

Die
Meistersinger

ΗΚΗ
ΔΡΥΜΑΤΟΣ
Λ.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 17650

ML
183
·53
M4
1935
c.2



Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Πάυλου & Ανδρέα Καλλιγά

064001760

Die Meistersinger

I, 6.

Die Meistersinger

von

Kurt Sauer •



Bibliographisches Institut / Leipzig

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1935 by Bibliographisches Institut A.G., Leipzig
Printed in Germany

Der angesehene Gelehrte arbeitete mit seinem Kopf, der wohlhabende Kaufmann mit dem Gelde und der adelige Ratsherr einer mittelalterlichen deutschen Stadt verfocht die Meinung, daß der ärmliche Schuster bei seinem Leisten zu bleiben habe. Als um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ein anderes Lebensgefühl in den erstarkten Städten erwachte, schichteten sich mit den geistigen Kräften auch die gesellschaftlichen Vorurteile des Mittelalters um. Der neue Sinn für den Wert der Einzelpersonlichkeit, das große Erlebnis der von kirchlich strenger Denkart befreiten Menschheit durchdrang zum erstenmal alle Stände. Jahrhunderte lang gering geachtet, führte jetzt der Handwerker seinen langen Kampf um Gleichberechtigung zum erfolgreichen Ziel. Das Bewußtsein seiner Leistungsfähigkeit hatte sein Selbstvertrauen gehoben. Die Altbürgergilde der Zünfte sah die schlichte Handarbeit endlich als ehrbar an. Das Zeitalter des ständischen Vorurteils der Geschlechter kehrte nicht zurück. Zu dem Glück und Wohlstand der aufblühenden Städte trugen die kleinen Gewerbe nun wesentlich bei, der herrschsüchtige Adel konnte ihnen „Vereins- und Versammlungsfreiheit“ nicht länger weigern. Auch dem werktätigen Volke gehörten die mittleren Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, dem vornehmen Ratsherrn Willibald Pirckheimer ebenso wie dem bescheidenen Schuster Hans Sachs; sie beide trugen als Bürger zu Recht diesen ewigen Ehrennamen des Städters.

Die Wichtigkeit seines Handels begründete den Wohlstand Alt-Nürnberg, das — wie nur in Italien Florenz — um diese Zeit zu einem Sitz der schönen Künste geworden war. Die starke Schöpferkraft des bayrisch-fränkischen Volkstums weckte hier den adeligen humanistischen Geist der Epoche zu Kunstübungen besonderer Geltung. Man hatte die Kunst seit Jahrhunderten niemals anders als handwerklich betrieben, und im Rahmen des Handwerks sollten Plastik und Malerei, aber auch die Dichtung am Ende des Mittelalters noch einmal echtes Volksgut bedeuten. Von den Allerweltsreimen der Nürnberger Spruchsprecher (Abb. S. II) scheidet sich die angesehene ernsthafteste Poesie.

Diese Dichtkunst nennen wir Meistergesang, und in seiner strengen Schule findet das künstlerisch empfängliche Bürgertum die geistige Auffrischung. Die Handwerkerdichter bilden gleichsam eine kleine eigenmächtige Stadt oder Gilde der Literatur. Hier wird der ehrlich geborene Lehrling solange zünftig geschulmeister, bis man ihm die eigene Meisterschaft zuerkennt. Die Literaturgeschichte hat über die Liedkunst der Meistersinger ein wenig günstiges Urtheil gesprochen, wobei sie leider übersieht, daß die Handwerker in diesen an geistiger Reife zunehmenden Tagen allein die Liebe zur Dichtung bewahrten und den Sinn für sie in eine bessere Zeit hinüberretteten.

Mit der übertriebenen Engstirnigkeit ihres starren Kunstbetriebs hat Richard Wagners Meistersingeroper humor- und weisheitsvoll abgerechnet. In der Gestalt des Wagnerschen Sachs erfüllt sich der lebenskräftige Volksgeist des Mittelalters noch einmal schöpferisch. Dieser Nürnberger Schuster überwindet die schneidenden Särten des Lebens und die dunkeln Verzerrungen der



Nürnberg Spruchsprecher

Poesie. Die Zuldigung des Volkes am Schluß der Oper überwältigt den großen Führer der Dichtung. Der gerühmteste Dichter des 16. Jahrhunderts ist für die Literatur wie die Theatergeschichte von der gleichen Bedeutung. Auch der historische Sachs machte es wie seine Vorgänger und dichtete in „Tönen schlecht und gar gemein“. Wie weit er sich dennoch über sie alle erhebt und dem Nürnberger Meistergesang seinen besonderen Rang leiht, versucht dieses kleine Buch zu erweisen.

*

Eine alte Legende verlegt den Ursprung des Meistergesangs in das Jahrhundert des ottonischen Kaisertums, die höfische Poesie überlieferte die wunderlich entstellten Namen von seinen zwölf „Stiftern“. Der Kezerei angeklagt, so erzählt man, hätten diese alten Meister die Heiligkeit ihrer Kunst vor Kaiser und Papst zu beweisen gehabt, worauf, eben schon im 10. Jahrhundert, eine amtliche „Anerkennung“ von kaiserlicher Seite erfolgt sei.

Tatsächlich tritt der „Meistersang“ um das Jahr 1400, zunächst in den rheinischen Gegenden, das Erbe der von den Rittern geübten lyrischen Kunstdichtung an. Mit dem Erbe übernahmen die Meister auch den alten höfischen Brauch, ihre einstimmigen Lieder, den melodischen Weisen des Minnesangs angepaßt, ohne rhythmische Bewegung und Begleitung selbst vorzutragen. Vom Gregorianischen Gesang leitet sich ihre einfache choralartige Musik her. Die Meistersinger, die ihre langstrophigen Reimchroniken hölzern zusammenleimten, beriefen sich dabei auf Walter von der Vogelweide und auf Heinrich Frauenlob, der als der Stifter der Mainzer Sängerschule gilt. Zu zahlreichen geistlichen Gesängen



Eine Meistersingerprobe

verarbeiteten sie eine gelehrte Theologie. Die spärlichen Weisen ihrer Melodik gehen, einer hergebrachten Sazung zufolge, auf die Töne der zwölf alten Meister zurück.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts kam der Wormser Barbier und Meistersinger Hans Solz nach Nürnberg. Er hatte den verknocherten Geist seiner Heimatstadt nicht mehr ertragen. Die Nürnberger Handwerker waren damals noch für künstlerischen Fortschritt empfänglich und wurden von ihm über die eigentlichen Aufgaben des Meistergesanges aufgeklärt: Allein die Erfindung eines eigenen neuen „Tones“ könne Meisterschaft ausmachen, nur durch den Wettgesang dieser nach bestimmten (oft recht widernatürlichen) Regeln erfundenen Melodien gäbe es einen ersprießlichen Liederwettstreit. Schon die Reform des Hans Solz strebt über die engen Schranken der trocken-erbaulichen Sonntagsingschule hinaus.

Auf diese Weise kam der Meistergesang von den alten Benennungen des Minnesangs ab, von dem Hof-Ton oder dem Frauen-Ehren-Ton. Mühsam wetteiferten die geplagten Handwerker miteinander bei ihren Sängerstreiten. Sonderbar verschnörkelte Namen tragen alle ihre Melodien. In der „gebleichten Zwillichweis“, in der „Schreibpapierweis“, in der „grünen Lilienweis“ ließen sie sich vernehmen. Derartig zopfsige Benennungen sagen uns darüber genug, wie „gebleicht“ die Ergebnisse aussahen. „Zu solcher Müß, die ich mir selbst aufgelegt hab“, darob ich vil schloß und anders versaumbt, hat mich der grose euffer und lust gedriben“, bekennt Georg Sagers Meistersangbuch.

War ein Kandidat bestrebt, die festen Regeln für Dichtung und Gesang, die „Tabulatur“ (von lateinisch tabula = Tafel) zu erlernen, so begab er sich in die

Singschule zu einem Meister. Er mußte aber ehrlich geboren, nicht leichtsinnig und eines schlichten Lebenswandels beflissen sein. Der „großen Mühe“ des Unterrichts unterzog sich jeder Meister aus Liebe zur Kunst gerne und ohne Entgelt. Wer in der Tabulatur alles weiß, wird „ein Schulfreund, der etliche Thön, etwann 5 oder 6 fürsingt, ein Singer, der nach andern Thönen Lieder macht, ein Tichter, der einen Thon erfindet, ein Meister“, heißt es in Wagenseils Chronik aus dem 17. Jahrhundert. Auch Richard Wagner hat diese Hauptquelle für den Meistergesang eifrig benutzt. Zu den öffentlichen Wettkämpfen war nur zugelassen, der auf seiner „Freiung“ einen neuen Ton erfunden und schon vorher eine theoretische Prüfung bestanden hatte. Der Neuaufgenommene mußte sich verpflichten, bei der Kunst zu bleiben und treu am Gesange festzuhalten, die Kunst und die Gesellschaft bei Angriffen zu verteidigen und das Meisterlied nicht durch Gesang auf öffentlichen Gassen oder Gelagen zu entweihen.

