

gelten, auch wenn sich manche dort überlieferten Lieder vielleicht auf den Wettstreit Mann gegen Mann in einer Wirtshausöffentlichkeit beziehen. In dieser Lage ist ein Lied Michel Beheims aufschlussreich, sein vermutlich frühestes Lied im Langen Ton (GILLE/SPR. 425), wohl zwischen 1440 und 1442 geschrieben (SCHANZE, *Liedkunst I*, S. 217 u. 220). Es spricht davon, dass er seine Töne und Dichtungen vor allen *singern* und den *merkern* vortragen könne. Das aber sei nicht sein Ziel, er wolle zwar nicht zu den Zwölf Meistern, aber doch zu den Nachmeistern gehören, und er klagt, dass ihn Neider *in gesang leczen* ‚besiegen‘ wollen. Dennoch will er den Gesang (dieses Lied?) *den gesellen geben*; *gesellen* heißen die Mitsinger gelegentlich auch sonst und noch im Schulzettel des Hans Sachs. Das Lied, das von einem Gegensatz zwischen Berufs- und Freizeitsängern ausgeht, legt die Existenz organisierter Gesellschaften fast zwingend nahe, auch wenn es fiktional zu verstehen ist. Auch in k werden in einem Lied in der Froschweise neben *der meister meng* die *merker* um Aufmerksamkeit gebeten (RSM ¹Frau/14/2; POYNTER, *Poetics*, S. 195–199). In späteren Liedern fällt der Begriff ‚Merker‘ regelmäßig: im Cpg 392 der UB Heidelberg in einem anonymen Lied (RSM ¹Musk/1/69, GRTE. 99), dann bei Folz, Nunnenbeck und Sachs. Stärkstes Argument für die organisierte Macht fester Gruppen ist jedoch die Tatsache, dass einige die Einschränkung des Tönegebrauchs durchsetzen konnten, der sich Folz vor 1460 durch seine Niederlassung in Nürnberg entzog.

Ausg. ALX.; BARTSCH (Hg.), *Meisterlieder*; CRAMER; ELLIS, *Early Meisterlieder*; GILLE/SPR.; HMS; KLE-SATSCHKE, Nunnenbeck; MAYER; POYNTER, *Poetics*; Puschman, *Bericht (b)*; SCHL.; SCHR.; SCHRÖER, *Meistersinger*; WHM.; WUNDERLE, *Sammlung*. – **Lit.** BALDZUHN, *Sangspruch*; BRUNNER, *Alte Meister*; BRUNNER, *Dichter ohne Werk*; BRUNNER, *Meistergesang (b)*; BRUNNER/RETTELBACH, *Schulkunst*; HENKEL, *Alte Meister*; RETTELBACH, *Salve Regina*; RETTELBACH, *Variation*; RSM; SCHANZE, *Liedkunst*; SCHROEDER, M. J., *Mary-Vers*; STACKMANN, *Meisterliches Lied*; TAYLOR, B., *Beitrag*; WACHINGER, *Sän-gerkrieg*; WIDMANN, *Geschichte*.

4 Ausblick: Der Meistergesang – Tradition und Neuansatz

Michael Baldzuhn

Die Herausforderung des Gemerks

Item ain ider thon sol in zal vnd mas gesungen werden wie er von dem maister ausgegangen ist oder von alter her kumen ist Welcher mer oder minder reimen precht oder die reimen anderst püend oder pluemet sol als vil silben versungen haben als die verendrung silben hat. (Sachs, *Generalregister*, Bl. 118v)

„Ferner: Jeder Ton soll nach Zahl und Maß so vorgetragen werden, wie er vom Meister [sc. dem Tonerfinder, M. B.] geschaffen wurde oder von alters her auf uns gekommen ist. Wer mehr oder weniger Reime vorbringt oder die Reime anders verbindet oder sie verziert, der soll für seinen Vortrag so viele Strafsilben erhalten, wie die Abweichung Silben umfasst.“

Eine vom Nürnberger Meistersinger Hans Sachs (1494–1576) notierte Anweisung hebt drei markante Eigenheiten des Meistergesangs ins Bewusstsein. Man orientiert sich an Vorgängern (*von dem maister ... oder von alter her*), richtet sich dabei konservativ-bewahrend aus (*wie er ... ausgegangen ... oder her kumen ist*) und sanktioniert Abweichungen von dieser Ausrichtung (*... versungen haben*). Bezogen ist die gesamte Anweisung auf den Liedvortrag (*gesungen ... werden*). In ihm ereignet sich Meistergesang wesentlich, mithin auf der Singschule, dem ‚idealen‘ (denn nicht alle Meisterlieder wurden auch vorgetragen) Ort des Vortrags von Meisterliedern, bei der sich das Gemerk befand.

Vom Geschehen in der Singschule geben mehrere zeitgenössische Darstellungen einen Eindruck: etwa eine Kabinettscheibe des Nürnberger Meistersingers Philipp Hager (1599–1662) von 1637 (HAHN, R., Meistergesang, S. 29), ein Holztafelgemälde des 17. Jahrhunderts (ebd., S. 46) oder eine Illustration im Stammbuch der Memminger Meistersinger von 1615 (ebd., S. 89). (1) Vier Merker sind es meist, die dem Vortrag des Sängers folgen. Sie nur als Experten, Wächter, Schiedsrichter oder neutrale Prüfer zu bezeichnen, erfasste nicht zureichend ihre Bedeutsamkeit. Leibhaftig repräsentieren sie die andauernde Gegenwart der Vergangenheit. Das anonyme Holztafelgemälde kann daher, statt, wie es historisch richtig wäre, Zeitgenossen des Sängers abzubilden, vier längst verstorbene Sangspruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts als Merker auftreten lassen: den Marner, Frauenlob, Regenbogen und Heinrich von Mügeln – Autoren besonders angesehener, der sog. gekrönten Töne. (2) Die konservative Ausrichtung der Meistersinger an der Vergangenheit zeigt sich auch an der Aufgabe der Merker während des Liedvortrags. Sie wachen über die richtige Wiederholung der Tradition, an einem eigenen Tisch hinter einem Vorhang dem Vortrag folgend und faktisch im Sinne von Anweisungen wie der eingangs aus der Feder von Hans Sachs zitierten zum Beispiel über die Bewahrung des ursprünglichen Reimgebändes eines Tons. (3) Die Sanktionierung der Traditionsbindung bringen schließlich einige Utensilien in den Blick. So werden die Merker bei der Ausübung ihres Amtes, neben ihrer Erfahrung, von schriftlichen Hilfsmitteln unterstützt. In Memmingen liegt ein geöffnetes Buch vor ihnen. Die Holztafel zeigt Frauenlob mit einem Codex auf den Knien. Die Kabinettscheibe gibt ihnen ein Tintenfass zur Hand. Zu den weiteren Hilfsmitteln zählen insbesondere Verzeichnisse von Fehlertypen und Fehlerpunkten, sog. Tabulaturen. Demgegenüber weisen Kranz und Zierkette, auf der Kabinettscheibe im Hintergrund an die Wand gehängt, auf positive Sanktionierung. Wer von den Vortragenden am wenigsten Fehler macht, erhält sie als Auszeichnung.

Seiner Konzeption nach ist Meistergesang damit wie sein Vorbild, die Sangspruchdichtung, Aufführungskunst, die sich in Kommunikation unter Anwesenden vollzieht. Mögen viele Meisterlieder auch schriftlich ausgearbeitet und verbreitet, aber nie gesungen worden sein: Seiner Idee nach müssen sie vor einem Minimalpublikum von Experten, den Merkern, erklingen. Deren physische Präsenz erlaubt unmittelbare Urteilsfindung ohne zeitlichen Abstand vom Singschul-Geschehen. Das schließt die ganze Veranstaltung zusammen. Da zudem mehrere Sänger auftreten, hat sie Wett-

kampf-Charakter. Der ausgezeichnete Sieger bekommt seine Tüchtigkeit unmittelbar vor allen Anwesenden durch die Preisvergabe bestätigt. Meistersang ist eine kollektive und, obschon Zuhörer ausdrücklich eingeladen, ja durch Anschlagszettel eingeworben waren, im Kern eine geschlossene und sich damit quasi selbst tragende Veranstaltung.

Die bis hierher idealtypisch und in Ausrichtung am konservativen Selbstverständnis der Meistersinger skizzierte Interaktion mit seiner Ausrichtung auf die Vergangenheit und seiner tendenziell selbsttragenden Struktur stellt eine nicht unwesentliche Voraussetzung dar für die über Jahrhunderte reichende Dauer dieser – dabei keineswegs uniform-gleichbleibenden – Kunstpraxis. Noch 1875 nehmen die Memminger Meistersinger ein Mitglied auf, das letzte von ihnen verstirbt 1922 (NAGEL, B., Meistersang, S. 25). Zumal im Vergleich zur älteren Sangspruchdichtung des 13. und 14. Jahrhunderts, und durchaus im Widerspruch zum Selbstverständnis der Meistersinger, ist andererseits aber auch die Modernität des ganzen Geschehens nicht zu übersehen:

(1) Die schriftliche Kontrolle des Liedvortrags mit Hilfe von Tabulaturen bedient sich spezieller Terminologie, einer eigenen Fachsprache (PLATE, Kunstausdrücke; BALDZUHN, Feld). Zudem werden schriftliche Protokolle der Wettbewerbe angefertigt (erhalten aus Nürnberg, Augsburg, Iglau). Die frühneuzeitliche Beschleunigung der allgemeinen „Verschriftlichung des Lebens“ in der Volkssprache (GIESECKE, Volkssprache) vollzieht sich auch im Meistersang. (2) Wettsingen der Meistersinger werden verschiedentlich auf Plakaten nach Zeit, Ort und Inhalt öffentlich angekündigt: Für ihren Besuch wird geworben. Das führt in der eigentlichen Aufführung zu einer Verdoppelung des Publikums, das nun aus dem primären der Merker und sekundären Zuschauern (darunter auch die Mit-Meistersinger) besteht. Die ganze Veranstaltung nähert sich somit einer Theatervorführung an. ‚Kunst‘ erscheint zunehmend institutionalisiert als eigenes System mit eigenen Regeln. (3) Der höhere Organisationsaufwand im Vorfeld der Vorträge wie für ihre Durchführung erfordert einen stabilisierten, nicht einfach mehr nur okkasionell sich versammelnden Kreis von Trägern mit gleichgerichtetem Interesse. Die Meistersinger regeln diesen Zusammenschluss in Form von Gesellschaften. Das erfordert zahlreiche besondere Maßnahmen: die Gründung (und die Auflösung) einer Gesellschaft, die Aufnahme und Ablehnung von Mitgliedern, die Finanzierung, die Aufbewahrung von Utensilien und Handschriften muss dauerhaft geregelt werden. Dafür reichen keine individuellen Absprachen von Fall zu Fall mehr. Das muss moderner, muss schriftlich geregelt werden. (4) Die Rückbindung an mittelalterliche Vorläufer beschränkt sich nicht auf ihre inszenierte Wiederholung in der Singschule, sondern findet auch außerhalb Ausdruck in mehreren diskursiven Texten, die von der alten Herkunft des Meistersangs erzählen (ELLENBECK, Sage; BRUNNER, Alte Meister, S. 12–31; s. oben → Kapitel VIII.3). Die Meistersinger pflegen damit einen eigenen Mythos ihrer Gründung zurück bis in die Zeit Kaiser Ottos des Großen. Sie schreiben so in gewisser Weise bereits ‚Literaturgeschichte‘. (5) In größerem topographischen Kontext lässt sich der Meistersang mit seiner städtischen Verortung, der Organisation seiner Zusammen-

künfte, seiner ausgestellten Ableitung aus der Vergangenheit, seiner Bindung literarischer Produktion an die Sichtbarkeit der Aufführung und den Wettkampf einer Reihe ähnlich ausgerichteter, ebenfalls dezidiert volkssprachiger Gemeinschaften zur Seite stellen, die sich im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit europaweit mit Macht etablieren: insbesondere den niederländischen Rederijkers (vgl. den Beitrag VAN DIXHOORNS in VAN DIXHOORN/SPEAKMAN SUTCH [Hg.], Reach), den nordfranzösischen Puys (vgl. TAYLOR, A., *Literary History*, S. 13–15; BRUNNER/TERVOOREN, Einleitung, S. 6 f.), der toletanischen *Companhia de gay saber* (vgl. PETERS, *Literatur*, S. 219–223; KENDRICK in VAN DIXHOORN/SPEAKMAN SUTCH [Hg.], Reach). Die spätmittelalterliche „Literatur-Explosion“ (KUHN, *Versuch*, S. 78) beschränkt sich nicht allein auf den deutschen Sprachraum. Wo sie medial sich nicht primär im modernen Medium des gedruckten Buches niederschlägt, da erscheinen Produktion, Distribution und Rezeption volkssprachiger Literatur in alternativen, stärker noch an die Präsenz der Anwesenden gebundenen Formen, die nun sehr viel differenzierter als zuvor organisiert werden.

Zwischen überformendem Selbstverständnis, Verpflichtung auf die Vergangenheit und Verpflichtetheit auf die eigene Gegenwart: in diesem Beziehungsdreieck ist der Meistergesang von Fall zu Fall zu beschreiben, gewinnt er seine Eigenart. So weist etwa das Bemühen der Meistersinger, mit den Tabulaturen Spezifika von ‚Dichtung‘ mit eigenen volkssprachigen Begriffen zu erfassen, einerseits auf die späteren Barockpoetiken voraus. Andererseits aber dienen diese Begriffe – das wird noch in jüngsten Überblicksdarstellungen übersehen (HOLZNAGEL, *Mittelalter*, S. 68) – gerade nicht produktiv der Anleitung zum Verfertigen von Texten, sondern restriktiv der Vermeidung von Fehlern, bleibt die Weitergabe des ‚positiven Wissens‘ dem Meister-Schüler-Verhältnis vorbehalten. Ebenso verweisen das Festhalten der Meistersinger an der Präsenz der Sänger und ihre Zurückhaltung gegenüber dem Buchdruck mit seiner Produzent und Rezipient weit distanzierenden Kommunikation einerseits auf die Sangspruchdichtung zurück – und trennen den Meistergesang andererseits in der Organisiertheit seiner kommunikativen Abläufe doch entschieden von ihr.

