

PIRCKHEIMER-JAHRBUCH 1995

Im Auftrag des Vorstandes
der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft
herausgegeben von
Stephan Füssel

– Sonderdruck –

Band 10

Hans Sachs
im Schnittpunkt von Antike
und Neuzeit



VERLAG HANS CARL
1995

Boccaccio und das Erzähl lied bei Hans Sachs

Joachim Knappe

Boccaccio-Rezeption bei Hans Sachs heißt, daß sich ein berühmter deutscher Meistersinger einen berühmten italienischen Erzähler aneignet. Ein Versdichter adaptiert einen Prosaisten, ein deutscher Dichter der Reformationszeit einen italienischen Autor des 14. Jahrhunderts, der nicht zuletzt durch die moralische Freizügigkeit seines Hauptwerks berühmt wurde.

1. Forschungsüberblick

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat die Rezeption Boccaccios bei Hans Sachs immer wieder das Interesse der Forschung stimuliert. Am Anfang stand die positivistische Suche nach Quellenabhängigkeiten. Schon Friedrich Wilhelm Valentin SCHMIDT nennt Boccaccio 1818 vielfach als Stoffgeber für Sachs-Werke, und die zwischen 1891 und 1906 publizierten Quellenstudien Dreschers und Stiefels zeigen, daß Boccaccio bei Sachs als Gewährsmann in einer langen Autorenreihe von Ovid bis Johannes Pauli steht.¹ Die aus dieser Zeit stammenden Arbeiten von Amalia CESANO und

¹ Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt: Über den Dekameron des Boccaccio, in: ders.: Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie. Berlin 1818, S.1-116; Artur Ludwig Stiefel: Über die Quellen der Fabeln und Schwänke des Hans Sachs, in: Hans Sachs-Forschungen. Festschrift zur vierhundertsten Geburtsfeier des Dichters. Im Auftrage der Stadt Nürnberg hrsg. v. Artur Ludwig Stiefel. Nürnberg 1894, S.33-192; ders.: Rez. zu Amalia Cesano: Hans Sachs ed i suoi rapporti con la letteratura italiana, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen NF 15 (1905), S.253-256; ders.: Zu den Quellen der Hans Sachsischen Schwänke, in: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte NF 10 (1896), S.17-30; ders.: Zu den Quellen der Fabeln und Schwänke des Hans Sachs, in: Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte 2 (1902), S.146-183; Karl Drescher: Hans Sachs und Boccaccio I, in: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte NF 7 (1894), S.402-416; ders.: I. Zu Boccaccios Novelle Decamerone VIII,6; II. Hans Sachs und Helena, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 6 (1906), S.334-337.

Guido MANACORDA stellen die über Boccaccio hinausgehenden Einflüsse italienischer Quellen dar.²

Im ersten wissenschaftlichen Überblicksartikel speziell zum Thema 'Hans Sachs und Boccaccio' gibt Karl DRESCHER 1894 eine erste grundlegende und übergreifende, nicht nur auf die Quellenfrage konzentrierte Einschätzung des Boccaccio-Einflusses auf Sachs. Darin formuliert Drescher seine Sonderrollen-These. Er erklärt das 'Dekameron' nicht nur zum lebenslangen Lektürebegleiter, sondern auch zum Schrittmacher der literarischen Entwicklung des Nürnberger Dichters: „Boccaccio steht überall am Eingang der Hans Sachsischen Dichtung, und sein ganzes Leben hindurch kehrt Hans Sachs immer wieder bei seiner Stoffsuche zu Boccaccio zurück.“³ In Spruchdichtung und Meistersang habe Boccaccio ihm den Weg gewiesen und in jenen 13 von insgesamt 85 Fastnachtspielen, die auf Boccaccio-Stoffen fußen, „knüpft sich der erste bedeutende technische Fortschritt, die Benutzung des Ortswechsels, ebenfalls an eine Geschichte des Decameron (Der schwangere pauer, No.16 bei Goetze, Ausgabe der Fastnachtspiele = Dec.IX,3)“.⁴ Zudem bemerkt DRESCHER, daß auch viele Angaben zu antiken Quellen bei Sachs letztlich auf Boccaccio zurückgehen.⁵

Dreschers Sonderrollen-These liegt in modifizierter Form auch der Dissertation von Hans-Joachim WOHLRAB aus dem Jahre 1924 zugrunde. Allerdings nennt Wohlrab Drescher nicht ausdrücklich als Inspirator.⁶ Anders als Stiefel es bei seinen Quellenerhebungen dargestellt habe, sei Boccaccios Dekameron, so betont er, „eben doch nicht eine Quelle neben vielen“, zumindest „nicht in der künstlerischen Wirkung“, auch wenn Hans Sachs selbst das nicht so gesehen habe.⁷ Es sei ein qualitatives Argument zu be-

² Amalia Cesano: Hans Sachs ed i suoi rapporti. Rom 1904. Stiefel geht mit Cesano schwer ins Gericht. Vergl. Stiefel: Rez. zu Amalia Cesano (Anm.1); Guido Manacorda: Beziehungen Hans Sachsens zur italienischen Literatur, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 6 (1906), S.228-233.

³ Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.402.

⁴ Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.402.

⁵ Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.410ff.

⁶ Hans-Joachim Wohlrab: Die Bedeutung der Werke Boccaccios für die Dichtung des Hans Sachs. Diss. [masch.] Leipzig 1924. Isenring behauptet dagegen, Wohlrab habe „als erster – und bisher als Einziger – versucht, den Einfluß von Giovanni Boccaccios Gesamtwerk auf die Dichtung des Hans Sachs zu bestimmen.“ – Johannes Isenring: Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs. L'influence du Décaméron sur les 'Spruchgedichte' de Hans Sachs. Diss. Genf 1962, S.28.

⁷ Wohlrab (Anm.6), S.3.

rücksichtigen, nämlich, „dass eine Reihe seiner besten Dichtungen aus den verschiedensten Gattungen im Dekameron ihre Quelle haben, dass ferner die künstlerischen Fortschritte, soweit man bei Hans Sachs von Fortschritt oder gar Entwicklung sprechen darf, fast ausnahmslos in Dekameronbearbeitungen zuerst fassbar werden“. Im einzelnen begründet Wohlrab dies mit den schon bei Drescher angedeuteten, an Boccaccio-Adaptationen geknüpften Entwicklungssprüngen.⁸

Sachs schöpfte über Jahrzehnte hinweg aus den drei in deutscher Sprache verfügbaren Boccaccio-Erzähl sammlungen. Bestärkt diese Beobachtung nicht Dreschers Sonderrollen-These? Nahm Boccaccio nicht doch ganz besonderen Einfluß auf die dichterische Entwicklung des Hans Sachs? Dreschers und Wohlrabs Arbeiten haben nur eingeschränkte Beweiskraft, doch besitzt die Sonderrollen-These insofern eine gewisse Plausibilität, als Sachs einerseits bei Spruchgedicht und Meisterlied tatsächlich ganz früh aufs Dekameron zurückgriff (seit 1540 dann wieder verstärkt) und diese Vorlage andererseits brillante literarische Möglichkeiten von der dramatischen Personenkonstellation bis hin zur wirkungsvollen Pointe vorgab. Bei Sachs' Quellentreue mußte das zu günstigen Prägungen seiner eigenen Bearbeitungen führen.

Die Frage des qualitativ besonderen Einflusses scheint Barbara KÖNNEKER 1971 fürs Drama positiv zu beantworten, wenn sie feststellt, daß Sachs im Dekameron „in den Grundzügen bereits vorgeprägt fand, was für diese Spiele typisch ist, nämlich die straffe Handlung, den dramatischen Konflikt, die Intrige sowie die vordergründige schwankhafte Szenerie“.⁹ Bei der Spruchdichtung, speziell den Historien, sieht Könneker die Frage des strukturellen Einflusses hinsichtlich Aufbau und Erzähltechnik noch nicht gelöst. Unklar sei insbesondere, „inwieweit man sie als Weiterführung der mal. Versnovelle oder Bîspelerzählung auffassen kann oder ob sich umgekehrt der Einfluß der Renaissancenovellistik (d.h. vor allem Boccaccios) über das nur Stoffliche hinaus auch auf ihre Struktur ausgewirkt hat. Denn was die Kontinuität der mal. Erzähltradition, ihr Weiterleben im 16. Jh. und die mögliche Bedeutung insbesondere der italienischen Renaissancenovelle für die erzählende Literatur betrifft, herrscht in der Forschung noch weitgehend Unklarheit“.¹⁰

⁸ Wohlrab (Anm.6), S.2f.

⁹ Barbara Könneker: Hans Sachs. Stuttgart 1971 (= SM 94), S.65.

¹⁰ Könneker (Anm.9), S.44.

Es war wiederum Karl Drescher, der schon früh die Aufmerksamkeit auf die Art der Dramatisierung von Boccaccios Novellen gelenkt hat. In seinen 'Studien zu Hans Sachs'(II) von 1891 kommt er zu zwei, von der späteren Forschung letztlich nur noch variierten Hauptergebnissen:

1. Die von Boccaccio vorgegebene Plot-Struktur bleibt in den Dramen stets im wesentlichen erhalten.
2. Dramentechnische und inhaltliche Änderungen ergeben sich aus den Bedingungen der Dramenform und aus Anpassungen an die Verstehensmöglichkeiten und Erwartungen des deutschen Publikums der Hans Sachs-Zeit.¹¹

Bestätigt wird dies in den Untersuchungen zu den Fastnachtspielquellen von Archibald MAC MECHAN¹² und Eugen GEIGER. Geiger stellt allerdings noch stärker heraus, daß Sachs als Dramatiker ein durchaus eigenständiges Profil hat und die bei Boccaccio und anderen gefundenen Stoffe formal und inhaltlich nach seinen eigenen dramatischen Vorstellungen gestaltet.¹³ Schon 1884 hatte J. PARMENTIER in seinem Aufsatz 'Hans Sachs entre Boccace et Molière' dem Nürnberger Dichter bescheinigt, bei einzelnen Boccaccio-Dramatisierungen hinsichtlich „composition“ und dramatischer „économie“ Molière überlegen zu sein.¹⁴ Dieses Spannungsverhältnis von Quellenabhängigkeit im Plot bei gleichzeitiger dramaturgischer Eigenständigkeit ist bis in die jüngste Zeit in einer Reihe von Einzeluntersuchungen zu Novellen-Bearbeitungen bestätigt worden.¹⁵

¹¹ Karl Drescher: Studien zu Hans Sachs. Neue Folge. Marburg 1891, S.1-17.

¹² Archibald Mac Mechan: The Relation of Hans Sachs to the Decameron, as shown in an Examination of the thirteen Shrovetide Plays drawn from that Source. Diss. Halifax 1889. In seiner Besprechung (Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 15, 5-6) tadelt Drescher vor allem die Äußerlichkeit dieser Untersuchung („er beschränkt sich auf eine schablonenmäßig 13mal wiederholte Einzelvergleiche zwischen Fastnachtspiel und Novelle“).

¹³ Eugen Geiger: Hans Sachs als Dichter in seinen Fastnachtspielen im Verhältnis zu seinen Quellen betrachtet. Eine literarhistorische Untersuchung. Halle/S. 1904, S.10ff.

¹⁴ J. Parmentier: Hans Sachs entre Boccace et Molière, in: Bulletin mensuel de la faculté des lettres de Poitiers 2/3 (1884), S.91-101, hier S.99.

