

Das *Trojalied* des Lienhard Nunnenbeck

1. Der Nürnberger Meistersang im 15. und 16. Jahrhundert

Die Bedeutung des Meistersanges im Nürnberger Literaturbetrieb des 15. und 16. Jahrhunderts ist seit Langem bekannt. Aber auch wenn die Texte mittlerweile akribisch sondiert und teilweise ediert worden sind¹ und der literarhistorische und sozio-kulturelle Kontext des Nürnberger Meistersanges in seinen Grundzügen gut erschlossen ist,² stellen umfassende Einzeluntersuchungen zu bestimmten autoren- oder themenbezogenen Korpora nach wie vor ein Desiderat dar. Dies mag einerseits darin begründet sein, dass der Großteil der spätmittelalterlichen Meisterlieder anonym überliefert ist, sowie andererseits darin, dass die überwiegende Mehrheit der Texte auf konventionelle Weise geistliche Themen behandelt.

Mit seinem Schwerpunkt auf der Darstellung der Trinität, Inkarnation, Passion und der im 15. Jahrhundert kontrovers diskutierten Frage nach der Unbefleckten Empfängnis Marias scheint letztere Charakterisierung auch auf das Korpus des Leinwebers Lienhard Nunnenbeck zuzutreffen.³ Nunnenbeck, der 1514 das Nürnberger Bürgerrecht und 1515 den Meistertitel im Weberhandwerk erwarb, war Nachfolger des Hans Folz und Lehrer des Hans Sachs. Die Literaturwissenschaft scheint ihn trotz seiner editorischen Erschließung und Kommentierung durch Eva Klesatschke⁴ beinahe vergessen zu haben.⁵ Dem möchte der vorliegende Beitrag entgegenwirken.

1 Nach wie vor grundlegend und wegweisend das ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder‘ (RSM), vgl. z. B. die Einträge zu Sixt Beckmesser Bd. 3 (1986), 14–16; Fritz Kettner Bd. 4 (1988), 166–179, oder Konrad Nachtigall Bd. 4 (1988), 437–448.

2 Vgl. stellvertretend Stahl 1982; Brunner 1983; Williams-Krapp 2012; ders. 2020, bes. 114–135.

3 Vgl. den Überblick zu seiner Person und seinem Werk im RSM Bd. 4 (1988), 455–475, und im VL-Artikel von Klesatschke 1987.

4 Vgl. Klesatschke 1984.

5 Soweit ich sehe, ist seit der Edition von Klesatschke – abgesehen von kurzen Darstellungen in literaturgeschichtlichen Überblicken – kein einziger Forschungsbeitrag zu Nunnenbeck entstanden. Vereinzelt Hinweise zu den Liedern mit *conceptio immaculata* Thematik finden sich bei Schroeder 1942, 77–82.

Dies erscheint vor allem deswegen lohnenswert, weil Nunnenbeck mit seinem um 1510–1513 entstandenen *Trojalied*⁶ nicht nur eine weltliche Dichtung, sondern auch als Erster eine ausführliche Darstellung des Trojastoffs in der Gattung des Meistersgesangs vorgelegt hat. Zwar behandelt die Sangspruchdichtung schon seit dem 13. Jahrhundert einzelne Episoden, Figuren und Exempel aus dem Sagenkreis des Trojanischen Kriegs,⁷ doch stellt Nunnenbeck als Erster zentrale Stationen der Geschichte vom Niedergang Trojas in einem narrativen Zusammenhang in der Form des Meisterlieds dar. In Bezug auf die Behandlung des Trojastoffs nimmt Nunnenbeck damit durchaus eine literaturgeschichtliche Sonderstellung ein. Hinzu kommt, dass sein *Trojalied* entgegen der Tradition, Meisterlieder in Handschriften zu überliefern, in den Druck gegeben worden ist.⁸ Damit erweist sich das Lied auch in mediengeschichtlicher Hinsicht als interessant. Wie und aufgrund welcher Vorlagen Nunnenbeck die Geschichte von Troja in der Form des Meisterlieds im Nürnberger Raum erzählt, ist der Gegenstand dieses Beitrags. Dabei gehe ich in drei Schritten vor: Zunächst sollen die Charakteristika der spätmittelalterlichen Trojaliteratur und der mögliche Quellenhorizont für Nunnenbecks Lied skizziert werden. Anschließend sollen dessen Erzähl- und Kompositionsprinzipien analysiert und sodann die pragmatische Funktion des Liedes im sozio-kulturellen Kontext Nürnbergs herausgearbeitet werden.

2. Die Augsburger Prosadrucke als Vorlage

Nunnenbecks 13 Strophen umfassendes Lied gestaltet das Thema mit gewisser Wahrscheinlichkeit nach einer Vorlage, die einigen im 15. Jahrhundert in Augsburg gedruckten anonymen Trojaprosen nahesteht.⁹ Die Prosadrucke wiederum sind im Wesentlichen eine Kompilation aus dem im Spätmittelalter besonders einflussreichen *Elsässischen Trojabuch* und Hans Mairs *Buch von Troja* (beide entstanden Ende des 14. Jahrhunderts).¹⁰ Während Letzteres eine Übersetzung der Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen lateinischen *Historia destructionis Troiae*

6 Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Klesatschke 1984, 317–329.

7 Vgl. etwa die Übersicht im ‚Repertorium der deutschen Trojatexte des 12.–16. Jahrhunderts‘ von Alfen/Fochler/Lienert 1990, 7–198.

8 Es ist insgesamt vier in Nürnberg entstandenen Drucken überliefert. Der älteste stammt von Hans Weißenburger und liegt der Edition von Klesatschke zu Grunde. Vgl. dies. 1984, 84–86.

9 Vgl. Klesatschke 1984, 570 und Alfen/Fochler/Lienert 1990, 183. Vgl. zur Bedeutung Augsburgs als Zentrum für weltliche, deutschsprachige Literatur im 15. Jahrhundert u. a. Knape 1995 und Künast 2017.

