

Der weltberühmte Unbekannte

Seinen Namen kennt man überall auf dem Erdkreis, aber von seinem literarischen Werk wissen sogar akademisch Gebildete in der Regel wenig oder nichts. Allerdings handelt es sich bei dem prominenten Hans Sachs nicht um dieselbe Person wie die, welche von 1494 bis 1576 gelebt hat: Der berühmte Sachs ist eine fiktionale, der Verfasser des weitgehend unbekannten literarischen Werks eine historische Gestalt. Die fiktionale kennt man als singend agierende Bühnenfigur: Richard Wagner (1813–1883) ließ sich von dem, was Johann Christoph Wagenseil (1633–1705) in seinem 1697 erschienenen *Buch Von Der Meister-Singer Holdseligen Kunst* über den historischen Sachs schreibt, zur Porträtiierung des Protagonisten Sachs in seiner 1864 uraufgeführten Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* anregen. Der fiktionale Sachs ist dort als Schuster der angesehenste unter den Handwerksmeistern, die Nürnbergs herrschende Klasse bilden, während der historische Sachs als vermögender Schuster dem Mittelstand angehörte, der von der Regierungsgewalt in Nürnberg so gut wie ganz ausgeschlossen war. Dieser Sachs verfasste im Gegensatz zu dem anderen, der nur als Dichter und Sänger von Meisterliedern hervortritt, in fünf verschiedenen Gattungen 6 197 (oder – das ist in der Forschung umstritten – 6 195) poetische Texte, deren Länge von zwei bis zu rund 1 600 Versen reicht, sowie sechs (oder – auch das ist unsicher – sieben) Prosadialogie. Damit hat er das gesamte Spektrum der in seiner Epoche im deutschen Sprachraum verwendeten Formen literarischer Werke außer dem Vers- oder Prosaroman abgedeckt.

Darüber hinaus darf der historische Sachs, der bei weitem am produktivsten unter allen seinen deutschsprachigen Kollegen im 16. Jahr-

hundert war, auch als einer der universalsten Autoren seiner Epoche gelten. Denn er schrieb sich als Dichter in jeden nur denkbaren zeitgenössischen Diskurs ein, vor allem in den ethischen, religiösen, gesellschaftlichen und stadt- wie reichspolitischen. Umso schwerer verständlich ist es, dass ihn das nicht ebenso bekannt gemacht hat wie sein wagnerisches Alter ego. Mag man Sachs denn früher entsprechend dem allgemeinen Trend geringgeschätzt haben, weil man das Œuvre und die Weltsicht eines Autors nicht ernst nehmen wollte, der nicht im Bildungsbürgertum verwurzelt war und in vielen seiner Dichtungen den Knittelvers benutzt. Doch wie steht es mit der gegenwärtigen Literaturkritik? Sie betrachtet nicht mehr die klassizistische Ästhetik als Norm für Werturteile über Literatur. Also sollte sie auch Texte würdigen und wissenschaftlich analysieren, die nicht von einer einst als ‚wertvoll‘ eingestuften Autorpersönlichkeit stammen, aber auf jeden Fall wegen ihres ‚Sitzes im Leben‘, also ihrer sozialgeschichtlichen Relevanz, Beachtung verdienen. Tatsächlich wird das Sachssche Œuvre seit dem Beginn der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts als Zeitzeugnis analysiert, und wer anzuerkennen bereit ist, dass der Dichter einen wichtigen Beitrag zur Literarisierung seiner Standesgenossen leistete, fragt meist auch danach, welche formalen Mittel er zur Rezeptionssteuerung einsetzte. Aber die Forscher, die gängige Vorurteile als unbegründet nachwiesen, bilden eine kleine, zu wenig zur Kenntnis genommene Gruppe, weswegen man noch in den jüngsten Literaturgeschichten Sachs-Klischees des 19. Jahrhunderts rekapituliert findet.

