

Festschrift  
Walter Haug  
und  
Burghart Wachinger

---

*Sonderdruck*



MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN

Klaus-Detlef Müller

## Hans Sachs und die ›Poesie des Tages‹

### Zu Goethes 'Jahrmarktsfest in Plundersweilern'

Goethes literarische Anfänge sind auf eine sehr konsequente Weise nicht originell, sondern an traditionellen Mustern orientiert. Das betrifft neben der Lyrik vor allem die frühe Dramenproduktion, in der der 'Götz von Berlichingen' wie ein erratischer Block in einer Umgebung angelegener Muster steht. In auffälliger Weise orientiert Goethe sich dabei gerade nicht an den aktuellen Tendenzen der zeitgenössischen Literatur, sondern an zurückliegenden, wenigstens aber konventionalisierten Formen.

Das gilt für die beiden frühen Dramen, die in der Leipziger Zeit ausgeführt oder angeregt wurden. Mit der 'Laune des Verliebten' wird die rückwärts gewandte Traditionswahl zum ersten Mal deutlich. Das Schäferspiel ist der verspätete Nachzügler einer in Deutschland ohnehin verspäteten Gattung, deren wichtigste Muster Gellert hier in den 40er Jahren vorgelegt hatte. Noch auffälliger ist der gleiche Befund bei dem nach der Rückkehr nach Frankfurt entstandenen Lustspiel 'Die Mitschuldigen'. Goethe folgt hier dem Typus der frühaufklärerischen Komödie des jungen Lessing, Johann Christian Krügers und Johann Elias Schlegels, die sich vom Gottschedschen Programm der Komödie als einem moralisch-sozialen Korrektiv entfernt hatten und zum Spielcharakter der Lustspieltradition zurückgekehrt waren.<sup>1</sup> Er benutzt die Form der Alexandrinerkomödie, die Johann Elias Schlegel in seiner 'Stummen Schönheit' nach dem Vorbild Molières erneuert hatte. In der Gattungsgeschichte des deutschen Lustspiels war aber seitdem durch Lessings 'Minna von Barnhelm' eine neue Qualität erreicht, die Goethe durchaus bewußt war. Der Literaturbericht im 7. Buch von 'Dichtung und Wahrheit' führt nicht von ungefähr zu diesem Werk als dem bisherigen Höhepunkt der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts hin. Goethe bewundert Lessings Fähigkeit, die Handlung im zeitgeschichtlichen Kontext zu begründen und damit jenen objektiven Gehalt zu gewinnen, dessen Fehlen nach seiner Einschätzung die Schwäche der bisherigen Literaturentwicklung in Deutschland ausgemacht hatte. 'Minna von Barnhelm' war 1767 in Leipzig im Druck erschienen, im gleichen Jahr dort aufgeführt worden, und noch im Winter 1767/68 hatte Goethe bei einer Liebhaberaufführung mitgewirkt. Es hätte also nahegelegen, daß er sich an

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart 1965, S. 168 ff.

diesem Werk orientierte, als er ein eigenes Lustspiel entwarf. Stattdessen läßt er sich von einer 25 Jahre zurückliegenden Tradition inspirieren.

Und er bleibt auch nach dem 'Götz von Berlichingen' zunächst bei dieser Linie. Mit dem 'Clavigo' schreibt er 1774 ein konventionell gebautes regelmäßiges Drama im Stile des bürgerlichen Trauerspiels, wie es den Bedürfnissen des zeitgenössischen Theaters entspricht, und er handelt sich damit Mercks Kritik ein: »Solch einen Quark muß Du mir künftig nicht mehr schreiben; das können die Andern auch.«<sup>2</sup> Nicht anders verhält es sich mit den wenig originellen Singspielen der Frankfurter Zeit ('Erwin und Elmire', 'Claudine von Villabella').

Dieser auffällige Befund, der auch durch die Satiren und Farcen des Jahres 1773 auf eine noch näher zu bezeichnende Weise bestätigt wird, läßt sich in dem Sinne deuten, daß Goethe sich auf eine sehr systematische Weise das Repertoire der literarischen Formensprache aneignet, bevor er mit einer eigenständigen Produktion beginnt. Das entspricht auch der Idealbiographie eines Schöpfers des deutschen Nationaltheaters, wie Goethe sie in 'Wilhelm Meisters theatralischer Sendung' entwirft.<sup>3</sup> Der historisierenden Aneignung der neueren Traditionen von Drama und Dramaturgie korrespondiert eine sukzessive Wahrnehmung theatralischer Formen vom Jahrmarktsspektakel bis zur stehenden Bühne, wobei das Ungleichzeitige als gleichzeitig existierend dargestellt wird.

