

Kultur, Wissenschaft, Literatur

Beiträge zur Mittelalterforschung

Herausgegeben von Thomas Bein

Band 5



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Margreth Egidi
Volker Mertens
Nine Miedema
(Hrsg.)

Sangspruchtradition

Aufführung – Geltungsstrategien –
Spannungsfelder



PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 1615-665X
ISBN 3-631-50554-X

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2004
Alle Rechte vorbehalten.

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

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

Meistergesang und Predigt

Formen der Performanz als Legitimationsstrategien im späten Mittelalter

Ich hab es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren,

meint Famulus Wagner in Goethes *Faust*. Er sieht anscheinend, dass Pfarrer und Komödiant performative Aufgaben haben, die Predigt von der Kanzel scheint ihm dem Auftritt auf der Bühne vergleichbar. Das hat natürlich eine polemische Dimension.

Nähern wir uns diesem Problem ganz unpolemisch aus einer historischen Perspektive und fragen: Was hat der Pfarrer Martin Luther wohl vom Poeten und Komödianten Hans Sachs gedacht? Hat er ihn für einen der „feingebildeten Nürnberger“ gehalten, die seine theologischen Abhandlungen besser verstünden als die „rohen Sachsen“, denen er die Auslegung der sieben Bußpsalmen in deutscher Sprache im Jahre 1517 zudachte?¹ Hat er Hans Sachsens Spruchgedicht, in dem er als *Wittenbergisch nachtigall* gefeiert wurde, oder gar sein Achtliederbuch, das im Jahre 1525 in Nürnberg erschien, gekannt? Alle Lieder gingen immerhin in die 1527 gedruckte *Evangelisch Mess Teutsch* ein. Luther selbst nahm eines der Lieder in das „Klugsche Gesangbuch“ von 1529/1533 auf, allerdings ohne zu wissen, von wem es stammte. Vermutlich hat er Sachs als Autorpersönlichkeit gar nicht zur Kenntnis genommen, denn er gehörte einer anderen Sphäre an.

Was Sachs von Luther gehalten hat, wissen wir hingegen gut. Er kaufte früh Luthers Schriften und die seiner Anhänger, besaß schon 1522 vierzig *sermon vnd tractetein* und verfasste im Jahre 1523 ein Meisterlied, in dem er Luther als Nachtigall apostrophierte; für den Druck arbeitete er es dann zum genannten Spruchgedicht um. Seine Formulierung von der Nachtigall wurde zum beliebten Topos der Reformationsliteratur. Sie ist hier ungewöhnlich und auf den ersten Blick unpassend, denn die Nachtigall wird mit dem Bild des anbrechenden Tages

¹ Brief an Christoph Scheurl, vgl. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Schriften. 66 Bde. Weimar 1883-1995, Nachdruck Graz 1966 [WA], hier Bd. 18, S. 467.

verbunden, sie ist ornithologisch jedoch kein Morgenvogel. Der Vergleich impliziert also nicht die Verkündung des neuen Lichts, sondern hat eine personenbezogene Dimension.

Traditionell steht das Bild für den Dichter-Sänger, der aus innerem Engagement sowohl den Text wie den Gesang produziert.² Im Sangspruch, so bei Konrad von Würzburg und Michel Beheim, wird die Nachtigall mit artistischer Perfektion konnotiert.³ Konrad von Megenberg wendet das Bild auf *die rehten maister der geschrift*, die die Bibel Tag und Nacht studieren und neue Lehren finden.⁴ Die Klarheit der Stimme ist Zeugnis für die Reinheit des Lebenswandels. Wort und Weise kommen nach Überzeugung der Meistersinger *von herzen*.⁵ Die Stimme ist nicht ein zufälliges Medium, sondern wesenhaft mit den Worten und der Gesinnung verbunden. *Ich hære an dîner stimme wie din herze stât*, heißt es in einem Lied der Wiltener Handschrift.⁶ Das Bild von der Nachtigall ist vielschichtig, wichtig ist sicherlich die besondere Fähigkeit zum Gesang, d.h. zum mündlichen Vortrag. *Sachs hat Luther zwar nie predigen gehört, wohl aber Luthers Mentor Johann von Staupitz*, und die entscheidende Rolle der mündlichen Verkündung für die reformatorische Bewegung wird ihm deutlich gewesen sein. Das Bild der Nachtigall, deren Stimme Berg und Tal durchklingt, bezieht sich eben auf die mündliche Verkündung, und mit dem Primat derselben folgt Sachs ganz Luthers eigener Wertordnung, der das Lesen der Schrift der Mündlichkeit nachstellt. Nur diese, die *viva vox*, das lebendige Wort, begründet die Gemeinschaft mit Christus. Nur durch dieses kann der einzelne Mensch das Evangelium als zu ihm persönlich gesprochen aufnehmen.⁷

² Vgl. Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. 'Dichtung über Dichtung' in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995 (Hermaca NF 75), S. 328-333.

³ ¹KonrW/7/20; Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hg. von Edward Schröder. Mit einem Nachwort von Ludwig Wolff. Bd. 3. Dublin/Zürich ²1967, 32, 297. ¹Beh/268, ¹Beh/491; Die Gedichte des Michel Beheim. Hg. von Hans Gille u. Ingeborg Spriewald. 3 Bde. Berlin 1968-1972 (DTM 60, 64, 65), hier Bd. 2, 268, 97-100 u. Bd. 3, 491, 8-11.

⁴ Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hg. von Franz Pfeiffer. Stuttgart 1861. Nachdruck Hildesheim/New York 1971, S. 221, 18-25.

⁵ ¹Mönch/5/7 (anonym); Meistersang. Meisterlieder und Singschulzeugnisse. Hg. von Bert Nagel. Stuttgart 1965 (RUB 8977-8978), 17, [17].

⁶ ¹Bop/1/558; Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Hg. von Karl Bartsch. Stuttgart 1876 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 68), CCIII, 22.

⁷ Vgl. Harald Østergaard-Nielsen: Scriptura Sacra et Viva Vox. Eine Lutherstudie. München 1957 (Forschungen zur Geschichte und Lehre des Protestantismus 10).

