

„Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt“ – Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der
Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von

Sonja Würtemberger

aus Heilbronn

Hauptberichter:	HD Dr. Hans Jürgen Scheuer
Mitberichter:	Prof. Dr. Hubertus Fischer
Mitberichter:	Prof. Dr. Peter Czerwinski
Tag der mündlichen Prüfung:	17. September 2008

Literaturwissenschaftliches Institut der Universität Stuttgart
Abteilung Germanistische Mediävistik

2009

Danksagung

Ich danke allen Personen und Institutionen, die zur Fertigstellung meiner Dissertation beigetragen haben.

Besonderen Dank schulde ich meinem Doktorvater HD Dr. Hans-Jürgen Scheuer. Nicht zuletzt waren es seine Offenheit und Begeisterung für dieses Thema, die mich den Schritt wagen ließen, ein solch ungewöhnliches Thema zu wählen. Seine exzellente menschliche und wissenschaftliche Betreuung haben diese Arbeit erst ermöglicht.

Anregende Diskussionen mit Dr. habil. Uwe Durst, Dr. Birgit Herbers und Dr. Kristin Rheinwald sowie der „Tafelrunde“ haben mich stets in meiner Fragestellung spezifischer und kritischer werden lassen. Prof. Dr. Peter Czerwinski und Prof. Dr. Hubertus Fischer danke ich für die Zweit- und Drittgutachten meiner Arbeit. Zudem hat Prof. Dr. Peter Strohschneider, in der Aufgabe als mein Mentor im Rahmen des Mentoring-Programms der Universität Stuttgart, hilfreiche Hinweise und Einwände gegeben.

Auch soll die „Donnerstagsrunde“ nicht unerwähnt bleiben: Hier wurde diskutiert, gestritten und philosophiert. Viele Ideen entstammen diesem kreativen Kreis aus dozentischen und studentischen Mitgliedern der Universität Stuttgart. Besonders erwähnen möchte ich hier Lydia Bichel, Margit Stolberg M.A. und Carmen Swientek M.A. - nichts bringt einen weiter voran als eine Kombination von Freundschaft und kritischem Geist. Weitere Inspiration erhielt ich durch Andreas Ostheimer M.A., von dessen profunder Kenntnis der mittelalterlichen Musik ich profitieren konnte, und durch Danny Fresh, der mir aus der Praxis erklärte, was Rhythmus und Sprache im Rap verbindet. Tamara Jendoubi M.A. und Tobias Palesch danke ich für die Unterstützung und Hilfe bei der Zusammenstellung und Auswahl des Textkorpus für den HipHop-Teil der Arbeit.

Nicht zuletzt haben meine unermüdlichen Korrekturleser mir das Leben schwer und leicht gemacht - ich danke ihnen von ganzem Herzen: Andrea Augat, Bettina Bernhard, Markus Marzinik und Reinhart Vowinckel.

Um eine Dissertation zu schreiben, braucht es zudem Orte der Ruhe und Entspannung: Ich danke Jörg und Melanie Breitenbach stellvertretend für die emotionale Unterstützung und Freundschaft. Manche Kapitel allerdings wären nie geschrieben, hätte ich mich nicht in Klausen zurückziehen können: Ich danke Marianne und Werner Gerke für die wunderbare Zeit in Reykjavik und Twendam/Misselwarden.

Inhalt

Abstract	7
Zusammenfassung	9
INTRO	13
A. KULTUREN DES SÄNGERSTREITS	23
1. Die Kultur des HipHop	24
2. HipHop als Sub-Kultur	27
3. Der Sänger in der Gesellschaft des Mittelalters	29
4. Kleidung als ‚soziale Haut‘	33
5. HipHop – Trend und Ritual	37
6. Agonalität als Kunst	40
7. Der Sängerdichter mit Namen MC	44
8. Die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung	51
9. Die Erben des Minnesang	55
BREAK	59
B. TEXT-TURNIERE	61
1. Die gute alte Zeit – <i>laudatio temporis acti</i>	62
1.1. Walther von der Vogelweide, <i>Owê, hovelîchez</i> singen	62
1.2. <i>Advanced Chemistry, Alte Schule</i>	63
2. Fehde und Beef	72
2.1. Reinmar-Walther-Fehde	72
2.2. <i>Die Fantastischen Vier</i> vs. <i>Rödelheim Hartreim Projekt</i>	75
2.3. <i>Fehden mit und ohne Antwort</i>	84
2.3.1. <i>Wie Arsch und Mond</i>	86
2.3.2. <i>Cappuccino Hooks</i>	93
3. Disrespect! – Schelte namenloser Gegner	101
3.1. <i>Säbelrasseln auf Mittelhochdeutsch</i>	102
3.2. <i>Antworten auf Rap</i>	111
4. Boasting – Prahlerei	121
4.1. <i>Frauenlobs Selbstrühmung</i>	122
4.2. <i>MC Renés Selbstinszenierung</i>	125
4.3. <i>Reaktionen der Kollegen Frauenlobs</i>	127
4.4. <i>Reaktionen auf MC René</i>	131
5. Reimgeklingel – Dichtung in Reinform	135
5.1. <i>Meißners Unsinnspoesie</i>	135
5.2. <i>Rap als B-B-Beat</i>	141
6. Text-Turniere als <i>Dichtung über Dichtung</i>	145

<i>BREAK</i>	149
<i>C. RHYTHMUS-GEFECHTE</i>	151
1. Vorüberlegungen	152
2. Die mittelhochdeutsche Metrik	153
2.1. Heuslers Versgeschichte	154
2.2. Otto Paul und Ingeborg Glier – Beispiel einer Schulmetrik	160
2.3. Alternation und Meistersang	163
3. Neue Denkansätze zur Metrik	166
3.1. Der taktierende Versifikationstyp	166
3.2. Der parasitäre Takt	168
3.3. Die alten Meister – Hesler und Jeroschin	174
3.4. sin und rim als Klangkörper	180
4. Musikwissenschaftliche Betrachtungen	183
4.1. Weltliche Musik im Mittelalter	183
4.2. Georgiades und der „Griechische Rhythmus“	189
4.3. Harmonie vs. Rhythmus	192
5. Musikphilologische Conclusio	195
5.1. Die Hufe der Pferde – Versfuß einmal anders	195
5.2. „Die Zahl der Zeichen“	199
6. Rhythmus im Rap	202
7. Sprechgesang: Zusammenspiel von Klang und Sprache	210
<i>OUTRO</i>	213
Was will die Form? - Unter besonderer Berücksichtigung der Zeitvorstellungen in Augustinus’ <i>Confessiones XI</i>	213
<i>Abbildungsverzeichnis</i>	227
<i>Bibliographie</i>	228

Abstract

In this transdisciplinary and diachronically designed dissertation “Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang”, the feuds and polemics of 13th-century minnesingers, as well as the battles among German rappers in the hip-hop culture will be examined. In these seemingly totally different cultures the same kind of contest is used among the poets in order to determine the winner.

In the introduction, the sport and war metaphors of the Stuttgart-based rapper Franky Kubrick are contrasted with the opening stanza of the Wartburgkrieg. This will show convergences that extend far beyond analogous structures. In this way, the collision of two disparate cultures is the starting point for a thorough analysis, which takes the genre-specific questions of form and rhythm into consideration.

“Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt.” (“None of my opponents prevailed in the text competition.”) This statement from the German rapper Torch from Heidelberg includes two of the three objects of the *Sängerstreits* that will be examined. First, there is a similar culture of singer competition in hip-hop as in the middle ages. Second, the weapons used in the competition are deducible from the language art of the poet. The third aspect will be the metrics and rhythm of both poetry traditions.

In **Part A**, the analogous structures of the cultural and societal order of the middle ages, which also dictated the errant singers' lives, will be compared with the so-called hip-hop subculture. The Middle High German literature reached its peak with the *Sängerstreits* in the second part of the 13th century; hip-hop, with its musical-rhythmic expressions in raps, was developed in the USA in the 1970's and has been present in the German language for 25 years now. Both cultures are embossed by the mainstream of their particular culture: the competing songster of the middle ages – although he stood outside of the *ordo* – is part of his surrounding society and is dependent on his benefactor; the hip-hop culture understands itself originally as a black subculture, which separates itself from the mainstream, however much it obeys the laws of the market of an economy-orientated society. Astounding correspondences can be found in the practices of both cultures, such as the emphasis on performance in (the poet's) everyday life, stage performance and the creation of authenticity. Agonality is the highest principle of the courtly society and, at the same time, is also the engine of the hip hop movement. Further, some rappers see themselves as heirs to the troubadours and minnesingers. Musicology often presents rock music to be the musical heritage of the minnesong (see A.8.), but rock and pop cannot compete linguistically with the artistic *Sangsprüche* of the 13th century. This is the position the

rappers take, whose ambitions, like the minnesingers', are oriented towards a perfected and flawless language. So far hip-hop has been examined mainly for its sociological aspects. Early approaches to researching the lyricalness of rap span between the euphoria of an insider (as it is the case in Sascha Verlan's work) and the classifying/canonical approach of individual literature scholars (e.g. Klaus Bayer in A.7). An in-depth literary examination is still missing. A comparison with the generally acknowledged poetry tradition of the minnesingers shall be a start towards this goal.

In **Part B**, thorough analyses will show how the two singer competition cultures express themselves. A total of five chapters will compare the different genres of the competition: "1. Die gute alte Zeit – *laudatio temporis acti*"; "2. Fehde und Beef", the classic dialogic poet feud; "3. *Disrespect!* - Schelte namenloser Gegner"; "4. *Boastin'* – Prahlerei" with one's own abilities; and, finally, "5. Reimgeklengel – Dichtung in Reimform", which will examine those *Sängerstreitgedichte* that cloak their agonal purpose in an abundance of stylings. The center of each analysis will be the artistic expression in the linguistic material and rhetoric.

The dominance of the formal structure and the structure of the Middle High German *Sangsprüche*, as well as the New High German rap, allow the conclusion that the poetic competition shows a pure form of the literary self-referentiality.

The final section, **Part C**, will develop interdisciplinary a so-far disparately researched area – the Middle High German metric – by uniting the current research in literature, linguistics and musicology in a synopsis. This approach, long known as desiderata, will be chronological and start by analyzing Andreas Heuslers's work (see C.2.) and his strong critical influence on Medieval Studies.

A short overview of the meaning of rhythm in rap will conclude this part of the dissertation.

This overview will also be the starting point for an answer to the question "Was will die Form?" ("What does form want?") in the last part of the dissertation. It has been proven that form and rhythm are dominant in the fight for the poetic crown in the respective scenes.

The future research possibilities will show that a momentum is created in the musical culture of hip-hop via form and rhythm, which makes it possible to create timeless circumstances. This, in turn – *ex negativo* – allows for insights and conclusions regarding the meaning of the little-known rhythm in the Middle High German poetry. The argument

is built on Augustine's conception of time in the 11th book of the *Confessiones* and reaches the following conclusion: A structured text in the form of a song does not only have a mnemotechnical function, but at the same time 'eternity moments' are created. The 'punctiform presence' and the 'ubiquitous eternity' of Augustine are here united in the form.

Zusammenfassung

In der transdisziplinär und diachron angelegten Arbeit „Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang“ werden die Fehden und Polemiken der Sangspruchdichter im 13. Jahrhundert sowie die *Battles* des deutschen Sprechgesangs, des Raps, innerhalb der HipHop-Kultur untersucht. In scheinbar völlig unterschiedlichen Kulturen wird dasselbe Schema des Wettkampfs unter Dichtern angewandt, um einen Sieger zu ermitteln.

Einleitend wird die Sport- und Kriegsmetaphorik des Stuttgarter Rappers Franky Kubrick der Einleitungsstrophe des Wartburgkrieges gegenübergestellt, dabei ergeben sich Konvergenzen, die weit über analoge Strukturen hinausgehen. So wird der Zusammenprall zweier disparater Kulturen zum Ausgangspunkt einer ausführlichen Analyse, die gattungsspezifische Fragen zu Form und Rhythmus berücksichtigt.

„Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt.“ Diese Feststellung des deutschen Rappers Torch aus Heidelberg verweist auf zwei der drei Untersuchungsgegenstände des Sängerstreits: Zum einen gibt es im HipHop eine ähnliche Kultur des Sängerstreits wie im Mittelalter, zum andern sind die Waffen dieses Wettstreits aus der Sprachkunst des Dichters ableitbar. Der dritte Aspekt der Untersuchung bezieht sich auf Metrik und Rhythmus beider Dichtungstraditionen.

In **Teil A** der Arbeit werden zunächst die analogen kulturellen Strukturen der mittelalterlichen Kultur und Gesellschaftsordnung, die auch die Welt der fahrenden Sänger bestimmt, und die der sogenannten Subkultur HipHop gegenübergestellt. Die mittelhochdeutsche Literatur hatte ihre Hochzeit im Sängerstreit in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, der HipHop mit seiner musikalisch-rhythmischen Ausdrucksform im Rap wurde in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA entwickelt und ist seit 25 Jahren nun auch in deutscher Sprache präsent. Beide Kulturen sind vom *mainstream* ihrer jeweiligen Kultur geprägt: Der mittelalterliche Sängerdichter ist – obwohl er außerhalb des *ordo* steht – Teil der ihn umgebenden Gesellschaft und von seinen Gönnern abhängig; die HipHop-Kultur versteht sich ursprünglich als schwarze Subkultur, die sich vom *mainstream* abgrenzt, aber dennoch den Gesetzen des Marktes einer marktorientierten Gesellschaft gehorcht. Verblüffende Übereinstimmungen in der Praktizierung beider

Kulturen finden sich in der Gewichtung der Performanz im (Dichter-) Alltag, der Aufführung auf der Bühne und der damit verbundenen Erzeugung von Authentizität. Agonalität ist oberstes Prinzip der höfischen Gesellschaft und zugleich der Motor der HipHop-Bewegung. Darüber hinaus sehen sich manche Rapper auch als Erben der Troubadoure und Minnesänger. In der Musikwissenschaft wird die Rockmusik als musikalisches Erbe des Minnesangs ausgemacht (vgl. A. 8.) – aber sprachlich kann der Rock und Pop mit den kunstvollen Sangsprüchen des 13. Jahrhunderts nicht mithalten. An diese Stelle werden die Rapper gesetzt, deren Ehrgeiz sich, wie bei den Sängerdichtern, auf eine gefeilte und geschliffene Sprache richtet. Für die Forschung ist HipHop/Rap bisher hauptsächlich unter soziologischen Aspekten betrachtet worden. Erste Ansätze zur Erforschung der Lyrizität des Rap bewegen sich zwischen der Begeisterung eines Insiders (wie z. B. in Sascha Verlans Arbeiten) und dem klassifizierenden Kanondenken einzelner Literaturwissenschaftler (wie z. B. Klaus Bayer in A. 7). Eine vertiefte literaturwissenschaftliche Beschäftigung steht noch aus. Ein Vergleich mit einer von allen Seiten anerkannten Dichtungstradition der Sangspruchdichter soll hier einen Anfang machen.

In **Teil B** dieser Arbeit legen ausführliche Analysen dar, wie sich diese beiden Sängerstreitkulturen äußern. In insgesamt fünf Kapiteln werden verschiedene Gattungen des Streits miteinander verglichen: „1. Die gute alte Zeit – *laudatio temporis acti*“, „2. Fehde und Beef“, die klassische Dichterfehde mit Dialogstruktur, „3. *Disrespect!* – Schelte namenloser Gegner“, „4. *Boastin'* – Prahlerei“ mit den eigenen Fähigkeiten und schließlich „5. Reimgeklöngel – Dichtung in Reimform“, welches solche Sängerstreitgedichte untersucht, die ihr agonales Anliegen in einer Überfülle von Stilmitteln verhüllen. Im Zentrum der jeweiligen Analyse steht der künstlerische Ausdruck in sprachlichem Material und Rhetorizität.

Die Dominanz des formalen Aufbaus und der Struktur der mittelhochdeutschen Sangsprüche sowie der neuhochdeutschen Raps lässt den Schluss zu, dass der dichterische Wettkampf eine Reinform literarischer Selbstreferenzialität darstellt.

Im letzten **Teil C** wird ein bislang disparat erforschtes Gebiet – die mittelhochdeutsche Metrik – interdisziplinär erschlossen, indem eine Synopse den aktuellen Forschungsstand in Literaturwissenschaft, Linguistik und Musikwissenschaft zusammenführt. Die Vorgehensweise in diesem – seit langem als Desiderat bekannten – Ansatz ist chronologisch und beginnt bei der kritischen Analyse der Arbeit Andreas Heuslers (vgl. C. 2.) und seinem nachhaltigen Einfluss auf die Mediävistik.

Ein kurzer Überblick über die Bedeutung des Rhythmus im Rap beschließt diesen Teil der Arbeit.

Dieser Überblick bildet auch den Ausgangspunkt für eine Antwort auf die Frage „Was will die Form?“ im letzten Teil der Arbeit. Denn dass Form und Rhythmus im Streit um die Dichterkrone der Sprechgesangsszene dominant sind, konnte nachgewiesen werden.

Im Ausblick wird gezeigt, dass in der musikalischen Kultur des HipHop durch Form und Rhythmus eine musikalische Eigenzeit entsteht, die es ermöglicht, zeitabgewandte Verhältnisse zu erschaffen. Dies lässt wiederum – *ex negativo* – Erkenntnisse und Rückschlüsse auf die Bedeutung des so wenig bekannten Rhythmus in der mittelhochdeutschen Dichtung zu. Die Argumentation stützt sich auf Augustinus' Vorstellungen von der Zeit im 11. Buch der *Confessiones* und gelangt zu folgendem Schluss: Ein strukturierter Text in der Form eines Liedes hat nicht nur eine mnemotechnische Funktion. Zugleich werden durch die Form selbst ‚Ewigkeitsmomente‘ geschaffen. Die ‚punktuelle Gegenwart‘ und die ‚allgegenwärtige Ewigkeit‘ Augustinus' sind hier in der Form vereint.

INTRO

Stuttgart 2004: „Hier geht es um die Nummer eins“

EINLEITUNG: „Herzlich willkommen, Ladies and Gentlemen, hier zum Titelkampf! Das ist das Highlight, hier geht es um die Nummer eins. Und in der rechten Ecke... ‚Bist du bereit, Mann? – *Ja!* – Geh‘ da ‘raus und zeig‘ ihnen, wer der Champ ist. Keine Gnade! – *Keine Gnade!* – Keine Gnade! – *Keine Gnade!* – Geh‘ da raus und box sie weg, Mann! – *uh, uh, uh, uh.*‘ Und da seh ich schon, da kommt er herein. Ja, meine Damen und Herren, das ist er! Er betritt den Ring, in der linken Ecke der Herausforderer! [...] Ladies and Gentlemen, hier ist er: Franky Kubrick!“

- VERSE: Nice echt smart endschlau scheissfrech jung und damn dope /
Ich schreib's hin rap's ein und nehm's auf /
Mach fett Promo und bring's raus /
Stürm das Feld und misch's auf /
5 Meine Konkurrenz pennt und frisst Staub /
Nix ist heisser als Frank /
Wer flippt Flows bis der Schreibtisch anbrennt /
Mein Stift smoked /
Ich spring in den Benz zähl dick Moos /
10 Fick was ihr hier von mir denkt und schiess los /
Lad mein Mag mit Rhymes nach /
Treff den Puls der Zeit Pow /
Erreich dich scheissegal wo du steckst /
Wir übernehmen den Laden komplett /
15 CHORUS: Du dachtest wir chillen und fragen dich nett /
Meine Click ist ill ihr ahnt es erst jetzt /
Shit wir übernehmen den Laden komplett /

Mit diesem Stück eröffnet der Rapper Franky Kubrick sein Album „F. Kubrick's Rücken zur Wand“¹. Bevor der eigentliche Rap beginnt, werden im Hintergrund die Geräusche einer Live-Übertragung eines Boxkampfes eingeblendet und Mathias Bach² ahmt einen Ringsprecher nach. Er bestimmt zunächst das Geschehen des Stücks. Während der Gegner des Champions ungenannt bleibt, wird Franky Kubrick zwar nicht namentlich genannt, jedoch schon zuvor von sich selbst als Champ eingeführt: Im als direkte Rede markierten Teil des ersten Textabschnitts fokussiert die Aufnahme plötzlich nicht mehr den Kommentator, sondern gibt die letzten Sekunden in der Umkleidekabine des Champions wieder, in denen der Trainer seinen Sportler noch ein letztes Mal motiviert. Beide werden von Franky Kubrick gesprochen: „Zeig ihnen, wer der Champ ist.“ Mit dessen Einlaufen

¹ Kubrick 2004, Nr. 1. Der Text des Raps wurde aus dem Booklet übernommen, das gilt auch für die Einteilung der Verse und die Rechtschreibung. Einleitung nach Transkription d. Verf. Der Teil in eckigen Klammern ist aufgrund der eingespielten Geräuschkulisse unverständlich.

endet die Einleitung. Der erste Sänger beginnt nun den Titelkampf. Allerdings kommt es zu keinem tatsächlichen Kampf, da auf diesem Album niemand gegen Franky Kubrick antritt. Der Rapper ruft damit nur einen Gemeinplatz des HipHop auf: den Rap-Battle. Er bezeichnet einen spielerischen Wettkampf, der dazu dient, Konflikte auf der Ebene der Sprache auszutragen und zugleich eine fortlaufende künstlerische Weiterentwicklung zu garantieren.³ Franky Kubrick stellt sich gleich zu Beginn seines Albums in diese Tradition, führt sie fort, bestätigt und vollzieht das kämpferische Ideal und markiert seinen Siegesanspruch. Da dieser jedoch nicht nur nicht angefochten wird, ja gar nicht angefochten werden kann, scheint er das Prinzip *ad absurdum* zu führen. Doch dieser Schein trügt: Das Album selbst ist als Ganzes eine Kampfansage, die von allen anderen Rappern genau so auf deren Alben angeführt wird. Battle-Raps gehören dazu (vgl. z. B. Curse, „Rap“⁴), sie simulieren den ‚echten‘ Battle auf der Bühne und führen ihn auf intertextueller Ebene fort.⁵

Um einen solchen ‚Kampf‘ zu führen, bedient sich einleitend Mathias Bach allerlei Sport- und Kriegsmetaphorik: „Titelkampf, Ring, Champ, ‚box sie weg‘, Herausforderer“. – Die hier aufgerufene Welt des Sports assoziiert neben dem Wettkampf die Fairness, der Beste möge gewinnen, zugleich das allseitige Misstrauen, jemand könnte gedopt sein. Der Rap selbst ruft ein anderes Paradigma auf: „Keine Gnade!, stürm das Feld und misch’s auf, Meine Konkurrenz ... frißt Staub, smoked, schiess los, Lad mein Mag ... nach, Treff den Puls ... Pow.“ Diese Bilder passen zu Straßenkampf und Bandenkrieg, Fairness existiert hier nicht, „damn dope“ bezeichnet somit zusätzlich seinen in Vers 1 beschriebenen Charakter. Die erhöhte Aggressivität der Bilder im Vergleich zum oben angekündigten Boxkampf lässt sich allerdings nicht durchgängig aufrechterhalten: Tatsächlich verhalten sich beide Textabschnitte semantisch gegensätzlich. Während das Boxen ein blutiger und aggressiver Sport ist, der physisch ausgetragen wird und auch sprachlich die literale Bedeutung nicht überschreitet, ist Franky Kubricks Kampfansage rein poetischer Natur. Die Aggressivität findet ihre Erfüllung allein im sprachlichen Ausdruck: Es ist nämlich der Schreibtisch, der brennt, der Stift, der raucht („smoked“, V. 8), sein Magazin wird nicht

² Mathias Bach ist ebenfalls Rapper und hat hier mit Franky Kubrick zusammengearbeitet. Eine solche Kooperation ist im HipHop immer ein Zeichen gegenseitigen Respekts.

³ Vgl. Sascha Verlan; Hannes Loh: HipHop. Sprechgesang. Raplyriker und Reimkrieger. Ein Arbeitsbuch – Materialien für den Unterricht. Mühlheim a. d. Ruhr 2000, S. 121 und Androutsopoulos, Jannis (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, Einleitung, S. 12.

⁴ Curse 2003, Nr. 11.

⁵ Beispiele für aufgezeichnete Bühnenbattles finden sich in Sascha Verlan (Hg.): Rap-Texte. Arbeitstexte für den Unterricht. Erw. um „Rap im neuen Jahrtausend“. 2., erw. Ausg. Stuttgart 2003, S. 61-68.

mit Kugeln, sondern mit „Rhymes“ (V. 11) geladen, die je nach Kontext Reime bedeuten können, aber auch Betonungen oder ganze Verszeilen. Der Franky Kubrick des Boxkampfes kennt keine Gnade mit seinem Herausforderer im Ring, der Frank des Raps kennt keine Gnade im lyrischen Geschäft. Nach einem kurzen Überblick über seine eigene Rap-Produktion und deren Vertrieb (V. 2 u. 3) ergeht er sich in Selbstrühmung, dem sog. *boasting*, jedoch nie in Selbstüberschätzung, da diese erst durch einen ebenbürtigen Gegner markiert werden könnte. Beide Kampfansagen verbleiben in der Welt der Fiktion, es findet kein sprachliches Handeln im Sinne Austins und Searles statt,⁶ es gibt keinen echten Gegner, keinen Boxkampf und keinen Krieg. Letzterer ist sogar Fiktion zweiter Ordnung, da seine Bildlichkeit schon als parasitär erkannt und verarbeitet wurde. Der Rapper mit dem Künstlernamen Franky Kubrick *a.k.a.* Karibik Frank übernimmt ein Rollenkonzept des HipHop und setzt es den Spielregeln gemäß in Szene:⁷

Jams, Konzerte und Battles sind kulturelle Performances, deren theatrales Muster der als Spiel aufgeführte Wettkampf ist. Theatral gerahmt werden sie durch ein entsprechendes Bühnenbild, eine Zeitstruktur und eine Raumorganisation, die Aktive und Publikum durch eine architektonisch markierte Bühne oder die Kreisformation spontan gebildeter Bühnen trennt.⁸

Wartburg, 13. Jahrhundert: *gegen allen singern, di nu leben*⁹

Hie kriegent mit sange her Walther von der Vogelweide, her Wolfram von Eschelbach, her Reimâr der Alte, der tugenthafte Schrîber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsôr von Ungerlant.

*von Oftertingen:
Das êrste singen nu hie tuot
Heinrîch von Oftertingen in des edeln fürsten dôn
von Düringen lant, der teilt und ie sîn guot
5 und wir im gotes lôn.
der meister gât in kreizes zil;
gegen allen singern, die nu leben, er ûf geworfen hât,
die benennet er, sî wêning oder vil;
alsam ein kempfe er stât.
10 nu hærent, wer des kampfes kann gegen allen meistern pflegen!
des fürsten tugent ûz Oesterrîch will er ûf die wâge legen,
ob si im die nu wider wegen*

⁶ Vgl. John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words) [1962/1975]. Dt. bearb. v. Eike von Savigny. Stuttgart 1979, ²1994 und John R. Searle: „Der logische Status fiktionalen Diskurses. [1979]“ In: ders.: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt am Main 1982, S. 80-97.

⁷ Da Franky Kubrick sein Album „F. Kubricks Rücken zur Wand“ benennt, zeigt sich, dass der Künstlername auch die Künstlerrolle innehat, besonders, da die Gestaltung der Hülle sich an der Ästhetik von Stanley Kubricks Film „A Clockwork Orange“ (GB 1971) orientiert.

⁸ Gabriele Klein; Malte Friedrich: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main 2003, S. 156.

⁹ Text nach Günther Schweikle (Hg.): Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C. Stuttgart 1986, Nr. 108.

mit drîer fürsten milte: die hôhsten, die sie haben megen,
 hânt die alle nu sô hôhen prîs
 15 an tugenden leben,
 in diebes wîs
 will er sich des gevangen hiute geben.¹⁰

In den Handschriften C, k und J versammeln sich auf der Wartburg die Größen mittelhochdeutschen Sanges. Dass dieses Treffen so historisch nie stattgefunden hat, macht umso deutlicher, wie präsent das Motiv des Wettkampfs, des Sängerstreits, im 13. Jahrhundert war.¹¹

Ein Kommentator verweist in Handschrift C darauf, dass es sich im folgenden Text um einen Sängerwettstreit handle: *kriegen mit sange*, also auch hier die Kriegsmetapher, die im gleichen Moment wieder durch den Verweis auf den Austragungsort Sprache/Gesang entschärft wird. Nachdem er alle Kontrahenten aufgezählt hat, lässt der den *von Oftertingen* beginnen. Dieser vermeidet zunächst das Annehmen einer Ich-Rolle, und nur in Vers 4 deutet das *wir* auf den Sprecher hin. Im Verstext verwendet Heinrich von Ofterdingen keine kriegserischen Metaphern mehr, auch wenn es zunächst so erscheint. Aber der *kempfe* fordert die Mitstreiter in einem klar abgegrenzten sportlichen Raum heraus: dem Turnierplatz. Hier öffnet er die Schranken (V. 5/6) den anderen Dichtern. Wie Franky Kubrick begibt er sich in den Rahmen eines sportlichen Ereignisses, bei welchem per definitionem die Regeln bekannt und zur unbedingten Einhaltung bestimmt sind. Es geht hier allerdings um Leben und Tod, denn der Begriff *diebes wis* bezeichnet den Tod durch Erhängen. Obwohl Ofterdingen im Fürstenlob schließlich unterliegt, wird diese Strafe – auch über die anderen Bücher des Wartburgkrieges hinweg – nicht vollzogen.

¹⁰ Da diese Arbeit nicht nur für Mediävisten verfasst worden ist, werden mittelhochdeutsche Primärtexte jeweils in einer Fußnote in Prosa übersetzt. Die Metaphrase dient somit nur zur semantischen Annäherung. *Hier bekriegen sich mit Gesang die Herren Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar der Alte, der Tugendhafte Schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsor von Ungerlant. Von Ofterdingen: „Als erster singt hier nun Heinrich von Ofterdingen im Ton des vornehmen Herren von Thüringen, der uns im Natürlichen versorgt und wir ihn mit Gottes Segen. Der Meister geht auf dem Turnierplatz umher: alle lebenden Sänger hat er herausgefordert, er nennt sie beim Namen, seien sie berühmt oder nicht. Wie ein Kämpfer steht er da. Jetzt hört gut zu, wer zu Recht gegen alle Meister in den Kampf ziehen kann! Die hervorragenden Eigenschaften des Fürsten von Österreich will er als Einsatz in die Waagschale werfen, ob sie (die Sänger) das aufwiegen könnten mit der Großzügigkeit dreier Fürsten – und zwar die größten, die sie haben. Wenn diese auch ein solch hohes Lob für ihre hervorragenden Eigenschaften bekommen sollten, so soll er (Heinrich) wie ein Dieb gefasst und abgeführt werden.*

¹¹ Vgl. insbes. Burghart Wachinger: *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*. München 1973. (MTU 42); ders.: *Der Sängerstreit auf der Wartburg. Von der Manesseschen Handschrift bis zu Moritz von Schwind*. Berlin New York 2004; Peter Strohschneider; Beate Kellner: „Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ‚Wartburgkrieg‘ C“. In: *Wolfram-Studien XV: Neue Wege der Mittelalter-Philologie*. Landshuter Kolloquium 1996. Hg. v. Joachim Heinzle, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1998, S. 143-167; Peter Strohschneider: „Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine

Dennoch wirkt Kubricks „Keine Gnade“ schwächlich gegen die drakonische Strafe, die einem Unterlegenen in diesem „Text-Turnier“¹² droht. Aber wenn man von diesem nur graduell vorhandenen Unterschied absieht, weisen beide Texte, die jeweils den Anfang eines größeren Werks markieren, ein Mehr an Gemeinsamkeiten auf. So beginnen beide mit einem Kommentar, der das sportlich-kriegerische Ereignis einführt, dann aber im weiteren Verlauf keine bedeutende Rolle mehr einnimmt. Beim Wechsel vom Prosa-Kommentar hin zum lyrischen Text ändern sich jeweils nicht nur die Sprecherrollen, sondern auch die Bildbereiche: Krieg und Sport verhalten sich im Nebeneinander der beiden Texte chiastisch. Bei Franky Kubrick gerät der Rezipient vom Boxkampf in einen literarischen Bandenkrieg, im Wartburgkrieg wechselt der sängerische Krieg zum Fürstenlob-Turnier. Kubrick bringt sich selbst als Figur, sein literarisches Schaffen, seine „Rhymes“, als Thema ein, Ofterdingen seinen Fürsten und dessen Eigenschaften. Dies ist enger thematisch verbunden, als der erste Augenschein vermuten lässt. Ofterdingens Ich-Bezug ist mittelbar, denn obgleich so dargestellt, ist nicht der Sänger der beste, der den besten Fürsten, sondern der, der den Fürsten am Besten besingt. Ofterdingen verliert den Kampf schließlich und unterliegt Walther von der Vogelweide, weil dieser ihm die sog. Metaphernfalle stellt und danach nicht mehr überboten werden kann. Ob bei Kubrick oder dem Wartburgkrieg: Dem Gewinner winkt die Siegeskrone oder wie Franky Kubrick es ausdrücken würde: „Er übernimmt den [literatur-politischen] Laden komplett.“

Ton und „Verse“

Der Thüringer Herrenton des Fürstenlobs im Wartburgkrieg entspricht der gängigen Dichtungspraxis des 13. Jahrhunderts. Die romanische Kanzonenform mit dem stollisch gebauten Aufgesang und dem Abgesang war weit verbreitet und gewohntes formales Korsett dichterischen Schaffens. Klare Reimstrukturen und reine Reime sind unabdingbar. Der Herrenton¹³ ist schnell umrissen:

4ma	7mb	5ma	3mb
4mc	7md	5mc	3md
7me	7mf	4me	7mf
6kg	2mh	2mh	6kg

Insbesondere der Abgesang weist zahlreiche Reimschema-Varianten auf (so ist der Abgesang der oben besprochenen Strophe eeee / fgfg). Auch bei den Hebungen fällt eine

Problemskizze am Beispiel des ‚Wartburgkrieges‘“. In: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel. Stuttgart / Leipzig 1999, S. 19-41.

¹² Torch 2000, Nr. 10.

Entscheidung für ein Schema schwer, insbesondere die Verse 2, 6, 7, 8, 9, 13 und 16 in der ersten Strophe können bei einer supponierenden alternierenden Interpretation oder einer sinnbetonten (siehe die Hebungsprälle) eine Hebung mehr aufweisen:

2	<i>Heinrîch von Oftertingen in des edeln fürsten dôn</i>	— x x x x x x x x ^
6	<i>gegen allen singern, die nu leben, er ûf geworfen hat</i>	x x x x x x x x x U x x x x x ^
7	<i>die benennet er, sî wêning oder vil,</i>	x x x x x x x x x ^
9	<i>nu hærent, wer des kampfes kann gegen allen meistern pflegen!</i>	x x x x x x x x U x x x x U ^
13	<i>hânt die alle nu sô hôhen prîs</i>	x x x x x x x x ^
16	<i>wil er sich des gevangen hiute geben.</i>	x x x x x x x x U U ^

In der ersten Strophe von Kubricks Rap ist das Reimschema zunächst durch im Text des Booklets eingefügte Virgeln zu errahnen: „(...endschlau) ...damn dope/ ...nehm's auf / ...bring's raus / ...frißt Staub“, „...als Frank / ...anbrennt“, „...Stift smoked / ...dick Moos / ...schiess los“, „...Rhymes nach / ...Zeit Pow“, „...steckst / ...komplett / ...nett / ...jetzt“. Außer „...Moos / ...los“ und „...komplett / ...nett“ sind an sich keine reinen Reime vorhanden, die restlichen ‚Vers-Enden‘ scheinen beim Lesen fast willkürlich, zufällige Assonanzen wahllos aneinander gereiht, doch eine phonologische Analyse lässt eine klare Definiertheit und eine vokalische Reihung erkennen: [ɛ – ʊ], [e: – aʊ], [ɪ – aʊ], – „damn dope / nehm's auf / bring's raus / misch's auf / frißt Staub“. Die konsonantischen Assonanzen verteilen sich ähnlich: Das einmal eingefügte ‚s‘ lässt sich über vier Zeilen hinweg verfolgen. Ähnliches gilt für die restlichen ‚Rhymes‘ dieser Strophe. Der Reim ist hier ein eher weit gefasstes Kriterium: Er muss keinen Regeln der Reinheit entsprechen, dafür aber umso weicher klingen. Der Reim kommt ‚eingeschlichen‘, wirkt natürlich und die virtuose, scheinbare Zufälligkeit hat Methode: Erweiterte Reime lösen so die herausgehobene Betonung am Ende auf und und verstärken sie zugleich, um die Parallelität der Verszeilen hervorzuheben. Die Zeile staut sich am Ende prosodisch auf und fließt nach kürzester Pause in die nächste ein. Die Mischung von englischen und deutschen Reimwörtern ist in diesem Zusammenhang als besonders kunstvolles Stilmittel zu betrachten, da sie das phonetische Talent des Rappers präsentiert.

¹³ Laut Schweikle 1986, S. 188.

Die Strophenbildung im Rap ist ähnlich undefiniert wie der Reim, die zweite Strophe des INTROs ist nicht nur zwei Zeilen kürzer als die erste, sondern zudem mit einer anderen Reimstruktur versehen. Die Strophenlänge ist dennoch in den meisten Raps ähnlich lang, d. h. eine gewisse Isochronie wird von den Rappern angestrebt. Die Verbindung der einzelnen Strophen erfolgt also nicht wie im Mittelhochdeutschen über die Strophenform, sondern über den Refrain. Die Grundlage ist der 4/4-Takt, d. h. man kann jeden Beat mit Offbeat parallel zum mittelhochdeutschen Viertakter setzen. Wenn man allerdings die metrischen Methoden der Mediävistik anwendet, kommt man schnell an die Grenzen dessen, was als metrisch gelten dürfte:

Nice echt smart endschlau ¹⁴	˘x — — ˘ ^
scheissfreh jung und damn dope	˘x ˘x — ˘ ^
Ich schreib's hin rap's ein und nehm's auf	x ˘x ˘u — ˘ ^
mach fett Promo und bring's raus	x — ˘u — ˘ ^
Stürm das Feld und misch's auf	˘x ˘x — ˘ ^
Meine Konkurrenz pennt und frißt Staub	xx ˘u ˘x — ˘ ^
Nix ist heisser als Frank	˘x ˘u — ^ ^
Wer flippt Flows bis der Schreibtisch anbrennt	˘x ˘u ˘u ˘ ^
Mein Stift smoked	— — ^ ^
Ich spring in den Benz zähl dick Moos	x ˘u ˘x — ˘ ^
Fick was ihr hier von mir denkt und schiess los	˘uuuu ˘x — ˘ ^

Die Betonungen lassen sich nur der Audio-CD entnehmen, nicht aber dem geschriebenen Text im Booklet. Auch ist die metrische Beschreibung hier viel zu stark vereinfacht.¹⁵ Zudem ist das fehlende oder ‚zu glättende‘ Metrum beider Dichtungsarten nicht unbedingt ein Makel und Mangel an literarischer Bildung: Hier scheint schlicht der Versakzent dem musikalischen Rhythmus und dem sogenannten *Flow* untergeordnet; er ist somit weitaus variabler als es ihm die Forschung bisher zuspricht, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll. Der Flow selbst „beschreibt das Zusammenspiel von Musik- und Sprechrhythmus.

¹⁴ Aufteilung des ersten Verses aus metrischen und reimtechnischen Gründen in zwei.

Die Idealvorstellung ist bereits im Begriff enthalten: Die Worte sollen über den Rhythmus der Musik fließen, [...].“¹⁶ An dieser Stelle hat alle Metriktheorie ein Ende – und die elementare Musikalität der Sprache ihren Anfang. Denn der Flow kann weder metrisch noch mit einem anderen beschreibenden Instrumentarium einfach aufgezeichnet werden.

Obwohl der Rap als gesprochenes Lied zunächst mit dem gesungenen Sprechgesang, wie er in der Forschung zumeist postuliert wird, keine gemeinsame rhythmische Grundlage zu haben scheint, geht die *opinio communis* dennoch so weit, der Möglichkeit Raum zu gewähren, „daß mindestens vom ausgehenden 13. Jh. an, wenn nicht schon früher [!], Lieder auch gesprochen wurden [...].“¹⁷ Die Frage, die sich daraus ergibt ist: Wie wurden sie gesprochen? Gab es einen von der Musik, dem Gesang abgekoppelten Sprechmodus, wie ihn z. B. die Linguisten für Kinderreime annehmen¹⁸ – oder wurde im ‚Takt‘, also gleich den musikalischen Längenverhältnissen, wie Heusler annimmt, gesprochen?

Der Versuch, beim Rap gängige Metrisierungsschemata zu verwenden, schlägt völlig fehl, ein alternierendes Schema ist genausowenig durchzuhalten wie ein relativ freier Wechsel zwischen zwei- und dreisilbigen Versfüßen. Zu oft prallen Hebungen aufeinander, wie z. B. die letzten beiden Silben der ersten vier Verse von Franky Kubricks Rap. Eine mögliche Lösung wäre die Einführung von „klingenden Kadenzen“, in diesem Fall der Strickerkadenz,¹⁹ aus der traditionellen mediävistischen Metrik, sie würde auch den Reim über zwei Silben erklären und systematisieren. Neuhochdeutscher Rap mit mittelhochdeutschen Betonungsstrukturen? Gibt es eine Gemeinsamkeit, die beide Dichtungstraditionen verbindet? Da ist zunächst die verblüffende Feststellung, dass sich die Rhythmik des Rap auf den ersten Blick viel passender mit Heuslers Metrik fassen lässt, als die der mittelhochdeutschen Dichtung. Das liegt vor allem daran, dass der Rap langsame 4/4-Takte als Grundlage hat, mit freier Füllung von Schlagzeit zu Schlagzeit. Doch auf den zweiten Blick ist es genau das Gegenteil – der Rap ist eine nicht aufzulösende Einheit von Sprache und Musik, die beide in einem Rhythmus fortschreiten

¹⁵ Wie komplex eine solche Beschreibung aussehen kann s. in Teil C Kapitel 6 zur Rhythmik im Sprechgesang.

¹⁶ Sascha Verlan; Hannes Loh: 25 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen 2006, S. 442.

¹⁷ Werner Hoffmann: Altdeutsche Metrik. ²1981, S. 97.

¹⁸ Vgl. z. B. Utz Maas: Phonologie. Einführung in die funktionale Phonetik des Deutschen. 2., überarb. Aufl. Göttingen 2006, S. 72f.

¹⁹ Die klingende Kadenz besteht aus einem spezifischen weiblichen Reim, bei dem die Pänultima (d. i. die vorletzte Silbe des Verses) eine Hebung und eine Länge trägt und die letzte Silbe nachklingend eine Nebenbetonung trägt, vgl. „Hoppe, hoppe, **Reiter**“. Die Strickerkadenz ist metrisch ähnlich gebaut, allerdings tragen die Pänultima und die Ultima je eine Hauptbetonung, da sie keine Worteinheit bilden, vgl. „wenn er fällt, dann **schreit er!**“.

lässt, unmöglich ist das eine ohne das andere zu betrachten. Ein so starres Schema wie das Heuslers ist auch hier fehl am Platz.

Die mittelhochdeutsche Metrik ist, nach der (durchaus berechtigten) Abkehr von Andreas Heusler, Franz Saran und Friedrich Gennrich, welche noch mit einem musikalischen Taktverständnis des 19. Jahrhunderts an die Texte des Mittelalters herangegangen sind und es auf diese übertragen haben, jedoch zu einem wissenschaftlichen Randgebiet verkommen. Sie führt als ‚entmusikalisierte‘ Metrik ein Schattendasein.²⁰ Als handwerkliche Technik wird immer noch das von Heusler eingeführte Taktsystem verwendet, weil nichts Besseres zur Verfügung steht; die Linguistik verhilft diesem System gar zu einer Renaissance, um den Unterschied zu quantitierender Dichtung mit Versfüßen zu verdeutlichen. Doch die Musikalität der Texte wird dabei gänzlich ignoriert und zugleich supponiert – wie sonst sollte man von Sprechakten reden können?

Die Metrik des Mittelhochdeutschen noch einmal ganz zu er-, über- und umzudenken, soll das Ziel dieser Arbeit sein – vermittelt über die neue, noch ganz junge Dichtungstradition des Rap. Denn sie wendet nicht nur ähnliche Verfahren an, auch die kulturellen Analogien sind mehr als verblüffend und nicht zuletzt kann man ihr zugestehen, Erbe der mittelalterlichen ‚Text-Turniere‘ zu sein. Sängerdichter wie MCs ‚komponieren‘ ihre Texte als sprachlich-rhythmische, musikalische Kunstwerke, bei welchen der Form (Reim, Syntax usw.) eine Schlüsselrolle zukommt. Der Frage schließlich nach der Bedeutung der Form und ihrer Funktion soll im letzten Kapitel nachgegangen werden.

²⁰ Vgl. hierzu Teil C.

A. KULTUREN DES SÄNGERSTREITS

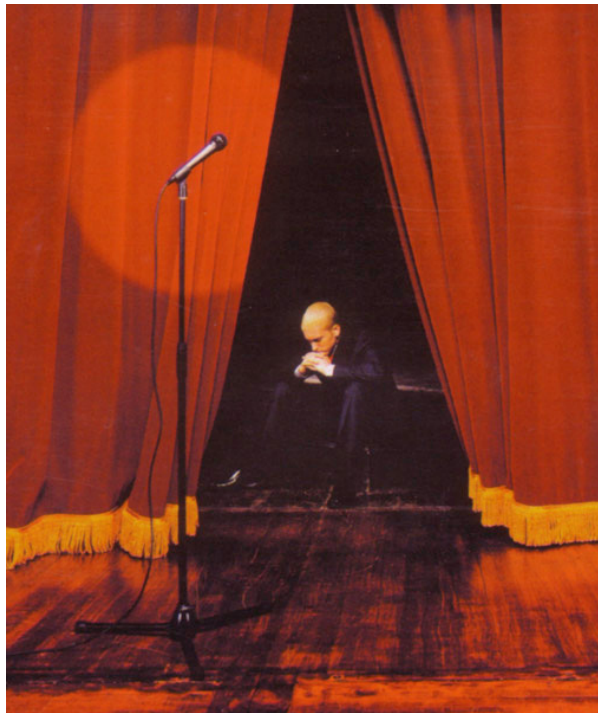


Abb. 1 Eminem, Abb. 2 Walther

1. Die Kultur des HipHop

Ein kurzer Abriss soll zunächst einen Einblick in die Geschichte des HipHop wie auch seiner kulturellen Praxis vermitteln: Die musikalischen Vorläufer der Rap-Musik finden sich im Jazz, Blues und Reggae, die kulturellen auf den Straßen der afro-amerikanischen Ghettos. Zwischen 1975 und 1983 entwickelte sich die sogenannte Old School in der Bronx in New York, die zunächst sehr tanzorientiert war. Blockparties erforderten DJs; der 1972 entwickelte, sehr robuste Technics-Plattenspieler SL-1200²¹ ermöglichte als erster in Kombination mit einem zweiten und einem Mischpult das gleichzeitige Abspielen zweier Platten, eine neue musikalische Entwicklung setzte ein. Plötzlich waren die Breaks, rhythmische Verbindungstakte in Popsongs zwischen den Strophen ohne Gesang, nur mit liegendem Bass und Schlagzeug, unendlich verlängerbar, tanzbar. Sprecher animierten das Publikum, indem sie es bei Laune hielten und zum Tanzen aufforderten. Der Master of Ceremony, der MC,²² war geboren und mit ihm der Rap. Doch zunächst verblieb der neue Musikstil im Ghetto. Erst 1979 gelang dem Rap mit der Sugarhill Gang der erste kommerzielle Hit „Rapper’s Delight“. Obwohl die Band zusammengestellt und keine originäre ‚Straßenformation‘ war, bedeutete dies den Durchbruch für eine bis heute sich ausbreitende Musik- und Kulturform.

In den folgenden Jahren bis ca. 1990 entwickelten an der Ost- aber auch an der Westküste (vor allem in Los Angeles) und im Süden der USA viele Gruppen mit politischen Raps die sogenannte New School. Auch der Gangsta-Rap hat hier seinen Ursprung, der mit seiner eingeschränkten thematischen Vielfalt – nämlich das Leben des schwarzen Straßenkriminellen im Ghetto – wohl zu den meisten Kontroversen in der Öffentlichkeit geführt hat (bes. Cop Killer von Ice T.). Seit 1990 findet international das statt, was als ‚Native Tongues‘ bezeichnet wird: die interkulturelle Übertragung des HipHop in den USA und seine weltweite Aneignung als Lebens-, Tanz- und Musikstil.²³ Als Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger der HipHop als Exportartikel schließlich auch Deutschland erreicht, ist er noch von der Einheit seiner vier Grundfesten geprägt: Rap, Breakdance, DJing und Graffiti. „Der typische HipHop²⁴ dieser Zeit war ein Reisender, für den der Gedanke an eine übergeordnete Idee, die Zugehörigkeit zu der weltweiten

²¹ Bekannt ist dem Namen nach sein Nachfolgermodell, der SL-1210 MK2.

²² Als sog. Backronym steht die Abkürzung mittlerweile auch für „Microphone Checker“, „Move the Crowd“.

²³ Vgl. Wolfgang Karrer; Ingrid Kerkhoff (Hgg.): Rap. Hamburg 1996, Einleitung, S. 7.

²⁴ „HipHop“ bezeichnet sowohl die Kultur wie auch das darin lebende Individuum.

HipHop-Bewegung, die größte Rolle spielte.“²⁵ Zusammenkünfte, sogenannte Jams, fanden in Gießen, Dortmund, München, Heidelberg und weiteren deutschen Städten statt. Einen ‚deutschen‘/deutschsprachigen HipHop gab es noch nicht.

ich muss zugeben, hätt's die medien nicht gegeben
führte wahrscheinlich auch ich ein anderes leben
doch „stylewars“, „beatstreet“ und „wildstyle“
zeigten b-boying, graffiti und rap zum gleichen teil
5 so lehrten sie von anfang an den zusammenhang der dinge
für die hiphop immer nur als überbegriff stand
und ich hab sie stets in einem atemzug genannt
hat man sich mit der frage, was hiphop ist, an mich gewandt²⁶

1991 veröffentlichten die Fantastischen Vier ihr Album „Jetzt geht's ab“ und läuteten damit eine neue Ära ein – nämlich die des deutschen Sprechgesangs. Dabei stießen sie in der deutschen HipHop-Community auf heftige Ablehnung. Die meisten deutschen HipHopper waren Migranten und entstammten Schichten mit schwachem sozialem Status, sie rappten zumeist auf Englisch, oft auch in ihrer Muttersprache,²⁷ jedoch nicht auf Deutsch. Ihre Texte waren politisch, die Thematik biografisch angelegt, wie z. B. „Fremd im eigenen Land“ von Advanced Chemistry zeigt: „Ich habe einen grünen Pass mit 'nem goldenen Adler drauf / Dies bedingt, dass ich mir oft die Haare rauf...“.²⁸

Die Fantastischen Vier jedoch kamen aus dem Stuttgarter Mittelstand und machten Spaßmusik. Ihre Rolle entspricht derjenigen der Sugarhill Gang in den USA. Über die Jahre hinweg sind die Fantastischen Vier allerdings aus der heutigen deutschen HipHop-Szene nicht mehr wegzudenken, vor allem da sie seit der Gründung ihres eigenen Labels Four Music den deutschen Nachwuchs fördern.²⁹ Dennoch stoßen sie bei einigen (deutschen) Oldschoolern, wie z. B. Torch, immer noch auf Ablehnung, da sie aus deren Sicht den HipHop zum ‚Ausverkauf‘ brachten. Der Sellout, der Ausverkauf, ist das Schlimmste, was ein HipHopper tun kann: Er verkauft sich und seine Musik, seine Ideen und letztendlich seine Ehre an den Mainstream und verdient sehr viel Geld damit, er *nimmt* – wie die Spielleute des Mittelalters – *guot umbe êre*:

²⁵ Verlan/Loh 2000, S. 27.

²⁶ Cora E. & Marius No. 1, ...nur ein Teil der Kultur (1994), zitiert nach Verlan 2003, S. 27.

²⁷ Vgl. Murat Güngör; Hannes Loh: Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen 2002. Über die Entwicklung des HipHop in Deutschland siehe grundlegend: Verlan/Loh 2006.

²⁸ Advanced Chemistry 1992, Nr. 2.

²⁹ So ist z. B. das Album von Franky Kubrick (s. o.) bei Kopfnicker Records erschienen, die mit der Four Music Productions GmbH kooperieren.

Ich [= personifizierter Hundertmarkschein] dachte HipHop sei anders ihr habt mich 'n bisschen enttäuscht [!] /
Kaum kam ich ins Spiel hab euch nicht wieder erkannt /
wird immer wieder in euren Liedern genannt /
als Problem oder Held oder Ziel bekannt [...]³⁰

Im Verlauf der immer größeren Vereinnahmung des jungen deutschen HipHop durch die Plattenindustrie hat sich allerdings auch in Deutschland mittlerweile das in den USA schon lange akzeptierte kapitalistische Prinzip durchgesetzt: Wer gut ist, hat auch Erfolg. Zudem wurde vor allem das Zurschaustellen von Reichtum und Macht, das konstituierend für die Struktur des amerikanischen HipHop ist, kulturell nach Europa exportiert,³¹ wenn es auch hier, wo die Bohème traditionell ihre Armut inszeniert, immer noch ein wenig fehlt am Platz wirkt: Es mangelt Deutschland nicht nur an ‚echtem‘ Ghetto, sondern auch an einem Publikum, das jenseits des Understatements bereit ist, Protzen als kulturelle Möglichkeit (wieder) zuzulassen: „Frag dich, ob's dir wirklich wert ist / Rappst du, weil's dir am Herzen liegt, oder weil der Scheiß Kommerz ist?“³²

Mit der durch die Fantastischen Vier eingetretenen HipHop-Welle hatten endlich auch andere Bands Chancen auf Plattenverträge. 1993 erschien das erste deutschsprachige Album der Migranten-Band Fresh Familee mit dem Titel „Falsche Politik“. Weitere folgten, eine neue „Reimgeneration“³³ löste die alte ab, deutscher HipHop wurde normal: Fettes Brot, Der Tobi und das Bo, Main Concept sind nur einige Beispiele, die plötzlich mehr Gewicht auf Wortspiel und Reim, also auf Technik legten. Zeitgleich spaltete sich der Rap von den anderen drei Säulen des HipHop immer mehr ab. Hier liegt in Deutschland die sogenannte Neue und Alte Schule begründet.

Mit der größeren gesellschaftlichen Akzeptanz des HipHop kam auch die Reisekultur zum Erliegen. Es bildeten sich verschiedene Rap-Zentren, die sich wie traditionelle Schulen auch stilistisch unterschieden und zum Teil bis heute bekriegen. Die wichtigsten sind:

- Hamburg mit Eins Zwo, Doppelkopf, Fischmob, Fettes Brot und Fünf Sterne Deluxe, Dynamite Deluxe (Samy Deluxe), Beginner (Jan Delay aka Eizi Eiz aka Eißfeldt),
- Stuttgart mit dem Fantastischen Vier, Freundeskreis (Max Herre), den Massiven Tönen, Franky Kubrick und Danny Fresh,

³⁰ Torch 2000, Nr. 11. Text nach dem beiliegenden Booklet.

³¹ Vgl. neuere Musikvideo-Clips von Aggro Berlin (Sido etc.).

³² Curse, Zehn Rap Gesetze (2000). Zitiert nach HipHop XXL, S. 84.

³³ Verlan/Loh 2000, S. 30.

- München mit Blumentopf und Main Concept,
- Frankfurt mit Rödelheim Hartreim Projekt (Moses Pelham) und Azad,
- Heidelberg mit Advanced Chemistry und
- Berlin mit Kool Savas und der Aggro-Sekte.

2. HipHop als Sub-Kultur

In der kurzen Forschungsgeschichte des HipHop widmet man sich hauptsächlich dem sozialen Kontext der Entstehung und der soziokulturellen Einordnung des Phänomens.³⁴ Dabei steht immer wieder die sogenannte „Ursprungserzählung“³⁵ des schwarzen Ghattobewohners im Mittelpunkt der Untersuchung. „Breakdance, DJing oder Graffiti sowie das komplexe Zusammenwirken dieser Formen des Sprechens, Musizierens, Bewegens und Malens spielen im Wissenschaftsdiskurs eine untergeordnete Rolle.“³⁶ Der Export des HipHop aus dem Ghetto in die ganze Welt hinaus, seine Aneignung in den verschiedenen Kulturen lässt die Wissenschaft vom HipHop als einer „hybriden Kultur“ sprechen. Diese bezeichnet „kulturelle Mischformen, wie sie zum einen durch steigende Mobilität im Zuge von Arbeits- und Fluchtmigration sowie der Globalisierung der Wirtschaft entstanden sind, zum anderen aus dem vermehrten Einsatz transnationaler Mediennetzwerke hervorgegangen sind.“³⁷ Innerhalb des entstandenen Spannungsfelds zwischen dem ‚authentischen‘, ursprünglichen HipHop und dem exportierten, ‚global‘³⁸ angeeigneten HipHop hat sich diese Jugendkultur in Deutschland entwickelt – ohne Ghettos, ohne schwarze Minderheit, ohne ‚Wurzeln‘. Um dennoch glaubwürdig zu erscheinen, musste in Deutschland zuerst einmal Authentizität „hergestellt“ werden.³⁹ Doch lässt sich Authentizität produzieren, steht sie denn nicht für das genaue Gegenteil? Tatsächlich greifen hier Mechanismen der Herstellung von Wahrheit, wie sie aus dem Mittelalter bekannt sind.⁴⁰ Zunächst wurde der HipHop in den unteren sozialen Schichten mit Migrationshintergrund heimisch (s. o.) – dort war man dem „Ursprungsmythos“⁴¹

³⁴ Vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 53ff. Dies gilt im Übrigen auch für die Arbeit von Klein/Friedrich selbst.

³⁵ Vgl. ebd. passim.

³⁶ Ebd. S. 58.

³⁷ Ebd. S. 64f. Hybridität wird im Gegensatz zu den traditionellen Begriffen der Kreolisierung oder Melange auch als politischer Kampfbegriff verstanden (s. ebd.).

³⁸ Zum Begriff der Globalisierung, die die Aneignung globaler in lokale Strukturen bezeichnet, s. Roland Robertsen: „Globalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit.“ In: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main 1998, S. 192-220.

³⁹ Vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 71.

⁴⁰ Vgl. Gerd Althoff: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003; Horst Wenzel: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, Beate Kellner: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. München 2004.

⁴¹ Ebd. Klein/Friedrich 2003, S. 72.

schließlich am nächsten. Ihre Vorstellung des „essentiell Authentischen“ war die Grundlage, „all jenen Authentizität abzusprechen, die nicht die vergleichbare Lebenssituation erfahren haben“⁴², wie z. B. den oben erwähnten Fantastischen Vier. Authentizität muss in diesem Zusammenhang sogar mit künstlerischer Qualität gleichgesetzt werden, wenngleich vom wissenschaftlichen Standpunkt aus ein Zusammenhang zwischen sozialer Erfahrung und ästhetischer Produktion nach wie vor unbewiesen ist.⁴³ Doch diese literaturtheoretische Position gegen eine biografistische Denkweise beeindruckt die produktive HipHop-Szene wenig. Ja, man kann sogar davon sprechen, dass der Biografismus hier zu einer neuen Blüte gelangt ist.

Da aber gleichzeitig mit dem kommerziellen Erfolg in den letzten fünfzehn Jahren der deutschsprachige Rap sich immer weiter von seinem Migrationshintergrund abgekoppelt hat, muss eigentlich jedem deutschen Rapper klar sein, dass das, was er produziert, eigentlich ‚Fake‘ ist. Um diesem Dilemma künstlerisch zu begegnen, werden raues Straßenleben als Pose und Glaubwürdigkeit als Image zu einer Form von ‚authentischer Rollendichtung‘.⁴⁴

Besonders die jüngst zu zweifelhaftem Ruhm gelangte „Sekte“ Aggro Berlin (sie bezeichnet sich selbst so) lebt von diesen Posen. Sido, der Kopf der Künstlervereinigung, versteckt sein Gesicht hinter einer Maske und markiert raues Ghettoleben (so z. B. in seinem Song „Mein Block“), ist aber wesentlich älter, als er vorgibt, und schon lange im Geschäft. Das Gleiche gilt für seinen Kollegen Bushido, der mit homophoben und misogynen Texten Schlagzeilen machte und vom sog. „Straßenabi“ spricht: Beide leben im ‚echten‘ Leben nicht das, was sie im Kontext ihrer Kunstproduktion vorgeben. Aber auch andere, weniger extrem agierende Rap-Künstler markieren und inszenieren diese „Graswurzel“-Genealogie.

Es geht hier schon lange nicht mehr um authentische Lebenserfahrungen, sondern um eine gelungene mediale Inszenierung des Authentischen. Erst als Bild und nicht als soziale Praxis erscheint das Authentische glaubwürdig, dies gerade dann, wenn es unmittelbar an den Ursprungsmythos ankoppelbar ist.⁴⁵ Der Rezipient auf der anderen Seite stellt somit durch seine Akzeptanz Echtheit her. Authentizität wird hier zu einem „Gegenstand der

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd. S. 101f.

⁴⁴ Vgl. auch ebd., S. 77: „Der Bezug zur imaginären Welt des schwarzen HipHop, zu Ghettodasein und sozialer Grenzerfahrung, verspricht auch hier unhinterfragt Authentizität, gilt als Maßstab von Echtheit und Glaubwürdigkeit.“

⁴⁵ Ebd., S. 78.

Verhandlung“⁴⁶ oder genauer gesagt: durch die Übereinstimmung mit der Mehrheit zu einer gesellschaftlichen Konvention.

3. Der Sänger in der Gesellschaft des Mittelalters

Im Gegensatz zur sehr lebendigen und selbstgewählten Subkultur im HipHop ist die Rolle des Sängers im Mittelalter zunächst eine durch die Forschung festgelegte. Lange Zeit waren in der Forschung zum Leben der Sänger eher allgemeine Modellvorstellungen anzutreffen, bei denen die „Reifung durch das harte Leben als Fahrende“⁴⁷ eine zentrale Rolle spielte. Nach der Romantisierung im 19. Jahrhundert folgt eine sehr abschätzige Betrachtung des Sängerdichters zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁴⁸ Beide Ansichten sind bis heute in der Forschung anzutreffen. Tatsächlich ist es unmöglich, Biografien zu den einzelnen Sängerdichtern zu liefern, Werk und Autor sind noch keine klar umrissenen Begriffe, Urheberrechte gab es nicht. Doch obwohl sich wenig über die einzelnen Persönlichkeiten sagen lässt, ist doch die soziale Gruppe des Fahrenden hinreichend erforscht und die Quellenlage gut.⁴⁹

Der ‚typische Musiker‘ des hohen Mittelalters beschäftigte sich nicht mit Kirchenmusik, denn diese war Teil einer rein theoretischen, klerikalen Welt im Studium des Quadriviums. Das gilt natürlich umgekehrt auch für den Rezipienten: „Der Weitgereiste, ein Mensch von solider akademischer Bildung, würde Liebeslieder und Spottverse, Fabeln, Schwänke und Heldengeschichten singen hören, sich unversehens von tanzenden Frauen und Männern umringt sehen, zum Rhythmus von Fideln, Flöten und Trommeln [...]“⁵⁰ Der Sängerdichter erfuhr Wertschätzung von den sogenannten illiteraten Kreisen, denen Hof, Adel und das einfache Volk angehörten, er erfuhr Geringschätzung durch literate Kreise, die vornehmlich in der Kirche zu finden waren. Im 13. Jahrhundert fand eine „Patronisierung“ statt, in der einzelne Dichter enger an spezielle Höfe und deren Interessen gebunden wurden.⁵¹

Betitelt haben sie sich selbst wie auch andere mit *sänger*, *singer*, *tihter*, *râtgeber*, *lêrer*, *meister*, *sanges meister*, *wîser meister*, *meisterphaffe*. *meister* wird als Berufsbezeichnung

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Helmut Tervooren: Sangspruchdichtung, 2., durchges. Aufl. 2001, S. 24.

⁴⁸ Vgl. Robert Lug: „Minnesang und Spielmannskunst.“ In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hg. v. Carl Dahlhaus. Fortgef. v. Hermann Danuser. Bd. 2. Hg. v. Hartmut Müller u. Rudolf Stephan. Kap. II, Die Musik des 12. – 13. Jahrhunderts [1991] Sonderausgabe. Laaber 1996, S. 294-316, S. 301.

⁴⁹ Hauptsächlich durch die romanischen Vidas, aus denen z. B. Wolfgang Hartung schöpft. Vgl. ders.: Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten. Düsseldorf / Zürich 2003.

⁵⁰ Ebd. Lug 1991, S. 294.

⁵¹ Tervooren 2001, S. 24.

am häufigsten verwendet.⁵² Dies liegt wohl an der eigenen Einschätzung ihrer Kunst, die als Handwerk verstanden wurde. Im Gegensatz dazu betrachtete sie die Gesellschaft als *gernde, gernde meister* und *varnde diet*.

Sprechen sie von anderen – und sie können dabei durchaus Kollegen meinen – fallen eindeutige Schimpfwörter (*gouch, snudel, affe, rint*), sie benutzen weiter moralisch bzw. künstlerisch abwertende Bezeichnungen (*valsche ungetriuwe, êrendiep, rûner, lecker, smeicher, snarreaere, pierloter, künstelôser schalc, sinnelose giege, gumpelman*).⁵³

Die Gruppe der Sänger ist nur ein Teil der *varnden diet*, sie stehen also sozial am Rande und teilen sich die Straße mit Spielern, Schaustellern, Gauklern usw.⁵⁴ Weitere Quellen belegen die zwiespältige Wertschätzung in der Gesellschaft. Sie sind zumeist ohne festen Wohnsitz, finden mit ihrem Beruf keinen Platz innerhalb der drei Stände des mittelalterlichen *ordo*. Außerhalb der Gesellschaft stehend haben sie keine Rechte und sind schutzlos. Ihre dokumentierten Rechte, wie sie im Sachsenspiegel zu finden sind, sind verächtlich.⁵⁵ Die Sängerdichter, die versuchten, als *cantores* (rom. *trobador/trouvère*) anerkannt zu werden, also beruflich eine der sieben freien Künste, nämlich die Musik, zum Bezugspunkt ihres Schaffens zu machen, wurden dennoch oft mit den anderen Spielleuten, dem *spilman*, *histrio* oder *poeta vagus* gleichgesetzt. Allen ist auch der gleiche Broterwerb eigen: Sie müssen *guot umb êre nemen*, also sich selbst verkaufen. Dafür erfahren sie vielfach Ächtung, die Belege dafür sind zahlreich. „Die Spielleute stehen als Fahrende außerhalb des *ordo* (*ubi stabilitas, ibi religio*) und sind Vertreter der menschlichen Vitalität (Musik, Tanz, Komik, Sexualität).“⁵⁶ Als *minister Satanae* und Erben bzw. Verbreiter antiker und heidnischer Singtraditionen werden ihnen die gleichen Attribute zugeschrieben wie später im 20. Jahrhundert den schwarzen Musikern in den Vereinigten Staaten, die

⁵² Ebd.

⁵³ Tervooren 2001, S. 25. Vgl. hierzu auch die Arbeit von Rainer Ilgner: Scheltstrophen in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung nach Walther. Diss. Bonn 1975.

⁵⁴ Tervooren 2001, S. 26. Tervooren zitiert hier Ludwig Rockinger: (ders., Briefsteller und Formelbücher des 11. – 14. Jahrhunderts. München 1863/64. Neudruck Aalen 1969), S. 426: *Preterea ex omni natione professione conditione que sub celo est ad curias principum confluunt et concurrunt, uelut uultures ad cadauer, et uelut musce sequentes ungenti suauitatem, scilicet pauperes, debiles, ceci, claudi, manci, loripides, uel alias corpore deformati, kalones, ioculatores, saltatores, fidicines, tibicines, lyricines, tubicines, cornicines, hystriones, gesticulatores, nebulones, parasiti, umbre, mensiuagi, scurre, ribaldi, buflardi, adulatores, carciones, proditores, traditores, detractatores, susurrones, filii perditionis, apostate, lotrices, publice mulieres quasi syrenes usque in exitum dulces.* („Darüber hinaus strömen Menschen aus allen Völkerschaften, aus allen Gewerben und Berufen, die es unter dem Himmel gibt, am Hof der Fürsten zusammen – wie die Geier bei einem Kadaver oder Fliegen bei gut riechenden Salben. Es sind Arme, Schwache, Blinde, Lahme, Verkrüppelte, Schleppfüßige oder sonstwie körperlich benachteiligte Menschen, Troßknechte, Spielleute, Tänzer, Saitenspieler, Flötenspieler, Lautenschläger, Schnorrer, uneingeladene Gäste, Schmarotzer, Spaßmacher, Schurken, Schmeichler, Ausrufer, Verräter, Spitzel, Ehrabschneider, Einflüsterer, Söhne des Verderbens, Ketzer, Parasiten, Huren gleich Sirenen, noch im Untergang verführerisch [?]“) [Übersetzung von Tervooren].

⁵⁵ Vgl. Tervooren 2001, S. 27.

⁵⁶ Ebd., S. 29.

auch die Rap-Musik erfanden. Robert Lug geht hier sogar einen Schritt weiter und sieht die Rockmusiker gar als Erben des Minnesangs.⁵⁷ Die „kontroverse Einschätzung seitens der akademisch-klerikalen Bildungsschicht“⁵⁸ ist hier wie dort erkennbar, dennoch sind die Gegensatzpaare eigenschöpferisch vs. nachspielend, professionelle Musiker vs. Amateure, Kopf vs. Bauch, religiös vs. satanisch etc. bis heute wirksam.⁵⁹

Die Sangspruchdichter können sich letztlich nur schwer von ihren Kollegen abgrenzen, ihre Lebensweise als *varende* und ihr *gern* bestimmt ihre gesellschaftliche Position, auch wenn manche von Ihnen sesshaft sind oder gar dem niederen Ministerialadel angehören.⁶⁰ Sie alle bilden „lediglich polare Existenzen eines gemeinsamen sozio-kulturellen Kontinuums.“⁶¹ Obwohl von der Gesellschaft ausgegrenzt, schließen sich die Fahrenden nicht zusammen, sondern spalten sich noch in Untergruppen auf und bekämpfen sich mit literarischen Mitteln, wie z. B. Konrad von Würzburg in einer polemischen Strophe gegen den Meißner darlegt. Er setzt ihn „nach dem ironischen Lob seines adellîchen dœnens derb mit irgendeinem Jahrmarktssänger gleich, der einen so verbreiteten und anspruchslosen Stoff wie die Geschichte von Ecke vorträgt.“⁶²

*er [d. i. der Meißner] gât an der wirde vor
smaragden und saphîren;
er dœnet vor uns allen sam diu nahtegal vor gîren.
man sol ze sînem sange ûf einem messetage vîren.
5 „alsus kan ich lîren“,
sprach einer, der von Ecken sanc.⁶³*

⁵⁷ Vgl. Hans Robert Lug: „Nichtschriftliche Musik“ [1983]. In: Aleida und Jan Assmann; Christof Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München ²1993, S. 245-263. Robert Lug: „Rock – der wiedergeborene Minnesang?“ In: Jürgen Kühnel; Hans-Dieter Mück e.a. (Hgg.): Mittelalter-Rezeption 3. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen. Göppingen 1988, S. 461-485 und Lug 1991.

⁵⁸ Lug 1991, S. 302.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 301.

⁶⁰ Lug 1991, S. 298: „Alle gesellschaftlichen Schichten sind vertreten; zumindest für das 12./13. Jahrhundert lassen die Quellen diese Aussagen zu: Hier begegnen wir neben der offenbar riesigen Menge von Straßen- und Wirtshausmusikanten, Ungelehrten und Unbelehrbaren, in den Tag lebend [...] auch Kaufmannsöhnen und jungen Edelleuten, die den Weg des ‚joglar‘ einschlagen. Häufig ist ein finanzielles Unglück der Auslöser.“

⁶¹ Lug 1983, S. 248.

⁶² Wachinger 1973, S. 163.

⁶³ *Er, also Meißner, steht in seinem Ansehen vor den Smaragden und Saphiren, er erklingt in unserer Gegenwart wie die Nachtigall im Gegensatz zu den Geiern. Man muss ihn bei seinem Singen auf einem Messetag besuchen. „Genau so kann ich auch auf der Leier vorspielen“, sagte einer, der über den Helden Ecke sang. (SW) Ein „messetac ist ein Forum für niedere Unterhaltungskünstler; Spruchdichter, die etwas auf sich hielten, sangen [...] nur an den Höfen reicher und vornehmer Gönner.“ (Wachinger 1973, S. 162f.)*

Trotz seiner gesellschaftlichen Randexistenz wurde dem Sänger eine besondere Macht zugeschrieben: Er konnte mit seiner Kunst Menschen und Tiere verzaubern,⁶⁴ wie z. B. Horant in der 6. Aventure der *Kûdrûn*.

Im Rahmen der politischen Lyrik sieht Robert Lug sogar einen weitaus wichtigeren Status der ehemaligen Skops und Barden in der Gesellschaft: „die politischen ‚Sprüche‘ Walthers von der Vogelweide etwa verraten – letztmalig – das Bewußtsein der ‚dritten Macht im Land‘: Weisheit in geistlichen und weltlichen Dingen, jenseits der Sachzwänge von Staatsgewalt und Kirche.“⁶⁵

Die Sänger stehen außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, sind aber dennoch Teil von deren Kultur. Um ihren Status stets bemüht, versuchen sie sich von den anderen Fahrenden abzugrenzen. Die Entwicklung, die der Rap und mit ihm der Rapper innerhalb des HipHop hin zum populärsten Teil der Kultur gemacht hat, kommt von der Wahrnehmung der jugendlichen Subkultur durch die Medien, die schlicht den gewinnbringendsten Aspekt vermarkten. Die HipHopper selbst versuchen, ihre sogenannten ‚Säulen‘ in Tanz, Sprechgesang, Graffiti und DJing beieinander zu halten. Die *sanges meister* hingegen haben versucht, aus dieser bunten Gruppe der Spielleute, der Tänzer und Gaukler auszubrechen, in der Wahrnehmung der herrschenden Klasse hat dies jedoch nichts geändert. Diese Wahrnehmung war unter anderem durch die strenge Kleiderordnung geprägt – wo die mittelalterlichen Sänger in eine hineingezwungen wurden, dort haben die HipHopper ihren eigenen Stil geprägt.

Aus diesem Grund ist eine ‚Genealogie von unten‘, wie die der ‚Graswurzel‘ im HipHop, nicht denkbar, da die Möglichkeit einer parallel existierenden Subkultur nicht gegeben ist. Im HipHop sind die Dichter in Personalunion zugleich auch Kritiker, Richter und Publikum – lässt man die Medialisierung von außen einmal außer Acht. Der Sängerdichter ist immer auch der Kritik und dem Publikum außerhalb seiner sozialen Gruppe unterstellt, die ihm Kleidung, Nahrung und Unterkunft gewährt. Vom Stolz der Fahrenden kann also nicht die Rede sein.

⁶⁴ Vgl. Lug 1983, S. 247.

⁶⁵ Ebd.

4. Kleidung als ‚soziale Haut‘

Die Konventionalisierung durch Akzeptanz innerhalb der Wertegemeinschaft drückt sich in verschiedenen inszenierten Verhaltens- und Darstellungsmustern aus, in denen der Körper eine besondere Rolle spielt. Als zunächst offensichtlichstes Beispiel mag hier die Bekleidung dienen. Der uniforme Kleidungsstil der HipHop-Akteure, also der Rapper, der Writer, DJs und B-Boys fällt vor allem durch eines auf: durch den extremen Oversize-Look. Er bewirkt zum einen eine Verhüllung des Körpers und zum andern „verleiht er ihm zugleich eine raumgreifende Wirkung“⁶⁶, indem die „Körperoberflächen durch Stoffmassen“⁶⁷ erweitert werden. Durch die Mode, durch Straßentanz in dieser Mode und andere flächenverschlingende Techniken (wie Graffiti) werden Territorialisierungsprozesse offenbar. Außerhalb der bestehenden Ordnung werden Reviere eingeteilt, verteidigt, markiert. Das gilt vornehmlich für männliche Akteure, die Frauenmode unterscheidet sich zumeist kaum von denjenigen anderer sozialer Gruppen. Die meist von amerikanischen Sportarten inspirierten Kleidungsstücke, wie Baseball-Kappen, Turnschuhe (Sneakers), T- und Sweatshirts, letztere oft mit Kapuzen, weite Kurzarm-Hemden, weite Jogging-Hosen, Baggy-Jeans, Cargos usw., haben oft gedeckte Farben oder sind weiß. Die Hemden können allerdings im Hawaii-Stil schrill bunt sein, ebenso die Kappen, Schweißbänder oder Kopftücher. Wenn sonst Farben getragen werden, sind sie zumeist uni gelb, grün oder rot, oft passend zu bestimmten favorisierten Sportvereinen, manchmal auch zweifarbig. Im Gegensatz zu vielen Rockgruppierungen tragen HipHopper jedoch selten schwarz.⁶⁸ Ähnlich den Wappen des Mittelalters ist die Farbe und sichtbare Marke der Kleidung auch ein lesbares Zeichen, welcher Gruppe der HipHopper zugehört. Der Schild des HipHop wird allerdings nicht vor dem Bauch getragen, sondern auf dem Kopf, wo er in Form einer Schildmütze nebst der Präsentation von Marken auch die Aufgabe hat, den HipHopper sehen zu lassen, ohne selbst gesehen zu werden.⁶⁹

⁶⁶ Karin Mann: „HipHop-Mode.“ In: Doris Schmidt (Hg.): Jugendkulturelle Moden. Von Hippie bis HipHop. Baltmannsweiler 2003, S. 141-157, S. 146.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Der amerikanische politische Rapper (speziell Westcoast) hingegen trägt gern schwarz; dies überträgt sich nach Deutschland bei Anhängern dieser Richtung. Zudem wählen amerikanische HipHopper oft Komplementärfarben.

⁶⁹ Allerdings ist das Zeichensystem nicht so klar und eindeutig farbenspezifisch kodifiziert wie im Mittelalter. Von „Blason und Blasonieren, die der linguistischen Differenz von langue (als Regelsystem der Sprache) und parole (als der gesprochenen Sprache)“ im Saussure’schen Sinne entsprechen, hier zu sprechen, wäre wohl zu weit gegriffen. (Vgl. Hans Jürgen Scheuer: „Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters. In: Das Mittelalter 11 (2006), S. 53-70, S. 62.) Gleichwohl erkennen die HipHopper einander an der Art der Kleidung. Die allgegenwärtige Medialisierung täuscht dem Nicht-Eingeweihten eine textile Simplität vor, die ihn sofort verrät: Vgl. Absolute Beginner 1999, Fuchse (Text nach Transkription d. Verf.):



Abb. 3 Dynamite Deluxe

„Obwohl der HipHop eine männlich dominierte Jugendkultur darstellt, ist der Schmuck ein wichtiges Accessoire dieser Szene. Insbesondere die schwarzen amerikanischen Rapper sind mit Insignien der Macht [!] ausgestattet [...].“⁷⁰ Doch auch in Deutschland hat sich mittlerweile der neueste Trend für junge Männer, große Strassohrstecker im Brillanten-Design zu tragen, auf den Straßen durchgesetzt. Die Mode der VIP-Bänder, die, um den Hals gehängt oder aus Hosentaschen hervorlugend, Macht visualisieren, ist mittlerweile bei der Masse angekommen. Selten tragen HipHopper Sonnenbrillen. Das scheint zunächst erstaunlich, da eine Verdeckung des Gesichts und damit das Verbergen von Affekten ‚Coolness‘ verleihen könnte. Allerdings ist der Verzicht auf eine Sonnenbrille Beweis

Höre Gelaber, schleiche gerade über die Promenade,
bin Zeuge einer großen Maskerade:
große Buchstaben, grelle Farben, die mir sagen,
dass sie Kabelfernsehen haben.
Gestiken von Gerngesehenen, aber jeder Fuchs weiß,
dass ähnliche Garderobe heute leider nicht mehr Schutz heißt.

⁷⁰ Mann 2003, S. 153.

dafür, die eigenen Affekte wirklich unter Kontrolle halten zu können.⁷¹ Interessanterweise geht der aktuelle Brillentrend auch dahin, dass Sonnenbrillen als kaum abgetöntes Accessoire nur dazu dienen, teure Markennamen zu platzieren. ‚Cool‘ – kaum ein anderes Schlagwort schafft es mehr, die Haltung eines HipHop zu beschreiben. Als Gefühlszustand und Inszenierungspraxis wird „Blasiertheit als Stil“⁷²-mittel zum entspannten Zentrum der HipHop-Gefühlswelt. Seine Inszenierung wird von einem Stereotyp bestimmt, das sich in der Aufführung bestätigt und erneuert.

Während also im HipHop die Mode in Abgrenzung zur Mainstream-Gesellschaft selbst geschaffen und entwickelt wurde,⁷³ die schließlich auf den Mainstream zurückstrahlte und den entsprechenden Herstellern hohe Umsätze bescherte, ist die Kleidung der mittelalterlichen Sänger und Spielleute von außen festgelegt. Die Regeln der Ständegesellschaft schließen die ‚Stand-losen‘ auch modisch aus. Denn Kleidung ist nichts weniger als der „Spiegel weltlicher Ordnung mit transzendentaler Wirkkraft [... Sie wird] damit zugleich zu einem Medium der symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit.“⁷⁴

Das so gestaltete gesellschaftliche Außenseitertum konnte man den Fahrenden von Weitem ansehen, denn sie hatten eine ihnen eigene Kleiderordnung zu befolgen: *ab utroque latere*

⁷¹ Ebd., S. 154. Auch die von Rapper Sido getragene metallene Maske in Form eines Schädels schränkt diese Aussagen nicht ein: Sidos Schädel wird zur Inszenierung der ‚nackten Rolle‘, nicht einmal Haut verdeckt seine Authentizität. Allerdings könnte man es auch als „Totenmaske des Konzepts“ verstehen (mein Dank an Hans-Jürgen Scheuer für den Hinweis).

⁷² Klein/Friedrich 2003, S. 43. Diese Blasiertheit ist keinesfalls nur Attitüde, sondern Teil des gesellschaftlichen Lebens innerhalb der HipHop-Gesellschaft, das dadurch vervollständigt wird, weil es *anzieht*. Vgl. die Ausführungen von Michel Serres: „Heute nehmen wir an, daß *blason*, „Wappenschild“, und *blaser*, „abstumpfen“, „unempfindlich machen“, beide auf ein niederdeutsches Wort für „blasen“, „aufblasen“ zurückgehen. Der Adelige trägt einen Wappenschild vor sich her, der Nichtadelige einen Schmerbauch [...]. Wappenschild und verhärtete Haut vermischen sich miteinander, bilden eine Art Schwiele.“ (Ders., Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische [1985]. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1993, S. 90.) Der HipHop nutzt zu diesem Zweck der körperlichen Erweiterung des Umfangs „aufgeblasene“ Jacken, die als zweite Haut dienen (vgl. Abbildung 3 mit Dynamite Deluxe). Diese Verhärtung der Haut führt Serres interessanterweise auf den Streit zurück, der ja dem HipHop als konstitutives Element zugrunde liegt: „Der Streit, der politische wie der wissenschaftliche, ob handgreiflich oder mit Worten, mit bloßen Händen oder mit Waffen ausgetragen, ob individuell oder kollektiv, der Streit, und mit ihm die Hierarchie, Macht und Ehre, gehört zu den härtesten Drogen, die wir kennen, und die Dialektik ist seine Chemie oder Pharmakologie. Diese Drogen schwemmen die Haut des Menschen auf, ganz wie der Alkohol. Schuppig, sklerotisch, verhärtet, unempfindlich. Blasiert.“ (Ebd., S. 94.)

⁷³ So haben einige einflussreiche amerikanische Rapper wie P. Diddy oder 50Cent mittlerweile ihre eigenen Modelinien entwickelt.

⁷⁴ Jan Keupp: „Macht und Mode. Politische Interaktion im Zeichen der Kleidung.“ In: Archiv für Kulturgeschichte 86/2 (2004), S. 251-281, S. 261f. Vgl. auch dessen ausführliche Bibliografie zum Stand der Forschung aus mehreren wissenschaftlichen Disziplinen. Nach wie vor unverzichtbar für die literaturwissenschaftliche mediävistische Forschung ist die ausführliche Arbeit Elke Brüggens: Dies.: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989. Einen aktuellen Stand der Forschung vermittelt Andreas Kraß: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen / Basel 2006.

*divisis item mixtus coloribus*⁷⁵, d. h. ihre Kleidung war zweifarbig in der Mitte geteilt (das sogenannte Mi-Parti), meist rot-grün oder rot-weiß, sie trugen zudem kurze Mäntel mit Kapuzen und auffällige Accessoires in grellbunten Farben.⁷⁶

In *Salman und Morolf* verkleidet sich Morolf als höfischer Spielmann:

*Ein rôten sîden roc leite er an,
ein dûtsche harpfe er in die hant nam;
hovelîch stuonden im sîn cleider an:
er ging in allen den gebêrden
als obe er wêre ein spilman.*⁷⁷ (Str. 688)

Da die Fahrenden aber arm waren, waren sie gezwungen, Kleidung aus zweiter Hand zu tragen. Die ‚echten Sänger‘, vor allem die dem Adel näher stehenden Minnesänger,⁷⁸ versuchten sich daher von den einfachen Spielleuten abzugrenzen, indem sie auf deren Zustand aufmerksam machten:

*swer getragener kleider gert,
der ist nit minnesanges wert!*⁷⁹

D. h. waren die Spieler nicht im höfischen oder städtischen Dienst, war ihre Ausstattung ein ‚Flickenteppich‘. Standen sie hingegen im Dienst, war eine zweifarbige Tracht Pflicht.⁸⁰ Zusätzlich ist Farbenfreude ein negatives Attribut: Buntheit ist auffällig und kennzeichnet die nicht Ehrbaren. Sie ist leicht von einer Ordnungsaufsicht im Auge zu behalten – die Kleidung kennzeichnete und stigmatisierte die Sänger.⁸¹

⁷⁵ Johann de Segni zitiert nach Veronika Mertens: Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fasnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Remscheid 1983, S. 13.

⁷⁶ Vgl. auch Hartung 2003, S. 73.

⁷⁷ *Er legte einen rotsidenen Rock an und nahm eine deutsche Harfe in die Hand. Seine Kleider standen ihm ausgezeichnete, und er schritt nun daher, als sei er ein Spielmann.* Text und Übersetzung: Salman und Morolf. Mhdt./nhdt. Originaltext nach der (durchgesehenen und verbesserten) Ausgabe von Friedrich Vogt, Prosäübersetzung von Wolfgang Spiewok und Astrid Guillaume, mit dem Bildprogramm und der faksimilierten continuatio des (älteren) Straßburger Drucks von 1499. Greifswald 1996.

⁷⁸ Daraus glaubte Joachim Bumke Folgendes ableiten zu können: „Die Dichter der Heidelberger Liederhandschrift repräsentieren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur zwei gesellschaftliche Gruppen die in sich ziemlich homogen waren: adlige Herren und fahrende Berufsdichter. Den Adligen gehörte der Minnesang, den Fahrenden die Spruchdichtung.“ (Ders., Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter [1986]. München ¹⁰2002, S. 685.) Historisch ist diese Unterscheidung kaum gestützt und somit mehr Wunschvorstellung als Realität. Vgl. Tervooren 2001, S. 32f. und zur Minnethematik im Sangspruch Margreth Egidi: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002.

⁷⁹ *Wer immer auch nach abgetragener Kleidung verlangt, ist des Minnesangs nicht würdig.* Zitiert auch von Tervooren 2001, S. 32 nach Ulrich vom Baumburg (SMS 28,6,III).

⁸⁰ Vgl. Mertens, Veronika 1983, S. 15 u. 17f.

⁸¹ Vgl. Hartung 2003, S. 78. Vor allem lässt eine geteilte Struktur (z. B. Streifen, oder Karos) nicht zu, einen Farbuntergrund zu erkennen, der in der mittelalterlichen Heraldik geübte Leser von Farben kann somit die Botschaft nicht entziffern: „Die ‚Schichtenstruktur‘, an die der mittelalterliche Blick gewöhnt und für die er

5. HipHop – Trend und Ritual

Nun wird HipHop oft als jugendkultureller Trend bezeichnet, wie auch Techno oder Grunge. Dabei wird oft übersehen, dass hinter der Kommerzialität, die sich über das ‚Label‘ HipHop gelegt hat, Traditionen stehen, die mittlerweile dreißig Jahre Bestand haben und somit bereits viele andere jugendkulturelle Pop-Moden und deren halbherzige Comebacks überlebt haben.

