

übrigen freien Künsten. Wir haben schon gesehen, daß alle seine Sinne zwar aufs Dichten gerichtet sind, er möchte es gar höfflichen richten mit Gottes Hilfe und Rat, aber die Kenntnis der 7 freien Künste fehlt ihm (II<sub>1</sub>):

„wo ich sunst kunst beweysen sol  
da selb bin ich ein knechte.“

Sein Schatz an Fremdworten und speziellem Wissen ist nicht groß; er spricht von Holofernum, künig Hanibal, Nimrod v. Babilonenn, von der sibilla; die Namen der Erdteile erscheinen in den Formen „asia“, „eropia“, „affrica“; er weiß, daß es 72 Sprachen auf der Erde gibt; er hat Fremdworte wie genesys V<sub>7</sub>, exodiß V<sub>5</sub>, sexe V<sub>1</sub>, rexe V<sub>1</sub>; dazu kommen das Lehnwort librey VI<sub>8</sub> und die Stelle: „Er zoch im ab des *Leo Balck*“. Auch er gehört eben zu den Dichtern, die wie Runslant und H. Folz etwa<sup>29)</sup>, trotz der Versicherung, keine gelehrten Dichter zu sein, sich dem Geist ihrer Zeit nicht entziehen können und unbewußt die sprachliche Mode, wenn auch weniger stark, mitmachen müssen.

## V. Kapitel.

Bei der Betrachtung der formalen Seite des dichterischen Werkes J. Schs. stelle ich zunächst eine Beschreibung der alleräußerlichsten Form der Gedichte (Metrum, Reimschemata) sowie eine kurze Skizzierung der historischen Einflüsse auf ihre stoffliche Einkleidung voran, um dann die einzelnen Gedichte auf einige Züge hin zu untersuchen, an denen man den verschiedenen Kunstwillen verschiedener Zeiten erkennen kann. Ich beginne damit, die Schemata der folgenden 7 Schillerschen Töne aufzuzeichnen:

---

29) Vergl. W. Stammler, Wurzeln des Meistergesangs, S. 544 f. mit Anm.

1) Der Hofton <sup>1)</sup> :	8 a	8 c	8 d
	8 a	8 c	7 e
	7 b	7 b	8 d
			7 e
			11 f
			7 f
			6 g
			6 g

2) Die Maienweise:

8 a	8 d	8 f
8 a	8 d	8 f
8 a	8 d	8 f
4 b	4 e	6 g
4 b	4 e	8 h
6 c	6 c	8 h
		8 h
		4 i
		4 i
		6 g

3) Die Thronweise:

8 a	8 c	8 d
8 a	8 c	11 e
8 a	8 c	8 d
11 b	11 b	11 e
		9 f
		8 g
		8 g
		8 g
		11 f

4) „Parat“<sup>2)</sup>:

8 a 1 a 5 b 1 b 5 c 1 c 6 d 1 d 6 e 1 e 3 f 1 f 3 g 1 g  
 4 h 1 h 4 i 1 i 4 j 1 k 1 k 7 l 1 l 7 m 1 m 5 n 8 m 1 l o 1 o  
 4 m 1 m 5 p 1 p 5 p.

1) Über die Bewertung der Hofstöne gegenüber den eigentlichen Meistertönen vergl. R. Weber a. a. O. S. 14 und 43 a.; über deren musikalische Seite auch H. J. Moser a. a. O. I, S. 321: „Die Meistersinger pflegten . . . auch die weltliche Hofweise, die aber als ein sich nur etwas künstlicher und gewählter ausdrückendes Volkslied musikalisch bereits unter dieser Gattung mit betrachtet worden ist . . .“

2) Hier ist aus dem Reimschema nicht zu erkennen, ob ein Meistergesang mit Stollen und Abgesang vorliegt. Die Aufklärung versprechenden Melodien dazu sind nicht überliefert. Der „Rosenton“ Hans Sachsens war ein ähnliches Gebilde und trotzdem ein Meisterton (siehe K. Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst S. 120 f.), was man an der Melodie erkennt.

Diese 4 Töne sind gewissermaßen authentisch überliefert, denn sie sind durch echte J. Sch'sche Gedichte selbst erhalten. Dazu kommen folgende drei, die mir nur noch durch Gedichte anderer Meistersinger bekannt sind:

5) Sanfter Ton:

4 a	4 f	4 i	}
4 a	4 f	4 i	
4 b	4 g	4 j	
4 b	4 g	8 j	
4 c	4 h	7 k	
4 c	4 h	4 l	
7 d	7 d	4 l	
		4 m	
		4 m	
		4 n	
		4 n	
		7 k	

6) Süßer Ton:

6 a	6 d	7 f
6 a	6 d	7 f
7 b	7 e	6 g
7 b	7 e	6 g
6 c	6 c	7 h
		7 h
		6 i
		6 i

7) Reien<sup>2)</sup>:

8 a 8 a 8 a 8 a 7 b 8 c 7 b 8 c 7 d 8 a 8 a 8 a 7 d 8 e 8 e  
7 f 8 a 8 a 7 f 8 g 8 a 8 g.

