungen, die jeweils mehr oder weniger erfüllt, gelenkt, gebrochen oder gar parodiert werden. Gerade der gezielte Bruch mit (aufgerufenen Erwartungen an) Gattungskonventionen spricht dabei eben nicht für einen ‚weichen‘ oder gar nahtlosen Übergang zwischen den Gattungen, sondern für klar umrissene Gattungsvorstellungen, an deren Grenze gearbeitet wird und die, indem sie umspielt wird, bewusst gehalten und als solche erkennbar ist. (Das grundlegende Erkenntnisproblem, dass erst die literaturwissenschaftliche Analyse Konventionen erkennbar macht und diese voneinander abgrenzt, um dann herauszuarbeiten, inwiefern solche Diskurse gegeneinander abgegrenzt sind, ist auch hier nicht aus der Welt zu schaffen; es müssen gewisse Setzungen gelten dürfen, die freilich nicht beliebig sind und die dann als valide gelten können, wenn die Analysen wiederholt zu miteinander zu vereinbaren den Ergebnissen kommen.)

Für solche impliziten Gattungssignale ist noch einmal an die obige Gattungsbeschreibung anzuknüpfen. Sie basiert ja auf Textbeobachtungen, die spezifische

Inhalte und Aussageformen zu Abgrenzungskriterien erheben. Wenn die Sangspruchdichter insbesondere des 13. Jahrhunderts immer wieder die eigene materielle Not und ihre Abhängigkeit von adligen Gönnern zum Thema machen, dann äußert sich darin ein Gruppenbewusstsein der lohnfordernden Sänger, der *gernden*, die *guot umbe êre* nehmen (gehäuft etwa bei Friedrich von Sonnenburg, vgl. besonders MAS. 66–69), ebenso wie in den Geltungskämpfen der Sänger untereinander (Marner gegen Reinmar von Zweter; Rumelant gegen Singauf und Marner; Meißner gegen Marner; [Pseudo-]Frauenlob und Regenbogen usw.), die sich im Rahmen eines Gattungszusammenhangs bewegen. (Auffällig ist, dass schon Walthers vielfältige intertextuelle Bezüge im Minnesang ohne direkte Anreden oder Erwähnungen von-statten gehen. Einzig der berühmte Nachruf auf Reinmar L. 83,1 und die Invektive gegen Stolle L. 32,11 nennen – innerhalb von Sangspruchtönen – Sängerkollegen beim Namen.) Die Rollenentwürfe des Sänger-Ichs in der Sangspruchdichtung, sei es als Lehrer oder Prediger (LAUER, Sängerkrollen), sei es als gelehrter „Hofhochschuldozent“ (HÜBNER), zielen auf soziale wie auf literarische Geltung. Diese Rollen gilt es nicht nur gegen Mitstreiter aus den eigenen Reihen, sondern bisweilen auch nach außen hin zu verteidigen, etwa wenn die Wanderdichter mit ihren geistlichen Morallehren in Konkurrenz zu Wanderpredigern treten (KÄSTNER, Wettstreit). Der Drang zur Selbstbehauptung durch *meisterschaft* (dazu grundlegend STACKMANN, Vorstudien) vereint die Sangspruchdichter in einem ausgeprägten Berufsstandesbewusstsein (WACHINGER, Sängerkrieg, S. 309), das als Gattungsbewusstsein zutage tritt, wo sie sich vom Minnesang abgrenzen oder – das schließt sich nicht gegenseitig aus – bewusst an dessen Diskursen partizipieren. Prominentes Beispiel dafür ist die ‚Lebensbitte‘ Walthers an Friedrich II. (L. 28,1): Abgrenzung durch die Selbstthematisierung der Armut und Bedürftigkeit zu Beginn der Strophe und im abschließenden *milte*-Appell; (erstrebte) Teilhabe durch Minnesangmotivik im Mittelteil (vgl. auch die Strophen L. 27,17 und 27,27). Ein Abgrenzungsbestreben ist punktuell auch von der minnesängerischen Gegenseite zu vernehmen: *swer getragener kleider gert, / der ist nit minnesanges wert!* (Ulrich von Baumburg SM 28,6: III,13f.). – Konrad von Würzburg erzielt einen überraschenden Effekt, indem ein minnesangtypischer Natureingang in eine Schelte der geizigen Herren (SCHR. 19,1–30) bzw. eine Tugendlehre (ebd. 31,1–38) umkippt; oder Rumelant von Sachsen (RUW. II,13), wenn er ein Herrscherlob mit Tageliedmotivik eröffnet. Für die Wirkung solcher Effekte ist produktions- wie rezeptionsseitig ein distinktes Gattungsbewusstsein vorauszusetzen (ausführlicher dazu → Kapitel IV.1).

Auch auf anderen Ebenen zeigt sich die historische Wahrnehmung eines eigenständigen Gattungsdiskurses: etwa bei den lateinischen Dichtern der ‚Augsburger Cationessammlung‘ (hg. CALLSEN), die ihre Texte auf Melodien namentlich genannter deutscher Sangspruchmeister des 13. Jahrhunderts verfassen (vgl. → Kapitel IV.5). – Eine deutliche Sprache spricht auch das redaktionelle Prinzip der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J: Von jenen Lyrikern des 13. Jahrhunderts, die in beiden Gattungen dichteten, überliefert sie nur die Spruchöne (Ausnahmen sind der Wilde Alexander und, als

Nachtrag, Wizlav). Zudem weist sie den Weg zum nicht mehr nach Text-, sondern nach Tonauteuren organisierten neuen Überlieferungstypus der Meisterliederhandschriften (vgl. dazu → Kapitel III.3).

Seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert ist eine neue Form der Selbstreferentialität der Gattung zu beobachten. Eine wichtige ‚Scharnierfunktion‘ nimmt hierbei insbesondere das um 1260, jedenfalls vor 1289 entstandene ‚Fürstenlob‘ des ‚Wartburgkriegs‘ ein (RSM <sup>1</sup>Wartb/1/1; bereits älter ist das ‚Rätselspiel‘, RSM <sup>1</sup>Wartb/2/1, ein allegorischer Rätselwettstreit zwischen den Figuren Wolfram und Klingsor). In fortlaufenden Sangspruchstrophen (BRUNNER, Formgeschichte, S. 64) inszeniert es am Landgrafenhof Hermanns I. von Thüringen einen Lobwettstreit der besten Sänger für den besten Fürsten (TOMASEK, Sinnstruktur; KELLNER/STROHSCHNEIDER, Geltung; HAL.). Dabei verteidigen Walther von der Vogelweide, der Tugendhafte Schreiber und schließlich auch Wolfram von Eschenbach und Reinmar von Zweter, die als Schiedsrichter eingesetzt sind, den Thüringer Fürsten gegen die Herausforderung Heinrichs von Ofterdingen, der für den Herzog von Österreich eintritt (in einer offenbar interpolierten Passage tritt Biterolf auf und lobt den Grafen von Henneberg); am Ende wird das Urteil aufgeschoben, der Ofterdinger verlangt, dass zu seiner Unterstützung Klingsor von Ungerlant herbeigeht werden soll (die Figur Klingsors ist wohl in Anlehnung an den Zauberer Clinschor aus Wolframs ‚Parzival‘ konstruiert). – Bemerkenswert ist, wie das ‚Fürstenlob‘ (im Folgenden „FL“) an genuine Sangspruchtopoi anknüpft: Heinrich von Ofterdingen tritt auf und singt *in des edeln fürsten don / von Düringenlant* (HAL., FL CB<sup>d</sup> 1,2f.; es ist der früheste Ansatz zur zeitgenössischen Benennung eines Sangspruchtons), dessen *milte* er im kollektiven *wir* – und trotz seiner Sonderstellung im Text als Provokateur – im Namen aller Sänger lobt: *der teilt uns ie sin guot / und wir im gotes lon* (ebd. 1,3f.). Damit werden Herrscherlob und Heische als elementare Sangspruchthemen aufgenommen, und die *guot umbe êre*-Formel als topische Selbstbeschreibung der *gernden* Sänger ist in gesteigerter Form anzitiert. Bemerkenswert ist sodann auch das Figureninventar. Mit Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach werden zwei der berühmtesten Dichter des frühen 13. Jahrhunderts genannt (beide hielten sich wohl tatsächlich am Eisenacher Hof Hermanns I. von Thüringen auf), in der Inszenierung des ‚Fürstenlobs‘ erscheinen sie gleichzeitig mit dem etwas späteren Tugendhaften Schreiber und Reinmar von Zweter, zudem auf einer Stufe mit dem möglicherweise fiktiven Sänger Heinrich von Ofterdingen und dem sicherlich fiktiven Klingsor (gerade diesen beiden wird in den Handschriften die Töneautorschaft zugeschrieben). In der fikionalisierten Fehde, die wohl auch an die ‚realen‘ Spruchdichterfehden des 13. Jahrhunderts anknüpft und das bereits dort in konkurrierender Vernetzung sich manifestierende kollektive Berufsstandesbewusstsein reflektiert, ist derart die Gattungsidentität sowie die Geschichtlichkeit der Sangspruchdichtung bewusst gemacht und als solche ausgestellt. So kommt im ‚Wartburgkrieg‘, der als fortlaufender quasi-narrativer Entwurf formal die Gattungsgrenze sprengt (vgl. HAL., S. 111–130), dennoch „die Sangspruchdichtung gleichsam zu sich selbst“ (TERVOOREN, Sangspruchdichtung, S. 36).

Das ‚Fürstenlob‘ markiert damit eine wichtige Station auf dem Weg zur historischen (Selbst-)Kanonisierung der Gattung, die sich in der Folge zur Zwölfzahl der Alten Meister verdichtet (vgl. dazu HENKEL, *Alte Meister*; BRUNNER, *Alte Meister*). Frühestes Zeugnis hierfür ist wohl um 1280 ein Nachruf Hermann Damens (SCHL. III,4) auf elf ältere Sänger (die Zwölfzahl ergibt sich, wenn man die Strophe so interpretiert, dass Damen sich selbst einreihet): Reinmar, Walther, Robin, Neidhart, Friedrich von Sonnenburg, Marner, Heinrich von Ofterdingen, Wolfram, Klingsor, Meißner, Konrad von Würzburg. Es fällt auf, dass ein deutlicher Fokus auf den Sangspruchdichtern (Sonnenburg, Marner, Meißner) liegt, vor allem aber, dass der Text mit Walther, Reinmar, Heinrich von Ofterdingen, Wolfram und Klingsor das Personal des ‚Wartburgkriegs‘, insbesondere auch dessen fiktive Sänger nennt und damit die Sängerstreitsage bereits voraussetzt (vgl. → Kapitel II.1). Das setzt sich auch in der Folge fort, die Kontrahenten aus dem ‚Wartburgkrieg‘ gehören zum festen Inventar der Alten Meister, auf die sich folgende Sängergenerationen beziehen und ihr Traditionsbewusstsein aufbauen. Das könnte auch für Frauenlob in seiner sog. Selbstrühmung (GA V,115) gelten, in der er sich ausgerechnet über Reinmar und Wolfram (die Schiedsrichter im ‚Fürstenlob‘) sowie Walther (der dort am Ende den entscheidenden ‚Punktsieg‘ einholt) stellt. In allen späteren Katalogen ist das Figureninventar des ‚Wartburgkriegs‘ fester Bestandteil. Erstmals tatsächlich zwölf Sänger sind bei Lupold Hornburg von Rothenburg (CRAMER II, I) aufgeführt, der zudem mit Boppe, Frauenlob, Regenbogen, dem Ehrenboten und Bruder Wernher noch deutlicher die Sangspruchdichtung betont als zuvor Hermann Damen. Ein anonymes Lied in Regenbogens Langem Ton (RSM <sup>1</sup>Regb/4/510) nennt sieben (Sangspruch-)meister des 13. Jahrhunderts, darunter ebenfalls Klingsor und Wolfram. Die Zwölfzahl variiert später in der Besetzung und wird z. T. erheblich erweitert zu ausführlichen ‚Katalogen‘. Immer dabei sind aber Walther, Reinmar (von Zweter, der später Römer von Tzwecker/Zwickau genannt ist), Heinrich von Ofterdingen, Wolfram und Klingsor. Die Zeugnisse sind freilich insgesamt nicht sehr zahlreich: um 1400 Liebe von Giengen (RSM <sup>1</sup>Liebe/1/7); sodann die bereits deutlicher in den Singschulbetrieb gehörenden ausführlichen Kataloglieder von Konrad Nachtigall (RSM <sup>1</sup>NachtK/5/2) und Hans Folz (RSM <sup>1</sup>Folz/82) aus dem 15. Jahrhundert und der Prosa-Dichterkatalog von Valentin Voigt (1558; vgl. BRUNNER, *Dichter ohne Werk*); schließlich ein vor Mitte des 16. Jahrhunderts entstandener Siebenerbar (RSM <sup>2</sup>A/277; vgl. BRUNNER/RETTELBACH, *Schulkunst*), der die Ursprungssage der Meistersingerkunst anfügt, wonach die ersten Meistersinger und ihre Kunst von Kaiser Otto I. privilegiert wurden. Sie begegnet später auch in den Traktaten von Adam Puschman, Cyriacus Spangenberg und Johann Christoph Wagenseil (vgl. → Kapitel II.1).

Die Meistersinger (außer in Nürnberg) dichten bis zur Reformationszeit in den echten oder ihnen lediglich zugeschriebenen („unechten“) Tönen der verehrten alten Sangspruch-Meister. Damit stellen sie sich in eine unmittelbare Traditionslinie mit der Sangspruchdichtung, die gewissermaßen im Meistergesang aufgeht (vgl. → Kapitel I.2 und VIII.3–4). Diese Gattungstradition ist freilich in doppelter Weise erfunden. In vielem ahmt der institutionalisierte Meistergesang die fiktionalisierte Wettsinggen-

Konstellation des ‚Wartburgkriegs‘ nach: Das ‚Fürstenlob‘ ist situiert in einem institutionalisierten Rechtsraum mit Kampfplatz (FL 1,5: *in kreizes zil*), festen Wettkampfbedingungen (auf Leben und Tod; vgl. FL 2,13–16; 4,14 f.) und Schiedsrichtern (FL 4,1: *griezwaren* bzw. 4,9: *kieser*; vgl. TOMASEK, Sinnstruktur; KELLNER/STROHSCHNEIDER, Geltung). Würde man davon alles abziehen, was genuin ins 13. Jahrhundert gehört – die Situierung im höfischen Umfeld, den *milte*- und Adelsdiskurs, die durchscheinende existentielle Sängerpolemik –, und würde man ferner den Begriff *griezward* bzw. *kieser* durch *merker* ersetzen (wie es bereits in späteren ‚Wartburgkrieg‘-Dichtungen geschieht, vgl. RUNOW, Wartburgkrieg, S. 157 f.), dann hätte man in Ansätzen bereits eine Beschreibung des späteren städtischen Singschul-Betriebs, der Situation nämlich des geregelten Wettens vor Publikum und Gemer. – Das Sinnangebot, das die Selbstkanonisierung der Gattung Sangspruchdichtung im ‚Wartburgkrieg‘ birgt, reichte den Meistersingern aber nicht aus, sie mussten diese bereits literarisierte Traditionslinie durch eine neue Fiktion in die fernere Vergangenheit hinein verlängern. Über die Gründe wird man nur spekulieren können. Der höfische *milte*-Diskurs und das Lohnheischen der von adligen Gönnern abhängigen Dichter mag nicht ins Bild der städtischen Sängerdilettanten gepasst haben. Demgegenüber dürfte die Vorstellung von den durch Kaiser Otto I. persönlich als gottesfürchtigen Männer privilegierten Begründern durchaus dazu beigetragen haben, der Sangeskunst höhere Geltung zu verschaffen.

Bei aller – empfundenen, behaupteten und tatsächlichen – „Kontinuität der Doppelgattung“ Sangspruchdichtung und Meistersang (RETTELBACH, Bilanz, S. 193) sind sozialgeschichtlich-pragmatisch-institutionell und poetologisch deutliche Einschnitte in der Gattungsgeschichte markiert (fahrende Berufsdichter vs. dichtende Handwerker; Aufführungssituation und Publikum: Hof vs. Stadt; Barbildung; Tönegebrauch). Meistersang ist nicht mehr Sangspruchdichtung, aber gerade durch die (vermeintlich) traditionsbezogene Wahrnehmung und Kanonisierung der Vorgängergattung ist auch diese noch einmal schärfer konturiert und genauer in ihrer eigenen Gattungshaftigkeit zu fassen.

**Ausg.** CALLSEN (Hg.), Augsburger Cantiones-Sammlung; CRAMER; GA; Goethe, West-östlicher Divan; HAL.; L.; MAS.; MF; NOLTE/SCHUPP (Hg.), Sangspruchdichtung; ROE.; RUW.; SCHR.; SIMROCK, Gedichte Walthers; SM; SPS.; STMN.; WHM.; WILMANN/MICHAELS (Hg.), Walther; WKL; WMS. – **Lit.** BALDUHN, Sangspruch; BALDUHN, Schulbücher; BREM, Gattungsinterferenzen; BRUNNER, Alte Meister; BRUNNER, Dichter ohne Werk; BRUNNER, Epenmelodien; BRUNNER, Formgeschichte; BRUNNER, Reinmar von Zweter; BRUNNER/RETTELBACH, Schulkunst; BURKARD, Sangspruchdichter; CRAMER, Lohengrin; EGIDI, Liebe; EGIDI, Minnelied; EULING, Priamel; GRUBMÜLLER, Gattungskonstitution; HENKEL, Alte Meister; HÜBNER, Hofhochschuldozenten; JAUSS, Theorie; KÄSTNER, Wettstreit; KELLNER/STROHSCHNEIDER, Geltung; KERN, P., Reichston; KRAUSE, „milte“-Thematik; LANGE, Veronica II; LAUER, C., Sänger-Rollen; LIEB, Modulationen; MAURER, Politische Lieder; MOSER (Hg.), Spruchdichtung; MOSER, Lied; MÜLLER, U., Beschreibungsmodell; MÜLLER, U., Untersuchungen; RAGOTZKY, *milte*; RATHAY, Unterschied; RETTELBACH, Bilanz; ROSMER, Geistliche Meisterlieder; ROSMER, Tradition; RSM; RUH, Spruchdichtung; RUNOW, Vergessene Lyrik?; RUNOW, Wartburgkrieg?; RUNOW/WENZEL, Spruch; SCHANZE, Liedkunst; SCHNEIDER, H., Spruchdichtung; STACKMANN, Vor-

studien; TERVOOREN, Einzelstrophe; TERVOOREN, Forschungsbericht; TERVOOREN, Sangspruchdichtung; THEBEN, Mystische Lyrik; TOMASEK, Rätsel; TOMASEK, Sangspruch; TOMASEK, Sinnstruktur; VIEHHAUSER, Treueproben; WACHINGER, Sängerkrieg; WENZEL, F., Meisterschaft; WILLMS, Liebesleid; WILMANN, Leben.

