

MEISTERLIEDER DES 16. BIS 18. JAHRHUNDERTS. Hrsg. von Eva Klesatschke und Horst Brunner. — Tübingen: Max Niemeyer 1993 (= Frühe Neuzeit. Bd. 17.) X, 350 S.; DM 124.- (kart.)

Die Forschung zum frühneuzeitlichen Meisterlied hat lange mit unhistorischen ästhetischen Kategorien auf einer völlig unzureichenden Materialbasis operiert: Der angemessene Zugang zum Meistergesang wird dadurch bis heute beträchtlich erschwert. Erst seit wenigen Jahren liegt mit dem Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts (RSM)<sup>1</sup> ein Arbeitsinstrument vor, das die einschlägige Überlieferung vollständig erfaßt. Dagegen steht eine inhaltliche Erschließung der Quellen, die deren spezifischen Aufschlußwert für aktuelle Forschungsinteressen zum Tragen brächte, weitgehend aus. Angesichts der in der mediävistischen Liedforschung diskutierten Frage nach dem Verhältnis von Liedtexten in Handschriften zu ihrem Vortrag<sup>2</sup> und nach den ästhetischen Besonderheiten von Aufführungs k ü n s t e n, denen in der Frühneuzeitforschung schon seit geraumer Zeit das Interesse gilt,<sup>3</sup> dürfte eine entsprechende Auswertung der Quellen erheblichen Gewinn abwerfen. Die lange als "Erstarrung" abqualifizierte Entstehung von Meistersinger-Gesellschaften kann auf der Grundlage einer in dieser Dichte nirgends sonst greifbaren Textreihe als ein literarischer Institutionalierungsprozeß studiert werden, wie er, auf anderen Voraussetzungen beruhend, auch bei den Rederijkers und dann in den Sprachgesellschaften des Barock Bedeutung gewinnt. Nicht ohne Reiz dürfte es auch sein, eine methodisch fundierte Perspektive auf den Meistergesang auszuarbeiten, die die Entstehung der literarischen Metasprache in den Tabulaturen mit der Aus-

<sup>1</sup> Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger unter Mitarbeit von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher, Johannes Rettelbach, Frieder Schanze. Leitung der Datenverarbeitung Paul Sappl. Tübingen 1986 ff.

<sup>2</sup> Jüngster Diskussionsbeitrag: Peter Strohschneider: Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung. In: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Hrsg. von Johannes Janota. Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Tübingen 1993, S. 56-71.

<sup>3</sup> Ich hebe hier nur hervor: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990; Jörg Jochen Berns: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht. In: GRM 34 (1984), S. 295-311.

bildung volkssprachlicher Fachsprachen in der frühen Neuzeit in Verbindung zu bringen erlaubt.<sup>4</sup>

Umfassendste Kenntnis der Liedüberlieferung ist hier erste Voraussetzung. Angesichts der Masse von fast 13.500 erhaltenen Liedern bedarf eine Anthologie, die einen Eindruck von den Eigenarten des Meistergesangs zu vermitteln vermag und mit seinen besonderen Problemen vertraut macht, demnach keiner Rechtfertigung. Dazu war man bislang auf die bereits 1965 von Bert Nagel erstellte Sammlung angewiesen,<sup>5</sup> in der freilich der späte Meistergesang mit nur zwölf zusätzlich zu den Liedern von Hans Sachs und Adam Puschmann aufgenommenen Beispielen eigentlich kaum vertreten ist. Eva Klesatschke und Horst Brunner, als Mitarbeiterin bzw. Herausgeber des Repertoriums mit der Materie bestens vertraut, stellen dem Repertorium nun eine Anthologie zur Seite, die schon quantitativ — im Umfang von 111 Liedern — erheblich mehr als Nagel bietet und die erstmals in konzentrierter Form — es werden “die wesentlichen Themen und relevanten Texttypen des nachreformatorischen Meistergesangs erfaßt” (S. VII) — eine genauere Vorstellung von der Eigenart des nachreformatorischen Meistergesangs vermittelt. Der größte Vorzug der Anthologie liegt in ihrer (angesichts der Pauschalurteile älterer Meistergesangsforschung einzig förderlichen) Quellennähe. Während etwa Nagel nur andernorts bereits Ediertes versammelt, schöpft man nun aus den Handschriften: Von den 111 aufgenommenen Liedern liegen nur sechs bereits in älteren Ausgaben vor (Nr. 17, 59, 60,<sup>6</sup> 92, 103, 108 [jedoch nach anderer Hs.]), zuvor lediglich in Auszügen wurden die beiden Lieder Nr. 25 (jedoch nach anderer Hs.) und Nr. 107 abgedruckt, von den zehn in die Ausgabe aufgenommenen Melodien werden neun erstmals der Forschung zugänglich gemacht. Die Lieder vertreten jeweils historische “Gebrauchsformen”; auf die Rekonstruktion von Archetypen wird verzichtet. Den Texten liegen korrigierte Handschriftenabdrucke zugrunde, wobei nach Möglichkeit Autographe herangezogen wurden (S. IX), was sich immerhin für ein Drittel des Bestands realisieren ließ. Die Graphie der Handschriften wird weitestgehend übernommen, nur die Groß- und Klein-

