

LYRIK DES AUSGEHENDEN 14. UND DES 15. JAHRHUNDERTS

CHLOE

BEIHEFTE ZUM DAPHNIS

Herausgegeben von
Martin Bircher - Leonard Forster - Ferdinand van Ingen
Harold Jantz - Eberhard Mannack - Alberto Martino
Hans-Gert Roloff - Blake Lee Spahr - Gerhard Spellerberg
Marian Szyrocki - Jean Marie Valentin

BAND 1

LYRIK DES AUSGEHENDEN
14. UND DES 15. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von

FRANZ V. SPECHTLER



AMSTERDAM 1984

Volker Mertens

DOCTOR FAUST IM MEISTERLIED

ZU LITERATURBETRIEB, GRUPPENNORM UND SOZIALGEFÜGE IN NÜRNBERG

Stoffgeschichtliches Interesse war es, das Johannes Bolte veranlaßte, zwei Meisterlieder des Nürnberger Meistersängers Friedrich Beer aus dem Jahre 1588 zu veröffentlichen: sie haben zwei Abenteuer — Bolte beklagt, daß es unbedeutende seien — aus dem Faustbuch von 1587 als Grundlage.¹ Sie sind jedoch mehr als nur "ein neues Zeugnis für die rasche Verbreitung"² des Faustbuchs; Textwahl und Gestaltung sind vielmehr bestimmt vom Literaturbetrieb der Meistersänger und den Normen ihrer sozialen Gruppe.

Beider Lieder sind überliefert in den Nürnberger Meistersängerhandschriften Dresden M 5 (D) S. 55 f. und [Nürnberg, Stadtbibl. Will III 784 (N) f. 72r-v, das zweite allein in Berlin, Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Mgg 575 (B) f. 9r. D und N stammen von der Hand des Nürnberger Meistersängers Benedikt von Watt³, der von 1604 an etwa 5 Jahre lang Merker war und in seinen Sammelhandschriften die älteren Überlieferungen zusammengetragen hat, wie sein Nachfolger Georg Hager bezeugt.⁴ Die Fassungen in N und D

1. Ein Meisterlied von Doktor Faust, Euph. 1 (1894) 787 f. [wieder bei K. Düwel (Hg.), Gedichte 1500-1600 (Epochen der dt. Lyrik 3), München 1978 (dtv 4017), S. 268 f.] und Zeugnisse zur Faustsage. 1. Ein Meisterlied von Friedrich Beer, Euph. 6 (1899) 679 f.

2. Euph. 1 (1894) 787.

3. R. Staiger, Benedict von Watt. Ein Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistersanges um die Wende des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1914 (Nachdruck Wiesbaden 1973), zur Hs. N vgl. S. 21-36. Zu D. vgl. F. Schnorr von Carolsfeld, Zur Geschichte des deutschen Meistersangs, Berlin 1872. Zur Berliner Handschrift (Sammelhs. von 21 Bll., teilweise Sachs-Autograph) vgl. H. Degering, Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek II, Graz 1970, S. 103 f.

4. Vgl. Staiger [Anm. 3], S. 3.

(B steht näher bei D) differieren z.T. erheblich, Grund dafür sind sicherlich nicht "Reproduktionsschwächen" des Schreibers. Wahrscheinlich resultieren die Lesarten aus verschiedenen Vortragsfassungen — teils sind es wohl bewußte Änderungen des Sängers, teils aber auch eher unbeabsichtigte, durch Memorierschwächen entstanden. So ist die Variante der Dresdner Hs. in Lied I, 3, 12 *ehr] breiß* D der ursprüngliche Kornreim (letzte Zeilen der Strophen), der vom Vortragenden an den Stollenschlußreim auf *-er* angeglichen wurde, und die weitgehenden Abweichungen von B und D in Lied II (im Abgesang von 1 z.B.) können ebenfalls nur als Vortragsvariante erklärt werden. Möglicherweise hat auch Benedikt von Watt den Text beim Transkribieren der älteren Aufzeichnungen und Merkerprotokolle in seine Sammelhandschriften im Sinn einer stärkeren Regelmäßigkeit verändert, da er sich bei der Übernahme fremder Überlieferung durchaus als "kritischer Kenner"⁵ zeigt. Die Fassung D(B) scheint einen überarbeiteten Text zu repräsentieren, der sprachlich gewandter ist und weniger Reime auf Füllwörter enthält. Alle Fassungen der Lieder stellen gültige Gebrauchsformen dar — sie sind damit schon ein Zeugnis für die Eigenart des meistersängerischen Literaturbetriebs, der die mittelalterliche Priorität der mündlichen Reproduktion vor der schriftlichen Niederlegung bewahrte.

Ich gebe die Texte nach N, die Varianten von B, D erscheinen kursiv über der Zeile: ohne Sigle die Gemeinschaftslesart, wenn D davon geringfügig abweicht, diese Variante in Klammern, sonst mit Sigle.

I

Faustus macht laut schreyende bawren stil.
Im kurtzen thon H. Müglings

1.

Johann Faustus mit nam
Eines tags in ein wirtshauß kam;
Da war ein hauf bauren beysam,
Das mancher tisch war wol besetzt,

5. Ebd., S. 2.

Die zanckten mancherley,
hatens
 Mit singen war groß ir geschrey,
 Triben seltzame fanthasey,
 Waren aufeinander verhetzt.

