

CLAUDIA LAUER
MIRNA KJORVEZIROSKA
BIRGIT HERBERS (Hg.)

Reimkulturen des Mittelalters

Bedingungen – Verfahren – Bedeutungen

D' selte wort wise
Nemet war wie d' hiervnd
An dem vubehange wnder
Oit speher rede entwirfet
Wie er die mezzet wirfet
Oit behendeclichen rimen
Wie kan er kime lumen
Alf ob si da gewahsen sin
Ez ist noch d' gelovbe mu
Daz er buch vnde buchstabe
Fur vedern An gebunden habe
wan weller ir sin memē war
Sine wort die swermēt alf d' ar

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR ÄLTEREN
LITERATURGESCHICHTE



Reimkulturen des Mittelalters

Bedingungen – Verfahren – Bedeutungen

Reimschrift für Uta Störmer-Caysa

Herausgegeben von

CLAUDIA LAUER

MIRNA KJORVEZIROSKA

BIRGIT HERBERS

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 360, fol. 32v.
<https://doi.org/10.11588/diglit.166#0072>

ISBN 978-3-8253-9536-0

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

© 2023 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Vorwort

„Reim? *waz ist daz?*“ Was sich als Frage nach *âventiure* in Hartmanns von Aue *Iwein* bekanntermaßen auf eines der Kernphänomene arthurischer Welten und Romane bezieht, darf mithin auch für das Phänomen des sprachlichen Gleichklangs und eines der wichtigsten Stil- und Gestaltungsmittel in der mittelalterlichen Literatur und Kultur gelten: die Frage nach dem Reim, einem Gegenstand, der zwar mitnichten unbekannt, jedoch in den letzten Jahren und Jahrzehnten vermehrt aus der germanistischen Mediävistik verschwunden ist und dessen wissenschaftliche Behandlung entsprechend, so darf gesagt werden, alles andere als selbstverständlich und keinesfalls als geläufig zu bezeichnen wäre.

Umso mehr möchten wir allen Beiträger:innen danken, dass sie sich mit uns gemeinsam auf diese Reim-*âventiure* begeben haben – und dies zugleich mit einer derart großen Freude und Begeisterung. Entstanden ist so eine Reimschrift zu Ehren von Uta Störmer-Caysa wissenschaftlichem Werk und Wirken, die dem germanistisch-mediävistischen Thema ‚Reim‘ nicht nur in vielerlei Hinsicht neue wissenschaftliche Impulse geben möchte. Sie lädt damit auch im Gesamten wie im Einzelnen, im Großen wie im Kleinen, im Inneren wie an den Rändern wiederholt zum wissenschaftlichen und spielerischen Erkunden und Entdecken ein – eine Reimreise und Reise zum Reim, die im thematischen Ein- und Vielklang immer wieder das sprachliche und literarische Vergnügen am Gleichklang selbst mit im Gepäck hat.

Darüber hinaus möchten wir allen Schüler:innen, Kolleg:innen und Weggefährt:innen von Uta Störmer-Caysa sehr herzlich danken, die sich als Gratulant:innen namentlich und künstlerisch-kreativ an der Ehrung beteiligt haben und der Reimschrift so ihre gebührende festliche Klangfarbe verleihen. Und schließlich gilt unser Dank in besonderem Maße dem Winter-Verlag – für eine in allen Belangen harmonische Zusammenarbeit, die man sich einmal mehr nicht besser hätte wünschen können.

Mainz, den 20. Oktober 2023

Claudia Lauer

Mirna Kjørveziroska

Birgit Herbers

Tabula gratulatoria

WOLFGANG ACHNITZ Offenburg	HARALD HAFERLAND Osnabrück
ANDREAS BARTH Heidelberg	BURKHARD HASEBRINK Freiburg
AMELIE BENDHEIM Luxemburg	JENS HAUSTEIN Jena
HARTMUT BLEUMER Göttingen	ERNST-DIETER HEHL Mainz
HORST BRUNNER Würzburg	ALISA HEINEMANN Kiel
MATTHIAS DÄUMER Krems an der Donau	BIRGIT HERBERS Mainz
DENNIS DISSELHOFF Heidelberg	STEPHAN JOLIE Mainz
LUDWIG M. EICHINGER Mannheim	BEATE KELLNER München
MANFRED EIKELMANN Bochum	MANFRED KERN Salzburg
JUTTA EMING Berlin	MIRNA KJORVEZIROSKA Mainz
PHILIPP FRIEDHOFEN Mannheim	DOROTHEA KLEIN Würzburg
KURT GÄRTNER Marburg	SUSANNE KÖBELE Zürich
CLAUDIUS GEISLER Mainz	FLORIAN KRAGL Erlangen
ANNETTE GEROK-REITER Tübingen	BURKHARDT KRAUSE Karlsruhe
SONJA GLAUCH Erlangen	CLAUDIA LAUER Mainz

CHRISTINA LECHTERMANN
Bochum

MARCO LEHMANN
Mainz

SIMONE LEIDINGER
Erlangen

ELISABETH LIENERT
Bremen

MATTHIAS MEYER
Wien

NINE MIEDEMA
Saarbrücken

SABINE OBERMAIER
Mainz

JESSICA QUINLAN
Mainz

KERSTIN RIEDEL
Mainz

GUNHILD ROTH
Berlin

KERSTIN RÜTHER
Mainz

HANS ULRICH SCHMID
Leipzig

CHRISTINE WALDSCHMIDT
Aachen

FRANZISKA WENZEL
Frankfurt am Main

WERNER WILLIAMS
Augsburg

ANTJE WILLING
Jena



Noch ist der verwaere mër:
von Steinahe Blikêr,
diu sînen wort sint lussam.
si worhten vrouwen an der ram
von golde und ouch von sîden.
man möhte s'undersnîden
mit criecheschen borten.
er hât den wunsch von worten.
sînen sin den reinen
ich waene daz in feinen
ze wundere haben gespunnen
und haben in in ir brunnen
geliutert und gereinet.
er ist binamen gefeinet.
sîn zunge, diu die harpfen treit,
diu hât zwô volle saelekeit:
daz sint diu wort, daz ist der sin.
diu zwei diu harpfent under in
ir maere in vremedem prîse.
der selbe wortwîse,
nemt war, wie der hier under
an dem umbehangе wunder
mit spaehere rede entwirfet;
wie er diu mezzere wirfet
mit behendeclîchen rîmen!
wie kan er rîme lîmen,
als ob sie dâ gewachsen sîn!
ez ist noch der geloube mîn,
daz er buoch unde buochstabe
vür vedern an gebunden habe;
wan wellet ir sîn nemen war,
sîniu wort diu sweiment alse der ar.



Zitiert nach der Reclamausgabe: Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1: Text. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1984, V. 4691–4722.

Künstlerische Gestaltung: Franziska Wenzel

Inhaltsverzeichnis

CLAUDIA LAUER / MIRNA KJORVEZIROSKA / BIRGIT HERBERS
Vom Reimen und Ver(se)binden. Einführendes..... 1

I. Germanistische Mediävistik und die Rolle(n) des Reims: Grundlegendes

HARALD HAERLAND
Rhapsodisches zu Funktion und Geschichte des Reims im Mittelalter 31

BIRGIT HERBERS
Zur Wortfamilie *rîm* im Mittelhochdeutschen..... 61

KURT GÄRTNER
„Ohne den reim wäre fast keine geschichte unserer sprache auszuführen.“
(Jacob Grimm 1822)..... 85

II. Spielarten und Sprachen des Reims: Systematisches

ANNETTE GEROK-REITER
Was der Reim alles kann ... Zwischen Ordnungselement und Zeitindex –
Versuch einer Annäherung..... 91

CLAUDIA LAUER
Von Otfrid bis Gottfried. Semantiken des Herz-Schmerz-Reims..... 111

AMELIE BENDHEIM / DENNIS DISSELHOFF
Konzept-Reime zwischen Klang und Sinn. Eine Analyse konventioneller
Endreimpaare am Beispiel *wîp* : *lîp* und *tage(n)* : *klage(n)*..... 131

NINE MIEDEMA
Zum mittelhochdeutschen *inquit*-Verb *sprechen* in Reimposition 147

SONJA GLAUCH / FLORIAN KRAGL / SIMONE LEIDINGER
Exquisite Binnenreime. Ein Werkstattbericht
aus der *Lyrik des deutschen Mittelalters* (LDM) 167

MATTHIAS DÄUMER
Gemeine Reime. Vom lautlichen Verletzungspotenzial..... 189

PHILIPP FRIEDHOFEN / CHRISTINE WALDSCHMIDT
Edition, Überlieferung, Kontrafaktur: Funktionen des Reims für Textmusterbildung
und Texttradierung am Beispiel von Walthers König-Friedrichston 203

DOROTHEA KLEIN
Reimstörungen und andere Ungereimtheiten 223

III. Präsentationen und Praktiken des Reims:

Lyrisches und Episches, Weltliches und Geistliches

ALISA HEINEMANN	
Unüberhörbar unerhört. Zu Konrads von Würzburg Schlagreimlied Nr. 26.....	249
HORST BRUNNER	
Reimartisten im Spruchsang.....	261
JENS HAUSTEIN	
Dichternamenreime beim Teichner und anderswo.....	271
BEATE KELLNER	
Klang, Reim und Semantik in geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein.....	281
JUTTA EMING	
Einstimmung auf den Untergang? Zu Form und Semantik des Reims im <i>Nibelungenlied</i>	305
MIRNA KJORVEZIROSKA	
Figurennamenreime bei Wolfram von Eschenbach.....	321
WOLFGANG ACHNITZ	
<i>Daz ez verborgen niht belibe</i> . Rätselraten um Rudolfs Reime.....	367
MATTHIAS MEYER	
Komische Reime? Ein Versuch zu den Versnovellen Konrads von Würzburg.....	401
HANS ULRICH SCHMID	
Metrische Reparaturen. Korrekturen in der Otfrid-Handschrift Wien, ÖNB, Cod. 2687.....	419
DENNIS DISSELHOFF	
Mystische Lehre in Reimen? Vom ‚Sitz im Leben‘ gereimter Textpassagen in der deutschen Mystik des Mittelalters.....	431
ANTJE WILLING	
<i>Die wilden rein</i> . Beobachtungen zum Reim im <i>Büchlein der ewigen Weisheit</i> Heinrich Seuses.....	453
MANFRED KERN	
<i>In tyrannos!</i> Reimpolemik und Reimpraxis in der <i>Wenzelsbibel</i>	465

Vom Reimen und Ver(se)binden. Einführendes

- Sang ist ein wyse meynsterschaft
alz ich uch wil bescheyden.
daz kumpt von speher wortes craft
hie uff der kunste[] heyden.*
- 5 *wer sanges meister welle sin, der tret an dysen tanz,
der meß die rymen mangleley
alz silben zal es bringet,
bunt wyder bunt, an bunden zwey
ein differenz ußdrynget.*
- 10 *equivoca er myden sol, so blümet er den cranz.*
- (München, BSB, Cgm 4997, fol. 750^{ra}, V. 1–10; RSM Ungl/1/1a)¹

Was sich mit diesen ersten Versen eines dreistrophigen Bars im Schwarzen Ton des Ungelehrten entfaltet,² lenkt den Blick nicht nur auf eine der bedeutendsten und umfangreichsten Sammlungen meisterlicher Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts: die um 1460 entstandene Kolmarer Liederhandschrift (k), die spätestens im 16. Jahrhundert auch als das *groß buch von Mencz* in enger Verbindung mit dem Meistergesang steht, welcher 962 oder 963 durch Zwölf Alte Meister unter Berufung auf ein im Mainzer Dom an einer Kette liegendes Buch gegründet worden sei.³ Im Sinne einer sog. Schulkunst, die die Bedingungen und Regeln der eigenen Kunst zum Thema hat,⁴ bringt sich hier auch eine meisterliche Lieddichtung zum Ausdruck, die sich in der Verehrung Alter Meister programmatisch dem Dichten nach diesen Vorbildern unterzogen hat und deren *wyse meynsterschaft*, so indizieren es die ersten Verse, denn auch in besonderen Fertigkeiten liegt: im Finden kunstvoller, *speher worte[]* (V. 3), im Messen der *ryme[]*, der Reimzeilen, Verse (V. 6),

¹ Behutsame Normalisierung der Überlieferung; zur Textkonstitution: 4 kunstē k, 7 zur k. Weitere Ausgaben: Cramer, Bd. 4, S. 336; Bartsch, Verz. K 818, S. 76; Runge: Die Sangesweisen, Nr. 111 (mit Melodie); Taylor, Bd. 1, S. 151.

² Vgl. zum Ungelehrten, einem Sangspruchdichter um 1300, Wachinger: Art. Der Ungelehrte. Speziell zur Frage der Echtheit des Tons auch Rettelbach: Variation – Derivation – Imitation, S. 131.

³ Vgl. zur Kolmarer Liederhandschrift grundlegend Wachinger: Art. Kolmarer Liederhandschrift; zuletzt v.a. auch: Lange/Rothenberger/Schubert (Hrsg.): Die Kolmarer Liederhandschrift. Zur Ursprungssage des Meistergesangs insbes. Brunner: Die Alten Meister, S. 13f., sowie speziell zur Berufung auf das ‚Buch von Mainz‘ auch: Brunner/Rettelbach: *Der Vrsprung des Maystersangs*.

⁴ Vgl. RSM, Bd. 5, S. 444; zur Anwendung des Begriffs auf die Lieddichtung des 15. Jahrhunderts auch Rettelbach: *Ist iemandt hie der mit mir singen welle?*, S. 251f.

und der richtigen (An-)Zahl der *silben* (V. 7), sowie nicht zuletzt in einer speziellen Verbindungskunst – dem Verseverbinden über den Reim, den *bunt*, und dem *bunt wyder bunt* (V. 8), das in der richtigen regelhaften Ausführung (Anspruch von *differenz*, Vermeidung von *equivoca*) nicht nur dazu beiträgt, im metaphorischen Sinne einen meisterlichen *cranz* zu flechten, sondern, so unterstützt es der Reim auf *tanz*, auch explizit dazu beisteuert, den Preis des Besten im anzitierten Sängertwettstreit (V. 5) zu gewinnen.⁵

1. Reimen und Versebinden. Reimreflexionen in der meisterlichen Lieddichtung und im späteren Meistergesang

Vom Reimgebilde zum krönenden Kranz – kaum eine andere Dichtkunst des Mittelalters hat dem Reim, dem Phänomen des Gleichklangs zweier oder mehrerer Wörter und eines im engeren Sinne literarischen Stil- und Gestaltungsmittels,⁶ eine derart explizite und emphatische Aufmerksamkeit und Anerkennung zukommen lassen wie die spätmittelalterliche meisterliche Lieddichtung und der spätere Meistergesang. Auf eine gut 200-jährige Geschichte deutschsprachiger Lyrik zurückblickend, wie sie sich spätestens Mitte des 12. Jahrhunderts in breiterem Umfang etabliert und mit ‚großen‘ Sängern wie Walther von der Vogelweide, Konrad von Würzburg und Frauenlob, aber auch anderen Minnesängern, Leich- und Sangspruchdichtern allerlei Stellungsvarianten und Klangspiele des Reims erprobt und kunstvolle Texte und Töne hervorbringt, setzt hier im Anschluss an die höfische Sangspruchdichtung im 14. und 15. Jahrhundert – so bezeugt es maßgeblich die Kolmarer Liederhandschrift – eine anonyme Lieddichtung ein, die sich in der Verehrung alter hochmittelalterlicher Sangesmeister und mit produktiven Weiterdichtungen in alten Tönen ausdrücklich in lyrische Traditionen einreihet. Im Zuge sich verändernder, vor allem städtischer Produktions- und Rezeptionsbedingungen, geht sie dabei jedoch aufs Ganze gesehen auch „andere Wege“⁷. Während die „Sangspruchdichtung vom späten zwölften bis etwa zum ersten Drittel des 14. Jahrhunderts [in] formaler Hinsicht [...] durch das Prinzip der pointierten, als in sich geschlossene Einheit konzipierten Einzelstrophe [gekennzeichnet ist]“⁸, wird im „Gegensatz dazu [...] die Basiseinheit meisterlicher Textproduktion spätestens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts das mehrstrophige, meist aus einer ungeraden Anzahl von Strophen bestehende sogenannte Bar, oder späterer Terminologie entsprechend, Meisterlied“⁸. Auch verschieben sich gegenüber der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts die inhaltlichen Interessenschwerpunkte, wobei vor allem geistliche Lieder dominieren und im weltlichen Bereich poetologische Themen zunehmen,⁹ und es kristallisiert sich schließlich auch ein neues dichterisches Selbstverständnis heraus: ein

⁵ Vgl. allgemein zur Bedeutung von *cranz* in diesem doppelten Sinne auch Recker: Maßgebendsein, S. 208.

⁶ Vgl. grundlegend Zymner: Art. Reim, und Asmuth: Art. Reim.

⁷ Holznagel: Die deutschsprachige Lyrik, Sp. 33.

⁸ Schanze: Meisterliche Liedkunst, Bd. 1, S. 2, vgl. pointiert auch Holznagel: Die deutschsprachige Lyrik, Sp. 36.

⁹ Vgl. Wachinger: Art. Kolmarer Liederhandschrift, Sp. 28f.

„meisterliche[s] Verständnis des Dichtens als einer messbaren, erlernbaren und schließlich beherrschbaren Kunst“¹⁰, das sich ebenfalls auf die Traditionen lyrischer Reim- und Klangkunst auswirkt.

