

Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000
»Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«

Band 5

Jahrbuch
für
Internationale Germanistik

Reihe A • Kongreßberichte
Band 57



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Akten des X. Internationalen
Germanistenkongresses Wien 2000
»Zeitenwende – Die Germanistik
auf dem Weg vom
20. ins 21. Jahrhundert«

Herausgegeben von
Peter Wiesinger

unter Mitarbeit von
Hans Derkits

Band 5

Mediävistik und Kulturwissenschaften

Betreut von
Horst Wenzel, Stephan Jaeger und Alfred Ebenbauer

Mediävistik und Neue Philologie

Betreut von
Peter Strohschneider, Ingrid Benewitz und Werner Röcke



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung des
Österreichischen Bundesministeriums für Bildung,
Wissenschaft und Kultur (Wien)

ISSN 0171-8320
ISBN 3-906766-04-7

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2002
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Das mittelalterliche Lied zwischen Handschrift und Druck

Gegenstand der Untersuchung sind Lieder des späten 15. / frühen 16. Jahrhunderts: ein "schandbares" burleskes Lied, ein Liebesklage-Lied mit geistlicher Kontrafaktur und drei geistliche Lieder Sebastian Brants.

1. 'Der Schreiber im Korb' (Röhrich / Brednich, 273 f.) bearbeitet das Thema vom gefoppten Liebhaber, der als Liebesnarr öffentlich verspottet wird. Schon zu seiner Entstehungszeit um 1510 erregte das Lied Anstoß, der Rat von Nürnberg ließ es auf dem Markt beschlagnahmen, vornehmlich wegen der deutlichen Kritik an Klerikern und Studenten. In mehreren erzgebirgischen Orten gab es blutige Händel, in Annaberg wurden fünf Schüler eingesperrt und der Nürnberger Rat verbot den Türmern, die Melodie zu blasen, wenn der Bischof von Bamberg in der Stadt war. Noch gut fünfzehn Jahre nach dem Nürnberger Verbot erinnert Martin Luther an das Lied (WA I, 18, 401, 18f.).

Es liegt heute vor in zwei Einblattdrucken mit einem Holzschnitt (Augsburg etwa 1510) und in der Abschrift eines weiteren (Röhrich / Brednich, 272). Es liegt nahe, die bezeugte starke und weite Wirkung mit dem Medium des Drucks zu erklären. Die Einblattdrucke überliefern keine Melodie, diese war jedoch so mit den Worten verbunden, dass sie allein den Bischof von Bamberg provoziert hätte und deshalb den Turmbläsern verboten wurde. Es ist also davon auszugehen, daß sie rein mündlich verbreitet und gelernt, lediglich der Text also schriftgestützt vermittelt wurde. Letzteres liegt nahe, denn ein mündlich weitergegebenes Lied ist vor allem in den späteren Strophen textlich unfest. Für den Nichtabdruck der Melodie gibt es mehrere Gründe: Noten typographisch zu reproduzieren, war aufwendig, entziffern konnten sie wenige und nicht zuletzt gab die Notenschrift eine in vielen Details variable Performanz unvollkommen wieder (Walter, 9–32). Lieder wurden daher zumeist ohne Noten weitergegeben, was jedoch nicht bedeutet: ohne Musik. Häufig finden sich nämlich Tonangaben, die auf bekannte Melodien verweisen, oder es trat mündliche Vermittlung hinzu. Melodien wurden erinnert, so daß die ersten gedruckten weltlichen Liederbücher ('Bergreihen' seit 1531, Frankfurter Liederbücher seit 1578) ohne Noten erscheinen konnten. Anders ist es mit den mehrstimmigen Liederbüchern, die seit 1512 (Erhard Öglin, Augsburg) in stetiger Folge publiziert wurden.