10 Vgl. Schneider 1968, 102. Die in Augsburg entstandenen Druckkompilationen liegen in drei verschiedenen Fassungen in jeweils mehreren Auflagen vor. Keine der drei Fassungen ist bis heute vollständig ediert. Die jüngste umfassende philologische Untersuchung der Troja-

des Sizilianers Guido de Columna darstellt, bezieht sich Ersteres auf Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* und Guidos Text.¹¹ Indem das *Elsässische Trojabuch* sowohl die Nachgeschichte des Trojanischen Kriegs als auch den quellenkritischen Anhang nach Guido übernimmt, historisiert es die Ereignisse um den Trojanischen Krieg und verleiht seiner Darstellung Autorität, indem es die Widersprüche der verschiedenen Traditionen zu erklären versucht. Hans Mair lässt seinen Text hingegen mit der Zerstörung der Stadt Troja enden, wodurch dem Leser mit dem Abschluss der Lektüre die Katastrophe unmittelbar vor Augen stehen bleibt. Dazu passt, dass Mair die moraldidaktische Instrumentalisierung der Geschichte im Vergleich zur Vorlage deutlich ausbaut und die Ereignisse und Figuren vor allem als Negativexempla für Hochmut inszeniert. Dadurch gewichtet Mair den Nutzen der Geschichte deutlich stärker als deren unterhaltende Funktion.¹²

Die in Augsburg entstandenen Druckkompilationen übernehmen den Anspruch ihrer Vorlagen auf *nutz und kurzweyl* sowie die Tendenz „zur Konzentration auf das Konkrete und Tatsächliche,“¹³ indem sie aufwendige *descriptiones* sowie die Darstellung innerer Zustände und intensiver Kampfhandlungen kürzen oder aussparen. Von ihrer Anlage her zeigen sie jedoch die Tendenz zur Summe, indem sie die verschiedenen Traditionen mit immer deutlicher werdenden Anspruch auf Vollständigkeit zu synthetisieren versuchen.¹⁴

Die größten Gemeinsamkeiten mit Nunnenbecks Bearbeitung der Trojageschichte weist die erste Fassung auf, was sich insbesondere in der Anordnung und Auswahl der Episoden äußert.¹⁵ Nichtsdestotrotz verzichtet Nunnenbecks Version insbesondere auf die Darstellung von Nebenhandlungen und gibt die einzelnen Episoden mitunter auch stark verändert wieder. Dies legt zumindest die Vermutung nahe, dass Nunnenbeck über die Augsburger Prosadrucke hinaus weitere Bearbeitungen des Trojastoffs vorgelegen haben könnten. Auf mögliche intertextuelle Bezüge auf weitere Werke wird im Laufe der Analyse verwiesen. Nicht zuletzt aufgrund Nunnenbecks mutmaßlicher Herkunft aus Augsburg betrachte ich die Druckkompilationen jedoch als wichtigsten Quellenbereich für sein *Trojalied*. Meinem Textvergleich liegt im Folgenden die zweite Auflage der ersten Fassung

Druckkompilationen stammt von Beck 2015, 148–253. Vgl. zum *Elsässischen Trojabuch* die Edition von Witzel 1995 und zu Hans Mairs *Buch von Troja* die Ausgabe von Dreckmann 1970.

11 Editionen: Griffin 1996 (*Historia destructionis Troiae*); Keller 1858 (*Trojanerkrieg*).

12 Vgl. Beck 2015, 55f.

13 Schneider 1968, 14.

14 Vgl. Beck 2015, 186f.

15 Vor allem die in den anderen Fassungen nach Mairs *Buch von Troja* gestaltete Vorgeschichte (Argonautenzug, Liebe Jasons zu Medea, Kämpfe um das Vlies, Medea-Handlung, Erste Zerstörung Trojas) sowie die aus dem *Elsässischen Trojabuch* übernommene Nachgeschichte fehlen in der ersten Druckfassung und in Nunnenbecks *Trojalied*.

zu Grunde, die 1479 bei Anton Sorg gedruckt wurde und in einem Digitalisat der BSB zugänglich ist.¹⁶

3. Erzähl- und Bearbeitungsprinzipien

3.1. Anspruch auf Kürze

Vorangestellt ist dem Lied die Überschrift: *Ein schon maystergesang / weye die groß und mechtig stat Troya / zerstört wardt durch die schönen konigin / Helena auß Kriechenlant. / in des Regenbogen langen thon.*

Die Wahl von Regenbogens Langem Ton, der neben den langen Tönen Frauenlobs, Mügels und des Marners zu den sogenannten vier gekrönten und damit den besonders verehrten Tönen gehört,¹⁷ korrespondiert auf der formalen Ebene mit der Erhabenheit der Materie und bietet durch seine umfangreiche Strophenform aus 23 Versen zugleich die Möglichkeit, den Trojastoff auch in der Liedform narrativ zu entfalten. Die Voraussetzung dafür besteht freilich in der radikalen Kürzung nicht nur der Handlung insgesamt, sondern auch der einzelnen Episoden aus den Prosavorlagen. Diese Bearbeitungstendenz erhebt der Sprecher, der sich in der letzten Strophe des Liedes als *Lienhart Nunnenpeck* zu erkennen gibt, am Ende selbst zum Programm:

*Als ir kurtzlichen habt gehört,
wie Troy, die statt, durch ein weyb ward zubrochen,
vnd manicher da wart peschwert.
auch ward der von Troy vbermüt gerochen
durch den keyser Menellus da.
das kam durch liebe groß,
die Parisen auß seinem hertzen floß.
damit das ney gedicht sich entt:
doch nit ney nach der history, betracht,
sunder wie man es find lesendt,
das hab ich in ein gemein dan gemacht,
so gar fast kurz, begreyffentlich,
wann yeder des endes begert furbaß
als es gesungen hat also
der Lienhart Nunnenpeck, nun mercket das. (Str. 13, V. 9–23)*

16 München, BSB, 2 Inc. c.a. 839. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00026480?page=6,7> [22.02.2024].

17 Vgl. Schanze 1983, 69.

Die Verse sind in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich: Zum einen wird deutlich, dass Nunnenbeck nicht nur auf die Kürze (*kurtzlichen*, V. 9; *so gar fast kurtz*, V. 20), sondern auch auf die Verständlichkeit (*begreyffentlich*, V. 20) der Geschichte abzielt, und für dieses Programm auch eine Begründung anführt: *wann yeder des endes begert furbaß* (V. 21). Die Kürze und leichte Verständlichkeit, so legt es die Formulierung nahe, seien dem Bedürfnis der Rezipierenden geschuldet, das Ende erfahren zu wollen. Damit ist zumindest implizit der Anspruch des Publikums auf Kurzweil formuliert, ohne jedoch die Abgeschlossenheit der Geschichte, das heißt das Ende, aufgeben zu wollen. Nunnenbeck scheint sich damit von seinen Vorlagen abzugrenzen, denn er betont, dass er ein *ney gedicht* (V. 16) in einem *gemein dan* (V. 19) nach einer schriftlichen Vorlage (*wie man es find lesendt*, V. 18) gemacht habe. Durch die Betonung des mündlichen Vortrags (*als es gesungen hat also*, V. 22) sowie die Nennung des eigenen Namens am Ende des Gedichts (*der Lienhart Nunnenpeck*, V. 23) stellt sich Nunnenbeck darüber hinaus deutlich in die Tradition der Sangspruchdichtung. Wie genau Nunnenbeck die Trojageschichte aber nun erzählt und welche Erzähl- und Kompositionsprinzipien sich gegenüber der Vorlage beobachten lassen, soll im Folgenden gezeigt werden.

