

Ein meisterliches Streitgedicht

Zum poetologischen Horizont der Lieder Nr. 89-94 des Hans Folz

In der Verwendung von Tönen mittelhochdeutscher Sangspruchdichter findet die Traditionsbindung der Meisterlieddichter des 15. Jahrhunderts ihren unmittelbaren Ausdruck. Wie eng diese Bindung sein konnte, läßt sich ermessen, wenn man bedenkt, daß sogar neu erfundene Töne einem älteren und bekannteren Dichter untergeschoben wurden, dem sie gar nicht gehören.¹ Ob es erlaubt ist, zu neuen Texten auch neue Töne zu erfinden, oder ob neue Lieder nur in alten Tönen, allem voran nur in den Tönen der alten Meister, gedichtet werden dürfen – in dieser Frage des Tönegebrauchs² stehen mithin Qualität und Reichweite der Traditionsbindung meisterlicher Lieddichtung zur Diskussion. Die Meisterlieder Nr. 89-94 des Nürnberger Dichters Hans Folz³ stellen diese meisterliche Kardinalfrage in ihr Zentrum, scheinen sie aber ganz und gar »unmeisterlich« zu entscheiden. Denn in dem umfangreichen Liedzyklus wird keineswegs der Tradition der alten Meister und den überkommenen Tönen das Wort geredet. Ausdrücklich erhält vielmehr die Gegenwart ihr eigenes Recht auf ihre eigenen Töne.

Nicht zuletzt aus dieser auf den ersten Blick modern anmutenden Parteinahme für den künstlerischen Freiraum des Erfinders neuer Töne ist die reformatorische Stoßrichtung zu erklären, die in der These von der Meistergesangsreform den »Reformliedern« Nr. 89-94 angedichtet worden ist⁴: Folz habe, nachdem er seine Heimat wegen seiner Liberalität in der Traditionsfrage verlassen mußte, mit diesen Liedern gegen ein im Nürnberger Meistergesang bestehendes Gesetz aufgebeht, das nur noch das Dichten in Tönen alter Meister erlaubte. Die biographischen Verzierungen der These haben sich ebensowenig halten lassen wie jenes alte Nürnberger »Gesetz«⁵,

¹ Zum Phänomen der schöpferischen Rezeption HORST BRUNNER: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (MTU 54).

² Vgl. GISELA KORNRUMPF und BURGHART WACHINGER: »Alment«. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von CHRISTOPH CORMEAU. Stuttgart 1979, S. 356-411.

³ Die Meisterlieder des Hans Folz aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566. Mit Ergänzungen aus anderen Quellen. Hrsg. von AUGUST L. MAYER. Berlin 1908 (DTM 12). Nachdruck Dublin – Zürich 1970.

⁴ Ihren Anfang findet die These bei KARL GOEDEKE: Zur Geschichte des Meistergesanges. Germania 15 (1870), S. 197-202, hier S. 200. Den weiteren Gang der Verfestigungen zeichnet nach HANNS FISCHER: Hans Folz. Altes und Neues zur Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. ZfdA 95 (1966), S. 212-236, hier S. 232f.

⁵ CHRISTOPH PETZSCH: Zur sogenannten, Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform. PBB (Tüb.) 88 (1967), S. 110-142; zu älteren Zweifeln an der Echtheit der Lieder ebd. S. 113-124, zum biographischen Hintergrund bereits FISCHER (s. Anm. 4), S. 231-236.

das »reformiert« worden sei. PETZSCH hat dagegen zeigen können, daß der ganze Zyklus lediglich »unabgeklärte Verhältnisse einer Singschule wider[spiegelt], deren Angehörige im Punkte der Beschränkung auf die Töne der Alten zerstritten und uneins waren.«⁶

Mit diesen die Sachfragen klärenden Korrekturen am reformatorischen Impetus des Liedzyklus wird der Blick frei für die poetologische Dimension der entsprechenden Lieder, für die Frage, wie in ihnen von der *kunst* der *meister* gesprochen wird. Der folgende Beitrag begreift daher bereits die Eigenart des Zyklus, überhaupt in 28 Strophen⁷ detailliert Fragen dichterischer Praxis ins Zentrum zu rücken, als ein bedenkenswertes Moment des Textes. Der Zyklus weist darin auf eine allgemeine Tendenz meisterlicher Lieddichtung des 15. Jahrhunderts, die eigene Kunstübung mehr und mehr zum Gegenstand werden zu lassen.⁸ Eine umfassendere Skizze des Ausbaus der poetologischen Dimension im Meisterlied würde die Stelle der Lieder Nr. 89-94 in diesem Prozeß genauer bestimmen lassen, als es im folgenden möglich ist. Da der meisterliche Kunstbetrieb bei Folz im Vergleich zu anderen Liedern aber zweifellos ungewöhnlich präzise zum Gegenstand des Zyklus wird⁹, sollten zumindest Grenzen eines poetologischen Horizonts an ihm erkennbar werden.

⁶ PETZSCH (s. Anm. 5), S. 140.

⁷ Die Einheit des Zyklus wird von der Forschung, die sich hier auf den Überlieferungsbefund stützen kann, übereinstimmend angenommen. Die Lieder sind geschlossener Nachtrag im Berliner Hans Sachs-Autographen mgq 414, Bl. 469^r-477^r. SCHANZE hebt zudem die Autorsignatur im Schlußlied hervor, die den Zusammenhalt unterstreicht: FRIEDER SCHANZE: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. München 1983/84 (MTU 82/83), Bd. 1, S. 324. Zwar geht das letzte Lied Nr. 94 in der Überlieferung auch eigene Wege, doch ist dies aus dem Namenskatalog zu erklären, der ihm offenbar eine besondere Aufmerksamkeit sicherte. Die Textzeugen des Kataloglieds sind bei BRUNNER zusammengestellt; dort zudem ein synoptischer Abdruck der zwei Hauptfassungen des mgq 414 und des mgq 410: HORST BRUNNER: Dichter ohne Werk. Zu einer überlieferungsbedingten Grenze mittelalterlicher Literaturgeschichte (Mit einem Textanhang: Die Dichterkataloge des Konrad Nachtigall, des Valentin Voigt und des Hans Folz). In: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Kurt Ruh zum 75. Geburtstag. Hrsg. von KONRAD KUNZE, JOHANNES G. MAYER, BERNHARD SCHNELL. Tübingen 1989 (TTG 31), S. 1-31.

⁸ Darauf weisen auch KORNRUMPF und WACHINGER (s. Anm. 2), S. 376 hin.