Im Fall unseres Liedes tritt der Druck in ein älteres Kommunikationssystem ein, das die schnelle Verbreitung neuer (einstimmiger) Lieder ermöglichte. Wir fassen es in Chroniken wie der „Limburger Chronik“ des Tilman Elhen von Wolfhagen, der nicht nur Lieder inseriert, ihre Beliebtheit kommentiert, sondern auch die Vermittler nennt: „unde alle meister, pifer unde ander spellude furten den sang unde gedichte“ (MGH, Dt. Chron. IV, 1, 70 f.). Der Unterschied zwischen den Spielleuten, die die Lieder „führen“, und dem Buchführer, der die Einblattdrucke vermittelt und verkauft, ist nicht groß. Vorher gab es handschriftliche Liederblätter, wie wenige Zufallsfunde belegen (Pfleger, 86).

In ein Liederbuch ist auch unser Lied eingegangen: in das des Augsburger Kaufmanns Claus Spa(u)n, heute in der Staatsbibliothek Berlin (Mgq 718). Der Schreiber hat ein hübsches Büchlein zusammengestellt, Handschriften und Drucke abgeschrieben, Einblattdrucke eingeklebt sowie Holzschnitte ausgeschnitten und zu den Liedern montiert wie im Fall des „Schreibers im Korb“ (fol. 39^r). Es enthält auf 76 Blättern ehrbare und schandbare Lieder, auch mehr oder weniger Aktuelles, wie das Lied auf die Einnahme von Dôle in Burgund durch die Franzosen i. J. 1479, eine individuelle Mischung von Gängigem und Populärem. Während der Einblattdruck sich an ein unbestimmtes, weites Publikum wendet, ist das Liederbuch für einen kleinen Kreis bestimmt und spiegelt dessen Vorlieben in der Heranziehung schriftlicher und mündlicher Quellen, von Manuskripten und Typoskripten, die gleich integriert werden konnten – wie das hier und im Hausbuch des Simprecht Kröll (Meyer) der Fall ist, oder noch entschiedener in dem nur aus Drucken zusammengestelltem Liederbuch Jörg Dürnhofers von 1515 (Schanze) oder dem (1944 verbrannten) Sammelband deutscher Lieder von 1529 in Darmstadt (A. Schmidt). Im Liederbuch überdauert der auf schnellen Ge- und Verbrauch ausgerichtete Einblattdruck. Während wir bei Spa(u)n's Bändchen den Eindruck einer ad-hoc Zusammenstellung für geselligen Gebrauch haben, sind andere Liederbücher konservierende Abschriften einer solchen oder eines Liederstambuchs, sie werden damit vom performativ zentrierten Objekt zum Archiv.

Was zeigt die Fallstudie? Zunächst, daß das Eintreten des typographischen Reproduktionsverfahrens in ein mündlich geprägtes Kommunikationssystem dieses wenig verändert hat. Die starke Wirkung geht nicht von Schriftzeichen und Bild aus, sondern von der Performanz. Der Schrifttext genügt nicht als Grundlage derselben, er kann sie allenfalls anregen oder unterstützen. Dafür ist der Primat der Melodie beim sog. Liederbuchlied verantwortlich, die mündlich gelernt bzw. im Fall der Tonangaben erinnert werden muss. Der Einblattdruck kann einen zusätzlichen Erregungsfaktor bedeuten, die Performanz auch bei geringerer Texterinnerung ermöglichen, die Worte besser transportieren und damit – wie in unserem Fall – den

Provokationscharakter verschärfen sowie bei nachträglicher Lektüre eine imaginierte Performanz anregen. Das "Werk" im Sinne Paul Zumthors, d. h. die Performanz, bleibt dem Schriftstück übergeordnet, ist auch aus ihm allein nicht ableitbar.