3.2 Verballhornungen und narrative Verknüpfungen

Die Überschrift kündigt einen schönen Meistersong über den Untergang der Stadt Troja an. Auffällig ist jedoch, dass Nunnenbeck den Angriff der Griechen und die Zerstörung der Stadt in nur 20 Versen (Str. 12, V. 9–23; Str. 13, V. 1–5), das heißt in weniger als einer Strophe, abhandelt. Die übrigen Verse sind der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges gewidmet mit einem besonderen Schwerpunkt auf der Geburt und Jugendgeschichte des Paris.

Die erste Strophe führt Priamus als Herrscher von Troja und Vater von fünf Kindern ein. Zuerst werden *Hector* (Str. 1, V. 3), *Draxelus* (V. 3), *Dryfelix* (V. 4) und *Pelle* (V. 5) genannt, bevor auf knappem Raum der Fackeltraum der Königin und die Geburt des Paris berichtet werden (V. 1–18). Auffällig ist zunächst die ungewöhnliche Benennung der Brüder von Paris und Hektor. Zwar dürften Deiphebos, Troilus und Helenus, wie ihre griechischen Namen lauten, nicht zu den bekanntesten Figuren aus dem trojanischen Sagenkreis gezählt haben, doch überliefert auch die Druckfassung die richtigen Bezeichnungen (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 39^r–39^v), wenn auch erst an späterer Stelle der Handlung und in anderer Reihenfolge als Nunnenbeck. Während die Vorlage die Söhne des Priamus nach der Folge ihrer Geburt aufzählt (Hektor, Paris, Deiphebus, Helenus, Troilus), beginnt Nunnenbeck zwar mit dem ältesten, doch nennt er Dryfelix, hinter dem sich wahrscheinlich Deiphebus verbirgt, an dritter Stelle: *Dryfelix der drit ich singe* (V. 4). Die lautliche Korrespondenz der Vorsilbe des Namens mit der Zahladver-

biale scheint nicht zufällig und könnte auf eine bewusste Veränderung des Namens hindeuten. Möglicherweise diene die Anpassung als rhetorische Merkhilfe für die Aufzählung des Namens. Die ungewöhnlich veränderten Namen *Draxelus*, wohl für Troilus, und *Pelle*, wahrscheinlich für Helenus, lassen hingegen keine unmittelbare Funktionalisierung erkennen.

Interessant ist, dass Nunnenbeck im Verlauf des Liedes weitere Namen verdreht. So wird Oinone bzw. Egenoe, wie die erste Frau von Paris in den Vorlagen heißt, zu *Egina* (Str. 3, V. 5). Juno wird als *Janna* (Str. 3, V. 20) bezeichnet, Pallas Athene wird *Polosis* (Str. 3, V. 21) genannt und Discordia erscheint als *Distoria* (Str. 4, V. 2). Auch hier überliefert die Druckfassung jeweils die richtigen Bezeichnungen (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 3^v, 4^v). Inwieweit Nunnenbeck eine unbewusste oder bewusste Verballhornung der Namen vorgenommen hat, lässt sich freilich nicht zweifelsfrei entscheiden. Eine mehr oder weniger deutliche Funktionalisierung des veränderten Namens lässt sich nur im Fall von Dryfelix beobachten. Nichtsdestotrotz erscheinen die Anpassungen nicht willkürlich, sondern zeigen eine gewisse Systematik, indem vor allem die Namen der weniger bekannten Figuren verändert werden. Priamus, Hektor, Paris, Jupiter und Venus erscheinen unter ihren richtigen Benennungen. Man wird die Beobachtungen nicht zu sehr belasten dürfen, doch zeigen die Verballhornungen der Namen einen durchaus spielerischen Aneignungsprozess des antiken Stoffs, der auch komische oder unterhaltende Effekte gehabt haben könnte. Inwieweit der Ende des 13. Jahrhunderts entstandene *Göttweiger Trojanerkrieg* in dieser Hinsicht einen literarischen Bezugspunkt dargestellt haben könnte, bedürfte einer eigenen Untersuchung.¹⁸

Dass Paris bei Nunnenbeck an letzter Stelle genannt wird, erscheint vor dem Hintergrund der inhaltlichen Komposition des Liedes konsequent, da seine Figur in den folgenden Strophen im Mittelpunkt steht. In wenigen Versen wird der Traum von der brennenden Fackel in der Brust der nicht namentlich genannten Königin berichtet, der auf das Ende der Geschichte vorausweist. Trotz der unheilvollen Prophezeiung kümmert sich die Königin nach der Geburt *lüstiglich* (Str. 1, V. 17) um ihren Sohn. Priamus hingegen ist betrübt, nachdem man ihm den Traum *kurtzlich* (V. 12) ausgelegt hatte. Er bedenkt sich heimlich, stiehlt das Kind in der Nacht und übergibt es zwei Dienern mit dem Befehl, es sofort zu töten (V. 19–23). Auch wenn eine direkte Kritik am Verhalten des Königs ausbleibt, deutet das heimliche, nicht öffentliche Agieren des Herrschers auf eine negative Beurteilung hin. Hinzu kommt, dass Nunnenbeck die innere Reflexion des Königs, dass er sein Land und seine Untertanen durch die Ermordung des Kindes

18 Edition: Koppitz 1926. Auch der *Göttweiger Trojanerkrieg* legt den Fokus der Erzählung auf die Parisfigur und spielt mit der Verballhornung von Namen. Vgl. dazu Reich 2011, bes. 170–177. Mit der Aufwertung des Paris setzt der Text jedoch andere Akzente als Nunnenbeck.

vor dem Untergang bewahre, im Gegensatz zur Vorlage ausspart (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 2^v). Damit erscheint das Verhalten des Königs nicht als auf das Wohl der Gemeinschaft ausgerichtetes Herrscherhandeln, sondern als individuelle Freveltat. Interessant ist, dass die Handlung nicht nur durch die starken Kürzungen schnell vorangetrieben wird, sondern dass auch die Figuren selbst nicht lange in ihrem Tun verweilen, wie die Adverbien *kurtzlich* (V. 12) und *da zuhand* (V. 23) verdeutlichen. Dadurch kommt es zu einer doppelten Beschleunigung der Geschichte. Der narrative Duktus der Erzählung wird in Vers 20 schließlich durch eine präsentische Publikumsanrede (*thu ich euch bekandt*) durchbrochen. Durch die direkte Anrede im Präsens, die Nunnenbeck im Verlauf des Liedes an zahlreichen weiteren Stellen einfügt, wird das Geschehen an die Erzählgegenwart herangerückt, wodurch es unmittelbarer erscheint. Zugleich dürfte die Anrede auch als Aufmerksamkeitssignal für die Rezipierenden gedient haben.