Im Dichten nach Tönen Alter Meister und in der Orientierung an damit einhergehenden vorgegebenen Melodien und Strophenformen werden nun, so dokumentiert es die Schulkunst im Schwarzen Ton des Ungelehrten und lässt sich als Erstes festhalten, *rîme* verstärkt gemessen und *silben* gezählt. Mit *rîmen* ist nicht nur generell die Bedeutung ‚Vers‘ und die Kunst des Versemachens aufgerufen.¹¹ Neben der traditionellen mittelalterlichen Vorstellung des Dichters als eines Handwerkers, eines *poeta artifex*,¹² rückt hier speziell auch eine lyrische Kunst des Messens und Zählens ins Zentrum, die sich, dies zeigen der weitere Verlauf der Schulkunst und andere selbstreflexive Bäre in k, nachdrücklich auf die Kenntnis der sieben freien Künste bezieht und gegenüber der Vorstellung des *deus artifex* insbesondere das Prinzip des Weltschöpfers als das eines *deus geometra* alludiert, der alles nach Maß, Zahl und Gewicht ordnet (Sap 11,20).¹³ Aufgerufen ist so eine Maßhaftigkeit für das *rîmen* und Versedichten, die die meisterliche Lieddichtung denn auch gleich doppelt prägt: einerseits im Blick auf metrische Präzision und dichterische Sorgfalt in der Einhaltung der vorgegebenen Melodien und Strophenformen, die sich ebenso terminologisch im sog. *gemes* als Bezeichnung für die Tonstruktur niederschlägt,¹⁴ und andererseits, ebenfalls im Wortsinne von mhd. *mezzen* ‚messen, vergleichend betrachten, erwägen, überdenken, prüfen‘¹⁵, eine der bis heute vielleicht prominentesten Praktiken der meisterlichen Lieddichtung ausbildet: das Messen im sängerischen Wettkampf, das, so deuten es auch Fürwufe und Straflieder in k an, auf Agonalität und Konkurrenz zielt und späterhin auch – im weitergehenden, soziologischen Wandel vom ‚Dichter als Handwerker‘ zum ‚Handwerker als Dichter‘¹⁶ und dem von sesshaften Bürgern und Handwerkern getragenen Meistersang – performativ institutionalisiert wird, wenn in sog. Singschulen tatsächlich Gesangswettbewerbe mit *merkern*, sog. Singrichtern, durchgeführt werden.¹⁷

Daneben werden Verse aber nicht nur gemessen – sie werden, so offenbart es die Schulkunst im Schwarzen Ton des Ungelehrten darüber hinaus und lässt sich als Zweites festhalten, auch grundlegend gebunden: über das Phänomen des Reims und den phonetischen Gleichklang von Wörtern. Damit erschließt sich einerseits für die Bezeichnung *rîm*, ‚Vers‘, dass der „Strophenbestandteil *Vers* [...] weniger als autonomes Gebilde im Rahmen eines abstrakten Strophenchemas, sondern vielmehr zuerst von seiner Bindung her, also gleichsam ‚von hinten‘ wahrgenommen worden zu sein [scheint]“¹⁸. Andererseits

¹⁰ Recker: Maßgebendsein, S. 193.

¹¹ Vgl. Art. *rîmen*, in: BMZ, Bd. II/1, Sp. 704a, Z. 30, und in: Lexer, Bd. 2, Sp. 438, Z. 48. Zur Bedeutung von *rîm* ‚Vers‘ auch noch im späteren Meistersang Plate: Die Kunstaussprüche, S. 195f.

¹² Vgl. hierzu zuletzt ausführlicher v.a. Klein: *Poeta artifex*, mit weiterer Literatur.

¹³ Grundlegend Ohly: *Deus Geometra*.

¹⁴ Vgl. Recker: Maßgebendsein, S. 207 (*gemes*).

¹⁵ Lexer, Bd. 1, Sp. 2129, Z. 39.

¹⁶ Vgl. zu diesem Wandel auch Obermaier: Der Dichter als Handwerker – der Handwerker als Dichter.

¹⁷ Vgl. zur Praxis der Singschulen ausführlicher v.a. Nagel: Meistersang, S. 15–62.

¹⁸ Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 181.

etabliert sich mit *bunt*, ‚Band, Fessel‘¹⁹, auch ein eigener Spezialbegriff für ‚Reim‘, der die Synonymie von Reimen und Versebinden markant ins Wort bringt und sich ebenfalls in der Bezeichnung für „die Art, wie die einzelnen Verse durch Reime verknüpft werden“²⁰, wiederfindet: das *gebende*.²¹ Zugleich, das dokumentiert die Schulkunst im Schwarzen Ton des Ungelehrten weiter, gilt auch der Kunst des Reimens selbst ein ausgeprägtes Interesse: „Da Textautorschaft den Fremdtonverwendern ein gewichtigeres Kriterium künstlerischer Leistung als Tonautorschaft war, ist es nur konsequent, dass den Nachsängern besonders die Reime wichtig werden [...]“²² Und so kristallisieren sich früh nicht nur verschiedene Bezeichnungen für einzelne Reimarten sowie eigene Reimregeln heraus, die, wie etwa in der Schulkunst, darauf verweisen, auf *differenz* zu achten und spezifische Reimarten wie die *equivoca*, den rührenden Reim, zu meiden.²³ Ihren besonderen Ausdruck findet diese explizite Wertschätzung des Reims auch in einer Vorliebe für ‚artifizielle Lieder‘²⁴, die selbst ausgefallene Reimkunststücke mit vielfältigen Reimvarianten, -stellungen und -klängen entfalten und/oder dies sogar explizit zur Sprache bringen – wie etwa ein fünfstrophiges Bar im Goldenen Ton Frauenlobs (GA-S, XII,210), das die Kolmarer Liederhandschrift und der Naglersche Meisterliedcodex überliefern.²⁵ ein „Meisterstück meistersingerlicher selbstreflektierender Metapoese“²⁶, das tatsächlich gleich in dreifacher Hinsicht herausragt.

Erstens rekurriert der Ton auf Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, der 1318 in Mainz gestorben und im Kreuzgang des Mainzer Doms begraben, mit seinen etwa 330 Sangspruchstrophen in neun Tönen, dem Streitgedicht *Minne und Welt*, sieben Minneliedern sowie drei Leichs zu den größten deutschsprachigen Lyrikern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit gehört.²⁷ Bereits von Zeitgenossen bildlich zu einem Dichterkönig erhoben,²⁸ ist er es auch, der gerade von den meisterlichen Lieddichtern und späteren Meistersingern als der herausragendste unter den Zwölf Alten Meistern verehrt wird: „Sein Ruhm überstrahlt bei ihnen den aller andern älteren Dichter. In seinen Tönen oder Tönen, für deren Autor er galt, ist bis ans Ende der Schulen gedichtet worden“²⁹, und speziell um ihn rankt sich späterhin denn auch die Legende zum Ursprung des Meistergesangs in Mainz, in deren Zusammenhang ihm zuweilen auch der Titel eines *doctor* bzw.

¹⁹ Vgl. Lexer, Bd. 1, Sp. 383, Z. 53, vgl. zu *bunt* als mittelalterlicher Bezeichnung für den Reim auch Asmuth: Art. Gebundene/ungebundene Rede, Sp. 620f., zu *bunt* bzw. *bund* in der übergeordneten Bezeichnung als ‚Weise, gebundenes Lied‘ Recker: Maßgebendsein, S. 204.

²⁰ Plate: Die Kunstausrücke, S. 195.

²¹ Vgl. Art. *gebende, gebände*, in: DWB, Bd. 4, Sp. 1725–1728, insbes. Sp. 1725; vgl. auch Plate: Die Kunstausrücke, S. 195f.

²² Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 178.

²³ Vgl. hierzu auch weitergehend Recker: *und hüet dich vor equifica*.

²⁴ Vgl. speziell zu diesem Begriff Brunner: Leich, Hort, Parat, Reihen, Tanz, S. 55.

²⁵ Im Folgenden zitiert nach GA-S, XII,210. Weitere Ausgaben v.a.: Bartsch, Nr. XXXIII; Kraus: Über einige Meisterlieder, S. 1–11; Kiepe/Kiepe, S. 306–309, und Recker: Maßgebendsein, S. 81f.

²⁶ Taylor: Das Meisterlied als poetologische Urkunde, S. 361.

²⁷ Vgl. grundlegend Stackmann: Art. Frauenlob, und auch Lauer/Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob.

²⁸ Vgl. die berühmte Miniatur Frauenlobs in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Heidelberg, UB, Cpg 848, fol. 399^r.

²⁹ Stackmann: Art. Frauenlob, S. 875.

doctor theologiae zugesprochen wurde.³⁰ Zweitens erscheint hier mit dem Goldenen Ton (GA XII) ein Ton im Rahmen von Frauenlobs Werk und Wirken, der unter seinen neun als echt erachteten Tönen (Langer Ton, Flugton, Grüner Ton, Zarter Ton, Würgendrüssel, Vergessener Ton, Neuer Ton, Goldener Ton und Kurzer Ton) vor allem hinsichtlich seiner Reimkunst mit zu den komplexesten gehört:

3'A.a 3'A.b 3'A.c 3'A.d 3B.es , 3'B.f 3'C.g 3'C.h 3'i 3k₁₀ // 3'k.c 3'g 3'a 3'i 3'f₁₅ 3'h 3'b
3e 3'd 3k₂₀

(20 Zeilen, 60 Takte [30:30], 13 Reimklänge)³¹

Das Außergewöhnliche dieses Tons, ja mithin sein besonderer „Ruhm“ basiert zum einen „auf der großen (im Laufe der Rezeptionsgeschichte bei den Meistersingern) noch gesteigerten) Zahl der Anreime“³². Zum anderen bilden in diesem „enorm komplizierte[n] Endreim- und Anreimschema“³³ auch die Endreime (abcde | fghik | cgaifhbedk) eine besondere Qualität aus, indem diese „über den ganzen Aufgesang scheinbar reim- und kunstlos daherkommen und erst der Abgesang sie aufzugreifen beginnt“³⁴ – ein „anspruchsvolle[s] Reimkunststück[, das] die Nachwelt sehr beeindruckt hat“³⁵. Und drittens und letztens setzt der anonyme Lieddichter in diesem *ander fürwurff des tones gemess*, so die Überschrift in k, nicht nur das *gemess*, d.h. die Tonstruktur des Goldenen Tons – ganz nach meisterlicher Verehrung – sorgfältig und präzise um. Als *ander fürwurff* eingebunden in eine Wettstreitsituation³⁶ stellt der Sänger hier neben seiner praktischen Reimkompetenz im Dichten nach dem großen Alten Meister insbesondere auch sein damit verbundenes Reimwissen zur Schau. Denn: Sollte bzw. wollte er einen goldfarbenen und reich geschmückten Kranz gewinnen, so leitet der Sänger das Bar ein, dann müsse er sich nicht nur an die sieben freien Künste und die Lehre des Heiligen Geistes halten und dem Singen und Dichten in gleicher Weise Aufmerksamkeit schenken. In der Konkurrenz mit anderen Sängern um das bessere Singen will er sich auch auf Folgendes besinnen:

15 *hat ieman bass gesungen,
dann noch wil ich besinnen,
in silben, rimen sagen,
die sint mannigerleie.
wer sie nit wil verliesen,
lies in dem ton gar schiere.*
(GA-S XII,210, V. 12–17)

³⁰ Vgl. zur Verbindung von Mainz, Frauenlob und dem Meistergesang zusammenfassend Nagel: Meistergesang, S. 25–27; vgl. zu Frauenlob als *doctor* bzw. *doctor theologiae* v.a. Stackmann: Art. Frauenlob, Sp. 875, und Brunner: Die Alten Meister, S. 12.

³¹ Reimschema nach Brunner: Metrische Strukturen und Melodien, S. 15; zuerst auch in Brunner: Formgeschichte der Sangspruchdichtung, S. 149f.

³² Brunner: Metrische Strukturen und Melodien, S. 15. Vgl. zu den weiteren Steigerungen des Tons im Meistergesang v.a. RSM, Bd. 2/1, S. 55f., und Rettelbach: Variation – Derivation – Imitation, S. 102–107.

³³ Ebd., S. 102.

³⁴ Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 178.

³⁵ Brunner: Metrische Strukturen und Melodien, S. 15.

³⁶ Vgl. zum Hinweis, dass Frauenlobs Goldener Ton zahlreiche poetologische Strophen in der Überlieferung versammelt, Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 177 mit Anm. 41.

Und so setzt der Sänger im Folgenden zu einer großangelegten künstlerischen Strukturbeschreibung des Goldenen Tons an, in deren Zusammenhang ein breites Spektrum an poetologischen Begrifflichkeiten zutage tritt: *abesingen, abesteic, binden, dôn, geblüemet, gesanc, hort, houbetrîm, houbetsterke, kleberîm, korn, kranz, kunst, mêlodie, merken, merker, nâchklanc, rîm, rüemen, sanc, silbe, singen, stolle, tihter, verbinden, verblüemet*.³⁷ Demonstriert wird so außergewöhnliches Kunstwissen. Und dabei fallen gerade im Blick auf das Reimen nicht nur differenzierte poetologische Bezeichnungen für unterschiedliche Wort- und Verspositionen auf: etwa *houbetrîm* (,Endreim‘), *kleberîm* (,Reim am Anfang der Zeile, Anreim‘) und *korn* (,Kornreim‘) – eine eigene Nomenklatur, zu der sich über andere Lieder in der Kolmarer Liederhandschrift auch weitere Bezeichnungen wie etwa *sloss* (,Endreim‘), *kruotz* (,Kreuzreim‘), *uberwuorfen ryme* (,umarmende Reime‘; ,Kreuzreime‘), *schlegrim* (,Schlagreim‘), *überhof* (,Schlagreim‘; ,überschlagender Reim‘; ,übergewandter Reim‘; ,Waise‘), *gespalten rime* (,gebrochene Reime; mehrsilbige Reime, bei denen sich mindestens ein Teil des Reimes über zwei Wörter erstreckt‘; ,durch Enjambement getrennte Reimwörter‘) und *verborgen ryme* (,nicht auf den ersten Blick erkennbare Reime‘) hinzugesellen.³⁸ Indem der Sänger das *gemess des tones* dergestalt „expressis verbis“³⁹ und gelehrt offenlegt, verfolgt er auch, so verdeutlicht es die fünfte Strophe und das Ende seines Fürwurfs, noch ein weiteres Ziel:

*sol wir dich loben, here,
geczieret ist din kranz.
nu hilf, daz ich in trage,
du maget ußherwelt.*

(GA-S XII,210, V. 97–100)

Was sich bereits quantitativ über die besondere Häufigkeit des Wortes *binden* im Rahmen des Bars ankündigt, findet damit auch eine besondere qualitative Bestimmung. Im künstlerisch-selbstreflexiven Vollzug der Tonstruktur des Goldenen Tons und der speziellen Anordnung und Verflechtung seiner Reime mündet das Bar in einem Lob Marias: eine explizite Hommage an die Gottesmutter, der bereits Frauenlob mit seinem „masterpiece“⁴⁰, dem berühmten *Marienleich* (GA I), ein außergewöhnliches künstlerisches Denkmal setzte. Und vergleichbar zu Frauenlob, dessen Ruhm – allen voran über den *Marienleich*, der wie „[k]ein Text der volkssprachigen Lyrik vor ihm [...] abgeschrieben [wurde]“⁴¹ – die meisterliche Lieddichtung in hohem Maße überstrahlt, wird auch hier nicht nur „der Text selbst [zu einem] Kranz“⁴² für Maria, sondern, so zeigt es die abschließende Bitte an, in markanter Weise auch zu einem Kranz für die außergewöhnliche künstlerische Leistung des Sängers selbst: *nu hilf, daz ich in trage / du maget ußherwelt* (V. 99f.).

³⁷ Vgl. zu einer Zusammenstellung der Belege auch Recker: Maßgebendsein, S. 82.

³⁸ Vgl. zu den Bedeutungen der einzelnen Reimarten das Glossar in ebd., S. 203–214 mit weiteren Belegstellen und bibliographischen Angaben.

³⁹ Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 178.

⁴⁰ So der Untertitel bei Newman: Frauenlob’s Song of Songs.

⁴¹ Vgl. Klein: *Marienleich*, S. 35.

⁴² Baldzuhn: Ein Feld formiert sich, S. 178.

