

## Einleitung

Erläutert wird zunächst die Gliederung des Buchs (A), es folgen die nötigen ‚technischen‘ Erklärungen (B, ferner E). Die Anmerkungen zu Aspekten der mittelalterlichen Musiküberlieferung sind für Leser mit geringeren musikwissenschaftlichen Kenntnissen gedacht (C). Ein Blick auf die Quellen zur Melodieüberlieferung schließt sich an (D). Die Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse der Studie (F) soll im Hinblick auf die Vielzahl der notwendigerweise auszubreitenden Details den „Durchblick“ erleichtern.

### A. Gliederung der Formgeschichte

Die Geschichte der Sangspruchdichtung läßt sich in vier Epochen gliedern;<sup>3</sup> die Darstellung im vorliegenden Buch folgt dieser Chronologie:

- a. Die Anfänge im späten 12. Jh.: anonyme Strophen, Spervogel I-III (1. Kapitel).
- b. Walther von der Vogelweide. Walther ist der eigentliche Begründer der Gattungstradition (2. Kapitel).
- c. Die Zeit nach Walther bis zur Mitte des 14. Jh.s. Die bedeutendsten Autoren der ersten Hälfte des 13. Jh.s nach Walther sind Bruder Wernher (3. Kapitel), Reinmar von Zweter (4. Kapitel), Marner (5. Kapitel); in der Zeit um und nach 1250 wirkten Friedrich von Sonnenburg (ebenfalls 5. Kapitel), Konrad von Würzburg (6. Kapitel), Rumelant von Sachsen (7. Kapitel), Meißner (8. Kapitel), Boppe (9. Kapitel), Hermann Damen, Regenbogen (10. Kapitel); um 1300 dichtete Frauenlob (11. Kapitel). Die „kleineren“ Autoren sind den genannten „Großautoren“ jeweils zugeordnet.
- d. Die Epoche von der Mitte des 14. bis in das späte 15. Jh. Hierher gehören Heinrich von Mügeln, Suchensinn, Harder, Lesch, Mönch von Salzburg, Harder, Muskatblut und eine Reihe von „Kleinautoren“ (12. Kapitel). Mit Schiller und Beheim (13. Kapitel) endet die Gattungs- und damit die Formgeschichte der Sangspruchdichtung.

Analysiert werden sämtliche als authentisch („echt“) geltenden Spruchtöne und, soweit überliefert, auch sämtliche Melodien (in der jeweils ältesten Fassung, jüngere Melodiefassungen bleiben, mit wenigen Ausnahmen, grundsätzlich unbeachtet<sup>4</sup>). Namentlich bekannt sind 78 Tonerfinder, hinzu kommen 9 anonym überlieferte Töne; insgesamt bespreche ich 253 Töne. Die oft zahlreichen Töne, die einzelnen Tonautoren innerhalb der Tradition der Meistersinger seit dem 15. Jh. lediglich unterschoben wurden („unechte Töne“), werden nicht behandelt.<sup>5</sup>

3 Vgl. H. Brunner, Artikel ‚Sangspruchdichtung‘, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil 8 (1998), Sp. 931–939; Einleitung zu RSM, Bd. 1, S. 1–7; Tervooren, Sangspruchdichtung.

4 Zu den Fassungsunterschieden vgl. ausführlich Brunner, Die alten Meister, 3. Kapitel.

5 Vgl. dazu insbesondere Rettelbach, Variation – Derivation – Imitation. Die Melodien sind in SPS abgedruckt.

## B. Erläuterungen zu den metrischen Schemata und zu den Reimen

Grundlegend für die Analyse der Töne sind die metrischen Schemata. Grundsätzlich sind die von den Spruchdichtern verwendeten Verse alternierend gebaut, d. h. auf eine betonte Silbe, die Hebung ( $\acute{x}$ ), folgt eine unbetonte Silbe, die Senkung ( $\times$ ). Hebung und Senkung zusammen bilden einen Takt ( $\acute{x}\times$ ) – in der neuzeitlichen musikalischen Zeichensprache entspricht das einem 2/4-Takt aus einer betonten und einer unbetonten Viertelnote (wie die mittelalterlichen Dichter selbst ihre Verse gemessen haben, wissen wir nicht). Hebung und/oder Senkung können auch in zwei kurze Silben aufgespalten sein ( $\cup\cup$ ) – dies entspricht dann Achtelnoten –, ist die Hebung eine lange Silbe, so kann sie als „beschwerte“ Hebung auch über einen ganzen Takt gedehnt sein, sozusagen als halbe Note ( $\text{—}$ ). Prinzipiell kann jedem Vers vor der ersten Hebung eine unbetonte Silbe, ein Auftakt, vorausgehen. Die überwiegende Zahl der Verse beginnt mit Auftakt, dieser kann jedoch ohne weiteres auch fehlen, manchmal fehlt er regelmäßig („auftaktloser Vers“). Da die Auftakte bei der Ermittlung der Taktzahl eines Verses grundsätzlich ohne Belang sind, berücksichtige ich sie in den Schemata nicht. Wichtiger als die Frage nach dem Auftakt ist die nach dem Versausgang, der Kadenz. Verse enden entweder mit einer Hebung, auf die im Takt dann noch eine Pause folgt ( $\acute{x}\wedge$ ) – in diesem Fall spricht man von männlicher Kadenz, oder sie enden mit einer Senkung, d. h. der Takt ist sprachlich gefüllt ( $\acute{x}\times$ ) – dies nennt man weibliche Kadenz. In der männlichen Kadenz können statt einer einzigen betonten Silbe auch zwei kurze Silben stehen ( $\acute{\cup}\cup\wedge$ ) – dies bezeichnet man als gespalten männliche Kadenz.