In diesem Zusammenhang stehen die Satiren und Farcen des Jahres 1773, die zwar aktuelle Sachverhalte aufgreifen, formal aber ganz bewußt ältere Muster verwenden. Hier ist die Traditionswahl jedoch, im Zeichen des satirischen Anspruchs, zumindest teilweise so ungewöhnlich, daß sie einen geradezu innovatorischen Charakter erhält. Das gilt besonders für den Rückgriff auf Hans Sachs im 'Fastnachtsspiel von Pater Brey' und im 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern'. Dazu merkt Goethe in 'Dichtung und Wahrheit' an:

Um einen Boden zu finden worauf man poetisch fußen, um ein Element zu entdecken in dem man freisinnig atmen könnte, war man einige Jahrhunderte zurückgegangen wo sich aus einem chaotischen Zustande ernste Tüchtigkeiten glänzend hervortaten und so befreundete man sich auch mit der Dichtkunst jener Zeiten. Die Minnesänger lagen zu weit von uns ab, die Sprache hätte man erst studieren müssen und das war nicht unsre Sache: wir wollten leben und nicht lernen.

Hans Sachs, der wirklich meisterliche Dichter, lag uns am nächsten; ein wahres Talent, freilich nicht wie jene Ritter und Hofmänner, sondern ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühmten. Ein didaktischer Realismus sagte uns zu, und wir benutzten den leichten Rhythmus, den sich bequem anbietenden Reim bei manchen Gelegenheiten. Es schien diese Art so bequem zur Poesie des Tages und deren bedurften wir jede Stunde.<sup>4</sup>

Mit den »Minnesängern« ist nicht allein die Minnelyrik des Hochmittelalters gemeint, sondern die gesamte mittelhochdeutsche Literatur, deren Wiederentdeckung und

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Bd. I/14, Frankfurt a. M. 1986, S. 721.

<sup>3</sup> Hanna Fischer-Lamberg geht, frühere Forschungen zusammenfassend, davon aus, daß Goethe bereits 1773 in Frankfurt an einem 'Urmeister' gearbeitet habe (Die Datierung des Esther-Spiels in Alexandrinern, Goethe-Jahrbuch NF 29, 1967, S. 191-197, hier S. 192).

<sup>4</sup> Dichtung und Wahrheit [Anm. 2], S. 779.

Neuedition aus unterschiedlichen Motiven von Gottsched und Bodmer systematisch betrieben worden war,<sup>5</sup> die also nach langer Vergessenheit zumindest als literarisches Faktum in das Bewußtsein der gebildeten Öffentlichkeit zurückgekehrt war. In diesem Sinne spielt Goethe auf sie an, um sie sogleich durch den sprachlich und mentalitätsgeschichtlich näherliegenden Hans Sachs gewissermaßen zu ersetzen, der im zeitgenössischen Bewußtsein als ebenso antiquiert galt. Hier wirkte die Einschätzung des »alten Pritschmeisters« nach, die Andreas Gryphius in seiner, vor allem durch die Wanderbühne, über das Barockzeitalter hinaus wirksam gebliebenen Komödie 'Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz' kanonisiert hatte.

Goethe beschäftigt sich mit Hans Sachs bei seinen Quellenstudien zum 'Götz von Berlichingen'. Für ihn ist der Nürnberger Meistersinger eine noch fast mittelalterliche Gestalt, die die Anfänge einer literarischen Tradition in Deutschland bezeichnet. Aus Hans Sachs' 'Schembartspruch' von 1548 übernimmt Goethe für das 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern' die Gattungsbezeichnung »Schönbartspiel« als Synonym für »Fastnachtsspiel« (so die Gattungsbezeichnung des 'Pater Brey').<sup>6</sup> Fastnachtsspiel meint hier im einfachsten Sinne eine Figurenrevue, bei der sich die beteiligten Masken, die stereotypen Gestalten des Jahrmarktsgeschehens, selbst vorstellen. Auf Hans Sachs ist weiterhin vor allem der Knittelvers als typisches Metrum des Fastnachtsspiels zu beziehen, das Goethe jedoch durch freie Füllung der Senkungen so sehr verändert hat,<sup>7</sup> daß der Nürnberger allenfalls als Anreger eines Tons gelten kann. Auf diesen Eindruck einer Übereinstimmung dürfte es allerdings ankommen.