¹⁵ Friedrich v. Westenholz: Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte. Heidelberg 1888; Käthe Laserstein: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58); Erika Kartschoke/Christiane Reis: Nächstenliebe-Gattenliebe-Eigenliebe. Bürgerlicher Alltag in den Fastnachtspielen des Hans Sachs, in: Hans Sachs. Studien zur frühbürgerlichen Literatur im 16. Jahrhundert.

Dem Korpus der Spruchdichtungen widmen sich in erster Linie Arbeiten von Julius HARTMANN (1912) und Johannes ISENRING (1962). Hartmanns Arbeit ist von beiden die solidere, konzentriert sich mit philologischer Konsequenz ganz auf die direkte Sachs-Quelle und untersucht 'Das Verhältnis von Hans Sachs zur [eigentlich Arigoschen, damals aber noch] sogenannten Steinhöwelschen Decameronübersetzung'.¹⁶ Hartmann konzentriert sich methodisch auf die Textstrukturen und bezieht dabei immer wieder auch das Drama ein. Er prüft, inwieweit Hans Sachs sprachlich von der ersten deutschen Dekameron-Übersetzung abhängig ist und worin die stofflichen Übereinstimmungen und die Divergenzen bestehen. Hinsichtlich der Sprache kann er nachweisen, daß Hans Sachs vom Einzelwort über Sätze bis hin zu ganzen Abschnitten aus Arigo entlehnt. Zugleich gestaltet Sachs seine Bearbeitung aber auf vielfältige Weise mit eigenen sprachlichen Mitteln. Dabei zeigen sich u.a. Einflüsse des Volkslieds, eine Vorliebe für Zahlen sowie veranschaulichende und verlebendigende Elemente, z.B. eine Vorliebe für Figuren des Nachdrucks.¹⁷

Die stoffliche Abhängigkeit vom (deutschen) Dekameron stellt Hartmann in dem auch in den anderen Untersuchungen üblichen Dreischritt der Analyse von 1. Kürzungen, 2. Änderungen und 3. Zusätzen dar. Sachs überschreitet, so der Befund, bei aller stofflichen Quellentreue doch manchmal eigenständig die Vorgaben seiner Quelle. Ein wichtiges Anliegen ist ihm dabei, die Anschaulichkeit zu heben. Er führt folglich bisweilen zu knapp geratene Situationen aus, malt aus, flicht etwa das Naturleben in seine Dichtungen ein, erweitert Charakteristiken und zeigt persönliche Anteilnahme an den Geschehnissen. Daneben berücksichtigt Sachs immer wieder

Hrsg. v. Thomas Cramer/Erika Kartschoke. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1978 (= Beiträge zur Älteren Deutschen Literaturgeschichte 3), S.105-138; Danièle Buschinger: Hans Sachs et Boccace. Une approche, in: Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter. IV. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft. Greifswald 1993 (= Wodan. Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 28)(= Jahrbücher der Reineke-Gesellschaft 4), S.57-66; Jean-Marc Pastré: L'Italie et l'Allemagne, Boccace et Hans Sachs: De la nouvelle au jeu de carnaval, in: Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter, S.135-145.

¹⁶ Julius Hartmann: Das Verhältnis von Hans Sachs zur sogenannten Steinhöwelschen Decameronübersetzung. Berlin 1912 (= Acta Germanica. Organ für deutsche Philologie 2); bei Isenring (Anm.6) S.27, firmiert Steinhöwel immer noch als Dekameron-Übersetzer.

¹⁷ Hartmann (Anm.16), S.65ff.

auch psychologische Momente, wie Motivationen oder Affekte und deren Begleiterscheinungen. Er betont das Reale, charakterisiert zu Beginn einer Geschichte eigens bestimmte Personen, hebt wichtige Punkte hervor, bereitet auf den tragischen Ausgang vor oder erweitert komische Situationen. Ein besonderes Merkmal sind darüber hinaus seine eigenen Betrachtungen, die er in den Verlauf einer Geschichte einbaut oder regelmäßig – allerdings nicht immer – als Schluß-Moralisatio bietet. In der Summe bestätigt auch Hartmanns Arbeit, daß sich Sachs das Dekameron, wie seine anderen Quellen, unter den speziellen Bedingungen seines dichterischen Arbeitens aneignet, ohne dabei willkürlich mit dem jeweils vorgegebenen Plot umzugehen.

Eugen GEIGERS 1956 veröffentlichte Abhandlung zum 'Meistergesang des Hans Sachs' stützt diesen Befund. Geiger geht nicht eigens dem Verhältnis zu Boccaccio nach, sein generelles Ergebnis gilt aber auch dafür: als „Hauptregel“ zeige sich für die Plot-Struktur, daß Sachs „sich mit gesundem Instinkt und kluger Überlegung auf die Hauptlinie“ der Handlung konzentriere.¹⁸ Hinsichtlich der Bearbeitungstendenzen legt Geiger insgesamt differenziertere Beobachtungen als Hartmann vor, doch in den wesentlichen Tendenzen stimmt er mit ihm überein.

Gegenüber Hartmanns Arbeit kann Johannes ISENINGS Genfer Dissertation über den 'Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs' vernachlässigt werden. Sie beruht auf mangelhafter Einschätzung der Forschungslage,¹⁹ schwachen bis nichtssagenden Einzelanalysen, einem dubiosen methodischen Konzept, und sie führt nur partiell zu tragfähigen Ergebnissen. Isenring geht von der Prämisse aus, die „verwickelte, oft noch ungefügte Prosa“ der Arigo-Version des Dekameron habe Sachs „keine geringe Aufgabe“ gestellt. Sie sei doppelt gewesen: „1. Wie sollte er diese gewaltige Stoffmasse verarbeiten, wie sie formen, daß sie eines Dichters würdig sei? 2. Wie würde er Boccaccios Geist, den beweglichen, umfassenden Geist des Italieners, aus seiner zähfließenden deutschen Feder auf das Pergament bannen?“²⁰ Nach Isenring ist Sachs dies gelungen, denn er suchte „mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln“ die „Schätze des humanistischen Zeitalters zu erschließen“.²¹ Er kommt zu dem Ergebnis, Sachs habe

¹⁸ Eugen Geiger: Der Meistergesang des Hans Sachs. Literarhistorische Untersuchungen. Bern 1956, S.23.

¹⁹ Vergl. Anm. 6.

²⁰ Isenring (Anm.6), S.29.

²¹ Isenring (Anm.6), S.50.

zwar mit Übersetzungen arbeiten müssen, dahinter aber „erahnte er das italienische Decameron und den Verfasser Giovanni Boccaccio“. ²² Immer wieder habe Sachs „Boccaccio selbst nachfühlen“ wollen. ²³ Und so rechtfertigt sich auch Isenrings eigenartiges methodisches Verfahren, die Hans Sachs-Texte mit dem italienischen Original zu vergleichen und jene Autoren zu kritisieren, die dies mit der Arigo-Version, der eigentlichen Vorlage, getan haben. ²⁴ In einem Punkt habe die innere Übereinstimmung, die Seelenverwandtschaft zwischen Sachs und Boccaccio laut Isenring allerdings ihre Grenze: Boccaccio sei der Dichter profaner, innerweltlicher Verhältnisse, Hans Sachs folge ihm hier nur auf der Ebene der Erzählfabel, im Plot, nicht jedoch in der Substanz, denn er suche stets den „Aufschwung der Seele zu Gott“ ²⁵ und die „Moral um jeden Preis“ ²⁶.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Forschung in Hinblick auf Boccaccio die Probleme der Quellenabhängigkeit, insbesondere auch alle stofflichen Bearbeitungsdetails (Auslassungen, Veränderungen und Zusätze), gut erforscht hat. An Einzelanalysen von Liedern nach Boccaccio, wie sie Ulrich MACHÉ 1982 für den ‘Edelfalken’ vorgelegt hat, herrscht dagegen Mangel. ²⁷

Im folgenden soll eine weitere derartige Einzelanalyse verbunden werden mit Überlegungen zu den Fragen, wie Sachs bei der Meisterliedadaptati on von Boccaccio-Erzählungen gearbeitet hat und warum er den profanen Erzähler Boccaccio gern als Quelle heranzog.

2. Das Erzähl lied im Meistersang und bei Hans Sachs

Zweifellos verstand sich Hans Sachs als Meistersinger, ²⁸ und „hier wie auch sonst stellt Erzählfreude ein auffälliges Merkmal von Sachs’ Schaffen

²² Isenring (Anm.6), S.29.

²³ Isenring (Anm.6), S.27.

²⁴ Z.B. Wohlrab, siehe Isenring (Anm.6), S.28.

²⁵ Isenring (Anm.6), S.155.

²⁶ Isenring (Anm.6), S.156.

²⁷ Ulrich Maché: Boccaccio verbürgerlicht. Der *edelfalk* von Hans Sachs. In: Gedichte und Interpretationen. Bd.1. Renaissance und Barock. Hrsg. v. Volker Meid. Stuttgart 1982 (= RUB 7890), S.79-80.

²⁸ Zu Sachs’ Selbstkonzept als Meistersinger siehe Ingeborg Glier: Hans Sachsens ‘Schwänke’, in: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hrsg. v. Walter Haug/Burghart Wachinger. Tübingen 1993 (= Fortuna Vitrea 8), S.55-70, hier S.59.

dar“.²⁹ Das Korpus seiner 4286 Meisterlieder überragt bei weitem jede andere Gattung. Auch die Boccaccio-Bearbeitungen finden mehrheitlich in Liedform statt.³⁰ Ingeborg GLIER kann deshalb „ohne Übertreibung behaupten: er l e r n t das Erzählen im Meisterlied“.³¹ Sachs hatte sich folglich mit den spezifischen ideologischen und ästhetischen Bedingungen des Meistersangs auseinanderzusetzen, wenn er den Erzähler Boccaccio adaptieren wollte. Die Profanität und die Narrativität der Boccaccio-Geschichten hätten dabei in einer früheren Phase des Meistersangs zum Problem werden können, wurden es für Sachs aber offenbar nicht mehr, weil das weltliche Erzählen zu seiner Zeit auch hier etabliert war.

Eine umfassende Geschichte des Erzählliedes ist noch nicht geschrieben worden. Auf jeden Fall steht es in einer ungebrochenen Tradition bis hin zur neueren Kunstballade, und Ingeborg GLIER tut Sachs gewiß Unrecht, wenn sie ihm vorwirft, er versifiziere in seinen Erzählliedern anachronistisch und gewissermaßen gegen seine literarisch fortschrittlicheren Prosaquellen „beharrlich, vehement und vielfältig wie kein anderer Autor im 16. Jahrhundert“, obwohl auf dem Gebiet der Erzählung „die Zukunft der Prosa und nicht den Reimpaaren oder gar dem Meisterlied“ gehört habe. Damit verlangt sie Sachs etwas ab, was sie bei neueren Balladendichtern nicht tun würde, nämlich das Erzähllied aufzugeben, obwohl es in der gegebenen kommunikativen Situation äußerst erfolgreich war. Sachs hatte Erfolg, was Glier angesichts des jahrzehntelangen „großen Anklangs“ der Ausgaben seiner Reimpaardichtungen zugestehen muß.³²

Im Meistersang taucht das Erzähllied seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf. Das ‘St.Wolfgangs-Lied’ des um 1393/94 gestorbenen Albrecht Lesch „ist eines der frühesten Zeugnisse für Erzählmotive im meisterlichen Lied“.³³ In der Folgezeit wird, so Frieder SCHANZE, die „Erzählung“ bei den Liedtypen des Meistersangs eines der „Inszenierungsmuster“ (wie Bîspel, Allegorie, Dialog oder Katalog) mit denen sich bestimmte „Intentionsmu-

²⁹ Horst Brunner: Meistergesang und Reformation. Die Meistergesangbücher I und 2 des Hans Sachs, in: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. Hrsg. v. Ludger Grenzmann/Karl Stackmann. Stuttgart 1981 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände 5), S.732-742, hier S.735.