⁹ Vor dem Hintergrund der Streitgedichte formuliert dies BURGHART WACHINGER: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973 (MTU 42), S. 317. Eine umfassende Zusammenstellung der hier besonders wichtigen Fürwurf- und Straflieder fehlt, doch sind zahlreiche einschlägige Texte mit Hilfe der Kataloge bei SCHANZE (s. Anm. 3), Bd. 2, jetzt schnell zu ermitteln. Ich verweise daher nur auf die in der Kolmarer Liederhandschrift als *fürwurf* und als *straflied* rubrizierten Lieder, an denen sich ein erster Eindruck des Typenspektrums gewinnen läßt. Bei aller Disparatheit der Lieder liefert die Handschrift in zeitlicher Nähe zu Hans Folz zumindest eine erstmals in nennenswerter Dichte greifbare zeitgenössische Bezeichnungskonvention für diese zwei Liedtypen. In Klammern ist zusätzlich jeweils die Nummer in der Ausgabe von BARTSCH angegeben (Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Hrsg. von KARL BARTSCH. Stuttgart 1862 [BLV 68]). *fürwurf*: im Roten Ton des Zwinger k 31; in Tönen Frauenlobs k 64 (Nr. 18), k 75 (Nr. 18), k 101 (Nr. 27), k 113 (Nr. 31), k 131, k 132 (Nr. 33), k 135, k 201 (Nr. 47), k 241; in Regenbogens Briefweise k 276 (Nr. 62), k 307 (Nr. 76); im Langen Ton des Marners k 510; in Tönen Konrads von Würzburg k 541, k 549 (Nr. 109), k 573 (Nr. 119); im Grünen Ton Heinrichs von Mügeln k 699 (Str. 1 S. 64), k 700; in Tönen des Ehrenbote k 795 (Nr. 151), k 800, k 801 (Nr. 153), k 804. *straflied*: in Tönen Frauenlobs k 60 (Nr. 14), k 128 (Nr. 32), k 160 (Nr. 41), k 179 (Str. 1 S. 20); in Tönen Regenbogens k 276

Die Annäherung an diese Grenzen wird im folgenden in der Frage nach der Argumentationsstrategie versucht, die dem Zyklus zugrundeliegt. Der Aufbau der Argumentation wird zunächst über die Strophen und Lieder der ersten Hälfte des Zyklus (Nr. 89-91) verfolgt. Dabei soll die Grundlegung im ethisch-moralischen Wertebereich herausgearbeitet werden. In der Verlängerung der vorangegangenen Beobachtungen zur Argumentationsstruktur in die Lieder Nr. 92-94 hinein, in denen der Sachbereich *kunst* ausführlicher als in der ersten Zyklushälfte zur Sprache kommt, soll dann die Einbindung dieses Sachbereichs in die zuvor formulierte Argumentationslinie herausgestellt werden.

I

Im Nürnberger Streit um das Erfinden von Tönen konzentriert sich die Position der Tontraditionalisten in dem Versuch, die Anzahl der Meister und ihrer Töne auf ein überschaubares Maß festzulegen. Im Eingangsglied Nr. 89 wird als Instrument dieser Festlegung die Zwölfzahl herausgestellt:

*Al ten werden verachte,
Es sey dan das gemachte
Die zwelff in han.* (89,130-132)

Die Frage, ob und wie die mittelhochdeutschen Zwölf-Meister-Kataloge¹⁰ von den Traditionalisten für ihre Zwecke dienstbar gemacht wurden, kann hier zurückgestellt werden. Denn im Versuch, einen solchen Zwölferkatalog mit überindividueller Verbindlichkeit auszustatten, entsteht qualitativ Neues: der Katalog wird zum Kanon. Mit der Freisetzung eines solchen Kanons, der von nun an zur Diskussion gestellt werden kann, ist ein durchaus produktives Moment der Normierungstendenzen bezeichnet. Es wird jedoch von der Absicht überdeckt, den Freiraum des Tonerfinders präskriptiv einzuschränken.¹¹ Im Aufgesang der Mittelstrophe des zweiten Liedes werden dieser kontra-produktive Effekt des Zwölf-Meister-Dogmas und sein Ursprung in der Beschränkung ausdrücklich in eine Verbindung gebracht:

*Wer ist der sy al kente
Die maister alt
Und auch ir don mir zeigt?*

(Nr. 66), k 278 (Nr. 67), k 437 (Nr. 95); im Hofton Konrads von Würzburg k 574 (Nr. 120); in Stollens Almet k 780 (Nr. 143); im Ton Meffrids k 854.

¹⁰ Vgl. NIKOLAUS HENKEL: Die Zwölf alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs. PBB 109 (1987), S. 375-389.

¹¹ »Auf die an diese Musterwerke sich anschließende Produktion wirkt die Kanonisierung normativ, und sie wirkt damit zugleich im Sinne einer Zensur, die sich jedoch, solange der Kanon nicht oder nur schwach institutionalisiert ist, nur bedingt durchsetzen kann, d. h., ihr Wirkungsgrad ist abhängig von der normativen Kraft der Kultur, die sich in der betreffenden Dichtung darstellt und vermittelt.« WALTER HAUG: Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte. Am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons. In: ALEIDA und JAN ASSMANN (Hrsg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München 1987, S. 259-270, hier S. 260.

*Der selb auch bald geschweiget,
So in aingfalt;
Doch keiner solch red dreibet,
Dan die ein weng reimen verstan,
Kunen kein don auß messen. (90,62-69)*

Im Argumentationsgang des Zyklus kommt dieser Ableitung normativer Tendenzen aus künstlerischer Inkompetenz zentrale Bedeutung zu. Denn mit dieser Begründung des Kanons ist zugleich erstmals sein Grund, genauer: das Interesse der Gegenpartei an einer Verbreitung entsprechender Vorschriften, ausdrücklich benannt. Mit der Autorität der alten Meister, so ließe sich der Vorwurf daher paraphrasieren, sollen lediglich die Unzulänglichkeiten des eigenen dichterischen Vermögens kaschiert werden.

Der Vorwurf kann allein seiner Schärfe wegen nicht übersehen werden¹²; seine Reichweite läßt sich aber erst ermessen, sobald man das Eingangsglied des Zyklus einbezieht. Bereits die ersten vier Strophen des Zyklus arbeiten dem in 90,67-69 direkt ausgesprochenen Angriff auf Inkompatibilitäten von Anspruch und dichterischer Kompetenz gezielt vor. Dazu knüpfen sie zunächst an den in der zeitgenössischen Lieddichtung verbreiteten Liedtyp »Verspottung unfähiger Sänger« an.