In der Hs. Nürnberg, Stadtbibl. Fenitz. V. 185 bl. 135 steht ferner ein Gedicht im „Fürstenton“ (J. Schs.<sup>3)</sup>). Sieht man sich aber das Reimschema dieses Tones an — es stellt sich folgendermaßen dar:

6 a 6 a 7 b 7 b 6 c }  
6 d 6 d 7 e 7 e 6 c } 7 f 7 f 6 g 6 g 7 h 7 h 6 i 6 i

—, so zeigt sich seine Identität mit dem J. Sch'schen „Süßen Ton“. Siehe auch meine Beweisführungen bezüglich der Melodie dieses Tones im „Anhang“ I, dort auch die weiteren Beweisgründe.

Über eine Jörg Schillersche Zugweise und den Ton der Lieder Hätzl. II, 122—124 vgl. das im 1. Kap. S. 19 A. 62) Gesagte, sowie später die Erörterungen über die Echtheit einzelner Gedichte.

3) Danach auch R. Staigers Aufzählung a. a. O. S. 98/99.

Außerdem tauchen noch in Verbindung mit J. Schs. Namen auf bzw. werden ihm (ohne hinreichende Gründe) zugeschrieben: eine Morgenweise, eine reißige Freudweise, ein hoher und ein langer Hofton, eine hohe Gartenweis. Alle diese Namen *können* ja auf verloren gegangene Töne J. Schs. hindeuten, Beweise für die Echtheit haben wir nicht; z. T. werden sie auch nur Umbenennungen (Morgenweise = Maienweise) oder unbedeutende Zusätze zu J. Sch'schen Weisen darstellen (hoher und langer Hofton = Hofton schlechthin).

An den Reimschemata sehen wir nun, daß der Hofton und der süße Ton im Stile eines einfachen Meisterliedes gebaut sind; Maien-, Thronweise und sanfter Ton dagegen wiederholen im Ganzen des Abgesangs das Schema des Stollens, in diesem Falle sind aber immer die letzten Verse der beiden Unterteile durch Reim gebunden. Das Parat und der Reien kennen keine Gliederung in Stollen und Abgesang. Stollen und Abgesang stehen in den einzelnen Tönen im Verhältnis 3:3:8, 6:6:10, 4:4:9, 7:7:12, 5:5:8 zueinander. Die Silbenzahl der Verse hält sich innerhalb der Grenzen 3—11, abgesehen von den „Pausen“ im Mariengedicht; am häufigsten verwendet der Dichter Verse zu 7—8 Silben, auch 4 und 6 Silben (besonders in der Maienweise, im sanften und süßen Ton) sind nicht selten. Der Reimzwang ist nicht sehr stark, höchstens etwa im Reien, wo in jeder der 22-reimigen Strophen 10 gleiche Reime jedesmal gefunden werden müssen. Auf Verskünste geht der Dichter aus im Parat mit seinen 16 „Pausen“. Die Reimverkettung ist kaum kompliziert zu nennen; im Hofton, besonders aber im süßen und sanften Ton und im Parat haben wir Reimpaare. Die Anzahl der Strophen beläuft sich auf 5—17 und ist immer ungerade, mit Ausnahme des höchstwahrscheinlich unvollständigen Gedichtes nr. IX. Die meisten Gedichte sind der moralisierenden Tendenz zufolge relativ lang, im Vergleich zu den lediglich erzählenden Gedichten V und VII. Über die erhaltenen Melodien zu Schillertönen vgl. im besonderen „Anhang“ I.

Dies Gerippe der J. Schillerschen Dichtungen hat nun durch den Dichter Einkleidungen bekommen, die zunächst ein-

mal kurz historisch zu würdigen sind, d. h. wir fragen uns, welche geschichtlichen Einflüsse, etwa der Literatur des Hochmittelalters und der Blütezeit deutscher Dichtung, in Jörg Schillers Werken zu erkennen sind<sup>4)</sup>.