³⁰ Siehe die Tabelle bei Isenring (Anm.6), S.168f.

³¹ Glier (Anm.28), S.59.

³² Glier (Anm.28), S.66f.

³³ Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. 2 Bde. München 1983/84 (= MTU 82/83), Bd.I, S.285.

ster“ wie Schelte, Klage, Warnung oder Ermahnung realisieren lassen.³⁴ Die *Œuvres* von Muskatblut, Harder oder Folz enthalten dementsprechend auch Erzähl lieder,³⁵ und um 1500 ist das Erzähl lied als Typus längst etabliert.

Ebenso verhält es sich mit den ursprünglich eher gemiedenen weltlichen Stoffen, auch sie sind zu dieser Zeit im Meistersang eingeführt. Die Meisterliedsammlung w (Cgm 5198) aus der Zeit um 1500 etwa erweist sich, so Schanze, „als offen für alle Themen und Liedtypen, für das Marien lied ebenso wie für das Minnelied, für die religiöse Spekulation wie für das weltliche Erzähl lied, für die Moral wie für die Kunstthematik“.³⁶ In der Sammlung h (Cpg 392, ebenfalls um 1500) ist das „Verhältnis zwischen weltlichen und geistlichen Liedern im Vergleich zu den übrigen Sammlungen in quantitativer Hinsicht“ gar umgekehrt, d.h. die weltlichen überwiegen. Unter ihnen befinden sich „mehrere zum Teil umfangreiche Erzähl lieder“. Bei den geistlichen Liedern der Sammlung fehlen „dogmatisierende“ Lieder, „stattdessen enthält die Handschrift aber eine ganze Reihe erzählender geistlicher Lieder“.³⁷ Im frühen Buchdruck ist es sogar so, daß speziell die weltlichen Erzähl lieder unter den Meisterliedern zu Bestsellern werden. „Von der beherrschenden Stellung, die das geistliche Lied in den Meisterliedsammlungen einnimmt, ist dagegen kaum etwas zu bemerken.“³⁸ Im Nürnberg des Hans Sachs scheint die geistliche Tendenz allerdings zunächst noch stärker gewesen zu sein. Zumindest läßt sich das aus der Hs. q (Berlin Mgq 414) schließen, die Hans Sachs 1517/18 selbst anlegte und die „die umfangreichste Sammlung älterer Meisterlieder“³⁹ bietet. Abgesehen von der Kunstthematik reduziert sich hier das Weltliche so, „als habe Sachs in seiner Sammlung Geistliches noch etwas stärker bevorzugt, als es im Nürnberger Meistergesang ohnehin schon üblich gewesen zu sein scheint“.⁴⁰ Sachs selbst freilich tendiert schon von Anfang an in andere Richtung. Die 398 Lieder des Mgq 414 sind, wie Horst BRUNNER feststellt, zu 77% geistlich und zu 23% weltlich. Bei Sachs' eigenen Werken aber ist demgegenüber der Anteil weltlicher Lieder „noch etwas höher als bei Folz: neben 58% geistlichen finden sich immerhin 42% weltliche Gesänge“.⁴¹

³⁴ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.14.

³⁵ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.159, 270, 317, 333.

³⁶ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.107.

³⁷ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.110f.

³⁸ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.33.

³⁹ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.114.

⁴⁰ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.121.

⁴¹ Brunner (Anm.29), S.735.

Als Hans Sachs 1516 erstmals drei Boccaccio-Novellen in Meisterliedform brachte, entdeckte er damit zwar für sich persönlich die später oft genutzte Möglichkeit der „Umsetzung vorgegebener Erzählstoffe“,⁴² einen prinzipiellen Durchbruch zur Verwendung profan-narrativer Quellen im Meistersang brauchte er aber nicht mehr zu leisten. Insofern muß die Feststellung Karl DRESCHERS relativiert werden: „Das Decameron half ihm für den Meistersang das Gebiet der weltlichen Stoffe zu erobern.“⁴³ Das gilt auch für Ingeborg GLIERS Bemerkung, Sachs habe sich „das Erzählen im Lied“ selbst beibringen müssen, weil es dafür „kaum Vorbilder“ gab.⁴⁴ Unbestritten bleibt, daß Sachs den Erzähler Boccaccio für den Nürnberger Meistersang, wenn nicht gar für den Meistersang überhaupt entdeckte.⁴⁵ Vorgänger sind in dieser Hinsicht nicht bekannt, „allerdings erschien [schon] 1515 in Straßburg ein Erzähl lied vom Mönch als Liebesboten, in dem ebenfalls eine Boccaccio-Novelle in einen Meisterton umgesetzt ist.“⁴⁶

Hans Sachs lernte Boccaccios Dekameron während seiner Wanderjahre kennen. Sein erstes Spruchgedicht entsteht 1514 als Reimpaar erzählung auf der Basis von Dekameron IV,5 (= KG 32).⁴⁷ Er nennt es eine „historia“, weil es sich um einen narrativen Text handelt und weil er ernst ist. Heitere Erzähldichtungen nennt er im Unterschied dazu gern „schwanck“.⁴⁸ Im Jahre 1516 entstehen die drei 13-strophigen Meisterlieder nach Dekameron IV,1; IV,4 und IV,6 (= KG 41-43). „Als Vorbild mag Nunnenbecks 1513 entstandenes Trojalied gewirkt haben“⁴⁹ oder das genannte Straßburger Erzähl lied von 1515.

Sachs stellt Boccaccios Dekameron mit folgenden Worten zu Beginn des ersten seiner drei Dekameron-Meisterlieder von 1516 vor:

⁴² Schanze (Anm.33), Bd.I, S.362.

⁴³ Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.402.

⁴⁴ Glier (Anm.28), S.59.

⁴⁵ Drescher (Anm.1); Wohlrab (Anm.6); Frances H. Ellis: *The Early Meisterlieder of Hans Sachs*. Bloomington, Ind. 1974, S.112: „this is the first Meisterlied based on that collection“.

⁴⁶ Brunner (Anm.29), S.735.

⁴⁷ Hans Sachs. Hrsg. v. Adelbert v. Keller/Edmund Goetze. 26 Bde. Stuttgart 1870-1908 (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart), Bd.2, S.216-222.

⁴⁸ Vergl. Joachim Knappe: 'Historie' in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriff- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext. Baden-Baden 1984 (= *Saecvla spiritalia* 10), S.317ff.; Glier (Anm.28), S.58.

⁴⁹ Schanze (Anm.33), Bd.I, S.362.

„Ein puch Cento nouella heist
hat ein poet geschriben
hündert histori es aüs weist
mir saget mein memori
dis püch sey Johanes pocaciüs

Als noch ist mengem weissen kündt
dem solich künst düt liyben
in dem gemelten püch ich fundt
gar ein schone histori“.⁵⁰

Sachs erwähnt Boccaccio auch später regelmäßig zu Beginn oder am Ende seiner Adaptationen als Gewährsmann in Formulierungen wie:

„Man list in cento nouella“
oder
„Schreibet Pocacius gerade“.⁵¹

Nach Nürnberg zurückgekehrt, spielen Boccaccio-Stoffe ab 1517 für eine Reihe von Jahren keine Rolle mehr bei Sachs, Erzähl lieder entstehen aber weiterhin. Nach der sogenannten „reformatorischen Pause“ von 1520-23 ist sein Schaffen insgesamt geistlich und, speziell das Erzähl lied, biblisch geprägt. Horst BRUNNER konstatiert: „Sachs beginnt bereits 1526 ziemlich zielstrebig mit der systematischen Bearbeitung der Geschichtsbücher des Neuen Testaments.“⁵² – „Die Zahl der Bibelstellen, die Grundlage von Liedern sein konnten, war praktisch unbegrenzt, erzählerische Momente spielten eine weitaus größere Rolle als vor der Reformation – ein Gesichtspunkt, der angesichts der ausgeprägten Neigung Sachs’ zum Erzählen sicher nicht unterschätzt werden darf.“⁵³ Aber Sachs „beschränkte sich bald nicht mehr allein auf die Bibel. Vielmehr wandte er das so erfolgreiche Verfahren der Versifikation zum Zwecke der Unterhaltung, Bildung und Belehrung der Zeitgenossen zunehmend auch auf weltliche Vorlagen an – das Meisterlied erwies sich auch hier als ein Medium, das es ermöglichte, das geschriebene und gedruckte Wort in allgemein zugängliche Hörbarkeit zu transformieren. Die annähernde Gleichberechtigung, die das weltliche Meisterlied durch Sachs neben dem geistlichen errang, trug zweifellos mit zur Steigerung der Attraktivität der Meisterkunst bei. Im übrigen war die Neigung zum weltli-

⁵⁰ Ellis (Anm.45), Nr.23.

⁵¹ Vergl. Hartmann (Anm.16), S.20.

⁵² Brunner (Anm.29), S.739.

⁵³ Brunner (Anm.29), S.740.

chen Lied schon beim jungen Sachs auffällig hervorgetreten – er brauchte hier gleichsam nur seinem Interesse zu folgen.“⁵⁴

Dieses Interesse war allerdings für eine lange Zeit nicht mehr auf das Dekameron gerichtet. „In den beiden Jahrzehnten nach der Reformation hat er nur drei Gedichte nach Dekameronenovellen niedergeschrieben.“⁵⁵ Anders verhielt es sich mit Boccaccios ‘Berühmten Frauen’ (‘De claris mulieribus’, dt. von Steinhöwel, gedr. 1473). Diese Sammlung legte Sachs erst nach seiner letzten intensiven Benutzung im Jahre 1544 (12 Dichtungen) zur Seite, als 1545 Zieglers deutsche Version von Boccaccios ‘Berühmten Männern’ (‘De casibus virorum illustrium’, dt. von Ziegler, gedr. 1545) auf den Markt kam. „Auf dieses Buch stürzte sich Hans Sachs sofort mit erstaunlicher Intensität; in wenigen Wochen entstanden etwa zwanzig Gedichte nach ihm, vorwiegend erzählenden Inhalts.“⁵⁶ Alle drei Boccaccio-Erzählensammlungen schaffte Hans Sachs für seine Handbibliothek an.⁵⁷ Das Dekameron bekam durch die Cammerlander-Ausgabe von 1535 einen neuen Rezeptionsschub, und auch Sachs entdeckte es in den 1540er Jahren wieder als Quelle zum Themenkreis Frau-Liebe-Ehe.⁵⁸ Das Gros seiner Novellenbearbeitungen entstand in der Folgezeit, also in den 40er und 50er Jahren.

3. Hans Sachs bearbeitet Boccaccios Cimone-Novelle als Meisterlied

‘Cymon mit Ephigenia’ (Dek. V,1 = KG 1930) ist eines dieser Lieder. Ich möchte es als Beispiel für die literarische Aneignung von Boccaccio-Stoffen im Erzählgedicht bei Hans Sachs nehmen (Textabdruck im Anhang).

3.1 Zur Erzählstruktur

Um die narrative Struktur des Textes durchsichtig zu machen, bediene ich mich des makrostrukturellen Erzählmodells von Teun A. VAN DIJK, das an

⁵⁴ Brunner (Anm.29), S.741.

⁵⁵ Wohlrab (Anm.6), S.92.

⁵⁶ Wohlrab (Anm.6), S.86.

⁵⁷ KG, Bd.26, S.151ff.; Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.403.