Die zweite Strophe schildert anschließend die wichtigsten Stationen der Handlung. Die beiden Diener bringen das Kind in einen Wald, um es zu töten, werden jedoch davon erweicht, dass sie das Kind lieblich anlacht, sodass sie es in einem hohlen Baum aussetzen (Str. 2, V. 1–6). Indem Nunnenbeck den sonst in den Vorlagen genannten Grund für Paris' Lächeln ausspart, nämlich, dass er über sein eigenes Spiegelbild erfreut ist, welches er in der blitzenden Schwertklinge erblickt (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 2^v), entfällt die Kritik an Paris Selbstgefälligkeit. Betont wird bei Nunnenbeck, dass der freundliche Anblick des Kindes Mitleid und Erbarmen erregt. Als Beweis für ihre Tat überbringen die Diener dem König die Zunge eines Hundes, der daraufhin überzeugt ist, dass sein Sohn gestorben sei (V. 7–12). Durch eine weitere Publikumsanrede (*nu merckent hye geschwind*, V. 14) lenkt Nunnenbeck den Fokus wieder zurück auf Paris. Dieser werde dreimal am Tag von einer Hirschkuh gesäugt, bis eines Tages ein Hirte sein Vieh in den Wald getrieben habe und aufgrund des Schreiens auf das Kind aufmerksam geworden sei (V. 15–19). Durch die erneute Anrede an das Publikum *vernembt mich* (V. 19) und den Ausruf des Hirten in direkter Rede „*ach Got, von wannen kumbt das kindt?*“ (V. 21) verleiht Nunnenbeck der Szene Lebhaftigkeit und Spannung. Interessant ist, dass er sich am Ende der Strophe auf eine schriftliche Quelle bezieht (*als ich geschriben find*, V. 23), ohne jedoch eine konkrete Vorlage zu nennen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass sich Nunnenbeck gerade bei der Schilderung der wunderbaren Rettung des Paris durch die Hirschkuh und den Hirten auf eine schriftliche Quelle beruft, um die Ereignisse zu beglaubigen.

Die dritte Strophe fasst Paris' Jugend und Leben unter den Hirten in nur zwei Versen zusammen: *Der hyrt ertzog den fürsten reyne / als lang, piß er des viechs auch huetet selber zwar* (Str. 3, V. 1–2). Im Anschluss berichtet Nunnenbeck von Paris'

Liebesbeziehung zur Flussgöttin Egina,¹⁹ die er gegenüber den Vorlagen deutlich verändert. In den Trojaprosen entbrennen Paris und Egenoe (Oinone) in gegenseitiger Liebe, werden Mann und Frau, halten ihre Beziehung jedoch geheim. Weil Egenoe Paris' Untreue fürchtet, schwört er ihr in Form einer Inschrift im Baum ewige Treue (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 3^v). Damit endet der Erzählstrang von Paris und Egenoe, es folgen die Hochzeit von Peleus und Thetis und anschließend das Parisurteil (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 4^f–7^v). Interessant ist nun, dass Nunnenbeck die Liebesgeschichte zwischen Paris und Egina mit den folgenden Episoden verknüpft. Die Liebe zwischen den beiden wird in wenigen Versen abgehandelt, wobei die Initiative von Egina ausgeht: *da sie annsach Pariß, das er so schone war, / sie lag jm an in liebes gerr, / das er mit ir in rechter lieb thet streben* (V. 6–8). Gestört wird das Glück durch Jupiter, der Egina überraschenderweise mit Pelae (Peleus) verheiraten lässt, als er von der Beziehung erfährt (V. 9–12). Während auf der Figurebene keine Begründung für Jupiters Entschluss angegeben wird, erscheint die Entscheidung aus kompositorischer Sicht doppelt motiviert. Indem Nunnenbeck Egina mit Pelae verheiratet, lässt er den Erzählstrang von Paris' erster Liebe im Gegensatz zur Vorlage einerseits nicht abrupt enden und vermeidet andererseits ganz im Sinne seines Anspruchs auf Kürze weitere Nebenhandlungen. Denn aus der Hochzeit von Peleus und Thetis folgt in der Vorlage die Erzählung von der Geburt und Jugend des Achill (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 13^v–14^v), die bei Nunnenbeck keine Rolle spielt. Während die Trojaprosen die einzelnen Episoden additiv aneinanderreihen, bemüht sich Nunnenbeck mithilfe kompositorischer Änderungen um eine größere narrative Kohärenz. Dies allerdings geschieht um den Preis historischer Wahrheit, um die es dem Dichter nicht vorrangig zu gehen scheint, was auch bei der Darstellung der Hochzeit zum Ausdruck kommt. Während die Vorlage eine ausführliche Aufzählung der geladenen Götter und ihrer Zuständigkeiten folgen lässt (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 4^{rv}) und damit auch mythologisches Wissen vermittelt, fasst Nunnenbeck die Gästeliste nur knapp zusammen: *von Troya Priamus vnd Hector kam, / Felus,²⁰ Kasandre schwester, hert. / vill götter vnd der göttin kamen dar, / würden manch hoher kunst gelert* (V. 15–18).

Näher beschrieben werden lediglich die drei Göttinnen des Schönheitswettstreits, auf die er die Rezipienten mit einer weiteren Publikumsanrede aufmerksam macht. Die Namen von Juno und Pallas Athene werden jedoch eigentümlich verdreht.

19 Inwieweit Nunnenbeck mit Egina auf die Flussnymphe und Geliebte des Jupiter Aegina anspielt (Ovid: *Metamorphosen* 7,616), oder ob die Bezeichnung die verballhornte Form für Oinone bzw. Egenoe darstellt, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden.

20 Wer sich hinter *Felus* verbirgt, ist unklar. Klesatschke 1984, 571 vermutet Helenus, der damit zur Schwester Kassandras würde, was unplausibel erscheint.

*auch kamen drey göttin, mercket furwar:
 Janna, ein göttin des reychtumbs;
 die ander Polosis mit jrem nam,
 ein göttin aller werden schonn;
 dy drit Venus, der edlen lieb ein stam. (Str. 3, V. 19–23)*

In der vierten Strophe wird die Handlung weiter vorangetrieben. Es wird berichtet, dass eine weitere Frau, Distoria, auf die Hochzeit gekommen sei und einen glänzenden goldenen Apfel vor die Göttinnen geworfen habe, woraufhin ein Streit zwischen ihnen entstanden sei (Str. 4, V. 1–5). Nachdem Jupiter entschieden hat, den Streit zu schlichten, meldet sich Egina zu Wort und schlägt Paris als Schiedsrichter vor:

*Egina sprach: „ein man weyß ich furware,
 Paris, der ist so kunstenreich.
 er geyt den apfel recht auß, on arckwone.“ (Str. 4, V. 8–10)*

Dass Paris bei Nunnenbeck von Egina und nicht von Jupiter (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 6^r) oder von Herkules wie in der zweiten Druckkompilation²¹ als Schiedsrichter vorgeschlagen wird, stellt einen weiteren wesentlichen Unterschied zu den Prosavorlagen dar. Durch die personelle Veränderung verknüpft der Dichter die einzelnen Episoden erneut deutlich enger miteinander und stellt einen Bezug zwischen den beiden Liebesgeschichten des Paris her. Indem Egina Paris als Schiedsrichter vorschlägt, ist es letztlich sie, die Paris zu seiner neuen Frau Helena verhilft. Paris selbst wird dabei implizit entlastet, da er nicht mehr wie in der Tradition als treuloser Liebhaber erscheint.