Die Meistersinger unterschieden die eigentliche Singschule von der Zechen. Das regelmäßige Hauptsingen fand an bestimmten Sonntagen in der Katharinenkirche statt, und die Anwesenheit des Publikums war gegen mäßiges Eintrittsgeld erlaubt (Abb. S. 21). Zu dem Zechsingen traf man sich meistens in Wirtshäusern. Die Nürnberger Handwerker kannten ein geistliches und ein weltliches Preisgericht.

Bei den weihervollen Veranstaltungen stand der Chor der Katharinenkirche im festlichen Glanz des Purpurs. Ein niederes, nach allen Seiten schwarz verhängtes Gerüst, das Gernercke (Abb. S. 13), machte das Richterkollegium unsichtbar. Die vier Männer, die die Fehler der Sänger anmerken mußten und deswegen „Merker“ heißen, hatten

hier ihren Platz. Sie sitzen um einen Tisch herum, der noch ein großes schwarzes Pult trägt. Sie sind die Prüfenden, der Vorstand der Sängergunst. Auch der Singstuhl, eine kleine Kanzel, ist oft mit einem bunten Teppich geschmückt. Grüßend betritt ihn der Vortragende; er muß den Hut in der Hand halten, sich vor der gesamten Gesellschaft höflich verbeugen und zu singen anfangen, sobald die Merker dazu auffordern. Die versammelte Meistersingerschaft prangt in graublauen und schwarzen Seidengewändern, die Halskrausen ihrer Spitzenkragen sind zierlich gefaltet, ihre strengen Mienen erhaben und still — wie die der sieben griechischen Weisen verklärt. Aufmerksam folgen sie in steifer und gemessener Haltung den Darbietungen eines solchen festlichen Turniers. Der ritterliche Kaiser Maximilian soll in der Jugend des Hans Sachs einer derartigen Festsetzung beigewohnt haben. Man erzählt sich freilich, daß er nicht lange verweilte.

Ein jeder Singer, das war erstes Gesetz, soll sich beflüssigen, deutlich gut deutsch, langsam und bescheiden zu singen. Der erste Merker muß in der aufgeschlagenen Lutherbibel den Inhalt des Gesanges mit dem Text der Bibel vergleichen. Der zweite, der ihm gegenüber sitzt, beachtet die Verstöße des Singers gegen die metrischen und grammatikalischen Regeln der Tabulatur. Der dritte hat festzustellen, ob die gekünstelte Verschraubung der Verse auch am Bau der höfischen Strophe festhält. Der vierte endlich, der wichtigste, achtet auf die zu erfindende Weise. Ist ein neuer „Ton“ erklingen und überbietet der riesenhaft angeschwollene Strophenbau eines Gedichts an äußerer Handfertigkeit alles Wetteifernde, so erhält der Sieger das Schulkleinod, einen Kranz aus seidenen



Franz Sein: Meistersängerschule; oben: König David kniet vor dem Kreuzigt.

Blumen, vielleicht sogar eine goldene Krone, ein Gehänge aus Silber, den Davidsgewinn. Die Sangeskunst des Mittelalters hatte dem Sänger der Psalmen gern nachgeeifert. Auch den Meistersingern war König David immer ein leuchtendes Vorbild, und sie strebten danach, mit seinem „siesßen“ Ton Gott zu loben. Vor dem gekreuzigten Heiland kniet König David auf dem oberen Teil eines Gemäldes, das die ganze Nürnberger Sängerkunst verherrlichen will. Davids Sarge steht hinter dem König, auf der Schleppe seines weiten, mantelartigen Überwurfs (Abb. S. 17).

Bei dem weltlichen Zechsingern walten nicht heiliger Ernst, wie in der Kirche, sondern frohe Ungebundenheit. Hier gibt es gewöhnlich irdischere Gewinne, Teller aus Zinn, silberne Löffel oder auch Geld. Bei dem Zechsingern erholt man sich überhaupt auf volkstümliche Weise von den Anstrengungen des kirchlichen Hauptgesangs. Nur ungern lassen sich die ehrbaren Meister abhalten, außer der zeitgenössischen Geschichte auch das lokale Gerücht, die Posse und den ganzen Boccaccio auszuschlachten. Von der immer wieder eingeschränkten Ehrbarkeit findet man leicht zu schlüpfrigen Strophen, so daß der Rat der Stadt den Meistersingern befehlen muß, „sich schambarer unzuchtiger Lieder genzlich zu enthalten“.

*

Mancherlei grobe Unarten schleppten die Meistersinger durch die Jahrhunderte weiter. Erst mit dem Auftreten des Hans Sachs erhebt sich die Sangeskunst wieder zum „Preise der Tugend und zur Schmach des Lasters“. „Frei von aller Unsitte“ bedeuten die Meistergesänge des Hans Sachs der Nürnberger Singschule ein halbes Jahrhundert

lang ihre edelste Zier. Der Schuhmacher Sachs betreibt auch als Dichter ein ehrliches Handwerk, und sein unermüdlicher Eifer trägt viel dazu bei, daß die bunten Begebenheiten der Geschichte in seinen Dichtungen wieder erstehen. So oft und so arglos, wie es ihm gefällt, biegt er die erhabenen Stoffe des Welttheaters für die trauliche Nürnberger Bürgerstube zurecht. Die Kunstdichtung des Hans Sachs baut eine kurzweilige Nürnberger Spielzeugwelt auf.

Gleich dem Helden der Richard Wagnerschen Oper lenkt schon der historische Sachs in dieser kleinen Welt der engen Nürnberger Gassen alle Säden menschlichen Wahns dem glücklichen Ende zu. Flüchtig und beinahe ungewollt drollig fügt sich ihm zum Vers, zum Meisterlied, zum Fastnachtspiel oder zum ernsthaften Schauspiel, was er in seinem achtzigjährigen Dasein (1494–1576) lernte, lebte und sah. Keiner nach ihm hatte einen so leichten Kopf beim heitern Erfinden, Hans Sachs ist der ehrbarste, ausgeglichenste und fruchtbarste Reimdichter aller Zeiten, und als Meistersinger fesselt ihn immer erst der buntbewegte Stoff und minder gewichtig die Dichtergrammatik, die „leges tabulaturae“.

Die Lateinschule seiner Vaterstadt und eine fünfjährige Gesellenfahrt durch die fränkische, bayrische und rheinische Welt machten den phantasievollen Jüngling für die reichen Stoffe des Humanismus empfänglich und für ihre wirklich greifbare Gestaltung begabt. Der Weber Lienhard Nunnenbeck hat den jungen Schuhmacher in das holdselige Kunstgeheimnis des Meistergesangs eingeweiht, und in Braunau am Inn soll er sich, wie man erzählt, auf die erste seiner dreizehn neuen Melodien und auf die Heiligkeit seiner Sendung besonnen haben.

Als Hans Sachs von der Wanderschaft nach Nürnberg heimkehrt, sind die „unordentlichen“ Verstrickungen seiner Jugend schon überwunden; er geht mit Kunigunde Kreuzer eine ehrbare Ehe ein und macht so aus der beendeten Liebesleidenschaft ein „sittliches Problem“. Die liederlichen Anwandlungen, die sein künftiges sehr einfaches Lebensschicksal als Mensch und als Dichter befallen, dienen nur zur Festigung seines seelenkampfflosen Gleichgewichts.

Der Nürnberger Meistergesang verdankt der großen Gestalt dieses Schusters die unbestrittene Führerschaft seiner Schule. Hans Sachs ist der Patriarch dieser Kunst und Nürnberg für die wallfahrenden Meistersinger aller Städte in der Jahrhundertmitte das erträumte deutsche Rom. Die starren Formen der alten Regeln hat er aufgelockert, seine Schulordnung läßt innerhalb des Strophenbaus und der Tonbildung verschiedentlich Freiheiten zu, und die 4270 eigenen Meisterlieder beachten nur die Grundregeln eines vom Kirchenlied bewahrten Strophenbaus, wie sie Wagenseils Chronik uns überliefert: „Ein jedes meister-gesangs Bar (Gedicht) hat mehrentheils unterschiedliche Gesätz oder Stück (Strophen), als viel davon der Tichter richten mag. Ein Gesätz bestehet meistentheils aus zweiyen Stollen, die gleiche Melodey haben (Aufgesang). Darauf folgt das Abgesang so eine andere Melodey hat als die Stollen. Zuletzt kommt wieder ein Stoll oder Theil eines Gesäzes, so der vorhergehende Stollen Melodey hat.“ — Gerade weil Hans Sachs die ausgetretenen Bahnen seiner Vorgänger verließ, blühten die Nürnberger „Bruderschaften der Sängerei“ noch einmal, zum letztenmal unter ihm. Ihr verborgenes und auch wenig volkstümliches Wirken, das

Auff heutiger Sing Schul geben etliche Liebhaber der Kunst den Meisterfingern etliche Gaben zu versingen.

