

8. L. A. Hiller – L. M. Isaacson, *Experimental music*, New York 1959.
9. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, Halle 1913.
10. T. Kneif, *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen Meinens*, in: International review of the aesthetics and sociology of music 2 (1971) Nr. 2, S. 213.
11. T. Kneif, *Musik und Zeichen, Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, in: *Musica* 27 (1973) Nr. 1, S. 9.
12. T. McLaughlin, *Music and communication*, London 1970.
13. J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.
14. C. Ogden – I. A. Richards, *The meaning of meaning*, 10. Aufl., London 1969.
15. B. Russel, *Human knowledge: Its scope and limits*, London – New York 1942.
16. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.
17. E. v. Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, Frankfurt 1969.
18. A. Schaff, *Einführung in die Semantik*, Frankfurt 1969.
19. S. S. Steawens, *A definition of communication*, in: *J. Acoust. Soc. Am.* 22 (1950) Nr. 6, S. 689.
20. W. A. Urban, *Language and reality*, London 1951.
21. P. Watzlawick – J. H. Beavin – D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*, 3. Aufl., Bern 1972.
22. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt 1971.
23. B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, (Ed.: J. B. Carroll) New York 1956.

Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift¹, sein „unerkannter Ton“ und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform von Christoph Petzsch, München

Die bekannte Rubrik vor dem Tone auf fol. 492^r letzter Zählung lautet bei Auflösung der Kürzeln, Zusammenschreibung und Normalisierung zu i, u und s: *Dis ist in dem unherkanten tone magister scilicet scriptoris huius libri und sint die LXXII namen unser frauen der da keine me dar in hat gemacht von der wirdikeit wegen diser namen Aber die meinster zu nurnberg haben I par oder III dar in gemacht dise namen worden unser lieben frauen geben von dem heiligen und die der heilige theophile in sinen wunderzeichen sach Und worden geoffenbaret eim seligen bischofe*

¹ Im folgenden stets K. Signatur cgm 4997 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Zeit der Aufzeichnung Mitte des 15. Jahrhunderts bis etwa 1470. Ist frz. Colmar zwingender Grund, unsere Schreibung zu ändern? Auch in MGG unter K (dort Faksimile von Rubrik und Melodie). – Eine diese ergänzende Arbeit: *Rubrik fol. 492 entstand mit der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschr. f. deutsche Philologie* XCIII, 1974, Heft 1.

von sclavonia In solicher wise wer sie all samstage spreche vor irem bilde mit einem guten fursatz und nach iedem namen ein ave maria dem wirt die maget vor sinem end herschinen Sie fant diser dictator zu regensburg im tume an einer tafel cum talibus verbis superscriptis.

In der Berliner Hans-Sachs-Handschrift Mgq 414 von 1517/18, einem Autograph ohne Melodien, ist der Ton – dort „unbekannter“ genannt (unten Näheres) – im Register fol. 3^V sowie fol. 74^I über Textstrophen eines anderen Autors mit *don frawen lobs* zunächst Frauenlob zugewiesen, dessen Name später aber durch *Nestler (von Speyer)* ersetzt. Bei Beschreibung der Handschrift war es für einen Kundigen wie Karl Stackmann „weder erweislich, daß die Korrekturen auf Hans Sachs zurückgehen, noch auch nur, daß beide von dem gleichen Urheber herrühren“². Denn diejenige im Register wurde mit farbigem Stift, diejenige über dem Text mit Tinte vorgenommen; auch wegen der Schrifthand hier und dort hielt er es für nicht ratsam, sich auf die Nürnberger Autorität zu berufen.

Nun ist es nur bei Identität des *magister scilicet scriptor* mit dem Tonauteur Nestler gerechtfertigt möglich, ihn aus seiner Anonymität in K zu lösen. Nur dann haben wir – mittelbare – Kenntnis von seinem Namen, nur dann ist es sinnvoll, dem weiter nachzugehen. Es gilt daher, die Identität so gut wie möglich abzusichern, wobei sich nebenher weitere Einblicke in die von jenem Tonauteur in mehr als einer Hinsicht vertretene Liedkunst ergeben werden. Dazu ist weiter auszuholen, zunächst zur Namenskorrektur im Mgq 414, danach zum (Berufs-)Namen Nestler und zu weiteren Überlieferungen des Tones unter diesem Namen. Nach Erörterung von Fragen der Notierungsweise folgt dann in einem dritten Teil die Untersuchung des Tones und abschließend die Auswertung für Fragen größerer Zusammenhänge.

I
1

Die Schrift des 1594 geborenen, 1517/18 noch nicht fünfundzwanzigjährigen Hans Sachs kennzeichnete Stackmann als „*nervöse, flüchtige, in manchen Einzelheiten noch mittelalterliche Kurrentschrift*“³. Nun kann Hans Sachs bis zu seinem Tode 1576 selber korrigiert haben, zumal der Schriftduktus im jüngeren Autograph Mgq 410 auf Stackmann einen anderen Eindruck machte, den einer „*klaren, wohlproportionierten Kursive*“. Im Register dort heißt es unkorrigiert *In dem unpekannten Don Nestlers*, beim zweiten Liede (Aufzeichnung 2. 11. 1528) gibt Hans Sachs Nestler als Autor an und später (10. 10. 1549) bei einer von ihm selber verfaßten *Aligoria* entsprechend *In dem unpekannten thon Nestler von Speier* (fol. 44^V). Eines „Auffrischens“⁴ der Kenntnis des Autors bedurfte es demnach damals in Nürnberg

² *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln . . .*, 1. Abt., 1. Teilband (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. L), Berlin 1959, Einleitung, S. CXXVI.

³ Auch das hier Folgende ebda., S. CXX f. Anfangs zweifelte er sogar an Autograph, mit welchem Zweifel er eine Lösung der Korrekturfrage nahelegte, denn die Hand eines Schreibers ist nicht unveränderlich.

⁴ So J. Siebert in seiner in der Literaturzusammenstellung Anm. 21 genannten Arbeit, dort Schluß. – Der Auffassung u. a. K. Goedekes (unten, Anm. 87), Folz habe den Ton(namen) vom Rhein nach Nürnberg gebracht, ist entgegenzuhalten, daß zufolge der Rubrik der Ton schon in Nürnberg bekannt war, weiter, daß Folz etwa fünf Jahre vor Aufzeichnung des Mgq 414 verstarb, Hans Sachs in ihm aber zuerst irrtümlich Frauenlob als Autor angab.

nicht. Spätestens Ende des Jahres 1528 wußte Hans Sachs den Namen, kann im Mgg 414 demnach bei gefestigter⁵ Schrifthand selber korrigiert haben. Die Wahrscheinlichkeit erhöht sich weiter mit seinem Autograph Göttingen Cod. Ms. phil. 194 aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: sowohl im Register als auch über der Strophenfolge fol. 94^r ist Nestler von Speyer ohne Korrektur als Autor des Tones angegeben⁶. Davon abgesehen hat es ohnehin größere Wahrscheinlichkeit, daß Hans Sachs in seinem Autograph selber korrigierte. An Nestler als Autor des Tones zweifelt auch Gesine Freistadt nicht, der wir eine ebenso umfangreiche wie gründliche Arbeit „*Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen*“⁷ verdanken. Hans Sachs wird nicht ohne Grund korrigiert haben; ein besonderer Umstand dabei soll weiter unten erstmals zur Sprache kommen. Halten wir vorerst fest: der Autor des „*unerkannten*“⁸ Tones⁸ war ein Nestler von Speyer, dessen Eigennamen zu klären bliebe, sofern Nestler nur Berufsbezeichnung war⁹ (schon für die Jahrzehnte um 1500 nicht mehr sicher). Bis auf Weiteres kann es deshalb bei „Nestler“ bleiben. Läßt sich die Person etwas genauer fassen?

2

Johannes Siebert glaubte an eine Korrektur anderer Hand erst nach dem Tode von Hans Sachs¹⁰. Er vermutete, ein in den Nürnberger Singschulprotokollen 1585/86 mehrmals als Gast genannter *Wolff Nestler von Speier*, „*wohl Nachkomme oder Verwandter*“, habe das Wissen vom Tonauteur „*aufgefrischt*“, denn in der Folge werde Nestler mehrmals als Autor des Tones angegeben. Diese Vermutung ist aufgrund des Sachverhaltes in den Autographen von Hans Sachs gegenstandslos. Diese Protokolleintragungen verdienen jedoch Erwähnung, weil Adam Puschmann, schon vor 1560 in Nürnberg Schüler von Hans Sachs, in seinem 1945 in Breslau verschollenen

5 Bei Autopsie beider Mgg in Marburg (Lahn) 1962 – heute beide in Berlin-Dahlem – war eine beweiskräftige Abweichung der Schrifthand bei Namen von Ton und Autor nicht festzustellen, vielmehr z. B. die Ligatur des *rh(on)* beweiskräftig für Identität. Der Grad der Abweichung kann vom Lebensalter bedingt sein. Vgl. auch H. Gille zu Autographen Michel Beheims (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur [Ost] LXXIX, 1957, S. 247 mit 250). Vgl. noch unten, Anm. 9.

6 Vgl. in der folgende Anm. genannten Dissertation, dort S. 326. Auch in seinem Gernerbüchlein gibt Hans Sachs mit Datum 26. 3. 1559 Nestler als Autor an (hrsg. von K. Drescher [Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhs. Nr. 149-152], Halle 1898, S. 61).

7 Diss. (masch.) Göttingen 1966, S. 326. Vgl. auch S. 325: Nestler von Speyer ist der magister scilicet scriptor von K (= Schreiber A). Damit urteilte sie anders als Husmann. Näheres in der oben, Anm. 1 genannten ergänzenden Arbeit.

8 So nur selten. Zu den anderen Versionen vgl. unten. – Abweichungen im Gerner bei späterer Überlieferung des Tones berechtigen nicht dazu, von verschiedenen Tönen zu sprechen, wie u. a. J. Siebert gezeigt hat. (Vgl. jetzt auch Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie XC, 1971, Sonderheft Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied, S. 1-17). Es handelt sich um den gleichen Ton.

9 Zum Berufsnamen Nestler vgl. im folgenden sowie H. Nestler, *Der Meistersinger Nestler von Speyer und seine Beziehungen zu Regensburg*, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg XC, 1940, S. 305-15, dort 305 f., A. Götze; *Frühneuhochdeutsches Glossar* (6. Aufl. 1960): Nestelmacher, Senkelknüpfer. – Wie Nestle nomen agentis (Ableitung von Nestel „Band“, „Schnürriemen“ usw.), später abgelöst durch den noch in der Goethezeit häufigen Bandweber. Zu Namensangaben jener Zeit Wichtiges in der unten, Anm. 93 genannten Studie Hanns Fischers, dort S. 234, Anm. 2. Demzufolge war Angabe des Berufes notwendiger als diejenige des Namens. – Auch Fischer hält Altersunterschiede bei Schreiberhänden für möglich, vgl. ebda., S. 229, Anm. 3.

Singebuch (gegen 1588 abgeschlossen) den „unbekannten Ton“ eines *Wolff Nestler von Ulm* überliefert. Wenn wir dem nicht immer zuverlässigen Herausgeber glauben können, ist der Ton der gleiche wie in K¹¹. Wahrscheinlich hatte Puschmann den Namen in Nürnberg über Hans Sachs erfahren, irrte aber beim Herkunftsort des Tonautors wie Hans Sachs selber gelegentlich auch¹², irrte wohl auch beim Vornamen. Daß es sich bei dem *Wolff Nestler* der Protokolle und dem von Puschmann gemeinten Autor um ein und dieselbe Person handelte, ist undenkbar, möglich allenfalls, daß das Wissen von jenem Singer, der 1585/86 Gast der Nürnberger Singschule war, bei Puschmann einwirkte, denn von einem Singer des Namens kann er schon vor 1588 gewußt haben. Beide Belege sind für die Frage nach dem Tonautor selber aber wenig relevant.

Es kommt neben der Möglichkeit einer Mystifizierung aufgrund des nachweislich großen Ansehens von K im 16. Jahrhundert erschwerend für den kleinen Kreis dieser Fragen hinzu, daß die Berufsbezeichnung Nestler bei Liedautoren nicht selten war. Die Handschrift des Nadlers Peter Heiberger aus Steyr (Österreich), entstanden 1586-90, enthält eine Freudenweise des Hans Rosengart: *von Mainz nöstler*¹³. Bei Überlieferung unseres Tones bringt sie als dessen Autor *Meyenschein ein Nestler von Speyer*¹⁴; hier ist die Berufsbezeichnung mit Familiennamen verbunden, d. h. nicht mehr Eigenname¹⁵. Nur (?) Vornamen bringt die Augsburger Quarthandschrift 218 auf fol. 309 mit *Leonhart Nestler von Speyer*. Die unter dem Namen des Schreibers Valentin Voigt bekanntgewordene (Jenaer) Handschrift aus Magdeburg von 1558 gibt Hans Folz als Autor des Tones an, vermutlich, weil Voigt Texte in diesem Tone vor allem – oder nur – von Folz kannte. Dieser nämlich bewerte den Ton mit mehr als zehn eigenen Baren, darunter mit den früher sogenannten Reformliedern Nr. 89-94, auf welche unten zurückzukommen ist. Auch mit *Leonhart* . . . kann es sich so verhalten haben, daß der Schreiber im Autor des Textes dort zugleich denjenigen des Tones sah. Er wurde dann um ein Erinnerungsrelik *von Speyer* ergänzt, – oder umgekehrt.

Als besonderer unter den genannten Fällen ist die Angabe aus Steyr anzusehen. Der österreichische Meistersong lehnte sich bekanntlich an die Nürnberger unter Hans Sachs an. Wichtiger noch: nur hier findet sich ein Familienname, wodurch folgendes Nestler auf Berufsbezeichnung festgelegt ist. Dieser Nestler namens Meienschein wird von Peter Heiberger als (20.)

10 Vgl. in Anm. 21, dort S. 150 (widersprüchlich S. 141: Korrektur durch Hans Sachs).

11 *Das Singebuch des Adam Puschmann*, hrsg. von G. Münzer, Leipzig 1906, Nachdruck Hildesheim und Wiesbaden 1970, S. 18 zu Nr. 93. Die Nachprüfung ist heute nicht mehr möglich, da die Handschrift verschollen, und Münzer den Ton nicht in seine (Teil-)Ausgabe aufnahm.

12 Im Mqg 414 gab er bei drei Strophen Michel Beheims (Neuausgabe DTM [wie Anm. 2] Bde. LX, LXIV f., Nr. 284) als dessen Heimat ebenfalls Ulm an. In beiden Fällen trifft nur die Himmelsrichtung zu (!): Speyer und Sulzbach bei Weinsberg liegen von Nürnberg gesehen westsüdwestlich. – Nach Siebert, S. 150, heißt es in den Protokollen zum Teil *von speir, von steir, von ulm*.

13 K. J. Schröder, *Meistersinger in Österreich*, in: Germanische Studien II, 1875, S. 197-239, dort S. 230 (ebenso fol. 83 des cgm 5453 aus Steyr). Die Handschrift gehörte nach Schröder in die „Kaiserliche Privatbibliothek“. Über das Register des Katalogs der Österr. Nationalbibliothek (H. Menhardt) ist sie nicht nachzuweisen. Schröder S. 227: „Meischein [*Meyenschein, Nestler von Speier, der 20. alt nachdichter*] . . .“, von ihm dort neben dem „unbekannten“ ein „langer Ton“. In den eckigen Klammern der Wortlaut im Register der Heiberger Handschrift.