Von den beiden Varianten des Parisurteils in den Vorlagen (vgl. BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 6^v; 38^v–39^r) erzählt Nunnenbeck nur die Version nach dem *Elsässischen Trojabuch*, die der Darstellung Konrads von Würzburg folgt. Ausschlaggebend für das Urteil sind die Werte, mit denen sich die Göttinnen im öffentlichen Raum vorstellen. In der anderen Version, die in den meisten Vorlagen ebenfalls wiedergegeben wird, beurteilt Paris demgegenüber die Schönheit der Göttinnen, die sich nackt vor ihm präsentieren, und berichtet das Geschehen im Kriegsrat rückblickend als Traum. Nunnenbeck wählt also die deutlich weniger frivole Version. Interessant ist auch, dass er dabei auf eine explizite Moralisierung verzichtet. Weil *Paris der lieb thet do begeren* (Str. 5, V. 1), gibt er Venus den Apfel *bald* (V. 2), heißt es in Strophe 5. Während andere Bearbeitungen des Stoffs an dieser Stelle

21 BSB, 2 Inc.s.a. 323 m, fol. 30^v: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb0002648?page=64,65> [22.02.2024].

die Wollust des Paris hervorheben und seine Entscheidung als Negativexempel funktionalisieren,²² bleibt eine explizite Kritik an Paris im Meisterlied aus.

3.3 Dramatisierungen

Nach dem Urteil wird Paris von Venus wie ein Königssohn eingekleidet und vor die Festgesellschaft geführt (Str. 5, V. 3–4). Priamus findet Gefallen an ihm und bittet um seinen unerkannten Sohn (V. 5–8). Weil die Götter ihm die Bitte versagen, ruft Priamus *auß zornes neyt* (V. 11) zum Kampf um den Jüngling auf (V. 9–14). Zum ersten Mal erscheint das Handeln des trojanischen Königs hier explizit negativ bewertet.

Peleas meldet sich als Kämpfer für die Partei der Götter, Hektor tritt als Vertreter der Trojaner an (V. 15–20). Die Szene ist durch die direkten Reden von Priamus, Peleas und Hektor lebendig gestaltet.

*Priamus sprach auß zornes neyt:
„furwar ich will Paris fur eygen hane!
oder wer hie wöl kempfen frey
ymb Parissen so zart?“*

*Peleas was der breytkam, sich nit spart,
sprach: „seyt der hoffman hie ist mein,
so will ich ymb in kempfen ane haß
vor diesen zarten frawen reyn.“*

*Hector von Troy der ander kempfer waß.
er sprach: „ich will in selber han.“ (Str. 5, V. 11–20)*

Paris selbst kommt – wie in den Strophen zuvor – nicht zu Wort, was einmal mehr seine Rolle als Spielball der Götter und Menschen verdeutlicht. Das Ende der Strophe schildert den Kampf und Sieg Hektors auf engstem Raum in nur drei Versen (V. 21–23).

Die Strophen 6–8 berichten von Paris' Rückkehr an den Königshof und der Aufdeckung seiner Identität. Als der Hirte nach einiger Zeit vom Aufenthalt seines Ziehsohns erfährt, macht er sich aus Liebe auf den Weg nach Troja: *Wan im Pariß so ser thet lieben* (Str. 6, V. 5). Während der Aufbruch des Hirten in der Vorlage unmotiviert bleibt, ist Nunnenbeck erneut darum bemüht, die einzelnen Episoden und Erzählstränge kausal miteinander zu verknüpfen. Im Folgenden wird die Handlung auch hier verstärkt durch direkte Rede vorangetrieben, die der Erzählung Anschaulichkeit und Lebendigkeit verleiht. Inhaltlich folgt Nunnenbeck der Vorlage in den wesentlichen Punkten (vgl. BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol.

²² Vgl. z. B. die Darstellung und moralische Auslegung des Parisurteils im Meisterlied des Hans Sachs (S/1146). Der Text ist ediert bei Roth 2016, 345–346.

10^v–11^r). Der Hirte gelangt zu einem Wirt, der sich im Verlauf des Gesprächs als einer der beiden Diener herausstellt, die Paris hatten töten sollen. Die Frage des Hirten, ob Priamus einen Jüngling mit nach Hause gebracht habe, verneint der Wirt zunächst. Aus der Bemerkung des Hirten, dass er diesen aufgezogen habe, folgert der Wirt jedoch, dass es sich um den ausgesetzten Königssohn handeln muss. An dieser Stelle erscheint die Handlung aufgrund der starken Kürzung erstmals unmotiviert. Der Wirt offenbart das Geheimnis schließlich seiner Frau nachts im Gespräch, welches wiederum der Hirte belauscht und so die Identität von Paris erfährt (V. 8–23). Damit rettet der Hirte Paris am nächsten Morgen am Hof das Leben. Er sieht, wie Hektor im Kampf gegen Paris in Zorn gerät und bittet den Helden von ihm abzulassen, weil es sich um seinen Bruder handle (Str. 7, V. 1–10). Als Hektor und Priamus einen Beweis fordern, erzählt er die Geschichte des Wirtes und erklärt, dass er das ausgesetzte Kind aufgezogen habe (Str. 7, V. 12–23; Str. 8, V. 1). Der Wirt und sein Geselle werden herbeigeholt und bekennen nach einigem Zögern öffentlich die Wahrheit: *zuhand veriahen sy da alle payde, / wie Parisß wer sein rechter sann* (V. Str. 8, V. 10f.). Priamus' Reaktion wird in einem Vers prägnant zusammengefasst: *da gewann erst der kunig frewd vnd layde* (V. 12). Die Formulierung *frewd vnd layde* fasst die in der Vorlage folgende Episode von Priamus und dem Spielmann in nur zwei Worten zusammen.²³ Der Vers veranschaulicht *in nuce* den enormen Kürzungsaufwand, den Nunnenbeck betreibt, um die in Prosa ausführlich erzählten Geschichten in Vers und Strophe zu bringen. Bei Nunnenbeck endet die Episode mit der reichen Begabung der Diener und des Hirten und der ehrenvollen Aufnahme des Paris in die Familie (V. 15–19). Die letzten Verse der Strophe nehmen schließlich den Erzählfaden des Parisurteils wieder auf, indem sie Paris' aufwallende Liebe zu Helena betonen und einen Ausblick auf ihre Entführung geben (V. 20–23). Damit wird deutlich, dass Nunnenbeck die Handlung insbesondere nach längeren Nebenhandlungen durch konzise Vorausblicke zusammenhält.