2. "Ach hulf mich leid" von Adam von Fulda, entstanden vor 1505 (Dell'Otto, Hüschen), ist zuerst bezeugt in einer Baseler Handschrift von 1513 (UB cod. Kk IV, 11–14, Nr. 58), in St. Gallen (MS 463, Böker-Heil 214.79) und in den mehrstimmigen Liederbüchern Erhard Öglins (II, 1513), des Johannes Heer (1510/16) und Arnts von Aich (1519). Der Text allein steht auf Einblattgedrucken (so in dem Sammelband Darmstadt 1529 Bl. 1) und in der aus Flugblättern kompilierten Heidelberger Sammlung cpg 343 von ca. 1550 (Kopp, Nr. 99. fol. 88^b) sowie in vielen weiteren Quellen. In seiner mehrstimmigen Form gehört das Lied in die Sphäre bürgerlicher und adliger Dilettanten, wie ein Bild von 1524 (Akademie der bildenden Künste zu Wien, L. Schmidt), anschaulich macht: Der porträtierte Patrizier von vierunddreißig Jahren sitzt mit seinen Liederbüchern da. Das aufgeschlagene Stimmbuch zeigt, daß er "Ach hulf mich leid" im Sinn hat und zwar nicht das weltliche Liebeslied, sondern eher die religiöse Kontrafaktur (Wackernagel N. 1314), das Bußlied, wie es bei Schöffler steht, es kann sich um die 1513 gedruckten Stimmbücher handeln. Der von Meister Hans Funk (?) Porträtierte hat die topische Lebensmitte, das 33. Jahr, überschritten, und kontempliert, den Tod mit Stundenglas im Rücken, die Vergänglichkeit; das Gedruckte vermittelt zwischen dieser kommunen *Conditio humana* und dem Exklusivitätsanspruch des Patriziers, denn der Druck symbolisiert zwar stärker Allgemeines als es ein Manuskript könnte, ist hinwiederum Bildungsausweis (komplexe Mehrstimmigkeit) und Modernitätssignatur. Indem der Mann den Druck in die Hand nimmt, wendet er das, was sich eigentlich an alle richtet, auf sich selbst. Das ist strukturell vergleichbar dem Einkleben eines Einblattgedrucks in einen persönlichen Sammelband, geht aber in seiner Semantik darüber hinaus.

Hans Sachs bearbeitete die geistliche Fassung im Jahre 1520 (?) und 'reinigte' sie von den marianischen Bezügen (Otten, 36 ff.). Das Verhältnis zur Drucküberlieferung ist kompliziert: Eine Version, die vielleicht von Sachs selbst noch einmal überarbeitet und dem Ausgangstext wieder angenähert wurde, kommt in die neuen evangelischen Gesangbücher: das Zwickauer "Enchiridion" von 1528, noch einmal revidiert in das Klugsche Gesangsbuch von 1533 und das von Valentin Bapst 1545 (Wackernagel Nr. 1315). Damit tritt das Lied aus der häuslichen und 'privaten' Sphäre heraus (für die es Sachs zuerst bearbeitet hat) und wird zum Gemeindelied – ein Vorgang, der das Medium des Drucks voraussetzt.