14 Vgl. zu Nestler von Speyer und Meyenschein auch die Artikel von H. Oppenheim in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, hrsg. von W. Stammer, Bd. III, Berlin 1943, mit Berufung auf Schröder (hier Anm. 13). Oppenheim hielt bei der Angabe in Heiberger Handschrift eine Verwechslung für möglich, da Meyenschein der Name eines bezeugten Liedautors ist (vgl. unten). Vor solcher Lösung sollten andere Möglichkeiten geprüft werden.

15 Vgl. auch im Gesellschaftsbuch der Straßburger Singschule aus deren Gründungsjahr 1490, wo als einer der ersten Singschulgenossen genannt ist *Matheus Barr ein Nestler* (J. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg*, Straßburg 1840, S. 10), ferner *Hanß sager nestler*, 1503 (*Nürnberger Totengeläutbücher, St. Sebald 1437-1517*, bearbeitet von Helene Burger, Neustadt/Aisch 1961, Nr. 5045). Daß Berufsbezeichnungen (auch Herkunftsnamen) schon Mitte des 15. Jahrhunderts Familiennamen waren, zeigen dort Nr. 487 *Heinz Tüncher* (Gärtner, 1447) und Nr. 2215 *Singer* (Rotschmid, 1461). Vgl. dazu wiederum oben, Anm. 9, Schluß.

alt nachdichter bezeichnet und damit zu denjenigen gestellt, die in Nachfolge der zwölf alten Meister ebenfalls als Vorbilder galten. (Auf solche Weise erhöhte sich die Zahl nach und nach auf zweiundsiebzig, eine wie die Zwölf bedeutsame Zahl, wie auch der Text des „*unerkannten Tones*“ bezeugen wird.) Unter den Nachdichtern erscheint Meienschein aber nicht erst im 16. Jahrhundert, sondern schon bei Hans Folz, dessen Werk weitgehend auf das spätere 15. Jahrhundert zu datieren ist. Er nennt ihn im Liede Nr. 94 unmittelbar nach Suchensinn (gegen 1390 indirekt bezeugt), Frauenehr und Hüge, und vor Albrecht Lesch (etwa 1410 bis 1480), Hültzing (15. Jahrhundert) und Lilienfein. Von ihnen sind Frauenehr und Lilienfein nur durch dieses Lied bekannt, und Hüge (für Hugo) ist als Anhaltspunkt zeitlicher Bestimmung nicht ausreichend¹⁶. Ist es Zufall, daß Folz, der Liedautoren seiner eigenen Generation noch nicht anführen kann, Meienschein zusammen mit solchen überwiegend der Zeit nach 1400 nennt? Strophenfolgen im „langen Tone“ eines M. überliefert Hans Sachs im Autograph 414 von 1517/18 und K im Nachtrag (1554) fol. 822. Da die Protokolle der Nürnberger Singschule aus dem 16. Jahrhundert einen M. als Angehörigen der Schule nicht erwähnen, handelt es sich sehr wahrscheinlich auch dort um denjenigen, den Folz vor 1513 unter den Nachdichtern aufführt. Er könnte einer derjenigen Meienschein sein, die sich in Nürnberg im 15. Jahrhundert archivalisch belegen lassen¹⁷.

Wenn die Handschrift aus Steyr als einzige den Namen des Tonautors mitteilte, hätten wir aber zu folgern, daß der Nestler Meienschein vom Rhein nach Nürnberg gezogen war¹⁸, – nicht anders als Hans Folz aus Worms, der kurz vor 1460 nach Nürnberg kam. Daß die aufstrebende Reichsstadt damals für Viele Anziehungskraft besaß, steht außer Zweifel (drei Jahre nach Folz erhält z. B. ein Maler Hans von Speyer das Totengeläut). Gegebenenfalls fiel damit auch Licht auf die Nachricht in der eingangs zitierten Rubrik fol. 492^r, daß nicht der Tonautor selber, wohl aber die *meinster zu nürnberg* ein oder drei Bare im „*unverkannten Tone*“ verfaßt hätten, was in jedem Falle als Kriterium relativer Datierung dieses Teiles der Rubrik nützlich ist¹⁹. Denn solches konnte wohl erst nach Gründung der Nürnberger Singschule, d. h. nicht vor Mitte des 15. Jahrhunderts gesagt werden, *die (meinster)* spricht für Institutionalisierung. Es wäre mit Vorbehalt weiter zu folgern, daß Rubrik und Ton auf fol. 492 später als die benachbarten Lieder geschrieben sind (woran Husmann aus anderen Gründen nicht zweifelt), bei Anwesenheit des Rubrikators an dem Ort, an welchem sich K zu der Zeit befand, irgendwo im südlicheren Rheinfranken, d. h. kaum nördlich von Mainz oder südlich von Kolmar und Schlettstadt. Der „*uner-*

16 Von den Namen im *Verfasserlexikon* (oben, Anm. 14) käme Hugo von Montfort (bis 1423) eher in Frage als Hugo von Werbenwag oder Hugo von Mühldorf (= Kunz von Rosenheim?), da beide 13. Jahrhundert. H. Oppenheim sieht in jenem Hüge den Hugo von Meiningen oder Memmingen, von dem der cgm 351 sieben Strophen überliefert. Näheres ist von ihm nicht bekannt (vgl. Oppenheim im *Verfasserlexikon*).

17 In den Totengeläutbüchern von St. Sebald 1439-1517 (oben, Anm. 15) fehlt der Name. Im Staatsarchiv Nürnberg sind nachzuweisen u. a. als Neubürger Conrad M. 1439 und Hans M. 1445, deren Herkunft nicht bekannt ist. Herrn Oberarchivdirektor Dr. Puchner habe ich ferner für die Nachricht zu danken, daß der Liste der Nestler zufolge, die bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts geführt ist, 1475 ein Moritz *Mayenplut* Meister wurde, zu einem Zeitpunkt also, wo K im großen Ganzen schon vorliegt. Hier Kontamination Meienschein – Meienplut (vgl. die Autorennamen Muskatblüt und in Nürnberg Rosenblüt) anzunehmen, entbehrt ausreichender Grundlagen. – Nach freundlicher Auskunft von Herrn Stadtarchivdirektor Dr. Hirschmann sind nachzuweisen ein Hanns M. 1547/1558 und ein Jakob M. 1583, die hier nur der Vollständigkeit halber angeführt seien.

Der Autor M. des „*langen Tones*“, in welchem Lienhard Nunnenbeck gegen Ende des 15. Jahrhunderts dichtete (u. a. Mgq 414, fol. 61^v), könnte in die Folgegeneration der Neubürger von 1439 und 1445 gehören, sofern nicht mit einem von ihnen identisch (er stand um 1470 vermutlich im reiferen Mannesalter).

18 Vgl. in der Rubrik auch den Bischof aus slavischen Landen (*von sclavonica*), der mit Sicherheit nicht der dort zuvor genannte Theophilus war (dieser aus Kleinasien), sowie die Tafel, die der Autor des „*unerkannten Tones*“ in *R e g e n s b u r g* gesehen hatte. Ohne Beweiskraft an sich, sprechen sie eher für Nürnberg als für Westmitteldeutschland.

19 Husmanns Annahme einer späteren Interpolation (S. 220) steht und fällt mit der Frage, ob die Rubrik aus älterer Vorlage übernommen ist. Vgl. jetzt Gegenteiliges über Anm. 1, Schluß.

kannte Ton“ wäre dann durch den Autor bei den Nürnbergern bekannt gemacht, naheliegenderweise auch dort zuerst *bewert* worden. Davon wiederum konnte ein Rubrikator von fol. 492, der selber Nürnberger (gewesen) war, am ehesten wissen; für andere war es kaum der Erwähnung wert (wohl aber, daß weitere Bare im Ton existierten: fol. 493 folgt ein zweiter).

Das alles ist nicht auszuschließen, doch fehlt dafür ein notwendiger Grad an Wahrscheinlichkeit. Es wäre auch einzuwenden, daß Hans Sachs 1528 (siehe oben) noch Genaueres von einem Nürnberger Tonautor hätte sagen können. Seine Unterscheidung zweier Tonautoren Meienschein und Nestler von Speyer im Mgq 414 wäre weiteres Gegenargument. War jener nur vorübergehend in Nürnberg, oder niemals? Oder war „Nestler von Speyer“ als der *magister scilicet scriptor* von K ein so fester Begriff geworden, daß es für Hans Sachs des vollständigen Namens nicht bedurfte, weil jedermann sofort im Bilde war? Daß im Mgq 414 von ihm zunächst Frauenlob als Autor des Tones angegeben war, ist kein Gegenargument, es läßt sich weiter unten bei Untersuchung des Tones verständlich machen²⁰. Befriedigende Klärung zur Person des Tonautors und *magister scilicet scriptor* steht nach alledem weiterhin aus. Ein Meienschein in Nürnberg (vorübergehend?) sollte hiermit als Möglichkeit jedoch bekannt gemacht und die damit sich bietende Spur einmal soweit möglich verfolgt werden.

3

Die mit diesem – dem einzigen von Nestler überlieferten – Ton verknüpften Fragen der Handschrift sind wiederholt und z. T. ausführlicher behandelt worden²¹, zuletzt von Gesine Freistadt in ihrer oben genannten Dissertation. Wenig später legte sie eine Studie speziell zum Tone vor²², den zuvor nur Bruno Stäblein näher behandelt hatte²³. Wie andere Fragen des gesamten sachlichen Kontextes ist auch die Datierung des Tones ein Problem geblieben. Der Annahme einer Vorlage für die Rubrik stand Paul Runges Datierung auf das 14. Jahrhundert (S. XI) nicht entgegen, stützte

20 Ein Gegenargument: in der Tabulatur des Lorenz Wessel in Steyr (!) von 1562 folgt im Register der alten Meister und Nachdichter auf Nr. 19 *ein (!) Nestler von Speier* unmittelbar *der Maienschein* mit oben bereits erwähntem „langen Ton“ (36 Reime). Vgl. F. Streinz, *Die Singeschule zu Iglau . . .* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Histor.-Philol. Reihe Bd. II), München 1958, S. 100. Sollte Peter Heiberger in Steyr beide zwanzig Jahre später zusammengezogen haben?

21 *Meisterlieder der Kolmarer Handschrift*, hrsg. von K. Bartsch, Stuttgart 1862, Nachdruck 1962, S. 2 f.; *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, hrsg. von P. Runge, Leipzig 1896, Nachdruck 1965, S. IX f.; F. Eberth, *Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.-16. Jahrhundert*, Dissertation Göttingen 1933, S. 12 f.; R. Zitzmann, *Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift in ihrer Bedeutung für die Musik- und Stilgeschichte der Gotik* (Literarhistorisch-musikwiss. Abhandlungen Bd. IX), Würzburg 1944 (hier entbehrlich); *Die Colmarer Liederhandschrift*. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von F. Gennrich, Langen 1967, S. X (nur referierend).

Ausführlicher J. Siebert, *Nestler von Speier*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur LXXII, 1950, S. 141-150; R. Genseke, *Die Kolmarer Handschrift und ihre Bedeutung für den deutschen Meistersang*, Diss. Tübingen 1954, S. 22 f.; *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln . . .* hrsg. von K. Stackmann (vgl. oben, Anm. 2), S. LXV-XCV der Einleitung (= Handschriftenbeschreibung von K); H. Husmann, *Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift)*, in: DVjs XXXIV, 1960, S. 189-243, dort 189 ff.; Ursula Aarburg MGG VII, Sp. 141-19; Gesine Freistadt (vgl. oben Anm. 7), S. 46-51, 137-143, 297 f., 344-346.

22 *Zum unerkannten Ton Nestlers von Speyer*, in: Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 153-158.

23 *Zur Melodie des „Unerkannten Tones“ Nestlers*, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg XC, 1940, S. 317-320 (vgl. oben Anm. 9, Beginn).

sie vielmehr²⁴. Karl Stackmann stellte in seiner Beschreibung von K, dem (von Heinrich Husmanns andersgeartetem abgesehen) einzig nennenswerten und über Einzelfragen hinausgehenden kleineren Beitrag zur Handschrift, Runge noch 1937 von Archer Tayler unkritisch übernommene²⁵ Frühdatierung nachdrücklich in Frage. Er nannte es bei dieser Gelegenheit „höchst ärgerlich“, daß es dem Germanisten nicht möglich sei, „einen der Töne aus der Zeit nach Frauenlob allein mit Hilfe formgeschichtlicher Kriterien auf 50 oder auch nur 100 Jahre genau zu datieren“ (S. LXXI). Dies trifft ungeachtet vereinzelter Ansätze²⁶ auch heute noch zu. So scheint es nicht müßig, die Gesamtstruktur des Tones einmal zusammen mit dem Text über die 72 Namen der Gottesmutter zu untersuchen. Vielmehr wäre das besonders sinnvoll, sofern der Text in Interaktion mit dem Tone als erster und einziger Nestlers in dieser Vortragsform entstand, „. . . der da keins me dar in hat gemacht von der wirdikeit wegen diser namen . . .“

Mit seiner Erfahrung in Hinsicht spätmittelalterlicher Strophenkunst hielt Karl Stackmann es für wahrscheinlich, daß Runge sich bei der Datierung des Tones von der Annahme einer Mainzer Vorlage für K leiten ließ, d. h. daß er – wie z. B. Johannes Bolte und später auch andere – annahm, die Rubrik sei nur Abschrift²⁷. Stackmann wollte den Autor des Tones, „dessen Ideal offenbar die extrem lange Strophe war“, mit allen notwendigen Vorbehalten „lieber in die Nähe von Hans Folz stellen als in die Heinrichs von Mügeln“, d. h. lieber ins spätere 15. als in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Das verdient Zustimmung und läßt sich auch stützen (siehe unten). Vorbehalte sind gegenüber den Kriterien dort begründet. Dasjenige des Fehlens der „alten Mittel des Schlagreims und des übergehenden Reims“ ist mit dem „Kettenton“ von Hans Folz²⁸ und auch mit dem „Ach hülf mich leid“ (Glarean zufolge *cantatissima*: sehr viel gesungen) des fast gleichaltrigen Adam von Fulda (gestorben 1505)²⁹ relativiert, bei diesem eine Anzahl von Reimgliedern unter insgesamt 18 Versen sehr kurz. Zum anderen nimmt die Neigung zu langen, auch überlangen Tönen später ge-

24 Runge setzte dort auch Albrecht Lesch kurzerhand ins 14. Jahrhundert, den Verf. für etwa 1410-1480 archivalisch nachweisen konnte, vgl. *Zu Albrecht Lesch, Jörg Schechner und zur Frage der Münchener Meistersingerschule*, in: *ZfdA* XCIV, 1965, S. 121-138. Demzufolge hatte Runge nicht immer zuverlässige Kriterien zur Datierung. Er begründete sie auch nicht; wenn er S. XIX unten von Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts spricht, geht das sicher teilweise auf die Zeit der Aufzeichnungen.

25 *The Literary History of Meistergesang*, New York 1937, S. 65.

26 Der Versuch H. Enkes, Meister Boppes Hofton in den Überlieferungen J(ena) und K(olmar) betreffend (Festschrift für Max Schneider, Leipzig 1955, S. 21-48) ist als verfehlt anzusehen, vgl. auch Ursula Aarburg in: *Jb. für Hymnologie und Liturgik* 4, 1958, S. 143 f. Brauchbarer für Grundsätzliches scheint W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Literarhist.-musikwiss. Abhandlungen Bd. XI), Würzburg 1953, wengleich die Prämissen Überprüfung erfordern, vgl. auch H. VanderWerf, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, *Mf* XX, 1967, S. 122-144, dort 130 f. – Weiteres als Ansatz bei Verf., *Ein spätes Zeugnis der Lai-Technik*, in: *ZfdA* IXC, 1970, S. 309-322, dort 314 mit Anm. 19 (vgl. auch hier Anm. 57).

27 Vgl. Husmann (oben, Anm. 21), S. 219. Jetzt dazu Verf., *Rubrik fol. 492 entstand mit der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 1974.