Die Reichweite und Nachhaltigkeit des HipHop, der sich mittlerweile als ‚globales‘ Phänomen weltweit durchgesetzt hat, wird zunächst in der Zugänglichkeit dieser Kultur gesehen: Teil ist der, der selbst produziert, also rappt, tanzt, sprüht, sich als DJ versucht.⁸² Dieser performative Charakter, der Dabeisein und Mitmachen fordert, trägt zum einen zur Gemeinschaftsbildung bei und verwischt zum anderen die Grenzen zwischen Publikum und Künstler. Damit der Neuling sich zurechtfindet, trifft er auf das Prinzip des HipHop-Styles, der als formales Raster zunächst für die Nachahmer als Orientierung dient. Der offene Wettstreit schließlich sorgt innerhalb der Gemeinschaft für eine Ausdifferenzierung der Styles und trägt so zur kulturellen Fortentwicklung bei. Nicht zuletzt ist es durch die „native-tongue“-Bewegung (s. o.) auch möglich geworden, lokale Erfahrungen als Material einzubringen.⁸³ HipHop ist also gelebter Stil – oder Style – und

läßt sich nicht einfach als künstlerische Freizeitbeschäftigung verstehen, die man je nach Lust und Laune praktiziert oder es bleiben läßt. HipHop bildet vielmehr einen Sozialkomplex, in dem man sich mit Persönlichkeiten / Identitäten verortet, die sich nicht einfach wieder ‚ausziehen‘ lassen und die zur gleichen Zeit von inner- und außerhalb der Szene ihr Impulse beziehen. Die HipHopper haben sich ästhetisch einen sozial-kulturellen Raum geschaffen, den sie auch auszuweiten gewillt sind, allerdings nicht um jeden Preis. [...] Die Performativität von Identitäten artikulieren die HipHopper in Performanzen und Diskursen, die Teil der HipHop-Konzepte style, realness, Repräsentation sind [...].⁸⁴

Dabei bezeichnet Stefanie Menrath den Style als „Werkzeug der Identitätsbildung“⁸⁵, als „das Mittel zur bewußten Selbstinszenierung als Person.“⁸⁶ Obwohl der HipHopper immer

besonders empfänglich ist, ist verschwunden, und das Auge hat keine Orientierung mehr; es weiß nicht, wo es beginnen soll, wo der Untergrund des Blickes liegt. So kommt es, daß jede geteilte Struktur irgendwie böse, ja fast diabolisch erscheint.“ (Michel Pastoureau: *Des Teufels Tuch. Eine Kulturgeschichte der Streifen und der gestreiften Stoffe* [1991]. Frankfurt am Main 1995, S. 38.) So ist die enge Verknüpfung der Spielleute mit dem Diabolischen (s. o.) mit dreierlei begründet: ihrem Stand außerhalb des hierarchisch gegliederten *ordo*, ihrer weltlichen Musik und ihrer Kleidung, welche schon als optisches Zeichen eine farbliche Einordnung in die Hierarchie ablehnt.

⁸² Vgl. Androutsopoulos 2003, S. 12.

⁸³ Vgl. ebd. Rap scheint auch immer die Tendenz vom Battle hin zum Erzählen zu haben. Vgl. a. Verlan's Ausführungen zu Rap und Bänkelsang in Sascha Verlan: „SchlagZeilen – PunchLines. Vermittlung von Nachrichten in Rap-Texten.“ In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005). S. 286-297.

⁸⁴ Stefanie Menrath: *represent what...* Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg 2001, S. 67. Dies betonen auch Klein/Friedrich 2003, u. a. auf S. 159, wo sie sogar noch weiter gehen: HipHop sei weder eine Freizeitbeschäftigung noch eine Scheinwelt noch eine Gegenkultur, sondern eine eigene Welt.

⁸⁵ Menrath 2001, S. 71.

auf der Suche nach Innovation ist und versucht, seine Skills, also das Wissen um bestimmte Handlungspraktiken, zu erweitern, so muss dies doch alles im Rahmen dessen stattfinden, was von der Community als HipHop akzeptiert wird. Das ist vor allem bei Aufführungen von großer Wichtigkeit. Der Körper unterliegt dieser Handlungspraxis, das Körperwissen prägt das habituelle Verhalten und lässt das öffentliche Auftreten zu Inszenierungen werden.

Die Person weiß dabei habituell, welche Körperbewegungen und Gesten, also welche Handlungen des Kommunikationspartners auf die eigenen Handlungen folgen können. Das handelnde Subjekt ist also notwendigerweise ein soziales.⁸⁷

Dies geht soweit, dass eine Persönlichkeit überhaupt erst durch öffentliche Wahrnehmung konstituiert wird und zwar durch das Empfangen von Respekt, z. B. in Form von *props*⁸⁸. Im Gegensatz dazu wird der Ruhm (*fame*) dazu benutzt, innerhalb der Gruppe Hierarchien festzulegen.⁸⁹ Das Darstellen der Person und ihrer Tätigkeit impliziert auch den Umgang mit Plagiaten: Das Biten,⁹⁰ der Diebstahl eines fremden Stils, wird öffentlich geächtet,⁹¹ das (Er-) Finden eines eigenen Stils wird honoriert. Das alles führt dazu, dass man HipHop als ‚Ästhetik der Präsenz‘ beschreiben kann, auch wenn die Ästhetik nur innerhalb eines geschlossenen Systems funktioniert und von außen manchmal mit einem Lächeln oder einem Kopfschütteln abgetan wird.

Die Kultur des HipHop ist durch Dynamik gekennzeichnet, die den ihr zugehörigen Tätigkeiten Malerei, Musik, Dichtung und Tanz innewohnt; „Repräsentation bedeutet im HipHop Vergegenwärtigung von Vergangenen in der Performanz, es geht dabei weniger um Wiederholung als um Neuschöpfung.“⁹² Die verschiedenen Sparten dienen zur Unterteilung in Gruppen, ‚Familien‘; Mitglied einer solchen Familie kann man schlicht durch Mitmachen werden. In der Inszenierung des Einzelnen geht es vor allem darum, authentisch zu wirken und glaubhaft – *credibility* ist ein weiteres wichtiges Schlagwort der Szene. Und wer den HipHop repräsentiert, begeht einen „Akt der körperlichen Vertretung“.⁹³ Dies ist keine Wiederholungshandlung des Ewig-Gleichen, sondern eine Vertretungshandlung, die als Spiegel das Publikum die eigene Kultur immer wieder neu

⁸⁶ Ebd., S. 72.

⁸⁷ Ebd., S. 74.

⁸⁸ Von engl. *to give s. o. props* ‚jmd. danken‘.

⁸⁹ Menrath 2001, S. 91.

⁹⁰ Von dem amerikanischen Slangausdruck *to bite off* ‚jmd. nachahmen‘.

⁹¹ Vgl. „stelle nette Rapper in den Schatten / die biten wie Ratten“ aus: Absolute Beginner 1998, Nr. 10: „Nie Nett“.

⁹² Menrath 2001, S. 78.

⁹³ Ebd., S. 111.

erfahren lässt; die öffentliche Inszenierung ist also Ritual.⁹⁴ Insoweit könnte folgende Aussage von Horst Wenzel zur höfischen Gesellschaft des Mittelalters auch zur modernen HipHop-Kultur getroffen worden sein: „Ohne Repräsentation, ohne Vergegenwärtigung des Status kann die gesellschaftliche Ordnung, die im mittelalterlichen Personenverbandstaat noch nicht institutionell gesichert ist, gar nicht manifest werden.“⁹⁵ – „Real ist das, was glaubhaft in Szene gesetzt wird.“⁹⁶ *realness* bezeichnet die „Authentizität der medialen Inszenierung“, die eine „wirklichkeitsgenerierende Kraft“ darstellt.⁹⁷ Den Rahmen für die Selbstdarstellung in einem theatralen Raum bilden Jams und Battles, die sich nach den Grundregeln sportlicher Fairness vollziehen – Respekt vor den Leistungen des Gegners und Coolness bei Sieg wie Niederlage – und bei der die einzelnen Darsteller vollständig auf die Akzeptanz durch das Publikum angewiesen sind. Es ist die performative Magie des spezifischen Rituals, die über die Legitimierung des Akteurs entscheidet.⁹⁸ Gabriele Klein und Malte Friedrich betonen dabei die Authentizität im HipHop, für die der Körper und seine Gebärden konstitutiv sind: „In der Verkörperung der habitualisierenden Muster wird der Normenkodex immer wieder aktualisiert und performativ bestätigt.“⁹⁹ Diese Normen sind wertkonservativ, leistungsorientiert und männlich dominiert. In den Kulturmustern des HipHop und der höfischen Gesellschaft ist die Bedeutung von modischer Kleidung, Tanz, Körperhaltung, Gebärde, Musik, Wort und Stimme unüberschätzbar. An ihnen misst sich die Intensität von Status, Ehre, Anerkennung, Respekt und Glaubwürdigkeit. Die Inszenierung des Selbst und der Kultur

⁹⁴ Und das „Ritual ist nicht ein ‚freier Ausdruck von Gefühlen‘, sondern eine disziplinierte Wiederholung der ‚richtigen Einstellung‘.“ aus: Stanley J. Tambiah: „Eine performative Theorie des Rituals.“ In: Andréa Belliger; David J. Krieger (Hgg.): *Ritualtheorien*. Opladen 1998, S. 227-250, S. 235.

⁹⁵ Horst Wenzel: „Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur.“ In: Helmut Brall; Barbara Haupt; Urban Küsters (Hg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf 1994, S. 191-218, S. 202. Und ebenso könnte folgendes Zitat von Klein/Friedrich 2003 zu einer Aussage über die höfische Kultur herangezogen werden (S. 9): „Realness im HipHop ist eine Inszenierungsstrategie. Sie ist eine Herstellungspraxis, die den Normenkodex des HipHop performativ bestätigt.“

⁹⁶ Klein/Friedrich 2003, S. 9.

⁹⁷ Ebd. S. 159. Die Behauptung Peter Strohschneiders, „[d]aß im Zeichen universaler Medialisierung unserer Wahrnehmungen und Visualisierung unserer Wahrnehmungsfelder diese Grenze zwischen praktischem Lebensvollzug und künstlerischer Praxis sich wieder auflöst oder jedenfalls neu organisiert“, ist somit kritisch zu betrachten (ders., „*nu sehent, wie der singet!*“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang.“ In: Jan-Dirk Müller (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart / Weimar 1996, S. 7-30, S. 9, Anm. 9). Vielleicht ist diese Inszenierung der Authentizität im HipHop sogar der Schlüssel zu der Frage der Aufrichtigkeit des Sängers im Minnesang zu finden. Vgl. hierzu: Harald Haferland: *Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone*. Berlin 2000, bes. das Kapitel „Aufrichtigkeitsbeteuerungen“, S. 165-188, und ders., „Minnesang als Posenrhetorik“. In: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Heidelberg 2004, S. 65-106.

⁹⁸ Klein/Friedrich 2003, S. 172.

⁹⁹ Klein/Friedrich 2003, S. 11.

in einem ritualisierten Alltag¹⁰⁰ bilden einen strengen Werte- und Wertungskatalog, innerhalb dessen der Einzelne seinen Platz zugewiesen bekommt und ihn sich nicht aussuchen kann: „In der Beherrschung des kollektiven Zeremoniells dokumentierte sich die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die für sich in Anspruch nahm, in ihren kontrollierten Körperbewegungen eine Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, die als spezifisch höfisch [bzw. HipHop-spezifisch] angesehen wurde.“¹⁰¹

6. Agonalität als Kunst

Alle Inszenierungen (des Körpers, der Kultur, des Raumanspruches) haben ein gemeinsames Medium: das Bild. Neben der unleugbar wichtigen Erschaffung von Bildern in den passenden Musikvideo-Clips ist es vor allem die Sprache, die Bilder evoziert, aufleben lässt und zelebriert. Sie wird dabei ‚gerahmt‘ durch theatrale Inszenierungen des Körpers, des Sozialen: „Das theatrale Spiel im HipHop ist kein Spiel im Sinne des ‚So-tun-als-ob‘. Ganz im Gegenteil: Das Theater des HipHop trennt nicht zwischen Rolle und Selbst, zwischen Spiel und Ernst.“¹⁰² Dabei stellt sich die Frage, ob die Inszenierung der Realität nicht eine Realität in Potenz darstellt – denn was ist ‚wahrer‘ und ‚echter‘ als das, woran alle glauben? Die Intensivierung durch Inszenierung lässt das Spiel in Ernst übergehen, und umgekehrt: Der Ernstfall folgt den Regeln des Spiels.¹⁰³ „Die imaginäre Wirklichkeit, die dem Ernstkampf Züge des Spiels verleiht und ihn zu einem Anerkennungszyklus modelt“,¹⁰⁴ ist besonders deutlich in dem Film *8 Mile* (USA 2003) zu erkennen. Der reale Kampf rivalisierender Gruppen in einem Viertel von Detroit wird am Schluss in einem Freestyle-Battle auf der Bühne eines kleinen Underground-Clubs ausgetragen – vor der diesen Streit betreffenden Öffentlichkeit. Dadurch kommt es zu einer

Agonalisierung des Kriegs, die Wirklichkeit wird agonal überformt, höfisches [wie HipHop-spezifisches] Interaktionswissen gibt sich [...] seine eigene imaginäre Wirklichkeit. Diese wird imaginär geboren, aber sie ist wirklich. Und sie ist auf

¹⁰⁰ Vgl. Thomasin von Zirclaria: Der Welsche Gast, V. 656-58: *wan ir sult wizzen sicherlîchen / daz beidiu zuht und hüfscheit / koment von der gewonheit*.

¹⁰¹ Joachim Bumke: „Höfische Körper – Höfische Kultur.“ In: Joachim Heinzle (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche* [1994]. Frankfurt am Main / Leipzig 1999, S. 67-102., S. 83.

¹⁰² Klein/Friedrich 2003, S. 142.

¹⁰³ Johan Huizinga macht auf das Verhältnis von Spiel und Ernst wie folgt aufmerksam: „Betrachtet man abgesehen von der sprachwissenschaftlichen Frage das Begriffspaar *Spiel-Ernst* noch etwas näher, dann ergibt sich, daß die beiden Termini nicht gleichwertig sind: *Spiel* ist der positive, *Ernst* der negative. Der Bedeutungsinhalt von *Ernst* ist mit der Negation von Spiel bestimmt und erschöpft: *Ernst* ist Nichtspiel und nichts anderes. Der Bedeutungsinhalt von *Spiel* dagegen ist mit Nichternst keineswegs definiert und erschöpft: Spiel ist etwas Eigenes. Der Begriff *Spiel* als solcher ist höherer Ordnung als der des *Ernstes*. Der *Ernst* sucht das *Spiel* auszuschließen, *Spiel* jedoch kann sehr wohl den Ernst in sich einbeschließen.“ [Hervorhebungen d. Huizinga] (ders., *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Hamburg 1956, S. 50.

¹⁰⁴ Harald Haferland: *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*. München 1988, S. 32.

sensationelle Weise wirklich, denn sie folgt neuen Regeln, die sie als eine unwahrscheinliche Wirklichkeit entstehen lassen – unwahrscheinlich, weil nichts zunächst dafür spricht, daß aus einem Kampf um der Vernichtung oder Unterwerfung eines Gegners willen ein Kampf vornehmlich um der eigenen Ehre willen wird.¹⁰⁵

Und nur um Ehre und Anerkennung innerhalb der Szene geht es in den Battles.

Battle-Kultur

Eine der wichtigsten Komponenten bei diesem Prozess ist ein weiteres, immer wieder zu inszenierendes Bild: die Battle-Kultur. Der Wettstreit bestimmt seit seinen Ursprüngen die Fortentwicklung im HipHop, das gilt für B-Boying, Breakdance, Graffiti, DJing und schließlich auch den Rap: „Mit der Battle- und Freestyle-Kultur ist etwas ins literarische Leben zurückgekehrt, was lange Zeit vergessen war: Improvisation und Wettstreit.“¹⁰⁶ Da ist es nicht weit bis zu Aristoteles, der den Ursprung der Dichtung in der Improvisation sieht.¹⁰⁷ Der Battle „bezeichnet zum einen die konkrete künstlerische Auseinandersetzung innerhalb der HipHop-Bewegung, etwa Freestyle- oder Graffiti-Battle, aber auch den Motor der Bewegung (= Battle-Gedanke).“¹⁰⁸ Seit Afrika Bambaataa, der in den 1970er Jahren die Zulu Nation als schwarze politische Bewegung gründete, wird der Battle auch als eine Möglichkeit betrachtet, Konflikte gewaltfrei zu lösen. HipHop ist somit „nicht nur Konkurrenz und Kampf, sondern vor allem eins: eine an ethischen Prinzipien orientierte Wertegemeinschaft.“¹⁰⁹ Im Gegensatz zu sportlichen Wettkämpfen geht es beim Battle nicht um Rekorde und Medaillen, sondern um Ehre, Anerkennung und Respekt. „Aus dieser Perspektive ist jeder Rap eine Kampfansage, jeder Move ein Angriff, jedes Graffiti ein Raumgewinn. Ein nie endender Wettbewerb, der den HipHoppern größte Aufmerksamkeit abverlangt: aufpassen, beobachten, schnell reagieren, parieren und austeilen. Jeder Sieg ist Verteidigung, jede Anerkennung kann schnell wieder zunichte gemacht werden.“¹¹⁰ Die Konkurrenz ist somit unmittelbar in den Prozess der Stilbildung und der Steigerung der Qualität eingebunden.

Respektbekundung erfolgt durch das Publikum. Entsprechend beruhen die Performances des HipHop auf dem engen Zusammenspiel von Akteur und Publikum. Als entscheidend für das Gelingen der Performance erweist sich die Kunst, eine Interaktion mit dem Publikum herzustellen. Das dialogische Call-and-Response-Prinzip lässt sich als theatrales

¹⁰⁵ Ebd., S. 32f. Vgl. auch bei Huizinga 1938, S. 55, den Abschnitt „Das Gewinnen“.

¹⁰⁶ Verlan/Loh 2000, S. 92.

¹⁰⁷ Vgl. De arte poetica liber, 1448b, 20 (zu den zwei Ursachen der Dichtkunst).

¹⁰⁸ Verlan/Loh 2000, S. 121. Vgl. auch u. a. Androutsopoulos 2003, S. 12.

¹⁰⁹ Klein/Friedrich 2003, S. 51. Dass vor allem in jüngster Zeit auch in Deutschland diese Ideale nicht mehr gepflegt werden, ist an den gewalttätigen Auseinandersetzungen in der Berliner HipHop-Szene zu sehen, wobei auch hier das Thema des Battles als Kunstform – gerade bei sehr gewaltverherrlichenden Texten – immer wieder thematisiert wird (vgl. z.B. Simon/Willeke 2008, S. 17-23).

¹¹⁰ Klein/Friedrich 2003, S. 47.

Kommunikationsmuster mit rituellem Handlungscharakter beschreiben. Jams, Konzerte und Battles sind kulturelle Performances, deren theatrales Muster der als Spiel getarnte Wettkampf ist.¹¹¹

Über den Sieger entscheidet das Publikum oder eine stellvertretende Jury. Für Sascha Verlan und Hannes Loh knüpft der HipHop hiermit an die alten Traditionen des Dichterstreits und des Sängerkrieges an, die „vor allem in den Frühphasen literarischer Entwicklung“ konstituierend gewesen seien. Denn „nur wer improvisieren kann in Reimen und Versen, kann wirklich in Dichtung streiten.“¹¹²

Dieses agonale Denkmuster treffen wir im Mittelalter in Form von Sängerstreit und Sängerkrieg wieder. Günther Schweikles Zusammenstellung „Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung“ gibt davon beredtes Zeugnis.¹¹³ Die Ebenen des Streits sind vielfältig: Inhaltsparodie, Formparodie, Gattungsparodie, Scheltstrophe, Polemik finden sich innerhalb von Dichterfehden. Als Höhepunkt ist hierbei die „fiktionalisierte Fehde“¹¹⁴ zu nennen, denn sie zeigt einmal mehr, dass es sich beim Sängerstreit um einen Topos handelt, der zum Selbstläufer wird: Natürlich ist der Wettstreit auch dazu da, den Sänger innerhalb seiner Zunft zu positionieren, zugleich aber liegt seine Funktion, wohl nicht weniger wichtig, im „Vergnügen des Publikums“¹¹⁵. Anders als der HipHop, der sich hermetisch in seinen Codes vom gesellschaftlichen Mainstream ausschließt und sein Wettstreit-Ideal unter Gleichen feiert, das den *primus inter pares* sucht, sind die mittelalterlichen Sänger immer inner- und außerhalb des *ordo*: Sie sind nicht Teil der Gesellschaft, aber Teil des gesellschaftlichen Lebens und müssen sich deshalb auch ‚externen‘ Bewertungen aussetzen, da ihre Existenz davon abhängt.

Bei Festen an adligen und geistlichen Höfen waren Sänger und Spieler gefragt. Die Unterhaltungsmöglichkeiten waren derart vielfältig, dass bis heute nicht klar ist, welche Bedeutung die Literatur darin hat. Ob sie nur eine Disziplin unter vielen ist oder eine herausragende Stellung einnimmt, ist schwer zu bestimmen, vor allem, da uns heute nur Literatur erhalten geblieben ist. In Festbeschreibungen finden sich die verschiedensten

¹¹¹ Ebd., S. 156.

¹¹² Verlan/Loh 2000, S. 94.

¹¹³ Schweikle 1986. Schweikle betont im Vorwort seine willkürliche und damit unvollständige Sammlung (S. XI). Dennoch bleibt sie bis heute die größte ihrer Art und dient daher auch als Grundlage für das mittelhochdeutsche Korpus dieser Arbeit.

¹¹⁴ Schweikle 1986, S. IX.

¹¹⁵ Schweikle 1986, S. XI.

Attraktionen: Sportliche Wettkämpfe, Gesang, Tanz, Instrumentalspiel, Akrobatik, Schauspiel usw.¹¹⁶

Für die Tätigkeit der Sängerdichter gibt es kaum Anschauungsmaterial in den Handschriften. Umstritten ist nach wie vor, ob und wie gesungen oder nicht auch gesprochen wurde. „*singen unde sagen, singen unde sprechen*“ sind geläufige Formeln der Sangspruchdichtung. *sank mak man schriben unde lesen* formuliert der Unverzagte [...].¹¹⁷

Während heute TV, Radio und Internet für die Verbreitung des Liedguts sorgen, CDs und Internetdienste Lieder beliebig oft abrufbar machen, war es im Mittelalter ungleich schwerer, die eigenen Lieder einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Doch auch hier machte Not erfinderisch und im „höfischen Dienst“ standen Spielleute häufig im Dienst arrivierter Minnesänger; sie verbreiteten deren Lieder und wurden gern als Minneboten ausgeschickt. Besonders reicher Lohn winkte ihnen, wenn sie neue noch unbekannte Lieder der Meister bekanntmachen durften.¹¹⁸ Als werbewirksame Mittel konnten solche „Authentifizierungsklauseln“ zwar die Verbreitung unterstützen, aber ein Abschauen und Plagiate kaum verhindern.¹¹⁹ Robert Lug unterscheidet drei Ebenen der Minnelied-Verbreitung: 1. der Auftritt des Sängerdichters selbst, 2. die Multiplikation durch professionelle Spielleute und 3. die Verbreitung an der ‚Basis‘, womit er jugendliche Amateure meint, „die mit Liedern nach Lust und Laune kommunizieren.“¹²⁰ Das Repertoire der Sänger gleicht dabei immer demselben Muster: Es muss zeitgerecht, publikumswirksam und landschaftstypisch sein.¹²¹

¹¹⁶ Vgl. Bumke 1986, S. 301-313.

¹¹⁷ Tervooen 2001, S. 107. Weiter spricht auch die spärliche Melodieüberlieferung für die sogenannte ‚stille Rezeption‘, wenngleich sich immer mehr kritische Stimmen äußern (vgl. ebd.). Zur Rezeption mittelalterlicher Literatur vgl. u. a. Manfred Günter Scholz: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980 und Dennis Howard Green: Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800-1300. Cambridge 1994. Welche Konsequenzen eine mögliche ‚stille Rezeption‘ auf den Text hat, hat Ursula Will in ihrer Arbeit zu Konrads Goldener Schmiede dargelegt (vgl. dies.: Der verschriftlichte Vortragsvers. Untersuchungen zur Metrik dreier Überlieferungen der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg. Erlangen 1991). Siehe hierzu besonders Kapitel C.3.3.

¹¹⁸ Lug 1991, S. 299.

¹¹⁹ Vgl. Hartung 2003, S. 52ff.

¹²⁰ Ebd. Lug 1991, S. 307.

¹²¹ Vgl. Hartung 2003, S. 50.

7. Der Sängerdichter mit Namen MC

„Ein MC [...] ist nicht nur ein Meister der verbalen Inszenierung nächtlicher Diskothekenkultur, MC und Rapper sind vor allem Meister des gesprochenen Wortes.“¹²² Eva Kimminich geht in ihrer Begriffsbestimmung sogar noch weiter und betrachtet die MCs als Verkörperung technisch produzierten Sprechens.¹²³ Sie definiert Kultur als ein kognitives System von Artefakten und Mentefakten, in der Sprache als symbolischer Raum Territorialansprüche markiert. Zudem finden allenthalben Prozesse der Territorialisierung statt: nicht nur durch die „raumgreifende“ Mode (s. o.), sondern auch durch das Besprühen (Graffiti) von öffentlichen Gebäuden, Mauern, Stromkästen, Straßenlaternen, Zügen, Brücken, kurz, von allem, was genug Fläche zur Markierung bietet. Dabei unterscheiden sich größere Werke von den sogenannten Tags, die als künstlerisch ausgearbeitetes Kürzel vor allem dazu dienen, das Revier abzustecken. Sie dienen der internen Kommunikation und lassen sich dabei durchaus mit anderen szenespezifischen, subkulturellen Sprachcodes vergleichen, wie z. B. den Gaunerzinken¹²⁴. Dadurch erhalten Flächen eine Raumkonnotation, eine neue Dimension, die zugleich von den Schreibern beansprucht wird. Neben dieser vor aller Augen stattfindenden Aneignung werden im Bereich des Rap auch mit Texten Ansprüche geltend gemacht, allerdings betreffen sie meist den literarischen Raum, die Bühne, symbolisiert durch das Mikrofon.¹²⁵

Der HipHop als „hochgradig kodierte Kommunikationssystem“¹²⁶ erhebe somit Anspruch auf diesen Raum, die geschriebene Sprache sei hierbei nicht mehr als das Hilfsmittel. Der Rückgriff auf alte mündliche Traditionen verweise auf den westafrikanischen Griot¹²⁷,

¹²² Eva Kimminich: „MC's, Money, Macht und Moral. Beobachtungen zur Genese einer ästhetisch-ethischen Oratur.“ In: Christof Mandry (Hg.): Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch. Münster / Hamburg / London 2003, S. 43-65, S. 43. Kimminich gehört zu den wenigen, die den Rap auch jenseits seiner sozialen Prägnanz auch auf seine Kunstfertigkeit hin untersucht. Da sie sich aber hauptsächlich mit französischem Rap beschäftigt, ist eine analoge Behandlung des deutschen aufgrund der unterschiedlichen Relevanz von Akzent und Reim in der Lyrik nur bedingt möglich.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. die Arbeiten von Roland Girtler, insbesondere: Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Wien/Köln/Weimar 1998. Der Verweis auf die „Gauner“ kommt nicht von ungefähr. David Toop sieht die Revierkämpfe als eine Hinterlassenschaft des „Gang-Territorialismus“ (David Toop: Rap Attack # 3. African Jive bis Global HipHop [1992]. Aus d. Engl. v. Diedrich Diederichsen. Höfen 1999. S. XIV). Und der französische Rap nimmt sprachlich nicht selten Anleihen aus dem *verlan* und dem *veul*, den französischen Spielarten des Rotwelsch. (Vgl. Kimminich 2003, S. 47f.)

¹²⁵ Vgl. die Analyse in B. 3. 2. zu Danny Freshs „Strike back“.

¹²⁶ Kimminich 2003, S. 46.

¹²⁷ Vgl. Toop 1999, S. 39ff. Toop erwähnt hier die Tradition der „berühmten schwarzen Erzählung ‚The Signifying Monkey‘ [...], in der der schwächere Affe den überlegenen Feind, z. B. den Löwen, durch seine sprachliche Überlegenheit überlistet und besiegt.“ (S. 39) Der westafrikanische Griot muss mittlerweile als Topos gelten, da er – bei Toop angefangen – immer als Wurzel genannt wird; zuletzt in Verlan 2005, S. 195:

christliche Wanderprediger und europäische Straßensänger, der Rapper werde in seiner Rolle zum Troubadour,¹²⁸ Druiden, zum kämpfenden Ritter, zu Moses oder gar zum Messias. Die Sprache sei dabei, neben der körperlichen Präsenz, das wichtigste Medium. Die Texte würden so stilistisch angereichert mit Geheimjargons, Soziolekten, und in komplexe Figuren und Reime gebracht.¹²⁹ Und weil die gesprochene Sprache den „Prototyp menschlicher Kommunikation“¹³⁰ darstelle, siedelt Kimminich die „Oratur“ eine Ebene höher an, bzw. beschreibt sie als ‚körperlicher‘ als die Literatur, die durch Verschriftung „entkörperert“ würde.¹³¹

Der enge Bezug zu oralen Erzählkulturen zeigt, dass der hier vorgenommene Vergleich sich nicht in der Analogisierung von Rap und mittelhochdeutscher Dichtung auf der Basis anthropologischer Grundmuster erschöpft. Künstlerischen Wettstreit hat es zu allen Zeiten in allen Kulturen gegeben. Der Zusammenhang liegt vielmehr ganz eng auf der formal-ästhetischen Ebene sowie der kulturtypologischen Produktion und Tradition mündlicher Kulturen. Doch lassen wir zunächst den deutschen Rapper schlechthin zu Wort kommen, Torch alias Frederik Hahn aus Heidelberg.

Torch, Der flammende Ring

Minnesang immer schon war eine redlich Kunst / mir dünkt nun zu erlangen den
höchsten Rang dieser Göttlich Gunst / König Torchmann leistet hiermit feierlich
seinen Schwur / dass ihm nichts so heilig sei wie das Mikrofon Exkalibur / die
Worte klüglich zu stellen so sei auf ewig mein Geheiss und wer einst ward
eingeweiht, verlässt nimmermehr den Kreis / Der flammende Ring eine Allianz von
den Tannen der Normannen bis an den Hof von Byzanz / wir verteidigen Glaube
und Recht gegen den Herzog der mit einem Heerzug, her zog / das Volk der
Alphabeten belog und betrog in Kerkers Gräbersnacht ich die Fackel entfacht /
entbrannt von Anmut erfüllt reit ich nun durchs gelobte Land in einem Gewand
ganz aus Blauem Samt gewiss / am feurigen Glanze habe er den Fackelmann
sogleich erkannt / Ich reit hoch zu Ross mit dem Pferde geschützt durch Panzer und
Helm / über Aue und Erde hinfort mit dir du Schelm / zieh von dannen mit all
deinen Mannen sogleich / sonst treffe dich meine Prophezeiung hart wie ein
Donnerstreich / hinfort mit dir ich künde dir des Wortes Gewalt / im Text-Turnier
wurde keiner meiner Gegner alt / nun, ihr mordet gern mit dem Morgenstern doch
wolltet ihr weiter leben / so solltet ihr den Kampf mit dem Worte lernen / aus
Camelot kam Lord Lancelot er war zwar mit der Lanze flott / doch meine Rede
Kunst schaffte seiner einer auf's Schaffot / und solltet ihr etwa heißen Prinz
Eisenherz und waget ihr nur einen leisen stillen Scherz, / werdet ihr reisen

„Und so wären für die jugendlichen Rapper hierzulande eben nicht die westafrikanischen Griots die Bezugspunkte [!] sondern die Bänkelsänger.“

¹²⁸ In Frankreich knüpft u. a. die Gruppe Massilia Sound System bewusst an die Troubadour-Tradition an, indem sie sogar auf okzitanisch rappen.

¹²⁹ Vgl. Kimminich 2003, S. 46f.

¹³⁰ Ebd. S. 59.

¹³¹ Ebd.

himmelwärts begleitet durch heissen schrillen Schmerz / ein lebenswürdig
 Wohlgefühl mein Busen spricht / derweil Schmiedes Kunst kühl euer Fleische
 sticht / mit klirrenden Zähnen die Zunge feil, wie dem Schwerte gleich geführt /
 dem Gegner frech Arm und Bein sowie Charme und Reim entführt / ja, nun führ ich
 die Fackel gen eures gleichen Vasallen / Rivalen euch bleibt blutige Schlacht zu
 bestehen voller Schrecken und Qualen / ha, ihr zeigtet welch kecken Mut und für
 einen Recken tut ihr fürwahr mich nun necken Gut / doch habet euch dankbar den
 zeitigen Tod ich euch geb zu Geschenk frohlocken ergreift mich wenn ich an euer
 Leid denk / lauschet nur dem lustig Lanzenlaut äh, ihr erlaubt / dass ich meine
 Streitaxt an mich nehme da sie schaut gar hässlich aus eurem Haupt / doch oh,
 Schreck ihr beflecket mein Hemd und Wappen / ich verschwende euer Leben in
 üppigen Brocken und Happen / denn so will es das Gesetz dem wir alle unterliegen
 / auf Tag folgt Nacht und auf Leben der Tod denn so steht es geschrieben

Mit eklektizistischer Unbefangenheit und Ironie reiht Torch Klischee an Klischee – und stellt sich dabei ‚ganz nebenbei‘ in die Tradition der Sängertadition des Mittelalters. Er versteht sie dabei in gewisser Hinsicht konkreter als mancher Mediävist: Literatur benutzt die Sprache als Instrument eines beständigen Wettkampfes um die Dichterkrone. Zugleich bedeutet seine metaphorische Verkörperung der Sprache als lebensbringendes und lebensnehmendes Mittel eine Intensivierung, eine Vergegenwärtigung von Sprache.¹³² Die Tradition des Künstlernamens ist hierbei eines der hervorstechendsten Beweismittel: Heute wie damals sind sie Erkennungsmerkmal und Botschaft in einem: Torch ist eine brennende Fackel im Dickicht der Sprache, Frauenlob rühmte die Damen usw. Die *sanges meister* des Hochmittelalters waren Handwerker der Sprache und des Gesangs, die Rapper der Gegenwart sind Wortschmiede und Reimritter, ganz gleich, wie sehr uns ihre Verweigerung des elaborierten Sprachcodes eine Anerkennung schwer macht: „Sie haben ihre im Rahmen der vorherrschenden Auffassung von Ästhetik unästhetische Kunst zur Mission erhoben.“¹³³

Der Themenvielfalt des Rap sind keine Grenzen gesetzt. Dennoch lassen sich einige Themen wesentlich häufiger finden als andere. So gibt es Liebeslieder (z. B. Curse, „Und was ist jetzt“)¹³⁴, Familienlieder (Franky Kubrick, „Kinderaugen“)¹³⁵, sogenannte Gangsta-Lieder, die den Alltag von kriminellen Straßenbanden zum Inhalt haben, sozialkritische und politische Texte,¹³⁶ aber auch, und vor allem, Texte über HipHop selbst: von

¹³² Vgl. ebd. S. 62: „Letztendlich ist Rapping folglich nicht nur eine Verkörperung von Sprache, sondern auch eine Vergegenwärtigung.“ [Hervorhebung d. Kimminich].

¹³³ Ebd. Kimminich führt an dieser Stelle ihre These an, dass der Rap damit die „Instrumente der Machtausübung“ unterminiere, „denn Kultur wurde und wird nach wie vor mit Waffen, aber auch mit einer spezifischen Auswahl u. a. auch ästhetisch legitimer Wörter erzeugt und aufrechterhalten.“

¹³⁴ Curse 2003, Nr. 9.

¹³⁵ Kubrick 2004, Nr. 16.

¹³⁶ Hierzu siehe v. a. die Zusammenstellung von Verlan 2003.

Definitionen (Cora E. & Marius No. 1, „Nur ein Teil der Kultur“)¹³⁷ über Battle-Raps bis hin zu Preisliedern über das eigene Rap-Talent, dem sogenannten Boasting (Franky Kubrick, „Hier kommt Kubrick“, Curse, „Curse ist zurück“, Torch, „Wir waren mal Stars“)¹³⁸. Die letzten drei Ausrichtungen verbinden sich oft zu einem Text, wie das Beispiel von Dynamite Deluxe, „Wie jetzt“¹³⁹ zeigt:

- [...] Ich sag, wie jetzt? Ihr Typen wollt rappen wie ich?
 Deluxemäßig flown, Styles kicken wie ich?
 Wie jetzt? Ihr Typen wollt schreiben wie ich?
 Die Leute live rocken, nur bleiben sie nicht
- 5 Ich sag, wie jetzt? Ihr Typen wollt rappen wie ich?
 Deluxemäßig flown, Styles kicken wie ich?
 Wie jetzt? Heutzutage will jeder mitspieln:
 MC'n und DJ'n, nur leider geht da nicht viel!
- Für die, die dachten, sie könn's wie wir in Hamburg City machen:
- 10 Hier steht euer Scheiß seit Tag eins zwischen den Billigplatten
 Es gibt einfach zu viele von euch penetranten Dilettanten
 Die meinen, dass sie 'n neuen Stil erfanden und fett komm' wie Elefanten
 In euern billigen Raps auf unchilligen Tracks
 Redet ihr über's „realkeepen“, Gewalt, Phillies und Sex
- 15 Was an sich nicht schlimm ist, doch ich weiß, ihr lügt wie gedruckt
 Und könnt es nicht mit Skills ausgleichen, denn ihr übt nicht genug
 Ihr Wannabe-Stars, fliegt selbst doch noch Economy-Class
 Doch posed auf Xtra-Large und hofft so, ihr kommt in die Charts
 Ihr wollt es weit bringen? Dann ist mein Tip: Habt besser Geduld
- 20 Und wenn es live nicht tight klingt, gebt nicht dem Mischer die Schuld
 Und einige von euch: ich hör ja, dass ihr fette Beats habt
 Nur fehlt's euch wohl an Raps, soviel MCs, wie ihr euch featured
 Ich weiß, eigentlich gehört das schon zum Pflichtprogramm
 Doch für andere MCs auf meiner LP rap ich zu lang
- 25 [...]

Das unvermittelte Staunen gegenüber den Rappern, denen unterstellt wird, sie wollten den Stil des Rappers der Band, Samy Deluxe, nachahmen – „Ich sag', wie jetzt?“ – markiert einen Totalitätsanspruch, der nicht kopiert werden kann. Denn der Stil ist der Band, dem Rapper, unmittelbar eigen, wie das neu generierte Adverb „deluxemäßig“ (V 2) deutlich markiert. In einem Zug präsentiert der Rap das *boast and battle*: namenlosen Gegnern – wie so oft tragen die *künstelosen*, wie sie in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung hießen, keinen Namen – wird vorgeworfen, die Kultur des HipHop nicht verinnerlicht zu haben. Sie sind „penetrante Dilettanten“ (V 11), ihre Authentizität („realkeepen“, V 14)

¹³⁷ Cora E. & Marius No. 1: „... nur ein Teil der Kultur“ (1994). In: Verlan 2003, S. 27.

¹³⁸ Kubrick 2004, Nr. 8. Curse 2003, Nr. 5. Torch 2000, Nr. 5.

¹³⁹ Dynamite Deluxe: „Wie jetzt“ (2000). Zitiert aus HipHop XXL, S. 154.

wird infragegestellt und angeklagt, indem Samy Deluxe nicht die Tatsache der Aneignung der Kultur zur Diskussion stellt, sondern sich selbst als nicht angreifbare Instanz einbringt: „**ich weiß**, ihr lügt wie gedruckt“ (V 15). Der Vorwurf der fehlenden Authentizität ist nicht mit künstlerischer Technik („Skills“, V 16) ausgleichbar. Dennoch bleibt der Rapper schon auf der Ebene des Textes und des Herstellens von Beats und deren Aufführung („MC’n und DJ’n“, V 8). Hier, im Jahr 2000, ist der Rap schon zum alleinigen Maßstab geworden, Graffiti und Breakdance sind nicht mehr im Fokus der Diskussion, wenn es um das „realkeeping“ geht. Zugleich eröffnet dies aber die Möglichkeit, die sprachlichen Techniken und ihre Verfeinerungen in diesem speziellen Rahmen als alleiniges Diskussionsmedium in einer wissenschaftlichen Analyse zu betrachten. Der Rap ist nicht mehr nur „ein teil der kultur“, wie Cora E. oben dichtete, sondern ist zu deren wichtigstem Ausdrucksmittel geworden.

Wie schon oben erwähnt, setzt sich die HipHop- und im engeren Sinne Rap-Forschung erst seit kurzem mit der Kunst des Sprechgesangs auseinander. Neben Eva Kimminich, die sich vor allem mit dem französischen Rap und seiner sprach-politischen Bedeutung (s. o.) beschäftigt, sehen Sascha Verlan und Hannes Loh in ihren Unterrichtsmaterialien für den Deutschunterricht¹⁴⁰ im Rap fast schon eine Renaissance der Lyrik: „Mit der Battle- und Freestyle-Kultur ist etwas ins literarische Leben zurückgekehrt, was lange Zeit vergessen war: Improvisation und Dichterstreit.“¹⁴¹ In Beispielen schildern sie die Kunstfertigkeit der Texte in metrischer wie stilistischer Hinsicht, versuchen dabei aber auch, neutral und objektiv die inzwischen qualitativ weit gefächerte Szene zu betrachten. Ganz anders dagegen Klaus Bayer. In seinem kaum zehn Seiten umfassenden Aufsatz¹⁴² versucht er, Raptexte nicht nur zu klassifizieren, sondern zugleich auch noch in einen literaturgeschichtlichen Kontext zu bringen und ihren Stellenwert innerhalb der Literaturszene zu bestimmen, um Aussagen über ihre ‚Haltbarkeit‘ zu treffen. Für eine Beispielanalyse wählt er einen Text von Bas Böttcher¹⁴³ und erkennt, dass „der Rap [...] nicht im Dienste des Inhalts [steht], vielmehr der Inhalt in erster Linie ein Anlaß für den

¹⁴⁰ Verlan/Loh 2000.

¹⁴¹ Ebd., S. 92.

¹⁴² Klaus Bayer: „Rap-Texte.“ In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 51 (2004), S. 450-459.

¹⁴³ Bas Böttcher ist allerdings hauptberuflich nicht Rapper, sondern Slam-Poetry-Dichter und somit hat sich Klaus Bayer einen sehr ‚rand-existenten‘ Text als Grundlage seiner Beweisführung gewählt. Dies betont Bayer selbst, indem er davon spricht, der Rap Böttchers sei „eine ‚verdichtete und poetische‘ also lyriknahe Form von Rap“ (S. 456). Besonders positiv sieht Bayer dabei die Abwesenheit von Beats und die Tatsache, dass der Text als Audiodatei herunterladbar sei – er selbst hat nämlich außer dieser Audiodatei nur gedruckte Texte rezipiert (u. a. Verlan 2003) und verhält sich somit selbst ‚lyrikfern‘, er schließt das Konzept der Mousiké aus dem Rap aber auch der Lyrik überhaupt aus.

Rap und für eine bloße Anhäufung reimgeeigneter Schlüsselwörter zu sein [erscheint]“¹⁴⁴. Doch schon an dieser Stelle lässt er einerseits eine gewisse Objektivität gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand vermissen, andererseits auch eine Stringenz seiner Analyse. Er behauptet nämlich kurz darauf sich selbst widersprechend, dass Rap schließlich nichts weiter sei „als Mittel der Kommunikation, die dem Kampf (Battle-Rap), dem Ausdruck von Identität, der Herabsetzung des Gegners, der Sozialkritik und der Klage über bestimmte Lebensverhältnisse und Ereignisse dienen.“¹⁴⁵ Dies stünde übrigens im Gegensatz zu „traditionellen Gedichten“¹⁴⁶, die nebst Minnesang auch Liebeslyrik, Kunstlieder, politische Lieder und Kriegsliteratur bezeichneten, welche zeitweilig [!] sogar zur musikalischen Aufführung gedacht seien. Rap-Texte hingegen könnten nie ohne Musik sein¹⁴⁷ – eine Tatsache, die auch die Mediävisten zum Thema Minnesang und Sangspruch bis heute in Atem hält. Bayer hält fest, dass die „traditionelle“ Lyrik nebst ihrem aktuellen Bezug auch „autonome Sprachkunst“ zu sein beanspruche und diesen Anspruch im Gegensatz zum Rap auch erfülle.¹⁴⁸ Ob etwas ‚auch‘ autonom sein kann, diese Frage sei dahin gestellt, aber dass die Kontextualisierung von Lyrik des Mittelalters, des Barock, von Lyrik Rilkes, Georges, Huchels, um nur ein paar willkürlich herausgegriffene Beispiele zu nennen, dem heutigen Leser weniger Mühe machen soll als ein Raptext, verkennt die Tatsachen. Verlässliche Aussagen über sprachliche, literarische, emotionale und gesellschaftliche Konzepte etc. innerhalb eines Textes bedürfen besonders hier eines ausführlichen Kommentars, um einen objektiven und wissenschaftlichen Diskurs führen zu können. Dem Rap fehlende Eingängigkeit zum Vorwurf zu machen, zeigt nur Bayers reaktionäre Einstellung zur Kunst deutlich auf. Sie aber in der „kunsthandwerklich biedere[n] Eintönigkeit“ der Raps zu begründen und in der Feststellung, dass „Rapper und ihre Anhänger inzwischen Elemente der klassischen Rhetorik weit ausführlicher als die meisten Literaturwissenschaftler und Schriftsteller“¹⁴⁹ studierten und diskutierten, lässt erstaunt fragen, was Bayer denn an den Texten auszusetzen hat, die alle klassischen Voraussetzungen zur Lyrikproduktion und -rezeption erfüllen: die nicht aufzulösende Verbindung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus, das Kunsthandwerk, die Rhetorik, die poetische Funktion als Dominante der Rap-Lyrik. Zurück bleibt ein Aufsatz, der es wegen seiner bürgerlichen Ressentiments nicht schafft, diesem ‚Reimgeklengel‘, das

¹⁴⁴ Ebd., S. 457.

¹⁴⁵ Ebd., S. 458.

¹⁴⁶ Ebd., S. 457.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu auch Verlan/Loh 2000, S. 7ff.

¹⁴⁸ Vgl. Bayer, S. 458.

¹⁴⁹ Ebd., S. 459.

seit mehr als zwanzig Jahren in Deutschland erfolgreich produktiv ist, einen Kunstwert zuzusprechen.

Das sah bei den Sängerdichtern zunächst auch nicht anders aus. Wie oben erwähnt, waren die Sänger in der höfischen Schicht nicht im Geringsten angesehen, der Klerus verteufelte sie, beides galt auch für ihre Kunst, ihren Sang. Ein Aufsatz im Stile Bayers in Form einer *laudatio temporis acti* wäre auch über Meißners Spruch ohne weiteres verfassbar gewesen:

- Aleke bat cunzen, dem ein frivnt gab hechte.
In krêken lant man nam of pant, quam rechte
Schalkes tat vuor. Xpofer ym tzuo selbe sprach:
„Diz liet aller buoche buochstabe beslivzet.“*
- 5 *Sliez uf den syn! din kvnst des wol genivzet.
Paris, padouwe, salerne ê des selben iach.
In disem liede suochet lere
Ein wiser man, der hat vuorloren synen namen:
Marn was sin vleisch, groz was sin ere.*
- 10 *Swer myr den nennet, der ne darb sich des nicht schamen.
Ein itzlich kvnster rate, in disem liede
Wie hiez der man? der snepfe in deme rede
Wil wilde syn, des mac man selten in getzamen.*¹⁵⁰

Dieses Gedicht, das zur Marner-Polemik gerechnet wird,¹⁵¹ wird bei Günther Schweikle als „Abecedarium“ geführt, mit der Einschränkung, dass es sich eventuell nur um Unsinnspoesie handle.¹⁵² Zudem existieren Vokalspiele bei Walther; und die späten Reimspiele Konrads von Würzburg und Oswalds von Wolkenstein geben beredtes Zeugnis von dieser sprachlichen Dominante, die sich am Besten mit Roman Jakobsons Begriff der poetischen Funktion fassen lässt.¹⁵³ Hierbei verweist die Sprache nur auf sich selbst, die lautliche und syntaktische Strukturierung ist der Semantik übergeordnet.

Die stark formale Ausrichtung des Rap, die vor allem durch die feststehende Rhythmik bestimmt wird, wird so gegen Bayers Schlussfolgerungen zu einem Spannungsfeld zwischen der Struktur und ihrer parasitären Verarbeitung der Alltagssprache:

¹⁵⁰ *Aleke bat Kunz, dem ein Freund Hechte gab. In Griechenland nahm man Pfänder auf, wurde die Schalkstat ruchbar. Christopher sprach zu sich selbst: „Dieses Lied umfasst die Buchstaben aller Bücher.“ Entschlüssele seine Bedeutung! Deine Kunst wird davon profitieren. Paris, Padua, Salerno haben das auch immer gesagt. In diesem Lied sucht ein weiser Mann Belehrung, der diesen seinen Titel verloren hat: Marn [mürbe?] war sein Fleisch, groß war seine Ehr. Wer mir den nennt, braucht sich dessen nicht zu schämen. Jener Dichter rate, wie hieß der Mann in diesem Lied? Die Schnepfe im Ried will ein Wildvogel sein, deshalb kann man sie selten [oder: niemals] zählen. (H/K, S. 403)*

¹⁵¹ vgl. Teil B. 2. 5.

¹⁵² Vgl. Schweikle 1986, S. 175. Er bezieht sich auf Wachinger 1973.

¹⁵³ Vgl. die Herleitung dieses Begriffs in Roman Jakobson: „Linguistik und Poetik“ [1960]. In: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 83-121.

Freestyle ist meine Stärke, ich übe jeden Tag, trainiere mein Gehirn, die Skillz [! ...] und erweitere den Wortschatz. Rap ist wie eine eigene Sprache, und man muß lernen, die Wörter der Umgangssprache in die Rap-Sprache zu integrieren. Je mehr man freestylt, umso größer werden der Wortschatz und die Routine. Erst dann, wenn man fähig ist, seine Spontaneität auf der Bühne voll auszuleben, entsteht die große Freestyle-Magie.¹⁵⁴

Die poetische Funktion ist im Rap wie auch im Sangspruch speziell im Bereich des Sängerstreits dominant.

8. Die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung

Der Begriff Sangspruch wird im Allgemeinen als Definition *ex negativo* verwendet: Alles, was nicht zum Minnesang und zum Leich gerechnet wird, ist Sangspruch. Das thematische Material ist somit von großer Spannweite. Die berühmte Fragestellung Walthers im Reichston (8, 10) *wie man zer werlte solte leben* gibt als Ausgangsproblem Stoff für zahlreiche Sprüche, adliges Publikum und höfisches Umfeld prägen weitere Themen. Deshalb zählt auch das hier verwendete mittelhochdeutsche Material der Dichterfehden zum Sangspruch und nicht zum Minnesang. In dieser Literatur spielen weder Individualität noch Originalität eine Rolle, die persönliche Meinung des Autors ist nicht von Belang. Öffentliche Meinung, Allgemeingültiges und zeitlose Werte bestimmen die Ansichten der Sprecherrolle. Das betrifft vor allem die christliche Glaubenslehre, allgemeine Weisheitslehre, Stände-, Herren- und Jugendlehre, Reflexionen zum *status mundi*, Naturbetrachtungen, Kosmologisches, Eschatologisches und Politisches.¹⁵⁵ Gelegentliche Kunstkritik und -reflexion oder das Klagen über das Los der Fahrenden sind ebenso Topoi, die nicht als Ausdruck von Individualität betrachtet werden dürfen. Die moralisch-didaktische Intention der Texte ist eng verknüpft mit der persönlich-existentialen des Sängers, der um *lôn* singt. Nicht zu unterschätzen ist eine Intention, die Tervooren entgegen seiner zuvor postulierten Ent-Individualisierung des Sangspruchs als „persönlich-gesellschaftlich“ bezeichnet:¹⁵⁶ „als Medium der Selbstdarstellung wollen die Sänger auch die Wertschätzung künstlerischer Tätigkeit erhöhen und ihren Beruf aufwerten.“¹⁵⁷ Doch ist dies auch nicht mehr als ein beliebter Topos, das Jammern gehört – wie auf dem Jahrmarkt – zum Geschäft, eine tatsächliche Aufwertung findet nie statt, auch hier geht es um *lôn*.

Die strenge thematische Aufteilung von Minnelied und Sangspruch soll hier nicht dogmatisch verwendet werden, wichtig ist vielmehr das Auftauchen jenes persönlich-

¹⁵⁴ MC René im Interview mit dem „Bund“, zitiert nach Klaus Rohrbach: HipHop, Techno, Heavy Rock. Die Grundlagen. Ein Arbeitsbuch für den Musikunterricht in den Klassen 5-10. Oldershausen 1996, S. 201.

¹⁵⁵ Die Aufzählung entnehme ich Tervooren 2001, S. 50.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 53.

gesellschaftlichen Topos, in dem der Dichter sich selbst in der Vordergrund spielt, und das zumeist auf Kosten anderer Kollegen. Solche Angriffe sind eher im Bereich der Spruchdichtung anzutreffen. Für allgemeine Aussagen über die Dichter und ihre Werke scheint eine Trennung auf Dauer unnötig, metrisch und formal sind Minnelied und Spruch nicht eindeutig zu unterscheiden.¹⁵⁸ Ebenso ist eine „strikte soziale und bildungsmäßige Trennung zwischen Minnesänger und Sangspruchdichter“¹⁵⁹ nicht möglich, die den Minnesang dem Hof und den Sangspruch der Straße zuordnen will.

Der Sangspruch wird wie das Lied und der Leich zur gesungenen Poesie gerechnet.¹⁶⁰ In der klassischen Terminologie wird unter *wort* der Text verstanden, die *wîse* bezeichnet die Melodie, das *liet* eine oder mehrere Strophen (*diu liet*) und schließlich der *dôn* die komplexe Einheit von metrischem Bau und Melodie. Im Allgemeinen haben *wort* und *wîse* einen Schöpfer, nämlich den Dichterkomponisten oder auch Sängerdichter. In ihrer Geschichte werden Minnelied und Sangspruch zunächst als sehr nahestehende Gattungen betrachtet. Beide verwenden ursprünglich den nach Andreas Heusler benannten viertaktigen Kurzvers, bzw. die Langzeile und Paarreime. Die Strophen sind einteilig gebaut und inhaltlich abgeschlossen, der Strophenschluss ist durch eine Überlänge erkennbar. Das Minnelied orientiert sich im Verlauf des 12. Jahrhunderts immer mehr an der romanischen Tradition, die eine neue Strophenform (Kanzone), unterschiedliche Verslängen, Mehrstrophigkeit und komplexere Reimformen mit sich bringt. Zudem unterliegt die Dichtung dem *novitas*-Prinzip, das entgegen der herkömmlichen Methode der Kontrafakturdichtung nun zu jedem neuen Lied auch einen neuen *dôn* fordert. Der Sangspruch behält anfangs die selbstständigen Einzelstrophen bei wie auch die Eintönigkeit für das gesamte Werk eines Autors. Erst mit den an Einfluss gewinnenden Minnesängern setzen sich die Innovationen auch bei den Spruchdichtern durch. Besonders Walther ist für diese Entwicklung verantwortlich, der den stolligen Strophenbau der Minnekanzone als erster auf die Sprüche ausdehnt und damit neue Maßstäbe setzt. Dennoch bleiben viele dem Einton-Schema treu, wie z. B. Reinmar von Zweter, der 250 Strophen im Ehrenton verfasst hat.¹⁶¹

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Margreth Egidis ausführliche Begriffsauseinandersetzung hierzu in Egidis 2002, im Besonderen Kapitel 1.2.1. „Zum Gattungsbegriff und zur Relation von Minnesang und Sangspruch“, S. 37-50.

¹⁵⁹ Tervooren 2001, S. 32.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 61f.

Der Vers im Sangspruch ist demnach ursprünglich vierhebig gedacht mit verschiedenen Kadenzen und geht aus der Langzeile hervor.¹⁶² Die Verse sind selten kürzer, Dreiheber und Zweiheber tauchen kaum auf oder lassen sich als Teil einer Langzeile auffassen. Erst seit Walther gibt es auch längere Verse, die fünf- bis zehnhebig sind. Das Versende wird dabei durch einen Reim gekennzeichnet oder auch definiert. Die Handschriften selbst, so sie keine Reimpunkte verwenden, geben keine poetischen Hinweise auf die Regeln, die erst sehr viel später, u. a. durch Heusler deduktiv erschlossen wurden. Sind jedoch in der Handschrift gar keine konkreten Anhaltspunkte für eine rhythmische Unterteilung auszumachen, neigt man dazu, sie als prosaisch aufzufassen, die „wandernde Zäsur, die Unterteilung des Verses also nach Sinneinheiten ohne Rücksicht auf die Versstruktur, bezeugt den Prosacharakter.“¹⁶³ Eine schriftlich prosaische Darstellung kann durchaus stark rhythmisch und somit „lyrisch“ gegliedert sein. Das oben erwähnte deduktive Verfahren führt nun zu folgender Aussage, die die metrische Struktur der Verse und deren hohe Ansprüche so kommentiert: „Der glatte alternierende Vers |x|x| ist das Ideal des 13. Jahrhunderts. Erreicht worden ist er aber nur annähernd von einigen Autoren (Konrad von Würzburg) – und später dann im Meistersang, als die wägende Bestimmung des Verses der zählenden wich.“¹⁶⁴ Diese wertende Einstellung, dass ein Dichter um 1200 wohl nicht fähig war, dieses Ideal zu erfüllen, taucht also nach wie vor in der Forschung auf. Allerdings ist es fraglich, warum die Sängerdichter einem viele Jahrhunderte später erschlossenen Ideal anhangen sollten, das sie nie erfüllten. Dass im Meistersang das reine Zählen der Akzente einem alternierenden Metrum gewichen sein soll, ist mittlerweile lange widerlegt (vgl. Teil C); zugleich aber ist schwer abschätzbar, inwieweit der Meistersang etwas über die mittelhochdeutsche Dichtung aussagen kann. Und ob Konrad das alternierende Ideal tatsächlich erfüllt hat und in welcher Weise, ist ebenso unklar, denn er stand mit seinem Werk schon in einem anderen Zeitalter der Verschriftlichung und ist somit der Vertreter einer neuen Dichtkunst.¹⁶⁵

Im Allgemeinen wird für den Sangspruch in Verbindung mit dem Postulat der Alternation ein Zweisilbentakt angenommen, begründet mit musikalischer Praxis: pro Silbe eine Note

¹⁶² Ich folge hier zunächst weiter Tervooren, der der Heuslerschen Tradition verpflichtet ist und die allgemeine Ansicht der Forschung wiedergibt, tatsächlich gibt es keine anderen Beschreibungskonzepte. Eine kritische und ablehnende Betrachtung dieser nun folgenden Ausführungen findet sich dann im von der Metrik bestimmten zweiten Teil dieser Arbeit.

¹⁶³ Erdmute Pickerodt-Uthleb: Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen 1975, S. 118. Und weiter: „Prosa aber widersetzt sich ihrer Natur nach der Vertonung, der Sangsvers verliert seine innere Berechtigung.“

¹⁶⁴ Tervooren 2001, S. 65.

¹⁶⁵ Vgl. die Arbeit von Will 1991 und ihre Besprechung in Teil C dieser Arbeit.

oder Melisme. Seltener aber nicht ungewöhnlich sind auch Dreisilbler, sehr selten viersilbige Takte. Sie stellen die Forschung nach wie vor vor große Probleme:

Ob sie textmetrisch durch Elision, Krasis, Apokope oder Synkope, Enklise oder Proklise auf zwei Silben gestutzt werden sollten oder in der Melodie durch Notenspaltung aufgefangen werden können, ist eine offene Frage, die wohl nicht generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden kann.¹⁶⁶

In der Jenaer Liederhandschrift gibt es Strophen mit Melodieaufzeichnung, Strophen ohne eine solche, Beispiele für ausnotierte Hebungs- und Senkungsspaltungen, die auf eine reale Sangespraxis rückschließen lassen sollen.¹⁶⁷

Spruchdichter-Polemik

Innerhalb dieser Tradition hat sich der publikumswirksame Sängerstreit entwickelt. Bis ca. 1260 gab es allerdings innerhalb der Spruchdichtung (und somit in der mittelhochdeutschen Lyrik) keinen belegten Sängerstreit, der über eine Polemik explizit gewesen wäre.¹⁶⁸ Bei Walther von der Vogelweide gibt es nur eine polemische Strophe (vgl. Teil B. 2. 3.);¹⁶⁹ allerdings bereitet seine Reinmar-Parodie im Schachlied diese Polemik vor.¹⁷⁰ Unter diesem Aspekt erfüllt auch die *laudatio temporis acti* „Owê hovelîches singen“ von Walther diesen Anspruch, sie zählt allerdings zu den Liedern und nicht zu den Sprüchen. Aus diesem Grund markieren diese kämpferischen Gedichte Walthers auch den Anfang des analytischen Teils B.

Als Hochzeit der Spruchdichter-Polemik ist die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu betrachten.¹⁷¹ Zwar „gibt es Dichterpolemik zu allen Zeiten eines höher entwickelten Literaturbetriebs und Literaturbewußtseins“¹⁷², aber dennoch ist die Frage zu beantworten, weshalb sich gerade zu diesem Zeitpunkt die Sängerstreit-Thematik so sehr entwickelt. Burghart Wachinger schließt einen direkten Einfluss aus der romanischen Literaturszene aus.¹⁷³ Auch die Gattung der *partimen* oder *jeux-partis* blieb ohne Auswirkungen;¹⁷⁴ ebenso wenig ist das lateinische Schrifttum als Inspirationsquelle heranzuziehen. Allerdings gilt dies nicht für die „Terminologie und Metaphorik der lateinischen Rhetorik

¹⁶⁶ Tervooren 2001, S. 65.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu die ausführliche Studie von Pickerodt-Uthleb 1975.

¹⁶⁸ Vgl. Wachinger 1973, S. 307.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 308.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 307.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd. Wachinger bezieht sich hierbei auf die Arbeit von Wilhelm Nickel: *Sirventes und Spruchdichtung*. Berlin 1907. (Palaestra 63), S. 56-61.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. Wachinger verweist auf die Studie von Sebastian Neumeister: *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen*. München 1969.

und Poetik“¹⁷⁵, die seit dem Marner rezipiert wurde. „Und schließlich läßt sich die Polemik gegen die *künstelosen* mit lateinischen Topoi verbinden – ein Hinweis darauf, daß das literarische Selbstbewußtsein lateinischer Literaten im professionell-artistisch-bildungsmäßigen Anspruch ähnlich war. Aber als literarischer Typus läßt sich die Polemik der *meister* untereinander mit keiner lateinischen Tradition vergleichen.“¹⁷⁶

Auch die Minnesangspolemik wird ausgeschlossen. Übrig bleibt aber der Konflikt zwischen den Epikern Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, der „für die Entwicklung von Sängerkrieg und Polemik der Sangspruchmeister bedeutsam gewesen“ sein soll.¹⁷⁷ Tatsache ist, dass in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die *kunst* als Reflexionsgegenstand in der Spruchdichtung Einzug hält. Die sozialen Begründungen, die Wachinger aufzählt,¹⁷⁸ müssen dabei nachrangig betrachtet werden, wenn man die Diskussion um die *kunst* als Topos betrachtet, der sich von der Einführung an fortentwickelt zu einem Diskurs über die Kunst durch die Kunst. Als solcher soll er hier betrachtet werden, über biografische und soziale Zusammenhänge wurde genug geforscht. Dabei ist das Kunstvolle dieses Wettstreits oft zu kurz gekommen, da intertextuelle Bezüge und Zusammenhänge sowie überlieferungsgeschichtliche Fragestellungen zunächst im Vordergrund zu stehen hatten.¹⁷⁹

9. Die Erben des Minnesang

Rockmusik und Minnesang

Als ein wichtiger Repräsentant der aktuellen Musikwissenschaft lässt Robert Lug nicht davon ab, zu betonen, welche Parallelen zwischen der Rockmusik und dem Minnesang bestehen.¹⁸⁰ Am Beginn dieser Entdeckung steht eine Analyse des „arbeitsteiligen schriftkulturellen Produkt[es]“ ‚Schlager‘ in der Musikindustrie. „Texter, Komponist, Arrangeur, Sänger, Begleitmusik; die Kommunikation unter diesen erfolgt mit Hilfe von Papier, ‚Star‘ ist der Sänger. Dagegen ist der *Sängerdichter* all das in einem; eventuell

¹⁷⁵ Ebd., S. 308.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 309f.

¹⁷⁹ Wie die Arbeit Wachingers 1973 deutlich zeigt. Dies ist nicht als Vorwurf zu verstehen – das Sonderforschungsprojekt um den Wartburgkrieg dauert an und macht deutlich, dass auch in diesem Bereich noch ein großer Forschungsbedarf besteht. Vgl. Peter Strohschneider; Beate Kellner: „Wartburgkriege. Eine Projektbeschreibung.“ In: Martin J. Schubert (Hg.): Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.-3. April 2004. Tübingen 2005 (Beihefte zu editio 23), S. 173–202.

¹⁸⁰ Vgl. Lug 1983, S. 258ff, Lug 1991, S. 301.

arbeitet er mit einer Band zusammen.“¹⁸¹ Diesen Sängerdichter sieht Lug im Rockmusiker in einer „neo-oralen Medienlandschaft“¹⁸² wiederauferstanden, als die „einzig wesentliche Änderung [erweist sich] die Heraufhebung des Sängerdichters aus dem anonymen Untergrund in die Medienöffentlichkeit und seine potentielle Reinstitution als gesamtkulturelle Leitfigur, ähnlich seinem Status vor der Schrift-Ära.“¹⁸³ Diese „Volkslieddichter der Neuzeit“¹⁸⁴ stünden in Live-Auftritten vor ihrem Publikum, dichteten und vertonten ihre Lieder selbst. Lug schränkt somit die Rockmusikszene auf diejenigen Sänger ein, die dieses Ideal erfüllen, die Liedermacher, welche die Einheit von Wort, Musik und Tanz im Sinne der ‚Mousiké‘ wieder herstellen. Ebenso wie die der Antike und des Mittelalters ist diese Musik schriftlich nicht fixierbar.¹⁸⁵ Ein auditives Medium ist wohl ein besserer Träger, doch kennt Lug zu diesem Zeitpunkt nur Schallplatte und Musikkassette. Mittlerweile ist eine tatsächliche Verkörperung einer solchen Aufnahme möglicherweise auf der Musik-DVD zu erleben, denn Bild und Ton, das Aufzeichnen von Live-Konzerten, können die „unwiederholbare Individualität“ der „oralkulturellen Einigkeit“ von Künstler, Werk und Aufführungssituation¹⁸⁶ einfangen und somit wiederholbar machen. Der ständig wachsende Markt von Musik-DVDs mit Live-Mitschnitten, aber auch das Internet mit den Diensten *youtube* oder *myspace*, um nur die prominentesten Beispiele zu nennen, ist mehr als nur ein Beweis dieser These, er zeigt zugleich, dass das reine Nachspielen der Lieder durch andere Sänger zumeist ohne öffentliche Resonanz bleibt, es sei denn sie würden verwandelt¹⁸⁷, was durch eine Variation geschehen kann oder auch, indem ein ähnlich erfolgreicher Sänger dem anderen durch eine sogenannte ‚Cover-Version‘ seinen künstlerischen Respekt bekundet.¹⁸⁸

Bei einem Live-Auftritt des Sängerdichters selbst klingt der eigene Song jedesmal ein wenig anders, er ‚lebt‘, indem eine Interaktion zwischen Ort und Publikum jeweils eine passende Instrumentation, Phrasierung, Rhythmik, Melodie und Harmonik erfordert.¹⁸⁹ In

¹⁸¹ Lug 1983, S. 258.

¹⁸² Ebd., S. 259.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 260.

¹⁸⁶ Ebd., S. 259f.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Zum Zeitpunkt der Recherche aktuelles Beispiel ist hier das Lied „One“ der irischen Rockgruppe U2 (1992). Es wurde 2000 von Johnny Cash auf eine einzigartige, völlig neuartige Weise interpretiert, ebenso wurde es gecovered von Joe Cocker, Wendy Matthews und Mica Paris. U2 selbst hat 2005 mit der amerikanischen Soul-Sängerin Mary J. Blige eine Neuauflage dieses Liedes gebracht, der von gegenseitigem Respekt gegenüber den Stilarten und ihrer Vermischung zeugt. Des Weiteren existieren auch noch orchestrierte Fassungen (durch das Royal Philharmonic Orchestra) und Abwandlungen.

¹⁸⁹ Lug 1983, S. 260. Hier dient Bob Dylan als Beispiel.

diesem Zusammenhang belegt Lug Lou Reed mit dem Attribut „der meistverkannte amerikanische Minnesänger“. In seinem Vortrag „Rock – der wiedergeborene Minnesang?“¹⁹⁰ geht er noch ausführlicher auf seine These ein, indem er sie musiktheoretisch untermauert. Der „Kontrast dieser Koinzidenzen [v. Rockmusik u. Minnesang] mit der offenbaren historischen Zusammenhanglosigkeit“¹⁹¹ ist der Ausgangspunkt der Untersuchung. Neben der oralen Wort-Musik-Kultur (vgl. Mousiké), der oben schon erwähnten wechselnden Gestalt der Lieder (*mouvance*) sieht er auch in der inszenierten öffentlichen Identität, im ‚Image‘ eine Parallele: „Im Spannungsverhältnis zu dem Images stehen die textlich-musikalischen *Topoi* der jeweiligen Kulturen.“¹⁹² Nicht zuletzt sieht er Parallelen in Melodie und Harmonik (parallele Quinten, Quarten und Oktaven, Bordunetechniken).¹⁹³ Über den Blues mit seiner archaischen, nicht-leittönigen Melodik sieht er die musikalische Verbindung von Rock und Minnesang:

Was zunächst die *Melodik* angeht, so wurde die archaische Monodie der Schwarzen richtungsweisend für einen *deklamatorischen Gesangsstil*, der den unzähligen Nuancen des Sprachrhythmus folgt und den Pulsschlag der Taktrhythmik unaufhörlich subtil kontrapunktiert. Es ist lange gerätselt worden, warum die Melodien des Minnesangs in nicht-rhythmischer Notation aufgezeichnet worden sind, während zur gleichen Zeit schon eine – allerdings schwerfällige – Rhythmuschrift zur Verfügung stand. Solch deklamatorische Vortragsweisen scheinen dafür ursächlich zu sein; ohne daß damit auf die Frage einer eventuellen Taktrhythmik der Instrumentalisierung eine Antwort gegeben wäre.¹⁹⁴

Wie schon oben in der Vorstellung der Kultur und Musik des HipHop gezeigt, ist ein „deklamatorischer Gesangsstil“ dem Rap wesentlich näher als der Rockmusik, Robert Lugs Aussagen zum Rock scheinen sogar vielmehr im Rap ihre Erfüllung zu finden. Denn während der Rock textlich einfachen Reimen und Versstrukturen Platz einräumt, hat der Rap mit seiner sprachtechnischen Vielfalt diesem schon lange den Rang abgelaufen und kommt in seiner lyrischen Komplexität dem mittelhochdeutschen Ideal wesentlich näher. Beide Dichtungstraditionen pflegen den Wettstreit und stellen territoriale Ansprüche durch die Stimme. Über seine Fähigkeiten kann der Dichter und Rapper die Bühne zu seinem Herrschersitz umfunktionieren, kann er seinen Hof, an welchem er lebt, – also sein Publikum – mit seiner Dichtung loben oder schmähen. Das zeigt sich in der mittelhochdeutschen Dichtung in den sogenannten Publikumsschelten, im Rap gibt es ebenfalls Texte, die sich mit der Kompetenz ihrer Hörerschaft auseinandersetzen, z. B. bei

¹⁹⁰ Lug 1988.

¹⁹¹ Ebd., S. 462.

¹⁹² Ebd., S. 466.

¹⁹³ Ebd., S. 470. S. a. Robert Lug: Die Quadratnotation in der Jenaer Liederhandschrift. In: Die Musikforschung 53 (2000), S. 4-40.

Advanced Chemistry, „An das Publikum“.¹⁹⁵ Meist jedoch ist das beanspruchte Territorium die Bühne, der Ort der Aufführung selbst. Deshalb bleibt die Königsdisziplin des dichterischen Wettkampfs die direkte Auseinandersetzung mit der Konkurrenz. Sie allein bringt Ruhm und Ehre und festigt den Status.

¹⁹⁴ Ebd., S. 474.

¹⁹⁵ Vgl. Verlan 2003, S. 40.

BREAK

In Teil A wurden die analogen kulturellen Strukturen der mittelalterlichen Kultur und Gesellschaftsordnung, die auch die Welt der fahrenden Sänger bestimmt, und die der sogenannten Subkultur HipHop gegenübergestellt. Die mittelhochdeutsche Literatur hatte ihre Hochzeit im Sängerstreit in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, der HipHop mit seiner musikalisch-rhythmischen Ausdrucksform im Rap wurde in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA entwickelt und ist seit 25 Jahren nun auch in deutscher Sprache präsent. Beide Kulturen sind vom *mainstream* ihrer jeweiligen Kultur geprägt: Der mittelalterliche Sängerdichter ist – obwohl er außerhalb des *ordo* steht – Teil der ihn umgebenden Gesellschaft und von seinen Gönnern abhängig; die HipHop-Kultur versteht sich ursprünglich als schwarze Subkultur, die sich vom *mainstream* abgrenzt, aber dennoch den Gesetzen des Marktes einer marktorientierten Gesellschaft gehorcht. Verblüffende Übereinstimmungen in der Praktizierung beider Kulturen finden sich in der Gewichtung der Performanz im (Dichter-)Alltag, der Aufführung auf der Bühne und der damit verbundenen Erzeugung von Authentizität. Agonalität ist oberstes Prinzip der höfischen Gesellschaft und zugleich der Motor der HipHop-Bewegung. Darüber hinaus sehen sich manche Rapper auch als Erben der Troubadoure und Minnesänger. In der Musikwissenschaft wird die Rockmusik als musikalisches Erbe des Minnesangs ausgemacht (vgl. A. 8.) – aber sprachlich kann der Rock und Pop mit den kunstvollen Sangsprüchen des 13. Jahrhunderts nicht mithalten. An diese Stelle werden die Rapper gesetzt, deren Ehrgeiz sich, wie bei den Sängerdichtern, auf eine gefeilte und geschliffene Sprache richtet. Für die Forschung ist HipHop/Rap bisher hauptsächlich unter soziologischen Aspekten betrachtet worden. Erste Ansätze zur Erforschung der Lyrizität des Rap bewegen sich zwischen der Begeisterung eines Insiders (wie z. B. in Sascha Verlans Arbeiten) und dem klassifizierenden Kanondenken einzelner Literaturwissenschaftler (wie z. B. Klaus Bayer in A. 7).

In den dichterischen Wettkämpfen um Ruhm und Ehre gibt es nur wenige thematische Komplexe, die im Mittelalter wie auch im HipHop zu finden sind. Durch exemplarische Analysen sollen in Teil B die verblüffenden analogen Strukturen dieser asynchronen Dichtungstraditionen differenziert herausgearbeitet werden. In der mittelhochdeutschen Dichtung sind hauptsächlich Sangsprüche vertreten, die Günther Schweikle in seiner Sammlung zusammengestellt hat.¹⁹⁶ Die Raps wurden thematisch passend gewählt, vor

¹⁹⁶ Vgl. Schweikle 1986.

allem aber wurde darauf Wert gelegt, dass sie schon veröffentlicht und im besten Falle ediert wurden, wie z. B. in den Anthologien von Sascha Verlan (Verlan 2003) oder des Musiksenders MTV (HipHop XXL). Alle anderen verwendeten Texte sind durch eine ausführliche Diskografie belegt.

In insgesamt fünf Kapiteln werden verschiedene Gattungen des Streits miteinander verglichen: „1. Die gute alte Zeit – *laudatio temporis acti*“, „2. Fehde und Beef“, die klassische Dichterfehde mit Dialogstruktur, „3. *Disrespect!* – Schelte namenloser Gegner“, „4. *Boastin'* – Prahlerei“ mit den eigenen Fähigkeiten und schließlich „5. Reimgeklingel – Dichtung in Reimform“, welches solche Sängerstreitgedichte untersucht, die ihr agonales Anliegen in einer Überfülle von Stilmitteln verhüllen. Im Zentrum der jeweiligen Analyse steht der künstlerische Ausdruck in sprachlichem Material und Rhetorizität.

Die Dominanz des formalen Aufbaus und der Struktur der mittelhochdeutschen Sangsprüche sowie der neuhochdeutschen Raps lässt den Schluss zu, dass der dichterische Wettkampf eine Reinform literarischer Selbstreferenzialität darstellt.

B. TEXT-TURNIERE



Abb. 4. „W4C“

1. Die gute alte Zeit – *laudatio temporis acti*

Nicht nur die mittelhochdeutschen Sänger waren um ihre Kunst bemüht und besorgt, sie könnte an Qualität verlieren, auch im HipHop ist dieses Thema Gegenstand so mancher Raps geworden. Der Topos des Lobes auf die vergangenen Zeiten ist wohl so alt wie die Dichtung selbst. Und er ist so jung geblieben, dass selbst eine Dichtungstradition wie die des Rap in Deutschland, die in den 1980er Jahren ihren Anfang nahm, ihn schon wenige Jahre später für sich beanspruchen kann. Eine vergleichende Betrachtung soll zwei berühmten Vertretern der jeweiligen Dichtungstradition, Walther von der Vogelweide und der Gruppe Advanced Chemistry Raum geben, deren Lieder zunächst unkommentiert abgedruckt werden sollen, um dem Leser einen unvoreingenommenen ersten Eindruck zu ermöglichen.

1.1. Walther von der Vogelweide, *Ow, hovelchez singen*¹⁹⁷

*Ow, hovelchez singen!
daz dich ungefuege doene
solten ie ze hofe verdringen!
daz die schiere got gehoene!*
1, 5 *ow, daz dn wurde alsô geliget,
des sint alle dne friunde unfr.
daz muoz eht alsô sn: n s alsô:
fr Unfuoge, ir habt gesiget.*

*Der uns fride wider brhte
diu rehte und gefuege wre,
Hei, wie wol man des gedhte,
sw man von im seite mre!*
2, 5 *ez wr ein vil hovelcher muot,
des ich iemer gerne wünschen sol.
frowen unde hrren zaeme ez wol:
ow daz ez nieman tuot!*

*Die daz rehte singen stoerent,
der ist ungelche mre
danne die ez gerne hoerent:
noch folge ich der alten lre:*
3, 5 *ich enwil niht werben zuo der ml,
d der stein s riuschent umbe gt
und daz rat s mnge unwse ht.
merkent wer d harpfen sl.*

*Die s frevellchen schallent,
der muoz ich vor zorne lachen,
dazs in selben wol gevallent*

¹⁹⁷ Text nach Schweikle 1998, VIII. Spruchlieder 1, S. 390 (L 64,31ff, C 112-116, C 116 = B 101).

- mit als ungefüegen sachen.
 4, 5 die tuont sam die frösche in eime sê,
 den ir schrîen alsô wol behaget,
 daz diu nahtegal dâ von verzaget,
 sô si gerne sunge mê.

- Swer ungefüege swîgen hieze,
 – waz man danne fuoge vunde! –
 und si von den bûrgen stieze,
 daz unfuoge dâ verswunde!
 6, 5 wurden ir die edelen habe benomen,
 daz wære allez nâch dem willen mîn.
 bî den gebûren liez ich si wol sîn:
 dannen ist si her bekommen.¹⁹⁸

1.2. Advanced Chemistry, Alte Schule

- Links, rechts ein Reim ins Gesicht!
 Jeder guckt dumm drein und wird dabei stumm sein,
 wenn er mal schnell - wumm!- einen Reim von nem Oldschool-Boy abkriegt.
 Oldschool, damals hieß ich K Kool,
 1, 5 abgebreakt ham wir in der IGH Schul
 mit dem fetten Kassettenrecorder in der Hand,
 Electric Boogie-Moves an die Wand gebannt,
 Captain Rock rockte im Hintergrund,
 Killergroove groovte im Untergrund.
 1, 10 Let's Jam jammte kunterbunt
 und der Schweiß lief über Stirn und Mund.
 0 – 1 – 2 – 3 wer ist noch bei der Oldschoolreimerei?
 Es wird nun Zeit, dass ich den Refrain abspule,
 im Ablauf weiterpule, ich bin von der Alten Schule!
- Refr.* Ich bin von der Alten Schule, von der alten Schule, Schule, Schule... (in
 mehrfacher Wiederholung)
 Das waren Zeiten mit Breakdance in der Fußgängerzone,
 das war gar nicht ohne. Zeiten, als kein Rapvideo zeigte,
 wo's langging, man selber dran ging.

¹⁹⁸ 1. Ach, höfisches Singen! Daß Dich zügellose Lieder jemals vom Hofe verdrängen durften! Daß Gott die alsbald mit Schande bedeckte! Ach, daß Dein Ansehen so darniederliegt, darüber sind alle Deine Freunde unglücklich. Das muß eben so sein – nun sei es so! Frau Zügellosigkeit, Ihr habt gesiegt! 2. Wer uns Freude wieder brächte, die angemessen und zuchtvoll wäre, – hei, wie wohlwollend man dessen gedächte, wo immer man von ihm spräche! Das wäre eine wirklich höfische Gesinnung, wie ich sie immer sehnlich wünschen werde. Damen und Herren stünde es wohl an, ach, daß dies niemand tut! 3. Solche, die das richtige Singen stören, deren gibt es ungleich mehr als solche, die es gerne hören. Dennoch folge ich der alten Regel: Ich will nicht in der Mühle tätig sein, wo der Mühlstein sich so geräuschvoll dreht und das Rad so manchen Mißton von sich gibt. Seht zu, wer da Harfe spielen will! 4. Die so ungebührlich laut werden, über die muß ich vor Zorn lachen, da sie sich selbst gut gefallen mit so zügellosen Dingen. Die verhalten sich wie die Frösche in einem See, denen ihr Quaken ebenso wohl behagt, so daß die Nachtigall darüber verzagt, während sie doch gerne weiter sänge. 5. Wer die Kunstlosigkeit schweigen hieße, – was man dann an höfischer Art wiederfände! – und sie von den Burgen herabstieße, so daß die Unhöflichkeit dort verschwände! Würde ihr der adlige Rückhalt genommen, das wäre ganz nach meinem Wunsch. Bei den Bauern ließe ich sie gerne sein, von dort ist sie hergekommen. (Schweikle 1998, S. 391 u. 393)

- 2, 5 Zeiten, als an der Marke des Turnschuhs,
den man trug am Fuß, keiner nahm Anstoß.
Doch diese Zeiten sind nun vorbei,
und ich sag mit Stolz: Ich war dabei!
Nostalgisch schau ich entrückt,
rück Stück für Stück in Gedanken zurück
2, 10 und es glückt für ein paar Sekunden, bin ich entzückt.
Und ich weiß auch schon, wo mich der Schuh drückt:
Ich hau ne alte Oldschoolkassette rein,
schon fühl ich mich nicht mehr so allein.
Hip Hop askibeldibop bum,
2, 15 um die Oldschool kommt keiner drumherum!
Und ich weiß, während ich mich in den Klängen suhle,
ich bin von der Alten Schule!

- Weiter gehts mit nackten Fakten, ganz konkreten nicht abstrakten,
ja, ich weiß, ja, ich weiß, der ganze Poprapscheiß
macht nun das ganze Land heiß, doch dies führt zu Verschleiß
wenn jeder New-Jack¹⁹⁹-Naseweis sich nun als MC weiß,
3, 5 – Wer erteilt den Verweis? – Ich tu's!
Ohne den Oldschoolgroove seid ihr nen Scheiß!
Du willst dich messen mit mir? Tret auf die Bühne zu mir
nach alter Oldschoolmanier, in einem Freestyleturnier
jeder Fake-MC geht dabei schnell in die Knie,
3, 10 wird dabei zittern wie nie, hier gibt's kein Alibi!
Komm nicht in mein Areal, das wär fatal!
Ich sag's nochmal, ich bin von der alten Schule!

- Und wenn ich nun zu spät zum Zug tritt, und er fährt in einem Zug fort,
er ist weg und ich fluche bei und zu Gott – "Gott verdamme" –
dann verschnauf ich, setz mich auf den Bahnsteig und entspanne,
erhasch mir von den Zügen, die vorbeifahr'n, einen Blick mit Geschick
4, 5 und erquick mich am Anblick mit wahrer Inbrunst gesprühter Kunst
durch des Staates Missgunst zerstört im chemischen Dunst.
– "Ja, sag wie es ist, sag wie es ist, sag wie es ist, Linguist!" –
Und wenn ich dann die Breaker in ihrer Kunst beäuge, weiß ich,
ich bin heute Zeuge von einem Prozess, der 84 begann.
4, 10 Die andern hörten auf, wir blieben dran, als dann gingen wir voran,
wir standen unsere Frau und unsern Mann.
Ich weiß, ich wär nicht das, was ich bin, ohne das Oldschool-Feeling,
ich bin von der alten Schule!

Die Gruppe Advanced Chemistry setzt sich 1992 zusammen aus den Rappern Torch, Toni L. und Linguist, welcher diesen Rap gesprochen hat. Im Refrain und in dem

¹⁹⁹ New Jack City (USA 1991) war ein Film über das Ghettoleben, in dem der Rapper Ice-T mitspielte; er beeinflusste vor allem die neue Rapgeneration.

eingeschobenen Dialog der letzten Strophe sprechen die Rapper im Chor bzw. versetzt gleichzeitig.

Die Wehklage Walthers ist mit der von Advanced Chemistry nur auf den ersten Blick nicht vergleichbar. Auf den zweiten eröffnen sich Gemeinsamkeiten, die über die des Topos hinausgehen. Walther beklagt mit nur scheinbarer Bescheidenheit den Untergang des Gesangs bei Hofe, denn er besingt diesen Vorgang ‚in aller Form‘: Die fünf Strophen stehen in Kanzonenform (ab :ll cddc), die Silbenzahl verbleibt zwischen von 7-11, was bei Anwendung klassischer Vortragskniffe der Metrik (Elision, Ekthipsis, zwei kurze Silben zählen metrisch als eine) zu einem streng alternierenden, trochäischen Metrum à fünf Hebungen führt. Da die Alternation im folgenden Metrik-Teil (Teil C) als nicht haltbares Ideal der Forschung für die mittelhochdeutsche Literatur entlarvt werden wird, möchte ich zunächst ein anderes Betonungsmuster vorschlagen, das auch der Semantik des Liedes näher kommt. Das Modell der Alternation wie auch Heuslers Taktmodell, das (mangels Alternative) nach wie vor Standard in der mediävistischen Forschung ist, gehen von einem strengen wiederkehrenden binären bzw. trochäischen Betonungsschema aus. Dies betrifft dann auch einsilbige Wörter, die von Natur aus keinen Akzent tragen, ihn aber Kraft des Schemas tragen müssen. Die rhythmischen Prominenzen eines Verses sind dann der deduktiv erschlossenen Struktur durch die Metrik-Forschung geschuldet und folgen keiner mittelalterlich angelegten Poetik. Legt man dem vorliegenden Walther-Lied eine rhythmisch-freie, natürliche Wortbetonung zugrunde, die mehrsilbige Wörter einsilbigen gegenüber hervorhebt, gelangt man zu einer schwungvollen 2er- und 3er-Betonungsstruktur, die den Sprecher zu einem ungleich beschwingteren und musikalischeren Vortrag zwingt (Betonungen **fett**, schwebende Betonungen über zwei Silben *fett/kursiv*):

Owê, hovelîchez **singen!**
daz dich **ungefüege** *doene*
sollten ie ze **hove**²⁰⁰ **verdringen!**
daz die **schiere** **got** *gehoene!*
owê, daz dîn **wirde**²⁰¹ **alsô** *geliget,*
des sint alle²⁰² **dîne** **friunde**²⁰³ **unfrô.**
daz muoz eht **alsô** *sîn, nû sî alsô!*
frô Unfuoge, ir *habt gesiget.*

²⁰⁰ Die phonetische Folge <ve>-<ver> macht eine Ekthipsis möglich, rhythmisch ist ihre Anwendung jedoch irrelevant. Semantisch ergibt beides – elidieren oder erhalten – Sinn, das eine führt zu einem geschmeidigeren Klang, das andere zeigte *ungefüege doene*.

²⁰¹ Hier ist eine Elision wahrscheinlich.

²⁰² Ekthipsis.

²⁰³ Elision.