Dann niemand in der stuben an dem orte
eigne
 Kundt verstehen noch hören seine worte.
 Doctor Faustus sprach forte
mit flais.
 Zu dem, der ihn berufft zur speiß:

2.
 "Ich will im gar wol thon."
 Die bauren ließen nicht darvon,
 Hilten mit ihrem schreyen an
 Sampt dem gesang ganz wunderbar.

der zaubert
 Faustus zauberet rund,
 Das idem sein maul offen stund
 Gar weit und es nicht zuthun kund;
Zu stund
 Auff der stet ein ider still war.

Die bauren theten einander ansehen,
 Doch west keiner nicht, wie im war geschehen.
muß ich
 Die warheit muß man jehen,
 Die bawren waren worden leiß.

3.
mit nam
 Bald ider bauer kam
des wirts stuben kam
 Hinauß für die stuben, mit nam
So hat sprach wie als dann
 Het er sein maul wieder beysam
das er sich dan erfreuet ser
 Und kundt reden; das frewt in sehr.

am

Und heim lieff nach dem strauß.
 Mercket disen verstand darauß:
 Wann jemand zecht in ein wirtshauß,
vnd cristen
 Der halt sich nach der weisen lehr,

Sich nit vber drinck hab

Übertrinck sich nicht, sonder halt sich messig
 Und sey in tugenden gar nicht nachlessig;
man wirt im sunst
 Sunst wirt man im gehessig.
So hast deins zehens lob und breiß
 Der tugendreich hat deß ein ehr.

Dichts Fritz Ber.

II

12 R In der Grundweiß Frauenlobs
 D. Faustus verblendt 12 slagende Studenten

1.

Doringerlande B

einsmals zu Wittenberg in Sachsenlande
war bekande
 wohnt ein doctor genannte
Der war Johan Faustus genenet clar
 Johann Faustus der ein Schwarz Künstler war
Es erhub sich alda B
 Auff ein Zeit erhub sich ein wilder strausse
negt B
 zu nacht bey Fausti hause
das nembt (nemet) eben war
 mit 12 Studenten zertheilt warens zwar
Wie es (das) erging
 In zwo parthey

3.

war verichtet (war verrichtet) durchauße

Als sich nun der hader zum End thet rüren

Führt man sie heimb zu hauße

must man Jeden heim führen

Von disser schlacht gar (ser) geblent

Sie waren noch blind vnd wol blent alsam

(Und) Alßbaldt do (-)

Aber als bald in sein hauß kam ein Ider

da kunt er sehen wider

Welchs (Das) eim idem gar wol

das dann einem jeden zu gutem kam

Auß der geschicht

Merkt den bericht

In lieb vnd leit

Es sey zur Zeit

Es sey in schlagen, zancken

der freundschaftt zanckens schlagen oder Rauffen

Vertrau keim großen

Im vnrecht traue keim hauffen

Vntrew triefft iren herren allezeit

der groß ist dann dardurch er vnderleit

Anno 1588 adj. 1. Junij / dichts Friz Ber

Der äußere Anlaß für die Lieder Meister Beers, der als Meistersänger von 1579 bis 1588⁶ bezeugt ist, ist schnell gefunden:

6. Vgl. K. Drescher (Hg.), *Nürnberger Meistersingerprotokolle I* (StLV 213). Beer ist vor 1533 geboren, da die Nürnberger Taufeinträge mit diesem Jahr einsetzen und kein Taufeintrag nachzuweisen ist. Bezeugt ist er erstmals 1561 beim Messerer-Schwerttanz als Geselle (Stadtarchiv Nürnberg, Handwerksarchive, Messerer Nr. 1), dann anlässlich seiner Eheschließung am 25. Juni 1565 (Traueintrag im Eheregister von St. Lorenz), 1566 wurde er Meister (Staatsarchiv Nürnberg, Amts- und Standbücher Nr. 309 [=Meisterbuch 1534-1571] fol. 89), 1570 nimmt er als Meister am Schwerttanz teil (s.o.). In den Stadtgerichtsbüchern ist für 1586 ein Kaufvertrag für seine Ehefrau festgehalten (Lib. litt. Bd. 102, fol. 52 f.). Bestattet wurde er am 16. April 1599, wohnhaft war er "beym bloben stern" gewesen (Auskünfte vom Stadtarchiv, Staatsarchiv und Landeskirchlichen Archiv Nürnberg).

1587 war die 'Historia von D. Johaṅ Fausten', das sog. Volksbuch, erstmals erschienen, der Erfolg war so groß, daß im gleichen Jahr vier weitere Auflagen folgten, Beer benutzte eine verbesserte und vermehrte Frankfurter Ausgabe⁷. Meistersingerlicher Tradition entsprach die rasche Aneignung populärer Erzählstoffe, — so erwarb Hans Sachs 1532 eine Eulenspiegel-Ausgabe und schrieb noch im gleichen Jahr das erste seiner vielen Meisterlieder nach diesem Werk. Meistersänger Beer schöpfte nicht aus der mündlichen Tradition, die besonders in Nürnberg lebendig war⁸, sondern griff zur Autorität, zum gedruckten Buch, ohne es allerdings in seinen Liedern als Vorlage zu erwähnen, wie es sonst Brauch war: der Name des Helden war wohl Quellenangabe genug.