Hanns Sachs seines Alters 81. Jahr.

Darumb soll erstlich in dem Frey-
singen gesungen: Römische/ vnd an-
dere warhafftige Historien.

Soll das gemessen von 12. bis auff 8.
Zu dem gleichen aber von 11. bis auff 12.

In dem Hauptsingen soll gesun-
gen werden auß dem alten
vnd neuen Testament.

Soll das gemessen seyn von 20. bis auff 30.
Zu dem gleichen aber von 30. bis auff 100.



Man wird auch vorher ein schön
neues Lied auff unser Art vnd Weis
zusammen singen.

Ihr Singer singt zu Gottes Lob/
Der Vavast der Kunst hat eine Prob/
Wer das best ehut/ den wird man preisen/
Soll auch die best Gass davon reissen/
Drumb ihr Singer thut euch befehlen.

Wer solches hören will/ der komm nach ge-
haltener Writtag-Predigt zu S. Catha-
rina/ so wird man anfangen.

jede gedruckte Veröffentlichung eines Liedes verbot, konnte dem überquellenden Schöpferbrunnen des Hans Sachs nicht dauernd genug sein. Er brauchte einen anderen Ausgleich. Indem er das bunte Theater seiner dichterischen Welt tatsächlich auf die bescheidene Bretterbühne zu verlegen begann, verwirklichte er zum erstenmal einen ewigen deutschen Traum.

*

Von diesem deutschen Traum soll im folgenden nun erzählt werden, von dem einfältigen Drama des Hans Sachs und dem behaglichen Theater der Nürnberger Handwerker, das zunächst nur eine arglose Liebhaberei war, geschichtlich gesehen als der erste Ansatz einer nationalen deutschen Schauspielkunst gelten muß. Wenn vielleicht nicht von der verästelten Lyrik der Meistersinger — von der schlichten Volksbühne des ehrlichen Hans Sachs werden die Deutschen immer wissen wollen, selbst wenn keine Bühne seine Fastnachtstücke mehr spielt. Der Name Hans Sachs ist uns seit Kindertagen vertraut wie der anderer großer Deutscher aus der Geschichte. Seine Tat besteht darin, daß er altes und neues Lebensgefühl ineinanderschichtete und das derbe Volksspiel des Mittelalters in die Neuzeit hinübertrug. Hans Sachs ging den ersten Schritt zu einer Schauspielkunst deutscher Art. Nürnberg wurde durch ihn zur Wiege unseres Theaters.

*

Bei den weltlichen Lustbarkeiten, den Volksfesten, finden wir das dramatische Leben des Mittelalters schon im 15. Jahrhundert reich entfaltet. Die deutsche Fastnacht leitet ihre bewegten Maskenzüge auf die heidnischen

Handlungen der Vorzeit zurück. Die frohlockenden Geister der Fruchtbarkeit toben sich in diesen derben Karnevalsübungen aus, beim ersten Märzensonnenschein lehnen sie sich gegen die harten Gewalten des Winters auf; sie tragen ihren heidnischen Streit, den die christliche Kirche nach ihrem Sinn umdeutet, bis in das geistliche Drama des Mittelalters hinein. Die frühen Fastnachtspiele halten sich zunächst an die beliebte körperliche Prügelei. Das Nürnberger Handwerkerdrama, in dem ein verständigerer Publikumsgehalt zu walten beginnt, hat aus dem rohen Kräftegefecht schließlich so etwas wie einen geistigen Wettkampf der Rede gebildet. Das Ergebnis jedenfalls bleibt hier wie dort immer das gleiche, der Schwächere ist auch der Ungute, man muß ihm seine törichte Anmaßung austreiben.

Zum Werden des deutschen Volksschauspiels steuerte das kirchliche Theater wenig bei. Die angeborene Spiel Freude der germanischen Zeit hatte das mittelalterliche Mysteriespiel zu burlesken Auftritten angeregt. Mit ihm bereicherten die fahrenden Strolche auch das unerschöpfliche Repertoire ihrer Narrenkunst. Das bürgerliche Fastnachtspiel ist ganz allmählich gewachsen. Im Karnevalstrubel schweiften verkleidete Banden junger Leute, wildvermummt, in den mittelalterlichen Straßen der Städte. Sie haben außer ein paar Musikanten einen Einschreier bei sich, den sie Herold oder Prolog heißen, und einen Ausschreier, den Epilog. Die anmutigen Frage- und Antwortspiele ihrer Rätsellieder und Wortgefechte wurden von diesen Sprechern erläutert. Die närrisch verkleideten Gesellen sind bisweilen in blaue, allen gemeinsame Kostüme oder in den Harnisch gesteckt und wissen ihre Erfolge im Trunk und im Liebesspiele aufzuzählen.

Von einem Mann dargestellt, verspricht Frau Venus den Paradiesapfel dem, der sich der größten Narrheit zu rühmen mag. Der nun folgende Auftritt ist mit den Erzählungen wunderlicher Liebesstreiche ausgefüllt. Wenn alle geredet haben, fordert gewöhnlich der letzte Sprecher, der dann auch der Preisträger ist, die versammelten Narrenmasken zum Tanz auf. In germanischen Zeiten hatte sich schon die waffenfähige Mannschaft der Dörfer zum Schwerttanz versammelt. Im mittelalterlichen Nürnberg wird seine schlichte Bewegung zu einem kunstvollen, den Schmieden vorbehaltenen Figurenlauf. Die Messerer, die den Narren in ihrer Mitte tanzend umkreisen und ihm ihre Schwerter auf Nacken und Schulter legen, deuten mit dieser pantomimischen Schaustellung eine Hinrichtungsszene an. Es kommt so weit, daß der Narr den Rahmen der ursprünglichen Kulthandlung mit seinen zotigen Späßen durchbricht und den Schwerttanz somit in die Ebene des burlesken Spiels weist.

Von dem erbitterten Streit der Handwerker gegen die Adelsgeschlechter im 14. Jahrhundert hatten sich die Messerschmiede und die Fleischhacker ferngehalten. Um ihrer Treue willen gegen Rat und Kaiser, erhielt die Zunft der Metzger das „schimpflich“ Recht, zu Fastnacht einen triumphalen Maskenzug abhalten zu dürfen. Man hatte den Messerern den Schwerttanz zugebilligt. Den „Steinbrücherern war es vergönnt, in der Fastnacht zu lauffen in gestalt alter weiber“. Nun gaben die Metzger ihren Knechten Laubquasten in die Hände und ließen sich von ihren wuchtigen Büscheln und zierlichen Spießen den Platz vor der Menge beim Schönbarttanze erkämpfen. Narrenkappen mit Eselsohren sind anfangs die Kopfbedeckung der verummten Knechte. Erst



Andreas Herneissen: Hans Sachs

später, als das Geer der Maskierten den Hauptspass der
 Lustbarkeit für sich selber beansprucht, ersetzen sie reicher
 prangende Federbüsche und kostbare Barrette. Von
 Hauptleuten angeführt, tragen alle Läufer jedes Jahr
 die gleiche Verkleidung. Sie ist gelbrot, rotweiß oder
 auch rotblau gemustert und mit Sternen, Flammen und
 Kauten prächtig besät. Kostbare Atlasgewänder schmücken
 die jungen Männer aus adeligen Geschlechtern, die das
 Vorrecht des Schembarth (Schembart oder Schön-
 bart = bärtige Maske, Maske schlechthin) von den bereit-
 willigen Mergern käuflich erwerben. Man besinnt sich
 schließlich auf heidnische Zeiten, als die groteske Ma-
 schinerie des Narrenschiffs, die Schembarthölle entsteht.
 Auf niederen Schlitten wird sie durch die Straßen ge-
 schleift. Auf den Venusbergen und Narrenbacköfen, in
 den verwünschten Schlössern dieser „Höllen“ finden oft
 zwanzig Personen Platz zur behaglichen Gaukelei. Kaiser
 Maximilian I. persönlich taucht 1491 in solch einem
 Maskenzug auf. Später verwandelt der gesamte Hof des
 Markgrafen Friedrich den bürgerlichen Brauch in ein
 ritterliches Turnierspiel, wobei ein großes Stechen
 zwischen Nürnbergischen und Markgräflichen allerdings
 ernsthaften Hader und öffentliche Tumulte entfacht.
 „Eine haymlich Sigur vergangener Auffrur“ nennt der
 kulturhistorische Epilog des Hans Sachs den schaupräch-
 tigsten verhängnisvollen Schönbartzug des Jahres 1539.
 Ein Brettspiel zum Spott in der Hand erscheint hier auf
 dem Narrenschiff der nachher letztmalig verbrannten Hölle
 der protestantische Theologe Andreas Osiander (Abb.
 S. 29). Der puritanische Mucker kennt keinen Spass und setzt
 Kraft seiner Autorität durch, daß „die Schönbartshaupt-
 leute auf den Thurn gesperrt und das Schönbartlauffen,

welches ohnedem mit verschwenderischem Pracht, großem Mißbrauch und allem Muthwillen begleitet war, von nun an verboten wurde". Das aufgebrachte Volk soll übrigens aus Rache das Haus des Osiander gestürmt haben.