Im Eingangsglied erscheint das »Ich« in der Erfahrung verbürgenden Rolle des weisen, alten Sängers, der oftmals Lieder vernehmen mußte, die nicht *nach art* (89,5) waren und vom »Ich« als *grobheyt* (89,9) bezeichnet werden.¹³ Diese Lieder sind an *vil ubriger worte* (89,10) und an ihren *bös reumen ausserlessen* (89,16) zu erkennen: *Also find ich vil arte / In mainung ganz verkarte* (89,22f.). Dem Verhältnis von *meinung* und *reimen* gilt im weiteren die besondere Aufmerksamkeit. Gereimt werde nämlich, was sich in der *meinung* nicht zueinander füge, wie *faßnachte* und *karfreytag* (89,31-34), begleitet von überflüssigen Hinzufügungen (*schwantz* 89,35-39). Das sei kein *gut deitsch* (89,41). Die Dilettanten bekümmert das offensichtlich nicht, im Gegenteil, sie sind stolz auf ihre Kunst (89,45-54). Aus der eingangs im Detail beschriebenen, mangelnden Verfügungsgewalt über elementare dichterische Gestaltungsmittel wie Reim und Sprache ist es dann weiter zu erklären, daß die Lieder zu lang werden. Der Verfasser hat nur das »Formale«, den *reim*, im Blick, ohne die *meinung* zu beachten, nach der das Lied eigentlich schon lange zu Ende sein müßte (89,55-57). Daran wiederum schließt sich an (und daraus ist es abzuleiten), daß die Sänger zum Ende ihres Liedes nicht mehr wissen, womit sie begonnen haben, so daß sie ihren Einsatz, diesmal freilich ungereimt, nachträglich erklären müssen (89,61-69). Gereimten Texten aber stehe Kürze an: *Dar um heist es gedichte* (89,83). Viele Worte also in schlechten Gedichten, die diesen Namen nicht verdienen, um nichts (89,91-102).

Indem hier noch ganz unspezifisch gegen den Typ des unfähigen, aber überheblichen Sängers (vgl. 89,45-54)¹⁴ polemisiert wird, ohne die Tontraditionalisten im besonderen schon auszugrenzen, wird ein möglichst allumfassendes Einverständnis für die folgende Argumentation aufgebaut. Wer Meisterlieddichter zu sein vorgibt, es aber nicht ist, verdient den Spott all jener, die wahrer *kunst* ein Mindestmaß an Interesse entgegenbringen – und das sind letztlich die, deren Aufmerksamkeit im Augenblick auf diese Lieder gerichtet ist. Am Aufbau dieses Einvernehmens betei-

¹² Nahezu alle einschlägigen Beiträge heben den Vorwurf hervor. Ich nenne hier nur PETZSCH (s. Anm. 5), S. 134 und SCHANZE (s. Anm. 7), Bd. 1, S. 337.

¹³ Vgl. im folgenden auch CHRISTOPH PETZSCH: Studien zum Meistersang des Hans Folz. DVjs 36 (1962), S. 190-247, hier S. 222-223.

¹⁴ Zu diesem Typ und zu seinem Pendant, dem *fürwurff*, kurz WACHINGER (s. Anm. 9), S. 316-319.

ligt sind die pointiert-witzige Gestaltung einiger Textpartien (vgl. 89,31-34; 89,39) wie, in der Rede von *reim* und *meinung*, der ungewöhnlich detaillierte Blick für die praktische Dimension der Kunstübung, in der weitere Anschlußmöglichkeiten an Erfahrungsbereiche eines potentiellen Publikums bereitgestellt werden. Im Lichte der Unterstellung von 90,67-69 muß es jedoch vor allem deutlich werden, daß mit dieser Ausgangsbasis darüber hinaus bereits die Linie der Argumentation auf das Auseinandertreten von dichterischem Anspruch und dichterischem Vermögen festgelegt ist. Im Übergang von der vorletzten zur letzten Strophe des Eröffnungslieds wird die Auseinandersetzung mit diesem Mißstand daher als ein Kernanliegen alles nun Folgenden formuliert:

*Ich hab mir das genomen fort,
Das ich wil kein aus dingen,
Und wer sich dichter nenet
Und kein buchstaben kenet
Und wil doch mer
Von der gotheyt ercleren,
Die nieman mag aus leren.* (89,119-125)

Der Weg führt von hier dann direkt zum Hauptgegenstand des ganzen Zyklus, sein Anschluß erfolgt kausal:

*Dar umb o her
Wie etlich meistersinger
Zu vor aus unden an dem reim
Haben ein solchen orden: [...]* (89,126-129)

In der Verknüpfung der Momente »weitreichender Anspruch« – »begrenzttes Vermögen« – »Kanonbildung« bereits in den Eingangsstrophen stehen nicht nur Gestaltungsmöglichkeiten des Liedeingangs zur Verfügung, die ein Publikum ansprechen mögen; diese Verbindung schlägt darüber hinaus die Brücke zu einem ethisch-moralischen Wertebereich, innerhalb dessen die Frage rechter Kunstausübung allein entschieden wird. Denn daß es ein umfassender Wertehorizont ist, vor dem das Auseinandertreten von (dichterischem) Anspruch und Wirklichkeit (tatsächlich vorhandenem dichterischem Vermögen) verhandelt werden muß, deutet der Kontext des liedeigenen Entwurfs in 89,119-125 bereits an. Wer von der *gotheyt ercleren* will, was doch niemandem an ihr vollends zugänglich ist, der maß sich an, was selbst den besten Dichtern nicht gelingt. Hintergrund dieser Anmaßung ist der in den Meisterliedern verbreitete Agnostizismus in geistlichen Dingen.¹⁵ Der Rückgriff auf das

¹⁵ Belege bei KARL STACKMANN: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3), S. 144-146. Bis in die Tonnamengebung hinein lassen sich die Ausläufer dieser formelhaften Zurückhaltung verfolgen. Die Überlieferung des 15. Jahrhunderts schreibt Grundweisen Frauenlob, Regenbogen und dem Kanzler zu. Die diesen Tönen namengebenden Lieder versuchen vorzugsweise, das Sein Gottes vor der Schöpfung zu ergründen; vgl. für Frauenlob und Regenbogen wiederum aus der dem Folz'schen Liederzyklus nahestehenden Kolmarer Liederhandschrift k 189 und

traditionelle Argument der Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnis in geistlichen Fragen läßt hier, in der Ansage des Liedentwurfs, das Unvergleichliche der maßlosen Selbstüberschätzung dilettierender Sänger bereits faßbar werden. In der Folge bemißt sich daran dann auch die Verbindlichkeit, mit der auf solche Hybris nur reagiert werden kann.

Die Verbindung poetologischer und ethisch-moralischer Argumente wird mit dem Vorwurf der über die Wirklichkeit hinausreichenden Ansprüche hergestellt. Sie läuft über ein Denkmuster, das den poetologischen und den ethisch-moralischen Bereich parallel vorstrukturiert und so beide Bereiche latent zur Deckung bringt. Für den Sachbereich »Kunst« sind dabei zunächst die ausgiebig beschriebenen Folgen mangelnder Verfügungsgewalt über künstlerische Anforderungen zu beachten. Sie bestehen im Kern nämlich einzig darin, daß *reim* und *meinung* auseinanderlaufen, wogegen alle anderen Verfehlungen sich aus dieser grundlegenden Inkongruenz ableiten lassen: *reim* und *meinung* gehen auseinander und lassen schlechte, und also überflüssige Gedichte entstehen; ebenso als unnötige Aufblähung eines gegebenen (Sprach-)Bestandes sind die »Schwänze« anzusehen; und in der Konsequenz dieser fragwürdigen Bereicherungen liegen ja auch die langen Lieder, die niemand mehr zu überschauen vermag. Herzustellen dagegen wäre eine ebenso sinnvolle wie konzise Einheit von *reim* und *meinung*.¹⁶ Ist diese Einheit jedoch nicht gegeben, so entsteht widernatürlicher Unsinn, der nur als Zeichen einer Inkompetenz angesehen werden kann, die Einheit des Ganzen weder im Blick noch im Griff hat. Solcher Dilettantismus weiß sein gestalterisches Ziel dementsprechend mehr auf Details der Kunstübung – den prunkenden Reim – denn auf das Ganze zu verlegen, welches dann überflüssige Aufschwellungen erfährt.