Die neuen evangelischen Lieder wurden zunächst durch den Einblattdruck verbreitet, Magdeburger Chroniken schildern anschaulich, wie sie 1524 auf dem Markt feilgeboten und vorgesungen wurden, so daß (wieder einmal) die Behörden einschritten (Magdeburg, 107, 143). Hier kam es auf die neuen Texte, die die neue Lehre verbreiteten, in besonderem Maße an, zumal es sich z. T. um Umarbeitungen altkirchlicher Gesänge handelte. Der textsichernde Druck war daher besonders wichtig. Einige neu geschaffene Lieder verwendeten jedoch auch neue Melodien und so ist zu beobachten, daß die Einblattdrucke vermehrt Musik-Noten aufweisen, um das Singen tatsächlich zu ermöglichen. Luther erkannte die Bedeutung des Liedgesangs für die Propagierung der neuen Lehre und brachte seit 1523 Einblattdrucke heraus (13 vorhanden, bzw. erschlossen, Jenny). Mit dem mehrstimmigen Gesangbuch von Johann Walter mit 43 Lied-Sätzen (1525), die noch für die Schüler der Lateinschulen bestimmt waren, wollte Luther in alter Tradition die "bul lieder und fleyschlichen gesenge" (WA 35, 474) programmatisch verdrängen. 1526 erschien dann eine einstimmige Fassung "fur die leyen" mit Noten. Inzwischen hatte das geistliche Lied seinen festen Platz im evangelischen Gottesdienst und war zum identitätsstiftenden Ritual geworden. Das machte eine Regulierung und Abschließung gegen den 'Liederwildwuchs' nötig, was Luther in der Vorrede der 2. Auflage des Chorgesangbuches 1528 (wieder bei Klug 1533) ausdrücklich thematisiert: die ersten Lieder werden "yhe lenger yhe felscher" (WA I, 35, 475, 18f.) gedruckt, Unpassendes wird hinzugefügt. Daher sieht er eine 'Engführung' und Kanonisierung als erforderlich an, in die seit 1528 auch unser Lied eingeht. Ist das Klugsche Gesangbuch von 1529/33 noch ein unscheinbares Bändchen im Duodezformat, so ist das Bapstsche in Oktav von 1545 "sehr lustig zugericht" repräsentativ (WA I, 35, 477, 16).

Während das weltliche Liebeslied in seiner einstimmigen Fassung zwischen Einblattdruck und handschriftlichem Liederbuch oszilliert, ähnlich wie der 'Schreiber im Korb', ist für die geistliche Kontrafaktur das neue Medium des Drucks entscheidend. Die altkirchliche Fassung bei Schöffer bleibt im Bereich der Bildungsschicht, die mehrstimmige Lieder als Ausweis kultivierter Geselligkeit aufführte, erst die evangelisch 'gebesserte' Fassung wird zum Gemeindelied. Auch hier müssen wir uns die Aneignung der Melodie mündlich vorstellen, aber kaum weniger auch die des Textes. Wichtiger als die kommunikative Dimension der Schriftlichkeit wird schnell die zentrierende, kanonisierende, die man in Anlehnung an Jan Assmann die "kulturelle" nennen könnte: der die Aktualität überdauernde Ritus der Selbstverständigung.

3. Von Sebastian Brant besitzen wir zwei deutsche Sequenzen, die auf Einblattdruckern mit sehr unterschiedlichem Lay-out überliefert sind (Heitz):

ein Andachtsblatt und ein liturgisches Chorblatt. Zwei Mariensequenzen, "Verbum bonum getüßt" und "Ave praeclara": 'Ave durchlüchte'. Ersteres Blatt zeigt einen Holzschnitt mit einer Marienkrönung, daneben eine Erläuterung und zwei Mariengebete, darunter dann die Sequenz deutsch mit der Melodie der lateinischen. Der aufwendige Druck ist für die 'private' Andacht bestimmt, was die Nutzung zu Haus 'über Tisch' einschließt, wo man die Sequenz singen konnte. Die Anwesenheit der Noten zeigt einmal an, daß Brant den neuen Text der alten Melodie erfolgreich angepaßt hat, dann ermöglicht sie das Nachsingen, also eine postskriptive Mündlichkeit. Die pragmatische Dimension ist die der Andacht und Erbauung, der Förderung des Heils durch Beten, Singen und Betrachten des Bildes. Damit klinkt sich auch der Einblattdruck in ein existierendes System ein: die erbauliche Benutzung von Andachtsblättern mit Text und Bild. Von Heinrich Seuse erfahren wir, daß er illustrierte Pergamentblätter mit lateinischen Texten an Elsbeth Stigel schickte (Bihlmeier 396 f.), die diese ins Deutsche übersetzte; selbst besaß er ein Bild der Ewigen Weisheit, das er mit sich führte und in seiner Zelle zu Andachtsübungen nutzte (ebd. 103). In einer solchen Situation ist auch die imaginierte Performanz eines Liedes denkbar. Brant verwendete die deutsche Sequenz noch einmal in ähnlichem Zusammenhang: in seiner Übersetzung des Andachts- und Erbauungsbuches "Ortulus animae" von 1501 steht sie unter den deutschen geistlichen Liedern und wurde mit diesem häufiger nachgedruckt (1503–1523 Straßburg, Nürnberg, Basel). Den Sprung in die kulturell-rituelle Dimension schaffte sie hingegen nicht, was einerseits auf die komplexe Dimensionierung des Blattes, die Verbindung von Wort, Klang und Bild, zurückzuführen sein mag, vor allem aber auf die Problematisierung der Marienverehrung durch die Reformatoren, die sich darin zeigt, daß die Produktion der altkirchlichen Marienlieder (über 50% der katholischen Einblattlieddrucke) nach 1523 abrupt abbricht (Brednich 1974, 80).