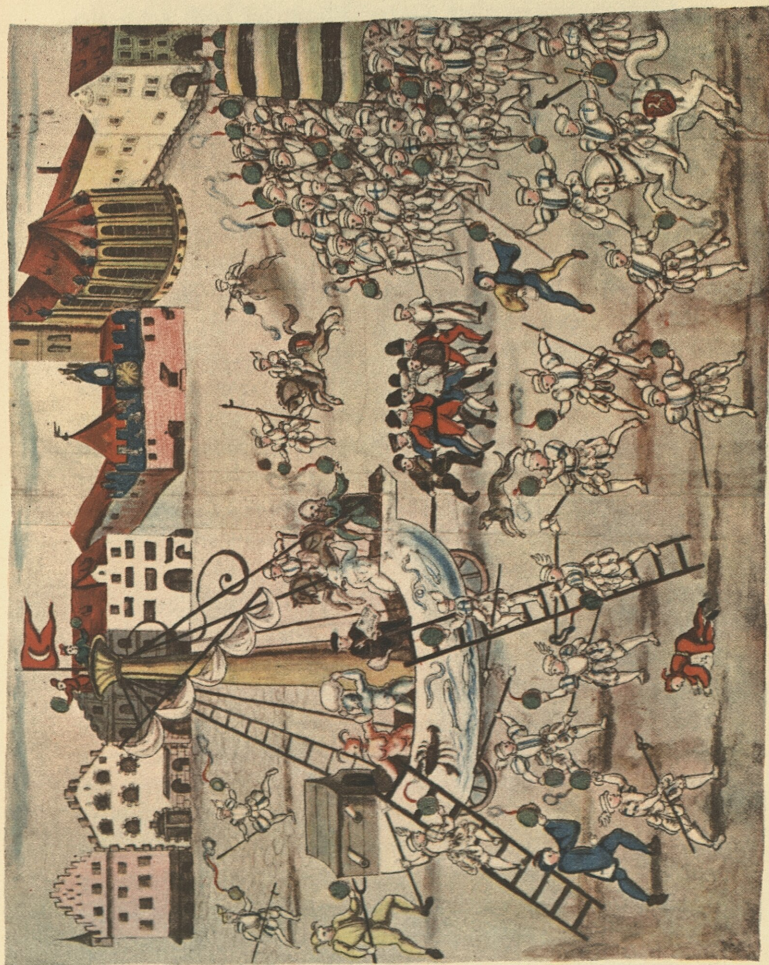
*

An das tägliche Leben und den Stadtklatsch knüpfen die grob naturalistischen ersten Fastnachtsaufführungen in Nürnberg an. Die Obrigkeit ist dem tumultuösen und aufbegehrerischen Nummenschanz des Schönbart niemals besonders gewogen. Schließlich verliert sie die Macht, ein Vergnügen zu untersagen, das zum lebendigen Ausdruck des Volkes und ein Spiel aller für alle geworden ist. Die lebendig gefüllte Szene beginnt ihr unsterbliches Leben. Von den ersten ungelenten Stegreifspielen der fahrenden Gesellen bis zur Blüte des Fastnachttheaters bei Hans Sachs hat sich die roh zugebauene Darstellungsweise dieser Possen wenig geändert. Noch die meisten der Sachs'schen Narrenspiele sind als zufällige Aufführungen für Privathäuser oder Wirtsstuben gedacht. Die Handwerker, die auf der dekorationslosen Bühne „agieren“, sind gewissermaßen die Vertreter der gesamten, am Spiele beteiligten Menschheit. Es ist ein soziales Theater, das keine trennenden Schranken aufrichtet und das Publikum meist in einem Kreis um das Scena genannte Bühnengerüst versammelt. Vom Schönbartlauf leitet sich bis zum heutigen Tag der Brauch her, die Fastnachtsaufführungen auf Wagen, die durch die Straßen der Städte rollen, stattfinden zu lassen. Tisch und Stühle sind zunächst die einzigen Requisiten, und erst in späteren Lebensjahren des Hans Sachs lehnt

sich der Bühnenaufbau an das Handwerkertheater der niederländischen Kederijker an und stellt ein Haus mit Türe, Stiegenaufgang und sichtbarem Innenraum vor.

Täppisch, und in ihrer Schamlosigkeit gewiß ungeheuerlich sprechen die Gestalten der Narrheit und Wollust, der Trunkenheit und des Geizes von diesem Fastnachttheater die unaussprechlichsten Dinge des Lebens aus. Das hemmungslose Volk hatte die Schauspieler geliefert, die Schauspieler üben sich nun ungezügelt als Dichter kräftig gesponnener Zoten. Ungehobelte Schwänke sind der Anfang der Menschendarstellungskunst. Rücksichtslose Männer verkörpern die weiblichen Rollen. Im Mittelpunkt der Ereignisse stehen die ohne Scham enthüllten Beziehungen der Geschlechter. Widerspenstige und geizige Ehefrauen, schmierige und häßliche Bauernbirnen tun mit überdeutlichen Gebärden kund, daß sie nur von einer einzigen Empfindung beherrscht werden. Dem „Nachthunger“ der Männer wollen sie dienen. Das berühmte „Wasnachtspil vom Dreck“ beschreibt auf verstimmende Weise die eindeutigen körperlichen Vorgänge des Lebens. Eine weiberfeindliche Zeit schafft sich hier wirklich eine weiberfeindliche Kunst.

Wie erläuternde Verse unter allen Holzschnitten, so klingen die rohen Worte, die die torkelnden Bauernbur-schen, die liederlichen Ritter und die geilen Pfaffen dieser Spiele im Munde führen. Die Bauern erscheinen mit Mistgabeln und in groben Schuhen, rülpsend und schmazend, der bürgerstolze Hohn der Handwerker bedenkt diese Heinz Mist, Jeckel Schmutz, Hundskraz mit verwegenen Leidenschaften. Und wenn einmal ein Stück wie der „Fastnachtsprozeß“ auf die Verspottung der Bauern verzichtet und meint, es sei unrecht, seiner Väter



Öttembartlaufen

zu höhnen, unser aller Vater Adam sei doch auch ein Bauer gewesen, so setzt hier eine damals wohl merkwürdig empfundene Kritik gegen die unflätigen Auswüchse dieses Karnevaltreibens ein.

Hundert Jahre vor dem Hans Sachs treten unter den tausend namenlosen Fastnachtsdichtern zwei Nürnberger Meistersinger auf, der Büchschenschmied Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer (Schwäger) und der uns schon bekannte rheinfränkische Wundarzt und Bartscheerer Hans Solz. Den Markt und die Gassen seiner geliebten Vaterstadt suchte Rosenplüt mit ödem Behagen nach schmutzigen Roheiten ab; erfinderischer und weniger derb verarbeitete der gebildete und begabtere Hans Solz das unflätige Gut seiner Vorgänger. Sein Leben scheint dem des Hans Sachs recht verwandt. Den bunten Kuriositäten gern zugeneigt, nimmt er in seiner Jugend die Leitung der Fastnachtsaufführungen in seine Hand und pflegt einen erspriesslichen Meistergesang bis in sein achtzigstes Jahr.

Den erzählenden Plauderton dieser Volksbilderbogen setzt schließlich das Fastnachtspiel des Hans Sachs in dramatische Handlung um. Seine Schwänke haben die ursprüngliche Frische der ererbten tüchtigen Überlieferung erhalten und den Geist humanistischen Strebens für sie ausgenutzt. Die anstößige Stegreifbelustigung bildet er zur kräftigen dramatischen Anekdote. Die Fastnachtspiele des Hans Sachs sind kurze, meist nur dreihundert Verse lange Stücke mit eingeschränkter Personenzahl und anschaulich vorgebrachtem schalkhaften Witz, der das schallende Gelächter aller Zeiten erzielt. Eine überlegene Meisterschaft hat Sachs erreicht, wo er seine kleine Welt in unmittelbare Lebensnähe so zu rücken verstand:

Zwen schöne neue
kurtzweilige Fastnacht
Spiel.

Das erste mit 4. Personen/von
eines Bauru Sohn/ der zwen
Weiber wolt haben.

Das ander mit 5. Personen/
von dem schwangern
Bauru.



Hans Sachs.

Gedruckt/ Im Jahr 1659.

1818 * 1810

Titelholzschnitt eines Sacheschen Fastnachtspiels

Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn.
Ihr festes Leben und Mannlichkeit,
Ihr inneres Maß und Ständigkeit . . .
Der Menschen wunderliches Weben.

Goethe bringt dem Sachs diese liebenswürdige Schuldigung. Er wies in einer den Nürnberger Schuster wenig schätzenden Zeit auf seine Narrenspiele des Lebens, und Frau Marthe im Saust, die im Knittelversstil des Saus Sachs spricht, ist eine Gestalt seines Blutes geworden.