28 Die in Anm. 26 genannte Arbeit (Lai-Technik) behandelt diesen Ton.

29 Dazu Verf., *DVjs* XXXIII, 1959, S. 435 f. sowie *Mf* XI, 1958, S. 483 ff. – Vgl. noch im 1438-1445 entstandenen Liede Wolkenstein (Koller) Nr. 74 den Schlagreim mit seiner Bedeutung, dazu Verf., *Zum Freidankcento Oswalds von Wolkenstein*, in: *AfMw* XXVI 1969, S. 125 bis 139 (Ergänzung zu hier Anm. 57 Genanntem), dort S. 135-137.

wiß zu, was auch zu ihrer Ablehnung führte. Nun ist der „*unbekannte Ton*“ mit seinen gut 30 Versen noch um ein Drittel kürzer als Frauenlobs „*überzarter Ton*“ (K, fol. 28 f.), d. h. als ein Ton aus der Zeit um 1300. Das Gemerk mit Gebänd und Gemäß allein kann somit nicht ohne Weiteres beweiskräftig gegen Frühdatierung sein. Wie für den Germanisten, bleibt hier für den Musikhistoriker manches zu tun³⁰. Dieser hat überdies einen gravierenden Nachteil in Kauf zu nehmen: im 15. Jahrhundert entstandene Melodien vergleichbarer Art sind im allgemeinen, abgesehen von u. a. Albrecht Lesch in K, erst etwa 1580-1600 überliefert³¹. Diese Spätüberlieferung sagt aber eher über den Genotyp der Melodiebildung ihrer Zeit aus; Veränderung dabei hielt schon Friedrich Ludwig fest³².

In ihrer bereits genannten Einzelstudie zum „*unerkannten Ton*“ hielt es Gesine Freistadt für nützlich, einzelne Tonfolgen bei Liedautoren des 14. und 15. Jahrhunderts nachzuweisen. Daß Melodiebildung mit teilweise vorgegebenen Elementen das Übliche war, ist in unseren Jahrzehnten allgemeiner bekannt geworden³³, nachdem Rudolf Wustmann schon 1910 in der Festschrift für Liliencron bei einem Tone Walthers von der Vogelweide einen Anfang gesetzt hatte. Solche Feststellungen sind keineswegs überflüssig, hier aber relativ unwesentlich. Das gilt ebenso für eine mehr deskriptive Analyse, wie sie Bruno Stäblein 1940 zu diesem Tone bot, – verständlich bei damaliger Forschungslage. Davon abgesehen ist aber fraglich, ob der Autor des Tones das Langzeilenschlußglied im ersten Strophenteil bei Wiederholung mit „*bescheidener Auszierung*“ vor einer „*Gefahr der Monotonie*“ bewahren wollte; der Sachverhalt ist ein anderer, wie noch zu zeigen ist. Zuvor sind Einzelheiten der Melodienotierung festzuhalten und dafür eine relativ tragfähige Grundlage zu schaffen. Gliederung des Tones sowie Exponierung einer Partie mittels der Notierungsweise u. a. kann näheren Aufschluß geben über die Anlage und damit auch über Intentionen des Autors; Anhaltspunkte zur Datierung des Tones könnten ein zusätzlicher Gewinn sein. Angesichts der Offenheit mancher Fragen mag ein Konzentrat aus verschiedenen Arbeiten, die auch die Notation in K berücksichtigen, dem Leser Einiges zum eigenen Urteil über dann Folgendes an die Hand geben.

30 Es bleibt zu hoffen, daß die Göttinger Dissertation von Eva Schumann *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistergesang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* hier weiterführt. Sie war bei Korrektur dieses Beitrages schon erschienen.

31 Immer noch brauchbare Übersicht bei R. Staiger, *Benedikt von Watt. Ein Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des XVI. Jahrhunderts* (Publikationen der Intern. Musikges., Beihefte, 2, 13), Leipzig 1914. – Die Autographen von Hans Folz und Hans Sachs z. B. sind Texthandschriften. Indiz der Repertoire-Theorie Friedrich Gennrichs?

32 Vgl. *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, 2. Aufl. Leipzig 1930, Nachdruck Tutzing 1961, S. 206 zu Michel Beheims „verkehrter Weise“.

33 Vgl. vor allem J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, passim. Die Rezension von W. Bittinger *Mf XX*, 1967, S. 346 ff. wird der in Saarbrücken entstandenen Dissertation in dieser Hinsicht nicht gerecht. Selbst Übereinstimmung ganzer Zeilenkombinationen ist kein Zeichen der Entlehnung, wie Verf. *Mf XXI*, 1968, S. 271 ff. zu zeigen versuchte.

II
I

Zur Notationsweise in K äußerte sich nach Runge als erster etwas eingehender J o h a n n e s W o l f³⁴. Wie bei deutscher Choralnotation mit „*Einzelnote Punctum*“ auch sonst im 15. und 16. Jahrhundert, sei in K die Kompliziertheit der Zeit vorher verlassen, sie mute an wie „*vergrößerte Metzger Neumation*“ (S. 173 f.). Virga (im folgenden V) als kaudiertes Punctum (P) überwiege in K. Den Wechsel beider Zeichen berührte Wolf nur am Rande, schenkte seine Aufmerksamkeit dem „*Prinzip der Vervielfältigung des Punktes zur Erzielung größerer Werte*“ (S. 183)³⁵, für das auch der „*unerkannte Ton*“ ein Beispiel geben wird. Das Nebeneinander von V³⁶ und P ist ihm nur ein „*Anschein der Mensur*“; V stehe indessen oft bei unbetonter Silbe (S. 184). Ein „*nach oben gestrichenes*“ P scheint für ihn verschiedene Funktionen gehabt zu haben: diejenige der V der „*Neumation*“, der Minima der Mensuralnotation und diejenige des Auftaktes (S. 186; beim Auftakt offensichtlich in Vorstellungen Hugo Riemanns befangen). Paul Runges verallgemeinernde Interpretation von P mit Auf- oder Abstrichen als „*Verzierung der Plica*“ (Genetivus subjectivus) lehnte er weitgehend, aber nicht völlig ab.

Herbert Rosenberg³⁷ dachte bei „*Spruchmelodien*“ an Vortrag in einer „*quasi improvisatorischen, eben rhapsodischen*“ Weise. P findet er in K überwiegend bei Textsenkung und neigt dazu, in beiden Notenformen Zeichen für Kürze und Länge zu sehen, „*umso mehr, als die Bivirga nur eine doppelte Länge bedeuten kann*“ (S. 49). Wie für Johannes Wolf handelt es sich für ihn nur um ein „*andeutendes*“ Verfahren. Infolgedessen nimmt er an, daß – von Tanzliedern abgesehen – nicht „*metrisch streng . . . konzipiert*“ wurde. Als weiteres Indiz dafür gilt ihm Fehlen der Konstanz von Silbenzahlen „*entsprechender Zeilen*“ (S. 50). (Selbst beim tanzliedhaften „*Tisseltassel*“ der Neidharthandschrift c mit regelmäßigem Wechsel von P und „*nach oben gestieltem*“ P, die er ohne Vorbehalt als Semibrevis und Minima wertete, blieb für ihn ein ungeklärter Rest.) „*Straffe Periodisierung*“ und Hebigkeit gab es ihm zufolge nur im Zeileninneren. Dehnung der Zeilenenden (die summative Zeilenreihung konstituiert) bezweifelte er nicht. Im Wechsel von P und V sieht er mehr eine „*Schreibmanier*“, denn „*mit einiger Konsequenz*“ wird P nur an den „*Umkehrstellen der Bewegung gesetzt und zweitens stets als erste von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Noten gleicher Tonhöhe*“ (S. 53); Koinzidenz von V und Hebung, P und Senkung sei eher zufällig. Im Vergleich mit der Jenaer Liederhandschrift konstatiert er für K Abnehmen der Melismatik „*zugunsten einer vorwiegend syllabisch deklamierenden Weise*“ sowie „*größere rhythmische Lebendigkeit*“, als Folge einer – nicht näher erläuterten – „*geschlosseneren Textstruktur*“ und der „*Unterscheidung längerer und kürzerer Noten*“ (S. 34). Es bleibe in K aber noch bei andeutender Mensur.

Damit distanzierte sich Rosenberg von Riemann, Runge und Ursprung, die mensurale Bedeutung rundweg – wie Burkhard Kippenberg³⁸ betont, zu Unrecht – abgelehnt

34 *Handbuch der Notationskunde*, 1. Teil, Leipzig 1913, S. 172 ff. Nach W. Apel ist das Handbuch von „*außerordentlicher Bedeutung*“, und auch „*keineswegs veraltet*“ (*Die Notation der polyphonen Musik*, [dt. Übers.] Leipzig 1962, S. 06 (sic)). Neben den hier im folgenden herangezogenen Arbeiten vgl. noch E. Jammers (AfMw 1956), H. Husmann (Kongreßbericht Utrecht 1952), A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus . . .*, Bern 1952 sowie W. Apel, S. 248-252 zur Plica (in Hinblick auf Runges Übertragung der Melodien in K). Vgl. noch unten, Anm. 43 (W. Schmieder zu Neidhart).

35 Ein sehr instruktives Beispiel in der Handschrift des Lochamer-Liederbuches, vgl. in der Faksimileausgabe von K. Ameln, Berlin 1925 (zweite Ausgabe mit neuem Nachwort Kassel-Basel 1972), S. 44. Abbildung auch bei J. Wolf, S. 183.

36 Nur bis zum 11. Jahrhundert stand V für Longa, P für Brevis, vgl. P. Wagner, *Neumenkunde*, 2. Aufl. Leipzig 1912, S. 377 f.

37 *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1931, S. 49 ff.

38 *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. III), München 1962, S. 69 ff. zu hier folgenden. Schon S. 48 f. zu K ein knapp formulierter Befund: „*Gotische Neumen (Choralschrift) in Verbindung mit besonderen (meistersingerischen?) Formen*“.

hatten. Kippenberg gelangte mit umsichtiger Erörterung über Rosenberg hinaus, u. a. indem er zur „Schreibmanier“ (siehe oben) Konkretes sagen konnte. So verbessert z. B. Kaudierung innerhalb einer Folge nichtkaudierter P die Übersichtlichkeit, sie ist dann „Orientierungsmittel“. Für P hielt er fest (S. 72):

- 1) Tiefenton a) fast immer bei Abwärts-Aufwärts-Biegung,
b) bei Beginn des Ansteigens;
- 2) meist auf unbetonter Silbe (wie Rosenberg³⁹; anders Wolf);
- 3) fast nie (erster) Höhentone bei Aufwärts-Abwärts-Biegung.

Aufs Ganze gesehen scheinen Kippenberg Töne mit P „leicht genommen“ gewesen zu sein, mit einer Affinität für Veränderung (Verzierung)⁴⁰. Demgegenüber trifft nach ihm V „meist auf Akzentsilbe und Hochtone“, was leichte Dehnung impliziert. Dies entspricht bei P dem Befund 2), ein solcher Ton mußte ohne Offenheit für Veränderung und kräftiger vorgetragen sein.

„Einheitliche Erklärung“ zu suchen hält Kippenberg für illusorisch (S. 71), den Begriff „andeutende Mensur“ in vielen Fällen für zutreffend. Es könne aber ein Zeichen auch mehr als nur eine Bedeutung haben (so schon Wolf). Auch fehle oft die Sicherheit, ob nicht „bloße Zufälligkeiten im Schreibduktus“ vorlägen. Auf keinen Fall dürfe man „Einheitlichkeit und Genauigkeit der Entsprechung“ erwarten. Wohl aber sei es auf Genauigkeit für den Vortrag(enden) im Einzelnen angekommen, was ein Sachverständiger im 15. Jahrhundert, von dem Kippenberg nicht wußte, zu bestätigen scheint⁴¹. Weiter: es hätte auch genügt, den Rhythmus am Beginn einer Zeile (oder Partie; man vergleiche unten beim „unerkannten Ton“) anzuzeigen. Bei alledem behält die Notation in K mit ihrem „Wechselspiel“ von P und V und ihren Sonderformen für Kippenberg immer noch einige Rätselhaftigkeit (S. 72, auch 75). Auch ein Jahrzehnt später sieht er „oft genug“ nicht klar, ob es sich beim Wechsel der Zeichen P und V „um traditionelle Orientierungshilfen, belanglose Schreibergewohnheiten oder tatsächlich um rhythmisch-mensurale Hinweise handelt“. Der Gebrauch der Notenzeichen sei nicht streng geregelt gewesen, die Funktion der Notenschrift eine andere als heute, und nur „unter dem Aspekt entsprechender Freiheiten zu bewerten“. In damaliger Notation dieser Art erblickt er den Niederschlag eines „lebendigen Neben- und Miteinander von Singen und Notation“⁴².

Dieser die folgende Untersuchung des Tones vorbereitende Rückblick auf die einschlägige

39 Ebenso F. Ludwig (oben, Anm. 32), S. 171, der gleichwohl von Inkonsequenz und Willkür sprach.

40 Insofern geht er S. 72 mit Runges „P=Plica“ nicht so scharf ins Gericht wie andere. Es fiel ihm auch auf, daß dem P in K mehrmals Melisma bei Nürnberger Spätüberlieferung entspricht. Daß Varianten des P („Sonderzeichen“) Verzierung bedeuten, bezweifelt er nicht. Wenn Gesine Freistadt wie Eberth dabei auch an häufige graphische Unregelmäßigkeiten denkt, ist das konkreter zu sagen: sie entstanden vor allem durch bestimmtes An- und Absetzen der Feder, wie sich besonders deutlich beim cgm 715 gleicher Jahrzehnte zeigt. Es gilt daher, sehr genau hinzusehen und – nicht zuletzt – den sachlichen Kontext zu berücksichtigen.

41 Der lat. Musiktraktat Mus. Ms. 1571 der Bayerischen Staatsbibliothek München (Oberdeutschland, ebenfalls um die Mitte des 15. Jahrhunderts) ist aufgrund eines Hinweises bei J. Wolf herangezogen bei Verf., *Zur Notierungsweise im Beheimkodex cgm 291*, in: AfMw XXIV, S. 253-273 (u. a. Bestätigung und Ergänzung Kippenbergs). Dort S. 255 ff. zu *de notis* (fol. 9-16 des Traktates). Es heißt dort unmißverständlich . . . *ne erretur oculus*, d. h. ein Aspekt der Notierungsweise ist in der Forschung sehr lange zu kurz gekommen. Zur *longa seu caudata: differt enim a ceteris non dico de longitudine gramaticalı sed longitudine forme* (fol. 12^r); vgl. ferner *cauda primae notae nihil adimit vel addit . . .* (fol. 15^r); *omnes tamen aequalem . . . temporis mensuram* (fol. 16^r). Daraus ist zu folgern, daß Abweichung der Form anderes zu bedeuten hatte als früher angenommen. In dem vom Verf. dort näher untersuchten cgm 291 (Bayern; terminus ad quem 1461) markiert V auch die letzte von mehreren Silben eines Wortes, d. h. bei zwei Silben wird PV notiert. Dabei ohne Konsequenz, vgl. S. 262 mit Anm. 31: bei letzter Silbe P, wo indessen kein Aufwärtsschritt der Melodie! Offenbar entschied der Notator jeweils, welche der Modalitäten Vorrang haben sollte, womit andere entfielen.

42 *Die Melodien des Minnesangs*. In: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Th. G. Georgiades, Kassel 1971, S. 62-92, dort S. 63 und 72.