Grundlinien der Forschungsgeschichte

Referate zur Forschungsgeschichte finden sich bei A. TAYLOR (*Literary History*, S. 1–7), B. NAGEL (*Meistersang*, S. 5–13), R. HAHN (*Geschichte*), BRUNNER (*Geschichte; Stand und Aufgaben*) und BRUNNER/TERVOOREN (*Einleitung*); vgl. jetzt auch → Kapitel II in diesem Band. Prinzipiell sieht sich die Erforschung des Meistergesangs der anspruchsvollen Aufgabe gegenüber, zum einen Mittelalterliches wie Modernes in dieser letzten und längsten Phase der ausladenden Sangspruchtradition präzise auseinanderhalten zu müssen, zum anderen einen Rezeptionsprozess, der sich selbst als einen solchen unübersehbar ausstellt, auf eine Weise modellieren zu müssen, welche die moderne und damit auch aktuelle wissenschaftliche Rezeption des Meistergesangs inklusive ihrer Voraussetzungen mit einschließt.

Dieser anspruchsvollen Aufgabe stand hinderlich zunächst das Vorliegen einer eigenen, in der Regel auf Kontinuität setzenden ‚Geschichtsschreibung‘ der Meistersinger oder ihnen noch nahestehender Personen entgegen, etwa Adam Puschmans (1532–1600) 1571 in Görlitz gedruckter ‚Gründlicher Bericht des deutschen Meistersanges‘ (Puschman, Bericht [b], Bd. 2), der Bericht ‚Von der Edlen vnnnd Hochberümbten Kunst der Musica, vnnnd deren Ankunfft, Lob, Nutz, vnnnd Wirckung, auch wie die Meistersenger auffkhommenn‘ (1598; Spangenberg, C., Musica) des Theologen Cyriacus Spangenberg (1528–1604), Vater des Straßburger Meistersingers Wolfhart Spangenberg (1567–1636), von dem ebenfalls Abhandlungen zur Geschichte des Meistersanges vorliegen (s. Spangenberg, W., Musica), und Johann Christoph Wagenseils (1633–1705) als Anhang zu seiner Nürnberger Stadtgeschichte 1697 erschienenen ‚Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst‘ (s. Wagenseil, Holdselige Kunst).

Die Beschäftigung mit dem Meistersang in der Aufklärung – Johann Christoph Gottsched (1700–1766) verweist 1757 in seinem ‚Nöthigen Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst‘ ausführlicher auf einen Bericht ‚vom Vhralten herkommen, fortpflanzung, nutz vnnnd rechten Gebrauch des alten löblichen Teutschen Meister-Gesangs‘ (Nöthiger Vorrath, S. 186–189) – bedarf demgegenüber ebenso noch der systematischen Aufarbeitung wie vor allem das beträchtliche Interesse der Literaturhistoriker (z. B. August Wilhelm Schlegel, ‚Geschichte der romantischen Literatur‘ [1802/03]) und Dichter (z. B. Goethe, ‚Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung‘ [1776]; Novalis, ‚Heinrich von Ofterdingen‘ [1802]) des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Dies zumal, weil zeitnah nun die wissenschaftliche Beschäftigung einsetzt, monographisch 1811 mit JACOB GRIMMS (1785–1863) Arbeit ‚Ueber den altdeutschen Meistersang‘ (GRIMM, J., Meistersang).

Den damit gesetzten Beginn der Fachgeschichte kennzeichnet sogleich eine polemische Konfrontation zweier grundverschiedener Betrachtungsweisen, sich zuspitzend in der Auseinandersetzung GRIMMS mit dem Münchener Bibliothekar BERNHARD JOSEPH DOCEN (1782–1828) und dessen Mitstreitern, wobei es zu einer rechten Verständigung der Parteien nie kommt. GRIMM stellt die These von der Identität von ‚Minnesang‘ und ‚Meistersang‘ auf, letzteren indes bedeutend weiter als heute üblich fassend: In beiden walte dasselbe ‚Prinzip der Form‘. Der zeitgenössischen Philosophie, dem historischen Denken Johann Gottfried Herders (1744–1803) und der Naturphilosophie Friedrich Schellings (1775–1854) verpflichtet, konzeptualisiert er seinen Gegenstand dabei als einen literarischen Prozess und vor dem Hintergrund einer universalhistorischen Entwicklung. Der zergliedernd-positivistische Empiriker DOCEN stellt dem einen reduzierten, undynamischen Formbegriff ohne jede theoretische Fundierung entgegen. GRIMMS Identitätsthese lehnt er ab, ja versteht sie nicht einmal. DOCEN und seinen Mitstreitern sprechen alle vorfindlichen Tatsachen bereits durch sich selbst; einer Theorie bedurfte solches Denken nicht.

Die Identitätsthese wirkte dennoch, sicherlich auch von der Autorität GRIMMS getragen, über zahlreiche Stationen der späteren Forschung zum Meistersang bis in die geistesgeschichtlich ausgerichteten Beiträge BERT NAGELS und weit in das

20. Jahrhundert hinein, ohne doch je in ihrem konzeptionellen Kern verarbeitet worden zu sein. Das ist bezeichnenderweise, mit detaillierter Nachzeichnung der Position GRIMMS, außerhalb der Meistergesangsforschung von OTFRID EHRISMANN (Vorwort) aufgezeigt worden (der selbst hingegen sich vielmehr gegen eine vereinfachende Philologisierung GRIMMS wendet: ebd., S. 8*). In der Folge ist über den Wert einer Modellierung des Meistergesangs als Prozess bis heute nicht befunden worden.

Andererseits sieht man schon bei GRIMM das romantisch-philosophische Basis-konzept die Tatsachen bisweilen „überwältigen“ (EHRISMANN, O., Vorwort, S. 23*). LUDWIG UHLANDS (1787–1862) Vorlesung zur ‚Geschichte der deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert‘ von 1831 richtet sich demgegenüber sehr viel positivistischer aus (Geschichte, S. 284–360); in der Folge erscheint nun der Meistergesang im Gattungskontinuum der Sangspruchtradition unter Verweis auf seinen Organisationsgrad deutlich als eigener Abschnitt. Indes sei er „früher entstanden“ und habe im 15. und 16. Jahrhundert nur seine „schärfste ... gestalt“ (ebd., S. 284) gewonnen. Die Voraussetzungen des Meistergesangs in der Sangspruchdichtung nachzuzeichnen, sollte aber nicht nur wegen der Nachwirkung GRIMMS schwierig bleiben, sondern auch, weil letztere als eigene Gattung noch lange unzureichend konturiert erscheint. Bis zum grundlegenden Artikel HERMANN SCHNEIDERS zur Sangspruchdichtung im ‚Reallexikon‘ vergeht noch fast ein Jahrhundert, und sogar noch BELL spricht 1947 hinsichtlich der „predecessors“ der Meistersinger statt von Sangspruchdichtern oder älteren meisterlichen Lieddichtern von „Minnesingern“ (Georg Hager, Bd. 1, S. 1).

Die positivistische Quellenerschließung brachte viele, oft regionalgeschichtlich ausgerichtete Beiträge hervor. Nachhaltig wurde man dabei von Richard Wagners (1813–1883) 1868 uraufgeführter Oper ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ angeregt (vgl. zur Rezeptionsgeschichte: Meistersinger und Richard Wagner). Die Beiträge sind nicht selten noch heute von Wert. Wo allerdings das Sichten, Sammeln, Erschließen weitergehend begründet werden muss, da greift man regelmäßig auf Varianten ein- und desselben Rechtfertigungsschemas zurück, das Wagner zwar ebenfalls befördert hat, das aber bereits bei UHLAND (Geschichte) und JACOB GRIMM (Meistergesang) und zuvor schon anzutreffen ist. In ihm wird Ethik gegen Ästhetik ausgespielt: Obschon die Produkte der Meistersinger den eigenen ästhetischen Ansprüchen an ein gelungenes Kunstwerk nicht genügen, sei doch die Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit, Bodenständigkeit ihres Schaffens in Rechnung zu stellen – und dies sei, in zusätzlich dann nationalistischer Wendung und in Absetzung vom Romanisch-Überartifizialen, eben auch typisch „deutsch“ (z. B. GENÉE, Sachs, S. 279; NAGEL, W., Studien, S. 12). Die amerikanische Vorkriegsgermanistik um ARCHER TAYLOR († 1973) in Berkeley, Initiator der bisher einzigen systematischen Bibliographie 1936 (TAYLOR, A./ELLIS, Bibliography), und CLAIR HAYDEN BELL († 1967), der kurz nach dem zweiten Weltkrieg vier Bände zum Nürnberger Meistersinger Georg Hager (1552–1634) vorlegte, hebt sich durch den Willen zur Erschließung der Überlieferung davon signifikant ab. Wesentliches Manko der Meistergesangsforschung in Deutschland blieb zunächst, wie 1952 am Versuch der ahistorisch-stilgeschichtlich vorgehenden, vielfach unscharf-nivellierenden Gesamt-

darstellung B. NAGELS (Poetische Technik) zu ersehen, der differenzierte Überblick über das überhaupt relevante Material (vgl. STACKMANN, Rezension [1954]). Demgegenüber profilieren STACKMANNS ‚Vorstudien‘ (1958) und seine Ausgabe der Lieder Heinrichs von Mügeln von 1959 (STMN.) erstmals einen wichtigen späten Sangspruchdichter und liefern damit zahlreiche Bezugspunkte auch für die spätere Gattungsgeschichte. Vorbildlich stellt sich STACKMANN in der Erschließung einschlägiger Handschriften in der Einleitung seiner Mügeln-Ausgabe der erforderlichen Quellenarbeit.

Vom allgemeinen Aufschwung der Forschung zur Literatur des Spätmittelalters (FISCHER, Neue Forschungen; FISCHER, Probleme; JANOTA, Neue Forschungen) und den begleitenden Überlegungen profitiert, im Rahmen der gesamten Sangspruchtradition, auch der Meistergesang. Monographien, die zwar am Sangspruch ansetzen, aber auch seine späteren Ausformungen im Blick halten, wie WACHINGERS ‚Sängerkrieg‘ von 1973, oder ihre Rezeption in den Mittelpunkt stellen, wie BRUNNERS ‚Alte Meister‘ von 1975, schaffen gemeinsam mit Einzelstudien, die vorausweisenden Einzelaspekten nachgehen, etwa KORNRUMPFs und WACHINGERS Studie zu ‚Formentlehnung und Tönegebrauch‘ von 1979 (KORNRUMPF/WACHINGER, Alment), Grundlagen für eine tragfähige Konzeption zur umfassenden Erschließung der gesamten Textüberlieferung der Sangspruchtradition einschließlich des Meistergesangs, die dann 1986–2009 mit dem RSM erfolgt. Bereits im Entstehungsumfeld des RSM machen sich einzelne Arbeiten die Grundlagen zunutze. Aus ihnen ragen SCHANZES dezidiert das Vorfeld des späteren Meistergesangs anvisierenden Studien zur meisterlichen Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs von 1983/84 (SCHANZE, Liedkunst) und RETTELBACHS Analysen der Töne der Sangspruchdichter und Meistersinger von 1993 heraus (RETTTELBACH, Variation). Die vielfach wechselnden literaturwissenschaftlichen Forschungstrends der letzten drei Dezennien hingegen haben den Meistergesang nicht nachhaltig einzubeziehen vermocht.

Mit dem Abschluss des RSM können nun weiterführende Perspektiven diskutiert werden (JANOTA, Forschungsaufgaben; WACHINGER, Sangspruchdichtung). Dabei bleibt es Herausforderung, den Meistergesang nicht nur von der älteren Sangspruchdichtung her anzugehen oder ihn nur ergänzend für Fragen auszuwerten, die anderen Forschungsinteressen entstammen. Spezifischen Aufschlusswert besitzt er für Fragen, die sich auf Vorgänge der Etablierung volkssprachiger Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit im europäischen Sprachraum richten, auf Prozesse der Literarisierung und Literalisierung vormoderner Kulturen.

„Wo die Kunst im Leben schwer gemacht wird ...“: Gründungen und Begründungen

Die regelmäßige Durchführung von Wettkämpfen, aus denen ein Sieger hervorgehen soll, setzt umfangreichere Vorbereitungen voraus: Absprachen von Zeit, Ort, Ablaufdetails, eventuell Fragen der Zulassung der Veranstaltung durch die Obrigkeit, nicht zuletzt die Verständigung über Bewertungskriterien des Vortrags (MÄRZ, Silbe, S. 84).

Mit mündlichen *ad hoc*-Absprachen unter Gleichgesinnten ist so etwas nicht mehr zu leisten. Die Ausrichtung von Gesangs-Wettkämpfen und deren schriftliche Organisation, die Gründung von Meistersinger-„Gesellschaften“, sind engstens aneinander gekoppelt.