Der Vorrang der Mündlichkeit ist also theologisch begründet im personalen Verständnis der Schrift.⁸ Das bedeutet zugleich, dass die Predigt als kommunikativer Akt gesehen wird, der situativ geprägt ist durch die Verkündigung eines bestimmten Predigers vor einer bestimmten Gemeinde und damit einmalig und unwiederholbar; in einer anderen Situation, vor anderen Hörern, würde die Predigt anders lauten. Eine schriftliche Version der mündlichen Rede bleibt daher nur ein Notbehelf, muss das Situative zurücknehmen, den Text auf das Lehrgerüst reduzieren und konzentrieren. Den als Raubdruck erschienenen *Sermo vom ehelichen Leben* des Jahres 1519 muss Luther folglich für die Druckpublikation ändern, denn, so schreibt er: *Es ist ein gros Vnterscheid / etwas mit lebendiger Stimme oder mit todter Schrift an tag zu bringen.*⁹ Die *viva vox* ist also ambivalent: Als höchst legitimes Mittel der personal bezogenen Verkündigung ist sie Medium und Botschaft zugleich, andererseits ist sie an diese kommunikative ‚Urszene‘ gebunden und nicht ohne die Gefahr von Missverständnissen in die Schrift transferierbar.

Meine Fragestellung ist es, durch den Vergleich der mündlich geprägten Literaturgattungen Predigt und Meisterlied die Spezifika meistersängerischer Performanz zu erschließen, darüber hinaus durch die Heranziehung des volkstümlichen geistlichen Liedes zu einer differenzierten Kategorisierung von Performanz schlechthin beizutragen und schließlich zu Einsichten in das Verhältnis von überliefertem Text und Performanz zu gelangen.

Zunächst zur Predigt am Beispiel Luthers. Aufgabe des Predigers ist die situationsbezogene Verkündigung und also die Vermittlung von Glaubens- und Sittenlehre in der Auslegung des Bibelwortes, des Alten und Neuen Testaments für eine bestimmte Gemeinde. Legitimiert ist er dazu durch das Amt, das – so Luther – die Gemeinde (nicht die Institution Kirche) ihm überträgt. Als Voraussetzung dafür gilt idealiter die geistliche Gelehrsamkeit des Predigers. Letzteres macht Luther in der Inszenierung seines Kanzelvortrags deutlich: Zunächst predigte er in der Mönchskutte, dann, nach der Rückkehr von der Wartburg, nach dem Vorbild anderer Reformatoren, vor allem Andreas Karlstadts, in gewöhnlicher Kleidung; bald aber erschien er mit dem Barett des Gelehrten auf der Kanzel, da die Legitimation durch die Gemeinde allein ihm vor dem Hintergrund des Schwärmertums

⁸ Ebd., S. 194.

⁹ Vgl. Volker Mertens: *Lebendige Stimme und tote Schrift. Erscheinungsform und Selbstverständnis von Luthers Predigt.* In: *Predigt im Kontext.* Hg. von dems., Hans-Jochen Schiewer u. Wolfram Schneider-Lastin. Tübingen [erscheint 2003].

nicht ausreichte, sondern seine Gelehrtheit zusätzlich sichtbar gemacht werden musste. Die Institution Gemeinde und die Qualifikation theologischer Bildung sowie Inspiration durch Gott verbinden sich im performativen Texttyp Predigt, wobei die legitimierende Zugehörigkeit zum Volk Gottes durch den Auftritt innerhalb der Gemeinde nicht nur sinnfällig, sondern auch theologisch manifest wird. Die Kanzel wird daher neben dem Altar zum Dingsymbol der neuen Frömmigkeit. Die aktuelle Performanz erscheint also als die ‚Medialisierung‘ der Institution.

Betrachten wir den Meistersong, so finden wir eine vergleichbare Situation: Die Institution Meistersingergesellschaft bietet nicht nur den Rahmen und den Resonanzraum für die Performanz, sondern sie aktualisiert sich in eben derselben. Zwar können wir aktuelle Organisationen mit einem entsprechenden Regelwerk kaum vor dem Jahre 1500 fassen, aber sowohl die Sammlungen der Texte wie z.B. in der Heidelberger¹⁰ oder der Kolmarer Handschrift wie die Lieder selbst verweisen auf Institutionen, deren *raison d'être* die Produktion von Meisterkunst und deren Vortrag ist. Die Tradition bietet zwei Legitimationsmodelle für das Singen von geistlichen Gegenständen: Während der eine Legitimationsstrang vornehmlich durch die Laiengelehrtheit und die demonstrative Wissenssouveränität etwa Heinrichs von Mügeln¹¹ und Frauenlobs gekennzeichnet ist, ist der andere, später dominierende durch die Meisterschaft im Formalen der Strophenkunst bestimmt. Davon zeugen die toposhaften Lobpreisungen der Meisterkunst, wie sie schon in der Kolmarer Handschrift stehen, sowie später die Schulzettel und Tabulaturen mit ihrem formalen Regelwerk und die gereimten Schulkünste, die oft programmatisch zu Beginn einer Singschule vorgetragen wurden.

Das vorrangige Problem besteht in der Legitimation geistlicher Rede in Laienmund. Das gilt allerdings nur für Verkündigung und Lehre, nicht aber für die Äußerung von Andacht und Anbetung, die den Hauptteil der vorreformatorischen geistlichen Meisterlieder ausmacht. Das Gebet gehört zu den Pflichten aller Gläubigen und darf daher auch öffentlich vorgetragen werden, selbst wenn es in den Lobpreisungen theologische Aussagen enthält. Der mehrfach in den Liedern angesprochene legitimatorische Bezug auf den Gesang der Engel nennt eben den Lobpreis als Thema des Gesangs und nicht die geistliche Exegese, wie in einem anonymen Lied in Regenbogens Briefweise in der Kolmarer Handschrift.¹²

¹⁰ Elisabeth Wunderle: Die Sammlung von Meisterliedern in der Heidelberger Handschrift cpg 680. Edition und Kommentar. Göttingen 1993 (GAG 584).

¹¹ Johannes Kibelka: der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln. Berlin 1963 (PhStQu 13).

¹² ¹Regb/1/549; Nagel 9, [31-33].

Mit edelm sange sô tet got sîn himelvar,
 mit edelm sange ouch Mariâ sîn muoter zart,
 mit edelm sange im niunden kôre empfangen wart.

Oder, ebenfalls aus der Kolmarer Handschrift, in Marners Langem Ton:¹³

Man doenet in dem himel dort
 und ouch der engel schar.

Als klassischer legitimatorischer Topos für geistliche Laienrede erscheint die Bitte um himmlischen Beistand, so wie er in volkssprachlichen Legendenprologen üblich ist. Daher wird in dem zuerst zitierten Lied in den letzten Zeilen der 2. und der 3. Strophe auch zuerst Maria angerufen, beim Lob Jesu behilflich zu sein, und am Schluss heißt es, diese Anrufung überbietend:

ich bite dich, herre, nu tuo uns dîner wîsheit list,
 daz wir dîn lop und ouch dîn êr mit allem sange brisen. (v. [38f.]