Forschung (in Auswahl)⁴³ ist abzuschließen mit Feststellungen Gesine Freistadts in ihrer Dissertation. Sie befaßte sich eingehender auch mit Fragen der Notation in K und anderen Quellen, scheute auch statistische Erhebungen nicht⁴⁴. Zu Beginn eines kleinen Forschungsberichtes referierte sie Kippenberg in Kürze, ohne Kritik zu üben⁴⁵. Nach vielem anderen wagt sie den „*Versuch einer Deutung*“ (S. 119 ff.). Daraus vor Mitteilung ihrer Befunde bei einzelnen Tönen in K einige allgemeinere Feststellungen:

1. P und V, die „*weiter entwickelten Überbleibsel der linienlosen Neumen*“ (S. 120) sind an sich rhythmisch indifferent, der Unterschied nicht metrischer, sondern rhythmischer Art. Die Zeichen bedeuten in dieser Hinsicht „*lediglich Verstärkungen oder Abweichungen von einem geregelten Vortrag*“ (S. 119). Wenn es dabei heißt, „*meßbare Längenwerte*“, gäbe „*fast ausschließlich der Text*“, sind Bedenken anzumelden.

2. V überwiegt. Als „*Normalzeichen*“ bezeichnet es auch hohe Töne (d. h. meist auch Betonung).

3. Mit P werden zumeist tiefere Töne sowie Zeilenenden notiert⁴⁶, vielfach Senkungen im Zeileninnern. Sofern auch Hebungen, sind es besonders tiefe Töne; es kann dann aber auch Umschlag des Zeitfalles angezeigt sein. Im übrigen bedeutet P „*Nichtbetonung. . . , Kürzung um einen nicht meßbaren Wert. . .* (was beides verbunden sein kann), *nur wenig geringere Lautstärke beim Vortrag*. Der Punkt ist demnach im wesentlichen ein „*Vortragszeichen mit agogischer und dynamischer Bedeutung*“ (S. 61, vgl. auch S. 117)⁴⁷.

4. Kaudierung nach oben bei regelmäßigem Wechsel kürzt den Notenwert.

5. Für Mischnotation gibt es kaum feste Regeln, sie „*ändern sich von Fall zu Fall*“ (S. 54). Hinsichtlich ihrer ist K ein Anfang, in anderen Quellen zeige sie sich „*ausgeprägter*“ (S. 128).

6. Verdoppelung eines Zeichens ist „*Längung*“; V mit einem oder mehreren P hat die gleiche Bedeutung. Stiel nach oben bedeutet „*Kürzung um nicht genau festgelegten Wert*“ (S. 120), d. h. nicht Minima. Der Vortrag ist beschleunigt, ohne rhythmisch verändert zu sein (S. 120; siehe auch ihre Untersuchung des Hoftones des Kanzlers S. 99).

7. Der Mittelteil einer Reihe von Tönen wird durch abweichenden Vortrag abgehoben (vergleiche unten beim „*unbekannten Ton*“).

Es folgen einige ausgewählte Feststellungen aus der genaueren Untersuchung der Notierung einzelner Melodien:

a) In Neidharts *frass* (tanzliednahe) bietet die Notation einer Partie (*man horest singen. . .*) „*optische Hilfe*“, da Folgen von repetierten Tönen mit zwei V und zwei P notiert sind. Dies „*bezeugt verschiedene Tondauer des gleichen Zeichens*“ (S. 64 f.), was Gesine Freistadt aber auf Tanzlied(nähe), einschränkt. Ich halte die Partie für ternär, zumal die Melodie „*ärmlich*“ (Jammers), und Repetieren von f und e sechsmal wiederholt wird⁴⁸.

b) Auffällig abweichende Notierung beim Mönch von Salzburg läßt auf besondere Vorlage schließen (S. 66). Dies sei auch bei Notierungen ausschließlich mit V oder P anzunehmen.

c) Gelegentlich ist am Zeilenende V oder P verdoppelt (siehe oben unter 6), wo stets Reimwort. Bei der Mondsee-Wiener Handschrift sehr häufig, z. B. bei den cgm 715 und 716 seltener. Wir folgern, daß deren Notator anders verfuhr als derjenige der Vorlage.

d) Gelegentlich, und dann meist am Abgesangsbeginn, zusätzliche Kaudierung, auch von V (deren Kauda entgegengesetzt): Markierung von Senkungen (S. 81).

43 Bei hier folgender Untersuchung des Tones ist dann jeweils zu vergleichen. Nicht herangezogen sind die Anm. 34 genannten Arbeiten, da nicht speziell K betreffend. Nach W. Schmieder (zu Neidhart) wollte der Notator in der Handschrift c (15. Jahrhundert) anscheinend „*unter allen Umständen auf irgendeine Weise die Zeilenenden deutlich machen*“ (DTÖ XXXVII, 1. Teil [Bd. 71], S. 44).

44 S. 52-128 mit Anhang.

45 Kritisch gegen Runge, der sein Verfahren „*diplomatisch*“ nannte, überdies den Text als ausschlaggebend beurteilte, sowie gegen Zitzmann (oben, Anm. 21) und H. Enke (oben, Anm. 26), die beide mit F. Gennrich modal interpretierten.

46 Vgl. Anm. 41, dort Schluß.

47 Vgl. noch S. 60: bei männlicher Kadenz VP, bei weiblicher PV.

48 Vgl. Verf., *Frühlingsreien als Vortragsform und seine Bedeutung im Bispel*, in: DVjs XLV, 1971, S. 35-79, dort S. 56 u. ö.

Zum Marienleich Frauenlobs, mit üblicher Abkürzung U(nser) F(rauen) L(eich):

e) UFL Versikel 9: bei *gewaltlich zubrochen und zerstoret* abweichende Notation: „*beschleunigtes Tempo*“ (S. 86 f.). Hier wäre der Text zu berücksichtigen (vgl. unten).

f) UFL Versikel 16: *min (V) mut (VV) tut (VV) gut (VV) frut (VV)*: Schlagreimglieder waren im Vortrag zu dehnen.

g) UFL Versikel 16: Wechsel in der Notation macht besondere Gliederung von Zeilen und Zeilengruppen kenntlich (S. 91).

h) UFL Versikel 17, Zeile 12: Zeilenbeginn und -ende verdoppeltes Zeichen, im Zeileninnern Alternieren von V auf Hebung und P auf Senkung. Notator hätte nachträgliche Änderung für „*zweckmäßig*“ gehalten, nämlich Kauda „*nach Ermessen gesetzt*“. Es bleibe aber „*kompliziert und vieldeutig*“ (S. 93). „*Zweckmäßig*“ ist nur konstatiert, wir bieten im folgenden textbedingte Erklärung an.

„Unerkannter Ton“: Zu Beginn des dritten Strophenteils (A¹A²)B(A³) kombinierte Zeichen (siehe oben, 6) seien „*bloße Schreibermanier*“ (S. 109). Dort (sonst nicht) wechselt nach oben gestielte V den Vers hindurch mit verdoppeltem P. Die Feder ist eine andere (spätere?). Gesine Freistadt sieht keine Möglichkeit rhythmischer Deutung (S. 107), da V und VV nicht, wie sonst in K, unterschieden. Sie vermutet, der Notator habe unübliche Zeichen gewählt, weil der (2.) Vers nicht gefugt sei (S. 107), und weil es ihm nicht um Unterschied der Zeitdauer (Mensur), sondern um Kennzeichnung von betont und unbetont gegangen sei; wahrscheinlich sollte der „*angedeutete oder gesungene (sic) Tripeltakt*“ bezeichnet werden (S. 109, von ihr mit 2:1 fixiert)⁴⁹. Wie zu h versuche ich im folgenden (II,2) eine Erklärung.

Es zeigt sich bei alledem, daß wir auch in K durchgehend verbindliche, einhellige Verfahrensweisen nicht erwarten können. Für uns bedeutet das Mangel an Klarheit. Dieser resultiert daraus, daß jeder Notator über die Zeichen recht frei verfügte. Er hatte sich nicht nach verbindlichen Regeln zu richten, wie die Abweichung beim Markieren von Zeilenenden in verschiedenen Handschriften zeigt. An leitenden Gesichtspunkten wäre vor allem das *ne oculus erretur* jenes oberdeutschen Traktates von Mitte des 15. Jahrhunderts zu nennen, wir können vom Primat praktischer Erfordernisse sprechen. Solange solche nur vermeintliche Inkonsequenz nicht Mißverständnisse nach sich ziehen konnte, verfuhr auch ein und derselbe Notator jeweils ad hoc. Soweit scheint eine Präzisierung von Kippenbergs „*. . . Freiheiten. . .*“ möglich. P kann Tiefenton, Senkung oder Zeilenende anzeigen, V Spitzenton oder auch Zeilenende; im cgm 291 erscheinen zweisilbige Wörter mit PV notiert, in K – etwa bei den Tönen Heinrichs von Mügeln – mit VP. Sobald sie vordringlich solches anzuzeigen hatten, konnten sie nicht zugleich auch rhythmische Relevanz haben, was voll verständlich macht, warum frühere Bemühungen um Klärung fruchtlos bleiben mußten. Gelegentlich waren die Zeichen aber auch rhythmisch relevant, und andere Funktionen hatten zwangsläufig solange zu entfallen. Die Abgrenzung solcher Partien hat ihre Schwierigkeiten.

Es käme demnach nicht darauf an, durchgehend gültige Regeln zu abstrahieren, denn solche gab es nicht, – auch von daher ist Runges Verabsolutierung der Plica nicht haltbar. Vielmehr stellt sich jeweils im Einzelfalle – nun etwa beim „*unerkannten Ton*“ – die Aufgabe, unter Vergegenwärtigung möglichst vieler Modalitäten, aber auch einiger allgemeinerer Einsichten, die jeweils relevanten Modalitäten

49 Vgl. noch S. 109: der scriptor (A) von K als Autor habe seinen Ton auch im Schriftbild herausheben wollen.

zu erkennen. Der Text kann dabei nicht unberücksichtigt bleiben, entstand die Vortragsform – Melodie mit Gemerk – doch für ihn⁵⁰. Schon wegen der Vielzahl verschiedener Texte im gleichen Ton darf ein Einzelbefund Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht haben⁵¹. (Daß Abweichungen in Versang oder Melodiebildung sogar innerhalb geschlossener Strophenfolgen oder bei Doppelversikeln nicht selten sind, ist bekannt, der Sachverhalt *res non confecta* von umfassenderer Gültigkeit.) Auch hier zeigt sich weit stärkerer Bezug zu Wirklichkeit und Praxis des Tuns im Mittelalter, den wir weit mehr auf Begrifflichkeit und Abstraktion Festgelegten mühsam erschließen müssen. So ist nur zu verständlich, daß auch namhafte und verdiente Philologen vergangener Jahrzehnte die Sachverhalte mit inadäquaten Kategorien eher noch verdunkelten.

Soviel zur Forschungslage in hier gebotener Kürze, die ihren Nachteil hat, da nach Gesine Freistadt manches noch immer offen ist (S. 56). Ihre förderliche Arbeit bietet so viel mehr an Feststellungen zu Einzelnem, daß jedes Resumé unzulänglich bleiben muß. – Da von ihr zwar gesehen, aber nicht behandelt, sei noch ein Weiteres, recht Instruktives bekannt gemacht.

Ihr zufolge ist die Notation abhängig auch vom „Stil“ der „Komposition“ (S. 62), was sich ungeachtet dieser Begriffe unten bestätigen wird. Sie ist abhängig aber auch von der Person des Schreibers, wofür K mit seinen verschiedenen Händen ein instruktives Beispiel bietet. Gesine Freistadt stellte bei einer ohne P notierenden Hand fest: „Am Ende jedes Wortes steht ein kleiner Strich zwischen den Noten“ (S. 69). Sie beließ es dabei, teilte auch nicht die Abweichung in Tintenfarbe und Feder bei den Strichen mit, – Zeichen für zeitlichen Abstand, wie lang oder kurz auch immer. Da fraglich, ob von dieser Hand nachgetragen, mag es genügen, den betreffenden sehr kleinen Teil von K anzugeben: vom Kreuzleich (fol. 291^r-296^v) der größere Teil 292^v-296^r, folgende „*tornwise*“ und Regenbogens⁵¹ „*tagewise*“. Vorher, fol. 296^v und nachher notierte A. War es B (so Husmann S. 197 und Gennrich S. IX) oder eine dritte Hand, wie Gesine Freistadt annimmt? War es Auswirkung einer Vorlage?

Tintenfarbe und Feder jener kleinen Striche an den Wortenden von der Höhe eines Spatiums finden sich auch bei den Kustoden des gesamten Kreuzleiches (in K sonst nirgends). Sie könnten dem ohne P Notierenden gehören, der die gesamte Partie später derart ergänzte, aber sicher ist das nicht. Es folgen nun drei Beispiele für das Verfahren, das Ausnahmen kaum kennt.

Beginn 8. Doppelversikel	Je<s>a y ⁵² as wer was der seraph der sich dir erscheinte
im 19. Doppelversikel	die ban<n>ir uf gesteket worden
in der „ <i>tagewise</i> “	die juncfro tugentlich

Für die Striche gibt es nur die Erklärung, daß die den ein- oder mehrsilbigen Wörtern zukommenden Töne diesen unmißverständlich (*ne erretur oculus*) zugeordnet sein sollten. Das hatte

50 Verhältnisse von Text und Vortragsform zueinander bieten der Liedforschung Möglichkeiten, die Verf. seit Jahren zu zeigen versucht. Kritik im Prinzipiellen steht immer noch aus. Sie wäre aus mehr als einem Grunde willkommen.

51 Diesem ist in K neben der „*Tagewise*“ auch der Kreuzleich zugeschrieben. Ob ihm auch dessen Ton gehört, ist nicht sicher (Frauenlob?). Gesine Freistadt weist mit Runge und Gennrich ihm noch die „*tornwise*“ (auf keinen Fall wie bei ihnen allen „*torenwise*“) zu (S. 46 mit Anm. 2; dazu S. 78), die Verf. näher behandelte (oben, Anm. 48) und als anonym bezeichnete, vermutlich zu Unrecht. K fol. 291 ff. scheint ein „Nest“ von Regenbogenliedern zu sein.

52 Der Halbvokal hatte hier Silbenqualität. – Striche zwischen Noten sonst nur an Versenden, z. B. fol. 43, 72, 72, 492, 734, 776, 790.

u. a. bei mehrfach repetierten Tönen Wert, zumal die Textunterlegung nicht selten inkorrekt ist; Markierung der Wortgrenze war dann hilfreich. Der Sinn der Strichsetzung war, Schwierigkeiten vorzubeugen, und hier – ebenso bei der häufigen Verstärkung (Rubrizierung) der f-Linie, seltener auch der c-Linie – gilt das *ne oculus erretur* jenes Traktates gleicher Zeit so fraglos, daß es auch bei anderem, noch Offenem gegolten haben wird. Vorrang hatten die Erfordernisse der Praxis, bei „*lebendigem Neben- und Miteinander von Singen und Notation*“ (Kippenberg). Was wir hier einmal eindeutiger fassen können⁵³, hatte gewiß Gültigkeit weithin in K und über K hinaus.

Der Sachverhalt ist nicht ohne weitere Konsequenzen. Die Aufzeichnungen in K dienten nicht zum „stillen“ Lesen, auch nicht zum hörbaren, aber privaten Realisieren eines Einzelnen, wie es für den cgm 6353 mit seinen Texten (Folz-Autograph) in nachträglicher Notiz bezeugt ist. Sie dienten auch nicht nur zur Information oder zur (Selbst-)Kontrolle, sondern zum praktischen Gebrauch für die Angehörigen einer Singgemeinschaft: man sang von ihnen ab. Schon Kippenbergs Feststellungen indirekt zu entnehmen, findet es hier weitere konkrete Bestätigung. Wenn der *magister scilicet scriptor* nun überdies mit einer Fülle spezifischer Rubriken⁵⁴ informiert, kommentiert oder Ratschläge erteilt, um den Umgang mit den Aufzeichnungen zu erleichtern, so war K in mehr als einer Hinsicht das „Hauptbuch“ jener Singer, und nicht nur infolge des Umfanges von etwa 850 Blättern in Quart ein Singuläres. Der Ruhm der Handschrift im 16. Jahrhundert hatte somit durchaus seine Gründe, man wußte von ihr auch nicht nur am Oberrhein⁵⁵, und sie aufzusuchen, kam von ferne einer Wallfahrt gleich.