1. Der Einfluß der ritterlich-höfischen Dichtkunst:

Dieser zeigt sich in metrischen und syntaktischen Eigentümlichkeiten, so im Enjambement, wofür ich der Fülle der Beispiele wegen auf die Heraushebung einzelner verzichte; ferner in der Isolierung des Verbs bzw. Prädikats, in Parenthesen:

„das ist war“ II<sub>7</sub> „gedenck daran“ III<sub>11</sub> „hort; hert“ VIII<sub>4</sub>, IX<sub>4</sub>.

„die rechten warheyth ich hie meldt“ III<sub>5</sub>, ähnlich III<sub>7</sub>

„nempt war“ V<sub>7</sub>

„das wil ich euch bedeytten“ VII<sub>3</sub> u. v. a.

Der Einfluß der ritterlich-höfischen Tradition zeigt sich ebenso noch in der stofflichen Einkleidung. Wir haben Aufzählungen und Zusammenstellungen von Lastern in III, „aventiuiren“-mäßigen Gedichteingang in VI und XI (Spaziergang des Dichters), das Traumerlebnis in IV, die Personifikation abstrakter Begriffe in VI (Frau Ehre), das Allegorisieren und Ausdeuten, das allerdings auch auf verstärkten geistlichen Einfluß zurückgehen kann.

2. Aus der kirchlichen Tradition stammt die Aufzählung und Behandlung der 7 Todsünden in III. Der geistlich-gelehrte Einfluß verrät sich in den Schillerschen Gedichten trotz des Fehlens scholastischer Themata im gelegentlichen Einstreuen lateinischer Vokabeln (s. o. S. 80/81) und fremder Namen, im Prunken mit gelehrtem Wissen und Büchern: II<sub>17</sub>, III<sub>9</sub>, IX (die seltsamen Namensformen der israelitischen Richter und Könige), im Pochen auf buchmäßige Quellen: I<sub>5</sub>, III<sub>2</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>4</sub> (2 ×), IX<sub>10</sub> „als ich gelesen hone“, IX<sub>9</sub> „ich las“ u. a. m. Eine Menge von Ausdrücken aus der geistlichen Sphäre ist durch den Stoff der J. Sch'schen Gedichte bedingt und schon z. T. im Gange der Untersuchung genannt worden.

4) Ich übernehme die Anordnung der einzelnen Elemente aus W. Stammler, Die Wurzeln des Meistergesangs, S. 533f.

In welchen formalen Zügen am dichterischen Werk J. Schs. bezeugt sich nun der Kunstwille seiner literarischen Epoche, soweit sie „Meistergesang“ ist? An lediglich konventionell aus der vorhergehenden literarischen Periode Übernommenem kann man das kaum erkennen. Ich gehe da zunächst auf die Frage ein, welche Worte denn (Form- oder Sinnwörter) J. Sch. vorzugsweise reimt, und gebe das Material:

*Formwörter:*

wol (meist: sol oder vol) II<sub>1, 7, 10, 14, 16</sub>, III<sub>5</sub>, IV<sub>12</sub>, VI<sub>6</sub>, VIII<sub>1</sub>, X<sub>4</sub>  
ser IV<sub>13</sub>, VI<sub>5, 8, 9</sub>.

her I<sub>2</sub>, VII<sub>1</sub>, V<sub>4</sub>

nach I<sub>11</sub>, VI<sub>8</sub>, VII<sub>7</sub>, IX<sub>10</sub>

auch: I<sub>11</sub>, VI<sub>8</sub>, VII<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, IX<sub>2, 7</sub>, VII<sub>4</sub>.

mee I<sub>7</sub>, IX<sub>5, 8, 9, 10</sub>, VII<sub>1, 4</sub>, V<sub>4</sub>

allerlay (: zway) VII<sub>2</sub>

nie (: hie oder ie) VI<sub>3</sub>, VIII<sub>1, 5</sub>

vil (meist: wil) II<sub>4, 6, 7, 9, 11</sub>, VIII<sub>1</sub>;

nicht (: verschlicht) VIII<sub>3</sub>

da (: alsa) IV<sub>2</sub> (: fra) IV<sub>5</sub> (: fa sol la) VI<sub>2</sub>

alsa IV<sub>2</sub>, V<sub>4</sub>.

Pronomina als Reimträger:

der I<sub>11</sub>, den III<sub>7</sub>, das V<sub>1</sub>, VI<sub>3</sub>

mir VI<sub>5, 9</sub>, IV<sub>6</sub>, X<sub>8, 10, 11</sub>, VII<sub>6</sub>.

dir IV<sub>6</sub>, VIII<sub>4</sub>

mein IV<sub>3, 5</sub>, X<sub>4, 10</sub>, dein VIII<sub>2</sub>, III<sub>11</sub>, IV<sub>3</sub>.

sie (nom. pl.) II<sub>8</sub>, ir VI<sub>4, 5, 9</sub>, X<sub>3</sub>

wer (: nimmer) VIII<sub>1</sub> (: ler) VIII<sub>5</sub>, nimmer: immer I<sub>9</sub>.