Vom Reimgebilde zum krönenden Kranz – was also auch im performativen poetologischen Vollzug große Wertschätzung ausstrahlt, findet schließlich seinen Weg ebenfalls in den institutionalisierten, zumeist von Handwerkern betriebenen Meistergesang. Dabei avanciert die Reimfertigkeit und handwerkliche Kunst des Versebindens nicht nur zu einer der „wichtigste[n] künstlerische[n] Qualität[en]“⁴³, die sich in ausgefallenen lyrischen Reimkunststücken von Meistersingern wie etwa Hans Folz oder Hans Sachs fortsetzt.⁴⁴ Sie findet nun, neu, auch Eingang in sog. Tabulaturen, d.h. in eigene außerliterarische Regelwerke über die Kunst des Meistergesangs,⁴⁵ die die Nomenklatur der verschiedenen Reimarten weiter ausbauen⁴⁶ und dem Reimen eine herausragende Stellung zuweisen: die „Hauptmasse der Regeln sind Reimregeln [und] [...] Reimverstöße gelten als besonders schlimme Fehler“, wobei im Einzelnen auch noch einmal detailliert „zwischen den eigentlichen Reimregeln und den auf Sprachrichtigkeit und Verständlichkeit zielenden Reimvorschriften“⁴⁷ unterschieden wird. Und so bringt sich diese außergewöhnliche Wertschätzung des Reims und der handwerklichen Kunst des Versebindens schließlich auch in der „ersten gedruckten Abhandlung über die Meisterkunst“⁴⁸ zum Ausdruck: im 1571 erschienenen *Gründlichen Bericht des deutschen Meistergesangs* von Adam Puschmann, dem 1584 und 1596 zwei weitere, zum Teil erweiterte und veränderte Fassungen folgen. Geboren 1532 in Görlitz, einige Jahre in Nürnberg lebend, wo er in Beziehungen zu Meistersingern, insbesondere zu Hans Sachs steht, und auf weiteren Reisen u.a. nach Kolmar auch mit der gleichnamigen, bereits berühmten Liederhandschrift in Kontakt kommend,⁴⁹ legt Puschmann damit neben seinen eigenen Tätigkeiten als Meistersinger eine umfassende Geschichte und reglementierend-erläuternde Abhandlung meistersingerlicher Theorie und Praxis vor, die der Kunst des Meistergesangs in Zeiten zunehmender Zersplitterung und abnehmender Aufmerksamkeit noch einmal explizit Geltung verschaffen möchte.⁵⁰ Indiziert ist damit für den Meistergesang ein bedeutsamer literarhistorischer Wandel hin zu seinem Ende. Und gerade im Blick auf den Reim deuten sich hier ebenfalls signifikante Veränderungen an. So tauchen bereits in der Fassung von 1571 neben dem meistersingerlichen Wort für Reim, *bund*, Komposita wie *bundreim* und *bundwort* auf,⁵¹ die das Bedürfnis einer weiteren Spezifizierung annoncieren. Auch tritt nun verstärkt der Begriff *vers* in Erscheinung, den Puschmann wiederholt synonym für ‚Reim‘ verwendet, wenn er etwa im ersten Traktat von der *eigenschaft der Versen oder Reymen*⁵² spricht, die *anzal der Syllaben in Reymen oder Versen*⁵³ erläutert, oder bei der Erläuterung der

⁴³ Nagel: Meistersang, S. 52.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 73.

⁴⁵ Vgl. Baldzuhn: Tabulatur.

⁴⁶ Vgl. ausführlich hierzu bereits Plate: Die Kunstausrücke, S. 211–216.

⁴⁷ Nagel: Meistersang, S. 52.

⁴⁸ Brunner: Die Alten Meister, S. 75.

⁴⁹ Vgl. zum Leben Adam Puschmanns ausführlicher u.a. Taylor (Hrsg.): Adam Puschmann, Bd. 1, S. 2–19; vgl. zum Benutzereintrag Puschmanns in der Kolmarer Liederhandschrift auch Brunner: Die Alten Meister, S. 75.

⁵⁰ Vgl. die Vorrede und Dedication der Schrift in: Puschmann: Gründlicher Bericht, S. 2–6.

⁵¹ Vgl. z. B. in der Erläuterung der 24 Strafartikel, ebd., S. 13.

⁵² Vgl. ebd., S. 7.

⁵³ Vgl. ebd., S. 9.

Strafartikel ein *falsch gebänd* als das definiert, wo *man die Thöne anders bindet in Bundreimen oder Versen, als sie von iren Meistern gebunden oder gereimet sind, Oder wo sich Reimenweisen oder Körner in einem Gesetz binden oder reimen, dahin sie nicht gehören*.⁵⁴ Damit, so zeigt sich, kommt dem Reimen zwar weiterhin seine besondere Bedeutung als handwerkliche Kunst des Versebindens zu. Zugleich erhält jedoch das Phänomen ‚Vers‘, wie es dem mhd. Wort *rîm* grundlegend inhärent ist, mit *vers* nun explizit (s)eine eigene Bezeichnung. Was sich damit Ende des 16. Jahrhunderts sprachgeschichtlich abzeichnet, liest sich retrospektiv, vor der Folie volkssprachlicher weltlicher Dichtung des Mittelalters, tatsächlich neu. Zugleich wird mit der Ausgliederung der Semantik ‚Vers‘ aus *rîm* prospektiv auch eine Entwicklung lanciert, die das Wort ‚Reim‘ zunehmend frei macht für diejenige Semantik, die es von Anfang an mitprägt – die auf Gleichklang beruhende Verbindung von Wörtern, wie sie schließlich Martin Opitz (1597–1639) im Rahmen seiner Versreform in Bezug auf das Versende definiert und die die deutsche Sprach- und Literaturgeschichte, so darf gesagt werden, denn auch tatsächlich bis heute bestimmt:

Ein reim ist eine vber einstimmung des lautes der syllaben vnd wörter zue ende zweyer oder mehrer verse / welche wir nach der art die wir vns fürgeschrieben haben zuesammen setzen.
(*Buch von der deutschen Poeterey*, Kap. VII, Z. 3–6)

2. *rîme lîmen*. Gottfried von Straßburg und das Lob auf Bliigger von Steinach

Was sich mit der meisterlichen Lieddichtung und dem späteren Meistergesang in eine lange mittelalterliche Tradition deutschsprachiger Lyrik einreihet, bezeugt eindrucksvoll den konstitutiven Wert, den der Reim für die weltliche und geistliche Lyrik des Mittelalters besitzt und den auch andere spätmittelalterliche Dichter und Reimvirtuosen wie etwa Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim deutlich dokumentieren. Zugleich knüpfen die meistersingerlichen Reimreflexionen an Gedanken an, die sich auf anderem Gebiet auch bereits einige hundert Jahre eher greifen lassen: in Prologen, Epilogen und Exkursen der mittelalterlichen Epik, die, seit ihren breiteren Anfängen im 12. Jahrhundert von Grund auf dem epischen Reimpaarvers verpflichtet, die Kunst des Versebindens über den Gleichklang von Wörtern früh diskursiv gewälzt und zu beschreiben versucht hat – am prominentesten wohl Gottfried von Straßburg im sog. Literaturexkurs seines *Tristan*, genauer in seiner Lobrede auf Bliigger von Steinach (*Tristan*, V. 4691–4722).

Trotz der fulminanten literaturgeschichtlichen Bedeutung des Literaturexkurses sind Gottfrieds Reimäußerungen bis heute nicht eingehender beleuchtet worden. Dies mag an gleich doppeltem, überlieferungs- und forschungsgeschichtlichem Pech liegen. Zum einen lobt Gottfried die Reimartistik ausgerechnet am Epiker Bliigger von Steinach, den wir nur als Lyriker kennen und dessen episches Œuvre der „Literaturgeschichte des Nichtüberlieferten“⁵⁵ anheimfällt. Nicht an Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue oder am *vindære wilder mære* (V. 4665), dem (Wahrscheinlich-)Wolfram, kommt Gottfried auf das Phänomen zu sprechen, von deren Verstechnik wir uns selbst ein Bild machen können.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 15.

⁵⁵ Brunner: Dichter ohne Werk, S. 13. Vgl. S. 3 zu Bliigger von Steinach.

Und auch nicht an Bliigger als Lyriker, der immerhin in zwei Minneliedern und einem Spruch für uns greifbar ist⁵⁶ und damit ebenfalls einen Platz in Gottfrieds Lobrede auf die Minnesänger gehabt hätte – eine bemerkenswerte Ausgliederung des Reims aus dem Bereich der Lyrik und *nahtegalen*, die mit *singen*, *stimme*, *dæne*, *zunge*, *munt*, *schellen*, *organieren*, *melodie* deutlich den Klangbereich besetzen, und damit insgesamt denn auch ein (für uns) referenzblindes Lob auf Unverfügbares. Zum anderen stehen Gottfrieds Reimäußerungen unmittelbar nach der Erwähnung des berühmt-berüchtigten *umbehanc*, dem potentiellen Titel von Bliggers epischem Werk, an dem sich die Forschung euphorisch abgearbeitet hat, was mitunter zu „Spekulationsruinen“⁵⁷ führte.⁵⁸ Die Verse im Anschluss werden vom *umbehanc* – um im selben Bildregister zu bleiben – bedeckt oder sogar verdeckt und bleiben so zumeist außerhalb des Aufmerksamkeitsradius von Kommentaren und Interpretationen. Ein wörtliches Post-Skriptum – wenn man dort anlangt, sind das Interesse und die Energie der Verstehenwollenden durch die vorstehende Textilmeta- phorik und Bliggers Feenkontakte (V. 4694–4713) bereits aufgezehrt. Und dabei entpuppt sich denn auch die Stelle selbst als nicht restlos klar und es ist tatsächlich gar nicht so einfach, sich einen Reim darauf zu machen:

wie er diu mezzet wirfet
 4715 *mit behendeclichen rîmen!*
wie kan er rîme lîmen,
als ob si dâ gewahsen sîn!
ez ist noch der geloube mîn,
daz er buoch unde buochstabe
 4720 *vür vedern an gebunden habe;*
wan wellet ir sîn nemen war,
sîniu wort diu sweiment alse der ar.
 (*Tristan*, V. 4714–4722)

rîmen als Messerwerfen – bereits das erste Bild ist schwierig. Denn anders als die spätmittelalterliche Lieddichtung und der Meistergesang, die wie oben gesehen, eine poetologische Spezialterminologie ausbilden und mit dem *mezzet* von *rîmen*, dem Messen von Versen, auf ein maßhaltiges sprachliches Formen und eine metrische Sorgfalt verweisen, wie es jenseits der Lyrik bereits in ahd. *mezzan* bei Otfrid von Weissenburg im Sinne des

⁵⁶ Siehe Kolb: Art. Bliigger von Steinach, Sp. 895f.

⁵⁷ Bulang: *guldine linge*, S. 43.

⁵⁸ Der Annahme lag ein bezeichnender Optimismus zugrunde, den *umbehanc* mit einem unter anderem Titel überlieferten herrenlosen Werk identifizieren und somit etwa das *Nibelungenlied* oder den *Moriz von Craîn* aus der Anonymität retten zu können, oder verlorenen Erzähltexten auf die Spur zu kommen, beispielsweise einer Philomela-Erzählung, die Albrechts von Halberstadt *Metamorphosen*-Bearbeitung zuvorgekommen wäre. Vgl. Kolb: Über den Epiker Bliigger von Steinach; Honegger: Bliigger von Steinach als Verfasser; Hoffmann: Bliigger von Steinach als Dichter des *Nibelungenliedes*. Eine vollständige forschungsgeschichtliche Synopse der unterbreiteten Identifizierungsvorschläge bietet Haugs Stellenkommentar in Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*, hier Bd. 2, S. 379f. Nach solchen ruhmreichen Autorschaftszuschreibungen sinkt Bliigger aber auch zu einem „vielleicht erfundenen“ Epiker herab (*Trinca*: Dichter als inspirierte Handwerker?, S. 61).

Abmessens von Versfüßen anklingt,⁵⁹ verfügen die mittelhochdeutschen Dichter und epischen Texte über keine eigene poetologische Begrifflichkeit und müssen sich an andere Bildfelder und Vorstellungslandschaften anlehnen. Einerseits, so scheint es, ruft Gottfried hier den ‚Schwertanz‘ des *pilarius*⁶⁰ auf, der Messer in die Luft wirft und wieder geschickt auffängt,⁶¹ andererseits kommt auch jenes Kampfspiel in Frage, bei dem es im Messerwerfen um Leben und Tod geht.⁶² Man muss nicht dem Druck des Entweder-Oder nachgeben und sich nur für eine Lesart entscheiden,⁶³ wie im Dissens zwischen Reinhold Bechstein⁶⁴ und Friedrich Heinrich von der Hagen⁶⁵ vorgebildet. Es ließen sich gleichsam in einem Laboratorium des Textverständnisses beide Optionen durchspielen, zumal sowohl die eine als auch die andere in der mittelhochdeutschen Dichtung belegt ist. So geht Herbort von Fritzlar im Rahmen einer ausgedehnten Architekturphantasie im *Liet von Troye*, bei der Schilderung der Kammer, in der der verwundete Hektor gesund gepflegt wird, auf einen Automaten ein, der mit dem durch die Luft Werfen von Messern ein kunstvolles Spektakel veranstaltet.⁶⁶ Übertragen auf das *rimen* würde Gottfried Bliigger im Anschluss an das Entwerfen *spæher rede* (*Tristan*, V. 4713) die Fähigkeit zusprechen, einen Vers, eine Reimzeile zu produzieren, die sich, einmal entäußert (Messer in die Luft werfen), dann auch geschickt in den weiteren Verlauf des Werkes einfügt (fallendes Messer auffangen). Zugleich ist dieser Messerwurf aber auch eine gefährliche, ja sogar waghalsige Tätigkeit, bei der sich der Künstler durchaus verletzen, die Hand – trotz aller Derivationsverhüllung immer noch erkennbar im Adverb *behendeclîchen* (V. 4715) – zerschneiden kann. Angespielt würde so auf ein riskantes Versifikationsspiel zwischen Präzision und Unpräzision, das die Rezipient:innen durchaus in Atem halten kann, wenn es Bliigger am Ende doch gelingt, seine Worte souverän und passgenau in Verspaare zu bringen. Geht man demgegenüber vom Messerwerfen als Kampfspiel aus, werden die subversiven Implikationen der sozial tiefstehenden Gauklerkunst mit ihren Taschenspieltricks ausgeschaltet,⁶⁷ die dem Lob auf Bliigger eine ironische Note verleihen (können). Stattdessen wird mit der

⁵⁹ Vgl. zur metrischen Sorgfalt auch die Verwendung von ahd. *mezzan* beim Abmessen von Versfüßen in Otfrid von Weissenburg: *Evangelienbuch*, I,1,21, I,1,26, I,1,41. Siehe generell zur Bedeutung von Messen im Rahmen der Dichtkunst ebenfalls die Bedeutungspositionen 5b und 5c von *mizze* in BMZ, Bd. II/1, Sp. 201a.

⁶⁰ Danckert: Unehrlische Leute, S. 214 und S. 216.

⁶¹ Zahlreiche Bildbelege und schriftliche Zeugnisse aus dem europäischen Raum bei Steger: *David rex et propheta*, S. 85–94.

⁶² Schultz: Das höfische Leben, S. 130f.

⁶³ Siehe die Argumentation bei Müller-Kleimann: Gottfrieds Urteil, S. 266, Anm. 746.

⁶⁴ Siehe Bechsteins Stellenkommentar zum Messerwerfen des Jongleurs in Gottfried von Strassburg: *Tristan*, S. 165.

⁶⁵ Von der Hagen hatte sich im Wörterbuch seiner *Tristan*-Ausgabe unter dem Lemma *mezzar* für das Kampfspiel ausgesprochen (Gottfried von Strassburg: Werke, hier Bd. 2, S. 393), seine Lesart wurde auch in BMZ, Bd. II/1, Sp. 163b, aufgenommen.

⁶⁶ *Liet von Troye*, V. 9307–9321: *Scharfer mezzar fiere / Warf ez [daz bilde] fort vñ wider / Beide hoch vñ nider / An dem falle ez sie finc / Swaz vf der erden ginc / Vñ in dē luftē ie wart / Daz was ez allez gelart / Wie dem dinge were / An spiele vñ an gebere / Vnd wie im solde werdē / In der luft vñ an der erden / Swelich man dar quam / Vnd die spil vernam / Mochte man der stat enporn han / Er hette immer da gestan.*

⁶⁷ Vgl. Danckert: Unehrlische Leute, S. 221–235.

zweiten Lesart ein eindeutig ruhmreicherer Ritterhorizont eröffnet: das Messerwerfen als Zweikampf auf Leben und Tod, dessen genaue Choreographie etwa der *Wolfdietrich* B (Str. 587–628) nachzeichnet: Jeder der beiden Gegner bekommt drei Messer für den Angriff und einen *tritstuol*⁶⁸, auf dem er den Messerwürfen des Anderen entgegenwartet, sowie einen kleinen Schild für die Verteidigung. Die Rüstung ist abzulegen, erlaubt ist nur ein Hemd. Der namenlose Heide, *Wolfdietrichs* Kontrahent, der mit dem Vorrecht des Hausherrn den Kampf eröffnet, kündigt jedes Mal das Körperteil, auf das er zielen wird, formelhaft an, dreimal weicht ihm *Wolfdietrich* mit flinken Sprüngen auf dem angewiesenen Stuhl aus. Wenngleich sogar ein Stuhlbein kaputt geht, können die Messerwürfe *Wolfdietrich* nichts anhaben. Als der Held an die Reihe kommt, ist der Heide hoffnungslos unterlegen: *Dô warf Wolfdietrich den dritten wurf dar: / er râmte im sines herzen und nam sîn eben war: / er warf in in sîn herze, den heidenischen man, / daz er viel von dem stuole und dâ sîn ende nam* (Str. 628). Vor dieser Verständnisfolie würde sich *Bliggers* Lob erneut im Blick auf Präzision, Treffsicherheit und die Genauigkeit des Versehmachens lesen. Zugleich lässt sich jedoch fragen: Auf wessen Scheitel, auf wessen Fuß, auf wessen Herz – um das aufgerufene Bild weiterzudenken – zielt *Bligger* beim Messerwerfen? Sind es seine Dichterkollegen (im Plural?), die übertrumpft werden, sobald *Bligger* ein treffender und vortrefflicher Vers einfällt? Das wäre die Vorstellung eines Dichteragons: ein dichterischer Wettkampf, wie er in der Konkurrenz um den Hartmann zugesprochenen Lorbeerkrans bereits entfaltet wurde.⁶⁹ Oder stehen auf dem *tritstuol* während des Dichtens die Sprache und Wörter selbst, die sich der Versform sprunghaft entziehen, entgleiten, und die der Dichter immer wieder gezielt ins Auge fasst, um sie am Ende messerscharf zu treffen und zu fixieren? – eine Denktradition, die neben der sprachlichen Verwandtschaft mit dem Verb *mezzzen*⁷⁰ vielleicht ebenfalls den Einlass von *mezzzer*, einer ganz und gar unpoetologischen Vokabel, in *Gottfrieds* Literaturkurs mit begünstigen konnte.⁷¹

Blickt man vom schnittigen Spektakel weiter, eröffnet sich mit *rîmen* und *lîmen* ein weiteres Bildfeld. Gegenstand des Lobs ist hier explizit *Bliggers* Kunst, Verse zusammenzufügen, ja mehr noch: zusammenzuleimen, sodass sie aneinander festkleben und sich nicht auseinanderbringen lassen. Stärker als im Bildfeld des Messerwerfens aktualisiert *Gottfried* nun mit *rîme lîmen* die Kunst des Versebindens über den Reim. Damit realisiert *Gottfried*, so scheint es, auf engstem Textraum nicht nur die vollständige Semantik von mhd. *rîm* – ‚Vers‘ und ‚Reim‘. Lanciert wird damit auch – so lässt sich mit aller gebotenen Vorsicht sagen – zum ersten Mal in der deutschsprachigen Literatur der Reim

⁶⁸ *Lexer*, Bd. 2, Sp. 1518, Z. 8.

