



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published September 2020.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Barbara Sasse: »Eins mals was mir mein weyl gar lang.« Narrative Muster und thematische Schwerpunkte in den Ich-Erzählungen des Hans Sachs am Beispiel seiner Minnereden, in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p. 29–63 (online).

Barbara Sasse

»Eins mals was mir mein weyl gar lang.«

Narrative Muster und thematische Schwerpunkte
in den Ich-Erzählungen des Hans Sachs am Beispiel
seiner Minnereden

Abstract. My paper focuses on the poems composed by the Nuremberg author Hans Sachs (1498–1567) that are characterized by the presence of an homodiegetic narrator. After a preliminary formal and thematic classification of the entire corpus, the use of the homodiegetic format is analysed in further detail using the example of a partial corpus, whose texts deal with the theme of the worldly love between a man and a woman, thus standing in the medieval tradition of the *Minnerede*. Sachs develops the construction of the homodiegetic frame, which is typical of this genre, in the form of two different basic patterns, which are also successively developed over time and which are essentially delimited by the different ontological situation of the inner diegetic (>factual< vs. allegorical world of experience). With regard to the homodiegetic narrator, these basic patterns correlate with his different position (as an observer or an actor) and with different functional attributions (the subject or object of teaching). In turn, they both converge at the end on to an external level in the biographical author-ego of the poet.

1. Zur formalen Klassifizierung des gewählten Korpus

Das in seinen äußeren Konturen geradezu ausufernde Œuvre des Nürnberger Dichters Hans Sachs (1494–1576)¹ bietet aus Sicht der Erzählforschung immer noch weitgehend ein Desiderat.² Gleichwohl liefern die narrativen

Textformen einen gewichtigen, den dramatischen Gattungen (Fastnachtsspielen, *Tragedi* und *Comedi*, Dialogen und Streitgesprächen) sowie den genuin lyrischen Dichtungen, vor allem den Meisterliedern, durchaus gleichrangigen Bestandteil. Es handelt sich durchweg um epische Kurzformen, insbesondere um Schwänke, Fabeln und sog. ›Historien‹, also Kurzerzählungen nach biblischen und weltlichen Stoffen. Als äußere Form bevorzugte Sachs eindeutig das Spruchgedicht in Reimpaarversen; aber auch unter seinen Meisterliedern, die bei weitem den ›Löwenanteil‹ seines Gesamtschaffens ausmachen, findet sich eine eigene Textgruppe mit spezifisch narrativen Strukturmerkmalen.³ Nur ein relativ begrenzter Teil des narrativen Gesamtkorpus' wiederum präsentiert die uns hier interessierende Konstellation eines Ich-Erzählers erster Instanz. Immerhin handelt es sich dabei um 250 bekannte Texte, genauer um 196 Spruchgedichte und 54 Meisterlieder.⁴

Dem untersuchten Korpus eignet zunächst eine ausgeprägte Vielfalt und Heterogenität. Das trifft sowohl auf die formalen, erzähltechnischen wie gattungsspezifischen Merkmale zu, als auch inhaltlich und thematisch. Gemeinsam ist allen Texten das »grundlegend ›amphibische‹ Redemodell« (Glauch 2018, S. 54), d. h. das Neben- bzw. Miteinander von erzählenden und erörternden Passagen. Dabei beschränkt sich die homodiegetische Inszenierung in einer ganzen Reihe von Texten auf eine knappe Einleitung sowie die Rolle des dort agierenden Erzählers selbst auf die eines rein passiven, überwiegend zufälligen Zeugen/Beobachters eines Geschehens, dessen detaillierte Wiedergabe dann den eigentlichen Gegenstand der Diegese bildet. Dafür wiederum bedient sich Sachs ausnahmslos der Dialogform, deren episch-narrative Einkleidungen gleichfalls variabel gehalten sind: neben epischen Inquit-Formeln finden ebenso direkte Sprecherwechsel Verwendung, die, der dramatischen Regieanweisung ähnlich, durch knappe Zwischentitel im laufenden Text markiert werden.⁵ Eine eigene Gruppe konstituieren Texte, in denen der Ich-Erzähler in ein Gespräch mit

den Figuren bzw. allegorischen Personifikationen, die ihm begegnen, eintritt, sich also in eine (intra-)diegetische Erzählfigur (einen *acteur* der *histoire*) verwandelt. In Anbetracht der hybriden, an der Grenze zwischen Erzählung und Drama bzw. Streitgespräch angesiedelten Merkmale der betreffenden Passagen konserviert der Begriff *acteur* hier übrigens neben der einschlägigen, auf Genette referierenden narratologischen Bedeutung grundsätzlich auch noch seine primäre dramaturgische Bedeutung. Der betreffende Rollenwechsel des Ichs kann sich einmal auf ein und derselben Realitätsebene vollziehen, wenn dieses Ich nämlich ein Gespräch mit anderen, ihm ontologisch gleichgeordneten Figuren der Diegese führt. Daneben benutzt Sachs aber häufig auch die Variante des sog. ›Traumgedichts‹. Hier überschreitet das Ich hingegen die erzähltechnisch fixierte Grenze seiner tatsächlichen Erfahrungswelt und tritt in eine ›andere‹, in der Regel – wenn auch nicht immer – allegorische Welt ein, wo es entsprechend mit (abstrakten) Personifikationen interagiert.⁶ Für beide Varianten lässt sich zudem der Grundtendenz nach eine umgekehrte Verteilung der narrativen Rollenmuster beobachten. Während im ersten Fall, also in der ontologisch homogenen Diegese, das handelnde Ich regelmäßig die Position des Ratgebers einnimmt, seine eigene Erfahrung und sein Wissen also an andere weitergibt, fungieren in der allegorischen Welt zumeist seine jeweiligen Gesprächspartner als belehrende bzw. wissensvermittelnde Instanzen, durchläuft das Ich dort selbst einen Lern- bzw. Erkenntnisprozess. Hier wie dort macht Sachs den allgemeinen, exemplarischen Rahmen, in den die erzählte Selbsterfahrung grundsätzlich eingelassen ist, mit Hilfe der angehängten *moralisatio* explizit. Diese führt den Leser häufig wieder auf die Ebene des erörternden *discours* zurück, wobei die abschließende Lehre dort, wo sie – zumindest in der schriftlichen Überlieferung – eigens ausgewiesen wird, auch die Grenze zum Paratext berührt. In anderen Fällen legt Sachs die moralisierende Exegese dagegen innerhalb des erzählten Gesprächs direkt einer Erzählfigur in den Mund. Insbesondere in den Spruchgedichten rückt er sich selbst an dieser Stelle mit Hilfe der nahtlos in den

Schlussreim integrierten Autorsignatur (z. B. »...spricht Hans Sachs«) regelmäßig mit ins Bild. Auf diese Weise kennzeichnet er am äußersten Textrand die präsentierte Erzählung als literarisches Werk, dessen extraliterarische, historisch-biographische Koordinaten unter- bzw. außerhalb des Texts mit dem Datierungsvermerk fixiert werden.

Die ausgesprochen breite Themenpalette, die Sachs in seinen Ich-Erzählungen bedient, lässt sich an bestimmte Kernbereiche seines engeren und weiteren lebensweltlichen Umfelds zurückbinden. Dazu gehören die religiöse Lehre, die unter das Vorzeichen der lutherschen Glaubenssätze gestellt ist, die politische Lehre und die Affektlehre, die frühbürgerliche Ständedidaxe sowie schließlich der für sie zentrale Liebes- und Ehediskurs. Darüber hinaus verwendet Sachs die Ich-Erzählform aber immer wieder auch, um die Tätigkeit und das soziale Rollenbild des Dichters zu thematisieren, also für einen metaliterarischen Diskurs, in den wiederum häufig auch ein anderer Diskurs eingelagert ist, insbesondere der Liebesdiskurs. Schließlich geht das homodiegetische Format bei Sachs vielfältige Verbindungen mit einschlägigen, aus der mittelalterlichen Literatur übernommenen Gattungs- und Redetraditionen ein, wie z. B. der Lob- und Klagerede, der Minnerede, dem Streitgespräch oder der oben erwähnten Traumallegorie.

2. Die Liebesthematik

Als Ausgangspunkt für eine thematische Sondierung des Gesamtkorpus der Ich-Erzählungen sei hier die rund dreißig Texte umfassende Untergruppe gewählt, die sich in einschlägiger Weise mit der Minne oder, für den frühneuhochdeutschen Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts präziser, der weltlichen *lieb* zwischen Mann und Frau befassen. Ein guter Teil davon steht noch erkennbar in Kontinuität zur mittelalterlichen Minneredentradition, für die der Gebrauch des Ich-Erzählers ja insgesamt ein charakteristisches, wenn nicht gar konstitutives Merkmal bildet.⁷ Sonja Glauch und Katharina Philipowski rechnen die Minnerede deshalb den ›Familien‹ des

Ich-Erzählens zu und grenzen sie gegenüber benachbarten Familien aufgrund der zentralen Funktion der »Minnethematik als Wissens- und Lehrgegenstand« ab (Glauch/Philipowski 2017, S. 24–26). Im Rahmen einer solchen Traditionslinie hat sich die Minnereden-Forschung zumindest am Rande mehrfach auch mit Hans Sachs befasst. Dabei wurde allerdings meist nur eine ausgesprochen schmale, quasi kanonische Auswahl von Texten berücksichtigt sowie vor allem auch deren literarische Relevanz vorrangig am epigonalen Stellenwert gemessen, der ihrem Autor – auf einer Linie mit seinem direkten Vorläufer Hans Folz – im Verhältnis zur höfischen Tradition zukommt.⁸ Kohärent dazu richtete sich der Fokus primär auf Symptome der fortschreitenden semantischen Aushöhlung des höfischen Wertekanon, auf dem der Minne-Gedanken aufruhte. Die mit ihrem konsequenten Argumentieren gegen jede Form der außerehelichen Liebe quasi zur ›Antiminnelehre‹ pervertierten Textbeispiele dienten folglich bereits Ingeborg Glier in ihrer immer noch wichtigen Gattungsstudie zur Begründung, »warum man mit Hans Sachs einen historischen Schlusstrich unter die Gattung der Minnereden ziehen kann« (Glier 1981, S. 355).