<sup>4</sup> Einschlägig sind hier verschiedene Beiträge von Michael Giesecke, insbesondere: “Volkssprache” und “Verschriftlichung des Lebens” in der frühen Neuzeit. Kulturgeschichte als Informationsgeschichte. In: M. G.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Frankfurt am Main 1992 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 997), S. 73-121.

<sup>5</sup> Meistersang. Meisterlieder und Singschulzeugnisse. Auswahl und Einführung von Bert Nagel. Stuttgart 1965 (= Reclams Universal-Bibliothek 8977).

<sup>6</sup> In den Anmerkungen zu Nr. 60 (S. 304) fehlt der Hinweis auf Hartmut Kugler: Handwerk und Meistergesang. Ambrosius Metzgers Metamorphosen-Dichtung und die Nürnberger Singschule im frühen 17. Jahrhundert. Göttingen 1977 (= Palaestra 265), S. 207-208, vgl. RSM <sup>2</sup>S/1845.

schreibung ist systematisch vereinheitlicht und unbedeutende graphische Varianten werden normiert.

Die verschiedenen Umlautzeichen (sie sind ohnedies in den Handschriften oft kaum sauber auseinanderzuhalten) erscheinen als Tremata, für rundes wie Schaff-s steht <s>, für <ü> anstelle von <u> zur Unterscheidung von <n> steht immer <u>. Daß trotz der Zurückhaltung in der graphischen Regulierung der Texte dennoch die Diphthong-Graphien <eü> und <äü> vereinheitlicht wurden, verwundert: Hinweise zum möglichen sprach- und literarhistorischen Aufschlußwert dieser Graphien gibt Virgil Moser: Frühneuhochdeutsche Grammatik. Bd. 1,1. Heidelberg 1929, §§ 23-24. Daß hingegen Zusammen- und Getrennschreibung wie Interpunktion nach modernen Regeln durchgeführt werden, ist als Lese- und Verständnishilfe zu begrüßen. Alle weiteren Abweichungen vom Überlieferten beschränken sich auf eine möglichst übersichtliche Darbietung im Druck (Zeilenumbruch, Zählungen etc.).

Der zeitliche Rahmen ist sinnvoll gezogen. Die Zäsur im 18. Jahrhundert ergibt sich — zumindest aus produktionsästhetischer Perspektive — von selbst: Das letzte überhaupt bekannte Meisterlied entstand 1788 (Nr. 16), seither betätigten sich die Meistersänger nurmehr reproduktiv. Der Grenzziehung im 16. Jahrhundert liegt die Unterscheidung zwischen nach- und vor-reformatorischem Meistergesang zugrunde, die sich auf einen Forschungskonsens stützen kann, der in der zweigeteilten Konzeption des Repertoriums in einen jüngeren und einen älteren Teil sich bis in die Erfassung der Überlieferung hinein durchgesetzt hat. Mit aller Entschiedenheit hatte Hans Sachs die Indienstnahme des Meistergesangs für die Zwecke der lutherischen Reformation betrieben und so der Gattung neue Möglichkeiten eröffnet und neue Attraktivität verliehen. Die Nürnberger Gesellschaft besaß für viele Gesellschaften von nun an Modellcharakter, Sachs avancierte zu einer zweiten Gründerfigur des Meistergesangs.