2

Die Notierungsweise des „unerkannten Tones“ kann bisherige Befunde bei K bestätigen oder präzisierend ergänzen, vor allem auch die Struktur des Tones klären helfen. Für Gesine Freistadt ist es eine „*lange, komplizierte, jedoch klar gegliederte Strophe*“⁵⁶. Der folgende Abdruck der Melodie soll Wesentliches optisch sinnfälliger machen; anderes, Wesentlicheres ist damit aber noch nicht zu erfassen (ein graphisches Schema wird später das Übrige tun).

Im nächsten Beispiel ist *uf* instruktiv für mhd. Selbständigkeit von Präfixen.

53 Präzisierte der hier vorübergehend Assistierende ihm nicht geläufigen Wechsel von V und P durch das andere Verfahren bei Verzicht auf P?

54 Wiedergabe der wichtigeren in der oben, Anm. 1 genannten Studie. Dort Weiteres zu diesem Aspekt.

55 Interessierte kamen wiederholt aus der Nähe (Straßburg) und Ferne (Bayern und Schlesien). Das an sich wichtige Hans-Sachs-Autograph Mgq 414 ist ohne Melodien und Rubriken der Art von K, – Anhaltspunkt für seine Funktion?

56 S. 142. Es ist kompliziert in einer Art, daß von „*klar gegliedert*“ nicht die Rede sein kann (siehe im folgenden). Vgl. noch S. 228: „*kunstvollste(r) melodische(r) und strophische(r) Bau der Töne in D*“ (Donaueschinger Hs.). Daß er dort fast am Beginn steht, ist weniger Folge davon (so G. Fr.), als der Beteiligung seines Autors auch an der Entstehung von D.

A 1,2

a *β*

Ich sün-ge ger-ne li-se in un-er-kan-ter wi-se,
heil - i - gen geistes flamme. hilf, Jes-se e - del stamme,

56^a *γ*

ob mirs got gan.
mir wonen bi.

δ *ε*

dar - zu be - ger ich stü - re (Beistand) Ma - ri - am die ge - hü - re (vertraute)
ein an - fang al - ler sel - den, gib mir mein sünd zu mel - den,

ζ

die ruf ich an -
so würd ich fri -

η *θ*

Nu hilf mir, meit, be - hen - de, das ich vol - lend den mi - nen mut,
Din stü - re du mir sen - de, hilf, das min en - de wer - de gut,

ι

wie mir kam in - ge - flos - sen
so sing ich un - ver - dros - sen.

B

κ *λ*

wann got hat dir ge - ge - ben zwen und sie - ben - zig na - men her
μ (ternär?)
mit hilf und rat hei - li - gen gei - stes fü - re.

56a Gesine Freistadt verweist S. 157, Anm. 16, auf K fol. 76^v (marianisch): „... *din vater wart din son/ nu wart dir von sim stamme/ die zwen siebenzig name/ des heilgen geistes flamme/ die wurckte des zu dir* ...“ Es ist aber fraglich, ob der magister sich daran anlehnte.

A³ a' 56^b β'

Die _____ sach der gut The - o - phi - le in wun (d) erzei - chen Ma - ri - e
γ'

gar of - fen - bar

δ' ε'

be - we - ret mit dem en - gel. O liech - ter lil - gen - sten - gel,
ζ'

nim un - ser _____ war,

η' θ'

gib bes - se - rung im le - ben, hilf uns zu freu - den im - mer me(r) -
ι'

mit di - ner gna - den _____ stü - re.

Bei der Notierung überwiegt zu Beginn ausschließlich V, nach dem Initium (Ternaria und ein ihr zugehöriges P) ist bis zur dritten Zeilenkadenz nichts anderes notiert. Die erste Verszäsur ist durch Zäsurstriche in Melodie und Text, die zweite nur im Text angezeigt, die dritte beim einsilbigen Reimwort *gan* demgegenüber durch P, das erste nach dem Initium überhaupt, – vergleichsweise ungewöhnlich. Da P in anderen Quellen Zeilenenden markiert, liegt die Funktion der Teilschlußmarkierung nahe. Als Anhaltspunkt von der Hand eines Zeitgenossen ist es für die Frage der Untergliederung von einigem Wert. Dieser ersten größeren Zäsur entspricht das Gebänd mit Reimklängen aab, so daß hier ohne jeden Vorbehalt von Terzine gesprochen werden kann. In der Melodiebildung beschließt jenes P die Fallzeile β mit γ, durch einen folgenden Oktavsprung wird die Zäsur noch vertieft⁵⁷. Hier endet nun auch die

56^b Die achte Silbe ist wie im folgenden Bundreim *Marie* (Genetiv) betont, eine achte Note für sie zu ergänzen. Vgl. in K fol. 45^r . . . *Ezechiele* . . . im Vers von acht Silben, wo unbetont, sowie 72^v *Jonahete* im Vers von elf Silben, ebenfalls unbetont. Nur Gesine Freistadt versuchte nicht, die Silbenzahl 8 zu umgehen, die in den Folgestrophen nicht wiederkehrt (dort 7, wie in A¹ und A²). Es sei dazu bemerkt, daß B. Stäblein zufolge in der Sequenz Verse gerader Silbenzahl mit weiblicher Kadenz zu belegen sind (Mf VII, 1954, S. 258).

57 Vgl. oben bei Kippenberg (1a): Tiefenton fast immer bei Abwärts-Aufwärts-Biegung. In α hier aber nicht bei *ger(ne)*, weil im Zeileninnern? Im Zeileninnern wiederum bei (*sieben*)zig und *rar* im Strophenteil B, d. h. ohne Konsequenz.

erste Periode des Textes. Solche Koinzidenz von Zäsuren verschiedener Art, die auf einen versierten Autor weist, erlaubt den Befund einer dreigeteilten Melodielangzeile mit kadenzierender Viertonfolge *gafd*, dem dritten Reimglied. Die Anlage des im ersten Strophenteil A noch Folgenden entspricht im Prinzip. Von der graphischen Markierung der Zäsuren abgesehen ändert sich nur die Melodie des Schlußgliedes, ohne dabei ihre Substanz aufzugeben.

Die zweite Langzeile (Reimterzine *ccb*) schließt mit Notierung einer *Binaria e – Finalis d*. Ihr *ging diatonischer Terzfall fed* (*e* und *d* als Liqueszenten) unmittelbar voraus, wodurch diese zweite Langzeilenzäsur hörbarer ist, in der musikalischen Syntax von etwas mehr Gewicht als die erste. Der Text bringt Einleitung und Ansagen der damals so häufigen und nicht selten konstitutiven Hilfeheischung (*dar zu beger ich . . . Mariam . . . die ruf ich an . . .*). Mit der ersten Langzeile war das eigene Tun angesagt, als Liedbeginn auch sonst zu belegen⁵⁸. Es folgt die Hilfeheischung selber *Nu hilf mir, meit, behende . . .*, im Strophenteilsprung weitergeführt. Doch entspricht aufs Ganze gesehen der Textaufbau den drei Teilen von A, einem selber terzinenartigen Bündel von Terzinen (Melodielangzeilen). Im Medium des Gesangsvortrages hatte solche Koinzidenz ihren Sinn im Hinblick auf das Ethos des Vortragenden (Autors) und wohl auch ihre Wirkung.

Das als solches deutlich abzugrenzende Schlußglied wird in der Melodie der dritten Langzeile noch weiter gestreckt, wodurch die Geschlossenheit der einzelnen Langzeilen wie des Bündels noch zunimmt. Mag Reihung dabei ein nicht unwesentlicher Faktor sein, die Bildung A als Ganzes ist damit auf Geschlossenheit angelegt. Jede der Langzeilen kadenziiert zur *Finalis*, die zweite mit deren Betonung im Schlußglied, die dritte und letzte (Oktavbogen) mit dem Appendix des die *d*-Melodik bekräftigenden Quintbogens, einer Augmentierung der Viertonfolge *sui generis*, für das Terzinenbündel von besonderer Schlußkraft. Das Gesetz der wachsenden Glieder⁵⁹ könnte eingewirkt haben. Indessen ist auch die Geschlossenheit der *e i n z e l n e n* Langzeilen (Reimterzinen) evident. Dieser Sachverhalt insgesamt weist auf eine Disposition beim *ausmessen* des Tones, bei welcher – von der dargelegten Text-Form-Korrespondenz beim Aufbau abgesehen – der Grad des Rationellen eher ein Indiz der Spätzeit ist⁶⁰.

In der zweiten Langzeile sind die Verszäsuren *stüre* und *gehüre* mit *VP* bzw. *VVP* notiert. Bei der ersten könnte *P* mehrere Aufgaben haben: Markierung a) des tiefsten

58 Vgl. Michel Beheim Nr. 288 *Mit/ fleiss wil ich/ mich/ nu zu tichten/ richten/ von got allhie* (dazu Verf., *Mf XX*, 1967, S. 44-55), vor allem *K* (Runge) Nr. 57 in der „*tornwise*“ (Regenbogens?), behandelt in der oben, Anm. 48 genannten Studie mit Beginn *Ich singen ewig sumersang*: Vortragsform Frühlingsreien. Vgl. dazu hier *Ich sünge gerne lise/ in unerkannter wise*. Hier führte die Besonderheit der Vortragsform unmittelbar zum Namen des Tones. In solcher Hinsicht sind beide Töne instruktiver als andere.

59 Vgl. Verf., *Reimpaare Freidanks bei Oswald von Wolkenstein*, in: *Text – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1969, S. 281-304, dort S. 294 mit Anm. 10 („*Augmentation bei den schließenden Oktavbögen*“).

60 Vgl. O. Gombosi, *Gothic Form*, in: *MD IV*, 1950, S. 43 ff. (Dufay: Josquin); Verf., *DVjs. XXXIII*, 1962, S. 235 sowie die oben, Anm. 26 am Schluß genannte Arbeit, dort S. 314 mit Anm. 19.

Tones bei Abwärts-Aufwärts-Biegung, b) des Endes eines mehrsilbigen Wortes und c) des Versendes. Bei VVP der zweiten Zäsur entfällt a), es bleibt Markierung des Wort- und Zeilenendes. Im Hinblick auf die Frequenz der V sowie auf den Befund beim Schluß der ersten Langzeile, wo einsilbiges *gan* vor Oktavsprung mit P notiert wurde, ist festzuhalten, daß bei *stüre* – wie bei *gan* – a) und c), darüberhinaus auch b) beabsichtigt gewesen sein können, bei *gehüre* nur b) und c). Das heißt a) war nicht unerlässlich für Setzung von P, ebensowenig b) bei *gan*. Bei zweien dieser drei Zäsuren ist a), bei zweien b) und bei allen dreien c) relevant, die Markierung des Zeilenendes. Somit hat P mit Wahrscheinlichkeit gleiche Bedeutung wie die kurze Senkrechte nach α , wo auch in der Kadenz mit V notiert ist. In jedem Falle war es Hilfe für den, der nach der Notierung abzusingen hatte.

Setzte der Notator die Senkrechte nach α , weil P dort nicht möglich war? α schließt mit zweisilbigem Reimwort *lise*, d. h. dort sind b) und c) relevant. Ausschlaggebend war hier Fehlen von a): die Reimkadenz ist (tonrepetierende) Mitte einer nach der Zäsur weiter *a n s t e i g e n d e n* Melodie. Dasselbe wiederholt sich beim ersten Vers der dritten Terzine, wo der dreisilbige Versschluß *behende* bei Ansteigen der Melodie mit VVV notiert ist. Obwohl eine kurze Senkrechte hier fehlt, war mit einer solchen zu rechnen, und wir dürfen folgern, daß es beim Notieren hier in erster Linie auf die Abgrenzung der Reimglieder im Vortrag ankam – bei dieser Liedkunst durchaus verständlich –, in zweiter Linie auf Anzeigen der Richtung der Melodieführung. a) b) entfallen z. B. im Versinnern von (*ger*-)ne, b) entfiel zuvor bei *singe*. Von Inkonsequenz zu sprechen erlaubt mehr noch als die Notierung bei *behende* der Versschluß von β (*wise*) deshalb, weil dort trotz Relevanz von a), b) und c) mit VV notiert ist. Hier gewann die „Manier“, die Notierung mit V zu bevorzugen⁶¹, die Oberhand, bei diesem Schreiber (A) indessen nicht so durchgehend wie bei der oben behandelten Regenbogen-Partie von anderer Hand.

Aufs Ganze des Strophenteiles A gesehen, dürfen wir keinesfalls sagen, der Notator (A) war zur Konsequenz bei einem der Gesichtspunkte nicht willens oder (noch) nicht imstande. Offensichtlich lag sie ihm ferne, Erfordernisse der Praxis hatten Vorrang. Die Prüfung des ersten Teiles ergab immerhin soviel Einhelligkeit, daß das Verfahren beim dritten Teil⁶² (B) sich deutlich abheben läßt, bei Interpretation des Sachverhaltes „unerkannte Weise“ ebenfalls von Bedeutung.

Abweichende Notierungsweise im dritten Strophenteil legte für Stäblein „dreiteilige Taktierung“ nahe: „Anders ist die ‚Cantus fractus‘⁶³ genannte Schreibweise, eine Vermischung der an und für sich taktlosen Choralhandschrift mit Elementen der

61 Aber auch P kann gelegentlich über Gebühr zur Geltung kommen: im Versinnern von ϑ erhält *minen* (*mut*) VP, allein aufgrund von b).

62 Der zweite (A²) hat gleiche Melodie, die hier nicht notiert wurde, der Text ist wie bei Gegenstollen mitunterlegt (Gegenstollen im cgm 715 sind ausnotiert). Der Rubrikator kennzeichnete den dritten Strophenteil (B) mit *steig*, den vierten (A³) aufgrund der gleichbleibenden Melodie mit *als der stoll* (in D *furbiß alß der stoll volluß*, da nicht immer *volluß*, vgl. K fol. 736^r in *fine erit coda sic*). Stollige Strophenform spielte demzufolge wie auch immer mit hinein. – Fehlen erneuter Notierung der Melodie A ist damit vollauf geklärt.

63 Vgl. P. Wagner, *Neumenkunde*, 2. Aufl. Leipzig 1912, S. 376 und ff. (dort zu Minima unter P). Der Artikel im Riemann Musik Lexikon ist mit Stäblein nicht ganz zu vereinbaren, insofern er mehr offen läßt. Ein MGG-Artikel fehlt auch im Supplement.

Mensuralnotation nicht zu deuten“ (S. 320)⁶⁴. Er teilte nicht mit, daß der Wechsel von nach oben gestieltem mit verdoppeltem P (auch nach Gesine Freistadt Dehnung bedeutend) sehr bald nach der ersten Verszäsur aufhört. Die zweite Silbe *und* des zweiten Verses ist anstatt mit doppeltem P mit VP (für einen Ton) notiert, offensichtlich aufgrund (ersten) Spitztones bei Aufwärts-Abwärts-Biegung. Es folgt VVP für *siebenzig*, wobei für P wieder a) und b) relevant sind. Der Versschluß *namen her* zeigt V, nach oben gestieltes P und (für *her*) dehnendes VP, verquickt demnach die Verfahrensweise des Beginns von B mit demjenigen von A. Mit Kippenberg (und Gesine Freistadt S. 123) können wir annehmen, daß Einleitendes auch noch für Folgendes gilt, zumal bei solchem Versschluß hier. Überraschen muß nach *zwen* (gestieltes P) Dehnung des schwachtonigen *und*, wie Betonung bei Kontinuität des Ternären ebenso von Wurzelsilbe *sie(benzig)* auf die nächste Silbe verschoben ist. Es war hier vermutlich durchzuhalten⁶⁵, fällt die letzte Zeichenverdoppelung doch auch wieder auf *her*, das hier nicht nur als Reimsilbe stärkeren Ton hat. Der dritte und letzte Vers von B ist wieder ohne Verdoppelung und Stielung nach oben mit V, einer Binnaria und zwei P (für repetierten Tiefenton) notiert, Intervallfolgen und Silbenfall lassen ternären Vortrag aber ohne Weiteres ebenfalls zu.