Die einseitige Beschreibung des betreffenden Teilkorpus des Hans Sachs mit dem Maßstab der spätmittelalterlich-höfischen Literaturtradition verdeckt allerdings ein m.E. wesentliches Verbindungsmoment, nämlich die Zentralität und die konstitutive Bedeutung, die der literarisch-ästhetischen Verhandlung der weltlichen Geschlechterbeziehung, sei es nun in Form der Minne oder in Form der ehelichen Liebe, für das jeweilige Standesbewusstsein, das höfische wie das frühbürgerliche, zukam. Denn trotz der ideologischen Kluft, die sich einerseits zwischen beiden Entwürfen auftut, etwa mit der radikalen, pejorativen Umdeutung der tragenden Begriffe der Heimlichkeit und des Abenteurers, ist mit der Betonung des Werts der unverbrüchlichen *triuwe* und *staete* andererseits auch eine Ebene gegeben, auf der beide vergleichbar sind. Vor allem jedoch verstellt die zu starr gezogene Grenze auch den Blick auf das kreative Moment, das die dichterische Vermittlung des dezidiert traditionsbehafteten Modells an den grundsätzlich

veränderten, bei Sachs ganz klar durch die breitere stadtbürgerliche Mittelschicht besetzten Kommunikationsraum zweifellos erforderte und das insbesondere auch die Adaption der einschlägigen narrativen Dispositive einschloss. Ein solches kreatives Moment zeichnet sich beispielsweise schon auf den ersten Blick in Sachs' Neigung zu unkonventionellen, neuartigen Variierungen des Kernthemas der Liebe ab. Daraus ergibt sich wiederum die Notwendigkeit, den Bezug zwischen Liebesdiskurs und anderen Diskursen jeweils genauer zu fixieren bzw. neue Grenzen auszuloten, aber auch insgesamt die Frage nach der Funktion des Ich-Erzählers selbst als einer »literarische[n] Hohlform« (Glier 1981, S. 394f.) neu zu stellen. Eine keineswegs unerhebliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang zweifellos auch das Epochenphänomen des medialen Wandels, d. h. des Übergangs von der Handschrift zum Druck, das im Rahmen des hier gewählten Themas zunächst nur am Rand berücksichtigt werden kann.⁹ Zumindest hinzuweisen ist allerdings darauf, dass die nachfolgend analysierten Sachs-Dichtungen in der Minneredentradition mehrheitlich eine primäre, oft relativ frühe Verbreitung als Einzeldrucke erlebten, bevor sie ab 1558 in gesammelter Form Eingang in die von Sachs selbst betreute Nürnberger Folioausgabe seiner Werke fanden. Die betreffenden Einzeldrucke lassen zudem in ihrer äußeren Gestaltung eine enge Anlehnung an das editorische Modell (Einzelfaszikel, Titelholzschnitt) erkennen, das in Nürnberg Sachs' Vorgänger, der Dichter und Kleindrucker Hans Folz, für seine eigenen Minnereden etabliert hatte (Klingner 2010, S. 112f.).

Sachs verhandelt das Liebesthema nicht nur im Rahmen affektiver, emotionaler und ethisch-moralischer Grundsatzfragen, sondern auch mit Blick auf die äußeren Bedingungen der konkreten, alltäglichen Lebenspraxis, einschließlich des ökonomisch-materiellen Aspekts. Beispielhaft dafür steht das Spruchgedicht ›Der gantz haußrat, bey dreyhundert stücken, so ungeferlich inn eyn iedes haus gehören‹ (KG 1562, vom 12. Dezember 1544).¹⁰ Hier bekommt das erzählende Ich beim Frühstück Besuch von ei-

nem erhitzten jungen Gesellen, der ihn bittet, sein *heyrats-man* (Keller/Goetze 4, 339, V. 8) zu sein. Um ihn vor übereilem Handeln zu warnen, zählt der Meister ihm alle Dinge und Kostenstellen eines Haushalts auf und durchwandert dabei bildlich ein reich ausgestattetes Bürgerhaus; er bewegt den von seiner Liebe Geblendeten auf diese Weise dazu, Besonnenheit walten zu lassen und die Hochzeit bis zur nächsten Fastnacht aufzuschieben. Als Hausratslehre verortet sich die kurze, nur 200 Verse umfassende schwankhafte Erzählung gattungsmäßig wie inhaltlich zweifellos am äußersten Rand der Minneredentradition. Der gedankliche *file rouge*, der den erzählten Dialog, insbesondere die klar dominierenden Sequenzen des Erzähler-Ichs, trägt, rekurriert jedoch mit der kategorischen Trennung zwischen dem affektgesteuerten Zustand des Verliebtseins und der rational geleiteten Entscheidung für die Ehe als einer institutionalisierten, besitzständig fundierten Lebensgemeinschaft substantiell auch auf den zeitgenössischen Liebes- und Ehediskurs. Narratologisch betrachtet scheint der Text eher simpel gestrickt: die Funktion des homodiegetischen Erzählers erschöpft sich in einer verbalen Interaktion, bei der dieser Erzähler seinen Gesprächspartner belehrt und die zudem dezidiert in der faktualen Figurenwelt stattfindet. Das Gedicht schließt mit der üblichen, die Diegese abrupt durchbrechenden Wechsel in die Autorrolle: »Auf dass kein nachreu darauß wachs. / Den trewen rath gibt uns Hans Sachs« (Keller/Goetze 4, S. 344, V. 14–15). Auf den zweiten Blick greifen allerdings auch komplexere Strukturmomente. Das gilt insbesondere für das ambivalente Rollenspiel der erzählenden Ich-Instanz. Diese stilisiert sich einerseits autobiographisch, indem etwa direkt am Erzähleingang eine typische Alltagssituation evoziert wird: das Bild des paternalistischen Handwerkermeisters am Frühstückstisch, im Kreise seiner Gesellen. Ebenso scheint der Gegenstand der Diegese selbst, die akkurate Aufzählung des ehelichen Hausrats, der persönlichen Erfahrungswelt des Ich-Erzählers entnommen bzw. als wirklichkeitsgetreue Abbildung des eigenen Hauses direkt auf die außerliterari-

sche Realität zu referieren. Andererseits reflektiert das Ich jedoch wiederholt den Erzählcharakter seiner Rede und markiert so deren literarische Qualität. Beispielsweise signalisiert die Formel »Den [haußrat] ich dir nach einander her / Erzelen will, doch on gefehr« (ebd., S. 340, V. 2–3), die nach einem kurzen Wortwechsel den monologischen Hauptteil der Erzählerrede einleitet, den spezifisch diskursiven Sprechmodus. Zudem hebt derselbe Erzähler die von ihm formulierte Lehre am Gedichtschluss auf die Ebene des literarischen Spiels, indem er sie für seinen Gesprächspartner ausdrücklich als Schwank ausweist (»Es ist mein schwanck«; ebd., S. 344, V. 7), also den Dichtungsakt selbst bzw. dessen Resultat, das Gedicht, thematisiert. Damit fährt der narrative Diskurs eine doppelgleisige Strategie für die Autorisierung des vermittelten Wissens: zum einen die auf die empirisch-lebensweltliche Erfahrung des Autor-Ichs rekurrierende autobiographische Strategie, zum anderen die poetisch-dichterische Strategie, die die Autorisierung selbst eines wie hier durch und durch konkreten lebenspraktischen Wissens grundsätzlich an den Akt einer diegetischen Instanz zurückbindet.

Repräsentativer als die gereimte Hausratslehre erweisen sich für die gewählte Gruppe allerdings solche Dichtungen, die thematisch deutlich enger in der mittelalterlichen Gattungstradition stehen und schon auf den ersten Blick die dafür typischen Stilformen und rhetorischen Versatzstücke wieder aufnehmen. Dazu zählen z. B. die äußere Einbettung der Diegese in traditionell vorgegebene Szenarien wie vor allem den (Mai-)Spaziergang oder den Traum, die szenische Anordnung des diskursiven, überwiegend antithetisch strukturierten Interaktionsmodus der Figuren der Binnenhandlung, ihre typisierenden bzw. allegorischen Wesenszüge sowie schließlich ihre feste semantische Verankerung innerhalb des zeitgenössischen Liebesdiskurses (Frau Venus, Frau Keuschheit, Alter Mann, Ritter, usw.). Hinzu kommen Topoi der szenischen Ausstattung, wie die blühende Frühlinglandschaft als eines *locus amoenus* und dessen bedrohliches Pendant, die Wildnis bzw. der dichte Wald, das erquickende Brunnlein oder/und der

Schatten spendende Baum als Orte der unerwarteten Begegnung des (in der Mittagshitze) ausruhenden Erzählers mit den jeweiligen Figuren der Binnenhandlung, etc. Innerhalb der einzelnen Dichtungen werden solch wiederkehrende, stereotype Bausteine zugleich auf unterschiedliche, teils auch neuartige Weise variiert und miteinander kombiniert, wobei sich auf der intertextuellen Ebene wiederkehrende, typologische Strukturmuster konstituieren.