Die Verdeutschung von "Ave praeclara" überschreitet wohl die zur kulturell-rituellen Performanz, aber nicht die reformatorische Schranke. Der Druck ist schon von Format und Anlage her nicht für die Andacht im kleinen Kreis bestimmt, sondern für die Nutzung durch einen Klerikerchor, und im Zusammenhang mit den liturgiereformerischen Bestrebungen der Humanisten zu sehen, die sich zumeist (Wimpheling) auf die lateinischen Texte bezieht. Sebastian Brant, der das Deutsche als Kommunikationsmittel besonders propagiert hat, will hier offensichtlich deutschen liturgischen Gesang befördern, nicht in der Messe, eher bei einer Mariae-Himmelfahrt-Prozession. Darauf verweist der Überlieferungsträger. Der erhaltene Einblattdruck ist in eine voluminöse Tropen- und Sequenzensammlung eingehftet, die der "secundus cantor" in St. Gallen, Joachim Kuontz, angelegt hat, und die zu einer Grundlage der dortigen Liturgiereform zu Beginn des 16. Jahrhun-

derts wurde (Ochsenbein 1992, 230). Das Blatt wurde also nicht archiviert, sondern benutzt, was die Korrekturen der Notation in brauner Tinte und der Aufführungshinweis “[dr]ú mal” in der vorletzten Zeile nahelegen; letzterer stimmt mit einer entsprechenden Anweisung im lateinischen Text (in der Handschrift an anderer Stelle) überein. Die deutsche Sequenz hat zwar den kulturell-rituellen Status des evangelischen Gemeindeliedes aufgrund der geringeren Bedeutung deutscher Lieder in der katholischen Messe nicht erreicht, dieser ist jedoch, wenngleich in weniger kanonischer Form, intendiert und später teilweise realisiert worden: Im Jahre 1537 kam die Verdeutschung mit Melodie in das erste katholische Gesangbuch von Michael Vehe als Nr. 27. In der am Schluß des Büchleins gebrachten “Ordnung vom gebrauch der Psalmen und Lieder” findet es jedoch keinen festen Platz und ist in den späteren Gesangbüchern folglich nicht mehr vertreten.