Bei den Verfassern solcher Handbücher ist oft leicht zu bemerken, dass sie – und das trifft auch vielfach auf die Literaturkritiker zu, die sich ein einzelnes Sachssches Werk zur Interpretation aus der Textmasse herausgreifen – das umfangreiche Opus nicht einmal ansatzweise überblicken und dass manche von ihnen nicht die fünf Gattungen voneinander zu unterscheiden vermögen; so werden Spruchgedichte zuweilen als Meisterlieder oder längere Dramen mit Happy End, die Sachs „comedi“ nannte, als Fastnachtspiele bezeichnet. Wer sich über den Dichter gründlich informieren möchte, tut also gut daran, sich mit der Gattungstypologie seines Œuvres vertraut zu machen. Zu diesem System soll das laufende Kapitel einen ersten Zugang eröffnen, bevor ab dem nächsten

chronologisch sein Leben erzählt und abschließend sein Nachleben dargestellt wird. Außerdem wird in diesem einführenden Kapitel von Sachs' sozialem und kulturellem Umfeld in seiner Heimatstadt Nürnberg die Rede sein.

Gattungssortiment in der Schusterwerkstatt

Die sechs Prosadialoge, die erhalten sind (KG 83-86, 2194, 4415) – Sachs schrieb offenbar noch einen siebten, der aber als verloren zu gelten hat –, liefern Beiträge zu einer jeweils gerade aktuellen Diskussion über laientheologische und politische Probleme; auch Moral- und Sozialkritik ist im Spiel. Sie stehen in einer Tradition, die bis auf die philosophischen Dialoge Platons (427–347 v. Chr.) zurückgeht und an die auch die satirisch-zeitkritischen Dialoge der Humanisten, z. B. Ulrichs von Hutten (1488–1523), anknüpften; Sachs' Dialoge gehören zu den ersten deutschsprachigen Vertretern des Genres. Seine vier ältesten, 1524 im Zuge der Auseinandersetzung ihres Autors mit der Reformation publiziert, wurden, was nur für wenige seiner Dichtungen zu verzeichnen ist, sehr häufig analysiert. Es herrscht Einigkeit darüber, dass sie stilistisch wie inhaltlich zu den lesenswertesten Produkten der Prosa des 16. Jahrhunderts zu rechnen sind.

Wenn man so will, hat Sachs in seinem poetischen Werk Entsprechungen zu den drei ‚klassischen‘ Dichtungsformen Epos, Lyrik und Drama aufzuweisen: In die Nähe der ersten kann man längere narrative Spruchgedichte rücken, mancher seiner für den Gesangsvortrag geschriebenen Texte hat lyrischen Charakter, und zum Genre des Dramas trug er mit seinen Fastnachtspielen, „tragedi“ und „comedi“ bei. Insgesamt herrscht bei ihm epische Rede vor, da außer vielen Spruchgedichten auch viele Meisterlieder ‚Geschichten‘ darbieten und mehrere „tragedi“ und „comedi“ wie eine in Szene gesetzte Narration wirken. Man kann generell sagen, dass Sachs als Erzähler seine eindrucksvollsten poetischen Leistungen erbrachte.

Bei den zu singenden Texten muss man 91 Lieder, die nicht im Kontext einer Meistersingergesellschaft entstanden, von den 4286 bzw. 4284 Meisterliedern (zur Zahl s. o. S. 11) unterscheiden. Wie bei diesen sind Melodie und Strophenform meist vorgegeben, die Komposition kann aber auch vom Autor des Textes stammen, was bei Sachs' Beiträgen zu beiden Liedtypen mehrfach der Fall ist. Zu seinem Repertoire gehören Liebeslieder – mit 24 von 43, denen zwei Hochzeitslieder und ein Brautlied ähnlich sind, begann Sachs 1513 seine poetische Karriere –, geistliche Lieder, darunter solche, die für den Gesang in der Kirche bestimmt waren, und Versifikationen biblischer Texte, sowie politische Ereignislieder. Dazu kommen zwei moralkritische Lieder (KG 3451, 5430) und, wie mehrere Liebeslieder, die Hochzeitslieder und das Brautlied von Sachs als Auftragsarbeit verfasst, der Nachruf auf eine verstorbene Person (KG 5437) sowie der Lobpreis einer Gräfin (KG 5446).