Die eingangs skizzierten beiden Grundformen homodiegetischen Erzählens bei Sachs finden sich auch in seinen Minnereden wieder und lassen sich dort bereits auf den ersten Blick an je unterschiedlichen Erzähleingängen festmachen. Charakteristisch für den ersten Typ ist die durchgehende Gestaltung des Eingangs mit Hilfe des Spaziergangmotivs, dessen äußere Koordinaten zugleich weitestgehend unspezifisch bleiben. Das gilt sowohl für das erzählende Ich selbst als auch für den Anlass des Spaziergangs, der überwiegend einem spontanen Lustgefühl folgt. Hingegen nimmt die Erzählung in den Dichtungen des zweiten Typs ihren Ausgang von einem – in der Regel autobiographisch stilisierten – Jugenderlebnis, das zuweilen, aber nicht immer, auch mit dem Spaziergangs- oder dem verwandten Reismotiv kombiniert wird, und entwickelt außerdem die Binnendiegese als Traumvision. Als weichenstellend für Sachs' produktive Aneignung der Minneredentradition insgesamt erweist sich eine Reihe von drei bzw. vier Dichtungen, deren Tropen- und Motivrepertoire sich noch besonders eng an die mittelalterliche Gattungstradition anlehnt und in denen sich die Strukturmerkmale beider skizzierter Typologien noch überlagern. Die fragliche Textreihe datiert zwischen 1515 und 1518, also in die früheste Schaffensphase des Dichters (1513-1520; Holzberg 2016, Sp. 407).^[1] Neben zwei bekannteren Spruchgedichten, dem ›Kampff-gesprech von der lieb‹ (KG 33, 1. Mai 1515, 386 V.) und der ›Klag der vertriben frau Keuschheyt‹ (KG 61, 4. Mai 1518, 384 V.), schließt die Serie auch das 1516 (vermutlich während Sachs' Wanderzeit in München) entstandene 7-strophige Meisterlied

›Von der lieb‹ ein (2S/39), im langen Ton des Frauenlob) ein.¹² Das Spruchgedicht ›Der venus-garten‹ von 1517 (KG 58a), mit 2160 Versen zugleich das längste der Serie, ist hingegen verloren.¹³ Mit dem Streitgespräch und der Klagerede verwenden die beiden Spruchgedichte traditionelle Gattungsgefäße. Bedeutsam scheint, dass es sich bei dem Eröffnungstext, dem ›Kampff-gesprech von der lieb‹, um Sachs' zweite narrative Versdichtung überhaupt handelt, die zugleich erstmals einen homodiegetischen Erzähler aufweist.¹⁴ Für die Vermutung, dass die thematisch nach und nach breitere Adaption dieses Erzählformats durch Sachs ihren Ursprung zu einem wesentlichen Teil in seiner Minneredenrezeption findet, bietet die chronologische Entwicklung seines Werks also einen konkreten Anhaltspunkt. Hinzu kommt ein weiteres, externes Indiz. So erwarb Sachs nachweislich, d. h. dem selbst verfassten Titelregister seiner privaten Bibliothek zufolge (ed. Milde 1994, S. 45–55, hier S. 51), ein Exemplar der 1512 bei Johann Grüninger in Straßburg erschienenen ersten Druckausgabe der ›Möirin‹ Hermanns von Sachsenheim (1453), die zuvor bereits eine breite handschriftliche Überlieferung erlebt hatte (Klingner/Lieb 2013, S. 840f., B.466). Wie sich zudem für eine repräsentative Anzahl von Sachs' literarischen Vorlagen konkret nachweisen lässt, erwarb er die jeweiligen Buchtitel in der Regel zeitnah zu ihrer (ersten) Drucklegung. Auch für die ›Möirin‹ scheint deshalb durchaus plausibel, dass ihm dieses Werk bei der Abfassung der obigen Dichtungsreihe bereits bekannt war, ja dass er sich vielleicht sogar entscheidend davon anregen ließ. Als sog. Großform situierte sich das Versepos bekanntlich eher außerhalb der typischen Minnereden. Dessen ungeachtet bot es aber nicht nur einen besonders reichen Fundus gattungsspezifischer Topoi, Motive und Erzählmuster (vgl. Klingner/Lieb 2013, S. 842–848). Vielmehr stellten die Paratexte der Druckfassung auch bereits den programmatischen Referenzrahmen für die Rezeption des Texts im Sinne der posthöfischen, misogyn intonierten Ehelehre bereit (Westphal 2004). Bereits der Dedikationsbrief des Herausgebers, des Straßburger Arztes und Humanisten Johannes Adelphus Muling, an den

Ritter Jacob Bock von Bläsheim (ed. Gotzkowsky 2018, S. 453–457) weist dem Erzähltext eine dezidiert moraldidaktische Funktion zu. Denn der Erzähler, »diser streng edel Ritter«, führe den Lesern seines Buchs das selbst erfahrene Leid, das die betrügerische Liebeskunst der »bösen weyber« verursacht, vor Augen und halte sie so dazu an, sich »abzűwenden / von der bösen [d. h. erotischen] liebe / unnd die zű keren unnd mũtieren / in ein erliche lobliche liebe / aller tugend und erberkeit« (ebd., S. 454). Den Bezug konkret zur Ehelehre zementiert dann die am Ende des Buchs angehängte gedichtete »Satyra« Hieronymus Emsers, die sich als Schmähschrift gegen das Laster des Ehebruchs gebärdet, tatsächlich aber vorwiegend dem Lob der Ehe und der ehelichen Treue huldigt (Westphal 2004, Behrend 1991, Gotzkowsky 2018, S. 457).

Alle drei erhaltenen Sachs-Dichtungen der frühen Reihe wählen mit dem Liebesschmerz ein »klassisches« Thema der Minnereden. Von hieraus ergibt sich zudem eine direkte Verbindung zu Sachs' erster, dem »Kampffgesprach« unmittelbar vorausgehenden Versdichtung. Es handelt sich um die auf den 7. April 1515 datierte, auktorial erzählte »Historia. Ein kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz« (KG 32), die eine Novelle aus Boccaccios »Decameron« (Dec. IV 5) zur Vorlage hat; darin stirbt ja bekanntlich Lisabetta nach der Ermordung des heiß geliebten Lorenzo durch ihre Brüder an Liebeskummer. Was nun die drei erhaltenen Minnereden-Dichtungen betrifft, so weisen diese nicht nur thematisch, sondern ebenso in ihrem narrativen Gefüge und in der motivischen Ausgestaltung substantielle Gemeinsamkeiten auf. Das trifft bereits auf den eröffnenden Spaziergang zu, den das erzählende Ich jeweils ausdrücklich zum Vergnügen bzw. zur Erbauung unternimmt: »Nach hertzen lust« (Keller/Goetze 3, S. 406, V. 9); »Ein mal da gieng ich inn dem meyen, / Mich zu erlűsten unnd erfrewen« (ebd., S. 282, V. 7f.). Durch die übliche amöne Frűhlingslandschaft hindurch (Auen, Wiesen, Blumen, Vöglein, usw.) gelangt es jedes Mal in einen Wald, der mit einer untergrűndigen Ambivalenz behaftet ist, d. h. Zűge eines unbekanntes, stellenweise auch unheimlichen

Orts annimmt.¹⁵ So beobachtet der Erzähler dort beispielsweise im ›Kampff-gesprech‹ zunächst eher harmlose Waldbewohner, wie »viel hasen, hünden, rech und hirschen«, danach aber auch potentiell bedrohliche wilde Tiere, wie »wölff, füchs und auch vil grimmig peren« (ebd., V. 20–22), wagt sich aber gleichwohl an einem Bach entlang immer tiefer in den Wald vor (ebd., V. 24–27). In der ›Klag der vertriben fraw Keuscheyt‹ ist der Wald als »wildtnuß« bzw. »wüste« konnotiert, in die der Erzähler ausdrücklich jenseits des bislang bekannten Raums vorstößt (ebd., V. 25: »Ey weytter viel, dann vormals nye«). Am konventionellen Ruheort des Brünneleins bzw. unter einer schattigen Buche (im Meisterlied) kommt es dann jeweils zur unerwarteten Begegnung mit den Figuren der Binnendiegese. Im ›Kampff-gesprech‹ belauscht der im Gras ruhende, absichtlich unbemerkt bleibende Erzähler den Disput zwischen einem alten Mann und einem Ritter. Unter Berufung auf zahlreiche literarische Autoritäten, zuvorderst auf Ovid (›Ars amatoria‹ 2,515; vgl. Holzberg 2017, S. 159), warnt der Alte den Ritter vor den Gefahren der Liebeskrankheit, der sein eigener Sohn zum Opfer fiel. Als Repräsentant des höfischen Minneideals hält der Ritter vehement dagegen und verweist auf seine eigene glückliche Liebe zu einer französischen Herzogin, die »gut und ehr« für ihn aufgegeben habe. Plötzlich taucht am Himmel ein Greif auf. Dieser hält die schreiende Geliebte, die der Ritter kurz im Wald allein zurückgelassen hatte, um ein Einhorn zu jagen, in den Klauen. Vor dessen Augen zerreißt er die Frauengestalt wortwörtlich in der Luft und wirft ihren Kopf herab. Der Ritter sinkt daraufhin augenblicklich in tiefe Trauer und wird schließlich, kraftlos auf seinem Ross sitzend, von dem Alten fortgeführt (Dietl 1999, S. 338; Klingner/Lieb 2013, S. 638f.).¹⁶

Im motivverwandten Meisterlied lässt sich der Erzähler hingegen von einem verwundeten Ritter, den er auf seinem Spaziergang unter einer Linde sitzend antrifft (Strophe 1), dessen unglückliches Liebesabenteuer berichten (Strophen 2 und 3). Er wechselt also in eine (intra-)diegetische Position, verharrt dort allerdings nachfolgend in der Rolle des Zuhörers

und setzt erst mit dem ›Abtritt‹ des Binnenerzählers am Ende der dritten Strophe wieder selbst die Erzählung fort: »der ritter sein harnisch an schwanck[...]« (ed. Ellis 1974, S. 108, V. 22). Ähnlich verhält es sich in der Keuschheitsklage (Glier 1971, S. 353f.; Klingner/Lieb 2013, S. 776f., B440). Hier hört der Erzähler, als er sich nach längerer Wanderung im Wald unter einer Linde zur Ruhe bequemt, plötzlich in seiner Nähe ein »kleglich schreyen«. Er sieht zwölf völlig aufgelöste »junckfrewlein klar« vorbeistürmen, dicht gefolgt von »sechzehn frewlein« mit einer Meute Hunden, die von einer zornig dreinblickenden berittenen »köngin zart« mit einem Jagdhorn angeführt werden (Keller/Goetze 3, S. 283, V. 4–24). Zutiefst verwundert (»Mein hertz inn wunder ward gesetzt«; ebd., V. 25) folgt der Erzähler vertrauensvoll einem Fußpfad, den ihm ein verlorener Frauenschuh im Gras weist und der ihn in eine wilde, unwirtliche Felsenlandschaft führt. Dort gelangt er schließlich zu einer hoch gelegenen Höhle – laut Winfried Theiss (1968, S. 94) symbolisieren die wilde Natur, das Gebirge und die Felsenhöhle bei Sachs typische Zufluchtsstätten vertriebener Tugenden – und trifft dort auf die allegorische Frau Keuschheit. Diese ist als entmachtete Königin in der typischen Haltung des Melancholikers dargestellt (ebd., S. 284, V. 24–30)¹⁷ sowie mit den einschlägig bekannten Attributen unschuldiger Jungfräulichkeit ausgestattet (weißes Atlaskleid und ein Haar Kranz aus weißen und roten Rosen; vgl. Theiss 1968, S. 26). Auf Bitten des Erzählers, der sie anfangs für ein »gspenst« hält (Keller/Goetze 3, S. 284, V. 33f.), enthüllt sie ihm schließlich ihre Identität und berichtet ihr trauriges Schicksal: den Untergang ihres Reichs ›Virginitas‹ und die Entführung ihrer zwölf fürstlichen Dienerinnen durch Frau Venus und deren sechzehn Fürstinnen in den Venusberg (ebd., S. 285, V. 25–S. 288, V. 11). Wieder wechselt das erzählende Ich also auf die binnendiegetische Figurenebene. Die durch das einleitende Zwiegespräch in Gang gesetzte längere Erzählung der ›Frau Keuschheit‹ erfüllt dabei die Funktion, das vorausgehende »wunderliche« Erlebnis des Erzählers im Wald in einen sinnvollen Zusammen-

hang zur allegorischen Welt der Binnendiegese zu stellen und so zu erklären: »Doch so will ich, als viel ich mag, / Kürztlich die ding ercleren dir« (ebd., S. 285, V. 18f.).