⁶⁹ Vgl. *Schulze*: Literarkritische Äußerungen, S. 294f.

⁷⁰ Von einer Volksetymologie lässt sich nicht sprechen, denn *mezzisahs*, dann abgekürzt *mezzzer*, geht auf das Substantiv *maz* ‚Essen, Speise‘ und *sahs* ‚Messer, Kurzschwert‘ zurück. Daraus ergibt sich die ursprüngliche Bedeutung ‚Speisemesser‘. Das Neutrum *maz*, das heutzutage eben nur noch in ‚Messer‘ fortlebt, leitet sich tatsächlich aus derselben Wurzel wie das Verb *mezzan* ab und bezeichnete ursprünglich ‚das Zugemessene‘, bevor im Sinne einer Spezialisierung der allgemeine ‚Anteil‘ zu ‚Speise‘ konkretisiert wurde. Siehe *EWA*, Bd. 6, Sp. 218f. und Sp. 393.

⁷¹ Indirekter ist die Verbindung mit *besniden* als Formulierungsvermögen: ‚[...] *wer ist diz kint, / des wort sô wol besniten sind?*‘ (V. 3275f.); *sîn rede diu was vil wol besniten* (V. 4047); *wie schône er sînen sin besneit!* (V. 4729).

rîmen : *lîmen*, der bei dieser Premiere denn auch gleich zweimal vorgeführt wird: Der Endreim *rîmen* : *lîmen* auf paradigmatischer Ebene (V. 4715f.) wird kombiniert mit dem Schlagreim *rîme* : *lîmen* auf syntagmatischer Ebene (V. 4716), womit *lîmen* nachgerade eine lautliche Parallelbeziehung eingeht, ein Doppelleben als Reimwort führt. Mit *lîmen*, einer handwerklichen Tätigkeit, wird dabei nicht nur das Maximum an klanglicher Übereinstimmung mit *rîmen* gewährleistet, sondern zugleich auch ein identischer Reim abgewendet: Der einzige Laut, der vor dem betonten Vokal steht und den sich die Reimpartner nicht teilen, ist in beiden Fällen ein Liquid, *r* und *l* gehören, von der Artikulationsart her, phonetisch zusammen. Und dieser markante *i*-Reim wird denn auch durch einen *i*-Reim (*entwirfet* : *wirfet*) filigran vorbereitet, der kurze Vokal ist eine Ouvertüre für den langen. Die lautliche Ähnlichkeit mit dem starken Verb *limmen*, das ausgerechnet einen animalischen Missklang bezeichnet, ‚grunzen, brummen‘,⁷² wurde anscheinend nicht als störend empfunden – oder es galt, gerade diese gefährliche Nähe kokett und kühn auszukosten.

In dieser Textpassage wird, dies lässt sich nicht weniger emphatisch sagen, Reimgeschichte geschrieben. Und es will scheinen, dass Gottfried selbst darauf aufmerksam macht. Denn: Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Lob auf Bliggers Reimkunst mithin auch ein Selbstlob ist – ein Eindruck, der sich in Gottfrieds Dichterschau tatsächlich auch schon lange vor dem Dichtergebet durch eine hohe Belegdichte des *ich* in den Vordergrund drängt.⁷³ Aber nur bei Bliigger gibt es darüber hinaus (*ez ist noch der geloube mîn*, V. 4718) gleich zwei Aufmerksamkeitsappelle an das Publikum: *nemt war* (V. 4711); *wan wellet ir sîn nemen war* (V. 4721) – eine explizite Aufforderung, gerade hier auf die Reimkunst zu achten? Weitere Indizien erhärten den Verdacht. So wird Bliggers Name, anders als derjenige Hartmanns (V. 4621, 4636), nicht wiederholt, obwohl Bliigger fast doppelt so viele Verse gewidmet sind (32 vs. 17 Verse). Man fragt sich, wie lange die einzige ausgeschriebene Namensnennung *von Steinahe Blikêr* (V. 4692) nachhallt sowie die Pronomina und die Prädikate zurückzubinden vermag. Das Echo von Eigennamen ist mit literaturwissenschaftlichen Mitteln nicht messbar, aber es lässt sich nicht verhehlen, dass eine nominale Wiederaufnahme, eine Auffrischung des Bezugs nötig wird. Das leistet die Umschreibung *der selbe wortwise* (V. 4710) – genau zur Eröffnung des hier fokussierten Lobs und frei für referentielle Umbesetzungen, d.h. ohne ‚Bezugsgarantie‘ für Bliigger, potentiell beanspruchbar von Gottfried selbst. Besonders gravierend nimmt sich dabei das verwirrende Präpositionaladverb *hier under* aus: *der selbe wortwise, / nemt war, wie der hier under / an dem umbehangе wunder / mit spæher rede entwirfet* (V. 4710–4713). Sieht man von dem kühnen Vorschlag, *umbehang* auf den vorliegenden Literaturexkurs zu beziehen, ab, bleibt dennoch die Unsicherheit bei *hier under*. Mal wird es beim Übersetzen ignoriert, mal wird es mit ‚dabei‘ wiedergegeben,⁷⁴ und selbst dann muss *hier* als erster Bestandteil des Präpositionaladverbs abdanken. Eine nicht minder mögliche Lesart wäre ‚hiernach‘, ‚im Folgenden‘⁷⁵ – als Gottfrieds Zeigegestus, ein Fingerzeig auf die kommenden Verse als eigentliches Großereignis: ‚ebendieser Redegewandte, seht nur, wie er im Folgenden ...‘. Nach diesem Verständnis handelte es sich um eine

⁷² BMZ, Bd. I, Sp. 999a. Gottfried verwendet das Verb bei der Wiedergabe von Marjodos Ebertraum (V. 13527). Vgl. auch Lötscher: Semantische Strukturen, S. 132–134.

⁷³ Vgl. etwa *ich wæne* (V. 4700, 4730, 4790, 4798) und *ich meine* (V. 4785, 4807).

⁷⁴ So Ed. Krohn und Ed. Haug/Scholz, Ed. Knecht lässt es aus.

⁷⁵ Plate: Art. *hierunder*, in: MWB, Bd. 2, Sp. 1486, Punkt 1.

lokale Deixis, die auf die aktuelle Kommunikationssituation (oder konkreter: auf die Geburt des Reimpaars *rîmen* : *lîmen*) Bezug nimmt, den Blick auf die eigene Leistung im Moment ihres Vollbringens lenkt.⁷⁶ Tobias Bulang hat an einem anderen unscheinbaren, aber genauso verräterischen *hier* gezeigt, wie Gottfried durch eine „kalkulierte Referenzverschiebung[] der Deiktik“ auf das eigene Werk verweist: Als er Tristan in dessen Lob auf Isolde nach der ersten Irland-Reise behaupten lässt, „*ganzlichiu schœne ertagete nie / ze Criechenlant, si taget hie*“ (V. 8275f.), fällt das Adverb „auf den Raum des sich ereignenden Vortrags und letztlich auf den literarischen Text zurück“, der ein weiteres Mal die Antike zu überbieten beansprucht.⁷⁷ *hier under* in Bliggers Fall könnte analog funktionieren und ein weiteres Stück Gottfriedscher Rhetorik aufspüren lassen.

Was Gottfrieds Reiminnovation *rîmen* : *lîmen* darüber hinaus so beeindruckend macht, ist die Tatsache, dass *lîmen* nicht nur im Literaturexkurs vorkommt,⁷⁸ sondern in ein dichtes Netz von Entsprechungen eingebunden wird – zwischen Diskurs und Narration, zwischen Liebe und Poetologie, die bei Gottfried bekanntlich auf einen gemeinsamen Metaphernfundus zurückgreifen.⁷⁹ Nur eine Synopse aller einschlägigen Rekurrenzen, anstelle der Punktualität des isolierten Belegs, kann die volle Bedeutung des Klangbildes von *rîme lîmen* bei Gottfried erschließen. Und es ist schade, dass die späteren Dichterkollegen diesen Kunstgriff verkannt haben. Den Reim *rîmen* : *lîmen* empfingen sie mit offenen poetologischen Armen, versäumten es aber – bis auf Konrad von Würzburg –, ihn auf die Handlung und die Figuren hin auszuweiten.⁸⁰ Die wichtigste Parallelstelle für *lîmen* im *Tristan* ist bekanntermaßen das Leimrutengleichnis, das in der Elternvorgeschichte Riwalins aufkeimende Liebe zu Blanscheflur darstellt:

⁷⁶ 1969 warf Frederick Norman den Gedanken eines „pseudonymisch[en]“ Selbstlobs auf: „Und in dem Lob Blickers lobt er [Gottfried] sich selber. Wir können leider nicht nachprüfen, wie verwandt die Stile von Gottfried und Blicher waren. Was er so enthusiastisch von der Kunst Blickers berichtet, könnte man haargenau auf seine eigene Technik beziehen. Übertreibt Gottfried aus naheliegenden Gründen hier?“ Sowie „Wohl aber dürfen wir vermuten, das Lob des Blickerschen Stiles sei im Grunde ein Lob des eigenen Stiles“ – Norman: Meinung und Gegenmeinung, S. 82 und S. 84.

⁷⁷ Bulang: *guldîne linge*, S. 67.

⁷⁸ Weitere Belege von *rîm* sind hingegen nicht zu verzeichnen – jedenfalls nicht im Editionstext. Textgeschichtlich aufschlussreich ist in dieser Hinsicht allerdings Handschrift B (Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 7020 [W*] 88), die für V. 11929 *rymē* statt *rîne* überliefert und aus Tristans und Isoldes Geflüster somit Reime/Verse macht. Die Stilisierung der Liebenden als Reimer ist paläographisch durch eine Vorlage erklärbar, die wohl keine *i*-Punkte verwendete und durch die Gleichbehandlung der Schäfte eine Unterscheidung von *-un-* und *-im-* verunmöglichte. Eine gezielte eingehende Prüfung der Handschriften könnte eventuell weitere einschlägige Beispiele zutage fördern, ist doch *rîne* – nicht zuletzt als Reimwort von *barûne* – bei Gottfried ziemlich häufig.

⁷⁹ Erinnert sei nur an die Entsprechungen zu Blicher: *wortwîse* (V. 4710) ist auch Tristan (V. 3018) in der Bastszene; Blicher ist ein Vertreter der *verwære*, aber auch die personifizierte Minne wird als *verwærinne* bezeichnet (V. 11908); *undersniden* (V. 4696) beschreibt auch die innere Verfassung des verliebten Riwalin (V. 944) wie auch Tristans Schicksal (V. 2128).

⁸⁰ Eine Ausnahme stellt nur Konrad von Würzburg dar: Im *Trojanerkrieg* wird der Leim eine tragende Rolle spielen in Jasons Kampf um das Goldene Vlies und somit in der Liebesgeschichte von Jason und Medea –*Trojanerkrieg*, V. 9258, 9268, 9722, 9728, 9738, 9740, 9744, 9756, vgl. V. 9161.

Der gedanchafte Riwalin
der tete wol an im selben schîn,
daz der minnende muot
rehte also der vrië vogel tuot,
 845 *der durch die vriheit, die er hât,*
ûf daz gelîmde zwi gestât:
als er des lîmes danne entsebet
und er sich ûf ze vlûhte hebet,
sô clebet er mit den vûezen an;
 850 *sus reget er vedern und wil dan;*
dâ mite gerüeret er daz zwi
an keiner stat, swie kûme ez sî,
ez enbinde in unde mache in haft;
sô sleht er danne ûz aller craft
 855 *dar unde dar und aber dar,*
unz er ze jungeste gar
sich selben vehtende übersiget
und gelîmet an dem zwiëge liget.
 (Tristan, V. 841–858)

Die Form des Gleichnisses ist geradezu eine Einladung, das Bild auch auf andere Situationen zu übertragen. Zweimal wird im Text dieser Ansatz vorgeführt, den Vogel auf der Leimrute⁸¹ auf Nicht-Ornithologisches hin transparent zu machen: Der in sich gedoppelte Sachteil analogisiert den Vogel aus dem Bildteil auf allgemeiner Ebene zuerst mit dem *muot* des Verliebten (*rehte in der selben wîse tuot / der unbetwungene muot* – V. 859f.), um ihn in einem zweiten Schritt, konkreter, auf Riwalin zu beziehen (*als ergieng ez Riwaline* – V. 871). Ebendiese Vorgehensweise, zweimal vorexerziert und somit genau eingeübt, ließe sich nun – im Sinne eines Experiments – auch auf den Literaturexkurs anwenden und auf die poetologische Konstellation hin ausdeuten: Der Dichter wäre dann der Jäger, der sich der List oder des Wissens bedient, den Zweig, also den ersten Vers, mit Leim, d.h. mit semantisch-syntaktisch-metrisch-lautlichen Bindemitteln zu bestreichen, damit der nächste Vers, der Vogel, darauf festklebt – aus der gebundenen Rede wird eine geleimte Rede. Interessanterweise wird dieses Klebrige sogar ästhetisiert, indem der auch bei Isolde Liebesentstehung wiederkehrende Leim (V. 11792–11814) – so eine der zahlreichen Verknüpfungen zwischen der Liebesgeschichte der Elterngeneration und von Tristan und Isolde – als *süeze* bezeichnet wird und in die assoziative Nähe des Honigs rückt (V. 866 und 11808).⁸² Dass Frau Minne oder der Liebende als Jäger metaphorisch auftreten kann, ist gut bekannt; dass im Sinne eines Bildkurzschlusses auch der Dichter in diese Funktion schlüpft, ist ein unkonventionelles poetologisches Bild, das es weiter zu erforschen gälte. Im weiteren Verlauf stehen *gelîmet* und das vom Leim bewirkte Festkleben immer wieder im Zusammenhang einer besonders innigen Verbindung,⁸³ sodass

⁸¹ Zu dieser Jagdmethode und ihrer Karriere als Metapher siehe Okken: Kommentar zum *Tristan*-Roman, hier Bd. 1, S. 90–94.

⁸² Vgl. Wessel: Probleme der Metaphorik, S. 284.

⁸³ So können Tristan und Isolde etwa den Blick nicht voneinander abwenden und sie sehen sich *mit gelîmeten ougen* (V. 11904) an; beim Fensterblick in die Minnegrotte entdeckt Marke das dazwischen gelegte Schwert und wundert sich über diese körperliche Distanzierung, da unter Geliebten

man dem Gedanken kaum widerstehen kann, dass Gottfrieds Bildung *clebwort* (V. 12993) eigentlich und wie in der spätmittelalterlichen meisterlichen Lieddichtung explizit gesehen eine ganz wunderbare Bezeichnung für ein Reimwort wäre, und sich der Enttäuschung kaum entziehen kann, dass dieses mittelhochdeutsche Hapax legomenon mit einer anderen Bedeutung verwendet wird.⁸⁴ Und dennoch: Die Belege zeigen eindeutig, dass dem Verb *lîmen* im *Tristan* eine Liebesdimension eingeschrieben ist. Und das heißt wiederum, dass die Erotik des Reims, die Intimität zwischen Reimversen oder Reimwörtern, deren Kuss bewundert, deren Hochzeit imaginiert, deren Ehe respektiert wird, letztlich keine neuzeitliche Idee darstellt.⁸⁵ Bereits Gottfried suggeriert, dass die Reimpartnerschaft gleich einer Liebespartnerschaft ist, dass ein Verspaar eben ein Paar ist, dass die Metrik ihre eigenen Tristan und Isolde hat.⁸⁶

Kommen wir zum Bliigger-Lob zurück und zum dritten und letzten Bild, das mit der Reimversverleimung verbunden ist. Denn Gottfried versichert zudem, dass Bliggers Reime so gelungen seien, dass man ihnen denn auch die hochgradige Artifizialität gar nicht anmerke. Im Gegenteil, sie wirken ganz und gar naturgegeben: *als ob si dâ gewahsen sîn* (V. 4717). Die vegetabile Bildlichkeit verweist intratextuell auf die rhetorischen Fachbegriffe wie *wortheide* (*campus verborum*, V. 4639) oder *bluomen* (Stilfiguren, *flores rhetorici*, V. 4646) zurück und zeichnet die elaborierte Argumentation und berühmte Passage über den Baum der Kunst bei Heinrich von Veldeke vor (V. 4738–4750). Zugleich wird jener Topos aufgerufen, der die Genauigkeit, die Lebensnähe eines Bildes betont: *tiere sam si lebeten* oder *vogele sam si vlügen*, lautet die gutbekannte wiederkehrende Formel. Nach den Anforderungen der Mimesis kann diese Nähe zwischen Darstellung und Dargestelltem nur eine Nobilitierung der Kunst sein und entspricht dem antiken Prinzip *ars imitatur naturam*.⁸⁷ Bemerkenswert ist allerdings, wie Gottfried diesen Topos medial umfunktioniert, indem er ihn nicht auf ein Bild wie in den klassischen Beispielen, sondern auf ein sprachliches Kunstwerk anwendet: Auch ein Text erreicht demnach den Höhepunkt der Kunstfertigkeit, gerade indem er die eigene Künstlichkeit verschleiert. Konkreter: Die gerühmten *rîme* wirken trotzdem nicht gesucht oder forciert; aus der Erde, nicht aus dem Ingenium des Dichters seien sie entsprossen – so hat es den Anschein. Und damit wechselt Gottfried zum Abschluss der Passage von der vegetabilen Sphäre in die animale,

die Frau dem Mann *under armen z'allen zîten / cleben [sol] an der sîten* (V. 17523f.); in direkter Rede sagt Isolde, *ôwî ôwî, mîn hêr Tristan, / nu clebet iu mîn herze allez an'* (V. 18491f.); im Minneexkurs ist es die Gewohnheit aller Menschen, dass sie *an minnen hangent unde clebent* (V. 12220), wie auch im *huote*-Exkurs das verbotene Liebespiel besonders klebrig ist (V. 17832).