Ähnliches gilt für das Esther-Spiel: Hans Sachs hat zwei Esther-Dramen geschrieben,<sup>8</sup> die aber keine Beziehung zu Goethes Version aufweisen und in denen insbesondere die zentrale Szene zwischen Esther und Mardochai nicht vorkommt.<sup>9</sup> Der Nürnberger Meistersinger ist also nicht im eigentlichen Sinne als Quelle für das 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern' zu verstehen. Goethe benutzt ihn als Topos für den Anschein einer altertümlichen Traditionswahl für die älteste noch lebendige Überlieferung dramatischer Formen im deutschen Sprachbereich.

Mit dem Typus des Jahrmarktsspiels greift er zugleich auf eine andere volkstümliche Tradition zurück, die zu seiner Zeit zumindest auf der musikalischen Bühne noch wirksam war. Max Herrmann hat diese Überlieferung materialreich rekonstruiert.<sup>10</sup> Sie bezieht sich insbesondere auf das französische Théâtre italien, das das Treiben auf den Pariser Vorstadtmärkten St. Germain und St. Laurent zum Schauplatz seines Stegreifspiels gemacht hat. Stücke von Dancourt (La foire de Besons

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Felix Leibrock, Aufklärung und Mittelalter. Bodmer, Gottsched und die mittelalterliche Literatur, Frankfurt a. M. 1988 [mit ausführlicher Bibliographie].

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Max Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte, Berlin 1900, S. 67f.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu die genauen Untersuchungen bei Herrmann [Anm. 6], S. 70 ff. Ferner: Jakob Minor, Zu Goethes Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 3 (1903), S. 314-331, hier S. 325 ff.

<sup>8</sup> Hans Sachs, 'Die comedi der königin Hester' (1559) und 'Comedia. Die gantze hystori der Hester' (1536).

<sup>9</sup> B. Weinryb (Goethe und die jiddischen (jüdisch-deutschen) Esther-Spiele, JEGP 33, 1934, S. 388-395) nimmt an, daß die Kenntnis eines jiddischen Esther-Spiels vorauszusetzen ist.

<sup>10</sup> Herrmann [Anm. 6], S. 111-136. Vgl. auch Dieter Borchmeyer in: Johann Wolfgang Goethe, Dramen 1765-1775, Frankfurt a. M. 1984 (Sämtliche Werke I/4), S. 747-751.

1695; La foire St. Germain 1696), Regnard und Dufresny (La Foire St. Germain 1695; La suite de la Foire de St. Germain ou les momies d'Égypte 1696) und Lesage (La Foire de Guibray 1714) stehen am Anfang einer Reihe, die in Deutschland in Gestalt von Possen und Jahrmarktoperen ihre Fortsetzung findet. Der Reiz der Konstellationen liegt nicht zuletzt in ihren Möglichkeiten zur Allegorisierung: »Als volkstümliches Gegenstück zum ›Gran Teatro del Mundo‹ spiegelt das Jahrmarktstheater die Welt im Kleinen wider.«<sup>11</sup>

Schon im Théâtre italien war der Jahrmarkt aber Schauplatz und Figuren- oder Maskenrepertoire für die stereotype Liebes- und Intrigenhandlung der commedia dell'arte, also gewissermaßen ein nur theatergeschichtlich begründeter Fundus, der den realen oder als wirklich fingierten Schauplatz und seinen Spektakelwert in die ursprünglich improvisierte szenische Handlung integrierte. Dieser Zusammenhang ließ sich in der Folgezeit im realistischen oder allegorischen Sinne zurücknehmen oder aufheben, indem das Jahrmarktsgeschehen entfunktionalisiert oder auf eine übertragene Bedeutung hin stilisiert wurde.<sup>12</sup> Goethe verfährt seinerseits in einem anderen Sinne konsequent, indem er das Jahrmarktsspiel auf die Revue der Verkäufer und Marktbesucher zurückführt, die nicht durch eine Handlung, sondern lediglich durch einen Schauplatz verbunden sind. Aus dessen pragmatischer Funktion ergeben sich Verhaltensstereotypen als eine Art naturwüchsige gesellschaftliche Rollen. Goethe befreit also das Jahrmarktsspiel von den Raffinessen seiner historischen Literarisierung bzw. rekonstruiert aus einem literarischen Mischtypus eine hypothetische Ur- und Naturform des Theaters, wie sie sich aus einem alltäglichen Rollenspiel ergibt.<sup>13</sup> In Verbindung mit der Anspielung auf das Nürnberger Fastnachtsspiel wirkt dieser Typus bewußt archaisch, sehr viel mehr als das durch die Intrige handlungsmäßig organisierte 'Fastnachtsspiel vom Pater Brey'.