Aber dieses Experiment zeigt wohl vor allem eines: Ein 2er-/3er-Rhythmus ist ebenso verifizierbar wie ein 5er oder 4er, letztere ergäben sich je nachdem, ob man weibliche oder klingende Kadenzen wählt.²⁰⁴ Am Text selbst, ohne rhythmische Notationen, ist kein schlüssiges Metrum ablesbar. Dass eine Betonung auf *Unfuoge* liegen muss, ist semantisch bedingt und legt zugleich einen Schwerpunkt auf den Beginn des Verses, der sonst nicht betont wird. Damit wird die regelmäßige Endbetonung durchbrochen, der Vers wird dadurch zum ‚Stolperstein‘ und zur ‚Unwucht‘ – eben zu dem, was Walther der neuen Dichtung vorwirft: *dâ der stein sô riuschent umbe gât / und daz rat sô mange unwîse hât*.²⁰⁵ Die Endbetonung ist als Parallele zu anderen musikalischen Textgattungen zu sehen wie dem Kinderlied/-vers und dem Kirchenlied.²⁰⁶

Gleiche Betonungsstrukturen gelten für den Rap. Hier geben die Reime zwar, genau wie in der mittelhochdeutschen Lyrik, Orientierungspunkte, aber nicht zwingend Auskunft darüber, wie die rhythmische Struktur im Versinnern beschaffen ist. Für beide gilt: Der Reim trägt immer eine Betonung, mehrsilbige Wörter sind mit natürlich prominenten Silben ausgestattet, Einsilbler sind Spielball des Vortragenden. Dem Rap liegt fast ausschließlich ein langsamer 4/4-Takt zugrunde, an den Grundsclagen 1 – 2 – 3 – 4 sammeln sich die Reime, synonym für Betonungen, dazwischen werden Silben gedehnt, gequetscht, es wird pausiert. Die angelsächsische Tradition in der populären Musik, die Hauptbetonungen auf die 2 und die 4 zu setzen, zeigt sich auch im HipHop: Die Snare-Drums auf die 2 und die 4 treten lautlich deutlich hervor. Das führt auch zu einem anderen Einzahlmodus, wie Advanced Chemistry oben demonstriert (1, 12): „0 – 1 – 2 – 3, wer ist noch bei der Oldschool-Reimerei dabei?“²⁰⁷ Diese Strukturstrenge wird jedoch nicht als starres Gefängnis wahrgenommen, sondern ist Anlass, an ihr entlangzuhangeln, gegen sie zu dichten, sie zu benutzen und semantisch auszubeuten (1, 1): „Links, rechts, ein Reim ins Gesicht“ – von der Waltherschen Bescheidenheit keine Spur. Angriffslustig wird das Bild des Box-Kampfes aufgerufen, das wir schon von Franky Kubrick kennen:

²⁰⁴ Der Metrik-Teil geht auch auf die historisch wesentlichen Betonungsstrukturen ein, welche 2er- und 3er-Rhythmen in freiem Wechsel als Norm (im Sinne von allgemein üblich) haben.

²⁰⁵ Zur *unwîse* ist im Besonderen zu bemerken, dass es sich hierbei um ein *hapax legomenon* handelt. Sollte es tatsächlich einen Neologismus Walthers darstellen, dann wäre die *unwîse* ein weiterer ironischer Verweis auf den beschriebenen Missklang des neuen Gesangs. (Vgl. Florian Kragl: „Walther, Neidhart und die Musik samt einem Anhang: Zur Erforschung der Musik im Minnesang bis 1300. Walthers Lied L. 64, 31ff. – Forschungsbericht und Interpretation.“ In: Helmut Birkhan (Hg.): Der achthunderjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich). Unter Mitwirkung von Ann Cotten. Wien 2005, S. 273-346. S. 275 u. 304.)

²⁰⁶ Vgl. hierzu Teil C.

Jeder guckt dumm drein und wird dabei stumm sein,
wenn er mal schnell – wumm! – einen Reim von dem Oldschooler-Boy abkriegt.

Der Reim als Waffe, als *punchline*, der Reim als Bezeichnung für Vers/Zeile, das ist nichts Neues. Doch sind die beiden Zeilen gefüllt mit sprachlich-rhythmischer Kunstfertigkeit:

Reime auf die 2 und die 4: „...dumm drein / ...stumm sein“
Reim auf die nächste 2: „... – wumm! – ein-/“
und (!) auf die 3: „...-en Reim...“

Als assonanter Schlagreim – [m] auf [n] – beendet die Wortfolge „– wumm! – einen Reim“ die Binnenreimfolge. Assonanz ist im Rap kein Zeichen für mangelnde sprachliche Qualität, sondern zeigt im Gegenteil, wie anhand Franky Kubricks Rap im INTRO gezeigt wurde, das phonetische Gespür des Rappers auf. Die Alte Schule macht also ihre Drohung rhythmisch wahr: „Links“ – auf die 2! – „rechts“ – auf die 4! – „ein Reim ins Gesicht“ – auf die 2-und-3!, sie ‚schlägt‘ einen Reim mitten ins Versinnere.

Erst danach beginnt die Wehklage in Erinnerung an alte Zeiten, wenngleich weiterhin in aggressivem Ton. Der Rest der ersten Strophe beschäftigt sich mit der Aufzählung von Insider-Wissen, das gemeinschaftsstiftend und zugleich ausgrenzend ist, der Refrain „Ich bin von der Alten Schule!“ zeigt dies deutlich auf. In der zweiten Strophe wird heroisierend dargestellt, wie hart der Weg zum wahren HipHop damals war, der Bildbereich „Fußgängerzone – wo’s lang ging – des Turnschuhs, den man trug am Fuß“ (2, 1-5) führt detailliert aus, was die viermal erwähnten ‚alten‘ Zeiten ausgemacht hat und schließt „mit Stolz: Ich war dabei!“ (2, 7). Die Rückschau ist jedoch nur in reimerischem ‚Stückwerk‘ für Sekunden erlebbar, was sprechrhythmisch wie folgt dargestellt wird: „...schau ich entrückt / rück / Stück / für Stück / in Gedanken zurück / und es glückt/ ...bin ich entzückt“. Dann wird noch einmal das Wortfeld ‚langer Weg‘ aktiv: „der Schuh drückt“ (2, 11), d. h. er ‚passt‘ nicht in die neue Zeit. Die Lösung besteht darin, sich mit Hilfe alter Aufnahmen zurückzusetzen, dorthin, wo alles noch ‚gepasst‘, das Maß noch gestimmt und *frô Unfuoge* noch nicht gesiegt hat. Im Gegensatz zu Walther wird aber nicht klar, was denn konkret nicht stimmt: keine konkreten Hinweise auf falsche Techniken, auf Kriterien, anhand derer es sich bei Vorliegen eines ‚neuen‘ Raps darlegen ließe, worin der Niedergang im Detail sich zeige: stilistisch, metrisch, musikalisch. Walther wählt hingegen einen bildhaften Kampf zwischen dem personifizierten höfischen Gesang, den er selbst in rechten Maßen produziert, und der Allegorie der *frô Unfuoge*, Frau Kunstlosigkeit, indem

²⁰⁷ Ähnlich zählt auch Adam Krims in seiner Studie ein (ders., *Rap Music an Politics of Identity*. Cambridge 2000), vgl. u. a. S. 59.

er ihre Unfähigkeit bloßlegt. Dass der Gesang verliert, ist – in ‚*gefuoger unfuoge*‘ – in Vers 7 der ersten Strophe umgesetzt: *daz muoz eht alsô sîn, nû sî alsô*. Die chiasmische Wortfolge *alsô sîn – sî alsô* wird durch das *nû* – jetzt! – getrennt. Das vom Herausgeber in einer früheren Edition nach *sîn* eingefügte Kolon²⁰⁸ verdeutlicht den gestörten Sprechfluss durch die aufeinander treffenden Sonoranten [n] sowie die im harten Aufprall aneinander gefügten Vokale [i:] und [a] – der Hiat wurde nicht vermieden. Würden die [n]-Laute ohne Pause (vgl. das Kolon) gesprochen, ergäbe sich ein nasales gedrängtes und sodann abruptes Versende, das sich auf *unfrô* reimt: Hier hat *frô Unfuoge* schon gewonnen, die Eleganz des schönen Klangs ist vorbei, das Kolon also ein fehlgeleiteter Versuch, den Vers durch den Herausgeber zu retten, der doch unrettbar sein soll. Denn *unfrô* wiederum findet nicht nur einen Reim in *alsô*, welches in einem übergelassenen Reim ein zweideutiges Echo findet: *frô*. Die Doppeldeutigkeit dieses *frô*, als Antonym zu *unfrô* und als Kurzform zu *frouwe* ist überdies ein syntaktisches Meisterstück: *frô Un-* ist zugleich ein chiasmatisches Anagramm auf *unfrô* und überdies auch noch in seiner Position am Versanfang, ein Chiasmus in Potenz. Zugleich sind diese Verse auf Missklang angelegt, denn *frô Unfuoge* lässt ein zweites Mal in dieser kurzen Abfolge einen Vokalaufprall in [o:] zu [u:] zu. Die Unwucht und Holprigkeit, die in den folgenden Strophen angeklagt wird, ist auf eine phonetisch fließende Eleganz gegründet, die unabhängig von metrischen Betonungsstrukturen ist. Die einzige nicht von der Hand zu weisende ‚metrische‘ Betonung auf dem Versende und dem Reim wird, wie oben dargestellt, ebenfalls gebrochen, wenngleich sie den Reim als Ort wählt, aber eben in *unfuoge*. Walther demonstriert hier virtuos seine sprachlich-syntaktischen Fähigkeiten.

Die nächste Strophe, die jenen besingt, der die *fröide* des Hofes zurückbringt, ihm also die Aufgabe eines Ritters zuspricht,²⁰⁹ eine Freude, *die reht und gefüege waere*, ist von besonderer klanglicher Geschmeidigkeit, viele Zweisilbler mit immer durch Vokale getrennten Nasalen [n], [m] und Liquiden [r], [l]. Und obwohl sie mit einer rhetorischen Sorge endet: *owê daz ez nieman tuot!*, steht der Retter schon fest: der Verfasser dieser Zeilen, Walther selbst. In einer Übersicht wird die Gleichartigkeit der Klage besonders deutlich:

²⁰⁸ Vgl. Schweikle 1986, Nr. 113.

²⁰⁹ Im Artusroman ist es immer die verloren gegangene *hôfes vröude*, die über Bestehen diverser *âventiuren* durch einen Ritter wieder erlangt werden muss.

Advanced Chemistry	Walther von der Vogelweide
„Ich bin von der Alten Schule“ (Refr.)	<i>noch volg ich der alten lère (3, 4)</i>
„der ganze Poprapscheiß macht nun das ganze Land heiß, doch dies führt zu Verschleiß, wenn jeder New-Jack-Naseweis sich nun als MC weiß“ (3, 2-4)	<i>Die daz rehte singen stoerent, der ist ungelîche mêre, danne die ez gerne hoerent (3, 1-3)</i>

Während aber Walther von der lauten, holprigen Dichtung (die *mîl* 3, 5) einfach Abstand halten will, fordern die Oldschooler zum „Freestyleturnier“ (3, 8). Die „nackten Fakten“ (3, 1) über die Newschool kündigen sie zwar an, bleiben sie aber dem Hörer schuldig.

Außer der parodistischen Einlage gibt Walther auch keine weiteren Details²¹⁰ des Nichtkönnens seiner Gegner bekannt, er verweist lediglich auf den bäuerlichen Hintergrund, der die Forschung zu der Annahme geführt hat, Walther meine damit Neidharts *dörper*-Poesie.²¹¹ Der Vergleich mit quakenden Fröschen in einem Teich, die der Nachtigall die Lust am Singen rauben, ist ebenso überspitzt wie unwahr: Die Nachtigall namens Walther tönt unverdrossen weiter. Das gilt auch für die Aufforderung zum Freestyleturnier, da sie der neuen Generation Fähigkeiten prinzipiell abspricht, die doch nach wie vor konstituierend sind: der Beweis des Talents in ‚Echtzeit‘ vor Zeugen, eine der schwierigsten dichterischen Disziplinen, die nach wie vor im HipHop gepflegt wird.²¹²

Walther schließt seine Betrachtung mit einer kampflustigen Utopie, indem er sich vorstellt, wie *frô Unfuoge* verjagt wird zu den Bauern, wo sie hergekommen sei – im Konjunktiv dessen, der es aber besser weiß. In der letzten Strophe des „Alten Schule“ hingegen ist alle Streitlust, die eben die letzten beiden Strophen Walthers kennzeichnet, verschwunden. Hier findet sich nur der wehmütige Blick auf das „Oldschool-Feeling“, der Walthers Anfang prägt. So zeigen beide Gedichte einen gegenläufigen Aufbau: Der eine beginnt voll Wut und Zorn und endet in beschaulicher Wehmut und der unausgesprochenen Bitte um

²¹⁰ Vgl. Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995, S. 106: „Die Konkurrenz bleibt dabei [d. i. bei Walther] genauso gestaltlos wie der beschworene ‚Retter‘, sie wird dargestellt als massive ominöse und dumpfe Macht.“

²¹¹ Der Annahme, dass sich daraus eine Neidhart-Polemik ableiten lasse, hat Wachinger 1973, S. 111f., ausreichend widersprochen: „Wohl aber lebt ein großer Teil seiner Lieder aus der parodistisch-satirischen Dissonanz und damit in gewisser Hinsicht aus der gegenseitigen Relativierung von Dörperwelt und der Tradition des hohen Minnesangs.“ (S. 112) Dieser Meinung ist auch Edmund Wießner: „Berührungen zwischen Walthers und Neidharts Liedern.“ In: ZfdA 84 (1953), S. 421-264. Auch Schweikle 1988, S. 743 führt zwar die Neidhart-Befürworter an, hält aber an der antithetischen Struktur (Hof-Bauer) als Topos fest. Als neueste und ausführlichste Interpretation siehe Kragl 2005, der sich „zum Ziel gesetzt [hat], eben diese Problematik erneut aufzurollen [...]“ (S. 273), bes. Kap. II, S. 278ff.

Anerkennung der Alten Schule. Der andere klagt und jammert am Anfang und bezieht *dîne friunde* mitein, die wohl eine kleine Schar darstellen, und endet martialisch mit der ersehnten Vertreibung der Dilettanten aus der Burg. In ihrem chiastischen Aufbau zeigen beide Texte jedoch ihr poetisch-technisches Können, das *rehte singen*, die „Oldschoolreimerei“ bis ins Detail und decken sich mit ihren Aussagen, dass das Alte unwiederbringlich vergangen ist.

Der Rap von Advanced Chemistry blieb nicht unbeachtet. Im Folgenden sollen noch Reaktionen auf dieses Lob der vergangenen Tage aufgezeigt werden, denn die so in Battlemanier Angegriffenen wussten sich im Rahmen des Wettkampf-Ideals zu wehren: Die Neue Schule wird zum Vaternörder, wie Main Concept in „Immer das alte Lied“ von 1994 zeigt:²¹³

- Kein Diss, ein Fakt, keine Provokation,
über die Beziehung von der einen Generation
zur anderen – Respekt kriegt man leichter als Person,
mit der Dekoration, schon immer dabeigewesen zu sein,
5 die Motivation, fehlt somit schon, die man braucht
zur 1. Portion Perfektion, z. B. am Mikrophon.
Manchmal hab ich das Gefühl, die Alte Schule hält sich für
was Besseres, als Herrscher über HipHop auf dem Thron.
[...]
Aus den Fußstapfen, um Eigenständigkeit zu gewinnen,
10 muß ich rausspringen, um für mich zu beginnen.
Nur weil du länger dabei bist, was soll das,
deswegen bist du nicht das As, also lass das!
Denn viel zu lange war ich der dumme kleine Junge,
neben den Reimgiganten von der alten Zunge,
15 doch sei es wie es sei, diese Zeiten sind für mich vorbei,
wie die Herrschaft in Versailles.
Verbale Attacken bestimmen dieses Verhalten,
dass die Alten versuchen, die Neuen auszuschalten,
aufzuhalten, der Fortbestand ist dem Untergang geweiht,
20 verloren wie ein Kieselstein im Sand. [...]
Wie das Fundament entstand, hab ich nicht verpennt, verkannt.
Ich bau darauf auf und so, Spießer, wirst du entmannt:
Letztlich verlässlich, grässlich, hässlich hetz ich dich –
verletzt zerfetztst du in der Luft! [...] ²¹⁴

²¹² So z. B. im in verschiedenen Städten Deutschlands ausgerufenen „Battle of the Month“, wo in einem Freestyleturnier Monatssieger ermittelt werden, die dann am Ende des Jahres noch einmal gegeneinander in einem Finale antreten dürfen.

²¹³ Main Concept 1994, Nr. 17. Text nach Transkription d. Verf.

²¹⁴ Hervorhebungen v. Verf.

Die Rapper von Main Concept, die zur sogenannten ‚Neuen Reimgeneration‘ gehören, lehnen sich gegen den selbstinszenierten Status der Alten Schule auf. HipHop wird als Reich gesehen, das regiert werden kann, ein Bild territorialer Herrschaft wird aufgerufen, das sich bis zum Absolutismus steigert: „wie die Herrschaft in Versailles“ (V 16) sehen die jungen Rapper den Anspruch, den Advanced Chemistry vertreten. Doch sie machen sich auf, die ‚Vätergeneration‘ der „Spießer“ zu „entmannen“ (V 22) und folgen damit einer literarischen Tradition seit der griechischen Antike und bedienen sich zugleich mancher Bilder aus der Psychoanalyse Freuds. Der Konflikt alte vs. neue Generation ist wohl einer der ältesten Topoi, aber deshalb nicht weniger spannend – hilft er doch, „den Fortbestand“ (V 19) der Literatur zu sichern.²¹⁵

Tatsächlich ist dieser Kampf notwendig und er wird zelebriert. In „Hand auf’s Herz“ geht der Rapper von Eins Zwo, Dendemann, in einem anderen Zusammenhang²¹⁶ folgendermaßen darauf ein:

Jaja, genau die von ’85, schaut mich nicht so an,
die Fresse und neue Sneakers gehören zum Pflichtprogramm.
Auf die Bühnen der Jugendzentren und Dorfdiscos
bring ich Dirty Dancing und postpubertären Zwangsvulgarismus!²¹⁷

Und schließlich akzeptieren Torch und seine Kollegen die Neuen, nicht ohne am Ende noch einmal auszuteilen:

Wir sind am Ende Raprentner ohne Rente
haben den Anschluss verpasst nach der Rapwende
ist schon ok wir verteidigen keine Position
genießen unsere Pension auf unserm Thron
5 wir waren mal Stars waren angesagt und voll cool
jetzt saufen wir uns voll den ganzen Tag und sitzen im Rollstuhl
ich überlass ihn euch den Titel der beste MC der fetteste Beat
behalt nur den für das schlechteste Lied²¹⁸

²¹⁵ In der Folge entstanden verschiedene Projekte, welche die Alte von der Neuen Schule abgrenzen sollten. Während die Fantastischen Vier mit der Neuen Schule durchaus gemeinsame Projekte zustande brachten, so war dies v. a. mit der ersten Rap-Generation unmöglich. Vgl. „Die Fantastischen Vier. Die letzte Besatzermusik.“ Die Autobiographie, aufgeschrieben v. Ralf Niemczyk. Köln 1999. S. 142-144 u. S. 167-173.

²¹⁶ Das Stück im Ganzen ist selbst eine Polemik gegen den Party-Rap der eigenen Generation.

²¹⁷ Eins Zwo 1999, Nr. 14. Text nach Transkription d. Verf.

²¹⁸ Torch 2000, Nr. 5. Text nach beiliegendem Booklet.

2. Fehde und Beef

Die Sängerefehde, für die im HipHop der Begriff Beef verwendet wird, der neben der künstlerischen Auseinandersetzung auch Feindschaften jenseits der Bühne bezeichnen kann, ist ebenfalls eine beliebte Form der dichterischen Selbstdarstellung. Eine der berühmtesten Sängerefeden der mittelhochdeutschen Dichtung stellt die sogenannte Reinmar-Walther-Fehde dar, die sich zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten abgespielt hat.²¹⁹ Zugleich ist wohl die Überlieferungslage schuld daran, dass so manche Fehde nicht überliefert ist. Deshalb wurden in dieses Kapitel auch noch Sprüche aufgenommen, auf die es keine Reaktionen gibt, die aber eindeutige Angriffe auf andere Dichter ausmachen. Im HipHop ist der Beef mittlerweile auch zum Spiel mit den Medien geworden, einen unbeantworteten Beef wird man kaum finden. Deshalb wird im Rahmen der Reinmar-Walther-Fehde die berühmte Fehde der Fantastischen Vier mit dem Rödelheim-Hartreim-Projekt besprochen und in Bezug auf die weiteren Polemiken die Fehde zwischen Azad und Samy Deluxe.

2.1. Reinmar-Walther-Fehde

*Reinmar der Alte, Ich wirbe umbe allez das ein man*²²⁰

*Ich wirbe umbe allez das ein man
ze wertlichen fröiden iemer haben sol:
Daz ist ein wîp, der ich enkan
nâch ir vil grôzem werde niht gesprechen wol.*

1, 5 *Lobe ich si, sô man ander frouwen tuot,
daz genimet si niemer tac von mir für guot.
doch swer ich des, si ist an der stat,
dâs ûz wîplichen tugenden nie fuoz getrat.
daz ist iu mat.*

*Unde ist, daz mirs mîn sælde gan,
daz ich abe ir wol redendem munde ein küssen mac versteln.
Gît got daz ich es bringe dan,
sô wil ich ez tougenlîchen tragen und iemer heln.*

2, 5 *Und ist, daz siz für grôze swære hât
und vêhet mich dur mîne missetât.
waz tuon ich danne, unsælic man?
da nim eht ichz und tragez hin wider, dâ ichs dâ nan
als ich wol kan.*²²¹

²¹⁹ Als aktuelle Monografie ist hierzu die Arbeit Ricarda Bauschkes zu nennen: dies., Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999.

²²⁰ Strophe 1 und 3 von insgesamt 5; Text nach Schweikle 1986, Nr. 61 (b 1 (MF 159,1), b 3 (MF 159,37)).

²²¹ 1. Ich bemühe mich um alles, was ein Mann für den Inbegriff des Glücks dieser Welt halten soll: Das ist eine Frau, die ich nicht preisen kann, wie es ihrem Wert entspricht. Preise ich sie, wie man andere Damen [gemeinhin] preist, das verzeiht sie mir niemals. Ich schwöre jedoch, sie nimmt die Stelle ein, von der aus sie

Reinmar der Alte, Swas in allen landen²²²

Swaz in allen landen
mir ze liebe mac geschehen,
Das stât in ir handen,
anders nieman wil ich sîn verjehen.

- 5 Si ist mîn ôsterlicher tac,
und han si in mînen herzen liep.
das weiz er wol, dem man niht geliegen mac.²²³

Walther von der Vogelweide, das sog. „Schachlied“²²⁴

In dem dône. Ich wirbe umb allez daz ein man.

Ein man verbiutet ein spil âne pfliht
des im nieman wol gefolgen mag.
er giht, wenne sîn ouge ein wîb ersiht,
si sî sîn ôsterlicher tag.

- 1, 5 wie wære uns andern liuten sô geschehen,
sollten wir im alle sines willen jehen?
ich bin der eine, derz versprechen muoz.
bezzet wære mîner frouwen senfter gruoze.
dâ ist mates buoze.

„Ich bin ein wîb, ein wîb da her gewesen
sô stæte an êre und ouch alsô wol gemuot.
ich triuwe ouch noch vil wol genesen,
daz mir solhem stelne nieman keinen schaden tuot.

- 2, 5 swer aber küssen hie ze mir gewinnen wil,
der werbe es mit fuoge und ander spil.
ist, daz ez im wirt ie sâ,
er muoz sîn iemer sîn mîn dieb und habe imz dâ.
und lege ez anderswâ.²²⁵

nie einen Fußbreit von der weiblichen Vollkommenheit abgewichen ist, diese Position bedeutet ‚matt‘ für sie [alle anderen]. 3. Und geschieht es, daß mir das Glück so hold ist, daß ich von ihrem Mund, der so lieblich spricht, einen Kuß stehlen kann, und läßt Gott zu, ihn fortzutragen, so will ich ihn heimlich bei mir tragen und auf immer verborgen halten. Wenn sie [aber] es für eine schlimme Kränkung hält und mir wegen meiner Missetat böse ist, was kann ich Unseliger dann tun? Ich nehme ihn einfach und trage ihn dort wieder hin, wo ich ihn hergenommen habe, wie ich wohl kann. (H/K, S. 90f.)

²²² Strophe 3 aus insgesamt 5; Text nach Schweikle 1986, Nr. 62 (b 36 (MF 170,15)).

²²³ Was auch immer auf der Welt mir um der Liebe willen widerfahren wird, das liegt in ihren Händen. Etwas anderes kann ich keinem erzählen. Sie ist mein österlicher Tag. Und ich liebe sie in meinem Innersten – das weiß der gut, den man nicht belügen kann. (SW)

²²⁴ Text nach Schweikle 1986, Nr. 63 (C 379 (L 111, 23) und C 380 (L 111, 32)).

²²⁵ In dem Ton: Ich bemühe mich um alles, dass ein Mann

1. Ein Mann überbietet rücksichtslos in einem Spiel, so dass ihm keiner mehr folgen kann. Er behauptet, sooft er eine Frau sieht, sie sei sein Ostertag. Was würde mit uns anderen passieren, wenn wir ihm alle seinen Willen ließen! Ich bin wohl derjenige, der ihm widersprechen muss, es wäre besser man grüßet freundlich „meine Herrin“. So vergilt man das Matt! 2. „Ich bin eine Frau – eine Frau! – gewesen, beständig ehrenhaft und auch so zufrieden. Ich traue mir auch zu, mich schützen zu können, damit mir mit einem derartigen Diebstahl keiner schadet. Wer ein Kuss von mir erringen will, der erstrebe es mit rechtem Maß und anderem Spiel. Wenn er ihn nämlich auf diese Art bekommt, dann wird er auf immer mein Kussdieb sein und wird das auch bleiben und muss es (das Spiel) fortan anderswo treiben.“ (SW)

Reinmar stellt in zwei Minneliedern, *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* („Ich versuche alles zu erringen, was ein Mann“)²²⁶ und *Ich will allez gâhen* („Ich werde stets streben“), typische Behauptungen auf: Denn seine Dame, die *frouwe*, ist allen anderen nicht nur an Tugendhaftigkeit überlegen, sondern auch Reinmar durch seine Art des Lobens allen seinen Dichterkollegen:

*doch swer ich des, si ist an der stat,
dâz ûz wîplichen tugenden nie fuoz getrat.
daz ist iu mat.*²²⁷

(„Doch nehme ich das auf meinen Eid: Sie steht an einem Platz,
wo sie niemals einen Fußbreit aus [dem Kreis] weiblicher Tugenden heraustrat.
Damit seid ihr schachmatt.“)²²⁸

Diese schachmetaphorische Mattansage ist provokant doppeldeutig gesetzt. Wenn Reinmar die Erscheinung seiner Herrin mit dem Ostertag vergleicht: *si ist mîn ôsterlîcher tac* („sie ist mein österlicher Tag“), integriert er eine Heinrich von Morungen zugesprochene Metapher.²²⁹

Walthers Replik im Schachlied²³⁰ ist mehr als nur eine Parodie. Denn zugleich werden Selbstverständnis der Dichterrolle und die berufliche Ehre zum Thema: Doch zunächst gibt der Text der Fassung C vor, Reinmars Strophenform zu übernehmen. Die gängige Technik der Kontrafaktur wird hier direkt ausgesprochen: *In dem dône. Ich wirbe umb allez daz ein man*. Üblicherweise übernehmen die Dichter einen *dôn*, die Einheit von metrischem Bau und Melodie eines Liedes,²³¹ ohne dies besonders zu kennzeichnen. Hier wird jedoch vom Autor oder Schreiber der Handschrift der Bezug zu Reinmars Liedern überdeutlich markiert. Doch imitiert Walther nicht nur den *dôn* bewusst schlecht,²³² sondern zitiert Reinmar zum Teil wörtlich. Das zeigt zum einen den direkten Angriff auf den literarischen Gegner, zum anderen aber auch die sich übersteigernde Selbstinszenierung des Dichter-

²²⁶ Alle nicht anders gekennzeichneten Übersetzungen stammen von der Verfasserin. Im Folgenden beziehe ich mich auf den Aufsatz von Hubertus Fischer: „Reinmar Balbulus oder die Kunst der Infamie – Anmerkungen zu Walthers Schachlied mit einem Ausblick auf die Battlekultur.“ In: ders. (Hg.): Die Kunst der Infamie. Vom Sängerkrieg zum Medienkrieg. Frankfurt am Main 2003, S.11-80.

²²⁷ Mhd. Texte zitiert nach Schweikle 1986, S. 62ff., so verwendet in Fischer 2003.

²²⁸ Übers. v. Fischer 2003, S.13.

²²⁹ Vgl. Fischer 2003, S. 24ff.

²³⁰ Ein ausführliche Forschungsübersicht zu Walthers Schachlied und zur so. Reinmar-Walther-Fehde findet sich bei Fischer 2003, S. 11, Anm. 1 und S. 14 Anm. 7 u. 8.

²³¹ Vgl. Werner Hoffmann: Altdeutsche Metrik [1967]. Stuttgart 1981, S. 97. Werner Hoffmann betont an dieser Stelle auch, „daß die mhd. Lyrik, auch die sog. Spruchdichtung [...], gesungen worden ist.“ Dies ist aber keinesfalls aus der Überlieferung mit der Sicherheit zu beweisen. Vgl. auch Tervooren 2001, S. 100ff.

²³² Vgl. Fischer 2003, bes. S. 37.

Ichs.²³³ Nachdem er Reinmar als einen maßlosen Spieler – *ein man verbiutet ein spil âne pflicht* („ein Mann überbietet unberechtigt seine Gegner mit einem überhöhten Einsatz“) - dargestellt und ihn Bescheidenheit gelehrt hat, folgt am Ende der ersten Strophe die triumphale Gegenansage: *dâ ist mates buoz* („so vergilt man das Matt“).²³⁴ Das „klonische Stottern“²³⁵ bei Walther – *si sî sîn ôsterlîcher tag* („sie sei sein österlicher Tag“) – berührt, indem er schlicht Reinmars Vers in indirekte Rede setzt,²³⁶ neben der stilistischen Ebene auch die akustische und somit Reinmars Aufführungspraxis; obendrein denunziert er diesen auch noch als „Metapherndieb“²³⁷.

2.2. *Die Fantastischen Vier vs. Rödelheim Hartreim Projekt*²³⁸

*Die Fantastischen Vier, Hausmeister Thomas 'D'*²³⁹

- wir sind die Fantastischen Vier
und sind hier – mit jeder menge bier
und viel fraun – die sind nicht abgehaun
die sind hier – um unsere show anzuschau
- 1, 5 ich könnt euch viel erzählen über typen, die da denken
wir wärn die allergrößten, doch ich glaub, ich kanns mir schenken,
die fühlen sich so cool, dabei bin ich viel dreister
ich bin Thomas 'D'²⁴⁰ und ich bin euer hausmeister
- jetzt geht's abe [!], da ist noch viel mehr drin
seht was ich habe, weil ich fantastisch bin
weiß ich jede menge reime, die sich auch noch reimen
ihr findets geil? das will ich meinen
- 2, 5 rockt jemand außer mir am fon, kick ich ihn raus
denn sind die jungs und ich am platz so ist für euch ein klares aus
denkt einer hier, er könnt mich schlagen? scheibenkleister
ich bin Thomas 'D' und ich bin euer hausmeister
[...]

²³³ Das Dichter-Ich ist weder der Dichter selbst in seiner biografischen Präsenz selbst noch das lyrische Ich, sondern eine Zwischeninstanz ähnlich dem impliziten Autor, die die Rolle des parodierenden und besseren Dichters einnimmt.

²³⁴ Übers. v. Fischer 2003, S. 56.

²³⁵ Fischer 2003, S. 18.

²³⁶ Fischer besteht auf die Lesart, die u. a. in Hs. C zu finden ist und verwahrt sich gegen die bis 1996 in den Walther-Ausgaben edierten Form *swenne ein wîp ersiht / sîn ouge ir sî mat sîn ôsterlîcher tac* (vgl. ebd., S. 16f., s. a. seine Anm. 16 u.17): „Damit ist der Vers um seinen Sinn, mehr aber noch um seine linguale Wirkung gebracht“ (ebd., S.17). Denn obgleich Walther aus Reinmars Vers einen Missklang bildet, ist der Satz doch durch und durch grammatisch (S. 26): „Die Transformation des Reinmar-Verses in die indirekte Redeform **ist** die Parodie, und jeder Eingriff in die überlieferte Fassung macht sie zunichte.“

²³⁷ Ebd., S. 24. Der ausführlichen Auslegung und Interpretation des Schachliedes durch Fischer kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht genügend Raum gegeben werden, da sie in ihrer Fülle und ihrem Detailreichtum nicht in Kürze wiedergegeben werden kann. Sie war Beispiel und Vorbild meiner Analysen.

²³⁸ Aufgrund der sehr wortreichen Raps hat sich d. Verf. erlaubt, die Texte um die Strophen bzw. Strophenteile zu kürzen, die nicht im Fokus der Analyse stehen. Dies geschah auch, um die Textanteile zwischen Rap und mittelhochdeutscher Dichtung einigermaßen im Gleichgewicht zu halten.

²³⁹ Die Fantastischen Vier 1991, Nr. 3. Text nach Booklet.

²⁴⁰ Die F4 setzen sich zusammen aus Andi, Michi, Smudo und Thomas D.

*Die Fantastischen Vier, Die Da*²⁴¹

hallo Thomas! *hallo!* Alles klar? *klar!*
es ist schon wieder freitag es ist wieder diese bar
und ich muss dir jetzt erzählen was mir widerfahren ist
jetzt seh ich die zukunft positiv denn ich bin optimist
5 *eh moment! was geht* ich sags dir ganz konkret
am wochenende hab ich mir den kopf verdreht
ich traf eine junge frau die hat mir ganz gut gefallen
und am samstag in der diskothek ließ ich die korken knallen
sie stand dann so dabei und wir ham uns unterhalten
10 und ich hab sie eingeladen denn sie hat sich so verhalten
wir ham viel spaß gehabt viel gelacht und was ausgemacht
ham uns nochmal getroffen und den nachmittag zusammn verbracht
wir gingen mal ins kino hatten noch ein rendezvous
und hast du sie ausgeführt? he gehört ja wohl dazu!
15 sie ist so elegant sie hat auch allerhand
du solltest sie wirklich mal treffen denn ich find sie sehr charmant
ist es die da die da am eingang steht
oder die da die dir den kopf verdreht?
ist es die da die mitm dicken pulli an mann?
20 nein es ist die frau die freitags nicht kann!

ist es die da die da die da – die da die?
ist es die da die da die da – oder die da?
ist es die da die da die da – die da die oder die da?
nein freitags ist sie nie da!
[...]

Die beiden frühen Texte der Fantastischen Vier (F4) sind technisch von einfacher Struktur, die dem Rap eigene lautliche und rhythmische Komplexität, die im Intro und im vorigen Abschnitt beschrieben wurde, ist hier nicht zu finden. In „Hausmeister Thomas ‚D‘“ sind schlichte Reimpaarverse vorherrschend, „jede menge reime die sich auch noch reimen“ (2, 3), sind nicht zu finden. Dennoch muss auch an dieser Stelle beachtet werden, dass ‚Reim‘ immer auch die Bedeutung ‚Vers‘ mit sich trägt: „jede menge Verse, die sich auch noch reimen“. In diesem Sinn wird die platte Tautologie der Zeile ein wenig abgemildert. Über die schlagernahen Reime „wir sind hier – mit jeder menge bier / und viel fraun – die sind nicht abgehaun“ (1, 2-3) rettet das aber nicht hinweg. Ein Jahr später erschien dann „Die Da“ und wurde zu einem großen Erfolg. Die Single wurde in den Radiostationen in hoher Rotation gesendet, ein Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung verband von da an die

²⁴¹ Text nach HipHop XXL, S. 38f. Die unterstrichene Frage „was geht“ ist in der Buchausgabe typografisch zwar Thomas D. zu gesprochen worden, gehört aber laut Audio-Aufnahme und auch semantisch zu Smudo (Kursive). Im Allgemeinen kennzeichnen Raptexte ihre Sprecherwechsel nicht, was oft zur Verkennung von Dialogszenen bei reiner Textvorlage führt. Sprecherrollen in Raptexten von Bands oder Duetten zu beurteilen, ohne sie gehört zu haben, scheint nicht weniger einfach als in mittelhochdeutschen Handschriften.

Fantastischen Vier mit Rap bzw. Sprechgesang. Zugleich verhalf der ausgelöste Trend vielen HipHop-Bands zu mehr Aufmerksamkeit. „Die Da“ ist weniger ein kunstvoller Rap als viel mehr ein Spaßgedicht auf den Topos des gehörnten Mannes. Und obwohl sich Klang- und Silbenfülle verbessert haben, bleiben die F4 ihrem schlichten Reimpaarschema treu, Binnenreime wie „sie ist so elegant / sie hat auch allerhand“ (V 15) bleiben Zufallstreffer. So ist es auch kein Wunder, dass ihre plötzliche Popularität von der HipHop-Szene mit Misstrauen, Hass, aber auch Neid gesehen wurde. Als Konkurrenz ernst genommen hat sie jedoch nur das Rödelheim Hartreim Projekt. Sie haben sie in einem Rap gezielt ‚gedisst‘ und ihnen damit aber auch – als wohl kaum beabsichtigten Nebeneffekt – in der Szene ein Gesicht gegeben und sie eigentlich erst in die Szene, in das Spiel, in den Battle hineingezogen.

1994 erschien das Album „Direkt aus Rödelheim“, auf dem das Rödelheim Hartreim Projekt alle zu dieser Zeit populären Rapper und Stile zum Gegenstand ihrer Texte machten, eine bewusste Provokation, die sie schnell berühmt machte.²⁴²

Rödelheim Hartreim Projekt, Reime²⁴³

[...]

deutsch, türkisch, dänisch, yugo, englisch
 we give a fuck what language, die leute verstehen mich
 kommt der bass, werd ich nass, krieg den hass und sag was
 s-s-s-selbst wenn ich stotter komm ich krass

Refr. reime
 „jede menge reime, die sich auch noch reimen“

wir kommen direkt aus
 rödelheim, steck deinen dödel ein
 ein harter ort, ein hartes wort, nimm deinen blödelreim
 komm zurück stück für stück, die taste ist gedrückt
 2, 5 pause, rücklauf, stopp, reim missglückt
 bestückt mit blauen flecken, ihr könnt uns lecken
 verrecken, verstecken, verdecken in häusern, hecken
 und becken, wir sind wie zecken eine plage, die frage
 glaubst du alles was ich sage?
 2, 10 ich jage dumme reimesprecher wie verbrecher
 sie sind lächerlicher, sicher licher-bierbecher
 leer, schwer, wer?, na der?

²⁴² „Da sie gleichzeitig auch gegen das Alte-Schule-Einmaleins der Underground-Szene und den, wie sie es nannten, ‚Multikulti-Scheiß‘ von *Advanced Chemistry* schossen, etablierten sie sich vom Stand weg als neue, kontroverse Kraft im deutschen Rap.“ Aus: Die Fantastischen Vier 1999, S. 172f.

²⁴³ RHP 1994, Nr. 2. Text nach Booklet. Die Texte im Booklet sind sehr normiert abgedruckt, was z. B. das Ausschreiben ungesprochener unbetonter Endsilben betrifft. Die Rapper des RHP sprechen Frankfurter Dialekt.

- der da, der da, der da sehr
 ähnlich einem titel eines beatle dideldums?
- 2, 15 nein, dem lied von vier stuttgarter jungs
 sie nennen sich fantastisch, ich wundere mich, was sich
 die jungs dabei denken, sie sind spastisch – hör mal auf – lass mich
 drastisch sagen wir, wie es ist, mit list
 werdet ihr abgedisst, angepisst, bis ihr wisst
- 2, 20 wer, wie, was, der, die das
 projekt aus rödelheim kommt krass
- bitte, bitte
 bitte, sei nicht frustriert, wer verliert, der verliert
 wir sind immer die gewinner, ganz egal was passiert
 stimmen von innen drinnen schreien, kein verzeihen für die laien
- 3, 5 – meine sonne, die muss scheinen – auf feine reime, die gedeihen
 harte reime, rödelheimer, keiner feiner, auch nicht meiner
 deiner wie meiner, weil leider unsereiner ein
 reimer ohnegleichen, reime reichen als ein zeichen
 du willst dich einschleichen, nur über unsere Leichen,
- 3, 10 ausweichen, erleichen, ein weg zu entrinnen
 kein weg zu gewinnen, bitte hör auf zu spinnen
 binnen wenigen sekunden ist mein salz in deinen wunden
 ihr könnt alle bekunden, viel schmerz hat viele stunden
 viele runden musst du laufen, viele becher aussaufen
- 3, 15 haare raufen, einen haufen platten kaufen, dann verschnaufen
 schlaufen schließen sich geschickt, wenn der reimer reime
 kickt siktir sik, du bist gefickt
 verstrickt, verschlungen wie viele dumme jungen
 die mit reimen rungen, die nicht klungen, ungelungen ihre zungen
- 3, 20 aßen, fraßen, wie ich sie dann aß
 fraß, ganz egal was, wir kommen krass
 [...]
- kommt er krass
 kommt er krasser, der textverfasser fließt wie wasser,
 er ist hasser derer, die nasser, blasser mit ohren offen hoffen
 dass er massa-ähnlich ausverkauft, woran der glaubt
- 4, 5 doch er hat schwäbisch-hall-mäßig auf harten reim gebaut
 harte reime, kein geschleime fast wie steine so sind meine
 meine, meine, deine, deine, seine, seine, nein äh
 hart wie die bones, besetzer des throns, könige des mikrofons
 wer ist das kind der mutter eines...

Der Rap ist der zweite Track auf diesem Album. Im ersten Track wird eine Durchsage, in der Funktion einer Einführung, eingespielt, in der eine Frauenstimme spricht: „Bitte haben sie ein wenig Geduld und bewahren sie Ruhe. Das Rödelheim Hartreim Projekt beginnt in wenigen Sekunden.“²⁴⁴ Diese Sätze werden in einer Schleife mehrmals wiederholt,

²⁴⁴ RHP 1994, Nr. 1.

dazwischen werden in der Art eines Radiomitschnittes Stimmen aus der Bevölkerung – bis hin zu einer Imitation der Stimme Helmut Kohls zum Rödelheim Hartreim Projekt (RHP) – eingespielt, positive wie negative. Dann erst kommt das Stück mit dem Titel „Reime“. Zunächst wird eine Zeile aus „Hausmeister Thomas ‚D‘“ zitiert, allerdings sind bei diesem Sample die Sprechhöhe und -geschwindigkeit leicht verändert. Es erfüllt die gleiche Funktion wie Walthers *In dem done. Ich wirbe umbe elles das ein man*: Der Bezug zum Vorgänger wird klar und offensichtlich herausgestellt, es geht hier nicht um versteckte Zitate, sondern um das Werfen des sängerischen Fehdehandschuhs.²⁴⁵ Die Rolle, die das RHP dabei annimmt, ist umso mehr die Walthers, wenn sie im letzten Vers der ersten Strophe rappen: „s-s-s-selbst wenn ich stotter komm ich krass“. Es ist zwar kein parodisierendes Element wie beim mittelhochdeutschen Sänger, aber die Verwendung des gleichen Stotterkonsonanten [s] ist mehr als nur eine zufällige Parallele – sie kann eine Interpretation der Waltherschen Zeile unterstützen: Selbst wenn er stotternd Reinmar imitiert, ist er immer noch der große Walther von der Vogelweide.

Der Refrain besteht nur aus dem mehrfach durch den Soulsänger Xavier Naidoo gesungenen Wort „reime“ und dem eingespielten Fake-Sample der F4. Und sie²⁴⁶ machen ihr Titel-Programm wahr, der Rap ist „Hartreim“, man findet kaum ein Wort, einen Teilvers, der sich nicht mehrfach reimt (2, 2-5): „...rödelheim / ...dödel ein / [ein harter ort / ein hartes wort] / ...blödelreim“ und: „zurück / stück / ...stück / ...gedrückt / ...rück(lauf) / ...stopp, reim missglückt“. Diese Zeilen mit Reimen auf die Umlaute in einsilbiger Form wie auch als reicher Reim (vgl. „rödelheim ff.“) sind beliebig herausgegriffen, aber paradigmatisch auf alle drei Strophen übertragbar. Die Selbstironie, die sich im 5. Vers zeigt, als sich „rücklauf“ in seiner Prosodie scheinbar nicht in das Reimgefüge einbinden lässt (rhythmisch tut er dies dennoch), also ein „reim missglückt“ ist, der sich aber auf „gedrückt“ reimt, ist Kennzeichen dieser Rapper-Gruppe, die sich ihrer Kampfansage in spielerischem Ernst hingeben. Ein paar Zeilen später setzen sie mit ihrer Jagd auf „dumme reimesprecher“ an, indem sie den Refrain der F4 aus „Die Da“ zu „der da, der da, der da sehr“ verfremden, ihn aber in der Originalmelodie singen.²⁴⁷ Sie weigern sich auch, „Die

²⁴⁵ Das ist von den F4 auch genauso verstanden worden: „Da steckte ein gerüttelt Maß Kalkül ihrer [d. i. RHPs] Plattenfirma dahinter. Sie spekulierten vielleicht darauf, wir würden gegen die Verwendung unseres Samples „jede Menge Reime, die sich auch noch reimen“ vorgehen und einen medienwirksamen Skandal lostreten. Diesen Gefallen taten wir ihnen aber nicht.“ Vgl. Die Fantastischen Vier 1999, S. 172.

²⁴⁶ Das RHP besteht hauptsächlich aus den Rappern Moses P. und Thomas Hofmann. Die meisten Raps werden von beiden, abwechselnd oder z. T. auch gleichzeitig gerappt. Dadurch sind auch einige Dialogszenen erklärbar.

²⁴⁷ Die Refrains in Raps haben im Gegensatz zu den Strophen meist eine einfache, eingängige Melodie, die sog. Hook(-line).

Da“ als Rap zu sehen, es ist das „**lied** von vier stuttgarter jungs / sie nennen sich fantastisch“²⁴⁸. Obwohl sie ihnen den HipHop-Status absprechen, verleihen sie ihn zugleich: Denn wer, wenn nicht ein Gegner aus den eigenen Reihen ist es wert, „abgedisst“ zu werden?

Den nächsten Schlag gibt es in der zweiten Strophe, in der das RHP dem Titel „Vier gewinnt“ des F4-Albums den Wahrheitsgehalt abspricht: „wer verliert, der verliert, wir sind immer die gewinner“. Darauf folgt eine Art lingualer Reimkaskade mit Binnen-, Mittel-, Innen-, Schlag- und übergelenden Reimen und zwar in reiner und unreiner Form auf den Diphthong <ei> – dreißigmal (!) taucht er in den Zeilen 3 bis 9 auf, also in fast jedem Wort, bis schließlich ein neues Reimwort eingeführt wird; viermal wird darin das Wort „reime“ platziert. Die längste Strecke ohne Reim ist „meine sonne die muss scheinen“, welche ein weiteres, abgewandeltes Zitat darstellt, eine Antwort auf das Stück „Lass die Sonne rein“ der F4 auf dem Album „Vier gewinnt“. Sieben Zeilen auf einen Streich – die ‚Hartreimer‘ haben sich klar positioniert. Was danach noch kommt, ist zwar auch sehr reimintensiv, erreicht aber diese Klangdichte kein zweites Mal.

Am Schluss wird noch einmal der eigene Flow gelobt: „der textverfasser **fließt** wie wasser“²⁴⁹, gleichwohl sei die eigene Reimtechnik „schwäbisch-hall-mäßig“, also hart wie die Häuser, die mit der gleichnamigen Bausparkasse gebaut werden. Deren Werbespruch „Schwäbisch Hall – auf diese Steine können Sie bauen“ wird so in rhythmischer und grammatischer Abwandlung zum Motto der RHP. Schließlich rufen sie sich selbst als „besetzer des throns“ zu „könige[n] des mikrophones“ (4, 8) aus und erklären damit ihren absolutistischen Herrschaftsanspruch, wie zuvor schon Main Concept in „Das alte Lied“ (s. o.). Ironisch gebrochen wird dieser mit der Straßenkultur nicht vereinbare Adel durch einen stummen Reim auf „mikrofon“: „wer ist das kind der mutter eines...“ – die höchste Kunst des Reimes in der Verweigerung des Reimwortes.

Während das RHP in der Maßlosigkeit des Reims seinen eigenen Triumph feiert, sieht Walther eben diese *unfuoge* als Feind höfischen Gesangs, so auch im Schachlied. In der zweiten Strophe im sechsten Vers lässt er die Dame sagen, dass der Minnelohn, der Kuss, den Reinmars Sprecher sich schon zuvor geraubt hat, besser *mit vuoge* gewonnen sei als durch Raub.

²⁴⁸ Hervorhebung v. Verf.

²⁴⁹ Hervorhebung v. Verf.

Ob Reinmar auf Walthers Parodie noch einmal reagiert, ist nicht überliefert. Die Fantastischen Vier ließen jedoch den ‚Diss‘ nicht auf sich beruhen²⁵⁰ und nahmen den Fehdehandschuh auf. 1995 antworteten sie in ihrem Album „Lauschgift“:

***Die Fantastischen Vier, Was Geht*²⁵¹**

klar spack ich ab doch niemals kack ich ab
ich pack das mikro in die backen und ich fuck es up
pack ichs an hab ichs dann bin ich dran
fackel ich michisan nicht lang und fang an
1, 5 schleim dir meinen reim rein mittenrein nein nicht allein
nein da kannst dir aber sicher sein
fein die vier ist im platz sonst noch fragen
schätze nein denn wir sind dran mit ansagen
und ich frage dann bist du einer der in unsere küche guckt
1, 10 dem es im finger juckt ein stück zu probieren und sich dann verschluckt
ooh du hast den mund zu voll genommen
wir sind die welle und du bist nur mit uns mitgeschwommen
du bist nur die single aber ich bin die el pe
du bist verdünnt und verwässert und ich bin das hohe ce

Refr. Was geht, was geht, ich sag’s dir ganz konkret (*mehrmals wiederholt*)

[...]

schau zurück mann schon ein paar jahre her
da war das plattenfach mit rap in deiner sprache noch leer
jetzt sag mir wer stand da als erstes drin
wer hatte recht als er behauptet vier gewinnt
3, 5 das waren wir mein kind und jetzt spitz dein ohr
und setz dich hin wir singen dir ein lied vor
über schweine
denn wir machen reime um die sie uns beneiden
schweine
3, 10 und damit auch noch scheine das können die nicht leiden
ooh das war gemein ich seh es ein es war nur wegen dem reim
nur spaß ihr fällt doch darauf nicht mehr rein
ich mein ihr wißt doch was ich mein ich wollte euch nur foppen
denn in wirklichkeit will ich schwester es poppen
3, 15 denn ich hab ein haus ein kunterbuntes haus
den deejot und den smu
die schau uns dann beim poppen zu

²⁵⁰ Vor allem wohl durch den Einfluss der Medien, wie Smudo im Kapitel „Crossover-Jahr ’94“ angibt: „[...] habe ich Moses mal am Buffet angesprochen und ihm gesagt, daß mich ihr diss nicht sonderlich störte. Wir tauschten einige Floskeln aus, dann schien alles klar. Trotzdem hat sich die Situation durch ewiges Nachfragen von Medienleuten wieder verschärft. Bis heute führen wir eine Art Fernduell.“ (Niemczyk 1999, S. 173.) Das Fernduell verweist wieder auf die räumliche Komponente der geschaffenen Territorien innerhalb der HipHop-Szene (vgl. A.7).

²⁵¹ Die Fantastischen Vier 1995, Nr. 5. Text nach Booklet.

Ähnlich in der Struktur, wie auf dem Album des RHP, läuten die F4 das Stück mit einem Extra-Track ein,²⁵² in dem sie eine fingierte, wie beiläufige Aufnahme ihrer selbst am Frühstückstisch einspielen, die den ‚Hartreimern‘ zunächst nichts entgegensetzt, im Gegenteil. Die F4 diskutieren darüber, ob die Eier wirklich weich gekocht sind und nicht zu hart („nicht weich genug“), sie trinken Tee und koffeinfreien Kaffee. In diese harmonieträchtige Szene fällt eine Radio-Durchsage: „Achtung, Achtung, wir unterbrechen unser Sonderprogramm für eine wichtige Meldung: Das Rödelheim Hartreim Projekt ist Alleinherrscher der deutschen Sprechgesangsszene.“ Die ‚Weicheier‘ F4 kommentieren diese Nachricht mit einem erschrockenen „Scheiße!“. Sie greifen also das RHP nicht an, sondern inszenieren im Gegenteil ihre mittelständische Weichheit und akzeptieren so den Anspruch des RHP, „besetzer des throns“ zu sein. Sie antworten auf die Härte und Aggression mit Weichheit und Bescheidenheit, kein weiterer Boxkampf, das ist nicht ihr Stil. Die F4 bedienen sich der Technik des Judo-Sports, indem sie den Schwung des Gegners ausnutzen, diesen verstärken und den Angreifer damit zu Fall bringen: Der Rap beginnt mit einer knackigen Reimkaskade: „...spack / ...kack / ...pack / ..back(en) / ...fuck / pack / ...fack(el)“. Sie imitieren darin nicht nur den Reimstil des RHP, sondern auch den harten Sprechstil der Rapper. Doch dann wechselt der Sprechstil, zieht konsequent sein ‚Weichei‘-Programm durch. Wenn Michi Beck, einer der F4, sich selbst „michisan“ (1, 4) nennt, ruft er mit der höflichen, respektvollen Anrede „-san“ die Tradition des japanischen Sports und seiner Technik auf.²⁵³ Aber der Schauplatz ist nicht der Turnierplatz, in welcher Form auch immer, sondern die Küche, traditionell ein Ort der Weiblichkeit und Weichheit. Sich selbst vergleichen die F4 mit dem Orangensaft „hohes ce“ (1, 14), der in diesem Zusammenhang nur auf der literalen Ebene gesunde Ernährung, ein weiteres weiches Kriterium, impliziert, auf der phonetischen ist das „hohe ce“ auch als musikalische Höhe umgesetzt, ein Verweis auf die Königsdisziplin der Gesangstechnik. Das RHP mag angeben mit „der textverfasser fließt wie wasser“, die F4 setzen dagegen; „wir sind die welle und du bist nur mitgeschwommen“ (1, 12); sie bezeichnen das RHP als „verwässert“ (1, 14), während sie als „hohes ce“ die Kraft aus dem konzentrierten Saft darstellen.

Im direkten Anklang an die oben beim RHP beschriebene Reimakkumulation mit <ei> und die „schwäbisch-hall-mäßig“ „harte[n] reime, kein geschleime fast wie steine so sind

²⁵² Die Fantastischen Vier 1995, Nr. 4.

²⁵³ Natürlich könnte man auch statt an Judo an Kung Fu denken, allerdings lassen die ‚weichen‘ Kriterien dies logisch nicht zu.

meine“ findet sich in der ersten Strophe der F4 „schleim dir meinen reim rein mittenrein nein nicht allein“ (1, 5). Ein weiteres Mal wehren sie sich gegen die Angriffe des RHP, indem sie die ihnen vorgeworfenen Schwächen zu ihren Stärken machen.

Während die zweite Strophe, die hier nicht abgedruckt ist, hauptsächlich die Band in ihrem Erfolg darstellt, holt die dritte und letzte Strophe zum ultimativen und vernichtenden Schlag aus, der allerdings, wie schon oben, in all seinem Schwung durch das RHP vorbereitet wurde. Zunächst verweisen die F4 darauf, dass sie die Vorreiter im Geschäft des deutschsprachigen Raps waren („schon ein paar jahre her/ da war das plattenfach mit raps in deiner sprache noch leer“ (3, 2)). Sie sind diejenigen, die ‚gewonnen‘ und nicht verloren haben. Hier erlauben sie sich endlich auch, das RHP ganz deutlich auf seinen Platz zu verweisen, indem sie es „mein kind“ (3, 5) nennen. Es scheint, „michisan“ (1, 4) aus den ersten Strophe ist nicht Judoschüler, sondern Meister, der jetzt eine Lehre erteilt, und zwar

über schweine
denn wir machen reime um die sie uns beneiden
schweine

„schweine“ sind in der gleichen Melodie gesungen wie die Hookline „reime“ beim RHP. Die Zwischenzeile wird genauso gesprochen wie ihr eigenes Original und das Fake von Schwester S. Die Parodie von „reime“ ist so einfach wie originell, aber die Parodie der Zwischenzeile ist von einer anderen Qualität: In dritter Instanz potenziert sich ihr parodierender Charakter und wird zu einer ernstzunehmenden Kampfansage. Mit dem Verweis, die F4 verdienten damit auch Geld, gehen sie offensiv mit dem Sellout-Vorwurf um und verkehren ihn zu einem Kennzeichen von Qualität und Erfolg. Das RHP wird indessen in der Schüler- und Kindposition festgehalten, indem sich die F4 scheinbar bei ihm entschuldigen („ooh das war gemein“) und ihren Angriff als Spaß markieren. Doch dieser scheinbar versöhnliche, aber durch und durch ironische Rückzug ist nur ein Moment der Verlangsamung, ein kurzes Innehalten, bevor der Gegner literarisch zu Boden geht. Die F4 begegnen dem stummen Reim des letzten Verses bei „Reime“, indem sie ihn zwar nicht nennen, aber seine sexuelle Konnotation aufgreifen und gegen RHP wenden: „denn in wirklichkeit will ich schwester s. poppen“(3, 14). Und um dem Ganzen noch eins draufzusetzen, dass sie es gar nicht nötig haben, „schwäbisch-hall-mäßig“ zu rappen, besingen sie ihr „kunterbuntes haus“ (3, 15) und die darauf folgenden Zeilen in der Erkennungsmelodie der Verfilmung des Kinderbuchs „Pippi Langstrumpf“ von Astrid Lindgren. Das Stück endet mit einem gehässigen Lachen und den gerade noch zu hörenden

Worten „jo, lecker“ aus dem Off. Die ‚Weicheier‘ haben den ‚Hartreimern‘ gezeigt, dass sie sich qualitativ nicht zu verstecken brauchen, ihre Metaphernwahl war einheitlich und semantisch eindeutig genug. Sie können zwar wie das RHP rappen, wie sie in den ersten Versen beweisen, aber es ist nicht ihre Art und Weise, sie sind mehr die Philosophen und Geschichtenerzähler, zuviel Lautmalerei stört dabei. Und sie sind sich ihres Status so bewusst, dass sie nicht einmal mal mehr befürchten müssen, als ‚Weicheier‘ wahrgenommen zu werden. Ohne Furcht zitieren sie Pippi Langstrumpf, mit ihrer Selbstironie sind sie der virilen Aggressivität des RHP weit überlegen.

Der Unterschied zwischen einer Fehde und einem Wettstreit liegt in der zeitlichen und örtlichen Distanz. Einen Sängerwettstreit im Mittelalter finden wir nur im Wartburgkrieg (s. a. Intro); als fiktive Begebenheit kann er uns allerdings keinen Aufschluss über mögliche ‚reale‘ Veranstaltungen dieser Art geben. Doch auch bei den aktuellen Battles in kleinen Jugendhäusern wird selten eine öffentlich zugängliche Aufnahme gemacht. Der bekannteste Freestylebattle des HipHop entstammt ebenso einem fiktionalen Werk, dem Film *8 Mile*, der 2003 (USA) erschienen ist. Bei beiden ist somit die Idee des sängerischen Wettstreits Thema eines literarischen/cineastischen Werkes geworden.

Bei den Sängerfehden, den Beefs, spielen Legendenbildung (vgl. Reinmar vs. Walther, Fantastische Vier vs. RHP, Samy Deluxe vs. Kool Savas²⁵⁴) und eine spärliche Überlieferung eine große Rolle. Auch im aktuellen multi-medialen Geschehen wird das Dissen nicht immer aufgezeichnet. In Live-Aufnahmen und anderen Mitschnitten weisen bekannte Lieder Varianzen auf und werden angepasst an Publikum, Veranstaltung und das aktuelle Zeitgeschehen. Selbst das Booklet und die Aufnahme stimmen oft in Details nicht überein.²⁵⁵ Auch hier eröffnet sich die Frage nach Originalität, wie wir sie aus der mediävistischen Forschung kennen.

2.3. *Fehden mit und ohne Antwort*

Schweikle bezeichnet den Wartburgkrieg als fiktionalisierte Fehde. Der Wartburgkrieg zeichnet sich u. a. durch seine nach wie vor nicht klar umrissene Textstruktur aus.²⁵⁶ Was jedoch eindeutig dem Sängerkrieg auf der Wartburg nachgesagt werden kann, ist, dass er

²⁵⁴ Vgl. Melbeatz im Interview mit der HipHop-Zeitschrift Backspin 55 (2004), S. 21: „Savas hat Samy nie gedisst und anders herum auch nicht. Es waren die anderen, die den Beef angezettelt haben. Savas fand einfach nur Hamburg-Rap scheiße, aber bestimmt nicht jemanden wie Samy, sondern Fettes Brot, Deichkind und so.“ Damit verlagert aber Melbeatz die Fehde nur und ist Anlass zu neuen Legenden.

²⁵⁵ Vgl. Das sind zumeist nur ‚Kleinigkeiten‘. So heißt es z. B.: „vielleicht zerbrech ich mit 30 doch bis dahin zerfetz ich reichlich“ im Booklet zu Curse 2003, Nr. 11. in der Audio-Aufnahme ist aber zu hören: „... mit 30 doch davor zerfetz ich reichlich“.

²⁵⁶ Vgl. Kap. A.8.

nie in Realität stattgefunden hat. Somit ist er auch Zeichen dafür, wie beliebt das Genre Sängerehre im Mittelalter war. Und das ist heute nicht anders. Nur kann man eher davon sprechen, dass reale Fehden in den Medien aufgebauscht und fikionalisiert werden, um den Absatz zu fördern.

In der Anthologie,²⁵⁷ der die meisten hier verwendeten mittelhochdeutschen Texte entnommen sind, unterscheidet der Herausgeber Günter Schweikle zwischen Dichterfehden und Dichterschelten. Im Kapitel zu den Scheltstrophen wiederum wird eine Differenzierung zwischen „Scheltstrophen gegen namentlich genannte Konkurrenten“ und „Scheltstrophen gegen ungenannte Konkurrenten“ vorgenommen. Allerdings sind die expliziten Schelten m. E. zu den Fehden zu zählen: Auch wenn sie nicht als fortgeführt überliefert sind, so sind sie doch als solche angelegt. Im HipHop finden sich einige Texte, die zur Gruppe der Fehden gerechnet werden können, da kaum ein Rapper einer Battle-Ansage aus dem Weg gehen würde bzw. könnte. Daneben gibt es noch eine ungezählte Schar an Raps gegen namenlose Kontrahenten, die aber eine andere Funktion innehaben (vgl. B. 3.). Die allgegenwärtige Medialisierung in Printmedien, Internet und TV ermöglicht nicht nur, dass jeder Fehdehandschuh aufgenommen werden kann, sondern macht es zugleich nahezu unmöglich, dies nicht zu tun. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Samy-Azad-Fehde. Azad hat 1999 Samy Deluxe in seinem Rap „Napalm“ herausgefordert, obwohl er ihn im Vorfeld als einen der besten deutschen Rapper bezeichnet hat: „als wir uns trafen, sagtest du, ich würde großartig rappen / und batest mich, noch in 'nem Studio auf dein Poster zu taggen / meintest, ich sei hier in Deutschland einer der Besten für dich...“ (Samy Deluxe, Rache ist süß, 1, 9-11). Dass eine ausbleibende Reaktion eigentlich hätte verständlich sein müssen, hinderte Samy Deluxe nicht daran, in seinem Titel „Rache ist süß“ darauf zu reagieren und Azad als Newcomer in seine Schranken zu weisen. Dieser ließ das aber nicht auf sich beruhen und führte die Fehde fort.

Im Folgenden sollen nun die mittelhochdeutschen Fehdetexte mit Auszügen dieser berühmt gewordenen Rap-Fehde verglichen werden, um einmal mehr Parallelen und Unterschiede aufzuzeigen.

²⁵⁷ Schweikle 1986.

2.3.1. Wie Arsch und Mond

Reinmar der Fiedler gegen Leuthold von Seven²⁵⁸

Got welle sône welle, doch sô singet der von Seven
noch baz dan ieman in der werlte. frâget nifteln und neven,
geswîen swâger swiger sweher: si jehent ez sî wâr.
tageliet, klageliet, hûgeliet, zûgeliet, tanzliet, leich er kann,
5 er singet kriuzliet, twingliet, schimpfliet. lobeliet, rûegliet alse ein man,
der mit werder kunst den liuten kürzet langez jâr.
wir mugen wol alle stille swîgen, dâ hêr Liutolt sprechen will:
ez darf mit sange nieman giuden wider in.
er swinget alsô hô ob allen meistern hin,
10 ern werde noch, die nû dâ leben, den brichet er daz zil.²⁵⁹

Reinmar der Fiedler greift seinen Konkurrenten Leuthold von Seven an.²⁶⁰ „Die Verwendung von Katalogen zu komisch-satirischer Wirkung [ist] auffälligstes Stilmittel der Strophe.“²⁶¹ Tatsächlich fallen die Aufzählungen von Verwandtschaft und Liedgattungen zuerst auf. Doch darauf beschränkt sich die Kunst Reinmars nicht. Der erste Stollen setzt mit einer Invokation ein, die zugleich Gottes Allmacht einschränkt: *Got welle sône welle*. Der übersteigerte Kunstanspruch des Gegners wird so schon zu Beginn in den Kontext von Blasphemie und Hybris gesetzt. Dabei sind die Anapher *welle* und die Alliterationen auf [s] auffällig verwendet, und der Namenszusatz *Seven* steht *Got* am weitesten entgegengesetzt. Zwischen den beiden so geschaffenen Polen findet sich im zweiten Vers die *werlte* in der Mitte. Diese wird repräsentiert durch einen Katalog, eine Amplificatio der Verwandtschaftsverhältnisse mit provinziellem Charakter.²⁶² Die Aufzählung selbst ist zugleich phonetisch organisiert: erst die [n]-Alliteration *nifteln und neven*, dann die Alliterationen auf [sv]: *geswîen, swâger swiger sweher*, die bezeugen, *es sî wâr*. Die Ironie dieses „From-top-to-bottom“-Verfahrens (erst Gott als Zeuge und dann alle Verwandten) wird unüberhörbar und zugleich in lyrischer Eloquenz dargestellt. Im zweiten Stollen werden nun die Künste Leutholds aufgezählt – allerdings nur in einem weiteren

²⁵⁸ Text nach Hs. A, folgend Schweikle 1986, Nr. 110 (KLD I, 45, III,1). Vgl. a. Roethe 1887, S. 183.

²⁵⁹ *Ob Gott will oder nicht, der von Seven singet doch viel besser als sonst jemand auf der Welt. Fragt Nichten und Neffen, Verwandte, Schwager, Schweher, Schwiegervater: sie werden die Wahrheit bestätigen. Tagelied, Klagelied, Freudenlied, Ermahnunglied, Tanzlied, Leich kann er, er singt Kreuzfahrerlieder, Heischelieder, Schimpflied, Loblied, Rûgelied wie ein Mann, der mit wertvoller Kunst den Menschen so manchen lange Jahr verkürzt. Wir sollten wohl alle stille sein und schweigen, wo Herr Liutolt sprechen will: Im Gesang darf sich niemand über ihn prahlen. Er schwebt so hoch über allen Meistern, wenn nicht noch ein Besserer kommt – die, die jetzt leben, die haben nicht die geringste Chance. (SW)*

²⁶⁰ Zur Diskussion um die Fragen von Autorschaft und Datierung vgl. Wachinger 1973, S.128ff.

²⁶¹ Wachinger 1973, S. 129.

²⁶² Vgl. Wachinger 1973, S. 131. Wachinger verweist auf die dörperlichen Verwandtschaftsbezeichnungen bei Neidhart.

Katalog, einem der Liedgattungen.²⁶³ Die Beliebtheit der besungenen Thematik ist somit nicht als Lob, sondern als Spott zu lesen. Dass Leuthold durch diese Vielfalt *mit werder kunst den liuten kürzet langes jâr* (V 6), macht ihn zum Allerweltsunterhaltungskünstler, der Begriff der *werden kunst* wirkt hier wie eine idiomatisierte Wendung, die der wahren *kunst* verlustig gegangen ist. Und schließlich reicht es ja nicht aus, alle Typen von Liedern zu kennen, man muss sie auch können – doch zur Wortkunst Leutholds schweigt Reinmar.

Im Abgesang gibt Reinmar deshalb einen hyperbolisch gestalteten Rat, wie man sich in Zukunft verhalten müsse: Wenn Leuthold die Stimme erhebt, müssen alle anderen schweigen, er ist unangreifbar. Ja, er steht soweit über den anderen *meistern*, dass auch keiner seiner Zeitgenossen eine Chance gegen ihn hätte – das gälte so auch dem Verfasser dieser Zeilen. *Swîgen ... sprechen ... sange ... swinget* – die Alliterationen des Aufgesangs werden im Abgesang noch einmal aufgegriffen, die hellen Vokale und Assonanzen – *alle stille swîgen ... sprechen will ... mit sange nieman finden wider in* (V 7/8) – beweisen aber die sprachliche Kompetenz des vortragenden Sängers. Reinmar der Fiedler zeigt seine Meisterschaft im argumentativen Aufbau und in der Klanggestalt. Er widerspricht durch die Form des Vortrags seiner eigenen Aussage. Im Spannungsfeld zwischen dem Schlagersänger Leuthold und dem kunstverständigen Reinmar gewinnt diese Problematik eine bisher ungewohnte Prägnanz, denn eine Kampfmetaphorik ist hier gänzlich vermieden worden. Dennoch ist die Herausforderung nicht zu überhören. Weniger subtil geht der Marner vor, wenn er gegen Reinmar von Zweter ins Feld zieht:

²⁶³ Gisela Kornrumpf hingegen betont den unausgesprochenen Walther-Vergleich: „Ein so vielfältiges Repertoire [an Lied- und Spruchdichtung, Anm. d. Verf.] kennen wir nur von Walther; ob Leuthold sich mit ihm darin nicht messen konnte oder ihm ausschließlich in diesem vergleichbar, seine Vielseitigkeit aber geborgt war, bleibt offen.“ Dies., „Reinmar der Fiedler“. In: Verfasserlexikon, Bd. 7, Sp. 1196f.

Marner gegen Reinmar von Zweter²⁶⁴

- Wê dir, von zweter Regimar!
du niuwest mangen alten vunt:
du speltest als ein milwe ein har;
dir wirt uz einem orte ein pfunt:*
5 *ob din liessen dich niht triuget.
Dir wirt us einem tage ein iar,
ein wilder wolf wirt dir ein hunt,
ein gans ein gouch, ein trappe ein star,
dir spinnet hirz dur dinen munt:*
10 *wa mit hast du das erziuget?
Ein lug dur dine lespe sam ein slehtiu warheit vert,
du hast dien vischen huosten, krebzen sat erwert.
bi dir so sint driu wundertier:
daz ist der git,*
15 *haz unde nit.
dû doene dieb!
dv prueuest ane malz ein bier:
supf us! dir ist ein leker lieb,
der den herren vil geliuget.*²⁶⁵

Der Spruch ist zusammen mit zwei weiteren Strophen bezeugt, allerdings ist diese Strophe inhaltlich als eigenständig zu betrachten und zu interpretieren.²⁶⁶

Der Einstieg im ersten Stollen gelingt mit einem Drohruf, der Absicht und Gegenstand zu erkennen gibt. Danach folgen Vorwürfe, die sich in ihrem Bildbereich z. T. auf Reinmars Lügenstrophe *Ich quam geriten in ein lant*²⁶⁷ beziehen und somit als erstes parodierenden Charakter haben. So wird z. B. aus Reinmars hyperbolischer Rede *Dâ saz ein hirz unt span vil cleine sîden, / dâ huote ein wolf der leंबर in den wîden* die gesteigerte Wendung *dir spinnet hirz dur dînen munt*; die Lügen Reinmars werden enttarnt in *ein wilder wolf wird dir ein hunt*. Darüber hinaus legt der Marner seinem Dichterkollegen auch Dinge zur Last, die nicht mehr als Parodie nachweisbar sind und deshalb hier als Amplificatio verstanden

²⁶⁴ Text nach Schweikle 1986, Nr. 78 (Strauch/Brackert XI,3).

²⁶⁵ *Pfui über dich, Reinmar von Zweter! Du wärmst manchen früheren Einfall wieder auf, du spaltest Haare wie eine Milbe, aus einem Heller wird bei dir ein Pfund, wenn deine Zauberei dich nicht [selbst] betrügt. Aus einem Tag wird bei dir ein Jahr, ein wilder Wolf wird bei dir ein Hund, eine Gans ein Kuckuck, eine Trappe ein Star, durch deinen Mund kann ein Hirsch spinnen, womit hast du dafür den Beweis erbracht? Über deine Lippen geht eine Lüge wie eine glatte Wahrheit, du hast den Fischen das Husten, den Krebsen das Säen zugestanden. Dich begleiten drei seltsame Tiere: das ist die Habgier, der Neid und die Mißgunst. Du Tönedieb! Du braust Bier ohne [eigenes] Malz. Sauf es selbst! Du hältst es mit dem Schmarotzer, der den Herren viel vorlügt.* (H/K, S. 273) Der Anfang würde besser übersetzt mit ‚Wehe dir‘ und *erwert* in Vers 12 mit ‚verweigert‘, vgl. Haustein, Jens: Marner-Studien. Tübingen 1995S, 20 u. 21.

²⁶⁶ Vgl. Wachinger 1973, S. 121f. Vgl. die ausführliche und herausragende Interpretation in Haustein 1995, S. 14-31; auf sie kann hier leider nicht ausführlich eingegangen werden, da sie den Rahmen des Kapitels sprengen würde.

²⁶⁷ Vgl. Schweikle 1986, Nr. 77.

werden müssen.²⁶⁸ Dies gilt im Besonderen für den ganzen ersten Stollen. Dass Reinmar Altes neu erzählt, ist *per se* nicht anrühlich: Die Inventio der rhetorischen Tradition des Mittelalters beschäftigt sich sogar mehr mit dem ‚Wiederauffinden‘ als mit dem ‚Erfinden‘ eines Stoffes. Innovation mag zwar in der Minnelyrik zum Thema werden, aber in der restlichen Literatur des Mittelhochdeutschen ist das Schema und das Althergebrachte (und damit Vielbezeugte) Beweis für die Wahrheit und Authentizität des erzählten Materials, auch wenn es um ausgemachte Lügengeschichten geht. Insofern ist der Vorwurf des Marners schwer verständlich.²⁶⁹ Wenn man ihn allerdings auf Reinmars Technik bezieht, liegt die Interpretation nahe, dass der Marner mit dem *niuwen* die Art und Weise meint, in der Reinmar seine Lügengeschichten vorträgt, denn obgleich ein Stoff ‚wiederaufgefunden‘ werden durfte, die Wahl der Form und der Bildbereiche waren Beweis der Kunst des Dichters.²⁷⁰ So wählen sich die Sänger im Wartburgkrieg das bekannte Thema „Fürstenlob“, um sich in immer ausgefeilteren Metaphern gegenseitig darin zu übertreffen. So übertrumpft der Marner auch Reinmar, wenn er neben der Aufzählung von weiteren Unerhörtheiten eben jene oben erwähnten Bilder Reinmars aufgreift, sie erneut zum Material seiner eigenen Inventio macht und variiert. Der Hirsch, der bei Reinmar noch Seidenstoffe webt, spinnt jetzt Reinmars Mund – also dessen Ausdrucksmedium – „durch und durch voll“²⁷¹ mit Lügen. Wenn er den Wolf zum Hirtenhund erklärt und ihm so Übertreibung vorwirft, straft er Reinmars Beobachtungsgabe ab. Er greift also den Eingang und Ausgang der Bilder bei Reinmar an und stellt dessen ganze Dichtkunst damit mehr infrage als durch einen Lügenvorwurf. Nachdem der Marner selbst zwei oxymorale Bilder erzeugt hat – die hustenden Fische und die säenden Krebse (V 12) – nennt er die wahren Wundertiere. Die *mirabilia mundi poetae* sind überraschend bildfrei: *gît, haz und nît* (V 14/15) sind nicht nur alle einsilbig, sondern auch völlig bar jeglicher Metaphern und anderer Figuren. Sie werden zum Motor von Reinmars Dichtung erklärt – und da sie schlechte Eigenschaften darstellen, begründen sie allein den schlechten Stil des Sängerdichters.

²⁶⁸ Vgl. Haustein 1995, S. 16. Haustein geht auf schon bestehende Motivtraditionen ein und schließt: „Man wird wohl den Grund für den Angriff nicht in den Lügenbehauptungen selbst, die auf einer älteren, bis ins 12. Jahrhundert zurückreichenden Motivtradition aufbauen, suchen dürfen; sie sind vielmehr dem Marner nur Anlaß gewesen, Reinmar ganz generell eine verfälschende Darstellung der Realität vorzuhalten.“

²⁶⁹ Vgl. Wachinger 1973, S. 124.

²⁷⁰ Ähnlich Haustein 1995, S. 18: „Man betrügt aber mit *sange* [...], wenn man einen *alten funt* verändernd aufnimmt und auf diese Weise den nicht einlösbaren Anspruch erhebt, das Vorgetragene sei durch die Tradition der *meister* legitimiert.“ (Haustein verweist hierbei auf Hedda Ragotzky: Studien zur Wolfram-Rezeption. Stuttgart 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 20), S. 30.)

²⁷¹ Ebd., S. 20.

Dieser Vorwurf des fehlenden Charakters und der damit zusammenhängenden schlechten Dichtung ist auch immer wieder im Rap anzutreffen, meist in Verknüpfung mit dem Verrat an der HipHop-Kultur. Im Folgenden wird auch der Rapper Azad seinen Kontrahenten Samy Deluxe auf diese Art und Weise beschuldigen.

Im Abgesang tritt plötzliche ‚Nacktheit‘ der Sprache ein und ist Einstieg zur Verurteilung Reinmars als *dænediep*. Was dieser Vorwurf im Detail bedeutet, ist von der Forschung bisher nicht geklärt worden,²⁷² da Reinmar nur in eigenen Tönen gedichtet hat. Wahrscheinlich ist es aber der Vorwurf, den Wachinger herausgelesen hat: Ein „*Dænediep* könnte derjenige sein, der mit Hilfe seines Gesangs ‚stiehlt‘, der *mit sange triuget* [...], der mit seiner falschen Kunst den Herren *rilich guot abe erliegen* kann [...].“²⁷³ Denn dieser Sinn geht erneut in die Richtung des Vorwurfs fehlender Authentizität und ist somit ebenso standardisiert wie kunstvoll an dieser Stelle eingebracht: Zuerst wird Reinmars Kunst als abgeschmackt und wieder aufgewärmt diffamiert, dann sein Wahrnehmungsapparat in Bezug auf Bilder, dem konstituierenden Element aller Lyrik, infrage gestellt, daraufhin spricht man ihm eine ‚edle‘ Gesinnung und Motivation ab und schließlich zieht man ihn der Lüge. Denn Reinmar fehlt die wichtigste Zutat zur wahren Kunst des ‚Gedichte-Brauens‘. Er gibt sich zudem lieber mit Schmeichlern (*leker*) ab als mit Kritik, mit der er sich und seine Kunst verbessern könnte. Der Wettstreitspruch wird zum Katalog an versteckten, verkleideten poetologischen Forderungen: die *argutezza* der gewählten Bildbereiche, die Authentizität der Kunst, die hier im Gegensatz zu den meisten anderen Streitgedichten nicht direkt, sondern nur über den Lügenvorwurf erwähnt wird, und die nicht durch persönliche Eitelkeiten in den Schmutz gezogen werden darf.

Während die beiden bis hierher besprochenen Strophen also Gattungen und Bildbereiche zum Gegenstand gewählt haben, handelt es sich bei den ältesten aller mittelhochdeutschen Polemiken²⁷⁴ um eine klassische Kampfansage:

²⁷² Vgl. ebd., S. 125f und Haustein 1995, S. 21f.

²⁷³ Ebd., S. 126. Wachinger zitiert aus der Dichtung des Marners und Konrads von Würzburg.

²⁷⁴ Vgl. Wachingers Ausführungen zu Entstehungsgeschichte und Zuschreibung, ebd., S. 108f.

Walther von der Vogelweide gegen Volcnant²⁷⁵

- Hêr Volcnant, habts irs êre,
daz ir den meistern treten welt
sô meisterlîchen sprûche?
lâtz iu geschehen niht mêre,
5 sît daz manz iu zunwîzen zelt.
waz ob hêr Walther krûche –
man heten doch vil baz dann iu,
er ist das korn, ir sît diu spriu,
singt ir einz, er singet driu,
10 ir sît gelîch als ars und mâne.
hêr Walther singet swaz er wil,
des kurzen und des langen vil,
sus mêret er der werlte spil,
sô jagent ir als ein valscher hunt nâch wâne.²⁷⁶*

Das Spottgedicht in Walthers Namen²⁷⁷ im zweiten Philippston ist klassisch rhetorisch aufgebaut: Die Einleitung im ersten Stollen ist eine Frage, die dem Herausgeforderten zweimal dessen Anmaßung, dichten zu wollen, vorwirft, indem der Begriff *meister* und in den beiden Folgeversen *meistern* und *meisterlîchen* verwendet wird. Dann holt Walther²⁷⁸ zum Abschmettern aus, und zwar mit einem kleinen Feuerwerk an [ts]-Lauten, die chiasmisch angeordnet sind:

*latz in geschehen niht mêre,
sît daz manz in zunwîzen zelt.*

Diese Häufung im fünften Vers führt beim Sprechen (und vielmehr noch bei Singen) zu unschönen Folgen: Es entsteht ein Lipseffekt. Zusätzlich gehört der Affrikativlaut zur Gruppe der Obstruenten – jener Konsonanten, die aufgrund ihrer Stimmlosigkeit keinen

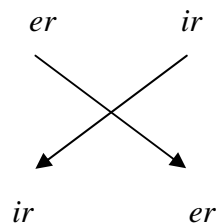
²⁷⁵ In Hs. A wird *Wîcman* angesprochen. Der Text folgt Hs. C nach Schweikle 1994, III.4. Die Unterschiede zwischen den Hss. A und C sind im Rahmen dieser Analyse vernachlässigbar, auf Schweikles Kommentar sei verwiesen. Vgl. ebenfalls die ausführliche und vergleichende Analyse der verschiedenen Varianten bei Edith Herrmann; Horst Wenzel: „*Her wîcman ist der ere / Her volcnant habt irs ere*. Zu Walther von der Vogelweide (L 18, 1).“ In: *Euphorion* 65 (1971), S.1-20.

²⁷⁶ *Herr Wîcman, ist die Ehre an Euch, dass ihr den Meistern so meisterhafte Sprüche zertrampeln wollt? Lasst ab davon, weil man es Euch zur Dummheit rechnet. Selbst wenn Herr Walther dichtend vor Euch her kröche, er wäre Euch doch immer um Längen voraus: Er ist der Weizen, ihr seid die Spreu. Singt Ihr ein Lied, singt er drei, ihr seid im Verhältnis zu ihm wie Arsch und Mond. Herr Walther singt, was auch immer er will, viele kurze und lange Lieder, so trägt er zur Unterhaltung bei Hofe bei. Dagegen rennt ihr wie ein krummer Hund aufs Geratewohl. (SW)*

²⁷⁷ Zur Frage der Urheberschaft vgl. die Zusammenfassung der Forschungsstandes bei Herrmann/Wenzel 1971 auf S. 1, wo die Walthers Autorschaft trotz Verwendung des Philippstons angezweifelt wird: „Es besteht kein Grund, an diesem Diktum [d. i. die fehlende Urheberschaft Walthers] zu zweifeln, – die namentliche Nennung *hêr walther*, das grobianische *ars und mâne* und gewisse Eigenheiten im Formalen mögen das Urteil bestätigen.“ (Ebd.)

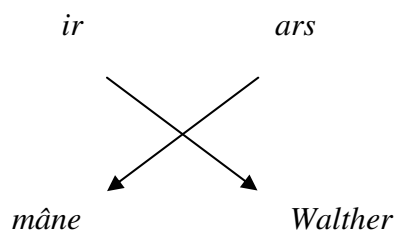
²⁷⁸ Wenngleich die Urheberschaft angezweifelt wird, so ist der Verfasser der Strophe in die Walthersche Rolle geschlüpft und soll daher hier als Walther bezeichnet werden.

Klang erzeugen, sondern ein Geräusch. In seiner Wahl eines solchen Zischlauts diffamiert Walther seinen Gegner, dessen *unwitze* er als Kunstlosigkeit so entlarvt, umso mehr. Weiter gibt sich der Herausforderer in der Position des Verteidigers der Kunst als bescheiden aus, indem er von sich in der 3. Person spricht. Damit erzeugt er den Anschein von Objektivität, der seinen Anspruch als *meister* unterstreicht. Seine Wort- und Bildwahl ist anschaulich bis vulgär – und in dieser Furchtlosigkeit meisterhaft. Denn auch wenn er *krüche* (V 6), ist er himmelweit von *Volcnants* Künsten entfernt, ebenso weit, wie *ars und mâne* (V 10).²⁷⁹ Im langen Abgesang legt Walther dann artistisch sein ganzes Können dar: Das Bild vom Weizen und der Spreu, also von der Qualität, ist dem Anspruch in der Quantität in der Menge der gesungenen Lieder durchaus gewachsen. Walther wählt zum Zeichen der entgegengesetzten Leistungen – dass er mit Volcnant ‚über Kreuz ist‘ – einen syntaktischen Chiasmus:



In Vers 10 und 11 geht das chiasmische Dichten sogar über das Versende hinweg und schafft so gleichzeitig auch eine Parallelstellung:

(1) *ir* ... *ars* ... *mâne* ... / **Walther**



(2) *ir* ... *ars* ... *mâne*

her Walther singet swaz der wil

Walther kann über alles singen, in allen Varianten und Längen.²⁸⁰ Er schließt mit einer Parallelkonstruktion, die sich inhaltlich jedoch konträr dazu verhält (V13/14):

²⁷⁹ Eine ähnliche Interpretation findet sich bei Herrmann/Wenzel 1971, S. 15ff.

²⁸⁰ Zur Interpretation von *kurz* und *lang* im Zusammenhang von *brevis* und *longus* vgl. Ernst A. Ebbinghaus: „Walther von der Vogelweide 18, 1-14“. In: Francis G. Gentry (Ed.): *Semper idem est novus*. FS for Frank Banta. Göppingen 1988, S. 187-191, bes. S. 190: „However, in lines 11 and 12 Walther becomes once more very specific. He makes poetry any way he wishes, be it breue or longe, and in doing so ‘meret er der werlte

sus mêret er der werlte spil
so jagnet ir als ein valscher hunt nach wâne.

Während Walther am Lauf der Welt teilnimmt,²⁸¹ bleibt dem Gegner die Jagd nach *wâne*: auf das Geradewohl, der Verblendung, den Träumen hinterher – als ewiger Amateur.²⁸²

In der Samy-Azad-Fehde werden die Bildbereiche Ausverkauf (vgl. Reinmar der Fiedler), verwendetes Material (vgl. der Marner) und Status (vgl. Walther) ebenfalls zu Waffen und gewählten ‚Totschlagkriterien‘:

2.3.2. *Cappuccino Hooks*

*Azad, Napalm*²⁸³

- Ich wurde geschaffen, um zu burnen, mit Beats und Metaphern, die zerstörn.
Bin die Bestrafung für Amateure und mach, dass die Straßen auf mich schwörn,
mit krassen Phasen, die dich turnen. Während Hasen blasen wie im Pörn,
schlag ich Haken und mach mit zermarternden Taten von mir hören.
- 5 Gefüllt mit Sprengsätzen verfass und verpass ich Denzettel,
du Spast pass't und erblass't, weil du raffst, dass ich dich drastisch wegbattle
mit bombastischen Textstellen so assig, du denkst, du fängst Schellen.
Lass ich massig an Flows los, die so grell sind, dass sie dich entstellen.
Du Schwanz, hör besser auf zu bellen, wenn du nichts kannst
- 10 und mach in Zukunft 'nen großen Bogen, sonst gibt's 'nen Ellen aus nächster Distanz.
Und zwar so gnadenlos wie die Scheiße, die du verbreitest,
mit oberfaden Flows und den beknackten Zeilen, die du auch noch bietest.
Es ist zu hart, es geht mir einfach nicht in den Kopf
wie kann so'n kleiner verfuckter Schmock
- 15 wie du einfach daherkommen und denken, dass er rockt?
Aber es ist ja eigentlich logisch bei so vielen Deppen, die da draußen rappen,
denkst du Oberdepp dir natürlich in deinem scheißstillen Kämmerlein, wieso nicht?
[...]

Schon der Titel des Rap-Songs, der sich des Kampfstoffes Napalm bedient, hält die erste Kriegs- und Kampfmetapher bereit: Wo Azad rappt, bleibt nichts als verbrannte Erde zurück, er besiegt jeden. Der zweite Clou gelingt ihm, indem er sich als personifiziertes Napalm in ich-Form gibt: „Ich wurde geschaffen, um zu burnen“. Das Verb „burnen“ wiederum ist innerhalb der Rapszene eine mittlerweile idiomatisierte Wendung und bedeutet soviel wie: „einschlagen, die volle Wirkung entfalten, mitreißend sein“. Azad entautomatisiert diesen Anglizismus und führt ihn auf seine ursprüngliche Bedeutung

spil', while his critic with his insistence on theoretical rules will never be a poet; he follows an illusion like a tracking dog following a false scent." [Hervorhebungen durch Ebbinghaus]

²⁸¹ Schweikle 1994, S. 99 übersetzt diesen Halbvers mit „der Welt Kurzweil“.