Die Nürnberger 'Gesellschaft' — so nennen die Meistersänger ihren Zusammenschluß — gehört zu den ältesten, sicherlich bestand sie zur Abfassung der Faustlieder schon über 100 Jahre. Langsam hatte sich ein immer differenzierteres Geflecht von Regeln herausgebildet, die in Schulzetteln, auch Tabulaturen genannt, schriftlich fixiert wurden — das älteste Dokument, der Nürnberger 'Urschulzettel', stammt aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jh.s⁹, von 1540 haben wir eine Fassung, die fast 100 Jahre offiziell verbindlich blieb. Es handelt sich dabei um Sing- und Reimordnungen, in denen aber auch die Art der Zusammenkünfte geregelt wurde. In Nürnberg wurde meist einmal im Monat und zusätzlich an großen Kirchenfesten eine Singschule, das sog. Hauptsingen, abgehalten: eine öffentliche Aufführung geistlicher Lieder mit Wettbewerbscharakter — der Gewinner, der Übersieger, bekam das Schulkleinod, den David, zweiter Preis war der Schulzkrantz. 'Schiedsrichter' waren drei Merker, die auch Protokoll

7. Sigle C¹, hg. von J. Fritz, Das Volksbuch von Doctor Faust nach der um die Erfurter Geschichten vermehrten Fassung, Halle 1914.

8. W. Meyer, Nürnberger Faustgeschichten, München 1895; H. Henning, Das Faust-Buch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung, Weimarer Beitr. 6 (1960) 26-57.

9. E. Sobel, A Hans Sachs Schulkunst of 1516, in: Festschr. B. Nagel, Göppingen 1972 (GAG 60), S. 97-103; B. Taylor, Die verschollene Straßburger Meistersingertabulatur von 1494 und eine bisher übersehene Kolmarer Tabulatur von 1546 in Cgm 4997, ZfdA 105 (1976) 304-310, und ders., Der Beitrag des Hans Sachs und seiner Nürnberger Vorgänger zu der Entwicklung der Meister-Tabulatur, in: Hans Sachs und Nürnberg (Nürnberger Forschungen 19), Nürnberg 1976, S. 245-274.

über die vorgetragenen Lieder führten. Dieses Amt hatte Benedikt von Watt, der Schreiber, dem wir die Überlieferung unserer Lieder verdanken, seit 1604 inne, seine Sammlungen entstanden im Zusammenhang mit dieser Tätigkeit. Waren beim Hauptsingen nur Stoffe aus der Bibel gestattet, so durften beim Zechsingen, das nach der Singschule in einem Wirthaus stattfand, laut Schulzettel gesungen werden “geistlich oder weltlich historien, loica fabel und stampeney in tönen von pis 20 reimen”¹⁰. Das Zechsingen wurde ebenfalls als Wettbewerb ausgetragen: der Sieger erhielt den Zechkranz; Meister Beer hatte ihn 1579 zu Ostern ersungen. Die in den Protokollen festgehaltenen Anfangszeilen der Lieder deuten gemäß dem Schulzettel auf Biblisches, Historisches, Fabel und v.a. auf Schwankstoffe, z.B. aus dem ‘Eulenspiegel’.

Bei den Versammlungen wurden zumeist bereits bekannte Lieder vorgetragen: in ihrer Aneignung übte der Sänger sein formales Regelverständnis, das er dann auch in der Schaffung eigener Texte und Töne bewähren konnte. Neue Texte gab es auf der Singschule oder Zech zwei oder drei, neue Melodien waren selten: insgesamt sind ja etwa 800 verschiedene Meistertöne zu zwanzigtausend Texten erhalten. Wiederholte Aufführung erfolgte oft nicht durch die Autoren selbst. Bei etwa 20 Schulmitgliedern und 12-15 Singschulen im Jahr konnten von jedem Sänger jährlich etwa zwei neue Lieder erwartet werden (was freilich nur ein statistisches Mittel ist).

Die regelmäßig abgehaltenen Singen schufen einen Zwang zu immer neuer Produktion, vornehmlich von Texten. Die Sänger griffen zu jedem erdenklichen Stoff: grundsätzlich ließ sich alles versifizieren. Im weltlichen Bereich war neu erschienene Erzählliteratur besonders beliebt — die selbständigen Handwerker gehörten ja zu der Schicht, die im 16. Jahrhundert lesekundig wird; gerade auf sie zielen die zahlreichen Schreib- und Leselernbücher der Zeit, und in Nürnberg spielt sicher auch die aktive reformatorische Schulpolitik eine große Rolle, die die Eigenlektüre der Schrift verbreiten will und sich bei den Meistersängern in der religiös-didaktischen Zielsetzung äußert — so Sachs in der Einleitung zu seinem 2. Liederbuch: “zu dichten und zu schrei-

10. W. Nagel, Studien zur Geschichte der Meistersänger, Langensalza 1909, S. 62.

ben... Gott zu lob vnd zu auspreitung seines heilsamen wortes"¹¹.