Obwohl sich die Binnendiegese in allen drei Dichtungen szenisch-dialogischer Gestaltungsmomente bedient, wird nur im Meisterlied und in der Keuschheitsklage ein vollständiger Rollenwechsel des homodiegetischen Erzählers vollzogen. Auch der nur beobachtende Erzähler des ›Kampffgesprächs‹ zieht sich jedoch nicht völlig hinter die im Binnenteil agierenden Protagonisten zurück, sondern markiert seine (epische) Präsenz durchgehend mit Hilfe teils ausführlicher Inquit-Formeln bzw. wechselt vorübergehend auch wieder ganz in die epische Berichtform. Das gilt insbesondere für den dramatischen Wendepunkt der Erzählung, die Greifen-Szene, an dem die Erzählerrede wieder eindeutig gegenüber der nachfolgend nur noch sparsam benutzten Figurenrede die Oberhand gewinnt. Denn seine Schilderung der Szene (»Inn dem der allt gehen hymel sach. / Da kam geflogen also hoch / Ein greyff freysam, grewlich und wild...«; Keller/Goetze 3, S. 416, V. 22) wird erst nach 13 Versen mit dem »kleglichen schrey« des Ritters wieder durch einen kurzen wörtlichen Redeeinschub unterbrochen: »O weh! Nun ist mein freud entzwey« (ebd., V. 23), auf den noch eine letzte, das dialogische Szenarium endgültig beendende resümierende Replik des Alten folgt (ebd., V. 29–33).

Ähnlich wie in der oben skizzierten Hausratslehre übernehmen auch im vorliegenden Fall die moralisierenden Schlussteile der Dichtungen eine tragende Funktion für Sachs' spezifische Konstruktion des Ich-Erzählers. Hier kommen nämlich jeweils die zunächst vagen Konturen des erzählenden Ichs in typischer Form mit der Figur des Dichters zur Deckung. Die exemplarisch-typische Valenz, die schon Winfried Theiss (1968, S. 47–53) als Grundmerkmal des von Sachs benutzten homodiegetischen Erzählers hervorhebt, wird auf diese Weise ganz gezielt an die Rolle des Dichters und das von diesem für sich selbst reklamierte gesellschaftliche Standesbewusst-

sein adaptiert. Besonders sorgfältig verfährt er dabei im ›Kampff-gesprech‹. Unmittelbar nach dem Abgang der beiden Akteure der Binnennarration schildert der Erzähler hier – weiterhin im Präteritum – den verstörten, zutiefst zwiespältigen Gemütszustand, in den er selbst durch das beobachtete Geschehen versetzt wurde: »Mit grossen forchten ich auff stund. / Vor wunder kund ich kaum genesen. / Ich dacht: Es ist ein trawm gewesen« (Keller/Goetze 3, S. 417, V. 11–13). Mit Hilfe des gezielt aufgespürten »warzeychen[s]« – eines blutigen blonden Frauenhaarbüschels nahe der Eiche – vermag er dieses Erlebnis zwar eindeutig vom Traum abzugrenzen und somit innerhalb der diegetischen Tatsachenwelt zu verankern, wodurch aber seine innere Unruhe noch verstärkt und er selbst dazu gedrängt wird, den bedrohlichen Ort des Walds eilig zu verlassen: »[...] darvon ward ich unmutig. Bald auß dem Wald macht ich mich do. / Ich ward trawrig und wunder-fro« (ebd., V. 14–17). Wieder in seiner vertrauten Alltagswelt angekommen, fühlt sich der Erzähler dann zur dichterischen Bearbeitung des Erlebten gedrängt (ebd., V. 20–24). Erst hier erschließt sich ihm bei der rational gesteuerten, Distanz gewinnenden Reflexion seines Erlebnisses dessen tieferer, exemplarischer Sinngehalt. Mit der Warnung vor (leidenschaftlicher, erotischer) »lieb« wird dabei zwar zunächst ein negatives Konzept, also eine ›Antiminnelehre‹, formuliert. In der moralischen Pointe (nun im Präsens) wird dieses jedoch in stereotyper Form auf das positive Gegenkonzept der ehelichen Liebe umgelenkt: »Und spar sein lieb bis in die ee, / Dann halt ein lieb und keyne meh« (ebd., V. 30f.). Die für Sachs typische Autorsignatur im Schlussvers schlägt schließlich die Brücke zur extradiegetischen, biographischen Autor-Instanz: »Den trewen rat gibt im [dem Leser] Hans Sachs« (ebd., V. 33).

Der homodiegetische Akt wird also im vorliegenden Fall gewissermaßen auf einer Meta-Ebene reflektiert: im Prozess der Entstehung seiner Erzählung wird Sachs sich seiner selbst als Autor bewusst, d. h. die Erzählung begründet das Dichter-Ich. Dabei wird diesem gleichsam die Deutungshoheit über sein ›subjektives‹ Erlebnis zugewiesen bzw. umgekehrt dessen

objektiver, d. h. exemplarischer Wahrheitsgehalt ausdrücklich als das Resultat dichterischer Formgebung und Ausdeutung präsentiert. Im motivverwandten Meisterlied variiert Sachs ein solches Muster. Hier wendet sich der Erzähler nämlich nach seiner (gleichfalls eiligen) Rückkehr aus dem Wald für die Decodierung der allegorisch verschlüsselten Erzählung der Binnenfigur (eines Ich-Erzählers zweiter Instanz) an einen »weissen meister alt«, delegiert also den Erkenntnisprozess an eine dritte diegetische Figur. Innerhalb des primären Rezeptionskontexts, in den sich dieser Text gattungsspezifisch einfügte, des mündlichen Vortrags in der Singschule, bleibt die Instanz des Meisters gleichwohl eng mit der dichterischen Autorität verknüpft bzw. bildet direkt das Lehrer-Schüler-Verhältnis nach, womit wiederum eine zusätzliche, meta-literarische Bedeutung des Texts als einer Art Dichtungslehre gewonnen wird. Eine solche Lesart findet implizit auch innerhalb des Liedtexts eine Verankerung, und zwar im Akt des Wiedererzählens der vom Ritter berichteten Geschichte durch den homodiegetischen Erzähler erster Instanz in Gegenwart des Meisters (»dem ich zalt / die red gar palt des ritters pey dem prinlein kalt«; Ellis 1974, S. 109, Str. 5, V. 19–21).

In der ›Klag der vertriben fraw Keuscheyt‹ schließlich fixiert Frau Keuschheit selbst die Grenze zwischen der eigenen, allegorischen Binnenwelt und der nicht allegorischen, faktualen Außenwelt, indem sie dem erzählenden Dichter-Ich eine vermittelnde Funktion zuweist. So beauftragt sie den Dichter explizit, den verkehrten Zustand der Erzählwelt, also die Vorherrschaft ihrer Erzfeindin Venus und damit der erotischen Liebe, in der äußeren Realität dadurch zu korrigieren und zu kontrastieren, dass er die jungen Mädchen wieder auf den Pfad der Tugend zurückzuführen.

Herwider beger ich von dir,
Wann du hin nauß kommest von mir,
Wo du die rein junckgrewlein sechst,
Das du in züchtiglich zusprechtst,

Das sie mein zu mein zwölf fürstin keren.
(Keller/Goetze 3, S. 288, V. 15–18).

Wieder zuhause eingetroffen, leistet der Dichter diesem Auftrag Folge, indem er sich auch hier unverzüglich ans Verseschmieden macht:

[...] damit schied ich trewlich ab
Auß dieser wildtnuß in mein hauß
Und declinieret zu stund auß
Die materi, die fürbaß sehr
Mag kummen zu haylsamer leer
Den jungen, schön, zarten junckfrawen,
Darmit ir ehr bleib unverhawen
Durch fleyschlich lieb biß in die ee
(ebd., V. 25–32).

Als Resultat präsentiert er eine ausführliche Jungfrauenlehre, die als zweiter Teil des Spruchgedichts rund ein Drittel des Gesamttexts einnimmt. Mit dem explikativ-appellativen Redegestus im Präsens bzw. Imperativ zielt dieser Teil des Gedichts eindeutig und ganz direkt auf die außerliterarische Lebenspraxis. Indem der Sprecher jedoch den eigenen lehrhaften Diskurs Schritt für Schritt mit dem zuvor von Frau Keuschheit entwickelten allegorischen Deutungsschema unterlegt, wird immer wieder auf die innere Erzählwelt Bezug genommen und dieser selbst ein tieferer, die gedichtete Lehre autorisierender Wahrheitsgehalt zugeschrieben. Das betrifft insbesondere den detaillierten, für die außerliterarische Realität verbindlichen Tugend- und Lasterkanon, während der eindringliche Schlussappell an die Adressatinnen des Gedichts, ein »leben in rechter keuscheyt« zu führen, erneut mit dem Ausblick auf die eheliche Liebe schließt: »Hüt euch vor dieser [fleischlichen] lieb! Seyt steet, / Biß das ihr kummet in die ee! / So halt ein lieb und keyne meh!« (ebd., S. 292, V. 11–13).