⁸⁴ Siehe Krohn: Stellenkommentar *Tristan*, S. 191.

⁸⁵ Siehe Kraus: Der Reim; Meyer: Erotik des Reimes.

⁸⁶ Neben der Liebe besitzt *lîmen* interessanterweise auch noch einen zweiten Verwendungsbereich auf der Handlungsebene: als Ausweis für die Kompatibilität zwischen Ritter und Schild, das diesem wie angegossenen, eng anliegt. So ruft der Erzähler noch vor dem Literaturerkurs in Bezug auf Riwalin exaltiert aus: *wie rehte sîn schilt z'aller zît / an sîner stat gelîmet lît!* (V. 711f.). Später heißt es in Bezug auf Tristan, als ihm Marke vor dem Kampf mit Morold die Rüstung eigenhändig anlegt: *der [schilt] stuont dem keiserlichem man / und vuogete ime zer sîten / dô unde z'allen zîten, / als er dar gelîmet ware* (V. 6618–6621). Die vom Erzähler nicht narrativ ausgeführte Schwertleite Tristans – so lässt sich sagen – dringt so mit ihrer Terminologie auch in die poetologische Passage ein, die als ihr Ersatz erhalten sollte.

⁸⁷ Dazu Jackson: *die vogele sam si vlügen*.

wenn er Bliggers (?) Worten am Ende auch noch einen Adlerflug attestiert: *ez ist noch der geloube mîn, / daz er buoch unde buochstabe / vür vedern an gebunden habe; / wan wellet ir sîn nemen war, / sîniu wort diu sweiment alse der ar* (V. 4718–4722). Hohes Niveau, überlegene poetische Leistung – das wird wohl der Propositionskern sein,⁸⁸ aber auch hier ist die Formulierungsschale bemerkenswert, zeigt sich doch eine weitere Verbindung zum Leimrutengleichnis: Der fliegende Adler kontrastiert mit dem unbestimmten festklebenden Vogel. Der ornithologische Nachsatz bestätigt so einerseits die Gültigkeit des Leimrutengleichnisses als unabdingbarer Verständnisfolie für das *lîmen*, schränkt dies andererseits aber auch signifikant ein. Denn, wenn man das Schicksal des auf dem Leim stehenden Vogels weiterdenkt, ist der Tod der unvermeidliche Ausgang.⁸⁹ Auf die Liebesgeschichte mag das zutreffen und in der Liebesbildlichkeit ist dies als tragische Vorausdeutung durchaus verrechenbar, sowohl für Riwalin und Blanscheflur als auch für Tristan und Isolde. Im poetologischen Kontext will Gottfried den Zusammenhalt der *rîme* versinnbildlichen, augenscheinlich aber nicht die Folgen einer steifen, trägen, ja leblosen Sprache in Kauf nehmen. Greifbar wird, so scheint es, ein besonderer Umgang mit Sprachbildern, die nicht restlos gültig sind und nachgerade im Modus des Teilweise aktiviert werden: Zutreffendes wird von Nichtzutreffendem geschieden, nichtgewollte Parallelen ausgeschaltet bzw. durch ein konkurrierendes Sprachbild überschrieben, wenn der Adler vor dem sprachbildlichen Hintergrund des festgeleimten Vogels in den Text geflattert kommt und mit seiner Schwungkraft seinerseits auch mit dem früheren Bild der fliegenden Messer korrespondiert. Wenngleich es sich nicht sagen lässt, ob Gottfried eine Hälfte, ein Viertel, ein Achtel der jeweiligen Analogie mit dem Leimrutenbild gelten lässt, kommt am Ende mit den um- oder angebundenen Büchern und Buchstaben anstelle von Flügeln denn doch auch die schriftliterarische Tradition ins Spiel, die Arbeit mit vorausliegenden Quellen, die zu dichterischen Hochleistungen befähigt – eine Position, die Gottfried auch für sich beansprucht, wenn man die antiken Referenzen, aber auch den Quellenbericht zur Stoffgeschichte im Prolog berücksichtigt.⁹⁰ Dabei wird mit *binden* nicht nur ein weiteres Verb neben *lîmen* aus dem Bildregister der Zusammenführung, der Verknüpfung und Vereinigung eingebracht. Mit *lîmen*, *veder* und *binden* werden hier zugleich auch Wörter aufgeboten, die als *termini technici* der Buchproduktion verwendbar sind⁹¹ und die so auch ein metonymisches Verhältnis zwischen der Text- und der Codexproduktion, zwischen dem Dichten des literarischen Werkes und der materiellen Herstellung des Codex aufmachen. Ob man Reime oder Blätter, Verse oder Lagen zusammenfügt – die Operationen sind, ob im Kopf oder mit der Hand, intellektuell oder manuell, ähnlich: Die Verbindungen, Bündnisse und Bündelungen auf vielen verschiedenen Ebenen machen einen Band aus, der Reimleim und der Leimreim tragen dazu bei.

⁸⁸ Dazu Müller-Kleimann: Gottfrieds Urteil, S. 277–280.

⁸⁹ Explizit formuliert von Haug: *âventiure* in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, S. 564.

⁹⁰ Vgl. Müller-Kleimann: Gottfrieds Urteil, S. 280–282.

⁹¹ Dazu Jakobi-Mirwald: Das mittelalterliche Buch, S. 125f., S. 139–141. – Einen mittelhochdeutschen Beleg für ‚Buchbindung‘ bietet bekanntlich Ulrich von Liechtenstein: *Zwei britelîn von gold aldâ: / dar in bant man daz büechel sâ* (*Frauendienst*, 445,1f.).

3. Reimen und Ver(se)binden. Reimschrift für Uta Störmer-Caysa und neue Impulse für den Reim

Was um 860/70 in Otfrids von Weißenburg *Evangelienbuch* und dessen konsequenter Umsetzung des Endreims neben dem bis dahin vorherrschenden germanischen Stabreim, dem auf sinntragenden Wörtern beruhenden Anlautreim, erfolgreich Eingang in die deutschsprachige Literatur des Mittelalters findet,⁹² sich dann vor allem ab der Mitte des 12. Jahrhunderts konstitutiv sowohl im epischen Reimpaarvers als auch in der Vers- und Klangartistik volkssprachlicher Lyrik gattungsübergreifend durchsetzt und in der spätmittelalterlichen Lieddichtung und dem Meistergesang noch einmal explizit zu großer Blüte gelangt, darf als eines der fundamentalsten formalen Merkmale der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters gelten: das Reimen und die Kunst des Versebindens über den Gleichklang von Wörtern, mit der Lyriker wie Epiker auf weltlichem wie geistlichem Gebiet wiederholt ihre dichterische Meisterschaft unter Beweis stellen und dem Reim damit denn auch eine seiner produktivsten, lebendigsten und erfolgreichsten Phasen in der deutschsprachigen Literaturgeschichte bereiten: „Die Blütezeit des Reims“, so pointiert es Bernd Asmuth, „ist das Mittelalter“.⁹³

Entsprechend hat sich auch die germanistische Mediävistik früh mit dem Phänomen beschäftigt: Aufgerufen ist eine lange wissenschaftliche Tradition, die bis in die philologischen Anfänge des Faches und seines Gegenstands selbst führt. Maßgeblich initiiert durch Karl Lachmann, der seit 1818 umfangreiche Reimregister anlegt, an die sich weitere von Georg Friedrich Benecke und den Brüdern Grimm anschließen,⁹⁴ setzt hier ein reger Austausch über den Reim ein, der dem Phänomen nicht nur eine konstitutive Rolle für das Verständnis deutscher Sprachgeschichte und als wichtiges Hilfsmittel philologischer Textrekonstruktionen und -einordnung zuweist (Herkunftsbestimmung, Echtheits- und Verfasserfragen, Datierungsversuche und Ermittlung von relativer Chronologie in einem Autorœuvre etc.). Flankiert von Studien zur deutschen Versgeschichte (v.a. Karl Lachmann, Wilhelm Wackernagel), die sich der deutschsprachigen Verskunst an- und damit ebenfalls das Phänomen des Reims unter ihre Fittiche nehmen, begründet schließlich Wilhelm Grimms Akademieabhandlung *Zur Geschichte des Reims* 1852 auch ein genuin eigenes Interesse am Reim selbst – eine eindrucksvolle, knapp 200 Seiten starke Darstellung mit Beleglisten für die verschiedenen Reimarten mittelhochdeutscher Epiker und Lyriker (rührender Reim, Schlagreim, Binnenreim, übergelender Reim, Mittelreim, Pausen, Körner, grammatischer Reim, gebrochener Reim, ungenauer Reim, Doppelreim, erweiterter Reim, Anhäufung des Reims), an die sich eine geschichtliche Abhandlung über die äußeren, romanischen und lateinischen Einwirkungen auf die Bildung und den Gebrauch des deutschsprachigen Reims (mit weiteren Beleglisten), eingehendere Überlegungen zur Herkunft (Endreim) und Fortbildung (Reinheit) des Reims im Deutschen anschließen und letztlich in einem Abschnitt zum Reim in der zeitgenössischen Gegenwart münden.⁹⁵ Was

⁹² Vgl. zu diesem wegweisenden Wechsel auch Schröder: Art. Otfrid, Sp. 184: „Der über Tausende von Versen durchgeführte Endreim bleibt O.s Wagnis, er hat ihn für die dt. Dichtung recht eigentlich tauglich gemacht [...]. Sein Werk steht am Anfang einer mehr als tausendjährigen Kunstübung.“

⁹³ Asmuth: Art. Reim, Sp. 1131.

⁹⁴ Vgl. ausführlich Gärtner: Lachmann als Grundleger, S. 43–47.

⁹⁵ Vgl. Grimm, W.: *Zur Geschichte des Reims*.

Wilhelm Grimm damit insgesamt vorlegt, erscheint nicht nur wie ein Blick in ein „reiches und wohlgebautes Bergwerk“⁹⁶ – so Wackernagel brieflich an Grimm. Die Abhandlung Wilhelm Grimms liest sich nachgerade auch als maßstabgebender Auftakt für die weiteren wissenschaftlichen Reimbeschäftigungen. Und so entstehen in der Folge neben weiteren Arbeiten zur deutschen Versgeschichte und Metrik⁹⁷ nicht nur Reimwörterbücher und/oder -register⁹⁸ und Reimgrammatiken.⁹⁹ Es folgen auch Studien zum germanischen Stabreim¹⁰⁰ und zum Ursprung des Endreims,¹⁰¹ Untersuchungen zu speziellen Reimarten wie etwa dem rührenden Reim¹⁰², Studien zum Reimgebrauch bestimmter Dichter und in einzelnen Werken¹⁰³ sowie nicht zuletzt Arbeiten zur Etymologie und Bedeutungsgeschichte des deutschen Wortes ‚Reim‘ selbst¹⁰⁴. Aufgerufen ist damit ein breites sprach- und literaturgeschichtliches Spektrum an Reimstudien, das bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein von den Traditionen der germanistischen Gründerväter lebt, ja, tatsächlich auch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tonangebend bleibt.¹⁰⁵ Blickt man von hier aus schließlich weiter bis in die Gegenwart, ergibt sich, um das Ergebnis vorwegzunehmen, ein recht nüchternes Bild. So hat die germanistische Mediävistik in den letzten Jahrzehnten zwar zahlreiche kulturwissenschaftliche und methodische Turns und Neuausrichtungen erlebt, die das Fach ins 21. Jahrhundert geführt haben – auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Reim hat sich dies jedoch nur bedingt fruchtbar ausgewirkt. Zum einen sind die älteren, vor allem philologisch, aber auch versgeschichtlich orientierten Forschungen fast gänzlich zum Erliegen gekommen und konzentrieren sich die wenigen jüngere Arbeiten zum mittelhochdeutschen Versbau weitgehend auf metrische

⁹⁶ Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Theodor Georg von Karajan, Wilhelm Wackernagel, Johann Hugo Wyttenbach und Julius Zacher, S. 259.

⁹⁷ Zum Beispiel Möller: Zur althochdeutschen Allitterationspoesie; Heusler: Versgeschichte; Sievers: Altgermanische Metrik.

⁹⁸ Etwa Kinzel: Sprache und Reim des *Strassburger Alexander*; Bürck: Sprachgebrauch und Reim in Hartmans *Iwein*; s.a. die Übersicht bei Leclercq: Reimlexikographie, Kap. 5, S. 131–249.

⁹⁹ Zum Beispiel Schirokauer: Studien zur mittelhochdeutschen Reimgrammatik.

¹⁰⁰ Etwa Rieger: Die alt- und angelsächsische Verskunst.

¹⁰¹ Vgl. etwa Blümel: Bedingungen für den Reim.

¹⁰² Vgl. z. B. Zwierzina: Mittelhochdeutsche Studien, 12. Der rührende Reim; Kraus: Der rührende Reim; Schröder: Der rührende Reim.

¹⁰³ Vgl. etwa Zwierzina: Beobachtungen zum Reimgebrauch Hartmanns und Wolframs; ders.: Mittelhochdeutsche Studien, 6. Die Eigennamen in den Reimen der Nibelungen; und ders.: Mittelhochdeutsche Studien, 8. Die *e*-Laute in den Reimen mhd. Dichter.

¹⁰⁴ Vgl. Braune: Reim und Vers; Wolff: Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes ‚Reim‘; Törnqvist: Zur Geschichte des Wortes Reim.

¹⁰⁵ Vgl. zu Reimwörterbüchern: Heinrich: Spezialglossar zu den Liedern Friedrichs von Hausen; Schweikle: Ezzos Gesang und Memento Mori; Peiker: Heinrich von Neustadt; Gerhard: Metrum, Reim und Strophe. Zu Reimgrammatiken: Wiesinger: Zur Reimgrammatik. Zu Ursprung, Genese und Entwicklung des (End-)Reims: Ernst/Neuser (Hrsg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung; Nagel: Das Reimproblem. Zum Stabreim: Kühnel: Untersuchungen; See: Stabreim. Zu einzelnen Reimarten: Braun: Zur mittelalterlichen Vorgeschichte des Schüttelreims. Zu sprachwissenschaftlichen Aspekten: Krämer: Phonetische und phonologische Aspekte des Reims.

Aspekte.¹⁰⁶ Zum anderen gelingt es dem Thema ‚Reim‘ selbst, so scheint es, auch nur recht einseitig, die neuen wissenschaftlichen Wendungen mitzugehen. Seinen größten Erfolg feiert das Thema weiterhin auf einem Gebiet, auf dem es trotz aller ‚Reimproblem[e] in der deutschen Dichtung‘¹⁰⁷ auch heute noch zu Hause ist: in der Lyrik – im Blick auf die Formen des Sangspruchs bzw. Spruchsangs und des Meisterlieds sowie allen voran im Minnesang, für den gerade in den letzten Jahren in vielfältiger Weise Aspekte künstlerischer Formartistik und Klangkunst untersucht und behandelt wurden.¹⁰⁸ Demgegenüber können Untersuchungen für den höfischen Roman und die mittelhochdeutsche Epik generell, die sich in den letzten Jahren ebenfalls als äußerst affin für kulturwissenschaftliche Turns gezeigt haben, wortwörtlich an einer Hand abgezählt werden,¹⁰⁹ und öffnet sich das Thema auch nur zaghaft dem *digital turn*.¹¹⁰ Entgegen seiner breiten und konstitutiven Relevanz im Mittelalter scheint die Beschäftigung mit dem Reim, so lässt sich das Fazit angesichts dieses weitgehend schmucklosen Befunds ziehen, in der germanistischen Mediävistik keine breitere Attraktivität und Anziehungskraft (mehr) auszustrahlen.

An dieser wissenschaftlichen Abbruchgefahr möchte die vorliegende Reimschrift ansetzen und der germanistisch-mediävistischen Frage nach dem Reim neue wissenschaftliche Impulse geben. Ausgangspunkt ist dabei nicht nur ein weiter Reimbegriff, der verschiedene Formen und Varianten sprachlichen Gleichklangs umfasst. Ansatzpunkt ist vor allem auch ein Gedanke zur besonderen Funktionslogik des Reims, den Uta Störmer-Caysa in ihrem 2020 erschienenen Beitrag zu *Reimsemantik und Raumsemantik* im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts expliziert hat: Reime schaffen durch Gleichklang „Brücken zu anderen Wörtern mit Bedeutung“¹¹¹ – sie erzeugen, so zeigt sie es am Beispiel von Raumangaben in Reimstellung (*linde, zinne* und *Rîn*), „Querverbindung[en]“¹¹² und „gedankliche Klammern“¹¹³ im Gedächtnis von Hörer:innen und besitzen damit ein eigenes Sinnpotential, das sich bei häufig gehörten Reimen nachgerade auch wie eine „Kreuzalphabetisierung“¹¹⁴ ausmachen kann, wenn etwa bei „geübten Lesern und Hörern [...] hinter einer Kadenz wie ein Schatten ein mögliches Reimwort [erscheint]“¹¹⁵. Zu Ehren von Uta Störmer-Caysas wissenschaftlichem Werk und Wirken, das immer wieder gattungsübergreifend philologische Neugier mit kulturwissenschaftlichen Interessen vereint, möchte

¹⁰⁶ Vgl. etwa März: Metrik; Knapp: „Alle 600 Jahre kam der deutsche Geist sozusagen wieder dran“; Kragl: Zur Rolle der Silbenquantität.