## 2 Abgrenzungen: Sangspruch und Meistergesang, Sangspruch und Reimsprecherkunst

Johannes Rettelbach

### Sangspruchdichtung und Meistergesang

*Meister*, das lat. *magister* entspricht, ist in mittelhochdeutscher Zeit eine reguläre Bezeichnung für den Künstler. In der ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘ C (‚Codex Manesse‘) heißen die meisten nichtadeligen Dichter *meister*, von *meistern* sprechen auch die Sangspruchdichter untereinander. Auch der Begriff *singer* wird für Dichter gebraucht (vgl. BMZ II/2, Sp. 302). Später kommen die Begriffe *singermeister* und *meistersenger/-singer* hinzu, sie bezeichnen denselben Personenkreis; rühmend spricht man von *alten meistern*. [*M*]eistersanc erscheint erstmals bei Hermann Damen (SCHL. III,3) um 1300. Die Einschränkung des Begriffs ‚Meistergesang‘ auf organisierte Bruderschaften des 15. bis 18. Jahrhunderts entspricht modernem Terminologiegebrauch. ‚Sangspruch‘ ist ein von HERMANN SCHNEIDER eingeführter Terminus (RLG, Bd. 1, S. 287–289), der den von KARL SIMROCK (in seiner Übersetzung der Gedichte Walthers von der Vogelweide) 1833 etablierten Gattungsbegriff ‚Spruch‘ präziserte. In älterer Literatur, zum Teil bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurden die Begriffe ‚Sangspruch‘ und ‚Spruch‘ für Autoren bis Frauenlob gebraucht, bei Autoren in späterer Zeit wurde von Meistersingern gesprochen. Mittlerweile ist es üblich geworden, zur klaren Unterscheidung vom institutionalisierten Meistergesang die Liedkunst professioneller Sänger bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, d. h. bis zu Michel Beheim, ebenfalls unter den Begriffen ‚Sangspruch(dichtung)‘ oder ‚Spruchsang‘ zu subsumieren und das anonyme Gut in den einschlägigen Handschriften des 15. Jahrhunderts als ‚anonymes meisterliches Lied‘ zu bezeichnen.

Kennzeichnend für den Meistergesang des 16. und 17. Jahrhunderts sind insbesondere religiöse (vorwiegend biblische), moralisch-lehrhafte, historische und erzählende Themen, darunter Fabeln, Schwänke, Historien, fast immer ohne ausdrücklichen Ich-Bezug, in eigenen oder einer Vielzahl von übernommenen Tönen, die in Baren, mehrstrophigen Texten ungerader Strophenzahl, versifiziert wurden. Die Kunst wurde als Freizeitbeschäftigung vorwiegend von Handwerkern im städtischen Raum ausgeübt, im Wettbewerb nach festgeschriebenen Regeln. Die Singer waren in Gesellschaften bzw. Bruderschaften organisiert. Die spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert in den sog. Tabulaturen kodifizierten Regeln bezogen sich zum Teil auf die Struktur der Töne: Sie hatten prinzipiell der Kanzonenform oder (mit dem

in der Musikwissenschaft verbreiteten Begriff) Barform (AAB) zu entsprechen. Töne mussten entweder durch altes Herkommen oder bei Neuerfindung durch öffentliche ‚Bewährung‘ (Anerkennung) vor den Mitsingern zugelassen sein. Melodie und Ton-schema standen fest und sind stets mit dem Namen des tatsächlichen oder angenommenen Tonerfinders und mit einem Eigennamen bezeichnet (z. B. Walther von der Vogelweide, Feiner Ton; Georg Hager, Spitzige Trinkschuhweise). Dies ermöglichte bei melodieloser Aufzeichnung die Verständigung über die zugehörige Weise. Die regelmäßigen Konzertveranstaltungen hießen Singschulen. Den Kern bildete ein öffentliches Hauptsingen, bei dem nur geistliche Texte gesungen werden durften. Die näher bekannten Gesellschaften ließen ein Zechsingen im internen Kreis der Singer folgen. Für Nürnberg ist auch ein öffentliches weltliches Singen, das Freisingen, vor dem Hauptsingen bezeugt. Etwa 12.500 Bare sind überliefert, die meisten davon wurden von wenigen vielschreibenden Autoren verfasst: Mehr als 4280 stammen allein von Hans Sachs, gut 1350 von Ambrosius Metzger (erhalten ist weniger als die Hälfte der nach eigener Angabe von ihm verfassten), beinahe 1000 von Benedict von Watt, etwa je 600 von Georg Hager und Hans Deisinger (alle Nürnberger Meister), mehr als 300 von Valentin Voigt (Magdeburg) und Johann Spreng (Augsburg). Die Singer trugen meistens Texte anderer Autoren vor, verantworteten jedoch im Wettbewerb auch die Fehler des Autors.

Singergesellschaften gab es im 16./17. Jahrhundert in Augsburg, Breslau, Colmar, Freiburg, Iglau, Nürnberg, Steyr, Straßburg, Ulm und einigen weiteren Städten; am längsten bestand die Gesellschaft in Memmingen (bis 1875). Alle bis auf Freiburg waren protestantisch ausgerichtet. Die frühen Gesellschaften im 15. Jahrhundert lassen sich nicht so präzise fassen, insbesondere ist kein gesicherter Beginn des Singschulwesens zu belegen. Doch gab es bereits feste Organisationsformen; unstreitig sind der Wettbewerbscharakter der Veranstaltungen mit Preisverleihung und die freizeitmäßige Ausübung durch städtische Handwerker. Gesichert sind frühe Schulen in Augsburg, Frankfurt am Main, Mainz, München, Nürnberg und Donauwörth. Die Themen waren beinahe ausnahmslos geistlich mit stark marianischer Betonung; außerdem gab es metapoetische Texte, sogenannte ‚Schulkünste‘.

Die Meistersinger gründen auf Traditionen der Sangspruchdichtung, grenzen sich jedoch durch zahlreiche Merkmale von diesen ab. Kennzeichen der Sangspruchdichtung des 12. und 13. Jahrhunderts sind inhaltlich lehrhafte, politische und religiöse Themen und autodiegetisch gefasste Beschreibungen der Fahrendenrolle sowie Heische. Die Autoren waren fahrende Berufsdichter im zeitweiligen Herrendienst. Im Rahmen einer begrenzten Anzahl eigener Töne ist in der Regel jede Strophe eines Tons inhaltlich selbständig (Prinzip der Einstrophigkeit). Die frühesten Töne bis einschließlich Walther von der Vogelweide sind formal zweiteilig. Seit Walther gilt ausschließlich die Kanzonenform. Diese Form sowie der Weitergebrauch einzelner Strophenformen des 13. bis 15. Jahrhunderts bis in die Spätzeit des Meistersanges, daneben der nahezu komplette Ausschluss von subjektiver Minne- bzw. Liebesthematik sind die verbindenden Elemente zwischen Sangspruchdichtung und Meistersang.

Zwischen 1300 und 1500 gab es Änderungen in der Metrik, der Strophenverknüpfung, der Fremdverwendung von Tönen, der Soziologie von Autoren und Publikum, ferner in den Inhalten. Sie werden hier nur angedeutet, Einzelheiten beschreiben die einschlägigen Kapitel:

**Metrik.** Die Texte der Frühzeit waren wägend-taktierend zu lesen und wohl auch zu singen und wandelten sich über eine alternierende Zwischenstufe zu einem silbenzählenden Metrum, in dem Verse mit gerader Silbenzahl männliche Kadenzen, solche mit ungerader Silbenzahl weibliche Kadenzen bildeten.

**Strophenverknüpfung.** Bereits in der Frühzeit wurden oft inhaltlich verwandte Strophen demselben Ton zugeordnet, ferner gab es etwa formale Klammern wie die Anaphern im Reichston Walthers von der Vogelweide: *Ich saz ..., Ich hörte ..., Ich sah ...* Doch sind die Strophen einzeln verständlich. Das ist gelegentlich anders bei Strophenpaaren, die etwa aus Exempel und Auslegung bestehen. Sangspruchartige Töne wurden um 1300 für Geistliches gelegentlich zu exklusiven Baren verknüpft (z. B. Hawart KLD 19,I,1–3; Reinolt von der Lippe HMS III,18: I,1–3 u. II,1–3). Konrads von Würzburg Töne XIX und XXIII (SCHR. 19,1.11.21 u. 23,1.21.41, RSM <sup>1</sup>KonrW/2/1–3 und /3/1–3) sind weltliche Bare. Pseudo-Frauenlobs Überzarter Ton von 1323 (BARTSCH, Meisterlieder, Nr. 1, RSM <sup>1</sup>Frau/31/1–3a) bindet die Strophen zusätzlich durch zweimal vier gleiche Reimklänge im Abgesang. Spätestens seit Heinrich von Mügeln setzte sich das mehrstrophige Prinzip durch. Er dichtete Bare oder lange, eng zusammengehörige Strophenketten im gleichen Ton. Im Hof- oder Kurzen Ton wird das neue Prinzip durch einen abschließenden Kornreim unterstrichen, die Strophenenden binden also jeweils mehrere Strophen auch formal zusammen.

**Dichten in übernommenen Tönen.** Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts galt im Normalfall, dass jeder Meister seine eigenen Töne verwendete. Doch gab es Ausnahmen; insbesondere wurde die unter Stollens Namen tradierte Alment bereits früh von sechs weiteren Dichtern gebraucht. Daneben gab es Polemik gegen Konkurrenten unter Verwendung von deren Tönen. Seit dem 14. Jahrhundert kam es vermehrt zum Weiterdichten in präexistenten Tönen, z. B. im Schülerkreis Frauenlobs. Im 15. Jahrhundert – in Kreisen der Meistersinger – wurden zahlreiche ältere Einzelstrophen zu Baren zusammengeschlossen und/oder durch neu gedichtete Strophen ergänzt. Die meisten professionellen Dichter erfanden aber weiter ihre eigenen Töne, so lehnte etwa Michel Beheim das Dichten in fremden Tönen ausdrücklich ab. Dass es im 13./14. Jahrhundert bereits Berufssänger gab, die regelmäßig auch übernommene Texte sangen, lässt sich nicht belegen.

**Autoren und Publikum.** Neben den fahrenden Berufssängern der höfischen Spruchdichtung dichteten gelegentlich auch adlige Dilettanten (z. B. Johann von Ringgenberg), doch das wurde nicht zur Regel. Der Schulmeister von Esslingen heißt möglicherweise nach seinem Hauptberuf. Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts änderte sich die soziale Gruppierung von Autoren und Publikum deutlich. Suchensinn war Fahrender, nicht nur vom bayrischen Herzog, sondern auch vom Nürnberger Rat sind Geldgaben belegt. Um etwa 1400 wirkten Albrecht Lesch, Stadtbürger in München

und vermutlich Handwerker, und Fritz Kettner in Nürnberg, der *soldner* (wohl Inhaber eines städtischen Amtes) war und von Hans Sachs bereits in die Geschichte des Meistersanges eingeordnet wurde. Muskatblut, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Mainzer Bischofshof fest installiert, wurde auch vom Nördlinger, Regensburger und Nürnberger Rat bedacht. Ab etwa 1430 werden anonyme Spruchlieder in zahlreichen Handschriften greifbar; sie dürften weitgehend städtischen Ursprungs sein. Die Dichter verwendeten vorhandene Töne und stockten – wie erwähnt – nicht selten alte Einzelstrophen zu Baren auf. In Schulkünsten ist eine differenzierte Terminologie zu Vorschriften und Fehlern belegt, ferner findet man nun häufiger Aufforderungen zu Gesang im Wettbewerb. Die Lebensdaten der von Hans Sachs in einer Schulkunst von 1527 (NAGEL, B. [Hg.], Meisterlieder, S. 105–107, RSM 2S/187) genannten Alten Meister der Nürnberger Gesellschaft sichern deren Bestehen bereits für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts; bereits vor 1460 polemisiert Hans Folz in mehreren Liedern gegen die Einschränkung des Tönerepertoires auf die Alten Meister. In der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k (um 1460) waren zwar auch Nachmeister, also jüngere Sangspruchdichter nach den Zwölf alten Meistern, zugelassen, doch wurden drei Namen von Zeitgenossen unterschlagen: Fritz Kettners Osterweise wurde Frauenlob unter dem verdächtigen Namen Verhohlener Ton unterschoben, beim Unerkannten Ton Nestlers von Speyer wurde der Autorname verschwiegen, und der Sanfte Ton Konrad Nachtigalls wurde unter Liebe von Giengen geführt (BRUNNER, Alte Meister, S. 79–83). Ohne regulierende Singergesellschaften im Hintergrund ist die Anwendung einschränkender Regeln und ihre getarnte Verletzung, wie sie die Anlage der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ dokumentiert, nicht gut denkbar.

**Inhalte.** Themen und Art der Behandlung veränderten sich kontinuierlich im Verlauf der Gattungsgeschichte. Späte Sangspruchdichtung und frühes Meisterlied können nur in wenigen Teilbereichen inhaltlich unterschieden werden. Erst im nachreformatorischen Meistersang kommt es zu einer grundsätzlichen Neuausrichtung durch die reformatorische Zielsetzung der geistlichen Themen und durch erhebliche Zunahme weltlicher Erzählungen unterschiedlicher Art.

In älterer Forschung firmieren unter der Bezeichnung ‚Meistersinger‘ zu Unrecht auch Verfasser von geistlichen, lehrhaften, Liebes- und politischen Ereignisliedern des Spätmittelalters, deren Strophenformen den genannten Bedingungen von Sangspruchdichtung und Meistersang nicht entsprechen. Als Beispiele für höchst unterschiedliche Sparten seien Oswald von Wolkenstein, Heinrich Laufenberg und Jörg Graff genannt. Der Mönch von Salzburg, Verfasser von Liebes- und geistlichen Liedern, gewiss weder Spruchdichter noch Meistersinger, gelangte mit einem Teil seines geistlichen Werks in die Meisterliedtradition. Einige seiner Töne wurden im Meistersang rezipiert.

### Sangspruchdichtung und Reimsprecherkunst

Mhd. *rede* ist ein Allgemeinbegriff, der sowohl erzählende als auch argumentierende Texte bezeichnen kann. Als Fachbegriff der Germanistik hat er sich inzwischen für letztere etabliert. Neben religiösen Texten und Tugendlehre steht als besondere und in sich weitverzweigte Form die Minnerede.

Die Unterscheidung von Sangspruch und Reimpaardichtung ist problemlos, da sie allein an der äußeren Form festgemacht werden kann. Wissenschaftsgeschichtlich wurden Sangspruch und kürzere Reimpaardichtungen dennoch lange Zeit nahezu gleichgesetzt. Die Begriffe Spruchdichter oder sogar Meistersinger konnten sowohl für Sangspruchdichter als auch für Erfinder von kürzeren paargereimten Werken unterschiedlichster Art gebraucht werden. Die Summe der kürzeren Paarreimtexte geistlichen, lehrhaften und politischen Inhalts fasst man heute unter dem Begriff ‚Rede‘ (was nicht der weiten Wortbedeutung von mhd. *rede* entspricht) zusammen und stellt sie den überwiegend erzählenden Gattungen Märe und Fabel, die allenfalls eine kurze Lehre formulieren, gegenüber. Doch gestaltet sich der Übergang der Bereiche fließend, da auch die lehrhafte Dichtung *bîspel* aufnehmen kann.

Die Form der gesamten Reimpaardichtung ist im 13. Jahrhundert der vierhebige Reimpaarvers mit männlicher oder klingender Kadenz, zu Ende des 15. Jahrhunderts der männliche Acht- und weibliche Neunsilbler des strengen Knittelverses oder der freie vierhebige Knittelvers. In der Zwischenzeit gibt es unterschiedliche Übergangsformen, die sich alle auch in der Gattung ‚Rede‘ niederschlagen.

Die Begründung dieser Gattung darf man dem Stricker zuschreiben oder jedenfalls an den Beginn des 13. Jahrhunderts setzen. Der Stricker dichtete Reden neben seinem umfangreicheren Werk an erzählender Kleinliteratur. Anders geprägt ist die oft sprichwortartig konzentrierte Kunst des *vagus* Freidank. Die Sprüche über König und Adel (BEZZENBERGER 69,21 ff.) sind keine spezielle Fürstenlehre. Kritik wird an ihnen wie an der Kurie, an Ärzten, an Geizigen und Wucherern geübt. Das Lob der *milte* (86,10 ff) erinnert an deren Hervorhebung in der Sangspruchdichtung.

Heinrich der Teichner wirkte in und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Österreich. Die Teichner-Reden knüpfen weniger an Freidank an, der eine eigene, in der Überlieferung sich ausweitende Rezeption erfuhr, sondern an das lehrhafte Werk des Strickers. In Einzelfällen übernahm er längere Zitate aus dessen Reden. Der Teichner betrieb Laienunterweisung im *genus humilis*, wobei man geistliche Gedichte, weltliche Didaxe, politisch-didaktische Reden und einige wenige Minnereden unterscheiden kann. Er gibt Anweisungen für Ritter, für Kaufleute, für Handwerker, er kritisiert und verteidigt die Bauern, spricht über Ehestand und Mönchtum. Sein Verhältnis zur Sangspruchdichtung klärt er in Rede 440 (NIEWÖHNER): Aristoteles oder seinesgleichen hätten niemals gesungen, ja nicht einmal *reim* oder *silb* (Metrum) gebraucht und seien doch Meister gewesen, ja, Gott habe mit Worten *sunder sang* die Welt geschaffen. Doch gesteht er der Melodie zu, als Gewürz die Speise der Worte angenehmer zu machen. So unterläuft er die Argumentation der Sänger, die im Lob ihrer Kunst

sich stets nur von der reinen Instrumentalmusik abgrenzen (erstmalig Der Unverzagte C.-W. II,1). Für die Tradition – auch der nachfolgenden Sangspruchdichtung – setzte der Teichner Zeichen mit seiner Namenssignatur im Schlussvers: *also sprach der Teychnär*. Wirkmächtig bis ins 16. Jahrhundert wurde auch die häufige Eingangsformel: *Ainer fragt mich der mār ...* mit zahlreichen Varianten.

Peter Suchenwirt führte das thematische Arsenal des Teichners fort, neu bei ihm sind die 22 panegyrischen Totenklagen und Preisreden (zusammenfassend ‚Ehrenreden‘) auf Adlige – bis dahin war dieses Thema der Sangspruchdichtung vorbehalten – mit teils umfangreicher Wappenblasonierung. Die Ehrenreden lassen eine Datierung der Schaffenszeit zwischen 1347/49 und 1395 zu. Suchenwirt, der wohl anfangs Fahrender war, lebte später in Wien als verheirateter Hausbesitzer.

Einen großen Anteil an den überlieferten Reden haben die Minnereden. Von den etwa 600 Texten ist der weit überwiegende Teil anonym. Die Tradition reicht in die Zeit um 1200 zurück und ist am deutlichsten von allen Reden, aber nicht ausschließlich, an die höfische Welt gebunden. Die „weltliche, zwischengeschlechtliche Liebe“ wird in Allegorien und Personifikationen, Streitgesprächen, „in monologischer Reflexion, Bekenntnis, Klage, Preis, [...] Ermahnung, Lehre [...] diskursiv verhandelt“ (KLINGNER/LIEB, *Minnereden*, Bd. 2, S. 4 f.).

Die Reimsprecherkunst in den Städten, die im hochdeutschen Sprachraum bei Kleinmeistern seit dem Ende des 14. Jahrhunderts blühte, brachte mit Hans Rosenplüt einen ersten bedeutenden Nürnberger Handwerkerautor hervor († wahrscheinlich 1460). Er verfasste nicht nur geistliche, didaktische und Lobreden, sondern auch Mären, Lieder und Fastnachtsspiele. Besonders auffällig ist seine umfangreiche Priamelichtung (der Name ist nicht sicher geklärt), die er als Gattung begründete. Als stilistische Besonderheit waren priamelartige Strukturen seit der Antike und auch in der Sangspruchdichtung (z. B. Spervogel [II] MF 20,9 u. 21,13) bekannt. Die brauchwürdigen Klopfansprüche verbinden sein Werk mit dem von Hans Folz († 1513), bei dem man ein gleichwertiges Nebeneinander von Reimpaargedicht und Meisterlied findet. Seine Werke in Reimpaarversen sind zum größeren Teil Mären, seine Reden kümmern sich um unterschiedlichste praktische Bereiche des städtischen Lebens.