Schon UHLANDS Feststellung, der Meistersang gewinne erst im 15. Jahrhundert seine „schärfste gestalt“, trifft also Wesentliches. Wenn „zunftmäßig verbundene[] bürgerliche[] Genossenschaften“ (Geschichte, S. 284) als Charakteristikum benannt werden, ist damit, mag die Aufmerksamkeit auch weniger dem Wettkampf als dem Zusammenschluss seiner Veranstalter gelten, eben dieser Aufwand ins Zentrum gerückt. Das hat man auch später immer gesehen, bei MEY etwa, der 1901 „Blütezeit“ des Meistersangs und „feste bürgerliche Singschule“ verbindet (Meistersang, S. 11), bei WILLIBALD NAGEL, der 1909 ein ganzes Bündel von Formen des Zusammenschlusses ins Spiel bringt (Zunft, genossenschaftliche Verbindung, Korporation, Verband, Bauhütte, Loge, Singschule; vgl. NAGEL, W., Studien, S. 14–17) oder bei ARCHER TAYLOR, der 1937 den Meistersang an die Entstehung der Handwerker- und Kaufmannsgilden koppelt (Literary History, S. 2f.). Obschon dieser Aufwand nie dem Blick entschwunden ist – so spricht etwa BRUNNER mit gelegentlich stärkerer Akzentuierung der Aufführung von „städtischen, in Gesellschaften organisierten Meistersinger[n]“ (Alte Meister, S. 3; vgl. auch die Einleitung zum RSM, Bd. 1, S. 3–5) –, stehen doch die Gesellschaften nicht selbstverständlich im Zentrum der Begriffsbestimmung. A. TAYLOR sind sie 1937 nur eines von mehreren Merkmalen (Literary History, S. 7f.). BRUNNER, Meistersang (b), nennt sie keineswegs vorweg. Sein Artikel in ²MGG (Meistersang [a]) ist demgegenüber prägnanter, datiert dafür aber bedeutend früher („Meistersinger [...] die sich vom späten 14. oder frühen 15. Jh. ... in Gesellschaften oder Bruderschaften zusammenschlossen“, Sp. 5). Die grundlegende Bedeutung des Wettkampfes für den Liedvortrag, den Ablauf der Zusammenkünfte, die Rückbindung des Singschul-Geschehens an die Tradition ist jedenfalls, wenn die Gesellschaftsgründungen nur Zutat sind, nicht recht erfasst.

Vorträge als Wettkampf zu veranstalten und diese, mit allem zusätzlichen Aufwand, regelmäßig abzuhalten: Das kann sich nicht allmählich herausgebildet haben, sondern muss einmal regelrecht „erfunden“ worden sein (WALTER HAUG mündlich). Der zeitgenössische Terminus ‚Singschule‘ ist in diesem Zusammenhang lange überbewertet worden, denn das Wort entstammt, wie so vieles im Meistersang, bereits älteren Liedern, und es bezeichnet auch keineswegs eine organisierte Gesellschaft (BRUNNER, Alte Meister, S. 16–21; PETZSCH, Singschule; SCHANZE, Liedkunst I, S. 381), sondern bedeutet soviel wie ‚Konzert‘. Deren älteste hat man lange in Mainz noch zu Frauenlobs Zeiten vermutet, ist dabei aber der bereits zeitgenössischen Prominenz Frauenlobs, der Mythenbildung der Meistersinger selbst und mangelnder Unterscheidung zwischen später Sangspruchdichtung bzw. meisterlicher Liedkunst und Meistersang aufgesessen: Eine Mainzer Meistersinger-Gesellschaft bereits des 13./14. Jahrhunderts gehört zu den literaturwissenschaftlichen Mythen (RSM, Bd. 1, S. 4). Erste durchgreifend institutionalisierte Gesellschaften werden erst gegen Ende

des 15. Jahrhunderts urkundlich sichtbar, vor dem letzten Jahrhundertviertel waren Zusammenschlüsse von Sängern möglicherweise weniger durchorganisiert (SCHANZE, *Liedkunst I*, S. 383–389), man kann daher nur vermittelt, nicht direkt aus Meta-Zeugnissen wie Protokollen und Tabulaturen auf sie schließen. Während die Forschung Gesellschaften seit GOEDEKE (*Grundriß*, S. 247–264) an inzwischen über 60 Orten aufgefunden zu haben meint, lassen sie sich doch nur für etwas über ein Dutzend (Augsburg, Breslau, Freiburg, Iglau, Kolmar, Mainz, Memmingen, Nördlingen, Nürnberg, Schwaz, Steyr, Straßburg, Ulm, Donauwörth) zweifelsfrei ansetzen (kritische Sichtung: BALDZUHN, *Companies*, S. 249–255). Für ein gutes Dutzend weiterer Orte finden sich zudem mehr oder minder zeitgenössische Hinweise, die hingegen auf ihre Substanz vor allem mithilfe abstützender Parallelbelege – hier ist vor allem regulatives Schrifttum, Eingaben an den städtischen Rat etwa und Genehmigungen seinerseits, wichtig – noch kritisch überprüft werden müssen (vgl. die Nachweise ebd. zu Brieg, Dinkelsbühl, Eferding, Esslingen, Frankfurt a. M., Kempten, Mährisch-Schönberg, Magdeburg, München, Regensburg, Rothenburg o. d. T., Weißenburg, Wels, Zwickau). Ein beträchtlicher Bestand fußt auf zweifelhafter Grundlage. Speziell rheinisch-schwäbische „Vereinigungen“ des früheren 15. Jahrhunderts (BRUNNER, *Alte Meister*, S. 139), nach wie vor in Gesamtdarstellungen anzutreffen (HOLZNAGEL, *Mittelalter*, S. 67 Anm. 14), müssen, wenn/wo man sie wahrscheinlich machen kann, im Grad ihrer medial-kommunikativen Durchorganisation von den späteren Gesellschaften abgehoben werden (vgl. für München jetzt BALDZUHN, *Münchener Meistersinger*).

Ob überhaupt spezielle und welche Modelle dann des Zusammenschlusses hinter den Gesellschaften stehen – es sind verschiedenste erwogen worden (s. o. zu W. NAGEL und A. TAYLOR, überdies RSM, Bd. 1, S. 4: „Bruderschaft[]“) –, bedarf noch der Untersuchung. Die Begrifflichkeit der Gesellschaftsordnungen ist uneinheitlich (Hinweise bei BALDZUHN, *Companies*, S. 220 f. Anm. 5). Wengleich oft insbesondere die Handwerkszünfte als entscheidendes Vorbild herangezogen werden (vgl. etwa HAHN, R., *Meistergesang*, S. 48 f.) und gelegentlich auch Bruderschaften (MERTENS, *Meistergesang*, S. 133 f.), ist nicht auszuschließen, dass die Regulierung der Singschule in den Schulordnungen selbst bereits den Kern der Korporationen ausmacht und sich detailliertere Modalitäten der Gründung nur an je lokal geltende Zulassungserfordernisse anpassen. Sehr oft jedenfalls, etwa in Augsburg, Freiburg und Iglau, ist sie bereits wesentlicher Bestandteil der Eingabe an den Rat und seiner Genehmigung.

Mit dieser Frage verbunden ist zudem die ausstehende Erklärung für die auffallende topographische Verbreitung der Gesellschaften, die vorzugsweise in süddeutschen Reichsstädten anzutreffen sind, nicht hingegen im norddeutschen Raum. Hier sind auch die Geschichtswissenschaften gefordert, bedarf es doch der Einsicht in zeitgenössische Wege des Wissens, insbesondere der Mobilität städtischer Handwerker. Mehrfach fallen nämlich einzelne Personen als ‚Importeure‘ auf. In Breslau installiert Adam Puschman nach einer Reise durch Süddeutschland eine Gesellschaft, für die er sich zeitlebens engagiert, die aber nach seinem Ableben nicht lange Bestand hat. In Kolmar gründete Jörg Wickram (um 1505 – um 1555/60) nach Straßburger Vorbild eine

Gesellschaft. Andernorts orientiert man sich an Nürnberg, etwa in den Anweisungen der Tabulatur (vgl. Puschman, Bericht [b], Bd. 1, S. 24 [Breslau], S. 46 [Memmingen]). Wo genau aber die namentlich bekannten Freiburger Gründer Michel Punt, Jacob Rumel, Rudolff Balduff, Ludwig Wurtzburger und Heinrich Wyßlandt (BALDZUHN, Companies, S. 220) soziologisch zu verorten sind, die als Verfasser von Texten jedenfalls nicht hervortreten, und woher sie ihr Wissen bezogen, ist unbekannt.

Nicht zuletzt müssen für die oben angesprochenen Fragen die Gesellschaftsgründungen vergleichend im größeren Kontext des Aufkommens und der Organisation städtischer Performanzkulturen, allem voran des allgemeinen städtischen Spiel- und Theaterlebens, gesehen werden. Wenngleich nicht im Zusammenhang ihrer Gründung, schließen sich die Meistersinger gelegentlich mit eigenen Theateraufführungen an, etwa in Mainz (dazu zuletzt PETZSCH, Kolmarer Lhs., S. 35–39), Nürnberg (dazu zuletzt PAUL, Reichsstadt, S. 25–36) und Ulm (zusammenfassend zur Meistersingerbühne: KOOZNETZOFF, Theaterspielen; KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 2, S. 271–306). Kontakte zu spezifisch urban-volkssprachigen Performanz-Künsten außerhalb des deutschen Sprachraums sind hingegen nicht sichtbar. Sie fallen als unmittelbarer Anreger für die Gesellschaftsgründungen – auch wegen der relativ begrenzten Reichweite des wandernden Handwerkers – aus.

An einigen Orten, vor allem in Nürnberg (vgl. SCHANZE, Liedkunst I, S. 378–381), vielleicht auch in München (ebd., S. 261–286), lassen sich bereits in den Jahrzehnten vor den belegten Gesellschaftsgründungen Gruppen von Meisterlieddichtern nachweisen, die im Milieu der Handwerker situiert sind und Lieder lediglich als ‚Nebstundenwerk‘ verfassen. Hans Folz (um 1435/40–1513), seit 1459 in Nürnberg ansässig, spricht – vielleicht schon in den 1460er Jahren und sicherlich auch zu eigenen Profilierungszwecken – sogar mit einem umfangreichen Liedzyklus (MAYER Nr. 89–94) in ungeklärte Verhältnisse hinein, wie in der Frage der Verwendung von Liedtönen zu verfahren sei. Er wendet sich dezidiert dagegen, nur in alten Tönen zu dichten. Sein Plädoyer für die Zulassung auch eigener Töne ‚reformiert‘ aber keine bereits fest etablierte Praxis (PETZSCH, Meistergesangsreform), sondern argumentiert – durchaus konservativ – für ein umfassenderes Verständnis von *kunst* (BALDZUHN, Streitgedicht).

Die Frage, wieso dann eigens noch Gesellschaften gegründet wurden und man sich dabei auf das kompetitive Interaktionsmuster festgelegt hat, lässt sich mithin nicht ohne Rücksicht auf die sozialen, kommunikativen und literarischen Bedürfnisse jener neuen Schicht ihrer städtischen Träger, die städtischen Handwerker, die später das Gesellschaftsleben bestimmen, aber die Gattungstradition bereits früher aufgenommen haben, beantworten – und nicht ohne Rücksicht auf die vorangehende Geschichte und Poetik der Gattung, die diesen Bedürfnissen mehr als andere entgegengekommen sein muss. Das spätere Gründungs- und Begründungsschrifttum der Meistersinger selbst (Gesellschaftsordnungen, ‚Literaturgeschichte‘ der Meistersinger) ist daraufhin noch nicht analysiert worden. Man kann ihm ohnedies nicht vorbehaltlos Glauben schenken. *Ad maiorem dei gloriam* findet nämlich viel statt in

der Frühen Neuzeit – oder in der Formulierung der Freiburger Ordnung: *gott der allmechtig [würde] dardurch gelopt* (zit. nach BALDZUHN, *Companies*, S. 219). Weitere Argumente für eine Gesellschaftsgründung bleiben dort vergleichbar topisch. Es würden *die selen getröst und die menschen zu zyten, so sy dem gesang zuhorten, von gotslesterung, ouch vom spyl vnd anderer weltlicher uppigkeyt gezogen* (ebd.). Dennoch dürfen solche Begründungen nicht zu rasch abgetan werden. Immerhin untersagt der Nürnberger Rat das aus dem Ruder laufende Theaterspiel der Meistersinger gerade unter Verweis auf das Gemeinwohl, dem mehr Schaden als Nutzen zugefügt werde: *weilen sie die leut nit sein, die bei der jugend grossen nutzen schaffen können* (zit. nach PAUL, *Reichsstadt*, S. 32).

Die Reihe wissenschaftlicher Begründungen für die Entstehung von Gesellschaften eröffnet 1811 ein Diktum JACOB GRIMMS: „Wo die Kunst im Leben schwer gemacht wird, zieht sie sich in sich selbst zurück“ (Meistergesang, S. 31). Im Aspekt der Abgeschlossenheit und Selbstbezüglichkeit der Gesellschaften ist damit zwar Grundlegendes erfasst, die bildliche Rede wäre aber noch präzisierend aufzulösen. BRUNNERS Statement wiederum, der Meistergesang lege „fortwährend Zeugnis ab von der (von der Obrigkeit) immer wieder erzwungenen Verinnerlichung der von Menschen gemachten Miserabilität der Verhältnisse zu angeblich von Gott gesetzten, daher für unabänderlich gehaltenen, Verhältnissen“ (Alte Meister, S. XIII), eröffnet sozialpsychologische Aspekte. Der Verweis des RSM (Bd. 1, S. 4) auf Gesellschaften als notwendigen Rahmen für „Brauchtumpflege“ übergeht andererseits jede soziale Funktion. Konsensfähig erscheint derzeit am ehesten der Bedarf einer urbanen Schicht von Handwerkern nach Ausbildung eigener Gruppenidentitäten in nicht von der Obrigkeit oktroyierten Formen. Indes bleiben, zumal im Austausch mit der Forschung zum vorindustriellen Handwerk und seiner Organisation (vgl. REININGHAUS, *Stadt*; SCHMIDT, *Traditionen*), seiner Geselligkeits-, Wissens- und Erinnerungskulturen, die Spielräume und die Bedürfnislagen eben dieser Schicht sowie vergleichend das ‚symbolische Kapital‘ (BOURDIEU, *Soziologie*) der ‚meisterlichen Liedpflege‘ im Meistergesang selbst wie in seinem Vorfeld noch präzise auszumessen.