*Sinnwörter:*

Besonders häufig gebraucht unser Dichter von den Sinnwörtern, woraus schon die Stoffe seiner Dichtung und seine ethisch-religiöse Einstellung allein abgelesen werden könnten, etwa: got, gebot, güt, welt, rechte, leren, strafen, ere (leben, geben, sagen).

Eine Mittelstellung zwischen Form- und Sinnwörtern neh-

men wohl die Reime mit haben (mit Flexionsformen, ca. 30 ×), sein (ca. 15 ×), lassen (9×), tûn, (6 ×), mit namen (6 ×) ein.

Die Summe dieser Formwort- bzw. sich leicht einstellenden Reime macht etwa 230—250 aus, gewiß eine erkleckliche Anzahl, besonders wenn man bedenkt, daß ich nur die augenfälligsten Beispiele von Formwörtern herangezogen habe; man kann natürlich prinzipiell noch viel mehr Reime zu der Gruppe der Formwörter stellen. Damit habe ich einen Einschlag in J. Schs. Dichtkunst aufgezeigt, der einem bestimmten Kunstwillen entspricht<sup>5)</sup>. Doch halte ich diesen „naturalistischen“ Zug im J. Sch'schen Dichten nicht für allein herrschend, mindestens ebenso stark ist schon die bewußte Einstellung auf die schöne Form, die Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt, wenigstens in Gedichten wie VI, VIII und XI. Man muß unserm Dichter schon ein bedingtes künstlerisches Gefühl für Formprobleme zugestehen, selbst wenn im folgenden sich noch viele Verstöße aufzeigen lassen sollten.

Denn ein Blick in die Quellen zeigt auch, wieviel einmalige und besondere Reime J. Sch. verwendet. Er hat ohne Zweifel ein beträchtliches Reimtalent besessen. Ich lasse einige Beispiele folgen:

beknopft: gehopft: getroffen VI<sub>1</sub>  
 glast: vast: erwascht VI<sub>1</sub>  
 (durch)gittert: zittert: erwittert VI<sub>2</sub>  
 betriugt: pewgt: überziugt VI<sub>6</sub>  
 schne: klee XI<sub>6</sub>  
 mermel: hermel XI<sub>5</sub>  
 dichten: richten II<sub>1</sub>  
 verhengett: gelengett I<sub>7</sub>  
 rûm: plûm VIII<sub>4</sub> u. v. a.

Mit großer Leichtigkeit stellen sich unserm Dichter die Reime ein, auch in noch nicht ausgefahrenen Geleisen. Doch nicht nur hierin zeigt sich eine gewisse Formgewandtheit, ein bestimmtes Formempfinden.

Auch in Bezug auf die Unterscheidung zwischen lyri-

5) Worüber das Nähere bei W. Stammler, Ideenwandel in Sprache und Literatur des deutschen Mittelalters, S. 754/55, 760.

scher und epischer Ausdrucksweise geht er, im Reich der Formprobleme sich langsam vorwärtstastend, teilweise den rechten Weg. Zu einer *prinzipiellen* Unterscheidung kommt allerdings auch er nicht, ebensowenig wie sein größerer Zeitgenosse Hans Folz. Vgl. R. Weber a. a. O. S. 16 und 26 ff.: „Dem Meistergesang ist die Wahl von Strophe oder Reimpaar nicht mehr Selbstverständlichkeit, und die Wechselbeziehungen zwischen einfachem, gefühlsmäßigem Inhalt und komplizierter metrischer Gliederung, andererseits zwischen dem mehr verstandesmäßigen Inhalt epischer Dichtungen und schlichterer sprachlicher Ausdrucksformen werden vielfach verkannt.“ Demgegenüber verdient es doch hervorgehoben zu werden, daß J. Sch. in seinen 11 Gedichten mit vorwiegend erzählend-belehrendem Inhalt 8 × den Hofton, 1 × die Thronweise, 1 × die Maienweise und 1 × das Parat anwendet. Alles dies sind lyrische Versmaße und insofern dem Stoffe, mit Ausnahme von VIII und evt. auch VI und XI, nicht angemessen. Jedoch der so oft verwendete Hofton hat einen erheblichen epischen Einschlag (einfacher Bau, z. T. Reimpaare) und ist somit für didaktische Zwecke ein durchaus geeignetes Schema. Mit Recht wendet ihn also J. Sch. in der Mehrzahl seiner Gedichte an! Die Thronweise ist bereits nicht mehr ganz so episch zugeschnitten, obgleich auch sie noch Reimpaare hat; der Reimzwang z. B. ist etwas zu groß für ein noch episch getöntes Versmaß. In diesem Ton erzählt der Dichter die biblische Geschichte vom Sündenfall bis zur babylonischen Sprachverwirrung und belehrt uns im Hauptteil über den Ursprung der 3 Stände: Geistlichkeit, Adel und Bauern. Für das Mariengedicht paßte natürlich nur<sup>6)</sup> eine stark lyrische Form<sup>6)</sup>, J. Sch. verwendet sein Parat.