Ein Großteil der Spruchsprecher des 15. und 16. Jahrhunderts war im kulturellen Leben der städtischen Mittel- und Unterschichten verwurzelt. Ihre Texte sind mit Sicherheit weitgehend verloren; viele waren überhaupt nur ad hoc verfasst. Die Spruchsprecher belebten Feiern, gingen in den Klöpfelnächten (um Weihnachten) von Haus zu Haus, um situationsbezogene selbstgedichtete oder übernommene Klopfansprüche aufzusagen und in der Faschingszeit passende grobianische Texte im Wirtshaus. Sie sorgten als Hochzeitslader auch für den Festverlauf selbst. Die frühen Reimpaarschwänke von Hans Sachs nehmen das städtische Brauchtum auf, seine allegorischen Reden und seine Streitgedichte knüpfen an die schriftliterarischen Traditionen an.

Eine Personalunion von Spruchsprecher und Sangspruchdichter ist nur in Ausnahmefällen überliefert. Zilies von Sayn vom Ende des 13. Jahrhunderts hinterließ in

der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J zwei Töne mit insgesamt sechs Strophen, die um Hof, Ehre und *milte* kreisen. Ihm wurden gelegentlich, doch ohne ausreichenden Grund, einige anonyme Preissprüche zugesprochen (KLINGNER/LIEB, Minnereden, B467, B468, B483, B484). Lupold Hornburg von Rothenburg ist als erster bekannter Vertreter beider Sparten zu nennen. Zwei seiner drei Reden stammen aus den Jahren 1347 und 1348. Das war wohl sein eigentliches Metier. Doch unternahm er einen Ausflug in die Sangspruchdichtung (CRAMER II, Lupold Hornburg I,1–3), um zwölf frühe bedeutende Meister dieser Kunst zu ehren. Die drei Strophen zeugen zumindest von guter Kenntnis der Nachbarkunst. Genau umgekehrt liegt der Fall bei Suchensinn. Er übernahm aus dem Gebiet der Minnereden wesentliche Elemente für seine 24 Bare (s. u.). Doch ist ein paargereimtes Gespräch zwischen *wib* und *maget* in der ‚Liedersaal-Handschrift‘ (Karlsruhe, Bad. LB, Cod. Donaueschingen 104) überliefert (KLINGNER/LIEB, Minnereden, B416). Für Konrad Harder, vielleicht einem Münchner Bäckermeister aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ist außer einigen vorwiegend geistlichen Baren eine Minnerede (ebd., B464) bezeugt.

Zwischen der Sangspruchdichtung bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und der frühen Redentradition sind die Differenzen der Darstellung trotz teilweise thematischer Überschneidung deutlich, was nicht ausschließlich mit der Kürze der in sich geschlossenen Spruchstrophen im Vergleich zur beinahe beliebigen Länge der Reimpaartexte zusammenhängt. Dies änderte sich mit der Durchsetzung der Mehrstrophigkeit im Sangspruch. Schon diese könnte, wenn nicht initiiert, so doch durch die neue Konkurrenz forciert sein. Wie an Suchensinn deutlich zu sehen, nähern sich aber auch die Inhalte in Teilbereichen an. Mit Sicherheit ist die Schlussignatur mit dem Autornamen, wie sie nach der Mitte des 14. Jahrhunderts üblich wird, als Anleihe aus der Nachbargattung zu verstehen. Autoren wie Suchensinn, Muskatblut und spätere übernahmen aber auch häufig das Rollen-Ich, die Gesprächssituation, die allegorische Einkleidung und die thematische Ausrichtung aus der Reden-Literatur.

Michel Beheim produzierte erstmals einige Texte, die alternativ als Reden oder Lieder gebraucht werden konnten. Seine Angstweise besteht aus zwei achtsilbigen und einem siebensilbigen Reimpaar. Beheim dichtete in dieser Form drei chronikalische Werke (GILLE/SPR. 453, RSM <sup>1</sup>Beh/454 u. 455), deren längstes 2169 Strophen umfasst. Ausdrücklich wies er auf die zweifache Nutzungsmöglichkeit hin, *das man es lesen mag als ainen spruch oder singen als ain liet* (Überschrift zu RSM <sup>1</sup>Beh/453 u. 454a). Ähnliches unternahm Hans Folz, wenn er eine anonym überlieferte Minnerede mehrfach bearbeitete, aber auch zu einem Meisterlied (MAYER Nr. 97) formte (vgl. KLINGNER, Minnereden im Druck, S. 76–89). Hans Folz und Hans Sachs folgten Beheim auch mit der Erfindung längerer Spruchweisen nach. Bei Sachs gibt es schließlich vielfach inhaltlich gleiche Texte sowohl als Meisterlieder wie als Reimsprüche.

**Ausg.** BARTSCH (Hg.), Meisterlieder; CRAMER; C.-W.; Freidank; GILLE/SPR.; Heinrich der Teichner, Gedichte; HMS; KLD; MF; NAGEL, B. (Hg.), Meisterlieder; SCHL.; SCHR. – **Lit.** BALDZUHN, Sangspruch; BRINKER-VON DER HEYDE, Suchenwirt; BRUNNER, Alte Meister; BRUNNER, Meistergesang (b); DICKE, Priamel; GLIER, Reimpaargedichte; GLIER, Rosenplüt; GLIER, Teichner; JANOTA, Folz; KIEPE, Priamel-dichtung; KIEPE-WILLMS, Muskatblut; KLINGNER, Minnereden im Druck; KLINGNER/LIEB, Minnere-den; LÄMMERT, Reimsprecherkunst; REICHEL, Rosenplüt; RETTELBACH, Skizze; RETTELBACH, Varia-tion; SCHANZE, Harder; SCHANZE, Lesch; SCHANZE, Liedkunst; SCHANZE, Suchensinn; STACKMANN, Meisterliches Lied; ZIEGELER, Rede.

# II Forschungs- und Editionsgeschichte

## 1 Forschungsgeschichte

Jens Haustein

Im Folgenden wird ‚Forschungsgeschichte‘ nicht nur in dem Sinne verstanden, der einen mehr oder weniger analytischen, mehr oder weniger institutionalisierten Blick von außen auf ein bestimmtes wissenschaftlich zu erkundendes Phänomen voraussetzt. Die ‚Forschungsgeschichte‘ zur Sangspruchdichtung und zum Meistergesang beginnt hier daher nicht erst mit den professionalisierten Germanisten des frühen 19. Jahrhunderts und ihren bekannten semi-professionellen Vorgängern im 18. Jahrhundert, sondern wird auch als der Versuch von Autoren verstanden, der eigenen literarischen Produktion ein mythisch-historisches Fundament zu verschaffen. Im Weiteren lassen sich Forschungs- und Editionsgeschichte deshalb nicht immer trennscharf sondern, weil gerade in der Erforschung der Sangspruchdichtung häufiger Editor und Literaturhistoriker in einer Person begegnen. Vollständigkeit war, was die Beteiligten der Forschungsgeschichte oder die Texteditionen anbelangt, weder angestrebt noch erreichbar.

### Frühe Forschungsgeschichte

Den Übergang von einem pietätvollen oder aber agonalen Blick auf – mehr oder weniger zahlreiche – literarische Vorgänger, wie er seit dem 13. Jahrhundert in der Sangspruchdichtung immer wieder begegnet, hin zu einer quasi mythisch-historischen Konstruktion stellt die Einführung der bedeutungshaltigen Zwölfzahl dar: Zwölf alte Meister haben – in unterschiedlicher Zusammensetzung, aber mit zunehmender Konzentration auf die bedeutenderen Sangspruchautoren des 13. Jahrhunderts – die Kunst begründet (TAYLOR, A./ELLIS, Bibliography, S. 50–52; TAYLOR, A., Literary History, S. 36–44, 79–81; BRUNNER, Alte Meister, S. 12–31). Auf der Grenze einer agonalen und einer quasi-historischen Betrachtung liegt Hermann Damens um 1280 entstandene Katalogstrophe (SCHL. III,4): Sie listet einige tote Meister auf (Heinrich von Ofterdingen, den Marnar, Walther von der Vogelweide u. a.), dann auch zwei ‚literarische‘ Meister aus dem ‚Wartburgkrieg‘ (Wolfram und Klingsor), abschließend noch zwei lebende Dichter (den Meißner und Konrad von Würzburg). Zählt man die Namen zusammen, kommt man auf elf. Der Witz der Strophe, so HENKEL, liegt darin, dass man den Autor als zwölften hinzuziehen soll bzw. muss. – Gewissermaßen aus der Außenperspektive und kurz vor 1350 sind Lupold Hornburgs drei Strophen in Marnars Langem Ton verfasst (WILLMS/KIEPE [Hg.], Gedichte 1300–1500, S. 86–88; HENKEL, Alte Meister): Strophe 2 stellt ein Lob auf den auch in den zwei anderen Strophen besonders gerühmten Reinmar von Zweter dar, Strophe 1 und 3 listen die Zwölf alten Meister auf. Chronologisch beginnen sie beide bei Walther und enden unter Einschluss des (in seiner Existenz letztlich nicht gesicherten) Ehrenboten bei Regenbogen und Frauenlob, inhaltlich heben sie die literarische Meisterschaft der Gelobten hervor, ohne spezifisch zu werden. – Die Konzentration auf das 13. Jahr-

hundert und die Zwölfzahl wird zum Beispiel von Konrad Nachtigall und Hans Folz aufgebrochen: Zwar listen auch sie die Zwölf alten Meister noch auf (MAYER Nr. 94), verbinden diese aber mit den anderen Autoren des ‚Fürstenlobs‘ (Klingsor; Wolfram und Heinrich von Ofterdingen kamen schon vorher vor), aber eben auch mit Meistersingern ihrer eigenen Gegenwart: *Nun seint junger seider komen, [...] Die al vil hoher strebten* (Nr. 94, Str. 4,100–103). Neben und nach Nachtigall und Folz entstehen zahlreiche andere Listen, die sich gelegentlich noch an der Zwölfzahl orientieren, in der Regel aber die Prominenz der Zwölf alten Meister für eine von Singschule zu Singschule auch variierende Auflistung bekannter, zumeist verstorbener Meistersinger nutzen. Häufig verbindet sich der lobende Rückblick auf die Geschichte der Dichtung mit anderen Themen. Ein instruktives Beispiel liefert hierfür schon kurz vor Folz der Nürnberger Konrad Nachtigall, der 80 Namen von Sangspruchautoren und Meistersingern auflistet (und sich selbst als 81. Dichter nennt) und diese Liste gebetartig in die Überzeugung ausklingen lässt, dass selbst alle diese Meister nicht das Lob der Gottesmutter hätten vollenden können (Ausgabe der Kataloge von Nachtigall, Folz und Voigt in BRUNNER, *Dichter ohne Werk*, S. 14–31).

Zu einer kleinen ‚Meistererzählung‘ wird die Katalogrevue dann, wenn sie mit der eigenen ‚Ursprungssage‘ verbunden wird. Wann und wo die Sage entstanden ist, ist ungewiss. Folz scheint sie noch nicht gekannt zu haben, der erste sicher datierbare Beleg stammt aus einer Supplikation der Augsburger Meistersinger an den dortigen Rat; in Augsburg könnte die dann im 15. und 16. Jahrhundert vielfach modifizierend aufgegriffene Sage entstanden sein (BRUNNER/RETTELBACH, *Schul-kunst*). Ihre Funktion wird man wohl vor allem darin sehen können, dem eigenen Tun eine historische Dimension und damit Würde in einer den Meistersingern gelegentlich kritischen, städtischen Umgebung zu geben: Die Kunst der Meistersinger hat einen von den höchsten Autoritäten, Kaiser und Papst, privilegierten Ursprung, der sie über die Zeiten hinweg adelt und der seinen sinnfälligen Ausdruck in der Verleihung einer Krone an den besten Meistersinger findet – so auch Adam Puschman (1532–1600) in seinem ‚Gründlichen Bericht des deutschen Meistergesanges‘ von 1571, der eigentlich eine Tabulatur darstellt: *Und ist diese Kunst sonderlich lieb und wert zu halten, darumb, Das sie anfangs, Adelicher hoher ankunfft ist [...]. Und sind nemlich der ersten Meister dieser Kunst, an der zal Zwölffe gewesen [...]. Diese Zwölff Menner, hat Keyser Otto, diß Namens der erste, Anno Christi, 962. gegen Paryß citiren lassen, alda sie für den Professoribus der Vniuersitet [...], verhoret, vnd für die ersten Meister dieser Kunst erkennenet, vnd bestetigt worden [...]. Alda auch, höchstgemelte Kay. May. erwernte Zwelff Meister, ihre Schüler und Nachkomen, mit einer wolgezierten Guldenen Kron, begnadet hat, die jenigen so im Singen das beste theten, damit zuverehren* (S. 4). Hier werden nicht nur eine historische Genealogie und soziale Wertigkeit konstruiert, sondern wird auch andeutungsweise ein systematischer Gegensatz formuliert: der zwischen einer auf ihre Vorrangstellung pochenden Geistlichkeit (Professoren) und den geistliche Themen aufgreifenden und dichterisch gestaltenden Meistersingern, der in anderen Reformulierungen der Sage, freilich nicht in allen, noch deutlicher

werden soll, etwa im Traktat des Cyriacus Spangenberg (1528–1604) ‚Von der Musica und den Meistersängern‘ (1597). In diesem in der Bibel und Antike beginnenden und in Luther kulminierenden ausgesprochen namenreichen Überblick über diejenigen, die für eine Geschichte der Musik bedeutsam sind, finden auch die Meistersinger ihren gebührenden Platz, ja eigentlich ist dieser ganze Überblick nur *fürgenommen*, um über die Meistersinger und ihre Kunst zu handeln (S. 113). Der Meistersinger, den Spangenberg auf die Kunst der Barden zurückführt, habe immer schon geistliche Missstände angeprangert, was dann zu einer kaiserlichen Vorladung nach Pavia im Jahr 964 geführt habe (S. 116 f.). Zwar rekurriert Spangenberg ausdrücklich auf Puschman, äußert aber Zweifel an der historischen Glaubwürdigkeit von dessen Bericht. Wer die zwölf vom Kaiser vorgeladenen Meister gewesen seien, könne er nicht sagen, jedenfalls aber nicht diejenigen des Zwölferkatalogs, da diese doch um 1200 gelebt hätten (S. 120). An der Historizität der Sänger des ‚Wartburgkrieges‘ hegt Spangenberg hingegen keinerlei Zweifel.

Diese Zweifel greift der Polyhistor Johann Christoph Wagenseil (1633–1705) auf und baut sie aus. Auch er ist überzeugt davon, dass die eigentlichen Vorgänger der Meistersinger die Barden und Druiden gewesen seien (S. 499), also die Kunst des Meistersingers nicht erst von Kaiser Otto eingesetzt worden sei. Diese unhistorische Auffassung der Meistersinger, die sich zudem mit der irrigen Nennung der Zwölf alten Meister verbinde, komme in zahlreichen Meisterliedern zum Ausdruck, die ausführlich zitiert werden. Wagenseil, ein eifriger Leser chronikalischer Literatur, weist nur auf einen Umstand hin, der die Irrigkeit der Ursprungssage erweise: *Dann gewiß ist es / daß sich die jenigen XII. Meister-Singer / so benennet werden / keines weges auf die Zeit des Kaysers Ottonis I. schicken / und nur des einzigen Frauenlobs / welcher fornen angesetzt wird / und den Tropp führet / zu gedencken / so ist wißlich / daß derselbe erst im Jahr 1317. gestorben* (S. 509, s. auch → Kapitel VII.11). Im Weiteren wird dann Wagenseil allerdings auch ein ‚Opfer‘ seiner chronikalischen Lektüre, wenn er die historisierende Darstellung des ‚Wartburgkrieges‘ in der thüringischen Chronistik übernimmt und ausschreibt. Den Schluss seines Werkes bildet ein durchaus kenntnisreicher Überblick über die Nürnberger Meister mit Sachs als dem Patriarchen (S. 517), ihre Tabulatur und ihr Tönerepertoire. Gerade dieser Teil war bekanntlich die Grundlage von Richard Wagners ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ (1868), mit der das geschichtliche Wissen über die Meistersinger, ihre Traditionslinien zurück bis zur Sangspruchdichtung eines Walther von der Vogelweide, aber auch die Unterschiede im Kunstverständnis selbst zum Thema der Kunst wurden.

Einen qualitativen Sprung in der Erforschung der Sangspruchdichtung stellten bereits lange vor Wagenseil die Arbeiten Melchior Goldasts (1578–1635) dar. Goldast, seit 1597 Mitarbeiter des St. Galler Humanisten Bartholomäus Schobinger (1566–1604), hatte durch diesen Zugang zur ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘ C (zu den abenteuerlichen Umständen, unter denen Schobinger an den Codex gekommen war, und zu dem, was man über den Prozess gegen Goldast, der womöglich vier Seiten mit Neidhart-Liedern aus dem Codex entfernt hat, weiß, s. VOETZ, Codex Manesse,

S. 122–132; WEHRLI, Geschichte, S. 148–152, auch zur Rezeption durch SCHILTER/SCHERZ). Er hat die Lieder und Sangspruchstrophen in C nicht nur mit einer Strophenzählung versehen, sondern sich in seinen handschriftlichen ‚Hypomnemata‘ ausführliche Notizen (Namen, Wörter, Textauszüge) gemacht, die dann in seine ‚Isidor‘-Edition (1601) mit Zitaten aus Walthers antipäpstlichen Strophen einfließen, aber vor allem die Grundlage bildeten für seine ‚Paraeneticorum veterum pars I‘ von 1604, die 1727 noch einmal nachgedruckt wurden. Die Edition dreier didaktischer, strophischer Dichtungen (dazu s. u.) – daher der Titel (von *paraeneticus* ‚Ermahner‘ oder *paraeneticum* ‚ermahnende Schrift‘) – wird nämlich mit Hilfe seiner Notizen und unter beständigem Rückgriff auf die Handschrift selbst mit Anmerkungen (‚Animadversiones‘, S. 350–458) versehen, die weit über alles hinausführten, was man bislang über die Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts wusste. Zum einen bietet Goldast erstaunlich kenntnisreiche sprachliche, auch etymologische Erläuterungen zu den von ihm edierten Texten, die übrigens noch Opitz für den Kommentar zu seiner ‚Annolied‘-Ausgabe von 1639 nutzte (DUNPHY, Goldast). Zum andern stellt er Parallelen in thematischen Zusammenhängen oder im Bild- und Motivgebrauch innerhalb der Sangspruchdichtung zusammen und bezieht diese auch auf nicht-lyrische Texte aus der Antike und vor allem dem Mittelalter (Otfrids ‚Evangelienbuch‘, Wirnts von Grafenberg ‚Wigalois‘, die ‚Mörin‘ Hermanns von Sachsenheim oder das gedruckte Heldenbuch). Zum ersten Mal interessieren die Sangspruchstrophen als Texte (über die deutsche Vorzeit und als Ausweis dichterischen Vermögens schon im Mittelalter) und nicht als gesungene Liedstrophen, die dann in der Sangeskunst der Meistersinger gipfeln (BRUNNER, Alte Meister, S. 38–42).