Auch wenn die Notierungsweise des Beginnes von B nicht weiter wirksam sein sollte, handelt es sich nicht um Zufall oder gar Willkür. Das Alternieren von Kürze und Länge – Gesine Freistadt weist der Stielung nach oben außerdem die Bedeutung der Beschleunigung bei, wie schon oben (unter 6. im Referat ihrer Feststellungen) erwähnt – wird auch dann begründet sein wie beim ersten Vers. Bei den sieben Silben *wann got hat dir gegeben* mit sieben Tönen zeigt die Notierungsweise, von derjenigen in allem Vorangehenden so nachhaltig abgehoben, für die an sich schon tontragenden Silben *got*, *dir* und (*gege(ben)*)⁶⁶ zusätzliche Beschwerung im Vortrag an. Diese drei Silben aber sind für das Lied von besonderem Gewicht: Maria hat die zweiundsiebzig Namen von Gott selber. Damit hebt der Notator als Autor von Text und Ton auch sein eigenes Tun, denn Autoritäten, deren höchste Gott selber ist, geben im Mittelalter wie bekannt dem Sagen und Singen wie allem Tun erst die volle Legitimität.

Bei *her*, dem Epitheton der Namen, hier mit Bedeutung „herrlich“, „hochangesehen“ (oder auch „heilig“) ist Absicht nicht gleich sicher, aber doch wahrscheinlich, da analoge Beispiele nicht fehlen. Im egm 291 zeigt die Notierung der „gekrönten Weise“ Michel Beheims mit V und P nur dort rhythmische Relevanz, wo im Text vom Reigen (!) der Vögel die Rede ist⁶⁷. Prinzipielles dazu äußerte Hendrik VanderWerf nach Untersuchungen westeuropäischer Liedkunst des hohen Mittelalters⁶⁸. Hier ist auch der Ort, auf Versikel 17 des Marienleichs von Frauenlob in K (fol. 26^f) zurückzukommen. Der erste Vers dieser Notierungsweise hat den Wortlaut *des frauweten sich die massenie da zu himel alle* (Gefolge; bei Martin Luther „Heerscharen“), geht also auf das freudige Frohlocken der Engel im Himmel. Das *mit schalle* im folgenden Vers

64 Vergleichbares in K ist von Gesine Freistadt zusammengestellt (S. 73-77). Vgl. auch oben, Anm. 35.

65 Vom erwähnten sprachwidrigen (*zwen*) *und* (*siebenzig*) sehen wir ab. Zitzmann (oben, Anm. 21) sah darin „Niedergang des Sprachgefühls“ und mangelnde Qualität der Aufzeichnung (S. 19 ff.). Vgl. aber oben.

66 Hier gibt die Notierung Sicherheit, daß die Wurzelsilbe nicht mehr die offene Kürze einer gespaltenen Hebung im mhd. Vers, sondern schon (nhd.) Länge des Vokals hat. Als Datierungshilfe ungeeignet – da Dehnung schon früh, vgl. *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 20. Aufl. Tübingen 1969, § 23.

67 Vgl. die Anm. 48 genannte Studie, dort S. 42.

68 *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in: *Mf* XX, 1967, S. 122-144, dort z. B. S. 133: es kann in einem Liede auch „binäre und ternäre Passagen“ geben, veranlaßt u. a. durch den Text – als unabhängige Bestätigung willkommen.

läßt sich leicht dazustellen⁶⁹, dann Folgendes nicht ebenso leicht, aber doch ohne Zwang, denn Ternäres lag für eine solche Verspartie näher als anderes.

So könnte der Notator in K auch bei *her* ad hoc modifiziert haben, und es ist denkbar, daß auch hier – wie bei den Texten Beheims und Frauenlobs – der Affekt „Freude“ ein Anlaß war. Soviel hier zur Notierungsweise im Strophenteil B. Auch wenn diejenige des Anfangs noch für das Folgende durchgehend gegolten haben sollte, wäre „potenziertes“ Hervorheben des *her* möglich als eine der „Freiheiten“ im Sinne Kippenbergs. Doch mag das besser offen bleiben.

Die beiden ersten Zeilen von B bewegen sich ein wenig unlebendig im Raum der (dorischen) Kleinterz über Finalis. Nun erklingt am Schluß der zweiten, und zwar zu betontem (*namen*) *her* erstmals die Confinalis, was wahrscheinlich kein Zufall ist (siehe oben). Es ist mit bereits erwähnter Bedeutung das den vielen Namen der Gottesmutter insgesamt beigelegte Epitheton. Überdies ist von den Namen, dem Hauptthema des Liedes, in diesem Vers *e r s t m a l s* explicite die Sprache. Sie sind zentrales Thema eines Liedes auch bei Frauenlob (Runge Nr. 26), worauf noch zurückzukommen ist, und bei Michel Beheim (Nr. 304).

Marianische Texte wurden in verschiedener Weise zusätzlich ausgezeichnet, so häufig über den Namen (. . . *gülden*. . .) des Tones oder auch Gedichtes (u. a. *gülden sloss*, K fol. 351 sogar *gülden eimer*), weniger häufig mittels der Vortragsform (Gebrauchsmuster des Frühlingsreien, u. a. Beheim Nr. 283) oder besonders anspruchsvoller Strophenkunst sonst, wie hier beim „unerkannten Ton“. Wenn wir der Rubrik fol. 492 Glauben schenken können, tat der magister und Liedautor ein Übriges: er habe *von der wirdikeit wegen diser namen* weitere Gedichte in diesem Tone nicht geschaffen. Der Ton war damit für ihn nun gleichsam ‚tabu‘, ein *beweren* mit anderem Text (Thema) dem vom Autor geleisteten Preis der Gottesmutter und damit dieser selbst (wie auch der eigenen Leistung!?) nicht mehr zuträglich. Wir fassen den Beweggrund des Schaffens sovieler marianischer Texte und ihrer Vortragsformen hier einmal anders als über das bekannte „Gedankenmuster“ (Lausberg), daß man Maria mit Rühmen nie genügtun (*volloben*, *volrüemen*) könne. Diese neue Weise hat ihren eigenen Reiz gegenüber jenem Bekunden der Unfähigkeit, das gleichwohl – oder besser: gerade deshalb – zu immerwährendem Bemühen führte. Beides, die große Frequenz dort und hier das „nur *einmal* so“ entspringt der gleichen Wurzel, der uns heute meist nur noch über den reflektierenden Intellekt erfaßbaren, sonst kaum noch begreiflichen Marienverehrung des Mittelalters mit seinen unzähligen Marienkirchen. – Wenn das Gedicht in diesem Tone das einzige des Autors blieb, haben wir die sonst selten gegebene Sicherheit dafür, daß Text und Vortragsform in Interaktion entstanden sind. Für die Tragfähigkeit der unten folgenden Überlegungen ist das von besonderem Wert.

III

I

So ist nicht zu bezweifeln, daß zumindestens der Beginn von B, vermutlich B insgesamt mit wesentlichem Text mittels des Vortrags hervorzuheben war. Gesine Freistadt hat Besonderheiten in der Notierungsweise – und das heißt immer auch

⁶⁹ Vgl. dazu in der Anm. 48 genannten Studie Anm. 45 u. ö., ferner in K u. a. im Marienleich des Mönchs von Salzburg . . . *aller freuden schall* (fol. 655^v).

in der Vortragsart – des Mittelteils nicht nur bei diesem Ton (S. 137 ff.), sondern auch bei anderen festgestellt (S. 60), ohne dem weiter nachgehen zu können. Dem Teil B kam damit infolge seiner Kürze in zwiefacher Weise eine Sonderstellung zu⁷⁰, was sich im Mittelalter oft genug als textbedingt herausstellt. Für dieses Lied haben wir nun mehr Klarheit. Hinzuweisen wäre noch darauf, daß B mit Silbenzahlen 7, 8 und 11 ebenso wie die A-Teile dem Gesetz der wachsenden Glieder zu folgen scheint. Sofern im ganzen Ton beabsichtigt, kann das ebenfalls als Indiz für Zunahme des Rationellen (siehe oben) gelten.

Die Frage der Einordnung des Tones in die bekannten Formtypen wurde mehrmals aufgenommen. Stäblein zweifelte nicht an Friedrich Gennrichs „Rundkanzone“, womit Kennzeichnung von B als „Einschiebsel“ nicht ohne weiteres zu vereinbaren ist. Mit einer späteren Arbeit bietet er, ohne den Ton dort zu erwähnen, die Möglichkeit einer anderen Herleitung. Nicht nur mehrere Sequenzen des 9. Jahrhunderts, sondern auch eine Strophenfolge des Petrus Damiani (11. Jahrhundert) im Sequenzbereich sind vom Bau A A* B A*, „... eine der häufigsten überhaupt vorkommenden Formgebungen: 2 Stollen, ein Zu-Gesang (um den die musikalische Funktion des Mittelteils geradezu ins Gegenteil verkehrenden Begriff ‚Abgesang‘ zu vermeiden) und die Wiederholung des Stollens“⁷¹. In letzter Anmerkung läßt Stäblein wissen, daß dieser Strophengrundriß schon seit 1000 bei zahlreichen Hymnen nachzuweisen ist⁷², doch kommt es zu einem Zusammensehen von beidem dort nicht mehr. Gesine Freistadt nahm den vierten Teil als einen „dritten Stollen“ (S. 141 u. ö.), damit zu Gennrich und Stäblein neigend, befand andererseits aber auf „reduzierten Strophenlai“, vermutlich in Anlehnung an Gennrichs Schüler Zitzmann (bei diesem S. 160). Ihre Unsicherheit ist ein Zeichen, daß die gängige Terminologie nicht ausreicht. Ebenso wenig helfen die Angaben des Rubrikators weiter. Was *steig* zu bedeuten hat, ist noch nicht hinreichend geklärt⁷³, und *alz der stoll* trifft bei A³ nur für die Melodie zu (dazu im folgenden).

Stäblein weist mit „Zu-Gesang“ einen Weg, der beim „unerkannten Ton“ weiterführen kann. Der Begriff verdient gegenüber „Einschiebsel“ auch den Vorzug, denn er impliziert mehr als jenes das Prinzip der Reihung, da etwas zu anderem – hier A¹A²A³ – hinzutritt. Die Anhaltspunkte für Reihung sind hinreichend, wie nun in Kürze in größerem Zusammenhang zu verdeutlichen ist.

70 Vgl. die Folgestrophen (II bringt mit B eine Neuwendung der Hilfeheischung). Maßgeblich bleibt aber immer die in Interaktion entstandene Anfangsstrophe.

71 *Von der Sequenz zum Strophenlied. Eine neue Sequenzmelodie „archaischen“ Stiles*, in: *Mf* VII, 1954, S. 257-268, dort S. 260. Mit jenen sechs Strophen hatte Petrus Damiani (11. Jahrhundert) den naheliegenden Schritt der „Verselbständigung des Kursus AABA“ getan. – In der gleichen Formtradition ist gegebenenfalls auch die „Prüfweise“ von Frauenlob und Regenbogen (Runge Nr. 55) zu sehen, mit B als Einzellers und Text von Gewicht *der got ein got, der kung ein kung almechtig*.

72 Ebda. Anm. 21 gegen Gennrichs Herleitung der stolligen Form vom Hymnus. Sollte dann aber Gennrichs „Rundkanzone“ nicht Weiterung der stolligen Form sein, sondern unmittelbarer auf die zahlreichen Hymnen vom Schema AABA zurückgehen? Diese auch in weltlicher Liedkunst nicht seltene Form käme dann aus dem geistlichen Bereich, vergleichbar darin Lai und Leich.

73 Im „langen Ton“ des Kanzlers (fol. 552^r) folgt auf zwei identische Teile ein kurzer *steig*, nach diesem *aber II stollen alz vor*. Grundriß des Tones AABAA, wobei B nicht nur formal, sondern auch im Text Zentrum: Christus. Auch hier ist B mit nach oben gestielten Kauden notiert.

Der Umfang von B ist vergleichsweise merklich gering, da nur etwa ein Drittel von A. Infolgedessen überwiegen die A-Teile mehr als bei Stollen üblich⁷⁴. Andererseits kommt A in Abrundung und Geschlossenheit einer Kleinstrophe nahe, was vor allem durch die auch von Gesine Freistadt bemerkte „starke Schlußwirkung“ (S. 141) der dritten Langzeile verursacht ist⁷⁵. Auch die Melodiebildung trägt dazu bei, wie gezeigt: der ersten, z. T. bogenähnlichen, aber unvollkommenen folgt gestufte Fallzeile, danach Bogenzeile mit Appendix Quintbogen.

Damit wäre der Freidank-Cento Oswalds von Wolkenstein (Koller Nr. 74) zu vergleichen, entstanden mit terminus a quo 1438, ad quem 1445. In diesem Tone ebenfalls größeren Umfangs sind zwei sogenannte Tirolstrophen, an sich schon schlußkräftig gerundet, durch den „Zugesang“ einer kürzeren Repetitia zur Großstrophe gefügt⁷⁶. Das ist ebenfalls Reihung einer größeren Zahl von Kleinstrophen mit einer Unterbrechung, diese aber am Schluß der Großstrophe. Indessen führt der Zugesang in Schlußstellung mehr als bei AABA zum Eindruck einer solchen, mag die Reihung von Kleinstrophen auch evident bleiben. Die Spannung von Reihung und Rundung ist etwas geringer als beim „*unerkannten Ton*“ mit seinen drei A-Teilen. Beide Töne stehen aber gegenüber unzähligen anderen näher beieinander, und noch ein dritter läßt sich dazustellen. Michel Beheims chronikalische „*Angstweise*“⁷⁷ ist vergleichbar, insofern bei insgesamt drei Langzeilen von der dritten, abweichenden schlußkräftig überhöht und zur Strophe gerundet. Das Prinzip der Reihung ist hier a priori beteiligt, kann Beheim doch als Schlußglied mittelalterlicher Epenrezitation mit ihren sehr zahlreichen Reimpaaren gelten, die Ewald Jammers zufolge als Bogenzeilen mit Verhalten auf Bogenhöhe (oder deren Umspielen) zu singen waren⁷⁸. Der Ton ist zwar kürzer, doch lassen sich die Proportionen der drei Töne ebenso zusammensehen wie anderes:

Es verbindet sie der Verzicht auf die vorherrschenden kleineren, stolligen Formen, – vielleicht Folge der Absicht, bestimmten Textarten, denen von Hause aus Reihung immanent ist (Erfahrungssprüche beim Wolkensteiner, Chronikalisches bei Beheim, Aufzählung der 72 Namen beim magister von K) die adäquate Vortragsform zu geben. Es verbindet sie auch eine gewisse Spannung zwischen den Prinzipien von Reihung und strophischer Abrundung, die bei Beheim mehr als bei den beiden anderen an Zwitteriges grenzt. Das Unterbrechen der Reihung gleicher Teile mittels Zugesang dient bei allen offensichtlich dazu, Leitgedanken oder Ähnlichem durch Heraushebung zur Wirkung beim Hörer zu verhelfen, Zuwachs im Sinne einer Pointierung oder auch zum Zwecke des Freilegens von begründenden Motiven. Zwei dieser drei doch recht verschiedenartigen Liedautoren (Adliger aus Südtirol, *gernder meister* bei Fürsten und Herren, Senior in einer städtischen Singergemeinschaft) greifen dabei auf Vorgegebenes zurück, auf die Tirolstrophe und das Reimpaar in bogenförmiger Melodie, die auch im größeren, eigenwertigen Zusammenhang nicht unkenntlich geworden sind. (Ein solches Sichbedienen ist auch bei den A-Teilen des „*unerkannten Tones*“ nicht auszuschließen.) Vergleichbares vor 1400 ist mir nicht bekannt geworden. „*Korrespondenz . . . mit dem Inhalt des Textes*“ vermochte Stäblein bei den erwähnten AABA-Formen im 11. Jahrhundert nicht zu erkennen (S. 268). Ist sie Kriterium der Spätzeit?