Das Inhaltsverzeichnis der Anthologie läßt sich als Übersicht über zentrale Themen und Texttypen des jüngeren Meistergesangs lesen:

- I. Lieder auf biblischer Grundlage (1. AT; 2. Psalmen; 3. NT);
- II. geistliche Lieder (1. kirchliche Feste; 2. Gebete; 3. geistliche Naturdeutung; 4. weitere geistliche Themen);
- III. ernste weltliche Lieder (1. Lebenslehren; 2. Beispiele für vorbildliches und abschreckendes Verhalten; 3. Beispiele für Tyrannei, Martyrium und Christenverfolgung; 4. antike Stoffe; 5. Biographien, Klagelieder; 6. Zeitgeschichtliches; 7. weitere Themen [Städte lob, Schäferlied, Rätsel, Fabel, Beispiel eines dankbaren Tieres]);
- IV. Lieder mit formalen Besonderheiten (Equivoca, anaphorische Reihung, Loica, Echolied, Beziehung zwischen Tonname und Text);

## V. Schwanklieder;

## VI Lieder über den Meistersang und über Hans Sachs.

Überdies wurden einzelne aus besonderen Gründen interessante Lieder aufgenommen, z.B. das "letzte" Lied des Meistersangs (Nr. 16). Die Verteilung der Lieder auf die Hauptrubriken bildet die tatsächlichen Proportionen zwischen den einzelnen Gruppen in ihrer Tendenz zutreffend ab. Innerhalb einzelner Rubriken sind die Lieder so geschickt ausgewählt, daß in der Lektüre durchaus auch Unterschiede in den künstlerischen Verfahren erkennbar werden (vgl. z.B. die verschiedenen Versifikationen von Jon 1-4 [Jona im Bauch des Walfischs] in Nr. 7-10 und Nr. 11). Überdies mußte die thematisch-typologische Ordnung weder auf Kosten der chronologischen und geographischen Verhältnisse noch einer ausgewogenen Berücksichtigung verschiedener Autorentypen verwirklicht werden.

Die datierten Lieder (vgl. S. 323f.) verteilen sich jeweils in etwa gleicher Zahl auf die erste Hälfte des 16., auf die zweite Hälfte des 16. und auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, nur noch fünf entstanden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, drei im 18. Jahrhundert (1711, 1748, 1788). Die seit dem 17. Jahrhundert abnehmende Attraktivität der Meisterkunst zeichnet sich hier zutreffend ab.

Von den vertretenen Meistersinger-Gesellschaften führt entsprechend ihrer Bedeutung die Nürnberger die Reihe eindeutig an (zwölf Textautoren, 52 Lieder), mit Abstand gefolgt von Augsburg (acht Textautoren, elf Lieder) und Ulm (fünf Textautoren, sechs Lieder); es folgen verschiedene kleinere Gesellschaften (Straßburg, Memmingen, Breslau, Iglau, Magdeburg, Steyr).

Unter den Textdichtern sind sowohl "professionelle", die Meisterkunst prägende Autoren und Dichter mit sehr großen Korpora wie Hans Sachs (4275 Lieder, auch in der Anthologie das größte Autorkorpus, unter den 15 Liedern so Aufschlußreiches wie die hier — übrigens neben 13 weiteren Sachs-Liedern — erstmals edierte "summa seiner gedicht" von 1560 [Nr. 97]), Ambrosius Metzger, Benedict von Watt oder Georg Hager vertreten, als auch weniger bekannte Autoren mit Korpora mittleren Umfangs (z.B. Martin Dürr, Paulus Freudenlechner, Hans Vogel), ferner Dichter, die in der Geschichte ihrer Meistersinger-Gesellschaft eine bedeutendere Rolle spielen (z.B. Martin Gümpel, der zusammen mit Georg Burckhart die Neufassung der Straßburger Tabulatur von 1597 besorgte), aber nur wenige Lieder verfaßt haben, zudem "Kleinstmeister" wie Cyprian Hummel (zwei Lieder erhalten, davon eines als Nr. 15 aufgenommen), der Monogrammist H.K. oder Johann Friedrich Oetterle, von denen überhaupt nur das jeweils eine in die Sammlung aufgenommene Lied bekannt ist (Nr. 73 bzw. Nr. 16), und schließlich auch eher "untypische" Träger der Liedkunst wie der Festungsbaumeister, Mathematiker, Alchemist, Astronom und Astrologe Johann Faulhaber oder der Hutterer Peter Riedemann.