Bei der schematischen Beschreibung werden zu jedem Vers die Taktzahl, die jeweilige Kadenz und der zugehörige Reim angegeben: 4a steht somit für einen Vers aus vier Takten mit männlicher Kadenz – diese bleibt unbezeichnet; a ist der Reimbuchstabe: ebenfalls mit a markiert wird der Vers oder werden die Verse, auf den oder auf die die jeweilige Zeile reimt. 3'b steht für einen Vers aus drei Takten mit weiblicher Kadenz – sie wird mit Apostroph gekennzeichnet – und reimt auf Verse mit der gleichen Kadenz, deren Reime ebenfalls mit b bezeichnet sind. Als Kurzzeilen gelten Verse aus zwei bis sechs Takten; Verse mit sieben oder mehr Takten ohne eine regelmäßige Zäsur nennt man lange Zeilen, gibt es eine regelmäßige Zäsur spricht man von Langzeilen, im metrischen Schema wird die Zäsur mit einem Schrägstrich angezeigt, z. B. 4x/3'a (x steht für reimlose Verse, vgl. unten). Die zu jedem Ton ermittelte Gesamtzahl der Takte informiert über den ‚Raum‘, der dem Autor für seine Texte zur Verfügung stand, je höher die Taktzahl, desto mehr Textsilben konnten untergebracht werden. Als kurz bezeichne ich Töne mit bis zu 48 Takten, unter Tönen mittlerer Länge verstehe ich solche mit bis zu etwa 70 Takten, Töne mit mehr, teilweise sehr viel mehr Takten gelten als lange Töne.

Die Strophengliederung markiere ich mit Kommata und Schrägstrichen. Seit Walther von der Vogelweide weisen alle Spruchtone grundsätzlich die dreiteilige Kanzenform aus 1. und 2. Stollen, die zusammen den Aufgesang bilden, und einem davon abweichenden Abgesang auf (Schema: AA//B) – 1. und 2. Stollen werden auf die gleiche Melodie gesungen, der Abgesang weicht metrisch und melodisch ab. In den Schemata steht zwischen 1. und 2. Stollen stets Komma, auch Abgesangsteile trenne ich bisweilen durch Kommata voneinander. Zwischen Auf- und Abgesang steht stets Dop-

pelstrich (/), 3. Stollen am Abgesangsende (s. unten) werden durch einfachen Schrägstrich vom Vorausgehenden abgetrennt. Die Verse werden mit einem Zeilenzähler von 5 zu 5 gezählt.

Die Abgesänge können durchkomponiert sein, d. h. eine klare Unterteilung fehlt dann, gleichwohl können melodische Phrasen aus der Stollenmelodie neben neuem Melodiematerial verwendet werden (AA//B). Wird am Abgesangsende die letzte Zeile der Stollenmelodie wiederholt, so spricht man von einer Rundkanzone (ABAB//CB); erscheint am Ende des Abgesangs die metrisch-musikalische Wiederholung eines Aufgesangsstollens, handelt es sich um eine Kanzone mit 3. Stollen (AA//B/A), dieser kann auch variiert (AA//B/A') oder verkürzt sein (ABCABC//D/BC); an einen 3. Stollen (AA//B/A/C) oder an zwei metrisch parallele Abgesangsteile kann sich auch noch ein Schlußteil, eine Coda, anschließen (AA//BB/C). Das metrisch-musikalische Zwischenglied, das den Aufgesang vom 3. Stollen trennt, wird Steg genannt, wird es wiederholt, so spricht man von einem repetierten Steg (AA//B[B]/A). Als repetierte Stege werden auch Zwischenglieder bezeichnet, auf die ein von den Stollen abweichender Schlußteil folgt.

Reimlose Zeilen, Waisen, werden im Schema mit x bezeichnet; sehr selten auftretende Pausenreime, d. h. Reime auf der 1. oder 2. Silbe eines Verses, die ihren Gegenpart in einem anderen Versbeginn oder einem beliebigen Endreim finden, erhalten Großbuchstaben A, B... In den Analysen werden folgende Reimverbindungen unterschieden: Paarreim: a a b b c c...; Kreuzreim: a b a b; umarmender Reim: a b b a; verschränkter Reim: a b c a b c; Schweifreim: a a b c c b. Die zu jedem Ton ermittelte Zahl der unterschiedlichen Reime ist signifikant für den künstlerischen Aufwand: ein nach der Zahl der Verse langer Ton mit nur wenigen unterschiedlichen Reimen verlangte vom Autor höhere Kunstfertigkeit als einer mit vielen Reimen.