⁵⁸ Vergl. Isenring (Anm.6), S.125, 157 und Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.407: „Wir sehen, was sich auch noch bei späteren Gedichten bestätigt, dass eine Reihe dieser Beispiele [von berühmten Liebenden] bei der Diskutierung von Fragen über Art und Natur der Liebe bei Hans Sachs zum eisernen Bestande wird.“

Hand von Texten der Renaissance-Novellistik gewonnen wurde, unserem Beispiel also adäquat ist.⁵⁹ Ich brauche hier keine Einzelheiten zu referieren, sondern will nur darauf hinweisen, daß das Modell handlungstheoretisch ausgerichtet ist, mithin Erzählungen wesentlich als Handlungsbeschreibungen auffaßt und vom Handlungsverlauf her analysiert. Mit Hilfe von van Dijks Kategorien läßt sich die narrative Struktur des Cimon-Liedes graphisch übersichtlich darstellen.

Auf der untersten Ebene der in der Abbildung (auf S. 60) beigegebenen Graphik finden sich zunächst die drei analytischen Hauptkategorien Exposition, Komplikation und Auflösung vermerkt, die die Makrostruktur von einfachen Erzählungen („simple narratives“) bestimmen. Zu diesen drei obligatorischen kommen als fakultative Kategorien Evaluation sowie Sinn und Moral.

Auf der nächst höheren Ebene folgen die Bausteine der Makrostruktur, die Makro-Propositionen (P), die sich zu einer Episode im Rahmen des Plots zusammenfügen. Der Begriff ‘Proposition’ steht hier für „Handlungssätze“⁶⁰, die als Resümee von Handlungseinheiten formuliert sind.⁶¹ Im vorliegenden Fall entsprechen sie den 22 Propositionen, mit denen Hans Sachs die Boccaccio-Novelle resümiert.

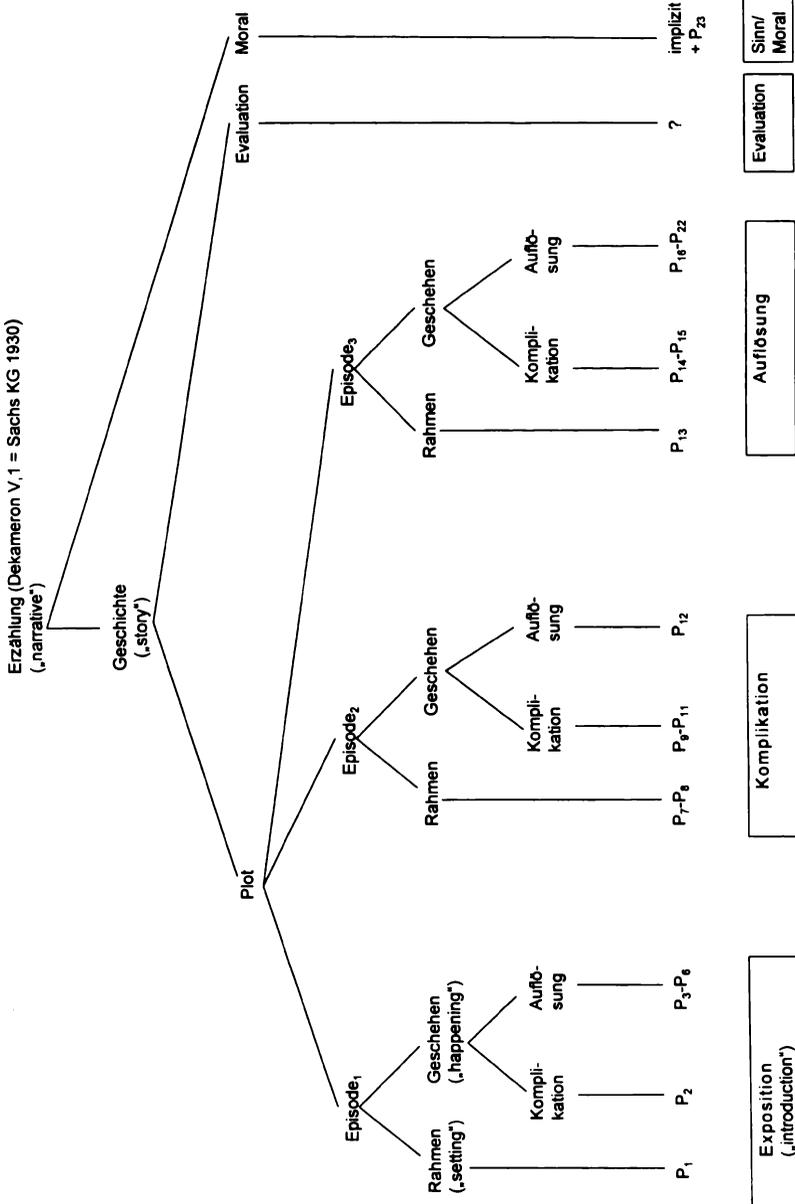
Die Propositionen 1 bis 6 (P₁-P₆) bilden die erste Episode. P₁ formuliert das „setting“, also die Ausgangssituation oder den Geschehensrahmen auch für den ganzen Plot:

P₁-P₂
 „In Cypern saß ein edelmane
 hieß Aristippus, wol getane,
 der het ein son Cymon genant“.

⁵⁹ Teun A. van Dijk/Jens Ihwe/János S. Petöfi/Hannes Riesel: Zur Bestimmung narrativer Strukturen auf der Grundlage von Textgrammatiken. Hamburg 1972, ²1974; T.A. van Dijk: Grammaires Textuelles et Structures Narratives, in: Claude Chabrol(Hrsg.): Sémiotique Narrative et Textuelle. Paris 1973, S.177-207; Teun A. van Dijk: Philosophy of Action and Theory of Narrative. Amsterdam 1974; Teun A. van Dijk: Action, Action-description and Narrative, in: New Literary History 6 (1974/75), S.273-294; Teun A. van Dijk [u.a.]: Recalling and Summarizing Complex Discourse. Amsterdam 1975; Teun A. van Dijk/Walter Kintsch: Comment on se rappelle et résumé des Histoires, in: Langages 40 (1975), S.98-116.

⁶⁰ Elisabeth Gülich/Wolfgang Raible: Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten. München 1977 (= UTB 130), S.263.

⁶¹ Zu den Schwierigkeiten bei der Propositionsbildung vergl. Gülich/Raible (Anm.60), S.275.



Graphik nach: Elisabeth Gülich/Wolfgang Raible: Linguistische Textmodelle. München 1977 (= UTB 130), S.279.

P₂ formuliert die Komplikation im Geschehensteil der ersten Episode:

P₂
„den tet er hinaus auf das lant,
zu bleiben in der bauren zunfte,
weil er war on sin und vernunfte“.

P₃ bis P₆ stellen die (positive) Auflösung der ersten Komplikation im Geschehensteil dar:

P₃-P₆
„Der fund in einer grünen wiesen,
ein silber klares brünlein fliesen
bei dem ein schöne jungfrau lag,
Ephigenia, um mittag.
Cymon stunt bei ir in der gröne,
verwundert sich an irer schöne,
Gescherft wurden im sin und witz
durch inbrünstiger liebe hitz;
kam heim und tet fleißig studiren,
rennen, stechen, fechten, turniren,
in aller ritterlichen tat
für all junkherren in der stat“.

Damit hat die erste Episode ihren Abschluß gefunden. Sie beschreibt die Ausgangslage, stellt die Protagonisten vor und begründet das Agens-Motiv der Liebesverfallenheit Cimons, insofern stellt sie die ‚Exposition im Plot‘ dar. Die folgende zweite Episode bildet zugleich die narrative Phase der ‚Komplikation im Plot‘ mit Darstellung des unerwarteten Ereignisses, das das Ziel der Liebeserfüllung des Protagonisten verhindert und eine Veränderung des Ausgangszustands herbeiführt.⁶²

Die zweite Episode hat als Rahmen die Werbungsaktivität Cimons, seine Liebesverfallenheit und den ersten Brautraub:

P₇-P₁₀
„ließ werben um die jungfrau klare,
die gen Rodis versprochen ware
Pisimondo, eim edlen jungen.
Cymon durch liebe wart gezwungen;
als man die braut gen Rodis sant,
da legt er an das schiff sein hant
und in die braut nam mit gewalde,
wolt mit auf Creta faren balde“.

⁶² Vergl. Gülich/Raible (Anm.60), S.266.

Sogleich folgt in P₁₀ und P₁₁ die Komplikation der zweiten Episode:

P₁₀-P₁₁
 „Indem hub sich ein sturmewinde
 und schlug das schiff zurück geschwinde
 bei finstrer nacht; als es wart tag,
 das schiff nit weit von Rodis lag“.

P₁₂ bringt die (für den Protagonisten negative) Auflösung der Komplikation:

P₁₂
 „die Rodiser auf sie ausfuren,
 von den sie all gefangen wuren“.

Die dritte Episode bietet die narrative Phase der ‚Auflösung im Plot‘ mit dem Resultat oder der Konsequenz, der durch die Komplikationen aufgetretenen Veränderung der Lage. P₁₃ formuliert einen düsteren Episoden-Rahmen:

P₁₃
 „In ewig gfenknus man sie schloß.
 darin lag Cymon gar trostlos,
 sein herzlieb nimer mer zu sehen“.

Unerfreulich für den Protagonisten Cimon ist auch die eintretende Komplikation in P₁₄ bis P₁₅:

P₁₄-P₁₅
 „kürzlich nach den tagen geschehen,
 wolt Pisimondus hochzeit han
 mit seiner braut, geziret schan;
 dergleich sein bruder auf ein morgen
 wolt hochzeit haben unverborgen“.

Doch die Auflösung wird durch eine günstige Konstellation (P₁₆-P₁₇) ermöglicht und dann durch die Tat eines zweiten Brautraubs (P₁₈-P₂₂) herbeigeführt:

P₁₆-P₂₂
 „Die selb braut het der richter holde,
 sie im mit nichten laßen wolde,
 hielt mit dem gfangnen Cymon rat,
 der was auch willig zu der tat.
 zu abents auf den hochzeittage,
 als mans nachtmal zu eßen pflage,

Gewapnet auf den sal sie zugen,
 wer sich ir weret, sie erschlugen,
 beid breutgam schlugen sie zu tot;
 der sal der wurt von blut gar rot.
 beid breut sie namen mit gewalde,
 kamen an die merporten balde
 Und saßen auf ein großes schiff,
 furen hin auf dem mere tief
 und hetten darnach hochzeit beide -
 wie uns Bocatius bescheide“.

Mit diesen drei Episoden ist der Plot zwar erfüllt, aber die Geschichte/“story“ (bei VAN DIJK die nächsthöhere analytische Ebene) noch nicht ganz erfaßt. Es tritt zunächst noch die ‚Evaluation‘ hinzu. Dabei handelt es sich um Textelemente, in denen der Erzähler explizit Stellung nimmt, die Ereignisse etwa bewertet im Hinblick auf ihre emotionale Funktion. Hans Sachs fügt zwar in P₂₃ solch eine explizite Stellungnahme hinzu, aber eine evaluative Bewertung im genannten Sinn findet nicht explizit statt.

P₂₃
 „also die lieb oft witzig macht,
 das man nach zucht und tugent tracht,
 doch wagen vil unglücks darneben,
 bis lieb mit lieb in lieb mag leben“.