Vorgeschichten: Meisterliche Liedkunst im Meisterlied

Historische Voraussetzung für die Übernahme des älteren höfisch geprägten Sanges durch in der Freizeit dichtende städtische Handwerker ist möglicherweise der Attraktivitätsverlust der Gattung bei Hof. Zudem muss das Prinzip des Dichtens in wiederverwendbaren Tönen den Gattungstransfer befördert haben. Es reduziert prinzipiell Produktionsaufwand und erleichtert, wenn Töne anderer Autoren verwendet werden, überdies den ‚wieder-holenden‘ Anschluss an die Gattung. Historisch betrachtet, mag das besonders in prekären Zeiten ihres Übergangs vom Hof in die Stadt, in denen Tonerfinder-Kompetenz vielleicht weniger verbreitet war, von Bedeutung gewesen sein, systematisch betrachtet, erleichterte es den Ungeübteren unter den Meistersingern ihren Anschluss an die Tradition.

Dem im 15. Jahrhundert vor sich gehenden Wechsel der Gattung in ein soziologisch neues Milieu haben freilich ältere Entwicklungen kräftig zugearbeitet. Einen ersten Schritt zurück führt hier die Handschriftenüberlieferung (vgl. dazu auch → Kapitel III.3). Schon um 1420/30 entstehen zahlreiche sog. Meisterliederhandschriften (vgl. den Überblick bei SCHANZE, Meisterlhss.), die in ihrer Anlage Tonautorschaft der Textautorschaft vorordnen: Regelmäßig werden in ihnen nur die Namen der Tonfinder, nicht die der Textdichter mitgeteilt. In ihnen finden sich häufig Meisterlieder auch anonymen Autoren in fremden Tönen. Ein institutionell-meistersingerischer Hintergrund hinter diesen Sammlungen wird nicht ohne weiteres sichtbar. Mit diesen Handschriften setzt, nach der eher konservativ ausgerichteten Kodifizierung der älteren Sangspruchdichtung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und nach einer Überlieferungslücke, die den Einblick in den Transfer der Gattung vom Hof in die Stadt sehr erschwert, eine neue Sammlungsbewegung ein, die bereits eine intensive, auf die Orientierung der Meistersinger an den Alten Meistern und ihren Tönen vorausweisende Praxis der Hochschätzung fremder Töne bezeugt.

Einen zweiten Schritt zurück führt die Überlegung, ob nicht die Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts, ähnlich den großen Sammlungen des späten 13. und des 14. Jahrhunderts (den Liederhandschriften A, B, C, J), wesentlich auf Älteres statt auf Zeitgenössisches ausgerichtet sein und also schon bedeutend ältere Gepflogenheiten dokumentieren könnten (vgl. BALDZUHN, Sangspruch, S. 499–501). An das Renommee älterer Autoren durch Wiederverwendung ihrer Töne anzuschließen, ist ja ohnedies schon für das 14. Jahrhundert breit belegt. Zahlreich überliefern die Meisterliederhandschriften nämlich Einzelsprüche, die der älteren, prinzipiell einstrophigen Sangspruchdichtung entstammen, die aber mit weiteren Strophen zu mehrstrophigen Meisterliedern ergänzt wurden (s. auch oben → Kapitel VIII.2 u. 3). Hier folgen die neuen Texte in ihrem Ton zwangsläufig der Vorgabe des älteren Einzelspruchs. Obschon die Praxis der Heranziehung alter Strophen für mehrstrophige Lieder erst in den Handschriften des 15. Jahrhunderts breit dokumentiert wird, wurde sie kaum über das 14. Jahrhundert hinaus ausgeübt (BALDZUHN, Sangspruch, S. 463 f.).

Drittens führt ins 14. Jahrhundert die Mehrstrophigkeit des Meisterliedes zurück. Im Blick auf die prinzipiell selbständige Einzelstrophe des älteren Sangspruchs und vor dem Hintergrund einer normativ-klassizistischen Kunstauffassung wurde sie von der älteren Forschung vielfach als Verlust an Formwillen, an Gestaltungskraft, kurzum: als bereits ‚meistersingerisch‘ abgetan. Sie hat sich indes bereits im 14. Jahrhundert etabliert: in einem komplizierten Prozess, in dem zwischenzeitlich sogar mehrstrophige Gruppen, die noch gar keine Lieder bildeten, zu neuen Texten aufgebaut werden konnten, die dann mehr als nur ein einzelnes mehrstrophiges Lied, aber keinen Liedzyklus darstellten (BALDZUHN, ‚Hort‘). Im Meistergesang ist diese komplizierte Vorgeschichte abgeschlossen, bleibt aber für gewisse Zeit noch am Festhalten der Meistersinger an den Bezeichnungen *liet* (für die Strophe) und *par* (für das mehrstrophige Gebilde, das Außenstehende schon längst als ‚Lied‘ bezeichnen) sichtbar (vgl. BALDZUHN, Sangspruch, S. 127–141).

Im Umschalten auf Mehrstrophigkeit und in intensiverer Fremdttonverwendung weit vor dem erkennbar institutionalisierten Meistergesang findet formgeschichtlich ein- und derselbe Hintergrundvorgang seinen Ausdruck, der dann im Gemarkgeschehen mit seiner Ausrichtung auf das Urteil der Merker extrem gesteigert erscheint. Mehrstrophigkeit setzt nämlich schon quantitativ-zeitlich eine intensivere Zuwendung des Publikums zum Vortrag voraus, Fremdttonverwendung ein Vorwissen des Publikums um Tonautoren: Hier wie dort wird also schon im Umfeld des späten Sangspruchs und frühen meisterlichen Liedes eine beträchtlich gestiegene Text- und Gattungskompetenz der Rezipienten sichtbar. Diese findet überdies in intensiviertem Sprechen über die Faktur von Texten und intensiverer Thematisierung der älteren Gattungsgeschichte ihren Ausdruck. Exemplarisch verdichten sich alle diese Vorgänge um die Mitte des 14. Jahrhunderts bei dem Fremdttonverwender Lupold Hornburg von Rothenburg (RSM ¹Hornb/1–3 [s. auch → Kapitel VIII.2]) – bis hin zu einer expliziten Gattungsgeschichte in Form eines Katalogs von zwölf namentlich angeführten Sangspruchdichtern (BALDZUHN, Feld, S. 172–176; RÖLL, Lupold Hornburg [ohne Berücksichtigung der bedeutsamen Reimsemantik]), der sowohl in die ältere Sangspruchdichtung zurückweist – ein elf- bzw. zwölfzahliger Katalog findet sich bereits bei Hermann Damen (SCHL. III,4: 2. H. 13. Jh.; vgl. HENKEL, Alte Meister) – als auch voraus: auf Namenreihen geschätzter Sangspruchdichter etwa bei Liebe von Giengen (RSM ¹Liebe/1/7: 1. V. 15. Jh.), eines Anonymus im Langen Ton Regenbogens (RSM ¹Regb/4/510: überliefert um 1460, dazu in zwei Abschriften von Meistersingern: Valentin Wildenauer 2. V. 16. Jh., Wolf Bauttner Ende 16./Anfang 17. Jh.), auf die vielen Namen in Folz' Liedern zur Tongebrauchsdiskussion (s. o.), schließlich auf das (auf Katalogen Konrad Nachtigalls und Hans Sachs' beruhende) Verzeichnis der Alten Meister in der Vorrede des Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt (um 1487 – nach 1558) zu seiner eigenen Liedersammlung (vgl. BRUNNER, Dichter ohne Werk) und überhaupt in den liedextern-diskursiven Gründungsgeschichten der Meistersinger, die das Dutzend alter Meister an ihren Anfang setzen (s. auch oben → Kapitel VIII.3).

Dass die Rückschau auf die Gattungsgeschichte entlang ihrer namhaften Vertreter und poetologisches Sprechen schon weit im Vorfeld des Meistergesangs eng verbunden sind, belegt auch das erwähnte Lied des Regenbogen-Nachsängers: Seine Schlussstrophe legt nämlich ihren eigenen formalen Aufbau *expressis verbis* dar. Ähnlich verfuhr ein unbekannter Nachsänger für den von ihm für ein fünfstrophiges Lied benutzten, hochkomplexen Goldenen Ton Frauenlobs (RSM ¹Frau/9/520; vgl. zu beiden Texten: VON KRAUS, Meisterlieder, und GA-S XII,210). Selbstreferentielles Sprechen als solches ist indes wiederum keine Novität erst des 14. Jahrhunderts, sondern lässt sich schon in Sprüchen beinahe von Anfang an, vorzugsweise im Herrscherpreis, beobachten (HUBER, C., Herrscherlob; HÜBNER, Lobblumen, S. 391–444; WACHINGER, Sangspruchdichtung, S. 23). Doch erhält es in der Spätphase der Sangspruchdichtung und im frühen meisterlichen Lied offenbar noch einmal einen mächtigen Schub. Lieder aus dieser Zeit warten bereits mit zahlreichen Termini auf, die dann später auch in den Tabulaturen auftauchen (TAYLOR, B., Meisterlied; BALDZUHN, Feld). Oft

ist zudem bereits von Zuhörern als Merkern und von Kränzen als Auszeichnung die Rede, auffallend oft in anonymen Wettstreitliedern, in denen ein Ich die Rolle des Kämpfers einnimmt, um die eigene Exzellenz unter Herausforderung von Konkurrenten zum Wetsingen herauszustellen (Materialien: ROSENTHAL, Zeugnisse; weitere Beispiele vor allem in BARTSCH [Hg.], Meisterlieder). Solche Lieder sind ganz offenkundig einschlägig für die Genese des Meistersinger-Gemerks, zumal sie ihrerseits in einer breiteren Tradition inszenierter Agonalität stehen, die sowohl zum ‚Sängerkrieg auf der Wartburg‘ (vgl. KELLNER/STROHSCHNEIDER, Poetik) und zu weiterer Polemik unter den Sangspruchdichtern (WACHINGER, Sängerkrieg) zurückführt als sich auch um 1300 um Frauenlob herum auffällig verdichtet (ebd., S. 188–246 zum *wîp-vrouwe*-Streit, S. 247–279 zu weiterer Polemik; vgl. auch RETTELBACH, Abgefeymte Kunst). Von dort, um Frauenlob und Regenbogen konzentriert (Materialien bei WACHINGER, Sängerkrieg, S. 280–298; für Weiteres sind die RSM-Register heranzuziehen), strahlen diese Inszenierungen dann wiederum weit aus.

Einen naheliegenden Schluss hat, obwohl andere Befunde auswertend, SCHANZE (Liedkunst I, S. 389 f.) gezogen: „Die Entstehung des Meistergesangs ist vielmehr als Teil einer Entwicklung zu verstehen, die insgesamt auf eine Entprofessionalisierung der Meisterkunst und auf ihre Öffnung für neue Trägerschichten und Publikumskreise hinauslief. [...] Dass Handwerker-Dichter bei diesen Vorgängen von Anfang an eine bestimmende Funktion gehabt hätten, ist nicht sehr wahrscheinlich, man wird sich ihre Beteiligung an diesem Prozess wohl eher in einer relativ späten Phase vorzustellen haben. Die Bedeutung der Meistersinger erscheint größer, als sie wohl ursprünglich war, und zwar vor allem deswegen, weil sie an der späteren Entwicklung der Meisterkunst und an ihrer Überlieferung so wesentlichen Anteil hatten, während andere, ehemals vielleicht weit wichtigere Tendenzen dadurch fast vollkommen verdeckt worden sind.“

In welchem Umfang diese älteren Tendenzen ‚weit wichtiger‘ gewesen sein könnten, deutet sich an einem Hauptzeugen des einschlägigen Textbestands der älteren meisterlichen Liedkunst – wie im übrigen auch des ‚Wartburgkrieges‘ – an: der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k. Sie wurde um 1460 im Raum Speyer/Worms angelegt (SCHANZE, Liedkunst I, S. 35–59; KORNRUMPF, Provenienz). Hauptschreiber war Nestler von Speyer, von dem wir wenig mehr wissen, als dass er den Unerkannten Ton erfunden und in ihm ein Marienlied gedichtet hat (CRAMER II, Nestler I). Von Nestler aus lassen sich jedoch – mindestens über die auffällige Verwendung gerade dieses Tons für die ‚Reformlieder‘ MAYER Nr. 89–94 – Verbindungen zum gebürtigen Wormser Folz in Nürnberg ziehen. Zudem ging die Handschrift k schon nach wenigen Dezennien auf Wanderschaft: Ein Auszug aus ihr hat sich in der ‚Donaueschinger Liederhandschrift‘ von 1484–1490 erhalten (STEER, Donaueschinger Lhs.), und im 16. Jahrhundert kursierte sie gar unter den Meistersingern, wo sie hohe Prominenz besaß (STMN., Bd. 1, S. LXV–LXXIV; PETZSCH, Kolmarer Lhs.). Das alles verweist auf die Möglichkeit, dass die Meistersinger ihr Wissen um die verehrten Meister nicht hauptsächlich aus nie unterbrochenen mündlichen Traditionen, sondern wesentlich

auch aus Handschriften wie etwa der ‚Kolmarer‘ bzw. deren nicht erhaltenen Vorlagen bezogen haben.

Sollten nun die Wege der Gattung vom frühen 14. ins ausgehende 15. Jahrhundert nicht unwesentlich schriftlich verlaufen sein, dann legt die lesende Aufnahme insbesondere von Liedern, die in ihrem ehemals mündlichen Vortrag Wettstreite inszenieren, dem unbedarften Leser immer ein Missverständnis nahe: die Gleichsetzung von ‚Text-‘ und ‚Sänger-Ich‘. Wie nahe dieses Missverständnis liegt, zeigt die ältere Minnesangforschung, welche die Ich-Aussagen der Minnelieder lange biographisch gelesen hat, zeigt aber auch die ältere Forschung zum Meistersang, die aus den Wettstreit-Gedichten der Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts oft ‚echte‘ Singschul-Interaktion herausgelesen hat. Für den Unterschied zwischen textinterner und textexterner Ich-Instanz und der spezifischen Medialität verschiedener Existenzweisen des Liedes zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist man ja erst in jüngerer Zeit sensibler geworden (vgl. die Beiträge in MÜLLER, J.-D. [Hg.], ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘). Die Meistersinger dagegen könnten, hinter die Verstehensvoraussetzungen der kompetenten, die Wettkampf-Rollen als solche durchschauenden Rezipienten des 14. Jahrhunderts zurückfallend, die inszenierten Sängerkriege für von den Sangspruchdichtern als so durchgeführte erachtet haben – und dann auf die Idee verfallen sein, ihre *alten meister* genau auf diese Weise wieder in die Singschule zu holen und in der Singschule zu wiederholen. Der Singschulvortrag stellte dann die Re-Inszenierung einer Inszenierung dar (BALDZUHN, Sangspruch, S. 486–494).