Im Narrenschneiden, seinem volkstümlichsten Spiel, holt der Quacksalber aus dem Bauch eines stöhnenden Kranken mit der Zange die Puppen von sieben Narren hervor. Es sind die sieben Todsünden, der großköpfige Narr der Hoffahrt, der viereckigte des Geizes, der bleiche und dürre des Neides, der der Unkeuschheit, der Völlerei, des Zornes und der Faulheit. Zuletzt wird noch das ganze Narrennest der kleineren Sünden in die Pegnitz geworfen, worauf der Kranke gesundet. Die Geschichte von einem Bauernjungen, der am liebsten zwei Weiber zur gleichen Zeit hätte (Abb. S. 31), nachher aber reichlich an einer genug hat, dramatisiert Sachs ohne frivole Enthüllungen. Wo er dem Volksbuch von Eulenspiegel oder dem Decamerone verfängliche Szenen nacherzählt, verkündet er am Ende moralische Mahnungen zu ehelicher „Liebe und Treu“, und die Schwänke, die die abschreckend hässlichen Diener der alten Kirche als verächtliche Liebhaber auf das Theater stellen, sind zwar von boshafter Schadenfreude erfüllt, aber nicht von tendenziöser antipäpstlicher Stimmung.

Als weiser und milder Lehrer der Jugend betritt Gottvater, „Kinderlehre haltend“, die Bürgerstube des

Ein Schöne vnd
kurtwilige Hystory / Von
der gedultiger vnd gehorsa
mer Marggravin/
Grifelda.

In ein Comedia verfast/
hat xij. Personen/vnd
hat v. Actus.



Gedruckt zu Cöllen durch Felix
Röschlin in der Schmir-
strassen.

16. Jahrhunderts, in der anmutigen Geschichte von den „ungleichen Kinder Eve“. Der Herrgott thront inmitten der verschieden begabten und erzogenen Söhne des ersten Menschenpaares. Die sechs sauber gewaschenen Buben um Abel wissen Luthers Katechismen vortrefflich auswendig, die struppige Rotte Kains äußert, bevor sie zum bösen Brudermord schreitet, verdrehten Unsinn über die zehn Gebote. Kain betet:

O vater himel unser,
Lass uns dein reich geschehen,
In himel und in erden sehen!
Gib uns schuld und teglich vil brot,
Und alles ubel, angst und not! amen.

Wir glauben den nüchternen Lebensmeister Sans Sachs zu hören, wenn Nemrot dem Gotte im weiten Saltenwurf des Theatertalars zornig zuruft:

Das will ich dir gleich sagen eben,
Was mein augn sehen, glaubt das hertz
Mit höher schwing ich es auffwertz.
Ich nem ehr, gut, reichtumb der massen
Und wolt dir deinen himel lassen.

*

In den eigentlichen Meistersingerdramen sucht Sans Sachs den wenig empfänglichen Sinn seiner Mitbürger für das Erhabene aufzuschließen. Wir müssen uns aber eingestehen, daß der Nürnberger Meister, so lebensfreudig

er war, die behagliche Nüchternheit des Handwerkmäßigen zu sehr liebte, um für den Flug der Gedanken in eine übersinnliche Welt tragende Flügel zu bauen. Auch er entstammte einem für dramatische Darstellungen der christlichen Leidensgeschichte wenig günstigen Boden. Schon im Mittelalter hatte man in Nürnberg nur die komischen Mimenspässe, nicht aber die zeremonielle Feierlichkeit der Passionen geliebt. Der Ehrgeiz des Hans Sachs, das geistliche Drama, frei von dem riesenhaften Rollen- und Bühnenapparat des Mittelalters, auf die anspruchslose Meistersingerbühne zu stellen, bedeutet nicht seinen höchsten Ruhm. Sein biblisches Drama vom Jüngsten Gericht ist nüchtern wie der Meistergesang und naiv wie das langsam verklingende kirchliche Spiel: Der Teufel schleppt, wie im alten Mysterientheater, die verdammten Seelen an einer Kette vom Schauplatz; Blutregen verkündet das nahende Ende der Welt.

Erfolgreicher ist Hans Sachs, wenn er der lateinischen Komödie der Schulmeister den Stoff und den Stil absieht und, dank seines überlegenen Handwerkergeistes, die Bestrebungen des humanistischen Kunstdramas populär macht. Wie Shakespeare nach ihm läßt er sich die großen Stoffe der Weltgeschichte und der romantischen Vergangenheit zur dramatischen Massenproduktion liefern; und nachdem der Doktor Martin Luther die Aufführungen von klassischen Komödien auf das gelegentlichste empfahl — Komödie spielen, äußerte er einmal in einer Tischrede, soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, daß sie sich üben in der lateinischen Sprach und wie ein jeder sich in seinem Stand halten soll, wie in einem Spiegel —,

seit dieser Zeit nehmen auch in Nürnberg die fleißigen Aufführungen der Handwerker erfolgreich den Wettkampf mit dem Schultheater auf.

Seine willkürliche Einteilung in beliebig viele Hauptabschnitte oder Akte hat Hans Sachs dem Schuldrama abgesehen. Geist, Wesen und Witz der antiken Komödie sind entstellt, als er die blitzenden Wortgefechte des vielgespielten Eunuch von Terenz ins Gemütvoll-Behäbige Nürnbergs übertragen hat. Aus dem bürgerlichen Geist seiner Zeit heraus schöpft er, erbaulich, die hochtragische Situation seiner heroischen Dramen. Seine hellen Augen haben eben nur die Welt gesehen, die ihm selbst beschieden gewesen ist. Die verwickelten seelischen Handlungen seiner ungefügigen Tragödien von König Oödi^pus, Judith und Solophernes, Antonius und Cleopatra sind seiner gemessenen Lebensbetrachtung fremd. Oft spürt man eine peinliche Ungeduld. Die Ereignisse wickeln sich für Sachs selten rasch genug ab. Denn die Gelegenheit, längere moralische Betrachtungen über nachahmenswertes oder abschreckendes Beispiel auszusagen, soll dem Herold am Schluß nicht genommen sein. So muß die traurige Geschichte Ritter Tristans lehren, wie gefährlich „solche unordnliche lieb“ sei. Man lasse seinen Töchtern nicht zuviel Freiheit, wird zur hausbackenen Moral des Entführungsdramas der schönen Magelone. Sachs fühlt sich auch verpflichtet, die Schamlosigkeiten des liederlichen Terenz zu zügeln. Aus dem Eunuch, einer Komödie der Verführungen, macht seine „Verteutschung“ eine Predigt gegen die Wollust. Der Sklave Parmenio, der dem Phaedria die Einladung zu der listigen Buhlerin Thais bestellt, darf seinen Gebieter streng ermahnen:



Aufführung des Eunuch von Terenz auf dem Markttheater

Ja, ich rhat auß höchstem vertrauen
 Deß weibs auch fürbaß müßig geh,
 Thais. Greiff selbert zu der eh,
 Sonst verzehrst du dein bliend jugend
 On alle gut sitten und tugend
 In laster und aller unzucht.
 Derhalb fehr umb und gib die flucht, ...
 Nem dir ein gmahel, die hab lieb,
 Darmit magst du mit gott und ehrn
 Dein gschlecht und deinen stammen mehrn.

In des Wortes wörtlichster Bedeutung betrachtet Hans Sachs die Schaubühne als moralische Anstalt, und ob er die großen Liebestoffe im klassischen Altertume, im romantischen Mittelalter oder in seinem Lieblingsbuch, dem Decamerone des Boccaccio, aufspürt, für einfache menschliche Beziehungen hat er in den paarweis gereimten Achtsilbenzeilen seiner Verse oft einen starken und schönen Ausdruck gefunden. Zur Ausmalung von Liebessehnsucht und Liebesgewalt gibt seine sparsame Palette nur wenig leuchtenden Glanz. Der Ton seiner Beteuerungen ist einförmiges Grau in Grau. „So schön und so adelich — so auserwälet und gar untadelich“, kein keuscher Knabe, kein erfahrener Verführer bringt sein Entzücken anders heraus, wenn sein „herz wie ein kol in herzenlicher lieb“ gegen die mehr oder weniger Anbetungswerte entbrennt.