Anders als mit Marien- und Herrenpreis und -bitte steht es mit der Vermittlung von Glaubensinhalten. Schon Heinrich von Mûgeln hatte die traditionelle Warnung vor der Beschäftigung mit dem Geheimnis der Trinität ausgesprochen – davon sollte den Laien nicht einmal gepredigt werden. Die Grenzen der Spekulation für und vor Laien waren eng gezogen; auch die Beschäftigung mit der Bibel sollte sich in Grenzen halten. Die Übersetzer der Historienbibeln, die die Lektüre ja zum erklärten Ziel hatten, ziehen sie wie in der Schlierbacher Historienbibel von 1433 zwischen Rezeption (d.h. Lektüre) und Kommunikation: *Davon ab ainem vngeweicheten layn nicht verpoten dy heiligen geschrift zu schreiben oder czu lesen.*¹⁴ Aber selbst die Bibellektüre ohne die Vermittlung durch kompetente Interpreten oder wenigstens entsprechende schriftliche Hilfen wie in den Plenarien galt der offiziellen Kirche meist als problematisch. Anton Koberger in Nürnberg holte anscheinend vor dem Druck seiner deutschen Bibel ein geistliches Gutachten ein,

¹³ ¹Marn7/510; Nagel 10, [26f.].

¹⁴ Ute von Bloh: Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters. Bern u.a. 1993 (Vestigia Bibliae 13-14), S. 83; vgl. auch Freimut Löser: Ein zweiter Textzeuge der ‚Schlierbacher Bibel‘. Zur Laienmissionierung des 14. Jahrhunderts in Österreich. In: Deutsche Bibelübersetzungen des Mittelalters. Beiträge eines Kolloquiums im Deutschen Bibel-Archiv. Unter Mitarbeit von Nikolaus Henkel hg. von Heimo Reinitzer. Bern u.a. 1991 (Vestigia Bibliae 9-10), S. 132-154; s. diesen Sammelband insgesamt.

und andere deutsche Bibelverleger betonen in Vorworten, dass die Lektüre heilsichernd, ja notwendig sei – sicherlich eine Apologie gegenüber verbreiteter Kritik. Eigentliche Lektüreverbote gab es auch. Es kam, wenngleich vereinzelt, zu Zensuredikten wie dem von Berthold von Henneberg, Erzbischof von Mainz, in den Jahren 1485/1486 mit dem Verbot der Verbreitung deutscher Bibeln bei Strafe von Exkommunikation und Geldbuße,¹⁵ selbst in Reformkongregationen gab es Lese- und Lernverbote für die Laienbrüder. In den Meistersingergesellschaften war jedoch die Lektüre geistlicher Schriften, auch der Bibel, üblich. Die Versifikation von Bibeltexten und ihre Auslegung kommt bereits im vorreformatorischen Meistergesang vor. Ein Beispiel dafür ist die Umsetzung des Prologs des Johannevangeliums in einem fünfstrophigen Lied im Langen Ton des Marner, gesungen von Lienhard Nunnenbeck, dem Lehrer Hans Sachsens.¹⁶

Das Lied benutzt eine vorlutherische Übersetzung, vermutlich die Mentelinbibel, es ist also mit Sicherheit vorreformatorisch. Es beginnt mit einem klassischen Prologtopos, einem Beistandsgebet erst an den Evangelisten, dann an den Heiligen Geist selbst, und paraphrasiert den Bibeltext unter Hinzufügung einfacher Erklärungen;

durch in all ding gemachet sein (I, 18)

wird erläutert:

himmel vnd erd, al creatur,
sunn, steren vnd auch man;
gemachet schan
durch in, solt ir verstan. (I, 19-22)

Dieser Sprechereinwurf ist weniger als Ausfluss einer belehrenden Haltung zu verstehen, sondern als Aufmerksamkeitstopos. Ähnliche Sprachformeln kommen häufiger vor: *merck herno, solt ir hie verstan, mercket das*. Nunnenbeck will damit nicht gelehrte Meisterschaft demonstrieren, denn der Kenntnishintergrund seiner Mitsänger dürfte dem seinen nicht auffällig nachgestanden haben. Für den Bildungsstolz, ja, Bildungsdünkel der ‚alten Meister‘ wie Frauenlob und Mügeln ist bei den Meistersingern kein Platz, da von der Konstruktion der Gesellschaft

¹⁵ Ferdinand Geldner: Ein in einem Sammelband Hartmann Schedels (Clm 901) überliefertes Gutachten über den Druck deutschsprachiger Bibeln. In: Gutenberg-Jahrbuch 1972, S. 86-89.

¹⁶ ¹Nun/20; Eva Klesatschke: Lienhard Nunnenbeck. Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen. Göppingen 1984 (GAG 363), 43.

her der Bildungshintergrund aller sich möglichst annähern sollte. Die Aufmerksamkeitsformeln verweisen vielmehr auf die Schwierigkeit der Auslegung, die sich auf die ‚erzählenden‘ Synoptiker zu beschränken hat. Die Interpretationsfähigkeit des Menschen ist nämlich durch enge Grenzen beschränkt. Nunnenbeck greift in der 5. Strophe das Schlusswort der 4. auf: *vnergrindt* („unergründet“, IV, 27). Das Johannesevangelium ist:

- 5 [...] also hoch,
 das nimant mag ergrinden sein,
 [...]
 ley, doctor, priester zw der frist,
 10 dy müssen lassen al darvan,
 nymant sein nit pegreifen mach, –
 die hoch wirdige gotheit rein. (V, 5-12)

Das ist das bereits oben von Mügeln zitierte, von Augustinus herkommende Argument, dass die trinitarischen Geheimnisse unergründlich seien (es steht auch in Nunnenbecks Lied 33¹⁷); es wird hier auf alle Menschen, ausdrücklich auch auf die Gelehrten und die Priester bezogen.¹⁸ Indem Nunnenbeck die traditionell für alle geltende Grenze von Wissen und Glauben beschwört, zeigt er seine Kenntnis der Lehre und damit seine theologische Kompetenz. Diese wird in anderer Weise deutlich gemacht in einem Lied im Langen Ton des Hans Folz über Tod und Himmelfahrt Mariens (also ein dezidiert altchristliches Thema);¹⁹ hier zitiert Nunnenbeck verschiedene Bibeltex-te und Autoritäten der Schriftauslegung (III, 21-30):

- „collum tuum sicut turis
 ebrnea“, ich lis,
 daraus nemen dy lerer dis.
 noch sein ander lerer gewis,
 [...]
 [...] das thon
 alleine
 aus disser figvr sy
 30 nemen [...].