¹⁰⁷ Vgl. den Titel und Band von Nagel: Reimprobleme.

¹⁰⁸ Vgl. zum Sangspruch bzw. Spruchsang und dem Meisterlied grundlegend RSM, Bd. 2: Katalog der Töne, Bd. 2/1: Einleitung, Töne, Register zu Melodieüberlieferung und Tonnamen; Bd. 2/2: Register zu den Tonschemata; sowie zur Formgeschichte der Sangspruchdichtung auch die gleichnamige Arbeit von Brunner; zu den zahlreichen Untersuchungen im Rahmen des Minnesangs exemplarisch: Braun: Aufmerksamkeitsverschiebung; Köbele: Rhetorik und Erotik; Wachinger: Reim und Rhythmus; Stock: *Triôs, triên, trisô*; Schanze: *fröude, fröude, fröude ...!*; ders.: Minneklang; Rudolph: Form- und Klangkunst.

¹⁰⁹ Vgl. v.a. Achnitz: Die Bedeutung der Drei- und Vierreime; und ders.: *Ein rîm an drîn worten stêt*.

¹¹⁰ Vgl. v.a. Jones: *rîmen, die sich zueinander lîmen*.

¹¹¹ Störmer-Caysa: Reimsemantik und Raumsemantik, S. 62.

¹¹² Ebd., S. 63.

¹¹³ Ebd., S. 64.

¹¹⁴ Ebd., S. 63.

¹¹⁵ Ebd.

die vorliegende Schrift diesen ‚Brückengedanken‘ des Reims aufgreifen und den Reim damit auch im umfassenderen Sinne als eine Verbindungsstelle ins Zentrum stellen: als ein Phänomen, an dem sich sowohl unterschiedliche sprachliche und literarische Formen, Diskurse und Bedeutungen treffen als auch verschiedene germanistisch-mediävistische Ansätze und Methoden zusammenfinden. Im Fokus auf den Reim, der damit wie kaum ein anderes Thema bereits aus sich heraus sprachliche, literarische und theoretisch-methodische Bindungen schafft, versammelt die Reimschrift Beiträge von Schüler:innen, Kolleg:innen und Weggefährt:innen von Uta Störmer-Caysa, die sich dem Reimen und der Kunst des Ver(se)bindens im breiten Feld zwischen Lyrik und Epik, Sprach- und Literaturgeschichte sowie Philologie und Literatur-/Kulturtheorie widmen. Sie fokussieren (1) die grundlegende(n) Rolle(n) des Reims in der bzw. für die germanistische Mediävistik, beleuchten (2) in systematischer Hinsicht Spielarten und Sprachen des Reims und widmen sich (3) unterschiedlichen Präsentationen und Praktiken des Reims im Spannungsfeld zwischen Lyrik und Epik, Weltlichem und Geistlichem. Im breiten Skopus auf das mittelalterliche Text- und Gattungsspektrum, von seinen Anfängen bis ins 16. Jahrhundert, gehen die einzelnen Beiträge so immer wieder den verschiedenen Bedingungen, Verfahren und Bedeutungen des Reims nach. Und gerade im Verbund möchten sie damit denn auch zu einer weitergehenden Erschließung der essentiellen Rolle des Reims in und für die deutschsprachige Literatur und Kultur des Mittelalters beitragen und mit neuen Impulsen für den Reim – ganz im Sinne von Gottfrieds *rîme lîmen* und dem meistersingerlichen *gebende* – ein Buch binden und einen Kranz flechten, der Uta Störmer-Caysa als Jubilarin gewidmet ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- [Bartsch] Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Herausgegeben von Karl Bartsch, Tübingen 1862 (StLV 68).
- Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Theodor Georg von Karajan, Wilhelm Wackernagel, Johann Hugo Wyttenbach und Julius Zacher. Herausgegeben von Michael Gebhardt, Stuttgart 2009 (Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm 4).
- [Cramer] Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Herausgegeben von Thomas Cramer. 4 Bände, München 1977–1985.
- [GA] Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 2 Teile. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas herausgegeben von Karl Stackmann und Karl Bertau. Band 1: Einleitungen, Texte. Band 2: Apparate, Erläuterungen, Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse III, 119/120).
- [GA-S] Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Herausgegeben von Jens Haustein und Karl Stackmann unter Mitarbeit von Thomas Riebe und Christoph Fasbender, Göttingen 2000 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse III, 232).

- Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 3 Bände, Stuttgart ¹³2010 [zitierte Ausgabe].
- Gottfried von Strassburg: Werke aus den besten Handschriften mit Einleitung und Wörterbuch. Herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen. 2 Bände, Breslau 1823.
- Gottfried von Strassburg: Tristan. Herausgegeben von Reinhold Bechstein. 2 Bände, Leipzig 1869.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 2: Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Thomas Tomasek, Berlin/New York 2004.
- Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Herausgegeben von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Walter Haug. 2 Bände, Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192, Bibliothek des Mittelalters 10).
- Herbort von Fritzlar: Liet von Troye. Herausgegeben von Karl Frommann, Quedlinburg/Leipzig 1837 (Bibliothek der gesamten Deutschen National-Literatur 5).
- [Kiepe/Kiepe] Gedichte 1300–1500. Nach Handschriften und Frühdrucken in zeitlicher Folge, herausgegeben von Eva und Hans-Jürgen Kiepe, München 1972 (Epochen der deutschen Lyrik 2).
- Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg. Nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal herausgegeben durch Adelbert von Keller, Stuttgart 1858 (StLV 44).
- Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterey (1624); mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625). Herausgegeben von Herbert Jaumann, Stuttgart 2013.
- Ortnit und die Wolfdietriche. Nach Müllenhoffs Vorarbeiten herausgegeben von Arthur Amelung und Oskar Jänicke, Berlin 1871 (Deutsches Heldenbuch 3).
- Otfrid von Weissenburg: Evangelienbuch. Herausgegeben von Oskar Erdmann. 6. Auflage besorgt von Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (ATB 49).
- Puschmann, Adam: Gründlicher Bericht des deutschen Meistersanges. Erste Auflage (1571). Herausgegeben von Richard Jonas, Halle 1888 [zitierte Ausgabe].
- Puschmann, Adam: Gründlicher Bericht des deutschen Meistersanges. Die 3 Fassungen von 1571, 1584, 1596. Herausgegeben von Brian Taylor. 2 Bände, Göttingen 1984.
- [Taylor] The art of the minnesinger. Songs of the thirteenth century. Herausgegeben von Ronald G. Taylor. 2 Bände, Cardiff 1968.
- Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Herausgegeben von Reinhold Bechstein. 2 Bände, Leipzig 1888 (Deutsche Dichtungen des Mittelalters 6–7).

Sekundärliteratur

- Achnitz, Wolfgang: Die Bedeutung der Drei- und Vierreime für die Textgeschichte des *Erec* Hartmanns von Aue, in: *Editio* 14 (2000) S. 130–143.
- Achnitz, Wolfgang: *Ein rîm an drîn worten stêt*. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion von Mehrreimen in mittelhochdeutscher Reimpaardichtung, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129 (2000), S. 249–274.

- Asmuth, Bernd: Art. Gebundene/ungebundene Rede, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3 (1996), Sp. 605–629.
- Asmuth, Bernd: Art. Reim, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7 (2005), Sp. 1115–1144.
- Baldzuhn, Michael: Ein Feld formiert sich. Beobachtungen zur poetologischen Begrifflichkeit in den Tabulaturen der Meistersinger, in: Gerd Dicke/Manfred Eikelmann/Burkhard Hasebrink (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 165–185.
- Baldzuhn, Michael: Tabulatur, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearbeitete Auflage herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart/Weimar 2007, S. 750.
- Blümel, Rudolf: Bedingungen für den Reim, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 48 (1924), S. 315–318.
- [BMZ] Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller/Friedrich Zarncke. 3 Bände, Leipzig 1854–1866. Nachdruck mit einem Vorwort und einem zusammengefassten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf. 5 Bände, Stuttgart 1990.
- Braun, Manuel: Aufmerksamkeitsverschiebung – Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst, in: Wolfram-Studien 21 (2013), S. 203–230.
- Braun, Werner F.: Zur mittelalterlichen Vorgeschichte des Schüttelreims, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 44 (1963), S. 91–93.
- Braune, Wilhelm: Reim und Vers. Eine wortgeschichtliche Untersuchung, Heidelberg 1916.
- Brunner, Horst: Die Alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1975 (MTU 54).
- Brunner, Horst: Dichter ohne Werk. Zu einer überlieferungsbedingten Grenze mittelalterlicher Literaturgeschichte (mit einem Textanhang: Die Dichterkataloge des Konrad Nachtigall, des Valentin Vogt und des Hans Volz), in: Konrad Kunze/Johannes Gottfried Mayer/Bernhard Schnell (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Kurt Ruh zum 75. Geburtstag, Tübingen 1989, S. 1–31.
- Brunner, Horst: Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts, Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 34).
- Brunner, Horst: Metrische Strukturen und Melodien, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob, Heidelberg 2018 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 13–27.
- Brunner, Horst: Leich, Hort, Parat, Reihen, Tanz. Artificielle Lieder in der Kolmarer Liederhandschrift, in: Judith Lange/Eva Rothenberger/Martin Schubert (Hrsg.): Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse, Berlin/Bern 2021 (Kultur, Wissen, Literatur 38), S. 53–69.
- Brunner, Horst/Rettelbach, Johannes: *Der Vrsprung des Maystersangs*. Eine Schulkunst aus dem 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 114 (1985), S. 221–240.
- Bulang, Tobias: *guldine linge*. Fünf Essays zu Gottfrieds *Tristan*, Wiesbaden 2021.

- Bürck, Emma: Sprachgebrauch und Reim in Hartmans *Iwein*: mit einem Reimwörterbuch zum *Iwein*, München 1922.
- Danckert, Werner: Unehrlliche Leute. Die verfeimten Berufe, Bern/München 1963.
- [DWB] Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bände, Quellenverzeichnis in 33 Buchbindereinheiten, Leipzig 1854–1971. Nachdruck 33 Bände, München 1984–1991.
- Ernst, Ulrich/Neuser, Peter-Erich (Hrsg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung, Darmstadt 1977.
- [EWA] Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen. Herausgegeben von Albert L. Lloyd/Otto Springer (Bd. 1–2) und Rosemarie Lühr (Bd. 3ff.), Bd. 1–2, Göttingen/Zürich, Bd. 3ff., Göttingen 1998ff.
- Gärtner, Kurt: Karl Lachmann als Grundleger textkritischer Verfahren: Die *Iwein*-Ausgabe, in: Judith Lange/Martin Schubert (Hrsg.): Geschichte der altgermanistischen Edition, Berlin/Boston 2023 (Bausteine zur Geschichte der Edition 6), S. 37–51.
- Gerhard, Philipp: Metrum, Reim und Strophe im *Lied vom hürnen Seyfrid*, Göttingen 1975.
- Grimm, Wilhelm: Zur Geschichte des Reims [1852], in: ders.: Kleine Schriften. Band 4, Gütersloh 1887, S. 125–341.
- Haug, Walter: *aventure* in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, in: ders.: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989 [zuerst 1972], S. 557–582.
- Heinrich, Sonia Orieta: Spezialglossar zu den Liedern Friedrichs von Hausen mit einem Reim- und Waisenregister, Heidelberg 1957.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. 3 Bände. 2. unveränderte Auflage, Berlin 1968.
- Hoffmann, Werner: Bliigger von Steinach als Dichter des *Nibelungenliedes*? Zu Peter Honeggers neuer These, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 (1993), S. 434–441.
- Holznapel, Franz-Josef: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze, in: Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen. Herausgegeben von Wolfgang Achtnitz. Band 4: Lyrik und Dramatik. Mit einführenden Essays von Franz-Josef Holznapel und Klaus Vogelsang, Berlin u. a. 2012, Sp. 1–60.
- Honegger, Peter: Bliigger von Steinach als Verfasser und Rudolf von Montfort als Bearbeiter des *Nibelungenliedes*, in: Werner Wunderlich/Ulrich Müller (Hrsg.): *waz sider da geschach*. American-German Studies on the *Nibelungenlied*. Text and Reception, Göttingen 1992 (GAG 564), S. 9–54.
- Jackson, Timothy: *die vogele sam si vlügen*. Topoi und Erzählmotive in der künstlerischen Darstellung der Natur, in: Alan Robertshaw/Gerhard Wolf (Hrsg.): Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters. Colloquium Exeter 1997, Tübingen 1999, S. 41–52.
- Jakobi-Mirwald, Christine: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung, Stuttgart 2004.
- Jones, William Jervis: *rîmen, die sich zueinander lîmen*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1990), S. 384–406.

- Kinzel, Karl: Sprache und Reim des *Strassburger Alexander*, in: Ernst Bernhardt u. a. (Hrsg.): Beiträge zur deutschen Philologie: Julius Zacher dargebracht als Festgabe zum 28. October 1879, Halle a. d. Saale 1880, S. 27–72.
- Klein, Dorothea: *Poeta artifex* und andere Formen auktorialer Selbstinszenierung im Sangspruch Frauenlobs, in: Horst Brunner/Freimut Löser (Hrsg.): Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim. Beiträge der internationalen und interdisziplinären Tagung vom 30. September bis 3. Oktober 2015 in Brixen veranstaltet von der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft in Verbindung mit dem Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur des Mittelalters der Universität Augsburg, Wiesbaden 2017 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 21), S. 241–259.
- Klein, Dorothea: Marienleich, in: Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare. Herausgegeben von Uta Störmer-Caysa, Claudia Lauer unter Mitarbeit von Mirna Kjørveziroska (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 2021, S. 35–142.
- Knapp, Fritz Peter: „Alle 600 Jahre kam der deutsche Geist sozusagen wieder dran.“ Deutsche Sprachgeschichte – Versgeschichte – Literaturgeschichte, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 137 (2015), S. 599–622.
- Köbele, Susanne: Rhetorik und Erotik – Minnesang als „süßer Klang“, in: Poetica 45 (2013), S. 299–332.
- Kolb, Herbert: Über den Epiker Bigger von Steinach. Zu Gottfrieds *Tristan* vv. 4691–4722, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962), S. 507–520.
- Kolb, Herbert: Art. Bigger von Steinach, in: Verfasserlexikon, Bd. 1 (1978), Sp. 895–897.
- Kragl, Florian: Zur Rolle der Silbenquantität in der mittelhochdeutschen Metrik, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 145 (2023), S. 414–452.
- Krämer, Wolfgang: Phonetische und phonologische Aspekte des Reims, in: Linguistics 66 (1971), S. 12–28.
- Kraus, Carl von: Der rührende Reim im Mittelhochdeutschen. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 56 (1919), S. 1–76.
- Kraus, Carl von: Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, München 1929 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 1929/4).
- Kraus, Karl: Der Reim, in: Die Fackel 29 (1927), Nr. 757–758, S. 1–37.
- Kühnel, Jürgen B.: Untersuchungen zum germanischen Stabreimvers, Göppingen 1978.
- Lange, Judith/Rothenberger, Eva/Schubert, Martin (Hrsg.): Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse, Berlin/Bern 2021 (Kultur, Wissen, Literatur 38).
- Lauer, Claudia/Störmer-Caysa, Uta (Hrsg.): Handbuch Frauenlob, Heidelberg 2018 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- Leclercq, Robert: Aufgaben, Methode und Geschichte der wissenschaftlichen Reimlexikographie, Amsterdam 1975.
- [Lexer] Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke – Müller – Zarncke. 3 Bände, Leipzig 1872–1878. Nachdruck Stuttgart 1992.

- Lötscher, Andreas: Semantische Strukturen im Bereich der alt- und mittelhochdeutschen Schallwörter (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 53), Berlin/New York 1973.
- März, Christoph: Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede, in: Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel (Hrsg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 317–332.
- Meyer, Herman: Erotik des Reimes, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1975, S. 39–59.
- Möller, Hermann: Zur althochdeutschen Allitterationspoesie, Kiel/Leipzig 1888.
- Müller-Kleimann, Sigrid: Gottfrieds Urteil über den zeitgenössischen deutschen Roman. Ein Kommentar zu den Tristanversen 4619–4748, Stuttgart 1990 (Helfant-Studien 6).
- [MWB] Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen herausgegeben von Kurt Gärtner, Klaus Grubmüller und Jens Haustein, mitbegründet von Karl Stackmann. Bd. 1ff., Stuttgart 2013ff.
- Nagel, Bert: Meistersang, Stuttgart 1971.
- Nagel, Bert: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers, Berlin 1985.
- Newman, Barbara: Frauenlob's Song of Songs. A Medieval German Poet and His Masterpiece, Pennsylvania 2006.
- Norman, Frederick: Meinung und Gegenmeinung: Die literarische Fehde zwischen Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach, in: Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma. Band 1, Rom 1969, S. 67–86.
- Obermaier, Sabine: Der Dichter als Handwerker – der Handwerker als Dichter. Autorkonzepte zwischen Sangspruchdichtung und Meistersang. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 119 (2000), Sonderheft, S. 59–72.
- Ohly, Friedrich: Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: Norbert Kamp/Joachim Wollasch (Hrsg.): Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters. Festschrift für Karl Hauck, Berlin/New York 1982, S. 1–42.
- Okken, Lambertus: Kommentar zum *Tristan*-Roman Gottfrieds von Straßburg. 2 Bände. Zweite, gründlich überarbeitete Auflage, Amsterdam 1996 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 57).
- Peiker, Ingeborg: Heinrich von Neustadt *Von Gottes Zukunft* und *Visio Philiberti*. Reim- und Sprachuntersuchung, Wien 1963.
- Plate, Otto: Die Kunstausrücke der Meistersinger, in: Straßburger Studien 3 (1888), S. 147–225.
- Recker, Anabel: *und huet dich vor equifca*. Rührende Reime von Gottfried von Neifen bis Hans Winter, in: Giulia A. Disanto/Ronny F. Schulz (Hrsg.): Lyrik-Experimente in Vormoderne und Gegenwart, Bielefeld 2020, S. 49–64.
- Recker, Anabel: Maßgebendsein. Texte und Studien zur Poetologie des frühen Meistersangs, Wiesbaden 2021 (Imagines medii aevi 53).