Zur inneren Formgebung, in der sich der Kunstwille einer Zeit oder eines Autors offenbaren kann, gehört auch das Kompositionelle einer Dichtung, die Art der Stoffverteilung auf das Ganze des Gedichtes. Sehen wir uns daraufhin einmal den Aufbau eines Gedichtes, einer Strophe und eines Verses

---

6) Vergl. R. Weber a. a. O. S. 30.

bei J. Sch. an. Wir wissen, daß die Meistersinger<sup>7)</sup> keine Grenze bezüglich der Strophenzahl eines Gedichts bzw. der Verszahl einer Strophe kennen. J. Sch. hat nun, wie schon oben erwähnt, Gedichte mit 5—17 Strophen, Strophen mit 14—34 Versen; er hält sich also auf einer guten Mittellinie. — Besteht bei ihm aber auch immer ein gutes Verhältnis zwischen Einleitung, Hauptteil und Schluß des Gedichtes? Eine Einleitung pflegt im Gegensatz zum Schluß bei den Meistersingern meist zu fehlen. Bei J. Sch. fehlt sie nur in IV (Quellenangabe statt dessen am Schluß), in VII (wo das Gedicht gleich sehr lebhaft mit dem Thema von „der hoffart von den pauren“ einsetzt), in IX (fortlaufende Erzählung der biblischen Geschichte; zu einem Zyklus gehörig?) und, wenn man will, auch in nr. VIII, wenn man nicht besser Strophe 1 (Aufforderung zur Abkehr vom Bösen, zur Reue, Gebet zu Gott) insgesamt als Einleitung betrachtet. Im übrigen aber (besonders in I, III, V, VII, X) ist die äußere Einteilung und das Verhältnis der Unterteile zueinander mustergültig. Selbst die Einleitung ist oft noch gegliedert, besonders gut z. B. in II und III. Ein Schluß, der meist die Moral enthält, fehlt nur in dem Marienlied (nr. VIII), eigentlich auch in VII (da ich die Ausdeutung der Fabel nicht als Schluß auffassen möchte) und in V (hier allerdings aus demselben Grunde, aus dem auch keine Einleitung vorhergeht). Sonst aber finden sich überall Schlüsse, und zwar in dem Umfange von 3 Zeilen (in X) bis zu einer (14 zeiligen) Strophe (in I, II, III, IV), evt. noch über eine Strophe hinausgreifend (+ 1 Zeile, in IX). — Was die Wahrung der Stropheneinheit bei unserm Dichter anbelangt, so ergibt sich schon aus dem eben Gesagten, daß sie vorhanden ist bei den Schlüssen von I, II, III (evt. auch IV und IX), denn die Betrachtung beginnt hier immer direkt mit der letzten Strophe; die pointierte Schlußmoral beginnt aber meist erst mit dem Abgesang. Bei VI und X ist dagegen sogar der Abgesang zerrissen, der Schluß steht erst im Stollenteil des Abgesangs; in XI beginnt die spezielle Lehre mit dem Abgesang, der Schluß wohl schon mit dem 2. Stollen des Aufgesangs.

---

7) Vergl. zum folgenden R. Weber a. a. O. S. 63 ff.