Der Gesangstyp Meisterlied, dem Sachs sich 1514 als der zweiten der von ihm gepflegten Dichtungsformen zuwandte, wurde nur innerhalb der Meistersingergesellschaften produziert, die, mehrheitlich aus Handwerkern bestehend, vom 14. bis ins 19. Jahrhundert überwiegend in süddeutschen und österreichischen Städten existierten. Ihre Mitglieder gaben die Lieder, die sie z. T. selber dichteten und komponierten, bei ihren ‚Singschulen‘ – so nannten sie ihre öffentlichen Konzerte – und beim nicht-öffentlichen Zechsingen in einem Wirtshaus zum Besten. Die Darbietung vor Publikum, die aus dem (vermutlich) die Hörer anlockenden Freisingen und dem anschließenden Hauptsingen bestand, fand sozusagen ‚unter Aufsicht‘ der zur Meistersingergesellschaft gehörenden ‚Merker‘ statt. Sie fungierten, da im Wettbewerb gesungen wurde, als Jury, wachten also darüber, wieweit der jeweils singende Meister, den kein Instrument begleitete, sich an Regeln hielt; die für das Dichten gültigen waren durch die schriftlich fixierte ‚Tabulatur‘ festgelegt, die für die Durchführung der Singschule und den Gesangsvortrag obligatorischen in der ‚Schulordnung‘. Als Merker tritt bei Wagner Sixt Beckmesser auf, dessen Name – die historische Person starb vor 1527 – in dem Begriff ‚Beckmesserei‘ für kleinliches Genörgel fortlebt. Was u. a. sorgfältig beachtet werden musste, war dies: Wenn ein Singer zu einer tradierten Me-

Iodie einen neuen Text schrieb, musste er sich genau an die Vorgabe dieses ‚Tons‘ halten. Darunter verstand man zusammen mit der Melodie das metrische Schema und das Reimschema der Liedstrophe, und jeder ‚Ton‘ trug einen Namen, z. B. ‚Goldener Ton‘. Ein Meisterlied als ganzes enthält eine ungerade Zahl von Strophen, meistens drei. Innerhalb einer Strophe bilden zwei metrisch-musikalische Teile, die beiden ‚Stollen‘, zusammen den ‚Aufgesang‘; metrisch- musikalisch abweichend ist der ‚Abgesang‘.

Die Texte waren vom Druck ausgeschlossen – Ausnahmen machte man relativ selten, u. a. Sachs, und ein publiziertes Lied durfte in keiner Singschule erklingen –, wurden aber durch Handschriften bei allen Gesellschaften verbreitet; es sind, über viele Bibliotheken Mitteleuropas verstreut, weit über 100 Kodizes des 15.–19. Jahrhunderts mit insgesamt etwa 17 500 Meisterliedern überliefert. Vor der Reformation waren die Texte im Wesentlichen auf religiöse Themen wie die Marienverehrung beschränkt, aber Sachs, der dann im Geiste Martin Luthers (1483–1546) an diese Tradition anknüpfte, verfasste neben Bibelversifikationen und laientheologischen Darlegungen auch mehr und mehr Meisterlieder nach weltlichen Vorlagen. Hier sind die am häufigsten von ihm verwendeten Typen die ‚Historien‘ – zu dem Terminus gleich mehr – und Schwänke, beides Verserzählungen; sie stehen in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie die beiden Dramentypen, die Sachs „tragedi“ nennt, wenn sie einen negativen Ausgang haben, und „comedi“, wenn das Ende ‚happy‘ ist. Als ‚Historien‘ präsentiert Sachs sowohl Bearbeitungen von Handlungsabschnitten aus Geschichtswerken wie dem des Titus Livius (59 v.–17 n. Chr.) als auch fiktionale Erzählungen, denen als Prätext z. B. eine Novelle Giovanni Boccaccios (1313–1375) ohne schwankhaften Charakter zugrunde liegt. Einen erheblichen Anteil an den weltlichen Meisterliedern haben außerdem diejenigen, welche auf antiken und mittelalterlichen Fabeln fußen. Auch moralphilosophische Unterweisung wird von nicht wenigen Meisterliedern vermittelt, während Versdialoge und ihre Sonderform, die ‚Kampfgespräche‘, also sehr kontrovers geführte Dialoge, sowie Ich-Erzählungen kein allzu großes Kontingent unter den für den Gesang bestimmten Texten bilden.