Hier kommt van Dijks letzte Kategorie, die ‚Moral‘ ins Spiel, die ich um die Kategorie ‚Sinn‘ ergänzen möchte. Die Moral ist der Evaluation übergeordnet, weil sie über die vorliegende Geschichte hinausweist, und sie ist bei van Dijk daher auf der obersten Ebene, der der Erzählung („narrative“), angesiedelt.⁶³ Damit wird auf das gesamte semantische Konnotationssystem eines Textes, aber auch auf die Einbettung der Geschichte in weitere, den einzelnen Text übersteigende Verstehenszusammenhänge Rücksicht genommen. Diese Zusammenhänge stellen z.B. eine Rahmenerzählung her (wie beim Dekameron) oder die kommunikativen Bedingungen der konkreten Aufführungssituation (z.B. der Verstehenshorizont der Nürnberger Meistersinger).

Die Moral betrifft die praktische Funktion der Erzählung, also die Konsequenzen, die aus der Erzählung für künftiges Handeln des Erzählers oder des Hörers zu ziehen sind. Evaluation und Moral lassen sich nicht immer

⁶³ Gülich/Raible (Anm.60), S.267f.

streng trennen.⁶⁴ Das Sachs-Lied etwa formuliert explizit in P₂₃ einen moralischen Imperativ („das man nach zucht und tugent tracht“), aber evaluiert nicht explizit im Sinne van Dijks. Der Dichter hat unabhängig davon die Möglichkeit, durch positive oder negative Konnotation sprachlich implizit Moral zu formulieren. So hängt es etwa vom Verstehenssystem ab, ob die Feststellung in P₉, daß Cimon „die braut nam mit gewalde“, moralisch positiv oder negativ zu beurteilen ist.

Wenn ich zusätzlich die Kategorie ‘Sinn’ einführe, dann soll damit nicht wie bei der Moral die praktische Erkenntnisfunktion der Erzählung, sondern ihre theoretische oder gar philosophische betont werden. Der ‘Sinn’ einer Erzählung bezieht sich nicht auf die moralische und soziale, sondern auf die natürliche und (für die Hans Sachs-Zeit selbstverständlich) metaphysische Verfaßtheit der Welt. Sachs formuliert in P₂₃ explizit solche Erkenntnis über die naturgegebene Macht der Liebe:

„also die lieb oft witzig macht“
und
„doch wagen vil unglücks darneben,
bis lieb mit lieb in lieb mag leben“.

Es geht also um Einsicht in die zwanghafte Macht der Liebe. Dies erschließt sich auch implizit, denn schon im Plot schlägt sich der „konzeptuelle Inhalt“ einer Erzählung nieder. Man hat ihn sich mit dem Geschichts- und Erzähltheoretiker Hayden WHITE „vorzustellen, entweder als aus denjenigen Faktoren bestehend, die Ereignisse in Ursache-Wirkungs-Ketten verknüpfen, oder als die ‘Gründe’ (oder ‘Intentionen’), die die menschlichen Akteure der jeweiligen Ereignisse zu ihrem Tun motivieren.“⁶⁵ Im Cimon-Lied drückt sich in der von Sachs hergestellten handlungs-parataktisch kargen Abfolge des Plots die Unerbittlichkeit der Ereignisfolge aus. Nicht einmal Fortuna wird – wie bei Boccaccio – als lenkende, intervenierende Größe eingebracht. Alles resultiert aus der einen in P₈ formulierten Tatsache: „Cymon durch liebe wart gezwungen“. Von der moralischen Praxis ist explizit im Epimythion nur in der Aufforderung „das man nach zucht und tugent tracht“ die Rede.

⁶⁴ Vergl. Gülich/Raible (Anm.60), S.267 und 277.

⁶⁵ Hayden White: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Aus d. Amerikanischen von M. Smuda. Frankfurt/Main 1990 (= Fischer Wissenschaft 7417), S.57.

3.2. Bearbeitungsverfahren bei Hans Sachs

Nach dieser knappen Analyse der narrativen Struktur der Cimone-Bearbeitung sollen Beobachtungen zur dichterischen Arbeitsweise von Hans Sachs bei Adaptationen solcher Boccaccio-Novellen im Lied folgen.

Die spezifischen ästhetischen Bedingungen des Meistersangs bestimmten das poetische Verfahren. Sie legten Sachs eine Literarisierungsweise nahe, die regelmäßig aus den Arbeitsschritten

1. Transformation, 2. Interpretation, 3. Kondensation, 4. Selektion, 5. Deviation und 6. Assimilation bestand.

Zu 1. Transformation:

Transformation bedeutet: Umformung von Prosa in Vers, das heißt, die teils recht umfangreichen Prosatexte Boccaccios in streng versifizierte Liedstrophen eng begrenzter Zahl zu überführen, so wie es das von Sachs bevorzugte Medium des Meistersangs vorsah. Der ästhetische Anspruch des Meistersangpublikums verlangte dem Dichter einiges an künstlerischer Gestaltung ab, und richtete sich nicht zuletzt auch, so MACHÉ, auf die Würdigung der „musikalischen Leistung des vortragenden Autors. Das war namentlich hier der Fall, wo es sich um die Umsetzung von erzählender Prosa in ein völlig neues Medium handelte – in eine Form, die von strengen poetologischen und musikalischen Gesetzen bestimmt wurde und wenig gemein hatte mit der sprachlichen Weiträumigkeit der Vorlage“.⁶⁶

Sachs legt sich bei der Wahl der Töne nicht fest.⁶⁷ Besonders gern nimmt er aber die Abenteuerweise des Hans Folz, seine eigene Spruchweise oder – wie im Fall unseres Beispiels – seinen Rosenton (alles zwanzigzeilige, paarreimige und gleichzeitige oder fast gleichzeitige Strophenformen).⁶⁸ Denn auf diese Weise kann er gleichzeitig ein Lied und – indem er die Strophigkeit auflöst und oft noch zwei Signaturzeilen hinzufügt – ein Reimpaargedicht erzeugen. Beides trägt er dann nicht selten am selben Tag sowohl in sein laufendes Meistersangbuch als auch in den entsprechenden Spruchgedichtband ein. Dies trifft auch für unsere Cimone-Bearbeitung

⁶⁶ Maché (Anm.27), S.71.

⁶⁷ Vergl. Mache (Anm.27), S.72.

⁶⁸ Vergl. Geiger: Meistergesang (Anm.18), S.38, 61f.; Glier (Anm.28), S.60.

zu.⁶⁹ Die Paarreimigkeit des Rosentons ermöglichte Sachs grundsätzlich, „kleinere Erzähleinheiten in jeweils einem Reimpaar zu komprimieren“.⁷⁰ Im Cimon-Lied tritt dies allerdings weniger deutlich hervor. Das gilt auch für die Herstellung von Kongruenz zwischen Erzählpropositionen und Stollenmorphologie. Die „Zäsuren“ von Aufgesang und Abgesang etwa hat Sachs nicht konsequent für eine weitere Gliederung der Handlung genutzt (vergl. die rechtsseitigen Strichmarkierungen beim Textabdruck im Anhang). So fällt in der dritten Strophe unseres Lieds der Übergang zum Abgesang genau in die Fluchtaktion (P₂₁).

Das um zwei Signaturzeilen längere Cimon-Reimpaargedicht ist wohl vor der Meisterliedversion entstanden.⁷¹ Den unschönen (wenn auch nicht seltenen) Strophensprung in P₇ hätte Sachs bei einer ursprünglichen Liedfassung möglicherweise vermieden.⁷² Er steht gegen die Kongruenz von Strophentext und Strophenmelodie. Immerhin hat er diese Stelle später im Lied geglättet, denn im Spruchgedicht lautet sie mit den Vers-Enjambements noch holprig:

„Warb darnach umb die jungkfwaw zart,
Die doch vorhin versprochen wart
Pasimundum, eym edlen jungen
Von Rodis; durch lieb wart bezwungen“.⁷³

Die Strophenzahl variiert bei den Boccaccio-Liedern. Mit den 13strophigen Liedern von 1516 hatte Sachs relativ lange Dekameron-Bearbeitungen geschaffen. Seit den 1540er Jahren konzentriert er sich auf das 60zeilig-dreistrophige Lied.⁷⁴ Im Fall unseres Beispiels bot sich diese Dreigliedrigkeit besonders an, weil so die drei Plot-Episoden in etwa auf die drei Strophen symmetrisch verteilbar wurden.

⁶⁹ Eintragung am 26.1.1546 als Meisterlied (= KG 1930) und Spruchgedicht (= KG 1931).

⁷⁰ Maché (Anm.27), S.74.

⁷¹ Dieser Fall wäre also den 14 von Geiger: Meistergesang. (Anm.18) S.29, dokumentierten hinzuzufügen.

⁷² Im 'Edelfalken' kommt ein Stollen-Enjambement vor, das Maché mit folgenden Worten kommentiert: „Der Stoff sprengt hier die Form: der Zeilensprung vom ersten zum zweiten Stollen 'genennet | Giovanna' (6f.) ist kein ästhetisch zu rechtfertigendes Enjambement; es ist eindeutig ein prosodistisches und musikalisches Ärgernis.“ Maché (Anm.27), S.74.

⁷³ KG, Bd.2, S.207-209, hier S.207f..

⁷⁴ Vergl. Glier (Anm.28), S.60.

Zu 2. Interpretation:

Wenn ich von Interpretation rede, dann ist damit gemeint, daß Hans Sachs notwendig die Erzählvorlagen seinem Verstehenshorizont, seinen Intentionen und den kommunikativen Bedingungen, in denen seine Texte standen, unterwerfen mußte. All das steuerte seine Bearbeitungsverfahren auf der inhaltlichen Ebene, um die es in den folgenden Punkten gehen wird. Allerdings hat man in der Forschung schon früher festgestellt, daß es Sachs offenbar darauf ankam, den Kern-Plot seiner Vorlagen so gut wie möglich zu konservieren.⁷⁵ Interpretationsspielraum bot sich trotzdem; vor allem bei den Moralisationen, in denen Sachs eigenständige Deutungen vortragen konnte, aber auch bei der Akzentuierung von Plotstrukturen. Im Cimon-Lied etwa konzentriert sich Sachs konsequent auf die Cimon-Handlung.

Zu 3. Kondensation:

Die Gefahr der Beschädigung des Plots ergab sich für Sachs allein schon aus den rein technischen Erfordernissen der inhaltlichen Kondensation. So mußte Sachs beim Cimon-Lied 12 Folioseiten (des ersten Arigo-Druckes)⁷⁶ auf 60 Verse komprimieren, und es ist erstaunlich, welche gekonnte Resümee-technik er dabei – wie auch sonst – entfaltete.⁷⁷

Notwendig mußte er sich dabei auf den narrativen Kernplot, das tragende Handlungsgerüst stützen. In der Spätmittelalterforschung wird solches Erzählen bisweilen mit „bürgerlich“-ideologischer Neigung zum Realismus und zur bloßen Stofflichkeit oder mit historiographisch orientierter, d.h. faktenzentrierter Erzählerintention erklärt. Das mag sein. Bei Hans Sachs muß man auf jeden Fall noch zwei andere Erklärungen ins Spiel bringen: zum einen die inneren Zwänge der Resümee-technik und zum anderen die allein schon in den Plots liegenden Erkenntnismöglichkeiten, die eine Konzentration darauf rechtfertigen. Auf letzteres gehe ich unten gesondert ein.

An dieser Stelle soll nur von der Kondensation seiner Quelle oder vom Resümee die Rede sein. Das Resümee ist in der linguistischen Erzählforschung seit den 70er Jahren (auch empirisch) untersucht worden.⁷⁸ Auch der Textwissenschaftler VAN DIJK arbeitete auf diesem Feld. Nach seiner

⁷⁵ Vergl. oben den Forschungsüberblick.