Die ethisch-moralischen Implikationen dieser Fehlleistungen, die im »Reim«-Beispiel *faßnachte : karfreytag*¹⁷ vorerst noch parodistisch gefärbt anklingen, greifen

k 188 bzw. k 448 (weitere Lieder aber mit weltlicher Ausrichtung!), für den Kanzler PHILIPP WACKERNAGEL (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts. Bd. 2. Leipzig 1867, Nr. 432 (aus der um 1440 entstandenen Dresdener Handschrift M13). Folz selbst hat das Thema der Unergründlichkeit Gottes im Eingang eines Meisterlieds im Langen Ton des Marners (Nr. 70) ausdrücklich behandelt. SCHANZE stellt die »entschiedene [...] Absage Folz' an die Spekulation« für das gesamte Meisterliedschaffen heraus: SCHANZE (s. Anm. 7), Bd. 1, S. 346 (ebd. S. 346-347 weitere Beispiele).

¹⁶ Eine autographie Rubrik im Cgm 6353 vor einem Meisterlied im Verborgenen Tons Fritz Zorns (Nr. 2) nennt die Beherrschung des Reims ausdrücklich als Kriterium für dichterische Leistung: *Zu wissen das dises nach folgend gedreyt lid gemacht ist auff einen der mich teglich mit dichten besten wollt um was ich vermocht. Dar um ich ym das lid mit den vil reymen fur hallt, und welcher des gleichen mit so vil reymen auff geistlich, weltlich oder sittlichen mit mir dran wil, der sol bestanden sein, und wellen gleich mit ein ander an heben, und welcher seiß e mach, auch die materig do von man ticht, kurzzer begreiff, die reymen ungezwungener und pesser mach, der zich hin. Frisch auff mir und dir. Haß Folcz von Wurms barwirer zu Nürnberg.* (zit. nach MAYER [s. Anm. 3], S. 17). Zu *meinung* vgl. PETZSCH (s. Anm. 13), S. 222f.

¹⁷ In 91,40 wird der erste Bestandteil dieses Reimpaars in einem Kontext wieder aufgegriffen, der sich auf Anklänge nicht mehr beschränkt:

*Facht erstlich mit history an
Oder mit andern dingen
Oder mit fastnacht spielen!*

entscheidend das erste Mal dort durch, wo das Denkmuster »Auftrennung einer sinnvollen Einheit« auf den *orden* am Rhein appliziert wird. Denn auch hier werden Einheiten – künstlich, durch ein Verbot neu geschaffener Töne – aufgelöst: nämlich die tradierte Einheit von *wort unde wise*, die Einheit von Textdichter und Tonerfinder. Sie wird im Lied ausdrücklich angesprochen – *Weis, wort, fers, seint gebunden* (90,106) – und immer wieder formelhaft wiederholt (89,142; 90,42; 90,87; 90,90; 90,127; 91,93; 91,119; 92,51f.; 92,55f.; 93,13f.). Und auch hier, so steht jetzt vor dem Hintergrund dieses Denkmusters zu erwarten, wird nur Unsinn entstehen, dem, weil aus maßloser Selbstüberschätzung geboren und Heilswahrheiten tangierend, rigoros entgegenzutreten ist. Nachdem die Traditionalisten in diesem Rahmen als Kontrahenten ausgemacht sind, wendet die Schlußstrophe des Eingangslieds sich in der Besitzfrage den ersten, noch ganz praktisch gesehenen Phänomenen solcher moralischen Verfehlung zu. Ich gebe die darauf aufbauenden Stationen der Argumentation nur noch in Stichworten:

– Besitzfragen: unklarer Tönebestand – Eigentum – Diebstahl

Nachdem der *orden* als Gegner ausgemacht ist (89,126-132), wird die Unfähigkeit seiner Anhänger herausgestellt, überhaupt einen verbindlichen Tönebestand zu benennen (89,133-138) – ein Argument, das auf die Evidenz einer Vielzahl vorhandener Töne rekurrieren kann und darin die Inkompetenz der Traditionalisten in ihrem Zugriff auf einen traditionellen Bestand an Tönen zu Tage fördert. Es bereitet darüber hinaus die Eigentumsfrage vor, die den ausladenden Abgesang eröffnet. Denn: es ist nicht nur eine Schande, daß man jemandem zuspricht, was ihm nie gehörte (und die Tontraditionalisten wissen ja nicht einmal um den Besitzstand der Tradition), sondern auch, daß es auf diese Weise anderen weggenommen wird. Die Sänger des *orden* eignen sich also fremden Besitz an, der wiederum dem Tonerfinder gestohlen wurde:

*O we der grossen schante,
 Das man eim gipt das sein nie wart,
 Und nimpt es eim der es hat fur er arnet,
 Bis er wyß wort vol brachte!* (89,139-142)

– Besitz und falsche Reputation: der Widerspruch von Sein und Schein

Mit der Trennung von *wort* und *wise* geraten Sein und Schein in einen Widerspruch. Der Abgesang des ersten Lieds setzt an diesem Problem an und provoziert mit der Frage, wem das Ansehen denn gebühre, wenn das »Ich« ein ausgezeichnetes Lied in einem Gemess der Zwölf verfaßte (89,143-148). Die erbrachte Leistung muß mit der Reputation als Dichter übereinstimmen. Sie darf nicht von ihr getrennt werden.