Diese Herleitung des Singschul-Geschehens harret einer Absicherung auf breiterer Materialbasis. Allein ihre Möglichkeit hebt jedoch ein zentrales gattungspoetisches Vorzeichen der Sangspruchtradition ins Bewusstsein. Der Spruchdichter erinnert mit seiner „konstatierenden Poesie“ ja immer nur an Altbekanntes (STACKMANN, Vorstudien, S. 71–78, das Zitat S. 71): an die Regel, um die alle wissen oder wissen sollten, deren Gültigkeit aber in immer neuen Anwendungssituationen, gleichsam sie kommentierend, wieder auf die Gegenwart aller bezogen werden muss (vgl. GRUBMÜLLER, Regel). Wenn in diese Struktur einer Ästhetik der Identität (LOTMAN, Struktur) als zu erinnerndes Wissen, über das alle verfügen sollten, im Verlauf von Literarisierungsprozessen auf der Rezipientenseite zunehmend das Wissen um die Gattung selbst und ihre Geschichte einrückt, dann kann es, mit JACOB GRIMM gesprochen, in der Tat der „Kunst im Leben schwer“ werden (s. o.). Hellsichtigere Sangspruchdichter haben dieses Problem durchaus gesehen: Frauenlob fingiert in seinem Spruch GA XIII,5 eine Zuhörerschaft, die zur Abwehr von Ansprüchen auf Entlohnung den Einwand vorbringt, der vorgetragene *funt* stamme nicht vom Sänger, sondern von einem Meister Erwin. Dass sein Publikum mit der Gattungsgeschichte gegen die Gegenwart des Vortrags argumentiert, ist dem Spruchdichter natürlich inakzeptabel. Frauenlobs Ich-Sprecher entzieht sich folglich seinem pseudo-informierten Publikum, indem es ihm die *kunst* entzieht, und zwar durch die Verwendung gerade des Kurzen Tons, seines schlichtesten Tons überhaupt. (Unnötig zu betonen, dass diese Publikumsbeschimpfung inszeniert ist und ihr ‚Risiko‘ nur von kunstverständigen Zuhörern goutiert

werden konnte, die an die wechselseitige Abhängigkeit von Kunst und Entlohnung erinnert werden.) *À la longue* indes hat mit der Ausrichtung der Meistersinger auf die Merker das Publikum, nicht der Künstler diese spätmittelalterliche *querelle des anciens et des modernes* gewonnen. Aber er stellt lediglich eine von mehreren am Vorgang der Literarisierung der Gattung beteiligten Instanzen dar. Die Literaturwissenschaft hat sie alle im Blick zu halten, den ganzen Vorgang überschauend-distanziert wahrzunehmen und nach umfassenderen Kriterien zu bewerten. Entsprechend angemessen weiterreichende Bezüge stellt daher STACKMANN (Meisterliches Lied, S. 199) her: „Die Lieder [gemeint ist das anonyme meisterliche Lied, M. B.] sind Zeugen eines sehr ungewöhnlichen Vorgangs. Auf der Grundlage einer von professionellen Dichtern geschaffenen und tradierten Gattung formiert sich ein literarisches Interesse in Schichten der städtischen Bevölkerung, die vermutlich gerade erst alphabetisiert und sogleich für die Teilnahme an anspruchsvoller Dichtung gewonnen waren. Die Rezeption und Umgestaltung der alten Gattung stellt einen wichtigen Schritt dar in Richtung auf die Bildung eines literarischen Publikums außerhalb der Höfe“.

Die Träger des Meistergesangs: Förderer, Organisatoren, Sänger, Textautoren, Tonaufnahmen

Die Soziologie des Meistergesangs ist systematisch noch nicht aufgearbeitet. Ihre Erforschung setzt mit dem ‚Verzeichnis der bis jetzt bekannten Meistersinger des 16. Jahrhunderts‘ von KEINZ (1894; vgl. KEINZ, Zeitgenossen) ein, das freilich wenig mehr als Namen, davon indes etwa 600 auflistet. Monographisch ist dann 1932 UNOLD (Soziologie) die Aufgabe angegangen, jedoch ohne direkt aus den Quellen zu arbeiten. Die Brauchbarkeit seiner Arbeit ist daher „ziemlich gering“ (STAHL, Meistersinger, S. 13). Auch KUGLERS Untersuchung ‚Handwerk und Meistergesang‘ von 1977 (KUGLER, Handwerk) beruht nicht systematisch auf eigenen Quellenstudien und verfolgt überdies mit dem Versuch, Meisterliedstruktur und handwerkliche Arbeitsweise zu korrelieren, ein besonderes Ziel, dem die Erschließung der Träger-Soziologie untergeordnet bleibt. Methodisch vorbildlich geht 1982 die Dissertation von STAHL vor, die den Nürnberger Personenbestand (Meistersinger, S. 17: 332 Personen) vollständig erfasst und erschließt. Im Hinblick auf als Autoren und Tonerfinder auftretende Meistersinger liefert das RSM mittlerweile die verlässlichste und umfassendste Grundlage.

Auf weitere Träger des Meistergesangs jenseits von Text- und Tonaufnahmen ist nur vermittelt zuzugreifen. Alle Meistersinger, die die Singschule lediglich als Sänger betreten haben, bleiben im RSM konzeptionell bedingt unberücksichtigt. Soweit sich Singschulprotokolle erhalten haben, sind sie wenigstens darüber zu ermitteln, weitergehend dann nur noch über Archivalien, aber kaum mehr systematisch.

Einzubeziehen sind schließlich verschiedene Typen von Unterstützern, die das Gesellschaftsleben mitgetragen haben: Organisatoren der Gesellschaft und von Gesangsveranstaltungen, Förderer, Mäzene. Um deren Erfassung ist es noch schlechter bestellt als um die der Sänger (für Nürnberg vgl. jedoch STAHL, Meistersinger).

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine umfassende Soziologie des Meistergesangs am ehesten auf dem Weg über die einzelnen Gesellschaften erreichen. Zusammenstellungen einschlägiger Quellen und Forschung für mehrere Gesellschaften liefern GOEDEKE, Grundriß, NAGEL, W., Studien, TAYLOR, A./ELLIS, Bibliography, und NAGEL, B., Meistersang. An jüngerer Literatur zu einzelnen Gesellschaften außer Nürnberg (s. o. STAHL, Meistersinger; BRUNNER/STRASSNER, Volkskultur) sind anzuführen: für Augsburg: BRUNNER [u. a.] (Hg.), Augsburger Schulordnung, für Breslau: HAHN, R., Studien, für Freiburg: BALDUHN, Companies, für Kolmar: PETZSCH, Kolmarer Lhs., für Straßburg: BLANK, Meistersang, und KLEINSCHMIDT, Meistersang, für Ulm: DEHNERT/HERKLE, Ulmer Meistersinger. Für den Großraum Schlesien (und Mähren) ist auf R. HAHN, Studien, S. 10 zu verweisen („In der Lausitz wie in Schlesien [...] gab es [mit der Ausnahme Wrocław [...]] keine fest organisierten Meistersingergesellschaften, wohl aber einzelne Meistersinger – so in Görlitz, Lubań, Żagań, Klodzko, Brzeg und Swidnica –, die sich zur Ausübung ihrer Kunst in bestimmten Abständen zusammenfanden. Auf Grund ihrer mangelnden Organisation jedoch sind keine Protokolle oder ähnliche Zeugnisse überliefert, wie sie für die süddeutschen Meistersingergesellschaften charakteristisch sind“) sowie auf HAHN, R., Meistersinger, und RETTELBACH, Meistergesang (vgl. auch RSM, Bd. 1, S. 5 Anm. 7).

Untersuchungen zur Soziologie der Träger des Meistergesangs können im Einzelfall ergänzende text- und tonkonstituierende Faktoren ermitteln. Überdies können sie, sofern sie das gesamte kommunikative Geschehen innerhalb einer Gesellschaft und zudem den gesamten ‚kommunikativen Haushalt‘ (LUCKMANN, Grundformen; GÜNTNER/KNOBLAUCH, Gattungen) der jeweiligen Stadt im Blick halten, Spielräume für die literarische Kommunikation Einzelner und von Gruppen angeben. Dazu ist freilich die gesamte Sozialstruktur einer Stadt und ihr gesamtes Angebot an Möglichkeiten zur Partizipation an ihrer Herrschaft und ihrer Öffentlichkeit einzubeziehen.

Von ‚bürgerlicher Dichtung‘ spricht aufgrund des für die Frühe Neuzeit unangemessenen Bürgerbegriffs schon lange niemand mehr, allenfalls von ‚stadtbürgerlicher‘. Eingebürgert hat sich weithin ‚Handwerker-Dichtung‘. Das trifft im Hinblick auf die ständische Verortung *grosso modo* das Richtige, ohne für jeden Einzelfall gelten zu müssen. Schon die Berufe der namentlich bekannten Nürnberger Meisterlieddichter des 15. Jahrhunderts sind charakteristisch. So finden sich Briefmaler, Söldner, Bäcker-, Barbierer-, Heftelmacher-, Nagler-, Schlosser-, Schuhmacher-, Spengler- und Webermeister (vgl. SCHANZE, Liedkunst I, S. 379). Sie zeigen eine frühe Entfernung der alten Sangspruchdichtung vom Hof an, die im 15. Jahrhundert nur noch vereinzelt von Berufsmeistern bei Hof oder in Hofnähe gepflegt wird, ansonsten aber schon bedeutend vor Aufkommen der Gesellschaften zum Nebenstundenwerk stadtbürgerlicher Dilettanten geworden ist – und dies wohl auch außerhalb Nürnbergs (vgl. ebd., Bd. 1, S. 261–286 zu München: (Konrad?) Harder, letztes Viertel 14. Jh., Bäcker; Albrecht Lesch, 2. H. 14. Jh., obere Mittelschicht des Bürgertums und sehr wahrscheinlich Handwerker).

Im regulierten Meistergesang können, bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung, die vertretenen Gewerbe von Stadt zu Stadt variieren. In Augsburg und Ulm

dominiert auffällig die Textilverarbeitung, in Nürnberg sind es lange die Schuhmacher (Hans Sachs, Georg Hager d. Ä., d. J.). Das erklärt sich teils aus unterschiedlichen allgemeineren Voraussetzungen (STAHL, Meistersinger, S. 24: „Leine- und Barchentweberei ... wichtigste[s] Exportgut Oberschwabens“). Es hebt andererseits noch einmal das Gewicht der Kommunikation unter Anwesenden für den gesamten Meistergesang ins Bewusstsein. Zahlreich sind nämlich Zeugnisse für die innerfamiliäre Weitergabe ebenso des väterlichen Berufs wie des Interesses am Meistergesang. In diesen Kontext gehört zudem die für den Wissenstransfer wichtige Gesellenwanderung der Handwerker. In Nürnberg sind Vorträge von Besuchern aus anderen Städten gängig. Am Oberrhein erhalten die Freiburger Meister nach Ausweis ihres Rechenschaftsberichts von 1575/80 (vgl. BALDZUHN, Companies) mehrfach Besuch von den Kolmarern, die ihrerseits ihre Gesellschaft nach Straßburger Vorbild gegründet hatten. Diese Geselligkeitskultur ist konkreter Hintergrund für den Austausch einzelner Handschriften, etwa der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k, die von Kolmar nach Augsburg ausgeliehen und von dort über Ulm wieder zurückgebracht wurde, wie der Tabulaturen. Ihre wissenssoziologische Aufarbeitung steht noch aus.

Die Nürnberger Handwerker leben nicht selten in angespannten finanziellen Verhältnissen und waren auf kleinere Nebentätigkeiten angewiesen. Im Einzelfall hat der Zugang zur Schriftlichkeit des Meistergesangs begünstigende zusätzliche Qualifikationen vermittelt. Daniel Holzmann, dem in Augsburg gar der Berufswechsel zum Notar gelingt, ist aber sicherlich eine Ausnahme. Beispielhaft aufgearbeitet (MERZBACHER, Meistergesang) ist der Fall des Nürnbergers Benedict von Watt (1569–1616), in dessen Augen Meistergesang „den Platz einer möglichen Alternative zum ansonsten öffentlich bedeutungslosen Status“ einnahm (ebd., S. 61) und der als rühriger Merker, Dichter und Schreiber kleinere Beträge erwirtschaftete, um Schulden zu begleichen (vgl. ebd., S. 44, dort S. 44 f. aber auch zu emphatischeren Selbstaussagen anderer, etwa Puschmans, der eben die *Musica von jugent auff geliebet* habe).

Andere als Handwerker-Berufe scheinen nahezu bedeutungslos. Die patrizische Oberschicht, Gelehrte und Geistliche standen dem Meistergesang meist distanziert gegenüber. Nur vereinzelt werden deren Vertreter in den oder für die Gesellschaften aktiv. Eines der prominentesten Beispiele ist der Nürnberger Ambrosius Metzger (1572–1632), Handwerkersohn zwar, aber studierter Magister, dessen Hoffnungen auf eine geistliche Laufbahn sich freilich nicht erfüllten und der, kaum begütert und nahezu blind, sein Leben schließlich als unterster Lehrer am Gymnasium bei St. Egidien fristen musste. Als Autor reflektiert er diese Vita unter anderem in der 155 Lieder umfassenden Versifikation der ‚Metamorphosen‘ Ovids, ohne dass er sich freilich an den Wettkämpfen beteiligte; vor seinem Engagement für den Meistergesang ließ er gattungsfremde mehrstimmige Gesellschaftslieder drucken (vgl. STAHL, Meistersinger, S. 230–232). Für Augsburg indes lässt sich ein etwas höherer Anteil an Schulmeistern nachweisen (ebd., S. 44; SCHNELL, F., Geschichte, S. 26 f.). Um 1600 häufen sich solche Fälle: BRUNNER spricht unter Verweis auf Metzger, den Augsburger Notar und Homerübersetzer Johannes Spreng (1524–1601), die Straßburger Theologen Wolf-

hart Spangenberg, Johannes Zehenthoffer und Peter Pfort gar von einem „charakteristischen Kreis akademisch gebildeter Mitglieder“ (BRUNNER, *Alte Meister*, S. 33).