⁷⁶ Giovanni Boccaccio: Decameron, deutsch von Arigo. Ulm, Johann Zainer, um 1473 (= GW 4451), fol.177^{va}-183^{rb}.

⁷⁷ Vergl. die Beobachtungen bei Hartmann (Anm.16), S.25ff.

⁷⁸ Gülich/Raible (Anm.60), S.88, 219f., 234-238, 268-276, 286, 294, 304.

Makrostrukturtheorie ist der schrittweise Aufbau einer auf den Handlungsverlauf orientierten Makrostruktur, wie wir sie oben untersucht haben, essentiell für das Verstehen, die Aufnahme und die Wiedergabe eines Erzähltextes.⁷⁹ Van Dijk und der Kognitionspsychologe Walter KINTSCH experimentierten mit der Boccaccio-Novelle II,4 und stellten fest: beim Resümieren von Erzähltexten (wie es auch Hans Sachs unternommen hat) werden Sätze oder Satzfolgen mit Hilfe bestimmter Strategien in Makro-Propositionen (wie oben P₁ bis P₂₂) überführt.⁸⁰ Diese Art der Reduktion erfolgt nach bestimmten Regeln, die van Dijk als 'Makro-Regeln' bezeichnet. „Ihnen liegen im wesentlichen zwei Prinzipien zugrunde: Das erste ist das der Implikation („entailment“); danach muß jede Makro-Proposition durch die Folge von Propositionen, aus der sie abgeleitet ist, impliziert sein. Das zweite Prinzip ist das der relativen Relevanz (oder Irrelevanz), demzufolge nur solche Propositionen beim Aufbau einer Makro-Proposition getilgt werden können, die nicht die Voraussetzung für eine andere Makro-Proposition darstellen.“⁸¹

Hans Sachs arbeitete (wie ein heutiger Erzählanalytiker, der Erzähltexte in Propositionen fassen muß) nach diesen Prinzipien, und wir konnten deshalb bei der oben unternommenen Makrostrukturanalyse der Erzählung relativ problemlos auf das Propositionsgefüge des Hans Sachs zurückgreifen. Sachs brachte es im Lauf der Jahrzehnte zu solcher Perfektion in der Kunst des Resümierens, daß es ihm leicht fiel, lange Texte in kürzester Zeit zu bearbeiten.

Zu 4. Selektion:

Der Arbeitsschritt der Selektion ist wesentlicher Bestandteil des Resümee-prozesses. Auswählen heißt dabei zu entscheiden, welche Plotelemente übernommen, welche übergangen werden. Die Beachtung der narrativen Makro-Prinzipien bzw. -Regeln lassen ein Urteil darüber zu, welche Typen von Propositionen beim Resümieren getilgt werden können. „Dies sind z.B. Beschreibungen von Ort, Zeit oder den Umständen einer Handlung, sofern sie keine Bedingungen für das Handeln darstellen; ebenso entsprechende Beschreibungen von Personen oder Gegenständen, von Intentionen der Personen oder auch Beschreibungen von Neben- oder Teilhandlungen oder al-

⁷⁹ Gülich/Raible (Anm.60), S.271.

⁸⁰ Van Dijk/Kintsch (Anm.59); zusammenfassend Gülich/Raible (Anm.60), S.270ff.

⁸¹ Gülich/Raible (Anm.60), S.269.

ternativ möglichen Handlungsabläufen usw.“.⁸² Wie sich das beim vorliegenden Sachs-Beispiel darstellt, sei an nur einer Stelle erläutert: Die vierte Sachs-Proposition (P_4) bezieht sich auf folgende Boccaccio-Stelle (im deutschen Dekameron-Wortlaut Arigos):

„vnd do Cymon diser schönen iunckfrawen war genomen het (nicht anders, dann als er frawen bild nye mer gesehen het), **sich an seinen trämel leyne**t, mit nicht geret noch icht gesprochen, **mit grossem wunder vnd vleiß die schönen iunckfrawen ansa**he. Vnd das grob vnuernünftig hercz, darein weder durch lere, noch keinerley anweisung, noch adeliche tugent komen vnnnd begreifen mocht, auf dise stund in im eyn süß gedanck erwachet, der im zewissen thet, wie das die schönest iunckfrawe wäre, die lebendiger mensche nie gesehen hete. vnd anhuob mit im selbes die schöne ires leibs czebedencken vnnnd auß czeteylen. von erst ir schönes hare lobet vnnnd zuo dem golt geleichet; ir stirn nasen vnnnd rosenfarben mund vnd besunder ire wolgeschickete brüstlein breiset. Nun nämet war, wie also gächlinge der vnuernünftig, der von der pauren arbeyt aufgestanden ist, vnd also der liebe vnnnd schöne eyn gerechter richter vnnnd vrteyler worden ist. vnnnd im besunder wille komen ire schöne augen czesehen, die (vrsach ires schwären schlaffes) noch nicht geöffnet waren. domit er sy hete sehen mügen, vmb der willen (zuo mermalen willen), hete sy auß irem süssen schlaf czewecken doch besorget; vnd czweifel het“.⁸³

Die Mehrzahl der Aussagen (Propositionen) dieser Passage übergeht Sachs. Unter Beachtung der Kondensationsprinzipien verarbeitet er nur die Teilsätze: „sich an seinen trämel leyne [auf seinen Knüppel stützt, d.h. er stand still]“ und „mit grossem wunder vnd vleiß die schönen iunckfrawen ansahe“. Er macht daraus die Proposition: ‘Cimon versank in Kontemplation über die Schönheit der Frau’. In seinen Worten:

P_4
 „Cymon stunt bei ir in der gröne,
 verwundert sich an irer schöne“.

Nach dem Implikationsprinzip muß bei P_4 das Stillstehen und Verwundern die in P_3 erwähnte überraschende Begegnung am Quell zur Voraussetzung haben. Nach dem Relevanzprinzip ist P_4 nötig, weil diese Proposition für den Fortgang wichtig ist; sie markiert den Bewußtseinswendepunkt Cimons.

⁸² Gülich/Raible (Anm.60), S.269f. unter Bezug auf van Dijk/Kintsch (Anm.59), S.105.

⁸³ Abdruck mit ergänzter Interpunktion nach: Heinrich Steinhöwel [eigentlich Arigo]: Dekameron. Hrsg. v. Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 51), S.312.

Die Selektions-Kategorie, von der im Moment die Rede ist, greift aber noch weiter. Sie bezieht sich auch auf die am Beginn einer Liedbearbeitung stehende Entscheidung über die Wahl des Stoffes oder der Quelle. Wir haben kaum noch eine Möglichkeit zu sehen, was Hans Sachs bewog, diesen oder jenen Boccaccio-Text heranzuziehen. So kommt ISENRING zu der Feststellung: „Ohne jegliches System, ohne bestimmten Plan greift er immer wieder Stoffe aus der geordneten Hundertschaft der Novellen [des Dekameron] heraus.“⁸⁴ Fest steht, daß Sachs, der in allen seinen Gattungen (selbst gewagte) Novellen zur Bearbeitung heranzog,⁸⁵ mehr als zwanzig Erzählungen des Dekameron übergang. Gründe dafür sind schwer zu finden und Isenrings Kriterien, nach denen er angeblich die Auswahl traf, sind eher kurios. Sie lauten: „1. Unmoralisch, 2. Gesprächsnovellen, 3. Heiligenkultus, 4. Unwahrscheinlich, 5. Schicksalsglaube, 6. Grausam, 7. Verwickelt.“⁸⁶ Diese Kriterien können auch für die bearbeiteten Novellen geltend gemacht werden, bei denen Sachs aber offenbar keine „frömmelnden“ oder moralischen Bedenken hatte. Wir werden letztlich für uns nicht mehr rekonstruierbare pragmatische Gründe anzunehmen haben, denn grundsätzlich müssen ihm alle Boccaccio-Erzählungen aus Gründen, von denen noch die Rede sein wird, bearbeitenswert erschienen sein.

Zu 5. Deviation:

Was den Plot angeht, war Sachs unter den Bedingungen der Kondensations-technik im allgemeinen ein sehr quellentreuer Bearbeiter. Das gilt auch für das Cimon-Lied. Allerdings kommen in den Sprüchen und Liedern immer wieder auch bewußte Abweichungen vor. Dies gilt besonders für das Phänomen der sogenannten „poetischen Gerechtigkeit“.⁸⁷ Schon GEIGER hatte fürs Fastnachtspiel auf dieses Phänomen hingewiesen.⁸⁸ Genauso dann HARTMANN, der bei Sachs mehrfach sieht, daß Strafe und Schuld anders als bei Boccaccio stets ins „richtige Verhältnis“ gebracht werden (wie es bei

⁸⁴ Isenring (Anm.6), S.122.

⁸⁵ Übersicht bei Isenring (Anm.6), S.168f.; vergl. Buschinger (Anm.15), S.58ff., die 23 Novellen anführt.

⁸⁶ Isenring (Anm.6), S.160; dort auch Angabe der Novellen; er geht noch von 30 unbearbeiteten Stücken aus.

⁸⁷ Diese Kategorie wurde um die Jahrhundertwende verschiedentlich diskutiert. Vergl. etwa Ernst Elsters Kapitel „Das Verhältnis der ästhetischen zur moralischen Auffassung“ in seinen 'Prinzipien der Litteraturwissenschaft' (1.Bd.) Halle 1897, S.25ff.

⁸⁸ Geiger (Anm.18), S.28ff.

ihm heißt), d.h. daß der Gute nicht etwa seinerseits nur durch dubiose Machenschaften (z.B. durch Bestechung) sein Recht bekommt. Und: „Personen, denen bei unserm Dichter ein Streich gespielt wird, verdienen ihn auch, im Gegensatz zum Dec., wo oftmals ein Unschuldiger leiden muß.“⁸⁹

Zu 6. Assimilation:

Sachs scheut nicht den Exotismus, doch HARTMANN weist viele Fälle nach, in denen Sachs durch Verlegung des Schauplatzes nach Deutschland oder Detailänderungen und Anspielungen „die Geschichten heimischer gestalten wollte“.⁹⁰ Vor allem bei einzelnen Versatzstücken, also unabhängig von der Plottreue, boten sich hier Möglichkeiten. Häufiger finden sich eigens eingebrachte deutsche Sprichwörter, Redensarten und Schimpfworte sowie die Bevorzugung der deutschen und lateinischen Form von Namen.⁹¹

Dekameron IX,5 spielt bei Sachs (KG 4612) in einem deutschen Dorf. „Statt des Künstlerlebens im Dec. haben wir bäuerisches Leben und Treiben vor uns, derbe Sitten und eine fast rohe Sprache. Kalandrin, hier Eberlein Dildapp, ist zu einem alten Bauern geworden. Grobbäurisch sucht er sich der Wirtin, die hier die Stelle der Maitresse Philippos ersetzt, zu nähern“⁹² usw. – Auch Dekameron X,2 ist bei Sachs (KG 759) nach Deutschland verlegt. Jetzt tritt ein bayerischer Abt auf und „der edelmütige Chino, der im Dec. den Abt nur gefangen nimmt, um durch ihn eine Versöhnung mit dem Papste herbeizuführen, ist zu einem deutschen Raubritter geworden, dem es allein auf die Börse des Abtes ankommt“.⁹³

Bei unserem Cimon-Beispiel liegt in P₆ eine Rücksicht auf die Vorstellungswelt des deutschen Publikums vor. Hier wählt Sachs, anders als in der Vorlage, Formulierungen für die Aktivitäten Cimons, wie sie offenbar seiner Vorstellung von einem typischen deutschen Stadtadeligen bzw. „junkherr“ entsprachen:

„kam heim und tet fleißig studiren,
rennen, stechen, fechten, turniren,
in aller ritterlichen tat
für all junkherren in der stat“.