*Remd nit in himel zillen
 Zum ersten mall
 Luctifer wolt hoch drane,
 Fiel in der helle bane
 In ewig qual.* (91,38-45)

– Verwirrung, Neid und Haß als Ausdruck einer verweltlichten Meisterkunst

Der Aufgesang des zweiten Liedes geht das Problem der *ere*, der dichterischen Reputation, von der Gegenseite an. Denn da die Grundlagen der Leistungsbemessung mit dem Irrtum, die eigene Kunst allein auf die Vorleistung der alten Meister gründen zu wollen, aus den Fugen geraten, kann ein künstlerischer Anspruch, der seiner Grundlage entbehrt, nur zu Verwirrung, zu Neid und Haß führen:

*Es dut on weissenheite
Mit anhangung neides und has
Ist fast der singer reye,
Den sie gemeinlich springen. (90,7-10)*

Neid und Haß sind Ausdruck einer Verweltlichung der Meisterkunst, die sich selbst ins Zentrum stellt und absolut setzt. Der Schluß der Aufgesangs betont das für den einzelnen Sänger:

*Vil irung alle zeite,
Das menger meinert er kum bas
Und mer dan ander dreye. (90,16-18)*

Der Beginn des Abgesangs weitet diesen Vorwurf, der in 90,7 bereits anklingt, auf die ganze einschlägige Zunft aus:

*Ir kunst die ist beschlossen,
Das nieman nit daruber dar,
Dan wie sies han gesetzt, mus es beleiben.
Wan sie vor aus bedingen
Das keiner nit sol bringen
Dan in den thon
Die die zwolff hant gemachte. (90,19-25)*

– Verfälschung der Wirklichkeit durch Lüge

Wie die künstliche Eingrenzung (*beschlossen*) die an die Kunstleistung anzulegenden Maßstäbe im Vorfeld bereits herunterschraubt, so wird tatsächliche Leistung ignoriert. Eine solche Selbstüberhebung, welche die Wirklichkeit aus dem Blick verliert, kann nur als Torheit bezeichnet werden:

*Die andern sint verachte,
Wie wol sie schon
Mit kunst sint ubergossen.
Dar bey spurt man ir dorheit zwar,
Die nieman kan aus schreiben. (90,26-30)*

Dieser Sicht auf die tatsächlichen Verhältnisse fehlt jedes rechte Maß. Es liegt in ihrer Konsequenz, was sich ihr nicht fñgt, anzupassen: dazu freilich muß tatsächlich erbrachte Leistung entweder ignoriert (90,31-39) – oder es muß schlicht gelogen werden. Das »Ich« in 90,52 durchschaut diesen Mißstand und deckt ihn gezielt auf:

Wer ietz ein don hie singet
 Den menger nie gehoret hat,
 So fragt er mich wem ich den don du geben.
 Ich sprich: »es ist der dane,
 Der Kantzler sang in schone
 Vor mengem jar,
 Heist sein glutweys mit namen.«
 So sprechens allesamen:
 »Ey, er hat war!
 In al sein don er bringet
 Solch melody!« dar bei verstat:
 Wie ietz die sýnger leben,
 So werden sie al blente. (90,49-61)

Mit dem in der direkten Rede von 90,56-59 »praktisch« vorgeführten Nachweis, daß unter den Tontraditionalisten Verblendung am Werk sei, ist der grundlegende Argumentationsgang des Liedzyklus an sein Ende geführt. Die Argumente münden im Vorwurf dichterischer Inkompetenz in 90,67-69, der nun nicht mehr allein als Polemik unter konkurrierenden »Künstlern« zu verstehen ist. Vielmehr werden an dieser Stelle poetologische und ethisch-moralische Einwände auf einen Punkt gebracht, an dem es sich zeigt, daß ein- und dieselbe Strategie der Kompensation von Inkompetenz im Kleinen, an der Einheit von *reim* und *meinung*, ebenso am Werk ist wie im Großen:

Wer ist der sy al kente
 Die maister alt
 Und auch ir don mir zeigtet?
 Der selb auch bald geschweiget,
 So in aingfalt;
 Doch keiner solch red dreibet,
 Dan die ein weng reimen verstan,
 Kunen kein don auß messen. (90,62-69)

Denn der Zwölferkanon reduziert gezielt den Blick auf eine umfassende Wirklichkeit, die ihr als Vielzahl alter Meister und Vielfalt von Tönen nur in einem Ausschnitt in den Blick gerät. Analog einer einseitigen Konzentration auf den *reim*, in der die *meinung* außer Acht gelassen wird, ist auch der Kanon Ausdruck einer Beschränkung seiner verblendeten Verfechter, welche sich die Wirklichkeit/Tönevielfalt dort, wo sie sich nicht ihren Vorstellungen fügt, dann durch Lüge unterwerfen. Die Frage, wer denn die alten Meister und ihre Töne kannte, funktioniert also als eine rhetorische erst in zweiter Linie, insofern sie auf eine empirisch vorhandene (und tatsächlich vielleicht schwer überschaubare) Tönevielfalt zielt. In erster Linie sollen die Verfechter des Kanons mit dieser Frage überhaupt auf eine vielfältigere Wirklichkeit verpflichtet werden, als sie diese im Blick haben: die Frage ist bereits rhetorisch, weil die Traditionalisten per se keine Antwort wissen werden (vgl. schon 89,133-138). Denn

wüßten sie eine, würden sie schweigen. Die Kanonbildung als solche ist damit so evident widersinnig und paradox wie ein schlecht gedichtetes Lied.

Indem Aussagen über die reduzierte Bandbreite des dichterischen Zugriffs im Denkmuster »Auflösung der Einheit durch Abspaltung von Teilen« auf einen umfassenden Begriff vorfindlicher Wirklichkeit (Tönevielfalt/Tradition) hin geöffnet werden, kann die Kanonfrage im denkbar umfassendsten Wertehorizont erörtert werden. Mit dem Kanon steht eine sinnvoll eingerichtete Schöpfungsordnung zur Diskussion. Erst in diesem weiten Rahmen findet daher auch ein Schweigen seine Berechtigung, das in *ainfalt* (90,66) geübt wird. Hinter dieser »Einfalt« steht letztlich eine *sancta simplicitas*, der nur noch eitles Geschwätz (90,67: *keiner solch red dreibet*) gegenüberstehen kann, in dem sich die zuvor beschriebene Manipulation der Eigentumsverhältnisse, die Widersprüche zwischen Sein und Schein, Verwirrung, Neid, Haß, Verweltlichung der Kunst, Lüge und Verblendung fortsetzen. Die Versuche zur Kanonisierung sind damit als hybrides Unterfangen disqualifiziert, das menschliche Beschränktheit absolut setzt; eine sinnvoll vom Schöpfergott eingerichtete Vielfalt vermag sie nur reduzierend zu tangieren. Wahre Kunst dagegen bleibt auf die Gnade Gottes angewiesen.