Der Adel ist nirgends vertreten (vgl. jedoch RSM ²Helms: „Jörg von und zu Helmsdorff“, zwei Meisterlieder in Berlin, SBB-PK, Mgg 402, geschrieben 1569/75 von benanntem Jörg und einem Hans Friedrich von Helmstorf). Weibliche Meistersinger gab es fast gar nicht (vgl. jedoch Susanna Graner [1540/41–1614] in Straßburg [vgl. RSM ²GranS] und Katharina Holl [16. Jh.] in München [vgl. RSM ²HolKa]; lediglich weil sie Meistertöne für ihre gedruckten geistlichen Lieder benutzt, verzeichnet das RSM zudem die Regensburger Schulmeisterin Magdalena Heymairin [vgl. RSM ²Heymr]).

Typologie der Quellen

Der Handschriftenbestand ist im RSM für die gesamte Sangspruchtradition vollständig verzeichnet und im Text-/Melodiebestand systematisch erschlossen (vgl. RSM, Bd. 1, S. 65–318; zur älteren Forschung: NAGEL, B., *Meistersang*, S. 77–79). Der Jüngere Teil, in dem der Meistergesang seit der Reformation erfasst ist, beruht auf gut 150 Manuskripten; hinzu kommen gut zwanzig nur mittelbar nachzuweisende (ebd., Bd. 1, S. 61 Anm. 1). Zahlreiche Bestände bewahren vor allem Bibliotheken in Berlin, Dresden, München, Nürnberg und Zwickau. Nicht selten verbleiben die Handschriften in der Stadt, in der die Gesellschaft bestand (Augsburg, Breslau, Iglau, Nürnberg, Memmingen, Ulm). Vollständige Abbildungen im Druck (vgl. jedoch BRUNNER/RETTELBACH [Hg.], *Töne*) oder im Internet zugängliche Digitalisate liegen bis jetzt noch kaum vor.

Handschriften als Text- oder Melodiezeugen auszuwerten ist das eine, ihr Eigenwert ein anderes. Die Quellen, Handschriften und Drucke, auf denen der Ältere Teil des RSM (Spruchsang und Meistergesang bis zur Reformation) basiert, waren zu einem erheblichen Teil in gedruckten Handschriftenkatalogen und Texteditionen bereits erschlossen; deshalb konnte ihre ausführliche Beschreibung im Überlieferungsband (Bd. 1) des RSM unterbleiben. Für den Jüngeren Teil gilt dies nicht, weshalb die Überlieferungszeugnisse eingehend behandelt werden mussten. Im Vergleich zur älteren Überlieferung zeigt der jüngere Meistergesang charakteristische Tendenzen. So tritt die Streu- und Einzelüberlieferung insgesamt zurück. Und die Niederschriften versuchen vielfach, die Faktur der Sache auch in schriftlicher Form sichtbar zu machen, etwa, zuvor nicht selbstverständlich, den Strophen- und Versbau (RSM, Bd. 2.1, S. XXXV Anm. 10). Überhaupt ist eine Annäherung der Aufzeichnung an den Autor der Texte zu erkennen, die damit stärker in dessen Verfügungsgewalt rücken. Zudem herrscht ein Zug zur geordneten ‚Summe‘, zum Handbuch planmäßigen Gesamtaufbaus, gerne auch und besonders ausgeprägt bei Hans Sachs, hier mit nachgerade kaufmännisch-buchhalterischer Fixierung der eigenen Produktion, oft mit Vorreden u. ä., umgeben nicht selten von weiteren Materialien zum Singschul- und Gesellschaftsbetrieb. Buchschmuck dagegen erscheint prinzipiell selten. Nahezu unerforscht ist das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit von den Handschriften her, also der

Anteil an Niederschrift nach Gedächtnis und nach Vorlagen, die Variantenbildung, die ‚Güte‘ der Textaufzeichnung. Nähere Untersuchung verdient zudem noch der rege Austausch von Handschriften unter den Meistersingern und der Warencharakter der Handschrift. Nicht wenige Meistersinger sind ja als Auftragschreiber für die Gesellschaft und einzelne Mitglieder tätig.

Die Drucküberlieferung fällt, zumindest auf den ersten Blick, überraschend reich aus, trotz der Zurückhaltung der Meistersinger in diesem Punkt (vgl. SCHANZE, *Liedkunst I*, S. 32–34), denn gedruckte Lieder waren von Singschul-Veranstaltungen ausgeschlossen. Verzeichnet ist sie, wiederum erstmals vollständig, im RSM (Bd. 1, S. 325–508). Gedruckt wird freilich nur eine reduzierte Auswahl: besonders ‚populäre‘ Liedtypen und Töne. Ihre Drucke reichen von der Inkunabelzeit bis ins späte 17. Jahrhundert, doch stammt das meiste aus dem 16. Jahrhundert. Die Druckbibliographie umfasst über dreieinhalb Hundert Texte, die sehr oft mehrfach aufgelegt wurden. Von den ca. 800 Ausgaben entfallen allein etwa 700 auf das 16. Jahrhundert, 25 noch auf die Zeit der Wiegendrucke; dabei erscheinen etwa 30 Einblattdrucke. Zahlreiche Drucke sind inzwischen im Internet als Digitalisate einzusehen.

Singschulprotokolle dokumentieren in unterschiedlicher Weise das Geschehen während der Veranstaltungen, die vorgetragenen Lieder und Töne, die beteiligten Sänger, die Fehlerpunkte und die Sieger sowie weitere organisatorische Details. Sie stellen daher die zentrale Quelle für die Organisation und Geschichte der Meistersinger-Gesellschaften und ihrer Singschulveranstaltungen dar. Erhalten haben sich solche Protokolle nur aus Augsburg (Laufzeit: 1610–1701; BRUNNER [u. a.] [Hg.], *Augsburger Schulordnung*), Iglau (Laufzeit 1613–1620; hg. in STREINZ, *Singschule*) und Nürnberg (Laufzeit 1555–1561 und 1576–1689; Sachs, *Gemerckbüchlein*; DRESCHER [Hg.], *Nürnberger Meistersinger-Protokolle*). Neben Informationen etwa über Termine und Orte der Aufführungen und ihrer Organisatoren liefern insbesondere die Protokolle aus Augsburg Einsicht in die Anwendung des Regelwerks der Tabulatur.

Über die Tabulaturen, die Anweisungen, wie von den Merkern ‚gemerkt‘ werden soll, informiert knapp und instruktiv HAHN, R., *Studien*, S. 74–85. Seither zu ergänzen sind vor allem BRIAN TAYLORS Einleitung zu Puschmans ‚Gründlichem Bericht‘ (Puschman, Bericht [b], Bd. 1), die auch den Abhängigkeiten der Tabulaturen untereinander nachgeht, seine Einleitung zur Edition der Augsburger Tabulatur in BRUNNER [u. a.] (Hg.), *Augsburger Schulordnung* (S. 3–13) und zwei Beiträge zur Vorgeschichte der Tabulatur (TAYLOR, B., *Meisterlied*; vgl. auch TAYLOR, B., *Prolegomena*; BALDZUHN, *Feld*). Erhalten haben sich Tabulaturen für die Augsburger Gesellschaft (BRUNNER [u. a.] [Hg.], *Augsburger Schulordnung*, S. 29–33: *Straffen der vnkunst*), für Breslau (A**, *Entdeckung*, S. 73–76, 81–83: *Tabulatur oder SchulRegister*), Iglau (STREINZ, *Singschule*, S. 76 f.: *gemerck*), Kolmar (PLATE, *Gemerckbuch*, S. 226–234: *gemerck büch*), Memmingen (in *Abbildungen*: BELL, *Meistersingerschule*), Nürnberg 1540/60 und 1561 (BELL, *Georg Hager*, Bd. 4, S. 1401–1406) sowie 1635 (MUMMENHOFF, *Singschulordnung*, S. 312–319), Steyr (STREINZ, *Singschule*, S. 86–97: *tabulatur*), Ulm 1599 und 1644 (unediert, vgl. NAGEL, W., *Studien*, S. 138–167) und vielleicht für

Straßburg 1494, dann in Abschrift von 1546 durch Wickram in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k (vgl. TAYLOR, B., Meistersinger-Tabulatur). Letztere wäre die älteste erhaltene, doch haben die jüngeren Tabulaturen oft eine längere, indes oft unklare Vorgeschichte. Die Augsburger wurde 1611 niedergeschrieben, es sind indes Vorstufen für die Zeit vor 1534, 1561 und 1575 zu erschließen (BRUNNER [u. a.] [Hg.], Augsburger Schulordnung, S. 7). Die in seinem ‚Generalregister‘ von Sachs 1560 notierte nennt einen Vorgänger von 1540, wobei ein vermutlich Nürnberger ‚Urschulzettel‘ schon 1490/1510 existiert haben kann (TAYLOR, B., Beitrag).

Tabulaturen kursierten nur innerhalb der Gesellschaft; sie wurden allenfalls zur Genehmigung der Schulordnung mit dieser der Stadtoberkeit vorgelegt. Nur vereinzelt finden sie im Druck Verbreitung, so bei Puschman im Rahmen seines ‚Gründlichen Berichts‘ über den Meistersang (1571/1584/1596: diese Tabulatur dann für die Breslauer Gesellschaft verbindlich), auf den vielleicht die zuvor im Meistersang nicht belegte, wohl aus der zeitgenössischen Musiklehre stammende (Puschman, Bericht [b], Bd. 1, S. 32f.) Bezeichnung *Tabulatur* zurückgeht (ebd., Bd. 1, S. 31f.), und in der Memminger ‚Kurtzen Entwerffung‘ von 1660. Entsprechend reichen im Druck dann auch ihre Ansprüche weiter, in Memmingen etwa bis zu barocker Sprachpflege.

Von den Barockpoetiken unterscheidet sich die Tabulatur als Verzeichnis von Fehlertypen und, in Silben gemessen, Fehlerschwere durch ihre ‚negative‘ Ausrichtung: Man lernt aus ihr zunächst einmal, wie man es nicht machen soll, und nicht, wie man es machen soll. Letzteres geschieht eher über *learning by doing* bzw. im Verhältnis von Meister zu Schüler. In ihrer Knappheit und generellen Ausrichtung ist die in die ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k (Bl. 17r) nachgetragene Tabulatur sehr charakteristisch:

Ordnung des gesangs zů mercken

1 *Ein falsche meinung wirt gar verworfen*

2 *Ein gantzen Stollen oder absang ausslossen ist gar versungenn*

3 *Jtem 3 anfang ist versungenn*

4 *Ein angefangner stutz* – 4 – *Silben*

5 *Ein verzucter stutz* – 2 – *Silben*

[...]

Der ‚positive‘ Unterweisungscharakter scheint aber mit den späteren Tabulaturen zuzunehmen. So informiert die Kolmarer Tabulatur von 1549 begleitend recht ausführlich u. a. auch über verschiedene Reimtypen.

Methodisch wird in der Forschung noch immer nicht scharf genug zwischen der diskursiven Tabulatur und dem verbreiteten Liedtyp der ‚Schulkunst‘ unterschieden. Letzterer kann vor dem Hintergrund bereits existierender Regeln der Tabulatur gedichtet worden sein und diese zum Gegenstand der Versifizierung machen. Dem Typ engstens verwandte Lieder begegnen indes schon, ohne Hintergrund des regulierten Meistersangs, in der meisterlichen Liedkunst des 15. Jahrhunderts und sind vielleicht sogar bedeutend älter (vgl. TAYLOR, B., Meisterlied, und BALDZUHN, Feld). Untersuchungen zur noch nicht systematisch aufgearbeiteten Vorgeschichte

der Tabulatur-Begriffe, von denen viele noch heute für die Beschreibung der Faktur von Texten benutzt werden, müssen daher neben einschlägigen zeitgenössischen Diskursen (Rhetorik, Musiklehre) stets eine literarische Prägung berücksichtigen.

Schulordnungen, in der Überlieferung oft mit den Tabulaturen verbunden, regeln das Procedere der Wettkämpfe in den Singschulen sowie die weitere interne Organisation der Meistersinger-Gesellschaften. Sie haben sich erhalten aus Augsburg (BRUNNER [u. a.] [Hg.], Augsburger Schulordnung, S. 15–29), Breslau (A**, Entdeckung, S. 59 f., 83 f.), Freiburg (HARTER-BÖHM, Musikgeschichte, S. 96–102), Iglau (STREINZ, Singschule, S. 75 f., 78–85), Kolmar (MOSSMANN, Singschulordnung; vgl. auch PLATE, Gernerckbuch, S. 234–237), Ulm (unediert, vgl. NAGEL, W., Studien, S. 180 f.). Reiches Material zur Geschichte der Nürnberger Gesellschaft und ihrer Ordnungen bietet BELL, Georg Hager. Zur 1870 verbrannten Handschrift mit Straßburger Ordnungen gibt NAGEL, W., Studien, S. 99 Anm. 1 Hinweise.