### C. Aspekte des Vortrags und der Überlieferung einstimmiger Melodien

#### Zum Vortrag

Mittelalterliche Lieddichtung, ob in der Kirchen- und Gelehrtensprache Latein oder in einer der Volkssprachen, hat man sich prinzipiell gesungen vorzustellen. Die Texte wurden solistisch oder im Chor auf einstimmige Melodien vorgetragen; mehrstimmige deutsche Lieder, keine Sangsprüche, finden sich, zunächst in sehr geringem Umfang, erst seit dem ausgehenden 14. Jh. (zuerst in den weltlichen Liedern des Mönchs von Salzburg). Beteiligung von Instrumenten ist vielfach anzunehmen, sie war jedoch nicht generell geregelt. Das Instrumentarium entsprach nicht dem in der Kunstmusik der Neuzeit Üblichen. In den Miniaturen der Großen Heidelberger (Manessischen) Liederhs. C sind leise und laute Instrumente abgebildet. Zur Begleitung der aller Wahrscheinlichkeit nach durchweg solistisch ausschließlich auf einstimmige Melodien gesungenen Sangspruchdichtung geeignet waren in erster Linie die Fidel, ein mit einem Bogen meist am Hals gespieltes Saiteninstrument, und das Psalterium, ein zitherähnliches Zupfinstrument, vielleicht auch die Querflöte, gespielt von einem Instrumenta-

listen.<sup>6</sup> Doch ist auch unbegleiteter Vortrag durchaus denkbar. Bei den Meistersingern war er die absolute Regel, da es in allererster Linie auf das Textverständnis ankam.

### Notation

Voraussetzung für die Lesbarkeit von Melodien ist ein eindeutiges Aufzeichnungssystem. Die älteste, seit dem 9. Jh. auftretende Notenschrift entspricht dieser Bedingung nicht. Es handelt sich um sog. nichtdiastematische Neumen, d. h. Notenzeichen, die nicht auf Linien geschrieben sind, durch die die Tonhöhen eindeutig fixiert werden. Neumen (von griech. *neuma* ‚Wink‘) liefern bloße Hinweise auf den Bewegungsablauf von Melodien, die lediglich als Gedächtnisstütze für den dienen, der die Melodie bereits kennt. Einzelnoten werden dabei mit Punkten und Strichen, Tonverbindungen (Ligaturen von zwei, drei oder mehr Tönen) mit komplexeren Zeichen notiert. In Gebrauch war diese Schrift bis in das 13. Jh. Im Bereich der Sangspruchmelodien begegnet sie nur ganz vereinzelt. So wurde etwa Frauenlobs Ton II = Kurzer Ton in der Hs. V (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 401) wohl um 1300 in solchen Neumen aufgezeichnet. Da dies die einzige erhaltene Aufzeichnung der Melodie ist, ist diese für uns verloren.

Erst seit dem 11. Jh. wurden Notenzeichen in ein System paralleler Linien eingezeichnet, die durch Notenschlüssel einer bestimmten Tonhöhe zugeordnet sind. Seit Guido von Arezzo (gest. nach 1033) stehen diese Linien im Terzabstand. Damit war die bis heute übliche Notenschrift „erfunden“, die Form der Noten selbst unterschied sich freilich noch lange, großenteils regional unterschiedlich, von den in der Neuzeit üblichen Zeichen. In dieser Weise aufgezeichnete Melodien können ohne weiteres in die neuzeitliche Notenschrift übertragen werden.<sup>7</sup>

### Rhythmus

Aufzeichnungen einstimmiger Musik des Mittelalters geben in der Regel nur die jeweiligen Tonhöhen an. Rhythmische Zeichen gibt es nicht, man findet also nicht die in der Neuzeit üblichen Notenformen (etwa ganze, halbe Noten, Viertel-, Achtelnoten usw.), die zugleich den Rhythmus abbilden, ebensowenig Taktstriche; auch Tempoangaben, wie man sie in der neueren Musik seit dem 18. Jh. antrifft (etwa *Allegro*, *Andante*, *Adagio* usw.), fehlen völlig. Transkribiert werden die mittelalterlichen Notenzeichen heute so gut wie ausschließlich mit unkaudierten schwarzen Notenköpfen, d. h. also ebenfalls ohne jedes rhythmische Zeichen. Nach langen Auseinandersetzungen ist die Forschung mittlerweile zu dem Schluß gekommen, daß die Rhythmik einstimmiger Melodien sich aus dem Textmetrum ergibt. Bei deutschen Liedtexten kann man in der Regel von den oben erwähnten Takten aus Hebung und Senkung ausgehen. Tonverbindungen (Melismen, Ligaturen) aus zwei oder mehr Noten werden in diesen Rhythmus

6 Vgl. zu den Instrumenten ausführlich Eitschberger, *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*.

7 Dabei ist es heute üblich, die in der älteren Zeit verwendeten C-Schlüssel, die die Linie markieren, die durch die Note C geht, durch den gebräuchlicheren G-Schlüssel (Violinschlüssel) zu ersetzen; die unter den Schlüssel gesetzte 8 bringt zum Ausdruck, daß die Melodie in den Quellen eigentlich eine Oktave tiefer aufgezeichnet ist. Vgl. zur mittelalterlichen Notation im einzelnen Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*.

eingepaßt, sind also unter Umständen (freilich nicht in allen Fällen) relativ rasch zu singen.<sup>8</sup> Die passende Tempowahl ist freilich ganz und gar Aufgabe des Interpreten.