Sehr oft dagegen berichtet das Alter ego des Hans Sachs von fiktiven Erlebnissen und Träumen in seinen Spruchgedichten, die öfter als bei den Meisterliedern die Gestalt von Dialogen annehmen und unter denen gleichfalls Historien und Schwänke die größte Zahl ausmachen. Hier finden wir auch wieder Fabeln und sittlich belehrende Texte; auf weitere Typen, die beide Textsorten entweder gemeinsam haben oder die gattungsspezifisch sind, werde ich im biographischen Kontext zu sprechen kommen. Der Text eines Spruchgedichts – sein erstes schrieb Sachs 1515 – unterscheidet sich von dem eines Meisterlieds dadurch, dass er nicht durch Strophen mit jeweils neu gewähltem Reimschema strukturiert ist, sondern stets vierhebige Reimpaare aneinanderreihnt und in der Länge stark variiert; er kann also z. B. mit 60 Versen relativ kurz, mit 300 mittellang sein und sich gelegentlich sogar über mehr als 900 Verse erstrecken. Sachs steht mit diesem Genre in der Tradition des ‚Sprechspruchs‘, der im 14. Jahrhundert in die Nachfolge des ‚Sangspruchs‘ trat, eines schon im späten 12. Jahrhundert von Lyrikern wie Walther von der Vogelweide (ca. 1170–1230) entwickelten Liedtyps, der religiöse und moralische Lehre, politische Stellungnahme oder autobiographische Äußerungen enthält. Thematisch ähnlich orientiert, erweiterten die ‚Spruchsprecher‘ des Spätmittelalters ihr Programm u. a. durch Erzählungen, und das breiteste Themenspektrum weist schließlich, analog zum Meistergesang des Hans Sachs, seine Spruchdichtung auf; mit insgesamt 1609 Texten ist sie die von ihm am zweithäufigsten gepflegte Gattung.

Während Meisterlieder illiterate Rezipienten gesungen erreichen konnten, gelangten Spruchgedichte in deren Hände als Einzeldrucke in Form von illustrierten Flugblättern oder mehrseitigen Heften, den ‚Flugschriften‘, die ebenso bebildert waren. Erwerben konnte man sie auf Jahrmärkten, bei Messen und an Orten, wo sich viele Menschen aufhielten. Den Kaufpreis von vier bis acht Pfennigen dürften freilich nicht die ärmeren Angehörigen der städtischen Unterschicht aufgebracht haben, die das Geld dringender für ihre Ernährung benötigten; für den genannten Betrag bekam man ungefähr drei Pfund Rindfleisch. Ein meist die Hälfte eines Blattes einnehmender Holzschnitt verschaffte den der Schrift wenig Kundigen einen ersten Zugang zu dem beigegebenen Text, und dieser konnte ihnen dann vorgelesen werden. Die einheimischen

Drucker, denen Sachs seine Spruchgedichte übergab und die ihm wahrscheinlich einen Teil des Erlöses überließen – es ist auch möglich, dass er die Blätter selbst feilbot –, beschäftigten die bedeutendsten Nürnberger Formschnieder; viele ihrer kleinen Kunstwerke sind so prachtvoll, dass man sich lebhaft vorstellen kann, wie sie die Neugier auf die Bekanntschaft mit dem durch sie illustrierten Bildungsgut weckten und dann als Gedächtnissstütze dienten. Man hat einigermaßen plausibel vermutet, dass Flugblätter in einer Auflage von 1 000 bis 2 000 Exemplaren verbreitet wurden. Dies hat aber nicht verhindert, dass von vielen nicht eines mehr erhalten ist. Heinrich Röttinger, einer der Spezialisten für die ‚Bilderbogen‘ des Hans Sachs, geht davon aus, dass auf etwa 250 Flugblättern Texte des Dichters zu lesen waren und dass 100 davon verloren gingen (1927, 10 f.).

Inhaltlich eng verwandt mit den von Sachs zum Gegenstand von Meisterliedern und Spruchgedichten gemachten Schwänken sind seine insgesamt 85 Fastnachtsspiele. In dieser Gattung, in welcher der Dichter sich als seiner vierten erstmals 1517 versuchte, hatte er im Gegensatz zu dem anderen von ihm verwendeten Dramentyp, „tragedi“ und „comedi“ – damit debütierte er erst 1527 – Vorgänger in Nürnberg. Schon seit etwa 1430/40 unterhielten dasselbe Publikum wie das von Meisterliedern und Sprechsprüchen während der Vorfastenperiode Schauspieler, die, wie die Zuschauer von mittelständischer und niedrigerer Herkunft, 15–20 Minuten lang die jahreszeitlich sanktionierte Lizenz dafür nutzten, relativ offen durch Reden und Agieren ihre Alltagswelt satirisch zu karikieren. Menschliches Fehlverhalten aufgrund von Kreatürlichkeit und Charakterschwächen standen im Zentrum einer mit den größten Derbheiten und Obszönitäten nicht sparenden Show, die Einzelszenen weniger zu einer stringent ablaufenden Handlung als zu einer Revue komischer Figuren verknüpfte. 111 dieser älteren Nürnberger Fastnachtsspiele sind überliefert, viele davon ohne Angabe des Verfassers, aber jüngster Forschung gelang es, 54 von ihnen Hans Rosenplüt (ca. 1400–1460) und seinem Umkreis sowie weitere 20 Hans Folz (1435/40–1513) zuzuweisen. Die Spieler traten, von Haus zu Haus ziehend, in Wohnstuben und Wirtshäusern auf, also nicht auf einer Bühne. Das dürfte auch noch zur Zeit des Hans Sachs der Brauch gewesen sein; den Zeugnissen über ihn kann man