Eine dritte deutsche Übertragung Brants erreichte diesen Rang: der Hymnus “Pange lingua”. Er steht handschriftlich in einer fragmentarischen Berliner Handschrift (Mgq 636, Faks. Wilhelmi, 188), die außerdem noch die Erfurter (Smedstetter) Marienklage (Mehler 1997, M 014) enthält und auf Performanz ausgerichtet ist (sei es eine real abgeleitete oder imaginierte, wofür Regieanweisungen in der Klage sprechen: “hic accipe gladium in manu et extende”). Ausgangspunkt der breiten Drucküberlieferung dürfte der Abdruck in dem deutschen Hymnar sein, das im Jahre 1494 von Grüninger in Straßburg herausgebracht wurde, es ist die einzige (später eingeschobene) gereimte Fassung unter 93 Hymnen (Janota, Sp. 340–2). Derartige Liederbücher waren – wie das Waltersche Gesangbuch – für die Schüler bestimmt und sollten die schandbaren Lieder verdrängen, aber sie sollen auch im Haus und vor allem von den weiblichen Religiösen gesungen werden (Knoblochzer-Hymnar von 1494, Janota, Sp. 345). Von dort gelangte das Lied in die frühen evangelischen Enchiridien (Straßburg, Erfurt, Nürnberg) und das Zwickauer “Gesangbüchlein für die Kirchen” von 1525, schaffte jedoch wegen seiner Sakramentsfrömmigkeit die evangelische Zentrierungsschwelle nicht und kam nicht in die Wittenberger Gemeindeliederbücher. Vehe jedoch nahm es auf, und so blieb es in den katholischen Gesangbüchern des späten 16. und des 17. Jahrhunderts (Bäumker 1886–91, 694). Das ist ein Parallellfall zu “Ach hulf mich leid” bezüglich der Kanonisierung und Ritualisierung.

Gesangbücher wurden allerdings nicht ausschließlich in der Kirche, sondern auch zu Hause benutzt, das Gesangbuchlied wurde sowohl in der Familie wie auch als (gesungenes) Privatgebet benutzt, damit war eine “private” Dimension immer mitintendiert und mitgegeben. Der Druck jedoch zielt vor allem auf die erstgenannte, die öffentlich-rituelle.

Abschließend ein Blick auf die historisch-politischen Ereignislieder, für die der Einblattdruck das Hauptmedium bereitstellt, obwohl auch sie in

Liedersammlungen eingegangen sind (Einblattdrucksammlung Darmstadt, 1. Teil der 'Bergreihen' von 1531 [Heilfurth, Nr. 56], mehr 2. 1574 [Nr. 21, 22, 23]). Aktualität konnten zwar v. a. die Drucke gewährleisten, aber das Interesse an blutigen Schlachten blieb auch nach den konkreten Ereignissen erhalten; der Informationsgehalt der Lieder ist daher, trotz aller Freude an Details, nicht hoch anzusetzen. So ist das Tollnerlied (Eroberung von Dôle i.J. 1479) bis ins 16. Jahrhundert gedruckt und abgeschrieben worden. Die Lieder verwenden gern bekannte Töne, so daß rein schriftliche Tradierung ausreichte und eine direkte mündliche Weitergabe der Melodie nicht nötig war. Doch gerade das Tollnerlied besaß einen eigenen Ton (der später weitverbreitet war) und konnte daher bei seiner Erstverbreitung nicht allein auf schriftlicher Basis aufgeführt werden.

Den Gegensatz bildet das Meisterlied, das relativ selten gedruckt wurde; vor allem solche mit geistlichen Themen verließen kaum den Raum der aktuellen Singschule zugunsten einer unbestimmten Öffentlichkeit. Hier galt allein das gesungene Wort, denn die schriftliche Verkündigung des Gotteswortes war zwar einerseits nach der lutherischen Lehre der mündlichen theologisch unterlegen, andererseits aber stand sie laikalen Sängern nicht zu, sondern nur den legitimierten Autoritäten im Sinn einer 'Engführung' der Lehre. Gerade die Ritualisierung und Kanonisierung, die der Druck bedeutet, ist im Fall der Meisterlieder unerwünscht. Weniger das Singen des besonderen einzelnen Liedes, wie im Fall der lutherischen Gesänge, als das Faktum des Vortrags nach mühevolem Lernprozeß stiftete das Gemeinschafts- und Elitebewußtsein der Sänger. Das Erlernen der Meistermelodien erfolgte mündlich, die kompliziert gereimten Texte mußten jedoch vermutlich schriftgestützt angeeignet werden. Die Beschränkung auf die Handschrift aber sicherte nicht nur die hermetischen Ansprüche, sondern bewahrte die Meistersinger auch vor dem Vorwurf angemäßigter theologischer Publikationstätigkeit.