3.4 *Moralisierungen*

Während die Prosavorlage im Anschluss die Jugendgeschichte des Achill, die Argonautenfahrt sowie die erste Zerstörung Trojas und den Raub von Priamus' Schwester Hesione erzählt (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 13^v–37^r), setzt Nunnenbeck in der nächsten Strophe mit den Kriegsvorbereitungen der Trojaner ein. Als Orientierung für den Rezipienten gibt er zunächst einen weiteren Vorausblick auf die Handlung:

²³ Dort bleibt Priamus trotz der Aufheiterungsversuche des Narren betrübt und freut sich erst über Paris, als Hekuba ihre Kinder vor ihn führt, woraufhin er beschließt, seine Zweifel aufzugeben und dem Fackeltraum keine Bedeutung beizumessen (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 12^v–13^v).

*Als ir hernach noch wol wert hören,
 wy grosser vbermüt die Troyer zwang furwar,
 das sie nit wolten fride han
 mit den Kriechen, wan Troystat mechtig wasse. (Str. 9, V. 1–4)*

Da Nunnenbeck die anderen Kriegsursachen, wie die erste Zerstörung Trojas oder den Raub von Priamus' Schwester Hesione, unerwähnt lässt, wird die Entscheidung der Trojaner zum Kampf gegen die Griechen allein auf ihren Übermut zurückgeführt.²⁴

Zunächst gibt der Sprecher unter Berufung auf eine unbestimmte schriftliche Quelle (*Ich liß woll von hundert schlösseren*, V. 5) jedoch eine kurze Stadtbeschreibung (V. 5–10), die in eine knappe Charakterisierung der Einwohner übergeht. Betont werden die goldenen Türme und Tore, die kristallfarbenen Fenster und die enorme Stadtmauer sowie die vornehmen Gewänder und der uneingeschränkte Herrschaftsanspruch der Einwohner. Interessant ist nicht nur, dass Nunnenbeck die Stadtbeschreibung gegenüber der Vorlage auf das Wesentlichste kürzt, sondern auch, dass er die Charakterisierung der Einwohner so gestaltet, dass sie die folgenden Kriegsvorbereitungen motivieren. Sowohl die prächtigen Gewänder als auch der ausgeprägte Machtanspruch deuten auf den bereits erwähnten Übermut der Trojaner hin, während die Bewohner in der Vorlage vorrangig als reich und fromm beschrieben werden (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 32^r–34^r).

Der Kriegsrat, der in die nächste Strophe übergeht, ist durch den Einsatz direkter Rede lebendig gestaltet. Hektor warnt als Einziger vor dem Krieg (V. 19), doch die Trojaner erinnern an den Tod vieler, wodurch die erste Zerstörung Trojas zumindest vage angedeutet wird (V. 21). Gleichzeitig verraten die Worte der Trojaner jedoch wieder ihren Übermut, da sie das Leid vieler aufgrund ihrer allzu großen Ehre und aufgrund von Rache in Kauf nehmen wollen (Str. 9, V. 22f., Str. 10, V. 1).

Daraufhin erklärt sich Paris zum Aufbruch nach Griechenland bereit, was im Folgenden geschildert wird. Der Wind schlägt ihn und seine Flotte auf eine Insel, die im Gegensatz zur Vorlage unbestimmt bleibt (Str. 10, V. 3–8). Auf ihr, so erfährt der Rezipient, befinden sich ein Tempel mit vielen Abgöttern und eine prächtige Burg mit goldenen Zinnen, in der die schöne Helena herrscht (V. 11–13). Während die Vorlage die Stätte als Tempel der Venus charakterisiert (BSB 2 Inc. c.a. 839, fol. 42^v), betont Nunnenbeck durch den Begriff *abgött* (V. 10) von Beginn an den heidnischen Charakter des Heiligums. Mit 600 prächtig gekleideten Rittern betritt Paris den Tempel, in den auch Helena kommt, um ihrem Abgott zu opfern. Als sie sieht, dass Paris demselben Abgott goldene Äpfel

²⁴ Vgl. auch Klesatschke 1984, 574.

opfert, heißt sie ihn willkommen. Aufschlussreich ist, dass Nunnenbeck durch die Erwähnung der goldenen Äpfel, die er gegenüber der Vorlage ergänzt, einen Rückbezug zum goldenen Apfel im Parisurteil herstellt. Dadurch verknüpft er die einzelnen Episoden nicht nur auf der syntagmatischen, sondern auch auf der paradigmatischen Ebene. Gleichzeitig ergeben sich über das Lexem *gülden/gulden* (V. 12, 21) bzw. *goldt* (V. 17) auch innerhalb der Strophe Bezüge. Die goldenen Zinnen korrespondieren mit der mit Gold verzierten Kleidung der Soldaten und den goldenen Äpfeln. Dadurch werden nicht nur der Reichtum, sondern auch der heidnische Glanz der antiken Welt betont.

Die elfte Strophe berichtet, dass Paris Helenas Gastfreundschaft gehorsam annimmt (Str. 11, V. 1–2). Auffällig ist jedoch, dass Nunnenbeck entgegen der Vorlage weder die Schönheit noch die Liebe zwischen den beiden betont (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 43^v). Die Entführung schildert er im Folgenden als gewaltsamen Angriff. Helena erschrickt beim Anblick der bewaffneten Soldaten vor dem Tempel und flieht mit ihren Jungfrauen, nachdem ihre Diener erschlagen sind (V. 5–8). Damit weicht Nunnenbeck auch hier entschieden von der Vorlage ab, die Helena im Einverständnis mit der Entführung zeigen (BSB, 2 Inc. c.a. 839, fol. 45^v). Auch wenn ein explizites Lob der Königin ausbleibt, zeichnet der Sänger ein eher positives Bild von ihr, indem er sie als fromme, gastfreundliche Herrscherin inszeniert, die dem gewaltsamen Übergriff ausgeliefert ist. Deutlich negativer fällt das Bild von Paris in der Strophe aus. Nachdem er die vierhundert Ritter der Königin erschlagen hat, raubt er den Schatz des Kaisers und stiehlt fünf Abgötter, die mit einem *jering* Kalb verglichen werden:

*Sy het noch vierhundert ritter,
die werten sich, doch wurden sie erstochen.
Vnd namen den schatz dem kayser,
wiewoll es doch zu letst als wurd gerochen.
Funff abgötter da Paris nam,
gemacht vonn gold so schan,
jeder als ein jering kalb, thüt verstan.* (Str. 11, V. 9–15)

Damit wird deutlich, dass der Raub der Helena bei Nunnenbeck nicht aus Liebe, sondern aus materieller Gier und Abgötterei erfolgt, worauf er die Rezipienten durch eine erneute Publikumsanrede explizit hinweist.