Von den 125 Meistersingerdramen des Hans Sachs schöpft nur ein einziges seine Motive aus der deutschen Heldensage. Nach Kaspar von der Rons fränkischem Heldensbuch dichtet Sachs in den Jahren der Vollkraft seines dramatischen Schaffens (1557) um die im Herzen



Terenz: Eunuch, Szenenbild aus dem 4. Akt

des Volkes noch unvergessene Gestalt den „Hörnen Sewfriedt“. In diesem ersten Nibelungendrama waltet nicht mehr die düstere Größe des tragischen Heldengesangs. Ein vertwegener roher Bursche ist der rüdische Siegfried. Ihm liegen nur die rohen und bäurischen Dinge und die gewaltige Sandarbeit mit dem Hammerstiel, durch die er den Schmied und seinen Knecht erschrickt. Allein zwei Akte dauern die ungestümen Kämpfe des Kecken mit dem Riesen und dem Drachen. Der durch rohe Gewalt besiegte Drache entpuppt sich als ein junger griechischer Königssohn, der der Entzauberung harrt und der gefangenen „Crimhildt“ trostreich Macht und königlichen Ruhm weissagt. Im 6. Akt tritt der mutwillige und zuchtlose Held mit der befreiten Kriemhild am Hofe zu Worms auf. Der Dichter stellt ihn im Rosengarten dem Dietrich von Bern kämpfend und ihm unterlegen gegenüber. Der siegreiche Berner, der als das Muster eines aufrechten und tugendhaften Fürsten erscheint, wird von Kriemhild mit dem Siegerkranz gekrönt. Hans Sachs stellt das böse Ende als ein warnendes Beispiel für Übermut und Trotz der Jugend hin. Siegfried liegt schlafend am Brunnen, als ihn der Mordstahl des grimmen Hagen tödlich trifft. Bei Sachs ist der Tronjer einer der drei neidischen burgundischen Schwäger, über die der Dichter abschließend also rechet:

Ein dücksch gsellschaft vol neidt und haß
 Die anrichtet viel ungemachs
 Vor der bhüt uns got, wünscht H. Sachs.

Die bürgerliche Auffassung des Jahrhunderts kennt die tragische Verkettung gewaltiger Leidenschaften nicht



Brüsseler lebende Bilder: Judith und Holofernes

mehr; nebensächlich sind Kriemhilds Liebe und Leid, und wir werden die elementare GröÙe von Frauenliebe und Frauenhaß im Hörnen Sewfriedt vergebens suchen.

*

Wie weit auch die dichterische Kraft des Hans Sachs gereicht haben mag — in seinen heiteren und ernstern Stücken müssen wir zum erstenmal das ehrliche Bestreben anerkennen: Auf volkstümlichen und völkischen Grundlagen sollte sein deutsches Drama begründet sein.

Vom Gottesdienst, ursprünglich vom kirchlichen Wettgesang der Mönche hergeleitet, hatte zwar schon die religiöse Schaustellung eine Art Volkstheater bedeutet, jedoch nur solange wie dem gläubigen Zuschauer mit einer lebendigen Vorführung der heiligen Geschichten gedient war. Die Reformation machte auch hier einen Einschnitt.

In katholischen Gegenden bewahrten das geistliche Theater und das Fastnachtspiel ihren mittelalterlichen Stil bis weit in das 16. Jahrhundert und auch noch in unsere Tage. Sie beide kennen im Grunde keine Trennung von Spielern und Zuschauern, von Bühnen- und Publikumsraum. Das geistliche Drama verpflichtete seine Zuschauer, an Gebeten und Klagen lebhaft teilzunehmen und mit den Darstellern die ganze in Stationen auf dem Markt aufgebaute Landschaft des Theaters wirklich zu durchwandern. Noch der Straßburger Terenzdruck von 1496 zeigt ein Bühnenbild in der Art einer solchen mittelalterlichen simultanen Marktbühne (Abb. S. 37).

Die Podiumbühne der Renaissance nutzt die lebendig-gebliebenen und längst nicht verbrauchten Kräfte des Mittelalters für ihre Theaterkunst aus. Die Humanisten

besannen sich darauf, daß das Theater eben doch keine Wirklichkeit, sondern eine Wort- und Spielkunst ist. Der Zuschauer sieht sich damit zum erstenmal in eine Scheinwelt hineingeführt. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts finden die ersten Terenzaufführungen im geschlossenen Raum statt. Als eigentlichen Schauplatz der Handlungen zeigt das Theater zunächst immer ein Bühnenpodium, das eine Straße vorstellt. In seinem Hintergrund sind mit Vorhang und Bewohneraufschriften versehene Hauseingänge nebeneinander eingelassen. Die Lyoner Terenzausgabe von 1493 hält diese sogenannte „Badezellenbühne“ erstmalig fest (Abb. S. 39). Der Versuchstil des Schultheaters zerlegt mittels eines einfachen Vorhangsystems das Theaterpodium in eine breite Vorder- und eine enge Hinterbühne. Die niederländische Kederijkerbühne, ein lehrhaftes Vereinstheater von Handwerkern, blieb auf das Theater der Meisterfinger nicht ohne Einfluß. Zur Aufführung ihrer Moralitäten vereinigt sie ein rechteckiges Podium noch einmal mit der Simultananordnung. Die Brüsseler Lebenden Bilder, die zu Ehren des Einzuges der spanischen Prinzessin Johanna, der Tochter Maximilians und späteren Mutter Kaiser Karls V. gestellt wurden (1469), zeigen oben auf einem Schaugerüst (Abb. S. 41) kleine Podiumbühnen mit verschließendem Vorhang. Die Kederijkerbühne des 16. Jahrhunderts baut dann über das eigentliche Spielpodium einen hohen Triumphbogen, dessen oberer Teil die zunächst verschlossenen Felder zu sinnvollen lebenden Bildern ausnützen kann.

Wir wollen sagen, daß die bescheidene Theaterkunst der Meisterfinger ihre Anregungen aus allen möglichen, kaum überschaubaren Bühnenformen eines Übergangszeitalters

bezieht. Dem deklamatorischen Übungsstil des Schultheaters, der Klarheit seines eleganten Dialogs und der langweiligen Feierlichkeit seiner Gebärden suchen die Nürnberger Handwerker nahezu kommen. Nicht umsonst glauben sie dank beständiger poetischer Tätigkeit die veredelnden Kräfte der Dichtkunst am eigenen Geiste zu spüren. In einer Zeit des schon verfallenen Meistergesangs sind sie nun mit bestem Willen bestrebt und scheinen berufen, ihre lyrisch-musikalischen Aufführungen durch dramatisch-theatralische zu überbieten.

In Nürnberg spielen die Handwerker in der Zeit zwischen Lichtmess und dem Weißen Sonntag gewöhnlich zweimal in der Woche Komödie. Die meisten Gesellschaften, deren Aufführungen gegen Zahlung besucht werden konnten, halten sich an den Sonntag und Montag, wobei der Rat streng darauf achtet, daß das Theaterspiel an Feiertagen nicht schon während der Mittagspredigt beginnt. Als Spiellokal ist gewöhnlich eine Kirche, oft auch das Refektorium des Predigerklosters oder auch der Sailsbrunner Hof in Betracht gekommen. Die Nürnberger Ratsprotokolle der fünfziger Jahre verzeichnen die Regelmäßigkeit dieser Handwerkeraufführungen — aber nicht, daß die Gesellschaft, die Hans Sachs leitete, ein besonderes Vorrecht besaß. Mit seinen Stücken belieferte er jedoch die meisten Handwerkertruppen seiner Zeit.

Kurz sei nun die Hans-Sachs-Bühne beschrieben, deren Aussehen kein zeitgenössisches Bild überlieferte, und um deren Gestalt und Standort zwei Gelehrte lebhaft gerungen haben. Eine ganze Wissenschaft hat in den Streit zwischen Max Herrmann und Albert Köster eingegriffen, ohne eine der beiden wohl nie zu beweisenden Theorien endgültig zu bestätigen. Soviel scheint jedoch erwiesen,



Sigismund Heldt: Jakobsbruder



Aus Johann Kassers „Spil von Kinderzucht“: Dankgebet der Elisabeth.

daß die Hans-Sachs-Bühne zunächst ein einfaches Podium wie die Schulbühne vorstellte. Die Holzschnitte in Kassers „Spil von Kinderzucht“ weisen auf ein derartiges Podium hin (Abb. s. o.). In Nürnberg war es in eine enge Hinter- und eine breitere Vorderbühne geteilt und soll einen achteckigen Grundriß gehabt haben. Herrmann baut dieses Podium nicht mehr auf einen öffentlichen Platz auf, sondern zwischen Mittelschiff der Marthakirche und ihrem Chorraum, der überlieferten Stelle für kirchliche und weltliche Schauhandlungen. Die schmale Hinterbühne lehnt er fest an die Wand von Kirche und Chor an, und die Sakristei dient ihm zum Aufenthaltsort der nicht beschäftigten Schauspieler. Von den Bänken des Kirchenschiffs aus verfolgen die Zuschauer die Vorgänge auf dem Theater. Albert Köster wollte dagegen die Sachs-Bühne als eine Weiterbildung

des Spielgerüstes der Fastnachtsaufführungen ansehen. Er errichtet daher einen mächtigen Aufbau mitten im Langhaus um vier Säulen herum und wendet bedenkenlos dem Kircheneingang die Kehrseite zu. Das Publikum soll sich stehend, den Chor im Rücken, im weiten Kirchenraum um diese Bühne sammeln. Die neuere Forschung hat der freistehenden Kösterschen Bühne einen wahrscheinlicheren Platz, und zwar vor der Choröffnung, angewiesen.