⁸⁹ Hartmann (Anm.16), S.39.

⁹⁰ Hartmann (Anm.16), S.41; vergl. auch Maché (Anm.28), S.79.

⁹¹ Vergl. Hartmann (Anm.16), S.65ff.

⁹² Hartmann (Anm.16), S.41.

⁹³ Hartmann (Anm.16), S.41f.

4. „Sinnvolles“ Erzählen bei Hans Sachs im Lichte neuerer Erzähltheorien

Was machte Boccaccio für Hans Sachs eigentlich so interessant? Offenbar kamen seine Texte dem von BRUNNER und anderen beobachteten Erzähl- drang des Nürnbergers entgegen. Ingeborg GLIER hat versucht, das Erzählen bei Hans Sachs unter Gattungsgesichtspunkten am Beispiel der Schwänke zu klären. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, daß der Erzähl- drang bei Sachs nicht spezifisch kanalisiert wird, also nicht zu einer spezifischen Form findet. Anders als bei seinen spätmittelalterlichen, märenerzählenden Vorgängern bilden seine Schwänke, so Glier, „keine leicht isolierbare Gruppe, sondern sind Teil eines für ihn typischen neuen Kontinuums von Erzähl- formen, das vom Meisterlied über Minischwänke und ‘Schwankmären’ bis zum Fastnachtspiel reicht. Welche Erzählform der einzelne Stoff erhält, richtet sich hier offenbar stark nach der Art von Publikum, die er erreichen wollte“.⁹⁴

Geht es bei diesem „Erzähl- drang“ nur um eine persönliche Vorliebe, Neigung oder besondere Erzähl- begabung, die ihn zu Boccaccio geführt hat? Oder nutzt Sachs nicht auch objektive Möglichkeiten des Erzählens für seine kommunikativen Zwecke?

Wer es auf erfolgreiche Kommunikation anlegt, muß das Aptum, also das Angemessenheitspostulat beachten. Das äußere Aptum fordert, die sprachliche Äußerungsweise dem Erwartungshorizont des Publikums anzupassen. Das innere Aptum fordert, der Intention, der Mitteilung und der Botschaft entsprechende Ausdrucksmittel zu wählen. Daß das Erzählen von Geschichten beim Publikum des 16. Jahrhunderts erfolgreich war, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Vom Druckerfolg meisterlicher Erzähl- lieder war bereits die Rede, und der Zeitgenosse Luther wußte, daß man in der Predigt nur ein Exempel erzählen muß, um die schläfrige Gemeinde wieder munter zu machen.

Neuere kognitionspsychologische Arbeiten zur Narratologie weisen nach, „daß die Leser oder Hörer für das Verstehen von narrativen Texten gewöhnlich mehr *Weltwissen* zur Verfügung haben als für das Verstehen von expositorischen Texten“, folglich auch die Erinnerungs- oder „Reproduktions- ergebnisse“ bei Erzählungen durchweg besser sind.⁹⁵

⁹⁴ Glier (Anm.28), S.69.

⁹⁵ Gert Rickheit/Hans Strohner: Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnisse. Tübingen/Basel 1993 (= UTB 1735), S.214f.

Sachs konnte sich gewiß aus eigener Erfahrung sicher sein, daß das Erzählen auch in seinem Medium des Meistergesangs erfolgreich war.

Nun zum inneren Aptum und damit zur Frage der Inhaltsadäquanz. Um zu verstehen, warum Hans Sachs gern erzählte und was er seinerseits Erzählern wie Boccaccio abgewann, müssen wir uns vergegenwärtigen, was das Erzählen (hier im Erzähl lied) als literarische Äußerungsform gegenüber deskriptiven, dogmatisierenden oder expositorischen Darbietungsweisen besonders gut leisten kann.

Das Proprium narrativer Texte ist, daß sie das Handeln und das Interagieren in der sozialen Welt vorführen. Für Hayden WHITE ergeben sich daraus weitreichende Konsequenzen: „Nach der Natur der Erzählung zu fragen, fordert zur Reflexion über die Natur der Zivilisation und womöglich gar zur Reflexion über die Humanität selbst heraus“, aber auch darüber, wie „Wissen in Sprache übersetzbar ist, wie also menschliche Erfahrung in eine den eher allgemeinen menschlichen als kulturspezifischen Sinnstrukturen assimilierbare Form zu bringen ist“. – „Wir können spezifische Denkmuster einer anderen Kultur vielleicht nicht immer völlig verstehen; eine Geschichte aber, die aus einem anderen Kulturkreis kommt, bereitet uns vergleichsweise weniger Verstehensprobleme, wie exotisch uns diese Kultur auch erscheinen mag. Eine Erzählung ist, um mit [Roland] Barthes zu sprechen, ohne fundamentalen Verlust *übersetzbar*, was bei einem Gedicht oder einem philosophischen Diskurs nicht möglich ist“.⁹⁶

Es war oben schon davon die Rede, daß eine Geschichte, einfach dadurch, daß sie eine Handlung entwickelt, zugleich auch Sinn produziert. Das „Lesen einer Handlung“ ist folglich auch hermeneutisches Erschließen von Sinn. Das ist ein Grundgedanke, den Paul RICŒUR in seiner Erzähltheorie ausführt.⁹⁷ Ein im Erzählen geformter Ereigniszusammenhang (das „em-

⁹⁶ White (Anm.65), S.11.

⁹⁷ White (Anm.65), S.68ff.; Paul Ricœur: The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text, in: Paul Rabinow/William M. Sullivan (ed.): Interpretive Social Science. A Reader. Berkeley/Los Angeles/London 1979, S.73-101, hier S.83-85; Paul Ricœur: Narrative Time, in: Critical Inquiry 7 (1980), S.169-190, hier S.178-179. Das ist aber auch ein Gedanke, der dem Mittelalter prinzipiell nicht fremd war, wenn man bedenkt, daß Dante im 'Convivio' zur Auffassung kam, Gott schreibe mit Ereignissen, wie die Dichter mit Wörtern schreiben. (Charles S. Singleton: Dante's Commedia. Elements of Structure. Baltimore 1977, S.15. [1. Aufl. u.d.T.: Commedia. Elements of Structure. Cambridge, Mass. 1954]). Die narrative Historiographie kann deshalb den Heilsplan Gottes aufdecken. Historiographie, narrative Dichtung und Mythos aber fußen, so White, auf „ge-

plotment“) wird zum Sinnproduzenten, verwandelt die berichteten „Ereignisse“ in „Evokationen von Sinn-’patterns’“, so daß sich für White die radikale Schlußfolgerung ergibt: „Eine narrative Schilderung ist immer eine metaphorisch gestaltete Schilderung, sie ist immer Allegorie.“⁹⁸ Auch dies ein auf Ricœur zurückgehender Gedanke. Für ihn ist jede „Narrativisierung“ eine „symbolische Darstellung der Prozesse, durch die dem menschlichen Leben ein symbolischer Sinn verliehen wird“.⁹⁹ Erzählen menschlicher Handlungen transportiert Bedeutung, besitzt Sinn („meaning“), „weil menschliches Handeln Sinn produziert“, Bedeutung erzeugt.¹⁰⁰ Die Fiktionalitätsfrage spielt dabei keine Rolle, denn der Sinn von Erzählungen ist nach Ricœur bereits in jedem Plot in der inneren Verknüpfung von Handlungen, also in der „Fabelkomposition“ gegeben. Durch die Komposition der Fabel wird eine Folge von Ereignissen so ‘konfiguriert’, daß sie zur symbolischen Darstellung von Zeiterfahrung wird.¹⁰¹

Lassen sie mich nach diesem Rekurs auf die Erzähltheorien von RICŒUR und WHITE zu einem Beispiel übergehen. Folgende knappe Ein-Satz-Erzählung trägt Sinn:

„VNd es begab sich / da sie auff dem Felde waren / erhub sich Kain wider seinen bruder Habel / vnd schlug jn tod.“

(Mos. I 4,8; Luther: Biblia. Wittenberg 1545)

Diese Ultrakurzgeschichte vermittelt vielleicht keine tiefe philosophische Erkenntnis, aber sie thematisiert doch in ihrer Lakonik mit aller Wucht die Gewaltfrage und macht deutlich: zur Verfaßtheit der nachparadiesischen Welt gehört, daß ein Mensch seinen Bruder ganz plötzlich und mitten in der Alltagsarbeit totschiessen kann. Von einer auf das praktische Handeln gerichteten Moral ist hier explizit nicht die Rede. Würden wir die Geschichte erweitern und (wie in der Bibel) Gott als weiteren Protagonisten auftreten lassen, dann würde in seinen Anweisungen an Kain und seiner Verfluchung

meinsamen Systemen der Sinnproduktion“, die „aus der historischen Erfahrung eines Volkes, einer Gruppe, einer Kultur herausdestilliert sind“(White [Anm.68], S.61).

⁹⁸ White (Anm.65), S.66, vergl. S.60.

⁹⁹ Vergl. White (Anm.65), S.186.

¹⁰⁰ Paul Ricœur: Zeit und Erzählung. Bd.II: Zeit und literarische Erzählung. Aus dem Franz. v. Rainer Rochlitz. München 1989 (= Übergänge 18/II), S.56f.; vgl. White (Anm.65), S.187.

¹⁰¹ Paul Ricœur: Zeit und Erzählung. Bd.I: Zeit und historische Erfahrung. Aus dem Franz. v. Rainer Rochlitz. München 1988 (= Übergänge 18/I), S.89; vgl. White (Anm.65), S.179.

der moralische Aspekt explizit. Nach Hayden WHITE thematisiert aber implizit jede Erzählung das moralische Problem der Normkonflikte. Jede Form der „Narrativität, ob fiktionaler oder faktischer Art“, setzt die „Existenz eines Gesetzessystems“ voraus, „gegen das oder um dessentwillen die typischen Akteure einer narrativen Schilderung rebellieren“. Zumindest in unserem Cimon-Beispiel ist dies evident. „Wenn jede vollständig realisierte Geschichte (‘story’), oder wie immer wir diese zwar vertraute, aber konzeptuell unscharfe Größe definieren wollen, eine Form von Allegorie ist, wenn sie auf eine Moral verweist oder den Ereignissen, ob real oder imaginär, eine Bedeutung verleiht, die sie als bloße Aufeinanderfolge nicht besitzen, dann scheint die Schlußfolgerung erlaubt, daß der latente und manifeste Zweck einer historischen Erzählung in dem Wunsch liegt, dem erörterten Geschehen eine moralische Dimension zu verleihen.“¹⁰²

Sachs nutzt, um mit Hayden White zu sprechen, den „Erfolg der Erzählung bei der Offenlegung von Sinn, Kohärenz oder Signifikanz von Ereignissen“.¹⁰³ Er nutzt diese Möglichkeiten im Erzähl lied, weil er hier in seinem ureigensten ästhetischen Medium als Lehrer und Moralist etwas über den Sinn von weltlichen Geschehnissen, menschlichen Handlungen, über ihre natürlichen Bedingungen und ihre moralische Dimension vermitteln kann.¹⁰⁴ Vielleicht hat die Reformation seine Hinwendung zu weltlichen Verhältnissen verstärkt. Bei seiner radikalen Konzentration auf das Handlungsgefüge nimmt er in Kauf, daß viel Kolorit, Atmosphäre und viele Möglichkeiten psychologischer Personengestaltung, wie sie etwa in der oben auf S. 69 zitierten Stelle seiner direkten (Arigo-)Vorlage zum Vorschein kommt, verlorengehen.¹⁰⁵

In unserem Cimon-Beispiel erfahren wir sowohl etwas über das natürliche Phänomen der Liebe, über ihre bedingungslose Macht, als auch über die moralischen Herausforderungen, die sich für einen Menschen ergeben, der alle sozialen Schranken sprengen, auch zur Gewalt greifen muß, um sein Liebesziel zu erreichen. Sachs führt dies ohne moralischen Zeigefinger vor.¹⁰⁶ Der Didaktiker Sachs nutzt das pädagogische Prinzip des Lernens

¹⁰² White (Anm.65), S.26.