¹⁷ Nun/15; Klesatschke 33, I, 1-9.

¹⁸ Annette Volting: The Authorship of John the Evangelist as Presented in Medieval German Sermons and *Meisterlieder*. In: Oxford German Studies 23, 1994-1995, S. 1-44.

¹⁹ Nun/10; Klesatschke 17.

Nunnenbeck geht ganz wie ein Prediger vor, der Bibelstellen und gelehrte Interpretationen anführt und sich damit selbst als kompetent und geistlich gebildet darstellt. Darin folgt ihm Nunnenbeck sogar so weit, dass er lateinisch zitiert. Möglicherweise hat er eine gehörte oder gedruckte Predigt als Vorlage benutzt – für das Latein dürfte er ohne schriftliche Quelle nicht ausgekommen sein.

Zu diesem inhaltlich-lexikalischen legitimatorischen Gestus tritt, wie prinzipiell im Meisterlied, der formale: Nunnenbeck verwendet in seinen 47 erhaltenen Meisterliedern 28 verschiedene Töne, darunter 19 fremde und 9 eigene. Er hat eine Vorliebe für lange Strophenformen – allein 29 Lieder haben 25 und mehr Reime. Die Komplexität der Formen und die damit verbundene Schwierigkeit ihrer Aneignung legitimiert Nunnenbecks Umgang mit theologischen Themen; allein 13 Lieder beschäftigen sich mit der Trinität, einem Lieblingsthema des 15. Jahrhunderts. Die im Vortrag vorgeführte formale Souveränität konnte nur das Ergebnis langer und intensiver Beschäftigung mit dem Wort Gottes sein; was vgetragen wurde, war vom Konzept her nicht nur das Ergebnis sprachlicher Tüftelei, wie im Fall der (selteneren) Abfassung eigener Lieder und Töne oder des mühsamen Auswendiglernens von Wort und Weise, sondern langer Kontemplation des Gegenstandes und der heiligen Worte, die es in das richtige und angemessene Versmaß zu bringen bzw. regelgerecht zu reproduzieren galt. Dass auch eine quasi mechanische Beschäftigung mit dem Wort Gottes als heilsame Betrachtung galt, wird deutlich aus dem Argument des Johannes Trithemius gegen das Drucken heiliger Schriften: Die innere Aneignung derselben durch den Schreibvorgang finde jetzt nicht mehr statt.²⁰

Vergleichbares gilt für die Produktion und Reproduktion von Meisterliedern. Die Beherrschung der Kunst des Vortrags als Legitimationsstrategie wird ergänzt durch die Kunst der Versifizierung: Die Fähigkeit zum regelgerechten Vorsingen nimmt in den erhaltenen Schulzetteln und Tabulaturen einen Hauptplatz neben der Aneignung vorgegebener Formmuster ein und war der Regelfall in den Singschulen. In einer Strophe der Kolmarer Handschrift heißt es:²¹

Swer sanges krâm wil tragen,
 der muoz sîn munt betwingen
 wie er die silben künne,
 hêr- lich die mêlôdie,
 ic- lichem dôn daz sîn.

²⁰ Johannes Trithemius: *De laude scriptorum*. Zum Lobe der Schreiber. Eingeleitet, hg. u. übersetzt von Klaus Arnold. Würzburg 1973 (Mainfränkische Hefte 60), S. 58-65.

²¹ *Frau/9/320*; Bartsch XXXIII, 21-25.

Die Wichtigkeit und die Mühe der Aneignung der Vers- und Vortragskunst findet ihren Ausdruck in den zahlreichen Liedern über die Schulkunst. Diese verweisen gleichzeitig auf die sie tragende Institution: Indem die Schulkunst thematisiert wird, werden die prinzipiell offenen Zugangsbedingungen zur Meistersinger-Gesellschaft annonciert und bestätigt. Die Institution, die die Einhaltung der Regeln einfordert, legitimiert die Mitglieder, schulintern öffentlich mit theologisch oder kirchenpolitisch schwierigen Themen aufzutreten. Das ist nicht als Wendung gegen die kirchlichen Autoritäten zu verstehen, sondern erfolgte vermutlich mit Billigung derselben. In einer Version der Ursprungssage des Meistergesangs wird ausdrücklich erwähnt, dass die zwölf alten Meister von den Professoren der Universität von Pavia oder Paris examiniert und für theologisch firm befunden wurden.²² Als Merker, die neben der formalen die theologische Zulänglichkeit prüfen, werden an einigen Orten (z.B. Freiburg und Donauwörth) auch Kleriker hinzugezogen. Im späten Meistergesang wird im Gemark das entsprechende Kapitel der Lutherbibel aufgeschlagen, weshalb die Lieder oft mit Angaben der Bibelstelle beginnen bzw. schließen. Ende des 16. Jahrhunderts wurden z.B. in Iglau geistliche Lieder ohne Zitatangabe nicht akzeptiert.²³ Für den Anschluss vieler Meistersinger-Gesellschaften an die Reformation (wie z.B. in Nürnberg) kann man nicht ein kollektives laikal-evangelisches Bekenntnis der Meistersinger verantwortlich machen; ihr Selbstbewusstsein gründete vielmehr in der Beherrschung von Vers- und Vortragskunst und damit auch in einer Beherrschung der geistlichen Thematik, alles Fähigkeiten, die sie gerade von den gemeinen Laien unterschieden. Es geht in den Meisterliedern nicht um Verkündigung, die den Laien nicht zustand, sondern um heilswirksame Aneignung. Eben darauf bezieht sich, wenn man so sagen will, der ‚Arbeitskontrakt‘ der Gesellschaften.

Man hat daher die frühen Meistersinger mit den parakirchlichen Organisationen der Bruderschaften in Zusammenhang gebracht, und in der Tat gibt es gemeinsame strukturelle Merkmale. Spätere Gesellschaften nennen sich sogar „Bruderschaft“ wie die zu Iglau.²⁴ Bruderschaften sind nach Gilles Gerard Meersseman durch vier Kriterien definiert: Sie sind ortsgebunden, sie haben eine formale Organisation, sie haben Leitung und Ämter und regeln ihre Angelegenheiten

²² Bert Nagel: *Meistersang*. 2., mit einem Nachwort versehene Aufl. Stuttgart 1971 (Sammlung Metzler 12), S. 64.