Ein siebter und letzter Abschnitt bringt alle Texte und noch greifbaren Melodien des Haupt- und des Zechsingens der Nürnberger Singschule vom 7. Juli 1622 und hebt so die enge Verbindung von Meisterlied und Vortrag ins Bewußtsein. Auf die Textsammlung folgt ein — überaus sparsam gehaltener — Anmerkungssteil, der neben Worterklärungen, notwendigen Sachinformationen (die zur 'kunst'-Terminologie der poetologischen Lieder Nr. 92 und 93 erfreulich dicht ausfallen) und Angaben zur Überlieferung (Hinweise auf die Illustrationen etwa bei Nr. 12, 13, 15, 16) in der Hauptsache Nachweise der jeweils benutzten Quellen bietet, allem voran zur Bibel.

Daß den Quellenangaben keine bibliographischen Nachweise beigegeben wurden, schränkt deren Informationswert für den Benutzer ein. Werke wie "Ollenix, Schäffereyen" (S. 306, Nr. 74) dürften kaum jedem Leser selbstverständlich bekannt sein. Überdies wurde nicht angegeben, welche Drucke den Angaben bei Nr. 42 ("Rivander, Promptuarium Exemplorum, 173<sup>v</sup>-174<sup>v</sup>", S. 302), Nr. 52 ("Hondorff, Promptuarium Exemplorum, 138<sup>r</sup>", S. 303) oder Nr. 55 (ebd. 187<sup>r</sup>, S. 303) zugrunde liegen. Hier sind demnächst die Registerbände des Repertoriums hinzuzuziehen.

In enger Anlehnung an das Repertorium gestaltete Register und Verzeichnisse erschließen den Bestand nach Handschriften und Drucken, Autoren, Entstehungsdaten der Lieder, Tönen, Initien, Bibelstellen, Orts-, Länder-, Personen- und Völkernamen. Das sehr ausführliche Stichwortverzeichnis steht einem vorwiegend inhaltlich-thematisch orientierten Zugriff auf die Lieder zur Hand. Zwei Konkordanzen schlagen weiterführenden Fragen die Brücke zum Repertorium, eine fünfseitige Auswahlbibliographie<sup>7</sup> beschließt den sorgfältig redigierten Band. Wer bereit ist, sich Kompetenz auf dem Gebiet des Meistergesangs von Grund auf zu erarbeiten, dem bietet er die beste Arbeitsgrundlage. Hingegen wäre der Benutzer näher an den durchaus heute nicht mehr unmittelbar ansprechenden Gegenstand heranzuführen gewesen — schon um ein erklärtes Ziel der Ausgabe sicherer zu erreichen, nämlich "den Meistergesang mehr als bisher in die akademische Lehre einzubeziehen" (S. VII), aber auch, weil das editorische Konzept gerade auch unter didaktischen Gesichts-

---

Da sie alphabetisch geordnet ist, seien hier die für den Einstieg wichtigsten Titel genannt: die drei Forschungsberichte von Brunner 1989 und 1983 und Hahn 1983, die Bibliographien von Holzberg 1976 und 1977 und A. Taylor — Ellis 1936 und die Einführungen von Hahn 1985 und Nagel <sup>3</sup>1971 — jene freilich sehr kurz, diese methodisch überholt und oft sachlich falsch, leider aber noch nicht ersetzt und beim Verlag immer noch lieferbar. Die v.a. wegen ihrer pointiert entwicklungsgeschichtlichen Sicht auf den Meistergesang immer noch lesenswerte Jugendarbeit Jacob Grimms ist inzwischen in einem Nachdruck leichter zugänglich: Jacob Grimm: Über den altdutschen Meistergesang. Nachdruck der Ausgabe Göttingen 1811. Hrsg. von Otfried Ehrismann. Hildesheim 1993 (= Brüder Grimm. Sämtliche Werke. Abteilung I. Die Werke Jacob Grimms 29).