In der frühen Einzeldrucküberlieferung beider Spruchgedichte kommt schließlich noch eine weitere, sinnbildlich-allegorische Ebene des Ich-Er-

zählens zum Tragen. So findet sich hier auf dem jeweiligen Titelblatt, unterhalb eines nahezu ganzseitigen Holzschnitts, ein vier- bzw. fünfzeiliger gereimter Text. Darin stellen sich dem Leser für das ›Kampff-gesprech‹ das personifizierte Gedicht selbst (»Ich bin genandt der liebe streyt [...]«; Keller/Goetze 3, S. 406, V. 2–5) bzw. für die Keuschheitsklage die allegorische Hauptfigur in der ersten Person vor (»Fraw Keuscheyt ich genennet bin, [...]«; ebd., S. 282, V. 2–6).

Die allegorische Topik des einleitenden Spaziergangs setzt sich in den nachfolgenden Minnereden desselben Typs (ab ca. 1527) zwar grundsätzlich weiter fort. Gleichwohl verschiebt sich auf der intratextuellen Ebene dessen ursprüngliche literarische Semantik nachhaltig. Denn das erlebte Geschehen, an dem das spazierende Ich in dem ›anderen‹, seiner Alltagswelt symbolisch entrückten Binnenraum der Erzählung (passiv oder aktiv) teilhat, verliert zunehmend seine allegorisierenden, ›wundersamen‹ Wesenszüge, um sich stattdessen der konkreten, lebenswirklichen Erfahrungswelt, aus der sich der Spaziergänger/Wanderer eingangs räumlich entfernt, wieder anzunähern. Das betrifft sowohl die agierenden Figuren als auch die motivische Ausgestaltung der Diegese. Beispielhaft dafür ist das kurze Spruchgedicht ›Wie siben weiber uber ihre ungeratne mender klagen‹ vom 3. März 1531 (KG 432, 160 V.). Hier berichtet der Ich-Erzähler zunächst in wenigen Versen eine »reise«, die er im Juni in die amöne Natur unternimmt (Keller/Goetze 5, S. 242, V. 3-7). Während seiner Mittagsruhe im schattigen Gebüsch belauscht er sieben um einen Brunnen herum versammelte »trawrige« Frauen (ebd., V. 11–12). Diese beklagen sich nacheinander über ihre Ehemänner und zählen dabei deren ganz alltägliche Laster auf (ebd., S. 242, V. 24–S. 246, V. 8), bis die siebte schließlich der Klagehaltung den Rat entgegensetzt, die eigenen Männer zu bessern (ebd., S. 246, V. 10–19). Allerdings gestaltet Sachs hier den Übergang zwischen Figurenrede und Erzählerrede zweideutig, indem er am Beginn der eigentlichen Lehre innerhalb der letzten Figurenrede keinen Sprecherwechsel markiert (»Ir frawen, so nembt bey mir lehr«; ebd., V. 20), sondern erst in

der Schlusszeile, wie gewohnt, als externer Autor in Erscheinung tritt: »So spricht Hans Sachs, schumacher« (ebd., V. 29). Eine ähnliche Konstellation bietet das nur 74 Verse umfassende Spruchgedicht ›Die piter leidenlos lieb‹ aus demselben Jahr (KG 519; ed. Keller/Goetze 22, S. 158–160).¹⁸ Hier belauscht der Erzähler beim Spaziergang in blühender Maienlandschaft aus seinem Versteck hinter einer symbolisch beladenen Rosenhecke den Streit zweier Liebenden, der die schmerzhaften Wirkungen der außer-ehelichen Liebe (Eifersucht, Heimlichkeit, Angst vor dem Ehemann, Liebeschmerzen) zum Thema hat und mit dem »urlaub« des Mannes von seiner Geliebten ihr unvermeidliches trauriges Ende findet. Die lehrhafte Ausdeutung erfolgt hier wieder eindeutig durch den Ich-Erzähler, der auf dem Heimweg über das belauschte Gespräch nachdenkt und dabei zu dem Schluss kommt, er müsse sich selbst besser von der Liebe fernhalten (ebd., S. 160, V. 8–11).

Eine zweite Variante desselben Grundtyps transformiert hingegen auch das die Topik tragende Gerüst, indem sie den einführenden Erzählrahmen dem veränderten inneren Erlebnisraum der Diegese anpasst. Der Spaziergang findet nun an einem konkreten Ort statt, vornehmlich innerhalb der Stadtmauern, womit das narrative Strukturmoment der räumlichen Transition des erzählenden Subjekts nunmehr auch seine symbolische Bedeutung weitgehend einbüßt. Einen Wendepunkt markiert in dieser Hinsicht das ›Gesprech zwischen sibem menden, darinn sie ihre weiber beklagen‹ (KG 433; ed. Keller/Goetze 5, S. 237–241), das zeitlich (6. März 1531) und thematisch in einem direkten, komplementären Bezug zu dem o.g. Frauengespräch steht (Classen 2003, S. 505f.; Bawcutt 2005). So begibt sich der Dichter diesmal abends ins Wirtshaus und hört dort bei einem Glas Bier einer Männerrunde zu, deren Mitglieder sich nacheinander über ihre Ehefrauen beklagen. Ein anderes typisches Beispiel bietet das Spruchgedicht ›Ein kampff-gesprech zwischen eyner haußmagd und einem gesellen‹ (KG 541, vom 18. Januar 1532, ed. Keller/Goetze 5, S. 208–214), das der Ich-Erzähler bei einem morgendlichen Stadtspaziergang vor dem Wirtshaus

belauscht. Der referierte Dialog ist wiederum als Männerschelte inszeniert: Die Magd hält dem Gesellen, der sie heiraten will, seinen lockeren Lebenswandel vor und setzt ihm eine vierteljährige Frist zur Besserung. Wieder bewegt die beobachtete Szene den Ich-Erzähler zu einer eigenen Reflexion, die in eine aktuelle Sittenkritik einmündet.

Von den zuvor beschriebenen Minnereden-Dichtungen des Hans Sachs unterscheidet sich, wie oben schon erwähnt, eine zweite Typologie dadurch, dass sie die Binnendiegese als Traumerfahrung ausgestaltet. Mit dem Traum wird grundsätzlich eine ›andere‹, die empirisch-faktuale Erfahrungswelt transzendierende Dimension des homodiegetischen Raums gewonnen. Über die Gattung der Minnereden hinaus stand das Traummotiv natürlich in einer breiten, thematisch und formal äußerst variablen Tradition des literarischen Ich-Erzählens seit der Antike und erfreute sich dabei vor allem für die Darlegung von Wissensinhalten mit Hilfe allegorischer Szenarien großer Beliebtheit (Glauch/Philipowski 2017, S. 21–23, mit umfangreicher Bibliographie). Sachs selbst macht sich das Traummotiv in seinen homodiegetischen Spruchgedichten insgesamt auf ausgesprochen vielfältige Weise zunutze (Theiss 1968, S. 98–105). In Verbindung mit der Liebesthematik findet es erstmals in vier einschlägig titulierten Verserzählungen Verwendung, die in den Sommer 1544 (zwischen dem 30. Mai und dem 1. September) datieren und jeweils dasselbe narrative Strukturmuster aufweisen. Beispielhaft illustriert sei dieses an dem ersten Text der Reihe, der mit ›Der Schnöd argkwon‹ (KG 1387, ed. Keller/Goetze 4, S. 316–321) betitelt ist. Sachs nutzt hier die narrativen Möglichkeiten der Traumerzählung, um das Liebesthema in einen breiteren, moraldidaktischen Diskurs einzubinden, der auf die Affektbeherrschung zielt.¹⁹ Im ersten Teil (Keller/Goetze 4, S. 316, V. 2–S. 318, V. 10) versetzt sich der Ich-Erzähler in seine Jugendzeit zurück und berichtet von den Qualen einer ›ehrenhaften‹ Liebeserfahrung mit einem jungen Mädchen, der er sich erst erklärt, als ein anderer Jüngling um sie wirbt und er selbst sie vor diesem warnt, was sie

aber in den Wind schlägt. Als er daraufhin von krankhafter Eifersucht rastlos umgetrieben wird und mit seinem Schicksal hadert (»Ich wolt, ich wer begraben«; ebd., V. 5), begegnet ihm eines Nachts im Traum eine monströse alte Frauengestalt mit einer Zerrbrille und einem Blasebalg, die sich auf den Schlafenden stürzt und ihn so heftig drückt, dass er kaum noch atmen kann (ebd., S. 318, V. 11–32). Sie stellt sich als der personifizierte Argwohn vor, beschreibt ihre negativen Eigenschaften und ermahnt den Erzähler schließlich zur Mäßigung des eigenen Argwohns und zur Selbstkontrolle (ebd., S. 318, V. 33– 319, V. 35). Als der Erzähler sie aus seinem Haus verjagt, entweicht aus ihrem Wanst ein furchtbarer Gestank, von dem er aufwacht (ebd., S. 320, V. 1–4). Wieder »mundter« geworden, lässt er sein Traumerlebnis im Geist Revue passieren und sinnt auf Heilmittel gegen den zerstörerischen Argwohn (ebd., V. 5– 321, V.14). Situiert sich die Autodiegese der ersten Ebene weiterhin in einer ›natürlichen‹, aus Sicht des Erzählers faktualen Wirklichkeit, deren biographisch-konkrete Koordinaten allerdings weitgehend im Typischen verschwimmen, so erweitert die zweite Erzählebene den subjektiven Erfahrungshorizont des erzählenden Ichs ins Phantastisch-Allegorische. Der eingangs geschilderte negative Gefühlszustand wird hier wortwörtlich ins Bild gesetzt und erhält konkrete, sinnlich konnotierte Merkmale, die die visuelle und akustische Perzeption ebenso betreffen wie den Tast- und den Geruchssinn; der innere Zustand wird also für das Ich gewissermaßen objektiviert, d. h. zu einem Objekt gemacht. Die allegorische Erfahrung versetzt dieses Ich deshalb in die Lage, sich nach dem Erwachen in der ›realen‹ Außenwelt von seiner früheren, affektbeherrschten Haltung zu distanzieren und eine vernunftgeleitete, ethisch-moralische Haltung einzunehmen (dazu Müller 1985, S. 237f.).

Als besonders interessant im Hinblick auf die von Sachs in diesem spezifischen Erzählformat durchgespielten thematischen Konstellationen erweist sich zudem ›Ein artzney der lib für die jugendt‹ (KG 1405, vom 14.