²⁸² Herrmann/Wenzel 1971 verweisen in diesem Zusammenhang auf den Anti-Volciant-Spruch von Meister Kelin (HMS III, 20,3), der sich ebenfalls der Jagdmetapher und der *valschen hunde* bedient. (vgl. S. 18ff.)

zurück, um ihn dadurch zugleich wieder zu metaphorisieren. Wie viele Rapper benutzt er die Waffenmetaphorik, um sein Stil-„Arsenal“ darin einzubauen: „Beats und Metaphern, die zerstörn“. Er ruft das Äquivalent zum mittelhochdeutschen *wort und wîse* auf und gibt damit das Programm für den folgenden Rap an. Es geht darum, den Beat seines Sprechens, seinen Flow und seinen Wortschatz zu exponieren. Als Jury ruft er ein HipHop-authentisches Publikum an – in einer Metonymie: „mach’, dass die Straßen auf mich schwörn“ (V 2). Die „Straßen“ bedeuten die wahren HipHopper, die die Graswurzel-Mythologie noch leben, alle anderen müssen dagegen „Amateure“ sein. Die beiden ersten Verse reimen sich rein und zusätzlich auf assonante Zäsureime (auf Schlag 2). Die Reimfolge auf die Lautfolge [œ:v] zieht sich über die ganzen ersten vier Verse, die der Länge einer Battle-Strophe in Live-Battles entspricht: „...burnen / ...zerstörn / ...Amateure / ...schwörn/ ...turnen / ...Pörn / ...hörn“. Aber nur auf den ersten Blick ist die Reimstruktur so wenig komplex. Tatsächlich handelt es sich in den ersten drei Zeilen um erweiterte, assonante Reime in Halbverslänge, wobei die ersten drei Halbverse im Zentrum ein kurz gesprochenes [af] haben, das in 3. Variation gelängt wird, um dann in die Lautfolge [as] überzugehen:

...geschaffen, um zu **burnen**
 ...Metaphern, die zerstörn
 ...Bestrafung für Amateure
 ...Straßen auf mich schwörn
 ...krassen Phasen, die dich **turnen**
 ...Hasen blasen wie im **Pörn**

In Zeile drei finden sich zusätzlich noch Schlagreime. Azad zeigt, dass auch er ein Hartreimer ist. Tatsächlich behauptet er im letzten Teil des Raps, der hier nicht abgedruckt ist, dies auch von sich selbst: „dass ich dich mit meinen Kettenreimen plätt und überfahr“. Der Begriff des Kettenreims, der an dieser Stelle mit Ketten versehene Schwertonner assoziiert, ist wohl auch der beste für die unüberschaubare Fülle an Reimen, die sich literaturwissenschaftlichen Definitionen aufgrund ihrer Masse und Vieldeutigkeit zu entziehen vermögen.

Azad hat sich auf jeden Fall als metaphor- und reimversierter Kämpfer aufgestellt. Seine herablassenden Vorwürfe ab Vers elf wirken dagegen blass und fade, als ob er die „oberfaden Flows und [...] beknackten Zeilen“ seines Gegners sprachlich wie stilistisch imitierte. Hier tauchen vermehrt Anklagen fehlender Authentizität auf, z. B. in Vers 16:

²⁸³ Azad: Napalm. 3p 2000. Text nach eigener Transkription.

„im scheißstillen Kämmerlein“ kann sich der wahre Rapper, der die Bühne sucht, nicht beweisen, er hat dort nichts zu suchen. Nachdem sich Azad so 2000 in der Szene erste größere Aufmerksamkeit sicherte, legte er im Frühjahr 2001 mit einem Rundumangriff auf die ganze Szene nach, wobei sich Samy Deluxe im Speziellen angegriffen fühlte und einen Beef ermöglichte.

***Azad, Gegen den Strom*²⁸⁴**

- Halt, das war's, Depp! Stopp deinen Schwanz-im-Arsch-Rap!
Deine Zeit ist um. Lass mich klarstellen: Dein Scheiss ist brutal wack
und für HipHop 'ne Beleidigung. Du bist peinlich und saugst Penis,
taugst eh nichts. Meine verbale Faust zerlegt dich.
- 5 Ich find dich sau-eklig, weil, lediglich der elendige Verkauf erregt dich.
Dein Maul bewegt sich, aber was raus kommt, ist wenig und ausserdem schäbig.
Mein Superstar-Trauma ist grauenhaft und plagt mich tausendmal täglich,
genauso wie „Ohladida“. Tut mir leid, aber das ist mir echt zu lapidar.
Du willst Cash und gehst schwul, war mir klar.
- 10 Der True Partisan bombt Loops radikal und frisst Crews wie'n Kannibal'.
Bo Bo Bo! Bon Voyage, bitte komm mir nicht auf Blas a Blas,
oder ich bomb deinen Arsch mit Monsterbars.
Du frontest zu hart, lebst für Hip Hop, weil du hoffst, du kommst zu Dukaten.
Aber ich schick dich und deine verkommene Crew baden.
- 15 Get Up! Es gibt für Biten kein Big Up im HipHop.
Du Fischkopp bist Schmock mit deinem Pissmob, der mit Susanne auf'm Strich rockt.

In „Gegen den Strom“ schlägt Azad einen anderen Tonfall des Diss-Tracks an. In diesem Song sampelt er mehrere zu diesem Zeitpunkt (Frühjahr 2001) sehr bekannte Rapper und Bands, um die Kampfansage ohne Namensnennung deutlich zu machen. Als Beispiele sind in diesem Abschnitt u. a. zu nennen: „Bon Voyage“ von Deichkind²⁸⁵ (V 11) und „Ohladida“ aus „Ladies & Gentlemen“ von Dynamite Deluxe²⁸⁶ (Samy Deluxe) (V 8). Auch die Anrede „Fischkopp“ (V 16) verdeutlicht, dass Azad gegen die norddeutsche Schule zu Felde zieht, deren bekanntester Kopf im Jahr 2001 Samy Deluxe ist. Vom Wortlaut her ist schon die deutschsprachige Eröffnungssequenz (nach einem englischsprachigen Sample) eine vulgäre Attacke, die Azads *street credibility* der Frankfurter Nordweststadt deutlich markiert. Sein verbal homophob geprägter Angriff wird dennoch explizit als metaphorischer gekennzeichnet: „Meine verbale Faust zerlegt dich“

²⁸⁴ Azad: Gegen den Strom. 3p 2001. Text nach eigener Transkription.

²⁸⁵ Vgl. HipHop XXL, S. 193.

²⁸⁶ Dynamite Deluxe: Ladies & Gentlemen. EMI 2000. (Single)

(V 4).²⁸⁷ Hinsichtlich seiner assonanten Reimstruktur bleibt Azad dem erweiterten Reim treu: „... saugst Penis / taugst eh nichts / ... Faust zerlegt dich / ... sau-eklig / ... Verkauf erregt dich / ... Maul bewegt sich / ... raus kommt, ist wenig / ... außerdem schäbig.“ Verbal hat der damit seinem/n Gegner/n einen deutlichen Schlag verpasst. Im Zusammenhang mit dem Sample „Ohladida“ wird der Sellout-Vorwurf besonders deutlich: „Du willst Cash und gehst schwul, war mir klar“ (V 9). Dies lässt Samy nicht auf sich sitzen und nimmt den Fehdehandschuh auf:

Samy Deluxe, Rache ist süß²⁸⁸

Ich schau mich um und finde es traurig zu sehn,
wie Loser wie du versuchen, die Blicke auf sich zu ziehn:
Du disst mich! Scheint, als ob du es überhaupt nicht verstehst.
Du meinst vielleicht, so wirst du bekannt, doch verbaust dir den Weg.
1, 5 Außerdem geht es beim Battlen, Fakten klar zu trennen,
es geht nicht darum, Namen zu nennen, sondern den Rahmen zu sprengen,
besser als der andere zu sein und das bist du nicht,
also warum disst du mich, du Fischgesicht?
Als wir uns trafen, sagtest du, ich würde großartig rappen
1, 10 und batest mich noch in'em Studio auf dein Poster zu taggen.
Meintest ich sei hier in Deutschland einer der Besten für dich.
Also warum testest du mich, schreibst in deinem Text über mich
von wegen "Ohladida", was heißt, dass du magst mein Hook nich?
Ich versteh den Grund nich, ich mag dein ganzes scheiss Produkt nich.
1, 15 und trotzdem würde ich dich nicht einfach so in einem Lied erwähn'.
Ich werds nie verstehn, das war's mit dir, Azad, auf nimmer wiedersehn.
Denn dich zu dissen, heißt dich zu töten, Typ.
Ich hab 100.000 Fans, die dich jetzt nicht mehr mögen,
und die haben je 10 Freunde, die dich auch nicht mehr mögen,
1, 20 sind schon eine Million. Heißt die Platten verkaufen sich nirgends.
Sowas kannst du bei anderen machen, doch leider nicht mit Sam.
In'em halben Jahr von jetzt ab, wird keiner dich mehr kennen.
Höchstens noch als den Vorlaut, der das Battle verlor
und ich bin weiter und Tor! - bring Rap in dein Ohr.

Refr. Du meinst mich zu dissen, sei gut für deine Promo
Du fängst doch schon an zu laufen kaum siehst du mein Logo
Hast du es nicht begriffen, mich zu dissen ist'n „no-no“.
Aber du hast es getan und jetzt heißt es Oh Oh.

[...]
Schieb es auf mein Ego, schieb es auf die scheiß Drogen
du sagst 3 Worte ich konter mit 3 Strophen.

²⁸⁷ Ganz anders stellt sich die Konfrontation zwischen dem Berliner Rapper Sido und Azad dar, der auf dem HipHop Open-Festival 2004 in Stuttgart Azads Mutter beleidigte und damit eine Schlägerei anzettelte. (Vgl. <http://www.laut.de/vorlaut/news/2004/07/12/09500/index.htm> - Zugriff 06.12.2007)

²⁸⁸ Erschien nur auf Vinyl-Single. Samy Deluxe: Rache ist süß. EMI 2001. Text nach eigener Transkription.

- Ich seh das genau wie du mein Freund: Battlen ist Kampfsport.
 Nur ist das erste Scheiße erzählen und jetzt kommt hier die Antwort.
- 3, 5 Und dabei geht es um dich und mich und nicht um Hamburg und Frankfurt,
 nicht um Städte-Beats, sondern um Raps und fette Beats.
 Und du hast weder noch, Mann, dein Scheiss ist nicht effektiv,
 du weißt, wie es enden wird, wenn es echt mal live Battle gibt.
 Du hast nicht die Energie, kriegst nach zwei Zeilen Seitenstich
- 3, 10 mit deinen scheiß Reimen, nein, was rede ich mit dir eigentlich?
 Ich weiß, du beneidest mich, weil ich so ein tighter Rapper bin,
 doch du rappst länger als ich und hättest dich auch mal bessern können!
 Anstatt, dass du mich dann disst mit deinem billigen Tongue Twist,
 was mich anpisst, weil du jetzt erst durch mich bekannt wirst.
- 3, 15 Doch so kann keiner sagen, dass ich den Nachwuchs nicht förder.
 Scheiß drauf, ich mach dich erst zum Superstar und werd dann zum Mörder!

Samy Deluxe scheint zunächst (und auch später) die Spielregeln zu verletzen: Er gibt sein persönliches Beleidigtsein und ungläubiges Staunen in der ersten Strophe zum Ausdruck. Aber er benutzt dieses biographische Material nur, um es zur Wortwaffe umzuformen. Indem er Azad als Bittsteller und Fan entlarvt, der es nun wagen will, den großen Samy zu dissen, erniedrigt er seinen Feind und bezichtigt ihn der Lüge und Scheinheiligkeit – ein besonders raffinierter Schachzug, um die Authentizität des Gegners infragezustellen und dessen Propagieren des echten Straßen-Raps, der von Herzen kommt (Azad 24), zu diffamieren. Zudem geht er im Detail auf Azads Rap ein. Jener behauptet nämlich, schon länger als Samy zu rappen (V 19). Der Konterschlag kommt unverblümt: „doch du rappst länger als ich und hättest dich auch mal bessern können“ (3, 12). Der Tenor in diesem Rap ist schulmeisterlich: Samy Deluxe gibt den betrubten Großmeister, der erst den Neulingen erklären muss, wie denn alles vonstatten zu gehen hat: „Außerdem geht es beim Battlen, Fakten zu trennen / es geht nicht darum, Namen zu nennen, sondern Rahmen zu sprengen“ (1, 5/6). Sprachlich ist die Replik nicht halb so angefüllt mit komplexen Paranomasien wie die Azads. Dadurch wirkt seine Kampfansage manchmal aggressiver, wenn er von „töten“ und „Mörder“ spricht. Aber letztlich ist der Rap von einer anderen Warte aus zu betrachten, denn Samy widerspricht in seinen Worten seinem Tun. Diese Antwort auf einen Diss wirkt wie ein Schwertstreich, der im Vorübergehen gegeben wurde, nur dass der Gegner damit nicht geschlagen wurde, sondern geadelt. Samy Deluxe behauptet nämlich, niemals den Namen Azads zu erwähnen, um es prompt in der nächsten Zeile zu tun (1, 15/16), und er behauptet „dich zu dissen, heißt dich zu töten, Typ“ (1, 7). Um seinen Gegner in seine Schranken zu verweisen, verwendet er ähnliche Bilder wie Walther: *singt ir einz, er singet driu* (Walther, V 9) – „du sagst drei Worte, ich konter mit drei Strophen“ (3, 2). Auch die himmelweite Distanz wird, allerdings nur angedacht, erwähnt,

als Samy Deluxe Azad zu einem Bühnenbattle herausfordert (3, 7-9) und so dem Vorwurf des stillen Kämmerleins begegnet.

Aber im Ganzen fehlt es dem Rap an Verve, als wäre Samy keine Wahl geblieben, als zu antworten, nachdem er schon so direkt angedissst worden ist. Deshalb muss er ja Azad als Gegner noch lange nicht ernst nehmen. In dieser Herablassung eines Profis gegenüber einem Amateur packt er eben nicht seine ganze Qualität aus – um den Gegner zu schützen. Im Refrain heißt es: „Du meinst, mich zu dissen, sei gut für deine Promo“, und am Schluss: „Doch so kann keiner sagen, dass ich den Nachwuchs nicht förder / Scheiß drauf, ich mach dich erst zum Superstar / und werd dann zum Mörder!“ (3, 15/16). Die wirkliche Waffe Samys ist es, den Gönner zu spielen, der müde lächelnd ein wenig mitspielt und Azads Diss als Angriff mit Spielzeugwaffen diffamiert, wo er nicht wirklich zurückschlagen kann. Täte er es: „du weißt, wie es enden wird“ (3, 8). Azads Superstar-Trauma (Gegen den Strom, V 7) begegnet er mit scharfer Ironie, indem er Azad anbietet, daraus einen Traum zu machen.

Dass diese Interpretation nicht weit hergeholt ist, zeigt Azads Reaktion darauf. Er hat in seinen kunstvollen Disses Samy Deluxe Respekt gezollt und ihn als Ebenbürtigen herausgefordert. Wenn Samy diesen Angriff nur müde abwehrt, ist das eine Respektlosigkeit gegenüber dem Gegner: Samy verletzt scheinbar die Regeln des Battle. Dieses ‚scheinbar‘ muss deshalb erwähnt werden, da er tatsächlich die Herausforderung angenommen und Azad namentlich genannt hat. Azad hat den Rap jedoch als Regelverstoß wahrgenommen und daraufhin Samys schulmeisterlichen Ton mit einem Lehrgedicht beantwortet:

*Azad, Samy the Bitch (7 Lektionen)*²⁸⁹

- Die erste Lektion erteil ich dir in Deepness.
Punk, du hast nichts zu erzählen, außer dass du im Rauchen hier der Chief bist.
Die zweite Lektion erteil ich dir im Rauchen.
Depp, komm nach Frankfurt und ich zeig dir Fotzenlecker, wie wir drauf sind.
1, 5 Du und mehr Fans in meiner Stadt? Das kann sein, aber nur bei den Schwulen.
Ich werd dich kleine Nutte schoolen mit dickeren Beats,
Mr. Wicked MC, Mr. Reite-zu-viel-dick und Bite Jay-Z.
Hi, wie geht's ihnen? Ohladida,
hab gehört du traust dich nicht ma' auf die Straße ohne Bodyguard.
1, 10 Ja, das ist schon schade, ja, denn ich hab dein Album gehört
und wollt dir einfach nur mal sagen wie arm ich's fand.
Mit deinen billigen Beats, die dünner sind als du

²⁸⁹ Erschien zusammen mit „Gegen den Strom“ auf dem Album „Leben“, 3p 2001, Nr. 16. Text nach eigener Transkription.

- gehst gegen mich in'n Krieg, das ist wie Paddeln ohne Kanu.
Das is' ne Warnung. Bitch, pass auf,
1, 15 nimm deine Cappuccino-Hooks und piss darauf.
Du kommst von oben herab, ich weiche aus und komm von unten herauf,
Geb' dir Uppercut-Style, bis du dumm schaust!
Depp, deine Scheiße ist pussy und wack,
für dein Album brauch ich 'ne Single und putze es weg.
1, 20 Stell dich mir in den Weg und ich walz dich platt,
du Rattengebiss bist nur matt und sonst nix.
Ich fackel nicht und schmeiß dir mein Kack ins Gesicht.
Halt die Backen jetzt gibt's dicke Packung, du Bitch.
Du wirst ohne Gnade gedisst und begraben im Nichts.
1, 25 Du laberst nur Blech, Hoe, und wirst an mir bitter scheitern,
mit deinem süßen Echo und deinem schwulen Mittelscheitel.
Ich werd dich ficken bis du nicht mehr weißt, wie du heißt
Nutte, du bist überholt und wirst mit miesen Schlägen jetzt hier versohlt.
Und dafür, dass ich nuschel und du nix verstehst,
1, 30 hast du doch ziemlich gut verstanden oder wie soll ich das verstehen?
Aber auch falls nicht glaub ich, dass jetzt alles geklärt ist
weil deine Pisse nix wert ist aber mein Diss direkt dein Herz trifft.
- [...]
- In Lektion Nummer vier demonstrier ich dir the realness.
Ich fick Promo während du bei Interaktiv sitzt,
um deine größte Fangruppe zu erreichen,
um dann noch mehr zu verkaufen, um dann noch mehr auf alles zu scheißen.
2, 5 Schmock, ich zerreiß dich und deine zwei Jungs,
stell euch im Kreis auf und steck euch die Köpfe in'n Arsch, ihr wolltet dicken
Stunk.
Du wirst zum Mörder Samy, yo das will ich sehn.
Was willst du machen? Mich mit Wattebällchen zuwerfen, bis ich mich totgähn?
Du trauriger Haufen tust mir schon fast leid. (Ich will doch nur n' bisschen Liebe)
2, 10 Ohh, komm ich nehm' dich ran, ich will nicht so krass sein.
HipHop verliert einen guten MC, weil wieder mal die Gier
überwiegt, Cash über Liebe siegt.
Und was über mich in einem halben Jahr erzählt wird, weiß nur Gott.
Ich weiß aber, was jetzt über dich gesagt wird, du Schmock.
2, 15 Sellout Samy, Samy De Bitch, Samy Der Witz,
glaub mir ich hab 'ne unendliche Liste.
Punk, deine Scheiße ist so tief wie 'n flacher Teller.
Ich fick dich Penner, zeig dir wie man die Sache handelt.
Aber mach nur so weiter und grab dir dein Grab
2, 20 und wenn du irgendwann allein bist siehst du Azad in Fahrt.²⁹⁰

Azad reagiert gereizt, der Titel „Samy de Bitch!“ ist Programm. Der Beleidigte zieht verbal die unterste Schublade auf und wählt als Waffen die Bildbereiche Prostitution und

²⁹⁰ Mr Wicked MC: So der Titel eines Songs, der auf 'Samy Deluxe' erstem Soloalbum 2001 erschien; Jay-Z: einflussreicher und anerkannter amerikanischer Rapper.

sexuelle Vulgarität und spielt auf Samys Unmännlichkeit an, indem er ihn mehrmals als „schwul“ bezeichnet. Er begibt sich aber selbst sprachlich mit einer ebensolchen Vergewaltigung – „Ich fick dich Penner“ (2, 18) – nicht auf die gleiche Stufe, da der Penetrierende immer derjenige ist, der Macht über den anderen ausübt.²⁹¹ Das Silbenspiel „Ohladida“ (1, 7) zieht sich mittlerweile durch die ganze Fehde: Hier wird es lautmalerisch für feminines Getue eingesetzt. Azad ist tief getroffen, dass Samy Deluxe ihm außer ein paar Cappuccino-Hooks, also Melodien, die größtenteils aus geschäumter Milch, also heißer Luft, bestehen, nichts bieten kann.²⁹² Und er ist sehr aggressiv, er

- geht direkt auf Samys Zeilen ein (SD 3, 1): „für dein Album brauch ich ’ne Single“ (1, 18),
- reagiert auf den Vorwurf, er würde den Diss als Promotion-Aktion einsetzen: „Ich fick Promo, während du bei Interaktiv sitzt“ (2, 2). Interaktiv ist eine Nachmittagssendung des Musiksenders VIVA, die hauptsächlich ein Publikum im Teenageralter erreichen will,
- wirft Samy dieses Mal vehement vor, sich zu prostituieren: „Sellout Samy, Samy de Bitch“ (2, 15).

Dabei hält er seinen Gegner durchaus für einen guten Rapper: „HipHop verliert einen guten MC, weil wieder einmal die Gier überwiegt, Cash über Liebe siegt“ (2, 11/12). Der Marner-Vorwurf klingt an: Was die Kunst zerstört, ist *gît, haz und nît* (Marner V 14/15). Dieses versteckte Lob führt die Fehde *ad absurdum*; sie ist nur ein Spiel, wenngleich ein ernstes. Azad achtet dabei als Newcomer darauf, die Regeln des agonalen Kampfes einzuhalten, um sich zu etablieren, während ihm Samy durch die Verletzung der Regeln, den Zugang zur Ebenbürtigkeit verwehrt. Scheinbar – denn den wahren Charakter der Fehde verrät Azad am Ende dieses Songs: „Gefällt es euch nicht? Unterhalte ich euch nicht?“ So erklingt es aus dem Off. Denn was wäre ein Wettkampf ohne bezeugendes Publikum? Die Erwartungshaltung der Öffentlichkeit ist ein nicht zu unterschätzender Faktor. Wer sonst hätte die Strophen im Mittelalter en vogue gebracht, sie auf teurem Pergament verewigt? Wer bezahlt die CDs und besucht HipHop-Jams? Das Publikum. Aus

²⁹¹ „Schwul“ wird im Code des HipHop synonym zu „verweichlicht, unmännlich, feminin“ verwendet, ist also in erster Linie ein idiomatisiertes Schimpfwort. Mit der Homophobie manch anderer Texte hat dies zunächst nichts zu tun, allerdings ist die Beleidigung „Mr. Reite-zu-viel-Dick“ (1, 6) durchaus diesem dunklen Kapitel des HipHop zuzuordnen. Zur Bedeutung von (sexueller) Macht gegenüber dem anderen sowie dem eigenen Geschlecht und wie diese kulturell zu bewerten ist, vgl. u. a. Herman Tertilt: *Turkish Power Boys: Ethnographie einer Jugendbande*. Frankfurt 1996.

²⁹² Zugleich kann diese Zeile als eine Art Nebenangriff interpretiert werden, da ein Rapper namens Cappuccino durch diesen negativen Vergleich mit angegriffen wird.

diesem Grund ist jeder Wettkampf auch ein Schaukampf.²⁹³ Und der Gegner ist dabei austauschbar, solange er nur da ist. So ist der Herausgeforderte *Volcnant* aus Hs. C bei Walther in Handschrift A *Wicman* genannt. Dies mag auch ein Zeichen dafür sein, dass es in der Sängerstreitdichtung letztlich nur um die Streitsituation an sich geht, und auch die Polemiken und Fehden künstlich erschaffene Orte der Auseinandersetzung darstellen. Die meisten Polemiken im Rap setzen sich allerdings nicht mit einem konkreten Gegner auseinander, wie an den Beispielen zu sehen war, sondern bedienen sich einer anderen literarischen Figur, der des namenlosen Gegners. Dieser ist gleichzeitig Projektionsfläche für die Schwächen supponierter Konkurrenten und Spiegel für die eigenen Stärken.²⁹⁴

3. Disrespect! – Schelte namenloser Gegner

Die Scheltsprüche der verschiedenen mittelhochdeutschen Dichter sind nicht darauf angelegt, mehrstrophig zu sein. Damit aber die Sängerdichter gegenüber den alles andere als maulfaulen Rappern nicht ins Hintertreffen geraten, wurden unter dem Aspekt „Disrespect! – Schelte namenloser Gegner“ fünf Scheltstrophen der Spruchdichter *Der Unverzagte*, *Meister Kelin*, *Meister Boppe*, *Marnier* und *Meister Rumelant* ausgewählt. In dieser Textgattung ist aufgrund der Anrede (zuweilen im Singular, zuweilen im Plural) nicht klar, „ob ein Individuum oder ein Typ angegriffen ist“.²⁹⁵ Durch einen Vergleich mit dem Topos des namenlosen Gegners im Rap wird deutlich, dass diese Frage nicht von Belang ist. Denn durch die deiktische Unbestimmbarkeit werden die Texte allgemeingültig und überzeitlich.²⁹⁶ Sie stehen zwei Rapsongs mit insgesamt sechs Strophen gegenüber, die aus der Produktion des Rappers Danny Fresh und der Gruppe Absolute Beginner mit ihren Rappern Jan Delay aka Eizi Eiz aka Eißfeldt und Denyo stammen. Zunächst werden die mittelhochdeutschen Schelten vorgestellt, dann die Raps in vergleichender Betrachtung.

²⁹³ Auf seinem Album „Faust des Nordwestens“, Bozz Music 2003, beendet Azad offiziell den Beef. In dem Song „?“ (Nr. 11) rappt er in der zweiten Strophe: „Und ich will auch Samy nicht mehr dissen, denn er macht sein Ding, und es macht keinen Sinn, es nur zu tun, um euch Zufriedenheit zu bringen“.

²⁹⁴ Vgl. Falk Schacht: „Das letzte Wort: Namenlos.“ In: Juice 06/2004, S. 130: „Diese imaginären Widersacher tauchen immer wieder in Bildern und Texten auf [...]“.

²⁹⁵ Wachinger 1973, S. 118.

²⁹⁶ Vgl. auch ebd., S. 120: „Gerade daß man nicht ganz sicher entscheiden kann, scheint mir aufschlußreich. Die Polemik gegen einen Typ neigt dazu, sich einen Vertreter dieses Typs konkret vorzustellen und ihn anzureden. [...] Es] werden in der sicher individuellen Polemik vielfach dieselben typischen Vorwürfe erhoben, vor allem der Vorwurf des künstlerischen Hochmuts.“

3.1. Säbelrasseln auf Mittelhochdeutsch

*Der Unverzagte, Tören lobent al ir wîse*²⁹⁷

- Tören lobent al ir wîse
gerne nâch der pfaffen prîse,
daz behaget in allez wol, des sie pflegen.
Blôzer vogel, waenstu vliëgen,
5 daz mac dich an sinnen triegen,
du laezes dînen kranken vluc an den regen.
Sitze an dîme neste, gouch, unz dîn zît
kome, daz sich dîne vlügele breiten,
sô mahtu ze sange reiten:
10 lâ den snûdel underwegen, der des pflît.*²⁹⁸

*Meister Kelin, Vil maniger sprichet: ich kan! ich kan!*²⁹⁹

- Vil maniger sprichet: ich kan! ich kan!
des kunst doch ist gar kleine.
der rechter kunst nie teil gewan,
waz kan der, saget mir daz?
5 Ein affe, ein snûdel, ein gouch, ein rint
bistû, den ich dâ meine,
dâ bî an allen sinnen blint!
des trage ich ûf dich haz.
Ich nente dich wol, wolt ich ez tuon,
10 du sanges lûgenaere!
Dîn kunst ist kranker wan ein huon!
du solt mich vorchten sêre!
wen dû - mê künste kan ein kruon!
wiltû ez, ich schende dich mêre.*³⁰⁰

²⁹⁷ Text nach Schweikle 1986, Nr. 115 (HMS III, I,4).

²⁹⁸ Die Blöden loben all ihre Melodien gern, indem sie die geistliche Musik kopieren, das gefällt ihnen gut, wie sie es zu tun pflegen. Nackter Vogel, glaubst du zu fliegen – das kann eine Wahnvorstellung sein, als ob du deinen armseligen Flügel in den Regen liebst. Bleib in deinem Nest hocken, Kuckuck, bis deine Zeit kommt, dass sich deine Flügelchen spreizen, dann kannst du dich zum Gesang bereit machen: Bleib aber der Rotznase fern, die solche (s. o.) Angewohnheiten hat. (SW)

²⁹⁹ Text nach Schweikle 1986, Nr. 114 (HMS III, I,8).

³⁰⁰ So mancher sagt: Ich kann's! Ich kann's!, der doch nur wenig sein Handwerk versteht. Der nie an das wahre Kunsthandwerk herangekommen ist, was kann der schon, sagt's mir! Ein Affe, ein Rotzer, ein Depp, ein Ochse, bist du, den ich hier meine, und dabei noch keine Ahnung von nichts! Deshalb bist du mir zuwider. Ich könnte deinen Namen verraten, wenn ich wollte, du Lügner des Singens! Dein Können ist armseliger als ein Huhn! Du solltest dich vor mir in acht nehmen! Ein Kranich ist kunstfertiger als du! Wenn du Wert drauf legst – ich kann dich fertig machen. (SW)

Meister Boppe, Hoert irz, her esel³⁰¹

- Hoert irz, her esel, her düinkelguot, her êrennîdinc,
her galgenswenkel, her wendenars, her niemansvriunt, her glîdinc,
ir sît wol des witehopfen genôz!
Iu bristet an rechter kunst, an êren und an muote.*
- 5 *sigels unt stiure habt ir niht, ir vliezet âne ruote.
her swalwennest, iur schal der ist ze grôz.
Waz sol der küeje müjen, der vrösche schrîen, der hennen gagzen?
swelch schalk im selben dünret, den sol der hagel slahtes vlagzen,
hoert irz, her entensnabel, her sûrtel und ouch ir tôre?*
- 10 *her sniudel, waz sniudelt ir uns an? waz sol ein wolf ze kôre?
her affenzagel, her schandendeckebloz!³⁰²*

Marner, Ez sprichet manger, zwâre³⁰³

- Ez sprichet manger, zwâre ich bin
gesanges meister gar',
der nie gewan gerehten sin
an sanges kunst, des lîp ist bar*
- 5 *witze und wîsheit: zwâr hêr tôre, ir triegent doch untriuwe diet.
Man sol den selben gouch tuon hin
der sô geliegen tar.
gar sündehaft ist sîn gewin.
ir wîsen merker, nement war,*
- 10 *waz ein senger kûnnen muoz der singen will die rehten liet.
Doene guot, besunder süeze sprüche er kûnnen sol,
sîn sanc sol sîn gar hovelich besinnet wol,
ein ieglichez reht
zal silben rîme unbetwungen, ganze rîme und dâ bî sleht:*
- 15 *guot tiutsch er spreche und daz guot gehofte rede sî.
der sprüche drî
tuont uns schanden vrî.
hie warn ich die singer bî:
ir singer, lûtert iuvern sanc, als man von silber tuot daz blî.*
- 20 *nû merket wie hêr Walthers sanges kerne von der schale schiet.³⁰⁴*

³⁰¹ Im Ton des Meißners. Text nach Schweikle 1986, Nr. 116 (HMS II, III,2). Übersetzung und Kommentar finden sich auch bei Heidrun Alex: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar. Tübingen 1998, S. 94 u. S. 149f.

³⁰² *Hört Ihr es, Herr Esel, Herr Düinkelgut, Herr Ehrenneider, Herr Galgenschenker, Herr Wendearsch, Herr Niemandsfreund, Herr Schreihals, Ihr seid wohl ein Genosse des Wiedehopfs! Es fehlt Euch an wahrhafter Kunst, an innerer Größe und an Charakter. Ihr habt weder Segel noch ein Steuer, Ihr segelt ohne Ruder. Herr Schwalbennest, Euer Geschrei ist einfach zu laut. Was bringt da der Kühe Brüllen, der Frösche Quaken, der Hennen Gackern? Welcher Schuft auch darin umherdonnert, ihn sollen alle Arten von Hagel windelweich klopfen, hört Ihr es, Herr Entenschnabel, Herr Rumhurer, und auch Ihr Idiot? Graf Rotz, was rotzet ihr uns an? Was will ein Wolf im Engelschor? Herr Affenschwanz, Herr Bedecke-er-nur-seine-Schande! (SW)*

³⁰³ Text nach Schweikle 1986, Nr. 117 (Strauch/Brackert XV 19g).

³⁰⁴ *So mancher sagt von sich: „Ich bin ein echter Meistersänger!“, der noch nie im Leben ein Gefühl für die Liedkunst hatte; er ist ohne Scharfsinn und Klugheit: jawohl, ihr schafft es, auf unehrliche Weise das Volk zu betrügen. Man muss diesen Kuckuck ausschalten, der sich so zu lügen traut. Sein Einkommen ist unrecht verdient. Ihr gebildeten Klugen, hört zu, was ein Sänger können muss, der die echten Lieder singen will. Er soll gute Töne haben und besonders edle Sprüche können, sein Gesang soll höfisch gesinnt sein, jeweils die*

Meister Rumelant, Vür wâr ich wânde³⁰⁵

- Vür wâr ich wânde,
daz der gânde
mîn niht spotten sollte, swen ich rîte:
nû prûeve ich, die dâ gên ze vuoz,
5 die spotten mîn; doch rîte ich vaste hin.
Die lützel kûnnen,
diene gûnnen
mir niht, daz ich lenge, breite, wîte,
mit kûnsten von in rîten muoz.
10 mich treit diu gotes helfe und ouch mîn sin;
Darûf sô rîte ich alsô snel,
will got, dar mich kein blôzer gouch erloufet;
ich mache etteslîchen grel,
daz er mit schanden swîgen muoz, der mîne wâre mit sîme valsche koufet.
15 ez schimpfet sumelîcher mîne doene und mînen sanc:
er singe unt tihte mê baz denn ich, des wîzzen im die liute danc.³⁰⁶

Die Strophen der mittelhochdeutschen Dichter sind in verschiedenen Varianten als Kanzonen verfasst (s. Tabelle im Anschluss an die Analyse), wobei die Silbenzahlen pro Vers stark schwanken: Meister Rumelants Spruch hat z. B. eine Bandbreite von 4 bis 20 Silben vorzuweisen. Die Verszahl der Sprüche variiert zwischen 10 und 20. Sofort fällt neben dem gemeinsamen formalen Kriterium der Kanzone und der gleichen thematischen Ausrichtung ein übereinstimmender Bildbereich auf: die nicht namentlich genannten Gegner, die *künstelosen*, werden mit allerlei Bezügen zur Tierwelt bedacht. Wie ein roter Faden zieht sich der Begriff des *gouchs* durch die Sprüche. Allein Meister Boppe macht von ihm keinen Gebrauch. Da aber dessen Vorrat an Verbalinjurien unerschöpflich scheint, ist es nur selbstverständlich, wenn er die abgedroschene, tote Metapher, die alle wählen, vermeidet. Denn obgleich die hier zusammengestellten Sprüche als Vertreter einer Gattung betrachtet werden, sind sie sich doch untereinander feind: Schließlich verspottet, beschimpft, beklagt jeder die Kunstlosigkeit des anderen. Dadurch, dass gerade kein Name

rechte Anzahl Silben, Reime unverzungen, reine Reime und zugleich gerade: gutes Deutsch muss er sprechen und eine gute, höfisch gebildete Ausdrucksweise beherrschen. Die drei Spruchgattungen halten uns untadelhaft. Hier warne ich die Sânger: Ihr Sânger, reinigt eure Dichtung, wie das Silber vom Blei. Beachtet doch, wie Herr Walthers Gesang die Spreu vom Weizen schied. (SW)

³⁰⁵ Text nach Schweikle 1986, Nr. 119 (HMS III, VII,2).

³⁰⁶ Eigentlich dachte ich ja, dass der zu Fuß gehende mich nicht verspotten dürfte, wenn ich reiten würde: Nun muss ich feststellen, dass die, die zu Fuß gehen, mich verspotten; aber ich reite schnell weiter. Die wenig können, die gönnen mir nicht, dass ich sie in Länge, Breite und Entfernung kunstfertig reitend hinter mir lasse. Mich trägt die Hilfe Gottes und auch mein Verstand. Darauf reite ich so schnell, so Gott will, dass mich kein nackter Kuckuck laufend einholt. Ich mache so jeden öffentlich bekannt, bis der mit Schanden schweigen muss, der meine Ware mit seinem Falschgeld kauft. Es schmâht so mancher meine Melodien und meinen Gesang: soll er doch besser singen und dichten als ich, das werden ihm die Leute zu danken wissen. (SW)

genannt wird, wie z. B. in den Fehden, betreffen diese Vorwürfe prinzipiell alle anderen. Der einzige Name, der genannt wird, ist schließlich der Walthers in Marners Spruch – aber nur als Dichter außer Konkurrenz, als Beispiel und Vorbild.

Aber zurück zum *gouch*. Dieser Begriff, der zunächst einmal den Vogel Kuckuck bezeichnet, steht darüber hinaus noch für ‚Tor‘ und ‚Narr‘. Die wortwörtliche wie auch die idiomatisierte Bedeutung bestehen parallel, was zusätzlich noch dadurch gesteigert wird, dass der Kuckuck selbst auch noch als Bild fungiert, nämlich als das des Parasiten, der sich in fremden Nestern breit macht. In diesem Sinne hat der Unverzagte den *gouch* in seinem Spruch verwendet.

Die Strophe ist arm an formaler Kunst, d. h. kaum Alliterationen und Sprachspielereien. Sie ist die kürzeste in der vorgestellten Gruppe, die ihre Botschaft ruhig und mit ironischer Gelassenheit zum Besten gibt. Zunächst beschreibt der Unverzagte die Gemütlichkeit, mit der sich die *tôren* die geistliche Musik aneignen, um sie mit ihren Inhalten zu füllen.³⁰⁷ Damit bereitet der Dichter aber im ersten Stollen das nun folgende Kuckucksmotiv vor, da die *tôren* die geistlichen Lieder wie Nester nutzen, die sie erst leeren um sie dann mit ihrer eigenen Präsenz zu füllen. Im Gegensatz zum sonst Üblichen wird hier erzählerisch nicht deduktiv vorgegangen, sondern der Spezialfall führt zum Topos. Doch geht der Unverzagte nicht gleich aufs Ganze. Zunächst spricht er im zweiten Stollen von einem nackten Vogel (*Blôzer vogel*, V4), also einem Küken, das noch nicht fliegen kann, obgleich es dies schon erfolglos probiert. Schließlich wird er aber im Abgesang deutlich und verweist die *künstelosen*, die keine eigenen Werke schaffen können, auf ihren Platz: *Sitze an dîme neste, gouch, unz dîn zît / kome* (V7). Erst jetzt ist das Kuckucksmotiv gänzlich entfaltet. Der *gouch* als Begriff wird im rein metaphorischen Sinn und nicht als idiomatisierte Beleidigung verwendet. Der Sprachduktus ist überlegen und abschätzig: Der Unverzagte schilt die Anfänger und die Dummen, indem er ihnen scheinbar den gut gemeinten Rat gibt, sich erst als gereifte ‚Erwachsene‘ auf den Weg zu machen. Doch in dem Moment, in dem der *snûdel* – im eigentlichen Sinne die Rotznase – ins Bild kommt, wird der Tadel offenkundig. Den *snûdel*, die Unverschämtheit, mit der sie bisher plagierend gedichtet haben, sollen sie nämlich hinter sich lassen. So kann man den letzten Vers *lâ den snûdel underwegen / der des pflît* interpretieren, wenn man das pronominale Genitivobjekt *des* als Rückverweis auf den Beginn des Spruches betrachtet. In seiner herablassenden Art wirkt

³⁰⁷ Vgl. u. a. dazu auch Gervelins oder Vegeviurs Polemik gegen den Meißner: „*Er gebe den pfaffen ir dæne wider, unt singe, swaz er welle.*“ (nach Schweikle 1986, Nr. 85 (HMS III, S. 38b), vgl. auch Wachingers Überlegungen in ders. 1973, S. 160).

dieser Spruch des Unverzagten im Vergleich zu den anderen vier vorgestellten ruhig und überlegen – und erstaunlich bescheiden. Doch die vornehme sprachliche Zurücknahme bringt den Verweis derjenigen, die gemeint sind, umso deutlicher hervor. Hier zeigt sich die Kunst der klassischen Rhetorik, nach deren Regeln auch lyrische Texte aufgebaut waren und die den meisten Sprüchen als Grundlage dient.³⁰⁸

Die fünf Teile der Rede werden allerdings aus gattungstechnischen Gründen³⁰⁹ auf drei gekürzt, was sich in der Dreiteilung der stollisch gebauten Kanzonenform widerspiegelt: Aufgesang: 1. Stollen – Einleitung (Proöm), 2. Stollen – Hauptteil (Erzählung, Narratio) und Abgesang: Schluss (Conclusio). Tervooren geht in seinen Ausführungen zum Aufbau der Spruchdichtung³¹⁰ darauf ein, wie häufig diese drei Teile nicht von einem inhaltlichen Zusammenhang geprägt sind, wenngleich sie immer vorhanden sind. Die Stringenz des Aufbaus ist also in der mittelhochdeutschen Dichtung kein argumentativer Primat und somit eine nicht abzukoppelnde Eigenheit bei der Analyse der Texte. In allen hier untersuchten Sprüchen konnte ein Auseinanderfallen nicht festgestellt werden. Als rhetorisch klar strukturierte Texte sind die meisten sogar wie Lehrbücher zu lesen, wie im Folgenden in verschiedenen Beispielen gezeigt werden soll.

Im Gegensatz zum ruhigen Argumentieren des Unverzagten sind die anderen vier Sängerdichter in ihrem Grundton aufgeregt und echauffiert. Dem Einstieg Meister Kelins zum Beispiel merkt man dessen Entrüstung deutlich an: *Vil maniger spricht: Ich kan! Ich kan! / des kunst ist doch gar kleine*. Die Emphase wird durch die Wiederholung der Behauptung *vil maniger* unterstrichen. Um seine eigene *kunst* darzustellen, wartet der Spruchdichter im ersten Stollen mit einer phonetischen Kaskade an plosiven [k]-Lauten auf: ...*kan.../ kan.../ kunst.../ kleine.../ kunst.../ kan...* Zwischen den Ausführungen des Polypotons zu *künnen* steht das Adverb *kleine* singular in der Mitte. Es stellt zugleich ein Reimwort dar und trägt somit eine Betonung. *kleine*, was ‚schwächlich‘ oder ‚gering‘ bedeuten kann, wird oft auch euphemistisch als Negation verwendet. So wird aus der *kleinen kunst* – keine Kunst. Eine solche Interpretation ist diesem Falle auch die einzig mögliche, gibt sie doch vorab Antwort auf die nachfolgende, nur noch rhetorische Frage: *der rehter kunst nie teil gewan / waz kan der, saget mir daz?* – Die Antwort lautet: Nichts, oder *kleine*.

³⁰⁸ Vgl. Tervooren 2001, S. 75ff.

³⁰⁹ Die Bestandteile Probatio und Refutatio sind in juristischen Auseinandersetzungen heimisch (vgl. ebd.).

³¹⁰ Ebd.

Nach dieser *kunstvollen* Einleitung fährt Meister Kelin im zweiten Stollen mit der Beschimpfung eines solchen *künstelosen* fort, und zählt dabei nebst diversen Tiernamen auch Bezeichnungen für nicht ernst zu nehmende Menschen auf: der Affe, der närrische, und die Kuh, die blöde, bekommen – wer hätte es nicht schon vermutet – Gesellschaft vom Kuckuck, der hier als *gouch* nur noch idiomatisiert für einen albernen Menschen steht. Dazu kommt ein weiteres Mal der *snûdel*, der uns schon im Spruch des Unverzagten begegnet ist. Die Reihung scheint also eine standardisierte Liste an Beleidigungen darzustellen. Meister Kelin begründet seine Wahl, indem er erklärt, dass der Angesprochene *an allen sinnen blint* sei. Die *sinne* sind hier synonym für *künste* zu sehen, wodurch sich das Motiv weiter durchsetzt. Ähnlich dem Unverzagten setzt der Spruchdichter seinen rhetorischen Höhepunkt auf den Beginn des Abgesangs. Allerdings gibt er keinen Rat, sondern spricht eine Drohung aus – *Ich nente dich wol, wolt ich ez tuon / du sanges lügenaere* (V 9f), die aber eine Worthülse bleibt. Hätten solche Beschuldigungen Realitätsbezug zu einer Dichterpersone, so wäre nicht diese kunstvolle Form gewählt worden, sie zu widerlegen.³¹¹ Dies vor allem, da sie den Gegner entlarven sollen: Er ist ein Betrüger! Seine Kunst ist nichts wert! Der Vorwurf fehlender Authentizität ist nicht nur im HipHop stets präsent, auch im mittelhochdeutschen Sängerstreit scheint er bedeutend.

Im restlichen Abgesang folgen noch einmal Alliterationen auf den Laut [k] bzw. die Lautfolge [kr]: *kunst / kranker... / künste... / kruon*. Die Vergleiche mit der Schwächlichkeit eines Huhnes und dem Geschrei eines Kranichs lassen fragen, warum Meister Kelin seinen doch so unwürdigen Gegner überhaupt in die Mangel nehmen muss: *du solt mich vorchten sêre [...] wiltû ez, ich schende dich mêre* (V 13/15).³¹² Dieser Aspekt wird auch bei den folgenden Sprüchen diskutiert werden.

Die Emphase Meister Kelins steht in einem rhetorischen Gegensatz zu der ironischen Überlegenheit des Unverzagten. Doch ist er unauffällig im Stil, vergleicht man ihn mit Meister Boppes lingualem Feuerwerk: *her esel, her dünnelguot, her êrennîdinc, / her galgenswenkel, her wendenars, her niemansvriunt, her glîdinc!* Sieben beleidigende Anreden strafen die Höflichkeitsform mit *ir* und der Anrede *her* Lügen, seine Infamie

³¹¹ Dieser Erläuterung scheint notwendig, wenn man die Spekulationen betrachtet, die die ganze Forschung durchziehen, vgl. Schweikle 1986 passim und Wachinger 1973 passim.

³¹² Wachinger 1973, S. 119 folgt Helmut Tervooren (ders.: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift. Diss. Bonn 1967), die Schelte als Einleitung zu einer in Hs. J folgenden Rätselstrophe zu betrachten. Rhetorisch ist diese Strophe jedoch in sich geschlossen; durch eine Folgestrophe gewänne allerdings die am Ende ausgesprochene Drohung eine andere Qualität.

kennt keine Grenzen. Dass der Angesprochene als Freund des Wiedehopfs bezeichnet wird, eines Tieres, das „seit der Antike als schmutziger, stinkender Vogel, der sein Nest mit Exkrementen auskleidet und sich auf Gräbern aufhält“³¹³ gilt, ist eine mächtige Anschuldigung am Ende des ersten Stollens. Doch zeigt Meister Boppe allein in der Auswahl seiner Schimpfwörter schon seine besondere Kunstfertigkeit, denn bis auf das einleitende *her esel* sind sie alle keine alltäglichen Komposita. Sie haben in der Forschung deswegen zu folgenden Rückschlüssen geführt: „Grobe Beschimpfung eines vorlauten, eingebildeten und neidischen Menschen. Daß der Gescholtene eine Dichterkollege ist, läßt sich nur aufgrund einer Zeile [4] annehmen.“³¹⁴ Tatsächlich findet sich in dieser Akkumulation von Beleidigungen kaum ein Hinweis, welcher Typus mit einer solchen Anrede gemeint sein soll, aber eine solche subjektive Einschätzung charakteristischer Begebenheiten des Dichterstreits jenseits des Textes müssen als spekulativ abgewiesen werden. Die Sprüche sollen hier rein als Gattungstexte verstanden werden, Spekulationen über Dichterpersönlichkeiten und deren Psyche werden schon aufgrund der gebotenen wissenschaftlichen Objektivität vermieden.

Tatsächlich lässt nur Zeile 4, der Beginn des zweiten Stollens, zu, den Spruch in den Gattungskontext zu stellen. *Iu bristet an rehter kunst, an êren und an muote* – diese Aussage ist sogar nur durch den Hinweis auf die *rehte kunst* als literarische Kampfansage verständlich. *êre* und *muot* sind höfische Eigenschaften, die in einer Spruchdichtung mit einem solchen Aufgebot verbaler Injurien fehl am Platz wirken. Doch liegt gerade hier ein Hinweis auf den parodistischen Aspekt dieser Strophe. Denn in der vorangehenden, akkumulativen lyrischen Attacke, die in Zeile 9 wieder aufgenommen wird, liegt der Vorwurf *waz sol ein wolf ze kôre?* (V 10) eingebettet, nachdem in einer Bootsmetapher (V 5) die fehlende Steuereinheit beklagt wurde und gleich danach der Bildbereich in ein Schwalbennest gewechselt hat. Die bunte Vielfalt der argumentierenden Narratio ist mehr als ein Angriff mit Metaphern von allen Seiten zu verstehen, als dass sie eine sachliche Beweisführung darstellte. Viel Geschrei durch Kühe, Frösche und Hühner ‚runden‘ diese unverbundene Anhäufung von Bildern ab. Der Halbvers *an êren und an muote* ist der einzige im ganzen Spruch, der ohne Zischlaute – gemeint sind der Affrikativlaut [ts] und die Frikative [s] und [ʃ] – auskommt,³¹⁵ ein Ort der Ruhe und der Konsonanz, voller

³¹³ Vgl. Alex 1998, S. 149.

³¹⁴ Wachinger 1973, S. 120.

³¹⁵ Im 2. Halbvers der ersten Zeile ist zwar auch kein Reibelaut zu finden, aber der Halbvers *her düinkelguot, her êrenîdinc* ist phonetisch durch ihre chiasmische Verteilung des velaren [ŋ]-Lauts nicht harmonisch angelegt.

Vokale und Sonoranten. Unter diesem Aspekt ist dieser Spruch als Parodie zu verstehen: Er schreit, zischt, reiht parataktisch aneinander – ein heulender Wolf, der im Chor der Sänger nichts zu suchen hat, weil er den weichen Zusammenklang, die Harmonie, stilistisch nicht beherrscht.

Meister Boppe begründet dies durch den Mangel an *rehter kunst*, *an êren* und *an muote*. Er hat in diesem Spruch eine Anti-Poetik verfasst, die man anhören muss: *Hoert irz?*, eine Schulstunde der Praxis. Und so spricht er ähnlich Walther in B. 1. auch vom Quaken der Frösche, und ähnlich Walther imitiert er den schlechten Stil – nicht ohne seine Kunst dabei zu zeigen. Die Beschimpfung im letzten Vers des Abgesangs *her schandendeckebloz* ist daher als konzentrierte Conclusio zu betrachten, denn Meister Boppes Spruch hat die Schande des *künstelosen* entdeckt und offenbart. Diese implizite Form des poetologischen Forderns ist hingegen in Marners Spruch nicht zu finden, er ist außergewöhnlich explizit.

In seinem Einstieg ähnelt er dem Meister Kelins: Eine unbestimmte Menge an *künstelosen* wird genannt, doch im Gegensatz zur vorher besprochenen Strophe verbleibt Marner in der Mehrzahl. Während Kelin aus der Indefinitheit schließlich ausbricht (*bistû, den ich da meine* V 6), wechselt der Marner nur die Person des Sprechenden (aus der 3. in die 1. Person), die Anrede selbst verbleibt höflich in der 2. Person Plural. Zunächst tut er dies, um eine imaginäre Jury anzusprechen (*ir wîsen merker* V 9), der er eine Lehre erteilen zu müssen glaubt, schließlich, um die Sänger zu ermahnen (*ir singer, liutert iuwarn sanc* V 19). Die Bilder, die der Marner aufruft, sind hinlänglich bekannt: der Dilettant *der nie gewan gerehten sin* (V 3), dem es an Geist und Verstand (*witze und wîsheit* V 5) mangelt und der ein Betrüger ist (*triegent doch untriuwe* V 5). Wieder wird er als *gouch* bezeichnet (V 6), diesmal als einer, der beseitigt werden soll. Der Aspekt des durch das Lügen zu unrecht erworbenen Besitzes der Sangeskunst gleicht dem Vorwurf, der uns im Rap begegnet, wenn vom Erfolg derjenigen gesprochen wird, die angeblich nichts können: „Alle müssten wissen, dass bei dir nix geht“, heißt es dann bei den Absoluten Beginnern in „Geh bitte“ (2, 19). Dennoch ist der Erfolg da. Obwohl „[j]eder weiß, dass dein Style abgeschaut ist, geklaut ist!“ (ebd., 3, 11). Der Marner greift aus diesem Grund auch die Kunstrichter an, sie sollten es schließlich besser wissen als die damit implizit genannten unvoreingenommenen Rezipienten. Diese Taktik des Aufrufens von Insider- und Fachwissen findet sich ebenfalls in der eben zitierten 3. Strophe der Absoluten Beginner: „Gestohlen bleiben kann er [der Style] jedem, der mit Rap vertraut ist.“ Doch anders als seine Kollegen und auch die Rapper, legt der Marner sein Fachwissen dar, indem er eine kleine Poetik entwirft und die Beurteilungskriterien öffentlich macht:

*Doene guot, besunder süeze sprüche er können sol,
sîn sanc sol sîn gar hovelich besinnet wol,
ein ieglichez reht
zal silben rîme unbetwungen, ganze rîme und dâ bî sleht:
guot tiutsch er spreche und daz guot gehofte rede sî.*

Dennoch bleibt so manches im Dunkeln, wie z. B. die rechte Anzahl der Silben. Tatsächlich gibt es jedoch kaum Aussagen mittelhochdeutscher Dichter über das richtige Dichten auf *guot tiutsch*, was wohl auch zu so vielen metrischen Irrwegen in der deutschen Forschungstradition geführt hat.³¹⁶

Auffällig beim Marner ist die zweimalige Nennung höfischer Bildung: *hovelich besinnet* (V 12) und *gut gehofte rede* (V 15). Sie erinnert ein weiteres Mal an Walthers Klage des Niedergangs höfischen Gesangs. Der sei nämlich verunreinigt, was den Marner zum Mahner werden lässt: *hie warn ich die singer bî* (V 18). Mit der Aufforderung, sich zu läutern und bei Walther zu lernen, wird ein expliziter Bezug zu Walthers Dichtung hergestellt. Dieses Mahngedicht grenzt sich in seiner schulmeisterlichen Strenge so inhaltlich von den anderen Polemiken ab, trotz der Verwendung üblicher Bilder. Vor allem im Aufbau zeigt sich eine größere formale Ausschmückung. Die beiden Stollen des Aufgesangs sind, was ihre Reime anbelangt, deckungsgleich, aber der Abgesang ist ungewöhnlich lang (ababc:ll ddeefffffc). Auch der argumentative Gang hat sich verschoben: Die poetologischen Erläuterungen sind noch Teil der Narration und führen die einleitenden Ansprüche im Aufgesang aus. Die Conclusio findet sich erst in den letzten drei Versen, als Mahnung und Verweis auf Walther. Der letzte Vers greift im Reimschema die Stollen wieder auf, die von einem Mangel an *witze und wîsheit* (V 5) sprechen und erklären wollen, *waz ein senger können muoz der singen wil die rehten liet* (V 10). Hier kommt der unangreifbare Rat zum Zuge, sich nach Walther zu richten. Die Form der Rundkanzone ist hier geschickt mit der argumentativen Struktur verknüpft.

Einen weiteren Weg beschreitet Rumelant, der seine Polemik als fiktive Reaktion auf einen Spott darstellt. Der zu Fuß Gehende soll sich über den Reitenden lustig gemacht haben. In einer scheinbaren Irritation (*Vür wâr ich wânde...* V 1) verfangen, prüft er nun die Stichhaltigkeit des Spotts und der Spötters, indem er bis zu den beiden letzten Versen im Abgesang verschweigt, worauf er sein Gleichnis gemünzt hat. Da der Reiter einen höheren sozialen Status innehat als derjenige, der zu Fuß geht bzw. gehen muss, kann die Verteidigung als eine Reaktion des erfolgreichen Sängers auf den noch darbenden Sänger,

³¹⁶ Vgl. hierzu Teil C dieser Arbeit.

der dem anderen seinen Ruhm neidet, verstanden werden. Der Reiter beansprucht den ganzen Raum für sich in *lenge, breite, wîte*, die den *blôzen gouch*, den armen Sänger, der sich nicht einmal recht zu bekleiden vermag, an den Rand drängt.³¹⁷ Aufgrund seiner Schnelligkeit, die man mit Kunstfertigkeit übersetzen kann, ist er von seinen Spöttern nicht einzuholen. Damit bringt er die zum Schweigen, denen er auch fehlende Authentizität und das Stehlen seiner Ideen und wohl auch seines Stils vorwirft, die er also beschuldigt, Biter zu sein, wie es im Rap genannt wird: *der mîne wâre mit sîme valsche koufet* (V 14). Der Reiter kann entspannt auf seine gehenden Feinde herabblicken, die es erst einmal besser machen sollen – zum Wohl des Publikums. Meister Rumelant ist in seiner Forderung schließlich absolut: Solange der Gehende nichts kann, greift er ihn nicht nur polemisch an, nein er erteilt ihm, im Angesicht seiner eigenen Dichtung Rede- bzw. Singverbot: *daz er mit schanden swîgen muoz* (V 14).

Bei Danny Fresh treffen wir wieder auf das erzwungene Schweigen im Angesicht des überlegenen dichterischen Gegners:

3.2. Antworten auf Rap

*Danny Fresh, Strike back*³¹⁸

Refr. Strike back, strike back – strike back, jeder legt sein Mic weg,
vor mir, hinter mir, gilt's nicht – kein Rap.
Alles nur für HipHop, alles nur für die Kultur.
Strike back – strike back, Rapper leg dein Mic weg.

Ich strike back wie das Empire, kein Mic Check weil wir längst feiern,
das ist kein Rap, nein ich denk freier. Bin und bleib Fresh, so wie Blackslider.
Viele Tracks leider im Wetteifer mit Biz Geschichte wie Heinz Schreiber.
Schwarze konnten nur schwarze Konten einrichten, ja so war's leider.

- 1, 5 Doch'n paar Biter dachten kaum weiter – wir machen jetzt Ghetto-Rap.
Mit Weitsicht, so wie Raumteiler – wir bringen das Ghetto back.
Netto zwecks Brutto schlecht, nix im Petto, Puto – echt.
Suchst du nur nach Gründen, wenn du HipHop grundlos in den Dreck ziehst, schlecht zielst, es wär besser wenn du weg ziehst.
- 1, 10 Du warst nie ein Rapper, weiß ich schon, denn du rappst echt mies.
Das Beef gibt es nicht, denn alles ist nur lächerlich,
Rap-Battle heißt mit Worten, Afrika Bambaataa checkst du nicht.
Zulu-Nation Universal, ich bin Prof in deinem Hörsaal
Infinity-Lesson spürbar, also setz dich Alter hör mal
- 1, 15 Über was rappst es denn? Davon war ich mit 16 Fan.
Letzten Endes ist jetzt Ende. Strike back – leg das Mic weg.

³¹⁷ Anders als bei dem Unverzagten ist hier nicht ein nacktes Küken gemeint, sondern der Begriff fungiert nur noch als tote Metapher.

³¹⁸ Text nach Booklet.

- Strike back – ihr seid von HipHop wie Deichkind nur noch weit weg.
 Mein Rap ist für HipHop wie die Slipmat auf deinem Deck.
 Es hat keinen Zweck nur zu denken, es wird alles wieder wie früher.
 Es hat keinen Zweck nur zu denken, wir wären alles B-Boys und Sprüher.
- 2, 5 Nene, lass mal gut [sein], wir müssen einfach auf der Hut sein
 und wieder für Ideen stehn, statt Arme verschränken und ‚Buh‘ schrein.
 Eine Crew sein, wieder gut sein, statt abkassier’n und cool sein.
 Für Knowledge auf’m Move sein und der Community nur ein
 wenig von dem wiedergeben, wovon wir noch heute leben.
- 2, 10 Bei Fieber gibt’s [’n] Beat dagegen, B’Boys können sich wieder drehn.
 Fast MCn ist wie Aspirin, es verdrängt nur deinen Schmerz.
 Fast MCn ist wie masturbieren, keinen Andren interessiert’s. Was’n Terz,
 du willst mit deinen Tapes doch auch etwas verdienen. Was’n Scherz –
 doch Lady HipHop gibt mehr als nur Stunden-Deals.
- 2, 15 Ich war immer schon dafür, dass jeder jeden sein lässt.
 Doch heute sag ich Strike back – Rapper leg das Mic weg.
- Ich hab schon keine Lust mehr Leuten zu erzählen was HipHop ist,
 denn alles was mit HipHop ist, ist peinlich, fake und Hypocrates.
 Nicht nur nix, sondern minus, 5 zu 1 Surround wie Kinos,
 ihr schießt in die Menge ziellos: Zulu wird bei euch zu Silo.
- 3, 5 Ich bin anders aufgewachsen ohne Toys und tausend Faxen,
 ohne Pause neues machen und hab mir dafür Zeit gelassen.
 Ich hab mein Bild ihr seid Feindbild, nix drunter wie bei einem Kilt.
 Ich nehme das Mic und rhyme wild, boom-bidi-bye-bye ihr seid Freiwild.
 Ich bin ein Schild und gebe Vorfahrt an jeden der für HipHop noch was vorhat.
- 3, 10 Ich bin wie ein Torwart, halt eure Bälle in meiner Hand – Kracks – und dann wart
 ich auf den Tag, an dem der Wechsel kommt. Ihr wechselt prompt
 euren Standpunkt, ganz egal, weil nach diesem Trend der nächste Honk,
 schon bereit ist. Sigt am Schreibtisch, geht nach oben, doch er bleibt nicht.
 Wenn der nächste Hype vorbei ist, sitzt er da, weint noch heimlich,
- 3, 15 tut mir leid, ich peil’s nich – nein Bitch. HipHop ist auch nicht beleidigt,
 du kümmerst ihn einen Scheißdreck, also Strike back – leg das Mic weg.³¹⁹

„Strike back, jeder legt sein Mic weg.“ – Der Rapper zitiert im Refrain und in der ersten Zeile der ersten Strophe den Teil V der Filmreihe „Star Wars“ von George Lucas mit dem Titel: „The Empire Strikes Back“. Dabei verkehrt sich bei Danny Fresh der Sinn: Das Empire ist auf der Seite des Bösen, es sind im Film die Rebellen wie Luke Skywalker, die das Universum schließlich retten. Diese semantische Verkehrung ist jedoch ein Bild dessen, was im Rap passiert, wenn er die Alltagssprache aufnimmt und transformiert: Die

³¹⁹ Empire: bezieht sich auf den Filmtitel „Star Wars – The Empire Strikes Back“ (USA 1980); Mic Check: Testen des Mikrofons vor Beginn eines Auftritts; Blackslider: elegantes, edles Mobiltelefon der Marke Samsung; Heinz Schreiber: gemeint ist der deutsche Waffenhändler Karlheinz Schreiber; Puto: männliche Hure; Infinity: Infinity ist eine Lautsprecher-Reihe der Marke Harman/Kardon in High-End-Qualität; Slipmat: Filzmatte, die auf einem Plattenspieler der Platte als Untergrund dient; Deck: Plattenspieler; Silo: wohl eine Verballhornung des Namens eines Rappers aus der Berliner Szene: Sido.

Form steht über der Semantik, diese wird durch jene neu festgelegt.³²⁰ Danny Fresh will keinen bösen Jungen spielen – im Gegenteil: er greift genau diesen in der ersten Strophe an. Er zitiert die Ausdehnung und Macht des „Empire“ und transformiert sie auf seinen eigenen Status als Retter, der von seinen Gegnern verlangt zu schweigen: „leg das Mic weg“. Das „Mic“ spielt im Rap als Begriff eine große Rolle, denn ohne Mikrofon wird die Sprachkunst nicht von der Bühne in die Halle transportiert, ohne Mikrofon gibt es keinen Rap. Wenn der Rapper also das Mic welegt, verlässt er die Bühne und das Geschehen. Danny Fresh nimmt es ihm nicht ab, der Gegner muss es selbst tun – ähnlich dem Unverzagten, der dem Anfänger rät, doch erst einmal sein Federkleid abzuwarten, bevor er Flugversuche startet. Der Sieg wird umso größer, wenn der Unterlegene seinen Status selbst eingesteht, sonst wäre der Sieg eine Farce und nicht durch künstlerischen Wettstreit errungen.

Danny Freshs Rap-Battle ist von einer komplexen lyrischen Beschaffenheit. Er protzt nicht wie das Rödelheim Hartreim Projekt in B. 2. mit Reimkaskaden, sondern legt Reim um Reim vor, immer auf die 2 und die 4, auf die Zäsur und das Ende des Verses: „...Empire / ...feiern / ...freier / ...Blackslider / ...Wetteifer / ...Schreiber“. Dazwischen schiebt er ein Homonym ein („Schwarze konnten leider nur schwarze Konten...“) und fährt dann fort mit seiner assonanten Reimfolge: „...leider / ...Biter / ...weiter“. Dann führt er einen neuen Reim auf die 4 ein mit „...Ghetto-Rap“, lässt aber den alten Reim erst auf der darauf folgenden 2 auslaufen: „... Raumteiler“. Diese Verschränkungen von Reimen mit eingeschobenen Redefiguren und Sprachspielen finden sich immer wieder, auch in der 2. Strophe, in den Zeilen 11-13. Hier finden sich die Reime „Fast MCn [fa:stæmsi:n] / ...Aspirin / ...Fast MCn / ...masturbieren / ...interessiert's / ...verdienen“ und „...Schmerz / ...Terz / ...Scherz“. Eine assonante, unreine Reihe auf [i:] als Schwerpunkt und eine zweite, reine Reihe, wie aus dem Reimbuch abgeschrieben. Zwischen all diesen fließenden, unauffälligen und dann wieder knalligen, unüberhörbaren Reimen begreift Danny Fresh sich als Retter und Herausforderer, der das Territorium des guten Raps für sich beansprucht. Dabei ruft er schulmeisterlich die Eckpunkte der HipHop-Kultur auf, wie sie in Teil A dieser Arbeit vorgestellt wurden: die Gewaltlosigkeit des Wettkampfes und den Rap: „Rap-Battle heißt mit Worten, Afrika Bambaataa checkst du nicht / Zulu-Nation Universal“, das DJing: „die Slipmat auf deinem Deck“, den Tanz und das Graffiti „B-Boys und Sprüher“, des Weiteren die Gemeinschaft: „Eine Crew sein“. Seinen Status als Lehrer

³²⁰ Zudem gilt der zweite Teil als der künstlerisch am Besten inszenierte der Trilogie.

unterstreicht er, indem er sich selbst als „Prof in deinem Hörsaal“ bezeichnet, wobei „Hörsaal“ in Bezug auf die Kunst des Sounds, des Beats und des Hörens gemeint ist, denn die Lehrstunde über Infinity ist eine über die besten Lautsprecher auf dem Markt.

Das Hören lehrt er aber auch mit den oben erwähnten auffälligen Reimspielen, wie z. B. in der 1. Strophe in Zeile 7: „Netto zwecks Brutto schlecht, nix in Petto, Puto – echt“, die oft zusammenhangslos und dahingeworfen wirken: Reim um des Reimes willen. Aber sie sind in ihrer Funktion klar umrissen: Hier lässt der Rapper sprachlich seine Muskeln spielen, wie Lockerungsübungen für die Zunge bereiten sie den jeweils nächsten Schlag – „strike“ – vor. Die nachfolgenden Zeilen sind dann fast schon als schlicht zu bezeichnen und wirken dadurch umso herausstechender:

Netto zwecks Brutto schlecht, nix im Petto, Puto – echt.
Suchst du nur nach Gründen, wenn du HipHop grundlos in den Dreck
ziehst, schlecht zielst, es wär besser wenn du weg ziehst.
Du warst nie ein Rapper, weiß ich schon, denn du rappst echt mies.

Die Angriffspunkte, die er bei seinen Gegnern aufzählt, sind Verrat an den HipHop-Idealen, die Halbverse: „...wir machen jetzt Ghetto-Rap / ... wir bringen das Ghetto back“ sind im Tonfall nachäffend ironisch gesprochen. Die Genealogie von unten, die sonst im HipHop gepflegt wird, ist bei diesen Rappern für die Kultur eine Beleidigung („wenn du HipHop grundlos in den Dreck / ziehst“), da sie jene zu sich herabwürdigen. Auch die Zeile „Du warst nie ein Rapper, weiß ich schon, denn du rappst echt mies“ ist eine parodistische Aneignung des kunstlosen Stils, der im Gegensatz zu Boppes Parodie in marktschreierischem Anklang, schlicht, langweilig und platt prosaisch klingt. Hätte Danny Freshs Flow sie nicht über dem Beat noch zum Klingen gebracht, wären die Verse keinen Beat wert. Wenn Danny Fresh in dieser Zeile zugleich andeutet, keinen Beef anzetteln zu wollen, weil er dies als „lächerlich“ (1, 11) empfände, wird ein weiterer Grund klar, warum Gegner in dieser Gattung von lyrischer Auseinandersetzung nicht genannt werden: Eine Namensnennung ist eine Respektbekundung. Man fordert nur den Feind heraus, den man für würdig hält.

Danny Fresh wendet sich in diesen Zeilen gegen eine Mode im deutschen Rap, die vor allem der Musikindustrie hohe Umsätze beschert: Einfache Raps mit plakativen Inhalten, die zudem aggressiv und provokant sind und in Videoclips auch so vermarktet werden: als gewaltverherrlichend, misogyn, rassistisch und homophob. Diese Richtung wird vor allem von Rappern der sogenannten Aggro-Sekte in Berlin gepflegt, zu denen Sido, Bushido und etliche andere zählen. Innerhalb der HipHop-Szene sind diese Rapper nicht gern gesehen,

weil sie zwar Rap verkaufen, aber mit HipHop als Kultur nichts zu tun haben. Wie weit sie von HipHop entfernt sind – wohlgemerkt: nicht sich entfernt haben – wird zu Beginn der 2. Strophe deutlich: Danny Fresh vergleicht diese Rapper mit der Gruppe Deichkind, die einstmals soliden Deutschrap produziert, mittlerweile aber in den Bereich der experimentellen, elektronischen Musik gewechselt hat. Gleichwohl fühlen sie sich immer noch dem HipHop zugehörig, sonst hätten sie ihren Namen geändert. Auch der Reim in dieser ersten Zeile, eine Art Pausenreim, zeigt dies deutlich: die Reimwörter „Strike back/ ...weit weg.“ sind auch räumlich weit voneinander getrennt.

Obwohl es in den drei Strophen immer wieder Anklänge an ein besseres „Früher“ gibt, ist es hier doch nicht als *laudatio temporis acti* zu verstehen, denn Danny Fresh zeigt unverdrossen Hoffnung. Er weiß Rat: Wenn man die Kultur des HipHop, der *rechten kunst* also, wieder stärkt, wird alles „wieder gut sein“ (2, 6). Damit das gelingen kann, springt Danny als Retter des HipHop-Empire ein. In der 3. Strophe fangen sieben der sechzehn Verse mit Ich-Botschaften an, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

1. Danny Fresh ist nicht nur anders (3, 5),
2. er ist auch nicht *an allen sinnen blind* (s. o.), sondern hat den richtigen Durchblick (er sieht „drunter“ 3, 7),
3. er ist der, der jetzt am Mic ist, also die Botschaft, die *Message* bringt (3, 8)
4. er weist auf den rechten Weg hin als „Schild“ (3, 9)
5. er beschützt die HipHop-Community als Torwart (3, 10).

Dadurch soll sich alles ändern. Dem namenlosen Gegner wirft Danny vor, jeden Trend mitzumachen. Allerdings wird das auch Grund für dessen Scheitern sein: „Wenn der nächste Hype vorbei ist, sitzt er da, weint noch heimlich“ (3, 14). Die Unkäufllichkeit des wahren HipHop wird zweimal klar herausgestellt: „Lady HipHop gibt mehr als nur Stunden-Deals“ (2, 14) und in der Verkehrung des Motivs (vor allem am Genuswechsel zu erkennen), wenn Danny Fresh den Gegner als „Bitch“ bezeichnet, der sich an den Trend verkauft, aber nicht an den HipHop (3, 15-16). Mit der Konsequenz: „Letzten Endes ist jetzt Ende“ (1, 16) und *daz er mit schanden swîgen muoz* (Rumelant, V 14).

Danny Fresh legt sich ordentlich ins Zeug, um den HipHop zu retten, der offenbar immer in Gefahr ist: Dieses Bild zieht sich durch die Geschichte des Rap von Anfang an – alle in diesem Teil der Arbeit besprochenen Raps handeln davon, dass der jeweilige Rapper oder die jeweilige Band den einzig wahren Rap und somit HipHop verkörpern und vor den anderen retten müssen. Deshalb bleiben Danny Freshs Anspielungen auf die Berliner

Szene auch namenlos: Mit ausgesprochenen Namen würde er nicht nur einen ungewollten Beef anzetteln – er würde seinen Rap auch auf eine Bedeutungsebene einengen. So allerdings kann man ihn auch ohne Bezug auf die Berliner Szene lesen, auch ohne ihn bleibt der Rap ein klassischer Battle-Text, die Sorge um Verrat und Niedergang der Kultur ist nur Projektionsfläche für die eigene Kunstfertigkeit. Die Absoluten Beginner haben hierzu eine andere Taktik eingeschlagen: Nicht sie gehen auf die Bühne und fordern den Gegner auf, diese zu verlassen, sondern sie haben ihn bei sich zu Hause als Bittsteller, der an die Tür geklopft hat, eingelassen:

*Absolute Beginner, Geh bitte*³²¹

Refr. Geh bitte, sag niemand', dass du hier warst...

- Du hast an meine Tür geklopft und ich hab aufgemacht,
 du hast deine Styles gezeigt, ich hab dich ausgelacht.
 Denn da geht leider nix und da wird nie was gehn,
 denn man wird Michael Jordan auch niemals in Fila sehn.
- 1, 5 Deine Raps mach ich aus'm Po auf'm Klo
 und durch die Spülung hat das Ganze immer noch mehr Flow.
 Sowieso, denn deiner steht still, wie auf'm Abschlussfoto.
 Du bist für gute Musik, wie für die Beatles Yoko
 Ono – Oh no, oh, no, no!
- 1, 10 Bringst mir Spaß wie Star Wars in Mono,
 hast so viel Sti(e)l wie ein Cornetto Eis
 und so viel Plan von coolen Beats, wie Abels Bruder heißt.
 Denn deine sind tot und dünn wie Knäckebrot,
 und deine Styles gibt's bei Karstadt im Sonderangebot.
- 1, 15 Und ist bei deinem Mist auch nur eine kleine Idee 'bei,
 dann kauf ich sie frei. Nicht, weil sie für mich viel wert ist –
 ich will nicht, dass sie länger im Gefängnis eingesperrt ist.
 Verehrtester Toy, hop hop, weg mit deinem Schrott,
 mach die Tür von außen zu und nenn mich Gott.

Refr. Geh bitte, sag niemand', dass du hier warst ... (mehrmals wiederholt)

- (Ich weiß nicht)
 Während mein Flimmerkasten deine Mucke zeigt
 und du hoffst, dass ich frag, wo denn meine Spucke bleibt,
 merk ich, du hast kein' Style parat, nix am Start und nix drauf.
 Dein Rap ist hingefurzt und ich mach das Fenster auf.
- 2, 5 Bei dir hilft nix, auch keine Frauen im Bikini –
 lange Beine, kurzer Sinn, lange Reime kurz mal in.
 Dein Lied Platz 1, doch deine Styles verbrannte Plätzchen.
 Du nimmst'n Blatt vor'm Mund und ich zum Joint gerollte Blättchen.
 Nein, Typ, du hast nichts auf'm Kasten,

³²¹ Absolute Beginner 1998, Nr. 9. Text nach eigener Transkription.

- 2, 10 dein Bass ist auf Diät und deine Beats war'n fasten.
 Mit deinen Partys am Pool chillst du voll cool,
 doch rollt dein Reim nicht mal mit Rollstuhl.
 Von Platz eins hört man dich stürzen, - *ah!* - noch einhundert Meter, es wird
 platschen,
 bei dir gibts kein in die Hände- sondern dich zu klatschen.
- 2, 15 Du Pfeife, ich flutsch dich in 'ner Bong
 und hab statt dei'm Bass in 'ner Box lieber Ruhe im Karton.
 Du wirst heiß umworben, doch bist höchstens heiser.
 Bist du majestätisch, ist Roland Kaiser!
 Alle müssten wissen, dass bei dir nix geht,
- 2, 20 denn du drückst dich aus, wie Teenies Pickel in der Pubertät.

Geh bitte

- Ein Abend mit dir ist wie eine Woche mit Grippe, ey!
 Mein Style hundert Joints und dein Style eine Kippe, hey!
 Wie Gitte, hey, hab ich Lampenfieber,³²² aber schnippe dich lieber weg,
 rauch lieber mein Cheeba, als deinen Dreck.
- 3, 5 Guck, Styles wie meine wird es nur einmal geben
 während ich Styles kick – *kick!* – trittst du daneben,
 fällst in den Styleabgrund und liegst da unten,
 wirst irgendwann zusammen mit Clocks und Muscle-Shirts und so gefunden.
 Ungünstig, deine Kunst ist künstlich wie Silicon-Titten,
- 3, 10 voll nicht so heiß und nicht halb so umstritten.
 Jeder weiß, dass dein Style abgeschaut ist, geklaut ist!
 Gestohlen bleiben kann er jedem, der mit Rap vertraut ist.
 Du musst ans Telefon komm', komm in die Puschen,
 in der Zelle um die Ecke hat deine Oma angerufen.
- 3, 15 Überhaupt ist's jetzt Zeit, dass du gehst, du,
 sag niemand', dass du hier warst, verstehst du...

Der Raum, in dem der Battle-Rap stattfindet, ist kein imaginärer öffentlicher, sondern ein privater Ort ohne Zeugen, die ja im Bild des Mikrofons immer implizit sind. Doch der Refrain, der wie bei Danny Fresh den Song einleitet, gibt das Programm vor: „Geh bitte, sag niemand', dass du hier warst“ – aber die Absoluten Beginner selbst rufen es in diesem Moment in die Welt hinaus, tausendfach vervielfältigt auf Platte. Wie sonst könnten sie ihre Überlegenheit gegenüber dem Namenlosen darlegen? Also stellen sie den offensichtlich erfolgreichen, bei den Medien beliebten Rapper (vgl. „Während mein Flimmerkasten deine Mucke zeigt“ 2, 1, „Dein Lied Platz eins“ 2, 13 und „Du wirst heiß umworben“ 2, 17) als Bittsteller dar, der von ihnen Anerkennung heischt: „und du hoffst, dass ich dich frag, wo denn meine Spucke bleibt“ (2, 2). Die Band führt sich als Kunstrichter auf und wählt somit *nicht* den öffentlichen Battle, der sie selbst als

³²² Gitte: Gitte Haenning und ihr Lied „Lampenfieber“.

Teilnehmer eines Wettkampfes markieren würde, sondern die Art des Unverzagten, der sich in genüsslichem Spott ergeht. Stilistisch ähnlich unaufgeregt begnügen sie sich mit Endreimen, die im Vergleich zu Danny Fresh häufiger rein sind, wenn auch nicht durchgängig: „...aufgemacht / ...ausgelacht / ...gehn / ...sehn / ...Klo / ...Flow / ...Abschlussfoto / ...Yoko“. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Suche nach möglichst kühnen Vergleichen. Die Anleihen entnehmen sie einem Sammelsurium von Zitaten aus den Bereichen Sport, Musik, Werbung etc.

Die fehlenden Styles des Möchtegern-Rappers werden zunächst klar angesprochen: „da geht leider nix und da wird nie was gehen“ (1, 3). Diese Aussage wird nun amplifiziert: Der Basketball-Spieler Michael Jordan, der für die Sportmarke „Nike“ wirbt, wird niemals Schuhe der Marke „Fila“ tragen. Die bildhafte Unbeweglichkeit eines (spießigen) Abschlussfotos muss ebenso herhalten wie Yoko Onos Einfluss auf die Trennung der Beatles. Kurz: Der Style des Gegners besteht aus dem falschen Material (Fila statt Nike), hat keinen Flow und keine Stringenz. Dass dazwischen eine Beleidigung vulgärster Art steht, „Deine Raps mach ich aus'm Po auf'm Klo“, beschreibt die schlechte Qualität der Kunst des eingetretenen Fremden eindeutig. Dabei ist das gewählte Bild fast schon ein Topos: In der gedruckten Literatur spricht man bei schlechter Qualität davon, dass die gedruckten Seiten allenfalls noch als Toilettenpapier verwendet werden könnten.

Die weiteren Vergleiche leben vom Witz ihrer oxymoralen Struktur: Star Wars (ein weiteres Mal), dieses Science-Fiction-Spektakel ohne das richtige, technische Equipment anzuschauen, also in Mono und nicht in Stereo oder Dolby Surround, ist undenkbar. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs Stil/Stiel funktioniert nur akustisch als Homonym, aber jedes Kind weiß, dass Cornetto nur in der Tüte zu bekommen ist. Als stilistisches i-Tüpfelchen ist aber der vorbereitete und fortgeführte stumme Reim in den Zeilen 10-11 zu betrachten: „Bringst mir soviel Spaß wie Star Wars in Mono, – keinen! (sprich [kain]) / hast soviel Sti(e)l wie Cornetto Eis – keinen!“ In Zeile 12 wird er dann periphrastisch genannt: „und soviel Plan von coolen Beats, wie Abels Bruder heißt – Kain!“ Da Kain auch Brudermörder und somit Verräter war, bekommt die Sicht auf den Besucher auch einen bitteren Beigeschmack.

Der Style der Beginner zeigt sich also in der *argutezza* ihrer gewählten Bildbereiche und ihrem Spiel mit Gleichklängen und Homonymen. Sich selbst betrachten sie dabei als unantastbare Instanz: „nenn mich Gott“ (1,19), den Bittsteller als harmloses Spielzeug („Verehrtester Toy“ 1, 18), der im Kaufhaus der Gewöhnlichkeit, bei „Karstadt im

Sonderangebot“ (1, 14) seine Styles einkauft. Wieder zeigt sich hier der beliebte Vorwurf der mangelnden Authentizität des Gegners vor allem darin, dass seine Kunst eben keine ist, sondern gekaufte Ware, oder dass sie, noch schlimmer, plagiiert und abgeschaut ist (3, 11).

In der zweiten Strophe wechselt nicht nur der Rapper (erste Strophe Jan Delay, jetzt Denyo), sondern mit ihm obligatorisch auch der Flow und die stilistische Ebene. Hier zeigt sich die Freude daran, idiomatisierte Wendungen ‚wiederzuerwecken‘ und neu zu setzen:

1. „dass ich frag, wo denn meine Spucke bleibt“ (2, 2) – Mir bleibt die Spucke weg.
2. „Dein Rap ist hingefurzt und ich mach das Fenster auf“ (2, 4) – Entautomatisierung durch Verlebendigung der Metapher; Abwandlung zu „hingerotzt“.
3. „lange Beine, kurzer Sinn“ (2, 6) – Langer Rede, kurzer Sinn.
4. „Dein Lied Platz eins, doch deine Styles verbrannte Plätzchen“ (2, 7) – Plätzchen als Bezeichnung für nun ungenießbares Gebäck, aber auch als Diminutiv für Platz, öffentlicher Ort, was an die Wendung „verbrannte Erde hinterlassen“ erinnert – eine Art ‚Gemeinplätzchen‘.
5. „Du nimmst’n Blatt vor’m Mund“ (2, 8) – Der Rapper braucht ein Blatt vor dem Mund, um seine Texte abzulesen, eine Abwandlung zu „kein Blatt vor den Mund nehmen“.
6. „bei dir gibt’s kein in die Hände-, sondern dich zu klatschen“ (2, 14) – greift die noch recht junge transitive Bedeutung von klatschen = jmd. verprügeln auf und verknüpft sie syntaktisch mit der ursprünglichen Semantik.
7. „Du Pfeife, ich flutsch dich in ’ner Bong“ (2, 15) – jmd. in der Pfeife rauchen.
8. „Ruhe im Karton“ (2, 16) – Entautomatisierung, wörtliche Bedeutung in Übersetzung (Ruhe in der engl. „box“ = Lautsprecher).

Diese ausführliche, aber nicht vollständige Auflistung (es fehlen noch andere Stilmittel, wie Alliterationen, Stellungsfiguren usw.) mag einen Eindruck geben, wie reich an rhetorischen Techniken diese Strophe ist, trotz ihres vordergründig lässigen und schnoddrigen Tons, der über die mehrmals angeführten Verweise auf Marihuana-Konsum (Joints, Bong) zeigen soll, wie entspannt man mit dem Möchtegern-Rapper verfährt. Der Anspruch auf den Thron des Sprechgesangs, der ja schon in den beiden letzten Kapiteln von Bedeutung war, ist auch hier als Bild aktiv:³²³ „Bist du majestätisch, ist Roland Kaiser“ (2, 13). Indem Roland Kaiser, Star der verachteten deutschen Schlagerszene, als

³²³ Das gilt übrigens auch für den Rap von Danny Fresh, der sich ja als Vertreter des Imperiums in einem Herrschaft innehabenden System bewegt.

Vergleichskriterium angeführt wird, ersticken die Beginner jeden Anspruch des Namenlosen im Keim.

In der letzten Strophe wechselt Denyo den Stil. Er verwendet sechs Mal den Begriff „Style“, um zu verdeutlichen, was dem abendlichen Besucher fehlt. An dieser Stelle wird auch ein Großteil der Vorwürfe, die fehlende Authentizität betreffend, erhoben: „deine Kunst ist künstlich wie Silicon-Titten, voll nicht so heiß und nicht halb so umstritten. / Jeder weiß, dass dein Style abgeschaut ist, geklaut ist! / Gestohlen bleiben kann er jedem, der mit Rap vertraut ist!“ (3, 9-11). Als Letztes teilt auch er Schläge aus: Der Besucher wird als Pantoffelheld markiert, so seiner Maskulinität beraubt und aus der Wohnung geworfen. Die Akzeptanz der obersten Instanz bleibt ihm verwehrt.

Dieser Rap-Song ist wie eine Zusammenfassung aller bisher besprochenen Polemik zu lesen, alles findet sich wieder:

1. des Unverzagten ruhige Überheblichkeit: „Überhaupt ist’s jetzt Zeit, dass du gehst...“ (3, 7),
2. Meister Kelins *kunst*-Polyptoton in der vielfachen Verwendung des Styles bis hin zum „Styleabgrund“ (3, 7).
3. Meister Boppes Unflätigkeiten werden hier fäkal „auf’m Klo“ (1, 5) geregelt,
4. Marners Lehrstück subsummieren die Beginner in ihrem Anspruch, die letzte Instanz, Gott selbst, zu sein,
5. und Rumelants Territorialisierungsanspruch wird in Strophe 3 geregelt: „Mein Style hundert Joints und dein Style eine Kippe“ (3, 1), „während ich Styles kick – kick! – trittst du daneben“ (3, 6), „komm in die Puschen“ (3, 13).

So unterschiedlich die mittelalterlichen Texte untereinander sich gebärden, so verschieden treten auch Danny Fresh und die Absoluten Beginner auf. Aber alle wollen letzten Endes nur eins: nicht die Kunst des anderen herabsetzen, sondern ihre eigene zelebrieren: „kein Mic Check weil wir längst feiern“ (DF 1, 1). Vielleicht fehlt es deshalb an konkreten, poetologischen Vorwürfen, da der Spruch, der Rap selbst eine anschauliche Lektion sein soll. Da ist es nur selbstverständlich, dass sich vor allem die Rapper gern mit dem Nimbus des Numinosen schmücken: Danny Fresh, der sich als Vertreter der „dreieinigen Styles“ sieht (so auf Track 1 von „Veni“), dessen CD-Titel-Programm mit I. Veni und II. Vidi nur noch auf die Vollendung des III. Vici wartet, und die Absoluten Beginner, die mit biblischen Anspielungen ihren Anspruch begründen. Sie sind diejenigen, an deren Tür

geklopft wird („klopft an, so wird euch aufgetan“ Lk 11, 19)³²⁴, sie bringen Kain und Abel ins Spiel und nennen sich schließlich Gott. Beide Rap-Songs referieren auf die Star Wars-Filme; zugleich ist das aber auch ein Verweis auf den HipHop-Film „Style Wars“ (USA 1983).