Nachdem die Rückkehr von Paris und Helena nach Troja in wenigen Versen geschildert ist (V. 16–21), lenkt das Ende der Strophe (V. 22f.) den Fokus schließlich auf Menelaos, der über den Verlust seiner Frau und seines Schatzes gleichermaßen betrübt zu sein scheint (Str. 12, V. 5–8). Sein Angriff auf Troja und die Zerstörung der Stadt werden anschließend in weniger als 20 Versen von der Mitte der zwölften bis zum Beginn der dreizehnten Strophe geschildert (Str. 12, V. 9–

Str. 13, V. 4). Auffällig ist, dass keine einzige Kampfhandlung beschrieben wird, sondern nur das Ausmaß der Zerstörung festgehalten wird. Während die Totenschar der Trojaner, deren Blut aus den Toren der Stadt herausfließt, zahllos ist, verzeichnet der Erzähler *zwelffhunderttausent* (Str. 13, V. 19) Gefallene auf Seiten der Griechen (V. 15–20).

Die letzte Strophe leitet schließlich zur Auslegung der Geschichte über:

*also ward Troy, die grosse stat,
zustöret gar, wyewoll sie mechtig ware,
Als man noch vill darvon hört sagenn.
nun mercket hie, ir fursten, herren stet gemein,
wie vbermüt manchenn inn natt
pringet vnd dazu weybliches pild zware.* (Str. 13, V. 2–8)

Am Beispiel der Geschichte von Troja warnt der Sprecher Fürsten, Herren und Städte vor Übermut und Frauen. Mit der *moralisatio* schließt Nunnenbeck an die antitrojanische Tendenz seiner Vorlage an, die ihre Geschichte ebenfalls als Negativexempel für Hochmut funktionalisiert und sich dabei auch an verschiedene Stände bzw. sogar die ganze Welt richtet.²⁵ Besonders an Nunnenbecks Komposition wird jedoch deutlich, dass die kurze *moralisatio* durch die *narratio* keineswegs vollständig eingeholt wird. Zwar werden die Trojaner auch innerhalb der Erzählung als übermütig charakterisiert, doch schöpft Nunnenbeck das Potential für Moralisierungen insbesondere im ersten Teil des Liedes mitnichten aus. Die Warnung vor schönen Frauen scheint durch die Erzählung zudem überhaupt nicht motiviert zu sein. Ausgehend von diesem Spannungsverhältnis möchte ich daher abschließend versuchen, die pragmatische Funktion des Liedes in seinem sozio-kulturellen Kontext zu bestimmen.

4. Das *Trojalied* im Kontext der Nürnberger Zensurpolitik

Die Analyse hat gezeigt, dass Nunnenbeck die radikale Kürzung des Stoffs für die Darstellung im Meisterlied programmatisch funktionalisiert, um sich von den immer stärker auf Vollständigkeit abzielenden Druckkompilationen abzuheben. Die Konzentration auf die Parisfigur ermöglicht es ihm, sowohl die Voralen als auch die Hauptgeschichte anhand einer Figur stringent nachzuverfolgen. Die Kohärenz der Erzählung wird durch neue syntagmatische und paradigmatische

²⁵ Das vom anonymen Redaktor wohl eigenständig verfasste Kolophon der ersten Druckfassung lautet folgendermaßen: *Hie enndet sich dz büch vnd bystori | wie die reich kostlich vnd mächtig stat Troya ward erstöret durch die verhencknüß gottes | zü einem exempel der ganczen welt | dabei man mercken mag | dz sich nyemant seins adels reichtumbs oder mächtikeit züuil übernemen sol.* Zitiert nach Beck 2015, 176.

Verknüpfungen verstärkt. Die relativ freie Adaptation der Vorlagen verrät eine durchaus emanzipierte Aneignung des als historisch geltenden Stoffs. Charakteristisch für das Lied ist außerdem, dass Nunnenbeck einen deutlich größeren Schwerpunkt auf die Vorgeschichte legt. Möchte man die Unausgewogenheit der einzelnen Episoden zugunsten der Jugendgeschichte des Paris nicht als kompositorische Unerfahrenheit und Schwäche auslegen,²⁶ bedarf es an dieser Stelle einer anderen Erklärung.

Aufschlussreich ist, dass weder die Auswahl der Episoden noch die Bewertung und Darstellung der Figuren ein besonderes politisches, historisches oder lehrhaftes Interesse erkennen lassen. Der Fokus auf der Jugendgeschichte des Paris scheint eher einer allgemeinen Vorliebe für die wunderbaren Geschichten wie der außergewöhnlichen Rettung des Kindes oder dem Wirken und Handeln der Götter zu entsprechen. Die Darstellung dürfte dabei auch auf komische Effekte hin angelegt sein, worauf etwa die Verballhornung der Namen oder die auffällig passive Rolle des Paris als Spielball der Götter und Menschen hindeuten. Im Vordergrund scheinen die kurzweilig, lebendig erzählten Geschichten zu stehen. Die in Strophe 9 mit der Stadtbeschreibung Trojas einsetzende Haupthandlung ist hingegen stärker von moralischen Wertungen geprägt, doch lässt sich auch hier kein spezifisch geschichtliches oder politisches Rezeptionsangebot für ein lokal oder ständisch abgegrenztes Publikum ableiten, wie es etwa für Hans Mairs *Buch von Troja* für die Stadt Nördlingen plausibel gemacht worden ist.²⁷ Auch wenn die Geschichte von der Blüte und dem Untergang Trojas potentiell für jede städtische Bevölkerung ein Deutungspotential geboten haben dürfte, verzichtet Nunnenbeck auf eine dezidiert politisch-geschichtliche Funktionalisierung. Aktualisiert wird der Stoff im Sinne allgemeiner moralischer Belehrung im Horizont einer christlichen Ethik, wie an der Warnung vor Hochmut, Habgier und Abgötterei am Beispiel der Trojaner bzw. des Paris deutlich geworden ist.

Mit diesem Programm, den Trojastoff ohne spezifische politische oder historische Implikationen im Sinne allgemeiner moralischer Belehrung kurzweilig zu erzählen, scheint Nunnenbeck ganz auf der Linie der strengen Zensurpolitik des Nürnbergs Rats gelegen zu haben.²⁸ Das Stadregiment verbot jede politische Äußerung, um Ansätze kritischen politischen oder sozialen Denkens in den unteren Bevölkerungsschichten von vornherein zu verhindern, die zu Aufruhr und Umsturz hätten führen können. Das Verbot eines satirischen Gedichts des Hans Sachs über Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach, der 1552 das ganze Nürnberger Stadtgebiet verwüstet und die Stadt belagert hatte, zeigt,

26 Vgl. Klesatschke 1984, 577.

27 Vgl. Meisch 1994, bes. 249–266.

28 Vgl. dazu etwa Müller 1959; Williams-Krapp 2012, 37f.

dass sogar politische Äußerungen gegenüber Erzfeinden der Stadt vom Rat untersagt wurden, um die dichten Handelsbeziehungen und außenpolitische Diplomatie der Stadt nicht zu gefährden.²⁹

Möglicherweise ist der Zuschnitt von Nunnenbecks Bearbeitung aber auch dem neuen Medium des Drucks geschuldet, durch das auf eine deutlich breitere und von spezifischen Interessen losgelöste Rezeption abgezielt wurde, die nicht auf den relativ engen Kreis der Singschulen bezogen war.³⁰ Auch wenn Nunnenbecks Lied nicht außerhalb von Nürnberg gedruckt wurde, zeugt die viermalige Auflage von einem gewissen Erfolg des Werkes. Wie beliebt der Stoff in Nürnberg gewesen ist, belegen schließlich die zahlreichen Bearbeitungen des Themas bei Hans Sachs, von dem 32 Meisterlieder mit Troja-Thematik überliefert sind, sowie 20 Spruchgedichte und fünf Dramen.³¹ Sachs folgt den Spuren seines Lehrers, beschreitet aber sowohl formal als auch stoffgeschichtlich eigene Wege.