Die Vorgehensweise läßt durchaus eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu, insofern sie sich als satirische Darstellung auf aktuelle Mißstände beziehen kann. Goethe hat darauf in 'Dichtung und Wahrheit' hingewiesen: »Unter allen dort auftretenden Masken sind wirkliche, in jener Sozietät lebende Glieder, oder ihr wenigstens verbundene und einigermaßen bekannte Personen gemeint.«<sup>14</sup> Die ältere positivistische Forschung hat diese Bemerkung zum Anlaß genommen, um solchen Anspielungen nachzuspüren und in kontroverser Diskussion allerlei Zeitgenossen zu identifizieren,<sup>15</sup> wobei die Beweisführung eigentlich nur für Leuchsenring (Mardo-chai) unstrittig ist. Diese ganze Forschungsrichtung hat zum Verständnis des Stücks

<sup>11</sup> Borchmeyer [Anm. 10], S. 747.

<sup>12</sup> Letzteres gilt insbesondere für den Typus des Literaturjahrmarkts (vgl. Herrmann [Anm. 6], S. 127f.) oder des Jahrmarkts der Feen.

<sup>13</sup> Das entspricht dem Darstellungsprinzip der 'Theatralischen Sendung', wo etwa ein Laienspiel der Bergleute und ein Auftritt der Gaukler und Seiltänzer als Vorformen einer Theaterkultur wahrgenommen werden.

<sup>14</sup> Dichtung und Wahrheit [Anm. 2], S. 647.

<sup>15</sup> Vgl. besonders W. Wilmanns, Goethe's Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Preußische Jahrbücher 42 (1878), S. 42–74; Wilhelm Scherer, Aus Goethes Frühzeit. Bruchstücke eines Commentares zum jungen Goethe, Straßburg 1879, S. 25–42; Richard Maria Werner, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Goethe-Jahrbuch 1 (1880), S. 174–185; Herrmann [Anm. 6], S. 145 ff.

wenig beigetragen und kann deshalb vernachlässigt werden. Aufschlußreich ist lediglich die Bezugnahme auf zeitgenössische Sachverhalte in einem gleichsam archaischen Kontext. Verzichtet man aber auf ein entschlüsselndes und identifizierendes Vorgehen, dann muß sich der Sinn des kleinen Stücks aus der Struktur und der Figurenkonstellation ergeben.

Zu beachten ist zunächst die strukturelle Zweiteiligkeit. Dem Maskenreigen, der sich nach Goethe in einer Folge von Epigrammen vorstellt,<sup>16</sup> folgt in einem zweifachen Anlauf das auf zwei Hauptscenen verkürzte Esther-Spiel als ein typisches Jahrmarktsspektakel. In der ersten (kürzeren) Fassung von 1773 ist es in dem gleichen lakonischen Knittelvers verfaßt wie das übrige Jahrmarktsspiel – als wäre es ein Stück von Hans Sachs. In der zweiten Fassung, die einer Liebhaber-Aufführung in Ettersberg am 20. Oktober 1778 zugrunde gelegen hat, erscheint es in einer breiten und schwülstigen Alexandriner-Version, die offensichtlich als Parodie auf das klassizistische französische Theater gemeint ist.