Wenn bisher der Eindruck entstanden sein sollte, dass hier naiv Dichter und angenommene Rolle gleichgesetzt würden, so sei festgehalten: Dies ist allein den Namen der Sänger und Rapper geschuldet. Die Namen der Dichter selbst sind schon angenommene Rollen, der Begriff Autor spielt hier keine Rolle.³²⁵ Ebenso ist die polemische Dichtung selbst nur eine literarische Gattung, die jeden Rezipienten, sei er Hörer oder auch Leser, in die Rolle dessen schlüpfen lässt, der auf der Seite derer steht, die *rehter kunst, witz und wîsheit* dienen und *an êren und an muote* keinen Mangel haben. Diese Rollenaneignung funktioniert aber nur solange, wie der lyrische Angriff anonym bleibt. Im Falle einer echten Fehde, wie in Kapitel B. 2. dargestellt, wird dies unmöglich. Solange aber die personale Deixis nicht konkretisiert wird, ist die Polemik ein äußerst geistreiches Spiel, die den Dichter in höchstem Maße herausfordert, seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen. Diese Gattung der unbestimmten Dichterschelte bzw. des Battle-Raps gegenüber namenlosen Gegnern ist hierfür besonders geeignet, da sie zunächst um einen angesprochenen ‚niemand‘, eine semantische Leerstelle kreist. Da sich jener ‚niemand‘ stereotyp verhält, genügt die Dichtung schließlich nur sich selbst und feiert sich selbst sowie ihre Form. Sie ist ein Muskelspiel und ein Schauprotzen ohne konkreten deiktischen Inhalt jenseits ihrer selbst, sie verweist immer auf sich selbst. So betrachtet, ist sie zugleich die reinste Form dichterischer Produktion, da sie ‚nur‘ noch Form ist. Das zeigt sich im Besonderen in der folgenden Interpretation.

4. *Boasting* – Prahlerei

Das *boasting* ist im Rap eine beliebte Technik, meist eng verknüpft mit dem Battle. Das liegt wohl darin begründet, dass Eigenlob *per se* eine Herausforderung darstellt: Der Rapper oder auch der Sängerdichter behauptet, dass er der Beste von allen sei, und versucht dies als einziges thematisches Material aufzubereiten und kunstvoll darzulegen.

³²⁴ Zitiert nach: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers (1984). Stuttgart 1985.

³²⁵ Vgl. den Aufsatz von Freimut Löser: „Mein liebster Feind. Zur Rolle des literarischen Gegners in der Sangspruchdichtung am Beispiel Rumelants.“ In: Matthias Meyer; Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. FS für Volker Mertens zum 65. Tübingen 2002, S. 507-533. So äußert sich Löser auf S. 515f. zu Singûf: „Singûf nämlich, und er steht exemplarisch für die Sangspruchdichtung [...], ist keine Person, sondern ein Name, nicht einmal ein wirklicher Eigenname. [...] Dieser Name bezieht sich nicht zuförderst auf ein geschichtliches Individuum,

D. h. er präsentiert seine Techniken und Künste unter dem Vorzeichen, Sieger zu sein. Das ist allerdings schwerlich ohne vorherigen Kampf möglich. Deshalb ist diese Textsorte eine besondere Art der Eröffnung eines Wettstreits, in der Herausforderer seinen Sieg voraussetzt. Den ersten wirklichen Selbstpreis in *tiutscher zunge* bietet Frauenlob Ende des 13. Jahrhunderts.³²⁶ Er bezieht sich dabei wohl auf den Wartburgkrieg, wie sein aufgerufener Dichterkatalog, dessen Namensträger zu der Zeit schon alle nicht mehr leben, belegt.³²⁷ Bis dahin ist eine solche selbstreferentielle Art der Dichtung im Mittelhochdeutschen nicht belegt, wiewohl sie in der provenzalischen Lyrik sehr beliebt war.³²⁸ Die Suche nach Gründen für die ‚plötzliche‘ Entstehung der Gattung kann sich allerdings darauf beschränken, dass die Behandlung der Thematik schon angelegt war und die reine Selbstrühmung nur den nächsten Schritt innerhalb der literarischen Entwicklung darstellt. Im HipHop ist diese Art der Dichtung hingegen nichts Besonderes, weswegen sich auch Texte in Fülle bieten. Die Wahl fiel auf einen jungen Rapper, der sich anmaßte, alle anderen Größen auf dem Markt in den Schatten zu stellen, MC René. Ihm erging es damit ähnlich wie Frauenlob: Die Reaktionen waren vielfältig. Zunächst sollen die beiden Selbstrühmungen verglichen werden, danach die Repliken.

4.1. *Frauenlobs Selbstrühmung*

*Frauenlob, Waz ie gesang Reimâr*³²⁹

Swaz ie gesang Reimâr und der von Eschenbach,
 swaz ie gesprach
 der von der Vogelweide,
 mit vergoltem kleide
 5 ich, Vrouwenlob, vergulde ir sang, als ich iu bescheide.
 sie hân gesungen von dem feim, den grunt hân sie verlâzen.
 Ūz kezzels grunde gât mîn kunst, sô gicht mîn munt.
 ich tûn iu kunt
 mit Worten und mit dænen
 10 âne sunderhænen:
 noch sollte man mîns sanges schrîn gar rîlîchen kroenen.
 sie hân gevarn den smalen stîg bî künsterîchen strâzen.
 Swer ie gesang und singet noch
 – bî grûnem holze ein fûlez bloch –,
 15 sô bin ichz doch

sondern auf Texte. ‚Singûf‘, ist die Bezeichnung einer Vertextungsinstanz. Sein ‚Name‘ hat eine intertextuelle Funktion, ist selbst Text und verweist auf seine Texte.“

³²⁶ Vgl. u. a. Johannes Rettelbachs Aufsatz „Abgefeimte Kunst: Frauenlobs ‚Selbstrühmung‘.“ In: Cyril Edwards; Ernst Hellgardt; Norbert H. Ott (Hgg.): *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch.* Chiemsee-Colloquium 1991. Tübingen 1996, S. 177-193.

³²⁷ Vgl. Wachinger 1973, S. 248.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 253. Siehe auch dort für mögliche Ursachen.

³²⁹ Text nach Schweikle 1986, Nr. 92 (St. V, 115; Etm. 165).

ir meister noch.
 der sinne trage ich ouch ein joch,
 dâr zu bin ich der künste ein koch.
 mîn wort, mîn dæne trâten nie ûz rechter sinne sâzen.³³⁰

Im Aufgesang fallen programmatisch vier Namen: *Reimâr*, (Wolfram) *von Eschenbach*, (Walther) *von der Vogelweide* und *Vrouwenlop*. Die Größen des mittelhochdeutschen Gesangs werden in einer Parallelkonstruktion vorgestellt: *Swaz ie gesang / swaz ie gesprach* und damit in ihrer Ebenbürtigkeit gewürdigt wie auch zugleich als Trias in einer Art poetologischer Invokation angerufen. Darauf folgt ein Vers in Apokoinu-Stellung *mit vergoltem kleide* (V 4).³³¹ Es ergeben sich zwei Interpretationsmöglichkeiten: Zunächst beschreibt das *kleit* die Dichtkunst im Sinne des *integumentum*-Gedankens. Das Kleid der Dichtung ist wohl, als Bild eines Stoffes, weniger vergoldet als mit Gold durchwirkt bzw. durchwoben.³³² Der Vers *mit vergoltem kleide* kann sich nun syntaktisch auf die ersten drei Verse beziehen, im Sinne von ‚Was auch immer Reinmar, Wolfram und Walther mit ihrer herrlichen Kunst besungen haben...‘. Er kann aber auch zu Frauenlob gehören, indem der Dichter das durchwirkte Kleid als seine Eigenschaft beschreibt, mit der er die Dichtung der *alten meister* veredelte. Doch wie ist das *ich vergulde* im fünften Vers zu deuten? Bisher ist es als ‚vergolden‘ interpretiert worden (s. u.), allerdings läge die Bedeutung ‚vergelten‘ näher. Das Dativobjekt, das *vergulden* fordern kann, ist nicht lexikalisch, es ist zudem durch die ausführliche Voranstellung der Bezugspersonen an den Satzanfang mehr als nur ersetzt. Demnach ließe sich der Satz des ersten Stollens wie folgt übersetzen: ‚Was auch immer Reinmar, Wolfram und Walther gesungen haben, mit einem golddurchwirkten

³³⁰ Was jemals Reinmar und Wolfram von Eschenbach gesungen haben, was jemals Walther von der Vogelweide gesprochen hat – durch ein goldbesticktes Gewand vergolde ich, Frauenlob, ihren Gesang, wie ich euch berichte: Sie haben vom (oberen) Schaum (ab-)gesungen, den Grund haben sie zurückgelassen. Vom Grund des Kessels geht meine Kunst aus, das schwöre ich. Ich verkünde euch mit Worten und mit Melodien ohne jeglichen (falschen) Hochmut: Dereinst wird der Schrein meiner Dichtkunst mit der Ehrenkrone geziert. Sie sind neben der Straße der Kunst auf einem schmalen Pfad einhergegangen. Wer je gesungen hat und es noch tut – bei grünenden Zweigen ein fauler Stumpf – so bin ich allein ihr wahrer Meister. Ich denke auch unter dem Joch der Kunstverständigkeit, zudem bin ich ein wahrer Koch der Künste. Meine Worte, meine Melodien verletzen nie die Regeln der wahren Kunst. (SW)

³³¹ Hierbei bringt Frauenlob zwei Metaphernbereiche zusammen: „Schneiderei und Schmiede (*kleid, vergulden*) bilden ‚klassische‘ Metaphern für das Dichten. Diese Metaphorik akzentuiert den Aspekt der Weiterverarbeitung der bereits vorhandenen Dichtung, die dadurch in ihrem Wert erhöht wird.“ (Obermaier 1995, S. 237. Obermaier verweist hierzu auf den Literaturexkurs Gottfrieds von Straßburg (ebenso Rettelbach 1996, S. 181f.) und *Die goldene Schmiede* Konrads von Würzburg.)

³³² In Kontrast dazu Wachingers Interpretation, der die Übersetzung „vergolden“ für unbefriedigend hält und Konjekturen vorschlägt: „Wenn man in Zeile 4 einen negativen Ausdruck (etwa: *mit unvergoltem kleide* oder mit *zoubergoltem* [= *kunderfeitem*] *kleide*?) konjizieren dürfte, könnte man die Zeile zum Vorausgehenden ziehen, was auch syntaktisch glatter wäre.“ (Wachinger 1973, S. 248). Dieser Ansicht kann nicht gefolgt werden. Wie die oben folgende Interpretation darlegt, ist eine Konjektur unnötig und würde die schillernde Vieldeutigkeit des Gedichtes einschränken.

Gewand werde ich (nun) ihren Gesang vergelten, wie ich euch (hier) zeige.’ Wenn man den letzten Teilvers *als ich iu bescheide* (V 5) als rück- und vorausschauend betrachtet, ergäbe sich noch ein weiterer Sinn: ‚... wie ich euch zeigen werde’. Wir haben also ein apokoinu stehendes ‚golddurchwirktes Kleid’ und ein Verb, das zugleich ‚vergelt’ und ‚vergolten’ bedeuten kann.³³³ Auf eine einschränkende, weil einzige Interpretation muss an dieser Stelle verzichtet werden, da Frauenlob den Beweis seiner Kunst schon angetreten hat: Der Satz ist semantisch schon mit vielen Goldfäden verwoben, die vor und zurück weisen, syntaktisch wie semantisch – ein wahrlich schillernder Stoff. Dass Frauenlob sich dabei exponiert und doppelt nennt (*ich, Vrouwenlob* V 5), zeigt seinen selbstbewussten Anspruch, *als ich iu bescheide* wird in seiner Bedeutung dadurch deutlich. Für den vorangegangenen ersten Stollen sowie für die folgenden Verse, in denen sich der Dichter den alten Meistern als überlegen darstellt, verweist der Vers vor und zurück in dem *universum litterae*, das den Dichter als Schöpfer hat.³³⁴ Frauenlob verbleibt zunächst im Bildbereich des Vergoldens bzw. der Goldherstellung. Zudem beansprucht er für sich, aus dem Grund des Kessels, dort wo das Gold sich sammelt, zu schöpfen.³³⁵ Sein Verlangen nach einer Krone (V 11) ist eine Kampfansage. Die *alten meister* sind zwar alle schon tot. Die Auflistung zeigt aber umso deutlicher, in welchem Rang sich Frauenlob wahrnimmt – und wer für ihn überhaupt ein ebenbürtiger Gegner wäre. Da diese aber alle nicht mehr gegen ihn antreten können, richtet sich die Provokation indirekt gegen seine noch lebenden Kollegen.³³⁶ Regenbogen ist dabei der bekannteste, mit dem er sich dann auch bevorzugt duelliert hat.

Das ist im Rap anders: Alles ist bekannt, alles ist (nicht zuletzt über das Internet) öffentlich zugänglich. Auch die ‚Meister’ sind, zumindest was den deutschen Rap anbelangt, alle noch am Leben. Für den deutschsprachigen HipHop hat sich mittlerweile sogar ein Kanon herausgebildet. So spricht Curse in seinem Rap, Rapgesetze 11-20: „ihr könnt zwar alle klingen wie savas und samy, azad und ich“ und Franky Kubrick erwähnt in seinem ersten Album: „ich zähl die Konkurrenz an einer Hand ab / und meine Liste lautet Samy Savas Azad Curse“.³³⁷ Im Umfeld von Azad und Kool Savas spielt MC René immer wieder eine

³³³ Vgl. zur Zweideutigkeit auch Rettelbach 1996, S. 182.

³³⁴ Obermaier 1995 sieht den „Anspruch auf absolute Meisterschaft mit intellektueller wie künstlerischer Kompetenz“ begründet. (S. 238)

³³⁵ „Das Gegensatzpaar *feim – grunt* deutet darüber hinaus an, daß die Überbietung in einer ‚Vertiefung’ liegen solle.“ (Ebd., S. 237)

³³⁶ Rettelbach geht noch weiter und spricht die ganze Strophe Frauenlob ab, was er analytisch belegt. „Aber vom Kopf auf die Füße gestellt, wird der Text – als Persiflage nämlich – ein sinnvolles Stück Literatur von parodistischem Rang.“ (S. 183)

³³⁷ Kubrick 2004, Nr. 8.

Rolle. Er gilt als Prügelknabe der Szene. Schon sehr jung wurde er durch sein Freestyle-Talent berühmt, er moderierte von 1999-2002 die Rap-Sendung Mixery Raw Deluxe des Musiksenders VIVA. Seine Nähe zum Oldschoolrap (insbes. Torch) machten ihn zur Zielscheibe vieler Rapper der jüngeren Generation.³³⁸

4.2. MC Renés Selbstinszenierung

MC René, Wack und Kommerz³³⁹

- Ich bin wack und Kommerz, rap ohne Herz,
bin Sellout für alle Heads, die scheißen auf meine Raps.
Hip Hop bin ich nich', echte Skills bring ich nich',
hardcore kling ich nich', deepe Texte sing ich nich'.
- 1, 5 Ich battle angesagte Rapper und verzettel mich,
denn ich finde die Punchlines auf meinem scheiß Zettel nich'.
Ich Sorge dafür, dass ihr immer was zum Lästern habt,
ich spiele bei Tatort mit und rappe bei Stefan Raab.
Mache Lieder über Au-pair-Mädchen aus Lettland,
- 1, 10 jeder regt sich auf, was er wieder bei Mixery wack fand.
Aber alle haben es gesehen und ihren Senf abgegeben,
kommen nicht mehr runter, sich für einen Moment mal abzuregen.
Sollten besser checken, ihre Heuchelei endlich abzulegen,
jetzt wo mich keiner mehr kennt, wird's Zeit mal langsam abzuheben.
- 1, 15 Euch den Mittelfinger zu zeigen, lieber der Spinner zu bleiben,
für immer zu viben, als für immer zu schweigen.
- Refr. Ja ich bin wack und kommerz,
bin sell out für alle Heads, rap ohne Herz.
Hip Hop bin ich nich', echte Skills bring ich nich',
hardcore kling ich nich', deepe Texte sing ich nich'.
- Forder AA auf dem Splash raus, bring den Film ins Internet,
so dass jeder sieht, wieviel bei ihm wirklich dahinter steckt.
Saug ihm seine Realness ab, niemand glaubt ihm,
auch wenn ich viel Stress hab, werd ich ihm die Tarnhosen ausziehen.
- 2, 5 Ihr habt Recht, wenn ihr sagt ich will nur Publicity,
danke, dass ihr es möglich macht für mich, den wack MC.
Der keiner von denen ist, die was für Hip Hop getan haben,
dessen Fans Teenies mit Zahnsparren sind, die keinen Plan haben.
Der Autogramme den ganzen Tag lang verteilt,
- 2, 10 der auf der Straße erkannt wird, weil er zu lange freestylt.
Der Paradiesvogel, den keiner ernst nimmt,
der überall gern gesehen ist, weil er jetzt im Fernsehen ist.
Wo alle sich's Maul zerreißen, was er live für'n Scheiß bringt,

³³⁸ Vgl. Main Concept, Das alte Lied, Strophe 2: „Ich lernte zwar viel auf dem Hip-Hop-Bazar von einem Hip-Hop Star, dafür bin ich ihm dankbar, doch wenn jeder Newjack-Naseweis ein Scheiß ist, nur weil du nicht sein Idol bist, dann ist das bepisst, denn wie ihr wisst, ist Unity das, was MC René vermisst! Wenn Old School als Privileg steht, dann ist es bald zu spät!“ Da Main Concept in diesem Song die Absoluten Beginner und MC René featured, ist der Diss schon als Motiv verarbeitet und ironisiert.

³³⁹ MC René, Scheiß auf euern HipHop, Nr. 3. Text nach eigener Transkription.

- bei dem die Massen ausrasten, wenn er Vanilla Ice singt.
 2, 15 Vor dem seine Fans, wenn er es sagt, auf die Knie gehen,
 und Adrien schreien, weil sie alle nur den MC sehen.

Refrain

- Ich war der Rapper, den man von früher entfernt kannte,
 der nie Credits bekam, nur weil er sein Album „Bernd“ nannte.
 Also schickt mir all eure behinderten Affennamen,
 dann könnt ihr bald auch das Album namens Jaruslav haben.
 3, 5 Bin der, der für seine Platten nie gute Kritik bekam,
 weil seine Flows oldschool seien und seine Beats viel zu lahm.
 Der früher mal besser war, dessen Zeit abgelaufen ist,
 der unberechenbar für die Leute da draußen ist.
 Für den Untergrund uncool, das Gelalle aus meinem Mund schwul,
 3, 10 hab Credibility verkauft für’n Haus mit Swimmingpool.
 Promo brauch ich, rappen, das kann ich nicht und Texte schreiben auch nicht.
 Bin PopTV-Idiot, auf einem sinkenden Karriereboot,
 ein schwules Mädchen wie Fettes Brot, MC René ist tot.
 Ich werde wieder auferstehen, aber nicht erst zu Ostern.,
 3, 15 ihr werdet den MCias sehen [...]

Renés *boast* stellt einen Spezialfall dar: In der Vorspiegelung kein solcher zu sein, wird die Anmaßung der Rappers umso größer. Der Titel „Wack und Kommerz“ führt zwei Begriffe an, die im HipHop durchgängig negativ besetzt sind. *wack* bedeutet soviel wie ‚verrückt, krank, schlecht‘ und ‚Kommerz‘ gehört zum Bereich des Sellout-Vorwurfs. Wenn René also sich selbst mit „ich bin wack und kommerz“ vorstellt, greift er die üblichen Diss-Vorwürfe auf und gestaltet sie zu seiner Waffe um. Dass er seinen Rap ironisch meint, wird in der Aufnahme mit einem im Hintergrund immer wieder eingespielten hämischen Lachen René unterstrichen. Während er behauptet, nichts zu können, zeigt er seine sprachlichen Fähigkeiten. Schon im ersten Vers reimen sich die Halbverse in ihrer ganzen Länge „wack und Kommerz“ / „rap ohne Herz“: [æ] – [ɛrts], „Heads“ und „Raps“ nur assonant. Danach folgen erweiterte Reime mit „...bin ich nich’ / ...bring ich nich’ / ...kling ich nich’ / sing’ ich nich’“. An dieser Stelle wird zudem ein poetologischer Katalog ausgefaltet: HipHop, Skills, Hardcore-Klang und „deepe Texte“ (1, 4). Erst nach diesem Auftakt, der eine erweiterte Fassung des Refrains darstellt, zeigt René in Beispielen, was er alles scheinbar nicht kann. Die deutsch-englische und grammatische Reimfolge „battle / ...verzettel mich/ ...Zettel nich’“ (1, 5/6) ist in eine Beschreibung seiner fehlenden Bühnenerfolge eingebettet. Tatsächlich ist MC René einer der besten Freestyler Deutschlands und viele Rapper, die MC René in Aufnahmen dissen, scheuen eine öffentliche Bühnenkonfrontation mit ihm, wie er selbst in der zweiten Strophe noch ausführt. René’s dargestellte Medienpräsenz im Tatort, bei Stefan Raab und Mixery Raw

Deluxe ist mitnichten negativ zu bewerten: Er hat Erfolg bei der öffentlich-rechtlichen deutschen Krimiproduktion schlechthin, bei der Mainstream-Show Stefan Raabs in den privaten Sendern und in einer Szenesendung des Musiksenders VIVA. Er ist medial omnipräsent. Dies alles erzählt er in ruhigen Endreimfolgen, erst am Schluss der ersten Strophe baut er kunstvoll einen Reimchiasmus auf, der durch seine Endstellung präsenter bleibt: „zeigen – bleiben“ / „viben – schweigen“ (1, 15/16). René hat also bisher genau das Gegenteil von dem sprachlich-phonetisch dargestellt, was er sprachlich-semantisch behauptet. Er outet sich somit als Könnler seines Fachs, der zugleich Erfolg hat und für den ‚Tiefstapeln‘ nur ein ironisches Understatement darstellt.

In der zweiten Strophe fordert er Azad heraus, der sich beim Hip-Hop-Festival Splash im Jahr 2001 geweigert hatte, gegen René live anzutreten. Da er in diesem Rap Azads Namen auf „AA“ (2, 1) verkürzt, spielt er nicht nur auf Azads eigene Namensspiele an, sondern verwandelt ihn dadurch zu einem Fäkalausdruck der Kindersprache. Er verachtet seinen Gegner und beleidigt ihn zugleich derb. Zugleich ist in der Strophenfolge von eins bis drei eine Klimax zu erkennen: Während er am Anfang sein scheinbares Nichtkönnen besingt, greift er in der zweiten Strophe sehr selbstbewusst einen prominenten Gegner an und formuliert in der letzten Strophe seinen persönlichen Anspruch auf der Thron des Sprechgesangs mit messianischen Anklängen: „Ich werde wieder auferstehn, aber nicht erst zu Ostern, / ihr werdet den MCias sehn“ (3, 14/15). René hat sich in ironische Bescheidenheit gekleidet, um am Schluss als Erlöser des HipHop anzutreten. Ein *boast*, der nicht unbeantwortet bleiben kann.

4.3. *Reaktionen der Kollegen Frauenlobs*

Die Reaktionen auf René kamen prompt – ebenso wie bei Frauenlob. Hier wie dort kann an dieser Stelle nur eine kleine Auswahl präsentiert werden.³⁴⁰ Zunächst eine dem Sängerdichter Regenbogen zugeschriebene Strophe:³⁴¹

*Regenbogen, Gum, giemolf, narre, tôle*³⁴²

*Gum, giemolf, narre, tôle, geswîg der tôten kunst!
mîn munt, mîn gunst,
die widersagen dir beide.
gichst, mit vergultem kleide*

- 5 *vergultest dû der meister sang, die ûf der künste heide
gebrochen hân und brechen noch vil rôsen spêher fûnde?
Der kempfe will ich aller sîn: dîn kunst muz snaben,*

³⁴⁰ Eine größere Übersicht bieten Schweikle 1986 und Wachinger 1973.

³⁴¹ Vgl. Rettelbach 1996, S. 183.

³⁴² Text nach Schweikle 1986, Nr. 93 (St. V, 116G; Etm. 166).

- ich will durchgraben
dir dînes sinnes kezzel.*
- 10 *dîn kunst ist mir ein nezzel
gein vôlricher meisterschaft. sitze ab der künste sezzel,
dar ûf sie sâzen! des will ich wol sîn ir aller urkünde,
Ob dû des nicht gelouben wilt:
wol her, ich fûer ir aller schilt.*
- 15 *mîn sang dir gilt
gar unverzilt.
dîns giudens mich gar sêre bevilt,
mîn kunst dir durch den kezzel spilt.
lân tôte und lebende dich vrî, sliuz ûf mîn eins gebünde.*³⁴³

Regenbogen hat Frauenlobs Herausforderung angenommen, und dies nicht nur, indem er antwortet, sondern auch, indem er Frauenlobs Ton übernommen hat. Trotz des despektierlichen Inhalts und Tons wird somit Respekt bekundet – man kämpft mit der gleichen *dôn*-Waffe als Ebenbürtige gegeneinander.³⁴⁴ Als besonders charakteristisch vermerkt Schweikles Kommentar hier die Kampfmetaphorik.³⁴⁵ Wir befinden uns also mitten im Dichterstreit. Regenbogen geht dabei formelhaft auf Frauenlobs Anmaßungen ein. Aus Frauenlobs *gât mîn kunst, sô gicht mîn munt* (V 7) wird Regenbogens *mîn munt, mîn gunst / die widersagen dir beide* (V 2/3). Dem Anspruch, mit golddurchwirktem Gewand den Gesang der alten Meister zu vergelten/-golden (V 4/5) wird mit einer anderen Metapher begegnet: Regenbogen nimmt das beliebte Bild³⁴⁶ der Wiese, auf der die *kunst* wie Rosen gepflückt wird. Den Kessel, aus dem Frauenlob schöpfen will, wird Regenbogen durchbohren und zwar zweimal: Im neunten Vers ist noch vom Wollen die Rede, neun Verse weiter ist die Tatsache dann vollbracht: *mîn kunst dir durch den kezzel spilt* (V 18). Deshalb fordert er seinen Gegner heraus, von seinem Thron herunterzukommen (V 11). Dies alles geschieht im Namen der *tôten*, der *meister*, die Frauenlob letztlich mit seinem Spruch beleidigt haben soll.

³⁴³ *Maulheld, Gähnwolf, Dummkopf, Depp, halt dein Maul über die Kunst der Toten! Meine Stimme, mein Wohlwollen, die sperren sich beide gegen dich. Du sagst, mit vergoldetem Gewand würdest du den Gesang der Meister vergolden, die auf der Heide der Dichtkunst viele Rosen gepflückt haben und noch pflücken, Funde genauen Beobachtens? Ich will ihr aller Kämpfer sein: deine Kunst wird straucheln, ich will deines Verstandes Kessel durchbohren. Deine Kunstfertigkeit ist mir soviel wert wie eine Nessel im Vergleich zu der veilchenhaften Meisterschaft. Komm runter vom Thron der Künste, worauf sie gesessen haben! Dafür will ich für sie Zeuge sein. Und wenn du das nicht glauben willst: so komm doch her, ich führ ihrer aller Schild. Mein Gesang gilt dir ganz unverhohlen. Deiner Prahlerei bin ich sehr überdrüssig, mein eigenes Können durchbohrt deinen Kesselgrund spielend. Wenn auch die Toten und die Lebenden dich an der langen Leine lassen – löse nun erst mal meine Fessel.*

³⁴⁴ Die meisten Repliken auf Frauenlob sind in dessen Tönen verfasst.

³⁴⁵ Schweikle 1986, S. 182.

³⁴⁶ Vgl. Wachinger 1973, S. 262.

Regenbogen nimmt sich der ehrenwerten Aufgabe an, die *alten meister* zu verteidigen. Zugleich übertrumpft er damit nicht nur Frauenlobs Anspruch, sondern auch den derer, die er beschützen will. Haben Reinmar, Wolfram und Walther wirklich einen Fürsprecher nötig? Vor allem einen, der seinen Gegner so wüst beschimpft: *Gum, giemolf, narre tôre* (V 1)? Auch Regenbogen benutzt seine Rolle als Verteidiger nur als Mittel zum Zweck, um seine eigenen Künste zu demonstrieren. *Lân tôte und lebende dich vrî, sliuz ûf mân eins gebûnde* (V 19) – hier zeigt sich, dass Regenbogen sich über Tote und Lebende erhebt. Man kann sogar sagen, dass er dem besonderen Anspruch Frauenlobs nachgibt und ihn sich selbst zu eigen macht, wenn er sich als den einzigen bezeichnet, an dem sich Frauenlob messen darf und muss.

Einen anderen Weg der Frauenlob-Häme schlägt ein unbekannter Verfasser ein:

Unbekannter Verfasser, Heinrich, ê dîner zît³⁴⁷

- Heinrich, ê dîner zît ist vrouwen lob gewest.
vil schône ez jest,
Walther, in dîme sange.
ir lobs guldîn spange*
- 5 *was Reimâr alle sîne jâr. zwâre ir sanges stange
wirt gegen dir zu kampfe getragen, ê sie dîn guft verkrenket.
Dîns mundes klechel stürmet sêre ûf iren schaden.
got müeze in gnâden,
sie mügenz nicht geanden.*
- 10 *ir sanc in den landen
ist werder wan dîn immer wirt. bâc bringet dich zu schanden.
dîn tôrensîn mit affenheit niur narren wîn dir schenket.
Sie hân mit sange vrouwen baz
gelobet, daz red ich âne haz.*
- 15 *dîn lob was laz,
dô ich ez maz
gein irem lobe, gekrônnet baz
ir lob dan dîn stunt, wizze daz!
sie hân mit sange in êren hove dem vrouwen lobe gebenket.³⁴⁸*

Zunächst spielt der Verfasser mit der Bedeutung von Frauenlobs Namen, den er kunstreich zu einem ganzen Vers verwebt. Erst danach erwähnt er Walther und Reinmar (Wolfram

³⁴⁷ Text nach Schweikle 1986, Nr. 94 (St. V,119G; Etm. 164).

³⁴⁸ *Heinrich, vor deiner Zeit hat es Frauen-Lob gegeben. Herrlich schäumte es empor, Walther, in deinem Gesang. Die goldene Spange ihres Lobes war Reinmar sein Leben lang. O ja, ihrer Sangeskunst Stab wird im Kampf gegen dich verwendet, bevor sie deine Prahlerei schwächt. Der Klöppel deines Mundes drischt sehr auf ihre Kosten ein. Gott sei gnädig mit ihnen, sie können es nicht rächen. Ihr Gesang ist weit und breit wertgeschätzter als deiner jemals sein wird. Die Prahlerei wird dein Untergang sein. Deine Dummheit gepaart mit Affigkeit schenkt dir nur Deppenwein ein. Jene haben mit dem Gesang die Frauen besser gelobt, das meine ich ohne jegliche Einschränkung. Dein Loben war an ihrem gemessen ein schwaches, die*

lässt er aus) – er verkehrt also die Reihenfolge, die Frauenlob vorgegeben hatte. Rückt er damit wieder alles ins rechte Licht? Nur zum Teil. Auch er macht sich auf, der Verteidiger der Größten zu sein, da sie sich selbst nicht mehr wehren können (V 10). Aber ein paar Verse zuvor hat er noch berichtet, *zware ir sanges stange / wird gegen dir zu kampfe getragen* (V 5/6). Er führt nicht Aussagen der alten Meister an, sondern seinen eigenen Spruch. Mit dem zieht er nun *zu kampfe* (V 6); er rückt also vor allem sich selbst ins rechte Licht. Die *alten meister* benutzt er, um im Sinne ihrer scheinbaren Verteidigung im letzten Vers des Aufgesangs verbale Schläge auszuteilen: *dîn tôrensin mit affenheit niur narren wîn dir schenket* (V 12). Der *narren wîn* ist ein direktes Zitat aus einem anderen Spruch des Frauenlobs, der Begriff ist sonst nirgends belegt.³⁴⁹ Der Verfasser kannte sich also gut mit seinem Gegner aus und bringt überall seinen Wissensstand an.

Im Abgesang greift der unbekannte Verfasser noch einmal Frauenlobs Namen auf. Pseudonym „Frauenlob“ Heinrichs von Meißen wird noch einmal Gegenstand der Kritik. Denn die *alten meister* hätten die Damen doch besser besungen, seine Kunst sei doch recht schwächlich dagegen. „Es ist, als wolle der Verfasser Frauenlob, den er betont mit Heinrich anredet, das Recht auf seinen anspruchsvoll programmatischen Namen streitig machen.“³⁵⁰ Das Thema des Abgesangs ist also begrenzt und eindeutig zu umreißen. Allerdings ist dieser Teil der Strophe ungewöhnlich syntaktisch konstruiert: Die Zeile *Sie hân mit sange vrouwen baz [gelobet]* (V 13) taucht fast wortwörtlich wieder im letzten Vers auf: *sie hân mit sange in êren hove dem vrouwen lobe gebenket*. In dieser syntaktisch und semantisch parallel gebauten Klammer, die den Status Walthers und Reinmars darlegen soll, befinden sich in allen Versen Formen des Wortes *lop*. Eine Ausnahme stellt die Zeile *dô ich ez maz* (V 16) dar. Sie steckt zwischen *dîn lob* (V 15) und *irem lobe* (V 17) und entlarvt den Verfasser als denjenigen, der das Maß bestimmt, indem er misst. Als Kunstverständiger weiß er die Rangfolge festzulegen: Da er dies aber selbst nicht nur als *merker* tut, sondern vor allem als Spruchdichter in Frauenlobs Ton, erhebt er zugleich den Anspruch, außerhalb dieser Rangfolge zu stehen. Das gilt dann auch für seine Dichtkunst. Sie ist nicht ‚messbar‘ und dadurch über allen anderen stehend. So hat der Unbekannte

Siegerkrone stand ihrem Lob besser als deinem, sei dir dessen bewusst! Denn sie haben mit dem Gesang dem Frauenlob ehrenvoll einen Platz am Hofe verschafft.

³⁴⁹ Vgl. Wachinger 1973, S. 260f. Dies gilt ebenso für die Verwendung des Verbs *jesen* (V 2) in der Lyrik.

³⁵⁰ Ebd., S. 261. Wachinger führt diese Anspielung auf den *wîp-frouwe*-Streit, den Frauenlob ins Rollen gebracht hatte, zurück.

Verfasser, dessen Spruch den „Geist polemischer Bosheit atmet“³⁵¹, auf Frauenlobs Dichtung reagiert.

4.4. *Reaktionen auf MC René*

René war nicht zum ersten Mal ‚auffällig‘ geworden, schon seit seinem ersten öffentlichen Auftritt 1991 mit nur fünfzehn Jahren war er immer wieder Thema innerhalb der Rapszene. Der Rap in B. 4. 2. wurde aufgrund seiner außergewöhnlichen Struktur (*boast ex negativo*) ausgewählt. Zunächst konterte Kool Savas auf seinem Album „Der beste Tag meines Lebens“:

*Kool Savas, Intro*³⁵²

- Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Album erscheint,
frei von gebiteten Beats, und peinlichen Rhymes.
Peinliche Lyrics, die keiner peilt und keiner versteht,
mit peinlichen Texten von peinlichen Punks wie MC René.
- 5 Peinlich für Deutschland, dass jedes Horse hier Platten released
und sich dann traut zu fragen: „Warum ist die Lage so mies?“
Nich’ wegen Napster und MP3 oder Kids ohne Geld,
sondern einfach weil den Kids die Mucke nich’ mehr gefällt.
Nehmt mein’ Flow, baut drauf auf, baut was auf,
- 10 bringt was raus, raucht euch auf.
Ihr braucht keine Demos, um politisch zu denken,
sondern mir nur das Mic zu geben, um die Szene zu ändern.
Egal, wie sehr ihr von Herzen rappt und bescheiden ihr tut,
eure peinliche Art zu rhymen ist scheiße genug.
- 15 Statt zu fragen, ob ich Samy mag und denk, er hat Flow,
frag mich, warum ist deutscher Rap so sinnlos wie Aaliyahs Tod.
Ich hab keinen Plan, alle rhymen lahm
und sind nur auf ihre Müllflows eingefahren.
Ich komme mit Rhymes im Arm wie Mütter mit Kids
- 20 und such nach besseren Crews, doch find die sicherlich nicht!
Du bist kein Rapper, sondern nur ein kleiner Penis wie Twix
und verschwindest nach einer Single gleich im ewigen Nix.
Während du dir den Kopf zerbrichst, warum es kracht,
wenn es donnert, sind wir leider schon optik-mäßig auf die Sachen gekommen!

Kool Savas verwendet „MC René“ als Synonym zu den „peinlichen Punks“ (V 4), die den Gegenpool zum echten, harten Rapper bilden. In Abgrenzung zu René aber leitet Savas ein ganzes Album ein, da sich der Name René im ersten Vierzeiler des ersten Stücks befindet. Damit kommt René eine zentrale Rolle zu. Das viermalige Vorgehen des Adjektivs „peinlich“, die [b]/[p]-Alliterationen (nebst „peinlich“ auch „ge-biteten Beats“, „peilt“ und „Punks“) und ein weiteres „peinlich“ nach der Namensnennung „MC René“ unterstreichen

³⁵¹ Rettelbach 1996, S. 185.

diesen Zentrismus. Während Savas René disst, beendet er ein paar Zeilen weiter seine Fehde mit Samy Deluxe, indem er indirekt zugibt, dass dieser Flow habe (V 15). Wenn er danach angeblich auf den namenlosen Gegner eingeht, ist der Bezug zu MC René dennoch gegeben: „Du bist kein Rapper, sondern nur ein kleiner Penis wie Twix“ (V 21) bezieht sich auf die „peinlich“-Akkumulation am Anfang des Intros. MC Twix ist eine Spottfigur im HipHop, der mit rosa Kappe den homosexuellen Rapper markiert und somit für alles steht, gegen das der männlich orientierte Rapper gewaltvoll eintritt. Doch die Hoffnung, dass René „im ewigen Nix“ (V 22) verschwände, ist gänzlich unbegründet. In diesem Album greift Savas noch einmal MC René auf in dem Song „Don’t hate“: „Nenn mich Tarzan, Mel ist Jane, Reen ist Cheeta“ – eine direktes Zitieren von René’s „Affennamen“ (René 3, 3). Während Savas andere Fehden für beendet erklärt, hält er an MC René als Feindbild fest. Auf dem im Jahr 2004 erschienen Doppelalbum „Die besten Tage sind gezählt“ widmet er zwei Tracks MC René: „Renexekution“ (CD 2, Nr. 52) als späte Reaktion auf René’s Album „Renevolution“ (1995) und „Reen live“ (CD 2, Nr. 53). Während Kool Savas so einen literarischen Gegenpol inszeniert, mit dem er die gemeinsame Mitte HipHop umkreist, kommt er nicht mehr von ihm los und ist letztendlich von ihm abhängig.³⁵³

Der angegriffene Azad reagiert ebenfalls prompt auf René’s Angriff:

Azad, MC U Reen³⁵⁴

Yo, du willst steppen, Depp, ich splatter dein’ Po,
du wolltest es so, jetzt komm her und ich zerschmetter deinen Flow.
Du schäbiger Bastard, hör genau zu, wie ich dich platt mach,
dich kleinen Kacksack klein hack und heimschick in deine Wahlstadt,
5 wo auch immer das ist, du Pimmelgesicht.
Sieh es einfach ein, ich bin zu schwer für dich Fliegengewicht.
Du bist weak und ich nicht, ich kann es nicht ändern, du ranziger Penner.
Nimm statt dem Micro lieber meinen Schwanz in die Hände, MC Pene-
trant, MC René Punk, ich burn dich wie Skunk
10 und zertrete dich hohle Nuss wie’n Elefant.
Du legst dich an mit mir, weil du nicht meinst, dass du verlierst.
Du scheinst mir verwirrt, aber der Meister beweist es und teilt dich in vier.
Ich bin in deinem Revier die deutsche Dogge, du Pinscher.
Hör auf zu wimmern, es kommt noch schlimmer,
15 ich bock dich von hinten, du kleiner Spinner.

³⁵² Kool Savas 2002, Nr. 1. Text nach eigener Transkription.

³⁵³ Zusammen mit dem Rapper Eko Fresh, der auch bei dem Track „Renexekution“ mitgewirkt hat, erklärte Koll Savas die Fehde mit René am 21.02.2005 für beendet. Ob dies auf Dauer haltbar bleibt, muss sich erst noch zeigen (vgl. <http://www.laut.de/vorlaut/news/2005/02/21/11548/index.htm> / Zugriff 15.10.2007).

³⁵⁴ Azad 2003, Nr. 8. Das Lied ist zugleich eine Replik auf MC René’s Diss „Gegen den Gnom“ auf der Single „Pump up den shit“ 2002.

Geh lieber wieder rein in deinen Zwinger,
es macht kein' Sinn mich anzustrengen,
weil ich schon weiß, dass ich gewinne.

Refr. Uuuu-Reen. Du willst gar kein Beef, ich geb dir zu mies.
Uuuu-Reen. Du bist einfach weak, gib dir dieses Lied!

Dem „AA“ (René 2, 1), dem René die Tarnhosen, die Azad gerne trägt, herunterziehen will, antwortet Azad mit dem Titel „MC U Reen“ (Em si: u:ri:n). René nennt sich selbst oft anagrammatisch Reen. Diesen Künstlernamen greift Azad nun auf, um mit der gleichen semantisch fäkalen Waffe zurückzuschlagen. Indem er allerdings Renés Waffenwahl annimmt, erweist er auf der sprachlichen Ebene Respekt und nimmt seinen Gegner als ebenbürtig auf. Während René Azad angedroht hatte, ihm die Hosen ausziehen (René 2, 4) und ihn somit öffentlich bloßzustellen, greift Azad Renés Unbestimmtheit auf, was seine städtische und somit (im HipHop so wichtige) territoriale Zugehörigkeit betrifft: „dich heimschick in deine Wahlstadt / wo auch immer das ist“ (V 4). Azad fühlt sich deutlich von René herausgefordert und will ihn auf seinen Platz verweisen: „Ich bin in deinem Revier die deutsche Dogge, du Pinscher“ (V 13). Dass Azad ein weiteres Mal (s. Kap. 2.3.2. zur Samy-Azad-Fehde) die vulgäre Richtung des Rap als Stilmittel wählt, stellt seinen ‚schmutzigen Stil‘ dar, der allerdings im Kontext des Titels „MC U Reen“ außergewöhnlich passend wirkt. Die sexuellen Demütigungen (V 8 und 15) sind als Verstärkungen des ‚Härtegrades‘ zu verstehen, wohingegen Renés Rap nur schwächlich wirken kann, wie er selbst ironisch zugibt: „für den Untergrund uncool, das Gelalle aus meinem Mund schwul“ (3, 9). Aber da René die bekannten Vorwürfe ironisch bereits vorwegnimmt, wirkt Azads Rap nur wie der eines Angreifers, der versucht, offene Türen einzurennen. Er spiegelt nicht zurück, sondern tappt vielmehr in die Falle, mit René auf Waffenebene, der fäkalen Verunglimpfung des Namens, gleichzuziehen und dann Schläge auszuteilen, denen René schon lange zuvor ausgewichen ist.³⁵⁵ Auch gerät Azad in die gleiche Falle wie zuvor schon Samy, wenn er die dritte, hier nicht abgedruckte Strophe schließt mit: „Sieh zu, dass du Land gewinnst, du Hasengesicht, / bist'n Opfer und ich geb dir zu derb, aber ich nehm alles zurück, / denn du bist der Rede nicht wert!“ Es wurde nach

³⁵⁵ Die Fehde zwischen Azad und MC René ist wesentlich komplexer, als hier dargestellt: Auf seiner 2001 erschienenen LP griff Azad unter anderem MC René in dem Song „Gegen den Strom“ an. MC René forderte daraufhin auf dem oben erwähnten Splash-Festival zum Live-Battle heraus und wurde ignoriert. Auf der Single-Auskopplung „Pump up den Shit“ des Albums „Scheiß auf euern HipHop“ im Jahr 2002 reagierte René darauf mit dem Rap „Gegen den Gnom“, wo er den verweigerten Bühnenbattle auf CD aufgriff. Der Text wurde hier nicht gewählt, weil in diesem Kapitel die Selbstinszenierung und nicht die Fehde im Vordergrund steht und der oben besprochene Rap von MC René sich durch seinen rhetorischen Aufbau von den anderen bisher besprochenen Boast sehr unterscheidet.

der Splash-Niederlage und nach dem erneuten Angriff unmöglich, nicht zu reagieren. Aber im Vergleich zu Renés *boast ex negativo* nimmt sich Azads Antwort eher angestrengt und mit wenig Freude zum Kampf aus. Vom Battle-Gedanken ist hier, wie auch allgemein bei den neueren Fehden und Battles, die in der Öffentlichkeit seit ca. 2000 verhandelt werden, nicht mehr viel zu spüren. Es fehlen kunstvolle Metaphern und Reimspiele, der Kampf ist hier nicht mehr schillernd und sprachlich aufregend, sondern viel mehr eine fäkale Schlacht zwischen „AA“ und „U Reen“.

Das *boasting* bzw. die Selbstrühmung ist also eine ‚Waffe‘ im Sängerstreit. „Daß der Kampf mehr angedroht als gegenwärtig ausgefochten wird, liegt wohl in der Natur dieser Metaphern: man spricht nicht während des Kampfes, sondern vorher.“³⁵⁶ Tatsächlich finden keine körperlichen Kampfhandlungen statt. Worte, Silben und Reime sind die Waffen, wie in Rap-Texten immer wieder betont wird:

Ich brech dir das Reimbein, dein Satz wird hinken!
Mit der Prothese wirst du niemand linken!
Jetzt ist Schluss, ich drehe bei und nehme dich unter Silbenbeschuss!³⁵⁷

Das Sprechen am Mikrofon ist eine Kampfesdisziplin:

Ich hab die Mikrodisziplin und stell diese zur Schau.
Ich will, dass jeder hört, im direkten Vergleich:
Deine Puste hat so grade mal zum Mic-Check gereicht.³⁵⁸

Auch bei MC René und seinen Kontrahenten ist dies deutlich geworden. Wenn René tatsächlich so unbedeutend ist, warum nehmen sie seine Herausforderung an? Weil der Wettkampf selbst die höchste aller Dichtungsdisziplinen ist. Legt der eine etwas Neues vor, müssen die anderen nicht nur nachziehen, sondern auch übertrumpfen und überbieten. Frauenlob hat die Matrix geschaffen, die nach ihm vielfach aufgenommen wurde, und MC René nutzt die schon vorhandenen Strukturen geschickt zu seinen Gunsten.

Aber alle tun sie damit letztlich nur eins: Sie huldigen der sprachlichen Form – Azad nimmt sich nicht René bei nächster Gelegenheit zur Seite und gibt ihm eins auf die Nase. Das wäre gegen die agonalen Regeln, den Gegner mit den gewählten Waffen in der gewählten Disziplin zu schlagen. Also muss er mit Worten zurückschlagen. Deshalb stammt das Kampfvokabular aus dem rhetorischen Metaphernvorrat, ist aber zugleich ein Bild dessen, was sprachlich tatsächlich vonstatten geht: Ein lyrischer Krieg mit Metaphern,

³⁵⁶ Wachinger 1973, S. 263f. bzgl. Regenbogens Replik auf Frauenlobs Selbstrühmung,

³⁵⁷ Advanced Chemistry 1992, Nr. 6.

³⁵⁸ Dendemann 2006, Nr. 8.

Strophen, Flow und Reimen. Seine Zuspitzung erfährt der Wettkampf um die sprachliche Kunst schließlich im fast bloßen Klang, der streng strukturiert ist und allein der Form dient. Er sei an dieser Stelle ‚Reimgeklöngel‘ genannt, und das ist nicht im Geringsten despektierlich gemeint.

5. Reimgeklöngel – Dichtung in Reinform³⁵⁹

Bisher wurden hauptsächlich Texte untersucht, die zwar höchst komplexe sprachliche Strukturen aufwiesen, aber dennoch dem Sängereinstreit als Thema den Vortritt ließen. In diesem abschließenden analytischen Kapitel zu den „Text-Turnieren“ sollen nun zwei Sprüche des Meißners und ein Rap-Song von Danny Fresh betrachtet werden. Beide, der Sängerdichter und der Rapper, verwenden hier stilistische Mittel im Übermaß. Die kämpferische Komponente wird fast überdeckt von einem überladenen Stil in Form von Buchstabenspiel, Lautmalerei und Reim(willen). Werfen wir zunächst einen Blick auf Meißners Abecedarium:

5.1. Meißners Unsinnspoesie

*Der Meißner, Aleke bat cunzen*³⁶⁰

- Aleke bat cunzen, dem ein friunt gab hechte.
In Krêken lant man nam of pant, quam rechte
Schalkes tât vür. Xpofer ym zuo selbe sprach:
„Diz liet aller buoche buochstabe besliuzet.“*
- 5 *Sliez ûf den sin! dîn kunst des wol geniuzet.
Paris, Padouwe, Salerne ê des selben jach.
In disem liede suochet lêre
Ein wîser man, der hât verloren sînen namen:
Marn was sîn vleisch, grôz was sîn êre.*
- 10 *Swer mir den nennet, der nedarf sich des nicht schamen.
Ein itslich kunster râte, in disem liede
Wie hiez der man? der snepfe in deme riede
Wil wilde sîn, des mac man selten in gezamen.*³⁶¹

Dem Meißner werden mehrere Strophen innerhalb der beliebten Polemiken um den Marner zugeschrieben.³⁶² Allerdings wird Marners Namen dabei kein einziges Mal genannt,

³⁵⁹ Teile dieses Kapiteils sowie des folgenden sind erschienen in Würtemberger, Sonja: „Sängereinstreit als Streit der Form.“ In: Gehbard, Gunter; Geisler, Oliver; Schröter, Steffen (Hgg.): StreitKulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2008, S. 125-140.

³⁶⁰ Schweikle 1981, Nr. 81 (HMS III, S. 91). Text bei Schweikle nach H/K, S. 403 (nach Hs. J).

³⁶¹ *Aleke bat Kunz, dem ein Freund Hechte gab. In Griechenland nahm man Pfänder auf, wurde die Schalkstat ruchbar. Christopher sprach zu sich selbst: „Dieses Lied umfasst die Buchstaben aller Bücher.“ Entschlüssele seine Bedeutung! Deine Kunst wird davon profitieren. Paris, Padua, Salerno haben das auch immer gesagt. In diesem Lied sucht ein weiser Mann Belehrung, der diesen seinen Titel verloren hat: Marn [mürbe?] war sein Fleisch, groß war seine Ehr. Wer mir den nennt, braucht sich dessen nicht zu schämen. Jener Dichter rate, wie hieß der Mann in diesem Lied? Die Schnepfe im Ried will ein Wildvogel sein, deshalb kann man sie selten [oder: niemals] zähmen. (H/K, S. 403)*

einzigste Ausnahme ist nach Ansicht mancher Forscher obiger Spruch. Hier heißt es in Vers 9: *Marn was sin vleisch, grôz was sîn êre*. Diese Parallelkonstruktion soll deutlich auf den Marner verweisen,³⁶³ was allerdings nicht mit Sicherheit bezeugt ist.³⁶⁴ Dennoch ist der Spruch als Kampfansage an die literarische Welt zu verstehen. Durch die Verwendung des gesamten Alphabets entsteht der Anspruch, exemplarisch und faktisch *alles* gesagt zu haben, was es zu sagen gibt, wie der Meißner selbst zugibt: *Diz liet aller buoche buochstabe besliuzet* (V 4). Das Abecedarium umfasst den ersten Stollen komplett, den Ort der Einleitung, die zugleich alles und nichts sagt, „[i]hren Sinn aber hat noch niemand erraten, obwohl der Meißner ausdrücklich dazu auffordert und demjenigen Vorteile für seine Kunst verspricht, der den Sinn ‚aufschließt‘.“³⁶⁵ Burghart Wachinger bekennt weiter freimütig: „Ich glaube, es steckt kein Sinn in diesen Versen, ich halte sie für bewußten Unsinn.“³⁶⁶ Zwar würde auf die Universitäten von Paris, Padua und Salerno verwiesen, aber „[d]as scheinbare Rätsel des Aufgesang ist [...] wohl nur ein Scherz.“³⁶⁷ Auch das Namensrätsel im Abgesang sei schwer zu fassen, unsicher, ob und wie es auf den Marner zu beziehen sei: „Der genaue Grad polemischer Schärfe und die genauer Zielsetzung von Spott und Polemik lassen sich darum nicht sicher feststellen.“³⁶⁸ Mit diesem wenig erhellenden Stand der Forschung im Hintergrund soll dennoch eine Sinnerschließung unter dem Aspekt „Reimgeklingel“ versucht werden.

Nur die Einleitung besteht aus dem Abecedarium. Die Sinnlosigkeit, die Wachinger vermutet, ist dabei Folge des formalen Zwangs, den die alphabetische Reihe auferlegt. Die Konstruktion ist jedoch grammatisch und *Xpofer* steht im Zentrum des dritten Verses als kunstvolles Apokoinu.³⁶⁹ Mit dem Alphabet und den Universitäten im zweiten Stollen ruft der Meißner das Weltwissen seiner Zeit auf, mit diesen Buchstaben ist alles beschreibbar und erfassbar. Im zweiten Teil des Aufgesangs treten Alliterationen und assonante Anfangsreime gehäuft auf: ...*buoche buochstabe...*, *besliuzet / Sliez ... sin, Paris, Padouwe...*, ...*Salerne ...selben*. Die einzige Aussage, die frei von solchen Stilmitteln

³⁶² Vgl. die Zusammenstellung unter Schweikle 1986, II. b. Fehden um Marner, S. 78-83, und Haustein 1995, S. 36-41.

³⁶³ Vgl. Wachinger 1973, S. 151. Wachinger verweist auf die Forschung von Friedrich Heinrich von der Hagen: *Museum für altdeutsche Literatur und Kunst* 2, Berlin 1811, S. 154, HMS IV, S. 528b. und Strauch/Brackert, S.4.

³⁶⁴ Vgl. Wachingers Einwände, Wachinger 1973, S. 151f. Vgl. auch Haustein 1995, S. 36f.

³⁶⁵ Wachinger 1973, S. 153.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. ebd., Anm. 10

bleibt, ist *dîn kunst des wol geniuzet*. Dadurch wird sie zentral für den ganzen Aufgesang: Sie ist eine Lehre, ein ‚Sinn‘.

Der Abgesang spielt mit dem Räseltopos und wartet zugleich mit weiteren stilistischen Kunstfertigkeiten auf:

chiastische Struktur	parallele Anordnung
<i>wîser man</i> und <i>sînen namen</i> (V 8) auf der phonetischen Ebene	<i>Marn was sîn vleisch, grôz was sîn êre</i> (V 9) auf der syntaktischen Ebene
<i>ein wîser man</i> (V 8) und <i>Marn was sîn</i> (V 9) auf der phonetischen Ebene	
<i>Marn was sîn vleisch, grôz was sîn êre</i> (V 9) antithetische Anordnung: dem vergänglichen Fleisch steht die Größe des Ansehens entgegen	

Der Gedanke, dass *Marn* und *êre* Marners Namen darstellen sollen, ist bei dieser höchst künstlichen Struktur nicht abwegig. Den Vers *In diesem liede suochet lêre* allerdings als Vorwurf zu verstehen, dass der Marner „in diesem ABC ohne Sinn und Verstand, in dieser Scheingelehrsamkeit [...] Sinn und Gelehrsamkeit [sucht]“³⁷⁰, würde den Ergebnissen der bisherigen Untersuchung widersprechen. An diesem kunstvollen, der Sprache und dem Stil genügenden Spruch soll der Herausgeforderte sehr wohl *lêre* suchen. Diese These wird bestärkt durch Meißners Aufforderung, dass sein Rätsel im Abgesang von einem in der Dichtkunst Gelehrten erraten werden soll: *ein itslich kunster râte*. Das Bild von der wilden Schnepfe, die gezähmt werden soll, ist ein im Mittelhochdeutschen bekannter Topos, der soviel heißt wie: „das Unvertraute vertraut machen, das Rätsel lösen.“³⁷¹ Der Abgesang endet also mit einem anspruchsvollen Bildbereich – nachdem die ganze Gelehrsamkeit in Buchstaben aufgezeigt und nachdem kunstvolle phonetische und syntaktische Kunststücke vorgeführt wurden. In der *Conclusio* macht der Meißner im letzten Vers aber auch deutlich, dass der tatsächliche Sinn *selten* erschlossen werde. Das Temporal-Adverb *selten* hat nur in ‚seltenen‘ Fällen seine neuhochdeutsche Bedeutung, meist steht es als rhetorische Figur euphemistisch für ‚nie‘. Während der Meißner auffordert: *Sliez ûf den sin!*, macht er zugleich dessen Unmöglichkeit klar. Und zumindest, was die Forschung

³⁷⁰ Ebd., S. 153.

³⁷¹ Ebd., S. 152. Vgl. auch seine Verweise auf Quellen in Anm. 8.

anbelangt, hat er Recht behalten, der Sinn bleibt bisher hermetisch. Doch bleibt die rhetorische Dreiteilung in Form, thematischem Material und den verwendeten Stilmitteln deutlich zu erkennen. Ist der „bewußte Unsinn“³⁷² am Ende doch einer, aber in einem anderen Sinne als Wachinger es meint? Der Sinn ist eben nicht im *sin* der Worte zu finden, sondern in der dargebrachten Form. Denn ist bisher die Sngerstreitdichtung nichts anderes gewesen als die Darstellung der eigenen Kunstfertigkeit – und nichts als das? In diesem Falle wre Meißners Rtselstrophe ein poetologisches Lehrstück – ebenso wie der andere von ihm hier vorgestellte Sangspruch:

Der Meißner, Ein snellez rat³⁷³

*Ein snellez rat lief unde rat,
daz selbe rat treip Chuonrat,
der buoch unrt, guot was der rt:
nu rt den rt mit muozen.*
5 *Zuht angeleit ist guot geleit,
zuht kann erwenden herze leit.
swem sünde ist leit, Got den hie leit,
den wir ouch vrhten muozen.
Ich brach den arm, des wart ich arm.
ein wazzers arm, stuont staete,*
10 *und muol diz stat, d stuont ein stat,
dar n niht stt, unstaete
was des, waz man gebwete wider:
ich verls zwei schf und einen wider;
den schaden klage ich staete.*³⁷⁴

Zu Meißners Abecedarium erwähnt Burghart Wachinger noch in einer Fußnote: „So weit gehende Sinnlosigkeit habe ich allerdings unter Abecedarien sonst nicht gefunden, wohl aber in einer anderen Formspielerei des Meißners, seiner Equivoca [...]“.³⁷⁵ Die Reime dieser Equivoca sind laut Wachinger ausschließlich grammatisch,³⁷⁶ was allerdings nicht stimmt: quivoke Reime sind phonetisch völlig gleichlautend, aber

³⁷² Ebd., S. 153.

³⁷³ Schweikle 1981, Nr. 87 (HMS III, S. 101).

³⁷⁴ *Ein schnelles Rad lief und drehte sich, und jenes Rad trieb Konrad, der eine Schande für die literarische Welt ist [oder: keine Ahnung von Büchern hat], sinnvoll war der Rat: Jetzt ratschlage den Rat mit Ruhe. Mit Bildung bekleidet hat man gutes Geleit, Bildung kann von Herzschmerzen heilen. Wer die Sünde satt hat, den fhrt Gott hierher, den wir auch fürchten sollten. Ich brach mir den Arm, davon wurde ich arm. Ein Wasserarm beständig stand und mahlte die Stätte; dort war eine Stätte, die jetzt dort nicht mehr steht, unbeständig war das, was man wieder aufbaute. Ich verlor zwei Schafe und einen Widder, den Verlust beklage ich ständig. (SW)*

³⁷⁵ Wachinger 1973, S. 153, Anm. 11.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 161.

bedeutungsverschieden.³⁷⁷ Im vorliegenden Spruch sind beide – grammatische und rührende Reime – und noch mehr zu finden. So ist der *rat/rât*-Reim im Sinne von „Rad/Rat“ sogar durch den Längenunterschied der Vokale [a] und [a:] als assonanter einzuordnen. Er stellt somit weder einen grammtischen noch einen äquivoken Reim dar. Auffällig ist aber die Fülle an Reimen und deren ‚Geklingel‘. Wachingers Aussage jedoch – „[a]n den Inhalt darf man bei solch einer schwierigen Spielerei keine allzu strengen Maßstäbe anlegen“³⁷⁸ – lässt generell nach dessen Maßstäben fragen. Erbaulich und mitteilbar ist ein komplexes lyrisches Gebilde *selten*, das wurde schon im vorigen Abschnitt deutlich. Deshalb bleiben wir auch bei dieser Analyse zunächst auf der Oberfläche der Klangstruktur – und stellen erst am Schluss die Frage, ob dies nicht schon „Inhalt“ genug ist.

Der erste Stollen enthält achtmal einen Reim auf *rat/rât* im Sinne von ‚Rad‘, ‚Rat‘, ‚Konrad‘³⁷⁹, ‚Unrat‘ und ‚rate!‘. Schon hier wird klar: Der grammatische Reim ist unterrepräsentiert. Dies ist eine Lektion im Bilden von Homonymen. Zudem finden sich weitere assonante Verbindungen: ...*snellez rat* / ...*selbe rat*, ...*Chuonrat* / ...*buoch unrât/ guot was der râ*t. Letztere weist schon auf den neuen eingesetzten Reim *muozen* hin, der auf diese Weise phonetisch vorbereitet wurde und zugleich die mittlerweile automatisierte Hörererwartung, nach dem Diphthong [uə] noch ein [rat] zu bekommen, enttäuscht. Der zweite Stollen verwendet [uə] noch einmal, ‚leitet ihn gut‘ weiter (...*guot geleit*), lässt es aber denn dabei bewenden. Bei *leit* sind grammatische Reime häufiger, drei der fünf Reimwörter gehören dem Lexem *leit-* (anleiten, geleiten, leiten) an, zwei sind auslautverhärtete Derivate zum Lexem *lîd-* (Leid, leid). Die Häufigkeit der Reimwörter insgesamt ist geringer. Dabei ist aber zu beachten, dass *leit* phonetisch *rat* sehr nahe steht, [l] und [r] bilden als Liquide gemeinsam eine Untergruppe der Sonoranten. Die Assonanz des Diphthong, der seinen Onset im [a] hat, erklärt sich wohl von selbst. Die Anapher *zuht* ist einsilbig und endet ebenfalls auf [t]; sie reiht sich somit in die Reimreihe ein. Das gleiche gilt für *Got*. Allerdings ist eine zunehmende Entfernung zum ursprünglichen Reimwort zu erkennen. Der zum vorangehenden Vers äquivoke Reim *muozen* enttäuscht und erfüllt zugleich die Hörererwartung: Die assonante Reimfolge wird nicht weiter getrieben, aber der reine Reim am Versende markiert das Ende des Aufgesangs und grenzt

³⁷⁷ Eine ausführliche Definition der Bedeutung äquivoker bzw. rührender Reime in Antike und Mittelalter bietet Rettelbach 1996, S. 177ff. Wachingers Equivoca-Begriff wird deshalb so hart angegangen, da er selbst nicht genügend differenziert hat und somit Missverständnisse impliziert.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Zur Diskussion, ob ein Konrad und wenn ja, welcher gemeint ist, vgl. ebd., S. 161f.

ihn phonetisch vom Abgesang ab. Dieser nämlich reimt sich nun auf Homonyme der Lautfolge [arm] (Arm, arm, Wasserarm), mit einer parallel konstruierten assonantischen Erweiterung auf [a]: ...*brach den arm* / ...*wart ich arm* / ...*wazzers arm*. Darauf folgt eine ähnliche Reihe auf [ue] und erst jetzt der (von Wachinger für den ganzen Spruch ausschließlich geforderte) grammatische Reim auf Flexionen und Derivate des Verbs *stân*: ...*stuont stæte* / ...*muol diz stat* / ...*stuont ein stat*. Der Diphthong [ue] geht in Variationen des Monophthongs [u] über: ...*nû niht stât* / *unstaete*. Schließlich wechselt der Reim nicht nur auf *wider* (wieder, Widder), sondern auch die vokalischen werden zugunsten konsonanter Assonanzen und Alliterationen auf [v] (inkl. zwei auf die stimmlose Variante [f]) aufgegeben: *was das, waz man gebuwete wider*: / *ich verlôs zwei schaf und einen wider*. Der letzte Vers greift nochmal das in allen Teilen präsente kurze [a] auf: *schaden klage* und endet auf ein letztes Homonym: *stæte*.

Zusammengefasst finden sich in diesem kurzen Spruch Binnenreime, Endreime, echte, assonante, äquivoke und grammatische Reime, Anaphern, vokalische und konsonantische Assonanzen und Alliterationen.

Ich greife noch einmal Wachingers Aussage auf: „An den Inhalt darf man bei solch einer schwierigen Spielerei keine allzu strengen Maßstäbe anlegen.“³⁸⁰ Ähnlich wie bei Meißners Abecedarium kann man hier davon ausgehen, dass die „schwierige Spielerei“ Botschaft genug ist. Oder wie Josef Körner zu den hier im Übermaß verwendeten Homonymen ausführt: „So verbindet sich Klangspiel mit Sinnspiel.“³⁸¹ Meißners Spruch ist eine kleine, kompakte Reimfibel, die eingängig ist. Ihre grammatische Form (es finden sich keine ungrammatischen Sätze) transportiert kleine semantische Parzellen, die im zweiten Stollen sogar einen religiösen Verweis enthalten. Wie im zuerst besprochenen Spruch hält sich der Meißner auch hier an die rhetorische Dreiteilung, die ebenso wie dort durch sprachliche Techniken unterschieden sind, wie z. B. das allmähliche Übergehen von Stollen zu Stollen bis hin zum Abgesang von rein rührenden Reimen hin zu rein grammatischen. Das semantische Material ist für dieses Lehrstück nur Füllung zum Zeigen der eigenen technischen Meisterschaft. Schon allein deshalb kann man keinesfalls an der Deutung festhalten, „daß Meißner hier im Vorübergehen einen anderen Literaten bespöttelt.“³⁸² Es sei denn, man betrachtet dieses Vorübergehen als artistischen

³⁸⁰ Ebd., S. 161.

³⁸¹ Körner, Josef: Einführung in die Poetik. Frankfurt am Main 1949, S. 16.

³⁸² Wachinger 1973, S. 161.

Drahtseilakt mit doppeltem Salto rückwärts. In diesem Sinne tanzt der Meißner nämlich an *Chuonrat* vorüber.

Eine in ihrer Artistik nicht minder schwierige Stilübung hat Danny Fresh in seinem Rap „BB Baby“ vorgelegt:

5.2. *Rap als B-B-Beat*

*Danny Fresh, BB Baby*³⁸³

- Böse Böblinger Buben basteln beständig bombige Beats,
denn bouncige Bässe beseitigen bestens bitter-bescheuertes Beef.
Bitte Brüder bedenkt die Basis Buchstabe B ist beliebt.
Ich Behalte [!] beileibe Bewegung und bleibe am Boden bis BB beschließt.
- 1, 5 Die BRD zu bombardieren mit besseren, bassigen Bändern.
Blindes Beisammensein beenden, Bekämpfung besessener Blender.
Bisher beschönigen Bauern andauernd bieder beschissenes Biz.
B-Boys behielten Berührungsängste bezogen auf bekannten Beschiss.
Bedrückende Bürde beleidigter Bildung beerdigt Beziehungen bleibend.
- 1, 10 Beizeiten bereit, begnügsam bleiben – beschützt, behält bescheiden.
Bereichernde Beschreibungen bereits bekannter Bilder,
beschafft Befreiung beschränkten Bewusstseins, wie die Bibel schon beschildert.
Babylonische Besatzung bizarre Binsenweisheit.
Bewölkter Blick – bedroht sind bald Bewohner beiderseits.
- 1, 15 Betrogene Bräute, belogene Gebeugte, besiegeln Bedingungen bald ohne Beute,
wer Brüder begrenzt, bis Bläser den Himmel beschallt.
- Refr. BB Baby, für Bass und für besser.
BB Baby, bye bye für Bitchrapper.
BB Baby, BB Baby,
von Böblingen bis Beverly Holz: BB Baby.
- Ich beanspruche Bedenkzeit, zur besseren Besinnung.
Beurteile mit Bleistift, Betonung und Bestimmung.
Bis heute bin ich Berichterstatter, besorgt bin ich beständig.
Bearbeite Boden wie Bagger, baue mir Bunker für Zeit der Bedrängnis.
- 2, 5 Brutal berechnete Bosheit bleibt für Budgets bezeichnend.
Beherrschte sind die Batterie mit der Bosse Betriebe betreiben.
Bestürmt die Barrieren! Blutsauger begehren der Bevölkerung Gut.
Bekämpft die Bestie der Banken, Beträge beweisen Betrug.
Von Börsen zum Blackout – Boom – zum Boulevard
- 2, 10 beschreiben wir bekannte Bogen, beinah wie’n Bumerang.
Beginnen, beenden, besinnen, bekämpfen bestimmte Dinge die binden und
blenden.
Bibliotheken mit Bänden bezeugen, dass wir uns bewusstlos beugen.
Bewiesene Blauäugigkeit brandet gegen Beton,
berieselt von Bedeutungslosigkeit, macht, dass ihr wegkommt!
- 2, 15 Ich befehle Bataillone bewaffneter Begriffe
und banne Beelzebub’s Brut mit Blitz aus unserer Mitte.

³⁸³ Danny Fresh 2006, Nr. 5. Text nach Booklet.

Refrain

- Bye Bye Bitchrapper, besorg dir besser Blumen für dein Begräbnis.
Behalt deine Battle, auf Bühnen betätscheln gegen Budget beschämt mich.
Bizarre Berichte bei Becks und Blunts bewirken bei niemand Beliebtheit.
Ihr beendet HipHop's Bemühung, auch wenn ihr auf'm Beat bleibt.
- 3, 5 Bemerkenswerterweise begreife ich Berufung
 besonders beim Betrachten der besonderen Besucher,
 die beichten auf Beats, bei Bitern beliebt, Begründungen bleiben aus.
 Bigotte, Banditen der Worte am Bier der Berühmtheit berauscht.
 Damit Besonderheiten besonders bleiben, durchblätter' ich betend die Bibel,
- 3, 10 Begebenheiten betrachtender Botschafter brennender Liebe.
 Zu Bethlehem geboren, bedrängt der Blasphemie beschuldigt,
 begab er sich gebückt zum Berg, bespuckt und blieb geduldig.
 Vergiss Bräuche die Fesseln bedeuten! Bringe befreiende Botschaft.
 Bin auf Breitwand euer Beistand, Bestreben niemals boshaft.
- 3, 15 Beende behände den Böblinger Beat, ich bleib beschaulich
 und bleib in Bereitschaft für BB wie Bullen am Bahnhof mit Blaulicht.³⁸⁴

Der stimmhafte, bilabiale Plosivlaut [b] bildet die Grundlage dieser drei Strophen und des Refrains. Sie ist weder überhörbar noch, wie oben in der gedruckten Fassung, übersehbar. Dreimal sechzehn Verse in Reimpaaren, wobei die Reime durchgehend assonant sind. Das Konsonantenspiel beugt den sprachlichen Ausdruck dahingehend, dass eliptische Konstruktionen notwendig werden: „Blindes Beisammensein beenden, Bekämpfung besessener Blender“ (1, 6). Auch ein Inhalt in Wachingers Sinn muss sich der akustischen Alliterationen-Kaskade unterordnen. In der ersten Strophe ruft Danny Fresh Gemeinplätze des Raps auf wie „Beats“, „Bässe“ und „Beef“ (1, 1-2). Im Mittelteil der ersten wie auch der zweiten Strophe ist eine angestrenzte Gesellschafts- und Kapitalismuskritik zu erkennen (1, 5ff; 2, 5ff). Weitaus transparenter ist die religiöse Botschaft eingebettet. So wird in der ersten Strophe die befreiende Wirkung der Bibel der babylonischen Verwirrung entgegengestellt (1, 12-13), die Erlösung naht, wenn (ein) „Bläser den Himmel beschallt“ (1, 16). Diese Konstruktion ist bemerkenswert: Zum einen ist „beschallt“ ohne Reimwortpartner und somit Waise (der vorhergehende Vers löst dieses Dilemma mit einem Zäsurreim: „...Gebeugte / ...Beute“). Zum anderen ist „Himmel“ auf keine Weise in die [b]-Basis einzupassen. Ein Ähnliches gilt für das Ende der zweiten Strophe: „und banne Beelzebub's [!] Brut mit Blitz aus unserer Mitte“ (2, 16). Hier wird Danny Freshs Rolle klar: Er ist derjenige, der als „Bläser den Himmel beschall[en]“ wird. Das Reimwort „Mitte“, das sich auf „Begriffe“ reimt, ist ebenso wie „Himmel“ nicht Teil der

³⁸⁴ BB: Autokennzeichen von Böblingen; Becks: Biersorte; Blunts: Joints; Beverly Holz: Holzgerlingen bei Stuttgart.

konsonanten Spielerei, „den Himmel“ – „aus unserer Mitte“. Auffällig ist hier jedoch bei beiden der dem [b] verwandte Laut [m], welcher ebenfalls stimmhaft und bilabial gebildet wird; allerdings gehört er zur Gruppe der Sonoranten. So brechen die religiösen Bezüge aus dem Schema aus und lehnen sich mit einem verwandten Konsonanten wieder an. In der letzten Strophe wird Danny Fresh dann konkret, wie die fett markierten Bestandteile der Verse 9-14 zeigen:

Damit Besonderheiten besonders bleiben, durchblätter' ich **betend** die **Bibel**,
Begebenheiten betrachtender **Botschafter** brennender **Liebe**.
Zu **Bethlehem** geboren, bedrängt der **Blasphemie** beschuldigt,
begab er sich **gebückt zum Berg, bespuckt und blieb geduldig**.
Vergiss Bräuche die Fesseln bedeuten! **Bringe befreiende Botschaft**.
Bin auf Breitwand euer **Beistand**, Bestreben niemals boshaft.

Das Personalpronomen „ich“ (3, 9) taucht nur einmal auf, leitet aber die Passage ein, die den Sprecher dieser Zeilen als Messias in Stellvertretung einführt: „Bringe befreiende Botschaft. / Bin auf Breitwand euer Beistand, Bestreben niemals boshaft.“ Hier ist in der 1. Person vom Messias die Rede. Allerdings wurde nach dem obigen „ich“ keine deiktische Veränderung markiert, v. a. da das in der Bibel Gelesene in der 3. Person wiedergegeben und schließlich mit einem ‚sermonalen‘ Imperativ beendet wird. Auf diese Weise wird ein Rollenwechsel möglich: Danny Fresh schlüpft sprechenderweise in die Rolle des Messias – oder aber: Mit der Person wechselt auch der Messias. Der Rapper wird zum „Beistand“ und zwar jetzt außerhalb des religiösen Kontextes, denn die ersten neun Verse dieser Strophe beziehen sich ausschließlich auf das Geschehen innerhalb der HipHop-Szene (vgl. 3, 1-9). Die Gesellschafts- und Kapitalismuskritik der ersten beiden Strophen lässt sich so auf das Gebaren in der Subkultur beziehen: Der „Bitchrapper“, der sich prostituiert, ist unter Danny Freshs Niveau: „auf Bühnen betätscheln gegen Budget beschämt mich“ (3, 2). Der Rapper kritisiert an dieser Stelle die charakterliche Einstellung der namenlosen Gegner, aber nicht ihren Stil; er gesteht ihnen durchaus zu, „auf'm Beat“ (3, 4) bleiben zu können. In diesem Zusammenhang ist die Übertragung des messianischen Gedankens vom Dichter als Retter in der HipHop-Szene eine logische Konsequenz, v. a. da der Begriff „HipHop“ in 3, 4 ebenso wie die religiösen Schlusssentenzen isoliert steht und damit zentral wird. Hinzu kommt, dass die Alliterationen auf [b] im Begriff „HipHop“ ihren phonetischen Chiasmus finden, im stimmlosen, bilabialen Plosiv [p], der im Englischen nicht wie im Deutschen aspiriert ausgesprochen wird und somit noch näher an [b] bleibt. Als Chiasmus bezeichne ich es deshalb, da die beiden Silben ‚hip‘ und ‚hop‘ mit der Endstellung des Labials in die entgegengesetzte Richtung der vorgegebenen

Alliterationsstruktur streben. Der Rapper als Vertreter des echten, wahren, verratenen und über [b] gekreuzigten HipHop wird so zum Messias.

Im Mittelpunkt der religiösen Botschaft steht hierbei – wie auch im referierten Christentum – die frohe Botschaft der „Liebe“ (3, 10). Der Begriff wird als Reimwort zu „Bibel“ verwendet. Neben der Assonanz ist er auch phonetisch anagrammatisch angelegt. Da der zehnte Vers zudem kein Füllwort beherbergt, das wie „zu“ oder „mit“ nicht mit anfangt, und die vier der „Liebe“ vorangehenden Wörter somit eine ununterbrochene Alliterationsreihe bilden, sticht das zudem wesentlich kürzere Reimwort besonders hervor. Und schließlich trägt es das diesem Text zu wichtige [b] in seiner Mitte und macht es zum phonetischen Zentrum seiner selbst.

Dieser ganzen Einbettung in das Evangelium zum Trotz bleibt der Rap doch in erster Linie ein Beitrag zum Sängerstreit, ebenso wie seine mittelhochdeutschen Entsprechungen. Der Refrain ist eine klare Battle-Ansage und eine territoriale Kundgebung zugleich:

BB Baby, für Bass und für besser.
BB Baby, bye bye für Bitchrapper.
BB Baby, BB Baby,
von Böblingen bis Beverly Holz: BB Baby.

Danny Fresh beweist sich in diesem Rap als Meister der Form, der Variation und des semantischen Spiels. Er erschafft neue Wörter, um Alliterationen bilden zu können; er greift dabei auf vorhandene Begriffe zurück, die er leicht abwandelt, indem er die Präfixe austauscht: „begnügung“ (1, 10) statt „genügung“, er verschiebt die Semantik bereits vorhandener Begriffe: „behält bescheiden“ (1, 10) statt „erhält“, „bestürmt die Barrieren“ (2, 7) statt „erstürmt“. Von sich selbst sagt er: „Beurteile mit Bleistift, Betonung und Bestimmung“ (2, 2). Der „Bleistift“ steht für den künstlerischen Prozess, die „Betonung“ für den Beat, „für Bass und für besser“ (Refrain). Die „Bestimmung“ ist dreideutig angelegt: zum einen als Herrschaftsanspruch, nämlich der Bestimmende der Sprechgesangsszene zu sein – „Ich befehle Bataillone bewaffneter Begriffe“ – und zum anderen die Vokalisierung durch die Stimme: Be-**stimm**-ung. Diese Anspielung auf territorialen Anspruch durch Stimme – und somit durch seinen Flow – ist eine bildreiche und programmatische Kriegserklärung. Dass Battle und Beef beide mit einem [b]-Laut beginnen, lässt den Titel „BB Baby“ noch mehr als Wettkampf-Eröffnung anklingen. In dieser Disziplin, die Danny Fresh hier erst erschaffen hat, wird es wohl keiner mit ihm aufnehmen können. Schließlich ist er zum dritten – folgend seiner Vorbestimmung – der

Messias des HipHop, „in Bereitschaft für BB wie Bullen am Bahnhof mit Blaulicht“ (3, 16).

Trotz dieser ausführlichen Interpretation bleiben viele Verse im Dunkeln, wie z. B. die letzten drei Verse der ersten Strophe. Doch gilt auch hier, was schon zuvor über den Meißner gesagt wurde: Der formale Aufbau und die Struktur sind dominant, das sprachliche Material hat sich darunter zu beugen.

6. Text-Turniere als *Dichtung über Dichtung*

In den meisten Fällen von Polemik unter den Spruchdichtern handelt es sich offenkundig um eine Polemik der Rivalität; sachliche und weltanschauliche Gegensätze spielen dagegen eine untergeordnete Rolle. Es fragt sich nur, wie diese Rivalität zu deuten ist.³⁸⁵

Und ist es wirklich eine Rivalität oder nicht vielmehr eine spezielle Form der Dichtkunst? In den verschiedenen, thematisch angelegten Analysen wurde eines immer wieder deutlich: Der dichterische Wettkampf ist eine Reinform literarischer Selbstreferenzialität.³⁸⁶ Es ist immer von der *kunst*, dem Flow und den *künstelosen* die Rede, konkrete Auflistungen von Fehlern, die dem Zuhörer erläutern würden, woran denn die Technik des Rivalen krankt, sind nicht darin zu finden. Deutlich gemacht wird das Nichtkönnen des anderen z. B. durch ein Paradebeispiel, in das der Vorwurf eingebettet ist. Walthers *Owê* in B. 1. ist ein Lied mit regelmäßigem Sprachfluss und klaren Metaphern. In seiner Betrachtung der *unfuoge* klärt er nicht auf, worin diese besteht, sondern stellt sie phonetisch und syntaktisch dar und rückt letztlich nur sich selbst und seine eigene Kunst ins Rampenlicht. Das Gleiche gilt für das rhythmische Boxspiel bei Advanced Chemistry. In den Fehden (B. 2.) wird nichts anderes als die eigene Dichtung gefeiert. Dabei wird im Rap wie auch im Sangspruch nie unverhüllt gefeiert. Erst durch das scheinbare Konzentrieren auf einen Gegner in einer Wettkampfsituation legitimiert sich der Anspruch, im eigentlichen Sinne zweckfrei zu dichten.³⁸⁷ Der Agon dient allein dem „höha, schnella, weida“³⁸⁸. Hier endet auch das

³⁸⁵ Wachinger 1973, S. 303.

³⁸⁶ Vgl. Obermaier 1995, S. 270f.: „Nur dort wo das Dichter-Ich über andere Dichter spricht, wird so etwas wie ein situativer Rahmen im Gedicht mitgeschaffen: in der Totenklage heißt er Tradition in der Polemik Konkurrenz. Die Hervorbringenden von Dichtung konstituieren nicht mehr nur die Koordinaten, sondern das Thema [...]“.

³⁸⁷ Vgl. hierzu die Verwunderung bei Wachinger 1973, S. 303: „Vielfach werden Brotneid und Konkurrenz im Existenzkampf als der eigentliche Grund der Spruchdichterfehden angesehen. Es fällt jedoch auf, daß in den Texten nie ausdrücklich davon die Rede ist. Dabei waren die Spruchdichter sonst im Aussprechen ihrer materiellen Sorgen und Wünsche keineswegs zimperlich. Auch in der Polemik gegen die künstelosen machten sie keinen Hehl daraus, daß Eifersucht im Bemühen um Gunst und Gaben der Herren der Kern ihres Zorns war.“ Dieser Aussage ist vehement zu widersprechen: Von einem Zorn jenseits der literalen Ebene zu sprechen ist gewagt; zudem kommen die obigen Analysen zu ganz anderen Ergebnissen, diese Thematiken spielen auch hier nur eine „untergeordnete Rolle“.

³⁸⁸ So der Titel eines Rap von RHP auf ihrem Album: Zurück nach Rödelheim. 3p 2004, Nr. 2.

delectare et prodesse des Mittelalters, es sei denn, man betrachtet die entsprechenden Sprüche als ‚Lehrbeispiele‘.

Im Rap sind die Wurzeln des Wettkampfgedankens in der Zulu-Bewegung zu finden. Der Battle soll als Substitut für eine tatsächliche körperliche Auseinandersetzung dienen. Er ist zum Motor der Bewegung geworden, aber auf der Bühne wird er zum Selbstzweck. In beiden Arten der Fehde spielen Authentizität und Respekt eine große Rolle. Die Authentizität zeigt sich in den Vorwürfen der fehlenden Echtheit und des Bitens. Der Respekt ist automatisch mit der Wahl eines Namens gegeben: Das agonale Prinzip setzt eine gewisse Klasse des aufgeforderten Gegners voraus, die *êre* des Herausforderers hängt eng mit der des Herausgeforderten zusammen: „Der Rivalitätsstreit wird immer um den Rang des einzelnen *meisters* und um sein Verhältnis zu anderen *meistern* geführt.“³⁸⁹ Im Mittelhochdeutschen finden wir als weitere Respektbezeugung das Aufgreifen des Tones des Gegners innerhalb des Wettkampfes – hier nicht als *dænediep*, sondern als Form eines Zurückschlagens mit den gleichen Waffen, wie es sich bei Frauenlobs Selbstrühmung gezeigt hat. Ähnliches gilt, wenn Azad MC Renés fäkale Verunglimpfung als Form aufnimmt und variiert: Er nimmt die Waffenauswahl des Gegners an und zeigt sich mit den Regeln des Wettkampfes einverstanden. „Private Schwächen, die mit der literarischen Leistung und mit der literarischen Selbsteinschätzung nichts zu tun haben, werden [...]“³⁹⁰ nicht angegriffen oder verspottet. Das einzige ‚Private‘, was gelegentlich dem Spott anheimfällt, ist der Name.“³⁹¹ Und der Name ist bei Spruchdichtern wie bei Rappern immer ein Künstlername, ein *nom de guerre*, mit dem die Bühne als Schlachtfeld betreten wird. Der namenlose Gegner treibt deshalb in beiden Dichtungstraditionen die Kunst auf die Spitze. Die Wettkampfsituation wird *ad absurdum* geführt, ein Gegner ist nicht zu benennen, er wird konstruiert und besiegt.³⁹²

Um aber nicht Vorwürfen ausgesetzt zu sein, man solle es erst einmal besser machen, werden diese Texte zu wahren stilistischen Paradestücken. Das gilt im Besonderen den zwei Sprüchen und dem Rap-Song, die unter dem Aspekt „Reimgeklöngel“

³⁸⁹ Wachinger 1973, S. 304.

³⁹⁰ Wachinger verweist hier auf die romanischen Tenzonen, bei denen dies wohl der Fall gewesen ist.

³⁹¹ Ebd., S. 305.

³⁹² Vgl. Löser 2002, S. 533: „Was nämlich ist dieser literarische Gegner schon Anderes als ein Konstrukt des eigenen Selbst? Entworfen und ‚aufgebaut‘ zu dem Zweck, dieses Selbst zu konturieren. Nirgendwo wird dies deutlicher als in den ‚Fehden‘ der Sangspruchdichtung [...]. Seine [d. i. des Anderen] Rolle hat die Funktion, dem Selbst die Richtigkeit des eigenen Tuns zu versichern. [...] Der literarische Gegner ist eine anthropologische Konstante, und wenn es ihn nicht gäbe, müßte man ihn wohl erfinden. Er ermöglicht eine ernsthafte und ernstgemeinte Positionierung des eigenen Selbst, wie sie wohl nur im Spiel möglich ist.“ [Hervorhebung d. Löser]

zusammengeführt wurden. Hier wird sogar der Wettkampf nur noch zitiert, um einen Ort zu finden, an welchem solche Paranomasien ihren Platz einnehmen können, eine Art aktiver Verortung. Deshalb ist Burghart Wachingers Entscheidung, die reale Polemik und Sängerfehde mit dem fiktiven Wartburgkrieg zusammengeführt zu betrachten, die einzig mögliche: Der fiktive vollendet das im realen Sängerstreit Begonnene, er wird zur Dichtung über Dichtung über Dichtung,³⁹³ oder abstrakter formuliert: Er wird zur Form einer Form über Form.

³⁹³ Vgl. hierzu auch Sabine Obermaier: „Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von ‚Dichtung über Dichtung‘ als Schlüssel für eine Poetik mittelhochdeutscher Lyrik. Eine Skizze.“ In: Cramer, Thomas; Kasten Ingrid (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*. Berlin 1999, S. 11-32: „‚Dichtung über Dichtung‘ [...] läßt sich als Schlüssel für eine Poetik mittelhochdeutscher Lyrik nutzen: nicht, insofern sie *über* Dichtung handelt, sondern insofern sie *als* Dichtung *über* Dichtung handelt.“ Und: „[...] die *Form* der Thematisierung wird nun auf ihre *Bedeutung* hin befragt.“ (S. 31).

BREAK

Während im Mittelhochdeutschen die Technik sich in komplexen Strophenformen und Stilmitteln aller Art darstellt, fällt im Rap die Strophe als klar abgrenzbare Form weg (wenngleich die Anzahl der Takte im Allgemeinen symmetrisch und in Zweierpotenzen aufgebaut ist). Hier spielen dafür der Umgang zwischen Stimme und Beat eine wichtige Rolle und der Beat übernimmt die Funktion des *dôn*s: Er ist neben dem Flow ein Erkennungsmerkmal des Rappers. *Wort* und *wîse* verhalten sich wie Flow und Beat.