### Tonarten

Seit dem 16., endgültig seit dem 18. Jh. ist für die europäische Musik das Dur-Moll-System konstitutiv, d. h. man unterscheidet lediglich zwei Tongeschlechter. Grundtöne der nicht weniger als 24 Tonarten können alle Töne der chromatischen Tonleiter sein (C-Dur, Cis-Dur, D-Dur, Es-Dur, E-Dur..., c-moll, cis-moll, d-moll, es-moll, e-moll...); die chromatische Skala enthält alle zwölf in der europäischen Musik verwendeten Töne (C Cis [oder Des] D Dis [Es] E F Fis [ges] g gis [as] a ais [b] h: auf dem Klavier die Folge aller weißen und schwarzen Tasten innerhalb einer Oktave). Voraussetzung für die Möglichkeit der chromatischen Tonleiter ist der Gebrauch von Kreuz- oder b-Vorzeichen. Die beiden Tongeschlechter unterscheiden sich durch die Lage der Halbtöne: bei den Dur-Tonleitern liegen sie zwischen dem 3. und 4. und dem 7. und 8. Ton (bei C-Dur also zwischen E und F, h und c), bei den (natürlichen) Moll-Tonleitern zwischen dem 2. und 3. und dem 5. und 6. Ton (bei c-moll demnach zwischen D und Es, g und as); Abweichungen, die hier beiseite bleiben können, sind die harmonische und die melodische Moll-Tonleiter.

Im Mittelalter galten hingegen die sog. Kirchentonarten. Grundlage dafür war die diatonische Tonleiter (C D E F g a h[b] c: auf dem Klavier, abgesehen von b, nur die weißen Tasten in einer Oktave); außer b war kein Versetzungszeichen üblich. Auf jeder Tonstufe der diatonischen Tonleiter wurde eine Skala gebildet, ein sog. Modus. Ursprünglich gab es nur die Modi auf D E F g, der C- und a-Modus traten in der Theorie (die eine in der praktischen Musik längst bestehende Praxis nachträglich akzeptierte) erst im 16. Jh. hinzu. Die Halbtöne liegen in den einzelnen Modi jeweils an unterschiedlicher Stelle. Im D-Modus z. B. finden sie sich zwischen dem 2. und 3. (E-F) und dem 6. und 7. Ton (h-c), im F-Modus zwischen dem 4. und 5. (h-c) und dem 7. und 8. Ton (e-f). Die wichtigsten Töne sind der Grundton, die Finalis, und der das Zentrum bildende Rezitationston (auch Repercussa; im D-Modus ist der Rezitationston a, im F-Modus c). Charakteristisch für die unterschiedlichen Modi sind ferner typische Intervalle und bestimmte Melodiefloskeln. Die genannten, als authentisch bezeichneten Tonarten konnten durch die Versetzung der oberen vier Töne (des oberen Tetrachords) der jeweiligen Skala um eine Oktave nach unten abgewandelt werden, man spricht dann vom plagalen Modus. Der D-Modus erscheint somit dann statt als D E F g a h c (authentisch) als A H C D E F g a (plagal) – Finalis ist nach wie vor D, Rezitationston jedoch F (statt a). Somit gibt es insgesamt zwölf Kirchentonarten. Bezeichnet werden die authentischen Modi auch als Jonisch (C-Modus), Dorisch (D), Phrygisch (E), Lydisch (F), Mixolydisch (G), Äolisch (a), die plagalen als Hypojonisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Hypomixolydisch, Hypoäolisch (griech. hypo ‚unterhalb, unten‘).<sup>9</sup> In den Melodieanalysen in dieser Studie ist außer der Tonart jeweils auch der Gesamtumfang (Ambitus) der benutzten Tonskala angegeben.

<sup>8</sup> Vgl. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*.

<sup>9</sup> Vgl. die kurze Darstellung von K.-J. Sachs, Artikel ‚Kirchentonarten‘, in: *LexMA* 5 (1991), Sp. 1183–1185.



## D. Die Überlieferung der Spruchmelodien

Zu zahlreichen Spruchtönen sind die Melodien in lesbaren Quellen überliefert. Diese lassen sich chronologisch bzw. typologisch in vier Blöcke gliedern:<sup>10</sup>

- a. Die in weitem Abstand wichtigste Quelle ist die um 1330 entstandene Jenaer Liederhs. J, die 75 Spruchmelodien, 65 davon unikal, überliefert; lediglich drei Spruchmelodien finden sich in der Wiener Leichhandschrift W. Wichtige, wenn auch nur einzelne Ergänzungen liefern die ebenfalls aus dem 14. Jh. stammenden Fragmente Mar, T und Z.
- b. Unter den Quellen aus dem 15. Jh. ist am wichtigsten die um 1460 geschriebene, in den Bereich der meistersingerlichen Überlieferung gehörende Kolmarer Liederhs. t. Sie enthält viele der Melodien, die sich auch in J finden, außerdem dort fehlende Töne älterer Spruchdichter, sowie die Melodien zu zahlreichen Spruchsängern aus der zweiten Hälfte des 14. Jh.s und aus dem 15. Jh. Melodien des Mönchs von Salzburg finden sich zusätzlich in einigen Autorsammlungen; Michel Beheim sorgte durch eigene Sammlungen für die Erhaltung nicht nur seiner Texte, sondern auch seiner Melodien.<sup>11</sup>
- c. Der dritte Block sind die Meistersingerhss. des 16. bis 18. Jh.s. Die älteste von ihnen ist v, die 1558 beendete Handschrift des Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt, spätere Melodiehss. stammen aus Breslau, Straßburg und vor allem aus Nürnberg. Sie enthalten viele Melodien zu authentischen Spruchtönen, treten jedoch in ihrer Bedeutung weit hinter den Hss. des 14. und des 15. Jh.s zurück. Nur vereinzelt finden sich hier Spruchtöne, die aus älteren Quellen nicht bekannt sind.
- d. Von zahlenmäßig relativ geringer Bedeutung im Zusammenhang der vorliegenden Formgeschichte ist die handschriftliche Überlieferung von Spruchmelodien, die im 14. und 15. Jh. für geistliche Cantionen in lateinischer Sprache benutzt wurden.<sup>12</sup>