nicht entnehmen, dass seine Fastnachtsspiele wie die „tragedi“ und „comedi“ an den für diese vorgesehenen Spielorten, z. B. in der Marthakirche, aufgeführt wurden.

Sachs begann in Fortsetzung der Praxis seiner Vorgänger mit der Aneinanderreihung von Einzelauftritten oder -szenen, verzichtete aber auf allzu ausgeprägten Grobianismus und ganz auf Obszönitäten. Wie in seinen übrigen Gattungen war es ihm ein Anliegen, dass das Publikum aus dem Inhalt des Dargebotenen eine Lehre zog, und deshalb enden die meisten Fastnachtsspiele mit einem Epilog, der das gerade vor Augen gestellte Spielgeschehen als ein moralisches Exempel deutet. Besser zum ‚Fallbeispiel‘ geeignet als die herkömmliche Szenenrevue war eine in sich geschlossene Handlung wie in den „tragedi“ und „comedi“, die ebenso ein zu tugendhaftem Verhalten mahnendes Schlusswort abrundet. So kreierte Sachs die neue Form des ‚Handlungsspiels‘, wie man es traditionell nennt, indem er nicht mehr nur in einem ‚Reihenspiel‘ das von ihm selbst beobachtete Treiben seiner Standesgenossen satirisch verzerzte, sondern eine narrative literarische Vorlage dialogisierte. Sein Erstling dieses Typs war das 16. Fastnachtspiel, *Der schwanger pawer* (KG 1546), nach Boccaccio, *Decameron* 9,3. Der sehr amüsante Geschehensverlauf dieses und der anderen auf Novellen und Prosaschwänken fußenden Kurzdramen rückt sie in die Nähe der Form von Theaterstück, die man im deutschen Sprachraum später in Abgrenzung von der an antiken und romanischen Vorbildern orientierten Komödie ‚Lustspiel‘ nannte. Länger als die Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts – aber mehr als etwa 400 Verse gegenüber früher 200 waren es in der Regel auch jetzt nicht –, wurden diese Sachs-Stücke wie die Vorgänger ohne Pause gespielt; eine Ausnahme bilden drei von ihnen (KG 5024, 5427 und 5429), die zu den elf letzten gehören: Sie sind jeweils in drei Akte eingeteilt und unterscheiden sich somit kaum von den kürzeren „comedi“.

Wie bei den übrigen 82 Fastnachtsspielen handelt es sich auch bei der *Lucretia* des Hans Sachs vom 1. Januar 1527 (KG 133) um einen Einakter. Aber die literarische Vorlage, auf die der Dichter hier zurückgriff, ist keine schwankhafte Erzählung, sondern eine Episode im Geschichtswerk des Titus Livius, die mit dem Selbstmord der Protagonistin endet. Ein Handlungsschluss solcher Art ordnet das Stück für Sachs, wie erwähnt,

der Tragödie zu (bei ihm „tragedia“ oder „tragedi“), und er schrieb 61 so bezeichnete Dramen sowie 65 mit erfreulichem Finale, die „comedi“. Diese 126 ‚großen‘ Bühnenspiele sind bis auf wenige Ausnahmen durch Akte gegliedert, überwiegend durch fünf wie das klassische deutsche Drama, dreißigmal durch sieben, zwanzigmal durch drei, fünfmal durch vier, viermal durch sechs und je einmal durch neun und zehn. Die Akteinteilung ist bekanntlich charakteristisch für die Form des Theaterstücks, die man aristotelisch nennen kann. Das Geschehen läuft dort von einer dramatischen, gleich *medias in res* führenden Exposition über eine Peripetie spannend und gezielt auf das Ende zu; dabei wird meist weder der Ort verändert noch die Länge eines Tages überschritten, und eine klar überschaubare Haupthandlung verzichtet auf Nebenaktionen so weit wie möglich. Zu Anfang seiner Karriere als Dramatiker bearbeitete Sachs einige antike und humanistische Bühnenspiele, die in dieser Weise gebaut sind. Aber die meisten seiner „tragedi“ und „comedi“ wandeln biblische Erzählungen sowie epische Texte, Romane und Novellen aus Antike, Mittelalter und früher Neuzeit in Theaterstücke um, die, durch eine Inhaltsangabe exponiert, auf mehreren Schauplätzen über einen oft sehr langen Zeitraum hin spielen und eine Serie von Ereignissen in beliebiger Zahl bieten.