Einen nach Goldasts Edition und Anmerkungen im Grunde anachronistischen Anschluss an diese ältere ‚Forschungstendenz‘, aber doch unter Rückgriff auf die Texte aus den ‚Paraenetikern‘ stellt Wolfhart Spangenberg im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstandene Abhandlung ‚Von der Musica‘ dar (dazu ausführlich BRUNNER, Alte Meister, S. 42–55). Im Wesentlichen schreibt Spangenberg die Abhandlung seines Vaters aus. Die Vorgeschichte der ‚Musica‘ wird noch erweitert, die ‚Ursprungssage‘ darf natürlich nicht vergessen werden, ausführlich wird der ‚Wartburgkrieg‘ erzählt, dann folgt eine Meisterliste mit Hans Sachs als Schlusspunkt und ein Ausblick auf Luther und den eigenen Vater. Zwischen ‚Wartburgkrieg‘ und Meisterliste wird das eingeschoben (und zitiert), was Spangenberg aus Goldasts Werk entnehmen konnte. Dabei geht sein Sammeleifer so weit, dass auch Epiker wie Hermann von Sachsenheim oder Hugo von Trimberg (S. 59–64), die Goldast nur der motivischen Parallelen wegen zitiert hatte, nun für die ‚Musica‘ vereinnahmt werden. Mehrfach weist Spangenberg darauf hin, dass in St. Gallen, wo sich zu diesem Zeitpunkt die Liederhandschrift schon gar nicht mehr befand, noch *mehr lieder und Getichte* (S. 41) zu finden sein müssten. Den Übergang zum Meistergesang bildet in Spangenberg Augen Frauenlob, von dem er in einem indirekten Hinweis wohl auf die ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k weitere Dichtungen in Mainz vermutet: *Heinrich Frauenlob [...] ist ein kunstreicher, liebreicher und feiner Verständlicher Tichter. Man will auch, daß noch*

*etliche seiner lieder in Alten Gesellschafften, vielleicht etwas noch wol zu Mainz, sollen vorhanden sein* (S. 70 f.). Spangenberg hoffte übrigens vergeblich, dass Goldast Weiteres aus C veröffentlichen möge (S. 88), was schon deshalb nicht geschah, weil Goldast nach 1605 keinen Zugang mehr zu der seit 1607 wieder in Heidelberg befindlichen Handschrift hatte. Diese Hoffnung sollten erst JOHANN JAKOB BODMER (1698–1783) und JOHANN JACOB BREITINGER (1701–1776) mehr als hundert Jahre später erfüllen.

### **Mittlere Forschungsgeschichte**

Der Neuansatz in der Forschungsgeschichte geht von einer intensiven Beschäftigung mit der ‚Manessischen Liederhandschrift‘ C und der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J aus. 1746 bekam BODMER, vermittelt durch den Kanoniker Schöpflin, die ‚Manessische Liederhandschrift‘ von Paris aus nach Zürich ausgeliehen, worüber er in den ‚Vorberichte[n]‘ seiner 1748 erschienenen ‚Proben‘ die Leser informiert (WEHRLI, *Geschichte*; VOETZ, *Codex Manesse*). Seit den ‚Proben‘ heißt die Handschrift nun auch und bis heute ‚Manessische Liederhandschrift‘ (was KARL LACHMANN 1827 kritisierte), da BODMER aus einer Interpretation der Gedichte Hadlaubs auf Rüdiger Manesse als den Sammler und auf Zürich als den Entstehungsort der Handschrift schloss (S. XIII). Die ‚Vorberichte‘ sind der erste gewichtigere Forschungsbeitrag zu den Texten und Autoren von C: BODMER stellt zusammen, was er über die Geschichte des Codex seit 1601 in Erfahrung bringen konnte (und viel mehr weiß man bis heute nicht), nennt die Zahl der Autoren (140) und äußert sich zum Stil der Bilder. In einem weiteren Abschnitt erläutert er, was wir über die wichtigeren Autoren aus C wissen – in der durchaus richtigen Erkenntnis, dass wir das, was wir zu wissen meinen, vor allem aus den Texten selbst extrapolieren: „Wir müssen demnach mit den Nachrichten vorlieb nehmen, welche wir bey diesen Poeten selbst von ihren Personen und ihren Werken antreffen“ (Proben, S. XX). Ausführlicher informiert er über die adligen Sänger des ersten Teils der Handschrift und zitiert stets das, was die Sangspruchautoren über sie lobend oder tadelnd gesagt haben. Auch wenn BODMER eine deutliche Vorliebe für die Minnesangautoren zeigt, was auch im Editionsteil zum Ausdruck kommt, hebt er gerade für Walther hervor, dass dieser nicht nur Lieder schuf: „Denn er brauchte die Poesie nicht zu Liebesklagen allein, er lobete, er tadelte, er lehrte“ (ebd., S. XXXIV). Den Abschluss der ‚Vorberichte‘ bildet dann eine kleine ‚Grammatik‘ des Mittelhochdeutschen (Syntax, Artikel, Substantive, Adjektive, Verben, Orthographie u. a.), am Ende des Editionsteils findet sich mit dem ‚Glossarium‘ (ebd., S. 273–296) der bis dahin gewichtigste Beitrag zur Lexikographie des Mittelhochdeutschen. In seiner ‚Sammlung von Minnesingern‘, die für die Editions-geschichte – trotz des Titels – der Sangspruchdichtung einen Meilenstein darstellt, gelangt BODMER allenfalls in dem Hinweis auf J, aber nicht substantiell über das in den ‚Proben‘ bereits Dargestellte hinaus.

Die BODMERSCHEN ‚Proben‘ regten einen jungen Jenaer Astronomen erneut an, sich mit der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J zu beschäftigen (das Folgende nach HAUSTEIN, *Editionen*). BASILIUS CHRISTIAN BERNHARD WIEDEBURG (1722–1758), der die

Handschrift schon mehrfach in der Hand gehabt hatte, sie aber stets wegen des „eckelhafte[n] Titel[s]“ (Nachricht, S. 2), nämlich „Ein alt Meister=Gesang=Buch“, wie die Zettelaufschrift lautete, wieder beiseitegelegt hatte. Er hatte die Dichtungen aus J für Meisterlieder und Stolle, dessen Namen er aus Wagenseils Buch kannte, für den Autor gehalten. Aus BODMERS ‚Vorberichte[n]‘ wie auch aus der Edition von L. 32,7 hatte er nun aber erfahren, dass Stolle offenbar ein Zeitgenosse Walthers war, und auch geschlussfolgert, dass die C von der Anlage her vergleichbare Sammlung Werke verschiedener Autoren enthalten müsse. Nicht nur schrieb der geradezu enthusiastisierte WIEDEBURG die gesamte Handschrift ab und schickte eine extra angefertigte Kopie seiner Abschrift nach Zürich, er veröffentlichte zudem 1754 eine umfängliche Abhandlung über J („Nachricht“). In ihr gibt er mit einer Art Handschriftenbeschreibung Auskunft über die äußere Beschaffenheit des Codex und anschließend über seinen Inhalt. Von jedem Autor wird der Umfang des Strophenbestandes angegeben, und für jeden Sänger wird referiert, ob er auch in C mit Strophen vertreten sei. Besonders auffällig oder auch typisch erscheinende Strophen werden zitiert und erläutert. BODMER erhoffte sich von WIEDEBURG eine Ausgabe von J, zu der es aber nicht kam, da der junge Jenaer Gelehrte bereits 1758 im Alter von 35 Jahren starb (zur Edition von Texten aus J durch BODMER und MÜLLER/MYLLER auf der Grundlage der WIEDEBURGSchen Abschrift s. u.). Seit 1754 standen also mit WIEDEBURGS ‚Nachricht‘ und BODMERS ‚Vorberichte[n]‘ zu seiner Ausgabe Informationen über Sangspruchautoren und ihre Texte zur Verfügung, die weit über das hinausführten, was man bislang wusste, und die noch im 19. Jahrhundert immer wieder zur Grundlage einer Beschäftigung mit den Texten beider Handschriften genutzt wurden.

BERNHARD JOSEF DOCENS Beschäftigung mit den Sangspruchstrophen der Handschrift J brachte einen neuen Gesichtspunkt in die Forschungsgeschichte: den der Stilkritik. 1807 veröffentlichte er einige unbekannte Strophen Frauenlobs, die, da der Anfang der Sammlung mit dem Namen fehlt, bisher als Dichtungen des vorausgehenden Konrad von Würzburg galten. Dessen schönen Stil fand nun DOCEN in den Frauenlob-Strophen keineswegs wieder: „wer aber die schöne Sprache, den fließenden Vers und den glänzenden Ausdruck dieses trefflichen Sängers erkannt hat, wird keinen Anstand nehmen, ihm [Konrad] die ganze nachstehende Sammlung [mit Strophen Frauenlobs] geradezu abzusprechen“ (S. 270). Ein Vergleich mit den Frauenlob-Strophen in C führte ihn dann auf die richtige Spur (zu weiteren Ergänzungen und Berichtigungen DOCENS s. HAUSTEIN, Editionen, S. 210 f.). Mit DOCEN beginnt mithin eine Forschungsrichtung, die auf der Grundlage stilkritischer Argumente Ab- und Zuschreibungen vornahm – mit gelegentlich glänzenden Erfolgen und mit oft zweifelhaften bis deploralen Ergebnissen (BEIN, Untersuchungen).

Die bis heute präsente Forschungsfrage nach dem formalen und inhaltlichen Zusammenhang von Sangspruchdichtung und Meistergesang, aber auch nach Differenzen und Entwicklungslinien hat in polemischer, gegen DOCEN und VON DER HAGEN gerichteter Form der junge JACOB GRIMM 1811 auf eine geradezu brachiale Weise folgendermaßen beantwortet: Meistergesang ist Minnesang und Sangspruchdichtung –

und zwar von Anfang an! GRIMM argumentiert zum einen mit der Form der Kanzone („Dreiheit“, vgl. Meistergesang, S. 40 u. ö.), zum anderen mit thematischen Traditionslinien und Übergangsformen der „innere[n] Gestalt“ (S. 25), wobei er sich auch ausdrücklich auf Spangenberg beruft, der ja auch den Beginn des Meistergesangs auf die Zeit um 1200 festgesetzt habe (S. 118 f.); auch gebe es immer wieder seit Veldeke und bis zu Muskatblut Übergangsformen zwischen Minnesang und Meistergesang (= Sangspruchdichtung), und zudem würden ja auch in C viele Sänger als ‚Meister‘ apostrophiert (S. 104). Auch wenn GRIMMS These, von Ausnahmen im 19. Jahrhundert abgesehen, in dieser Form auf berechtigte Ablehnung stieß, hob seine präzise, aus der ‚Jenaer‘, der ‚Großen Heidelberger‘ und der ‚Weimarer Liederhandschrift‘ (J, C und F) geschöpfte Kenntnis von Sangspruchdichtung und Meistergesang die Textkenntnis auf eine neue Basis (WEHRLI, S. 158 f.).

Den sicherlich bedeutendsten Beitrag zur biographischen Forschung, zur Überlieferung, aber auch zu den literarischen Ausdrucksmöglichkeiten der Sangspruchdichter stellt FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGENS vierter, 1838 [recte: 1839] erschie- nener Band im Rahmen seiner ‚Minnesinger‘-Ausgabe (HMS) dar. Nicht nur dass mit dem Reimverzeichnis ein Überblick über die gesamte Gattung geschaffen war und dass VON DER HAGEN zahlreiche Informationen zu den Biographien der Dichter in einer ganz neuen Dichte zusammenstellte, er beschrieb jeweils auch die individuellen Schwerpunkte der einzelnen Œuvres, äußerte sich zu Auffälligkeiten der Strophenformen und zur Rezeption der Töne im Meistergesang. Der in der Folge viel benutzte und wenig zitierte Band ist eigentlich erst durch moderne Hilfemittel wie das ‚Verfasserlexikon‘ (VL) und das ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder‘ (RSM) ersetzt worden. Auch ließ VON DER HAGEN mit seinen Materialien jeden späromantisch-biedermeierlichen Biographismus hinter sich, wie ihn einige Jahre vorher auf noch heute zwar lesenswerte, aber in beständig von Wahrheit zu Dichtung wechselnder Weise LUDWIG UHLAND in seiner Biographie Walthers von der Vogelweide (1822) vorgelegt hatte, in der er kenntnisreich, enthusiastisch und nicht ohne Phantasie dessen Leben von des „Dichters Jugend“ über gelegentliche „Blicke in sein Inneres“ bis zu seinem „Alter“ und seinem „Tod“ erzählte. KARL LACHMANN sah seine Walther-Ausgabe von 1827 auch durch UHLANDS „eben so lebendige als genaue schilderung“ (S. III) ange- regt.

Eine erregte, bis weit ins 20. Jahrhundert reichende und zu guten Teilen redun- dante Debatte schloss sich an KARL SIMROCKS Vorschlag von 1833 an, (Minne-)Lieder und (Sang-)Sprüche terminologisch zu unterscheiden. Die wichtigsten Beiträge zu dieser Debatte sind 1972 von HUGO MOSER zusammengestellt worden (vgl. MOSER [Hg.], Spruchdichtung). Die folgende kurze Übersicht verweist deshalb mit Forscher- namen auf diese Zusammenstellung und mit Seitenzahlen auf den dort abgedruckten Forschungsüberblick HELMUT TERVOORENS. Schon SIMROCK hatte den Gegensatz von Spruch und Lied (bei Walther) dadurch entschärft, dass er auch Sprüche als gesungen annahm (S. 26) und zudem die inhaltliche und zeitliche Nähe einzelner Sangsprüche zueinander betonte (S. 27). In der Folge wurde gelegentlich der Unterschied schärfer

und gelegentlich auch vereinseitigend betont (WACKERNAGEL, Geschichte), häufig aber auch relativierend auf die Existenz einstrophiger Minnellyrik und mehrstrophiger Sangsprüche hingewiesen (wichtig und wenig rezipiert in diesem Zusammenhang: RATHAY, Unterschied). Einen völlig neuen Gesichtspunkt brachte FRIEDRICH MAURER für Walthersche Sangsprüche (und sein Schüler SCHLAGETER für die Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts) mit der These in die Diskussion, dass alle Sangspruchstöne auf Lieder zurückgingen. Die programmatische Ausgabe mit dem Titel ‚Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide‘ (1954) erforderte deshalb, um den liedhaften Zusammenhang zu verdeutlichen, nicht nur zahlreiche Umstellungen gegen alle Handschriften, sondern auch viele Aththesen. Neben verhaltener Zustimmung (MOSER) erntete die These vor allem harsche Ablehnung. Die RUHSche Auffassung, dass die – sofern erkennbar vorhandene – Mehrstrophigkeit bei Sangsprüchen eine kategorial andere sei als die bei Minneliedern, da sie eher auf Reihung und Addition gründe (TERVOOREN, Forschungsbericht, S. 22), griff HELMUT TERVOOREN für seine Untersuchung der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ auf (vgl. TERVOOREN, Einzelstrophe). Wir können, wenn es gelingt, liedhafte Zusammenhänge bei Sangspruchstropfen plausibel zu machen, kaum entscheiden, ob es sich um ursprüngliche Vortragseinheiten des Dichters, um okkasionelle Zusammenstellungen späterer Sänger oder gar um Ordnungsbemühungen der Handschriftenredaktoren handle (TERVOOREN, Forschungsbericht, S. 24).

Blickt man auf die Diskussionsgeschichte zurück, lässt sich Folgendes festhalten: (1) Ein Gattungsunterschied zwischen Minnesang und Sangspruch war den Autoren seit Walther bewusst, auch wenn der Gegensatz von Einstrophigkeit im Sangspruch und Mehrstrophigkeit im Minnelied (von ‚Herger‘ an) kein absoluter und spätestens seit Heinrich von Mügeln und bis zu Muskatblut in der Sangspruchdichtung obsolet war. (2) Interferenzen zwischen beiden Gattungen sind unbestreitbar vorhanden, verweisen aber oft genug im Spiel mit den Grenzen auf eben diese. (3) Formunterschiede zwischen metrisch vielgestaltigerem Lied und eher (!) homogenem Sangspruch gibt es, freilich auch eine breite Übergangszone. (4) Eindeutige Mehr-, vor allem Zweistrophigkeit im Sangspruch ist bezeugt (von Walthers Reichston über Reinmars Schwertersprüche [ROE. 213f.] bis zu Frauenlobs Fürstenpentade [GA V,7–11]), die weitere Entwicklung hin zur Barform dürfte aber wohl auch für sekundär gebildete ‚Strophelieder‘ verantwortlich sein. (5) Häufig ist Mehrstrophigkeit in der Sangspruchdichtung das Ergebnis eines inhaltlich hermeneutischen Bemühens oder der Interpretation von Wort- und Reimresponionen, ihrer möglichen Kontingenz oder absichtsvollen Verweisstruktur. Ihr Status bleibt damit prekär.

### Neuere Forschungsgeschichte

Mit einigem Recht kann man eine neuere Forschungsgeschichte zur Sangspruchdichtung mit GUSTAV ROETHES Reinmar-Ausgabe von 1887 (ROE.) beginnen lassen. Begründen ließe sich diese Auffassung mit der Tatsache, dass ROETHE in der knapp

400 Seiten umfassenden Einleitung im Grunde alle für die neuere Forschung einschlägigen Fragen aufgreift und auf seinen Autor, aber auch auf andere Autoren und deren Werkprofile, bezieht. Er beginnt damit, dasjenige zusammenzustellen, was wir aus den Sangsprüchen über Reinmars (Wander-)Leben wissen können; bis heute Bestand hat seine Auffassung, dass wir in ROE. Nr. 1–159 der Heidelberger Handschrift Cpg 350 (Sigle D) eine dieser Handschrift zugrunde liegende Autorsammlung mit einem gut erkennbaren Ordnungsbemühen greifen können. Eine besondere Bedeutung für die weitere Forschung kommt den Kapiteln IV und V zu, da ROETHE hier – und immer unter Bezugnahme auf die gesamte ihm bekannte Sangspruchdichtung – über „Stil und poetische Technik“ Reinmars handelt und anschließend über Strophik, Rhythmik und den musikalischen Bau seiner Dichtungen. Auch eine die gesamte weitere Forschung prägende Spannung scheint bereits hier, am Beginn der neueren Forschungsgeschichte, auf: In Reinmars „wenig widerstandsfähigem vielseitigen Geiste“ habe, so ROETHE, die gesamte Gattungsgeschichte des 13. Jahrhunderts „nachwirkend oder keimend Spuren [...] hinterlassen. So gewinnt er uns eine typische Bedeutung für die Geschichte der Spruchdichtung, die herauszuarbeiten mir mehr am Herzen lag als das Individuum Reinmar“ (S. V). Große Teile der Einleitung dienen dann aber doch dazu, Reinmars gedankliche und stilistische ‚Individualität‘ zu profilieren.

Deutlich weniger elaboriert und ausgreifend, von der Anlage aber vergleichbar war die bereits 1876 erschienene Einleitung PHILIPP STRAUCHS zu seiner Marner-Ausgabe (STR.) angelegt. Und Vergleichbares gilt für die eher auf die Kommentierung der Einzelstrophe konzentrierte, aber doch auch ein Werkprofil konturierende Bruder Wernher-Ausgabe ANTON E. SCHÖNBACHS von 1904. Unter den Einleitungen oder Kommentaren zu Ausgaben vor dem Zweiten Weltkrieg verdient diejenige TOM ALBERT ROMPELMANS zum ‚Wartburgkrieg‘ Beachtung, werden hier doch das erste Mal die handschriftlichen Verhältnisse des schwer überschaubaren Strophenkomplexes dargestellt, plausible, die Forschung prägende Überlegungen zur Genese der einzelnen Teilwerke angestellt und wird im Kommentar ein philologisch durchdachtes Angebot zum Verständnis einzelner Stellen gemacht.