## E. Erläuterungen zu den Melodieanalysen

Die Melodieschemata stehen jeweils unter den metrischen Schemata. Dabei habe ich mich bemüht, die Zahl der darin verwendeten Zeichen möglichst klein zu halten. Signifikante Melodieteile – sie decken sich oft, jedoch nicht immer mit den Zeilen – werden mit kleinen griechischen Buchstaben bezeichnet; notengetreue oder nur wenig abweichende Wiederholungen erhalten den gleichen Buchstaben. Variationen werden durch Indizes (arabische Zahlen) kenntlich gemacht ( $\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \dots$ ). Diese werden in der Reihenfolge des Auftretens der Variationen vergeben, der Index gibt also keinerlei nähere Aufschlüsse über die Zusammengehörigkeit einzelner Erscheinungsformen eines Melodieteils. Bisweilen ist es jedoch nötig, die engere Zusammengehörigkeit unterschiedlicher Variationen besonders zu bezeichnen. Sie erhalten die gleichen Indizes, werden jedoch durch hochgestellte Apostrophe auseinandergehalten ( $\alpha_1, \alpha_1', \alpha_1'' \dots$ ). Nähere Erläuterungen dazu gebe ich, sofern nötig, im Text. Deutliche Melodieeinschnitte werden durch Punkte kenntlich gemacht.

<sup>10</sup> Vgl. SPS, S. XIV-XVI.

<sup>11</sup> Vgl. zu diesen Angaben im einzelnen SPS, passim.

<sup>12</sup> Vgl. dazu im einzelnen SPS, S. XVI.

## F. Grundzüge der Formgeschichte

Soweit die Überlieferung ein Urteil zuläßt, spielte die Sangspruchdichtung im letzten Drittel des 12. Jh.s neben dem Donauländischen und dem seit etwa 1170 romanische Anregungen adaptierenden Rheinischen Minnesang eine eher bescheidene Rolle. Die – durchaus eindrucksvollen – frühesten Autorenpersönlichkeiten *Spervogel I* und *Spervogel II* verfügten nur über ein eingeschränktes Themenspektrum, außerdem hielten sie an der einfachen Form zweiteiliger, paargereimter Strophentypen mit sieben oder sechs Zeilen, die wenig Raum boten (27/29 Takte bei *Spervogel I*, 34 Takte bei *Spervogel II*), fest. Die formalen Neuerungen im Minnesang rezipierten sie nicht.

Ein neues Kapitel der Gattungsgeschichte begann kurz vor 1200 mit dem Auftreten *Walthers von der Vogelweide*. Er schuf nicht nur eine neue Themenvielfalt, indem er die Gattung vor allem auch zu einem Werkzeug im tagespolitischen Kampf und in seinem eigenen Lebenskampf machte, sondern er verschaffte ihr auch in formaler Hinsicht Geltung durch die Einführung der „modernen“ dreiteiligen Kanzone. Damit stand der Sangspruch fortan in künstlerischer Hinsicht auf einer Stufe mit dem Minnesang. Zu Walthers Anspruch gehörte auch, daß er sich nicht mehr, wie die Vorgänger, mit einer einzigen Strophenform begnügte, sondern daß er nach und nach etwa zwanzig unterschiedliche Töne schuf. Zwar blieb er bei der prinzipiellen Einstrophigkeit des Sangspruchs und beim Töneprinzip, d. h. es wurden auch bei ihm meist mehrere oder auch viele Strophen mit oft ganz unterschiedlichen Themen auf ein und dieselbe Melodie gesungen, doch erhielten die meisten Strophenformen deutliche inhaltliche Schwerpunkte (die in den neuzeitlichen Tonnamen fixiert wurden); sie wurden offensichtlich jeweils auch nur eine Zeitlang benutzt. Die meisten Spruchtöne Walthers haben 8–16 Zeilen, sie umfassen 35, 42–67, 70 Takte, haben also kurzen bis mittleren Umfang, wobei insgesamt 14 unterschiedliche Versarten benutzt wurden. Die meisten Stollen sind 3-zeilig, 2- und 4-zeilige sind eher selten. Die Bauformen verraten – im Unterschied zu Walthers ganz traditionell gehaltenen Minneliedtönen – Freude an artifiziellen Experimenten. Neben „normalen“ Kanzonen (AA//B) finden sich Töne mit gedoppelten Abgesängen (AA//BB oder AA//BB'), solche, bei denen an den zweiten Abgesangsteil noch eine Coda angehängt wurde (AA//BB/C), Strophenformen aus metrisch nicht völlig identischen Bauteilen (AA'//BB'), „gespaltene“ Weisen, bei denen der Abgesang zwischen die Stollen gestellt ist (A//B//A'), schließlich kurze liedartige Töne. Die spärliche Melodieüberlieferung liefert immerhin die Gewißheit, daß in Walthers gedoppelten Abgesängen nicht beide Teile auf dieselbe Melodie gesungen wurden.