Im ganzen können wir sagen, daß J. Sch. sehr oft die Strophen-  
einheit oder doch wenigstens die Einheit der Strophenteile  
(des Stollens und des Abgesangs) wahr. Quellenangabe am  
Schluß (V) und Namensnennung des Dichters (immer in der  
letzten Zeile, ausgenommen bei VI) empfinde ich nicht als  
schwere Zerreißung der Stropheneinheit, wenn sie auch  
manchmal so bloß angeklebt klingen, z. B. in II: „Jörg Schil-  
ler gesungen hot.“ — Auch die innere Gliederung aller Strophen,  
nicht nur der Schlustrophen, ist bei unserm Dichter meist  
ausgezeichnet, z. B. in I, III, V, VII, X, aber auch in den  
anderen Gedichten, wo die losere Anordnung durch den Stoff  
bedingt ist. Ein oder zwei oder drei Strophen ist immer ein  
bestimmter Stoffabschnitt zugeteilt! Gänzliche Vernachlssi-  
gung der Stropheneinheit, nach R. Weber S. 70 bei den Mei-  
stersingern das Häufigste, kann ich für J. Sch. keineswegs be-  
stätigen. bergreifen eines Satzes in die nächste Strophe  
(wie bei Behaim, Folz u. a.) habe ich in meinen Quellen nicht  
bemerkt. Einen künstlerischen Mißgriff J. Schs. muß ich aber  
noch für das Gedicht nr. XI. anmerken, wo er ausgerechnet  
noch die 1. Zeile der 6. Strophe zur Schilderung der Frauen-  
schönheit braucht, um dann in der Erzählung fortzufahren. —  
Die Verseinheit, auch nur meistens, zu wahren (die Tabulatu-  
ren schreiben später Pausen nach jedem Vers vor), ist wohl  
eine zu schwierige Forderung; bei J. Sch. finden sich aber  
wenigstens nicht derartige Unebenheiten, daß am Schluß eines  
Verses ein „vnd“ oder sogar der Artikel für das in der nch-  
sten Zeile folgende Hauptwort steht. — Alles dies (wie eben  
und S. 84 ff., 91 f.) muß man sich einmal bewußt gemacht  
haben, um trotz der Unbeholfenheit, Einfachheit und Unzu-  
lnglichkeit der technischen Mittel meistersingerischer  
*Kunstbungen* doch ein Verhältnis zu dieser Art Dichtung zu  
gewinnen.

Jörg Schiller bevorzugt dem Strophenbau seiner Töne  
und dem Kompositionellen seiner Dichtungen nach gegenüber  
dem späteren Meistersgesang durchaus einfachere, unkompli-  
zierte Formen. Zur Fllung seiner Strophen-schemata muß er  
aber doch oft zu Mitteln greifen, die dann in ihrer überreichen  
Anwendung und großen Einfarbigkeit den ganzen Gedichten

etwas Stagnierendes, Bleiernes, Kleinmütiges, Gedrücktes geben, wenn auch manche Stellen und zweimal auch das ganze Gedicht recht lebhaft in Erzählung und Gedankenführung sind. Im allgemeinen hat man eben oft das Empfinden: Hier ist etwas zu lang, dort etwas zu kurz! Eine zu sprunghafte Gedankenführung, wie in V der Übergang zu Strophe 7, ist allerdings seltener. Ich gebe einige Beispiele für diese seltsam unbeholfen anmutenden Krücken und Aushilfen, die J. Sch., wie mehr oder weniger alle Meistersinger, zu seinem Vers- und Strophenbau benötigte, soweit ich nicht auf bereits Erwähntes zurückverweisen kann.

1) Parenthesen: s. o. S. 85.

2) Breite im Ausdruck:

a) nebeneinandergestellte Hauptsätze gleichen Inhalts:  
II<sub>5</sub> Zl. 11—14: Dasselbe ergibt sich aus der vorhergehenden Schilderung des Familienlebens von selbst.

IX<sub>2</sub>: der pare sy wol zwirvndtreisig (Zl. 1.)  
von adam sechtzig kinder warn (Zl. 4.)

b) Nebensätze:

VII<sub>3</sub>: Sy wend sich brechen nach dem adel  
7: die sich dem adel prechent nach u. ö. ä.

I<sub>6</sub>: das du den namen gottes nicht soll vppiglichen nennen (Zl. 2—3)

ich wol den geren kennen

der got nit vppiglichen nant (Zl. 6—7).

c) Überflüssige Appositionen, genitivische Häufung:

IX<sub>4</sub>: den gütten man

IX<sub>8</sub>: gots gebot ain richter

des vbels ain vernichter

3) Wiederholungen: Diese *können* beabsichtigt und von künstlerischer Wirkung sein, so vielleicht in

V<sub>7</sub> Zl. 5: der erste king haist her nemrot

Zl. 9: der erste king haist her nemrot

Doch meist sind sie Krücken des Ausdrucks:

IX<sub>10</sub> u. 11: vbels ersach (2 ×)

IX<sub>6</sub>: pessrung nit ersach

4) Unzulässige Trennungen:

IX<sub>7</sub>: „wol hundert iar het er sein fle  
des volckes da befundert  
vū darzū zway vnd treisig ach.“

Zuletzt möchte ich hieran noch einige Erörterungen über die *Echtheit verschiedener Gedichte* anknüpfen. Es handelt sich vor allem um die Gedichte nr. VI und Hätzl. II 122—124, bei denen man zu einem Endergebnis kommen kann. Bei nr. VI. erfolgt die Namensnennung des Dichters in einer für jeden so gleich auffälligen, verschnörkelten Weise:

„ze singen hie all ditz geticht  
*als es Jörig Schilher hatt gericht  
mit seiner ler*  
als es fraw Er  
weißlich verschünden tet.