Juni 1544). Wieder beginnt das erzählende Ich mit einer Erfahrung aus seiner frühen Jugend (»Inn meyner ersten jugendt blüt«), entfernt sich also symbolisch aus der unmittelbaren Gegenwart und markiert zugleich seine autodiegetische Position. Ausführlich und wiederum sehr anschaulich schildert der Erzähler hier auf der ersten Ebene zunächst seinen damaligen traurig-melancholischen Zustand (Keller/Goetze 3, S. 431, V. 21–27), der eine Variante des Motivs der Liebeskrankheit in den übrigen drei Gedichten liefert. Als Grund dieses Zustands nennt der Erzähler die wahrgenommene Distanz zu seinen Altersgenossen, die sich mit allerlei »süssen lieb, freud und wollust« vergnügen (ebd., S. 431, V. 20), während er selbst noch kein Liebesabenteuer erlebt hat. Den Übergang zur Binnendiegese bietet ein inständiger, bereits auf eine allegorische Welt verweisender Appell an Frau Venus, die der Erzähler abends im Bett im Geiste nach dem Grund für sein Unglück befragt, worüber er einschläft (ebd., S. 431, V. 28f.; S. 432, V. 1–4). Im Traum begegnet er dann den neun Musen, die er zunächst für die Venus mit ihrem Gefolge hält, und führt mit ihnen ein längeres Gespräch über die Liebe. In signifikanter Weise verzahnt Sachs hier den Liebesdiskurs eng mit dem Dichtungsdiskurs, in dem sich ja das mythologische Musenmotiv vorrangig situiert. Gleich zu Beginn der Unterhaltung erinnern die Musen den Jüngling daran, ihn zuvor auserkoren und mit den »himmelischen gaben / Der poeterey« ausgestattet zu haben (ebd., S. 433, V. 2–5).²⁰ Ganz im Sinne der frühbürgerlichen ›Antimennelehre‹ listen sie sodann, unter anderem mit intertextuellem Verweis auf den ›Freydank‹, die verderblichen Folgen der »weyber-lieb« auf und erteilen den üblichen Rat, die »lieb biß in die eh« aufzusparen (ebd., S. 435, V. 24f.). Im Gegenzug versprechen sie, dem jungen Dichter auch künftig zur Seite zu stehen und seinen Ruhm in ganz Deutschland zu verbreiten (ebd., S. 435, V. 28–35).²¹ Noch unverhohlener wird der träumende Dichter in dem nur fünf Tage danach gedichteten ›Buler kercker‹ (KG 1407, vom 19. Juni 1544, ed. Keller/Goetze 3, S. 389–404)²² auf seinen höheren Auftrag zur Warnung vor außerehelicher Liebe verpflichtet, hier von der allegorischen Frau Ehre. Mit

der Konstruktion einer rigorosen Antithetik bzw. Inkompatibilität von Minnedienst und Musendienst führt der narrative Diskurs das entsprechende höfische Synthesenmodell natürlich in eklatanter Weise ad absurdum, bestätigt aber selbst unter den radikal umgekehrten Vorzeichen am Ende grundsätzlich dennoch die in diesem Modell verankerte exklusive Kompetenz des Dichters für die Liebesthematik.

Das die beiden thematischen Ebenen der Binnendiegese jeweils verklammernde Musenmotiv führt direkt zu dem relativ prominenten, am 25. August 1536 (also bereits acht Jahre zuvor) gedichteten ›Gesprech. Die neun gab muse oder kunstgöttin betreffend‹ zurück (KG 740, ed. Keller/Goetze 7, S. 202–210), in dem das erzählende Ich seine Initiation zum Dichter thematisiert und auf das das spätere ›Ein artzney der lib für die jugendt‹ ja direkt Bezug nimmt. Im Jahre 1513, während seiner Wanderschaft als Handwerker Geselle im österreichischen Wels, begegnet das erzählende Ich in einem traumähnlichen Zustand den neun Musen, die es in die Dichtkunst einweisen sowie anschließend einzeln mit ihren neun Gaben ausstatten. Der Text hat die Forschung wiederholt im Zusammenhang mit der Debatte um Sachs' Selbstverständnis als Dichter beschäftigt,²³ ohne dass dabei allerdings in befriedigender Weise dem m.E. keinesfalls neben-sächlichen Aspekt der narrativen Strategie des Textes Rechnung getragen wurde. Sachs adaptiert auch hier offenkundig einzelne Bausteine der Minneredentradition. Insbesondere benutzt er einleitend noch die oben illustrierte Topik des Spaziergangs in die ›freie Natur‹, koppelt diese allerdings diesmal weitestgehend vom Liebesthema ab, das nur noch ganz am Rande im Kontext anderer lasterhafter Vergnügungen (»kurtzweil«) Erwähnung findet. Der einleitende Spaziergang ist erneut als autobiographische Rückblende inszeniert, wobei der zunächst sehr präzise äußere Rahmen (Jahr, Ort, Lebenssituation; Keller/Goetze 7, S. 202, V. 3–5) auch in diesem Fall schrittweise mit einem sinnbildlich-exemplarisch konnotierten Erzählraum verschmilzt. Wieder richtet sich der Fokus des autodiegetischen Sprechens auf den inneren Zustand, die eigene Gemütsverfassung. Ganz ähnlich

wie in der ›Artzney der lib für die jugendt‹ ist dieser Zustand von melancholischer Schwermut geprägt und generiert sich antithetisch zur Beobachtung weltlicher Sinnesfreuden und Laster, von denen sich der junge Handwerker tagtäglich umgeben sieht (ebd., V. 11–21). In dieser Stimmung (»In solch schweren phantasirn«; ebd., V. 23) unternimmt das Ich einen Spaziergang hinaus aus der Stadt in eine geographisch anskizzierte Landschaft (Überquerung des Flüsschens Traun vor den Toren der Stadt; ebd., V. 25), die zugleich Züge einer idealen, amönen Naturlandschaft annimmt. Während der obligatorischen Rast am »brünlein« findet dort dann die imaginäre Begegnung mit den neun Musen statt, wobei der träumende Zustand lediglich angedeutet ist (»In den gedanken tieff entzucket, / Gleich sam in einem traum entnucket«; ebd., S. 203, V. 16f.). Es entfaltet sich ein längeres Wechselgespräch zwischen dem Ich und den weiblichen Personifikationen, an dessen Ende die feierliche Investitur des Treue gelobenden »Jünglings« mit den »neun eygenschaft« des Dichters durch Clio steht (ebd., S. 209, V. 4–20). Der angehängte »Beschluß« kehrt zur autodiegetischen Diskursform zurück. Der euphorisch gestimmte Ich-Erzähler kehrt heim, verweist (mit einem Sprung in die Gegenwart) auf die über fünftausend Gedichte, die er bislang gemacht habe und preist Gott (ebd., S. 209, V. 28–S. 210, V. 5). Er bestätigt somit den tieferen, faktisch konkret verifizierbaren Wahrheitsgehalt seines subjektiven Traumerlebnisses, das in Anbetracht des allegorisierenden Binnenszenariums natürlich auch im vorliegenden Fall eine exemplarische Valenz beansprucht, die auf die – vor allem anhand ethisch-moralischer Kriterien definierte – Dichterrolle verweist.

3. Fazit/Ausblick

Wie ich an ausgewählten – leider zunächst nur wenigen – Beispielen zu zeigen versucht habe, kommt der Rezeption der spätmittelalterlichen Minnereden offenbar eine entscheidende, geradezu paradigmatische Bedeutung für die Übernahme und Weiterentwicklung der Ich-Erzählform durch Hans

Sachs zu, die er sich, ausgehend von der Liebesthematik, als eine Art Schablone oder ›Hohlform‹ grundsätzlich auch für andere Themen verfügbar machte. Die beiden Typologien, die er dabei im Laufe seines Schaffens entwickelte, korrelieren mit zwei grundsätzlich differenten narrativen Strategien, die wiederum die technischen Möglichkeiten und Grenzen des subjektiven Erzählakts auf unterschiedliche Weise ausschöpfen. In den Ich-Erzählungen, die das einleitende Spaziergangsmotiv als narrative Basis benutzen, agiert der Ich-Erzähler durchgehend aus einer äußeren (extra-diegetischen) Position zum Geschehen, an dem er häufig nicht selber teilnimmt; aber auch dort, wo er daran teilnimmt, tut er dies aus der äußeren, dritten Position des Rat gebenden Zuhörers. Im Hinblick auf die zentrale Liebesthematik rekurriert er also insbesondere auch mit seiner dichterischen *auctoritas* nicht direkt auf die eigene Liebeserfahrung, sondern reflektiert und deutet die Erfahrungen, die ihm andere vermittelt haben. Eine solche diegetische Positionierung geht Hand in Hand mit einer schrittweisen Anpassung der diskursiv entfalteten Binnenhandlung an die extra-literarische, tatsächliche Wirklichkeit, was eine ontologische Erweiterung des subjektiven Erfahrungsraums sozusagen überflüssig macht, so dass sich auch die narrative Einkleidung diesem Erfahrungsraum anpassen kann.