¹⁰³ White (Anm.65), S.72.

¹⁰⁴ Weltliche Thematik beherrscht auch zwei Drittel seiner Dramen. Könniker (Anm.9), S.51.

¹⁰⁵ Vergl. auch Maché (Anm.27), S.76.

¹⁰⁶ Das gilt auch für den ‘Edelfalken’, für den Maché ebenfalls das Fehlen des sonst oft zu beobachtenden „schulmeisterlich-moralischen Zugs“ konstatiert. Maché (Anm.27), S.80.

oder des Abschreckens am Modell der erzählten Begebenheiten. Die Geschichten offenbaren ihren Sinn und ihre Moral auch aus sich selbst, so daß Sachs nicht selten auf ein Epimythion und damit also auf explizite Evaluation, Sinnaufweis und Moral verzichtet. Die erzählten Geschichten bieten ohnedies genug Ansatzpunkte und Reibungsflächen für sich eventuell an den Liedvortrag anschließende mündliche Diskussionen. Sie dürfen deshalb in Hinsicht aufs Moralisieren oft kommunikative Ellipsen bleiben.

Zweifellos kommt im Erzähl lied auch ein Moment der moralischen und sozialen Neugier ins Spiel. Sachs will wissen, was unter den Menschen möglich ist, und er stellt es dar. Von „Naivität“ und „Treuherzigkeit“ – wie man bisweilen liest¹⁰⁷ – kann dabei nicht immer die Rede sein. Und auch HARTMANNs und ISENRINGs Behauptung, Sachs habe (gewissermaßen im Sinne einer „political correctness“) die pikanten Novellenstoffe immer christlich-moralisch umdeuten wollen,¹⁰⁸ wird durch entgegengesetzte Beobachtungen relativiert. STIEFEL etwa konstatiert 1905, Sachs habe nicht nur „einige der bedenklichsten Novellen des Florentiners [Boccaccio] (wie z.B. II,7 und V,4), sondern auch viele der widerlichsten Zoten Poggios und anderer in Meisterlieder verwandelt, ohne jede Moral“.¹⁰⁹ Auch BERGER bemerkt 1912 „ein höchst unmoralisches Element“¹¹⁰ in den Boccaccio-Bearbeitungen, ja, „dieser Decamerongeist durchweht alle jene Dichtungen“.¹¹¹ Und Maria E. MÜLLER stellt 1985 sogar fest, Sachs kommentiere eine unmoralische Ehebruchsgeschichte, „mit augenzwinkerndem Einverständnis“.¹¹²

Was steckt hinter solchen Befunden? Offenbar doch etwas von der oben genannten sozialen, auch handlungspsychologischen und moralischen Neugier. Vom Unterhaltungswert der Befriedigung solcher Neugier, brauche ich nicht zu sprechen. Sachs schließt eben die faktisch gegebenen Möglichkeiten der amoralischen Welt nicht aus. Schon DRESCHER sah in der Dekameron-Rezeption bei Sachs eher den Rückgriff auf einen narrativen Fundus interessanter Fälle, wie ihn andere Erzählsammlungen ebenfalls boten.¹¹³

¹⁰⁷ Westenholz (Anm.15), S.128.

¹⁰⁸ Hartmann (Anm.16), S.31; Isenring (Anm.6), S.159f.

¹⁰⁹ Stiefel: Rez. zu Amalia Cesano (Anm.1), S.256.

¹¹⁰ Wilhelm Berger: Das Ehebruchmotiv im älteren deutschen Drama. Diss. Würzburg 1912, S.68.

¹¹¹ Berger (Anm.110), S.72.

¹¹² Maria E. Müller: Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs. Bern/Frankfurt a.M./New York 1985 (= Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache 15), S.248.

¹¹³ Drescher: Hans Sachs und Boccaccio (Anm.1), S.408ff.

5. Erzählsammlungen als Quellen

Vor allem die Erzählsammlungen waren in ihrer Vielfalt für Sachs als Quellen attraktiv.¹¹⁴ Johannes RETTELBACH hat dies jüngst für den Eulenspiegel, der ja in gewisser Weise auch Sammlungscharakter hat, deutlich gemacht.¹¹⁵ Solche Sammlungen können als Enzyklopädien möglicher sozialer Zustände und irdischer Handlungsverstrickungen gelesen werden. Ob die vielen Geschichten alle historisch wahr sind, kann Sachs nicht entscheiden. Es ist auch unerheblich, denn dem Moralisten Sachs kann es nur darum gehen, in ihnen das allen menschlichen Handlungen inhärente Konflikt- und Sinnpotential sowie die moralischen Implikate aufzudecken. Boccaccio kann deshalb keine exklusive Quelle sein. Sachs zieht alle möglichen erreichbaren Erzählquellen heran. In den Meisterliedern rekurriert er auf folgende Erzählsammlungen:¹¹⁶

| Autor und Werk | Anzahl der Übernahmen |
|---|--------------------------|
| 1. Fabelsammlungen (Cyrillus sowie Äsop nach Steinhöwel, Brant und Waldis) | 201 |
| 2. Pauli: Schimpf und Ernst | 171 |
| 3. Ovid: Metamorphosen | 112 |
| 4. Plutarch: Vitae | 102 |

¹¹⁴ Seit Mitte des Jahrhunderts wurden Erzählsammlungen immer beliebter:

- Wickrams 'Rollwagenbüchlein' (1555);
 - Freys 'Gartengesellschaft' (1556?);
 - Montanus' 'Wegkürzuer' (1557);
 - Lindeners 'Rastbüchlein' (1558);
 - Schumanns 'Nachtbüchlein' (1559) und
 - Kirchhofs 'Wendunmut' (1563).
- Vergl. Knappe (Anm. 51), S. 309.

¹¹⁵ Johannes Rettelbach: Eulenspiegel in Versen. Meisterlieder und Spruchgedichte, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 31 (1991), S. 31-74.

¹¹⁶ Die folgenden Angaben beruhen auf dem mir von Frieder Schanze freundlicherweise zur Verfügung gestellten Manuskript des Registers zum Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Horst Brunner/Burghart Wachinger. Bd. 1ff. Tübingen 1986ff.

| | |
|---|-----|
| 5. Boccaccio: De claris mulieribus | 101 |
| 6. Boccaccio: Dekameron | 79 |
| 7. Herodot: Historiae | 54 |
| 8. Valerius Maximus: Exempla | 46 |
| 9. Eulenspiegel | 42 |
| 10. Boccaccio: De casibus virovum illustrium | 31 |
| 11. Buch der Beispiele | 26 |
| 12. Gesta Romanorum | 24 |
| 13. Diodor: Historische Bibliothek | 18 |
| 14. Wickram: Rollwagenbüchlein | 16 |
| 15. Frontinus: Strategemata | 15 |

In allen diesen auf deutsch gedruckten Erzählsammlungen findet er das Panorama handelnder Menschen aller Zeiten in ganzer Vielfalt versammelt. Er schöpft so den zeitgenössischen Erzählkosmos einschließlich der Bibel aus, führt Protagonisten aller Stände vom Bettler bis zum König ein und präsentiert, was die Erzählwerke an menschlicher Handlung bieten, vom Schelmenstreich über die Narretei, das Verbrechen, die Irrfahrt, die Obszönität, die Liebesintrige und das Liebesglück bis hin zu den großen Taten der Menschheit.¹¹⁷

Die in den Sammlungen vereinten Geschichten spiegeln die unerschöpfliche Varietät der menschlichen Handlungsmöglichkeiten, thematisieren die moralische Verfaßtheit der sozialen Welt, weisen die konstanten Bedingungen des menschlichen Handelns nach und befriedigen in ihrer Vielfalt zugleich immer wieder die moralische Neugier auf menschlich-soziale Möglichkeiten. Deshalb sind dem Moralisten Sachs alle Geschichten, nicht zuletzt jene Boccaccios, willkommen.

¹¹⁷ Vergl. Eckhard Bernstein: Hans Sachs. Reinbek 1993 (= rm 428), S.96.

ANHANG

Cymon mit Ephigenia
Im rosenton Hans Sachsen. 26. Jenner 1546.

1.

- P₁ In Cypren saß ein edelmane Aufgesang
hieß Aristippus, wol getane, 1. Stollen
der het ein son Cymon genant,
-
- P₂ den tet er hinaus auf das lant,
zu bleiben in der bauren zunfte,
weil er war on sin und vernunfte.
-
- P₃ Der fund in einer grünen wiesen, Aufgesang
ein silber klares brünlein fliesen 2. Stollen
bei dem ein schöne jungfrau lag,
Ephigenia, um mittag.
-
- P₄ Cymon stunt bei ir in der gröne,
verwundert sich an irer schöne,
-
- P₅ Gescherft wurden im sin und witz
durch inbrünstiger liebe hitz; Abgesang
-
- P₆ kam heim und tet fleißig studiren,
rennnen, stechen, fechten, turniren,
in aller ritterlichen tat
für all junkherren in der stat;
-
- P₇ ließ werben um die jungfrau klare,
die gen Rodis versprochen ware

2.

Pisimondo, eim edlen jungen.

P 8 Cymon durch liebe wart gezwungen;

P 9 als man die braut gen Rodis sant,
da legt er an das schiff sein hant,
und in die braut nam mit gewalde,
wolt mit auf Creta faren balde.

P 10 Indem hub sich ein sturmenwinde
und schlug das schiff zurück geschwinde

P 11 bei finstrer nacht; als es wart tag,
das schiff nit weit von Rodis lag;

P 12 die Rodiser auf sie ausfuren,
von den sie all gefangen wuren;

P 13 In ewig gfenknus man sie schloß.
darin lag Cymon gar trostlos,
sein herzlieb nimer mer zu sehen.

P 14 kürzlich nach den tagen geschehen,
wolt Pisimondus hochzeit han
mit seiner braut, geziret schan;

P 15 dergleich sein bruder auf ein morgen
wolt hochzeit haben unverborgen.

3.

P 16 Die selb braut het der richter holde,
sie im mit nichten laßen wolde,

P 17 hielt mit dem gfangnen Cymon rat,
der was auch willig zu der tat.

P 18 zu abends auf den hochzeitstage,
als mans nachtmal zu eßen pflage,

P 19 Gewapnet auf den sal sie zugen,
wer sich ir weret, sie erschlugen,
beid breutgam schlugen sie zu tot;
der sal der wurt von blut gar rot.

P 20 beid breut sie namen mit gewalde,

P 21 kamen an die merporten balde

Und saßen auf ein großes schiff,
furen hin auf dem mere tief

P 22 und hetten darnach hochzeit beide -
wie uns Boccatus bescheide.

P 23 also die lieb oft witzig macht,
das man nach zucht und tugent tracht,
doch wagen vil unglücks darneben,
bis lieb mit lieb in lieb mag leben.