Was wir vor uns haben, sind szenisch visualisierte Erzählungen, die genauso als moralische Exempel dienen können, wie die von einem Erzähler berichteten Geschehensverläufe. Eine solche ‚Erzählung‘ wird sogar von einer außerhalb der Spielhandlung stehenden (nur selten kurz in diese integrierten) Person präsentiert, die als eine Art ‚Erzähler‘ fungiert. Es ist der Theaterherold, von Sachs meist „ehrnhold(t)“ genannt, der vor dem Beginn der Bühnenaktion den Zuschauern den Inhalt des Dramas skizziert und am Ende im Epilog die ‚Moral von der Geschicht‘ verkündet. Die Entfaltung eines Bilderbogens, ohne dass Spannungslinien und Höhepunkte klar erkennbar waren, genügte den sozial gleichgestellten Mitbürgern des Hans Sachs offensichtlich als ein sehenswertes Theatererlebnis. Denn wir wissen aus zeitgenössischen Dokumenten, dass in Nürnberg spätestens seit den frühen Fünfzigern des 16. Jahrhunderts ein reger Spielbetrieb herrschte. Vor allem mehrere Ratsverlässe –

so nennt man die Verfügungen der Stadtstaatsregierung – sind hier einschlägig, da Sachs und die anderen Spielleiter die Stücke, die sie öffentlich aufführen wollten, dem Rat der Stadt vorher zur Genehmigung vorlegen mussten. Wir erfahren u. a., für welche Dramen Sachs einen Antrag einreichte, für welchen Zeitraum die Spielerlaubnis erteilt wurde – meist von Lichtmess (2. Februar) bis zum Sonntag nach Ostern –, welche Spieltruppen Sachs-Stücke darboten, welche Gebäude der Rat ihnen für die Inszenierung zuwies und in welchen Fällen dieser Zensur übte. Sachs selbst verrät uns im Vorwort zu Band 3 seiner Werke von 1561, er habe seine Dramen den „meisten theil selb [...] agieren und spielen helffen“ und sie seien auch „zum theil vorhin in etlichen fürstn und reichstetten mit freuden und wunder der zuseher gespilt worden“ (Keller/Goetze 1870–1908, Bd. 10, 6 und 8).

Ein ungewöhnliches Aufführungszeugnis ist noch für jeden, der mit dem Zug nach Nürnberg kommt, in nächster Nähe des Hauptbahnhofs bequem zu besichtigen: Rechts neben dem Eingang zu der in der Königstraße befindlichen Marthakirche – sie diente zur Zeit des Hans Sachs als eine der Aufführungsstätten – berichtet eine in Stein gehauene Inschrift, im März 1549 hätten die „Messerer“ (Messerschmiede) hier ein „spil“ mit dem Titel *Jacob in Szene* gesetzt. Wer das liest, blickt auf das älteste erhaltene Theatergebäude des deutschen Sprachraums. Es steht in der Heimatstadt des Hans Sachs, und so ist nun der Punkt erreicht, an dem wir uns ein Bild davon machen sollten, unter welchen sozialen und kulturellen Voraussetzungen der Dichter an diesem Ort seine Werke verfasste.

Das Auge und Ohr Deutschlands

Nürnberg, wo Sachs sein ganzes Leben verbrachte, war zu seiner Zeit mit einem Territorium von 1521 km² der größte Stadtstaat und neben Köln und Augsburg die einzige Großstadt im deutschen Reichsgebiet. Unter den etwa 40 000 bis 50 000 Einwohnern bildeten die, welche wie der Dichter der Mittelschicht angehörten, rund 50 Prozent; dieser Teil der Bevölkerung bestand überwiegend aus den Handwerksmeistern sowie aus den