Eine ganz neue und gerade auch die jüngere Forschung interessierende Frage hatte bereits 1939, allerdings in einem weiteren Rahmen als dem der Sangspruchforschung, BRUNO BOESCH aufgegriffen (Kunstanschauung). Sangspruchautoren wie Konrad, Frauenlob oder Heinrich von Mügeln u. a. kommen mit Blick auf die Frage zu Wort, wie sich eigentlich göttliche Begabung zur Kunstfertigkeit (*ars*) verhalte; zwar wird, so die gängige Antwort, der *sin* gegeben, bedarf aber der zu erlernenden *ars*, um seine dichterische Gestalt zu erhalten (S. 13 u. ö.). In diesem Zusammenhang gewinnt die Gelehrsamkeit als Voraussetzung der *ars* ihre Bedeutung auch gerade für Sangspruchautoren: „Gelehrsamkeit ist nicht ein besonderer Bereich neben der Kunst, sondern eines ihrer Mittel und Merkmale“ (S. 14).

Fragen wie diese stehen im Zentrum der für die Forschung zur Sangspruchdichtung wie zum Meistersong in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einflussreichen ‚Vorstudien‘ KARL STACKMANNS zur literarischen ‚Individualität‘ Heinrichs von

Mügel. In einem ersten Teil zeigt STACKMANN, wie Heinrich das Erbe der Sangspruchdichtung aufgreift und auf seine Vorstellung von *meisterschaft* hin perspektiviert. Für das Selbstverständnis Heinrichs zentrale und immer wieder thematisierte Begriffe wie *wîse*, *kunst*, *lêre* oder eben *meisterschaft* deuten darauf hin, dass für Heinrich „Dichter und Gelehrter“ (Vorstudien, S. 129) zusammenfallen, seine *meisterschaft* beruht auf der „Beherrschung einer *kunst*“ (ebd., S. 128). Abgesehen davon, dass mit STACKMANNs Buch die Linien, die von den Sangspruchautoren des 13. Jahrhunderts zu den *meistern* des 14. und 15. Jahrhunderts führen, verdeutlicht wurden, eröffnete es auch in der dezidierten Abwehr einer negativen Beurteilung der Literatur des Spätmittelalters als ‚barock‘ oder ‚epigonal‘ der Erforschung diese Epoche neue Wege. Die Mügel-Studien STACKMANNs fanden in JOHANNES KIBELKAS Buch über Heinrich als *den waren meister* ihre glänzende Fortsetzung.

Fast zeitgleich erschienen in den 70er Jahren zwei für die weitere Erforschung von Sangspruchdichtung und Meistersang wegweisende Studien: BURGHART WACHINGERS ‚Sängerkrieg‘ von 1973 und HORST BRUNNERS ‚Die alten Meister‘ von 1975. WACHINGER untersucht in einem ersten Teil Genese und Schichtung des ‚Wartburgkrieges‘, in einem zweiten Teil analysiert er die polemischen Strophen, die, um ihre Meisterschaft herauszustellen, Sangspruchautoren gegen Kollegen gerichtet haben (Marnier, Meißner, Rumelant von Sachsen u. a.), sowie den sog. *wîp-vrouwe*-Streit zwischen Frauenlob und Regenbogen. BRUNNERS literatur- wie musikgeschichtlich ausgerichtetem Buch liegt die Frage zugrunde, wie die alten Töne der Sangspruchautoren von den Meistersingern aufgegriffen und abgewandelt werden. Seine Analysen wie auch zahlreiche weitere seiner Beiträge, die teilweise 2013 in die ‚Formgeschichte der Sangspruchdichtung‘ mündeten, sind Grundlage und Ausgangspunkt jeder Frage nach der Form *u n s t* dieser so sehr auf die Form konzentrierten Gattung. Der dritte gewichtige Beitrag dieser Jahre zu einem zentralen Aspekt von Sangspruchdichtung und meisterlichem Lied, dem der politischen Teilnahme, stammt von ULRICH MÜLLER mit seinen ‚Untersuchungen zur politischen Lyrik‘ von 1974.

Seit 1968 hatte HORST BRUNNER in der Stadtbibliothek Nürnberg eine fast vollständige Sammlung von Kopien der über hundert erhaltenen Meistersingerhandschriften aufgebaut (BRUNNER, Meistersinger-Sammlung). Einen Vorschlag KARL STACKMANNs aufgreifend, initiierten HORST BRUNNER und BURGHART WACHINGER seit 1973 (ab 1974 mit den Mitarbeitern EVA KLESATSCHKE, DIETER MERZBACHER, JOHANNES RETTELBACH und FRIEDER SCHANZE) ein Projekt, das man zu den wichtigsten der germanistischen Mediävistik aus den letzten Jahrzehnten zählen muss: Das in den Jahren von 1986 bis 2009 in 16 (in 17) Bänden erschienene ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts‘ (RSM). Da die in ihm jeweils mit Überlieferungsort, Inhalt und, sofern vorhanden, Forschungsliteratur vorgestellten rund 17.500 Texte, vom Sangspruch des 12. Jahrhunderts über das sog. meisterliche Lied bis zum städtischen Meistersang, nur zum kleineren Teil ediert waren und an eine Edition vor allem aller Meisterlieder nicht zu denken war, wurde ein mit einer klugen Verweisstruktur und aufwändigen Registern aufgeschlossenes „Findbuch“ entwickelt, „ein

Wegweiser, der unter möglichst vielen Aspekten den Weg zu den Texten abkürzen soll“ (Bd. 1, S. 7). Auf die Register (Handschriften, Drucke, Töne, Namen, Bibelstellen und vor allem Stichwörter) wurde so viel Bedacht gelegt, weil eben sie den Weg zu neuen oder erst jetzt bearbeitbaren Fragestellungen eröffnen sollten und dies auch getan haben. „Wir meinten“, so die Herausgeber, „daß neuere sozial-, bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Fragestellungen ebenso wie Interessen an höfischer und städtischer Kultur die Beschäftigung mit diesen Texten nahelegten und daß nicht zuletzt die vergleichende Erzählforschung hier ein riesiges, bislang erst sporadisch ausgewertetes Material fände“ (ebd.). Ohne das RSM gehörten Sangspruchdichtung und Meistergesang heute nicht zu den am intensivsten erforschten Bereichen des Faches. Und ohne das RSM würde heute die Erforschung dieser Gattung nicht auf diesem Niveau, dieser gesicherten Übersicht über Motivtraditionen, Überlieferung oder Tönegebrauch stattfinden können.

Wenn im Folgenden und abschließend noch einige gewichtige Studien genannt werden, kann dies nur noch in Auswahl geschehen. Zunächst griffen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des RSM selbst das nun zur Verfügung stehende Material für spezielle Fragestellungen auf. Genannt seien beispielhaft die beiden Arbeiten von FRIEDER SCHANZE und JOHANNES RETTELBACH. Mit SCHANZES ‚Meisterlicher Liedkunst‘ (1983/84) gewinnt die vorreformatorische Liedkunst von Mügeln bis Sachs, mit Konzentration auf die Berufsdichter Suchensinn, Beheim, Schiller u. a., zum ersten Mal in dieser präzisen Form ihre Kontur. Dem großen und nicht leicht überschaubaren Feld der Metrik und Strophik widmete sich JOHANNES RETTELBACH in seinen ‚Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger‘ von 1992 (vgl. RETTELBACH, Variation), der zahlreiche Einzelstudien zu diesem Gebiet vorausgingen und folgen sollten.

Weit über die Sangspruchdichtung hinausgreifend, aber für deren Stilwillen einschlägig sind GERT HÜBNERS ‚Studien zur Genese und Funktion der „Geblümte Rede“‘ (u. d. T. ‚Lobblumen‘, 2000); der Traditionszusammenhang auf der Ebene der Überlieferung steht in MICHAEL BALDZUHNS Untersuchungen zum Tönegebrauch in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ im Zentrum (Sangspruch, 2002); der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ war 2007 eine eigene Tagung gewidmet (vgl. HAUSTEIN/KÖRNDLE [Hg.], ‚Jenaer Liederhandschrift‘). Der Poetologie der Sangspruchdichtung galt schon 1995 eine Monographie zum Marner (HAUSTEIN, Marner-Studien), 2008 folgte CLAUDIA LAUERS Studie zu den ‚Sänger-Rollen‘. Mit Minnekonzepten und Frauenpreis im Sangspruch hat sich MARGRETH EGIDI (vgl. EGIDI, Liebe, 2002) beschäftigt. Die polemisch ausgerichteten Bezugnahmen der Sangspruchdichter hat MIRJAM BURKARD noch einmal aufgegriffen. Allein drei Tagungen der letzten Jahre mit ihren einschlägigen Sammelbänden (KLEIN, D. [u. a.] [Hg.], Sangspruchdichtung; HÜBNER/KLEIN [Hg.], Sangspruchdichtung um 1300; BRUNNER/LÖSER [Hg.], Sangspruchdichtung) waren ausschließlich der Spruchdichtung vorbehalten.

## 2 Editionsgeschichte

Jens Haustein

### Frühe und mittlere Editionsgeschichte

Die Editionsgeschichte der Sangspruchdichtung begann 1604 mit Goldasts ‚Paraeneticorum veterum pars I‘. Abgesehen von Zitaten aus einzelnen Sangspruchstrophen Boppes, Walthers oder des Marners u. a. für seine Kommentare edierte Goldast die drei didaktischen Strophenkomplexe ‚König Tirol‘, ‚Winsbecke‘ und ‚Winsbeckin‘ aus der ‚Manessischen Liederhandschrift‘ C, die beiden letzteren galten ihm als Dichtungen Wolframs von Eschenbach. Die Edition der drei Strophenkomplexe hatte eine beachtliche Wirkungsgeschichte: Auf sie griffen etwa Mitglieder der ‚Fruchtbringenden Gesellschaft‘ wie Schottelius zurück, wenn sie sich sprachgeschichtlich interessierten, oder Polyhistoren, wenn sie sich mit der Geschichte didaktischer Literatur beschäftigten (HARMS, Genius). Goldasts Edition wurde mehrfach nachgedruckt, am wirkungsmächtigsten im von Johann Georg Scherz herausgegebenen zweiten Band von Johann Schilters ‚Thesaurus antiquitatum Teutonicarum‘ (1726–1728).

In BODMERS ‚Proben‘ von 1748 wurden dann auf der Basis einer eigenen Abschrift von C immerhin schon 81 Dichtercorpora (von 140) ediert. Der Schwerpunkt lag allerdings auf dem Minnesang. Erst die ‚Sammlung‘ aus den Jahren 1758 und 1759 (so die Jahresangaben auf den beiden Titelblättern, vermutlich ist der Band aber als Ganzes erst 1759 erschienen) bot dann den Bestand fast der gesamten Handschrift. „Einige Strophen von geringem Werthe, von wiederholten Gedanken, von yberspannten oder anstoessigem Inhalt“ (vgl. WEHRLI, S. 154) wurden jedoch ausgelassen, immerhin etwa ein Siebtel des Ganzen. Übrigens wurden die drei didaktischen Strophenkomplexe an den Schluss (nach dem Kanzler) gesetzt, weil BODMER anfangs zweifelte, ob es sinnvoll sei, diese, nachdem Goldast sie bereits ediert hatte, noch einmal zu drucken. – BASILIUS CHRISTIAN BERNHARD WIEDEBURG fertigte, wie bereits erwähnt, für BODMER vor 1758 eine Abschrift der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J an, denn BODMER teilt im zweiten Band der ‚Sammlung‘ Lesarten aus J zum ‚Wartburgkrieg‘ mit. Offenbar hat er diese Abschrift seinem Schüler CHRISTOPH HEINRICH MÜLLER (MYLLER) überlassen. Denn dieser fügte 1784 und 1785 seiner in einzelnen Lieferungen erschienenen ‚Samlung deutscher Gedichte‘ jeweils am Ende der epischen Werke Strophen aus J nach Autoren geordnet an: im Anschluss an den ‚Tristan‘ etwa solche von Stolle, Höllefeuer und Singauf; im Anschluss an die ‚Tristan‘-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg solche von Kelin, Gervelin und dem Urenheimer. Eine Lieferung war ganz der Sangspruchdichtung aus J gewidmet, hier edierte er (in Auswahl) die größeren Strophenkomplexe von Bruder Wernher, Rumelant von Sachsen und dem Meißner (HAUSTEIN, Editionen, S. 209 f.). Das noch Fehlende aus J verdankt die frühe Forschung der Edition durch BERNHARD JOSEF DOCEN im Rahmen seiner ‚Miscellaneen‘ von 1807: In ausgesprochen zuverlässiger Weise veröffentlicht er Strophen Konrads von Würzburg, des Goldener, Stolles und Bruder Wernhers sowie die Strophen des ‚Wartburgkrie-

ges', die nur J kennt, ferner bislang unbekannte Strophen Frauenlobs. Mit BODMERS ‚Sammlung‘ war die Handschrift C annähernd vollständig und annähernd korrekt (immerhin wird noch LACHMANN für seine Walther-Ausgabe von 1827 BODMERS C-Text und nicht etwa die Handschrift selbst benutzen!) ediert, Strophen aus J musste man sich aus den Editionen MÜLLERS und DOCENS mühselig zusammensuchen. Das sollte sich erst 1838 ändern.

Schon ab 1810, als deutlich wurde, dass die BODMERSche ‚Sammlung‘ unvollständig war, plante FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN eine Gesamtausgabe von C mit Ergänzungen aus anderen Handschriften. 1823 reiste er zu dem Zweck nach Paris, wo C zu diesem Zeitpunkt aufbewahrt wurde, 1826 begann der Druck des Werkes, der erst 1839 abgeschlossen wurde, auch wenn das Titelblatt 1838 angibt. Die ersten beiden Bände seiner ‚Minnesinger‘ (HMS) sind den Dichtern aus C vorbehalten. 1827 konnte VON DER HAGEN die ‚Jenaer Liederhandschrift‘ J einsehen und druckte im dritten Band zuerst die nicht auch in C erhaltenen Strophen aus J, dann Neidhart-Lieder der Neidhart-Handschrift c und anschließend, wiederum in der C-Reihenfolge, Lieder und Sangspruchstrophen bzw. Meisterlieder aus anderen Handschriften als C und J, etwa Strophenfolgen aus der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k in Tönen Frauenlobs oder Regenbogens. Im Bd. 4, S. 775–884, finden sich auch sämtliche Melodien aus J, was von der Forschung damals und noch lange danach unbeachtet blieb. Stärken und Schwächen dieser Ausgabe liegen dicht beieinander: Sie war einerseits bis ins 20. Jahrhundert hinein diejenige Ausgabe, die als einzige zahlreiche Sangspruchcorpora in einer einigermaßen vertretbaren Form zugänglich machte; andererseits konnte sie den seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelten Ansprüchen an eine kritische Textgestalt mit ihren Grundlagen wie Überlieferungsheuristik, lautlicher Normalisierung, metrischer Einrichtung und grammatischer Fundierung nicht entsprechen. Über die ‚altdeutsche‘ äußere Einrichtung der Ausgabe ergoss sich der Spott der Zeitgenossen (GRUNEWALD, von der Hagen, S. 203–208).

### Neuere Editionsgeschichte

Eine neuere Editionsgeschichte der Sangspruchdichtung begann 1827 mit KARL LACHMANNs Walther-Ausgabe (L.). Das Frappierende dieser Ausgabe liegt nicht nur in der Sicherheit, mit der auf breiter Kenntnis der Überlieferung, der Metrik Waltherscher Töne und einer Sprachgestalt, die man als ‚Normalmittelhochdeutsch‘ bezeichnet, die äußere Form der Texte gehandhabt wurde, sondern auch in der Anordnung: LACHMANN ging zwar in seiner Einteilung des Waltherschen Œuvres von C aus, ordnete dieses aber nach Bezeugungsdichte in vier Bücher. In Buch I und II edierte er „die Töne aus \*BC, die am besten bezeugt sind, weil oft auch A, E und andere Handschriften dazutreten. Im III. und IV. Buch folgen die Töne, die \*AC, C allein und \*EC darüber hinaus tradieren“ (L./BEIN, S. XXIII). So ergibt sich „eine absteigende Linie von den am breitesten und besten bezeugten Tönen bis zum Sondergut der späten Sammlungen“ (ebd.). Diese Anordnung hat sich bei winzigen Modifikationen im Einzelnen bis

in die aktuelle 15. Auflage erhalten. LACHMANN war Textkritiker, kein Kommentator seiner Texte. Das mussten andere nachholen. Der Betreuer der 10. Auflage, CARL VON KRAUS, ergänzte diese durch einen auch heute noch mit Gewinn nutzbaren Kommentar (1935), in den auch das Wichtigste aus dem Kommentar von WILHELM WILMANNs und VICTOR MICHELS (1924) eingearbeitet wurde. Vergleichbar verfuhr VON KRAUS auch mit seinen 1952 zuerst erschienenen und 1978 wieder aufgelegten ‚Liederdichtern des 13. Jahrhunderts‘ (KLD I, II), die allerdings nur wenige Sangspruchstrophen von Liederdichtern enthalten.

Kritisch bearbeitet im LACHMANNschen Sinne erschienen im 19. Jahrhundert und bis heute nicht ersetzt ROETHES ‚Reinmar‘ (ROE.), übrigens mit durchlaufendem Verweis auf HMS, und STRAUCHS ‚Marnar‘ (STR.), ferner 1904 SCHÖNBACHS ‚Sprüche des Bruder Wernher‘ (SCHÖNBACH [Hg.], Sprüche Wernhers). Die beiden Ausgaben STRAUCHS und SCHÖNBACHS sind inzwischen durch neuere Editionen abgelöst (WMS., ZCK.).

Auch die ‚Meisterliche Liedkunst‘ des 14. und frühen 15. Jahrhunderts vor dem zünftigen Meistergesang liegt weitgehend in Editionen, freilich von sehr unterschiedlicher Qualität, vor. Suchensinn (PFLUG; CRAMER) verdiente ebenso eine Neuausgabe wie Muskatblut (GRTE.). Die kleineren Lieddichter dieser zwei Jahrhunderte wurden von THOMAS CRAMER (CRAMER I–IV) ediert. Eine bedeutende editorische Leistung der damaligen DDR-Germanistik stellt die fast zeitgleiche Ausgabe der 453 Dichtungen Michel Beheims dar (GILLE/SPR.; Melodien ediert von CHRISTOPH PETZSCH). 203 anonyme Lieder der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ in Tönen alter Meister gab bereits 1862 KARL BARTSCH heraus; er prägte so entscheidend die Kenntnis dieses Bereichs der meisterlichen Dichtung. – Sämtliche Melodien der Sangspruchautoren gaben HORST BRUNNER und KARL-GÜNTHER HARTMANN nach allen vorhandenen Quellen 2010 [recte 2011] heraus (SPS.), so dass die älteren Melodieausgaben etwa zu J oder k überholt sind.