²³ Franz Streinz: *Die Singschule in Iglau und ihre Beziehungen zum allgemeinen deutschen Meistergesang*. München 1958 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum. Historisch-philologische Reihe 2), S. 77.

²⁴ *Ebd.*, S. 150.

durch Statuten.²⁵ Im Fall der Aufgaben gibt es darüber hinaus inhaltliche Berührungspunkte zwischen Meistersingergesellschaften und Bruderschaften. Gemeinsames Gebet und die Ausrichtung von Totenfeier und Begräbnis für die verstorbenen Mitglieder gehörten in beiden Fällen zu den Tätigkeiten. Dies ist zwar erst für die späten Meistersingergesellschaften bezeugt, aber es spricht ein wichtiger Grund dafür, dass das auch im 15. Jahrhundert ähnlich war. Denn eine mit festem religiösem Fundament organisierte Gesellschaft um gemeinsame Vortragstermine herum bot nicht nur die Basis für die Erlernung und Erprobung der Meisterkunst, sondern legitimierte mit ihren schwierigen Zugangsbestimmungen und ihrer religiösen Praxis auch die grundsätzlich problematische Beschäftigung von Laien mit Bibel und Theologie.

Werfen wir einen Blick zurück auf die Predigt. Hier ist es einmal das Studium, die Gelehrtheit, die den Prediger legitimiert, dann aber die Institution – sei es die alte Kirche²⁶ oder die evangelische Gemeinde, die das Predigeramt als anerkannt wichtiges vergibt, so erinnert sich Luther bis ins Alter daran, dass Johann von Staupitz ihn unter einem Birnbaum zum Prediger bestimmte. Die institutionellen Parallelen von Predigt und Meistersang sehe ich also darin, dass, analog zur in langem Studium erworbenen theologischen Gelehrtheit des Predigers, die mühsam erlernte Beherrschung von Versifikation und Vortrag der eine der Legitimationsgründe für den geistlichen Meistersang war. Der andere hingegen ist die Trägerschaft durch eine Organisation, wie im Fall des Predigeramts die Kirche bzw. Gemeinde, die das Zugangsniveau überwachte, den geregelten Ablauf sicherstellte und damit auch den Vortragenden vor Kritik schützte. Predigt und Meistersang sind beide situativ-performative Tätigkeiten, die sich durch das Medium der Mündlichkeit legitimieren und daher nicht ohne weiteres ins schriftliche Medium transferierbar sind. Meisterlieder sollten deshalb in aller Regel nicht gedruckt werden (Ausnahmen bestätigen die Regel), denn sie wären aus dem situativ genau definierten Raum der Gesellschaft in eine unbestimmte Öffentlichkeit gebracht worden. Vergleichbar reagierte Luther auf den Druck von mitgeschriebenen Predigten: Er wollte sich in ihnen nicht wiedererkennen. Bei den von ihm selbst zum Druck beförderten und überarbeiteten Fassungen bleibt als Indiz der ‚Ursituation‘ der mündlichen Verkündigung daher die Situativität in der An-

²⁵ André Schnyder: Die Ursulabruderschaften des Spätmittelalters. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschsprachigen religiösen Literatur des 15. Jahrhunderts. Bern/Stuttgart 1986 (Sprache und Dichtung 34), S. 423.

²⁶ Vgl. zur Prädikatur Uwe Israel: Johannes Geiler von Kaysersberg (1445-1510). Der Straßburger Münsterprediger als Rechtsreformer. Berlin 1997 (Berliner Historische Studien 27).

gabe von Ort und Zeit der Predigt erhalten, z.B. *geprediget am Fest Petri und Pauli in der Schloßkirche zu Wittenberg*. Entsprechend wird bei den Meisterliedern ebenfalls oft angegeben, wann sie in der betreffenden Singschule ‚bewährt‘ wurden.

Die handschriftliche Fixierung von Meisterliedern war auf den engen Rezeptionsraum der Meistersingergesellschaft begrenzt – sei es als dokumentarische Niederschrift oder als mögliches Modell für die Mitglieder, vielleicht auch als Selbstvergewisserung. Da bei den meisten Aufzeichnungen die Melodien fehlen, war die Aneignung von Meistertönen über handschriftliche Tradierung allein unmöglich. Man wird zudem an eine primär schriftlose Verfertigung der Meisterlieder denken, da die gängigen Töne in den Singschulen immer wieder vorgetragen, z.T. wohl auch kollektiv gesungen wurden, und sich dadurch so einprägten, dass die Sänger in ihnen im Gedächtnis neue Worte finden konnten. So lassen sich auch die formalen und melodischen Umformungen, die in den Handschriften zu beobachten sind, am leichtesten erklären. Für sehr lange und komplizierte Töne bleibt hingegen ein schriftgestütztes Erlernen der Reim- und Zeilenschemata denkbar.

Die Ausübung der Meisterkunst im Reproduzieren und Produzieren der Lieder, die die Beschäftigung mit dem Wort Gottes dokumentieren, ist ein heilsverdienstliches Werk. Die Sänger wollen *gottes lôn mit schalle verdienen*, wie es in einem Lied der Kolmarer Handschrift heißt:²⁷ So ist auch in der gemeinsamen Ausübung verdienstlicher Tätigkeiten die Meistersingergesellschaft den Bruderschaften zu vergleichen. Wenn von der Thematisierung heilswichtiger Inhalte und Haltungen die Rede ist, dann bezieht sich dies nicht auf die Belehrung der anderen. In der bereits zitierten Schulkunst in Regenbogens Briefweise heißt es:²⁸

dá von sô lobe ich edel sanc und guote wort:
 swer diu zwei üz probieret uf ein ganzez ort,
 daz wort und wis bring richen sin, daz lobe ich sicherliche.

Ebendort heißt es:

guot edel sanc der gît vernuft und wise lër (v. [20]).

Und ein späteres Lied aus Nürnberg formuliert:²⁹

²⁷ Vgl. ¹Hardr/3/14; Bartsch CLXXXVI, 26-29.

²⁸ ¹Regb/1/549; Nagel 9, [11-13].

²⁹ ²Dei/205; Streinz (Anm. 23), S. 113f., 2, 7f.

Singen lob ich,
dann im gsang kan ich mit gott reden in der not.