Ich systematisiere die Beobachtungen: Das Lied bleibt länger als andere Typen der handschriftlichen Tradierung treu, da es situativ deutlich diversifizierten Geselligkeitsformen verhaftet ist und jedes Liederbuch daher ein Unikat darstellt. Dieser unikale Charakter ist auch bei der Integration von Drucken in Sammelbände gegeben, da individuelle Profile entstehen. Die Einblattdrucke unterstützen im Fall des weltlichen Liedes die Verbreitung, können sie aber nicht allein tragen. Im Fall des geistlichen Liedes ist das anders. Hier gibt es schon vor der Reformation ein reformatorisches Interesse, das den Druck zur Propagierung von Andacht und Erbauung, aber auch von paraliturgischer Performanz nutzt. In der Reformation erhalten bestimmte Lieder einen rituellen Charakter, der bald das Singen "evangelischer" Lieder an sich betrifft. Der große Bedarf an ihnen und ihre sturzbachartige Produktion ruft das Interesse an Zentrierung und Kanoni-

sierung auf den Plan. Für beides, massenhafte Verbreitung und spätere Engführung, erweist sich der Druck als das probate Mittel.

Es lassen sich drei Nutzungsdimensionen des Drucks erkennen, die die Handschrift zunächst ergänzen und dann überschreiten: als erstes die Nutzung "für sich", sei es in Andacht oder Geselligkeit. Ihr entspricht eine Form der Performanz, die ich die aneignend-selbstvergewissernde nenne und für Andachtslied, Liederbuchlied und Meisterlied in Anspruch nehme. Auch für das Gesangbuchlied ist sie als eine Möglichkeit intendiert und praktiziert. Die zweite Nutzung ist die verbreitend-kommunikative, die stärker auf öffentliches Handeln zielt. Ihr entspricht eine Form der Performanz, die ich mit Jan Assmann kommunikativ-aktuell nenne und auf populäre Modelieder wie unser Anfangsbeispiel, auf Ereignis- und Zeitungslieder beziehe. Die dritte Nutzung ist die zentrierend kulturell-rituelle Performanz und sie betrifft das Gemeindelied, sei es zunächst evangelisch, dann auch katholisch. Daneben gibt es kulturell-rituelle Performanz, die nicht mit der Zentrierung – und dem Druck – verbunden war, z. B. im Bereich der lateinischen Meßkomposition oder der Staatsmotette, die nicht gedruckt, sondern in Gebrauchs- und Belegmanuskripten tradiert wurde, wie z. B. den "Dekorhandschriften" der Motette "Martia Terque Quater" von 1530 für Karl V.: bestickte Stimmbücher, die für die Kunst- und Wunderkammer bestimmt waren (Kunsthistorisches Museum Wien 5370, 5371).

Der Druck spielt im ersten Bereich dann eine Rolle, wenn es um Beeinflussung von außen (wie bei Brants bebildertem Flugblatt) oder um die Teilhabe an komplexeren Gebilden (wie den mehrstimmigen Liedern) geht, sonst bleibt hier das Manuskript z. T. bis in die Gegenwart das Leitmedium.

Im zweiten Bereich, dem verbreitend-kommunikativen, ist die Schrift zunächst nur eine fakultative Stütze, sei sie handschriftlich oder typographisch. Der Extensität der Verbreitung hilft jedoch der Druck.

Seine eigentliche Domäne ist der dritte, der kulturell-rituelle Bereich, hier kann er die Kanonbildung sichern. Dem neuen Medium eignet also neben aller (rituell gepriesenen) Möglichkeit der Verbreitung auch etwas Reduzierend-Repressives. Es wird nicht nur Wissen und Kenntnis propagiert, sondern auch Vielfalt begrenzt und Uniformität hergestellt.