Das 1587 erschienene Faustbuch stellt Faust als abschreckendes Exempel eines Menschen dar, der gegen das erste Gebot verstößt, sich gegen Gott, den Herrn der Schöpfung, erhebt, um Macht über Dinge und Menschen zu gewinnen — so deutet die 'Vorred an den Christlichen Leser' Fausts Geschichte. Diese Interpretation aus lutherischem Geist scheint nicht überall als der Erzählung inhärent betrachtet worden zu sein: der Straßburger Kirchenpräsident Johann Pappus erwirkte noch im Erscheinungsjahr ein Nachdruckverbot für seine Stadt, da "das Büchlein gar ärgerlich sei und der Jugend, die ohnehin mehr Lust zu dergleichen Sachen denn zu etwas Gutem habe, leicht gefährlich werden könne"¹². Und in der Tradition des Elisabethanischen Theaters aktualisiert Marlowe in seiner gleichzeitigen Dramatisierung des Volksbuches neben dem negativen Exemplum auch den Titanen, dem der herkömmliche Wissenschaftsbetrieb keine Erfüllung seines Strebens nach Macht und Erkenntnis bieten kann.

Warum aber greift der Nürnberger Meistersänger zwei Abenteuer auf, die der Herausgeber des 19. Jh.s enttäuscht "unbedeutend" nennt? Das ist zunächst aus der skizzierten literarischen Situation zu erklären, die die Wahlmöglichkeiten des Produzenten und die Erwartung des Publikums fixiert. Sicher hätte Faust auch wie König Krösus in einem Lied Georg Hagers auf der Zech 1594 als Beispiel dafür getaugt, daß "kein mensch an disem ort/ (sol) durchaus nicht so vermessen sein/ auf sein macht zu bauen allein", aber die Aktualisierung gerade der schwankhaften Komponente traf sich sowohl mit der mündlichen Nürnberger Fausttradition wie mit der besonderen Situation beim Zechsingen. Als "heiliger Stoff" für die Singschule hätte der Sünder Faust nicht zugelassen werden können, da er nicht in der Bibel steht, bei der Zech von schwarzer Kunst und Teufelsbündneri zu singen, hätte der Bedingung, "das (gottes) hailliger nam geprisen vnd der negst dadurch nit geergert, sondern gebessert wurde" (Augsburger Ord-

11. G. Bell (Hg.), *George Hager, A Meistersinger of Nürnberg*, (Univ. of California Publications in Modern Philology 29-32), Bd. 1, Berkeley/Los Angeles 1947, 4 Bde, S. 110.

12. Zit. nach H. Häuser, *Zur Verfasserfrage des Faustbuches von 1587: Konrad Lautenbach*, *Euph.* 66 (1972) 151-173, hier S. 157, Anm. 36.

nung)¹³, vielleicht nicht genügt: nur als Schwankheld wie Eulenspiegel war Faust unproblematisch, und für die Kurzweil beim Zechsingen geeignet waren die ungefährlichen Abenteuer, in denen die zauberischen Fähigkeiten des Helden unterhaltende Funktion hatten. Aber nicht nur die Wahl der beiden Schwänke ist von der literarischen Situation her prädestiniert, die Aufführung beim Zechsingen bestimmt außerdem die Form. Während beim Hauptsingen nur Töne mit mehr als 20 Reimen zugelassen waren, gelten für die Zech ausschließlich die kürzeren. Beide hier benutzten Töne, Frauenlobs 'Grundweise' wie Müglings 'kurzer Ton' mit jeweils 12 Reimen, gehören zu den sehr oft gebrauchten, sie werden nahezu ausschließlich für weltlich-schwankhafte Stoffe verwendet. Meister Beer nahm also Strophenmodelle, die der Literaturbetrieb als besonders geeignet für ein weltliches Lied bei der Zech sanktioniert hatte. Die relative Kürze der Töne hat ihrerseits wiederum auf die Auswahl der Abenteuer zurückgewirkt: Meisterlieder für die Zech sind grundsätzlich dreistrophig. Eine Begebenheit, die ausführlicher zu erzählen gewesen wäre, hätte man in diesen Tönen nicht untergebracht — dann hätte der Meister zu weniger populären Formen greifen müssen. Die Entscheidung für die beiden gewählten Strophenmodelle und die Auswahl von zwei der kürzeren Faustabenteuer bedingen sich gegenseitig.

Die spezifische Rezeption des Faustbuchs als Schwanksammlung, wie sie hier erfolgt, ist also durch den literarischen Betrieb der Meistersänger bestimmt. Dieser jedoch erweist sich als Funktion des gesellschaftlichen Orts seiner Teilhaber. Diese rekrutieren sich nahezu ausnahmslos aus dem Handwerk, und so äußert sich auch ihr Selbstverständnis: dem Namen wird in der Singschule der handwerkliche Beruf beigefügt. Die Ursprungssage der Meistersänger, in der sich ihre Selbstauffassung als von Kaiser Otto I. approbierte Gesellschaft artikuliert, die eine heilige und nützliche Kunst seit urdenklicher Zeit pflegt, macht, folglich auch aus dreien der Gründer Handwerker: aus Boppe einen Glasbrenner, aus Regenbogen einen Schmied und aus Stolle einen Seiler.