Der Allgegenwart (90,77-78; 90,82; 91,142-145) der *genaden Gotes* (90,74) wenden sich daher zweiter Stollen und Abgesang von Lied Nr. 90 und das ganze Lied Nr. 91 zu. *des himels einfluss* (90,110) nämlich begründet die vergangene Tönevielfalt der alten Meister (91,142-150) wie er die Einheit von *weis und wort* (91,93) in der Gegenwart ermöglicht und erfordert. Dagegen anzugehen ist nicht nur widersinnig (Motiv der verkehrten Welt: 90,121-125), sondern auch gefährlich. So wird die Entstellung von Heilswahrheiten durch inkompetente Sänger (90,136-144) vorerst nur verspottet, und jene, die durch ihren Zuspruch den gegenwärtigen Unsinn auch noch unterstützen (91,19-28), werden in das Urteil einbezogen, von *ubermut* (91,29-30) regiert zu sein. Ihre Überheblichkeit hat jedoch auch vor den *gelehrten* (91,31) keinen Bestand, und sie nähert sich zudem bedenklich der *ketzereye* (91,35). Als Typus kann in diesem Kontext schließlich *Luzifer* (91,43) zitiert werden, denn letztlich ist es die Schöpfungsordnung, die hier die Maßstäbe vorgibt:

*Sich tier und fogel ane!
 Got iedem einen dane
 Besunder git.
 Das ist kein newes wunder.
 Ob ie ein singer kem hernoach,
 Dem Got det offenbare
 Ein don in schoner weisse
 Gezirt in meisterlicher art,
 War umb wolt man in schmehen und verhasen? (91,73-81)*

Wer sich gegen diese Einrichtung auflehnt, gibt sich mit der ihm von Gott nur in einem begrenzten Umfang gewährten Gnade mithin nicht zufrieden:

*So das dir Got nit gane
 Das du in eignem dane
 Bringst weis und wort [...]. (91,91-93)*

II

Die Konzentration, mit der in den Liedern Nr. 89-91 der Streit um die rechte *kunst* an einen umfassenderen Wertebereich angebunden wird, als er in der *meisterkunst* selbst gefunden werden könnte, läßt nach der Funktion jener Elemente fragen, die in den folgenden drei Liedern Nr. 92-94 erheblich zur poetologischen Staffage des Zyklus beitragen. So wird in der Schlußstrophe von Nr. 92 das Problem praktisch erörtert, wie sich denn die Zwölfzahl der Meister in den Singschulen kontrollieren ließe; das folgende Lied bietet einen über drei Strophen geführten, für den Meistersergesang ganz ungewöhnlichen Preis Neidharts¹⁸; zwei weitere Strophen wenden sich unter auffallend dichter Verwendung einschlägiger Begriffe Formfragen zu¹⁹; und das letzte Lied (Nr. 94) schließlich enthält einen der zwei »umfangreichsten Kataloge deutscher Dichter des Mittelalters«²⁰, der 65 Namen umfaßt. Die Lieder belassen es offensichtlich nicht mehr dabei, eine Gegenpartei zu disqualifizieren; vielmehr kann die vorangegangene Polemik jetzt zugleich als Folie und willkommene Gelegenheit genutzt werden, der eigenen Kompetenz Kontur zu verleihen. Dieses Verfahren ist aus der Sangspruchdichtung hinlänglich bekannt.²¹

Das »Ich« tritt mit seinen dezidierten Äußerungen zur *kunst* entsprechend in einer exponierteren Rolle als zuvor auf. An der Gestaltung dieser Rolle unmittelbar beteiligt sind vor allem die Herausforderungsgesten zum Sängertwist. Im Gegensatz zur ersten Hälfte des Zyklus finden sich jetzt nämlich zahlreiche direkt an Kontrahenten gerichtete Aufforderungen zum Kräfteressen, die nicht weniger als fünf von 13 Abgesängen ihr Gepräge geben. Fingiert wird auf diese Weise eine Situation des *hic et nunc*, in der das »Ich« für die Gültigkeit seiner Aussagen zur *kunst* auch in Auseinandersetzung mit anderen und mit seiner ganzen Person einzutreten bereit ist. Die scheinbare Nähe zur »Wirklichkeit« des Vortrags funktioniert als Ausweis der eigenen Glaubwürdigkeit, die jederzeit unter Beweis gestellt werden kann.

Die Vorstellung des Vortrags im Wirtshaus wird in 92,79-90 aufgerufen:

*Wer dan veracht min lere,
Der du es in eim dicht beschemt,
Wo ich nit hab die warheit hie gesungen.
Des gleichen ich hie wille.
Wer dem grund neher zille,
Der selb der hab
Gewunen vier mas weine.
Wer wil der einer sine,
Der los nit ab!*

¹⁸ HORST BRUNNER: Neidhart bei den Meistersingern. *ZfdA* 114 (1985), S. 241-254.

¹⁹ BRIAN TAYLOR: Der Beitrag des Hans Sachs und seiner Nürnberger Vorgänger zu der Entwicklung der Meistersinger-Tabulatur. In: Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976. Hrg. von HORST BRUNNER, GERHARD HIRSCHMANN, FRITZ SCHNELBÖGL. Nürnberg 1976 (Nürnberger Forschungen 19) S. 245-274, hier S. 250-252.

²⁰ BRUNNER (s. Anm. 7), S. 6.

²¹ Vgl. WACHINGER (s. Anm. 9), hier besonders S. 303-307.

*Er lein sich an mich here.
Wer mir dan ob zu ligen meint,
Dorfft einer spehen zungen!*

Unter Verwendung des Wirtshaus-Inventars wird die Herausforderung ebenfalls in 93,142-150 gestaltet:

*Dor umb, ir meister freye,
Ein ieder, wer der seye,
Der do gedenck
Er wol mir hie ob ligen,
Mit kunsten angesigen,
Der selb in schenck,
Tu mir den wein schon bringen;
Wan ich halt hie auf kampfes plan.
Kunst las ich mir nit leiden!*

Vgl. weiter jeweils den gesamten Abgesang in Nr. 93, Str. 1 und Str. 4 (Abgesang) sowie den Abgesang im Schlußlied Nr. 94, Str. 5. In den Kontext des Sängereits zu stellen sind darüberhinaus die Schlußverse im Abgesang der dritten Strophe von Nr. 93, deren Spott den Typ des jungen und unerfahrenen Sängers²² in den Text zitiert:

*Und weist doch weder hernach dar
Als wenig als ein kinde. (93,89f.).*

Dem Eindruck einer realen Vortragsituation arbeitet auch die direkte Rede in der Eingangsstrophe von Nr. 92 vor, die fließend in die Rede des »Ich« übergeht, ohne daß die Zäsur sprachlich deutlich markiert wäre:

*Eins mals ich einen fraget
Das er mir warlich saget
Von der geschicht
Und wer dar zu geflyssen
Wie die zwelf meister hyssen,
Seit ir gedicht
Gebreisset wird auff erden
Fur al nachdichter, die ietz seint
Und noch zukunfftig komen.
Den ich det fragen eben,
Der kunt mir antwurt geben
Mit worten sein.
Er sprach: »ich thu sie kenen [...].« (92,1-13)*

Im Eindruck der Unmittelbarkeit wird eine Nähe des »Ich« zur Wirklichkeit der *kunst*-Praxis gestaltet, die es erlaubt, den Anspruch auf literarische Meisterschaft

²² »Der Vorwurf jugendlicher Unreife ist geradezu typisch, wie es der Grundhaltung der Spruchdichtung, die *wisheit* über alles stellt, entspricht [...].« (WACHINGER [s. Anm. 9], S. 304-305, Beispiele ebd. S. 119).

ebenso provokant wie glaubwürdig zu formulieren. Insofern beide, Anspruch und »Wirklichkeit«, weiterhin auf eine Gruppe von Sängern bezogen bleiben, deren Praktiken gerade aus einem Widerspruch dieser zwei Momente, aus einer eingeschränkten Sicht auf den Fundus der *kunst*-Mittel abgeleitet wurden, kommt den Situationsansagen in den Liedern Nr. 92-94 dann tendenziell argumentativer Wert zu. Der Vollzug des Sprechens wird hier nämlich unter dem Aspekt des Zugriffs auf »Wirklichkeit« an- und in die Argumentationsstrategie eingebunden, so daß letztlich der Vortrag des Liederzyklus selbst bereits die Überlegenheit der vertretenen Position beweist.