punkten transparent zu halten, zu problematisieren gewesen wäre. Daß sich in einer Anthologie, die von der Gesamtüberlieferung weniger als ein Prozent zu fassen vermag, interpretierende Vorgriffe nicht vermeiden lassen, ist selbstverständlich, hätte aber in einzelnen Punkten auch benannt werden sollen. Bereits eine instruktive Einleitung wäre hilfreich gewesen, doch beschränkt sich der Vorspann auf ein eineinhalbseitiges Vorwort (S. VII-VIII) und die editorischen Vorbemerkungen (S. IX). Einleitend hätten v. a. folgende Punkte zur Sprache kommen können:

1.) Der Status der Texte in den Handschriften: Daß grundsätzliche Geltungsunterschiede einerseits zwischen Liedtexten in Handschriften, andererseits im Vortrag im Gemark bestehen könnten, wird nirgends erwähnt. Editionstechnisch relevant wird dieser Punkt spätestens bei der Auswahl der jeweils zu edierenden Handschrift. So konnten mehrfach zwei (Nr. 2, 3 [jedoch nur für Str. 1], 22, 24, 32, 38, 55, 61, 83) oder gar drei vorliegende Autographe (Nr. 5, 100) zugrundegelegt werden. Da im Apparat Lesarten der Parallelüberlieferung aber nur bei Eingriffen in den Text der Vorlage erscheinen, werden autornahe Varianten ebensowenig dokumentiert (lediglich von der dritten Strophe eines Liedes Adam Puschmanns wird eine zweite, stark abweichende Fassung synoptisch abgedruckt [Nr. 22]) wie Überarbeitungen (etwa der Lieder Ambrosius Metzgers [Nr. 24] oder Paulus Freudenlechners [Nr. 38] durch Hans Georg Mezner, vgl. RSM <sup>3</sup>Met/137b bzw. <sup>2</sup>Freu/50b). Wie homogen sich die Textüberlieferung in den Handschriften darstellt, welche Geltung mithin der jeweils gewählten Handschrift bzw. dem Autographen zukommt, erfährt man nicht.<sup>8</sup> Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf zeitgenössische (?) Korrekturen an einzelnen Texten (vgl. Nr. 32, Nr. 54) und Beischriften (vgl. Nr. 3 [s. S. 297], 22, 58, 61, 101), die vielleicht mit der Aufführungspraxis in Verbindung stehen.

2.) Die Periodisierung der Gattung: Einerseits endet mit dem "letzten" Meisterlied Nr. 16 von 1788 natürlich die Gattungsgeschichte nicht, vielmehr wurden von nun lediglich keine neuen Lieder mehr vorgetragen: Die produktionsästhetische Perspektive blendet das schlichte Absingen älterer Meisterlieder als literarisches Faktum zwangsläufig aus, "kollektive Autorschaft" als ästhetische Kategorie gerät so nicht in den Blick. Andererseits darf die Unterscheidung "vorreformatorisch — nachreformatorisch" (sowenig übersehen werden kann, daß mit ihr Eigenheiten des jüngeren Meistersanges erheblich deutlicher hervortreten) nicht vergessen lassen, daß hier Grenzen mitten durch das Liedschaffen von Hans Sachs gezogen werden, der zwischen 1513 und

<sup>8</sup> Nicht immer leuchtet die Wahl des Textzeugen aus sich heraus ein, wie z.B. bei manchen Liedern von Hans Sachs, dessen Meistersangbücher als "Ausgaben letzter Hand" prinzipiell bevorzugt wurden (vgl. Nr. 2, dazu RSM <sup>2</sup>S/690b und Nr. 100, dazu RSM <sup>2</sup>S/2089a), oder bei ohnedies fragmentarischer (vgl. Nr. 3) oder unleserlicher (vgl. Nr. 22, dazu RSM <sup>2</sup>Pus/37c) autographischer Parallelüberlieferung.