Herrmanns und Kösters Bühnen werden nach hinten durch einen Vorhang begrenzt, dessen Mittelschliz den Haupteingang für die Schauspieler bedeutet; die Auftrittsmöglichkeit von unten durch eine Versenkung ist ebenso beiden gemeinsam. Einen dritten Zugang zum Podium findet Herrmann von der Sakristei seitlich über eine Treppe; und ein vierter ist bei ihm schließlich dadurch hergestellt, daß eine von der Sakristei in den Chor führende Thür sich in zwei Hälften spaltet und der Schauspieler durch die vordere vor dem Vorhang erscheinen kann. Die Köstersche Bühne läßt Seitenvorhänge bis zur vorderen ersten Säulenreihe gehen, zieht sie von hier aus nach rechts und links bis an die Kirchenwand auseinander und schneidet einen ziemlich quadratischen Raum als Bühnenbild aus. Durch diese Abschluß- und Seitenvorhänge gewinnt Köster zur Inszenierung der reich bewegten Dramen des Hans Sachs fünf deutliche Auftrittsstellen, von hinten, aus den seitlichen Vorhangsöffnungen und über die Treppen vom Saal.

*

Die Sachs'schen Dramentexte und ihre szenischen Bemerkungen geben über den künstlerischen Verlauf einer Meistersingeraufführung besser Auskunft als die spär-

lichen zeitgenössischen Berichte. Der Ehrenholt oder Herold tritt nach dem Ausblasen der Musikanten im stattlichen weiten Mantel als erster den Schauplatz. Er begrüßt, wie einst der Narr, die Versammlung und bereitet sie auf alles Kommende vor. Halb der wirklichen Welt zugehörig, halb der der Dichtung, ist sein Platz auf dem vorderen Podium und seine Aufgabe, noch einmal eine Brücke zwischen beiden Welten zu bauen, zwischen dem Reich der Phantasie und der Wirklichkeit. Der Herold bleibt die wichtigste Figur des Hans-Sachs-Theaters und immer berechtigt, auch außerhalb von Prolog und Epilog, in die Geschehnisse einzugreifen. Von einem ganz voraussetzungslosen Publikum muß er eine bedeutende Phantasiekraft fordern, wenn er Siegfrieds oder Griseldens Welt oder, wie in einem Susannadrama der Zeit, einen Garten also köstlich ausmalt:

Diser gart ist gar hübsch und schön
 Von freüttern und vil beumen grün
 Welchen so euch zu sehen glüß
 Gar scharpff brillen jr haben müß.

Dem Sachs-Theater sind Dekorationen ebenso fremd wie der vielberufene Zettel, der den Schauplatz verzeichnete und im Saale herumgetragen worden sein soll, was dem oft des Lesens Unkundigen gar nichts genutzt hätte. Jedenfalls sah man die Schauspieler, gewöhnlich noch vor ihrem Auftritt, die spärlichen und notwendigen Requisiten, einen Tisch, einen Amboss oder ein Glas auf die Bühne schleppen. Immer befand sich ein Sitz für die hohen Herrschaften auf dem Theater, und lebende Gegenstände, wie Fische, kleine Kinder oder noch zuckende ab-



Sigismund Helldt: Nürnberger Narr

geschlagene Köpfe werden in den „Werstätten“ des Theaters ein für allemal hergestellt. Ein hohles, blutgefülltes, weißgraues Ei ist der Stein, der den Goliath tödlich trifft. Erst mit der zunehmenden Schaulust rollt im Tristandrama ein Schiff auf vier Rädern an, und das feuerspeiende Ungetüm, mit dem Siegfried kämpft, kommt durch die Luft geflogen.

An eine solche dekorationslose Bühne gewöhnt, muß das scharfsinnige Publikum doch ein waches Auge für den sinnvollen Auftrittsweg der Künstler gehabt haben. Man beobachtet, ob der Fortlauf der Handlung folgerichtig und gescheit ist, und kritisiert es auch. Massenauftritte, vor allem Angriffe kämpfender Heere, werden nicht vorenthalten, und beim heftigen Schlachtengetümmel ziehen die an sich wenig turnierfähigen Meistersinger ihre Einzelgefechte, das Stechen und Säuen, ins Endlose auseinander. Die Zuschauer entschuldigen wiederum gerne, daß die Statisterie winzig ist, und sehen voll Wohlgefallen glänzende Fechterkunststücke in der Tragödie „die sechs Kämpfer“ nach Art alter Schwerttänze ausgeführt.

Seht! wie thun sie die schönsten spring
Vom mann und wider zu dem mann!
Dergleich ich nie gesehen han,

äußert Curius, der zuschauende albanische „Botschafter“ bewundernd über den zwischen den drei römischen und drei albanischen Soldaten ausgetragenen Kampf.

*

Im schlichten Alltagsgewand der Zeit oder im allegorischen Theaterkleid des Mittelalters schreiten die Gestalten dieser Dramen über die Szene. Die Trachtenbücher



Albrecht Dürer: Türke und Frau

des Jahrhunderts weisen auf ihre Kostüme. Frau Armut kommt als eine Nürnberger Bettlerin, Frau Narrheit mit dem bunten Tand einer Königin des Karnevals angetan, Herr Tristan trägt verkleidet Mantel und Stab der Jakobsbrüder (Abb. S. 45) oder des Nürnberger Narren scheckiges Kleid (Abb. S. 49). Nach mittelalterlichem Brauch erscheinen König und Königin die Krone stets auf dem Haupt, das Zepter immer in der Hand, „der pawer in pawren flaydt, der lantsknecht in hosenwames, ein hollenpart, der drinckher mit großem pauch ein wein landl drag, der pueler (Buhler) fein stolz in spanisch kappe und federn“. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurde die spanische Tracht des deutschen Kaiserhofs auch auf der Bühne Mode, und die türkischen Sorden, die an den Pforten des Abendlands drohend stehn, bereichern mit ihrer erotischen Ausrüstung die eleganter werdende Schauspielergarderobe. Langer Rock und Turban versinnbildlichen bis in das Zeitalter Mozarts auf der Bühne den Ungläubigen oder Türken (Abb. S. 51).

Über den modischen, damals meist mehr altmodischen Schnitt der Kostüme verraten die Texte wenig, aber einen ausgesprochenen Sinn für stoffliche Farbenwirkungen kann man herauslesen. Der beständige Kleiderwechsel der Heldin nimmt es in der Komödie von der „gedultig und gehorsam marggräfin Griselda“ mit manchem modernen Gesellschaftsstück auf. Wir erleben die zerlumpt gekleidete Bauerndirne und die fürstlich gewandete Gräfin, ganz wie es Waltherus von Saluz, ihrem Gebieter, beliebt. Als ein Muster der Demut, ob nun beinah nackt oder mit dem Schmuck und der Zier einer Königin versehen, stellt sich diese sehr langmütige



Kaufheurer „Bürgerliche Komödianten und Agentenzunft“

„Dame“ ihrem immer bereiten und dankbaren Publikum vor.

In all ihrem bäuerlichen Ergebensein voller Stumpfheit, leiert Griselda, ein Idealbild damaliger weiblicher Tugend, ihre stark betonten Versmaße ab. Dennoch gehalten im Ton und mit großen pathetischen Gesten trägt sie ihre Leidensgeschichte vor. Flehen und Schmerz, ihre Zuneigung und ihre Bitte sind in leidenschaftlichen Gebärden ausgedrückt. Dem gotischen Stil der Dürerschen Gestalten, der Einfachheit seiner Symbole hat die kräftige Sprache dieser holzschnittenen Bühnenkunst überall nachgestrebt. „Tristrant lest hend und haubt fallen, spricht krencklich . . . streckt sich unnd stirbt“, so starr und streng und vielleicht etwas karg denkt sich Sachs diese Todeszene, in der „Frau Isold, die Königin, sein bulschaft, weinent“ ebenfalls tot hinsinkt. Gewaltiger Ausdruck der Leidenschaften, seelische Tragik, wir wissen es, lagen nicht in seinem lehrhaften Sinn, und es war auch nicht der Sinn dieser ganzen pädagogischen Bühnenkunst, die schauspielerische Persönlichkeit frei zu entfalten.

*

Wandernde Handwerksburschen haben den Nürnbergern ihre Theaterübungen abgesehen und den alten Sängergilden in Augsburg, Straßburg und vielen andern deutschen Städten Anregungen gebracht. Überall wird im 16. Jahrhundert „historie zu spielen fürgenommen“. Das ehrliche Streben der Nürnberger nach geschlossener künstlerischer Leistung adelt für alle Zeit ihren zünftigen Kunstbetrieb. Die engen Grenzen ihres weiten Reiches schloß, nun ganz im Geiste einer neuen Zeit, erst Shakespeare auf. Er schuf das Theater der Persönlichkeit.