Der Freidank-Cento des Südtirolers ist mit 1438-1445, Beheims „*Angstweise*“ mit 1462 (Belagerung der Wiener Burg) verhältnismäßig genau zu datieren. Solange Vergleichbares aus früherer Zeit nicht zu belegen, können die Gemeinsamkeiten mit Vorbehalt auch zu annähernder Datierung des „*unerkannten Tones*“ herangezogen werden: entstanden in den mittleren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts⁷⁹. Auch auf diese Weise wäre Runges Frühdatierung anzufechten,

74 Die von Stäblein (Anm. 23), S. 318 f. genannten Beispiele des 14. und 15. Jahrhunderts sind durchweg kürzer und ohne vergleichbares Übergewicht der stolligen Teile.

75 Stäblein zufolge langsamer zu singen, was sich damit durchaus vereinbaren läßt.

76 Vgl. oben, Anm. 59. Ergänzendes AfMw XXVI, 1969, S. 125-139 – „*Übergeordnete Großstrophe*“ nennt Stäblein auch jene Abfolge AABA (oben, Anm. 71, dort S. 267).

77 Dazu jetzt Verf., Michel Beheims „*Buch von den Wienern*“. *Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes*, in: Anzeiger der Österr. Akademie der Wissenschaften 109 (1972), Wien 1973 (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 23).

78 *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*, Tübingen 1963, S. 75 f.

79 K. Stackmann datiert abschließende Arbeit an K auf frühestens 1470, „*wenn man sich auf Briquet verlassen kann*“ (S. LXXXVI).

was seine Folgen für die zentrale Frage einer Hauptvorlage von K haben muß. Der magister scilicet scriptor huius libri kann durchaus Tonautor und Schreiber A von K in einer Person gewesen sein. Berechtigte Zweifel ließen sich nachträglich erheblich mindern, da ein Weg ganz anderer Art zum gleichen Ergebnis führte⁸⁰. Die hier vorgetragenen Kriterien zur Geschichte der Formen, zuvor unabhängig ermittelt, haben an sich damit mehr Wahrscheinlichkeit, wie sie ihrerseits bestätigen, daß scriptor huius libri nicht auf eine Hauptvorlage, sondern auf K zu beziehen ist.

2

Kommen wir zur Struktur des Tones selber, um die Frage nach der Formbestimmung möglichst abschließend zu beantworten und um danach Folgerungen zu ziehen für die ein ganzes Jahrhundert meist unbesehen tradierte These von einer Meistergesangsreform. Es ist zunächst noch einmal zu erinnern an die Gliederung im Großen: Melodie und Gemark der ersten Langzeilenterzine A¹ werden mit neuem Text nach Art eines Gegenstollens wiederholt (A²), der Text von A² demjenigen von A¹ unterlegt (die Melodie nur einmal notiert). Dann folgt ein kürzerer Teil B bei abweichender Vortragsart, mit Text von Gewicht. Er hat andere Melodie, ist darin einem Abgesang(sbeginn) zu vergleichen, hat auch anderes Gemäß und Gebänd. Beim letzten Strophenteil (A³) erübrigte sich die Notierung der Melodie ebenfalls, da diejenige von A¹ nochmals wiederholt wird. Doch ist es kein „dritter Stollen“, denn die Übereinstimmung fehlt im Gemark. Zur Veranschaulichung diene ein graphisches Schema (Text oben bei Abdruck der Melodie):

A ¹	7a 7a 4b	7c 7c 4b	7d 8e 7f
A ²	7g 7g 4h	7i 7i 4h	7d 8e 7f
B	7j 8k 11l		
A ³	8m 8m 4n	7c 7c 4n	7j 8k 7l

Der Sachverhalt im einzelnen: 1) Die terzinenartigen Strophenteile A¹ und A² haben abweichende Reimklänge nur in den ersten beiden Langzeilen, bei der dritten stimmen die Reimklänge überein. 2) Die drei Glieder von B haben zur anderen Melodie auch anderes Gemark. 3) Der Schlußteil A³ wiederholt bei Melodie von A¹ für zwei Langzeilen auch das Gebänd mit neuen Reimwörtern, vergleichbar A². Die Melodie bleibt bis zum Strophenschluß die gleiche, damit zwangsläufig auch das Gemäß (7 8 7). Das Gebänd der dritten Langzeile realisiert aber nicht, wie nach vorangegangenem A² bei gleicher Melodie zu erwarten, die Reimklänge def von A, sondern diejenigen von B.

Der hiermit beschriebene Sachverhalt entstand für Gesangsvortrag vor Hörern, was zu weiteren Feststellungen veranlaßt. Durch die Reimbindung der letzten Terzine von A³ zu B, bei welcher die Abfolge der Reimklänge die gleiche bleibt, ist Übereinstimmung mit A¹ und A² auf Melodie und Gemäß beschränkt, im Gebänd aber aufgehoben. Gerade dort aber war sie bei einem „dritten Stollen“ vom Hörer zu erwarten, hatten A¹ und A² dort doch identische Reimklänge. Die Erwartung der Hörer war vor allem durch Wiederholung der Melodie wie selbstverständlich, doch ging die

⁸⁰ Vgl. in der oben, Anm. 1 nachträglich genannten Studie.

Absicht des Tonauteurs nicht auf ihre Erfüllung aus. So liegt ein „dritter Stollen“ bei A³ mit Sicherheit nicht vor (*alz der stoll* geht nur auf die Melodie). Daß das Gemäß beibehalten ist, ergibt sich wie erwähnt aus der Wiederholung der Melodie; Änderung hätte auch diese betreffen müssen und neues Notieren erfordert. Doch war das hier ohne eigentliche Bedeutung, denn selbst geübte Ohren erfaßten Abweichung im Gemäß weniger leicht als Besonderheiten von Melodie und Gebänd, den weit ohrenfälligeren Komponenten der Vortragsform. Eben bei diesen aber verfuhr der Autor des „unerkannten Tones“ unüblich: Zur Wiederholung der Melodie von A erklangen nicht die zu deren Schlußteil gehörenden Reimklänge def, sondern diejenigen von B, die dort mit *a n d e r e r* Melodie verbunden waren. Mit anderen Worten: das Gebänd steht am Schluß gegen Melodie und Gemäß, und das heißt, die beiden ohrenfälligeren Komponenten dieses Tones stehen am Schluß *g e g e n e i n a n d e r*, dort, wo sich gemeinhin alle Spannungen oder Stauungen kunstvolleren Strophenbaues lösen. Gravierendes kommt hinzu. Ungeachtet der Kürze ist B im Zeitfall, in der Vortragsart exponiert, was die Zuordnung des Gebänds für den Hörer weiter erschweren mußte. (Die ausführlichere Erörterung der Notationsfragen oben erklärt sich nun, denn der Sachverhalt – mit allen seinen Folgerungen unten – war möglichst weitgehend abzusichern.)

Mag der Begriff Verschränkung auch nicht ganz befriedigen, ein solcher Sachverhalt ist evident. Wirkung besonderer Art beim Hörer liegt auf der Hand. Man könnte von einer Verunsicherung sprechen, da Selbstverständliches nicht eintritt⁸¹. Doch ist Terminologie hier so sekundär wie die Möglichkeit, daß der Autor zugleich der ermüdenden Namenreihung entgegenwirken wollte; primär ist seine Absicht, beim hohen Thema kunstvolle Besonderheit⁸² zu bieten (in anderer Weise ist der cgm 715 [mit Melodien] bei Marianischem eine Fundgrube dafür). Die kunstvolle Verschränkung ist mit den bekannten Rubriken nicht zu fassen, Gesine Freistadts „*besonders lange, komplizierte, jedoch klar gegliederte Strophe*“ (S. 142) nur zu einem Teile zutreffend. Allein der den beiden relevanten Disziplinen fernerstehende Hermann Nestler, der indessen auf einen Abgesang von 12 Versen befand, sah Ausschlaggebendes, ohne dem weiter nachzugehen⁸³.

Wenn die Teile des Tones in der Weise verschränkt sind, daß der vierte mittels der Melodiewiederholung mit den beiden ersten, über das Gebänd aber mit dem dritten (anderer Melodie) verklammert ist, liegt ein Sonderfall des Strophenbaues vor, den Hörern damals so schwer faßlich wie heute sperrig gegen Zuordnung zu Bekanntem. Daß stolliger Bau irgendwie einwirkt, steht nicht in Frage, ist aber nicht das Entscheidende. Dieses gab der Autor mit der Verschränkung und mit dem Namen „unerkannter Ton“. Gennrichs Formenlehre hatte 1932 ihre Verdienste, blieb der Viel-

81 Ein unter Umständen methodisch hilfreicher Gesichtspunkt, wie Verf. bei der lange Zeit problematisch gebliebenen Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 31 „*Mit ganzem willen wünsch ich dir*“ zeigen konnte (DVjs XLIII, 1969, S. 598 f.).

82 Sie konnte mit Rücksicht auf weniger sachverständige Hörer auch gemindert werden, vgl. Michel Beheim mit zwei Versionen seiner „*langen Weise*“ (Nr. 425 ff. und 438 ff.).

83 Vgl. oben, Anm. 9. Verschränkung sah er nicht, wohl aber die Sperrung der Bundreime von B und letzter Terzine von A³: „*zu weit voneinander entfernt, um auch diesen Teilen des Gesätzes etwas Flüssiges zu geben*“ (S. 309).

falt der Erscheinungen aber manches schuldig, da er deduktiv ausging von bestimmten, eindeutig nachweisbaren Formen wie vor allem Lai und Hymnus und alles in diese Rubriken einzupassen versuchte. Gelegentlich ging das nicht ohne Zwang ab wie bei seinen Ableitungen vom Lai. Im hier Vorangehenden zeigte es sich auch bei der Frage der „Rundkanzonen“ Gennrichs, die vermutlich nicht Derivat der üblichen stolligen Formen, deren Erweiterung, sondern im Schema AABA zahlreicher Hymnen des 11. Jahrhunderts vorgebildet ist⁸⁵.

Auch der Kritische wird nicht mehr zweifeln, daß die intrikate Verschränkung Ursache des Tonnamens war. Wie bedeutsam Sachverhalt und Name sind, läßt sich auch in anderer Weise zeigen. Es lag recht nahe, wegen einer Analogie der Tonnamen die Struktur von Frauenlobs „*verhohlenem Ton*“ zu prüfen, der mit Textbeginn *Der kungin ich ob allen kunginnen dienen wil* ebenfalls in K überliefert ist (fol. 155^T; Runge Nr. 26). Dort zeigt sich ein ähnlicher Grad von kunstvoller Verschränkung, mit Wahrscheinlichkeit die Erklärung dafür, daß Hans Sachs zunächst Frauenlob als Autor des „*unerkannten Tones*“ angab (siehe oben im ersten Abschnitt)⁸⁴. Bei zwei verschieden langen Doppelversikeln A und B, einem ihnen folgenden Reimpaar und Schlußteil Waisenterzine entsprechen diese beiden (nur) in der Melodiebildung weitgehend den Doppelversikeln. Oder anders: von zehn Reimgliedern haben zweites bis fünftes und sechstes bis neuntes etwa gleiche Melodie, die beiden Außenglieder stimmen als Fallzeilen überein, so daß die Gesamtanlage spiegelbildlich gebaut ist – damals nicht selten. Vor allem aber trat die als üblich erwartete Analogie von Melodie und Gemerk auch hier nicht ein, und bei Prüfung des Textes ergab sich Übereinstimmung mit dem Thema des magister von K: Hauptthema sind auch hier die zweiundsiebzig Namen der Gottesmutter. Die Interpretation des „*unerkannten Tones*“ erfährt auf diese Weise eine Bestätigung. So wird es kein Zufall sein, daß Strophen auf fol. 152^V der Heidelberger Texthandschrift cpg 109 (von Simprecht Kröll in Augsburg, um 1517)⁸⁵ mit Überschrift *von unser lieben frawen ain lob gesang wie man sie gar hoch loben soll* im gleichen Ton abgefaßt sind: *und ist im unerkannten Thon*. Ob auch hier die 72 Namen Thema sind, wäre nachzuprüfen. In jedem Falle wurde für einen marianischen Text, und zwar wieder für einen Marienpreis, der „*unerkannte Ton*“ gewählt.

Nach alledem sind einige Feststellungen grundsätzlicher Art möglich. Einmal, daß das Moment der im Vortrag konstitutiven Sukzessive, ohne welches der Verschränkung volle Relevanz ihrer Wirklichkeit fehlt, bei Apperzeption von Formkunst ver-

84 Ein Irrtum war umso eher möglich, als es auch von Fritz Zorn (Nürnberg, 15. Jahrhundert) einen „*verhohlenem Ton*“ gab, vermutlich die Ursache, daß Hans Sachs im gleichen Mqg 414 als dessen Autor ebenfalls Frauenlob nannte (fol. 141^V). Vermutlich hatte er denjenigen Frauenlobs als ersten kennengelernt und die offenbar nicht gerade häufige Verschränkung (auch bei Runge Nr. 24, 55, 102, 105 und 109 nicht einen Strophenteil wie B, sondern nur Verse betreffend) ließ ihn assoziieren. Daß es von Fritz Zorn auch einen „*Vnbenanden*“ Ton gab (vgl. Stackmann, S. CXXVI), macht die Sache nicht leichter. Alle Töne vergleichbarer Namen verdienen nun, geprüft zu werden, weniger der „*verborgene Ton*“ von Hans Folz, da ohne Melodie überliefert, als dessen „*Schranckweise*“ (Verschränkung?). Vom Liedautor Belz in der Iglauer Singeschule gibt es einen „*verschrenckten Ton*“, vgl. unten, Anm. 89, dort S. 257.

85 Freundlicher Hinweis von Herrn Günther Mayer, Aßling über München.

gleichbarer Art eine weit größere Rolle gespielt hat, als man sich bisher gemeinhin vorstellte. Zum anderen ist zu folgern, daß die Verschränkung als anspruchsvolle Strophentechnik mit ihrer Bindung an einen bestimmten marianischen Texttyp unter dem gleichen Aspekt zu sehen ist wie nachweislich die Vortragsformen des Frühlingsreien, des „*parat*“ und andere, das heißt als Gebrauchsmuster, als „Werkstattschema“ (Hugo Kuhn) der mittelalterlichen Liedautoren: bestimmte Texttypen und Vortragsformen waren offensichtlich von Affinität füreinander⁸⁶. Neues Licht auf die lange Zeit nur zu Teilen erfaßte Wirklichkeit mittelalterlichen Liedschaffens und -vortragens wirft nun auch der „*unerkannte Ton*“, womit sich die Stringenz jenes Ansatzes weiter erhöht. Liedkunst damals ist ein aparteres Instrument der Kommunikation, als die Germanisten der Textüberlieferung entnehmen können, denn sie ist für Hörer und nicht für Leser geschaffen. Das ist seit langem bekannt, doch äußerte man niemals Vorbehalte. Andererseits geschieht es noch heute, daß bei „Ton“ kurzerhand der Germanist für zuständig erklärt wird, obwohl ein Ton ohne Melodie undenkbar, nämlich nicht mehr als das Gemerk ist, so wichtig es auch sein mochte. – Daß genauere Prüfung des hier behandelten Tones in der Forschung auch sonst weiterführen kann, wird sich bei nun Abschließendem zeigen.