Alle Spruchdichter nach Walther hielten an der Kanzonenform (und bis etwa zur Mitte des 14. Jh.s an der Einstrophigkeit) fest, seine formalen Experimente wurden jedoch unmittelbar nur von sehr wenigen Zeitgenossen, darunter *Gottfried von Straßburg*, aufgegriffen. Weit wichtiger als Walthers Töne wurde das Strukturschema der dem (kaum greifbaren) Zeitgenossen *Stolle* zugeschriebenen *Alment*. Dieser Ton bot ein festes Muster: 2-, meist jedoch 3- oder 4-zeilige Stollen, im Abgesang zu Beginn ein Zeilenquartett mit Kreuzreimen, als gewichtiger Abschluß zwei paargereimte lange Zeilen oder Langzeilen. Die nach diesem Modell geschaffenen Töne – ich fasse sie zusammen als *Almentgruppe* – sind meist 12-zeilig, manchmal 14-zeilig, sie boten mit in der Regel 70–84 Takten erheblich mehr Raum als Walthers Töne, zählen demnach zu

den langen Tönen. Neben anderen benutzte vor allem Walthers literarisch wohl bedeutendster Nachfolger *Bruder Wernher* dieses Schema vor etwa 1250 für seine neun Töne. Das Schema wurde auch noch in späterer Zeit bisweilen aufgegriffen.

Einige etwas jüngere Zeitgenossen Walthers blieben ohne größere formale Ambitionen bei relativ einfachen, kurzen oder mittellangen, vorwiegend 7- bis 13-zeiligen, 28- bis 71-taktigen Strophenformen mit fast ausnahmslos 2- oder 3-zeiligen Stollen. Sie lassen strukturell wenigstens teilweise Walthers Einfluß erkennen. Der weitaus bedeutendste Autor dieser Gruppe ist *Reinmar von Zweter*, der – gewissermaßen in der genügsamen Manier der Spruchdichter des 12. Jh.s – fast alle seine Strophen in einem einzigen 12-zeiligen Ton mit 65 Takten verfaßte, dem formal von Walthers Bauform AA//BB' beeinflussten Frau-Ehren-Ton.

Eine der bedeutendsten und erfolgreichsten formalen Neuerungen auf dem Gebiet der Spruchdichtung war seit den dreißiger Jahren des 13. Jh.s das Aufkommen des 3. Stollens, der metrisch-musikalischen Repetition eines Aufgesangsstollens am Ende des Abgesangs. Am Beginn des Abgesangs geht dem 3. Stollen – wie oben erwähnt – ein meist kurzes, repetiertes oder auch nichtrepetiertes Zwischenstück, der Steg, voraus (AA//B[B]/A). Mit dem 3. Stollen drang ein mnemotechnisch vorteilhaftes konstruktivistisches Element in die Form der Töne ein, das wohl auch Vorbedingung war für die fortan gelegentliche Komposition außerordentlich langer Strophenformen. Frühester, einigermaßen datierbarer Beleg für eine Kanzone mit einzeiligem Steg und 3. Stollen ist der etwa 1239 entstandene, anonym überlieferte Ton II des ›*Wartburgkriegs*‹. Zunächst gingen die Spruchdichter indes der gleichsam bedingungslosen Aufnahme des 3. Stollens eher aus dem Weg. Das zeigt sich in den Œuvres einiger wichtiger Autoren. So finden sich beim *Marnier* als Varianten neben einem Ton, der einen metrisch-musikalisch erweiterten 3. Stollen aufweist, mehrere Töne mit verkürzten 3. Stollen. In einigen Tönen, beispielsweise denen des etwas jüngeren *Friedrich von Sonnenburg*, folgt auf einen verkürzten oder einen vollständigen 3. Stollen noch eine Coda. Die hierher gehörenden Töne bestehen aus 7–16 Zeilen, sie bleiben im Umfang mit durchschnittlich 62–73 Takten fast durchweg hinter den Tönen der Almentgruppe zurück. Die Stollen sind meist 3- oder 4-zeilig, selten 2- oder 5-zeilig. Allerdings begegnet nun erstmals bei einem einzelnen Autor, *Marnier*, das Gegenüber eines sehr kurzen, anspruchslosen, hier 7-zeiligen Tones mit 36 Takten und 3 Reimklängen (Ton I) und eines kunstvollen, sehr langen Tones mit 20 Zeilen, 102 Takten und (nur) 6 Reimklängen (Ton VII) – der in weitem Abstand längste und anspruchsvollste bis dahin komponierte Ton.