Hanna Fischer-Lamberg<sup>17</sup> hat, eine Anregung von Otto Spieß<sup>18</sup> aufgreifend, den Nachweis zu führen versucht, daß die Alexandrinerversion ebenfalls 1773 entstanden ist, in unmittelbarer Nähe zu den ›Belsazar‹-Partien des 'Urmeisters', in denen Goethe sich von seinen ersten dramatischen Versuchen im Stil des französischen Klassizismus distanziert und damit die Gottsched-Schule historisierend erledigt. Wie auch immer diese Datierung einzuschätzen ist, unterstreicht der Wechsel der Sprachebene den strukturellen Befund der Zweigliedrigkeit und unterstützt zugleich die These, daß Goethe literarische Traditionen durch Aneignung aufhebt. Das gilt im übrigen auch für die weiteren Änderungen der Fassung von 1778, die Singspielcharakter hat und damit der Tatsache Rechnung trägt, daß das Jahrmarktsspiel sich in Deutschland zur Oper entwickelt hatte. Von Anfang an war ja die Übernahme literarischer Muster nicht einfach Imitation, so daß sie nicht auf die Phase der Ausbildung einer eigenen Schreibweise beschränkt werden muß.

Und so ist das Esther-Spiel in Alexandrinern der Textintention des 'Jahrmarktsfestes in Plundersweilern' sehr wohl zuzuordnen. Goethe kann damit zeigen, daß die gefeierte Kultur der klassizistischen Tragödie zum Jahrmarktsspektakel verkommen ist. Was einmal (etwa bei Gryphius) als strikte Opposition verstanden wurde, der Knittelvers der alten ›Pritschmeister‹ und der pathetische Vers der höfischen Tragödie, ist nun zur Identität aufgehoben. Die Alexandriner-Tragödie taugt nur noch zur Belustigung der Jahrmarktsbesucher, steht auf einer Ebene mit dem Vergnügungsangebot von Gauklern und Possenreißern.

Die Theaterraufführung als solche gehört zum Grundbestand des Jahrmarktsspiels als Gattung: sei es, daß die Spielhandlung durch das Theater als Spiel im Spiel unterbrochen und zugleich durch Improvisationen und Anspielungen weitergeführt wird,<sup>19</sup> sei es, daß die Jahrmarktsszenerie prologhaft verwendet wird, um Theater als

<sup>16</sup> Dichtung und Wahrheit [Anm. 2], S. 647.

<sup>17</sup> Fischer-Lamberg [Anm. 3].

<sup>18</sup> Otto Spieß, Die beiden Estherdramen im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, GRM 18 (1930), S. 354–363.

<sup>19</sup> So etwa in Regnard/Dufresnys 'La Foire St. Germain', wo neben anderen Jahrmarktvergnügen die italienische und die französische Oper sowie die hohe Tragödie (Lucretia) parodistisch verwendet werden.

Spiel zu inszenieren und eine Bühnenillusion zweiten Grades zu schaffen.<sup>20</sup> Goethe verwendet diese theatergeschichtlichen Vorgaben in einer besonderen Weise, die zugleich ihre Qualität verändert. Er verzichtet auf eine Spielhandlung, die Jahrmarktsszenerie und gespieltes Theater integriert, behält also nur die Momente bei, die ursprünglich unselbständig waren, die aber zugleich der konventionellen Konstellation der *commedia dell'arte* den spezifischen Charakter des Jahrmarktsspiels verliehen. Damit muß die Jahrmarktsszenerie selbständiger werden, als sie es bisher gewesen war. Sie kann nicht nur zitathaft als Anspielung auf den Schauplatz in Erscheinung treten (etwa in der Auseinandersetzung über die Spielerlaubnis),<sup>21</sup> sondern muß die Qualität eines eigenen Geschehens als Äquivalent für die fehlende dramatische Handlung annehmen.

Das Marktgeschehen verwirklicht sich in drei Figurengruppen, die zwar deutlich unterschieden, im Spiel aber aus guten Gründen nicht eindeutig zu trennen sind: Verkäufern, Kunden und Gaffern sowie Schauspielern in ihren Rollen. Zugleich liegt eine Unterscheidung von seßhaften Stadtbürgern, die als Honoratioren und deren Bediente in doppeltem Sinne Publikum sind, und fahrendem Volk vor, das den Jahrmarkt inszeniert.

Der Markt bietet zwei Attraktionen: fremde Waren und ein breites Spektrum von Schauvergnügen, die ebenfalls als Ware angepriesen und ausgestellt werden. Beide Bereiche sind in der Gestalt des Marktschreiers verbunden, der den Figurenreigen eröffnet und die gesamte Darstellung exponiert. Er ist zugleich Quacksalber, der Wunderheilmittel verkauft, und Theaterdirektor. Das Theater ist für ihn eine Art Werbemittel, um Kunden anzulocken und bei seiner Bude verweilen zu lassen, denen er dann seine Ware verkaufen kann.