G. Roethe greift denn auch in ADB. XXXI die Echtheit dieses Gedichtes an und erklärt, nachdem er schon vorbereitend dort gesagt hat: „als sicher echt dürfen nur die Gedichte gelten, *in deren letzter Zeile* er (sc. J. Sch.) sich selbst nennt“, einige Zeilen weiter: „das Lied nr. 28 im Ldbch. der Hätzl. gilt meist als Schillers Werk, ist aber wohl eher von Michel Müller (ADB. XXII, 653)<sup>8)</sup>. A. Götze folgt<sup>9)</sup> wiederum dem Vorgange G. Roethes, stellt dieselbe Behauptung auf und fügt hinzu: „... und jene Berufung auf Schillers Vorbild bekommt erst aus unserm Lied [nr. XI.] ihren rechten Sinn“. Prüfen wir zunächst diese Begründung A. Götzes, die G. Roethe nicht ernstlich versucht, so erweist sie sich bei näherem Zusehen als nicht stichhaltig. Worin sollte XI das Vorbild für VI gewesen sein? Form *und* Inhalt differieren (XI: Hofton und Liebesgedicht, VI: allegorisch-didaktisches Gedicht in der Maienweise)! Höchstens die Einleitung ist stofflich die gleiche (stilistisch ist das eine sogar hierin noch verschieden, es ist realistischer)

---

8) Bartsch berichtet an der angeführten Stelle unter „Michel Müller“ noch nichts davon!

9) Zwickauer Facsimiledruck nr. 25, biogr. Vorbemerkungen, S. 4.

und die Beschreibung der Frauenschönheit<sup>10)</sup>. Abgesehen aber selbst von dieser Diskrepanz — wenn sich überhaupt jemand am Schluß eines Gedichtes nennt, dann spricht diese Tatsache zunächst für seine eigene Verfasserschaft, und den Skeptikern fällt die „Beweislast“ zu. Ich sehe eben nicht ein, wie ein Meistersinger am Schluß eines so bedeutenden Liedes wie nr. VI einen fremden Namen, den des Tonfinders, nennen und die Erwähnung seines eigenen gänzlich unterlassen sollte<sup>10a)</sup>!

Was die Gedichte Hätzl. II 122—124 anbetrifft, so tragen sie die Überschriften „Ain Jörger frawen ler“ (7 × 11), „Ain Jörgen weltlich von lieb“ (5 × 11) und „Ain Jöriger Junckfraw lere“ (7 × 11), und sowohl C. Haltaus wie K. A. Geuther sprechen die Vermutung einer Verfasserschaft J. Schs. aus. Ich halte das schon aus zeitlichen Gründen für unmöglich, denn die 3 Lieder stehen ebenfalls in „Wolkensteins Liederbuch“ vom Jahre 1425; man müßte sonst Jörg Schillers Geburtsjahr schon um 1400 ansetzen. Außerdem meine ich, einen andern Meistersinger als Verfasser dieser Gedichte angeben zu können. Von „Jöriger“ oder „Jörigen“ (als Vornamen!) gerade auf Jörg Schiller zu schließen, ist wohl ziemlich willkürlich. Für weniger gewagt halte ich die Verbindung dieses „Jörige“ mit einem andern Meistersingernamen: Sowohl in dem Gedicht von H. Folz<sup>11)</sup>, Berl. Hs. 414, 4<sup>o</sup> bl. 475 r, wie in dem Gedicht von C. Nachtigall in derselben Hs.<sup>12)</sup>, wie bei Valentin Voigt<sup>13)</sup> kommt ein Meistersinger namens „Joringer“ oder „Jorniger“ vor; das ist Laut für Laut der gleiche Name,

---

10) Auf M. Müller als Autor ist man verfallen wegen der wörtlichen Übereinstimmungen zwischen seinem Gedicht „Der Jungfrau Schöne“ und dem Schillerschen Gedicht nr. VI. Diese finden sich aber auch in dem authentischen Schillergedicht nr. XI. Die Metaphern in allen 3 Gedichten sind eben mehr oder weniger konventionell!

10<sup>a</sup>) Sprachlich zwingt mich auch nichts zu einer andern Ansicht.

11) An 27. Stelle.

12) „der Jorniger het künst genüg“.

13) Siehe S. 24 dieser Arbeit.

denn über Ausfall eines „n“ in Namen vgl. oben die Meistersingernamen F. Zorn und Schechner.