Die neueren Editionen folgen fast ausnahmslos dem sog. Leithandschriftenprinzip, d. h., dass ihnen die beste und eine möglichst autornahe Handschrift zugrunde gelegt wird, von welcher der Editor nur bei erkennbaren Fehlern abweichen sollte und nicht schon dann, wenn ihm eine andere, ansonsten fehlerhaftere Handschrift punktuell einen ‚besseren‘ Text zu bieten scheint. Erprobt hat dieses Editionsverfahren KARL STACKMANN schon in seiner Mügeln-Ausgabe (STMN.) nach einer Göttinger Handschrift und dann vor allem in seiner Ausgabe der Dichtungen Frauenlobs (GA). Alle – übrigens ausführlich kommentierten – neueren Ausgaben von Sangspruchautoren gehorchen diesem Editionsprinzip und folgen auch stärker als früher der Lautung ihrer jeweiligen Leithandschrift, so etwa die Ausgaben der Dichtungen des Meißners nach der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ (OBJ.) oder diejenigen Rumelants von Sachsen (KRN., RUW.). Mehrere Ausgaben von Autoren des 13. Jahrhunderts bieten inzwischen, Fragestellungen der Forschung editorisch aufgreifend, Beispiele für das formale oder inhaltliche Fortleben der Töne bis in den Meistergesang hinein (PEP., WMS., ALX. u. a.); dies gilt auch für die Neuausgabe des ‚Wartburgkriegs‘ (HAL.). Nur

einem Ton, der beliebten Alment, ist die Edition von VOLKER ZAPF (ZAPF) gewidmet, dem Fortleben Frauenlobscher Töne bis ins 15. Jahrhundert hinein das GA-S. Den Langen Ton Frauenlobs hat FRANZISKA WENZEL nach C, J, F und k ediert und diese Edition mit einer umfänglichen Untersuchung der unterschiedlichen Handschriftenprofile versehen (Meisterschaft). Eine internetbasierte Ausgabe von Regenbogens Langem Ton ist in Vorbereitung.

**Ausg.** ALX.; BARTSCH (Hg.), Meisterlieder; BODMER (Hg.), Proben; BODMER (Hg.), Sammlung; CRAMER; GA; GA-S; GILLE/SPR.; Goldast, *Paraeneticorum veterum pars I*; GRTE.; HAL.; HMS; KLD; KRN.; L.; L./BEIN; MAURER (Hg.), *Lieder Walthers*; MAYER; MYLLER (Hg.), *Gedichte 12.–14. Jh.*; OBJ.; PEP.; PFLUG (Hg.), *Suchensinn*; Puschman, *Bericht (a, b)*; ROE.; ROMPELMAN (Hg.), *Wartburgkrieg*; RUW.; SCHL.; SCHÖNBACH (Hg.), *Sprüche Wernhers*; Spangenberg, C., *Musica*; Spangenberg, W., *Musica*; SPS.; STMN.; STR.; Wagenseil, *Holdselige Kunst*; WILLMS/KIEPE (Hg.), *Gedichte 1300–1500*; WILMANNS/MICHELS (Hg.), *Walther*; WKL; WMS.; ZAPF; ZCK. – **Lit.** BALDZUHN, *Sangspruch*; BEIN, *Untersuchungen*; BOESCH, *Kunstanschauung*; BRUNNER, *Alte Meister*; BRUNNER, *Dichter ohne Werk*; BRUNNER, *Formgeschichte*; BRUNNER, *Meistersinger-Sammlung*; BRUNNER/LÖSER (Hg.), *Sangspruchdichtung*; BRUNNER/RETTELBACH, *Schulkunst*; BURKARD, *Sangspruchdichter*; DOCEN, *Miscellaneen*; DUNPHY, *Goldast*; EGIDI, *Liebe*; GRIMM, J., *Meistergesang*; GRUNEWALD, *von der Hagen*; HARMS, *Genius*; HAUSTEIN, *Editionen*; HAUSTEIN, *Marner-Studien*; HAUSTEIN/KÖRNDLE (Hg.), *Jenaer Liederhandschrift*; HENKEL, *Alte Meister*; HÜBNER, *Lobblumen*; HÜBNER/KLEIN, D. (Hg.), *Sangspruchdichtung um 1300*; KIBELKA, *Meister*; KLEIN, D. [u. a.] (Hg.), *Sangspruchdichtung*; VON KRAUS, *Walther*; LAUER, C., *Sänger-Rollen*; MOSER (Hg.), *Spruchdichtung*; MÜLLER, U., *Untersuchungen*; RETTELBACH, *Variation*; RSM; SCHANZE, *Liedkunst*; STACKMANN, *Vorstudien*; TAYLOR, A., *Literary History*; TAYLOR, A./ELLIS, *Bibliography*; TERVOOREN, *Einzelstrophe*; TERVOOREN, *Forschungsbericht*; UHLAND, *Walther*; VOETZ, *Codex Manesse*; WACHINGER, *Sängerkrieg*; WACKERNAGEL, *Geschichte*; WEHRLI, *Geschichte*; WENZEL, F., *Meisterschaft*; WIEDEBURG, *Nachricht*.



# III Pragmatische und mediale Kontexte

## 1 Mäzene und Höfe

Wolfgang Beck

### Relationen: Spruchsänger – Gönner – Hof

Im Themenspektrum des mittelhochdeutschen Spruchsangs nehmen die Existenzprobleme des (fahrenden) Sängers, das Verhältnis von Dienst und Lohn sowie Lob- und Tadelstrophen – die sich auch politisch instrumentalisieren lassen, indem in ihnen „auch ‚harte‘ politische, propagandistische, legalistische oder dynastische Zwecke verfolgt“ werden (WOLF, J., *Mäzenatentum*, S. 73) – eine dominierende Stellung ein. Diese Themen sind nicht selten miteinander verknüpft, sie treten schon in den frühesten Spruchsang-Strophen auf. Bereits ‚Herger‘/Spervogel I gibt den Rat, sich angesichts eines möglichen Gunstverlusts bei Hofe rechtzeitig über sichere Aufenthaltsorte Gedanken zu machen (MF 26,23–26/MFMT VII.II,2,4–7). In einer anderen Strophe benennt er neben anderen Personen einen Wernhart von Steinsberg, den die Forschung mit dem Freiherrn Wernher von Steinsberg (urk. 1165) identifiziert hat. Die Freigebigkeit des verstorbenen Herren (MF 25,24–26/MFMT VII.I,2,5–7: *Wernharte / der ûf Steinsberc saz / und niht vor den êren versparte*; MF 25,29/MFMT VII.I,3,3: *hei, wie er gap unde lêch*), so die Hoffnung des Spruchsängers, werde sich auf die Erbnachfolger (MF 26,11/MFMT VII.I,5,6: *der werden Oetingaere stam*) übertragen.

Wenn mittelalterlicher Autorschaft unter anderem „die sozioökonomische Situation des Autors und des Literaturbetriebs, dem er zugehört“ (WACHINGER, *Autorschaft*, S. 22), vorgeschaltet ist, dann lässt sich aus der in Spruchsang-Strophen entfalteten Konstellation des um Gut heischenden Sängers und des Lohn gewährenden Fürsten bei Hofe nichts weniger als eine existenzielle Abhängigkeit des Spruchsängers von seinem Herrn und Gönner ableiten. Die Forschung hat aus solchen Konstellationen Schlüsse von apodiktischer Geltung gezogen: „Zentrum mittelalterlicher Literaturproduktion war nicht ein Land, nicht ein Territorium, sondern der Hof, war der Fürst und Herrscher. Das Verhältnis des Poeten zum Herrscher ist das des Abhängigen von seinem Gönner“ (EBENBAUER, *Dichtung*, S. 30). Zur existenziellen Abhängigkeit kommt ein Weiteres, die inhaltliche Abhängigkeit: *Die alten sprüche sagent uns daz: swes brot man ezzen wil, / des liet sol man ouch singen gerne, unt spiln mit vlize, swes er spil* (Der Tugendhafte Schreiber, HMS II,102: XII,2,13 f.; ähnlich auch Michel Beheim, *Pfälzische Reimchronik*, v. 1485–1490).

Die Vorstellung ökonomischer wie inhaltlicher Abhängigkeit eines mittelalterlichen Autors im Allgemeinen und eines Spruchsängers im Besonderen kann dabei als eine Zwangslage verstanden werden, in der Freiheit und Autonomie künstlerischen Schaffens stark eingeengt sind. Die ökonomisch prekäre Existenzform der Spruchsän-

ger wird aus Selbstbezeichnungen wie *gernder*, *gernder meister*, *varnde diet*, *gernde liute* etc. abgeleitet; setzt man Spruchsänger mit anderen Unterhaltungskünstlern des Mittelalters wie *ioculatores*, *saltatores*, *fidicines*, *tibicines*, *lyricines*, *tubicines*, *cornicines*, *hystriones*, *gesticulatores* gleich (ROCKINGER, Briefsteller, S. 426) – mhd. *spilman* entspricht lat. *histrion*, *joculator*, *ludarius*, *mimus* (LEXER II, Sp. 1093) –, so ergibt sich daraus auch eine sozial randständige Position außerhalb mittelalterlicher *ordo*-Vorstellungen und außerhalb der Höfe (KRAUSE, „milte“-Thematik, S. 70–75). Die reale soziale Rolle des Spruchsängers steht dabei im Widerspruch zur ästhetisch konstruierten Sänger-Identität, die teilweise auf eine „Äquivalenzrelation des Sängers zum Gepriesenen“ (LAUER, C., Sänger-Rollen, S. 103) abzielt. Im Feld der höfischen Literatur dürfte zudem für den Spruchsang die Spannung „zwischen – prekärer – Anlässlichkeit und – beanspruchter – Maßgeblichkeit“ (STROHSCHNEIDER, Fürst, S. 87) am höchsten sein, ebenso das Bewusstsein vom „Gegensatz zwischen der eigenen materiellen Bedürftigkeit und dem Wert der erbrachten Dienstleistung für den Hof“ (HÜBNER, Hofhochschuldozenten, S. 69): *daz man bî rîcher kunst mich lât alsus armen* (Walther von der Vogelweide L. 28,2/BEIN 11[C],XI,2).

Die Höfe und Fürsten erscheinen in diesem Lichte als jene Instanz, deren Gunst vorhanden sein muss bzw. erworben sein will, um überhaupt die materiellen Voraussetzungen (Sicherung der Existenz) und die institutionellen Rahmenbedingungen (Vorhandensein eines adäquaten Publikums) der Kunstausbübung vorliegen zu haben. Es erscheint nur folgerichtig, dass eine im Modus der Abhängigkeit gehaltene Kunstausübung als Dienst begriffen wird, ebenso wie die Sicherung der Existenz des Künstlers durch den Fürsten als Lohn verstanden werden kann: *dô mir niht baz gelônet wart und ich doch lop mit triuwen sprach* (Bruder Wernher ZCK. 44,12); *ich bin vursten dienst, of gnade lied ich singe* (Meißner OBJ. XV,4,5); *er giltet lop, er giltet kunst* (ROE. 149,1), sagt Reinmar von Zweter über König Wenzel I. von Böhmen. Das Selbstverständnis des Spruchsängers, seine Kunst zu verkaufen (*guot umbe êre nemen*), kann auch als Aufforderung gedacht werden: *sie sîn heilic, die mir geben durch got und ouch umbe êre* (Der Unverzagte C.-W. III,6,5; vgl. auch ‚Wartburgkrieg‘, ‚Fürstenlob‘ HAL. 1,3f. [CB<sup>d</sup>]: *der [Thüringer Fürst] teilt uns e sin guot / und wir [Sänger] im gotes lon*). Die Entlohnung ehrte dabei nicht nur den Geber: *gît mir ein herre sîn gewant, diu êre ist unser beider* (Gedrut/Geltar KLD 13,II,9).

Lohn als Grundvoraussetzung literarischen Schaffens im Mittelalter erzeugt neben der Abhängigkeit gleichzeitig das Problem möglicher inhaltlicher Einflussnahme auf die Dichtung, die über allgemeine Parameter wie inhaltliches Interesse (z. B. am Thüringer Landgrafenhof an der Antike) weit hinausgehen kann. Die Reziprozität von Dichtung als Dienst des Spruchsängers und Existenzsicherung als Lohn durch den Fürsten spiegelt sich in der Reziprozität von Existenzsicherung als Dienst am Spruchsänger und Lohn als Lob des Fürsten durch das Medium der Dichtung. Auf dieses wechselseitige Verhältnis von Herrscherlob als Dienst und Lohngewährung kommt Walther von der Vogelweide in seiner ‚Lohnforderung‘ im Meißner-ton zu sprechen: *Het er mir dô gelônet baz, / ich dient ime aber eteswaz* (L. 106,9f./BEIN

76,III,7f.). Und: *Lobe ich in, sô lobe er mich* (L. 105,33/BEIN 76,II,7). Offensichtlich hatte Dietrich (der Bedrängte), Markgraf von Meißen, eine von Walther erwartete Entlohnung nicht geleistet, was den Spruchdichter zur Dienstaufgabe veranlasste. Ähnlich wie der Dienst zurückgenommen werden kann – so die unverhüllt ausgesprochene Drohung –, kann auch das Lob zurückgenommen werden: *sîn lop daz muoz och mir gezemen, / oder ich wil mînez her wider nemen / ze hove und an der strâzen* (L. 105,36–38/BEIN 76,II,10–12).

Wenn gesagt wird, der Spruchsang finde *ze hove und an der strâzen* (L. 105,38/BEIN 76,II,12) statt, so sind damit zwei Orte angesprochen, die hinsichtlich ihres sozialen Status als antipodisch begriffen werden müssen. Der mittelalterliche Hof ist ein „komplexes Herrschafts- und Sozialgebilde, in dem kulturelle, soziale und politische Strukturelemente eng miteinander verbunden waren“ (SCHREINER, Hof, S. 67); der Hof ist nicht nur praktischer Lebensraum, sondern auch ein Sozialraum, ein politischer Raum, ein ökonomischer Raum, ein kultureller Raum und ein Symbolraum (vgl. PARAVICINI, Raum, S. 285–292). Die *strâze* ist der Ort, an dem sich die Kunstausbübung des (fahrenden) Sängers gegen die von Vaganten, *ioculatores* etc. behaupten muss. Die *strâze* verweist auf die prekäre Existenzform des Spruchsängers; sie ist zudem jener Ort, an dem eine angemessene Entlohnung nicht möglich zu sein scheint. Der adlige oder klerikale Hof, sei er, wie der königliche Hof, teilweise mobil oder wie ein Fürstenhof oder Bischofshof an einen konkreten Ort wie eine Burg oder eine Stadt gebunden, ist dagegen jener Ort, an dem sich das Wechselspiel von Dienst durch Gesang und Entlohnung entfalten kann. Es scheint daher kaum verwunderlich, dass die thematischen Kerne Fürstenlob und Heische (vgl. auch → Kapitel V.6) im Themenrepertoire des Spruchsängers dominieren, sie bilden aber nur die eine Seite der Medaille ab, denn Fürstenlob kann schnell in Fürstenschelte, Gönnerschelte und Hofschelte umschlagen, wenn der erhoffte Lohn nicht gewährt wird. Hinzu kommt ein weiteres Problem: Auch der Hof kann ein für den Spruchsänger problematischer Ort sein, an dem die Kommunikation scheitern kann, wo er sich nicht nur mit mangelnder *milte* und Anerkennung der Fürsten, sondern auch mit ebenfalls um die Gunst des Fürsten buhlenden Konkurrenten auseinandersetzen hat. Diese Schmeichler und Klaffer schrecken offensichtlich auch vor Verleumdungen nicht zurück: *Ich enweiz, wem ich gelichen muoz die hovebellen, / [...] / Edel Kerndenære, ich sol dir klagen sêre, / milter fürste, marterer umb êre, / ine weiz, wer mir in dînem hove verkêret mînen sanc* (Walther von der Vogelweide L. 32,27–33/BEIN 12,VI,1–7). Nicht immer ist garantiert, dass der Spruchsänger überhaupt Gehör findet: *dâ kunde ich nie noch komen in; / doch versuochte ichz also ich solde. / mir wart dâ gruoz und rede verzigen* (Der Wilde Alexander KLD 1,II,24,5–7; vgl. schon Walther von der Vogelweide L. 20,7–9/BEIN 9,V,4–6).

In diesem Lichte erscheint der Wunsch des Spruchsängers Walther von der Vogelweide nach ökonomischer Unabhängigkeit in seiner Lehensbitte an Friedrich II. nur folgerichtig:

*Von Rôme voget, von Pülle künic, lât iuch erbarmen,  
daz man bî rîcher kunst mich lât alsus armen.  
gerne wolde ich, möhte ez sîn, bî eigenem fîur erwarmen.  
Ahî, wie ich danne sunge von den vogellînen,  
von der heide und von den bluomen, als ich wîlent sanc!  
(L. 28,1–5/BEIN 11[C],XI,1–5)*

Dass die Herstellung ökonomischer Unabhängigkeit gleichzeitig das Ende des Spruchsangs impliziert – das Sänger-Ich will sich in Zukunft offenkundig hauptsächlich dem Minnesang widmen –, wird hier als Nebeneffekt nicht weiter thematisiert. Die Strophe problematisiert die unbehaute Existenz des fahrenden Sängers (*Kume ich spâte und rîte fruo, gast, wê dir, wê!* [L. 28,8/BEIN 11[C],XI,8]) und stellt die ökonomische Absicherung als Voraussetzung für den Minnesang heraus (*sô mac der wirt wol singen von dem grüenen klê* [L. 28,9/BEIN 11[C],XI,9]), die das fahrende Sänger-Ich gleichzeitig selbst anvisiert und anderen neidet.

Hier bleibt bei ständigem Ortswechsel der (fremde) Hof jene Institution, die trotz aller Widrigkeiten die materiellen Voraussetzungen (Sicherung der Existenz) und die institutionellen Rahmenbedingungen (Vorhandensein eines adäquaten Publikums) für den Spruchsänger vorhält. Der Hof ist dabei weniger als ein Schreibort im Sinne der „Buchentstehung, [...] der Überlieferung, also des handschriftlichen Kopierens und der Texttradierung“ (SCHUBERT, M. J., Einleitung, S. 39) aufzufassen, sondern in erster Linie als ein Aufführungsort und Kommunikationsraum, der auch ein Ort der Werkentstehung sein kann, aber nicht sein muss. Für Spruchsänger dürften prinzipiell andere Voraussetzungen der Werkentstehung im Zusammenspiel mit dem Hof und dem Gönner gegolten haben als für die Autoren höfischer Romane, pragmatischer und geistlicher Literatur (und des Minnesangs?): „Für die Epik muß ein fester ‚Arbeitsplatz‘, d. h. Gönnerauftrag, vorausgesetzt werden, da die Abfassung eines Erzähltextes längere Zeit in Anspruch nimmt und eine geregelte Arbeitssituation notwendig macht, zumal in den meisten Fällen die Vorlagen erst mühsam beschafft werden müssen“ (BEHR, Mäzen, S. 521). Nicht immer darf davon ausgegangen werden, dass das Lob eines Fürsten bzw. eines Hofes ausschließlich und in erster Linie an dessen Hof entstanden und aufgeführt worden ist, wie drei (nicht erhaltene) Loblieder des Spruchsängers Kelin auf den Ministerialen Volkmar von Kemenaten zeigen: *Sît daz ich von dem edeln schiet, / der mich und manigen gernden dâ mit gâbe wol beriet, / sît sanc ich ime in zwêen landen drî lobeliet, / zu Weinsberc eins, die zwei dort ûf dem Sande* (WHM. III,8,11–14). Auch der Litschauer lobt die sächsischen Fürsten (wohl Herzog Albrecht II. von Sachsen) andernorts: *Man sol die werden Sahsen loben zuo aller stunt* (C.-W. II,4,1).