Dabei ist er als Scharlatan eingeführt. Der Doktor, den er unwidersprochen als »Collegen« titulierte, gönnt ihm seinen Profit, weil er um die Grenzen der Heilkunst weiß und den Schein des Wunders als deren Verschleierung schätzt: die Wundergläubigkeit öffnet dem Arzt in der Hoffnung des Patienten neue Handlungsspielräume. Und einer solchen Seelentherapie dient auch das Theater.

Das Theaterspielen ist »Handwerk« und »Broterwerb«,<sup>22</sup> liegt also auf einer Ebene mit den Geschäften des Marktes. Damit ergeben sich gesellschaftliche Zwänge, denen die Schauspieler genügen müssen, um ihr Spiel als Ware an den Mann bringen zu können. Gefragt ist besonders Dezenz (»Tugendssprüche« und »grose Worte«), mit der sich das Publikum identifizieren kann, indem es eine Sittlichkeit beansprucht, die seiner Realität widerspricht. Eine wirklichkeitsgerechte Darstellung, die ja in der Identifikation unterstellt ist, würde hingegen als »indezentes Stück«<sup>23</sup> Anstoß erregen.

Die Zwänge eines hier im buchstäblichen Sinne marktgängigen Theaters geben zugleich Anlaß, die Realität der fahrenden Gesellschaften, wie Goethe sie zur glei-

<sup>20</sup> So etwa in Lesages 'La foire de Guibray', der als Prolog zu zwei folgenden Einaktern ('L'Arlequin Mahomet' und 'Le Tombeau de Nostradamus') fungiert.

<sup>21</sup> So bei Lesage [Anm. 20].

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe, Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern (im folgenden: Jahrmarktsfest), S. 189. Zitate nach Goethe, Jugendwerke 1. Dramen und dramatische Szenen (1757-1773), hg. v. Hanna Fischer-Lamberg, Berlin 1953. Für die Interpretation ist, wo nichts anderes vermerkt wird, die Fassung von 1778 zugrunde gelegt.

<sup>23</sup> Jahrmarktsfest, S. 189.

chen Zeit in 'Wilhelm Meisters theatralischer Sendung' ausführlich schildert, kurz anzudeuten.<sup>24</sup> Lüge und Schmeichelei, die das Publikum erwartet, um die Bühnenillusion als seine Lebenswelt zu akzeptieren, werden den Schauspielern zugleich, wie jede Form professioneller Verstellung, als Charakterfehler angelastet. Der Bürger verachtet die Komödianten, während er doch zugleich das Theater als Schule der Sittlichkeit fordert.<sup>25</sup> Die Ausführungen des Marktschreiers thematisieren die Differenz von Schein und Sein im Rollenspiel und heben damit die Bühnenillusion vorab auf. Die Schauspieler werden als ein Berufsstand eingeführt, dessen Lebenswirklichkeit sich von der Rollenwelt grundlegend unterscheidet. Sie sind die armen und harmlosen Professionalisten eines glänzenden und exaltierten Scheins. Auf diese Doppelung kommt es bei der desillusionierenden Praxis des Theaters auf dem Theater wesentlich an. Aus dem gleichen Grunde wird der Theaterdirektor als Unternehmer geschildert, der nicht nur die Aufführung zu verantworten hat, sondern auch die Streitigkeiten innerhalb der Truppe schlichten muß. Die doppelte Realität von Schauspieler- und Rollenexistenz ist überdies zugleich das Paradigma der bürgerlichen Welt, in der die Fassade der Wohlanständigkeit und der Ordnung eine weniger schöne Wirklichkeit verdeckt und verschleiert. In diesem Sinne ist das Jahrmarktsspiel Welttheater.

Aber auch dieser Schein ist noch widersprüchlich. Denn im Grunde ist die verlogene Sittlichkeit der bürgerlichen Wunschwelt für das Theater viel zu langweilig, wie der Doktor richtig vermutet. Der Marktschreier würde deshalb auch am liebsten seinen »Hannswurst curiren«,<sup>26</sup> also der Bühne ihren freien Spielcharakter zurückgeben.<sup>27</sup> Goethe bezieht sich damit auf eine aktuelle Diskussion. Am 6. März 1773, also zur Entstehungszeit des 'Jahrmarktsfestes', schreibt er anlässlich der Plautus-Bearbeitungen von Lenz an Salzmann:

Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist, hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d'esprit, die bei den Franzosen Zoten und Possen ersetzen, haben wir keinen Sinn, unsere Sozietät und Charakter bieten auch keine Modelle dazu, also ennuyiren wir uns regelmässig und willkommen wird ieder seyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf's Theater bringt.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Reinhart Maier, Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, in: Rolf Grimminger (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789, München 1980, S. 186-216. Wesentliche Momente der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts sind in Goethes Hinweisen erfaßt. Vgl. etwa Maier, S. 187: »Maßgeblicher Ort für das Auftreten der fahrenden Leute ist der Marktplatz, die Dult, der Jahrmarkt, auf dem Ärzte, Salbader, Springer, Akrobaten, Starke Männer oder Marionettenspieler, Zauberer und Betrüger ihre Bretter oder Buden aufbauen. [...] Sie alle bilden einen verachteten Stand: Komödianten.«

<sup>25</sup> Goethe ist dieser Widerspruch von Anfang an bewußt gewesen, und er hat viel dafür getan, die Schauspieler gesellschaftlich zu integrieren.

<sup>26</sup> Jahrmarktsfest, S. 189.

<sup>27</sup> Zur Auseinandersetzung über den Harlekin vgl. Borchmeyer [Anm. 10], S. 748f.

<sup>28</sup> Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, hg. v. Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe, Hamburg 1962, S. 142. Die Argumentation der Briefstelle entspricht genau dem Damentext, wie die Schlüsselbegriffe »ennuyiren«, »Hannswurst« und »Tugendssprüche« (Jahrmarktsfest, S. 189) belegen.

Die Verwendung des Lichtputzers in Hanswursts-Tracht als Handlungsgehilfe und als Ansager weist auf das Dilemma eher hin, als daß es Abhilfe schafft.

Der Eingangsdialo g zwischen Doktor und Marktschreier hat also die Wirkung, daß die Differenz von Jahrmarktsgeschäft und Theaterspiel auf allen Ebenen aufgehoben wird. Das gilt insbesondere für die Thematisierung des Scheins und seine Ersetzung durch die Realitäten und Zwänge eines auf Resonanz angewiesenen Berufsstandes, der sein Angebot auf die falschen Bedürfnisse des Publikums einstellen muß.

In dem Maße, wie sich das Theater (als Einrichtung) damit der Lebenswelt annähert, erscheint umgekehrt das Marktgeschehen als Rollenspiel. Die Verkäufer treten in Masken und Posen auf; sie preisen ihre Ware mit standardisierten Texten an: Tiroler und Tirolerin, Besen-Bauer, Nürnberger, Wagenschmermann, Pfefferkuchenmädchen und Milchmädchen sowie der Marktschreier als Quacksalber mit dem Lichtputzer Hanswurst als seinem Gehilfen.

Neben die Warenverkäufer treten, ebenfalls in Rolle und Maske, die Verkäufer von Spektakel und Unterhaltung: der Bänkelsänger, der Marmotte-Knabe mit seinem Murmeltier, der Zitherspielbub und schließlich der Schattenspielmann mit seiner Laterna Magica; eine Gruppe von Seiltänzern und Springern wird angekündigt. Der Jahrmarkt vermittelt so zwischen dem Kauf- und dem Schaubedürfnis des Publikums und läßt die Produkte beider Verkäufergruppen gleichermaßen als Waren erscheinen. Dabei sind die Sittensprüche des Bänkelsängers und die Bibelerzählung des Schattenspielmanns schon auf das biblische Spiel der Theatergruppe bezogen, das einerseits die anspruchsvollste Art des Jahrmarktsspektakels, andererseits aber auch das Reklameinstrument des Quacksalbers ist, also ästhetisches Vergnügen und Verkaufsgeschehen verbindet.

Eine dritte Figurengruppe sind die Marktbesucher, das kaufende und schauende Publikum. Hervorgehoben sind die Honoratioren: Doktor, Pfarrer, Amtmann und Fräulein. Sie sind als im weitesten Sinne rasonierende Betrachter des Geschehens scheinbar keine Rollenträger, wenngleich schon deutlich geworden ist, daß ihr wohl- anständiger Habitus im ganzen ebenfalls eine scheinhafte Selbstdarstellung bezeichnet. Zudem sind dieser Gruppe mit dem Zigeunerhauptmann und dem Zigeunerburschen auch zwei »Masken« zuzuordnen, die zugleich als fahrendes Volk das Schema der Seßhaftigkeit sprengen. In ihrer Phantasie wird eine weitere Handlung – der Überfall auf den Jahrmarkt<sup>29</sup> – durchgespielt: die Realität erweitert sich zur Fiktion.