Als in den Jahren vor dem Dreißigjährigen Krieg von England her der frischere Wind nach Deutschland hinüber wehte, zerstörten die kleinen Nachfolger des Hans Sachs durch Neid und Eifersucht selbst ihr Werk. Von den englischen Komödianten angeregt, gaben sich die Meisterfinger der Dicht- und Schauspielkunst berufsmäßig hin und entfremdeten sich dabei ihrem Handwerk. Sie übersahen, daß sie keine geborenen Künstler waren. So wurden ihre Theateraufführungen anrühlig und verwilderten, und in den Tabulaturen wühlten sie, so ist überliefert, „wie die Schweine in den Rüben“ herum.

Zunftmäßig abgeschlossen, wirkten sie jetzt nicht mehr ins Weite, aber in mancher süddeutschen Stadt durch die Jahrhunderte weiter. Achtzehn ehrbare Handwerker vereinigen sich noch 1686 im schwäbischen Biberach zu einer aus Lehrlingen, Gesellen und Meistern gebildeten Komödiantengesellschaft. Im 18. Jahrhundert ziehen die Salzschiffer der kleinen bayrischen Stadt Lauffen als wandernde Truppe umher, und in Kaufbeuren halten die Handwerker bis ins 19. Jahrhundert an ihrer berufsmäßigen Schauspielerei fest (Abb. S. 53). Als der Rat der Stadt Memmingen 1875 die letzte wirklich bestehende Singschule auflöste, ahnte in Deutschland keiner mehr, daß es noch so etwas gab.

Verzeichniss der Abbildungen

	Seite
Nürnbergger Spruchsprecher. Kupferstich aus Johann Christof Wagenseils Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst, Altdorf 1697 (Theatermuseum, München)	11
Eine Meistersingerprobe. Miniatur aus Georg Sagers Meistersangbuch, nach 1600 (Landesbibliothek, Dresden) . .	13
Meistersangschule und König David kniend vor dem Kruzifix. Mittelstück eines Altarschrankes von Franz Sein, 1581 (Germanisches Museum, Nürnberg)	17
Einladungszettel zu einem Meistersingen in der Katharinentirche, 1575 (Germanisches Museum, Nürnberg)	21
Sans Sachs. Gemälde von Andreas Herneissen, um 1575 (Landesbibliothek, Wolfenbüttel)	25
Schembartlaufen. Aus dem Nürnbergischen Schönbartbuch, Mitte des 16. Jahrhunderts (Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg)	29
Titelholzschnitt des Fastnachtsspiels von Sans Sachs: Von eines Bawren Sone, der zwey Weiber wolt haben, o. O. 1659 (Landesbibliothek, Dresden)	31
Titelholzschnitt: Schöne und kurtzwillige Systory vonn der gedultiger und gehorsamer Marggräfin Griselda, von Sans Sachs. Köln 1546 (Preussische Staatsbibliothek, Berlin) . .	33
Aufführung des Eunuch auf dem Markttheater. Holzschnitt aus dem Eunuch von Terenz, Straßburg 1496 (Theatermuseum, München). Die Liebespaare sind durch Linien, die vom Herzen des einen zum anderen gehen, verbunden	37

Badezellenbühne. Holzschnitt aus dem Eunuch von Terenz, Lyon 1493 (Theatermuseum, München)	39
Vorhangsbühne der Kegerijter. Kolorierte Zeichnung aus der Handschrift der Brüsseler Lebenden Bilder, 1496 (Kupferstichkabinett, Berlin)	41
Podiumbühne. Holzschnitt aus Johann Rasser, Spiel von Kinderzucht, Straßburg 1574 (Theatermuseum, München)	46
Jakobsbruder und Narr. Theaterkostüme der Hans=Sachs= Bühne. Aus der Trachtenhandschrift Sigismund Heldts, Mitte des 16. Jahrhunderts (Lipperheidsche Kostümbiblio= thek, Berlin)	45, 49
Türke und Frau. Kupferstich von Albrecht Dürer, um 1495 (Graphische Sammlung, München)	51
Bürgerliche Komödianten und Agentenzunft. Ge= mälde aus dem Jahre 1691, Mittelstück (Museum, Kauf= beuren). Der König auf dem Throne ist der Zunftmeister, dem die bedeutendsten Agenten und Komödianten der Zunft in den Kostümen ihrer Hauptrolle zur Ernennung als Ob= mann huldigen	53

MEYERS BUNTE BÄNDCHEN

Bauernmalerei. Von Dr. Joseph Maria Ritz.

Deutsche Bibeln. Vom ältesten Bibelbruck bis zur Luthers
bibel. Von Dr. Friedrich Schulze.

Aus deutschen Chroniken. Von Dr. Werner Schulze.

Chinesisches Bilderbuch. Von Dr. Egon Cäsar
Conte Corti.

Von altdeutscher Heilkunst. Von Dr. L. Englert.

Bekränzter Jahreslauf. Ein Festkalender für
alle Zeit. Eingeleitet von Dr. Erhart Kästner.

Deutsches Kunststempfinden. Der Kampf um deutsches
Volkstum im Spiegel alter Zeitschriften. Von Dr. Ernst
Herbert Lehmann.

Alte deutsche Landkarten. Von Dr. Edgar Lehmann.

Der deutschen Nation Landsknecht. Von
Dr. Hans Stöcklein.

Die Meistersinger. Von Dr. K. Sauer.

Das Nibelungenlied. Mit der Nacherzählung von Hans
Friedrich Blund. Nachwort von Hans Wegener.

Deutsches Recht. Recht u. Gerechtigkeit in 2 Jahrtausenden
deutscher Rechtsgeschichte. Von Dr. Wilhelm Fuchs.

Die deutschen Reichskleinodien. Von Prof. Dr.
Fritz Traugott Schulz.

Deutsche Spielkarten. Von Otto Reisig.

Deutsche Volkstrachten. Von Dr. Oswald A. Erich.

Deutsche Waldbäume. Von Dr. W. Rammner.

*Jeder Band dieser Reihe 90 Pf.
Die Sammlung wird fortgesetzt.*

Die Deutsche Volkskunde

Herausgegeben von Prof. Dr. Adolf Spamer

Reichsleiter der Abteilung Volkskunde in der
Reichsgemeinschaft der Deutschen Volksforschung

2 Bände (1 Textband und 1 Bilderatlas der Deutschen Volkskunde)
in Lexikonformat (19 × 26 cm).

In Leinen 35 RM., in Halbleder 45 RM.

„In 32 Abhandlungen bekannter Volkskundler entsteht ein wahrhaft imponierendes Gesamtgemälde. Es ist beherrscht von dem Willen, aus der Stoffkunde zur Stoffdeutung, aus der Volkskunde zur Volkpsychologie, von den Ausdrucksformen zu den geistig seelischen Kräften vorzustoßen. Nicht die Sache, sondern das Volk ist das Ziel. Es ist kein Konjunktur-Prachtwerk, was auch aus dem — auf den Umfang gesehen — niedrigen Preis hervorgeht, sondern eine schöpferische Leistung des Kulturbewußten und volksverbundenen Verlages.“

(Dr. Franz Schriewer in der Zeitschrift des Verbandes Deutscher Volksbibliotheken „Die Bücherei“)

Eugen Diesel

Das Land der Deutschen

Ungeförzte Volksausgabe

Mit 481 Bildern, vorwiegend nach Luftaufnahmen des Freiballonsführers Robert Petschow und 2 sechsfarbigem Karten. 260 Seiten
Kunstdruckpapier im Format 24 × 30 cm.

In Ganzleinen gebunden 8,50 RM.

Der Große Duden

Jetzt neu in 4 Bänden:

1. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter.

Mit Unterstützung des Deutschen Sprachvereins, des Deutschen Buchdruckervereins L. V., des Hauptverbandes der graphischen Unternehmungen Österreichs, des Schweizerischen Buchdruckervereins, der deutschen und österreichischen Korrektorenvereine nach den für das Deutsche Reich, Österreich und die Schweiz gültigen amtlichen Regeln bearbeitet von Dr. Otto Basler unter Mitwirkung der Fachschriftleitungen des Bibliographischen Instituts. 11. Aufl., neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

2. Stilwörterbuch der deutschen Sprache.

Eine Sammlung der richtigen und gebräuchlichen Ausdrücke und Redewendungen, bearbeitet in den Fachschriftleitungen des Bibliographischen Instituts unter Mitwirkung von Dr. Otto Basler, mit einer Einleitung von Dr. Ewald Geißler, a. o. Professor der Sprachkunst an der Universität Erlangen.

3. Grammatik der deutschen Sprache.

Eine Anleitung zum Verständnis des Aufbaues unserer Muttersprache, bearbeitet von Dr. Otto Basler unter Mitwirkung der Fachschriftleitung des Bibliographischen Instituts.

4. Bildwörterbuch der deutschen Sprache.

Bearbeitet von den Fachschriftleitungen des Bibliographischen Instituts.

Jeder Band in Ganzleinen gebunden 4 RM.

Rechtschreibung und Stilwörterbuch zusammengebunden mit Goldaufdruck 8,20 RM. Grammatik und Bildwörterbuch zusammengebunden mit Goldaufdruck 8,20 RM.

Β
ΤΕΛΛΟΓ
ΤΗ