In diesem Zusammenhang ist die prinzipielle Frage, ob der performative Akt des Lobs der fürstlichen *milte* die Reaktion auf tatsächliche Entlohnung darstellt oder ob das Lob voraussetzungslos in der Hoffnung auf Entlohnung durch den Gelobten (oder einen anderen) erfolgt, falls überhaupt, nur im Rahmen einer Einzelfallanalyse zu beantworten. Zu nennen wären hier das allgemeine Lob fürstlicher *milte*, das der

Goldener dem Fürsten Wizlav von Rügen und dem Markgrafen Otto V. dem Langen von Brandenburg (vgl. TERVOOREN, Goldener, Sp. 92) zollt, die Erinnerung an die *miltegebende hant* Herzog Friedrichs des Streitbaren von Österreich († 1246) durch den Spruchsänger Pfeffel (vgl. SCHIENDORFER, Pfeffel, Sp. 559) und der Preis des freigebigen Grafen Heinrich III. von Sayn (ROE. 216) durch Reinmar von Zweter (vgl. BRUNNER, Reinmar von Zweter, Sp. 1200). Umgekehrt versucht der Spruchdichter Boppe durch die Aufzählung einer ganzen Reihe von nicht freigebigen Fürsten die badischen Markgrafen Rudolf I. († 1288) und Hermann VII. († 1291) (vgl. KORNRUMPF, Boppe, Sp. 953 f.) zu seiner Unterstützung zu bewegen.

### Konkrete Gönnerbeziehungen

Über die reale Praxis der Förderung von Spruchsängern im Mittelalter ist man nur schlecht informiert: „In normativen Quellen steht in der Regel eben gerade nichts zu entsprechenden Aufträgen, nichts zu entsprechenden Förderlinien, ja noch nicht einmal etwas über die – vermeintlich oder wirklich? – so berühmten Sänger der Blütezeit“ (WOLF, J., Mäzenatentum, S. 83 f.). „Auf der anderen Seite berichten die Dichter in ihren Werken selbst ausführlich, bisweilen fast geschwätzig, über gewünschte, gesuchte, gefundene, gepriesene, verlorene Gönner, ja letztlich über ein feingliedriges Geflecht von Mäzenatentum und Literaturproduktion“ (STROBEL/WOLF, Erben, S. 24). Nur selten lassen sich die in literarischen Texten gemachten Gönnernennungen mit textexternen Sachverhalten verbinden. Im ‚Drei-Fürsten-Preis‘ nennt Walther von der Vogelweide neben Leopold VI., Herzog von Steiermark und Österreich, und dem verstorbenen Welf VI., Markgraf von Tuszien und Herzog von Spoleto, auch den Hof eines Patriarchen als Grund für persönliches – weil materielles – Wohlergehen:

*Die wîle ich drîe hove weiz sô lobelîcher manne,  
sô ist mîn wîn gelesen und sûset wol mîn pfanne.  
der biderbe patriarche missewende vrî,  
der ist ir einer, sô ist mîn hõfscher trõst zehant dâ bi.  
(L. 34,34–37/BEIN 12,XIV,1–4)*

Der Gedanke an das Ausgaberegister Wolfgers von Erla, Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileia (1204–1218), liegt hier nahe: Wolfger hatte am 12. November 1203 die Entlohnung Walthers mit fünf langen Schilling (zweckgebunden?) für einen Pelzrock veranlasst: *Sequenti die apud Zei[zemurum] Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio .v. sol. longos* (HEGER, Lebenszeugnis, S. 86). Unklar bleibt in diesem Zusammenhang, ob dieser Entlohnung ein konkretes und längerfristiges Dienstverhältnis zugrunde lag, ob ein kurzfristiges Engagement vergleichbar mit anderen Unterhaltungskünstlern den Anlass zur Entlohnung gab (CURSCHMANN, Cantor) oder ob Walther gar als *nuntius* des Königs Philipp von Schwaben entlohnt wurde (HUCKER, Lebenszeugnis). Da der ‚Drei-Fürsten-Preis‘ wohl zwischen 1213 und 1218 entstanden sein dürfte, lässt sich aus dieser Strophe kein direktes Abhängigkeits-

verhältnis herleiten. Vielleicht feiert der Spruch die Erinnerung an ein vergangenes Abhängigkeitsverhältnis, um das Lob des aktuellen Gönners Leopold VI. noch zu akzentuieren, schließlich hatte Walther in mehreren Sprüchen auf den Hof ze *Æster-rih* (L. 32,14/BEIN 12,IV,8) seine Hoffnung gesetzt: *vinde ich an Liupolt höveschen trôst, sô ist mir mîn muot entswollen* (ebd., v. 10).

Andere urkundliche Zeugnisse konkreter Bezahlungen an Spruchsänger lassen dagegen keine direkten Verbindungen zum erhaltenen Werk erkennen. So ist man im Falle des Spruchsängers Regenbogen über eine Entlohnung unterrichtet: Der *cantor Regenpogen* erhielt in der zweiten Augushälfte des Jahres 1302 von Ottelin, dem Kämmerer Herzog Ludwigs von Kärnten (eines Sohnes Meinhard IV.), im Südtiroler Dorf Mittewald am Brenner ein Geldgeschenk von 2 Pfund: *item in Media silva cuidam cantori dicto Regenpogen lb. II.* (SCHÖNACH, Urkundliches, S. 176). Die erhaltenen Spruchstrophen Regenbogens beinhalten kein Lob des Herzogs Ludwig, dagegen ein Lob auf den Markgrafen Waldemar von Brandenburg, eine Totenklage auf Otto IV. (mit dem Pfeil), Markgraf von Brandenburg, auf Herzog Waldemar IV. von Schleswig sowie auf den Straßburger Bischof Konrad von Lichtenberg. Ähnlich verhält es sich bei Frauenlob: Er erhielt am 17. August 1299 in Innsbruck von Heinrich von Aufenstein, Richter im tirolischen Thaur, im Auftrag von Herzog Heinrich von Kärnten 15 Mark zum Kauf eines Schlachtrösses: *ex hiis ystrioni dicto Vrowenlop pro dextrario marc. xv. iussu domini ducis Heinrici ex litteris* (ebd., S. 175). Seine erhaltenen Fürstenpreise gelten allerdings dem dänischen König Erik Menved, dem Bremer Erzbischof Giselbert, Graf Otto (III.?) von Ravensberg, Graf Gerhard von Hoya, Fürst Wizlav (III.?) von Rügen, Herzog Heinrich I. oder Herzog Heinrich II. von Mecklenburg, Graf Otto II. von Oldenburg, Graf Ludwig IV. von Oettingen, Herzog Meinhard IV. von Kärnten sowie Herzog Otto III. von Niederbayern. Und am 15. Juni 1303 erhielt ein *cantor* mit dem Namen Meißner 20 Pfund von Herzog Otto III. von Kärnten: *item Mihsnerio cantori lb xx per litteras ducis Ottonis* (ebd., S. 176 f.). Des Meißners erhaltene Lobstrophen beziehen sich auf den Reichsministerialen Herdegen von Gründlach, Bischof Hermann von Kammin, Markgraf Otto V. (den Langen) von Brandenburg, Markgraf Otto IV. von Brandenburg sowie Markgraf Albrecht III. von Brandenburg. Zahlreiche Urkunden nennen einen *Henricus Misnerus* als *miles* und *dominus* unter den *fideli* und *famuli* im weiteren Umkreis der Brandenburger Markgrafen; die Selbstinszenierung des Meißners passt aber kaum zu dem „Bild eines begüterten Ritters und Kriegsmannes“, das sich aus den Urkunden ergibt (OBJ., S. 22f.).

### Problematisierung

Während das Minnelied heute nahezu unbestritten als mehr literarisches denn als autobiographisch zu verstehendes Werk gesehen und gedeutet wird, in dem kaum ein Autor spricht, sondern von diesem gestaltete Rollen in einem fiktionalen Rahmen agieren, beginnt sich eine derartige Sichtweise in der Erforschung des Spruchsangs erst durchzusetzen. Die Problematik rührt daher, dass durch die Thematik des Spruch-

sangs ein einfacher Bezug zur Realität gegeben sein kann, was z. B. für politische oder zeitaktuelle Dichtungen in ihrem primären Entstehungskontext – nicht aber in ihrem späteren Überlieferungskontext – unmittelbar einleuchtet. Dieses unmittelbare Verhältnis wird allerdings auch auf die vielfach überlieferten Lobstrophen, Tadelstrophen und natürlich die Heischestrophen übertragen: „Bittet ein Sänger um Lohn, dann – so die Folgerung auf die soziale Situation des Sängers – hat er diesen auch nötig. Wird in einer Strophe eines Sängers ein namentlich genannter Herr gelobt, dann muß dieser Sänger – so wird stets angenommen – zur Entstehungszeit der Strophe am Hof dieses Herrn gelebt haben. Wie problematisch dieser Schluß vom literarischen Text auf die soziale Situation des Verfassers ist, zeigt schon ein Blick auf Scheltstrophen, die man sich ja wohl kaum in Gegenwart desjenigen rezitiert vorstellen kann, gegen den sie sich richten“ (HAUSTEIN, Marner-Studien, S. 3 f.). Es darf nicht übersehen werden, dass der Spruchsang keine historische, sondern eine literarische Quellengattung ist, in der selbstverständlich auch ein Spiel mit literarischen Rollen getrieben werden kann, so dass eine Übertragung der Aussagen eines Rollen-Ichs bzw. Sprecher-Ichs auf eine Autorpersönlichkeit prinzipiell problematisch ist (vgl. auch → Kapitel III.5). Das aber war lange Zeit Usus, auch und gerade bei der Untersuchung von Gönnerbeziehungen: „Alle Datierungsversuche und Hinweise auf die aus den Strophen zu ermittelnden Gönnerbeziehungen setzen freilich unausgesprochen voraus, daß diesen Sprüchen eine tatsächliche oder doch wenigstens angestrebte Gönner-Beziehung zugrunde liegt, daß der Sänger am Hof des Besungenen zeitweise gelebt und in seinem Dienst Propaganda getrieben hat. Weite Teile unserer Literaturgeschichtsschreibung des 13. Jahrhunderts beruhen auf dieser Voraussetzung“ (HAUSTEIN, Marner-Studien, S. 207). Auf diese Weise wird auch bei folgenden Spruchsängern, die Adlige loben, auf ein potentielles oder tatsächliches Gönnerverhältnis geschlossen: Reinmar von Zweter lobt Kaiser Friedrich II. (ROE. 136–141, 240), den dänischen König Erich IV. (ROE. 148), den Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein (ROE. 185, 228) und Markgraf Heinrich III. von Meißen (ROE. 227) (vgl. BRUNNER, Reinmar von Zweter, Sp. 1199 f.). Rumelant von Schwaben lobt einen nicht zu identifizierenden Herrn Johann und rühmt Ehre und Tugend der verstorbenen Herren Ulrich von Reifenberg († 1277) und Volkmar von Kemenaten († 1275), die beide auch von Friedrich von Sonnenburg und Kelin gepriesen werden (vgl. SCHANZE, Rumelant, Sp. 388). Meister Sigeher besingt die Ehre König Wenzels I. von Böhmen und der Ritter Wernhart und Heinrich von Preuzzel (vgl. HAUSTEIN, Sigeher, Sp. 1234). Der Urenheimer formuliert das Lob eines Grafen Otto von Anhalt, entweder Otto I. († 1304/05) oder Otto II. († 1315) (vgl. SCHANZE, Urenheimer, Sp. 123). Wizlav preist Ehre und Tugend des Grafen Erich von Holstein-Schauenburg (vgl. WACHINGER, Wizlav, Sp. 1296).

Die Forschung sollte bei den im Spruchsang genannten Personen im Modus des Fürstenlobs differenzieren. Nicht jede Nennung eines Fürsten und nicht jedes Lob wird auf ein bestehendes oder erhofftes Gönnerverhältnis des Spruchsängers hinweisen. Die Listen der Gönnerzeugnisse von GEORGI, Preisgedicht, und BUMKE, Mäzene, können in diesem Zusammenhang durchaus als irreführend bezeichnet werden, ver-

sammeln sie doch eigentlich thematisch heterogene Spruchstrophen mit allgemeinem Fürstenlob, spezifischem Lob der *milte* eines Fürsten, Ermahnungen zur fürstlichen *milte*, Enttäuschung über ausbleibende *milte* mit Hinweisen auf ein offensichtlich konkretes Dienstverhältnis zu einem Fürsten bzw. an einem Hof unter lediglich einer Kategorie: „Gönnerzeugnisse“. Der offensichtlich implizit gezogene Schluss vom Akt des Lobens auf ein außerliterarisch vorliegendes Dienstverhältnis ist methodisch fragwürdig. Es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass „Gönnerausführungen Wunsch (*ficta*) der Dichter und vielleicht nicht gerade historische Wirklichkeit“ (STROBEL/WOLF, Erben, S. 25) abbilden. Befragt man die bei BUMKE versammelten Texte genauer, ob sie wirklich ein Dienstverhältnis und eine damit im Zusammenhang stehende Entlohnung thematisieren, so ergibt sich eine reduzierte Anzahl von Textzeugnissen, die als Hinweis auf ein Gönnerverhältnis gedeutet werden können.

### Entlohnung und Gaben

Nicht immer muss auf Dienst durch Sang auch eine Entlohnung folgen, wie aus einer Aussage des Tannhäusers hervorgeht, der sich wohl um die Gunst König Konrads IV. bemüht hatte (vgl. WACHINGER, Tannhäuser, Sp. 601): *dem künige sprich ich wol, in weiz, wenne er mir lône* (SIEB. XIV,1,9). Konkrete Zeugnisse für empfangene Gaben sind im Corpus des Spruchsangs vergleichsweise selten. Eine Ausnahme bildet Walther von der Vogelweide, der sich bei König Friedrich II. für ein Lehen bedankt (L. 28,31–33/BEIN 11[C],VII,1–3). König Friedrich II. hatte Walther auch mit anderen Einkünften versehen, mit denen der Sänger aber offensichtlich nichts anfangen konnte: *Der künic, mîn hêrre, lêch mir gelt ze drîzec marken, / des enkan ich niht gesliezen in den arken* (L. 27,7 f./BEIN 11[C],III,1 f.). Bei demselben Friedrich II., nun allerdings Kaiser, bedankt sich Walther für die Übersendung einer Kerze (L. 84,30–33/BEIN 3,VIII,1–4). Als weiterer Gönner Walthers von der Vogelweide ist Herzog Bernhard II. von Kärnten zu nennen, dem der Spruchsänger einerseits unspezifizierte Gaben verdankt, welchem andererseits aber ihm zugedachte Kleider offenbar nicht ausgehändigt wurden: *Ich hân des Kernders gâbe dicke enpfangen. / [...] / dô er hâte mir geschaffen kleider, / daz man mir niht engap, dar umbe zürne er anderswâ* (L. 32,17–23/BEIN 12,V,1–7). Eine wertvolle Gabe in Form eines Diamanten erhielt Walther – offenkundig als Geschenk und nicht als Entlohnung – von dem rheinischen Grafen Dieter II. von Katzenellenbogen: *Den diemant, den edelen stein, / gap mir der schœnesten ritter ein. / âne bete wart mir diu gâbe sîne* (L. 80,35–81,1/BEIN 54,XI,1–3).

Rumelant von Sachsen, dessen Spruchstrophen Herzog Ludwig II. von Bayern (Ruw. II,13 und VI,9) feiern, Lob und Totenklage auf Herzog Albrecht I. von Braunschweig (Ruw. II,12, VI,5, VIII,4) bieten, die Herren Zabel von Riddagesdorf und Plawe (Ruw. VIII,12) sowie den dänischen König Erik Menved (Ruw. V,8) preisen, weisen nur im Falle des Nachrufs auf den 1274 verstorbenen Grafen Gunzelin III. von Schwerin auf konkrete Entlohnung hin:

*Nicht wol ich sîn vergezzen mac,  
 der mich sô manigen lieben tac  
 gevreuwet hât mit sîner habe  
 (nu vreuwe in Got), der werde!  
 vil vreude ich wîlen was gewon  
 bî im, dâ bin ich leider von  
 gescheiden trûrichlîchen abe.  
 (RuW. VIII,10,1-7)*

Barnim I. von Stettin, Herzog von Pommern, wird ebenfalls wegen seiner Freigebigkeit gelobt. Die Verse RuW. II,14,9 bieten allerdings nur ein allgemeines Lob der *milte*, ob sich hieraus ein konkretes Gönnerverhältnis ableiten lässt, muss offenbleiben.

Der Spruchsänger Friedrich von Sonnenburg, bei dem unklar bleibt, ob es sich um den Angehörigen eines Ministerialengeschlechtes aus Tirol handelt (vgl. MAS., S. XVI–XVIII), preist unter anderem die *milte* Herzog Heinrichs I. von Niederbayern (1253–1290): *ine weiz ob miltern vürsten ie kein mensch me gesach!* (MAS. 45,10). Auch Graf Friedrich von Beichlingen wird gerühmt: *er pfliget vil rehter milte* (MAS. 60,12). Eine persönliche Erfahrung der Freigebigkeit wird allerdings nur an einer Stelle deutlich: *Der den von Rifenberc alrest ze eime zwie maz, / [...] / dem ere nie gebrast. / Noch groezer den ein zederboum, daz ist mir worden kunt, / [...] / er rilich reret riche vruht den gernden naht und tac* (MAS. 41,1–12). Mit dem *von Rifenberc* ist wahrscheinlich Ulrich von Reifenberg gemeint (MAS., S. XIX; MÜLLER, U., Untersuchungen, S. 131), der auch von Rumelant von Schwaben gepriesen wurde.

Der zu den fahrenden Spruchsängern gezählte Kelin erwähnt nur ganz allgemein eine Gabe für sich und andere Spruchsänger durch den staufischen Ministerialen Volkmar von Kemenaten († 1275), der auch von Rumelant von Schwaben ein Lob erhält (vgl. MÜLLER, U., Untersuchungen, S. 114): *Volcmâre von Kemenâten / dem sage er mîne leit, / der manigen hât berâten / in hôchgelobter wirdicheit, / [...] / Sît daz ich von dem edeln schiet, / der mich und manigen gernden dâ mit gâbe wol beriet* (WHM. III,8,6–12). Wenn Spruchsänger keine konkreten Angaben machen, ist die Art der Entlohnung als Manifestation fürstlicher *milte* kaum sicher zu bestimmen: „Art und Höhe der Entlohnung werden je nach der Aufgabe sowie dem Ansehen und den Verhältnissen des jeweiligen Dichters verschieden gewesen sein [...], ohne daß aber für den einzelnen Fall genaueres bekannt wäre“ (MÜLLER, U., Untersuchungen, S. 314 f.). Die Art der Entlohnung dürfte aber nicht folgenlos für die Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses des Sängers zum Gönner sein, da verschiedene Modi der Entlohnung denkbar sind: „Man muß mithin sachgerecht unterscheiden zwischen Ehrenlohn, Honorar, Almosen, Gage und Gehalt“ (SALMEN, Musiker, S. 141).

## Dienst

Auch Zeugnisse für konkrete Dienstverhältnisse sind weit seltener, als es die zahlreichen Namennennungen im Spruchsang vermuten lassen. Walther von der Vogelweide ist mit seinen Selbstaussagen wieder eine Ausnahme. Im Ersten Philipps-Ton wird

ein durch den Tod Herzog Friedrichs I. von Österreich erzwungener Gönnerwechsel an den Stauferhof Philipps von Schwaben thematisiert: *Ich bin wol ze fiure komen, / mich hât daz rîch und ouch diu krôn an sich genomen* (L. 19,35 f./BEIN 9,IV,7 f.). Dem Thüringer Landgrafenhof scheint Walther über längere Zeit verbunden gewesen zu sein. Im ‚Landgrafenpreis‘ bezeichnet sich Walther stolz als dem Hof zugehörig, als *ingesinde: Ich bin des milten lantgrâven ingesinde. / ez ist mîn site, daz man mich iemer bî den tiursten vinde* (L. 35,7 f./BEIN 12,XV,1 f.). Während diese Spruchstrophe – datiert zwischen ca. 1213/14 und 1217 – auf Landgraf Hermann I. von Thüringen zu beziehen ist, scheint die ‚Ludwigsmahnung‘ – bezogen auf Hermanns Sohn, den Landgrafen Ludwig IV. von Thüringen, den Walther als seinen Herrn bezeichnet – kein enges Dienstverhältnis vorauszusetzen, muss sich der Spruchsänger doch an dessen Räte wenden, um Gehör zu finden: *Swer an des edeln lantgrâven râte sî / dur sîne hübscheit, er sî dienstman oder vrî, / der mane in umb mîn lêren, sô daz ich in spûr dâ bî. / mîn junger hêrre ist milt erkant, man seit mir, er sî stæte* (L. 85,17–20/BEIN 3,XI,1–4).