Anders verhält es sich mit den Traumvisionen, in die möglicherweise auch andere Gattungstraditionen mit hineinspielen und die zudem noch einer präziseren Einordnung in die zeitgenössische Traumliteratur bedürfen. So ist die Adaption dieses Typs durch Sachs auch innerhalb des eigenen Schaffens chronologisch nicht genuin mit dem Liebesthema verknüpft, sondern findet sich erstmals Ende 1536 in dem homodiegetischen Spruchgedicht ›Ein wunderlich gesprech von fünff unholden‹ (KG 448), das die Begegnung mit fünf Hexen nachts im Wald während einer Reise in die Niederlande erzählt, also das Thema der Magie wählt. Gleichwohl stellten die Minnereden auch für diesen Typ zumindest eine einschlägige Tradition bereit, die in ihrer späten Phase mit dem ›Traum‹ des Hans Folz, Sachs' Meister in der Singschule, auch direkt nach Nürnberg führt (Beschreibung bei

Klingner/Lieb, Bd. 1, S. 381f, B252). Die hier untersuchten Minnereden bzw. thematisch affinen Spruchgedichte lassen ein durchgehendes narratives Schema erkennen. Der dezidiert autoreferenzielle bzw. autodiegetische Ich-Erzähler inszeniert sich eingangs in der Haltung des Denkenden, d. h. die auf der (Rahmen-)Ebene reflektierte Erfahrung, in dem hier berücksichtigten Korpus vor allem das Verhältnis zur körperlichen Liebe, betrifft ihn ganz direkt.²⁴ Der virtuelle allegorische Andersort des Traums übernimmt deshalb die Funktion, den eingangs stets eindrücklich geschilderten Zustand des subjektiven geistigen Gefangenseins (am metaphorischen Ort des Kerkers bzw. in anderen Fällen auch der nächtlichen Schlafkammer) zu überwinden und quasi aus sich selbst herauszutreten. Genau umgekehrt wie in dem zuvor vorgestellten (nicht-allegorischen) Typus, aber durchaus in der Tradition der Minnereden, partizipiert der Ich-Erzähler in diesem Fall durchgehend aktiv an der allegorischen Binnendiegese. Er nimmt dabei in der Regel die Position des Fragenden ein und lässt sich entsprechend von seinen jeweiligen Gesprächspartnern belehren. Die – in der Regel moralische – Erkenntnis, die er daraus zieht, wird dann nach dem Erwachen auf der äußeren, schließenden Rahmenebene ausdrücklich formuliert und dem Leser abschließend in griffiger Form zur Disposition gestellt. Ein weiteres markantes Merkmal ist die dezidiert autobiographische Konnotation des Erzähleingangs, meist mit Bezug zu Sachs' Wanderzeit – einer Art frühbürgerliches Pendant zum ritterlichen Abenteuer –, für die ausgangs, im narrativen Epilog, mit der Autorsignatur der Bezug zu einer authentischen außerliterarischen Identität suggeriert wird. Erneut bietet dafür die oben zitierte Druckausgabe der ›Mörin‹ Hermanns von Sachsenheim ein nahe liegendes literarisches Bezugsmodell. Hier deklariert nämlich der beschreibende Titel der Buchausgabe das »lieplich gedicht [...] die Mörin genempt« als Bericht eines ›wahren‹ Jugenderlebnisses des »herr[n] herman von Sachbenheim ritter« und fixiert zugleich dessen exemplarisch-lehrhaften Stellenwert für den ritterlichen Frauendienst.²⁵ Ähnlich wie Sonja Glauch

für die der Zimmerischen Familienchronik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts angehängte Reimerzählung eines Liebesabenteuers beobachtet (Glauch 2010, S. 149–153; zur Verserzählung selbst Kocher 2005, S. 239–329), wird allerdings auch in der ›Mörin‹ die Autor-Zuschreibung nur vorab (diesmal auf dem Titelblatt) vorgenommen. Entsprechend kommen das autobiographisch inszenierte Ich des *discours* und das nicht individuelle, schematisch gestaltete Ich der Diegese (der *histoire*) innerhalb des Erzähltexts nicht zur Deckung. Indem Sachs diese Zuschreibung ja selbst am äußersten Text in Form der Autorsignatur regelmäßig fest verankert, verstärkt er eine solche allerdings substantiell.

Anmerkungen

- 1 Niklas Holzberg/Otto Brunner 2020 (Hans Sachs. Ein Handbuch, Boston/Berlin), zählen zuletzt insgesamt 6204 bzw. 6202 Werke, von denen 504 verloren sind. Sachs' Werke (mit Ausnahme der Meisterlieder) werden hier, soweit nicht anders angezeigt, zitiert nach der einzigen modernen Edition von Keller/Goetze, 26 Bde. (1870–1908), nachfolgend: Keller/Goetze, mit nachgestellter Bandnummer. Die KG-Nummerierungen folgen dem Werkregister in Keller/Goetze 25, das für die Meisterlieder verwendete Kürzel ²S/ nimmt Bezug auf das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts (Brunner/Wachinger 1986–2009).
- 2 Zwar hat gerade die jüngere Sachs-Forschung wiederholt auch seinen narrativen Texten Beachtung geschenkt. Die betreffenden Autoren konzentrieren sich aber weniger auf formale Strukturmerkmale denn auf thematische bzw. motiv- und stoffgeschichtliche Aspekte; vgl. vor allem Neumann 2005; für die Meisterlieder auch Dehnert 2017; spezifisch zu den allegorischen Dichtungen und Ich-Erzählungen immer noch am umfassendsten Theiss 1968; jetzt auch im Überblick Rettelbach 2019, S. 206–216 (zu den »Ich-Erzählungen«), S. 217–234 (zu den allegorischen Dichtungen).
- 3 Vgl. Knappe 1995, S. 47–81, am Beispiel der (auktorial gestalteten) ›Decameron‹-Bearbeitungen; ähnlich Neumann, Zeitenwechsel (2005), für die (gleichfalls auktorialen) Meisterlieder mit mittelalterlichen Erzählvorlagen.

- 4 Davon sind je ein Spruchgedicht bzw. fünf Meisterlieder verloren; die Zahl nimmt wiederum Bezug auf die Aufstellung im Anhang bei Holzberg/Brunner 2020, S. 1097 u. 1102; vgl. oben, Anm. 1.
- 5 So z. B. im nachfolgend besprochenen ›Kampf-gesprech von der lieb‹ (KG 33), wo die einzelnen Sequenzen abwechselnd mit ›Der ritter‹ und ›Der alt‹ betitelt sind. Aber auch dem Ich des narrativen Rahmens kann eine solche Sprecherrolle zugewiesen werden, wie z. B. in dem unten analysierten Spruchgedicht ›Ein gesprech. Die neun gab Muse oder kunst-göttin betreffend‹ (KG 740, ed. Keller/Goetze 7, S. 202–210), wo die Präsenz des Erzählers innerhalb des (geträumten) Dialogs mit den Musen als Zwischentitel (›Der jüngling spricht‹) angezeigt wird.
- 6 Wie Glauch 2014, S. 107, unterstreicht, haftet den Personifikationsallegorien (Frau Welt, Frau Keuschheit, etc.) in Bezug auf die ihnen zugewiesene Seins-ebene (fiktional oder faktual) eine prinzipielle Ambiguität an, scheint doch ›die Frage [...] in vielen Fällen unbeantwortbar, [ob] hier die Rede von einer fiktiven Person oder von einem abstrakten Faktum [ist]‹.
- 7 So stellt bereits Glier 1971, S. 394, fest: ›In kaum einer anderen spätmittelalterlichen Gattung [...] wird so durchgehend und so penetrant ›Ich‹ gesagt wie in den Minnereden‹; ähnlich noch Lieb 2000, hier vor allem 602; Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, S. 3 (Einleitung).
- 8 Prägend dafür Glier 1971, S. 351–356. Klingner 2010, S. 112, Anm. 265, stellt fest: ›eine neuerliche Untersuchung des Themenkomplexes wäre wünschenswert‹ und fordert die Einbeziehung ›vor allem eine[r] größere[n] Materialbasis als bei den bisherigen Behandlungen des Themas‹. Die in Klingner/Lieb 2013, Bd. 2, S. 63–639, 775–778, 986, berücksichtigten Texte (B400, B445 und B525) bestätigen wiederum den bereits bei Brandis 1968 vorgebildeten Kanon.
- 9 Diesbezüglich hat in jüngerer Zeit Klingner 2010 die besonders hohe Traditionsverbundenheit der Gattung bestätigt und die Ablösung des Modells einer ›Medienrevolution‹ durch das Paradigma einer ›Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck‹ angemahnt. Die von ihm durchgeführten drei Fallstudien (die selbst verlegten Minnereden des Hans Folz in Nürnberg [um 1482–1535], der anonyme Minneredengroßdruck ›Der neue Liebe Buch‹ in Ulm und die Ausgaben aus der Hofdruckerei Pfalzgraf Johanns II. von Simmern [um 1536–39]) weisen allerdings im Hinblick auf die Entstehungs- und Verbreitungssituation wesentliche Differenzen zu Sachs' Minnereden auf. Ähnlich wie bei Folz erschienen letztere häufig zuerst als Einzeldrucke (bei z.T. namhaften Nürnberger Druckern), wurden darüber hinaus aber (mit Ausnahme der motivverwandten Meisterlieder) ab

- 1558 auch von Sachs selbst in der Nürnberger Folio-Ausgabe seiner Werke systematisch einem per se breitest möglichen Publikum zugeführt.
- 10 Ed. Keller/Goetze 4, S. 339–344; vgl. Hampe 1899, Anhang II; außerdem Kemper 1987, hier S. 266–268. Das Gedicht ist auch als Einzeldruck überliefert (Enr. 202 = VD16 S 277–78 [Nürnberg: Hans Guldenmund 1545] und VD16 S 279–281 [Nürnberg: Georg Merkel 1553, mit Holzschnitt-Illustrationen).
 - 11 Die Unterteilung der dichterischen Schaffensperioden folgt Holzberg 2016.
 - 12 Die Einbeziehung des Meisterlieds widerspricht zwar dem für die gattungstheoretische Definition der Minnereden grundsätzlichen Kriterium, dass die Minnerede, im Gegensatz zu den kürzeren Minneliedern, nicht gesungen wurde (vgl. zuletzt Klingner/Lieb 2013, S. 4, mit Bezug auf Brandis 1968). Im Rahmen des narratologischen Schwerpunkts, der hier mit Blick auf die literarische Fortführung der Minnereden-Tradition gesetzt wird, scheint mir die Einbeziehung aber dennoch gerechtfertigt.
 - 13 Brandis 1978, Nr. 400, 440, 445; in Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, entsprechend B400, B440, B445; das Meisterlied (*S/39) ist in beiden Repertorien nicht berücksichtigt.
 - 14 Da sämtliche Dichtungen der Reihe (einschließlich des verlorenen ›Venus-gartens‹) zudem allegorische bzw. allegorisierende Gestaltungsmittel aufweisen, ist an dieser Stelle übrigens Rettelbach 2019, S. 217, zu widersprechen, der die spätere ›Klag der vertriben frau Keuscheyt‹, zusammen mit dem Meisterlied ›Die falsch geselschaft‹ (*S/66; gleichfalls von 1518), in dem der träumende Dichter Frau ›Societas‹ begegnet, als »die ersten allegorisch geprägten Dichtungen« ausweist.
 - 15 Die raumsemiotische Bedeutung der literarischen Orte des Walds und der Wüste sind in jüngerer Zeit im Zuge des sog. *spatial turn* präziser herausgearbeitet worden; vgl. stellvertretend für die hochmittelalterliche Epik Zolles 2018.
 - 16 Eine kurze inhaltliche Analyse bieten Glier 1971, S. 253f.; Diel 1999, S. 338; Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, S. 637–639 (B400).
 - 17 Zur dichterischen Gestaltung des Melancholie-Motivs bei Hans Sachs vor dem Hintergrund des spätmittelalterlichen Melancholie-Diskurses vgl. neben Kemper 1987 zuletzt Sieber 2009, die auch eine Verbindung zum autoreferenziellen Darstellungsmodus des Dichter-Autors Sachs zieht.
 - 18 Auch dieser Text erfuhr eine (deutlich spätere) Umarbeitung als Meisterlied (*S/3142, vom 25. September 1549).