Das Strukturmuster der Kanzone mit 3. Stollen blieb für die Töneproduktion in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s weithin bestimmend, wenn auch nicht ausschließlich. Von vorbildhafter Bedeutung dürften die sieben Spruchtöne *Konrads von Würzburg* gewesen sein. Sie bestehen aus 10 bis 20 Zeilen mit 46–78 Takten, wobei 15 unterschiedliche Verlängen verwendet wurden; die Stollen sind 3-, 4-, 5- und 6-zeilig. In einem Ton erscheint ein verkürzter 3. Stollen, sonst weisen alle Töne nach nichtrepetierten Stegen regelgerechte 3. Stollen auf. Auch für zwei etwas jüngere Zeitgenossen Konrads war der 3. Stollen bestimmend, freilich nicht in dieser Ausschließlichkeit. In *Rumelants von Sachsen* recht variabel gestalteten zehn Tönen begegnen Kanzonen, in denen auf nichtrepetierte Stege 3. Stollen folgen, doch gibt es auch 3. Stollen nach einem repetierten Steg. In einem Fall steht am Ende zwar ein 3. Stollen, doch ist hier der Steg musi-

kalisch variiert: die Melodie zur vierten Stegzeile weicht von der zur zweiten Zeile ab (teilrepetierter Steg, schematisch  $\alpha \beta / \alpha \gamma$ ), ein weiterer Ton läßt auf den teilrepetierten Steg und den 3. Stollen noch eine Coda folgen. Eine andere Variante besteht darin, daß auf einen teilrepetierten oder einen repetierten Steg gerade kein 3. Stollen folgt, sondern ein neues metrisch-musikalisches Glied, das dem Ton die Form der Rundkanzone gibt; schließlich findet sich auch ein Ton mit durchkomponiertem Abgesang. Die Stege der meisten Töne greifen metrisch die kreuzgereimten Zeilenquartette des Almentschemas auf. Rumelants Töne haben nur 10–13, einmal 17 Zeilen, die Stollen sind meist 3-zeilig (2-zeilig nur zweimal, einmal 4-zeilig), die Taktzahlen betragen 42, 45, 57–67, 74, 81 – die meisten Töne haben somit mittleren Umfang. Der Dichter verwendet insgesamt die große Zahl von 18 unterschiedlichen Versarten.

Etwas weniger einfallsreich war der *Meißner*, der neben Walther mit ebenfalls zwanzig (nicht durchweg vollständig erhaltenen) Spruchtonen produktivste Tonautor der Epoche. Bei ihm finden sich Kanzonen mit repetierten Stegen und 3. Stollen, ferner solche mit repetiertem Steg und verkürztem oder variiertem 3. Stollen, Kanzonen mit nichtrepetiertem Steg und vollständigem oder verkürztem 3. Stollen (in einigen Fällen ist die Form nicht sicher bestimmbar, da die Melodien fehlen). Kreuzgereimte Zeilenquartette finden sich auch hier mehrfach in den Stegen. Die Töne Meißners umfassen 7, 9–13, 16–19 Zeilen, die Stollen sind fast ausnahmslos 3- oder 4-zeilig (nur je einmal 2- und 5-zeilig), die Taktzahlen reichen von 53–78, der längste Ton (XVII) besteht aus 96 Takten. Auffallend ist die große Variabilität der unterschiedlichen Versarten: Meißner steht mit nicht weniger als 20 unterschiedlichen Verstypen in dieser Hinsicht an der Spitze aller Spruchautoren.

Gleichwohl ging eine erhebliche Zahl von „kleineren“ Autoren des späten 13. Jh.s dem 3. Stollen nach wie vor aus dem Weg. Die Abgesänge ihrer Töne sind in der Regel durchkomponiert. Mehrfach spielte dabei erneut das alte Muster der Alment eine Rolle, auch die mit einer Coda abschließende Zweiteiligkeit der Abgesänge Walthers wurde gelegentlich aufgenommen. Die Töne bestehen vorwiegend aus 8–16 Zeilen mit fast ausnahmslos 3- und 4-zeiligen Stollen, die Taktzahlen betragen 43, 47, 50–73, 81 und 90 (Boppes Ton I). Daneben steht eine kleine Gruppe von lediglich vier Tönen, deren Abgesänge aus zwei metrisch-musikalisch identischen Hälften bestehen (AA//BB). Anders als dies in den entsprechenden Tönen Walthers von der Vogelweide der Fall war, wird hier die Melodie des ersten Abgesangsteils im zweiten einfach repetiert. Diese Form spielte in der weiteren Geschichte der Spruchdichtung indes sonst keine Rolle.

Viele kurze und mittellange Töne des späten 13. und frühen 14. Jh.s – durchweg, soweit die Überlieferung ein Urteil zuläßt, von „kleineren“ Autoren – verwenden, wie Konrad von Würzburg, den „normalen“ 3. Stollen nach einem nichtrepetierten Steg. Die Zeilenzahlen betragen 7–17, die Stollen sind 2-, 3- oder 4-zeilig, die Taktzahlen gehen von 40 bis 61, 70. Nur drei umfangreichere Töne dieser Gruppe (13, 19, 20 Zeilen; 69, 77, 79 Takte) haben repetierte Stege aus zweimal zwei Versen. Anders verhält es sich bei einigen ambitionierteren Tonautoren, allen voran *Herman Damen*. Bei ihm begegnet wiederum das Gegenüber eines sehr kurzen Tons (Ton II) mit nur 7 Zeilen, 28 Takten und 3 Reimklängen und eines sehr langen Tons (Ton VI) – des längsten Spruchtons überhaupt – mit 36 Zeilen, 134 Takten und 13 Reimklängen, beide mit 3. Stollen. Ein gleiches Gegenüber findet sich bei *Regenbogen*: ein Ton (III) mit 7 Zeilen,

28 Takten, 3 Reimklängen und 3. Stollen und einer (IV) mit 23 Zeilen, 104 Takten, 10 Reimklängen (mit durchkomponiertem Abgesang). Die meisten übrigen Töne dieser beiden Tonauteuren haben entweder „normale“ 3. Stollen oder Varianten davon.