Die mittlere, z.T. auch untere Mittelschicht aus dem relativ reich differenzierten gewerblichen Stand wird man als die Hauptträger des Meistersangs ansprechen können — die Normen dieser Schicht sind es, die in den nützlichen "moralibus", die den Fabeln und

13. W. Nagel [Anm. 10], S. 159.

Schwänken angehängt werden sollen, vertreten werden. Der Schwarzkünstler Faust erscheint in unseren Liedern als Ordnungshelfer, der gegen ruhestörendes Verhalten auftritt. Krawall und Rauferei auf den Straßen sind ebenso schädlich wie ausschweifendes Zechen: die keilenden Studenten werden heimgeschickt, genau wie die besoffen gröhrenden Bauern. Beide konnten keine Vorbilder sein für die ehrbaren Handwerksleute — mit verrenkten Gliedern konnte man ebenso wenig wie mit schwerem Kopf den elfstündigen Arbeitstag lang Messerklingen oder Nadeln herstellen, Schuhe oder Schlösser machen. Warnung vor Händeln auf den Straßen und Ausgelassenheit beim Trunk war jedoch keineswegs unaktuell — daß nicht nur in Wagners 'Meistersingern' nachts "Lärm auf der Gassen" gemacht wurde, erschließen wir aus den Ermahnungen des Rats und den Schulordnungen, wo z.B. das nächtliche Singen von Meisterliedern ausdrücklich untersagt wird — der historische Sachs hat sicher sein Lied nicht auf der Straße gesungen wie sein poetisches Abbild, denn die 1616 formulierte Ordnung bestimmt: "Es solle auch keiner kein meisterton noch gesang auf öffentlicher gassen, so tags so nachts, es seie gleich im trunk oder nicht, singen und dadurch der gesellschaft einnen schandflegg anhenken. Wer solches mutwillig und wissentlich überführ, dem solle in einem jar nicht gemerkt, auch nach gestalt der sachen mit ausschließung der gesellschaft gestrafft werden." "Mit singen war groß ir geschrey", heißt es von den zechenden Bauern — ähnliches Benehmen wird bei den Handwerkern und vielleicht sogar bei den Mitgliedern der 'Gesellschaft' gelegentlich vorgekommen sein.

Die beiden Faustabenteurer boten Fritz Beer also die Gelegenheit, typisches Fehlverhalten zu kritisieren. Jedoch wird dieses hier nicht Mitgliedern der eigenen Gruppe, sondern zwei Fremdgruppen zugeschrieben, die im Nürnberg des 16. Jh. s. durchaus präsent waren: Studenten — das waren die Schüler der Gymnasien in Nürnberg und (seit 1588) in Altorf; Bauern — ohnehin, nicht zuletzt als Käufer der hergestellten Waren, auch als konjunkturelle Nutznießer der in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s. steigenden Agrarpreise und sicher auch als nicht nur theoretische Exempla eines zivilisatorischen Defizits. Schon im 'Faustbuch' tritt aus Rücksicht auf das neue Publikum des 16. Jh. s., die lesenden Handwerker, die stadtbürgerliche Tendenz in den Schwänken hervor: Bauern, Studenten, Adlige, aber auch Kaufleute sind die

Gefoppten und Geprellten; Meister Beers Auswahl macht die Zielrichtung noch deutlicher.

Die Didaxe gewinnt der Meistersänger, anders als der Voredenautor des "Volksbuches", nicht der negativen Exemplarik des Titelhelden ab, sondern benutzt dessen magische Fähigkeiten zur Kritik von sozial unerwünschtem Verhalten, das, da an anderen Gruppen aufgezeigt, die eigene Gruppe und deren Freizeitmoral bekräftigen soll. Die propagierten Normen orientieren sich an der geltenden Herrschaftsordnung und stützen sie. Der Platz der Handwerker im Gefüge der Stadt soll nicht verändert werden, denn die wohlhabenderen unter ihnen partizipieren an der durch das Stadtre Regiment erreichten Prosperität, sie sehen sie durch die bestehenden gesellschaftlichen Organisationsformen als garantiert und den Interessen der Handwerker entsprechend. Politische Krisen konnten den Absatz der Produkte gefährden, Kritik selbst an Gegnern konnte kritisches Denken bei anderen wecken und an bestehenden Ordnungen rütteln. Nutznießer dieser Ordnung waren nämlich nicht zuletzt die Handwerker selbst — jedenfalls die, die an der Verbesserung der Einkommensverhältnisse Anteil hatten, konnten kein Interesse an Veränderungen haben. Die Meistersänger gehörten überwiegend zu dieser Gruppe. Zwar gab es auch unter ihnen Gesellen mit niedrigem Einkommen, aber allein der finanzielle Aufwand, den die Meistersänger-'Gesellschaft' forderte, schloß die Teilnahme derjenigen aus, die nur das Einkommensminimum erreichten.

Daher war der Schwarzkünstler und Doctor als negative Identifikationsfigur ungeeignet: der Versuchung, durch Magie und Teufelsbündnerei Macht über Dinge und Menschen zu erhalten, waren die Handwerker kaum ausgesetzt, ein Abfall von der religiös fundierten Weltordnung hätte ihrem bürgerlichen Denken widersprochen: die Ordnung war Garant wirtschaftlichen Wohlergehens, sie grundsätzlich in Frage zu stellen, wäre wohl niemand eingefallen. Die religiöse Stütze erhält diese Gruppennorm durch die lutherische Soziallehre von der allgemeinen Arbeitsamkeit der Arbeitsfähigen. Nicht umsonst verstehen sich die Sängergesellschaften als Verkünder des göttlichen Wortes und der Wahrheiten des Evangeliums, nimmt die Versifizierung biblischer Texte den breitesten Raum in der Produktion von Liedern ein. Näher als die faustische Versuchung zur Herrschaft mit widergöttlichen Mitteln lag die zu Müßiggang und Ausschweifung; hier setzt die nützliche

Moral von der Geschichte ein: Raufhändel und Trunkenheit sind nicht vereinbar mit handwerkerlicher Zweckrationalität. Doctor Faust selbst ist für den Meistersänger keine exemplarisch verwertbare Figur, er verdankt sein Auftreten in diesen beiden Liedern nur der äußerlichen Aktualität des "Volksbuches".