Es mag aufgefallen sein, dass die komplexe vertikale Struktur des Beats unbeachtet geblieben und nur dann zur Sprache gekommen ist, wenn es die Betonungsstruktur der Verse betroffen hat. Es ging in Teil B hauptsächlich um die sprachliche Form, wobei im Rap der Rhythmus des Sprechgesanges einfacher zu eruieren ist als die natürliche, rhythmische Betonung im Sangspruch. Das hat seinen Grund darin, dass man jenen anhören *kann* und *muss*. Die Möglichkeit, die Battles und Aufführungen des Sprechgesangs bei Veranstaltungen hören und sehen zu können, ist ein Vorteil gegenüber der mittelhochdeutschen Dichtung, die uns nur in Text und z. T. in Melodie überliefert ist. So wurde in der Betrachtung der mittelhochdeutschen Polemiken zwar der Strophenform große Beachtung geschenkt, die *wîse*, die Melodie dabei aber außer Acht gelassen.³⁹⁴ Was völlig fehlt, sind rhythmische Notationen, überhaupt die Erwähnung einer rhythmischen Form, die im Rap ja konstituierend zu sein scheint. Der einzige Rhythmus, der klar erscheint, ist der strophische mit Reimform, Aufbau und eventuell paralleler oder divergierender Melodieform. Der Rhythmus wurde meist aus der Metriktheorie heraus erklärt d. h. der Sprechtakt war Grundlage für die Interpretation der Melodie.³⁹⁵ Doch besteht der *dôn* aus *wort* und *wîse*. Die komplexe Metrik eines Andreas Heusler soll nicht Gegenstand der poetologischen Forderungen gewesen sein. Der Spruch Marners in B. 3. erzählt von *rîm* und *silben* – keine Begriffe, die wir metrisch einordnen könnten.³⁹⁶ Oder verbirgt sich in der Semantik der Worte mehr als bisher angenommen? Das, was im Rap hier und jetzt erfahrbar ist, muss in der mittelhochdeutschen Lyrik erst mühsam erschlossen werden. Denn, wie in den Analysen klar wurde, ist die Form von großer Wichtigkeit, aber – wozu ist sie da? Nur um der Kunst willen? Was bewirkt die Form,

³⁹⁴ Vgl. die Übersicht in Kragl 2005.

³⁹⁵ Vgl. hierzu die ausführliche Arbeit von Pickerodt-Uthleb 1975, ebenfalls nach wie vor verbindlich: Karl Heinrich Bertau: Sangverslyrik. Göttingen 1964 und Burkhardt Kippenberg: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung. München 1962.

indem sie Sprache aushöhlt und sie auf sich zurückführt? Und welche Rolle spielen dabei Metrik und Rhythmus?

Im letzten Teil C wird ein bislang disparat erforschtes Gebiet – die mittelhochdeutsche Metrik – interdisziplinär erschlossen, indem eine Synopse den aktuellen Forschungsstand in Literaturwissenschaft, Linguistik und Musikwissenschaft zusammenführt. Die Vorgehensweise in diesem – seit langem als Desiderat bekannten – Ansatz ist chronologisch und beginnt bei der kritischen Analyse der Arbeit Andreas Heuslers (vgl. C. 2.) und dessen nachhaltigen Einfluss auf die Mediävistik.

Nach einem kurzen Überblick über die Bedeutung des Rhythmus im Rap beschließt eine Definition des Sprechgesangs (im Mittelalter und im HipHop) diesen Teil der Arbeit.

³⁹⁶ „Von *kunst* ist zwar vielfach die Rede, und zwar in dem umfassenden Sinn, den der Begriff im 13. Jahrhundert hat: von formalen und spezifisch dichterischen Fähigkeiten (*singen*, musikalischer Bildung, Metrik, Stil, Gattungsvielfalt) [...]“ (Wachinger 1973, S. 306) – Von Metrik ist allerdings nirgends zu lesen.

C. RHYTHMUS-GEFECHE

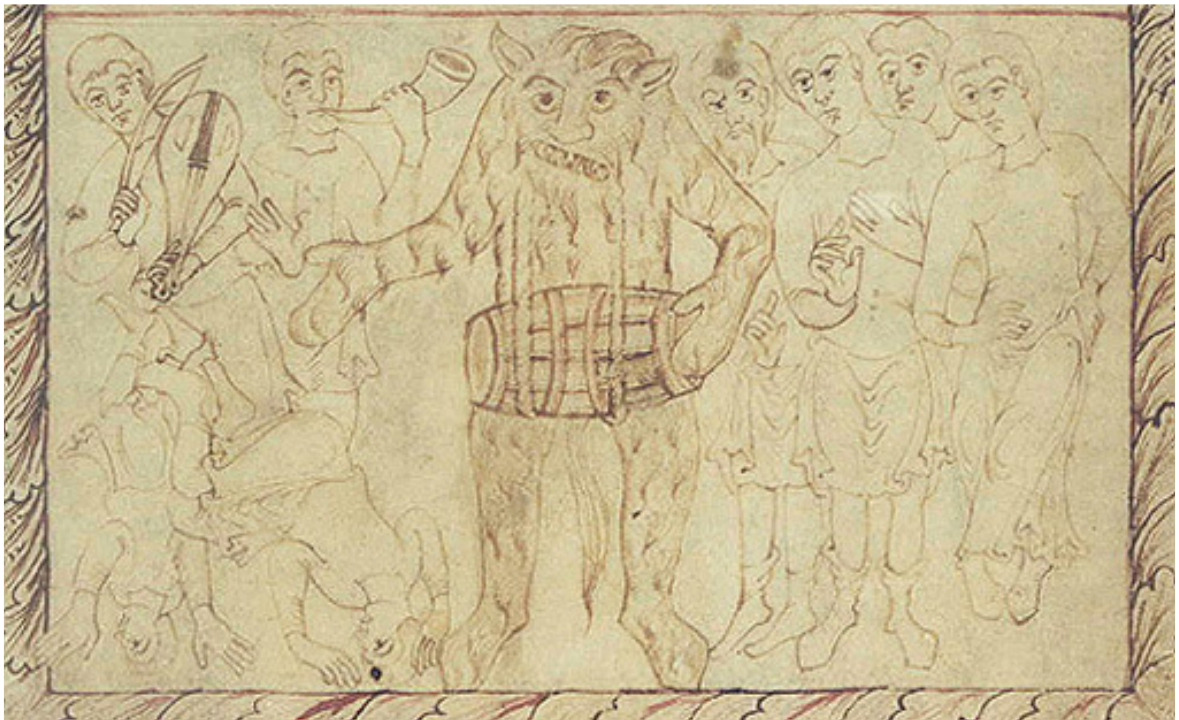


Abb. 5 Cambridge, St. John's College, MS B 18 f. 1r

1. Vorüberlegungen

Wie ist die Sangespruchdichtung zu lesen, zu sprechen, zu singen – metrisch-musikalisch? Ist es möglich, sie rhythmisch mit dem neuzeitlichen 4/4-Takt der HipHop-Musik zu vergleichen? Jeder Text, der gesungen werden kann, kann im gleichen Rhythmus gelesen werden (s. u. die Kinderverse), wie es zum Einüben rhythmisch schwieriger (Gesangs-) Literatur auch üblich ist. Und in welchem Verhältnis stehen Metrum und Rhythmus?

In der neueren geisteswissenschaftlichen Forschung spielt der Begriff des Rhythmus eine wichtige Rolle, was zu einem gewissen Definitionsproblem führt, wenn man den Rhythmus in den verschiedenen Disziplinen fassen will.³⁹⁷ Die aus der Forschung extrahierte Minimaldefinition Isabel Zollnas zur Untersuchung der Beziehung von Rhythmus und Metrum sei hier kurz vorgestellt und gewürdigt:

Rhythmus vs. Metrum/Takt

Qualität	Quantität
Inhalt	Form
Aktiv	Passiv
subjektiv	objektiv ³⁹⁸

Diese Dichotomien, die Isabel Zollna der Saussure'schen Unterteilung von *langue* (dem Gleichen, der Regel) und *parole* (der Wiederholung eines Ähnlichen, der Abwechslung) in Zusammenhang bringt, werfen allerdings in unserem Zusammenhang mehr Fragen auf, als sie beantwortet: Denn das Heuslersche Taktmodell müsste auf der rhythmischen Seite angebracht werden – geht Andreas Heusler doch von der Position der gehörten Rezitation aus – und zugleich auf der Seite des Metrums bleiben, da er in seinem Modell Regel und Abweichung zugleich beschreiben will. Aus musikwissenschaftlicher Sicht deuten aktuelle Forschungsbeiträge sogar darauf hin, dass eine Trennung von Metrum und Rhythmus nicht sinnvoll ist, da eine abstrahierte metrische Wahrnehmung ohne jegliche Rhythmisierung (z. B. in Betonungsgruppen) für die Psychophysiologie des Menschen nicht möglich ist.³⁹⁹

³⁹⁷ Vgl. u. a. Isabel Zollna: „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick.“ In: LiLi 96 (1994), S. 12-52, und Christa Brüstle; Nadia Ghattas e.a. (Hgg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Bielefeld 2005.

³⁹⁸ Vgl. Zollna 1994, S. 14.

³⁹⁹ Vgl. die Arbeit von Rheinhard Kopiez: „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen.“ In: Brüstle/Ghattas 2005, S. 127-148. Anderer Meinung ist hier Martin Pfeleiderer: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld 2006, der das Metrum als geleistete Abstraktion des realisierten Rhythmus versteht (vgl. S. 158ff.).

Auch die Idee, dass ein per definitionem leeres System – etwas anderes ist ja die Vorstellung eines abstrakten Metrums nicht – von vornherein Bestand hat und darauf wartet, mit Inhalt, Tönen, Silben usw. gefüllt zu werden, ist vom Ansatz her ein neuzeitliches Denken, wie die Arbeit Eske Bockelmanns zeigt,⁴⁰⁰ und verdankt seine Popularität barocken Poetiken, die die altgriechische Metrik der Füße gegen deren Natur von ihrer Füllung trennten und zu einem System umwandelten.⁴⁰¹

Für das folgende Kapitel soll eine pragmatische Definition verwendet werden: Die Metrik bezeichnet ganz allgemein die Verslehre, das Metrum bezieht sich auf Erklärungsmodelle, in denen die Wort- und Silbenwahl einem geregelten Betonungsschema oder einer festgelegten Abfolge von Längen und Kürzen folgen muss. Der Begriff Rhythmus wird hier wie bei Zollna im Zusammenhang mit der *parole* verwendet, auch in Bezug auf musikwissenschaftliche Arbeiten und auf die Musik des Mittelalters. Am Ende dieser Untersuchung soll für das Sprechen von Versen aus vorneuhochdeutscher Zeit jedoch klar sein, dass die moderne musiktheoretische Aufteilung in vertikale und horizontale Strukturen (Levi-Strauss), also in „Harmonie“ und „Melodie“, in *langue* und *parole*, nicht sinnfällig ist. Dafür spricht die Einstimmigkeit des Gesangs im Mittelalter ebenso wie die schrittweise rhythmische Fortentwicklung der frühen kirchenmusikalischen Tradition, die keinen Takt kennt, und schon gar keinen gleichmäßigen, isochronen Rhythmus.

In diesem Kapitel sollen zunächst die literaturwissenschaftlichen Metriker zu Wort kommen, bevor einige moderne, v. a. linguistische Ansätze vorgestellt werden. Über eine Beschäftigung mit den spärlichen Quellen der spätmittelhochdeutschen Poetiken (Heinrich von Hesler, Nicolaus von Jeroschin) und einigen musikwissenschaftlichen Ansätzen in Verbindung mit Theorien zur mündlichen Dichtung soll schließlich der Frage nach einer möglichen Definition von Sprechgesang als Kategorie innerhalb der lyrischen Dichtung nachgegangen werden.

2. Die mittelhochdeutsche Metrik

Die mittelhochdeutsche Metrik führt im universitären Alltag ein vernachlässigtes Dasein. Zwar wird sie in den Einführungsveranstaltungen gelehrt, um Studierenden das Handwerkszeug zu geben, mit dem sie älterer Forschungsliteratur nicht völlig unwissend gegenüberstehen, aber über das Grundstudium hinaus nicht weiter verwendet. In Seminaren zur Epik wird meist ein versuchtes alternierendes Lesen mit schön artikulierten

⁴⁰⁰ Vgl. Eske Bockelmann: Im Takt des Geldes. Zur Genese des Modernen Denkens. Springe 2003.

klingenden Kadenzen ebenso akzeptiert wie ein sinngemäßes – wohl aus Freude darüber, dass der Inhalt vom Vorleser erfasst wurde. Ebenso stehen an immer mehr Hochschulen in Seminaren zur Lyrik Reim- und Strophenschemata nur am Rande der Veranstaltungen. Ein jeder klagt über die Schwerfälligkeit des Heuslerschen Systems, bemerkt aber zugleich, dass, nach einer gewissen Gewöhnungszeit, das Lesen in dessen 2/4-Takten immer leichter falle. Andreas Heuslers epochemachende „Deutsche Versgeschichte“ aus den 1920ern ist nach wie vor nicht aus der Lehre wegzudenken und in skelettierter Form in allen Germanistenregalen zu finden sowie, zumindest in der modifizierten „Minimalmetrik“ Helmut Tervoorens,⁴⁰² für den Lehrbetrieb immer noch verbindlich.

2.1. *Heuslers Versgeschichte*

Zunächst hat der Heuslersche Ansatz tatsächlich etwas Revolutionäres an sich: Er wendet sich von der „Augenphilologie“⁴⁰³ seiner Vorgänger ab, welche die Herausarbeitung des metrischen Gerüsts ohne Beachtung des semantischen Gehalts, die Skansion, mit der Vortragsform, der Rezitation, verwechselten. Andreas Heusler selbst begründet die umfassende Rezitationsmetrik für die deutschsprachige Dichtung, die den rhythmischen Vortrag, also letztendlich die lautliche Aufführung zum Gegenstand ihrer Beschreibung macht.⁴⁰⁴ Dieser Richtung folgen dann die Metriken von Otto Paul und Ingeborg Glier und Erwin Arndt.⁴⁰⁵ Einen anderen Weg hingegen schlägt Fritz Schlawe ein, der Heuslers Modell scharf angeht, indem er ihm unhistorisches Vorgehen, eine unwissenschaftliche Methode und nicht zuletzt eine nationalistische Darstellung vorwirft.⁴⁰⁶ Letzteres Argument ist sicherlich mit der Entstehungszeit des Werkes (1925-1929) zu begründen. Doch worin besteht Heuslers Neuartigkeit in der Metrik,⁴⁰⁷ die von jüngeren Metrikern als unhistorisch verworfen wurde?

Heusler unterscheidet zunächst Prosa von der Verssprache mit seiner überall und unermüdlich zitierten Prämisse: „Als entscheidend gilt uns ein gehörmäßiges Merkmal: der

⁴⁰¹ Zur Füllung, der erfüllten Zeit in der altgriechischen Dichtung vgl. die Ausführungen zu Georgiades in C. 4. 2.

⁴⁰² Helmut Tervooren: Minimalmetrik zur Arbeit mit mittelhochdeutschen Texten. 4., erg. u. verb. Aufl. Göttingen 1997.

⁴⁰³ Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte [1925-1929]. Mit Einschluß des altengl. und altnord. Stabreimverses. 3 Bde. Berlin ²1956, Bd. 1, S. 10.

⁴⁰⁴ Vgl. auch Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981, S. 71ff.

⁴⁰⁵ Vgl. Erwin Arndt: Deutsche Verslehre [1960]. Ein Abriß. 12. durchges. Auflage. Berlin 1990, Otto Paul; Ingeborg Glier: Deutsche Metrik [1961]. München ⁷1968. Letztere üben in der 1961er Ausgabe durchaus Kritik an Heusler (s. u.), allerdings ohne Auswirkung auf ihre Lehre.

⁴⁰⁶ Vgl. Fritz Schlawe: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972.

⁴⁰⁷ Tatsächlich gab es schon vor Heusler einige taktmetrische Ansätze (vgl. Schlawe 1972, S. 39), allerdings ist in ihrer Ausführlichkeit und Konsequenz wie auch in ihrer Nachhaltigkeit Heuslers Verslehre allein-stehend.

Takt. ‚Verse‘ sind uns taktierte, takthaltige Rede.“⁴⁰⁸ Zugleich wirft er die Frage auf, „ob der Urheber seinen Text takthaltig gedacht hat. Denn der Formwille des Urhebers ist uns verbindlich.“⁴⁰⁹ Aber er scheint keinerlei Zweifel daran zu hegen, dass seine Annahme richtig ist, sonst wären die sich anschließenden drei Bände Verslehre nicht entstanden. Doch hätte er unbedingt zweifeln müssen, denn der Terminus Takt, der der Musik entspringt, verhält sich zu aller Musik (und somit auch zur Lieddichtung) vor dem 17. Jahrhundert unhistorisch, da sich der Takt als Prinzip erst in der Neuzeit herausgebildet hat. Der Taktstrich diente im immer komplexer werdenden System der mehrstimmigen Musik zunächst als reine Orientierungshilfe. Erst ab „dem 17. Jh. besagt er zugleich, dass die 1. Note danach einen Schwerpunkt bildet, der sich entsprechend wiederholt.“⁴¹⁰ Auf die folgeschweren Implikationen, die sich aus einem solchen unhistorischen Vorgehen ergeben, wird noch an mehreren Stellen einzugehen sein, doch zunächst soll Heuslers Modell in Grundzügen dargestellt werden:

Der Takt, der den metrischen Rhythmus gliedern soll, definiert sich bei Heusler über die „geregelten Zeitspannen von Iktus zu Iktus“⁴¹¹. Im Unterschied zur antiken Dichtung, die silbenmessend (quantitierend) war und zur romanischen Dichtung, die als Maß die Silbenzahl allein zulässt (alternierend),⁴¹² zeigt sich die germanische Dichtung in einem akzentuierenden Gewand: in betonten und unbetonten Silben, in Hebung und Senkung. Der Akzent auf der betonten Stammsilbe wurde durch den Stabreim unterstützt. Der deutschen Dichtung schließlich unterstellt man, sie sei zugleich akzentuierend und alternierend.⁴¹³ Heusler lehnt das romanische Prinzip des Silbenzählens ab, will er doch eine rein germanisch-deutsche Metrik erschaffen, und führt den Takt ein:

Durchgeführtes Auf und Ab ist seinem Ursprung nach ein ungermanischer Grundsatz und gibt sich auch heute noch als solcher zu erkennen. Um so gefährlicher ist es, diesen Grundsatz, als wär [!] er Naturrecht, von germanischen Versen zu erwarten.⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Heusler 1956, Bd. 1, S. 4.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ dtv-Atlas zur Musik. 2., durchges. u. korr. Auflage. München 2005, S. 69. Vgl. auch Robert Lug: „Singen auf dem Pferderücken. Indizien zur Rhythmik der Troubadours.“ In: Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen. FS Brigitte Schlieben-Lange. Hg. v. Gabriele Berkenbusch und Christine Bierbach. Tübingen 1994, S. 229-259, S. 234: „Die Tatsache, daß selten zwei Forscher zu dem selben Ergebnis kamen, schuf allerdings eine irritierende Situation; denn in der Regel orientierte man sich am schriftmusikalischen Lied der Klassik/Romantik und suchte dementsprechend nach ‚dem‘ mittelalterlichen Original.“

⁴¹¹ Heusler 1956, Bd. 1, S. 24.

⁴¹² Was immer wieder zu der Verknüpfung von ‚silbenzählend‘ mit ‚alternierend‘ geführt hat (vgl. z. B. als nach wie vor geltendes Orientierungswerk Ivo Braak: Poetik in Stichworten. 8. überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2001, S. 81). Diese Gleichsetzung ist historisch nicht weniger fatal als der Begriff des Takts.

⁴¹³ Vgl. ebd. Braak 2001, S. 81.

⁴¹⁴ Heusler 1956, Bd. 1, S. 9f.

Beim germanischen Vers mag er sicherlich Recht haben: Der germanische Stabreimvers ist gänzlich anders strukturiert als die romanisch beeinflusste Dichtung des Hochmittelalters. Von See führt hierzu aus, dass der Stabreimvers

nicht künstlichen metrischen Regeln gehorcht, sondern sich der Wortfolge der Prosa und den allgemeinen Satztonverhältnissen anpaßt und nichts als die natürlichen Tonunterschiede in den stabenden und nichtstabenden Hebungen heraustreibt: Der Stabreimvers ist hoch stilisierte, nachdrücklich gesteigerte Prosarede; er kann gelegentlich [...] bruchlos aus der gewöhnlichen Prosa hervorwachsen.⁴¹⁵

Heuslers Theorie ist weder für den germanischen noch für den neuhochdeutschen Vers seit Opitz verbindlich geblieben,⁴¹⁶ darf jedoch in der Mediävistik nach wie vor als notwendiges Übel ihr Unwesen treiben, was man daran sehen kann, dass keine der bisher erwähnten Metriken ohne Referenz auf Andreas Heusler und Siegfried Beyschlag⁴¹⁷ auskommt.

Grundlegend für Heuslers Modell ist der „gepaarte[...] Viertakter“⁴¹⁸ zu nennen. Für diesen setzt er einen 2/4-Takt an. Er kommt in der Epik wie auch, laut Heusler, im Strophenbau zum Einsatz.⁴¹⁹ In seiner abstrakten Darstellung folgt er den musikalischen Notenwerten. So entspricht eine Halbe ♩ einem — , eine Viertel ♪ einem $\times$ und eine Achtel ♫ einem $\cup$. Jeder abstrahierte Notenwert entspricht einer Silbe. $\cup$ steht für kurze Silben (i. Allg. kurzvokalisch offene), $\times$ und — für lange Silben. Eine sehr lange Silbe (—) kann einen ganzen Takt ausfüllen und wird im Allgemeinen von naturlangen Silben (mit Langvokal) oder positionslangen Silben (nach kurzem Vokal folgen zwei Konsonanten) besetzt. Der 2/4-Takt setzt sich also in seiner Grundform aus zwei $\times$ zusammen, er wird von anderen Takten durch Taktstriche getrennt: $|\times|$. Wie in der Musik können nun die verschiedenen Werte (Längen) ausgetauscht werden: $|\times| = |—| = |\times\cup|$ usw. Der Takt setzt immer mit einer Hebung ein, die durch einen Akzent $\acute$ gekennzeichnet wird: $|\acute{\times}|$, vgl. mhd. *júgent*. Trägt ein Wort mehr als eine Hebung, wird die Nebenhebung durch einen umgekehrten Akzent $\grave$ markiert: $|\acute{\times}|\grave{\times}|$, vgl. *júgentliche*. Des Weiteren gibt es ein Pausenzeichen $\wedge$ für nicht realisierte Taktteile. Anhand dieses Instrumentariums kann man schon einen Großteil der mittelhochdeutschen Epenverse metrisch beschreiben, denen

⁴¹⁵ Klaus von See: Germanische Verskunst. Stuttgart 1967. S. 17.

⁴¹⁶ Eine Ausnahme stellt die Verslehre Arndts dar, die aber gerade durch ihre strenge Anlehnung an Heusler kaum tauglich für die Arbeit mit neuhochdeutschen Texten ist.

⁴¹⁷ Siegfried Beyschlag: Altdeutsche Verskunst in Grundzügen. 6., neubearb. Aufl. d. Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit in Grundzügen. Nürnberg 1969. Beyschlags Arbeit folgt ebenso wie Paul/Glier 1961 und Arndt 1960 in modifizierter Weise dem Heuslerschen Modell, beschränkt sich allerdings eben auf das „Altdeutsche“.

⁴¹⁸ Heusler 1956, Bd. 2, S. 250.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 250f.

folgendes Modell zugrunde gelegt wurde: (x)|x|x|x|x|x|l. Es spiegelt in der Anlehnung an taktmusikalische Gegebenheiten isochrone Verhältnisse vor (der in Klammern gesetzte Auftakt ist optional), die trotz Heuslers Ablehnung der Alternation nichts weiter tun als genau diese auf musikalischer Ebene als striktes Gesetz einzusetzen, indem abwechselnd auf eine betonte Schlagzeit eine unbetonte folgt.

Der Vers selbst ist selten in sprachlicher Alternation realisiert.⁴²⁰ Insofern stützt die Quellenlage zunächst Heuslers musikalisch gedachtes Modell, und wenn dann bei Konrad von Würzburg dessen Alternieren als besondere Qualität hervorgehoben wird,⁴²¹ so doch im Bewusstsein seiner ‚nachklassischen‘ Dichtung. Das Prinzip der Vierhebigkeit, das Heusler aus der Germanischen Langzeile ableitet, hat zu diesem Viertakter-Schema geführt.

Die Vierhebigkeit wird zum Teil hart theoretisch erkämpft. Da viele Verse nicht mehr als drei Hebungen zu bieten haben, hat Heusler nebst dem Auftakt und dem Versinnern auch noch verschiedenste Kadenzen definiert, die seinem System angemessen erscheinen und einen ‚parasitären Takt‘ – im Falle der klingenden Kadenz – (s. u. zu Vennemann) ermöglichen. Ich will an dieser Stelle nur die am häufigsten vorkommenden nennen:⁴²² die einsilbig männlich volle, vgl. *tac* |x|l, die zweisilbig männlich volle, vgl. *tage* |úú|l und schließlich die zweisilbig weiblich volle, vgl. *naechte* |x|l, die in Konkurrenz zur klingenden Kadenz |—|x|l tritt, da beide das gleiche Korpus für sich beanspruchen. Erstere sucht man in der Lyrik, deren unregelmäßige Verslängen keine Aussagen über die klare Taktzahl erlauben, letztere im Epenvers, da er definitiv immer vier Takte haben soll und muss. Diese vier Kadenztypen sind die wichtigsten, die anderen aus ihnen metrisch ableitbar. Ein besonderes Augenmerk gebührt noch der Annahme einer sogenannten stumpfen Kadenz, bei der ein Taktteil, ein Takt oder mehrere pausiert bleiben. Heusler gibt so zu verstehen, dass seiner Rezitationsmetrik ein strenges metrisches Gerüst zugrunde liegt, das vor allem auf dem Prinzip der Isochronie fußt.⁴²³

⁴²⁰ Man vergleiche allein schon die verschiedensten Taktfüllungen und Epenversrealisierungen in Tervoores Minimalmetrik.

⁴²¹ Vgl. Kap. A. 8. (Tervoores 2001, S. 65).

⁴²² Einen vollständigen Überblick bietet Heusler 1956, Bd. 2, S. 123ff.

⁴²³ Vgl. ebd., S. 260f, wo der Vers *an éiner zínnèn* auf keinen Fall einen Dreitakter sein kann. „Schlichte Tatsache ist, daß ‚an éiner zínnèn‘ einen sehr außergewöhnlichen Füllungstyp des Viertakters darstellt.“

Doch lassen sich die Prinzipien des Heuslerschen Modells auch schnell verkehren, ein regelgerechter Missbrauch führt das Viertaktmodell *ad absurdum*. Als Beispiel mag ein Vers aus dem Parzival Wolframs von Eschenbach dienen:⁴²⁴

der sêle durch des lîbes schulde (827, 21)

Bei Braak dient er zur Anschauung der sehr selten vorkommenden weiblich vollen Kadenz in der Epik und wird folgendermaßen metrisiert:⁴²⁵

x|x|x|x|x|x|x||

Allerdings hält die Metrik dem Rezitator nun eine Unzahl von Möglichkeiten bereit, den Text beim Vortrag zu bearbeiten, und eine klingende Kadenz wäre unbedingt empfehlenswert. Um einen Vokalaufprall (Hiat) zu vermeiden, kann das unbetonte *e* vor anlautendem Vokal elidiert werden – allerdings nur, wenn es der Alternation dient.⁴²⁶

Einen Sonderfall bietet die Ekthlipsis, die es dem Vortragenden erlaubt, ein unbetontes *e* zwischen zwei Konsonanten mit gleicher Artikulationsstelle zu tilgen. Einen solchen Fall hätten wir nun auch in unserem oben genannten Wolframvers: Die Konsonanten *l* und *d* werden im Deutschen beide dental gebildet. Damit ist es möglich, den Text metrisch so umzubauen, dass er zwar die Alternation verliert (die sowieso und nicht nur wegen Heuslers Abneigung gegen das ‚Welsche‘ noch als fragwürdig darzustellen sein wird), aber eine wunderbar klingende Kadenz erhält:

x|x.∪∪|x—|x^||

Der strenge Metriker mag nun einwenden, man könne die Senkung der ersten Taktes in diesem Vers nicht spalten, sei dies doch nur bei kurzen offenen Tonsilben möglich, die zum Neuhochdeutschen hin gedehnt wurden, wie z. B. mhd. *tage* [tage] – nhd. *Tage* [ta:ge]. Doch die offene Tonsilbe hat nicht die Macht, die man ihr neuerdings wieder gern zuspräche, wie weiter unten zu Vennemanns Ansatz ausgeführt werden wird. Ist die erste Silbe lang, und das ist jede, die nicht zu den offenen Tonsilben gehört, dann ist die

⁴²⁴ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Unveränderter Abdruck der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann 1926. Berlin 1965.

⁴²⁵ Vgl. Braak 2001, S. 111.

⁴²⁶ Dieses *e* wird dann in einer Edition unterpungiert. Allerdings sind die Regeln diesbezüglich sehr lax und der subjektiven Einschätzung des Herausgebers unterworfen. So elidiert Thomas Cramer in seiner Ausgabe des Erec (Hartmann von Aue, Erec. Mhd. Text u. Übertr. v. Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972) nach diesem wissenschaftlichen Ideal der Alternation. Deshalb wird in Vers 237 *den kunde er niender vinden* das *e* von *kunde* elidiert, in Vers 247 *noch ze guote ane sach* hingegen das *e* in *guote* nicht elidiert. Da der Text eine Rückübersetzung aus dem frühneuhochdeutschen Ambraser Heldenbuch ist und somit kein mittelhochdeutsches ‚Original‘ als Grundlage dient, wirken diese manieristischen Metrisierungsmaßnahmen wie eine Farce.

natürliche Quantität der folgenden zwei Silben gleichgültig. „Diese Festlegung von Länge und Kürze gilt nur für die Metrik. Sie steht in einzelnen Punkten im Widerspruch zur Lautlehre.“⁴²⁷ Wenn aber *mánige* |úúx| und *sêlę durch des* |ǣ.úú| taktmetrisch isochron sein können, was dem Hörer wenig einleuchtend erscheint, halte ich eine Aufteilung in längere und kürzere Silben für kaum noch sinnvoll, vor allem wenn das *schul-* von *schulde* genau den gleichen Wert tragen soll:

x|xxx|x|x|—|ǣ^||

Betrachtet man die klingende Kadenz als eine vorweggenommene taktisch-musikalische Realisierung, die einem reinen Sprechtakt unangemessen ist, ergibt sich daraus:

x|xxxx|x|x|x||

Die gekünstelte Ekthipsis und angenommene, vorhandene, aber nicht realisierte Taktteile außer acht gelassen, haben wir nun einen freien Dreieheber mit freier Füllung – der letzte Schritt ist nur noch die Verbannung der nun überflüssig gewordenen Taktstriche, nachdem die Isochronie ausgehebelt wurde.

Spätestens an dieser Stelle möchten nun viele einwenden, dass eine solche Vorgehensweise ja geradezu laienhaft sei und den historischen Gegebenheiten nicht angemessen, man könne sich doch nicht so einfach über alle Regelwerke der Metrik hinwegsetzen. Tatsächlich verhält sich die Sachlage eindeutig und fast schon simpel. Denn Heuslers Verslehre hat mit historischer Herangehensweise genau soviel zu tun, wie wenn man mittelhochdeutschen Text rappt. Es gibt im Hochmittelalter keinen Takt und kein Musikverständnis von Isochronie einzelner wiederkehrender Rhythmen. Letztlich stellt sich die Frage nach der Art des Vortrags, denn Heusler stellt sich eine Rezitation vor, die gesprochen wird, als würde sie gesungen. So müsste Kuglers Gedicht „Rudelsberg“, weil es zu einer schon vorhandenen Melodie gedichtet worden sei, auch in deren Takt (3/2-Takt) gelesen werden.⁴²⁸

Schlawe tut diese „übermetrische“ Lehre mit den Worten ab: „vertonte Dichtung aber untersteht fremden Gesetzen und hat mit der poetischen Metrik nichts zu tun.“⁴²⁹ Heusler argumentiert dagegen mit der Chronologie der Textentstehung: Ist der Text zu einer Melodie verfasst worden, bestehe ein anderer „Zeitfall“⁴³⁰, als wäre die zeitliche Abfolge

⁴²⁷ Vgl. Tervooren 1997.

⁴²⁸ Vgl. Heusler 1956, Bd.1, S. 35.

⁴²⁹ Schlawe 1972, S. 38.

⁴³⁰ Vgl. Heusler 1956, Bd. 1, S. 21.

umgekehrt. Er fühlt sich sogar bemüßigt, jene Musiker zu rügen, die den Text als eine Art „rhythmischer Rohstoff“⁴³¹ betrachteten und sich um den „Zeitfall“ des Dichterwortes nicht scherten.⁴³² Schlawe hält diese Ansichten für eine „inkorrekte Identifizierung von metrischen Vorstellungen mit musikalischen.“⁴³³ Zugleich muss man aber bei Heusler respektieren, dass er versucht hat, die enge Verknüpfung von *wort* und *wîse*, wie wir es oben bei den Sängerdichtern kennengelernt haben, mit seinen damals ihm möglichen Mitteln darzustellen. Er muss aber scheitern, wenn er auf diese Weise den Dichterwillen eruieren will. Seine deduktive Methode krankt nicht zuletzt daran, dass er dem Variantenreichtum der Handschriften keine Beachtung schenkt. Überhaupt beschäftigt sich die Lehrmetrik ausschließlich mit Beispielen aus normalisierten Texten, d. h. der Herausgeber bringt das sprachliche Material in eine Form, die es nach seiner Ansicht (und der der mediävistischen Zunft zu diesem Zeitpunkt) wohl vom Dichter her gedacht sei. Die Erschaffung eines solchen ‚Originals‘ war Ziel von Karl Lachmann. Diese Editions-methode haben handschriftennähere Ausgaben mittlerweile abgelöst, die Metriken jedoch beziehen sich alle noch auf die Texte Lachmannscher Schule.⁴³⁴ Da werden nebst Ein- und Zufügungen einzelner Vokale und Silben metrische Glättungen durch Wortumstellungen vorgenommen bis hin zu Eingriffen in die Semantik der Verse (wie es oben z. B. im Falle des Schachlieds von Walther zu sehen war). „Es ist – vor allem in mittelhochdeutscher Dichtung – höchst problematisch, einerseits ‚metrische Gesetze aus Texten zu erschließen, die noch metrischer Herstellung bedürfen‘ (z. T. durch die Überlieferung verderbter Texte), andererseits aber auch metrische Regeln aus Texten abzuleiten, die bereits metrisch-textkritisch überarbeitet sind!“⁴³⁵

2.2. *Otto Paul und Ingeborg Glier – Beispiel einer Schulmetrik*

Die Metrik nach Otto Paul und Ingeborg Glier folgt Andreas Heuslers Ausführungen in weiten Teilen. Vers ist ihnen jedoch nicht „takthafte Rede“, sondern „Vers und Prosa, gebundene und ungebundene Rede, unterscheiden sich durch das Maß der Ordnung, das ihre Betonungsverhältnisse bestimmt.“⁴³⁶ Die festgelegten Akzentverhältnisse der

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Schlawe 1972, S. 39.

⁴³⁴ Das gilt auch für obigen Wolfram-Vers.

⁴³⁵ Paul/Glier 1961, S. 21. Das Zitat bezieht sich auf Ulrich Pretzel: „Deutsche Verskunst.“ In: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl., Berlin 1962. Nachdruck 1967. Bd. 3, Sp.2357-2546, Sp. 2366f. Ursula Will 1991 geht sogar noch weiter, wenn sie sagt: „Die rekonstruierten Originale, wie sie in zahlreichen Ausgaben vorliegen, bieten Texte, die sich in ihrer Form von den historischen Bedingungen emanzipiert haben, die die Überlieferung in den Handschriften bestimmt.“ (S. 8f.)

⁴³⁶ Paul/Glier 1961, S. 11.

germanische Sprache lägen einem „Wechsel von betonten und unbetonten Silben als rhythmisches Prinzip zugrunde“, ⁴³⁷ das in den folgenden Kapiteln das der Alternation sein soll. ⁴³⁸ Heuslers Taktbegriff wird zwar als umstritten eingeführt ⁴³⁹ und sein ahistorischer Ansatz, dass der Takt vom Stabreimvers bis ins 20. Jahrhundert gelten solle, eingeschränkt – nämlich auf den altdeutschen Vers, insbesondere den mittelhochdeutschen. ⁴⁴⁰ Sonst könnten „Heuslers Rhythmisierungen [...] dabei höchstens als mögliche Versuche einer rhythmischen Interpretation gelten, denen aber zumeist bis heute historisch Richtigeres [!] nicht entgegenzustellen ist.“ ⁴⁴¹ Der Vorschlag hierzu ist, einen Schritt hinter Heusler zurückzugehen und das Hebigekeitsprinzip allein gelten zu lassen. Doch selbst da sind, wie noch zu beschreiben sein wird, die Ansätze fragwürdig. Nachdem Heuslers Werk ausgiebig kritisiert wurde, sortieren Paul und Glier nachfolgend bis in die Neuzeit hinein alle Verse taktrhythmisch ein. Als besonders bemerkenswert erscheint die minutiöse Genauigkeit, mit der Auftakt, Versinneres und Kadenz ermittelt und beschrieben werden; anscheinend ist das metrische Gerüst der Viertaktigkeit, das den unterliegenden rhythmischen Puls darstellen soll, kaum an der Oberfläche präsent. Dies führt auch bei Heusler dazu, dass sein Werk detailreich drei Bände umfasst und ihn letztendlich an einen Transformationsgrammatiker erinnern lässt, nur dass seine idealtypische Tiefenstruktur historisch nicht nachvollziehbar ist (obwohl das sein Ziel war). Dazu gehört auch das rhythmische „Grundprinzip“ – „der geregelte Wechsel zwischen Hebung und Senkung“ ⁴⁴², das Paul und Glier im Gegensatz zu Heusler einführen und erst mühsam hergestellt werden muss. Schließlich verwenden sie doch dessen Schemata, womit sie „den altdeutschen Reimvers rhythmisch eindeutiger [!] festlegen, als das historisch und musikalisch vertretbar scheint.“ ⁴⁴³ Aber schließlich enthielten musikwissenschaftliche Arbeiten auch keine eindeutige Lösung, und so kehrten sie wieder zur illusionären Exaktheit der Heuslerschen Takte zurück. Allerdings müssen sie zumindest für den frühmittelhochdeutschen Vers zugeben, dass die Umsetzung des Viertaktschemas bei

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vgl. ebd. Die Ausnahmen, die für die Tonbeugungen im Meistersang gelten. S. 13f.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 18ff.

⁴⁴⁰ Was m. E. eigentlich nur darin begründet werden kann, dass sich von den Mediävisten bisher kaum einer wirklich die Mühe gemacht hat, Heusler wissenschaftlich zu widerlegen.

⁴⁴¹ Ebd. S. 21. Vgl. a. S. 48: „Sie [d. i. die Rhythmisierungsversuche] müssen uns als ‚Notbehelf‘ dienen, solange keine überzeugendere und historisch exaktere [!] Lösung gegeben werden kann.“ Über den Aussagewert einer solchen Äußerung kann man nur erstaunt schweigen. Ähnlich äußert sich auch Hoffmann 1967, S. 3f.

⁴⁴² Ebd., S. 44.

⁴⁴³ Ebd.

längeren Textabschnitten zu unüberwindbaren Schwierigkeiten führe, aus denen eventuell das Prinzip der Hebigkeit (nicht Alternation!) retten könne:

Als Rahmen könnte dann der freie Vierheber mit unterschiedlich umfangreichen Eingangs- und Binnensenkungen gelten (wobei gelegentlich auch mit Drei- und Fünfhebern zu rechnen wäre). Damit verzichten wir zwar weithin auf Einheitlichkeit (die historisch ohnehin fragwürdig erscheint) und differenzierte Beschreibung, gewinnen aber dafür aber eine freiere Beweglichkeit und mehr ‚Sprachmäßigkeit‘ für die rhythmische Deutung der Verse. Solange jedoch eingehende Untersuchungen zu Stil und Sprache der einzelnen Werke noch fehlen und die Bezüge zur lateinischen Dichtung und zu musikalischen Formen nicht geklärt sind, läßt sich keine Entscheidung in diesen Fragen treffen.⁴⁴⁴

Mit dieser letzten Einschränkung entledigen sich Paul und Glier allzu leicht der wissenschaftlichen Forderung nach Exaktheit – indem sie eine Entscheidung *nicht* treffen und damit ihr Urteil zugunsten Heuslers ausfällt. Denn ihr Vorschlag kann und muss ebenso mächtig als Behauptung Bestand haben können wie dessen Ansatz, der z. B. alle Rhythmusfragen aus dem Germanischen beantwortet und keine anderen europäischen Einflüsse beachtet. Diese Einschränkungen vonseiten Pauls und Gliers, die v. a. in die 3. Auflage Eingang gefunden haben, stehen so leider gänzlich bedeutungslos neben Äußerungen zum Taktmodell und zur erstrebten Alternation, die ja erst mit Konrad von Würzburg (1220/30-1287) „annähernd verwirklicht“⁴⁴⁵ wurde. Dieses von der Wissenschaft lange Zeit zum unumstößlichen Ideal erhobene Prinzip wurde also von keinem der mittelhochdeutschen Dichter eingehalten. Müsste man sonst immer Konrad loblich herausstellen? Überhaupt scheint es eine Hybris der Forschung zu sein, sich zu erlauben, die mittelalterlichen Autoren an metrischen Systemen zu messen, die nirgendwo realisiert sind und somit offensichtlich nicht angestrebt waren. Der Begriff der *Mouvance*, den Zumthor eingeleitet hat,⁴⁴⁶ hat die Metrik noch nicht erreicht. Doch die Frage stellt sich: Kann man überhaupt von verderbten Texten in den Handschriften sprechen? Schweikle reflektiert zu Recht kritisch die Haltung vieler Germanisten,

daß in mhd. Zeit zwar Dichter und Publikum ein Organ für subtilste Formsprachen entwickelten, daß diejenigen aber, die sich im besonderen Maße aktiv der Bewahrung der Lieder annahmen, die Sammler und Schreiber nämlich, vereint in einer kapitalen Ignoranz befangen geblieben seien.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Ebd., S. 52.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 54.

⁴⁴⁶ Vgl. z. B. Paul Zumthor: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft* [1984]. Eingel. v. Yves Bonnefoy. Aus d. Franz. v. Klaus Thieme. München 1994. (Forschungen zu Geschichte der älteren deutschen Literatur 18) und Thomas Cramer: „*Mouvance*“. In: *ZfdPh* Z115-116 (1997), Sonderheft, S. 150-169.

⁴⁴⁷ Günter Schweikle: „Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung.“ In: ders.: *Minnesang in neuer Sicht*. Stuttgart / Weimar 1994, S. 364-389. S. 383.

Gegen die Theorie der Abschreibfehler spricht sich auch Lotman aus: „[...] so bleibt die Regel ‚kein Austausch eines Wortes im Vers ohne Einhaltung des Prinzips der Isometrie‘ gültig, nur ist die isometrische Einheit jetzt nicht mehr das Wort, sondern der Vers.“ In der Anmerkung hierzu führt er weiter aus:

Damit hängt auch zusammen, daß jeder Deklamator von Versen ein Wort, das er vergessen hat, nicht einfach wegläßt, sondern durch ein anderes, isometrisches oder schlimmstenfalls durch ein metrumgerechtes Hmtata ersetzt. Damit wird u. a. auch die Vermutung von L.I. Timofeev widerlegt, das Igor'-Lied sei ursprünglich in einem geregelten Versmaß abgefaßt gewesen, das dann, infolge von Abschreibefehlern nicht mehr als solches empfunden worden sei. [...]. Diese Ansicht enthält einen logischen Fehler: das Vergessen des Rhythmus kann nicht als Folge von Abschreibefehlern zustande kommen, da umgekehrt erst der Verlust des Gefühls für die metrische Organisation des Textes die Ursache solcher Schreibfehler ist. Das Studium der Tradition der handschriftlich überlieferten Dichtungen des XVIII. Jhdts. (da die altrussische Literatur keine solche Tradition hatte) überzeugt uns davon, daß die metrische Organisation eines Textes ein wirkungsvoller Schutz gegen Entstellungen ist. Wenn dem Abschreiber ein Wort unverständlich ist, ersetzt er es in der Regel durch ein isometrisches. Wird diese Regel aber einmal verletzt, so entdeckt man, wie durch viele Beobachtungen belegt wird, bei der nächsten Abschrift das Bestreben, das metrische Schema wieder herzustellen. Wenn also L.I. Timofeev meint, der echte rhythmische Aufbau des Igor'-Liedes sei durch die Abschreiber entstellt worden, so muß er zuerst einmal erklären, wann und aus welchem Grunde die Abschreiber jenes Rhythmusgefühl eingebüßt haben, das der Autor und sein Auditorium besessen haben sollen. Denn der Verlust dieses Gefühls muß der graphischen Entstellung voraufgegangen sein, und nicht umgekehrt.⁴⁴⁸

Hierauf soll auch noch an anderer Stelle eingegangen werden, wenn Wills Arbeit besprochen wird. Offen bleibt nämlich die Frage der Isometrie, was sie im mittelhochdeutschen Kontext überhaupt darstellt: ein Betonungsschema, einen gereimten Vers, beides oder nichts davon.

2.3. *Alternation und Meistersang*

Das alternierende Prinzip in der deutschen Dichtung des Mittelalters hat also durch Paul und Glier seine Berechtigung in der Forschung erlangt. Heusler hält dieses ‚Auf und Ab‘ der Silbenzählung noch für undeutsch; er folgt darin nicht der Lachmannschen Schule, die Opitz folgend dem „Jambentrab“ den Vorzug eines metrisch anvisierten Standards einräumt. Mit der Auflösung stark nationalistischer Forschung wird der romanische Einfluss auf Epik und Lyrik wieder zur Lehrmeinung,⁴⁴⁹ vor allem da die Silbenzählung und die Reimschemata (z. B. in der Kanzonenform) in der Lyrik deutliche Beweise liefern.

Wie schon oben erwähnt, stellt Heuslers in der mittelhochdeutschen Epik so weit verbreiteter 2/4-Takt nur eine Variante der Alternation dar: Auf eine betonte Schlagzeit

⁴⁴⁸ Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte [1972]. München ³1993, S. 172f. Vgl. hierzu auch Lug 1994, S. 254, der den Schreibern wie auch den Philologen – wohl zu Unrecht – ein Klang-Desinteresse vorwirft.

folgt eine unbetonte. Dass Heusler bei mehr als einer Silbe pro Schlagzeit deren Längen verkürzt (vgl. |x|), ist nur eine konsequente, ‚musikalische‘ Umsetzung der Alternation. Heuslers Wechsel von der Skansion auf die Rezitation schränkt die rhythmische Vielfalt, die er der germanischen Dichtung unterstellt, kaum weniger ein, als er seinen Gegnern vorwirft.⁴⁵⁰ Welche Verwirrung schließlich das Zusammenfügen von Takt- und alternierendem Hebighkeitsprinzip stiftet, ist der älteren Betrachtung zur Metrik des Meistersangs deutlich zu entnehmen.

Der Meistersang, der sich aus der spätmittelhochdeutschen Sangspruchdichtung entwickelt hat, wurde seit Opitz wie ein Stiefkind von der Literaturwissenschaft behandelt und fand erst in jüngster Zeit wieder vermehrt zu Recht Beachtung.⁴⁵¹ Dabei ist der Meistersang, der vom 14. bis ins 19. Jahrhundert währte, die erste deutschsprachige Dichtung, die ihre Regeln offenlegt und auch außerhalb der Dichtung thematisiert. Dies geschieht in den sogenannten Tabulaturen, die Vorschriften über den Vortrag und Bau der Lieder enthalten, ebenso wie einen strengen Strafkatalog für Verstöße gegen die Regeln. Ein Meisterlied ist für den gesanglichen Vortrag konzipiert, ohne jegliche instrumentale Begleitung. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts beschränkt sich das Repertoire der Meistersänger auf die Töne der ‚zwölf alten Meister‘, unter denen sich Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Konrad von Würzburg, Frauenlob, Regenbogen, Boppe und der Marner befinden. Die daraus entstehende „große Künstlichkeit der sprachlichen Form“⁴⁵² führt erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts, zur Zeit des Hans Folz, dazu, das Erfinden neuer Töne nicht nur zu erlauben, sondern auch konstitutiv für die Erlangung der Meisterwürde zu machen. Der Aufbau einer meistersängerischen Singschule gleicht dem einer Zunft. Eine starke hierarchische Ordnung und eine „kollektive Kunstgesinnung“⁴⁵³ bilden das Rückgrat dieser Vereinigungen. Besondere Beachtung verdient die metrische Struktur der Verse. Die Tabulatur umfasst neben Regeln zum Reim, zur Disziplinierung der Rezitation, sprachlichen und inhaltlichen Vorschriften auch Regeln zum Versbau.⁴⁵⁴ Hier soll nun die romanische Silbenzählung und mit ihr das alternierende System übernommen worden sein: „Die Meistersinger wägen nicht; d. h. das Übereinstimmen der natürlichen Betonung der

⁴⁴⁹ Vgl. z. B. Breuer 1981, S. 112ff.

⁴⁵⁰ Vgl. Heusler 1956, Teil 1 des ersten Bandes, passim.

⁴⁵¹ Vgl. hierzu nach wie vor verbindlich Nagel, Bert: Meistergesang. 2., mit e. Nachwort versehene Auflage. Stuttgart 1971. Aktuell hierzu: Baldzuhn, Michael: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. Tübingen 2002.

⁴⁵² Paul/Glier 1961, S. 95.

⁴⁵³ Vgl. Breuer 1981, S. 130.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 131.

Wörter mit den metrischen Akzenten ist ihnen im einzelnen Vers nicht maßgebend.“⁴⁵⁵ Dies führe zu sinnwidrigen Betonungen, indem statt der Stammsilbe unbetonte Affixe in die Hebung gerieten, was eine Tonbeugung unumgänglich mache. Als Beispiel diene hier ein Kirchenlied, dessen frühe Phase im 16. Jahrhundert ähnlichen Kritiken ausgesetzt war:

Wie schön leuchtét der Mórgenstérn

Die Alternation fordere hier eine Senkung auf *leuch* und eine Hebung auf *tet*. Diese scheinbare Unfähigkeit wird in den alten Metriken den Kirchenlieddichtern ebenso vorgeworfen wie den Meistersängern, da sie entweder ihr Ideal in der mittelalterlichen Alternation oder in der von Opitz geforderten suchen. Viele gängige Varianten führten daher zu einer Text-Variation: *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*.⁴⁵⁶ Jüngere Metriken, wie z. B. Breuer 1981 und Wagenknecht 1981, verweisen auf Hans-Jürgen Schüttlers Arbeit zum Rhythmus im strengen Knittelvers⁴⁵⁷. Dessen Auseinandersetzung mit dem meistersingerlichen Theoretiker Adam Puschmann hat dazu geführt, dass dem zuvor so negativ Betrachteten neue Ehren zuteil wurden: Die Respektierung der natürlichen Wort- und Satzbetonungen ist Grundvoraussetzung in der Rhythmik des Meistersangverses. „Entgegen der Heuslerschen Lehrmeinung kann davon keine Rede sein, daß der Freie Knittelvers vierhebig (oder viertaktig) gebildet worden wäre; wenngleich sich eine solche Lesung trivialerweise in den meisten Fällen vornehmen lässt. Das Metrum verlangt nicht mehr, als daß sich in faßlichem Abstand ein Reimklang wiederholt.“⁴⁵⁸ Dies bezieht sich auf die epische und dramatische Dichtung; der „faßliche Abstand“ beträgt zwischen vier und sechzehn Silben, erst der Strenge Knittel, der im 16. Jahrhundert eingeführt wurde, schränkt die Silbenzahl auf acht oder neun Silben (je nach männlichem oder weiblichem Versausgang) ein. Im Gesang ist die Bandbreite der Silbenzahl wesentlich extremer: Sogar einsilbige Verszeilen sind möglich. Wenn man also die negative Betrachtungsweise durch die Augen der Opitz'schen Poeterey⁴⁵⁹ gegen die alte Sängertradition ablegt, den jambischen Rhythmus als Ideal fallen lässt, ebenso wie das Heuslersche Taktmodell, so sollte es möglich sein, auf dem Weg der Meistersängertradition mehr über die mittelhochdeutsche Dichtung zu erfahren als bisher

⁴⁵⁵ Paul/Glier 1961, S. 96.

⁴⁵⁶ Vgl. z. B. Max Reger, Zwei Choralfantasien op. 40 (1899). Nr. 1 *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*.

⁴⁵⁷ Vgl. Breuer 1981, S.135; Christian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 3., durchges. Aufl. München 1993 sowie Hans-Jürgen Schüttler: „Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts.“ In: *Euphorion* 60 (1966), S. 48-90.

⁴⁵⁸ Wagenknecht 1993, S. 40.

⁴⁵⁹ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* [1624]. Stuttgart 1997.

angenommen. Zudem gibt es zwar nur spärliche, aber deshalb nicht weniger wichtige Quellen zu Maß und Zahl der Silben, wie im Folgenden darzulegen sein wird.

3. Neue Denkansätze zur Metrik

Nun hat sich in den letzten Jahren die Linguistik Heuslers angenommen und ihm – die kritischen Betrachtungen der auf ihn folgenden Forschung von fast einem Jahrhundert ignorierend – zu neuen Ehren verholfen, indem der Begriff des Sprechakts Eingang in die sogenannte metrische Phonologie gefunden hat.⁴⁶⁰ Die enthusiastische Vereinnahmung Heuslerscher Termini hat mittlerweile jedoch einige wilde Triebe hervorgebracht, die im Folgenden Gegenstand der Betrachtung sein werden. Zunächst die Arbeit Christoph Küpers:

3.1. *Der taktierende Versifikationstyp*

Laut Christoph Küper ist das Metrum Roman Jakobsons im ‚verse design‘ kein theoretisches Konstrukt des Forschers, sondern stellt eine implizite Kenntnis von Regeln dar, eine mentale Realität, welche allerdings nicht die ‚metrische Kompetenz‘ eines idealen ahistorischen Sprechers, sondern nur die eines historischen einschließt.⁴⁶¹ Dennoch lässt sich für Küper ein Schema als abstrakt „unabhängig von jeder sprachlichen Realisierung [...] denken.“⁴⁶² Wie wir bei Thrasybulos Georgiades noch sehen werden, ist eben dies die Schwierigkeit, der Stolperstein, der uns den Zugang zur mittelalterlichen Lyrik erschwert. Unsere metrische historische Kompetenz erschwert uns den Zugang zu einer unserem Denken vielleicht sogar zuwider laufenden anderen historischen Kompetenz. Zwar kritisiert Küper, zusammen mit Paul, Glier und von See,⁴⁶³ das Taktprinzip, das Heusler auch in der Stabreimdichtung anwenden möchte, spricht ihm aber für das Mittelhochdeutsche volle Gültigkeit zu.⁴⁶⁴ Er unterscheidet so zwischen dem akzentuierenden und taktierenden Versifikationstyp.⁴⁶⁵ Bei beiden sei eine gewisse Füllungsfreiheit zu finden, die Zahl der Hebungen bestimme den Vers. Der akzentuierende Vers sei ein Sprechvers. Insofern sei der Akzent bzw. die Hebung dominant, der Takt ein sekundäres Moment. Im taktierenden Vers sei es genau umgekehrt und der musikalische

⁴⁶⁰ Vgl. z. B. als jüngste Einführung in die Phonologie Maas 2006.

⁴⁶¹ Vgl. Christoph Küper: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988, S. 105f.

⁴⁶² Ebd. S. 110.

⁴⁶³ Vgl. Paul/Glier 1961, S. 28; von See 1967, S. 25.

⁴⁶⁴ Vgl. Küper 1988, S. 122f.

⁴⁶⁵ Küper unterscheidet weiter in einen syllabischen, syllabotonischen und fußmessenden Typ. Für diese Arbeit ist allein noch der syllabische, sich reimende Vers im Meistersang von Bedeutung, die beiden anderen sind dem Neuhochdeutschen zuzuordnen. Vgl. Küper 1988, Anhang I, S. 253-281.

Takt bestimme hier.⁴⁶⁶ Allerdings fußt Küpers Taktverständnis, das das Ideal der Viertaktigkeit vertritt, auf jüngeren Quellen wie Michael Praetorius,⁴⁶⁷ die gerade erst ein Taktverständnis konstituieren. Deshalb sind auch folgende Forschungsergebnisse Küpers kritisch zu betrachten: Über die Struktur des Kirchenliedes des 16. Jahrhunderts (z. B. Martin Luther, *Ein feste Burg ist unser Gott*, 1528,⁴⁶⁸ und *Vom Himmel hoch da komm ich her*, 1539⁴⁶⁹) will er beweisen, dass trotz silbenzählenden Prinzips deren „Vertonung gemäß viertaktigen Perioden konzipiert“⁴⁷⁰ sei. Wenn dies schon bei syllabischen Typen der Fall sei, wie viel mehr dann bei den traditionell wahrgenommenen Viertaktern der mittelhochdeutschen Dichtung. Deren „unnatürlicher Nebenakzent“⁴⁷¹ – besser bekannt als ‚Klingende Kadenz‘ – in den weiblichen dreihebigen Versen sei nur durch Vertonung nachzuvollziehen. Als Beispiel führt er Matthias Claudius, *Der Mond ist aufgegangen* an, der in jeweils vier 2/2-Takten zu singen sei, mit lauter Viertelnoten in den männlich vierhebigen Versen und mit einer halben Note auf der Pänultima in den weiblichen Versen, um einen vierten Takt zu generieren.⁴⁷² Doch Küper selbst entkräftet seine Thesen durch den Hinweis in Anm. 31: „Ein weiteres Beispiel ist der Choral ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ in der neueren, rhythmisch ‚geglätteten‘ Form, wo jede Silbe des 1. Verses einer Viertelnote entspricht [...]“⁴⁷³ Diese „rhythmisch ‚geglättete‘ Form“ ist es, die deutlich macht, dass wir auch hier mit den zeitgenössischem Denken entsprechenden Editionen arbeiten, die nicht einmal ansatzweise die Historizität des rhythmisch ‚Ungeglätteten‘ als gegeben und zur Forschung bestimmt hinnehmen. Betrachtet man z. B. die wissenschaftliche Neuedition von Martin Luthers geistlichen Liedern,⁴⁷⁴ so ist festzustellen, dass zwar des öfteren ein Halbe-Takt als Metrum-Angabe an den Beginn gesetzt wird, aber Taktstriche vermieden werden. Was wir also hier vorfinden, ist ein Melodiesystem, das Längen und Kürzen wiedergibt – aber keine rhythmische Notation, keinen Taktstrich!⁴⁷⁵

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 274.

⁴⁶⁷ Vgl. Michael Praetorius: *Syntagma musicum*. 3. Bde. Wolfenbüttel 1614-1619. Faks. Kassel 1958/59.

⁴⁶⁸ Vgl. Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollst. Neuedition in Erg. zu Bd. 35 d. Weimarer Ausgabe. Bearb. v. Markus Jenny. Köln / Wien / Böhlau 1985. (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers Bd. 14), S. 247.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 287.

⁴⁷⁰ Vgl. Küper 1988, S. 275, Anm. 26.

⁴⁷¹ Ebd., S. 279.

⁴⁷² Vgl. ebd.

⁴⁷³ Vgl. ebd.

⁴⁷⁴ Vgl. Luthers geistliche Lieder 1985.

⁴⁷⁵ Gänzlich anders die populäre Ausgabe: *Die schönsten Kirchenlieder. Über 200 deutsche Kirchenlieder aus fünf Jahrhunderten*. Hg. v. Gilbert Obermair. Abb. v. Matthäus Merian (1593-1650), aus der 1630 in Straßburg erschienenen Lutherbibel. München 1980. Hier ist das Lied *Vom Himmel hoch da komm ich her*

3.2. *Der parasitäre Takt*

Einer der neuesten Ansätze aus der Linguistik versucht Heuslers Modell gänzlich zu rehabilitieren. In seinem 1995 erschienenen Aufsatz zum Verlust der Quantität in der deutschen Sprache⁴⁷⁶ stellt Theo Vennemann folgende Maxime auf:

Maxime der natürlichen Versifikation:

Eine natürliche poetische Metrik, d. i. eine Metrik, die einer Sprachgemeinschaft nicht von außen aufgedrängt ist, sondern sich in ihr über längere Zeiträume entwickelt, stilisiert lediglich Sprachzüge, die auch der Alltagssprache angehören.⁴⁷⁷

Da er zugleich davon ausgeht, dass die germanischen Sprachen schon immer fußbildend waren und diese metrischen Füße auf dem Wortakzent basierten,⁴⁷⁸ stützt er sich zunächst auf die wissenschaftliche Annahme der verloren gegangenen Quantität dieser Sprachen.⁴⁷⁹ Allerdings arbeitet Vennemann nicht mit alltagssprachlichen Quellen, die das Mittelhochdeutsche ja nur spärlich bietet, sondern versucht, die ‚Hintertür‘ der poetischen Sprache zu nutzen und über sie Erkenntnisse über die metrische Struktur der Alltagssprache zu erhalten. Dass Vennemann dabei metrisch geglättete Editionstexte als Beispiele heranzieht und keine handschriftlichen Belege, stellt seine Maxime auf äußerst wackelige Beine. Dabei bedient er sich der klassischen mittelhochdeutschen Metrik nach Heusler, also der Takthaltigkeit gebundener Rede, des vierfüßigen/-taktigen Verses. Die beschwerte Hebung bildet für Vennemann den Idealfall des mhd. Taktes: eine Hebung ohne Senkung – ein vollkommener Minimaltakt. Der nachfolgende Takt mit Nebenhebung und Senkung sei „parasitär“, da er nicht der Maxime der natürlichen Versifikation folge und eine Betonung trage, obwohl nicht erlaubt.⁴⁸⁰ Der ‚ideale‘ Vers sähe demnach so aus:⁴⁸¹

(Nr. 18, S. 28) in einem regelmäßigen 4/4-Takt notiert und das Lied *Ein feste Burg ist unser Gott* (Nr. 74, S. 92) in einem Halbe-Takt. Da es bei Letzterem im Auftakt nahezu unmöglich ist, Taktstriche, die eine regelmäßige Struktur von Betonungen implizieren, zu setzen, verzichtet der Herausgeber darauf. Im Abgesang jedoch setzt er nach jeweils vier Halben einen Taktstrich.

⁴⁷⁶ Theo Vennemann: „Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluss auf die Metrik. In: ABÄG 42 (1995), S. 185-223.

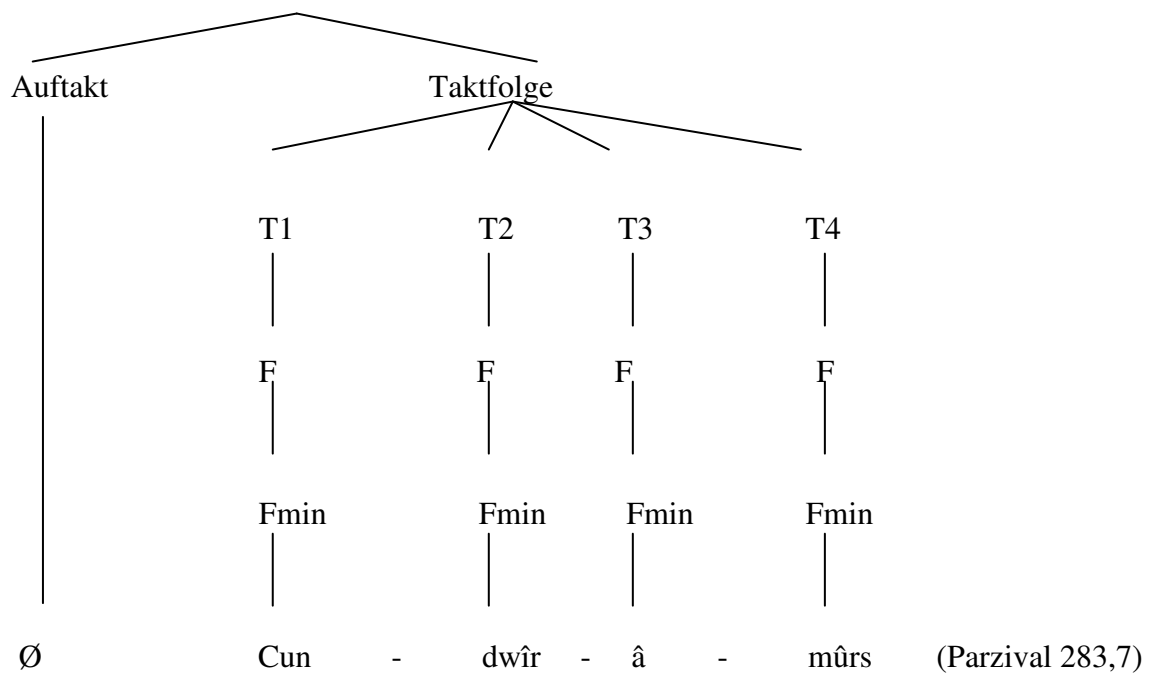
⁴⁷⁷ Ebd., S. 196.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 186.

⁴⁷⁹ Vgl. im selben Band: Thomas Riad: „The Quantity Shift In Germanic: A Typology“, S. 159-184.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 198f.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 214.



Oder nach Heusler:⁴⁸² |—|—|—|×^||

Seine Argumentation beruht auf dem CV- und dem Morenmodell der Silbenphonologie und ist zunächst schlüssig, wie auch Patrizia Noel Aziz Hanna überzeugend darlegt.⁴⁸³ Die Quantität in poetischen Texten scheint von Heusler intuitiv entdeckt und jetzt von den Linguisten begründet. Der Rhythmus einer Sprache wird durch die systematische Abfolge prominenter (betonter) und nicht-prominenter (unbetonter) Silben definiert.⁴⁸⁴ Die Fußbildung sowie die Erforschung des Nebenakzentes soll anhand der Alltagssprache und der rhythmischen Grundlagen der nhd. Metrik möglich sein. Laut Noel Aziz Hanna sei nämlich die Metrik als gemeinsames Forschungsobjekt der Linguistik und Literaturwissenschaft vernachlässigt worden. Dabei übersieht sie die ausführliche Arbeit Küpers, der sich in seiner Auseinandersetzung mit den Strukturalisten auch mit Poetiken und dem lyrischen Metrum beschäftigt.⁴⁸⁵

⁴⁸² Vgl. Heusler 1956, Bd. 2, S. 119.

⁴⁸³ Vgl. Patrizia Noel Aziz Hanna: Sprachrhythmus in Metrik und Alltagssprache. Untersuchungen zur Funktion des neuhochdeutschen Nebenakzents. München 2003 (Studien zur Theoretischen Linguistik 15).

⁴⁸⁴ Vgl. ebd., S. 9.

⁴⁸⁵ Weiter nimmt sie (wie auch Vennemann 1995) nach Heusler 1956 keine neuere Forschung zum Metrum und Rhythmus des Mittelhochdeutschen innerhalb der Mediävistik zur Kenntnis, wie z. B. Kippenberg 1962, und Bert Nagel: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers. Berlin 1985. Allein von See 1967 zieht sie zu Rate, die allerdings wenig zur ‚aktuellen‘ Situation der Mittelhochdeutschen Forschung vermittelt. Auch Wagenknechts und Breuers Arbeiten bleiben unbeachtet.

Die Maxime der natürlichen Versifikation sei noch keinesfalls nachgewiesen,⁴⁸⁶ in einem solchen Falle aber ließe

sich ermitteln, warum neuhochdeutsche metrische Schemata nach dem Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und dem damit verbundenen prosodischen Neuanfang letztendlich die trochäisch-daktylischen Formen herauskristallisierten. Anhand der neuhochdeutschen Literaturgeschichte wird deutlich, welcher Natur metrisch erfolgreiche Konzepte waren und welche Metren als prosodische ‚Irrwege‘ bereits von der nächsten Generation verworfen wurden. Die Entwicklung der neuhochdeutschen Metrik ist ein Prozess, der im Bereich der volksnahen Dichtung sehr schnell zu allgemein akzeptierten Ergebnissen führte, im Bereich der gelehrten Dichtung noch Jahrhunderte dauerte.⁴⁸⁷

Dass eine Dichtung, die spontan verstanden werden wolle, den prosodischen Grundlagen der Sprache entsprechen müsse,⁴⁸⁸ scheint m. E. ein zu einfaches Argument. Denn obgleich die poetische Sprache auf der Alltagssprache gründet, ist sie doch *per definitionem* nicht darauf angelegt, dieser gleich zu sein. Aus ihrer strengen Künstlichkeit folgt eine Einschränkung des Wortschatzes und eine zunehmende Komplexität der Wortfolge. Die sich daraus ergebenden Verschiebungen auch innerhalb der Syntax, also auf paradigmatischer wie syntagmatischer Ebene, haben die mittelhochdeutschen Grammatiker nun dazu gebracht, eine Grammatik zu erstellen, die nicht nur auf der Epik und Lyrik fußt, sondern auf alltagssprachlichen Primärquellen. Schon jetzt, lange vor Beendigung des Projekts, machen sich erhebliche Divergenzen bemerkbar (z. B. in der Häufigkeit der Verwendung des vorangestellten Genitivs).⁴⁸⁹ Die Maxime der natürlichen Versifikation zu benutzen, um reziprok aus der poetischen Sprache Schlussfolgerungen für die prosaische zu erhalten, muss deshalb für wissenschaftlich bedenklich gehalten werden.⁴⁹⁰ Poetische Sprache folgt aus der Alltagssprache, und es verhält sich niemals umgekehrt.

Zunächst entbehrt die Alltagssprache der musikalischen Komponente oraler (mittelhochdeutscher) Dichtung. Auch im Neuhochdeutschen ‚funktionieren‘ Liedtexte oft nicht, liest man sie prosaisch oder gar metrisch.⁴⁹¹ Ich greife hier das Beispiel Vennemanns auf, den Kindervers:

⁴⁸⁶ Vgl. Noel Aziz Hanna 2003, S. 10: „*Gelingt* der Nachweis der Natürlichkeit der Versifikation...“ [Hervorhebung v. Verf.].

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 61f.

⁴⁸⁹ Für diesen Hinweis danke ich Dr. Birgit Herbers.

⁴⁹⁰ Von einer Nichtbeachtung möglicher Einflüsse anderer Kulturen (wie z. B. Frankreich) ganz zu schweigen.

⁴⁹¹ Vgl. Küper 1988, S. 279: „Eine Rezitation [ebensolcher drei- und vierhebiger nach Isochronie strebender Verse] kann so natürlich nicht verfahren; der vierte Takt bleibt dann jedoch Fiktion, und da die Verse mit diesem metrischen Schema (sprachlich) keine vier Takte bilden, können sie auch keinen Maßstab setzen, die (noch kürzeren) übrigen Verse als viertaktig aufzufassen.“

Hop.pe hop.pe Rei.ter
wenn er fällt, dann schrei.t er;
fällt er in den Gra.ben.
fres.sen ihn die Ra.ben:
fällt er in den Sumpf, (pausiert)
macht der Rei.ter plumps. (pausiert)⁴⁹²

laut Heusler:

|x|x|x|x|—|x^||
|x|x|x|x|—|x^||
...
|x|x|x|x|x^|^||
|x|x|x|x|x^|^||

Nach Vennemann kann man die Pausen richtig „hören“, wenn man den Text spricht. Doch genau hier sehe ich ein großes Problem: Dieser Kindervers ist, genau wie auch *Backe, backe, Kuchen; Ringel, ringel, Reihen; Heile, heile, Segen, Ene, mene, miste*,⁴⁹³ aufgrund seiner isochronen Grundschlagfolge mehr Lied als Gedicht. Da wir diesen Sprechgesang tatsächlich ‚im Ohr‘ haben, können wir diese Texte kaum nicht-musikalisch lesen. Die nachklingende Silbe (Rei.ter, schrei.t er), der sog „parasitäre“ Takt, ist Folge einer musikalischen Strukturierung des Verses. Diese Kinderverse haben die gleiche Längen- und Taktstruktur wie viele Choräle, v. a. wenn sie rezitiert werden.⁴⁹⁴

Nun /dan.ket /al.le /Gott /(Pause)
mit /Her.zen, /Mund und /Hän./den,
der /gro.ße /Din.ge /tut /(Pause)
an /uns und /al.len /En./den,
der /uns vom /Mut.ter./leib /(Pause)
und /Kin.des./bei.nen /an (Pause)
und /jetz.und /Guts ge./tan./(Pause)⁴⁹⁵

⁴⁹² Vgl. Vennemann 1995, S. 202f.

⁴⁹³ Vgl. auch Noel Aziz Hanna 2003, S.69, und Patrizia Noel Aziz Hanna; Katrin Lindner; Andreas Dufter: „The Meter of Nursery Rhymes: Universal Language-specific Patterns.“ In: David Restle; Dietmar Zaefferer (Hgg.): Sounds and Systems: Studies in Structure and Change. A Festschrift for Theo Vennemann. Berlin 2002, S. 241-267.

⁴⁹⁴ Vgl. auch oben meine Ausführungen zu Küper 1988.

⁴⁹⁵ Kantate „Gott, der Herr, ist Sonn und Schild“ BWV 79. Zu den unterschiedlichen Text- und Melodiefassungen des ursprünglich von Martin Rinckart verfassten und komponierten Chorals siehe Siegmars Keil: „Martin Rinckarts ‚Nun dancket alle Gott‘ in unterschiedlichen Text- und Melodiefassungen.“ In:

Die „parasitären“ klingenden Nachsilben erhalten im Allgemeinen die Hälfte der Wertigkeit des 2/2-Taktes, die Pänultima erhält eine volle Taktlänge. Es folgt die andere Hälfte mit einer Pause und dem Auftakt zur nächsten betonten Eins.⁴⁹⁶ Weder die Prosodie noch die Sprechmetrik ist die Dominante in solchen Versen: Es ist der musikalische Takt in seiner modernen Form.⁴⁹⁷

„Die Dominante [aber] regiert und transformiert alle andern [!] Komponenten und garantiert so die Integrität des Kunstwerkes.“⁴⁹⁸ Allerdings wurden viele taktisch ‚unbekümmerte‘ Choräle ohne viel Aufhebens in streng binäre und ternäre Strukturen übersetzt, die z. B. die synkopische Wirkung der Hemiole⁴⁹⁹ unterschlagen oder auch Tonbeugungen notwendig machen, die im ursprünglichen ‚Taktmaß‘ nicht vorhanden waren, nun aber als Argument dazu dienen, die metrische Unbeholfenheit vor Opitz darzulegen. Denn der endgültige Verlust der Quantität im ausgehenden 14. Jahrhundert soll die Poeten in ein 300-jähriges Loch gestürzt haben, bis Opitz endlich als Retter auftauchte:

Tatsächlich folgte ein drei Jahrhunderte währendes dunkles Zeitalter der deutschen Poesie. Dieses kam zwangsläufig dadurch zustande, daß die neuen Poeten die Klassiker des hohen Mittelalters als Vorbilder empfanden, ohne doch ganz zu verstehen, was sie zu den verehrten Dichtern ihrer Zeit gemacht hatte: neben vielem anderen die vollkommene Meisterung der poetischen Metrik ihrer Zeit.⁵⁰⁰

Diese Annahme verleitet Vennemann dazu, den Meistersang folgendermaßen zu degradieren:

Informelle Definition des Knittelverses: „Hans Sachs liest Hartmann von Aue (und versucht, ihm nachzueifern).“⁵⁰¹

Ich möchte klarstellen, dass Vennemanns Argumentationen, die Quantität und ihren Verlust linguistisch zu beweisen, von bestechender Logik und Einfachheit sind. Allerdings kann ich weder seinem Rückschluss auf die Alltagssprache noch seiner Meinung zum

Forum Kirchenmusik 2007, 1, S. 4-13. Auf S. 9-12 stellt Keil auch dar, wie der „rhythmisch-tänzerische Impetus“ (S. 9) des ursprünglichen Halbe-Metrums immer mehr im Laufe der Jahrhunderte verloren ging.

⁴⁹⁶ Die vier 2/2-Takte entsprechen so dem traditionellen Schema des höfischen Reimpaarverses.

⁴⁹⁷ Noel Aziz Hanna 2002 geht somit in ihrer Argumentation am Wesentlichen vorbei: „Parasitic feet like -gen in 'Segen, -he in 'Reihe und -ste in 'miste have been dispreferred since Early New German poetry. Not only are they reduced syllables, they also clash with the adjacent accentuated syllable to the left, which violates the principle of trochaic-dactylic German rhythm.“ (S. 258) Im Frühneuhochdeutschen haben viele traditionelle Kirchenlieddichter drei- und vierhebige Texte verfasst (s. o.), die jedoch die gleiche *Länge* aufweisen, unabhängig von ihrer Hebigkeit. Wie Vennemann schon erwähnte, kommt das trochäisch-daktylische metrische System erst im 17. Jahrhundert mit Opitz als Vorreiter auf.

⁴⁹⁸ Roman Jakobson: „Die Dominante“ [1935]. In : ders., Poetik. Frankfurt am Main 1979, S. 212-219.

⁴⁹⁹ „[...] bei welcher nach einem alten (mensuralen) System das Metrum aus 2 • 3 in 3 • 2 umschlägt [...]“. (Erich Wolf: Die Musikausbildung. I. Allgemeine Musiklehre. Eine musikalische Grundausbildung für jeden Anfänger. 7., korr. Aufl. Wiesbaden 1985, S. 67.)

⁵⁰⁰ Vennemann 1995, S. 203f.

„dunklen Zeitalter“ folgen. Er greift überkommene Traditionen seit Opitz auf, welcher mit seinem kleinen Aufsatz eine neue Richtung vorgab, aufgrund derer die metrische Unbekümmertheit der sog. ‚voropitz’schen‘ Dichtung bis heute abgewertet wird. Im Mittelhochdeutschen mag die metrische Struktur zur Bildung des Tons die Dominante in der Verssprache gewesen sein. 1624 wurde das ternäre und binäre Metrum zum entscheidenden Kriterium, was poetische Sprache ausmacht und was nicht. Und so kann den Dichtern im ausgehenden Mittelalter ihre metrische Grundlage gar nicht abhanden gekommen sein – sie hat schlichtweg keine Rolle gespielt, da sie anders wahrgenommen wurde. Jedem ist bekannt, dass beispielsweise Gelegenheitsdichtung auf Familienfesten zumeist von metrischer Unschärfe strotzt – aber sie reimt sich. Der nicht metrisch gebildete Zuhörer nimmt diese Unregelmäßigkeiten zumeist nicht als qualitätsmindernd wahr: Das Gedicht ist ein Gedicht, weil es sich reimt. Der Vers ist also in seiner Eigenschaft, was ihn letztlich als Vers konstituiert, flexibel. Er

ist ein System von Werten; er besitzt, wie jedes Wertesystem, seine eigene Hierarchie von höheren und niedrigeren Werten und einen führenden Wert, die Dominante, ohne die (innerhalb des Rahmens einer gegebenen literarischen Periode und einer gegebenen künstlerischen Richtung) der Vers nicht als Vers begriffen und bestimmt werden kann.⁵⁰²

So ist für den Meistersang, der in dieses „dunkle Zeitalter“ fällt, nicht Länge oder Kürze wichtig, nicht Regelmäßigkeit der Alternation, sondern allein die Anzahl der Silben, was immer auch die ‚Silbe‘ sei. Wie man lesen müsse, ist eine sinnlose Frage. Auch der „Herrschaft der musikalischen Form“⁵⁰³ kann nicht der Status der Dominante zugesprochen werden, es ist wohl einzig der Endreim.⁵⁰⁴ Dagegen ist die Opitzsche Dichtung Sprechlyrik aus intellektuellem Kreis, die in der europäischen (lateinischen) Renaissancedichtung und dem Humanismus wurzelt. So kann man auch nicht von einer noch im 17. Jahrhundert bestehenden „großen Unsicherheit“ sprechen, „wie die deutsche Prosodie zu stilisieren sei.“⁵⁰⁵ Es war erst jetzt entstehende Unsicherheit, die zu vehementen Auseinandersetzungen innerhalb der Dichterkreise führte.⁵⁰⁶ Somit hat hier die

⁵⁰¹ Ebd. S. 204.

⁵⁰² Jakobson 1935, S. 212f.

⁵⁰³ Bert Nagel: Meistersang. 2., m. einem Nachwort versehene Aufl. Stuttgart 1971.

⁵⁰⁴ Christian Wagenknecht ist jedoch der Ansicht, dass auch schon die Lyrik des Hochmittelalters „offensichtlich nach romanischem Muster in silbenzählender Manier verfasst“ worden sei. (ders.: „Zum Begriff der Tonbeugung“. In: Christoph Küper (Hg.): Meter, Rhythm, Performance – Metrum, Rhythmus, Performanz. Proceedings of the International Conference on Meter, Rhythm and Performance, held in May 1999 at Vechta. Frankfurt am Main / Berlin e.a. 2002, S. 59-74, S. 61). Allerdings setzt er Silbenzählen nicht mit Alternation gleich und gibt weiter zu (S. 60): „Es gibt da (*außer dem Reim*) überhaupt keinen ‚Versakzent‘ und infolgedessen auch keinen Widerstreit zwischen metrischer und sprachlicher Betonung.“ Herv. v. Verf.

⁵⁰⁵ Noel Aziz Hanna 2003, S. 65.

⁵⁰⁶ Vgl. Volker Meid, Barocklyrik. Stuttgart 1986.

Akzentstruktur der Alltagssprache (daktylisch-trochäisch) selbstverständlich mehr Gewicht als musikalische Notenwerte. Tatsächlich kann nur sie allein die neue Dominante ausmachen.

Heusler hat indirekt selbst sein System infrage gestellt, als er sich zu Versen mit einsilbigen Takten äußerte: „Schade nur, daß man derartige Fälle so oft auch anders lesen kann! Der Gefahr der Selbsttäuschung, des Sicheinredens ist man nicht immer entgangen.“⁵⁰⁷

3.3. Die alten Meister – Hesler und Jeroschin

Doch was meinen eigentlich die Dichter selbst dazu? Die Meistersänger haben es sich ja nicht nehmen lassen, oft und viel von dem zu sprechen, was sie und wie sie dichten. Im Mittelalter sind die Quellen sehr spärlich bis gar nicht vorhanden. Nach Otfried von Weissenburg im 9. Jahrhundert hat sich lange Zeit keiner zu seinem handwerklichen Tun geäußert. Erst im Spätmittelalter wird die Machart der Texte wieder Gegenstand in der Dichtung, vielleicht ein Hinweis darauf, dass das ‚Wie‘ sich im Begriff der Veränderung befand und keinesfalls mehr so selbstverständlich war, dass man es vorbehaltlos voraussetzen konnte. Diese Ansicht wird von Ursula Wills Arbeit zu Konrads *Goldener Schmiede* gestützt.⁵⁰⁸ Sie untersucht drei Fassungen der *Schmiede* aus drei Jahrhunderten (13., 14., 15.) und unterschiedlichem Kontext. Dabei entdeckt sie, dass ein „Verwendungszusammenhang“ existiert, der die Art der Variante – ob sie nun mehr mündlich oder schriftlich orientiert ist – festlegt.⁵⁰⁹ Denn die „Vergrößerung der gebildeten Schicht, d. h. der Lese- und Schreibkundigen, hatte wiederum eine zunehmende Verschriftlichung des Lebens zur Folge.“⁵¹⁰ „Der verschriftlichte Vortragsvers“, so der Titel der Arbeit, hat somit weitreichende Konsequenz auf die metrische Begebenheit der Texte. In ihr wirft Will der mediävistischen Metrikforschung vor allem die Außerachtlassung der besonderen historischen Bedingungen vor, da sie in der Handschrift nur eine „Erschwernis philologischer Bemühungen“⁵¹¹ sieht. Und während Heusler seinen Kollegen „Augenphilologie“ vorwirft (s. o.), wirft Will ihm und seinen Geistesverwandten⁵¹² eine „Ohrenphilologie“ vor, da sie die Textzeugnisse in ihrer

⁵⁰⁷ Heusler 1956, Bd. 2, S. 119.

⁵⁰⁸ Will 1991.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 6.

⁵¹⁰ Ebd., S. 6f.

⁵¹¹ Ebd., S. 8.

⁵¹² U. a. Franz Saran: Deutsche Verslehre. München 1907.

Schriftlichkeit nicht wahrnehmen,⁵¹³ ja sogar nur als „Umweg“ denken.⁵¹⁴ Will geht noch einen Schritt weiter: Schrift ist für sie nicht nur ein Vehikel – sie ist formbestimmend.⁵¹⁵ Somit ist die hörbare und die lesbare Form von Bedeutung. In ihrer Analyse der drei Fassungen der *Schmiede* kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Verschriftlichung des Vortragsverses keinen „Automatismus der Entwicklung einer schriftsprachlichen Metrik“⁵¹⁶ miteinschließt, sondern dass dem Verwendungszusammenhang die entscheidende Bedeutung zukommt. Um zu dieser Schlussfolgerung zu gelangen, hat Will zwei Vertreter der Deutschordensliteratur bemüht, Heinrich von Hesler und Nicolaus von Jeroschin, die sich in ihren Werken zu den Regeln des Dichtens ausführlich geäußert haben. Heinrich von Hesler hat seine *Apokalypse* um 1300 verfasst, und in seinem Bemühen, sich auf die alten Meister zu berufen, zeigt sich die Besorgnis des Verschwindens von Traditionen.⁵¹⁷

Die meister die da waren

Bi den alden jaren

Die vunden tichten aller erst;

Des sint ir werc noch aller herst. (V. 1385-88)

Hesler wie auch Jeroschin wurde von der älteren Forschung in anmaßender Weise vorgeworfen, sich undeutlich auszudrücken und keine Fachtermini zu verwenden. „Dieses Überlegenheitsgefühl gegenüber Dichtern, die wohl selbst am besten gewußt haben müssen, wie [s]ie ihre Verse dichteten, teilen wir nicht.“⁵¹⁸ Im Gegenteil nimmt Will Hesler sehr ernst und gewinnt daraus erstaunliche Erkenntnisse. Zunächst ist es, nachdem in C.2.2. mit Schweikle und Lotman der ‚Verderbtheit der Texte‘ der Garaus gemacht wurde, auffällig, dass die mittelhochdeutschen Dichter selbst eine solche Verunreinigung fürchteten:

Sterbe ich, so wirt lichte

Vorkart min getichte,

⁵¹³ Ein Problem, dem sich die letzten Jahre die Performanzforschung zu stellen gewagt hat: Wie ist es zu schaffen, aus schriftlichen Quellen Mündlichkeit und Aufführungspraxis zu rekonstruieren? Die Literatur zur Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist über alle Maßen angeschwollen, als immer noch verbindliches Standardwerk für die Mediävistik nenne ich deshalb an dieser Stelle nur: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart / Weimar 1996.

⁵¹⁴ Vgl. Saran 1907, S. XII.

⁵¹⁵ Vgl. Will 1991, S. 10. Sie bezieht sich hier auf einen Aufsatz von Dietmar Rieger: „Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer künftigen Provenzalistik.“ In: ZfrPh 100 (1984), S. 78-91, in dem darauf aufmerksam gemacht wird, dass Schriftlichkeit eine notwendige Voraussetzung für die Form der Lieder sei, „weil eine rein mündliche Ausarbeitung angesichts der formalen Komplexität des Trobars undenkbar erscheint“ (Will 1991, S.10).

⁵¹⁶ Will 1991, S. 192.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 39.

⁵¹⁸ Ebd., S. 40.

*Daz der schriber misseschribet
Unde immer also blibet. (V. 1349-52)*

Das Problem der Veränderung durch Abschrift war also bekannt, wenn auch erst spät gefürchtet. Wie Will jedoch in ihrer Arbeit nachweist, ist diese Angst zwar berechtigt, aber die metrische Struktur, die hier von besonderem Interesse ist, bleibt doch erhalten – wenn es der „Verwendungszusammenhang“ erfordert. Zusätzlich erscheint es mir angemessen, an dieser Stelle die Behauptung zu wagen, dass Heslers Äußerung mit seiner niedergeschriebenen Befürchtung eine neue Ära einleitet und kennzeichnet, da er eine dezidierte Meinung vom Autor-Original hat, die bisher keinem Dichter in den Sinn gekommen und daraufhin niedergeschrieben worden war. Heslers Regelwerk kann mit vier Begriffen umfasst werden: *materie*, *rim*, *wort* und *sin*.⁵¹⁹ Ein besonderes Augenmerk soll hier *rim* und *sin* gelten:

*Swer rime will zu rimen
Und wort zu worte limen
Und sin zu sinne setzen,
Der muz den sin da wetzen
Und nehmen dar von bilde,
Daz sin rim nicht vorwilde. (V. 1389-94)*

„Die ‚rime‘ stellen *Silbenketten* dar. Diese Silbenketten bilden gleichzeitig ‚*sin*-Bögen‘. Zwei solcher Silbenketten bzw. ‚*sin*‘-Bögen sind durch den *Reim* am Ende zu ‚binden‘.“⁵²⁰

*Ich rede iz durch die lichten,
Die buch nu wollen machen
Von aller leie sachen
Und rim zu rime vinden
Und die nicht rehte binden
Unde die nicht wegen gliche
Daz stet unhobischliche. (V. 1378-84)*

Für die Bildung von Silbenketten sei dann die Silbenzahl konstituierend – diese Interpretation der Lehre Heslers und Jeroschins war immer Ausgangspunkt von Kritik, weil man vermutete, dass „sie keinen Begriff vom eigentlichen metrischen Prinzip ihrer Verse bilden konnten.“⁵²¹ Diese Unterschätzung der Poetiken der beiden Deutschordensritter hält Will für fahrlässig. Zwar betrachtet sie die Silbenzahl für die

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 41.

⁵²⁰ Ebd., S. 42.