Es sind nicht allein die Inhalte, die Worte, die die guten Wirkungen haben, sondern ebenso die formalen Dimensionen der *weise*, also von Strophenform und Melodie. Die mühsame Beschäftigung, die Worte auf die richtige Weise in die Aufführungsform zu bringen, sie aufzuführen, ist nicht lediglich als formale Schulung und Selbstdisziplinierungsleistung und als Vermeidung schädlichen Müßiggangs anzusehen. Die Schaffung eines Meisterliedes setzt, wie oben gesagt, vielmehr die dauernde und intensive Beschäftigung mit den Worten und ihren Inhalten voraus. Das vorgetragene Lied wird so zum Zeugnis langdauernder Betrachtung eines Bibeltexts, eines theologischen Casus, und das legitimiert den Sänger, der – ähnlich wie ein Prediger – nach langem Studium den Mund öffnet, einem Studium, das durch die formale Hürde quasi erzwungen wurde. Insofern ist der Meisterliedvortrag nicht nur ein Beweis der formalen Meisterschaft, sondern in gleichem Maße der intensiven Textbetrachtung, so kann dann der Sänger das Ergebnis seines formalen und inhaltlichen Studiums der Meistersingergesellschaft vortragen. Wenn wir wieder auf die Predigt blicken: Was dort die Anerkennung der theologischen Bildung und der Intensität persönlicher Kontemplation durch die Institution Kirche bzw. Gemeinde ist, wird beim Meistersang durch die performative Bewährung der formalen Fähigkeiten, die die Kontemplation der Inhalte einschließt, geleistet. Insofern gibt der Sang ‚Erkenntnis und weise Lehre‘ – und zwar zuerst dem Sänger selbst. Der Verkündigungsaspekt tritt demgegenüber im Vergleich zur Predigt ganz zurück.

Es ist nun der Ort, nach den grundsätzlichen Parametern von Performanz zu fragen, die durch meine Überlegungen aufgedeckt werden.

Schon Hugo Kuhn hatte in seinem Aufsatz „Determinanten der Minne“ einen inhaltlichen und einen ‚artistischen‘ Diskurs gegeneinander abgegrenzt und ihnen einander ergänzende Funktionen zugeschrieben.³⁰ Als primär inhaltlich bestimmt sehe ich eine kommunikative Performanz (bei der es um die Vermittlung geht), die gegenüber einer rituell-kulturellen, repräsentativen abgegrenzt werden kann, die im ‚artistischen‘ Vollzug vorgegebene gemeinschaftsstiftende inhaltliche und

³⁰ Kugo Kuhn: Determinanten der Minne. In: ders.: Liebe und Gesellschaft (Kleine Schriften 3). Hg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980, S. 52-59 u. 182-186. Zuerst in: LiLi 7, 1977, H. 26 (Höfische Dichtung oder Literatur im Feudalismus?). S. 83-94. – Die Kategorie des ‚Artistischen‘ geht vermutlich auf Nietzsche zurück.

formale Muster bestätigt. Diese Dimensionen sind nicht als Alternativen, sondern als einander ergänzende zu fassen, wobei jedoch gewisse Schwerpunkte für bestimmte Formen und Situationen charakteristisch bleiben.³¹ Auf unsere Paradigmen bezogen heißt das z.B. für die Predigt: Die Kanzel, die im Selbstverständnis des evangelischen Bekenntnisses eine herausragende Position bekommt (und in der Reformationspolemik auch so gefasst wird), die Tatsache der regelmäßigen und obligatorischen Predigt, die Bibel in der Hand der Geistlichen, der traditionelle Kanzelgruß und das übliche Themenzitat – sie kennzeichnen die Predigt als rituell-kulturelle Performanz, die die Gemeinde konstituiert. Doch die kommunikative Dimension geht darüber hinaus – oder sollte es: Sie umfasst die aktuelle Vermittlung von Glaubens- und Sittenlehre. Der Intensivierung der Kommunikation dienen rhetorische Kunstgriffe wie Anreden an die Gläubigen, Erzählungen, Überraschungseffekte wie der von Cäsarius von Heisterbach zitierte: „Es war einmal ein König, der hieß Artus ...“³²

Die beiden genannten Dimensionen, die rituell-kulturelle und die kommunikative, sind ähnlich für die Performanz der Meisterlieder anzusetzen, wobei hier die kommunikative gegenüber der rituell-kulturellen zurücktritt, weil schon durch den Gesangsvortrag und die oft sehr komplexen Strophenformen mit ihrer Tendenz zur sprachlichen Dichte und Redundanz gleichermaßen die inhaltlichen Verständlichkeitsmöglichkeiten reduziert sind. Jedoch scheint mir beim Meistergesang eine dritte Dimension anzusetzen zu sein, die für die Predigt keine Rolle spielt. Ich nenne sie die demonstrativ-aneignende. Jeder Liedvortrag ist so etwas wie ein Probevortrag, daher gehört die Thematisierung der Konkurrenz zu den gängigen Themen im Meistergesang. Der Sänger zeigt seine formale und inhaltliche Kompetenz und bestätigt damit seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft, er legitimiert so seine geistlichen Äußerungen. Er singt weniger für die anderen als für sich selbst, demonstriert, dass er dazugehört, und meldet seinen Anspruch auf Teilhabe am kollektiven Heilsanspruch der Singergesellschaft an. Die demonstrativ-aneignende Dimension verbindet sich zwar mit der rituell-kulturellen, sofern der performative Vollzug das Gemeinschaftsgefühl aktiviert, sie ist aber nicht mit ihr identisch. Das kann ein Blick auf unser Anfangsbeispiel verdeutlichen, das die Textsorten-Performanzperspektive systemisch abrundet. Hans

³¹ Vgl. Aleida Assmanns Unterteilung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Hg. von Aleida Assmann, Jan Assmann u. Christof Hardmeier. München 1983.

³² Vgl. *Caesarii Heisterbacensis monachi ordinis Cisterciensis Dialogus miraculorum*. Hg. von Josephus Strange. 2 Bde. Köln u.a. 1851. Nachdruck Ridgewood 1966, hier Bd. 1, S. 205.

Sachs verhält sich zur neuen Lehre in verschiedenen Gattungen: zuerst im gruppeninternen Meisterlied von der Nachtigall, dann im gedruckten Spruch, der sich an die lesende Öffentlichkeit wendet (aber in Nürnberg keinen Drucker fand), er intensiviert die Parteinahme für die Reformation in seinen vier Reformationsdialogen und in den genannten acht geistlichen Liedern, die vermutlich zuerst in Einzeldrucken, dann aber in einem schmalen Heftchen erschienen sind.