Die Eigenart des meistersängerischen Literaturbetriebes mit der Trennung in religiöse Unterweisung im Hauptsingen und unterhaltende Didaxe auf der Zech, die wir als bestimmend für die Wahl des Stoffes angesehen haben, erweist sich als Funktion des Sozialgefüges: sie spiegelt das Streben nach Wahrung und Festigung der überkommenen Ordnung — einmal durch die Texte der Lieder, dann aber auch durch die Art und Weise ihrer Produktion. Denn die Meistersänger-‘Gesellschaft’ ist zugleich die sinnvolle und ehrbare Freizeitgestaltung, zu der das Lied von den Bauern aufruft: mäßig zu sein beim Zechen und eifrig in den Tugenden, das wird mit öffentlicher Anerkennung belohnt, und so verhalten sich idealiter die Meistersänger. Indem Meister Beer beim Zechsingen ein Lied samt nützlichen "moralibus" vorträgt, folgt er selbst schon der von ihm propagierten Verhaltensweise. So kommt zur Didaxe die gruppenbestätigende Funktion: es sind die anderen, die ihre Freizeit nicht anständig gestalten. Die Zugehörigkeit zur ‘Gesellschaft’ der Sänger ist bereits Ausweis der sozialen Nützlichkeit. Entsprechend argumentiert Wagenseil in seiner Chronik von 1697: "Es ist auch die Meister-Singer-Kunst soferne denen ‘Rebus publicis’ nützlich/ weilen sie emsiger/ fleissige Leute verursacht/ und die Laster/ welche von dem Müssiggang entspringen/ wenigst bey einer guten Anzahl der Burger/ nicht aufkommen lasset. ...Niemand feyret aber weniger als die guten Meister-Singer: dan wann sie den gantzen Tag ihr Brod zu gewinnen/ hart und fest gearbeitet/ und nun Feyrabend gemacht/ da andere Handwercks-Leute in das Bierhaus oder sonst zusammen gehen/ setzen jene sich hin/ dichten neue Baren/ wiederholen die alten Singweisen/ schreiben grosse Bücher von Liedern zusammen/ oder unterrichten ihre Lehrlinge/ damit die Kunst nicht untergehe."¹⁴

Das Handwerk war im 15. und 16. Jahrhundert der wichtigste Wirtschaftsfaktor der Stadt Nürnberg; in der Mitte des 16. Jh.s

14. Johann Christoph Wagenseil, Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst. (Aus: De civitate Noribergensi Commentatio, Altdorf 1967), hg. von H. Brunner (Litterae Nr. 38), Göppingen 1975, S. 360.

lebten über 50% der Bevölkerung vom Kleingewerbe.¹⁵ Es gab etwa 6000 Handwerksmeister, unter ihnen war das Messererhandwerk, zu dem Meister Beer gehörte, das bedeutendste. 1571 gab es 250 Werkstätten, die ca. 3,5 Millionen Klingen jährlich herstellten. In Kontrast zur ökonomischen Bedeutung stand jedoch die soziale und politische. Die gesellschaftliche Position wird aus den Kleiderordnungen deutlich: hier nehmen die Handwerker den dritten und letzten Rang unter den Bürgern der Stadt ein, sie sollen sich mit "ziemlicher, gebührlicher Tracht" (Augsburger Reichsgesetz von 1530) begnügen. Politisch waren sie seit 1349 entmachtet. Mit der Niederschlagung der Zunftrevolution verlieren die in 'Handwerken' zwangsorganisierten Meister Selbstverwaltung, eigene Gerichtsbarkeit und Einfluß auf das Stadtreghiment, die Beteiligung von 8 Handwerkern im Inneren Rat blieb dekorativ. Der Rat regelte alle entscheidenden Fragen wie Arbeitszeit, Zulassungen zu den Meisterprüfungen, maximale Betriebsgröße, Fragen des Vertriebs, Genehmigung von Importen. Zwar kann man nicht von einer durchgängig obrigkeitlich dirigierten Planwirtschaft sprechen, da der Rat vielfach nur auf Initiative der Handwerksmeister selbst aktiv wurde und meist in gewohnheitsrechtlichem Sinn entschied, jedoch gab es keinen freien Markt: beim Numerus clausus für die Meisterprüfungen waren Meistersöhne privilegiert, zur Meisterprüfung wurden nur unverheiratete Gesellen zugelassen, damit die Meisterwitwen und -töchter versorgt werden konnten. Die Restriktionen bei der Niederlassung führten in der 2. Hälfte des 16. Jh. s zu einer immer größer werdenden Zahl von abhängigen Meistern, die im Stücklohn für Verleger (d.h. Produktionsleiter) arbeiteten; die Zahl der Gesellen, die nicht zur Meisterprüfung zugelassen wurden und daher ebenfalls als Stückwerker tätig sein mußten, nahm im gleichen Zeitraum stark zu. Denn das ursprüngliche Verlagsverbot für Handwerker war im 16. Jh. zunehmend umgangen worden: 1584 gibt es schon 59 Verleger bei