⁵²¹ Ebd., S. 43. Vgl. Heusler 1956, Bd. 3, S. 36f.

Einheit der Verse als unerlässlich, allerdings stellt sie die Übersetzung ‚Zahl‘ für *zal* grundsätzlich infrage – ‚was wie gezählt wurde‘, ist nun herauszufinden. So schließt sie aus Heslers Lehre, dass er nur die gesprochenen Silben zählt.⁵²² Aus dieser Zählweise resultierten Silbenzahlen zwischen sechs und zehn. Zusätzlich würden die Silben *gemessen*:

Schedeliche muze
Nam ich mich ofte enkegen
Wen ich abe die rime gewegen
*Mit ebenglichen vuzen*⁵²³,
Und han mit langen muzen
Über der rede gesezen,
Wenn ich habe sie gar durchmezen
Und ebengliche gewegen. (V. 1440-47)

Doch was versteht Hesler unter *ebengliche*? Wenn Will das Verhältnis von Länge und Kürze (vgl. 1473/74) zunächst auf das Verhältnis der Einzelnoten Longa und Brevis übertragen will, dann darf sie nicht bei 2:1 stehen bleiben,⁵²⁴ da sich die Brevis zur Longa in der Länge relativ verhält und wesentlich komplexere Längen und Kürzen zueinander bereithält als eben das 2:1. Will verwirft diese Idee ebenso wie die einer möglichen Übertragung von antiken Metrikverhältnissen und kommt schließlich zu folgendem Schluss: „Was im Vers als Länge bzw. Kürze stehen kann, darüber entscheidet der ‚sin‘.“⁵²⁵ Dieser *sin* ist neben Reim und Silbenkette ein weiteres formendes Element der Sprache des Verses. Deshalb darf der Dichter um des Reimes Willen keine *sin*-losen Verse schmieden. Der *sin* selbst aber bezeichnet nicht das, was wir prosaisch mit Inhalt oder Gedanken meinen, sondern ist die sprachliche Form selbst und richtet sich somit direkt gegen die Verwirrung des *rim*. „Jeroschin fordert die Gleichheit des ‚sin‘ zweier Verse, denkt ihn sich als vergleichbare Größe, ohne das tertium comparationis zu nennen. Die tatsächlich erwähnte Vergleichbarkeit ist die Silbenzahl, darüber hinaus das quantitative Verhältnis der Silben, obwohl doch sowohl die Zahl als auch das Maß der Silben vom ‚sin‘ bestimmt sind.“⁵²⁶ Dieses vorläufige Ergebnis führt bei Will zu einer Heuslerschen Aussage, es gehe nämlich dabei um den Einklang von Iktus und Sprachton, dem „Eckstein

⁵²² Vgl. ebd., S. 45.

⁵²³ Hesler verwendet für Silbe den Begriff *vuz*. Vgl. hierzu auch die Arbeit von Christoph März: „der silben zall, der chunsten grunt.“ Die gezählte Silbe in Sangspruch und Meistersang. In: ZfdPh 119 (2000), Sonderheft, S. 73-84.

⁵²⁴ Vgl. Will 1991, S. 46.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Ebd., S. 48.

des germanischen Versbaus“⁵²⁷. Wills neue, nicht genug zu unterstreichende Erkenntnis liegt darin, dass Länge und Kürze keineswegs mit der sprachlichen-phonologischen Quantität der Silben zusammenhängen, sondern die Länge eine akzentuierte und die Kürze eine nicht-akzentuierte Silbe darstellt.⁵²⁸ Damit wendet sie sich gegen Heusler und chronologisch vorausgreifend gegen Vennemanns Maxime der natürlichen Versifikation, da sie deren Prämissen grundsätzlich widerlegt.

Der *sin* ist also Akzent? „Das Messen des ‚sin‘ in den Quantitäten lang-kurz dient der Herstellung gleicher Proportionen, ohne daß ein objektives Zeitmaß im Sinne der Moren des Takts Grundlage war.“⁵²⁹ Dass Will dennoch für eine Vierhebigkeit ohne weitere Begründung plädiert, ist nicht logisch, wenn man ihrer bisherigen Argumentation in Gänze folgt: Denn wenn ein Akzent einen langen *vuz* kennzeichnet, der durch zwei Kürzen, also zwei Nicht-Akzente ersetzt werden kann, dann fällt auch eine Hebung weg:

Daz ich dicke zwene kurze muz
Dar setzen vor ein langen vuz,
Swa mir der sin also geburt. (V. 1473-75)

Die Behauptung, dass der Vers eine Abwechslung von Länge und Kürze ist, ist somit auch kein Beleg für Alternation im heutigen Sinne. Eine Silbe kann entweder Länge oder Kürze tragen, Akzent oder Nicht-Akzent, es kommt dabei auf den *sin* an. Heslers Aussage belegt somit nur eins: dass man eine Hebung durch zwei Senkungen ersetzen kann. In diesem Sinne widerspricht Will auch der Annahme, dass es sich bei Heslers Aussage um eine Hebungsspaltung handeln könnte: „Denn Hebungsspaltung liegt vor, wenn von den zwei zeitlich gleich gedachten Moren des Takts die erste gespalten ist. In der ‚Metrik‘ der mittelalterlichen Dichter dagegen wäre ein Takt zusammengesetzt aus 1 Länge und 1 Kürze, so daß ein dreisilbiger Takt drei gleiche Zeiteinheiten enthielte, da eine Länge soviel wie zwei Kürzen zählt.“⁵³⁰ Aber auch hier schafft Will es nicht gänzlich, sich von den traditionellen Denkschemata zu trennen. Für den mittelalterlichen Dichter existiert offensichtlich nicht einmal die Vorstellung eines Taktes, von einer ‚Zusammen-Setzung‘ von Länge und Kürze kann keine Rede sein. Die zu betrachtende Einheit der Metrik ist der

⁵²⁷ Heusler 1956, Bd. 1, S. 57.

⁵²⁸ Vgl. Will 1991, S. 49.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd. S. 51.

Vers, der durch den Reim am Ende markiert wird, die nächstgrößere Einheit ist dann die Strophe.⁵³¹

Doch diese Erkenntnisse, die der bisherigen Lehrmeinung widersprechen, führen eine ziemlich unangenehme Lage herbei: Wenn es kein System gibt, mit dem wir eindeutig eine Hebung, einen *langen vuz*, bestimmen können, können wir auch nicht wissen, wie viele Hebungen notwendigerweise vorhanden sein müssen und was beim Vermündlichen – dem Vorlesen – weiter geschieht, denn der Vortrag kennt weitere, alle Erkenntnisse infrage stellende Erschwernisse:

*Und uz zwen Worten einen kurt
Machen oder ein halb underzien,
Daz andere teil da lazen sein,
Nach deme der sin gevellet
Und sich der rim gestellet
Und die materie sich getreit. (V. 1476-81)*

In der sprachlichen Realisation waren somit alle möglichen Verkürzungen erlaubt, die Elision zur Vermeidung des Hiats ist dabei noch die harmloseste.⁵³² Vom Silbenzählen im numerischen, absolut bestimmbareren Sinne kann also keine Rede sein:

Mit der Silbenzahl wird ein Kriterium an den Vers angelegt, das für den akzentuierenden Versbau nur bei schriftgebundener Konzeption sinnvoll ist. Wo Akzent als gliederndes Prinzip herrscht, ist der Vers nicht an die Zahl der Silben gebunden, da der Sprechende mehreren Silben das Gewicht einer Silbe verleihen kann. Die ‚papierne Methode‘ des Silbenzählens ist Konsequenz davon, daß anders als für den gesprochenen Vers für den Vers im Schriftbild der Akzent nicht Form bildend ist [...].⁵³³

Da aber im Schriftbild die dynamische Gliederung für den Leser nicht erkennbar ist, führt der Verschriftlichungsprozess in Verbindung mit stiller Rezeption, wenn ich diesem letzten Punkt Wills vorgreifen darf, zu einer vermehrt „regelhaften Form“, die „wird im Schriftbild [...] erkennbar, wenn den akzentuierten bzw. nicht-akzentuierten Silben jeweils eine Silbe entspricht.“⁵³⁴ Natürlich entsteht diese „regelhafte Form“ nicht durch einen Automatismus, denn auch an dieser Stelle ist der Verwendungszusammenhang bedeutend.

⁵³¹ An dieser Stelle wären historisch-semantiche Untersuchungen vonnöten, insbesondere in der spätmittelalterlichen Lyrik, z. B. Hugo von Montforts oder des Meistersangs. Von diesem Fundament aus ließen sich dann Metrik und Reim (Reim als Klang-Körper) in ihrer Komplementarität betrachten – die Frage nach dem Entdeckung und Sinn des Endreims könnte so noch einmal gestellt und sogar beantwortet werden.

⁵³² Vgl., ebd., S. 52. Will beschäftigt sich in diesem Zusammenhang noch kurz mit dem Tristan-Fragment „a“, das in seiner Schreibweise ganz auf Vorleserbedürfnisse ausgerichtet sei (vgl. S. 53).

⁵³³ Ebd., S. 54.

⁵³⁴ Ebd.

All diese Aspekte, die Ursula Will zusammengetragen, erforscht und analysiert hat, zeigen einmal mehr, auf welch wackeligen Beinen jegliche Aussage zur mittelhochdeutschen Metrik steht.⁵³⁵ Denn ihre Arbeit zeigt den Verschriftlichungsprozess anhand der vielfach überlieferten *Goldenen Schmiede*, verpflichtet aber indirekt auch jede weitere Forschung dazu, für jeden Text, jede Textsorte in jeder Handschrift zu analysieren, inwieweit hier ein Verschriftlichungsprozess stattgefunden hat. Für Texte mit nur einem Zeugnis ist dies jedoch unmöglich. Also werden die Aussagen zu deren Metrik von höchst zweifelhafter Qualität sein müssen. Nicht zuletzt erscheint es mir bedeutsam, dass Hesler von einem gesprochenen Vortrag seiner *Apokalypse* ausgeht. Es ist nicht die Rede von *singen unde sagen*, sein Werk ist ein Sprechtext und schon hier ist es nicht mehr möglich, über dessen Betonungsstruktur etwas auszusagen.

3.4. *sin und rim als Klangkörper*

Aber ist es das tatsächlich? Ich möchte an dieser Stelle noch einmal die Bedeutung der Kategorie *sin* näher beleuchten. Wie oben dargestellt, schafft es Will nicht, sich vom Heuslerschen Diktum frei zu machen. Doch wenn man Heusler gänzlich außer Acht lässt, wird der Blick auf den *sin* bei Hesler nicht länger verstellt, vor allem wenn man weiter liest:

*Swer rime will zu rimen
Und wort zu worte limen
Und sin zu sinne setzen,
Der muz den sin da wetzen
Und nehmen dar von bilde,
Daz sin rim nicht vorwilde.
Den sin den sie vor vazten
Unde an getichte sazten,
Den muze wir noch halden.
Sie sazten vor uns, die alten,
Gerecht tichtene in der wegene
Daz kein buchstab begegene
Der vumfer an deme worte,
Daz einer an dem borte,
Der ander an dem ende ste;*

⁵³⁵ Es ist eben nicht so, wie Florian Kragl in seinem Anhang „Zur Erforschung der Musik des Minnesangs bis 1300“ behauptet: „Gerade die Textmetrik ist von literaturwissenschaftlicher Seite längst hinlänglich aufgearbeitet.“ (Kragl 2005, S. 322.)

Dem a begegene nicht daz e,

Dem e daz i, noch o dem u. (V. 1389-1405)

Der *sin* wie ihn die Vorgänger *sazten* – was bedeutet das? Hier ist die Vermeidung des Hiat gemeint, besonders bei nahegelegenen Vokalen wie a-e, e-i und o-u. Sie lassen sich beim Aufeinandertreffen an Wortende und -anfang nur mit einem harten Glottislaut voneinander trennen, wenn sie noch unterschieden werden können sollen. Bei den weiter entfernten Vokalen a-o oder i-u ist ein fließender Übergang beim Sprechen eher möglich. Der schöne Klang, der *sin*-lich erlebte fließende, ist hier eine Regel des Dichtens. Dass der *sin* dann gewetzt werden muss (V. 1392), dass es wichtig ist den *sin also beruchen*, /*Daz wir nicht valschez sprechen* (V. 1412-13) ist eine ganz pragmatische Aufforderung, den Wohlklang zu beachten. Dass dies die Meisterschaft ausmacht, erklärt Hesler an anderer Stelle anhand seines Schaffens:

Swa der sin waz so gelegen

Daz ich nicht mochte zu brengen

Ich enmuste den riem lengen,

So waz bezzer gesprochen

Lanc riem dan sin zu brochen. (V. 1448-1452)

An dieser Stelle wird auch deutlich, dass der *rim* über unser Reimverständnis hinausgeht und die ganze Verszeile bzw. das ganze Reimpaar einschließt – wie es auch im Rap der Fall ist. *sin* und *rim* sind eine Einheit, die über die Definition Wills in den „*sin-Bögen*“ hinausgeht. Der geschmeidige Klang der gewetzten Verse soll den fließenden Klangcharakter unterstützen. Aus dem Klingen der *rime* und einem Sprechen, das den Glottisverschluss vermeidet, ergibt sich der einzelne Vers/das Reimpaar als weicher Klangkörper, in dem Wörter und Vers nicht mehr zu trennen sind – sie berühren sich fortwährend. Wie Einzelreize synthetisieren sie durch die Einhaltung von *sin unde rim*-Regeln zu einer taktilen Einheit – einer Einheit, die im sinnlich erfassbaren Rhythmus eine weitere Entsprechung findet. Eine ähnliche Vorstellung des *sins* findet sich bei Nicolas von Jeroschin. Umso deutlicher wird es bei ihm, da er den *sin* in die Mitte von *lenge* und *lûte* nimmt:

glich zu glichim lîmen

an lenge, sinne, lûte,

daz ich alsus bedûte:

vil wort man glîche schrîbit,

der luit unglich sich trîbit;

*sulch rîmen sol man mîden,
den sin ouch nicht vorsnîden (V. 240-246)*

*biwîlen ich zwû kurze
ûf eine lange sturze;
und mîn rîm werdin gebuit
an dem ende ûf glîchin luit,
nicht velschinde der rede sin. (V. 294-301)⁵³⁶*

Sucht man in der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank⁵³⁷ quer über alle Felder nach dem Begriff des *rîms*, so erhält man 59 Anschläge für das Lemma (allerdings mit 2 Überschneidungen bei Frauendienst, dem Renner und Wilhelm von Österreich). Neunmal taucht der *rîm* in Verbindung mit *sin* auf, allerdings nur dreimal ist eine Interpretation im obigen Sinne möglich. Ein klare Poetik wie bei Hesler und Jeroschin sind jedoch nicht zu finden. In meinem analytischen Teil der Arbeit B, findet sich der *sin* nur in B.4. „Frauenlobs Selbstrühmung“ und hier mehr mit Kunstverstand zu übersetzen, als als metrische Regel.

Durch die klaren Regeln, was Lautung (*sin*) und Vers (*rîm*) anlangt, ist mit Hesler und Jeroschin der theoretische Ansatz vorhanden, im Sprechen den Klang als Kategorie zu sehen, der sich vom Gesang dahingehend unterscheidet, dass im Gesang ein Aufeinandertreffen von Vokalen ebenso wie der Reimklang untergeht und durch die gesungene Melodie gedeckt wird. Das Sprechen, der Sprechgesang, wird somit zu einer sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung.

Für diese sinnliche Erfahrung des tichtens sprechen auch zwei Verse Hugos von Montfort:

*so han ich vil geticht in welden und in awen
und dartzu geritten (Nr. 31, V. 147-148)⁵³⁸*

Das Dichten bei einem Ausritt in die Natur ist eine vielfach sinnliche Erfahrung: In den Wäldern und Wiesen ist viel zu sehen, zu riechen und zu hören. Aber am wichtigsten ist hier der Ort der Entstehung: der Pferderücken. Durch den Kontakt zum Pferd ist die Körperwahrnehmung beim Reiten eine fließende und zugleich rhythmische. In der jüngsten Rhythmik-Forschung innerhalb der Musikwissenschaft ist eben diese These des Dichtens auf dem Pferderücken für diese Untersuchung von großem Interesse.

⁵³⁶ Nicolaus von Jeroschin: Di Kronike von Pruzinlant. Hg. v. Ernst Strehle. Leipzig 1861.

⁵³⁷ <http://mhdadb.sbg.at:8000/> (letzter Zugriff: 21. März 2009).

Doch um diese musikwissenschaftliche These nachvollziehen und verstehen zu können, ist ein kurzer Abriss über den Stand der Forschung notwendig, den ich nun hier darstellen möchte.

4. Musikwissenschaftliche Betrachtungen

4.1. Weltliche Musik im Mittelalter⁵³⁹

Im europäischen Mittelalter findet eine weltweit einmalige Spaltung der Musik statt, die bis heute ihre Bezeichnung in der sog. U- und E-Musik findet.⁵⁴⁰ Schlager, Volkslied, Rock, Pop und auch der HipHop mit seiner Rapmusik werden zur unterhaltenden Musik gezählt. Musikalische ‚Kunst‘ findet sich in der ‚ernsten‘ Musik wieder, deren Hörschaft gebildet und exklusiv ist. Den Beginn dieser Entwicklung im christlichen Abendland markieren Boethius, Augustinus und Cassiodor.⁵⁴¹

Der gregorianische Choral, der im 9. Jh. zum ersten Mal schriftlich fixiert wird, ist in seiner kanonischen Form „abgehoben vom organischen Wandel der ihn umgebenden Formen“⁵⁴², ist fern einer weltlichen, mündlichen und sich ständig fortentwickelnden Musik. Noch gibt es kein Konzept, das die Kunst der menschlichen Stimme aufteilt in einen Naturgesang und einen klassischen Gesang; noch bezeichnet die Kirchenmauer keine Kulturgrenze, wenngleich so mancher *clericus* dagegen zu Felde zieht. Während die kirchenmusikalische Tradition in den literalen Kreisen früh einsetzt, ist für die weltliche Spielmannskunst nur eines „[s]elbstverständlich: nirgends ein Notenblatt.“⁵⁴³ Die ersten spielmännischen Texte sind spät und dann auch nur selten überliefert, und, wie beim klerikalen Schriftmonopol nicht anders zu erwarten, zunächst überwiegend als lateinische Adaptionen, Umbildungen und Fortentwicklungen.⁵⁴⁴ Als die wesentlichen Elemente dieser schwer fassbaren, weil zu wenig dokumentierten weltlichen Musik, die Lug mit dem altgriechischen Konzept der ‚Mousiké‘ vergleicht, seien ihre Inszeniertheit genannt und ihr

538 Hugo von Montfort: Das poetische Werk. Hg. v. Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond. Berlin/New York 2005.

⁵³⁹ Zur Einführung in die mittelalterliche Musikwelt siehe im Besonderen Robert Lugs Aufsatz im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft (Lug 1991), Achim Diehr: Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2005, und Bernhard Morbach: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Kassel e. a. 2004. Diehrs Arbeit ist speziell für Literaturwissenschaftler gedacht und somit auch dem nicht musikwissenschaftlich Ausgebildeten verständlich. Darüber hinausgehend und ausführlich zu allem, was ‚Musik‘ im Quadrivium bedeutet: Max Haas: Musikalisches Denken im Mittelalter. Bern 2005. Einen aktuellen Forschungsüberblick bietet auch Kragl 2005.

⁵⁴⁰ Vgl. Lug 1991, S. 295.

⁵⁴¹ Vgl. Diehr 2004, S. 11-15.

⁵⁴² Lug 1991, S. 295.

⁵⁴³ Ebd., S. 294. S. a. Lug 1983, S. 246f.

⁵⁴⁴ Lug 1991, S. 295.

Werkcharakter als performativer Akt, indem sie Wort, Ton, Tanz und Anlass (z. B. ein Fest) in eine Einheit bringt.⁵⁴⁵

Die in Teil A Kapitel 6 dargestellte ‚professionelle‘ Verbreitung der Lieder des einzelnen Sängerdichters lässt es nicht zu, dass ihre Melodien kompliziert und schwer nachahmbar sind, eine „mangelnde oder geringe Virtuosität der Melodie hat ihren Grund darin, dass es sich in erster Linie um Gebrauchs-, nicht um Vorführkunst handelt.“⁵⁴⁶

Die Überlieferungslage gestaltet sich im westeuropäischen Raum im 13. Jahrhundert uneinheitlich: Während die Lieder der Trouvères mit ca. 2100 Stücken fast alle mit Melodie überliefert sind, sind es im okzitanischen Sprachraum nur 282 Melodien bei 2500 Liedern. Im deutschen Minnesang und Sangspruch ist vor 1200 keine Melodie überliefert. Der starke romanische Einfluss, der 1170 bis 1200 die deutsche Dichtung prägt (z. B. die weite Verbreitung der Kanzonenform), lässt manche Melodie mittels der Kontrafakturforschung erschließen, wirft aber neue Probleme in der Metrik auf, da eine metrisch-prosodische Übertragung von einer romanischen Sprache in eine germanische zwar nicht unmöglich, dennoch unwahrscheinlich ist. Die Kontrafakturen führen daher zu zwei möglichen Schlussfolgerungen: Entweder stimmt der sprachliche Akzent mit dem musikalischen nicht überein, beide sind voneinander unabhängig, oder die musikalischen Betonungsstrukturen sind nicht festgelegt und individuell, von Sprache zu Sprache, von Strophe zu Strophe verschiebbar. Wir werden sehen, dass letztere Annahme am wahrscheinlichsten ist.

Die Überlieferungslage der Melodien ist bei der Sangspruchdichtung dennoch verhältnismäßig reichhaltiger als z. B. beim Minnesang, wo die Kontrafakturforschung im romanischen Sprachraum auf Spurensuche ging. Kippenberg fasst 1962 die Lage wie folgt zusammen:

Zusammenfassend ist zur Quellenlage zu sagen: Zum ältesten deutschen Minnesang bis etwa 1230 besitzen wir nur ein einziges unmittelbares Musikdenkmal: das Münsterer Fragment. Darüber hinaus sind wir angewiesen auf

1. nicht absolut entzifferbare Neumen;
2. Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen das meistersingerische Liedgut bevorzugt und deren Zuverlässigkeit teilweise fragwürdig ist. Verschiedentlich bietet die Notation der deutschen Hss. besondere Probleme;

⁵⁴⁵ Ebd. Lug bezieht sich in seinem Werkbegriff auf Zumthor 1984.

⁵⁴⁶ Ebd. S. 307.

3. die noch zweifelhaftere Melodieüberlieferung der Meistersinger aus dem 16. und 17. Jahrhundert;
4. die seitlich liegenden romanischen Melodiequellen.⁵⁴⁷

Erst für die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts wird die Überlieferungslage besser. Im Allgemeinen gilt die Jenaer Liederhandschrift als zuverlässige und wichtigste Quelle im deutschsprachigen Raum, allerdings ist sie mit ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert recht jung und keineswegs ‚aktuell‘ für unseren Untersuchungsgegenstand, dessen Textkorpus zwischen 1200 und 1330 angelegt ist. Zudem lässt die melodische Notation (obwohl mit Zeichen aus der Mensuralnotation geschrieben) keine Rückschlüsse auf den Rhythmus zu, da außer bei Ligaturen immer nur das Notenzeichen der Longa verwendet wird. Es werden also keine Kürzen und Längen der zu singenden Silben angezeigt. Wäre aber die Länge eines Tones von der Länge der Silbe abhängig, so gäbe es keine mehrstrophigen Lieder oder Kontrafakturen, da in diesem Falle an immer exakt den gleichen Stellen kurze oder lange Silben zu finden sein müssten, was aber offensichtlich nicht den Tatsachen entspricht, wie jedes mehrstrophige Gebilde und jede Kontrafaktur zeigt.

Die Einheit von Text, Melodie und Strophenform, die der Sängerdichter als alleiniger Produzent zu verantworten hat, lässt allerdings nicht auf eine Beziehung zwischen Thematik und Melodie schließen, wie die Kontrafakturdichtung deutlich zeigt.

Aber die Verwebungen von Musik und Sprache in der mittelhochdeutschen Lyrik sind sehr eng. Die Melodieüberlieferung erfolgt zumeist über Neumen, die den Melodieverlauf kennzeichnen, nicht jedoch Längen und Kürzen. „Die mittelalterliche Notierung einstimmiger Lieder gibt nur relative Tonverhältnisse an und keine Tonwerte, die den Rhythmus bestimmen. Solange es ‚orale Selbstverständlichkeiten‘ gab, war dies für die Praxis auch kein Problem. Das wurde es erst im schriftkulturell bestimmten Musikbetrieb.“⁵⁴⁸ Die Frage nach der Rhythmisierung ist nach wie vor die schwierigste in der Musikgeschichte. Zu diesen „oralen Selbstverständlichkeiten“ zählen Spieltechniken, Intonationsweisen, Verzierungen usw., die bis ins 19. Jahrhundert hinein kaum verschriftlicht wurden. Schriftlichkeit führt vor allem in der Musik zu einer Abstraktion, deren Preis der Lebensverlust ihrer selbst darstellt: „Um die Jahrhundertwende [19./20. Jahrhundert – Anm. d. Verf.] ist nichtschriftliche Musik in Zentraleuropa praktisch tot.“⁵⁴⁹ Dies gilt nicht für die Peripherien in den slawischen, skandinavischen und iberischen Ländern, im jüdischen Shtetl oder unter den fahrenden Sinti und Roma. Dass genau in

⁵⁴⁷ Kippenberg 1962, S. 45.

⁵⁴⁸ Tervooren 2001, S. 101.

jene Zeit hinein die mediävistische Forschung über Versmetrik ihren Höhepunkt mit Heuslers Arbeit erreichte, zeigt nur umso mehr, wie kritisch diese Arbeit und ihre Satelliten betrachtet werden müssen. Erst das Aufkommen der Oral-Poetry-Forschung mit Milman Parrys und Albert B. Lords Arbeit⁵⁵⁰ lässt einen klaren, ‚taktlosen‘ Blick auf die nichtschriftliche Musik wieder zu.

Daher haben sich im Verlauf der Forschungsgeschichte verschiedene Theorien dazu gebildet. Hugo Riemanns Satz-Theorie über eine natürliche Achttakt-Periode bezog sich zunächst nicht auf das Mittelalter, hat aber wohl entscheidend Andreas Heusler beeinflusst, wie eine Grafik darlegen mag:

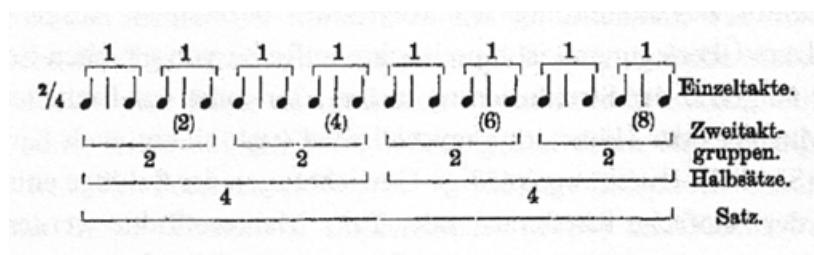


Abb. 6. Riemanns Satz-Theorie

„Alle Abweichungen von diesem abstrakten Schema versteht Riemann als Störungen, die auf abrupte Anfänge, Dehnungen, Verlängerungen oder Auslassungen zurückzuführen sind [...].“⁵⁵¹ Doch war diese Theorie der Achttakt-Periode schon für die Klassik nicht haltbar,⁵⁵² umso weniger dann für das Mittelalter und seine Musik. Dennoch erinnert das jambische System Riemanns stark an Heuslers taktmetrisches Modell, das den 2/4-Takt in einer Viertakt-Periode (angeblich hervorgegangen aus der germanischen Langzeile mit acht Takten!) zugrunde legt. Umso irritierender ist die Tatsache, dass sich einige musikwissenschaftliche Untersuchungen im 20. Jahrhundert wieder auf Heuslers Rezitationsmetrik beziehen.⁵⁵³ So wird bis heute in den Schulmetriken die metrische Grundeinheit der mittelhochdeutschen Epik als zweisilbiger Viertakter angegeben, und

⁵⁴⁹ Lug 1983, S. 249.

⁵⁵⁰ Vgl. grundlegend Adam Parry (Hg.): *The Making of the Homeric Vers. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford 1971; Albert B. Lord: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht* [1960]. Übers. v. Helmut Martin. München 1965 und schließlich Edward R. Haymes: *Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‚Oral Poetry‘ Forschung*. Stuttgart 1977.

⁵⁵¹ Pfeiderer 2006, S. 118.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 118f. Eine Feststellung Wilhelm Seidels mag hier ebenso zutreffen wie auf Heuslers Modell: „Riemanns Satztheorie leidet endlich unter einem bedenklichen Mangel an Evidenz, weil sie die Abweichungen von der Norm nur dynamisch, nicht strukturell erklärt. Hinter Riemanns Analyse steht vielfach nicht mehr als der Gestaltungswille einer epochentypischen aber gleichwohl subjektiven Hörkultur.“ (Wilhelm Seidel: „Rhythmus, Metrum, Takt.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begr. v. Friedrich Blume. 2., völlig Neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 8, Sachteil. Kassel / Stuttgart e.a. 1998, Sp. 257-317, Sp. 304.)

auch in der Lyrik haben sich seine Thesen durchgesetzt. Doch in der Musikwissenschaft konnten sie sich nicht lange halten, denn dort ist man sich des unregelmäßigen Metrums als eines Stilmittels schon länger bewusst: Vor dem 17. Jahrhundert „ergab es sich oft, daß die Akzentuierung gewisser Noten durchaus nicht immer mit der metrischen Schlagzeit zusammenfiel, was bei dem freischwingenden, ungeheuer lebensvoll gestalteten Rhythmus durchaus verständlich ist.“⁵⁵³

Am erfolgreichsten hielt sich lange die Modaltheorie,⁵⁵⁵ die sich auf antike Metren konzentriert und die These vertritt, dass es auch schon im Mittelalter mensurierte einstimmige Musik gab. Allerdings gibt es Aufzeichnungen hierzu nur im kirchenmusikalischen Bereich bei mehrstimmigen Kompositionen, die der Notre-Dame-Schule folgen. Dass sie auf deutschsprachige einstimmige Musik übertragbar sei, ist zweifelhaft.⁵⁵⁶ Erst im 15. Jahrhundert gibt es Ansätze, die modale Notierung auch bei einstimmigen Liedern anzuwenden;⁵⁵⁷ selbst in den romanischen Gebieten mit einer wesentlich reichhaltigeren Überlieferung sind Quellen hierzu rar.⁵⁵⁸ Zudem führt eine modaltheoretische Interpretation zu Normierungen, die vielleicht den Ansprüchen der Sängerdichter völlig unangemessen sind. So wurden bei vielen Gedichten zwar Melodie und Text in der ersten Strophe klar bestimmt, aber schon in den nächsten Strophen weigern sich Varianten und Variationen, sich dem Schema unterzuordnen: „Auftakt und Kadenzen, Silben- und Notenzahlen differieren, selbst feste Strophenteile, wie es die Stollen sind, sind nicht immer deckungsgleich.“⁵⁵⁹ Dass es sich bei den Unregelmäßigkeiten nicht um Überlieferungsfehler handeln kann, wurde schon oben dargelegt. Zudem wäre bei einem

⁵⁵³ Vgl. Diehr 2004, S. 90f.

⁵⁵⁴ Hermann Grabner: Allgemeine Musiklehre [1923]. Kassel ²⁰1997, S. 41.

⁵⁵⁵ Vgl. hierzu ausführlich Kippenberg 1962, S. 55-152.

⁵⁵⁶ Vgl. Diehr 2004, S. 91.

⁵⁵⁷ Vgl. hierzu die Arbeit von Stefan Morent: Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter. Paderborn e.a. 1998, S. 72: „Während die sprechgebundene Musik lange Zeit den rhythmischen Vortrag aus der Deklamation des Textes gewinnen konnte, den Rhythmus als abstrakte Größe also nicht benötigte, war die instrumentale Musik von vornherein auf den Rhythmus als eigenständige, sinnstiftende Komponente angewiesen“. Morent bezieht sich vorrangig auf vokale Kirchenmusik. Zugleich unterstellt er der weltlichen Musik „Elemente des Tanzes mit seiner regelmäßigen, pulsierenden Kraft.“ (ebd.) Inwiefern diese „Elemente des Tanzes“ auf den höfischen Sang zutreffen, ist wohl von der Textgattung abhängig. Polemische Spruchdichtung als Tanzlied zu interpretieren wäre irreführend. Gleichwohl scheint die höfische Dichtkunst eine Zwittergestalt zu sein, denn die Einteilung in sakral = sprachgebundene, liturgische Musik und profan = Instrumentalmusik, Tanz lässt ihr keinen Ort zukommen (vgl. ebd., S. 111). Morent sieht im reinen Klangspiel der Stimme Einflüsse des Instrumentalen auf die Stimme, da diese dadurch zum Instrument würde (vgl. ebd., S. 89). Beispiele aus dem Minnesang gäbe es hier genug, allein ein Verweis auf Walthers *tandaredei* im Lindenlied und seine Vokalspiele mögen hier ausreichen. Doch wo liegen die Grenzen zwischen deklamatorischem und tanzhaftem Vortrag? Eine Antwort konnte bisher hierauf nicht gegeben werden.

⁵⁵⁸ Tervooren 2001, S. 102.

⁵⁵⁹ Tervooren 2001, S. 102.

mehrstrophigen Gedicht auch schwer zu bestimmen, welche der vielen Strophen wohl nun das ‚Original‘ sein soll und welche abweicht, wenn man eine prinzipielle Fehlerhaftigkeit in der Überlieferung sehen will. Eine ausführliche Beschäftigung scheint zu nichts führen – außer vielleicht zu nicht tragbaren Texteingriffen: „Wer einen metronomisch strengen taktigen Vortrag als Vortragsform des Liedes betrachtet und eine schriftfixierte authentische Melodie ansetzt, ist zu ständigen Eingriffen in die Text- oder Melodieüberlieferung gezwungen.“⁵⁶⁰ Dies hat zu einer lähmenden Spannung zwischen den Musik- und Literaturwissenschaftlern geführt, in der beide hoffen, der andere würde das Problem lösen. Als einen Ausweg aus diesem Dilemma scheint Tervooen die rhapsodische Theorie Jammers zu betrachten,⁵⁶¹ der sich die Frage nach der Aufführbarkeit stellt und die Lösung in Aufführungsversuchen, also einer Art experimenteller Archäologie, sieht: „Das Lied realisiert sich im Vortrag und ihm wohnt eine Art prinzipieller Unfestigkeit inne.“⁵⁶² Neue Ansätze zur Aufführungspraxis scheinen diese These zu stützen, nicht zuletzt durch Zumthors Arbeit zur Stimme und Poesie, in der er den Begriff dieser „prinzipiellen Unfestigkeit“ geprägt hat: *Mouvance*.⁵⁶³

Ewald Jammers unterscheidet das Lied vom Spruch durch die Komplexität des Melodieverlaufs; der Sangspruch verharre in einer „Primitivform“, die rezitativ vorgetragen werde wie auch die Epenmelodien oder in der kirchlichen Liturgie. Die Grundform entspricht „gleichbleibenden Tonlinien, die bei (Vers-)Einschnitten (Kadenzen) durch melodische Wendungen belebt werden. Nur der Schluß und die Bewegung zum Schluß hin sind wichtig, wobei sich in der Regel der Schlußton dem Anfangston annähert.“⁵⁶⁴ Die einfache Rezitation als musikalische Mitteilungsform ordnet sich die Melodie unter, da der Inhalt, die Botschaft, die *message*, hervorgehoben werden soll. Begründet wird diese These mit dem Selbstverständnis der Sängerdichter als Lehrer und Sachverständige. Variationen tauchen demnach nicht in der besonderen Melodieführung

⁵⁶⁰ Tervooen 2001, S. 102.

⁵⁶¹ Vgl. u. a. Ewald Jammers: „Untersuchungen über Rhythmik und Melodik der Melodien in der Jenaer Liederhandschrift.“ In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 7 (1924/25), S. 265-364.

⁵⁶² Tervooen 2001, S. 103.

⁵⁶³ Vgl. hierzu als erstes Zumthor 1984. Während die *Mouvance* hier als Neuentdeckung gefeiert wird, war sie doch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in der ‚Volksmusik‘ noch lebendige Tradition. Vgl. z. B. Eichendorffs Erwähnung in seiner Erzählung „Viel Lärm um nichts“: „... oder er sang zum allgemeinen Ergötzen die herrlichsten Jagdlieder. Der Kammerherr des Prinzen schrieb die Lieder sorgfältig auf und ärgerte sich dann, wenn der Bursch sie das nächste Mal wieder ganz anders sang, so daß er mit Notieren der Varianten gar nicht zu Ende kommen konnte.“ (Ders., Werke, Bd. 3, S. 11, Z 17ff.)

⁵⁶⁴ Tervooen 2001, S. 103. Tervooen bezieht sich auf Ewald Jammers: „Die Manessische Liederhandschrift und die Musik.“ In: Codex Manesse. Hg. v. Walter Koschorreck und Wilfried Werner. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kassel 1981, S. 169-187. Hier speziell die Seiten 173-177.

auf, sondern im Wechsel der Tonlage, bei der Anzahl und Länge der Verse, bei Melismen und einer aufsteigenden oder absteigenden Melodielinie. Sonstige Merkmale sind vor allem die Einstimmigkeit, der dreiteilige (stollige) Bau, die ihm innewohnende potentielle Mehrstrophigkeit und eine im Laufe seiner Geschichte vermehrte Anlehnung an die Melodik des Minnesangs. Des Weiteren wird ein solistischer Vortrag mit und ohne Instrumentalbegleitung angenommen.⁵⁶⁵ Doch wird die rezitatorische Vortragsweise mittlerweile ebenso als musikwissenschaftlich-historisch betrachtet wie die Modaltheorie. Dabei ist Jammers' Feststellung, dass die „Bewegung zum Schluß hin“ so wichtig ist, ein nicht zu vernachlässigender Aspekt, wenn man sich noch einmal die wachsende Bedeutung des Reimes als gliederndes Prinzip vor Augen hält. Hier wäre eine mögliche parallele Betonung in Musik und Sprache anzusetzen.

Die Frage nach der Bestimmung des Rhythmus ist nach wie vor offen. Robert Lug geht sogar so weit, dass allein die Entscheidung für ein bestimmtes Rhythmusmodell schon ein Akt der Interpretation sei, die vom Geschmack und den Vorlieben des jeweiligen Forschers und seines Publikums abhängt.⁵⁶⁶ Diese reiche von pop-orientierten bis zu lyrischen Aufführungen. Das gelte auch für das intellektuelle Publikum mit seiner Präferenz für die rezitatorische Vortragsweise (nach Jammers), bei der es sich laut Lug schlicht „um eine künstliche Ästhetik handelt, die keinerlei Bestätigung in rezenten Singtraditionen findet.“⁵⁶⁷ Letztlich liegt die „Klangwirklichkeit der Lieder irgendwo zwischen den Extremen.“⁵⁶⁸ So gelangen wir zu der Feststellung, dass keine Aussagen getroffen werden können, was den Rhythmus des weltlichen Liedes im Mittelalter betrifft. Fast. Einige Arbeiten haben ungewöhnliche Denkwege beschritten, um zu Lösungen zu konstruieren.

4.2. *Georgiades und der „Griechische Rhythmus“*

Am Anfang eines neuen Denkens zum Takt steht Thrasybulos Georgiades, dessen Werk sich hauptsächlich mit den Differenzen zwischen zwei rhythmisch völlig verschiedenen Kulturen beschäftigt,⁵⁶⁹ die sowohl zeitlich wie auch räumlich voneinander getrennt sind:

⁵⁶⁵ Tervooren 2001, S. 104.

⁵⁶⁶ Robert Lug: „Zwischen objektiver Historizität, oraler Authentizität und postmoderner Komposition. Zwölf Bemerkungen zur Seinsweise des mittelalterlichen Liedes im 20. Jahrhundert.“ In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 31, Fasc. 1/4 (1989), S. 45-55, S. 46.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 50. Vgl. zur individuellen Theoriebevorzugung auch Robert Lug: „Mit Freude beginne ich mein Lied“: zum Aufführungsgestus des Minnesangs. In: *Musicologica Austriaca* 22 (2003), S. 27-52, S. 29.

⁵⁶⁸ Lug 1994, S. 234.

⁵⁶⁹ Vgl. Thrasybulos Georgiades: *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache* [1949]. Tutzing ²1977; ders.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen.* Berlin e.a. 1954. (*Verständliche Wissenschaft* 50); ders.: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik.* Hamburg 1958;

die griechische Antike und ihre Dichtung und die mitteleuropäische neuzeitliche Beschäftigung mit ihr. Die Metriker des 19. Jahrhunderts standen vor dem Problem, dass ein Versuch, die griechischen Versfüße in ihr musikalisches Taktsystem zu übersetzen, bei jedem Versfußwechsel einen Taktwechsel notwendig machte. Doch passen die antiken Rhythmen nicht in die klassisch-romantischen Takte: „Ihre Annahme bedeutet nichts anderes als die Auflösung des Systems.“⁵⁷⁰ Diese Auflösung wird durch den Sachverhalt bedingt, dass es einer Kultur unmöglich ist, verschiedene rhythmische Grundhaltungen einzunehmen.⁵⁷¹ Und das taktmetrische Denken geht davon aus, dass längere Einheiten durch einen Takt bestimmt werden, und nicht Taktwechsel auf Taktwechsel folgt. Deshalb führt der Versuch, den griechischen Rhythmus in den westlich-neuzeitlichen zu übertragen, zu einer Veränderung der Zeitwerte. Doch nicht nur das hält Georgiades für grundlegend problematisch, sondern vor allem, dass griechische Lyrik nicht als gesungen gedacht wird.⁵⁷² So finden wir einen metrisch-musikalischen Übertragungsversuch vor, der aber in keiner Klanggestalt realisiert wird.

Zusätzlich stellt er den Takt an sich infrage: Seine ordnende Betonungs- und Schwergewichtsfunktion führe zu einer Sinnentstellung der Texte:

In einer solchen Musik wird das rhythmische Empfinden durch das Schwergewicht bestimmt. Die gleichen Schwereverhältnisse kehren periodisch wieder. Da das Hervorheben des Schwergewichts sich in der rohesten Form als Betonung äußert, kann man auch sagen, daß das rhythmische Gerüst durch das regelmäßige Auftreten von Betonungen bestimmt wird.⁵⁷³

Dieses „rhythmische Gerüst“ orientiert sich an den Zahlen 2 und 3 (wie auch schon im Mittelalter, allerdings in anderer Funktion), die 1 fällt dabei heraus, da die Hervorhebung eines jeden Punktes die Auszeichnung wieder aufhebt – die Idee des Ideals eines Minimaltakts wie bei Vennemann sei somit noch einmal in Zweifel gezogen. Das Prinzip der Taktgleichheit wird gekoppelt mit dem Generierungsprinzip: Nur Vielfache von 2 oder 3 können Taktverhältnisse erschaffen, eine Addition (2+3) ist nicht möglich.⁵⁷⁴ Eine Taktrhythmik setzt somit eine zusammenfassende Unterordnung unter höhere Einheiten voraus. Das widerspricht gänzlich einer Quantitätsrhythmik, die ein Nebeneinander von

ders.: Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß herausgegeben v. Irmgard Bengen. Mit e. Geleitwort v. Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985.

⁵⁷⁰ Georgiades 1949, S. 13.

⁵⁷¹ Georgiades bezieht sich auf Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 1. Leipzig 1904, S. 123f.

⁵⁷² Vgl. Georgiades 1949, S. 15.

⁵⁷³ Ebd., S. 25.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., S. 27.

Längen und Kürzen fließen lässt, sie ist „stehend“ nicht „strebend“.⁵⁷⁵ Die Bedeutung des Akzents im Deutschen hat allerdings keine Auswirkung auf die tonalen Längenverhältnisse. „Weil nun im Deutschen eine Silbe betont ist, kann sie auch länger ausgehalten werden; doch das geschieht lange nicht immer.“⁵⁷⁶ Georgiades führt dazu folgendes Beispiel an:⁵⁷⁷



Damit grenzt er sich immer weiter und konsequent von Heusler ab. Denn die Quantität bei Heusler ist relativ,⁵⁷⁸ wie im obigen Beispiel angeführt. In einer tatsächlich quantifizierenden Dichtung ist die Länge im Verhältnis zur Kürze der Silben absolut und „Teil des Wortkangleibes“.⁵⁷⁹ Den Takt als abstraktes Betonungsschema betrachtet Georgiades als eine Auswirkung akzentuierender Sprachen, die sie schließlich bestimmt: „Denn musikalischen Eigenwillen hat jetzt die Sprache nur in bezug auf das (fleischlose) Betonungsschema.“⁵⁸⁰

In seiner Kritik an Heusler vertritt er deutlich den Primat der Musik, denn die Gleichsetzung des Versrhythmus‘ mit dem musikalischen führt zu der Einschätzung, dass die Entfernungen der Betonungen nur subjektiv gleichgewichtig sind, und das nicht im Sinne der Musik. Heuslers Metrik ist eine sprechbedingte Metrik, denn die Stammbetonung im Deutschen kann eine Silbendehnung bewirken, aber in der Musik liegt der Dehnung eines Tons nicht zwangsläufig eine Betonung zugrunde, und Betonungen müssen nicht durch Längen gekennzeichnet werden.⁵⁸¹

Der Primat der musikalischen Betonungsstruktur ist insofern problematisch, als Georgiades die dynamische Rhythmik ziemlich pauschal in der „christliche[n] Zeit“ verankert.⁵⁸² Immerhin sieht er – im Gegensatz zu Vennemann – den Verlust der Quantifizierung in der Dichtung der Spätantike nicht als Ursache eines rhythmisch unregelmäßigen Chaos. Doch ist das der ganze Schluss: Quantität = erfüllte Zeit und Akzent = Takt?

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 29. Allerdings ist diesem Zusammenhang „stehend“ nicht gegensätzlich zu ‚fließend‘, beides aber zu „strebend“, vorwärtsdrängend.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 49.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., Anm. 32.

⁵⁷⁸ Vgl. Heusler 1956, Bd. 1, S. 80f.

⁵⁷⁹ Georgiades 1949, S. 54, Anm. 40.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 59.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 64ff.

⁵⁸² Vgl. ebd., S. 66.

4.3. Harmonie vs. Rhythmus

Tatsächlich scheint es so zu sein, dass eine musikalische Kultur sich nicht nur bezüglich ihres Verhältnisses zum Rhythmus festlegen muss, es geht um mehr: Harmonie oder Rhythmus. Die komplexen Harmonien der westlichen Welt fußen auf relativ einfachen Taktrhythmen, wie schon Georgiades festgestellt hat. Kulturen mit vielfältigen oder komplexen Rhythmen tendieren hingegen mehr zu einstimmiger Musik und Einzelgesang mit einfachen Begleitmelodien.⁵⁸³ Der Rhythmus einer Takt-Kultur ist das Metrum, eine Polyrhythmik (eigentl. Polymetrik) undenkbar: „Die meisten westlichen Zuhörer haben mit erweiterten Metren derartige Schwierigkeiten, daß Musikwissenschaftler diese sogar als nicht verstehbar deklariert haben.“⁵⁸⁴ Allerdings gibt es von einer solchen rhythmischen Vielfalt „Spuren in der experimentellen Musik des frühen Barock.“⁵⁸⁵ Sehr verbreitet ist sie auf jeden Fall in der traditionellen Musik des Mittleren Ostens, Asiens und Afrikas.⁵⁸⁶ Zudem war in der frühen abendländischen Musik die kleinste Einheit nicht der einzelne Ton, sondern eine Folge von Tönen⁵⁸⁷ – etwas, das wir heute als Motiv bezeichnen würden, oder gar als Pattern, wie in der Populärmusik üblich. Das erinnert an die oben behandelte Frage nach der Konsistenz des Silbenbegriffs. Es liegt wohl in der Natur der mittelalterlichen Musik und Poetik, dass sie sich unserer exakten, detaillierten, ja minutiösen Beschreibungspraxis des taktrhythmischen Denkens entzieht. Dadurch, dass wir größere Einheiten in immer kleinere Einheiten zu unterteilen gewohnt sind, fällt es uns schwer, Rhythmus und Zeit als etwas zu sehen, das sich aus verschiedenen kleinsten (*proton chronos*) und größeren Teilen syntagmatisch zusammensetzen lässt. Uta Störmer-Caysa schreibt hierzu:

Es ist Augustins Leistung, beschrieben zu haben, daß sich an der grundlegenden Qualität von Dichtung der zahlhaft schönen Zeitstruktur nichts ändern muß, wenn sich die konkrete einzelsprachliche Umsetzung dieser Zeitstruktur verschiebt. Deshalb ist sein Versfußbegriff für nichtsprachliche Zeitabfolgen anwendbar. Denn Augustins Versfuß ist

⁵⁸³ Vgl. Robert Jourdain: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Aus d. Engl. übers. v. Markus Numberger u. Heiko Mühler. Heidelberg / Berlin 2001, S. 159ff.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 167. Diese Aussage belegt u. a. ein erst kürzlich erschienener Artikel amerikanischer Metrikforscher, die nachweisen konnten, dass die metrische kulturelle Prägung in der frühen Kindheit stattfindet und danach – im Fall einfacher Metren („simple meters“) – nicht mehr zu bereichern ist. Vgl. Erin E. Hannon; Sandra E. Trehub: „Metrical Categories in Infancy and Adulthood.“ In: *Psychological Science* 2005 (16), S. 48-55.

⁵⁸⁵ Jourdain 2001., S. 168.

⁵⁸⁶ In diesem Zusammenhang wäre es sicherlich vonnöten, den über Spanien kommenden arabischen Einfluss auf die Troubadourlyrik, der sich wiederum auf den Minnesang ausgewirkt hat, einmal unter dem Aspekt des Rhythmus zu betrachten.

⁵⁸⁷ Vgl. Jourdain 2001, S. 231.

immer und wesentlich Takt, auch wenn dieser Takt bisweilen und akzidentiell Versfuß bleibt.⁵⁸⁸

In dieser Aussage zeigt sich, dass Störmer-Caysa im Wesentlichen vom Takt-Denken geprägt ist. Es liegt aber im Wesen des Takts, dass er eben nicht einmal das eine und dann wieder ein anderes sein kann. Der Takt ist Teil eines gänzlich anderen Zeitsystems als jenes, in dem Augustinus lebt, weswegen die Übersetzung des lateinischen Textes zu begrifflichen Anachronismen führen kann. Beim Zeitdenken ist es zunächst irrelevant, ob die Dichtung von Quantitäten oder Qualitäten – die oft vorschnell mit Versfuß und Takt analogisiert werden – bestimmt wird. Denn im Mittelalter speziell sind zwar die Qualitäten entscheidend, aber dennoch unterliegt der Text nicht dem Primat der Musik wie in der Neuzeit.

Doch was ist taktrhythmisches Denken, und wie ist es mit linearen Zeitvorstellungen verknüpft? Zunächst ist der Begriff Takt grundsätzlich von dem des *tactus* zu unterscheiden, der einen Grundschlag bezeichnet, d. h. eine periodisch-rhythmische Gliederung erschafft. Der Takt hingegen gibt eine solche Gliederung vor:

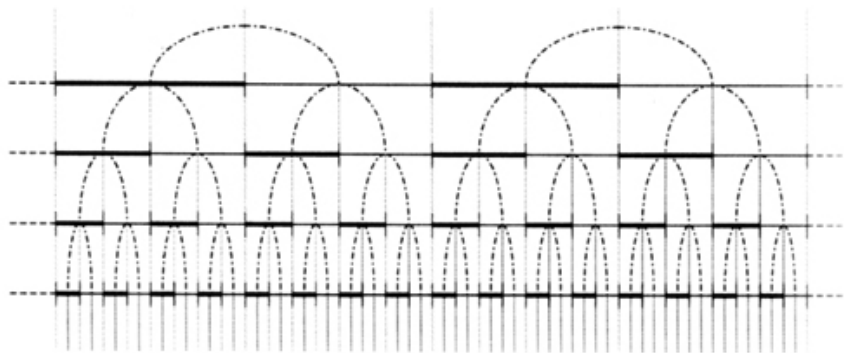


Abb. 6 Bockelmanns Schema zum Taktdenken (Bockelmann 2004, S. 84)

Eske Bockelmanns Schema lässt erkennen, wovon das taktrhythmische Denken ausgeht: von einer schon vorhandenen, objektiven, physischen, linearen Zeit. Diese ist in immer kleinere Abschnitte untergliederbar, was die rhythmische Freiheit des Einzelnen einschränkt. Natürlich kann das Tempo erhöht werden, Taktgeschwindigkeitsvorgaben sind meist flexibel, wenn auch nicht ganz: wird ein Stück zu schnell oder zu langsam aufgeführt, wird der Wiedererkennungseffekt zerstört. Aber ganz gleich, ob der Takt ein schnelles Tempo oder ein langsames vorgibt, dieses Tempo legt sich über den ganzen, mit diesem Takt versehenen Abschnitt oder gar das ganze Werk. D. h. alle ihm

⁵⁸⁸ Uta Störmer-Caysa: Augustinus philologischer Zeitbegriff. Ein Vorschlag zum Verständnis der *distentio animi* im Lichte von „De Musica“. In: Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu

untergeordneten Notenwerte werden entsprechend angepasst. Eine Freiheit innerhalb des Takts ist nicht möglich, sie würde den Takt selbst infrage stellen und das System auflösen.⁵⁸⁹

Grundlage für ein solches System ist eine komplexe mentalitätsgeschichtliche Wandlung.⁵⁹⁰ Bis ins 16. Jahrhundert existiert ein additives Verhältnis zur Zeit, gemessen wird durch Zusammenzählen: „Wenn Augustin seine metrischen Beispiele analysiert, um das Messen von Zeit zu erklären, benutzt er als Vergleichsmaßstab also eine Praxis, die ohnehin Zeit mißt, und zwar, indem er sie zählt.“⁵⁹¹ Diese Praxis ist aber keine taktrhythmische:

Da, wo es nach Takten rhythmisch wird, muss dieser Reflex hinzugetreten, muss er im Subjekt wirksam sein. Sobald er aber wirksam ist, verkehrt er die älteren rhythmischen Verhältnisse, zu denen er hinzutritt, ins Gegenteil: Dort baute sich Rhythmus von unten auf, hier leitet er sich von oben ab. Dort waren es feste Elemente, die sich variabel verbinden ließen, hier ist fest die Verbindung, in welche die Elemente variabel eingehen. Dort fügten sich Bausteine zu einer Ordnung, hier fügen sich Variablen einem Gesetz.⁵⁹²

Dort und hier scheiden sich im 16. Jahrhundert. Wenn Störmer-Caysa mit dem Taktschlagen den *tactus* meint, mag sie wohl Recht haben, aber Takt mit Versfuß gleichzusetzen ist ein leichtsinniger und bedeutungsschwerer Anachronismus. Takt gehört in eine linear denkende Kultur, eine, die sich mit Heusler daran gemacht hatte, dieses Denken auch metrisch ins Mittelalter zu tragen. Und bis heute fällt es uns schwer, uns diese ‚andere‘ Zeit vorzustellen, diese Zeit, die erfüllt ist und nicht ausgefüllt werden muss. Dass die Metrik ihr bisher keine Beachtung geschenkt hat, liegt an der Schwierigkeit, die eigenen Beobachtungsmethoden zu erkennen, die zu einer Selbstbeobachtung dritter Ordnung führen müsste. Es ist schwierig, aber keinesfalls unmöglich. „Kein Philosoph kann, indem er noch so durchdringend auf seine Gegenstände blickt, in den Blick bekommen, was schon seinen Blick bestimmt, dasjenige, durch das hindurch er seine Gegenstände sieht.“⁵⁹³ Aber eine andere Brille aufzusetzen hat z. B. Thrasybulos Georgiades geschafft. Er machte den Anfang in der Musik, da er mit zwei konträren Musiktraditionen vertraut war (in den ländlichen Gegenden Griechenlands haben

Leipzig, Philosophisch-historische Klasse, Band 74, Heft 3. Berlin 1996. S. 16. Herv. v. Verf.

⁵⁸⁹ Dieses Taktverständnis ist das der Klassik und Romantik. Für die sog. Neue Musik ist u. a. die Auflösung eines einheitlichen Takt Denkens konstitutiv.

⁵⁹⁰ Deshalb bezeichnet Bockelmann seine Erforschung wohl auch als „Zur Genese des modernen Denkens“, vgl. ders. 2004.

⁵⁹¹ Störmer-Caysa 1996, S. 24.

⁵⁹² Bockelmann 2004, S. 89. Die Vorstellung eines Rhythmus „von unten auf“ scheint mir an dieser Stelle das falsche Bild, es intendiert eine Hierarchie; ich betrachte die „Bausteine“ syntagmatisch verbunden, die *Variablen* tragen das Paradigmatische ja schon per se in sich.

⁵⁹³ Ebd., S. 487f.

sich noch lange Lieder und Tänze mit den alten Rhythmen erhalten). Als erster schärfte er seinen Blick und versuchte zu erkennen, wo hindurch er denn sah; Bockelmann schließlich versuchte, das Sehen ganz neu zu lernen. Doch nach all der Theorie ist die Frage, wie sich denn der mittelalterliche Rhythmus materialiter äußert, immer noch nicht beantwortet.

Am Ende von C. 3. habe ich versucht, über die Kategorien *sin* und *rim* bei Hesler und Jeroschin die Versinnlichung der Sprache als konstituierendes Element des Sprechgesangs einzuführen. In diesem Zusammenhang erwähnte ich die Verse Hugos von Montfort, die ich hier der Einfachheit halber noch einmal zitieren möchte:

*so han ich vil geticht in welden und in awen
und dartzu geritten (Nr. 31, V. 147-148)*

Robert Lug hat sich dieses Phänomens des Pferderückens angenommen und ist dabei zu denkwürdigen Ergebnissen gekommen, wie das folgende Kapitel zeigen soll.

5. Musikphilologische Conclusio

5.1. Die Hufe der Pferde – Versfuß einmal anders

Wie müssen wir nun die Lieder, die uns überliefert sind, sprechen, rhythmisieren, singen? Der Takt ist abgelehnt, weder antike noch stabreimende Konzepte sind übertragbar. Einen überraschenden Weg schlägt Robert Lug ein: Er zieht in die Prärie. Ähnlich wie der Verwendungszusammenhang bei Ursula Will entscheidet, wie stark rhythmisch ein Text niedergeschrieben wurde, fragt Lug nach dem Ort der Aufführung. Der ist nämlich beileibe nicht immer auf festem Boden. Mit allerlei Textbelegen ausgestattet, untersucht er die Rhythmisierung, die eintritt, wenn zu Pferde gesungen wird.⁵⁹⁴

*Sanft ich durch die stat do reit,
wol hundert ritter wol gechleit
uf schoenen pferden bi mir riten
[...]
si waren ritterlich gemuot,
si sungen unde waren vro,
seht, dirre sus, der ander so.⁵⁹⁵ (Str. 850)*

Der Ansatz, den Lug verfolgt, ist nicht im Geringsten theoretisch, sondern „materialistisch“ konzipiert,⁵⁹⁶ da keine Melodien zu seinem Korpus überliefert sind,

⁵⁹⁴ Vgl. Lug 1994.

⁵⁹⁵ Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Hg. v. Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1987.

⁵⁹⁶ Lug 1994, S. 231.

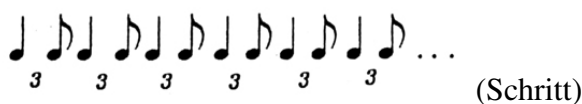
glaubt er „nur ihren Rhythmus: den ‚Beat‘ des Hufschlags“⁵⁹⁷ kennen zu können, und der sei eben ein periodisch-rhythmischer. Der Veilchenroman von Gerbert de Montreuil und der kleine Rosenroman von Jean Renart bilden sein Korpus, da in ihnen einige ‚Reiterlieder‘ geschildert werden. Als Vergleich dient ihm die Forschung zu Cowboy-Liedern in den USA, der möglichen Irritation über die Analogiebildung tritt er vehement entgegen:

Schließlich verwundert es nicht, wenn die Motive zum Singen in beiden Kulturen einvernehmlich beschrieben werden: freudiger Überschwang oder ein schweres Herz, das sich im Singen Mut machen will – beides äußert sich jedenfalls laut.⁵⁹⁸

Dabei gibt es zwei Hauptrhythmen, den des Schritts und den des Galopps, der Trab eigne sich nicht, da er meist nur zur Beschleunigung genutzt werde, aber nicht für längere Perioden:⁵⁹⁹



Je eine „Vierhuf-Periode“ ist durch einen Balken miteinander verbunden. Allerdings ist diese Periode idealisiert, praktisch ist das Verhältnis der einzelnen Schläge zu einander ungerade:



Das Verhältnis des geraden Takts oben zu der ungeraden Version unten bezeichnet Lug als deren „angeswingte“ Variante.⁶⁰⁰ Die Klangrealität befinde sich jedoch „unnotierbar zwischen beiden“ Arten der Aufzeichnung.⁶⁰¹ Erneut ist eine Diskrepanz zu erkennen zwischen einer Lautfolge, die sich fortlaufend generiert, und einem Taktsystem, das die Klänge von vornherein verortet. Auch der Swing ist im Takt verortet, da er durch

⁵⁹⁷ Vgl. ebd.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 238. Der Transformation vom Schmerz zur Freude durch lautes Singen widmet er sich in seinem Aufsatz Lug 2003.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd. 239. Das gilt auch für die folgenden Notenbeispiele.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Ebd., S. 240.

Verschiebung, durch seine Betonungsdifferenz seinen Bezug zu diesem markiert. Deshalb ist es fraglich, inwieweit sich das Cowboy-Konzept tatsächlich mit dem metrischen des Mittelalters vergleichen lässt. Der Rhythmus kann zwar im Mittelalter durch die Pferdehufe genauso produziert werden wie in der Prärie Amerikas, aber die Wahrnehmung ist eine andere. Unter Berücksichtigung dieser Prämisse kann man Lug unbedenklich weiter folgen, wenn er keineswegs behaupten will, „alle Lieder seien damals metrisch gesungen worden.“⁶⁰² Weiter sogar

konnte ein Lied verschiedene rhythmische Gestalt annehmen, je nachdem, ob es zu Pferd oder auf ebener Erde gesungen wird. Zu ebener Erde, ohne ‚Beat‘ in Ohr und Körper, hat der Sänger zahlreiche Möglichkeiten, mit dem Rhythmus frei umzugehen: Er kann hier dehnen, dort verkürzen, ohne auf einen durchgängigen Puls Bezug zu nehmen.

Das bedeutet Polyrhythmik im zweifachen Sinne: Verschiedene Aufführungen desselben und die Möglichkeit, innerhalb einer Aufführung verschiedene Rhythmen zu realisieren. Zugleich wird klar, dass Lug mit Takt nicht Taktrhythmik meint, sondern Puls im Sinne des Tactus. Der durchgängige Puls findet sich schon bei Guido von Arezzo um 1030 beschrieben, wenn er von *metrici cantus* spricht: „Metrische Gesänge sage ich, weil wir sie oft so singen, daß wir die Zeilen mit (Vers-)Füßen zu skandieren scheinen – so wie wir es machen, wenn wir Sprechverse singen.“ Und: „Es ist nötig, daß das Lied mit metrischen Füßen geschlagen wird.“⁶⁰³ Das „Füße-schlagen“, das schon Störmer-Caysa zur Annahme eines Taktdenkens verleitet hat, sieht Lug auch hier ganz ‚materialistisch‘, er spricht von Menschen-, Tier-, und Versfuß.⁶⁰⁴

Nun hat sich gezeigt, dass es periodische Schlagrhythmen gab. Es bleibt die Frage nach der Verortung der Schlagzeiten und der Akzente. Lug wendet sich gegen eine romanistische Lehrmeinung, der altfranzösische okzitanische Vers sei rein silbenzählend gewesen und nicht akzentuierend. Er sieht durchaus Akzente, die allerdings im Gegensatz zu den germanischen Sprachen nicht fest an bestimmte Silben gebunden seien.⁶⁰⁵ Das zeigt er

⁶⁰² Ebd., S. 241.

⁶⁰³ *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus [...] Und: Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur [...].* Zitiert nach: Smits van Waesberghe, Joseph (Hg.): *Guidonis Aretini Micrologus*. Rom 1955, S. 171 und 164.

⁶⁰⁴ Vgl. Lug 1994, S. 243, Anm. 45. Er verweist darauf, dass die „früheste Rhythmusnotation des Mittelalters, das System der Modalrhythmik (13. Jh.), Grundelemente verwendet, die gewöhnlich von poetischen Versfüßen abgeleitet werden, ebenso gut aber auch auf Hufschläge rückführbar sind (Schritt, Galopp und kompatible). Vielleicht, so könnte man spekulieren, haben Versmaß und Hufschlag sogar noch weit ältere gemeinsame Traditionen.“ S. 240, Anm 40.

⁶⁰⁵ Vgl. hierzu auch Hugo Blank: *Kleine Verskunde. Einführung in den deutschen und romanischen Vers*. Heidelberg 1990, S. 58: „Achtsilber, Zehn-, Elf-, Zwölfsilber sind Metren keine Rhythmen. [...] Wenn der romanische Vers keinen *festen* Rhythmus aufweist, so bedeutet dies allerdings nicht, daß ihm die vier Grundrhythmen Jambus, Trochäus, Daktylus und Anapäst fremd wären. Ganz im Gegenteil: diese

anhand einer synoptischen Analyse der ersten Verse aller Strophen eines altfranzösischen Liedes.⁶⁰⁶ Er erkennt, dass an jeweils fast den gleichen Stellen Betonungen möglich sind. Leichte Akzentverschiebungen betrachtet er als konstituierend für die sängerische Praxis:

Mündliche Sänger behandeln die Melodie gern sprachgerecht: Sie folgen natürlichen Silbenlängen und -kürzen, beachten Wortzusammenhänge und phrasieren gemäß dem Textsinn. Diese mikrorhythmische Flexibilität, die mit jeder Strophe neue Konstellationen annehmen kann, belebt die Melodielinie, bleibt aber in der Regel auf Puls und Ordnung des Metrums bezogen. Will man die Technik einfach beschreiben, dann handelt es sich um ‚Vorausnahme‘ oder ‚Nachschlagen‘ von Silben gegenüber dem regulären metrischen Muster.⁶⁰⁷

Daraus folgt, dass der Iktus mit dem Grundschatz nicht zusammenfallen muss. Eine weitere „deklamatorische Normalität“, die dem oben Gesagten nicht widersprechen muss, ist, dass die „Füllung einer musikalisch-metrischen Einheit durch Längen und Kürzen [...] sich gern nach der natürlichen Silbenlänge [richtet]“. ⁶⁰⁸ Ein weiteres Mal wird deutlich, dass Länge und Kürze nichts mit Akzent zu tun haben, umso mehr, als die Beeinflussung der mittelhochdeutschen Dichtung durch die romanische solche eventuell denkbaren Strukturen mit neuen musikalischen Denkfiguren überstülpt hätte.

Aus seinen Studien zum Singen auf dem Pferderücken schließt Lug, dass eine Isochronie der Strophen, z. T. auch der Verse, vorhanden gewesen sein muss. Sie wird aber durch eine Flexibilität innerhalb der stimmlichen Aufführung erzeugt, sie ist nicht, wie beim Takt, von vornherein strikt vorhanden. „Diese [und die übrigen] Varianten zeigen, warum die mittelalterlichen Notatoren eine ‚rhythmuslose‘ Tonschrift verwendet haben: Die Fixierung objektiver Tondauern hätte Zwänge geschaffen, die den gestalterischen Spielräumen dieser mündlichen Kunst zuwiderliefen.“⁶⁰⁹

Die Ergebnisse Lugs sind somit wenig eindeutig, doch keineswegs schwammig. Im Gegensatz zu ‚eindeutigen‘ Theorien wie die (erweiterte) Modaltheorie oder die freideklamatorische ist sein ‚materialistischer‘ Ansatz weniger für Willkür-Vorwürfe anfällig. Eine moderne, exakte Notation vermag die Flexibilität mündlicher Techniken nicht zu fassen; diese aber deshalb von jeglichem Rhythmus freizusprechen, ergibt ebensowenig Sinn. Dabei ist nicht von einer Gleichsetzung des Sing- und Sprechrhythmus’ auszugehen.

Grundrhythmen sind überall vorhanden [...] Die Rhythmen treten also *punktuell* auf, und ihre Festlegung ist in vielen Fällen nicht zwingend.“

⁶⁰⁶ Vgl. Lug 1994, S. 243ff.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 249.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 250.

⁶⁰⁹ Lug 1994, S. 250. S. a. Mertens 2005, S. 179: „Mittelalterliche Notensysteme sind allerdings nicht defizient, sie können aber nur richtig gelesen werden, wenn noch eine musikalische Erinnerungskultur funktioniert.“

Ebensowenig lässt sich ein Primat der Musik erkennen, im Gegenteil: „Der gemeinsame Rhythmus [hier der des Hufgetrappels] erfordert dann eine entsprechende periodische Organisation.“⁶¹⁰ Diese ist auf dem Pferd wesentlich schwieriger und komplexer als zu ebener Erde, wo der Sänger, vom periodischen Rhythmus befreit, metrisch variieren kann.⁶¹¹ Dennoch sieht Lug in seinem Ansatz

das metrische Grundpostulat der taktrhythmischen, insbesondere der modalen Konzeption [bestätigt], ohne deren Beschränkungen zu folgen; er stimmt mit dem deklamatorischen Aspekt der freirhythmischen Theorie überein, ohne deren resignativen Verzicht auf metrische Strukturen mitzuvollziehen.⁶¹²

Der Bevorzugung der Taktrhythmik und ihren damit verbundenen gesellschaftlich-mentalenen Implikationen können wir hier ein weiteres Mal nicht folgen, die modale Konzeption erfordert keinen Takt. Zudem haben sowohl Lug als auch März unabhängig voneinander und durch verschiedene Quellen erschlossen, dass Sprech- und Singrhythmus nicht gleichzusetzen sind. Das „(metrische) Versschöpfen unterliegt nicht dem Oktroi der Musik [...]“.⁶¹³ Das mag wohl daran liegen, dass in beiden kein starrer Rhythmus, also ein Metrum, zu finden ist, sondern alles in Bewegung, im Fluss oder, mit Worten des HipHop, im Flow bleibt.

5.2. „Die Zahl der Zeichen“⁶¹⁴

Eine entscheidende Entdeckung ist der durchgehende Puls, der auch von literaturwissenschaftlicher Seite propagiert wird.⁶¹⁵ Volker Mertens sieht im Rhythmus, der sich in der musikalischen Aufführung erschafft, ein performatives Phänomen, das beim Zuhörer zur Generierung einer abstrakten Größe, eines Metrums führt.⁶¹⁶ Auch er stellt sich dem Problem des Minnesangs, der zu den „nicht mehr beobachtbaren musikalischen Kulturen [gehört], mit deren Traditionen gebrochen wurde.“⁶¹⁷ Er sucht im Gegensatz zu Lug, der mit der Cowboylied-Tradition seinen taktrhythmischen Kosmos nicht verlässt, eine Analogie in der Hindustani-Musik.⁶¹⁸ Dieser wohne ein implizites metrisches Prinzip inne, das über weite Strecken der Performanz latent bleiben könne.⁶¹⁹ Im Gegensatz zu Lug scheidet er den Minnesang vom Tanzlied über die fehlende

⁶¹⁰ Lug 1994, S. 255.

⁶¹¹ Vgl., 256.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ März 2000, S. 83. März zieht seine Erkenntnisse aus Texten mittelhochdeutscher Dichter und der Meistersänger.

⁶¹⁴ Vgl. Volker Mertens: „Was ist Rhythmus im Minnesang?“ In: Brüstle/Ghattas 2005, S. 175-198, S. 185.

⁶¹⁵ Vgl. jüngst Mertens 2005.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 176f.

⁶¹⁷ Ebd., S. 177.

⁶¹⁸ Vgl. ebd., S. 183ff.

⁶¹⁹ Vgl. ebd., S. 184.

Verwendung von Schlaginstrumenten.⁶²⁰ Diese Einschränkung der Aufführungspraxis ist zwar ‚pferdefußmäßig‘ widerlegt, aber dennoch in diesem Zusammenhang von großem heuristischen Wert: So stellt Mertens Aufsatz die andere Seite der Aufführung dar jenseits des Pferderückens, in den Hallen der Paläste, in den Kemenaten der Damen. Sein Schwerpunkt liegt somit auch auf dem Textmetrum. Er legt ihm eine entscheidende Bedeutung in der Aufführung bei. Es war offenbar möglich, einen Ton (als Bauform und Melodie) auch textlos (zum Beispiel auf Vokalisationssilben gesungen) zur Neutextierung zu übermitteln.⁶²¹ Das bedeutet in der Konsequenz, dass es tatsächlich eine quasi-fixe ‚Form‘ gegeben hat, eine „perzipierte Norm“⁶²² anhand derer der Sänger seine musikalisch-rhythmisch freie Gestaltung entwickeln konnte. Auch der Hörer ist somit in die Aufführung als Connaisseur mit einbezogen. Er „bewertet die Leistung des Sängers ebenso wie seine eigene, da er die Komplexität wahrzunehmen in der Lage ist.“⁶²³ Als quasi-fest betrachte ich die Form, da sie in der Aufführung flexibel ist. ‚Abweichungen‘ sind von vornherein als Möglichkeit zugelassen:

Es kommt auf die Perspektive an, ob wir hier von ‚Freiheiten‘ sprechen (was eine strikte Einhaltung eines Musters impliziert) oder eben keine standardisierte Referenz voraussetzen, von der abgewichen wurde. Das hieße, dass es also Rhythmus nur als individuellen gibt.⁶²⁴

Mertens sucht seine Anklänge in der Hindustani-Musik, um die Fremdheit des Orients der Fremdheit des okzidenten Mittelalters entgegenzustellen. Doch auch die Erforschung zentral- und westafrikanischer Rhythmen kann an dieser Stelle angeführt werden: Ebenso wie die indische Musik ist sie uns Mitteleuropäern fremd, nur dass es hier die Anwesenheit von verschiedenen Rhythmen durch Trommeln ist, die das Gehör überfordert. Dennoch haben die afrikanischen Rhythmen einen strengen zugrundeliegenden Grundschlag von „isochrone[r] Exaktheit“,⁶²⁵ der sich als Puls durchzieht. Diesen zu erkennen, müsse aber erlernt werden.⁶²⁶ Die Vorstellung eines isochronen Grundschlags widerspricht Mertens Idee des individuellen Rhythmus‘ aber nur vordergründig. Der Grundschlag, der z. B. mitklopfen lässt, organisiert selbst keine metrische Hierarchie, die den einzelnen Musiker

⁶²⁰ Vgl. ebd., S. 181. Und weiter auf S. 184f: Schließlich gäbe es „keine Belege dafür, dass im Minnesang Schlaginstrumente verwendet wurden.“ Das spricht ein weiteres Mal für Lugs These, dass zu ebener Erde ein anderer Rhythmus als z. B. auf einem Pferderücken herrschte.

⁶²¹ Ebd., S. 186.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd., S. 187.

⁶²⁵ Pfeleiderer 2006, S. 141. Zur afrikanischen Rhythmik vgl. hauptsächlich ebd., S. 140ff.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S. 150: „Allerdings lässt sich der verbindliche Grundschlag nicht immer eindeutig aus der klanglichen Struktur ableiten. Es handelt sich somit um keinen expliziten, sondern einen impliziten Grundschlag, der gelernt werden muss.“

festlegt – schließlich ist es gerade die afrikanische Trommelmusik, welche die Freiheit dieser Strenge am meisten wahrnimmt und die Begriffe wie Polyrhythmik und Kreuzrhythmik überhaupt erst erfinden ließ.

Wir können also den Stand der Forschung zur Rhythmisierung mittelhochdeutscher Lyrik wie folgt zusammenfassen:

1. Es gibt keinen Primat der Musik. Musik und Sprache verbinden sich zu einem komplexen System, je nachdem, ob ein Schlagrhythmus vorgegeben ist oder nicht. Sonst ist von einem akzentgebenden Moment der Sprache auszugehen. Tonale Längen und Kürzen sind musikalisch frei gestaltbar und müssen nicht mit natürlichen Silbenlängen übereinstimmen.
2. Je nach Aufführungssituation ist die rhythmische Realisierung flexibel.
3. Es gibt ein festes Betonungsschema im Ton, den *dôn* der Minne- und Spruchlyrik, das zwar nicht ganz ohne sprachliche Füllung auskommt (Silben), also auch wieder nur stimmlich erfüllt, vokalisiert, vorstellbar und transportierbar ist, aber doch vom speziellen semantischen Gehalt abstrahiert werden kann. Zugleich gilt aber:
4. Die Form selbst ist semantischer Gehalt, d. h. die Anordnung und Struktur des sprachlichen Materials trägt Bedeutung.

Doch wie eruieren wir einen nicht schlagrhythmischen Ton? Wann ist ein binäres, wann ein ternäres System⁶²⁷ anzunehmen? Das betrifft vor allem Verse mit vielen einsilbigen Worten. Bei einer Mehrstrophigkeit oder verschiedenen Liedern mit gleichem Ton muss, wie von Lug exemplarisch vorgenommen, eine Synopse als analytisches Instrument dienen. Über die stimmliche Realisierung, die nebst Betonungen im Gesang auch Kürzen und Längen kennt, können wir ohne Noten und eventuelle Hinweise durch eine Ornamentik usw. keine Aussagen machen.

Eine weitere Herausforderung stellt Lugs ‚These‘ dar, dass Philologen hauptsächlich „läsen“,⁶²⁸ und nicht nur das: Sie sprechen auch mehr als sie singen – und das gilt wohl auch für weite Teile der Musikwissenschaft. Wenn man nicht wüsste, wie man Kinderverse ‚sprechen‘ muss, weil die Klangrealität noch im Ohr ist, wir sie somit mit ‚parasitärem Takt‘ sprechen (s. o. Vennemann und Noel Aziz Hanna), würden wir sie nur dreihebig

⁶²⁷ Um nicht in alte metrische Fehler zu verfallen, wird an dieser Stelle vermieden, von einem trochäischen oder daktylischen System zu sprechen.

⁶²⁸ Vgl. Lug 2003, S. 29

sprechen. Die musikalische Quantität ist im reinen Sprechtakt irrelevant.⁶²⁹ Deshalb sollten wir die mittelhochdeutschen Verse so lesen, wie sie uns erklingen: selten alternierend, was sie uns poetisch schwer fassbar macht, aber dazu bringen könnte, sie einfach sinnbetont mit einer Beschwerung auf dem Reim zu lesen mit einem durchgängigen Grundschatz. Zusammen mit dem Reim ergibt sich dadurch Sprechgesang, in dem Klang, Sprache und Rhythmus gleichberechtigt sind. Dies gilt auch für den Rap, den ‚neuen‘ deutschen Sprechgesang.

6. Rhythmus im Rap

Sucht man nach einfachen, musikalischen Grundlagen des Rap, wird es schwierig: Die sozialwissenschaftlichen Untersuchungen betrachten den Rap nicht aus künstlerischer Sicht, Monografien und Aufsätze enthalten oft nur Texte und vage Äußerungen zum Verhältnis von Text, Sprechen und Rhythmus. Selbst ein Handbuch zum Musikunterricht geht auf die rhythmischen Gegebenheiten des Rap nur unzulänglich ein und zieht sich auf eine gänzlich inakzeptable Stellungnahme zurück, wenn es zum Ausdruck bringt: „Was Rap ist, kann man wohl erklären, gewisse Begleiterscheinungen beschreiben; aber in Worte fassen kann man es nicht.“⁶³⁰ Nach diesem schwammigen Unsagbarkeitstopos schweigt der Autor tatsächlich, rhythmisch bleibt diese Unterrichtseinheit – zumindest theoretisch – im Dunkeln. Zwar werden später ausführlich und exemplarisch Rap-Songs besprochen, aber nur, was ihre Instrumentation und Taktfolge (meist in Gruppen zu 2, 4, 8 oder 16 Takten) und ihre Refrains betrifft, die meist kleine Melodien haben. Selbst gesungen oder gesampelt nennt man diese kleinen Wiedererkennungsmelodien *Hook*-line oder einfach nur Hook. Dennoch: Eine Einführung zum Rhythmus des Sprechgesangs fehlt völlig.

Dabei lassen sich tatsächlich einige Aussagen treffen:⁶³¹ Der Rap-Vers im Allgemeinen geht über eine 4/4-Takt-Periode, der seine Betonungen meist nach angelsächsischer Tradition auf die Schläge 2 und 4, die Backbeats, setzt. Im deutschen Zweig des Rap wird allerdings oft auf die vom Taktschema geforderten Hauptbetonungen (die Downbeats) auf

⁶²⁹ Vgl. dazu Maas‘ Ausführungen in Maas 2006, S. 70ff.

⁶³⁰ Rohrbach o.J., S. 169.

⁶³¹ Ich danke an dieser Stelle besonders Danny Fresh für seine Geduld und sein Bemühen, uns im Rahmen des Kolloquiums „Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang“ (WS 05/06, zus. mit HD Dr. Hans Jürgen Scheuer an der Universität Stuttgart) unsere Fragen ausführlich zu beantworten.

die 1 und die 3 gesprochen.⁶³² Ein Beispiel für eine rhythmische Betonung auf den Backbeats:

The image shows a musical score for a rap track in common time (C). The lyrics are: "Dein Herz schlägt schneller, kriegst du uns-re In-fu-sion. Dei-ne Bo-xen bren-nen durch, hörst du uns-re Pro-duk-tion. Dein Herz schlägt schneller, kriegst du uns-re In-fu-sion. Fünf Ster-ne In-jek-tion, de-luxe am Mi-kro-fon. Dein Ster-ne In-jek-tion, de-luxe am Mi-kro-fon." The notation uses 'x' marks on a staff to indicate beats. Backbeats (beats 2 and 4) are emphasized with thicker lines and dots. The first two lines of the score are marked with a '1.' and the next two with a '2.', indicating two different rhythmic patterns or takes.

Abb. nach HipHop XXL, S. 101 „Dein Herz schlägt schneller“ Fünf Sterne Deluxe⁶³³

Hier ein Beispiel für eine rhythmische Betonung der Downbeats:

The image shows a musical score for a rap track in common time (C). The lyrics are: "Für die, die dach-ten, sie könn'swie wir in Ham-burg Ci - ty ma-chen. Hier steht eu - er Scheißseit Tag 1 zwi-schen den Bil - lig - plat - ten. Es". The notation uses 'x' marks on a staff to indicate beats. Downbeats (beats 1 and 3) are emphasized with thicker lines and dots. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Abb. nach HipHop XXL, S. 152 „Wie jetzt?“ Dynamite Deluxe

⁶³² Torch äußerte dazu, dass die deutschen Betonungsverhältnisse auf Schlag 1 und 3 im deutschen Rap kaum vorkommen, er allerdings in seinem Album „Blauer Samt“ diese „deutsche Art“ des Raps versucht habe. (Eigenes Gespräch am 28.11.2005 im Theaterhaus Stuttgart). Daraus kann man allerdings schließen, dass er bis zu diesem Zeitpunkt und insbesondere zusammen mit seiner Band Advanced Chemistry auf die Backbeats gereimt hat. Eine differenzierte Betrachtung der Betonungen auf Schlagpausen (Offbeat und Downbeat) werden an dieser Stelle vernachlässigt, da sie für das Unterscheidungskriterium nicht relevant sind.

⁶³³ Ich danke Andreas Ostheimer für das Setzen der Notentexte in diesem Kapitel.

Es gibt ein einfaches Sprechtempo, das zwei Silben pro Schlag realisiert, davon eine auf dem Schlag (Beat) und eine auf der Pause bis zum nächsten Schlag (Offbeat). „Double-time“ sprechen bedeutet folglich, die Silbenzahl zu verdoppeln. Entsprechendes gilt für „triple-time“.⁶³⁴ Double und Triple sind erst in der jüngeren Rap-Generation üblich, v. a. aufgrund des Einflusses amerikanischen Raps wie auch durch den Trend der allgemeinen Verlangsamung des Grundschlags. Die Geschwindigkeit des Grundschlags wird in *beats per minute* (Bpm) gemessen und liegt meist zwischen 90 und 105. Da drei Wörter pro Sekunde im Allgemeinen die Grenze der Produktion wie der Rezeption menschlichen Sprechens ausmachen, sind 180 Wörter pro Minute als Obergrenze (Supremum) zu markieren, die von den Rappern oft angestrebt wird.

Meist liegt ein Reim an der Taktgrenze:

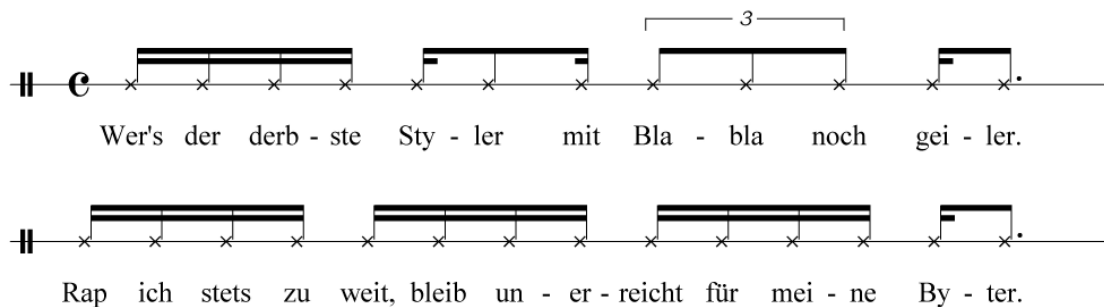


Abb. nach HipHop XXL, S. 167, „Tanz mit mir“, Ferris MC

Diese Grenze ist jedoch, vor allem im jüngeren Rap, nur ein ‚weiches‘ Kriterium: Der persönliche Sprechstil, der Flow des Rappers, nutzt das starre Taktschema dazu, um die Schläge herum rhythmische Verschiebungen zu produzieren, z. B. in Form von Synkopen. Dabei kann der Reim auch in den neuen Takt ‚geschoben‘ werden:

⁶³⁴ Vgl. hierzu Curse 2003, Nr. 11: „für mich ist es leicht langsam zu flowen oder double time zu rhymen, für mich ist es gleich, denn alles real ist die clique, die euch zeigt was wirkliches rippen auf deutsch heißt, ich tripple die lyrics zu neuen styles“. Während Curse diese Zeilen spricht verdoppelt er zunächst seine Sprechgeschwindigkeit, um sie dann zu verdreifachen. Curses Rapstil ist prinzipiell schwer zu fassen: So finden sich in der Anthologie HipHop XXL zwar zwei seiner Raps, aber bei keinem von beiden ist – wie bei den meisten anderen Songs – ein Auszug einer Flow- und Beatdarstellung angegeben.

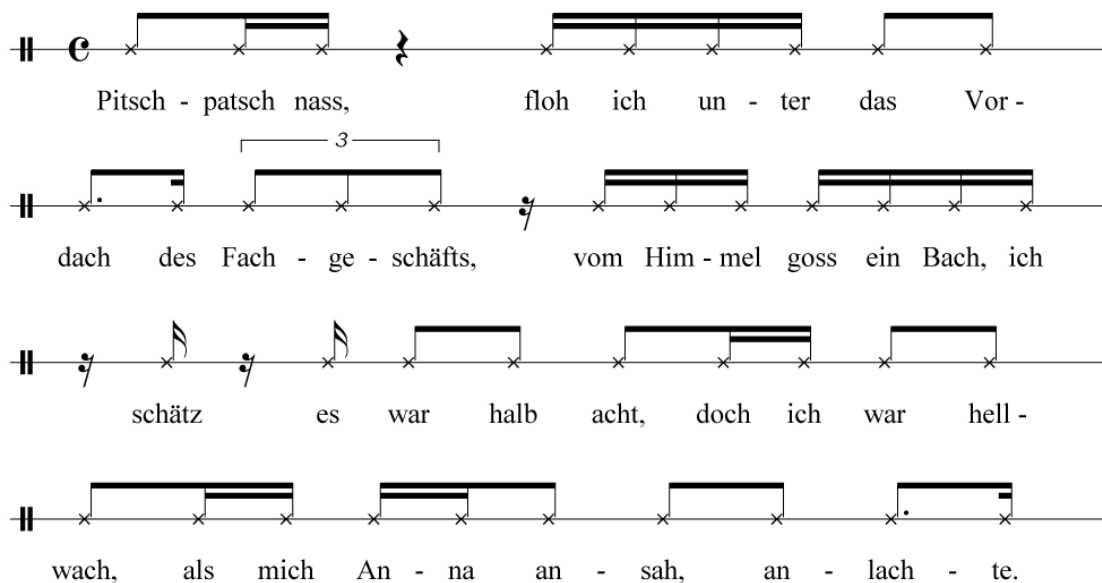


Abb. nach HipHop XXL, S. 31, „A-N-N-A“, Freundeskreis

Oder aber der Reim kommt auf den letzten Schlag, wobei sich im Offbeat bereits die ersten Silben der nächsten Zeile in einer Art Auftaktsituation befinden:

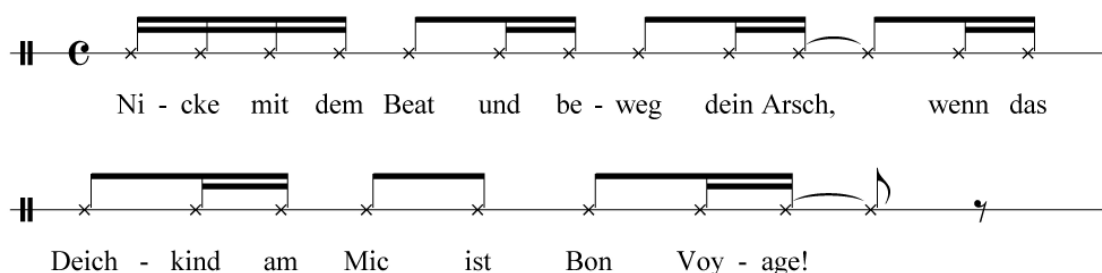


Abb. nach HipHop XXL, S.195, „Bon Voyage“, Deichkind feat. Nina

Während in den Anfängen der Rap Music ein Sprechrhythmus gepflegt wurde, der sich in der Struktur sowie in der Reimbildung weitgehend an den Aufbau von Liedtexten in der Rock- und Pop-Musik anlehnte – Adam Krims spricht von einem „Sing-Sang“ oder einem „gesungenen Stil“ dieses „Oldschool“-Flow (Krims 2000, 48ff.) –, wurde der Sprechgesang von Rappern wie Chuck D, KRS One oder Ice Cube ab Ende der 1980er Jahre schneller und rhythmisch komplexer.⁶³⁵

Dies kann man auch auf die Entwicklung des deutschen Rap übertragen, wenngleich es immer Ausnahmen geben mag und Moden die jeweiligen Phasen prägen. Die zunehmende Komplizierung des Flows zeigt sich in folgenden Entwicklungen:⁶³⁶

1. nicht nur Reimpaarverse, sondern vermehrt Binnenreime jeglicher Art

⁶³⁵ Pfeleiderer 2006, S. 322.