Die vierte Strophe von Nr. 93 gestaltet die Einbindung des Liedvortrags in die Argumentation in einem kleineren Rahmen, indem sie Vorgaben der alten Meister gegen die eigene Leistung ausspielt. Als Instrument dienen äquivalente, also rührende oder grammatische Reime²³:

*Sucht in poeten arte,
 Von den zu ersten warte
 Gefunden dicht,
 Kein gniffick lissen herschen,
 Me dan in zwentzig ferschen
 Lyten sie nicht;
 [...]
 Darumb mag ich beweren
 Gar schon in einem driten bar
 On alle gnific on ein dreissig reimen [...]. (93,91-111)*

Vorgeführt wird an dieser Stelle in der Tat eine Strophe von 30 Versen, die ohne diesen Gleichklang im Reim auskommen.

Im Rahmen einer Argumentation, die Reduktion von Vielfalt als Kompensationsstrategie reduzierter dichterischer Gestaltungsmöglichkeiten aufzudecken versuchte, kann eine solche, nicht mehr zu überbietende, weil im Vollzug demonstrierte Kunstfertigkeit nicht wiederum als Hybris *wyder den glauben* (94,115) verstanden werden. Funktion dieser *kunst* ist vielmehr der Preis Gottes, dessen Gnadenwirken in ihr zum Ausdruck kommt. Die Frage nach der *ere* der *kunst*, im Eingangslied (89,146-148) noch offen belassen, wird nun aufgegriffen und apodiktisch beantwortet:

*Got sol man die er geben,
 Wan der uns geit wort, art und ler. (92,49-51)*

Das »Ich« verdankt diesem Gnadenwirken seinen unverstellten Blick für die vorhandene Vielfalt der *kunst*, die funktional dem Preis einer vielfältigen Schöpfung zugeordnet bleibt.

Auf Vielfalt im Detail zielte schon das in 93,91-111 vorgeführte Kunststück, indem verschiedene statt äquivoker Reime geboten wurden. Ausgeweitet auf den Tönegebrauch legitimiert Vielfalt dann den Preis Neidharts, dessen Lieder in jeweils verschiedenen Tönen die Vielgestalt der Jahreszeiten zum Ausdruck bringen und in den genannten Naturphänomenen der Schöpfung konkret sich nähern:

²³ Vgl. zu dieser Strophe auch PETZSCH (s. Anm. 13), S. 225, zum *beweren* als Zentralbegriff der meisterlichen Poetik ausführlich ebd. S. 211-229.

*Wan er ein lied fur name,
 So het er auf das jar sein spur,
 Herbst, sumer, winter und das glencz so here,
 In ieder zeit er melte
 Wie es stund auf dem felle
 Von hitz und frost,
 Im herbst von bemes fruchte,
 Zu den hat man zufluchte,
 Den edlen most
 Lobt er wan die zeit kame;
 Darnach wan die selb zeit kam fur,
 Sang er vom winter schwere [...]. (93,49-60)*

In der Vielfalt des Dichterkatalogs wird der Preis der Schöpfung schließlich auf die *kunst* insgesamt ausgeweitet, vermittelter zwar als in den Naturliedern Neidharts und nahezu vollständig auf Namensnennungen reduziert, dafür aber im Anspruch die gesamte Liedkunst der *meister* umfassend und entsprechend vielgestalt – und das heißt hier: vielstimmig.²⁴ Die Beweiskraft des Dichterkatalogs im Streit um die Tönevielfalt liegt mithin nicht zuerst im empirischen, sondern im religiösen Bereich. Mit der geistlichen Ausrichtung der volkssprachigen Kunstübung bleibt es in der Frage der Zwölfzahl daher die Instanz der Kirche, die zu entscheiden hat:

*Kilch hat es nit bestete
 Das man zwelff maister musse han.
 Dan solten zwelff allein den breis behaben
 Und die andern vernichte,
 Die viel kostlicher dichte
 Brachten zu weg,
 Daz wer wyder den glauben.
 Solt man einen berauben
 Auf freiem steg,
 So er die gnaden hete
 Von Got, die er eim yeden gan,
 Der kunsten nach dut grabenn? (94,109-120)*

Mit dieser Instanz wird es dann einsichtig, daß das Maß des Katalogs nicht nur nach unten, hinsichtlich der Zwölfzahl, sondern auch in seiner Obergrenze nicht in eigener Anschauung und Einsicht gründet, sondern aus der theologischen Sphäre importiert werden kann. Die insgesamt 65 Namensnennungen nähern sich nämlich auffallend jener biblischen Zahl 72, mit der sowohl die Vielzahl der Völker, der Sprachen der Welt wie im besonderen die Anzahl der Jünger Christi angegeben wird, und deren Bedeutung »fest umgrenzt [...] auf die Offenbarung Gottes sowie ihre Empfänger

²⁴ Mit WITTSTRUCK sind in der rhetorischen Terminologie damit vor allem »amplificatio« und »percursio« als Funktionen des Katalogs zu benennen; dagegen erscheint die »evidentia« nachgeordnet. WILFRIED WITTSTRUCK: Der dichterische Namensgebrauch in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters. München 1987 (MMS 61), S. 355-396.

und Verkünder bezogen [ist]«. ²⁵ Eine ursprüngliche Anzahl von Dichtern wird in Lied Nr. 92 ausdrücklich genannt, es sind eben jene 72:

*Noch funden sich vil heimlich mer,
Sibenzig zwen fur ware.
Die warn erst anbegine;
Noch in meng helg erschine,
Die Got erleucht,
Die hie ir zeit verdreiben,
Hymnus, sequentz sie schreiben,
Die man nit scheucht,
Vil korgesang gemachte
Der nie keins worden ist veracht,
Als ietz die senger foren,
Die in in han den bruncken
Und lossen sich beduncken
Die erst grob schar,
Ir gleichen nymmer werde
Mug hie auf dysser erde. (92,29-43)*

Vertrautheit mit der Bibel und mit theologischen Auslegungstraditionen kann für Folz grundsätzlich vorausgesetzt werden. In den Meisterliedern etwa ist die Orientierung an der *schrift* ein häufig formuliertes Anliegen, das in der Verarbeitung geistlicher Quellen darüber hinaus in die Praxis umgesetzt wurde. ²⁶ Die Differenz von 7 Namen sehe ich im marginalen Status des empirischen Arguments erklärt. Es kommt gar nicht darauf an, exakt 72 Namen zu nennen, weil schon der Gestus der Vielzahl zählt. ²⁷ Überdies läßt die Überlieferung einen gewissen Spielraum: der Katalog gilt als nicht völlig fehlerfrei, und ein zweiter Katalog Konrad Nachtigalls, der sich eng mit dem Katalog von Folz berührt, umfaßt 80 Namen. ²⁸