IV

Wenn Gesine Freistadt bei ihrer Kennzeichnung des Tones als „unüblich“ und kompliziert bemerkt, er könne „*nach Goedekes Ansicht nicht lange vor 1460 entstanden sein und (trüge) damit zur Datierung der Kolmarer Handschrift bei*“ (S. 51), so ist zu erinnern, daß ihre Kennzeichen zur Datierung nichts beitragen. Auch die bisher dazu nicht herangezogene Verschränkung ist ohne weiteres dazu nicht geeignet, wie sich mit Frauenlobs „verhohlenem Ton“ (Jahrzehnte um 1300) herausstellte.

Mit dem Namen Karl Goedekes, eines der namhaftesten Germanisten des 19. Jahrhunderts, und mit seiner eben zitierten Meinung ist seine ebenso geistreiche wie kühne Kombination einiger Tatsachen und Umstände ins Spiel gebracht, die ihn vor

⁸⁶ Vgl. in der oben, Anm. 48 genannten Studie, dort S. 58 f. sowie die dort zitierten Arbeiten Hugo Kuhns. Zu dessen Ansatz jetzt mit konkreten Sachverhalten Verf., *Vorgang als Strukturfaktor in mittelalterlicher Liedkunst*, in DVjs XLVII, 1973, S. 551-571 (Vorgang eine andere Seite von Gebrauchsmuster und primär ϑ ; jenes in Analogie gebildet). – Die Vielfalt der Erscheinungen und Möglichkeiten ist nicht zu übersehen, Systematisierung dort vom Verf. noch nicht geleistet. Der Liedautor kann für affekthaltigen Text als Vortragsform den Frühlingsreien als Ganzes nehmen oder, nicht textbedingt, die anspruchsvolle Verstechnik des *parat* (*barant*), wie die Verschränkung ein „Werkstattschema“ mehr strophentechnischer Art. Meist ist aber der Text ausschlaggebend. Der Autor kann, wie Oswald von Wolkenstein bei Koller Nr. 74, das oben bei der Datierungsfrage herangezogen war (dort Literatur), mit den althergebrachten Langzeilen der Melodie die anhaltende Gültigkeit von hochmittelalterlichen Erfahrungssätzen (Freidanks) „signalisieren“. Oder wie Frauenlob und der magister von K den Marienpreis mit 72 Namen mit kunstvoll verschränkter Vortragsform versehen. – Könnte nicht selbst noch Johann Sebastian Bach dazugeordnet werden, wenn er um 1740 eine althergebrachte Technik ad hoc aufnahm? Vgl. Ch. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden 1968. Dort S. 184: majestas und gravitas der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts sind „*Ausdruckswerte*“. Aber vielleicht ist der Rahmen damit bereits überspannt.

einem Jahrhundert dazu führte, die These von einer Meistergesangsreform in die Welt zu setzen⁸⁷. Diese hat an Lebenskraft wenig verloren, obwohl spätestens 1937 Skepsis aufkommen mußte, als Taylor auf die Obskurität („*cloud of mystery*“) jener Umstände hinwies⁸⁸. So hat etwa das sonst so gediegene *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* den Artikel *Meistergesang* Wolfgang Stämmers, in welchem dieser von einer „*grundstürzenden Änderung*“ sprach, unverändert gelassen. „*Die orthodoxe Bestimmung, daß nur die ‚alten‘ Töne der zwölf Meister gesungen, keine ‚neuen‘ erfunden werden durften, führte entweder zum Betrug: man fand doch einen eigenen Ton, schob ihn aber einem der alten Meister unter – oder zur Verknöcherung und Erstarrung . . . Hans Folz riß das Fenster auf und ließ frische Luft in die verstaubten, stickigen Singschulen . . . Angriff bis zum siegreichen Ende . . .*“⁸⁹.

Folz, so heißt es dort weiter, hätte sich schon in seiner heimatlichen Singschule zu Worms gegen jene Bestimmung aufgelehnt und, da ohne Erfolg, seinen Wohnsitz in Nürnberg genommen, wo er vor allem mit seinen Liedern Nr. 89-94 die Reform dann doch durchsetzte. Daß es im 15. Jahrhundert in Worms eine Singschule gab, ist bis heute unerwiesen. Auch stellten sich die Vorgänge und Verhältnisse in Nürnberg bei der ersten eingehenden Nachprüfung jener fünf Lieder anders dar. Es gab in der Nürnberger Singschule in den Jahrzehnten vor 1500 ohne Zweifel „*Tendenzen, die zu einer ‚Erstarrung‘ führen konnten, ihr . . . auch schon gefährlich nahe kamen. Die Lieder 89-94 richteten sich . . . insbesondere gegen Neider und Kunstlose . . .*“⁹⁰. Solchen Singschulgenossen fiel es natürlich schwerer, einen neuen Ton auszumessen, und so strebten sie eine Regelung an, die es ihnen ersparte. Noch im bekannten Beispiellied von Hans Sachs, in welchem er die Singschule Nürnbergs im Bilde eines Gartens darstellt, klingen die Mißhelligkeiten vernehmlich nach.

Das ist bereits zweites Kapitel der These Goedeke von einer Meistergesangsreform. Das erste, ausschließlich Nestler und seinen „*unerkannten Ton*“ betreffend, ist nun ebenfalls nicht mehr haltbar. Goedeke ließ sich zu seiner Kombination beider Kapitel dadurch verleiten, daß Folz jene fünf polemischen Lieder, ihrer ersten bekannten Überlieferung im Mgq 414 (dort Nachtrag von anderer Hand) zufolge, im „*unbekannten Ton*“ vortrug. Es ist der Ton des magister von K, denn Abweichungen berechtigen nicht dazu, von einem anderen Ton zu sprechen, wie u. a. Siebert⁹¹ gezeigt hat. Bedeutsam und folgenreich war dagegen die Änderung des Tonnamens von „*unerkannt*“ zu „*unbekannt*“.

87 *Zur Geschichte des Meistergesanges*, in: *Germania* XV, 1870, S. 197-201.

88 Vgl. oben, Anm. 25. Dort ein kurzes Kapitel „*Hans Folz and the unerkannter Ton*“.

89 Bd. II, Berlin 1959, S. 294 f. Entsprechend überall, wenn auch gemäßigter in der Diktion. Zwei Beispiele: F. Streinz, *Die Singschule in Iglau . . .* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Hist.-Philol. Reihe Bd. II), München 1958, S. 4: Artikel *Meistergesang*, MGG Bd. VIII: „*. . . Hans Folz, von Worms nach Nürnberg geflohen, der wirkliche Begründer des Meistergesangs, der Komposition neuer Melodien für die Verleihung des Meistertitels forderte*“ (Sp. 1916). Woraufhin Gesine Freistadt von Nestlers Ton sagen konnte: „*. . . gilt als die erste Komposition des Meistergesanges überhaupt*“ (S. 49).

90 Vgl. Verf., *Zur sogenannten, Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Tübingen), LXXXVIII, 1966, S. 110-142, dort S. 140 bei Abschließendem.

91 Vgl. oben, Anm. 21, dort S. 146 f.

Schon in seinem Autograph cgm 6353 (ohne Melodien), von Hanns Fischer mit Vorbehalt auf etwa 1485-1490 datiert, nennt Folz den Ton stets „*unbekannter*“. Wir können nicht ausschließen, daß Folz selber änderte, konnte der Ton als ein Zeugnis dafür, daß man auch in der Gegenwart Beachtliches leistete, dann doch auch vom Namen her seinen eigenen Intentionen dienen. Doch das stehe dahin, – weniger, weil es auch einen „*unbenannten Ton*“ von Fritz Zorn gab (Mgq 414, bisher nicht untersucht), als vielmehr deshalb, weil es auch bei Hans Sachs stets „*unbekannter*“ heißt; er aber distanzierte sich unmißverständlich von den vergangenen Zwistigkeiten. Andererseits ist die Änderung kein Indiz dafür, daß man nach 1500 den Sachverhalt der Verschränkung nicht mehr (an)erkannte, denn in der bereits erwähnten Überlieferung des Tones durch Simprecht Kröll gegen 1517 heißt es noch „*unerkannter*“.

Wie es sich bei Hans Folz auch verhalten haben mag, Goedeke unterstellte kurzschließend und apodiktisch, daß er seine singschulinterne Polemik absichtlich in einem – zu ergänzen wäre: bis dahin – „*unbekannten*“ Tone vortrug, um sie noch wirkungsvoller zu machen. Mögen Wucherungen der These wie „*Folz defended Nestler, and both were forced to leave⁹² the Rhineland*“ auch nicht ernstzunehmen sein, da die fünf Lieder mit Sicherheit nach Herbst 1459 in Nürnberg und nicht mehr im Rheinland entstanden⁹³, so läßt sich Goedeke's Kombination als verführerische Möglichkeit doch durchaus verstehen, und nicht ohne Grund übernahm man sie lange Zeit unbesehen. Doch der authentische Tonnamen und der zu ihm führende Sachverhalt der Verschränkung lassen sie nicht zu, von der Frage der Datierungen noch abgesehen. Die „*story*“ (Taylor), Nestlers Ton „*brought down upon himself a wave of condemnation, Folz defended Nestler and both are forced to leave . . .*“ ist Fehlkonstruktion, mit einem Schuß von Rührseligem ob uneigennütziger Mannhaftigkeit. Der authentische Tonname entstand ohne jeden Doppelsinn⁹⁴ und ist nicht anders zu beurteilen als Frauenlobs „*verhohlener Ton*“, an welchen Goedeke gewiß nicht anknüpfen konnte. Die einzige „*starke*“ und zugleich eminent schwache Stelle bei ihm ist, daß er vom *v e r ä n d e r t e n* Tonnamen ausging. Überdies entbehrt seine Darstellung, daß Nestler sich schon in Speyer wegen seines Tones mit anderen

92 Gewiß hat Nestler seine Vaterstadt einmal verlassen („*von Speyer*“ ist Herkunftsbezeichnung), aber warum gleich das ganze Rheinland, wie es bei Goedeke und anderen heißt?

93 Vgl. H. Fischer, *Hans Folz. Altes und Neues zur Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum XCV, 1966, S. 212-236, dort S. 233 ff. Fischer weist nach, daß Folz bereits im Herbst 1459 in Nürnberg das Bürgerrecht erhielt (Archivalien). Wahrscheinlich war er schon etwas früher dort. Wenn Goedeke Nestlers Ton „*um 1460*“ datierte, scheint seine Rechnung aufzugehen, indessen war die Einbürgerung Folzens vor 1966 der Forschung unbekannt, von Th. Hampe in Nürnberg abgesehen. Auch Fischer, der das Ms. des Verf. (Anm. 90) kannte, rüttelte an der These Goedeke's. Seine Argumentation wäre zur Ergänzung heranzuziehen. – Mit Bürgerrecht 1459 entfällt die Möglichkeit, daß der im Straßburger Bürgerbuch 1460 genannte *Conrad von Wile* mit dem von Folz (Nr. 93, 136) apostrophierten *Coatz von Wille* identisch ist (gegebenenfalls mit Vorbehalt Indiz für den Entstehungsort von Nr. 89-94, in welchen Oberrheinisches wie z. B. *Kilche* „*Kirche*“ noch nachwirkt).

94 Gesine Freistadt (Anm. 22, dort S. 157 f.) versuchte, ohne überzeugen zu können, als „*heimlicher Ton*“ zu interpretieren. Sie sieht Frauenlob als direktes, vom magister bewußt gewähltes Vorbild an, da ohne Kenntnis der mittelalterlichen Gebrauchsmuster. – Wie andere erklärt sie den authentischen Tonnamen damit, daß der magister ihn zwischen Tönen eines der alten Meister in K verstecken mußte, da er vermeintlich gegen jenes Verbot verstieß.

auseinanderzusetzen hatte, jeder Grundlage. Eine Singschule ist in Speyer so wenig nachzuweisen⁹⁵ wie eine solche in Worms. Beide existierten nur als Folgerung aus der Darstellung Goedeke's.

Zur Erklärung für die Tatsache, daß sie viele Jahrzehnte unbekümmert tradiert wurde, folge ein Weiteres. Die Verse 126 ff. im Liede Nr. 89 bei Folz können tatsächlich den Eindruck erwecken, Nestler hätte es in seiner Heimatstadt am Rhein mit Verhältnissen wie Folz in Nürnberg zu tun gehabt. Sie lauten⁹⁶:

Darumb o her (höre)
Wie etlich meistersinger
Zu voraus unden an dem reim⁹⁷ (Rhein)
Haben ein solchen orden:
130 Al ten (alle Töne) werden verachte
Es sey dan das gemachte
Die zwelff (alten Meister) in (sic) han

Damit kann Folz eher noch gemeint haben, die mißgünstigen Nichtskönner suchten nicht nur in Nürnberg, sondern wie überall so auch am Rhein – etwa in Mainz – ihre Unfähigkeit auf diese Weise zu tarnen. Das, was Wolfgang Stämmeler in diesem Zusammenhang „*Betrug*“ nannte (siehe oben), prangerte zum Beispiel auch der *gernde meister* Michel Beheim Mitte des 15. Jahrhunderts an⁹⁸, der einer Singschule niemals angehörte. Er ist, soweit bekannt, auch nie am Rhein gewesen, mochte er nachweislich auch Ungarn und das Nordmeer gesehen haben. Hinzu kommt, daß „unten am Rhein“ recht allgemein, und daß der Flußname nicht immer wörtlich zu nehmen ist⁹⁹.

Aufs Ganze gesehen bleibt bei Berücksichtigung aller Gesichtspunkte festzustellen, daß Goedeke beide Kapitel seiner Meistergesangsreform auf Sand gebaut hat. Auch das erste ist nicht mehr zu halten. Einen sachlich wie zeitlich zentralen Einschnitt in der Geschichte des Meistergesangs von Frauenlob um 1300 bis Adam Puschmann und Benedikt von Watt im späten 16. Jahrhundert, wie er von und seit Goedeke angesetzt wurde, hat es offensichtlich niemals gegeben.

95 Im Stadtarchiv von Speyer fand Verf. vor einem Jahrzehnt keinerlei Anhaltspunkte. Ein einziger bisher, ein Meisterlied aus Straßburg vom Ende des 16. Jahrhunderts (L. Uhland, *Schriften*, Bd. II, 1866, S. 195 f.), scheint untauglich. Speyer ist dort unter Städten genannt, in welchen *dichter* lebten, dort aber auch Leipzig, Wien, Danzig und Basel, nicht jedoch Nürnberg und Augsburg. Davon abgesehen entstanden die nachweisbaren Singschulen am Oberrhein erst später, so Straßburg 1494, Freiburg 1513, Kolmar 1446.

96 Zitiert mit Zusammenschreibung nach *Die Meisterlieder des Hans Folz*, hrsg. von A. L. Mayer (Deutsche Texte des Mittelalters Bd. XII), Berlin 1908, unveränderter Nachdruck Dublin und Zürich 1970.

97 Offensichtlich verschrieben, der einzige Bundreim (Vers 137) ist *ges <e> in*.

98 Näheres vgl. oben, Anm. 90, dort S. 133.

99 Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, sub voce Rhein. Dort unter 4).