1520 immerhin 50 vorreformatorsche Lieder schuf. Die Problematik solcher Grenzziehung wird in der Anthologie implizit durch die Aufnahme von drei noch vorreformatorischen Meisterliedern (Nr. 25-27, gedichtet 1519/20 von Sachs) bewußt gehalten; hier wird man, gerade auch im Vergleich zu den nächstältesten Liedern Nr. 2 und Nr. 6 von 1528 bzw. 1530, beide ebenfalls von Sachs, zumindest indirekt auf die Frage geführt, welche Merkmale der Gattung eigentlich die reformatorische Wende überstehen, welches Gewicht etwa Konstanten wie Aufführungsbindung, Traditionsberufung und Sprecherhaltung für das Verständnis der Gattung und die Periodisierung ihrer Geschichte zukommt.

3.) Der historische Aufschlußwert der angesetzten Rubriken: Über ihn ließe sich selbstverständlich trefflich streiten, und zwar sowohl in grundsätzlicher Hinsicht — für die ältere meisterliche Liedtradition hat Kibelka festgestellt, daß weder "die Ordnung nach thematischen Gesichtspunkten noch die Ordnung nach dichterischen Intentionen wie Mahnung, Lehre, Lob oder Schelte [...] sich auf geeignete Kriterien für eine wirklich sachgerechte Gruppierung nach Spruchtypen" stützen können<sup>9</sup> —, als auch im Blick auf die Vollständigkeit der gewählten Ordnung — es hätte sich allein schon aus dem vorliegenden Material der Anthologie auch ein eigener Formtyp "Hort" (vgl. Nr. 25-27, 51, 92) bilden lassen — oder auf ihre innere Schlüssigkeit: Lieder auf biblischer Grundlage (I.) sind natürlich auch geistliche Lieder (II.), Beispiele für vorbildliches und abschreckendes Verhalten (III.2.) ebenso aus der Bibel zu beziehen. Vor diesem Hintergrund wäre eine nähere Begründung der Liedanordnung erforderlich gewesen. Da sie fehlt, bleibt der Geltungsgrad der gewählten Rubriken, zumal innerhalb von Sammelrubriken wie III.7 ("Weitere Themen", darunter Nr. 77 als "Beispiel eines dankbaren Tieres"), unbestimmt. Entsprechende Hinweise wären leicht auch in den Anmerkungen jeweils vor der entsprechenden Themen/Typengruppe unterzubringen gewesen, etwa auch zu den sehr verschiedenen Vorgeschichten einzelner "Typen".<sup>10</sup>

Unter den Meistersingern genossen die Erfinder von Tönen bekanntlich das höchste Ansehen, rangierten die Textdichter erst an zweiter Stelle, gefolgt schließlich von jenen Sängern, die zwar nur bereits bekannte Töne und Texte fremder Autoren noch einmal zu Gehör brachten, denen aber im Gemarkvortrag die Möglichkeit offenstand, ebenfalls an einer altherwürdigen literarischen Tradition zu partizipieren. Wie wäre die Geschichte einer Gattung zu

<sup>9</sup> Johannes Kibelka: *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln*. Berlin 1963 (= *Philologische Studien und Quellen* 13), S. 351.

<sup>10</sup> Das "Echoliad" Nr. 81 etwa setzt die italienische Renaissancedichtung (Poliziano) voraus; das "Loica"-Lied Nr. 80 dagegen besitzt innerhalb der meisterlichen Lieddichtung eine "autochthone" Vorgeschichte, die sich mindestens bis in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts zurückverfolgenden läßt.

schreiben, die über weite Strecken von diesen Reproduzenten getragen wird,<sup>11</sup> welches Gewicht wäre in ihr dann der Vortragssituation beizumessen, auf die auch die Produkte der Töneerfinder und Textdichter zugeschnitten sind? Mit der Aufnahme der Lieder der Nürnberger Singschule von 1622 führt der letzte Abschnitt der Anthologie an methodologische Grundfragen heran, die der Forschung mit dem Meistergesang aufgegeben sind. Der Verdienst der Anthologie besteht darin, diese Liedkunst in ihrer produktivsten Sparte, der Textdichtung, der Forschung in konziser Form wieder nahe gebracht zu haben.

Münster

Michael Baldzuhn

---

<sup>11</sup> Im Umkreis der Kolmarer Gesellschaft z.B. lassen sich mehr als zwanzig Personen namhaft machen. Wenn das Bild stimmt, das die Handschriften vermitteln, war von ihnen einzig Jörg Wickram auch produktiv tätig.