Das geistliche Lied gilt neben der Predigt als wichtigste literarische Textsorte der reformatorischen Bewegung, und ein systemisch orientierter Blick auf diese Textsorte kann unsere Performanzdimensionen weiter präzisieren. Evangelische geistliche Lieder zielen zunächst auf verschiedene Situationen: Sie konnten im Haus und in der Gemeinde gesungen werden. Mit einigen Liedern, wie Gloria-, Credo-, Sanctus- und Vaterunser-Lied, wollte Luther die lateinischen Gesänge im Gottesdienst deutsch paraphrasieren und mit dem Gesang der Gemeinde ergänzen. Andere entwickelten ein Eigenleben: Das Singen der Luther-Lieder *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* und vor allem von *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* war Programm, damit äußerte sich die Parteinahme für die Reformation – letzteres, nicht *Ein feste Burg*, war die ‚Marseillaise der Reformation‘. In diesen Fällen ist der rituelle Charakter der Performanz schon früh besonders ausgeprägt. Er gilt dann bald für die meisten evangelischen Lieder, hinzu tritt aber, vor allem bei den Katechismusliedern, auch der inhaltliche Aspekt. Er spielt ebenfalls bei Sachsens vier *christlich corrigierten* Liedern eine Rolle, weil er an Stelle der ‚falschen‘, auf Maria oder die Heiligen bezogenen, die ‚richtige‘ christologische Lehre setzen will.³³ Da sie auf die entsprechenden vorgegebenen Melodien gesungen werden sollten, war der alte Text zumeist inhaltlich, wenn auch nicht im Wortlaut präsent, und die christologische Umarbeitung von Marien- und Heiligengesängen als solche war schon als Programm erkennbar. Die anderen vier Lieder Sachsens verwenden bekannte weltliche Melodien, ein Brauch, den auch Luther geübt hat. Alle Lieder waren somit leicht zu singen, man brauchte keine neuen Weisen sei es mündlich, sei es aus dem Notendruck zu lernen. Und es waren keine komplizierten Meistertöne, die es zu singen galt, sondern eher einfache Melodien – ähnlich wiederum wie im Fall von Luthers eigenen Liedern. Die Texte inszenieren persönlichen Bekenntnischarakter in implizierter, selten direkter Auseinandersetzung

³³ Vgl. Manfred Dutschke: ‚... was ein singer soll singen‘. Untersuchung zur Reformationsdichtung des Meistersängers Hans Sachs. Frankfurt a.M. u.a. 1985 (Europäische Hochschulschriften I/865); Alwine Edelmann-Ginkel: Das Loblied auf Maria im Meistersang. Versuch einer Typendifferenzierung auf der Basis spätmittelalterlicher Bedingtheiten und Wandlungsprozesse. Göppingen 1978 (GAG 248).

mit der alten Kirche,³⁴ zielen aber auf eine offene Performanz in der evangelischen Bewegung und sollen auf diese Weise die gemeinsame Grundüberzeugung stärken.

Sachs hatte bereits im Jahre 1520 ein mariologisches Lied von Adam Kraft christologisch umgearbeitet, jedoch nicht veröffentlicht. Es handelt sich nicht um ein Meisterlied, da es den Ton eines weltlichen Liebesliedes verwendet.³⁵ Hier scheint (weil Sachs es vermutlich nicht vorgetragen hat) eine aneignende Performanz wohl am ehesten als ‚private‘ denkbar, die veröffentlichten Lieder aber zielen auf Bekenntnis einerseits und Belehrung andererseits, oszillieren zwischen ritueller und kommunikativer Performanz. In der Folge hatten sie an dem Ritualisierungsprozess teil, der die evangelischen Kirchenlieder im Zug ihrer Kanonisierung ergriff, als sie in die 1527 gedruckte *Evangelisch Mess Teutsch* eingingen, und der kollektiven Gesängen allemal eignet. Allerdings muss man für die reformatorischen geistlichen Lieder lange mit der genannten breiten Nutzung im Rahmen verschiedener Frömmigkeitsformen rechnen – dem Singen in der Kirche, in der Hausgemeinschaft und auch für sich selbst, wie es Luther empfiehlt, um den Teufel zu verjagen. Diese Textsorte ist also für unterschiedliche Akzentuierungen der Performanzdimensionen besonders offen.

Ich fasse meine Ergebnisse thesenhaft zusammen: Die Poetik der Performanz hat drei Schwerpunkte, die in einem potentiellen Ringtauschverhältnis zueinander stehen.

1. Die kommunikative Performanz. Sie zielt auf Vermittlung, Information, Belehrung. Ihr Prototyp ist die Nachricht. Ihre reinste literarische Form hat sie in der Predigt oder im historischen Ereignislied in seiner aktuellen Gestalt. *Ein neues Lied wir heben an ...* dichtet selbst Luther, ein Lied, das es nie zum Gemeindelied brachte. Die kommunikative Performanz setzt ein Informations- oder Bildungsgefälle zwischen Sprecher/Sänger und Hörern voraus.
2. Die rituell-kulturelle Performanz. Sie zielt auf die Herstellung eines Gemeinschaftserlebnisses und -gefühls und nutzt dafür vertraute Inhalte und Formen, nicht unbedingt in repetitiver, sondern durchaus auch in maßvoll variiertem Gestalt. Ihre reinste Form hat sie im kollektiven Hymnus, im Gemeindelied mit

³⁴ Vgl. Franz Otten: mit hilf gottes zw tichten ... got zw lob vnd zw aüspreitung seines heilsamen wort. Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs. Göppingen 1993 (GAG 587).

³⁵ Ebd., S. 36–42.

Bekennnischarakter, im Kirchenlied; auch Formen des ‚höfischen Zereemonialhandelns‘ im Fall des Minnesangs gehören wohl dazu (so gern man sich von diesem Konzept auch losgesagt hätte). Voraussetzung ist ein gemeinsamer Bildungs- oder Erfahrungshorizont bzw. die Tendenz, ihn herzustellen.