- Rettelbach, Johannes: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger, Tübingen 1993.
- Rettelbach, Johannes: *Ist iemandt hie der mit mir singen welle?* Überblick über die Elemente metapoetischer Meisterlieder 1430 bis 1520, in: Judith Lange/Eva Rothenberger/Martin Schubert (Hrsg.): Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse, Berlin/Bern 2021 (Kultur, Wissen, Literatur 38), S. 373–409.
- Rieger, Max: Die alt- und angelsächsische Verskunst. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 7 (1876), S. 1–64.
- [RSM] Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Horst Brunner und Burghart Wachinger. 16 Bände, Tübingen 1986–2009.
- Rudolph, Alexander: Form- und Klangkunst, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): Handbuch Minnesang, Berlin/Boston 2021, S. 277–295.
- Runge, Paul: Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896.
- Schanze, Christoph: Minneklank, in: Martin Clauss/Gesine Mierke/Antonia Krüger (Hrsg.): Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, Wien/Köln/Weimar 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), S. 199–231.
- Schanze, Christoph: *fröude, fröude, fröude ...!* Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen, in: Das Mittelalter 27/1 (2022), S. 223–240.
- Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Band 1: Untersuchungen. Band 2: Verzeichnisse, München 1983/1984 (MTU 82/83).
- Schirokauer, Arnold: Studien zur mittelhochdeutschen Reimgrammatik, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 47 (1923), 1–126.
- Schröder, Edward: Der rührende Reim bei Heinrich von Veldeke, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 75 (1938), S. 191f.
- Schröder, Werner: Art. Otfrid von Weißenburg, in: Verfasserlexikon, Bd. 7 (1989), Sp. 172–193.
- Schultz, Alwin: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Band 1, Leipzig 1879.
- Schulze, Ursula: Literarkritische Äußerungen im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 88 (1967), S. 285–310.
- Schweikle, Günther: Ezzos Gesang und Memento Mori – Textphilologische und formkritische Studien, ausgehend vom frühen deutschen Reim, Tübingen 1956.
- See, Klaus von: Stabreim und Endreim, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 102 (1980), S. 399–417.
- Sievers, Eduard: Altgermanische Metrik, Halle a. d. S. 1893 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. B, Ergänzungsreihe 2).
- Stackmann, Karl: Art. Frauenlob, (Meister) Heinrich Frauenlob; Meister Heinrich von Meißen der Frauenlob, in: Verfasserlexikon, Bd. 2 (1980), Sp. 865–877.
- Steger, Hugo: *David rex et propheta*. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1963.

- Stock, Markus: *Triôs, triên, trisô*: Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), S. 365–389.
- Störmer-Caysa, Uta: Reimsemantik und Raumsemantik, in: Annette Gerok-Reiter/Anna Sara Lahr/Simone Leidinger (Hrsg.): Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 29), S. 61–83.
- Taylor, Brian: Das Meisterlied als poetologische Urkunde, in: Dorothea Klein (Hrsg.): Sangspruchdichtung: Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg, 15.–18. Februar 2006, Tübingen 2007, S. 353–370.
- Törnqvist, Nils: Zur Geschichte des Wortes Reim, in: Årsberättelse 1934–1935. Bulletin de la Société royale de lettres de Lund, Lund 1935, S. 67–131.
- Trîncea, Beatrice: Dichter als inspirierte Handwerker? Bigger von Steinach und Gottfried von Straßburg, in: Corinna Laude/Gilbert Heß (Hrsg.): Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, Berlin 2008, S. 45–65.
- Wachinger, Burghart: Art. Kolmarer Liederhandschrift, in: Verfasserlexikon, Bd. 5 (1985), Sp. 27–39.
- Wachinger, Burghart: Art. Der Ungelehrte, in: Verfasserlexikon, Bd. 10 (1999), Sp. 75f.
- Wachinger, Burghart: Reim und Rhythmus bei Oswald von Wolkenstein, in: Ingrid Bennewitz/Horst Brunner (Hrsg.): Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit, Wiesbaden 2013, S. 241–253.
- Wessel, Franziska: Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg *Tristan und Isolde*, München 1984.
- Wiesinger, Peter: Zur Reimgrammatik des Mittelhochdeutschen. Methodik – Anwendung – Perspektiven, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1991), Sonderheft, S. 56–93.
- Wolff, Ludwig: Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes ‚Reim‘, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 67 (1930), S. 263–271.
- Zwierzina, Konrad: Beobachtungen zum Reimgebrauch Hartmanns und Wolframs, in: Abhandlungen zur Germanischen Philologie. Festgabe für Richard Heinzel, Halle 1898, S. 437–511.
- Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien. 6. Die Eigennamen in den Reimen der Nibelungen, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 44 (1900), S. 89–101.
- Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien. 8. Die *e*-Laute in den Reimen mhd. Dichter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 44 (1900), S. 249–316.
- Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien. 12. Der rührende Reim, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 45 (1901), S. 286–313.
- Zymner, Rüdiger: Art. Reim, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 (2003), S. 253–257.

I. Germanistische Mediävistik und die Rolle(n) des Reims: Grundlegendes

Rhapsodisches zu Funktion und Geschichte des Reims im Mittelalter

Reim ist Wohlklang, so denkt man. Sicher ist das richtig, sicher ist aber auch, dass der Reim auch andere Funktionen besitzt und besessen hat, von denen zusammengenommen der Wohlklang nur eine ist. Als markante Form hörbaren Redeschmucks gliedert er die Laut- oder Hörgestalt einer Dichtung an den mit Reimen ausgezeichneten Stellen. Liest man eine Dichtung anderen laut oder auch nur sich selbst leise vor, so macht man die Gliederung der Wortfolge(n) durch Reime hör- und wahrnehmbar. Über diese Gliederung, die eine weitere Funktion darstellt, wird in den Versen der Wortlaut auch festgehalten – in der geordneten Zumessung der Wörter zu ihm und wie Mauerwerk im Fachwerk. Gleichzeitig wird er damit zu seiner Aufbewahrung im Gedächtnis wie auch zum Abruf aus dem Gedächtnis präpariert, wenn und nachdem man etwa ein Gedicht auswendig gelernt hat.¹ Diese Funktion wird gewöhnlich eher dem Rhythmus und/oder Metrum zugeschrieben, die sich freilich die Arbeit mit dem Reim teilen. Der Reim kann schließlich aber auch den Fluss poetischen Sprechens auf elementare Weise begleiten, indem er sich auf Betonungen setzt und dabei Stimmdruck (*stress*) auf Stammsilben ausübt. Soweit er sich dazu mit einem Rhythmus verbindet, unterliegt er zwei gegenläufigen Tendenzen und kann den Sprechfluss zurückhalten oder voranbringen, indem er durch Verlangsamung einen zeitlichen Einhalt oder durch Beschleunigung Zeitdruck ausspielt. Auch diese Funktion teilt der Reim mit dem Rhythmus.²

Im Mittelalter sind es neben der geistlichen Dichtung, der Lehr- und Lieddichtung die rein erzählenden ‚epischen‘ Gattungen, die bis ins Spätmittelalter strikt am Reim festhalten. Es gehört zum Vortrag von Dichtung vor Zuhörern, ein poetisches Gepräge zur Geltung zu bringen, das in seiner Auffälligkeit und im Abstechen von der Alltagssprache hörbar wird; am Rande bewahrt es auch eine gemeinschaftsbildende Kraft. Der Vortrag oder das laute Singen/Sprechen ist ursprünglich hauptverantwortlich für den Reim und das Festhalten an ihm; das Gedächtnis ist nachgeordnet. Historisch hält er noch lange nach, zwar irgendwann nicht mehr in den erzählenden Gattungen, aber den lyrischen. Zehntausende geschriebener Gedichte haben allerdings seit dem Mittelalter den Blick auf die Gesamtheit

¹ Zu Positionen und Belegen, die die Funktion der Stärkung des Gedächtnisses besonders hervorheben, s. Asmuth: Art. Reim, Sp. 1126f.

² Für die gleich folgenden Beobachtungen ist ein besonderer Begriff des Rhythmus von Bedeutung, den etwa Beda Venerabilis in seiner *Ars metrica*, Kap. XXIV: *De ritmo*, betont hat, indem er Metrum und Rhythmus differenziert. Vgl. zu einem entsprechenden Begriff des Rhythmus mit der Trennung vom Metrum im Rahmen der deutschen Metrik Kauffmann: Deutsche Metrik, S. 1–6 u. ö.

der drei Funktionen und Funktionsbereiche des Reims zunehmend verstellt. Schriftlichkeit zersetzt ihre elementare Bindung aneinander und löst sie langsam auf. Moderne Lyrik streift den Reim ganz ab und wendet sich gedanklich orientierten Sprachgestalten zu, die keine dieser Funktionen noch brauchen oder bedienen. Wenn man Gedichte nur noch liest und nicht mehr als Hörphänomene begreift, bleibt zu ihrer sprachlichen Organisation nur noch der Gedanke. Was dann zählt, sind nurmehr sprachlich-gedankliche Pointierungen, die keiner Lautfiguren mehr bedürfen.

Sprechfluss, Gliederung, die auch das Gedächtnis stützen kann, und Wohlklang – dies sind nicht die einzigen beteiligten Funktionsbereiche des (heute verlorenen) Reims, es sind aber zunächst die wichtigsten. Der Wohlklang ist die historisch zuletzt zur Geltung kommende und dann lange dominierende Funktion des Reims. Für frühere Formen spielen der Sprechfluss und die Aufbewahrung im Gedächtnis eine entscheidendere oder mindestens gleichberechtigt wichtige Rolle.

1. Reim und Rhythmus im Frühmittelalter

Die früheste historisch greifbare Form des Reims ist in den germanischen Sprachen der Stabreim, an dessen Schmuckfunktion Zweifel angebracht sind. Er dürfte eigentlich gar nicht ‚Reim‘ genannt werden, wenn man dazu an einen Wohlklang denkt. Ausgespielt wird er in einer Art von Versen, die nicht einmal ein geregeltes Metrum aufweisen, so wie man es im Anschluss an antike Versmessung über Versfüße mit Längen/Kürzen oder auch Hebungen/Senkungen versteht. Stattdessen besteht der Stabreimvers aus zwei Zellen mit jeweils zwei Kompartimenten, zwei in einem Anvers und zwei im Abvers, der nach einer Sprechpause/Zäsur folgt. Um An- und Abvers zu verbinden, koppelt der Langvers die Vershälften aneinander, auch oder gerade auch, wenn in der Pause ein neuer Satz beginnt, was in den längeren Dichtungen sehr oft geschieht. Die Koppelungsfunktion obliegt der ersten betonten Silbe im Abvers, die immer den Stabreim trägt,³ auf den hin der Einzelstab oder die Stäbe des Doppelstabs im Anvers abgestellt werden. Diese Silbe bildet die rhythmische Zentralposition im Stabreimvers. Von dieser Konstante abgesehen verteilen sich betonte und unbetonte Silben in so unerwarteter wie überraschender Weise in den Kompartimenten.

Das lässt sich an Beispielen aus den drei prominentesten Stabreimdichtungen des Frühmittelalters demonstrieren – dem *Beowulf*, dem *Hildebrandslied* und dem *Heliand*. Ich wähle dazu einen formelhaften Vers aus, wie er parallel in allen drei Dichtungen vorkommt und jeweils den Sprechersatz einer erzählten Person mittels einer Inquit-Formel präludiert: Die Person hebt gleich im Anschluss zu einer direkten Rede an, die betont öffentlichen Charakter besitzt. Solche Verse braucht man dringend für fortlaufende Erzählungen mit inserierten direkten Reden. Die Abverse qualifizieren dann je auch die erzählte Person: als zu einer Familie oder einem Geschlecht, zu einer Gefolgschaft bzw. Kampftruppe gehörig oder als jemanden, der in seiner Gemeinschaft einige Anerkennung erlangt hat. Gewöhnlich handelt es sich um bedeutende Krieger.

³ Dabei reimen alle anlautenden einzelnen Konsonanten miteinander, daneben auch die Vokale, diese aber sämtlich zusammen miteinander.

1. *Hroðgar mæpelode*, *helm Scyldinga* (*Beowulf*, V. 1321)
2. *Hadubrant gimahalta*, *Hiltibrantes sunu* (*Hildebrandslied*, V. 14)
3. *Thuomas gimâlða* – *uuas im githungan man* (*Heliand*, V. 3993)⁴

Die zitierten Verse verwenden alle das schon im Mittelhochdeutschen weitgehend ausgestorbene bzw. spezifischer gebrauchte mittelhochdeutsche Verb *mahelen* für den Sprechakt (= ae. *mæpelian*, ahd. *mahajan* oder *mâlen*, as. *mahlian*, heute noch mit abgezwigter Bedeutung in nhd. ‚vermählen‘). Das ist ein Indiz dafür, dass sie einem Usus folgen, der bis ins 5./6. Jahrhundert zurückreichen dürfte, d. h. in die Zeit der angelsächsischen Besiedlung Englands mit der Auswanderung auch von Sängern.⁵ Ich habe die stabenden Anlaute durch Fettdruck markiert. Die Versstruktur lässt sich durch eckige Klammern um die vier Kompartimente markieren und hervorheben:

1. [**Hroðgar**] [*mæpelode*], [**helm**] [*Scyldinga*]
2. [**Hadubrant gi-**] [*mahalta*], [**Hiltibrantes**] [*sunu*]
3. [**Thuomas gi-**] [*mâlða*] – *uuas im gi-[thungan] [man]*

Jedes der vier Kompartimente wird durch eine betonte Silbe eingeleitet. Es gibt also vier Hauptbetonungen; Nebenbetonungen – wie auf *-lo-* und *-din-* im *Beowulf*-Vers, auf *-brant* und *-bran-* im *Hildebrandslied* usw. – lasse ich unberücksichtigt. Auf zwei der vier betonten Silben, und zwar der ersten im jeweils ersten Kompartiment des Anverses und des Abverses, sitzt immer der Stabreim, sehr oft und besonders bei Formeln auch noch auf der betonten Silbe im zweiten Kompartiment des Anverses und sehr selten noch auf der betonten Silbe im zweiten Kompartiment des Abverses. Das entspricht der oft angegebenen Reimregel für Stabreimverse: a x a x, oder auch: a a a x, oder schließlich: a a a a.

In den Silben-Kompartimenten kann man nun Silben zählen, denn aus den hier vertretenen Silben bauen sich Stabreimverse im Wesentlichen auf – nicht anders als bei Versen mit Versfüßen in der antiken Metrik, nur dass ein geregelter Wechsel von Länge/Kürze oder Hebung/Senkung wie in der Antike gar nicht zustande kommt, schon gar nicht durch mehrere Verse hindurch in derselben Weise. Ich zähle die Silben im Folgenden innerhalb jedes Kompartiments einmal durch und hebe betonte Silben durch Fettdruck hervor, Nebenbetonungen vernachlässige ich weiterhin. Statt von Hebung/Senkung spreche ich von Betonung oder Stimmdruck (*stress*), die/der aber nur aus einer einzigen lautlichen Markierung besteht, die sich nicht mit einer regelten Silbenfolge verbindet. Bei den Betonungen beginne ich jeweils mit einer Neuzählung der abgeklammerten Silbenmengen; so

⁴ Dies heißt jeweils: ‚Hrothgar sprach, der [helmbewehrte] Beschützer der Schildinge‘ (*Beowulf*), ‚Hadubrant sprach, Hildebrands Sohn‘ (*Hildebrandslied*) und ‚Thomas sprach – er [Thomas] war ein trefflicher Mann‘ (*Heliand*). Dann folgt in der direkten Rede, was die Sprecher jeweils sagen. Dem *Heliand*-Vers mit der öffentlichen Geltung des Genannten entspreche u. a. der Vers 7 des *Hildebrandsliedes*: *Hiltibrant gimahalta*, *her was heroro man*.