Postenbriefe, Aushängetafeln sowie sog. Schulzettel dienten der Einladung zu einzelnen Singschulen, ihrer öffentlichen Ankündigung, der Werbung um Publikum, der feierlichen Markierung des Singschul-,Raumes'. Diese Quellentypen können also die Datierungen und Angaben der Singschul-Protokolle ergänzen. Sie sind zudem wichtige Quelle für das Selbstverständnis der Meistersinger und die von ihnen erstrebte Außenwahrnehmung. Die Überlieferungschancen vor allem der Schulzettel sind indes schlecht (vgl. aber deren Sammlung in Weimar, HAAB, Fol. 421a, einige auch in Nürnberg, StB). Bei den Tafeln sieht es materialbedingt etwas besser aus. Der erhaltene Bestand ist weder systematisch erhoben noch systematisch erforscht. Die verschiedenen Funktionen der Quellentypen wären überhaupt noch einmal genauer zu untersuchen und zu unterscheiden. Einiges aus der einschlägigen, insgesamt sehr verstreuten Forschungsliteratur hat zuletzt BALDZUHN (Companies, S. 235–237 Anm. 30 u. 32) zusammengestellt.

Abbildungen, die einen ersten Eindruck von diesen Quellentypen vermitteln, bieten etwa für Nürnberg ein Ausstellungskatalog (Sachs und Meistersinger, S. 119, vgl. dazu ebd., S. 126 Nr. 94: „Schulzettel“) und HAHN, R., Meistergesang, S. 59 (Ende 16. Jh.: „Einladungszettel“), für Iglau ebd. (S. 72, 1612: „Postenbrief' [Anschlagtafel]“), für Freiburg BALDZUHN, Companies, S. 236 (zeitnah zum Stiftungsbrief von 1513 zu datieren: „Postenbrief“). Der Freiburger Postenbrief wird in einem Besitzverzeichnis der Gesellschaft als *Ein Abriß von der daflen wie man sij vor Vnser lieben frauen Münster vor dem wohr Zaichen wan Man ain Singschuoll hat gehalten aldordten aufgehengeht worden* aufgeführt. Das Besitzverzeichnis kennt daneben aber auch *Ein schuollbrief wie man die Singer Vf die schuoll laden duodt*.

Mit den Aushängetafeln ist auf materiale Quellen verwiesen, die sich, im Anschluss an die Handwerksforschung, als *Zunftaltertümer* bezeichnen lassen (dazu von historischer Seite REININGHAUS, Sachgut). Dabei handelt es sich um Preise, Auszeichnungen für den Wettkampf-Sieger, Pokale (Ulm: Abb. bei HAHN, R., Meistergesang, S. 67) und Ketten (Nördlingen: Abb. in: Sachs und Meistersinger, S. 128 zu Katalognr. 97) oder um fest installierte, aufwändigere Objekte der Selbst- und Außendarstellung

einer Gesellschaft wie den vom Nürnberger Schreinermeister und Meistersinger Jacob Schneider 1620 angefertigten und von Franz Hein bemalten sog. Meistersingerschrein, ein dreiflügeliges Schränkchen, das in der Kirche St. Katharinen hing (GRIEB [Hg.], Nürnberger Künstlerlexikon, Bd. 1, S. 1360; Abb. bei BELL, Georg Hager, Bd. 1, S. 47 f.).

Kaum mehr sinnvoll zu typologisieren ist schließlich der beträchtliche Bestand an jeweils aus den regionalen Archiven oder Stadtmuseen zu beziehenden Quellen. Er kann interne Dokumente einer Gesellschaft umfassen (im Freiburger Stadtarchiv etwa Besitzstands- und Rechenschaftsberichte, vgl. SCHREIBER, Urkunden, und HARTER-BÖHM, Musikgeschichte, im Ulmer Stadtmuseum das sog. Rote Buch der Gesellschaft; vgl. RSM, Bd. 1, S. 260 f.) als auch Externes (in Nürnberg zahlreiche Ratsverlässe zur Zulassung einzelner Singschulen). Monographische Aufarbeitungen der Geschichte einzelner Zusammenschlüsse müssen diesen Komplex systematisch miterschließen, sind aber bisher Ausnahme (für Iglau: STREINZ, Singschule).

Die gleiche Einschränkung gilt für den Bestand an sekundären Quellen verschiedensten Zuschnitts, die einzelne oder mehrere Gesellschaften aus der Perspektive Außenstehender darstellen. Beispielhaft seien hier nur die ‚Donauwörther Chronik‘ genannt, die 1528/29 von Gesellschaften in Augsburg, Donauwörth, Nürnberg, Nördlingen und Ulm weiß und detailliert aus der Donauwörther Gesellschaft berichtet (vgl. SCHANZE, Liedkunst I, S. 384–388), und das ‚Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst‘ (1697) des Altdorfer Professors und Universalgelehrten Johann Christoph Wagenseil.

Das Meisterlied: Die Texte

Meisterlieder sind in Sangspruch- bzw. Meisterlied-Tönen verfasst. Da diese wiederverwendbar sind, muss der Textautor nicht zwingend der Tonautor sein. Der Liedsänger in der Singschule muss weder das eine noch das andere sein. Meisterlieder sind mehrstrophig und weisen stets eine ungerade Zahl von Strophen auf, meistens drei, oft fünf, seltener sieben oder mehr. Die Strophen haben die seit Walther von der Vogelweide im Sangspruch geläufige Kanzonenform aus Aufgesang und Abgesang. Sonderformen höheren Anspruchs stellen zum einen Lieder dar, die mehrere Töne verwenden, vorzugsweise die sog. gekrönten Töne – besonders angesehene Töne älterer („gekrönter“) Sangspruchdichter (vor allem die Langen Töne Frauenlobs, Regenbogens, Marners, Boppes/Heinrichs von Mügeln; vgl. RETTELBACH, Variation, S. 313–318) –, zum anderen zu übergreifenden Einheiten zusammentretende Lieder, sog. Zyklen, die schon in Meisterliederhandschriften des 15. Jahrhunderts („Die Bibel in Regenbogens Langem Ton in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘: RSM ¹Regb/4/581–585) und bei älteren Nürnberger Autoren (s. o. zu den ‚Reformliedern‘ MAYER Nr. 89–94 von Hans Folz) anzutreffen sind.

Der erhaltene Textbestand ist vollständig im RSM erfasst. Verlorene Texte sind in erster Linie über die Protokolle zu erschließen (die Nürnberger Singschulprotokolle sind in dieser Hinsicht noch nicht systematisch ausgewertet). Die Liedproduktion

der Meistersinger ist beachtlich. Über 13.000 Lieder entstehen nach der Reformation, darunter allein von dem Nürnberger Hans Sachs 4286 und von dem Nürnberger Magister Ambrosius Metzger über 3000 (zum großen Teil nicht erhalten). Im Einzelfall vorliegende Werkausgaben werden im RSM im Kopf des jeweiligen Korpus benannt, in den Liedartikeln auch im Einzelfall vorliegende Abdrucke oder Editionen. Eine schmale Anthologie haben zuletzt KLESATSCHKE/BRUNNER vorgelegt ([Hg.], Meisterlieder 16.–18. Jh.; das Reclam-Bändchen NAGEL, B. [Hg.], Meisterlieder von 1965 ist ganz ungenügend). Die editorische Erschließung insgesamt freilich ist noch sehr lückenhaft (s. die oben Abschnitt 2 genannten Forschungsberichte). Allerdings steht die Sinnhaftigkeit vollständiger Edition angesichts der Massenproduktion der Texte und ihrer oft fragwürdigen ästhetischen Qualität durchaus infrage (vgl. RSM, Bd. 1, S. 7). Umso mehr Gewicht kommt daher dem RSM und seinen Registern zu.

Die thematische Vielfalt der Meisterlieder ist prinzipiell so breit wie die der älteren Sangspruchdichtung (vgl. dazu → Kapitel V dieses Handbuchs; zusammenfassend BRUNNER, Meistersang [a], Sp. 10). Freilich verschieben sich die Akzente in dreierlei Hinsicht auffällig: Im engeren Sinne politische Lieder fallen nun, sicherlich auch Resultat des soziologischen Wandels der Trägerschicht, der Handwerker in der Stadt mit ihrem limitierten politischen Aktionsraum, ganz aus. Geistliche Themen, schon im Vorfeld des Meistersangs quantitativ dominant, treten auch deshalb noch stärker in den Vordergrund. Da die – allenthalben vorbildlichen – Nürnberger, namentlich Hans Sachs, schließlich den Meistersang im 16. Jahrhundert entschieden in den Dienst der Reformation stellen (vgl. BRUNNER, Meistersang und Reformation; RSM, Bd. 1, S. 3f.), treten dann, drittens, altkirchlich bevorzugte Themen, allem voran die Mariendichtung, völlig in den Hintergrund, die Versifikation von Bibelstellen in den Vordergrund. Daneben steht die ganze Vielfalt weltlicher und literarischer Stoffe, Fabeln, Schwänke, Historien usw.

In diesem Rahmen bilden sich manche Untertypen aus, ‚Schulkünste‘ etwa, die das Gemerk, seine Regeln, die Tradition des Meistersangs behandeln (Beispiele bei KLESATSCHKE/BRUNNER [Hg.], Meisterlieder 16.–18. Jh., Abschnitt IV), oder ‚Loica‘, die mit oberflächlich betrachtet problematischen oder sinnlosen Aussagen aufwarten und besondere Ansprüche an ein weiterreichendes Textverständnis des Rezipienten stellen (Beispiele ebd., Abschnitt VI).

Das Meisterlied: Die Töne

Als ‚Ton‘ (zeitgenössisch auch ‚Weise‘) bezeichnet man den einem Meisterlied zugrundeliegenden Strophenbau und die mit diesem verbundene Melodie. BRUNNER nennt die Zahl von ca. 1400 (Meistersang [a], Sp. 9) Tönen, wobei ein Großteil jedoch erst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand (allein von Ambrosius Metzger sind heute noch 343 Töne bekannt – sein überbordendes Schaffen führte das Töneprinzip *ad absurdum*); Hans Sachs verwendete für seine 4286 Meisterlieder 279 unterschiedliche Töne, nur 13 davon hatte er selbst geschaffen.

Mit zunehmender Wiederverwendung von Tönen durch andere als den Tonerfinder steigt zwangsläufig der Bedarf an der ‚Etikettierung‘ des Produkts. Namen für Töne sind daher schon seit dem 14. Jahrhundert belegt und dann im Meistergesang die Regel (vgl. RSM, Bd. 1, S. 3). Dort sind nun, im Unterschied zur älteren meisterlichen Liedkunst, regelmäßig die Tonerfinder selbst auch als die Namengeber des Tons zu identifizieren. Die Bezeichnungen fallen ihnen zunehmend differenziert aus – bis hin zu Gebilden von barocker Anmutung wie der Überlangen Kürbisgartenweise oder Mercurii Wünschelrutenweise des Ambrosius Metzger. Sie werden zudem wie Werkstattstempel eingesetzt, etwa in Adam Puschmans ‚Geflügel‘-Tönen (Birkhahn-, Eisvogel-, Falkenweise usw.). Potentiell sind sie aufschlussreich für zeitgenössische ästhetische Vorstellungen und die Text- und Tonpragmatik (KORN RUMPF/WACHINGER, Alment, S. 358; BRUNNER, Meistergesang [a], Sp. 9 f.), aber noch nicht entsprechend untersucht. Neben den Singschulprotokollen bietet dazu das RSM alles Material, darunter auch gegebenenfalls über die Inhaltsangaben zu in den Liedtexten selbst aufgeführten Tonnamen (vgl. das Register der Tonnamen Bd. 2,1, S. 379–418; Auswertungsaspekte bei MERZBACHER, Meistergesang, S. 33–41).

Der Bestand überlieferter Melodien ist dank dem Überlieferungsbestand des RSM, der auch die erhaltene Melodieüberlieferung nennt, gut erschlossen; die zum Teil auch von den Meistersingern benutzten Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts sind, auch mit den späten Fassungen, ediert in SPS. Zahlenangaben zur Menge des Erhaltenen finden sich in RSM, Bd. 2.1, S. XXVII f. Eine Übersicht über die etwa 30 Überlieferungszeugen aus der Zeit der Meistersinger, darunter auch Drucke, geben BRUNNER/RETTEL BACH (Hg.), Töne, S. 5–7. Herausragende Zeugen sind die Magdeburger ‚Handschrift des Valentin Voigt‘ (Jena, ThULb, Ms. El. Fol. 100) von 1558, das ‚Singebuch‘ des Adam Puschman (Breslau, Ms. 356 [Kriegsverlust]) von 1584/88 und die verschiedenen Sammlungen des Nürnbergers Benedict von Watt. Umfassendere Bemühung um Kodifizierung bzw. Konservierung verbindet sich regelmäßig mit Namen engagierter Träger (Voigt, Puschman, Watt, auch Georg Hager). Sie dient auch der Außendarstellung der Meisterkunst (bei Voigt: Widmung an den sächsischen Fürsten; bei Puschman: Widmung an die Stadt Straßburg), oft aber vor allem der – gelegentlich kollektiven – Sicherung der Grundlagen des eigenen Gesellschaftsbetriebs (das ‚Rote Buch‘ der Ulmer Gesellschaft: Ulm, StA, AV 257; das ‚Stammbuch der Memminger Meistersinger‘: Memmingen, StA, 4°, 2,113; die Nürnberger Handschriften StB Will III.792–796 entstammen dem Archiv der Gesellschaft). Für den Individualgebrauch durch einzelne Sänger ist freilich mit anspruchloser ephemerer Schriftlichkeit oder gar Speicherung der Melodien nur im Gedächtnis zu rechnen. Welche Spielräume zwischen Niederschrift, Gedächtnis und Vortrag bestanden, bleibt zu eruieren.