Der Tannhäuser spielt verschiedentlich auf den Tod des österreichischen Herzogs Friedrich II. des Streitbaren an. Seine Aussage *der mich sô wol behüset hât* (SIEB. XIV,4,2) kann als Hinweis auf ein Dienstverhältnis verstanden werden (vgl. WACHINGER, Tannhäuser, Sp. 601).

Hermann Damen, dessen soziale und ständische Herkunft unklar ist (er stammt möglicherweise aus dem Geschlecht derer von Dahme oder aus einer wohlhabenden Rostocker Familie, vgl. BLECK, Damen, S. 97–113), hat eine Vielzahl von Lobstrophen verfasst, unter anderem auf Heinrich I. von Holstein, auf ungenannte Brandenburger Fürsten (vermutet werden Otto V. der Lange, dessen Bruder Albrecht III. und deren Vetter Otto IV. mit dem Pfeil, Johann II. von Gristow und dessen Bruder, ein Herzog von Schleswig, wohl Waldemar IV., sowie ein Herr von Ravensberg, vermutlich Otto III.). Ausdrücklich als *hêrre mîn* wird Adolf V. von Segeberg (1252–1308) bezeichnet (vgl. MÜLLER, U., Untersuchungen, S. 161 f.; BLECK, Damen, S. 137): *von Sigeberc ich meine grâben Alf den hêrren mîn* (SCHL. III,9). Hingegen bezeichnet Der von Wengen die Kiburger Grafen Hermann IV. († 1264) und Hermann V. († 1263) als seine *vil milten herren* (vgl. MÜLLER, U., Untersuchungen, S. 111): *sît unverzagt an den vil milten herren mîn, / si hânt nach êren ie verzert ir huoben gelt:/ ir hânt ir kleider und ir ors vil manigez gefüeret ubervelt* (SM 23,2: II,10–12).

Der Marner hat volkssprachige Lobstrophen für Graf Hermann von Henneberg († 1290) und den staufischen Prinzen Konradin verfasst, in seinen lateinischen Gedichten werden Heinrich von Zwettl, Propst von Maria Saal in Kärnten, sowie Bruno von Holstein-Schauenburg, Bischof von Olmütz, genannt. Als *hêrren mîn* bezeichnet er ausdrücklich nur einen Herren von Heinburg: *ich vorderte ze gezûge / von heinburg, den herren min, / (dem sint rede, wort, rime in sprûchen kunt)* (WMS. 6,17,10 f.), der nicht zu identifizieren ist. Diesen mit einem älteren Verwandten Heinrichs von Heimburg, in dessen Annalen des Marners Preislied auf Bischof Bruno von Olmütz überliefert ist (WMS., S. 19 f.; allgemein HAUSTEIN, Marner-Studien, S. 117) gleichzusetzen, bleibt eine Spekulation.

Wenn auch der Konnex von Dienst und Lohn im Spruchsang stark akzentuiert wird, so wird nicht in allen Fällen sicher zu entscheiden sein, ob das vom Spruchsänger evozierte Dienstverhältnis primär eines als Sänger gewesen sein muss. Das konkrete Verhältnis zwischen dem Spruchsänger und dem Hof, auf den sich die Spruchstrophen jeweils beziehen, bleibt oft unklar. Wenn sich Walther von der Vogelweide zum *ingesinde* („alle zum hause eines fürsten gehörende personen, die den hofstaat und das gefolge ausmachenden diener und vasallen, männer und frauen, dienerschaft“, BMZ II,2, Sp. 295 s. v. *gesinde*) des Thüringer Landgrafen rechnet, ist die Zugehörigkeit zum Hof im weiteren Sinne oder im engeren Sinne (als Träger eines bestimmten Amtes) nicht zu klären. Man wird mit der Möglichkeit rechnen müssen, dass das primäre Dienstverhältnis eines Spruchsängers auch ein klassisches Hofamt gewesen sein kann und Dichtung, die im Mittelalter nicht immer einen „Mehrwert, von dem er [der Dichter] hätte leben können“ (FRIED, Mäzenatentum, S. 54), produzierte, im Hinblick auf die Existenzsicherung als etwas Akzidentielles und nicht als das Essentielle angesehen werden muss – so wie es Hartmann von Aue im Prolog zum ‚Iwein‘ zum Ausdruck bringt, wo es möglicherweise nicht um die Inszenierung des eigenen Dilettantentums, sondern um den Primat des Lebens vor der Kunst geht: *Ein rîter, der gelêret was / unde ez an den buochen las, / swenner sîne stunde / niht baz bewenden kunde, / daz er ouch tihtennes pflac* (v. 21–25). Bei der Inszenierung des Spruchsangs als Dienst geht es letztlich auch um die „Geltung der Kunst des Sängers, [...] ihre Akzeptanz in höfischen Kommunikationsordnungen“ (STROHSCHNEIDER, Fürst, S. 86).

### Sozialer Status und Sänger-Rolle

Die soziale Herkunft von Spruchsängern weist nicht nur auf eine gesellschaftlich randständige Existenz, sondern auch auf den Adel, den Dienstadel und auf das Stadtbürgertum hin (s. oben → Kapitel III.2; vgl. auch FRANZ, Studien, S. 14–19): Reinmar von Brennenberg (vgl. SCHANZE, Brennenberg, Sp. 1192), Der von Wengen (vgl. SCHIENDORFER, Wengen, Sp. 849f.) und Der von Buchein (vgl. WORSTBROCK, Buchein, Sp. 1105) dürften Ministerialen gewesen sein. Friedrich von Sonnenburg wird bei Hans Folz und Konrad Nachtigall als *her* oder *graff* bezeichnet, in der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ und in der ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘ dagegen als *meister* (vgl. KORNRUMPF, Sonnenburg, Sp. 963). Johann von Ringgenberg war möglicherweise ein Freiherr (vgl. GRUBMÜLLER, Ringgenberg, Sp. 721). Leuthold von Seven wird als *her* bezeichnet, es wird vermutet, er sei ein dilettierender Adliger gewesen (vgl. MERTENS, Leuthold, Sp. 737). Ulrich von Singenberg hatte das Amt eines Truchsessens inne (vgl. SCHIENDORFER, Singenberg, Sp. 22f.). Der Meißner – sofern die Identifikationen richtig sind – wird in Urkunden als *miles* und *dominus* bezeichnet (vgl. OBJ., S. 22–24). Der Ungelehrte, von dem keine Texte, aber Töne erhalten geblieben sind, war wohl verheirateter Hausbesitzer und *magister* in Stralsund (vgl. WACHINGER, Ungelehrter, Sp. 75). Walther von Breisach war eventuell *magister* in Breisach und *schulmeister* ze *Vriburg* (vgl. LUTZ, Walther, Sp. 639).

Derartige Zuweisungen, auch wenn sie sich nicht alle zweifelsfrei belegen lassen, relativieren den Schluss, dass Spruchsänger automatisch dem Stand der Fahrenden zuzuweisen sind und demzufolge existenziell abhängig von der Huld verschiedener Gönner und Mäzene waren. Wenn der Spruchsänger Der Hardegger mit dem St. Galler Ministerialen Heinrich von Hardegge identisch ist (vgl. KORNRUMPF, Hardegger, Sp. 465), dann scheint es bei einer Gleichsetzung von Sänger-Rolle und sozialem Status nur konsequent, dass bei ihm die Fahrenden-Thematik fehlt. Umgekehrt instruktiv ist die Sachlage bei Konrad von Würzburg: Im Widerspruch zu seinen Basler Lebensverhältnissen (Ehe, Hausbesitz im Basler Dombezirk in der Nachbarschaft von Domherren und Beamten des Domstifts, vgl. BRUNNER, Konrad von Würzburg, Sp. 276) steht die Notiz in den ‚Straßburger Annalen‘, die den Verstorbenen als *vagus* bezeichnen (MGH SS XVII, 233; s. auch unten → Kapitel VII.7). Gelegentlich argumentiert Konrad in seinen Spruchstrophen wie ein fahrender Sänger: *Gernder man die cleinen gâbe schelte niht* (SCHR. 19,21); *swen des gernden kumber jage, darûfer sich versinne wol* (SCHR. 32,339). Wahrscheinlich nimmt er dabei aber nur eine geläufige Rolle des Spruchsängers ein.

Schwierig bleibt in diesem Zusammenhang die Bestimmung des Verhältnisses von sozialem Status zur Sänger-Rolle bei Spruchsängern mit Tätigkeitsbezeichnungen (Der Kanzler, Der Schulmeister von Esslingen, Der Tugendhafte Schreiber) oder Künstlernamen bzw. „Spielmannsnamen“ (FRANZ, Studien, S. 18) wie Gast, Der Marnier, Rumelant/Rumslant (von Sachsen), Rumelant von Schwaben, Der Wilde Alexander, die den Fahrendenstatus möglicherweise nur inszenieren.

### **Begrifflichkeiten: Gönner, Mäzen, Sponsoring, Auftragskunst, Patronage**

Für die konkrete Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem einzelnen Spruchsänger und der Institution Hof bzw. dem diesen verkörpernden Fürsten ist nicht nur die Art und Weise der Entlohnung ausschlaggebend, sondern auch, wie die Lohn gewährende Instanz diesen Akt selbst begreift. In der Forschung hat sich dabei eine diffuse Begrifflichkeit herausgeschält, die den Lohngewährenden meist entweder als Mäzen oder Gönner bezeichnet, wobei die Begriffe oft synonym verwendet werden. Eine engere Definition in Anlehnung an BUMKE (Mäzene) begriff die mittelalterliche Literatur generell – und auch den Spruchsang – als Auftragskunst; diese „war im Auftrag und in Abhängigkeit von Gönnern produziert worden, einer Abhängigkeit, die sowohl inhaltlicher als auch existentieller Natur sein konnte, insofern Mäzene den zu behandelnden Gegenstand vorgaben und Dichter auf Gnade und Ungnade deren Lebensumständen, Interessen und Launen ausgeliefert waren. Weltliche Dichtung war Auftragskunst“ (FRIED, Mäzenatentum, S. 49). Weil literarische Erzeugnisse als „Instrumentarium der Herrschaftsausübung“ gelten und dem Spruchsang eine „herrschaftsstützende Funktion“ (JOHANEK, Literatur, S. 212) zugeschrieben wird, konnte sich unter der Voraussetzung des Dienst-Lohn-Verhältnisses zwischen Hof/Fürst und Spruchsänger die Vorstellung entwickeln, der Spruchsang sei eine künstlerische Auf-

tragsleistung mit dem Ziel propagandistischer Außenwirkung des Fürsten. Mit einem modernen Begriff vom Mäzenatentum ist diese Sichtweise jedoch kaum vereinbar, versteht man darunter doch in erster Linie die „fördernde und wohltätige Haltung gegenüber Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten“ (MOLLAT DU JOURDIN, Mäzen, Sp. 430), bei der kein inhaltlicher Einfluss auf den Geförderten genommen wird (vgl. SCHAUB, Sponsoring, S. 89). Mit anderen Worten: „Mäzen ist [...], wer die Kunst, das Gemeinwohl oder die Wissenschaft um ihrer selbst willen fördert“ (FRIED, Mäzenatentum, S. 54).

Wenn Dichtung nicht autonom entsteht, dann wäre für den Zusammenhang des Spruchsangs der moderne Begriff des (Kultur-)Sponsoring oder der Auftragskunst zu bevorzugen, weil beim Sponsoring im Rahmen eines Rechtsgeschäfts eine bestimmte Gegenleistung des materiell Geförderten erwartet wird (vgl. SCHAUB, Sponsoring, S. 390) – Begriffe wie Subventionierung, Alimentation, Unterhalt und Sustenation erweisen sich wegen ihres Nichtbezugs zur Kunst als ungeeignet. Da der vertragliche Aspekt im Verhältnis von Fürst und Spruchsänger keine sichtbare Rolle spielt und auch die Intention eines mittelalterlichen fürstlichen Sponsors sich kaum wird aufdecken lassen, scheint für die Bestimmung des wechselseitigen Verhältnisses der Begriff der Patronage angemessener zu sein, bei der eine explizite Bezahlung nicht im Vordergrund steht (vgl. McDONALD, Patronage, S. 4 f.; OEVERMANN, Modell, S. 13): „First, it involves the reciprocal exchange of goods and services. Secondly, to distinguish it from a commercial transaction in the marketplace, the relationship must be a personal one of some duration. Thirdly, it must be asymmetrical, in the sense that the two parties are of unequal status and offer different kinds of goods and services in the exchange – a quality which sets patronage off from friendship between equals“ (SALLER, Patronage, S. 49). Mit dem Modell der Patronage, „unter die Herrscher und wirtschaftlich Mächtige die kulturelle kreative Tätigkeit fördernd so stellen, daß jene für ihre Zwecke, d. h. ihren Einfluß mehrend und befestigend, davon profitiert“ (OEVERMANN, Modell, S. 14), dürfte das Verhältnis zwischen Spruchsänger und Hof/Fürst besser beschrieben sein, weil sich diesem Verhältnis auch andere Sänger-Rollen wie die des Scheltenden, des „Hofhochschuldozenten“ (HÜBNER, S. 69), des Laientheologen, des Künstlers, des Ratgebers etc. subsumieren lassen. Schließlich befreit das Patronage-Verhältnis auch den Spruchsang aus dem ihm unterstellten einseitigen Abhängigkeitsverhältnis, demzufolge ein Gönner-Verhältnis als etwas der Dichtung Vorgelagertes, als Voraussetzung verstanden wurde. Die These, „patrons did not make courtly romance; courtly romance made patrons“ (JAEGER, Patrons, S. 46), könnte auch für den Spruchsang Gültigkeit beanspruchen.

**Ausg.** Beheim, Pfälzische Reimchronik; C.-W.; HMS; KLD; L./BEIN; MAS.; MF; MFMT; OBJ.; RUW.; SCHL.; SCHR.; WHM.; WMS.; ZCK. – **Lit.** BEHR, Mäzen; BLECK, Damen; BRUNNER, Konrad von Würzburg; BRUNNER, Reinmar von Zweter; BUMKE, Mäzene; CURSCHMANN, Cantor; EBENBAUER, Dichtung; FRANZ, Studien; FRIED, Mäzenatentum; GEORGI, Preisgedicht; GRUBMÜLLER, Ringgenberg; HAUSTEIN, Marnier-Studien; HAUSTEIN, Sigeher; HEGER, Lebenszeugnis; HÜBNER, Hofhochschuldozenten; HUCKER, Lebenszeugnis; JAEGER, Patrons; JOHANEK, Literatur; KORNRUMPF, Boppe; KORNRUMPF, Hardegger;

KORNUMPFF, Sonnenburg; KRAUSE, „milte“-Thematik; LAUER, C., Sänger-Rollen; LUTZ, Walther; McDONALD, Patronage; MERTENS, Leuthold; MOLLAT DU JOURDIN, Mäzen; MÜLLER, U., Untersuchungen; OEVERMANN, Modell; PARAVICINI, Raum; ROCKINGER, Briefsteller; SALLER, Patronage; SALMEN, Musiker; SCHANZE, Brennenberg; SCHANZE, Rumelant; SCHANZE, Urenheimer; SCHAUB, Sponsoring; SCHIENDORFER, Pfeffel; SCHIENDORFER, Singenberg; SCHIENDORFER, Wengen; SCHÖNACH, Urkundliches; SCHREINER, Hof; SCHUBERT, M. J., Einleitung; STROBEL/WOLF, Erben; STROHSCHNEIDER, Fürst; TERVOOREN, Goldener; WACHINGER, Autorschaft; WACHINGER, Tannhäuser; WACHINGER, Ungelehrter; WACHINGER, Wizlav; WOLF, J., Mäzenatentum; WORSTBROCK, Buchein.

## 2 Status und Bildungsvoraussetzungen der Sangspruchdichter

Sabine Obermaier

Zu Status und Bildungsvoraussetzungen der Sangspruchdichter geben die mittelalterlichen Quellen erwartungsgemäß kaum Auskunft. Zweifelsfrei dem Adel gehören an Graf Albrecht II. von Hohenberg und Haigerloch (um 1235–1298), der Freiherr Bigger von (Neckar-)Steinach (vermutlich Bigger III., um 1200) und Ulrich von Singenberg, Truchsess von St. Gallen (1. H. 13. Jh.). Die Identität Johanns von Ringgenberg mit dem gleichnamigen Freiherrn (1291–1350 bezeugt) ist nicht beweisbar, aber sehr wahrscheinlich. Dagegen kann der Status Leutholds von Seven (13. Jh.) als *dominus*, Rein(h)olts von der Lippe (13. Jh.) als Stadtgraf und Wernhers von Teufen (1. H. 13. Jh.) als Freiherr nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden. Die Identifizierung Wizlavs (um 1300) mit Fürst Wizlav III. von Rügen gilt heute als widerlegt. Zur Ministerialitat bzw. zum niederen Dienstadel zählen wahrscheinlich (Albrecht Pilgrim) von Buchein und Reinmar von Brennenberg, möglicherweise auch Friedrich von Sonnenburg (wobei die *gernden*-Thematik für eine Lebensform als Fahrender spricht). Ob der Hardegger (2. V. 13. Jh.) und Der von Wengen zu den entsprechenden St. Galler Ministerialengeschlechtern gehören, ist ungewiss. Umstritten sind der Status Hermann Damens (Ende 13. Jh., Rostocker Burgersohn oder Adliger?), Hawarts (13. Jh., Tiroler Ritter, Straßburger Stadtadliger oder Fahrender?) und Pfeffels (2. H. 13. Jh., Basler Stadtritter oder Fahrender?). Keiner dieser (vielleicht) Adligen ist allerdings – abgesehen von Friedrich von Sonnenburg – „ein typischer Vertreter dieser Dichtung“ (FRANZ, Studien, S. 15).

Auch in sog. Bildungsberufen sind Sangspruchdichter anzutreffen: Walther von Breisach dürfte Schulmeister in Breisach und Freiburg (1256–1303 bezeugt) gewesen sein. Der Ungelehrte ist vermutlich mit einem in Stralsund ansässigen *Magister Vnghelarde* identifizierbar (1300 bezeugt). Der Schulmeister von Esslingen ist vielleicht tatsächlich mit einem Zürcher Schulmeister namens Heinrich aus Esslingen bei Zürich identisch (1279–1281 bezeugt), obgleich *schuolmeister* als Übersetzung von lat. *scholasticus* auch einfach nur ‚Schüler‘, ‚Student‘ oder ‚Lehrer‘ bedeuten kann. Seines Namens und seiner Rolle in der ‚Wartburgkrieg‘-Dichtung wegen vermutet man für den Tugendhaften Schreiber (1. H. 13. Jh.) ein Amt am thüringischen Landgrafenhof; beweisen lässt sich das nicht.