- 19 Die dabei verhandelte Affektlehre stellt das vorliegende Spruchgedicht zugleich in engen Bezug zu einer eigenen Reihe autodiegetisch eingeleiteter Traumvisionen, die oft als Kampfgespräche gestaltet sind und vor allem moralisch negativ konnotierte, starke Affekte verhandeln; vgl. dazu im Zusammenhang mit dem Zornesdiskurs Sasse 2015, S. 315–318.
- 20 Keller/Goetze 3, 433, V. 1–5: »Sie [die Musen] sprach weyter: Jüngling, versteh! / Kenst du uns erst, weil wir dir haben / Geben die hymelischen gaben / Der poetry, dich undterricht, / Zu machen gut teutsche gedicht?«.
- 21 Ebd., 435, 28–34: »In mitler zeyt [bis zur Ehe] dein liebe richt / Inn unsren dienst auff die gedicht! / Darinn sein wir dir hilflich gern, / All deyner bitt willig gewern. / Denn wirt dein nam mit unsern gaben / Gedechtnuß-wirdig aufferhaben / Durch auß inn gantzem teutschen landt«.
- 22 KG 1407, vom 19. Juni 1544; ed. Keller/Goetze 3, 389–404 (gleichfalls 200 V.).
- 23 In der Tradition Goethes ist das Gespräch in der Sekundärliteratur zuweilen als »ein frühes Manifest des freien Künstlertums« gewertet worden, das »die individuelle [dichterische] Begabung [thematisiert]«; so Kugler 2003, S. 66–76, hier S. 64f.; Klein 1988, S. 247–260, wertet hingegen das antikisierende Musenszenarium als »modischen Schmuck« und betont die tiefe Distanz des mittelalterlich-handwerklichen Dichtungsbegriff des Hans Sachs zum humanistisch-gelehrten Konzept des göttlich inspirierten dichterischen *furor*; differenzierter zuletzt Kipf 2015, S. 423–429; vgl. auch Dehnert 2017, S. 281f.; Freund 2018, S. 79–82.
- 24 Als Protagonist der Handlung fungiert der Ich-Erzähler beispielsweise auch in der ›Minnejagd‹ des Hadamar von Laber; vgl. Glauch 2010, S. 156, die zugleich allerdings auf den Ausnahmestatus dieser Konstellation für die Minnereden hinweist und betont, dass das erzählende Ich dort »häufiger [...] an der Handlung gar nicht teil[nimmt], sondern [...] sie nur [beobachtet] oder [...] nur marginal in sie einbezogen [ist]«.
- 25 ›Die Mörin. Ein schon kürztweilig lesen (etc.)‹. Straßburg: Johannes Grüninger 1512; benutztes Exemplar VD16 H 2448 ([online](#)), Titelblatt [o.S.]; der Tilteltext befindet sich in zentrierter Position über einem Holzschnitt, der zwei Drittel der Seite einnimmt und in simultaner Anordnung Schlüsselszenen der Handlung zeigt. Neben dem *prodesse*, der »getrewen« nützlichen Warnung vor den Gefahren der Liebe, kommt allerdings auch das *delectare*, d. h. die Unterhaltsamkeit der Lektüre zum Tragen; vgl. Glier 1971, S. 318.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ›Die Mörin. Ein schon kürztweilig lesen (etc.)‹, Straßburg: Johannes Grüninger 1512 (benutztes Exemplar: VD16 H 2448, [online](#)).
- Ellis, Frances Marie Hankemeier (Hrsg.): *The Early Meisterlieder of Hans Sachs*, Bloomington, Ind. 1974.
- Gotzkowsky, Bodo: *Johannes Adelphus Ausgewählte Schriften*, Bd. 4 (Realienband), Berlin/Boston 2018 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. – XVIII. Jahrhunderts 21).
- Keller, Adelbert/Goetze, Edmund (Hrsg.): *Hans Sachs*, 26 Bde, Tübingen 1870–1908, ND Hildesheim 1964 (BLV 102–106, 110, 115, 121, 125, 131, 136, 140, 149, 159, 173, 179, 181, 188, 191, 193, 195, 201, 207, 220, 225, 250).

Sekundärliteratur

- Bawcutt, Priscilla: *Women talking about Marriage in William Dunbar and Hans Sachs*, in: Roush, Sherry/Baskinns, Cristelle L. (Hrsg.): *The Medieval Marriage Scene: Prudence, Passion, Policy*, Tempe, AZ 2005 (*Medieval and Renaissance Texts and Studies* 299 = *Penn State Medieval Studies* 1), S. 101–114.
- Behrend, Walter: *Hieronymus Emsers ›Satyra‹, Johannes Adelphus und der ›Wormser Freidank‹*, in: *ZfdA* 119 (1990), S. 185–191.
- Brandis, Thilo: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniedersächsische Minnereden: Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, München 1968 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 25).
- Brunner, Horst/Wachinger, Burghart (Hrsg., unter Mitarbeit von Eva Klesatschke u. a.): *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, 16 Bde., Tübingen 1986–2009.
- Classen, Albrecht: *Women, Wife and Marriage in the World of Hans Sachs*, in: *Daphnis* 32 (2003), S. 491–521.
- Dehnert, Uta: *Freiheit, Ordnung und Gemeinwohl. Reformatorische Einflüsse im Meisterlied des Hans Sachs*, Tübingen 2017 (*Spätmittelalter, Humanismus, Reformation* 102).
- Dietl, Cora: *Minnerede, Roman und »Historia«*, Tübingen 1999 (Hermaea; N.F., Bd. 89).

- Freund, Karolin: Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs und die Literarisierung des Fastnachtspiels, Tübingen 2018 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 100).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Formen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–139.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010, S. 149–185.
- Glauch, Sonja: Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden, in: Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hrsg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen, Berlin/Boston 2018 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 7), S. 53–69.
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- Hampe, Thomas: Gedichte vom Hausrat aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, Straßburg 1899.
- Holzberg, Niklas: »Als phebos die schlangen erschos ...«. Hans Sachs und Ovid, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens 63 (2017), S. 154–168
- Holzberg, Niklas: Hans Sachs, in: Wilhelm Kühlmann [u. a.] (Hrsg.): Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. 5, Berlin/New York 2016, Sp. 407–421.
- Holzberg, Niklas/Brunner, Horst: Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Mertens und Johannes Rettelbach, 2 Bde., Berlin/Boston 2020.
- Kemper, Hans-Georg: Träume eines melancholischen *bidermans* (Hans Sachs), in: Ders. (Hrsg.): Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit, Bd. 1: Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit, Tübingen 1987, S. 246–281.
- Kipf, Klaus: Hans Sachs and the Integration of the Muses into German Language and Literature, in: Elisabeth Wäghäll Nivre [et al.] (Hrsg.): Allusions and Reflections: Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe, Cambridge 2015, S. 419–437.

- Klein, Dorothea: Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs, Stuttgart 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197).
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Hrsg.): Handbuch Minnereden, 2 Bde., Berlin/New York 2013.
- Klingner, Jacob: Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 226).
- Knappe, Joachim: Boccaccio und das Erzählild bei Hans Sachs, in: Stephan Füssel (Hrsg.): Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit. Akten des interdisziplinären Symposions vom 23./24. September 1994 in Nürnberg, Nürnberg 1995 (Pirckheimer-Jahrbuch 10), S. 47–81.
- Kocher, Ursula: Studie über Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer *novelle* im 15. und 16. Jahrhundert, Amsterdam/New York 2005 (Chloe 38).
- Kugler, Hartmut (Hrsg.): Hans Sachs, Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele, Stuttgart 2003.
- Lieb, Ludger: Minnereden, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fincke [u. a.], Berlin/New York 2000, S. 601–604.
- Milde, Wolfgang: Das Bücherverzeichnis von Hans Sachs, in: Merzbacher, Dieter (Hrsg.): Hans Sachs. Handwerker, Dichter, Stadtbürger: 500 Jahre Hans Sachs, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August-Bibliothek 72), S. 38–55.
- Neumann, Winfried: Zeitenwechsel. Weltliche Stoffe des 12. bis 15. Jahrhunderts in Meisterliedern und motivverwandten Dichtungen des Hans Sachs, Heidelberg 2005 (Jenaer Germanistische Forschungen. N.F. 19).
- Rettelbach, Johannes: Die nicht-dramatischen Dichtungen des Hans Sachs. Grundlagen. Texttypen. Interpretationen, Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 45).
- Sasse, Barbara: »In Zoren zu wütiger Rach«: Angry Women and Men in the German Drama of the Reformation Period, in: Enenkel, Karl A.E./Traninger, Anita (Hrsg.): Discourses of Anger in the Early Modern Period, Leiden/Boston 2015 (Intersections 40), S. 312–330.
- Sieber, Andrea: Zwischen »phantasey« und »vernunft«. Strategien der Selbstthematisierung in Hans Sachs' lyrischen Streitgesprächen, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein/Taunus 2005, S. 309–323.
- Theiss, Winfried: Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs, München 1978.

- Westphal, Sarah (2004): Virtues in Print. Johannes Adelphus Muling and the 1512-Edition of ›Die Mörin‹, in: Groos, Arthur/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg., unter Mitarbeit von Jochen Conzelmann): Kulturen des Manuskript-Zeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17.-20. Oktober 2002, Göttingen (Transatlantische Studien zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit 1), S. 341–364.
- Zolles, Christian: Der Wald des Mittelalters. Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert, in: Nies, Martin (Hrsg.): Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten, in: Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 4 (2018), S. 285–312.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Barbara Sasse

Università degli Studi di Bari ›Aldo Moro‹

Dipartimento di Lingue Lettere Arti. Italianistica e Culture Compare

Via Michele Garruba 6

I-70122 Bari

E-Mail: barbara.sasse@uniba.it