3. Die demonstrativ-aneignende Performanz. Sie ist nicht primär auf das Publikum, sondern auf das vortragende Subjekt bezogen und umfasst alles, was nach Selbst- und Fremdbestätigung desselben aussieht. Es kann sich um (inszenierte oder tatsächliche) Aneignungsprozesse handeln, die in dieser Form der Performanz ihre Dokumentation finden. Ihr Prototyp ist die Prüfung, der Probevortrag als Zugangsvoraussetzung zu einer Gruppe, das Meisterlied. Diese Prüfung kann auch Selbstprüfung bzw. als solche dargestellt sein. Ich möchte daher auch den imaginierten oder tatsächlichen ‚Privatvortrag‘ nur für sich selbst dazurechnen, wie im Fall von Sachsens Nachtigallen-Lied und vermutlich auch bei anderen Meisterliedern, wie bei Luthers Selbstvergewisserung durch das Lied gegen den Teufel, aber auch Phänomene, wie sie im reflektierenden Minnesang, etwa in Hausens Lied *Ich denke underwilen* (MF XIV [51, 33]), inszeniert werden. Auch der fiktive ‚Vortrag‘ eines Liebesliedes (eine zumindest denkbare Performanz) in ‚privaten‘ Situationen gehört dazu, wie sie im *Guillaume de Dôle* erzählt werden, wo beispielsweise ein Morgenlied ‚für sich‘ gesungen wird.³⁶

Wenn ich oben von ‚Ringtausch‘ gesprochen habe, so soll damit das Augenmerk darauf gerichtet sein, dass die genannten Performanzdimensionen an den meisten performativen Texten beobachtet werden, dergestalt, dass sie in verschiedenen Vortragssituationen des gleichen ‚Textes‘ in variablem Maß realisiert werden können. Eine Interpretation, die von den erhaltenen Texten und ggf. Melodien ausgeht, kann nur das Potential an diesen Dimensionen erschließen, nicht aber die aktuelle Realisierung, und es ist zu fragen, wie dieses textimmanent festgemacht werden kann.

Folgende unspezifische Andeutungen müssen in diesem Rahmen genügen: Die kommunikative Performanz verbindet sich mit maßvoll innovativen Inhalten und einer eher traditionellen Sprache, um die Verständlichkeit zu sichern. Die rituell-kulturelle Performanz setzt sowohl traditionelle Inhalte wie Sprachformeln

³⁶ Volker Mertens: Kaiser und Spielmann. Vortragsrollen in der höfischen Lyrik. In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hg. von Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), S. 455-469.

voraus, während die demonstrativ-aneigende in ihrer inhaltlich-sprachlichen Eigenart durch eine gewisse Komplexität und eine artistisch kompetente Beherrschung gekennzeichnet ist. Tatsächlich ist jedoch der rein philologischen Verifizierbarkeit eine enge Grenze gezogen: Ohne Erschließung der je aktuellen Performanzsituation sind die jeweiligen Dimensionen und das Verhältnis untereinander nicht zu bestimmen. Es bedarf in jedem Fall einer genauen Kenntnis der jeweiligen Aufführungskontexte, also einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, die jedoch an die spezifische Literarizität als Medialität der Texte gebunden bleibt.

Luther kannte von Hans Sachs mit Sicherheit die Kontrafaktur des Jupiter-Liedes, das er 1529/1533 ins „Klugsche Gesangbuch“ aufnahm.³⁷ Das Lied hat dort folgenden Vorspruch: *Ein ausdermassen fein Christlich und künstlich lied dar in ein hübsch gesprech ist Christi vnd des Sünders vnd wie endlich der sündler von Christo gnade erlangt.*³⁸ Es geht hier um ein zentrales Thema der lutherischen Theologie, die Rechtfertigung durch den Glauben, daher ist das Lied *ausdermassen* [...] *Christlich*. [*K*]ünstlich ist die Dialogform, die, bei gleichem Strophenbau, für die beiden Figuren je eine eigene Melodie hat. Dadurch wird der Gesprächscharakter evident, der Text in der Aufführung von den Singenden inhaltlich nachvollziehbar und die Aneignung der hier entfalteten lutherischen Gnadenlehre emotional intensiviert. Luther selbst hatte diese Intensivierung als den besonderen Vorzug der Lieder, *das* [...] *Evangelion* [...] *zu treyben vnd ynn schwanck zu bringen*, bezeichnet: Er selber werde durch sie stärker bewegt, heftiger ergötzt, und außerdem blieben sie hartnäckiger im Gedächtnis.³⁹ Er hatte in der *Formula missae* für Wittenberg Poeten vermisst, die *gotselige vnd geistliche lieder vnnnd gesang, wie es sant Pauls nennet, vns machten, die werdt weren daß man sie stetigs in der christlichen kirchen sungen* (so die Nürnberger Übersetzung von 1523).⁴⁰ Hans Sachs, der vom Meistergesang gewohnt war, *gotselige vnd geistliche lieder* zu machen, auch bereits das genannte Marienlied *christlich verendert* hatte, mochte sich dadurch zu seinen acht geistlichen volksnahen Liedern

³⁷ D. Martin Luther: Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittemberg [15]33. Wittemberg 1535. Nachdruck: Das Klug'sche Gesangbuch 1533. Nach dem einzigen erhaltenen Exemplar der Lutherhalle zu Wittenberg erg. u. hg. von Konrad Ameln. Kassel/Basel 1954, fol. 109r-114v.

³⁸ Ebd., fol. 109r.

³⁹ Gerhard Hahn: Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes. München/Zürich 1981 (MTU 73), S. 29-33, Zitat S. 29.

⁴⁰ WA, Bd. 12, S. 197-220, hier S. 218, 21-23: *Sed poetae nobis desunt, aut nondum cogniti sunt, qui pias et spirituales cantilenas (ut Paulus vocat) nobis concinnent, quae dignae sint in Ecclesia dei frequentari.* Für die Nürnberger Übersetzung s. ebd., S. 203.

aufgerufen fühlen. Bestärkt fühlen in höherem Sinne konnte er sich darin und in seinem Meistergesang durch Luthers Theologie des lebendigen Wortes, die Konzeption, dass in der *viva vox* der Verkündigung nicht nur das geistliche Amt gipfele, sondern dass die Stimme das wesenhafte Medium des göttlichen Wortes sei und daher allen Christen das Sprechen und Singen zukäme. Sachs war kein Laienprediger, sein Meistergesang diente weniger der kommunikativen Ausbreitung von Gottes Wort, er war vielmehr Zeugnis des intensiven Umgangs mit ihm in einer aneignenden Performanz, die als solche zu Gottes Lob diente. Die Institution, die die heilswirksame performative Beschäftigung mit geistlichen Themen trug, die Meistersingergesellschaft, hatte in Luthers Konzept von der *viva vox* die Theologie der Performanz gefunden, der Pfarrer hatte hier die Poeten gelehrt. Nicht zuletzt deshalb schlossen sie sich mehrheitlich dem neuen Glauben an.