15. Die folgende Skizze im wesentlichen nach F. Lütge, Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Stuttgart 1963; H. Kellenbenz, Wirtschaftsleben zwischen dem Augsburger Religionsfrieden und dem Westfälischen Frieden, in: G. Pfeiffer (Hg.), Nürnberg — Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971, S. 295-302; R. Stahlschmidt, Die Geschichte des eisenverarbeitenden Gewerbes in Nürnberg von den ersten Nachrichten im 12. -13. Jh. bis 1630, Nürnberg 1971.

den Messerern, die nicht mehr selbst arbeiteten, sondern das unternehmerische Risiko trugen und die Gewinne vereinnahmten. Das förderte große soziale Unterschiede zwischen den einzelnen Handwerkern, die Einkommensdifferenzen überschritten bald die Größenordnung von 1:10. Während ursprünglich der gewerbliche Kleinbetrieb mit Meister, maximal 2 Gesellen und einem Lehrling die Regel war, gilt das nicht mehr für die Mitte des 16. Jh. s: da gibt es verlegerisch tätige Meister, die bis zu 25 Stückwerker beschäftigen.

Die 'Kunst' ist zur Zeit unserer Lieder schon über 100 Jahre in Nürnberg heimisch, ihre Entstehungsgeschichte gehört zu den noch ungelösten Forschungsproblemen. Die Tatsache, daß gerade in der fränkischen Reichsstadt der Meistersang sich so stark entfaltete, darf sicher nicht unabhängig von der sozialen und politischen Lage der tragenden Schicht der Handwerker gesehen werden.

Die Meistersänger, die sich aus dem Handwerk rekrutierten, übernahmen die Organisationsform ihrer 'Gesellschaft' aus ihrer Berufswelt: schrittweise Erlernbarkeit der Sangesfertigkeit, förmliche Freisprechung zum Meister, kontinuierliche Ausübung dieser Tätigkeit. Und die literarische Tradition stellte eine literarische Form bereit, die Korrespondenzen zur Berufsarbeit aufwies: die handwerkliche, nach Regeln erlernbare literarische Technik entspricht den handwerklichen Arbeitsgewohnheiten im Gewerbe. Es ist wohl kaum zufällig, daß die Zünfte, die handwerksmäßig bearbeitete Stücke ohne Exklusivanspruch herstellen, wie z.B. Messerer und Schuster, die Mehrzahl der Meistersänger stellten — die aus dem Mittelalter übernommene handwerksmäßige "Kunst"-Produktion korrespondierte mit der Eigenart der Berufstätigkeit¹⁶. Ferner war die politische Abhängigkeit nach außen ähnlich wie im Beruf: der Rat der Stadt mußte Versammlungszeit und -ort genehmigen und griff auch, wenn nötig, in die Produktion ein: politisch unliebsame Themen, mit denen sich Hans Sachs gelegentlich beschäftigt hatte, wurden verboten, ferner alles, was

16. H. Kugler, *Handwerk und Meistergesang*, Göttingen 1977 (Palaestra 265), dazu die Rezz. von W. Röhl, *Coll. Germ.* 12 (1979) 149-154 und H. Brunner, *PBB* 101 (1979) 130-140. Vgl. auch H.C. Christiansen, *The guilds and the Meistersinger schools, parallelism in educational patterns*, *ABäG* 3 (1972) 201-218.

den sozialen Frieden stören konnte, "nichts schampares oder sonst leichtfertiges oder ergerlichs" sollte (einem Ratsverlaß von 1580 gemäß) gesungen werden. Religiöse Belehrung, moralische Unterweisung, harmlose Unterhaltung — das waren die zugelassenen Themen. Sozial unterbewertet, politisch machtlos, ohne Selbstverwaltung wie in anderen Städten, schufen sich die Meister mit der Sängergesellschaft eine ideale Handwerker-Zunft, in der sie alle inneren Fragen frei regeln konnten. Über die Position entschied die Verfügung über die Technik des Versemachens und -vortragens. Die 'Gewer[be]aufsicht' wurde in Selbstbestimmung ausgeübt, jeder Tüchtig konnte Meister in der Sangeskunst werden und der Tüchtigste war der Erfolgreichste und Angesehenste — kein Bürger dritter Klasse ohne Erlaubnis, Schmuck zu tragen, sondern Kranzgewinner, geschmückt mit Kette und König Davids Bild. Die ideale Gleichheit im Reich der Sangeskunst zeigt sich in der Ursprungssage, die Adlige, Gelehrte und Handwerker gleichermaßen zu Ahnherren erklärt. Besondere Anziehungskraft mußte diese Utopie im späten 15. Jh., zur Zeit der starken obrigkeitlichen Reglementierung ausüben, als sozialer Aufstieg durch die weitgehende Beschränkung auch für den qualifizierten Handwerker kaum möglich war. Übersieger, Gewinner des Schulkleinods konnte er jedoch werden, das bedeutete bei der Öffentlichkeit der Aufführungen auch öffentliche Anerkennung. Der Erfolg, der im Beruf vielleicht nicht zu erreichen war, war in der Freizeit zu erringen in einer Disziplin, deren Wichtigkeit in der Ursprungssage Programm geworden ist. Der 'Meistersinger holdselige Kunst' — sie bewahrt nach ihrem Selbstverständnis die überkommenen Traditionen und gibt sie neuen Generationen weiter. Sie ist nützlich, weil sie literarische Bildung vermittelt und weitergibt. Der Sänger erfüllt damit eine bedeutende Aufgabe in der Gesellschaft — selbst wenn diese das nicht immer honoriert.