⁶³⁶ Ich folge Pfeleiderer 2006, S. 322.

2. Offbeat-Akzentuierung durch Reime⁶³⁷

3. Synkopierungen, d. h. Rhythmusverschiebungen gegenüber den Grundschlägen

Diese Modifizierungen führen dazu, dass „eine metrische Unterteilung des Sprechgesangs, wie sie durch die zyklischen Beats ja prinzipiell vorgegeben ist, [...] durch die abweichenden Gruppierungen und Akzentuierungen tendenziell aufgebrochen [wird].“⁶³⁸ Mangels eines deutschen Beispiels mag hier eines von Martin Pfeleiderer 2006 zu Public Enemy „Fight the Power“ dienen:

⁶³⁷ „Die Offbeats sind alle Zeitpunkte, die nicht mit dem Grundschlag zusammenfallen. Die Offbeat-Akzentuierung ist die Betonung eines Offbeats und somit eine Form der Synkopenbildung gegenüber dem Grundschlag. Eine Offbeat-Phrasierung ist schließlich eine Phrasierungsweise, bei der die Akzente einer zweiten Pulsfolge gegenüber dem Grundpuls phasenverschoben sind.“ Ebd., S. 150.

⁶³⁸ Ebd., S. 322.

As the rhy - thms de - signed to bounce what counts is that the

rhyme's de - signed to fill your mind, now that you've

re - a - lized the pride's a - rived we got to

pum the stuff to make us tough. From the

heart it's a start, a work of art to re - vo -

lu - tio - nize make 'em change no - thing strange.

Peop - le, peop - le all the same, no we're

not the same 'cause we don't know the game

Abb. nach Pfeleiderer 2006, S. 323, Abb. 124

Auffällig sind hier zum einen die Betonungen, die auf den Reimsilben erfolgen (im Notenbeispiel kursiv) und zu einer höchst unregelmäßigen, in hohem Maße synkopierten Akzentstruktur führen; es entstehen über weite Passagen zweisilbige Einheiten (lang – kurz), bei denen die Betonung jeweils auf der ersten Silbe liegt; so vor allem in Takt 1 und 4, teilweise auch in den Takten 2, 5 und 7. Diese Einheiten, die nur drei Viertel der Länge eines Grundschlages entsprechen (eine Achtel und eine Sechzehntel), führen zu einer kreuzrhythmischen Überlagerung mit dem vom Schlagzeug-Pattern implizierten Grundschatlag. Auffällig ist zudem der Wechsel zwischen einer geraden, quaternären Unterteilung des Grundschatlages und einer triolischen Phrasierung, mit der sich Chuck D über die durchweg gerade Unterteilung des Beats hinwegsetzt und durch die er seiner Sprechrhythmik einen fließenden Charakter gibt.⁶³⁹

Wenn also ein Raptext abgedruckt wird und die Versgrenzen satztechnisch definiert sind, bedeutet das nicht, dass damit auch die exakte rhythmische Verortung gegeben ist. Es hängt davon ab, wo die Hauptbetonungen im Vers liegen, die durch den Reim deutlich markiert werden. Für den Leser ist es nicht eindeutig, ob der Reim auf den Downbeat oder den Backbeat kommt, selbst beim Hören sind diese rhythmischen Feinheiten dem rein gerappten Text nicht zu entnehmen. Dies wird durch das Arrangement der Beats festgelegt (so ist z. B. die Snare-Drum immer auf den Backbeat gelegt), was man aber erst durch Übung erkennen kann oder behelfsmäßig durch eine extrem langsame Abspielgeschwindigkeit. Ohne das Hören von Raps ist die rhythmische Struktur also nur in einem theoretischen Sinne wahrnehmbar. Eine genaue Einteilung in eine Beat-Hierarchie erweist sich aber bei genauerem Hinsehen als unnötig, da sie für die Perzeption des pulsierenden Grundschatlages nicht relevant ist.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Pfeleiderer 2006, S. 322f. In einer Fußnote (Anm. 20) erläutert er weiter: „Um die Betonungen zu verdeutlichen, steht in meiner Transkription die betonte Silbe jeweils am Anfang einer durch Balken verbundenen Silbengruppierung, obschon die rhythmische Gruppierung eher auftaktig, mit Betonung des jeweils letzten Tones einer Gruppierung, wahrgenommen wird; außerdem sind die Silben von längeren Auftakt-Phrasen durch Balken verbunden. Meine Transkription des Sprechrhythmus' weicht nicht nur hierin, sondern auch in manch anderen Details vom Vorschlag Walsers (1995, S. 205) ab; eine langsamere Abspielgeschwindigkeit ermöglichte mir eine genaue Bestimmung der triolischen oder geraden Phrasierungsweise. Bisweilen, so zu Beginn des Taktes 3 („re-a-lized“) und 5 („heart it's a start“), liegt die tatsächliche mikrorhythmische Phrasierung zwischen einer triolischen und einer binären bzw. quaternären Phrasierung.“

⁶⁴⁰ So berichtet Pfeleiderer 2006, S. 81 bzgl. empirischer Studien zur Metrumswahrnehmung: „Musiker wählten in 29 % der Fälle, Nicht-Musiker sogar in 49 % beim Mitklopfen eine Pulsfolge, die nicht mit dem metrischen Hauptakzent laut Takteinteilung in der Notenvorlage übereinstimmt. Die metrische Hierarchie verliert auf tieferen metrischen Ebenen an Eindeutigkeit. Das Finden des ‚richtigen‘ Metrums hängt zudem stark vom Grad der musikalischen Ausbildung ab. Nicht-Musiker sind in ihrer metrischen Interpretation weitaus flexibler als Musiker.“ [Herv. v. Verf.]

Die Beats, Grundlage für den Flow

Der dem Rap zugrunde liegende Rhythmus, der Beat, ist in spezifischer Weise strukturiert:

Rap-Stücke arbeiten mit [...] ein- bis viertaktigen Sequenzen (Pattern), die für die Dauer des Verses, des Refrains oder meistens sogar des ganzen Stücks geloopt, das heißt fortlaufend wiederholt werden.

Beats setzen sich aus mehreren Instrumentenstimmen zusammen, die nicht immer alle gleichzeitig agieren. Ein Song-Ablauf aus Intro, Vers, Refrain oder Bridge kommt daher in der Regel nur durch das gezielte Ein- und Aussetzen von Instrumenten zustande.

Die zu jedem Stück angegebenen Beats enthalten die wichtigsten Instrumente des Stücks. Wann die einzelnen Instrumente ein- oder aussetzen [!] liegt – sofern nicht extra angegeben – im Ermessen der Musiker.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Verse meist sehr sparsam instrumentiert werden (häufig nur mit Bass und Schlagzeug) und erst im Refrain alle Instrumente hinzukommen.

Schlagzeug oder sogar Schlagzeug und Bass, [!] setzen häufig erst nach dem Intro ein.

Wichtigstes stilistisches Mittel sind die Breaks. Sie werden gesetzt, um Textstellen hervorzuheben oder um einen Übergang zwischen Vers und Refrain zu schaffen. Bei einem Break können entweder ein Teil oder auch alle Instrumente für z. B. einen Takt pausieren. Beliebte ist, dass Schlagzeug und Bass aussetzen oder umgekehrt, [!] nur die Rhythmusinstrumente weiterspielen.

Kleine Sound-Effekte wie Samples sind meist nicht extra notiert.⁶⁴¹

Der Beat ist häufig höchst komplex und streng hierarchisch aufgebaut, eine Beat-Partitur ist u. a. bei Krims zu finden.⁶⁴² Im Rahmen dieser Arbeit wäre allerdings eine ausführliche Betrachtung des Beats nicht angemessen, da es auf den Sprechrhythmus keine Auswirkungen hat, aus wie vielen Schichten der Beat zusammengesetzt und gesampelt wurde.⁶⁴³

Wenn man den Rap als weiteres rhythmisches Instrument betrachtet, was nach den bisherigen Ausführungen durchaus möglich ist, kommen wir zu einem Bild, das an die afrikanischen Traditionen erinnert, die wir in Kap. C.5.3. erläutert haben: Über einen impliziten Grundschlag fließen in jenem Falle eine bis mehrere rhythmisch komplexe Trommelpatterns. Im Falle des Rap haben wir einen expliziten Grundpuls, der sich als 4/4-Takt verkleidet, und einen einzigen diesen umspielenden Flow. Der Sprechrhythmus kann

⁶⁴¹ HipHop XXL, S. 216. Vgl. weiter: „Rap-Beats werden in der Regel im Sequenzer (Computer) programmiert und mithilfe eines Samplers soundtechnisch bearbeitet. Einige Crews wie Freundeskreis oder Jazzkantine haben Musiker, die Beats live und im Studio auf akustischen oder elektrischen Instrumenten einspielen.“ (ebd., S. 217). [Hervorhebungen in beiden Fällen v. Verf. eliminiert.]

⁶⁴² Krims 2000, S. 106ff.

⁶⁴³ Zudem ist die Forschungslage dürftig. Selbst bei Pfeleiderer 2006 sind nur drei Titel dazu aufgeführt: Krims 2000 und weiter: Robert Walser: „Rhythm, Rhyme, and the Rhetoric in the Music of Public Enemy.“ In: Ethnomusicology 39 (1995), S. 193-217 sowie Joseph G.Schloss: Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop. Middletown 2004. Zum Rap in Deutschland gibt es bisher keine musikwissenschaftliche Arbeit außer dem kurzen Kapitel bei Pfeleiderer 2006, S. 318-323.

sehr weich klingen, aber auch sehr hart, fließend, staccato-artig sein. Aber am kunstvollsten wird er dann wahrgenommen, wenn er das tut, was oben schon einmal erwähnt wurde: wenn er die Hierarchie des Metrums aushebelt und unter dem Flow nur noch der Grundpuls wahrgenommen wird. Dann haben Musik und Sprache eine Koexistenz geschaffen, die die Musik zur Sprache macht und die Sprache zur Musik, weil von beiden nur noch das eine übrig bleibt: die Form, der Rhythmus. Dann *groovt* es.

A groove or feel is taken here to be cognitive temporal phenomenon emerging from one or more carefully aligned concurrent rhythmic patterns, characterized by:

1. perception of recurring pulses, and subdivision of structure on such pulses,
2. perception of a cycle of time, of length 2 or more pulses, enabling identification of cycle locations, and
3. effectiveness of engaging synchronizing body responses (e.g. dances, foottapping)⁶⁴⁴

7. Sprechgesang: Zusammenspiel von Klang und Sprache

Wir können als einzige Grundannahme für den mittelalterlichen Rhythmus weltlicher Musik den Grundsatz annehmen, der zugleich in seiner Einfachheit eine komplexe formale Struktur darüber liegend erst ermöglicht. Zugleich wissen wir darüber aber nichts: Wenn Mertens die Hindustani-Musik anführt, ist diese ebenso weit entfernt wie die Vielfalt afrikanischer Rhythmen, die Pfeiderer erläutert. Der Rap, der in seiner fortschreitenden Entwicklung die Hierarchie der Taktmetrik immer weiter auflöst, kann deshalb ebenso als Vergleichskriterium herangezogen werden. Das gilt umso mehr, da er die Entwicklung der westlichen und der afrikanischen Musik subsummiert⁶⁴⁵ und sich der deutschen Sprache bemächtigt hat.

Der Rhythmus des Rap dient als Orientierungspunkt für den Flow; im Verhältnis zu den Schlägen werden die Reime angeordnet, das stärkste formale Kriterium des Rap. Wie im Teil B zu sehen war, ist auch die mittelhochdeutsche Spruchdichtung von sprachlicher Prägnanz, die sich in Reim, Lautspiel und Strophenform darbietet. Über dem fortschreitenden Grundsatz baut die Dichtung um den Sängerstreit schließlich ein Gebäude von selbstreferentieller Dichtung auf, die letztlich nur noch der Form in Gestalt von Klang dient. Doch warum ist der Rhythmus im HipHop so wichtig?

Rhythmus wird erwähnt, besungen, umschmeichelt. Mit ihm fällt und steht die Qualität des Rappers. Im Mittelalter stehen wir vor dem Problem, dass er wohl zu selbstverständlich

⁶⁴⁴ Zitiert nach Pfeiderer 2006, S. 299. Jeff Pressing: „Black Atlantic Rhythm, Its Computational and Transcultural Foundations.“ In: Music Perception 19 (2002), S. 285-310, S. 288.

⁶⁴⁵ Vgl. hierzu den Aufbau der Pfeiderschen Studie.

war, um eigens erwähnt bzw. festgehalten zu werden. Den Grundschatz muss man nicht eigens erwhen, und dem Problem der Unbeschreibbarkeit eines darüber liegenden Rhythmus begegnen wir im Rap wieder.

ber den Begriff des Flows ließe sich das Phänomen wohl eingrenzen. Der Flow, das Zusammenspiel von Rap und Beat, ist eine Kategorie des Zusammenklangs. Und zugleich eine *sin*-Kategorie: Hier berühren sich Rhythmus und Sprache im Klang des Verses durch fließendes Sprechen und Reim (im engen Sinne). Sie verbinden sich zu einer unauflöslichen Einheit – dem Sprechgesang des Sangspruchs und des Rap. Bezeichnenderweise ist musikalischer Rhythmus nicht intellektuell erfassbar, ja überhaupt nicht denkbar, sondern nur über den Krpersinn spürbar und erlebbar, wie Pressung oben in seiner Definition des *groove* dargelegt hat. Das verbindende Element zwischen Rhythmus und (prosaischer) Sprache ist der Reim, da er das Klangelement der Sprache schlechthin verkörpert. Die gleichlautenden, parallel angeordneten Reime sind ungleich klingender als z. B. der althochdeutsche Stabreim oder die Versfe der antiken Dichtung.

Für eine mögliche Theorie des Sprechgesangs möchte ich daher folgende Kriterien anführen:

1. Sprechgesang bezeichnet das Zusammenspiel von Rhythmus und Sprachklang.
2. Endreim und Grundschatz sind konstituierende Elemente. Im Mittelalter, das kein Taktprinzip kennt, ist die Annahme eines durchgängigen Grundschatzes ebenso sinnvoll wie notwendig. Im Rap wird hingegen die Überwindung des Taktes wieder hin zu einem Grundschatz angestrebt.
3. Der Endreim ist frei von Versfüßen, er benötigt sie nicht, d.h. es existiert eine flexible Fllung über den Grundschatz hinweg, mit Klangschwerpunkten auf demselben.⁶⁴⁶
4. Der Vers bzw. die Reimeinheit (vgl. Binnenreime) ist die kleinste Einheit des Sprechgesangs, sie gliedert ihn.
5. Erst der Reim ermöglicht den Wechsel von der (gesungenen) Lyrik zum Sprechvers, da die Sprache durch ihn klingen, fast singen kann. Für diese Klangtheorie spricht die

⁶⁴⁶ Die Frage nach dem „woher“ des Endreims stellt sich hier also weniger, als die des „wozu“, vgl. Ursula Will und die Veränderung des Texts über den Verwendungszusammenhang. Zur Geschichte des Endreims siehe u.a. Ernst, Ulrich; Neuser, Peter-Erich (Hgg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung. Darmstadt 1977 und Nagel, Bert: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers. Berlin 1985.

zunehmende Komplexheit der Reime im Mittelalter und im Rap, sie erfüllen ab einem gewissen Grad keine mnemotechnische Funktion mehr.

6. Der Reim kann nur im rhythmisierten Sprechen überhaupt klingen, im Gesang geht sein Klingen unter. Im Sprechgesang tritt dieser in Kontakt mit dem Rhythmus, er versinnlicht sich.

7. Zuletzt lebt die Form des Sprechgesang in der Aufführung und erfüllt einen sozialen Zweck. Darauf möchte ich in einem letzten Kapitel eingehen.

OUTRO

Was will die Form? - Unter besonderer Berücksichtigung der Zeitvorstellungen in Augustinus' *Confessiones* XI

Über die inhaltlichen Konvergenzen hinweg hat sich gezeigt, dass beide Dichtungstraditionen, die ältere wie die jüngere, stark formalistisch geprägt sind. Beide verhalten sich kulturell in weiten Teilen analog und zugleich sind sie sich in vielen Dingen mehr als fremd. Warum aber kultivieren beide das Dichten, das Korsett der Sprache, in einem Maße, das über eine rein klanglich fassbare Kategorie hinausgeht? Das zu erkennen, soll Fragestellung dieses abschließenden Kapitels sein.

Zunächst sind beiden Traditionen zwei Eigenschaften inhärent, die in der einen Kultur, der noch mündlich geprägten, wesentlich notwendiger zu sein scheinen als in der anderen, der noch schriftlich geprägten: 1. die klingende Performanz und 2. deren periodische Gliederung.

ad 1) Das Erklingen

Zumthors Arbeit zur „Stimme und [...] Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft“⁶⁴⁷ hat die Mündlichkeits-Schriftlichkeits-Debatte in der mediävistischen Forschung weithin geprägt. Einer der möglichen Zugänge zum Text, die er propagiert, ist das Studium der vokalen Hinweise im Text selbst; dies führt, „im Hinblick auf die Bestimmung eines textuellen Status“, einerseits zu der Frage nach den Interventionen der Autoren (und implizit der Zuhörer) im Text, andererseits nach dessen rhythmischen Elementen, wie Versgebung, Verteilung der Erzähleinheiten, Refrains [...].“⁶⁴⁸ Aber genau dieser Anspruch stellt die mediävistische Forschung vor schier unlösbare Probleme, da gerade das rhythmische Erklingen im Text nicht festgehalten wurde. Die spärliche Notation der Lieder ist nur Hilfsmittel einer Klangkonstruktion, die dem Benutzer und dem Rezipienten noch ‚im Ohr‘ sind – ganz ähnlich wie die Situation des Rap-Booklets, das den Audio-CDs zumeist beigelegt ist. Auch hier findet sich keine rhythmische Notation. Mit ein wenig Glück werden immerhin die Verse entweder durch Zeilensprung oder Virgeln voneinander abgetrennt, doch die rhythmische Verteilung innerhalb des Verses ist dem Text selbst nicht entnehmbar. D. h. manche Raps sind leichter lesend zu ‚erhören‘ als andere, aber auch nur dann für den im Rap geübten Rezipienten. Für einen mit der Sprechrhythmik des Rap

⁶⁴⁷ Zumthor 1984.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 25.

wenig vertrauten Leser steht nur eines fest: „Die können ja gar keine Metrik!“⁶⁴⁹ Diese Einschätzung bezieht sich auf die opitz’schen Metrikvorstellungen und klammert den musikalischen Takt aus. Die Rapper beherrschen minutiös den Rhythmus. Das rhythmische Sprechen auf dem Rhythmus ist die *conditio sine qua non*, kein Rap ohne Beat. Allerdings ist das Verhältnis im Rap zwischen Sprache und musikalischem Rhythmus höchst komplex. Aber er lässt sich eben nicht in den Texten selbst finden bzw. ist nur sehr schwer aus ihnen herauszufiltern. Ähnlich ist die Situation für den Rhythmus mittelalterlicher Lyrik. Der große Vorteil der Rapmusik liegt darin begründet, dass es Tondokumente gibt und sie somit in ihrer akustischen Umsetzung rezipierbar ist.

Wie wir im analytischen Teil gesehen haben, gilt für beide Dichtungstraditionen, dass sie den Reim, „die Alliteration und Klangechos jeder Art [...] und] ganz allgemein das rhythmische Skandieren“⁶⁵⁰ akzentuieren. In der Aufführung sind Brüche und Unregelmäßigkeiten die Norm, die ihr nur immanente Gegenwärtigkeit lässt keine Korrekturen und Verbesserungen zu. Das gilt der Aufführung von bekannten Liedern ebenso wie im Besonderen dem Freestyle im HipHop, wo nur Thema und Beat vorgegeben sind und der Rest – am Besten in Vierzeilern – ‚einfach‘ fließen muss.

Für den Poeten besteht die Dichtkunst darin, diese Augenblicklichkeiten aufzugreifen, sie in die Form seines Diskurses hereinzunehmen. Daher die Notwendigkeit einer besonderen Eloquenz, einer Ungezwungenheit des Ausdrucks und Satzes, der Suggestionskraft einer durchgehenden Dominanz des Rhythmus.⁶⁵¹

Kurz: Der Dichter braucht den Flow. Der Flow, der das harmonische Zusammenspiel von Rhythmus/Beat und Sprechen bezeichnet, verlangt dem Rapper einiges ab. Neben dem Sprechen muss er ohne zu stocken, d.h. ohne den Fluss zu verlieren, auf das Publikum eingehen, es mit Gebärden zur Zustimmung animieren, also eine Call-and-response-Situation generieren. Das Fließen und Strömen von Energie, die Lebendigkeit des Ausdrucks bewegt sich über logischen Brüchen, falschen Anfängen und Wiederholungen. Diese werden erst bei einer Verschriftlichung sichtbar und sind auch nur in einer Atmosphäre von Schriftgelehrtheit als Fehler zu verbuchen.⁶⁵² In einer Zeit allerdings, in der Ton-Aufnahmen die Texte beliebig reproduzierbar machen, ist der Rap mehr zu einer Art Zwitterprodukt geworden, einer Flow-Veranstaltung, die versucht, die Mängel des

⁶⁴⁹ So der entsetzte O-Ton eines Kollegen aus der AVL.

⁶⁵⁰ Zumthor 1984, S. 73.

⁶⁵¹ Ebd., S. 75f.

⁶⁵² Vgl. ebd. S. 76.

spontanen Freestyles zu tilgen, aber andererseits eben dadurch an Leben verliert.⁶⁵³ Deshalb ist HipHop auch immer nur dann HipHop, wenn er gelebt wird, wenn er aufgeführt, also getanzt, gescratcht, gesprüht oder gerappt wird.⁶⁵⁴

Doch was bedeutet das strenge rhythmische und sprachliche Reglement? Es ist weniger, dass die Form gewissen Regeln folgt, sondern selbst schon die Regel ist.⁶⁵⁵ Das führt zwangsläufig zu der Frage, welche Bedeutung die Form innerhalb der mittelalterlichen und der HipHop-Kultur einnimmt.

ad 2) Periodische Gliederung und sprachliche Form

In Bezug auf die instrumentale Musik des Mittelalters spricht Stefan Morent davon, dass die „musikalische Wiederholung [...] der Fiktion der rückläufigen Zeit [dient], die den unabdingbaren Verlauf der Musik innerhalb des kontinuierlichen Zeitstroms außer Kraft zu setzen scheint.“⁶⁵⁶ Rhythmus als eine Form periodischer Gliederung der Zeit kann somit mehr sein als nur ‚eine Form‘, er ist ein kulturelles Produkt und Reflexionsinstrument. Die Form selbst wird so bei Christoph März zum „*sinngenerierende[n]* Moment der Metrik“⁶⁵⁷, denn es sei fraglich, „ob der Vers, wenn er sich aus der Schriftform löst, bzw. noch nicht in sie eingegossen ist, der als vorgetragener an den tönenden Künsten teilhat, einer Bestimmung durch die Zeit entraten kann.“⁶⁵⁸ Er kann es nicht. Schon Augustinus hat sich in seinen *Confessiones* über die Messbarkeit der Zeit Gedanken gemacht, die Uta Störmer-Caysa in ihrem Aufsatz über die *distentio animi* zu folgenden Erkenntnissen verleiteten: Das „Verstehen einer Ordnung des Bewegten“⁶⁵⁹ bedeute das Messen von Zeit. Kurt Flasch geht in seinen Ausführungen zu den *Confessiones* XI noch einen Schritt weiter, indem er in vergleichender Betrachtung der *Confessiones* VII und XIII festhält, dass man laut Augustinus „die Zeit als eine Folge der Form beschreiben kann. Erst die Formen der Dinge lassen Zeit entstehen:

⁶⁵³ Manche Rapper werden so z. B. als Studio-Rapper bezeichnet, eine pejorative Bezeichnung, die zeigen soll, dass der Künstler Atem und Stimme in der Performanz nicht in packender Präsenz einsetzen kann. Ein guter Rapper ist vor allem ein guter Performer.

⁶⁵⁴ Vgl. Curse 2003, Nr. 11: „ich hab jetzt bock zu flowen und jeder begreift es, der reif ist, und jeder der weiss daß rap nicht nur texte scheiben [!] sondern live ist“.

⁶⁵⁵ Vgl. Zumthor 1984, S. 72.

⁶⁵⁶ Morent 1998, S. 42, Anm. 60.

⁶⁵⁷ Christoph März: „Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutsche gebundener Rede.“ In: Jan-Dirk Müller; Horst Wenzel: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*. Stuttgart 1999. S. 317-337, S. 324.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 319.

⁶⁵⁹ Störmer-Caysa 1996, S. 32.

formae rerum exerunt tempora, X II 29, 40, Zeile 42.“⁶⁶⁰

Wenn die Form die Zeiten erschafft, müsste eine Abwesenheit jeglicher Form also direkt zur Ewigkeit führen. Ein Gleiches wäre auch möglich durch die Reflexion einer Form über die Form, wenn sie also vom Mittel zum Zweck wird. Eng verknüpft mit der Form ist schließlich immer noch der *motus*, die Bewegung, die erst zum Stillstand gebracht werden muss.

Doch kommt die vorwärts drängende Bewegung am Besten zum ‚Stehen‘, wenn sie auf der ‚Stelle‘ stattfindet wie beim Tanz, der u. a. auch als Bewegung ohne Ziel beschrieben werden kann. Zumeist findet er in Kreisen statt (sowohl was die Bewegungsform als auch ihren Ort betrifft). Der Kreis bringt dieses Nicht-Fortschreiten trotz Form und Bewegung noch deutlicher zum Ausdruck, wenn man ihm auch noch die Musik unterordnet: „In fast allen Musikkulturen der Welt steht Musik [...] in enger Verbindung mit den Körperbewegungen bzw. dem Tanzen der Zuhörer; nicht selten tanzen auch die Musiker.“⁶⁶¹ Wenn man die bisherigen Erkenntnisse auf eine Formel bringt, ergibt sich folgende Linie:

Musik → Tanz → Bewegung → Zeit

Wobei die Zeit in der Bewegung der Musik und des Tanzes vollkommen verinnerlicht wird, und das nicht nur im Sinne Augustins: „Die emotionalen Erfahrungen, die beim Hörer durch den Rhythmus und das Tempo der Musik ausgelöst werden, können als inneres ‚Bewegt-Werden‘ und ‚Bewegt-Sein‘ erfahren werden.“⁶⁶² Der Hörer ist also nur dann ganz bei und zugleich von Sinnen, wenn er sich dem Körpersinn in der Aufführung hingibt.

Zeit wird bei Augustinus gezählt⁶⁶³ und zwar in einem additiven Verfahren. Wie zum Taktdenken schon in Teil C erläutert, wird seit der Neuzeit die Zeit in einem divisiven System definiert: Die kleinste Zählereinheit existiert nicht, da sie unendlich weiter unterteilbar scheint; ein *proton chronos* ist undenkbar. Dasselbe gilt im umgekehrten Falle für die Antike, sonst wären Augustinus Überlegungen zur Länge und Kürze einer Silbe

⁶⁶⁰ Kurt Flasch: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar [1993]. Frankfurt am Main ²2004. S. 94. Der lateinische Text folgt der Ausgabe: Augustinus: Confessiones. Hg. v. Luc Verheijen. Turnhout 1981. (Corpus Christianorum, Series Latina, Band 27)

⁶⁶¹ Pfeleiderer 2006, S. 94. Er führt an dieser Stelle weiter aus: „Die europäische Kunstmusik hat in dieser Hinsicht einen Sonderweg eingeschlagen.“ Das bewegungslose Zuhören hat wohl auch unsern Blick auf das Mittelalter erstarren lassen und war auch Grund für Metriken im Stil Andreas Heuslers.

⁶⁶² Ebd., S. 95.

(*Confessiones* XI, 35), die er nicht objektiv bestimmen kann, weil es keine objektive Zeit gibt, nicht angestellt worden. Die *memoria* ist die Institution, die Anfang und Ende des Klangs für den Menschen festhält.⁶⁶⁴ Der Klang, mit Paul Zumthor gesprochen die Stimme, ist somit eine immerwährende Gegenwart, der aus der Vergangenheit ununterbrochen in diese hineinfließt und in die Zukunft drängt, die zur Gegenwart wird. Das erzeugt einen ‚Nicht-Vorgang‘, dessen Statik die *ratio* vor nicht lösbare Probleme stellt. Die ‚Seele‘ versucht das Nichtfassbare zu fassen: „Alles Aufspannen der Seele oder des menschlichen Geistes versucht dann, die Bewegung der höheren Geistform zu umfassen, zu begrenzen und im Nachhinein nachzumessen, bis es an die Grenze des Nichtmeßbaren stößt.“⁶⁶⁵ Für diesen Vorgang wählt die *ratio* eine rhythmische Struktur.⁶⁶⁶ Die Messung der Zeit bekommt eine periodisch-rhythmische Gestalt. Sie breitet sich aus als „Zerdehnung der Weltseele, insofern sie sich dem Menscheng Geist in der Einzelseele erschließt.“⁶⁶⁷ Wie Zumthors Arbeit gezeigt hat, ist das Erklängen in der Aufführung ein zentrales Moment mittelalterlicher Kultur, sie dient der Affirmation der gegebenen Ordnung. Wir haben also einen Primat des vorgetragenen Wortes, des Klangs, der Stimme, der *vocalité*.

Der Klang, das Wort, die Silbe ist aber, mit Augustinus gesprochen, Ausgang der Zeitmessung – kehrt somit auch die Zeit zurück?

Die Aufhebung der Zeit

Das Wiederholende, das Zyklische ist als ein bestimmendes Moment in der Instrumentalmusik des Mittelalters bezeichnet worden, allerdings als eine „Fiktion rückläufiger Zeit“ (s. o.). Unter Annahme einer vorhandenen Alterität wird die Fiktion zum Faktum. Und das gilt im Besonderen für die menschliche Stimme und den Gesang. Sie erklingt, ist präsent, ist Präsenz, Gegenwärtigkeit – und zwar in dem Sinne, dass sie aus der Vergangenheit heraus geboren, durch das Streben in die Zukunft, wieder zurückkehrt zum Schon-Gesagten. In ihrer affirmativen Funktion stiftet sie Gemeinschaftsgefühl, wie wir sie schon bei den Jams im HipHop kennen gelernt haben: „Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum

⁶⁶³ Vgl. Störmer-Caysa 1996, S. 24.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 21.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 35.

⁶⁶⁶ Störmer-Caysa spricht in diesem Zusammenhang von der „Wahl des Takts“ (Ebd., S. 35). Zu ihrem Taktbegriff und -verständnis, dem ich in dieser Arbeit nicht folgen kann, siehe auch C.4.3.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 34.

zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören.“⁶⁶⁸ Diese Einschätzung des Stimmträgers gilt umso mehr für die Kultur des Mittelalters und die des HipHop. Erfahrung, echte oder geborgte, stellt einen Gemeinschaftssinn her, der inhaltlich wirkt, aber primär von der dargestellten Form des Sprechgesangs getragen wird. Doch es wird nicht allein repräsentiert: Das Wort ist im Klang präsent.

Die enge Verwebung des Wortes mit seiner Ausgestaltung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die ‚Form‘, vor allem die rhythmische und mit ihr das metrische Schema, von ihm ablösbar ist – abstrahierbar, wie u. a. unzählige Kontrafakturen belegen.⁶⁶⁹ Doch was sind die Implikationen dieser Abstraktion? Oft ist ja die rhythmische Struktur eines Sprachwerks erinnerbar, nicht jedoch sein semantischer Gehalt.⁶⁷⁰ In welcher sinnlich fassbaren Beziehung stehen beide Seiten, Wort und Rhythmus, Botschaft und Medium?

Die Form, das Gerüst der sprachlichen Aussagen, wird erst darin manifest, dass sie sich erinnern und, in einem weiteren Schritt, vergleichen lässt. Das trifft für einen Text immanent zu, es gilt aber auch für das Verhältnis von verschiedenen Texten zueinander. Insofern ist Metrumbehaftetes immer auch relational bestimmt. [...] die Bestimmung des Wiederkehrenden ist wesentlich. Sie haftet allen Momenten formgebundener Poesie an, sei es Reim, Vers, Strophe, Refrain. In jedem dieser Fälle wird eine Selbstreferenz wirksam; einen einzelnen Reim gibt es nicht, und so weiter. Ganz banal ist dies nicht. Denn wenn es eine Aufforderung an die *memoria* ist, den strukturalen Zusammenhang eines Textes, soweit er auf der formalen Ebene gegeben ist, herzustellen, dann hat dies auch Wirkungen im Verhältnis zwischen verschiedenen Texten gleicher oder ähnlicher Bauart.⁶⁷¹

Der *memoria* kommt bisher eine immense Bedeutung zu, doch wie verhält sich die Dichtung zur *ratio* und *imaginatio*?⁶⁷² Haben sie überhaupt einen Platz in der offenbar so vergangenheits- und mnemotechnik-lastigen Dichtung? März zitiert als Ausgangspunkt

⁶⁶⁸ Walter Benjamin: Der Erzähler. In: ders., Gesammelte Schriften II 2, Frankfurt am Main 1991, S. 442.

⁶⁶⁹ Vgl. März 1999, S. 324,

⁶⁷⁰ Vgl. ebd., S. 325.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Zum Stand der imaginationstheoretischen Forschung, in deren Sinne ich die Begriffe *memoria* – *ratio* – *imaginatio* verwende, siehe u. a.: Giorgio Agamben: Stenzen [1977]. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kunst. A. d. Italienischen v. Eva Zwischenbrugger. Zürich/Berlin 2005; Jörg Jochen Berns: Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationsteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Marburg 2000; Joachim Bumke: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001. (Hermæa 94); Ioan Petru Culianu: Eros und Magie in der Renaissance. Mit einem Geleitwort v. Mircea Eliade. A. d. Französischen v. Ferdinand Leopold. München 2001; Mario Klarer: „Ekphrasis, or the Archeology of Historical Theories of Representation: Medieval Brain Anatomy in Wernher der Gartenaere’s Helmbrecht.“ In: Word and Image 15, 1999, 34-40; Christel Meier: „*Imaginatio* und *phantasia* in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit.“ In: Thomas Dewender; Thomas Welt (Hgg.): Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie. München / Leipzig 2003, S. 161-181; Hans Jürgen Scheuer: „Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artus-Romans *Daniel von dem Blühenden Tal*“. In: ZfdPh 124 (2005), S. 23-46; Horst Wenzel: „*Imaginatio* und *Memoria*. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter“. In: Aleida Assmann; Dietrich Harth (Hgg.): Mnemosyne. Frankfurt 1991.

seiner Suche nach dem „sinngenerierenden Moment der Metrik“ den amerikanischen Dichter Joseph Brodsky: „Denn wenn man Verse schreibt, findet man sein unmittelbares Publikum nicht bei seinen Zeitgenossen, schon gar nicht in der Nachwelt, sondern bei seinen Vorgängern. Bei denen, die einem Form und Sprache gaben.“⁶⁷³ Diese Referenz bewegt ihn zu der Aussage, dass „jede Form gleichsam mit ihrer eigenen Vergangenheit kommuniziert.“⁶⁷⁴ Darunter leide allerdings die Qualität des erinnerten Inhalts: „Der an Form gebundene Modus von Erinnerungskultur scheint notwendig diffuser von außen bestimmbar als jener, der sich ans Wort hält.“⁶⁷⁵ Damit lässt sich der komplexe Formenreichtum mündlicher Kulturen in seiner mnemotechnischen Funktion begründen, wenngleich nicht die fortschreitende Komplexität der Reimkultur im Sprechgesang. Zugleich transportiert die Form selbst auch Inhalt, d. i. die nämliche Vergangenheit.⁶⁷⁶ Sie erinnert an das Dagewesene, ruft es auf, erfüllt es neu mit Inhalt, ritualisiert. Doch nicht die Form allein kann das – sie benötigt einen Erfüller. An dieser Stelle kommt der ‚Performer‘ ins Spiel, die Stimme des Stimmträgers – und mit ihr dieser selbst. Um in der Aufführungssituation die Form erklingen zu lassen, müssen alle möglichen Aspekte berücksichtigt und abgeschätzt werden: welches Publikum, welcher Anlass, unter welchen Umständen, die eigenen Fähigkeiten, das erwünschte und das vorhandene Repertoire.⁶⁷⁷ Diese Gedanken und Erwägungen des Individuums, das innerhalb seiner Kultur agiert, werden durch die *ratio* bestimmt. Ihre Urteilskraft ermöglicht die Aufführung, sie zieht die Vergangenheit aus der *memoria* in die Gegenwart. Sie ruft mit der Wahl der Form eines bestimmten Tons oder Beats, im Rap sind es oft Samples altbekannter Lieder, alle in dieser Form schon erklangenen Aufführungen paradigmatisch auf. Brodsky schreibt nur Verse, d. h. er verlässt die Sphäre der Vergangenheit zu keiner Zeit. Der mittelalterliche Sänger, der neuzeitliche Rapper – sie führen auf, sie singen und sprechen Verse und ziehen das Publikum der Vergangenheit mit dem der Gegenwart zusammen. In der sinnlich erfassbaren Aufführung wird der Gesang oder das Sprechen zum Medium der Form und

⁶⁷³ Joseph Brodsky: Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere. A. d. Amerik. v. Sylvia List. München/Wien 1996, S. 23. In März 1999, S. 326.

⁶⁷⁴ März 1996, S. 326. Vgl. hierzu auch Mertens 2005, S. 185, wo die „Länge des ‚Tons‘ (also Zahl der Zeichen), Länge der Zeilen, die Reimstellung [...] eine semantische Dimension [haben], sie sind mit dem Inhalt und der Aussagehaltung verbunden: Lieder der Liebesreflexion verwenden eher lange Strophen und Zeilen sowie komplizierte Reimschemata, Lieder der ‚einfachen‘ Liebe eher kürzere Formen.“

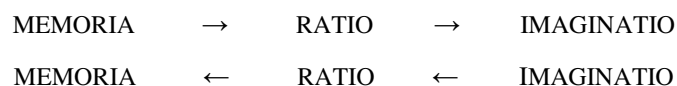
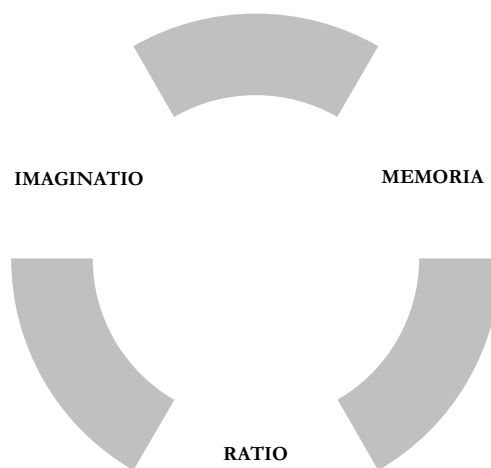
⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen in März 1999.

⁶⁷⁷ Dies deckt sich auch mit der hierarchischen Gliederung von Augustinus bei der Klangwahrnehmung, bei der der urteilenden Kraft die Zahl Eins zugeordnet wird und der klanghervorbringenden Kraft die Zahl Zwei, wobei erstere direkt auf letztere einwirkt. (Vgl. Augustinus, De Musica, VI, VI.16: Vocentur ergo primi iudicales, secundi progressores, tertii occusores, quarti recordabiles, quinti sonantes.)

des Inhaltlichen, die vormalige Dichotomie wird zu neuen Einheit, beides wird zur Botschaft.

Über diese Zusammenführung durch die *ratio* wird die *imaginatio* stimuliert, die Stimme *evoziert* Bilder. Sie stammen aus der Vergangenheit des Vorgetragenen, seiner Tradition. Desgleichen kommen sie aus der Gegenwart in ihrer spezifischen Aufführung mit einmaligen Akzenten, die rhythmischer, musikalischer und sprachlicher Natur sein können, und schließlich sind es Bilder der Zukunft, die in die Vergangenheit weisen.⁶⁷⁸ Denn die Bilder erfüllen die Aufführung, machen sie erlebbar. Sie bereichern aber zugleich die *memoria* an⁶⁷⁹ – die semantische Funktion der Form schwillt an. Wir haben also zwei Wirk-Richtungen:



Reim, Vers, Refrain und Strophen bilden gemeinsam mit dem Grundschlag Wiederholungsstrukturen, die neben ihrer mnemotechnischen Funktion kleine semantische Einheiten der großen auf sich selbst bezogenen Struktur bilden. Die

⁶⁷⁸ Vgl. Augustinus, Conf. XI, 13, Z. 11-14: Et uideat omne praeteritum propelli ex futuro et omne futurum ex praeterito consequi et omne praeteritum ac futurum ab eo, quod emper est praesens, creari et excurrere. „Alles Vergangene wird hervorgestoßen aus dem Zukünftigen, alles Zukünftige geht aus dem Vergangenen hervor, alles Vergangene und alles Zukünftige wird geschaffen und beginnt von dem seinen Lauf, das immer gegenwärtig ist.“ Übers. nach Flasch 1993, S. 247.

⁶⁷⁹ Vgl. Augustinus, Conf. XI, 38, Z. 7-9: Quod quanto magis agitur et agitur, tanto breuita expectatione prolongatur memoria, donec tota expectatio consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoria. „Je mehr sie [d. i. die Aufmerksamkeit] tätig ist, um so mehr vermindert sich die Erwartung und verlängert sich die Erinnerung, kommt die ganze Tätigkeit zu Ende, ist die ganze Erwartung verbraucht und in die Erinnerung eingetreten.“ Übers. nach Flasch 1993, S. 275.

„diskursive Wiederholung ist das wirksamste Mittel, eine räumlich-zeitliche Erfahrung zu verbalisieren und den Hörer daran teilhaben zu lassen. [...] Dann objektiviert sich im Raum, der den Ton herstellt, das sinnlich empfundene Bild: Aus dem Rhythmus erwächst und legitimiert sich das Wissen.“⁶⁸⁰

Der Rhythmus ist, ebenso wie die kleinste Reimfolge, wohl die kleinste formale Parzelle des Systems, die periodische Gliederung gibt in der zeitlichen Ausdehnung den Raum zur Aufführung (Ausdehnung im Sinne der *distentio*).⁶⁸¹ Ihre Rekursivität versteckt ihre mögliche Linearität und erschafft zeitlose, zeitabgewandte Verhältnisse, im Falle der HipHop-Kultur als eine Fiktion. Im Falle des Mittelalters stellt sich die Frage nach einer möglichen Linearität nicht. In ihrer Selbstreferenzialität wird die Aufführung von Dichtung in mündlich geprägten Kulturen zu einem Klangkontinuum, das die Zeit, die hier nur das ist, was man als sie erklärt,⁶⁸² aufhebt. Affirmativ wird die Form Teil eines genealogischen Denkens, das, ahistorisch und zyklisch, Veränderungen, auf die wir aufmerksam würden, nicht bemerkt, ja die dort überhaupt nicht existent sind: Die neue *memoria* nach der erneuten Aufführung ist das neue Gedächtnis – das gilt sowohl für das individuelle wie auch das kulturelle. „Das Singen, die Performanz des Liedes vollzieht sich in der Spannung zwischen Erwartung und Erinnerung: ‚Gegenwärtig ist nur meine Aufmerksamkeit, durch die hindurch das, was zukünftig war, in die Vergangenheit hineinläuft.‘“⁶⁸³

Dass das mittelalterliche Denken von christlich-jüdischen Vorstellungen von Anfang und Ende einer Schöpfung bestimmt war, widerspricht nicht im Geringsten einem zyklischen Denken: Der Ablauf des christlich-jüdischen Weltzeitverständnisses folgt dem des zyklischen Kulturdenkens, allerdings ist es auf einen Zyklus begrenzt.⁶⁸⁴ Man kann aber auch den Unterschied der zeitlichen Denkform im Gegensatz zum Linearen als einen der ‚erfüllten‘ Zeit denken, ein Aneinanderreihen von Zeitgeschehen, ohne die Idee einer Chronologie, wie Klaus Beck in seiner Studie zur sozialen Konstruktion von Zeit

⁶⁸⁰ März 1999, S. 326, Anm. 26.

⁶⁸¹ Vgl. hierzu Flasch 1993, S. 382, Kommentar zu Conf. XI, 33: „Und doch hat jedes Gedicht Anfang und Ende, und dazwischen liegt eine Erstreckung, die ich mit räumlichen Strecken vergleichen kann, die aber keine räumliche Größe ist: *distentio*, eine nicht-räumliche Ausdehnung, ein Beieinander von Anfang und Ende, aber nicht im Raum, sondern in der Seele. Zeit ist also ein Zusammenhalten eines nicht räumlichen Anfangs und eines nicht räumlichen Endes der Seele, eine Quasi-Strecke der Seele.“

⁶⁸² Vgl. Störmer-Caysa 1996, S. 31.

⁶⁸³ Mertens 2005, S. 190. Mertens zitiert aus: Aurelius Augustinus: *Confessiones*. Lt./Dt., eingel. u. übers. u. erl. v. Joseph Benhart. Darmstadt 1984, S. 38. In der Übersetzung Flaschs wird die Aktivität der Aufmerksamkeit noch deutlicher herausgestellt: „Was in der Gegenwart lebt, ist meine Aufmerksamkeit (*attentio*): Was zukünftig war, wird durch sie hinübergebracht (*traicitur*), daß es so das Vergangene werde.“ (ders., 1993, S. 275) Vgl. Augustinus, Conf. XI, 38, S. 5-7: *Praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum.*

darstellt.⁶⁸⁵ Der unabänderliche und gleichförmige Ablauf der Zeit ist eine Konstruktion des 17. Jahrhunderts, insbesondere Galileis und Newtons:

„Die absolute, wahre mathematische Zeit fließt gleichmäßig an sich und ihrer Natur nach, ohne Beziehung auf irgend etwas Äußerliches. Sie wird mit einem anderen Ausdruck als ‚Dauer‘ bezeichnet: relativ, augenscheinlich und gewöhnlich ist ihr beliebiges, sinnliches und durch Bewegung gegebenes äußeres Maß (sei es nun exakt oder ungleichmäßig), das man gewöhnlich anstelle der wahren Zeit verwendet; wie z. B. die Stunde, der Tag, der Monat, das Jahr.“⁶⁸⁶

Da bei Augustinus nur die Gegenwart wirklich zu existieren scheint, die Vergangenheit und Zukunft noch nicht oder nicht mehr sind (Confessiones XI, 37), kann man bei ihm von einer Einheit in der Zeit (einem Punkt) sprechen, die sich an der Gegenwart misst bzw. durch den sie hindurchläuft, was sich mit der Kategorie des *tactus* fassen lässt. In der Kultur der Neuzeit scheint vielmehr die Zeit aus Einheiten (unendlich vielen Punkten) zu bestehen und Zeit wird von der Zukunft her gemessen, anhand einer Zahlengerade, der die Gegenwart eher zufällig in die Mitte einer je unendlichen Vergangenheit und Zukunft steckt. Deutlich wird dies im Denkschema des Takt(-systems). Zur eindeutigen Abgrenzung des unterschiedlichen Bewusstseins von Zeit seien hier die Begriffe zyklisch und linear, auch und vor allem im Sinne einer Vorstellung von Abgeschlossenheit (Kreis) und Unendlichkeit (Linie) gewählt.

Was jedoch für das Mittelalter gilt, kann man nicht eins zu eins auf die Kultur des HipHop übertragen. Die Entwicklung von einem zyklischen zu einem linearen Zeitverständnis ist nicht reversibel. Die zyklische Struktur der Aufführung, die oben skizziert wurde, scheitert aber nicht an der Linearität der Neuzeit. Was den HipHop ausmacht, ist nämlich der Versuch, innerhalb einer linearen Kultur eine zyklische Subkultur zu erschaffen und zu pflegen. Dass hierbei der Rap im HipHop mittlerweile im Verhältnis zu den anderen Teilbereichen Breakdance, DJing und Graffiti zur Königsdisziplin geworden ist und das Beatboxen, das Erzeugen von Rhythmen durch die menschliche Stimme schon als fünfte Säule bezeichnet wird, ist nur eine logische Konsequenz des Versuchs, über die menschliche Stimme eine zyklische Zeit zu erwirken.⁶⁸⁷ Schließlich ist es das Beatboxen, das übrig bleibt: der reine, akustische, durch die Stimme erschaffene Rhythmus bar eines

⁶⁸⁴ Vgl. Peter Czerwinski: „Alterität oder *historia non fecit salus*.“ In: IASL 21 (1996), S. 166-180, S. 168: „Heilsgeschichte ist zyklische Zeit mit nur einem Zyklus.“

⁶⁸⁵ Klaus Beck: Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher und Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein. Opladen 1994, insbes. S. 53-59.

⁶⁸⁶ Isaac Newton: Mathematische Prinzipien der Naturphilosophie, Scholium. Hg. v. Gernot Böhme, Frankfurt am Main 1988 (ohne Seitenangabe). Zitiert nach: Friedrich Cramer: Der Zeitbaum. Grundlagen einer allgemeinen Zeittheorie. Frankfurt am Main 1996, S. 37. Man beachte, dass die „gewöhnlichen“ Zeiteinheiten zyklische Abläufe darstellen.

Reims. HipHop wird dadurch zu einem *cocooning* musikalischer und poetischer Art, die Zukunft in ihrer Rekursivität verblasst und wird unwichtig: „In der warmen Atmosphäre dessen, was bei der performance präsent ist, hat die poetische Stimme keine andere Funktion und Macht, als diese Gemeinschaft zustimmend oder ablehnend zu feiern.“⁶⁸⁸

Die Flucht aus der Alltagswelt in die Kunst wird durch den Rhythmus in Beat und Form gestützt. Die These Hans Heinrich Eggebrechts, dass Musikzeit aus der Wirklichkeitszeit entführe, lässt an den Begriff Fiktion denken:

„Diese Entführung wird bei der Musik dadurch verstärkt, dass das Hinhören auf das musikalische Spiel zugleich ein Hinhören ist auf das Zeitspiel, eine gespielte Zeit: einen dem musikalischen Spiel eigene musikalische Zeit. [...] Die musikalische Zeit ist als Erlebniszeit weitgehend im Objekt, in der Musik selbst fixiert: Sie ist ‚komponiert‘ (‚zusammengesetzt‘), das heißt bis ins Detail durchorganisierte Zeit, ‚komponierte Erlebniszeit‘, die im Prozess der ästhetischen Identifikation die Wirklichkeitszeit zu sich hin auszulöschen vermag [...].“⁶⁸⁹

Die musikalische Eigenzeit kreist also in sich selbst und schafft so durch ihre formale ‚Komposition‘ zeitabgewandte zyklische Verhältnisse. Nach dem Erleben der Musik, die von außen her betrachtet linear verlaufen ist, ist der Musikeilnehmer wieder am Anfang bzw. setzt die Wirklichkeitszeit wieder an dem Moment ein, wo die Musikzeit begonnen hatte. Dazwischen lag ein Moment der Ewigkeit. Entscheidende Bedeutung kommt hier der Versinnlichung der Rezeption zu: Beim intellektuellen ‚Musikgenuss‘ verbleibt der Rezipient in der Beobachterfunktion und hat somit kein sinnliches, zeitabwendendes Erleben.

Im (Nicht-)Bewusstsein, diese ‚andere‘, zyklische Welt nicht mehr erreichen zu können, wird es (dennoch) versucht. Ergebnis ist ein sich intensivierendes Auseinandersetzen mit der selbst geschaffenen, sich vom Mainstream abgrenzenden Kultur. Deshalb finden sich im HipHop so viele Debatten über die eigene Kultur, deshalb rappt der Rap oft nur über Rap. So bleibt zwar der HipHop, der sich ausgrenzen will, immer noch Teil einer linearen Gesellschaft; er lebt aber in einer vom Künstler neu geschaffenen, geordneten und ihm zur Verfügung gestellten zyklischen Zeit.

Im Hochmittelalter hingegen gibt es so gut wie keine Äußerungen zur sprachlichen wie metrischen Form im Sinne einer Poetik; sie ist ‚selbstverständlich‘ und zugleich nicht zu beobachten und zu beschreiben. Der Ausdruck *mîn kunst*, eine „elitäre possessive

⁶⁸⁷ Vgl. meine Analyse von Danny Freshs Rap „BB Baby“ in B.5.2.

⁶⁸⁸ Zumthor 1984, S. 93.

⁶⁸⁹ Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1996, S. 552.

Wendung“⁶⁹⁰, beschreibt eine Haltung zu einer letzten Endes nicht nachahmbaren und somit unerklärbaren Kunst. Ähnliches findet sich im HipHop. Der Style des jeweils einzelnen Künstlers muss sogar „elitär possessiv“ sein, unnachahmbar und einzigartig. Das gilt im Besonderen für den Flow, die spezifische Verbindung von Stimme, Atem und Beat. Im Gegensatz zum Mittelalter wäre eine Verbreitung einzelner Rapsongs durch mündliches Weitertragen ausgeschlossen: Je prägnanter und individueller der Sprechgesang, desto weniger ist er von anderen Künstlern imitierbar. Der Beat ist dabei von großer Einfachheit und Konstanz, ein langsamer 4/4-Takt bildet die Grundlage fast aller Rapsongs. Hierin liegt auch das Spannungsfeld begründet, das eine tatsächliche Aneignung der zyklischen Zeit unmöglich macht. Es zeigt sich am Deutlichsten in der kleinsten Parzelle der Rap-Produktion: Der Rapper und der Beatboxer auf der Straße werden während ihrer Aufführung zum Sinnbild, was die erkämpfte Aufhebung der Zeit bedeutet. Der Takt, der rhythmisch vielfältig inszeniert wird und dennoch dem Taktschema streng verhaftet bleibt, ist Grundlage für den Flow, der sich in der Sprechtechnik des Rappers über den Rhythmus legt und in seiner meisterhaften Form den Takt annähernd in einen *tactus* umwandelt, weil die Reime, also die prominenten Silben, sich nicht mehr von den ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Taktteilen angezogen oder abgestoßen fühlen, sondern fast eigenständig darüber fließen. Dadurch aber hebt sich die metrische Hierarchie auf (Vgl. C. 6.) und es entsteht eine Grundschatzabfolge, die sich wieder der vorneuzeitlichen Vorstellung von Musik und Zeit annähert, denn „[d]er metrische Kontext prägt [...] die Art und Weise, wie zeitliche Muster als Rhythmen wahrgenommen und kognitiv verarbeitet werden, ganz entscheidend mit.“⁶⁹¹ Wenn also die metrische Hierarchie, die kennzeichnend für die lineare Zeitvorstellung ist, fällt, fällt auch deren Linearität. Und der Begriff des Zyklus, der in der Populärmusik auch einen „Durchgang eines mehrmals wiederholten zeitlichen Patterns“⁶⁹² beschreibt, ist nicht nur zutreffend, sondern wird sogar zu einer Definition einer konstruierten Zeitlosigkeit.

Doch im Mittelalter finden wir nichts, oder nur sehr wenig, zum praktischen Einsatz eines Rhythmus oder eventuell sogar mehrerer Rhythmen (Polyrhythmik). Die Literatur- wie auch die Musikwissenschaft, in jüngster Zeit auch die Linguistik, haben deshalb mit den unterschiedlichsten Methoden versucht herauszufinden, welche Art Rhythmus das Mittelalter geprägt hat. Für die weltliche Musik, mit der wir uns in dieser Arbeit beschäftigt haben, ist die theoretische Lage wesentlich prekärer, stand sie doch außerhalb

⁶⁹⁰ März 2000, S. 82.

⁶⁹¹ Pfeleiderer 2006, S.77.

⁶⁹² Ebd., S. 355.

des Quadrivium und war somit nicht Gegenstand der Gelehrten der *musica* (höchstens ihrer inkorporierten Vertreter als *ministri satanae*). Doch wir haben die strenge sprachliche Form: *wort* und *wîse*, den *dôn*, den Reim – und nicht zuletzt den fließenden *sin* – als klares strukturierendes Moment, nicht nur optisch wie in vielen Ausgaben, sondern vor allem rhythmisch. Und auch hier ist die mnemotechnische Funktion des strukturierten Textes in Form eines Liedes die der Erschaffung von Ewigkeitsmomenten. Die punktuelle Gegenwart und die allgegenwärtige Ewigkeit treffen sich in der Form:

Was so mit dem ganzen Lied geschieht, das wiederholt sich mit seinen einzelnen Abschnitten und in seinen einzelnen Silben. Dasselbe wiederholt sich in einer längeren Tätigkeit, von der dieses Lied vielleicht eine Art Abschnitt ist; es wiederholt sich im ganzen Leben eines Menschen, dessen Teile alle Handlungen dieses Menschen sind. Es wiederholt sich in der ganzen Menschheitsgeschichte [...], deren Teile alle Menschenleben bilden.⁶⁹³

⁶⁹³ Flasch 1993, S. 275f. Übers. v. Conf. XI, 38, Z. 10-14: Et quod in toto cantico, hoc in singulis particulis eius fit | atque in singulis syllabis eius, hoc in actione longiore, cuius forte particula est illud canticum, hoc in tota uita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis, hoc in toto saeculo filiorum hominum, cuius partes sunt omnes uitae hominum.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 CD-Titelbild von Eminem: The Eminem-Show, Aftermath Records 2002.

Abb. 2 Walther von der Vogelweide in der Manessischen Liederhandschrift, Abbildung aus: Manessische Liederhandschrift. Vierzig Miniaturen und Gedichte. Stuttgart / München 1983, S. 67.

Abb. 3 Dynamite Deluxe aus: HipHop XXL, S. 153.

Abb. 4 W4C – frei downloadbarer Bildschirmhintergrund
(http://www.w4c.info/w4c_downloads/wallpaper.htm - *letzter Zugriff 20. Juli 2009*)

Abb. 5 St John's College Cambridge MS B.18 f.1r by permission of the Master and Fellows of St John's College, Cambridge.
(http://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/Web%20images/B18f1rprof.htm - *letzter Zugriff 20. Juli 2009*)

Abb. 6 Riemann, Hugo: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903, S. 198.

Abb. 7 Bockelmann, Eske: Im Takt des Geldes. Zur Genese des Modernen Denkens. Springe 2003, S. 84 (mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.)

Bibliographie

Quellen Tonträger:

- Absolute Beginner: Bambule, Universal 1998. (LP)
- Absolute Beginner: Füchse feat. Samy Deluxe, Motor 1999. (Single)
- Advanced Chemistry: Advanced Chemistry, MZEE Records 1992. (LP)
- Azad: Faust des Nordwestens, Bozz Music 2003. (LP)
- Azad: Gegen den Strom, 3p 2001. (Single)
- Azad: Leben, 3p 2001. (LP)
- Buhmann, Heide; Haeseler, Hanspeter (Hgg.): HipHop XXL. Fette Reime und Fette Beats in Deutschland. Schlüchtern 2001. (Buch inkl. 2 CDs) [HipHop XXL]
- Curse: Innere Sicherheit, Jive 2003. (LP plus DVD)
- Danny Fresh: I. Veni, EMI 2006. (LP)
- Dendemann: Die Pfütze des Eisbergs. Yo Mama 2006. (LP)
- Die Fantastischen Vier: Jetzt geht's ab!, Col 1991. (LP)
- Die Fantastischen Vier: Lauschgift, Col 1995. (LP)
- Dynamite Deluxe: Ladies & Gentlemen, EMI 2000. (Single)
- Eins Zwo: Gefährliches Halbwissen, Gestrichen 1999. (LP)
- Franky Kubrick: F. Kubrick's Rücken zur Wand, Four Music 2004. (LP)
- Kool Savas: Der beste Tag meines Lebens. Subword 2002. (LP)
- Kool Savas: Die besten Tage sind gezählt. Subword 2004. (LP)
- Main Concept: Coole Scheiße, Move records 1994. (LP)
- MC René: Pump up den Shit, BMG-Modul 2002. (Single-CD)
- MC René: Scheiss auf euren Hip Hop, Modul 2002. (LP)
- Rödelheim Hartreim Projekt: Direkt aus Rödelheim, Domestic 1994. (LP)
- Rödelheim Hartreim Projekt: Zurück nach Rödelheim, Domestic 1996. (LP)
- Samy Deluxe: Rache ist süß. EMI 2001. (Single/Vinyl)
- Torch: Blauer Samt, CD, 360° Records 2000. (LP)

Quellen Literatur:

- Aristoteles: Poetik. Gr./Dt. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982. Bibliogr. erg. 1994.
- Aristoteles: De arte poetica liber. Recognovit Rudolf Kassel. Oxford 1965.
- Augustinus: Confessiones. Hg. v. Luc Verheijen. Turnhout 1981. (Corpus Christianorum, Series Latina, Band 27)
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. In: ders., Gesammelte Schriften II 2. Frankfurt am Main 1991.

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers (1984), Stuttgart 1985.

Brodsky, Joseph: Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere. A. d. Amerik. v. Sylvia List. München / Wien 1996

Buhmann, Heide; Haeseler, Hanspeter (Hgg.): HipHop XXL. Fette Reime und Fette Beats in Deutschland. Schlüchtern 2001. (Buch inkl. 2 CDs) [HipHop XXL]

Eichendorff, Joseph von: Viel Lärm um nichts. In: ders., Werke in sechs Bänden. Hg. v. Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Bd. 3. Frankfurt am Main 1993.

Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. von Carl von Kraus. Bd. 1: Text. Tübingen 1952, Bd. 2: Kommentar bes. v. Hugo Kuhn. Tübingen 1958. 2. Aufl., durchges. v. Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978. [KLD]

Frauenlob (Heinrich von Meißen). Leichs, Sangssprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten v. Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann und Karl Bertau. Göttingen 1981. [St.]

Gedichte von den Anfängen bis 1300. Nach den Handschriften in zeitlicher Folge. Hg. v. Werner Höver u. Eva Kiepe. München 1978. (Epochen der deutschen Lyrik 1) [H/K]

Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hg. v. Gustav Roethe. Leipzig 1887. Repr. Amsterdam 1967. [Roethe]

Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Hg. v. Karl Lachmann. 13., aufgrund der 10. v. Carl von Kraus bearb. Ausg. neu hg. v. Hugo Kuhn. Berlin 1965. [L]

Hartmann von Aue, Erec. Mhd. Text u. Übertr. v. Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972.

Heinrich von Hesler: Die Apokalypse Heinrichs von Hesler aus der Danziger Handschrift. Dichtungen des Deutschen Ordens I. Hg. v. Karl Helm. Berlin 1907. (Deutsche Txe des Mittelalters 8)

Heinrichs von Meißen, des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. Erl. u. hg. v. Ludwig Ettmüller. Quedlinburg / Leipzig 1843. Repr. Amsterdam 1966. [Ettm.]

Hugo von Montfort: Das poetische Werk. Hg. v. Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond. Berlin / New York 2005.

Kudrun. Nach der Ausg. v. Karl Bartsch, hg. v. Karl Stackmann. Tübingen 2000.

Liederhandschrift A: Alte/Kleine Heidelberger Liederhandschrift, Heidelberg, Universitätsbibliothek Cpg 357.

Liederhandschrift B: Weingartner Liederhandschrift, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Cod. HB XIII 1.

Liederhandschrift C: Große Heidelberger/Manessische/Pariser Liederhandschrift, Heidelberg, Universitätsbibliothek Cpg 848.

Liederhandschrift J: Jenaer Liederhandschrift, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. El. f. 101.

Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollst. Neuedition in Erg. zu. Bd. 35 d. Weimarer Ausgabe. Bearb. v. Markus Jenny. Köln / Wien / Böhlau 1985. (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers Bd. 14)

Der Marner. Hg. v. Philipp Strauch. Straßburg 1876. Repr. m. einem Nachw., einem Register u. einem Literaturverzeichnis v. Helmut Brackert. Berlin 1965. [Strauch/Brackert]

Minnesänger. Deutsche Lieder des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken, gesammelt und berichtigt mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke. Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge und Abbildungen sämtlicher Handschriften, hg. v. Friedrich Heinrich von der Hagen, 4 Bde., Leipzig 1838. [HMS]

Des Minnesangs Frühling. Nach Karl Lachmann, Moriz Haupt u. Friedrich Vogt. Neu bearb. v. Carl von Kraus. Leipzig 1940. [MF]

Nicolaus von Jeroschin: Di Kronike von Pruzinlant. Hg. v. Ernst Strehle. Leipzig 1861.

Rockinger, Ludwig: Briefsteller und Formelbücher des 11. – 14. Jahrhunderts. München 1863/64. Neudruck Aalen 1969. (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte Alte Folge Bd. 9)

Salman und Morolf. Mhdt./nhdt. Originaltext nach der (durchgesehenen und verbesserten) Ausgabe von Friedrich Vogt, Prosaübersetzung von Wolfgang Spiewok und Astrid Guillaume mit dem Bildprogramm und der faksimilierten continuatio des (älteren) Straßburger Druckes von 1499. Greifswald 1996. (Greifwalder Beiträge zum Mittelalter 47 / Serie WODAN Band 60)

Die schönsten Kirchenlieder. Über 200 deutsche Kirchenlieder aus fünf Jahrhunderten. Hg. v. Gilbert Obermair. Abb. v. Matthäus Merian (1593-1650), aus der 1630 in Straßburg erschienenen Lutherbibel. München 1980.

Schweikle, Günther (Hg.): Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C. Stuttgart 1986. [Schweikle 1986]

Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Neu bearb. u. hg. v. Max Schiendorfer. Tübingen 1990. [SMS]

Thomasin von Zirclaria: Der Welsche Gast. Hg. v. Heinrich Rückert. Mit einer Einl. u. einem Register v. Friedrich Neumann. Berlin 1965.

Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Hg. v. Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1987. (GAG 485)

Verlan, Sascha (Hg.): Rap-Texte. Arbeitstexte für den Unterricht. Erw. um ‚Rap im neuen Jahrtausend‘. 2., erw. Ausg. Stuttgart 2003

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1. Spruchlyrik. Mhdt./Nhdt. Hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle [1994]. Stuttgart 2001. [Schweikle 1994]

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2. Liedlyrik. Mhdt./Nhdt. Hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle. Stuttgart 1998. [Schweikle 1998]

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Unveränderter Abdruck der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann 1926. Berlin 1965.

Zeitschriften/Interviews:

Melbeatz im Interview mit der HipHop-Zeitschrift Backspin 55 (2004)

Schacht, Falk: „Das letzte Wort: Namenlos.“ In: Juice 06/2004, S. 130.

Simon, Jana/Willeke, Stefan: »HipHop: Attacke aufs Kinderzimmer.« In: DIE ZEIT, Nr. 19 (2008), S. 17-23.

Forschungsliteratur:

- Agamben, Giorgio: Stanzen [1977]. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kunst. A. d. Italienischen v. Eva Zwischenbrugger. Zürich / Berlin 2005.
- Alex, Heidrun: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar. Tübingen 1998.
- Althoff, Gerd: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003.
- Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre [1960]. Ein Abriß. 12., durchges. Auflage. Berlin 1990.
- Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words) [1962/1975]. Dt. bearb. v. Eike von Savigny. Stuttgart ²1994.
- Androutsopoulos, Jannis (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003.
- Baldzuhn, Michael: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift. Tübingen 2002.
- Bauschke, Ricarda: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999. (GRM Beiheft 15)
- Bayer, Klaus: „Rap-Texte.“ In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 51 (2004), S. 450-459.
- Beck, Klaus: Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher und Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein. Opladen 1994.
- Berns, Jörg Jochen: Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Marburg 2000.
- Bertau, Karl Heinrich. Sangverslyrik. Göttingen 1964.
- Beyschlag, Siegfried: Altdeutsche Verskunst in Grundzügen. 6., neubearb. Aufl. d. Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit in Grundzügen. Nürnberg 1969.
- Blank, Hugo: Kleine Verskunde. Einführung in den deutschen und romanischen Vers. Heidelberg 1990 .
- Bockelmann, Eske: Im Takt des Geldes. Zur Genese des Modernen Denkens. Springe 2003.
- Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. 8. überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2001.
- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981. (UTB 745)
- Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989.
- Brüstle, Christa; Ghattas, Nadia e.a. (Hgg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Bielefeld 2005. (Brüstle/Ghattas 2005)
- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001. (Hermaea 94)
- Bumke, Joachim: Höfische Körper – Höfische Kultur. In: Heinzle, Joachim (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche [1994]. Frankfurt am Main / Leipzig 1999, S. 67-102.

- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter [1986]. München ¹⁰2002.
- Cramer, Friedrich: Der Zeitbaum. Grundlagen einer allgemeinen Zeittheorie. Frankfurt am Main 1996
- Cramer, Thomas: „Mouvance“. In: ZfdPh Z115-116 (1997), Sonderheft, S. 150-169.
- Culianu, Ioan Petru: Eros und Magie in der Renaissance. Mit einem Geleitwort v. Mircea Eliade. A. d. Französischen v. Ferdinand Leopold. München 2001.
- Czerwinski, Peter: „Alterität oder *historia non fecit salus*.“ In: IASL 21 (1996), S. 166-180.
- Diehr, Achim: Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2004.
- dtv-Atlas zur Musik. 2., durchges. u. korr. Auflage. München 2005.
- Ebbinghaus, Ernst A.: „Walther von der Vogelweide 18, 1-14“. In: Gentry, Francis G. (Ed.): Semper idem est novus. FS for Frank Banta. Göppingen 1988, S. 187-191. (GAG 481)
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1996.
- Egidi, Margreth: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002.
- Ernst, Ulrich; Neuser, Peter-Erich (Hg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung. Darmstadt 1977. (Wege der Forschung Band CCCCXLIV)
- „Die Fantastischen Vier. Die letzte Besatzermusik.“ Die Autobiographie, aufgeschrieben von Ralf Niemczyk. Köln 1999.
- Fischer, Hubertus: „Reinmar Balbulus oder die Kunst der Infamie – Anmerkungen zu Walthers Schachlied mit einem Ausblick auf die Battlekultur.“ In: ders. (Hg.): Die Kunst der Infamie. Vom Sängerkrieg zum Medienkrieg. Frankfurt am Main. 2003, S.11-80
- Flasch, Kurt: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar [1993]. Frankfurt am Main ²2004.
- Georgiades, Thrasybulos: Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache [1949]. Tutzing ²1977.
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Berlin e.a. 1954. (Verständliche Wissenschaft 50)
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg 1958.
- Georgiades, Thrasybulos: Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß herausgegeben v. Irmgard Bengen. Mit e. Geleitwort v. Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985.
- Girtler, Roland: Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Wien/Köln/Weimar 1998.
- Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre [1923]. Kassel ²⁰1997.
- Green, Dennis Howard: Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800-1300. Cambridge 1994.

- Güngör, Murat; Loh, Hannes: Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen 2002.
- Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. Bern 2005.
- Haferland, Harald: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200. München 1988.
- Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000.
- Haferland, Harald: „Minnesang als Posenrhetorik“. In: Hausmann, Albrecht (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik. Heidelberg 2004. S. 65-106.
- Hagen, Friedrich Heinrich von der: Museum für altdeutsche Literatur und Kunst 2, Berlin 1811.
- Hannon, Erin E.; Trehub, Sandra E.: „Metrical Categories in Infancy and Adulthood.“ In: Psychological Science 2005 (16), S. 48-55.
- Hartung, Wolfgang: Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten. Düsseldorf/Zürich 2003.
- Haustein, Jens: Marner-Studien. Tübingen 1995.
- Haymes, Edward R: Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‚Oral Poetry‘ Forschung. Stuttgart 1977. (SLM 151)
- Herrmann, Edith; Wenzel, Horst: „*Her wicman ist der ere / Her volcnant habt irs ere*. Zu Walther von der Vogelweide (L 18, 1).“ In: Euphorion 65 (1971), S. 1-20.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte [1925-1929]. Mit Einschluß des altengl. und altnord. Stabreimverses. 3 Bde. Berlin ²1956.
- Hoffmann, Werner: Altdeutsche Metrik [1967]. Stuttgart ²1981. (SM 64)
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel [1938]. Hamburg 1956.
- Ilgner, Rainer: Scheltstrophen in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung nach Walther. Diss. Bonn 1975.
- Jakobson, Roman: „Die Dominante“ [1935]. In : ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 212-219.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“ [1960]. In: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 83-121.
- Jammers, Ewald: „Untersuchungen über Rhythmik und Melodik der Melodien in der Jenaer Liederhandschrift.“ In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 7 (1924/25), S. 265-364.
- Jammers, Ewald: „Die Manessische Liederhandschrift und die Musik.“ In: Codex Manesse. Hg. v. Walter Koschorreck und Wilfried Werner. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kassel 1981, S. 169-187.
- Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Aus d. Engl. übers. v. Markus Numberger u. Heiko Mühler. Heidelberg / Berlin 2001.
- Karrer, Wolfgang; Kerkhoff, Ingrid (Hgg.): Rap. Hamburg 1996.

- Keil, Siegmund: „Martin Rinckarts ‚Nun dancket alle Gott‘ in unterschiedlichen Text- und Melodiefassungen“. In: Forum Kirchenmusik 2007, S. 4-13.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. München 2004.
- Keupp, Jan: „Macht und Mode. Politische Interaktion im Zeichen der Kleidung.“ In: Archiv für Kulturgeschichte 86/2 (2004), S. 251-281.
- Kimminich, Eva: „MC's, Money, Macht und Moral. Beobachtungen zur Genese einer ästhetisch-ethischen Oratur.“ In: Mandry, Christof (Hg.): Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch. Münster / Hamburg / London 2003, S. 43-65.
- Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung. München 1962. (MTU 3)
- Klarer, Mario: „Ekphrasis, or the Archeology of Historical Theories of Representation: Medieval Brain Anatomy in Wernher der Gartenaere's Helmbrecht.“ In: Word and Image 15, 1999, 34-40.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main 2003.
- Körner, Josef: Einführung in die Poetik. Frankfurt am Main 1949.
- Kopiez, Rheinard: „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen.“ In: Brüstle / Ghattas 2005, S. 127-148.
- Kornrumpf, Gisela: „Reinmar der Fiedler“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begr. v. Wolfgang Stammeler, fortgeführt von Karl Langosch. 2., völlig neu bearb. Auflage unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. hg. v. Kurt Ruh e.a. Bd. 7. Berlin 1989, Sp. 1195-1198.
- Kragl, Florian: „Walther, Neidhart und die Musik samt einem Anhang: Zur Erforschung der Musik im Minnesang bis 1300. Walthers Lied L. 64, 31ff. – Forschungsbericht und Interpretation.“ In: Birkhan, Helmut (Hg.): Der achthunderjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfer von Erla – Zeiselmauer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich). Unter Mitwirkung von Ann Cotten. Wien 2005, S. 273-346.
- Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen/Basel 2006.
- Krims, Adam: Rap Music and Politics of Identity. Cambridge 2000.
- Küper, Christoph: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988.
- Löser, Freimut: „Mein liebster Feind. Zur Rolle des literarischen Gegners in der Sangspruchdichtung am Beispiel Rumelants.“ In: Meyer, Matthias; Schiewer, Hans-Jochen (Hgg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. FS für Volker Mertens zum 65. Tübingen 2002, S. 507-533.
- Lord, Albert B.: Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht [1960]. Übers. v. Helmut Martin. München 1965.
- Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte [1972]. München ³1993.

- Lug, Robert: „Mit Freude beginne ich mein Lied“: zum Aufführungsgestus des Minnesangs. In: *Musicologica Austriaca* 22 (2003), S. 27-52.
- Lug, Hans Robert: „Nichtschriftliche Musik“ [1983]. In: Assmann, Aleida und Jan; Hardmeier, Christof (Hgg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München ²1993, (Archäologie der literarischen Kommunikation 1) S. 245-263.
- Lug, Robert: „Minnesang und Spielmannskunst.“ In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hg. v. Carl Dahlhaus. Fortgef. v. Hermann Danuser. Bd. 2. Hg. v. Hartmut Müller u. Rudolf Stephan. Kap. II, Die Musik des 12. – 13. Jahrhunderts [1991] Sonderausgabe. Laaber 1996, S. 294-316.
- Lug, Robert: „Die Quadratnotation in der Jenaer Liederhandschrift.“ In: *Die Musikforschung* 53 (2000), S. 4-40.
- Lug, Robert: „Rock – der wiedergeborene Minnesang?“ In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans-Dieter; Müller, Ulrich u. Ursula (Hgg.): *Mittelalter Rezeption 3. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen*. Göppingen 1988, S. 461-485. (GAG 540)
- Lug, Robert: „Singen auf dem Pferderücken. Indizien zur Rhythmik der Troubadours“. In: *Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen*. Hg. v. Berkenbusch, Gabriele; Bierbach, Christine. FS Brigitte Schlieben-Lange. Tübingen 1994. S. 229-259.
- Lug, Robert: „Zwischen objektiver Historizität, oraler Authentizität und postmoderner Komposition. Zwölf Bemerkungen zur Seinsweise des mittelalterlichen Liedes im 20. Jahrhundert.“ In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 31, Fasc. 1/4 (1989), S. 45-55.
- Maas, Utz: *Phonologie. Einführung in die funktionale Phonetik des Deutschen*. 2., überarb. Aufl. Göttingen 2006.
- März, Christoph: „Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede.“ In: Müller, Jan-Dirk; Wenzel, Horst: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*. Stuttgart 1999. S. 317-337.
- März, Christoph „der silben zall, der chunsten grunt.“ Die gezählte Silbe in Sangspruch und Meistersang. In: *ZfdPh* 119 (2000), Sonderheft, S. 73-84.
- Mann, Karin: „HipHop-Mode.“ In: Schmidt, Doris (Hg.): *Jugendkulturelle Moden. Von Hippie bis HipHop*. Baltmannsweiler 2003. S. 141-157.
- Meid, Volker, *Barocklyrik*. Stuttgart 1986. (SM 227)
- Meier, Christel: „Imaginatio und phantasia in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit.“ In: Dewender, Thomas; Welt, Thomas (Hgg.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München/Leipzig 2003, S. 161-181.
- Menrath, Stefanie: *represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg 2001.
- Mertens, Veronika: *Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fasnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Remscheid 1983.
- Mertens, Volker: „Was ist Rhythmus im Minnesang?“ In: Brüstle / Ghattas 2005, S. 175-198.

- Morbach, Bernhard: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Kassel e. a. 2004.
- Morent, Stefan: Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter. Paderborn e.a. 1998. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 6)
- Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit.. Stuttgart / Weimar 1996. (Germanistische Symposien, Berichtsbände 17)
- Nagel, Bert: Meistergesang. 2., m. einem Nachwort versehene Aufl. Stuttgart 1971. (SM 12)
- Nagel, Bert: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers. Berlin 1985.
- Neumeister, Sebastian: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen. München 1969. (Beihefte zu Poetica 5)
- Newton, Isaac: Mathematische Prinzipien in der Naturphilosophie, Scholium. Hg. v. Gernot Böhme. Frankfurt am Main 1988.
- Nickel, Wilhelm: Sirventes und Spruchdichtung. Berlin 1907 (Palaestra 63), S. 56-61.
- Noel Aziz Hanna, Patrizia: Sprachrhythmus in Metrik und Alltagssprache. Untersuchungen zur Funktion des neuhochdeutschen Nebenakzents. München 2003 (Studien zur Theoretischen Linguistik 15).
- Noel Aziz Hanna, Patrizia; Lindner, Katrin; Dufter, Andreas: „The Meter of Nursery Rhymes: Universal Language-specific Patterns.“ In: Restle, David; Zaefferer, Dietmar (Hgg.): Sounds and Systems: Studies in Structure and Change. A Festschrift for Theo Vennemann. Berlin 2002, S.241-267.
- Obermaier, Sabine: „Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von ‚Dichtung über Dichtung‘ als Schlüssel für eine Poetik mittelhochdeutscher Lyrik. Eine Skizze.“ In: Cramer, Thomas; Kasten Ingrid (Hgg.): Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik. Berlin 1999, S. 11-32.
- Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey [1624]. Stuttgart 1997.
- Parry, Adam (Hg.): The Making of the Homeric Vers. The Collected Papers of Milman Parry. Oxford 1971.
- Pastoureau, Michel: Des Teufels Tuch. Eine Kulturgeschichte der Streifen und gestreiften Stoffe [1991]. Frankfurt am Main 1995.
- Paul, Otto; Glier, Ingeborg: Deutsche Metrik [1961]. München ⁷1968.
- Pfleiderer, Martin: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld 2006.
- Pickerodt-Uthleb, Erdmute: Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen 1975. (GAG 99)
- Praetorius, Michael: Syntagma musicum. 3. Bde. Wolfenbüttel 1614-1619. Faks. Kassel 1958/59.
- Pressing, Jeff: „Black Atlantic Rhythm, Its Computational and Transcultural Foundations.“ In: Music Perception 19 (2002), S. 285-310.

- Pretzel, Ulrich: „Deutsche Verskunst.“ In: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl., Berlin 1962. Nachdruck 1967. Bd. 3, Sp.2357-2546.
- Rettelbach, Johannes: „Abgefeimte Kunst: Frauenlobs ‚Selbsttrümmung‘.“ In: Edwards, Cyril; Hellgardt, Ernst; Ott, Norbert H. (Hgg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Tübingen 1996, S. 177-193.
- Riad, Thomas: „The Quantity Shift In Germanic: A Typology“, In: ABÄG 42 (1995), S. 159-184.
- Rieger, Dietmar: „Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer künftigen Provenzialistik.“ In: ZfrPh 100 (1984), S. 78-91.
- Riemann, Hugo: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903.
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 1. Leipzig 1904.
- Roberts, David: „Genealogie der Literatur. Zur Selbstbeobachtung in stratifizierten Gesellschaften.“ In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hgg.): Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 292-309. (UTB 1929)
- Robertsen, Roland: „Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit.“ In: Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main 1998, S. 192-220.
- Rohrbach, Klaus: HipHop, Techno, Heavy Rock. Die Grundlagen. Ein Arbeitsbuch für en Musikunterricht in den Klassen 5-10. Oldershausen 1996.
- Saran, Franz.: Deutsche Verslehre. München 1907.
- Scheuer, Hans Jürgen: „Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters. In: Das Mittelalter 11 (2006), S. 53-70.
- Scheuer, Hans Jürgen: „Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artus-Romans Daniel von dem Blühenden Tal“. In: ZfdPh 124 (2005), S. 23-46.
- Schlawe, Fritz: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972. (SM 112)
- Schloss, Joseph G.: Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop. Middletown 2004.
- Scholz, Manfred Günter: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980.
- Schüttler, Hans-Jürgen: „Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts.“ In: Euphorion 60 (1966), S. 48-90.
- Schweikle, Günter: „Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung.“ In: ders.: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart / Weimar 1994, S. 364-389.
- Searle, John. R.: „Der logische Status fiktionalen Diskurses“ [1979]. In: ders.: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt am Main 1982, S. 80-97.
- See, Klaus von: Germanische Verskunst. Stuttgart 1967. (SLM 67)
- Seidel, Wilhelm: „Rhythmus, Metrum, Takt.“ In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begr. v. Friedrich Blume. 2., völlig Neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 8, Sachteil. Kassel / Stuttgart e.a. 1998, Sp. 257-317.
- Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische [1985]. Übers. a. d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1993.

- Smits van Waesberghe, Joseph (Hg.): *Guidonis Aretini Micrologus*. Rom 1955.
- Störmer-Caysa, Uta: „Augustinus philologischer Zeitbegriff. Ein Vorschlag zum Verständnis der *distentio animi* im Lichte von ‚De Musica‘.“ In: Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse, Band 74, Heft 3. Berlin 1996.
- Strohschneider, Peter: „*nu sehent, wie der singet!* Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang.“ In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart / Weimar 1996. S. 7-30.
- Strohschneider, Peter: „Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des ‚Wartburgkrieges‘.“ In: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Hg. von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel. Stuttgart / Leipzig 1999, S. 19-41.
- Strohschneider, Peter; Kellner, Beate: „Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ‚Wartburgkrieg‘ C“. In: Wolfram-Studien XV: Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Hg. von Joachim Heinzle, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1998, S. 143-167.
- Strohschneider, Peter; Kellner, Beate: „Wartburgkriege. Eine Projektbeschreibung.“ In: Schubert, Martin J. (Hg.): Deutsche Texte des Mittelalters. Zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.-3. April 2004. Tübingen 2005. (Beihefte zu editio 23), S. 173-202.
- Tambiah, Stanley J.: „Eine performative Theorie des Rituals.“ In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hgg.): Ritualtheorien. Opladen 1998. S. 227-250.
- Tertilt, Hermann: *Turkish Power Boys*. Frankfurt am Main 1996.
- Tervooren, Helmut: *Sangspruchdichtung*, 2., durchges. Aufl. 2001.
- Tervooren, Helmut: *Minimalmetrik zur Arbeit mit mittelhochdeutschen Texten*. 4., erg. u. verb. Aufl. Göttingen 1997. (GAG 285)
- Tervooren, Helmut: *Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift*. Diss. Bonn 1967.
- Toop, David: *Rap Attack # 3. African Jive bis Global HipHop [1992]*. Aus d. Engl. v. Diedrich Diederichsen. Höfen 1999.
- Vennemann, Theo: „Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluss auf die Metrik.“ In: ABÄG 42 (1995), S. 185-223.
- Verlan, Sascha: „SchlagZeilen – PunchLines. Vermittlung von Nachrichten in Rap-Texten.“ In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 52 (2005). S. 286-297.
- Verlan, Sascha; Loh, Hannes: *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen 2006.
- Verlan, Sascha; Loh, Hannes: *HipHop. Sprechgesang. Raplyriker und Reimkrieger. Ein Arbeitsbuch – Materialien für den Unterricht*. Mülheim a. d. Ruhr 2000.
- Wachinger, Burghart: *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*. München 1973. (MTU 42)
- Wachinger, Burghart: *Der Sängerstreit auf der Wartburg. Von der Manesseschen Handschrift bis zu Moritz von Schwind*. Berlin / New York 2004.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 3., durchges. Aufl. München 1993.

Wagenknecht, Christian: „Zum Begriff der Tonbeugung“. In: Küper, Christoph (Hg.): Meter, Rhythm, Performance – Metrum, Rhythmus, Performanz. Proceedings of the International Conference on Meter, Rhythm and Performance, held in May 1999 at Vechta. Frankfurt am Main/ Berlin e.a. 2002, S. 59-74.

Walser, Robert: „Rhythm, Rhyme, and the Rhetoric in the Music of Public Enemy.“ In: Ethnomusicology 39 (1995), S. 193-217.

Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Wenzel, Horst: „Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur.“ In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994, S. 191-218.

Wenzel, Horst: „Imaginatio und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter“. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hgg.): Mnemosyne. Frankfurt 1991.

Wießner, Edmund: „Berührungen zwischen Walthers und Neidharts Liedern.“ In: ZfdA 84 (1953), S. 421-264.

Will, Ursula: Der verschriftlichte Vortragsvers. Untersuchungen zur Metrik dreier Überlieferungen der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg. Erlangen 1991.

Wolf, Erich: Die Musikausbildung. I. Allgemeine Musiklehre. Eine musikalische Grundausbildung für jeden Anfänger. 7., korr. Aufl. Wiesbaden 1985.

Würtemberger, Sonja: „Sängerstreit als Streit der Form.“ In: Gehbard, Gunter; Geisler, Oliver; Schröter, Steffen (Hgg.): StreitKulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld 2008, S. 125-140.

Zollna, Isabel: „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick.“ In: LiLi 96 (1994), S. 12-52.

Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft [1984]. Eingel. v. Yves Bonnefoy. Aus d. Franz. v. Klaus Thieme. München 1994. (Forschungen zu Geschichte der älteren deutschen Literatur 18)