⁵ Die Stabreimdichtung wird nicht über wandernde Sänger verbreitet, sondern über wandernde Stämme, da sie hier je schon eine öffentliche Geltung besitzt. Den frühesten Beleg für eine zu den zitierten Inquit-Formeln parallele stabreimende Form – mit Namen sowie einem korrespondierenden stabreimenden Wort im Abvers – bietet die um das Jahr 400 datierte Runeninschrift auf einem der zwei Hörner von Gallehus. Diese und zwei vergleichbare Inschriften diskutiert Euler: Das Westgermanische, S. 27–29 sowie S. 205.

beginnt also jedes Kompartiment auch mit einer betonten Silbe. Auf einigen betonten Silben – nicht allen (!) – sitzen die im Folgenden in der Schriftgröße vergrößert hervorgehoben Stabreime. Das sieht dann in den drei Fällen so aus:

- | | | | |
|-----------------------------|----------------------|-------------------------|----------------------|
| 1. [H roðgar] | [m æpelode], | [h elm] | [S cyldinga] |
| [1 2] | [1 2 3 4] | [1] | [1 2 3] |
| 2. [H adubrant gi-] | [m ahalta] | [H iltibrantes] | [s umu] |
| [1 2 3 4] | [1 2 3] | [1 2 3 4] | [1 2] |
| 3. [T huomas gi-] | [m âlða] | – uas im gi-] | [t hungan] |
| [1 2 3] | [1 2] | x x x | [1 2] [1] |

Hierzu die Notation noch einmal für sich:

- | | | | |
|----------------------|-----------|-------------------|-------------------|
| 1. [1 2] | [1 2 3 4] | [1] | [1 2 3] |
| 2. [1 2 3 4] | [1 2 3] | [1 2 3 4] | [1 2] |
| 3. [1 2 3] | [1 2] | x x x | [1 2] [1] |

Man kann sehen, dass innerhalb der Kompartimente Bewegung ist. Diese Bewegung ist, obwohl die narrative Formel vermutlich in eine Zeit zurückdatiert, in der das Altenglische, Althochdeutsche und Altsächsische sich noch nicht auseinanderentwickelt hatten, zweifellos auch auf die sprachlich-dialektale Auseinanderentwicklung zurückzuführen. Dazu waren Stabreimverse eingerichtet: Sie stellen in den Kompartimenten Stauräume bereit und konnten deshalb die sprachhistorisch eintretende Silbenvermehrung auffangen. Zugleich erlauben solche Stauräume auch eine größere Beweglichkeit des Ausformulierens. Nicht jedes Kompartiment muss mit einem Wortanfang zusammenfallen: Präfixe (*gi-*) werden abgeklammert und dem vorhergehenden Kompartiment zugewiesen. Ein Kompartiment kann von einer einzigen, dann immer auch betonten Silbe bzw. einem einsilbigen Wort/Nomen besetzt werden (*helm* = [**1**] oder *man* = [**1**]). Es kann aber auch aus einer Silbenfolge von bis zu vier oder auch noch mehr Silben bestehen. Selten brechen Verse aus diesem Schema für die Kompartimente aus, und eine zu vermutende, je nur geringfügig variierte Ausgangsform dürfte nahe bei der im *Beowulf* begegnenden Formvariante liegen. Eine Besonderheit ist an dem *Heliand*-Vers zu beobachten: Hier gibt es nach der Pause/Zäsur eine Art Auftakt, der in diesem Fall aus drei Silben besteht, tatsächlich aber auch aus sehr vielen (im Ausnahmefall sogar über zehn) Silben bestehen kann, die ich jeweils durch ‚x‘ gekennzeichnet habe. Betonungen sind für diesen scheinbaren Auftakt, den ich lieber Silbenvorlauf nennen möchte, vernachlässigbar – ich rechne ihn nicht mit zu den Silben-Kompartimenten.

Auf diese Weise lässt sich die Stabreimmetrik auf etwas minimalistische Weise rekonstruieren.⁶ Der Grundgedanke besteht darin, sie nur an die durch Stabreime betonten Silben zu binden und so an die natürliche Aussprache von Wortfolgen in Sätzen anzupassen. Dazu gehört, sich konsequent von einer Orientierung an der späteren Rezeption der antiken Metrik fernzuhalten, denn die Ausprägung der Stabreimdichtung ist mit Sicherheit ohne Kontakt mit antiker Metrik erfolgt, auch wenn sowohl der *Beowulf* (7./8. Jh.) wie

⁶ Ich knüpfe an die vorläufige Skizze einer Minimalmetrik in Haferland: Satzgrenzenverlagerung, Kap. 9, an.

auch der *Heliand* (ca. 840) dann in einem gelehrten geistlichen Kontext entstanden sind. Um es etwas drastisch zuzuspitzen: Man kann eine Metrik von rituellen Gesängen der Hopi-Indianer auf ihren Pow-Wows, bei denen die Sängergruppen Schritte vor und zurück machen, auch nicht als eine Metrik anlegen, die auf Versfüßen beruht. Die Eigenständigkeit von Stabreimversen zeigt sich schon an einer recht trivialen Beobachtung: Eine Metrik, wie sie für Dichtungen in den europäischen Kultursprachen entwickelt und in der Antike vorgeprägt worden ist, gilt natürlicherweise für eine Reihe von Versen, die aufeinander folgen. Kein Stabreimvers gleicht allerdings seinem Vorgänger, vielmehr ‚wabern‘ in jedem neuen Vers die Silben in den Kompartimenten auf andere Weise. Eduard Sievers ist zwar einst in seiner beeindruckenden und in der darauf spezialisierten Philologie im Wesentlichen immer noch gültigen Analyse der *Beowulf*-Verse von (fünf) geregelten Folgen von Betonungen/Nebenbetonungen mitsamt unbetonten Silben ausgegangen,⁷ und infolge der sparsamen Füllung der Kompartimente im *Beowulf* kommt man in der Tat bei näherem Hinsehen bald zu den fünf Sieversschen Typen für jeden Halbvers. Aber die Typen wechseln beliebig von Halbvers zu Halbvers, was natürlich mehr an den je beteiligten Wörtern/Wortarten innerhalb der Wortfolgen liegt als an irgendeiner Art von systematisch versübergreifender Metrik. Ein Sänger/Dichter hätte sich also – verglichen mit antiker Metrik – für jeden einzelnen Halbvers neu orientieren müssen, so als würde er Vers für Vers von Jambus zu Trochäus oder zu Daktylus, Anapäst oder Spondeus stolpern. Von Metrik kann deshalb nur in einem abweichenden und besonderen Sinne die Rede sein. Tatsächlich hat Sievers nur regelhafte Silbenfolgen von (und in) Einzelversen beobachtet. Im Übrigen scheidet seine Analyse dann auf flagrante Weise am *Heliand*. Anders als Sievers hat Andreas Heusler, der jede Silbenzählerei verabscheut hätte, stärker vom *Heliand* ausgehend Stabreimverse einer Art von rudimentären Melodiebögen zuordnen wollen, deren angehängten Wortlaut er in Takte pressen wollte.⁸ Aber auch hier führt eine Taktfüllung, die von Vers zu Vers umspringt, zu einem höchst befremdlichen Konstrukt. Es ist sinnvoller, von einer sprechnahen Versstruktur auszugehen. Von taktierbaren Sprechversen geht auch Heusler aus. Statt Takten veranschlagt man aber besser begrenzte, wechselnde Silbenmengen, die in Kompartimente verteilt werden – je nach der Länge der Wörter und ihrer Reihung, wie sie in den Versen zum Einsatz kommt. An den beträchtlichen Freiheiten bei Abweichungen von einem festen Versschema, besonders auch in den zum Teil langen Silbenvorläufen, ist ersichtlich, dass Melodiebögen allzu viele Melismen erzwungen hätten oder erzwingen würden, so dass man sich besser doch auf eine Silbenzählerei einlässt, als irreführende Regeln und Regelmäßigkeiten in Bezug auf Verstypen und Takte zu suggerieren. Die sprechnahe Füllung von Silbenzellen und ihren Kompartimenten, je beginnend mit betonten, zum Teil stabtragenden Silben, sollte als analytischer Ausgangspunkt für eine übergreifende Beschreibung von Stabreimversen gelten.

Ich greife zur Verdeutlichung der Schwierigkeiten einer adäquaten Erfassung von Stabreimversen zwei Beispiele sog. Schwellverse aus dem *Heliand* heraus, um an diesen (nicht ganz seltenen) Ausnahmen den Spielraum von Einzelversen zu demonstrieren. Bei der Weissagung des Jüngsten Gerichts kündigt Jesus vor seinen Zuhörern an, dass er als Weltenrichter alles, was man in seinem Namen den Bedürftigen gibt, als Gabe an ihn

⁷ Sievers: Altgermanische Metrik, spricht von Hebungen und Senkungen und argumentiert deutlich versfußorientiert.

⁸ Heusler: Deutsche Versgeschichte, Bd. 1.

selbst werten werde. Alles also – so heißt es dann in einer Anrede an die Anwesenden weiter –, was ihr auch denjenigen, die selbst schon aus Demut *arme uuârun / uueros*, *huand sie mînan* [**uuilleon**] [**fremidun**] – *sô huat sô gi im iuuuaro* [**uuelono far-**] [**gâbun**], / *gidâdun thurh diuriða*, das empfing der Herr selbst,⁹ und zwar schon im Augenblick der Gabe (V. 4412b–4414a). Hier gerät der von mir mit eckigen Klammern markierte Vers 4413 durch die beiden längeren Silbenvorläufe aus den Fugen: x x x x x x x [**1 2**] [**1 2 3**] x x x x x x x x [**1 2 3 4**] [**1 2**]. Immerhin bleiben die Kompartimente dabei unbehelligt.

Der Vers lässt sich allerdings auch anders analysieren,¹⁰ indem man den ersten Stabreim in *uueros* nicht als zufällig versteht, sondern als beabsichtigt. *uueros* würde dann – wie oft – durch **uuilleon** zu einem Doppelstab erweitert und beide Stäbe (**uueros** und **uuilleon**) würden durch **uuelono** auf der ersten betonten Silbe im Abvers pariert. Dann aber müsste der Vers so beschrieben werden: [**uueros**, *huand sie mînan*] [**uuilleon fremidun**] – *sô huat sô gi im iuuuaro* [**uuelono far-**] [**gâbun**] (= [**1 2 3 4 5 6**] [**1 2 3 4 5**] x x x x x x x x [**1 2 3 4**] [**1 2**]). Das überhäuft allerdings die Kompartimente des Anverses mit Silben und lässt sie ihrerseits aus den Fugen geraten.

An einer späteren Stelle weiß Maria Magdalena nach der Hinrichtung Jesu und nach seinem Begräbnis nicht, wo sie sich noch seiner Hilfe versichern kann: *ne uuissa huarod siu sôkian scolda / thena hêrron, thar iro uuârun at thia* [**helpa gi-**] [**langa**]. *Siu ni mohta thuo* [**hofnu a-**][**uuîsan**], / [...] (V. 5916f.).¹¹ Der Vers 5917 wäre wiederum mit einem hier im Anvers geradezu monströsen Silbenvorlauf zu beschreiben durch x x x x x x x x x x x x [**1 2 3**] [**1 2**] x x x x x x [**1 2 3**] [**1 2**]. Aber auch hier interferiert ein anderes Modell, wenn man vergleichbar *hêrron* zu *helpa* zieht und einen Doppelstab veranschlagt, der aber das mit neun Silben dann völlig überfüllte erste Kompartiment des Anverses aus seiner zu erwartenden Form her austreibt: x x [**1 2 3 4 5 6 7 8 9**] [**1 2 3 4 5**] x x x x x x [**1 2 3**] [**1 2**].¹² Die Entscheidungsschwierigkeit bei der Formbestimmung beleuchtet, wie sehr ein drängender Sprechrhythmus die Kontrolle über den Vers übernommen hat, wenn er anschwellende Silbenvorläufe provoziert und/oder auch das erste Kompartiment des Anverses rücksichtslos überfüllt. Allemal helfen in solchen Fällen Verstypen und Takte nicht mehr weiter. Man kann nur vermuten, dass Silbenvorläufe und ggf. sogar ein den Vers eröffnendes, überfülltes Einstiegs-kompartiment litaneiartig und dabei ton- und betonungslos gespro-

⁹ Noch einmal die Partie in Übersetzung: ‚[Alles,] was ihr auch denjenigen, die selbst schon aus Demut Arme waren, / Männer, indem sie meinen Willen erfüllten – was immer ihr ihnen von eurem Gut gabt, / [und was ihr] zur Ehre Gottes tatet, das empfing der Herr selbst.‘ Ich verstehe mit dieser Übersetzung *arme* als Nomen und *uueros* als Variation des Nomens. Siehe aber auch die folgende Anmerkung.

¹⁰ Wenn man *arme* als Adjektiv auffasst, dann erstaunt die Wortstellung. Der Vers lässt sich aber auch in diesem Sinne verstehen: Dann wäre *uueros* nur deshalb in den nächsten Vers verschoben worden, um hier den Stabreim zu bilden. Die Übersetzung müsste dann lauten: ‚[Alles,] was ihr auch denjenigen, die selbst schon aus Demut waren arme / Männer, indem sie meinen Willen erfüllten – was immer ihr ihnen von eurem Gut gabt, / [und was ihr] zur Ehre Gottes tatet –, das empfing der Herr selbst.‘ In beiden Fällen – mit *uueros* als Variation oder als verschobenem Nomen zum Adjektiv *arme* – liegt es nahe, für *uueros* einen Stabreim zu erwarten.

¹¹ ‚Nicht wusste sie, wo sie suchen sollte / den Herrn, von dem ihr doch die Hilfe [je] zugekommen war. Sie konnte sich nicht der Klage enthalten / [...].‘

¹² Vergleichbare Überfüllungen kommen in den Kompartimenten des Abverses grundsätzlich nicht vor, was bedeutet, dass hier eine rhythmische Struktur sorgfältig beachtet wird.

chen wurden, bis die innere Kompartimentsstruktur (das erste Kompartiment des Anverses und das erste des Abverses) mit ihren markanten, durch Stabreime gekrönten Betonungen erreicht wurde. Ein Vers dürfte dabei als gehobener Sprechgesang¹³ erschienen sein.

Mit den gesetzten Stabreimen werden lautliche Anlaufstellen erreicht, die aus der berausenden Wortfolge hervorstechen, nicht mehr und nicht weniger. Sie rhythmisieren den Sprechfluss und kommen im *Heliand* denn auch in den meisten Langversen dreimal zur Geltung, wenn auch nicht mit regelmäßiger Zumessung der begleitenden Silben. Noch nicht vergleichbar aufgesprengt oder gar zerfleddert wie der *Heliand* zeigt sich der *Beowulf* in seiner noch strengeren Form, selbst wenn auch er seinerseits schon Schwell- bzw. sog. hypermetrische Verse aufweist, denen auch Sievers' Beschreibung bereits nicht mehr gerecht werden konnte. So bittet Beowulf vor seinem Kampf mit Grendels Mutter seinen Freund Hrothgar, im Falle seines Todes im Kampf die ihm zuvor von Hrothgar geschenkten Gegenstände aus Gold an seinen, d. h. Beowulfs, König Hygelac zu schicken: ‚Er kann dann an dem Gold erkennen, der Gauten Herrscher [Hygelac nämlich] / sehen, der Sohn Hrethels‘, einen wie freigiebigen Wohltäter Beowulf nämlich gefunden hätte. Ich markiere auch hier die Kompartimente: *Mæg þonne on þæm [golde on-] [ġitan] [Ġeata] [dryhten] / ġeseón sunu Hrædles, [...]* (V. 1484f.). Der Vers 1484 wäre mit seinem längeren Silbenvorlauf im Anvers durch die Notierung x x x x x [1 2 3] [1 2] [1 2] [1 2] zu beschreiben.

An den skizzenhaften Hinweisen ist erkennbar, dass Stabreimverse – gemessen an einer aus der antiken Metrik bezogenen geregelten Folge von Silben, wie man sie nicht erst seit Opitz kennt – eher eine Art von holprigem Stolpern durch Silbenfolgen provozieren. Die fehlende Metrik bedeutet aber keine Einbuße an einem Sprechrhythmus. Zentrale Orientierung bietet hierzu nur der Stabreim, der jedem einzelnen Vers Zusammenhalt gibt: Mindestens ein Stabreim muss im Anvers stehen – oft sind es zwei, meist formelhaft gebunden – und einer im Abvers, darum herum klappern die Silben. Wie immer diese eigentümliche Form entstanden sein mag:¹³ Der Stabreim regiert in jedem Vers durch, indem und gerade auch weil der Vers nicht nach Versfüßen, wie wir sie heute kennen, durchgängig metrisiert erscheint, sondern immer wieder anders ausfällt.

Es ist nach diesen wenigen Hinweisen vielleicht zumindest intuitiv deutlich, dass der Stabreim eine den Langvers gliedernde und bindende Kraft, zugleich aber noch eine rhythmische Funktion besitzt, die den Sprechfluss lenkt und die mit einem Sprechrhythmus korreliert ist. Denn es gibt zumindest eine übergreifende Regelmäßigkeit in allen Stabreimversen: den Stabreim auf der ersten betonten Silbe des Abverses – hier ggf. nach einem Silbenvorlauf. Er hebt einen Zulaufpunkt hervor, der je nur die Rhythmik akzentuiert. Besonders bei silbisch erweiterten Versen und Schwellversen schafft er Orientierung im Sprechfluss.

Der Stabreimvers ist als Kenn-, Marken- und Merkzeichen poetischen Sprechens und Erzählens aus schriftloser Zeit oder Umwelt ererbt. Kürzere Dichtungen ließen sich mit ihm weitgehend aus dem Gedächtnis bewältigen, längere Erzähldichtungen gingen mit

¹³ Vielleicht aus einem bei einem Losorakel zu dem Werfen von Holzstäben hinzugesprochenen Vers, vielleicht auch durch die Art der germanischen Namengebung mit stabenden Namen innerhalb einer Sippe o. a. m. Der Stabreimvers wird dann zu einem Mittel, Inhalte in einer allgemeinverbindlichen poetischen Sprachform festzuhalten. Das konnte für die Aufbewahrung von Stamestradiationen ebenso dienlich sein wie für andere Inhalte von allgemeinem Interesse.