Für Neidhart wird eine vergleichbare Verbindung zu Christus und den Aposteln wenig später ausdrücklich hergestellt:

*Das ist der frey, nit harte
On argen wan.
Wie die zwelf boten frane
Jesus fur einen raby gut
Auf erd hand ausserkoren,
Der Neithart alle friste
Ob den zwelff meistern iste
Mit seiner kunst [...]. (93,35-42)*

²⁵ HEINZ MEYER, RUDOLF SUNTRUP: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München 1987 (MMS 56). Sp. 760-764, hier Sp. 760; ebd. Sp. 762-763 eine Zusammenstellung der einschlägigen Belege aus der Bibel.

²⁶ Vgl. SCHANZE (s. Anm. 7), Bd. 1, S. 345-350; JOHANNES JANOTA: Folz, Hans. In: ²VL 2 (1980), Sp. 769-793, hier besonders Sp. 770.

²⁷ Vgl. HAUG (s. Anm. 11), S. 261-262.

²⁸ Vgl. BRUNNER (s. Anm. 7).

Den Jüngern Christi vergleichbar verkünden also die *meister* des Dichterkatalogs die Offenbarung Gottes.²⁹ In der Kombination von Katalog und Schöpfungspreis gelingt damit dem Schlußlied:

1. der Ausweis eines dem Anspruch nach vollständigen Zugriffs auf eine vergangene Tradition meisterlicher Liedkunst, die
2. im namentlichen Aufruf aktuell einem argumentativen Kontext nutzbar gemacht und dabei gleichzeitig
3. an eine Werteeinstanz gebunden wird, die zeitlose, über den gegenwärtigen Vortrag hinaus gültige (und das heißt im Kontext der Diskussion um Tönevielfalt selbstverständlich auch argumentative) Verbindlichkeit beanspruchen darf.

III

Die Folz'schen Meisterlieder Nr. 89-94 strukturiert eine zweigeteilte Argumentationsstrategie. Es läßt sich einerseits eine Argumentationslinie erkennen, die auf Bewahrung ursprünglicher Einheit zielt. In dieser Linie waren Phänomene wie *reim* und *meinung*, *wort* und *weise*, damit die Bindung des Textdichters an den Tonerfinder, aber auch die Inkongruenz von dichterischem Anspruch und Wirklichkeit einer tatsächlich vorhandenen Kompetenz, von Sein und Schein zu sehen. Demgegenüber zeichnet sich andererseits eine Argumentationslinie ab, die auf den Nachweis ursprünglicher Vielfalt gerichtet ist. Hierher sind vor allem jene Textpartien stellen, in denen die Zwölfzahl direkt angegangen wird, allem voran der Namenkatalog der Schlußstrophe, aber auch der Preis Neitharts und Details wie das Reimkunststück in 93,91-111. Vielfalt und Einheit werden jedoch nicht gleichwertig gedacht, sondern stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander: während nämlich Vielfalt einerseits als Ausdruck für Kompetenz (Beispiel: Namenkatalog), andererseits als Zeichen für einen Makel (Beispiel: überlange Lieder) vorgestellt sein kann, wird Einheit allein als Ausdruck von Kompetenz verstanden (Beispiel: *reim* und *meinung*).

²⁹ Nicht weiter nachgegangen werden soll hier einer möglichen Verbindung zwischen Hans Folz und Nestler von Speyer, die von der älteren Forschung (vgl. z. B. GOEDEKE [s. Anm. 4]) im Zusammenhang mit der These von der Meistergesangsreform angenommen wurde. Berufen konnte man sich dabei auf die Tatsache, daß Folz seine Argumente für das Erfinden neuer Töne nicht in einem eigenen, neuen Ton vorträgt, wie es ja durchaus zu erwarten wären, sondern einen fremden Ton benutzt. Dabei handelt es sich um den (von Folz auch für andere Lieder verwendeten) Unbekannten Ton des Hauptredaktors der Kolmarer Liederhandschrift, der sehr wahrscheinlich mit Nestler von Speyer gleichzusetzen ist. Die hier angesetzte Bedeutung der 72-Zahl für den Dichterkatalog rückt solche Verbindungen jedoch wieder in den Blick. Denn das Lied, das in der Kolmarer Handschrift vom *magister scriptor huius libri* verfaßt und eingetragen wurde, preist die 72 Namen Marias. Darüber hinaus weist eine auf Blatt 492^{ra} vorangestellte Rubrik ausdrücklich nach Nürnberg: *Dyß ist in dem vherkantent tone magistri scilicet scriptoris huius libri vnd sint die LXXij namen unser frauwen der da keins me dar jnn hat gemacht von der wurdikeit wegen dyser namen. Aber die meynster zu nurnberg haben j par oder jii dar ynn gemacht [...].* Vgl. zu dieser Rubrik und zu dem Marienlied Nestlers vor allem CHRISTOPH PETZSCH: Die Rubriken der Kolmarer Liederhandschrift. Mit besonderer Berücksichtigung von fol. 492^r. *ZfdPh* 93 (1974), S. 88-116.

In dieser Hierarchisierung kommt noch einmal zum Ausdruck, was für den gesamten Liedzyklus im Detail schon zu beschreiben war. Die Vielfalt der *meisterkunst* bleibt in jedem Fall auf die Einheit der Offenbarung bezogen. Erst unter dieser Bedingung entfalten die Meisterlieder Nr. 89-94 ihre poetologische Dimension. Die Grenzen des Horizonts, vor dem von *kunst* gesprochen wird, reichen nur soweit, wie die Anbindung an die geistliche Sphäre diesen Horizont ihrerseits zu umfassen vermag. In dieser – für Folz charakteristischen³⁰ – Anbindung liegt die Leistung des Liederzyklus.

³⁰ Die religiöse Rückbindung der Liebe an die Ehe beschreibt JOHANNES JANOTA: Liebe und Ehe bei Hans Folz. Von der Minnerede zum Lob der Ehe. In: Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985. Hrsg. von JEFFREY ASHCROFT, DIETRICH HUSCHENBETT, WILLIAM HENRY JACKSON. Tübingen 1987, S. 174-191, hier S. 186-187. Vom »Vorzeichen eines opportunen Konformismus« spricht ders.: Hans Folz in Nürnberg. Ein Autor etabliert sich in einer stadtbürgerlichen Gesellschaft. In: Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters. Hrsg. von HEINZ RUPP. Heidelberg 1977 (medium literatur 7), S. 74-91, hier S. 83. Die Lieder Nr. 89-94 werden dort freilich noch als Ausnahme reklamiert.