Die Praxis meistersingerischen Tönegebrauchs ist zunächst nach dem Verhältnis aufzuschließen, in dem das Dichten von und Singen in eigenen Tönen zu dem in fremden sowohl älterer wie zeitgenössischer Meister steht. Im Blick auf die Tonerfinder sind in RSM, Bd. 2.1, S. XXVIII an älteren Autoren zuletzt 42 Sangspruchautoren

angeführt, die freilich nicht mit allen ihren Tönen rezipiert wurden, dazu 14 zumeist Nürnberger Tonerfinder des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Genauere Zahlen für die Beliebtheit jüngerer Meistersinger-Töne unter Zeitgenossen und Nachfolgern blieben durch Auszählen der RSM-Angaben noch zu ermitteln. Beispielhafte Angaben für das von Fall zu Fall schwankende Verhältnis, in dem Eigenproduktion und Tonübernahme im *Œuvre* einzelner Meistersinger stehen können, liefert RETTELBACH (*Variation*, S. 309–313): Sachs etwa benutzt, wie erwähnt, 279 Töne, darunter 13 eigene, Valentin Voigt benutzt 81 Töne, ohne überhaupt selbst zu komponieren, Benedict von Watt 402 Töne, darunter 25 eigene. Die Vorgaben und die Verarbeitung der Tradition im Bau der Strophen und Melodien sind dank der Untersuchungen von SCHUMANN, Stilwandel, BRUNNER, *Alte Meister*, RETTELBACH, *Variation*, und BRUNNER, *Formgeschichte*, breiter erforscht; hinzu kommen speziell für den Strophenbau die Register des RSM zu den Tonschemata in Bd. 2.2. Für die älteren Melodien liegt mit SPS. eine zuverlässige editorische Basis vor. Für die jüngeren aus meistersingerischer Produktion seit dem 16. Jahrhundert steht sie aus. Die von BRUNNER/RETTELBACH ([Hg.], *Töne*) bereitgestellten Abbildungen aus den Nürnberger Sammlungen Will III. 792–796 mit ihren über 500 Tönen sind vorläufig nützlicher Behelf.

Die Veränderung alter Sangspruchmelodien hat detailliert BRUNNER untersucht (*Alte Meister*, S. 240 f., 260 f., 276 f., 288 f., 294) und Typisches herausgearbeitet: Tendenz zur Regelmäßigkeit, zur Vereinfachung mit Blick auf gestiegene rationale Überschaubarkeit, bisweilen um den Preis der Monotonie. Mit Blick auf die Gesangspraxis ist leichtere Fasslichkeit als Motiv anzunehmen. Den Veränderungen im Strophenbau ist zuletzt ausführlich RETTELBACH nachgegangen (*Variation*, S. 82–145, Zusammenfassung S. 136–145): Erneut lassen sich Vereinfachungen, Ausgleichs- und Angleichungstendenzen beobachten, öfter auch neue Reime, insbesondere bei Teilung inzwischen offenbar als unmodern empfundener alter Langzeilen. Für den jüngeren Meistersong ist namentlich Hans Sachs oft als Initiator der späteren Standardform eines alten Tons wahrscheinlich zu machen.

Die Machart neuer Töne ist bisher vergleichend noch nicht systematisch untersucht worden. Einen knappen Überblick zum Strophenbau liefert BRUNNER, *Meistersong* (a), Sp. 10: in der Regel mindestens sieben, oft zwölf und mehr Verse mit Endreim, Extremfälle mit über 100 pro Strophe, Silbenzahlen der Verse zwischen 1 und 13, an der Kanzonenstrophe und ihren Varianten wie dem dritten Stollen wird festgehalten. Die Melodien (ebd., Sp. 10–14) bleiben einstimmig und wurden solistisch, nur zu besonderen Anlässen im Chor, aber stets ohne Instrumentenbegleitung gesungen. Zeitgenössischen Neuerungen gegenüber schließt man sich ab, was musikgeschichtlich eine Randstellung zur Folge hat. Generell fällt die punktuelle Wiedereinführung auftaktloser Verse im 17. Jahrhundert auf (RETTELBACH, *Variation*, S. 328 f.), nachdem diese bei der Übernahme alter Töne mit auftaktlosen Versen bereits im Spätmittelalter beseitigt worden waren, nicht zu übersehen sind ferner zunehmende „Reimspielereien“ (ebd., S. 329–334) und eine größere Experimentierfreude bei den Zeilenlängen (ebd., S. 334–340) bis hin zu Überkurzen Tönen von im Extrem nur acht Silben

(ebd., S. 340–342). Nach wie vor ungeklärt ist die Frage, in welchem Verhältnis Töne mit nach älterer Tradition skandierend zu realisierenden Verse zu jüngereren Tönen stehen, deren Verse nurmehr nach ihren Silben gezählt wurden (vgl. RETTELBACH in Bd. 2,1 des RSM, S. XXX). Lienhard Nunnenbeck († vor 1527/28), der Lehrer des Hans Sachs, scheint jedenfalls einer der ersten gewesen zu sein, für dessen Tonproduktion man annehmen kann, dass er nur noch Silbenzählung intendierte (ebd., S. XXXI).

Das Gesellschaftsleben

Über die Organisation der Gesellschaften und ihre Singschulen informieren insbesondere die erhaltenen Schulordnungen; hinzuziehen sind dazu vor allem die Singschulprotokolle und im Einzelfall einschlägiges Verwaltungsschrifttum der Städte. Die Nürnberger Verhältnisse umreißt knapp der ²MGG-Artikel von BRUNNER (Meistergesang [a], Sp. 14 f.; ausführlicher BRUNNER/STRASSNER, Volkskultur), die Verhältnisse im allgemeinen und anschaulicher, jedoch ohne Einzelnachweise HAHN, R., Meistergesang (S. 56–61). Die Nürnberger galten anderen Gesellschaften vielfach als vorbildlich. Der Größe (und damit dem Verwaltungsbedarf nach) kommen ihnen am ehesten die Augsburger nahe. Die Verhältnisse in den einzelnen Gesellschaften sind allerdings noch nicht zureichend erforscht.

An Ämtern gab es den Vorstand, die Merker, Schriftführer, Kassierer („Büchsenmeister“). Es musste Rechenschaft über die Finanzen abgelegt werden, es wurden Mitgliedsbeiträge erhoben, Amtsinhaber gewählt, und es wurde über Neuaufnahmen befunden, die Mindestansprüche zu erfüllen hatten und in Nürnberg als ‚Schüler‘ zunächst einem ‚Meister‘ zugeordnet wurden. Die Freiburger kennen neben den ‚Meistern‘ noch ‚Gesellen‘.

Konzerte („Singschulen“) werden oft nach verschiedenen Anspruchsniveaus unterschieden. Das sog. Hauptsingen war der allgemeinen Öffentlichkeit und den anspruchsvollsten Themen, mithin den geistlichen, vorbehalten; entsprechende Plakate legen sich hier bis zur Angabe geforderter Verslängen fest. Daneben gab es das weniger durchformalisierte, auch thematisch offener angelegte Freisingen, bei dem auch materielle Preise gewonnen werden konnten. Die Preise des Hauptsingens hatten eher symbolischen Wert; wenn die entsprechenden Utensilien kostbar waren, verblieben sie im Besitz der Gesellschaft. Für ausgesprochen missratene Liedvorträge konnte der Sänger gar selbst zur Kasse gebeten werden (HAHN, R., Meistergesang, S. 56 [ohne Quellenangabe]). Konnte im ersten Durchgang kein Sieger ermittelt werden, kam es zum „Gleichen“, dann wurde „in die Schärfe“ gesungen. Ein Zechsingen schließlich fand in gesellschaftsinterner, ‚privater‘ Runde, etwa im Wirtshaus, statt. In Nürnberg war das Tragen von Waffen beim Zechsingen verboten; die Schulordnungen sind darauf bedacht, Schelt-, Reiz- und Spottlieder zu verbieten.

Als Aufführungsstätten für das Hauptsingen wurden oft für Gottesdienste nicht mehr genutzte Kirchen oder aufgehobene Klöster gewählt. Als Nürnberger Aufführungsorte sind belegt (vgl. Sachs und Meistersinger, S. 128 f.) die Kirche des Heilig-

Geist-Spitals, die Lateinschule St. Lorenz, das Dominikanerkloster, die Marthakirche, die Kirche des (aufgehobenen) Katharinenklosters und die Bartolomäuskirche der Vorstadt Wöhrd. Dort bringt man es im Durchschnitt auf 15 Aufführungen pro Jahr. Für Freiburg dagegen belegen Stichproben aus den Archivalien allenfalls zwei bis drei Singschulen jährlich, datiert auf die hohen Festtage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern. Von Konzertbesuchern konnten Eintrittsgelder erhoben werden (HAHN, R., Meistergesang, S. 56), Handwerker aus anderen Gesellschaften konnten indes Sonderstatus zugesprochen bekommen.

Bei aller Uniformität wartet gleichwohl jede Gesellschaft mit Besonderheiten auf. Wechselvoll fallen auch ihre Geschichten aus. So wird die Memminger Gesellschaft überhaupt erst um 1600 gegründet, während die Mehrzahl der älteren Gründungen im 17. Jahrhundert bereits an Attraktivität verlor. Die Forschung hat dafür verschiedene Gründe beigebracht: den Dreißigjährigen Krieg, für die zumeist protestantischen Gesellschaften in katholischem Umfeld auch die Gegenreformation, ferner ungünstige Umbrüche im zünftigen Handwerkswesen. Formell lösen sich die Gesellschaften oft aber erst deutlich später auf: 1772 die Augsburger, 1778 die Nürnberger, 1780 die Straßburger, 1839 die Ulmer, 1875 als letzte die Memminger (Übersicht: HAHN, R., Meistergesang, S. 95f.). Monokausal wird sich das Ende des Meistergesangs kaum erklären lassen, doch steht die Forschung hier noch am Anfang.

Ausg. BARTSCH (Hg.), Meisterlieder; BELL, Georg Hager; BRUNNER [u. a.] (Hg.), Augsburger Schulordnung; BRUNNER/RETTELBACH (Hg.), Töne; DRESCHER (Hg.), Nürnberger Meistersinger-Protokolle; GA; GA-S; Gottsched, Nöthiger Vorrath; KLESATSCHKE/BRUNNER (Hg.), Meisterlieder 16.–18. Jh.; MAYER; NAGEL, B. (Hg.), Meisterlieder; PLATE, Gernerckbuch; Puschman, Bericht (b); Sachs, Gernerckbüchlein; Sachs, Generalregister; Spangenberg, C., Musica; Spangenberg, W., Musica; SPS.; STMN.; Wagenseil, Holdselige Kunst. – **Lit.** A**, Entdeckung; BALDZUHN, Companies; BALDZUHN, Feld; BALDZUHN, ‚Hort‘; BALDZUHN, Münchener Meistersinger; BALDZUHN, Sangspruch; BALDZUHN, Streitgedicht; BELL, Meistersingerschule; BLANK, Meistersang; BOURDIEU, Soziologie; BRUNNER, Alte Meister; BRUNNER, Dichter ohne Werk; BRUNNER, Formgeschichte; BRUNNER, Geschichte; BRUNNER, Meistergesang (a); BRUNNER, Meistergesang (b); BRUNNER, Meistergesang und Reformation; BRUNNER, Meistersinger-Sammlung; BRUNNER, Sachs; BRUNNER, Stand und Aufgaben; BRUNNER, Überlieferung; BRUNNER/RETTELBACH, Schulkunst; BRUNNER/STRASSNER, Volkskultur; BRUNNER/TERVOOREN, Einleitung; DEHNERT/HERKLE, Ulmer Meistersinger; EHRISMANN, O., Vorwort; ELLENBECK, Sage; FISCHER, Neue Forschungen; FISCHER, Probleme; GENÉE, Sachs; GIESECKE, Volkssprache; GOEDEKE, Grundriß; GRIEB (Hg.), Nürnberger Künstlerlexikon; GRIMM, J., Meistergesang; GRUBMÜLLER, Regel; GÜNTNER/KNOBLAUCH, Gattungen; HAHN, R., Geschichte; HAHN, R., Meistergesang; HAHN, R., Meistersinger; HAHN, R., Studien; HARTEBÖHM, Musikgeschichte; HENKEL, Alte Meister; HOLZNAGEL, Mittelalter; HUBER, C., Herrscherlob; HÜBNER, Lobblumen; JANOTA, Forschungsaufgaben; JANOTA, Neue Forschungen; KEINZ, Zeitgenossen; KELLNER/STROHSCHNEIDER, Poetik; KINDERMANN, Theatergeschichte; KLEINSCHMIDT, Meistersang; KOOZNETZOFF, Theaterspielen; KORNRUMPF, Provenienz; KORNRUMPF/WACHINGER, Alment; VON KRAUS, Meisterlieder; KUGLER, Handwerk; KUHN, Versuch; LOTMAN, Struktur; LUCKMANN, Grundformen; MÄRZ, Silbe; Meistersinger und Richard Wagner; MERTENS, Meistergesang; MERZBACHER, Meistergesang; MEY, Meistergesang; MOSSMANN, Singschulordnung; MÜLLER, J.-D. (Hg.), ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘; MUMMENHOFF, Singschulordnung; NAGEL, B., Meistersang; NAGEL, B., Poetische Technik; NAGEL, W., Studien; PAUL, Reichsstadt; PETERS, Literatur; PETZSCH, Kolmarer Lhs.; PETZSCH, Meistergesangsreform; PETZSCH, Singschule; PLATE, Kunstaus-

drücke; REININGHAUS, Sachgut; REININGHAUS, Stadt; RETTELBACH, Abgefäimte Kunst; RETTELBACH, Meistergesang; RETTELBACH, Variation; RÖLL, Lupold Hornburg; ROSENTHAL, Zeugnisse; RSM; Sachs und Meistersinger; SCHANZE, Liedkunst; SCHANZE, Meisterlhss.; SCHMIDT, Traditionen; SCHNELL, F., Geschichte; SCHREIBER, Urkunden; SCHUMANN, Meistersingerhss.; SCHUMANN, Stilwandel; STACKMANN, Meisterliches Lied; STACKMANN, Rezension; STACKMANN, Vorstudien; STAHL, Meistersinger; STEER, Donaueschinger Lhs.; STREINZ, Singschule; TAYLOR, A., Literary History; TAYLOR, A./ELLIS, Bibliography; TAYLOR, B., Beitrag; TAYLOR, B., Meisterlied; TAYLOR, B., Meistersinger-Tabulatur; TAYLOR, B., Prolegomena; UHLAND, Geschichte; UNOLD, Soziologie; VAN DIXHOORN/SPEAKMAN SUTCH (Hg.), Reach; WACHINGER, Sängerkrieg; WACHINGER, Sangspruchdichtung.