Literatur

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992.

Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 4 Bde. Freiburg i. Br. 1886–91.

Bihlmeyer, Karl (Hg.): Heinrich Seuse. Deutsche Schriften. Stuttgart 1907.

Böcker-Heil, Norbert u. a.: Das Tenorlied. 3 Bde. Kassel u. a. 1949/82/86.

- Brednich, Rolf-Wilhelm: Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts. 2 Bde. Baden-Baden 1974/75.
- Dell'Orto, Kathleen Mitchell: Adam von Fulda's 'Ach hülf mich leid'. Text and Interpretation. In: MLN 92 (1977), 436–457.
- 'Graßliedlein', 28 Lieder in Stimmbüchern.
- Heilfurth, Gerhard u. a. (Hg.): Bergreihen. Tübingen 1959.
- Heitz, Paul (Hg.): Flugblätter des Sebastian Brant. Straßburg 1915.
- Hüschel, Heinrich: Adam von Fulda. In: VL² Bd. 1, Sp. 54–61, hier 56f.
- Janota, Johannes: Hymnen und Hymnenerklärungen in deutscher Sprache. In: VL² Bd. 4, Sp. 340–342.
- Jenny, Markus (Bearb.): Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge (Arch. z. Weimarer Ausg. Bd. 4). Köln/Wien 1985.
- Keller, Adalbert von/Goetze, Eduard: Hans Sachs, Werke. Tübingen 1900. Bd. 24. 36–38 (BLV 220)¹.
- Kopp, Arthur (Hg.): Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts I. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343. (DTM 5) Berlin 1905, Nr. 99.
- Magdeburg. Die Chroniken der niedersächsischen Städte. 2 Bde. (Chron. d. dt. Städte 27). Leipzig 1899.
- Mehler, Ulrich: Marienklagen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. 2 Bde. Amsterdam/Atlanta 1997.
- Meyer, Dieter H.: Literarische Hausbücher des 16. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Ulrich Möstl, des Valentin Holl. und des Simprecht Kröll. 2 Bde. Würzburg 1989.
- Ochsenbein, Peter: Notker Balbuchs deutsch. In: Fs. Sonderegger. Berlin 1992, 214–237, hier 230.
- Otten, Franz: mit hilf gottes zu tichten... got zu lob und zur auspreitung seines heilsamen wort. Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs (GAG 587). Göppingen 1993.
- Pfleger, Sr. Maria Carmelita: Untersuchungen am geistlichen Lied des 13. bis 16. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1937.
- Rajewski, Mary Alvarita: Brant and Marian Poetry. Diss.phil. Washington 1944.
- Röhrich, Lutz/Brednich, Rolf-Wilhelm (Hg.): Deutsche Volkslieder I. 1965, 273 f.
- Schanze, Frieder: Der Schreiber im Korb. In: VL² Bd. 8, Sp. 852 f.
- Schanze, Frieder (Hg.): Jörg Dürnhofers Liederbuch. (Fortuna vitrea) Tübingen 1993.
- Schmidt, A.: Ein Sammelband deutscher Lieder aus dem Jahre 1529 in der Großherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt. In: Zentralblatt f. d. Bibliothekswesen 12 (1895), 113–130.
- Schmidt, Leopold: Ein altdeutsches Gesellschaftslied auf einem Wiener Bildnis von 1524. In: ders.: Volksgesang und Volkslied. Berlin 1970, 64–69, Abb. 1 u. 2.
- Wackernagel, Philipp (Hg.): Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Band 2. Leipzig 1867.
- Walter, Michael: Text und Musik. München 1992.
- Wilhelmi, Thomas (Hg.): Sebastian Brant. Kleine Texte Bd. 2. Faks. 188.

1 Sachsens eigene Datierung könnte auf einem Erinnerungsfehler beruhen (1530??) – Gisela Kornrumpf brieflich.