Von den anonymen Gedichten in Schillertönen, deren Entstehung zuverlässig noch in die mutmaßliche Lebenszeit J. Schs. fällt — es sind dies hauptsächlich die Gedichte der Heidelb. Hs. 392 —, läßt sich bezüglich der Verfasserschaft kaum etwas mit Bestimmtheit sagen. Das Gedicht im Hofton z. B.: „Zü abenteuer stat mein gemüt“ enthält zwar in der 1. Strophe denselben Passus wie ein authentisches J. Sch.'sches Gedicht im Hofton, nämlich die Zeile „der hoch almechtig ewig gott“, doch läßt sich daraus kein Schluß auf die Verfasserschaft ziehen. Ferner erinnert das Gedicht in „Des Knaben Wunderhorn“ („Mein Herz das schwebt in Freudenspur“ = „Mein hertz vill der freyden hat“), überschrieben „Ein hohes Lied im Schillerton“ 1450—1500, in den Strophen 4—8 stark an das Schillersche Gedicht „Des Maien Zeit“ (nr. XI.)<sup>14)</sup>; denn es wird derselbe Gegenstand behandelt, die weibliche Schönheit. Trotzdem ist über die Verfasserschaft schlecht etwas auszusagen, zumal mir außerdem das ganze Gedicht nur in der überarbeiteten, modernisierten Fassung des „Wunderhorns“ gegeben ist.

Wir sehen also in Jörg Schiller das Bild eines Meistersingers vor uns, der unter seinen singenden und dichtenden Zeitgenossen gewiß einen achtbaren Rang einnimmt, wenn er auch von Größen wie Beheim, Folz und nach ihm H. Sachs überragt wird. J. Sch. ist ein eindringlicher Redner, besonders wo er mit Nachdruck den Finger auf die ethischen Schäden der Zeit legt. Obwohl an sich, wie die meisten Meistersinger, zu Breite und Weitschweifigkeit neigend, wird dann seine Sprache knapp und gedrungen und komprimiert sich bis zu satzenartigen Aussprüchen und Formulierungen. Ich weise dafür noch einmal in diesem Zusammenhang auf das Gedicht nr. II hin, mit der knappen, treffenden Charakteristik fast aller Stände und Berufe, ferner besonders auf IV<sub>13</sub> und alle andern Stellen, die ich im Laufe dieser Untersuchung bereits heran-

---

14) Ebenfalls an nr. VI und das Gedicht von M. Müller.

gezogen habe. Grundthema seiner Gedichte ist immer der Kampf gegen den groben Materialismus und Egoismus, das sinnliche Glücksstreben seiner Zeit, die Vorherrschaft des Geldes (Sittenverderbnis kommt von oben!). Dabei ist er kein „verbitterter und verbissener Pessimist“ wie Beheim<sup>15)</sup>. Er kann allerdings immer nur das Gebet zu Gott, das Flehen zur Jungfrau Maria als Gegen- und Hilfsmittel empfehlen, um der ewigen Strafe zu entgehen. In Gott und der christlichen Religion glaubt er das Allhilfsmittel gefunden zu haben für das, was Faust als unmöglich ablehnt:

„Die Welt zu bessern und zu bekehren“.

### Anhang.

#### I.

Wenn ich auch nicht Musikhistoriker von Fach bin, so darf ich hier doch wenigstens im Anhang einige Grundfragen meistersängerischer Musik mit Bezug auf J. Sch. erörtern; vor allem kann ich die noch erhaltenen Melodien J. Schs. feststellen und mit ihren Varianten zusammenstellen sowie die Töne gegeneinander abgrenzen, Überlieferungsfragen streifen u. a. m. — Um die Überlieferung der Weisen J. Schs. ist es noch schlechter bestellt als um die der authentischen Gedichte. Es sind nur noch Melodien zu drei von seinen Reimgebäuden erhalten, wenn auch dafür mehrfach. Ich benutzte zur Feststellung der Melodien<sup>1)</sup> nebst ihren Varianten die Hss.:

*M* 1009 = Breslau, Stadtbibl., Singebuch des A. Puszman (: Hoft., Maienw., Süßer T.)

<sup>4)</sup> Will III 792 = Nürnberg, Stadtbibl., (: Hofton, Maienweise, Süßer Ton)

15) Vergl. R. Weber a. a. O. S. 20.

1) Vergl. R. Staiger, B. v. Watt S. 98/99.

2) s. u. S. 105 ff.

4) R. Staiger a. a. O. S. 19. „Von verschiedenen Händen. Spätes 17. Jhdt.“.