Die sozialen Veränderungen des 16. Jh. s nehmen der Utopie der idealen Konkurrenz sicher einiges von ihrer Strahlkraft. Die laxere Handhabung der Restriktionen im Verlagswesen schafft Aufstiegsmöglichkeiten, die es vorher nicht gegeben hat. Der Handwerker-Verleger arbeitet nicht mehr selbst handwerklich: er wird zum Unternehmer. Damit ist die Singschule kein reineres Abbild seiner beruflichen Tätigkeit mehr, auch öffentlicher Erfolg ist im Beruflichen wirkungsvoller zu holen als auf dem Singstuhl. Im späteren 16. Jh. müssen die Meistersänger mehr und mehr um ihr

soziales Ansehen kämpfen: sie scheinen in den Augen der Öffentlichkeit als eher komisch gegolten zu haben. Die Mitgliederzahl der 'Gesellschaft' hatte folglich stagniert und war relativ zur Zahl der Handwerksmeister stark gesunken, da sich deren Anzahl von 1450 bis 1550 etwa verdreifacht hatte — sogar zu den besten Zeiten dürften nicht mehr als 2% der Meister auch Meistersänger gewesen sein. Je inhomogener die Schicht der Handwerker im Lauf des 16. Jh. s wurde, umso weniger repräsentativ war die ideale Zunft für das schichtenspezifische Interesse — sie schloß sich ab, erstarrte und verkümmerte schließlich im Abseits.

Das Phänomen, daß eine Gruppe, die durch identische Interessenlage und Status der Mitglieder definiert wird, sich ein komplexes Idealsystem von Verhaltensregeln schafft, existiert in den verschiedensten Gesellschaftsformen — man kann für das 19. Jh. an Studentenverbindungen oder für das 18. Jh. an die Freimaurer denken. Im Nürnberg des 16. Jh.s hatten die Patrizier mit dem adliger Turnierpraxis nachgebildeten 'Gesellenstechen' und dem nachfolgenden Geschlechtertanz auf dem Rathaus eine durch das sog. 'Tanzstatut' geregelte Repräsentationsform ihrer Gruppe. Singulär ist jedoch die Rolle, die die Literatur im System 'Meistersang' einnimmt: entscheidendes Moment der Selbstinterpretation ist die Aufführung des Liedes. Im gleichen Jahr, in dem die Faustlieder gesungen wurden, gründeten Patrizier eine musikalische Gesellschaft, das 'Herrn Kränzlein' (London, Brit. Lib. Add. 25716). Sie aber sangen nicht selbst, sondern bestellten 4 Musikanten, die ihnen die Musik vorexerzierten. Soziales Prestige wird hier nicht aus der Verfügung über literarisch-musikalische Techniken und Fertigkeiten abgeleitet, sondern aus der finanziellen Möglichkeit, Musikanten zu bestellen. Die Meistersinger demonstrieren in der Aufführung ihre literarische Bildung, das Erlernte. Sie eignen sich eine ähnlich strukturierte Tradition an, wie sie es im Handwerkerberuf tun. Das bedingt eine Unterwerfung der Literatur unter hochdifferenzierte Regeln, die die formale und inhaltliche Ausformung weitgehend determinieren und die Wahlmöglichkeiten des Autors, der mit ihnen arbeitet, stark einschränken. Die literarischen Voraussetzungen sind in immer höherem Maße zu Vorschriften geworden, die eine einzigartig weit gehende Verbindlichkeit der Tradition formulieren. Vergleichbare Strukturen mag es an den sog. Minnehöfen des

hochmittelalterlichen Frankreich gegeben haben mit den gesellschaftsspielhaften lyrischen Formen des *joc partit/ jeu parti* — jedoch waren diese Regularitäten anscheinend weder so extensiv noch so rigid wie die des Meistersangs. In der neuzeitlichen Literatur ist nichts Vergleichbares bekannt, — heute übernehmen andere Sozialgesten vergleichbare Funktionen in ähnlich strukturierten Gebilden. Die Rolle der Literatur für die Selbstinterpretation von Gruppen scheint ständig unbedeutender geworden zu sein — dieser Prozeß ist bei der Einschätzung des Meistersangs durch die Zeitgenossen bereits zu beobachten. Das mag mit dem Rückgang des Analphabetismus zu tun haben: die Handwerker gehören zu der Schicht, die im 16. Jh. lesefähig wird. Der Meistersang bot ursprünglich die Möglichkeit, neu erworbene sprachliche und literarische Bildung zu zeigen, sich abzusetzen von der unmittelbar benachbarten Schicht der Analphabeten. Deshalb wohl wurde gern neu erschienene Literatur versifiziert: man konnte lesen und bewies, daß man die Neuerscheinungen las, man vermittelte sie weiter. Meisterkunst war Prestigeobjekt — mit dem Vordringen der Lesefähigkeit verlor sie an Geltung und Exklusivität.

Wie an den Faustliedern zu zeigen war, bestätigten sie die Gruppennormen der Handwerker, aber auch die Ausübung des Meistersangs erweist sich als Funktion des sozialgeschichtlichen Orts seiner Teilhaber: So zeigt sich in diesem Fall modellhaft die Determiniertheit literarischen Schaffens durch Gruppennorm und Sozialgefüge.