Bibliographie

I. Primärliteratur

- Dreckmann, Franz-Josef (Hrsg.): Das ‚Buch von Troja‘ von Hans Mair. Kritische Textausgabe und Untersuchung. München 1970.
- Griffin, Nathaniel Edward (Hrsg.): Guido de Columnis. *Historia destructionis Troiae*. Cambridge (Mass.) 1936.
- von Keller, Adalbert (Hrsg.): Konrad von Würzburg. Der Trojanische Krieg. Ausgabe Stuttgart 1858. Nachdruck Amsterdam 1965.
- Klesatschke, Eva (Hrsg.): Lienhard Nunnenbeck: Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen. Göppingen 1984.
- Koppitz, Alfred (Hrsg.): Der Göttinger Trojanerkrieg. Mit einer Tafel in Lichtdruck. Berlin 1926.
- Tarrant, Richard John (Hrsg.): P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit*. Oxford 2004.
- Witzel, Christoph (Hrsg.): Das Elsässische Trojabuch („Buch von Troja I“). Kritische Ausgabe. Wiesbaden 1995.

29 Vgl. Brunner 1976, 11. Nicht auszuschließen ist freilich, dass sich hinter den Verballhornungen der Namen in Nunnenbecks Bearbeitung Anspielungen auf zeitgenössische Personen verbergen. Damit wäre dem Lied implizit auch ein subversives Potential inhärent.

30 Gedruckte Meisterlieder durften bei den Veranstaltungen der Singschulen nicht vorgetragen werden. Vgl. Williams-Krapp 2020, 120.

31 Vgl. Fochler 1990, 99. Für eine eingehende Untersuchung von 26 Trojaliedern des Hans Sachs vgl. Roth 2016. Eine Übersicht über die Chronologie und Typologie von Sachs Meisterliedern insgesamt bietet das jüngst erschienene Handbuch von Brunner/Holzberg 2020.

II. Verzeichnis der Drucke

1. Trojadruckkompilation: München, BSB, 2 Inc. c.a. 839, Augsburg, Anton Sorg, 21479 [1474].
2. Trojadruckkompilation: München, BSB, 2 Inc.s.a. 323 m, Augsburg, Ambrosius Keller, 1479.

III. Sekundärliteratur

- Alfen, Klemens/Fochler, Petra/Lienert, Elisabeth: Deutsche Trojatexte des 12. bis 16. Jahrhunderts. Repertorium. In: Horst Brunner (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. Wiesbaden 1990, 7–198.
- Alfen, Klemens/Fochler, Petra/Lienert, Elisabeth: Entstehungssituation und Publikum der deutschen Trojaliteratur des 12. bis 16. Jahrhunderts. In: Horst Brunner und Norbert Richard Wolf (Hrsg.): Wissensliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bedingungen, Typen, Publikum, Sprache. Wiesbaden 1993, 177–208.
- Beck, Gertrud: Trojasummen. Das „Elsässische Trojabuch“ und die gedruckten Trojakompilationen. Wiesbaden 2015.
- Brunner, Horst: Hans Sachs – Über die Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg. In: Horst Brunner, Gerhard Hirschmann und Fritz Schnelbögl (Hrsg.): Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976. Nürnberg 1976, 1–13.
- Brunner, Horst: Zur Geschichte der Meistersangforschung. In: Rainer S. Elkar (Hrsg.): Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Sozialgeschichte – Volkskunde – Literaturgeschichte. Göttingen 1983, 223–243.
- Brunner, Horst/Holzberg, Niklas: Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher und Johannes Rettelbach. Berlin/Boston 2020.
- Fochler, Petra: Fiktion als Historie. Der Trojanische Krieg in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. Wiesbaden 1990.
- Klesatschke, Eva: Lienhard Nunnenbeck. In: VL 6 (1987), 1247–1251.
- Knape, Joachim: Augsburger Prosaroman-Drucke des 15. Jahrhunderts. In: Johannes Janota und Werner Williams-Krapp (Hrsg.): Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Tübingen 1995, 330–357.
- Künast, Hans-Jörg: Der Augsburger Buchdruck im 15. Jahrhundert – Der Markt und seine Akteure. In: Günther Hägele und Melanie Thierbach (Hrsg.): Augsburg macht Druck. Die Anfänge des Buchdrucks in einer Metropole des 15. Jahrhunderts. Augsburg 2017, 42–49.

- Müller, Arnd: Zensurpolitik der Reichsstadt Nürnberg. Von der Einführung der Buchdruckerkunst bis zum Ende der Reichsstadt. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 49 (1959), 66–169.
- Meisch, Rainer: Troja und die Reichsstadt Nördlingen. Studien zum ‚Buch von Troja‘ (1390/92) des Hans Mair. Wiesbaden 1994.
- Reich, Björn: Name und *maere*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik. Mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz* des Pleier, *Göttweiger Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich D.* Heidelberg 2011.
- Roth, Andrea: Troja in Nürnberg. Ordnungsvorstellungen des Stadtbürgers Hans Sachs in seinen Meisterliedern zum trojanischen Sagenkreis. Diss. Würzburg 2016.
- Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Bd. I: Untersuchungen. München/Zürich 1983.
- Schneider, Karin: Der Trojanische Krieg im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts. Berlin 1968.
- Schroeder, Mary Juliana: Mary-verse in Meistergesang. Diss. Washington 1942.
- Stahl, Irene: Die Meistersinger von Nürnberg. Archivalische Studien. Nürnberg 1982.
- Williams-Krapp, Werner: Literatur in der Stadt. Nürnberg und Augsburg um 15. Jahrhundert. In: Kristina Freienhagen-Baumgardt und Katrin Stegherr (Hrsg.): Werner Williams-Krapp. Geistliche Literatur des späten Mittelalters. Kleine Schriften. Tübingen 2012, 35–48.
- Williams-Krapp, Werner: Teil 2: Die Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Teilband 1: Modelle literarischer Interessenbildung. Berlin/Boston 2020.

Dr. Alexandra Urban
 Ludwig-Maximilians-Universität München
 Institut für Deutsche Philologie
 Schellingstraße 3 RG
 80799 München
 Alexandra.Urban@germanistik.uni-muenchen.de