Entschieden abgelehnt wurde der 3. Stollen von *Frauenlob*, dem nach Walther bedeutendsten Autor in der Geschichte der Spruchdichtung. Seine insgesamt neun Spruchtöne haben ein weitgehend je eigenes Gesicht. Sie umfassen 8, 15–21 Verszeilen mit meist 5-zeiligen Stollen (2-, 4-, 6-, 7-zeilige nur je einmal) und mit 32, 53, 60, 64, 71–83 Takten: einem einzelnen kurzen Ton stehen drei mittellange und fünf lange Töne gegenüber. Verwendet wurden 11 Verstypen. Die Abgesänge sind durchkomponiert, zum Teil handelt es sich um Rundkanzonen. Die im Meistersang Epoche machende, durch die Anreime hergestellte Klanglichkeit des Goldenen Tons (Ton IX) hat allenfalls Parallelen in zwei Tönen Konrads von Würzburg (XIX, XXIII), die ebenfalls Reimkunststücke darstellen. Im Übrigen findet sich bei Frauenlob erneut das Gegenüber eines kurzen, 8-zeiligen Tons (Ton II) mit 32 Takten und 4 Reimklängen und eines langen, 19-zeiligen Tons (Ton I) mit 83 Takten und (nur) 6 Reimklängen. Der Gegensatz ist freilich hier längst nicht so ausgeprägt wie bei Marner, Damen und Regenbogen. Alles in allem verfuhr Frauenlob in seiner Töneproduktion eher maßvoll.

Die letzte Phase der Gattungs- und damit der Formgeschichte begann um die Mitte des 14. Jh.s. Damals wurde die prinzipielle Einstrophigkeit zugunsten mehr-, oft vielstrophiger Spruchlieder aufgegeben. Im metrischen Bereich sind lange Zeilen und Langzeilen verschwunden, es finden sich nurmehr zwei- bis sechshebige Kurzverse (Ausnahme ist ein Ton Beheims mit Siebenhebern). Zu unterscheiden sind im Wesentlichen kürzere Töne mit 11–18 Verszeilen und längere mit 20–36 Zeilen. Zahlreiche kürzere Töne zählen zur sogenannten *Suchensinn*-Gruppe. Sie bestehen aus 3- oder 4-zeiligen Stollen, repetierten oder nichtrepetierten Stegen und 3. Stollen. Die Taktzahlen betragen 40, 46–59, 79. Andere, nicht zu dieser Gruppe zählende kürzere Töne haben verkürzte 3. Stollen oder es handelt sich um Rundkanzonen.

Daneben stehen längere, teilweise sehr lange, ambitionierte Töne, nicht zu denken ohne die im 14. und 15. Jh. nicht nur bei den Spruchsängern öfter auftretenden kunstvollen Einzellieder in meist kompliziert gereimten, in der Regel ziemlich umfangreichen Tönen, für die Bezeichnungen wie Parat oder Reihen verwendet wurden. Mehrfach dürften die für Spruchlieder verwendeten Töne ursprünglich zu solchen artifiziellen Liedern gehört haben. Die Zeilenzahlen betragen 20–26, 33, 36, die Stollen umfassen drei bis zehn Zeilen, die Taktzahlen sind 59, 66–69, 84–99, 108. Hier finden sich Strophenformen mit 3. Stollen, verkürzten 3. Stollen, Rundkanzonen, durchkomponierten Abgesängen.

Am Ende der Formgeschichte stehen im dritten Viertel des 15. Jh.s zwei Berufssänger mit interessanter Töneproduktion. Neben zwei artifiziellen Liedern in eigenen Tönen stammen von *Jörg Schiller* fünf Spruchtöne. Sie umfassen 14–26 Zeilen mit 4- bis 7-zeiligen Stollen und 50–58, 73 Takten, haben also durchweg mittleren Umfang. Die meisten Töne Schillers weisen 3. Stollen auf. Den letzten Höhepunkt der Formgeschichte stellen die elf Spruchtöne Michel Beheims dar. Davon sind drei in die Reihe der artifiziellen Töne zu stellen, es handelt sich um Strophenschemata mit höchsten Anforderungen an die Reimkunst. Die eigentlichen Spruchtöne bestehen aus 10–29 Zeilen mit 3- bis 7-zeiligen Stollen und 21, 36–70, 108 Takten. Noch einmal begegnet

das Gegenüber eines hier extrem kurzen Tones (II) mit 10 Zeilen, 21 Takten und 4 Reimklängen und eines sehr langen Tons (XI) mit 29 Zeilen, 108 Takten und 13 (in 2. Fassung 11) Reimklängen. Dem „platten“ 3. Stollen ging Beheim aus dem Weg: einmal begegnet ein verkürzter und variiertes 3. Stollen, dreimal finden sich variierte 3. Stollen; ein Ton ist eine Rundkanzone, die Abgesänge dreier Töne sind durchkomponiert.