Dieses Publikum beschränkt sich aber nicht aufs Schauen und aufs Mäkeln. Zu den Topoi des Jahrmarktsspiels als Theater auf dem Theater gehört es, daß die männlichen Theaterbesucher sehr viel mehr an den jungen Schauspielerinnen als an deren Rollendarstellung interessiert sind. Diese Konstellation ist hier auf die Verkäuferinnen des Marktgeschehens übertragen und unterstreicht damit, daß auch sie als Spielfiguren zu verstehen sind. Der Doktor stellt der Tirolerin nach,<sup>30</sup> der Pfarrer

<sup>29</sup> Jahrmarktsfest, S. 201–203.

<sup>30</sup> Jahrmarktsfest, S. 197.

interessiert sich zum Ärger der Gouvernante für das Pfefferkuchenmädchen,<sup>31</sup> und die Zigeuner werden gegenüber dem Milchmädchen handgreiflich, wobei sie bezeichnenderweise erwägen, ihre Gunst mit einem zinnernen Ring aus den Waren des Marktschreiers zu erkaufen.<sup>32</sup> Die Frauen reagieren nicht spontan, sondern mit einem einstudierten Gestus der Abwehr. Sie sind sich bewußt, daß sie ihre erotische Attraktivität als Kaufanreiz einsetzen müssen.

Diese Zweideutigkeiten sind Hinweise auf die begrenzte Reichweite des Rollenspiels, das im fortlaufenden Rasonieren des Publikums über den geringen Waren- und Unterhaltungswert auf seine tatsächliche Qualität zurückgeführt wird. Das Mißverhältnis von Anspruch und Leistung bleibt bewußt und bestimmt den Jahrmarkt als einen Vorgang der Täuschung, also als Spiel.

In diesem Zusammenhang ist auch das Esther-Spiel zu sehen. In der Erstfassung ist es eine holperige, handlungsmäßig kaum organisierte Aktualisierung nicht des Geschehens, sondern des Personals auf die zeitgenössische Opposition von Rationalismus (Haman) und religiöser Empfindsamkeit (Mardochai). Die anachronistischen Knittelvers-Tiraden der beiden Gegenspieler sind dem Königspaar mit gutem Grund herzlich gleichgültig. Der fiktive Autor erweist sich als unfähig, die vorgegebene dramatische Konstellation, die dem zeitgenössischen Publikum vertraut war, auch nur annähernd mit Sinn zu erfüllen, so daß der Dialog mit dem gleichgültigen Abgang von Ahasverus und Esther folgenlos versickert. Beide Szenen sind im Grunde nicht fortsetzbar, und das Jahrmarktsspektakel steht so im Zeichen der Unfähigkeit und Hilflosigkeit. Es ist falsche Ware, die die Ideologie der falschen Propheten denunziert.

Die Alexandrinerversion der Zweitfassung hat einen ganz anderen Charakter. Sie erreicht mehr als die dreifache Länge der Knittelversfassung und ist, von einigen Stilbrüchen abgesehen, routiniert glatt. Hier sind die schlichten Aktualisierungen zugunsten einer Orientierung an der Fabel zurückgenommen. Jetzt ist das Ganze im Sinne der höfisch-heroischen Tradition unzeitgemäß. Die literarische ersetzt die ideologische Satire: der Jahrmarkt präsentiert einen ästhetischen Ladenhüter.

Die Darstellung beruht auf dem Prinzip einer kontrastierenden und parallelierenden Motivwiederholung. Der stolze König Ahasverus wird durch seine Todesfurcht zu einem Häufchen Elend und läßt sich so als Werkzeug von Hamans Intrige gegen Mardochai verführen. Umgekehrt scheitert Mardochai in seiner heulenden und zähneklappernden Todesfurcht zunächst an Esthers herzloser Trägheit. Die Verknüpfung mit dem Jahrmarktsgeschehen wird in beiden Szenen über das Geldmotiv hergestellt. Haman präsentiert die Juden als das Händlervolk, das die Mittel hat, sogar den Hochverrat zu wagen. Und Mardochai erschüttert Esthers Gleichgültigkeit durch den Hinweis, daß mit seinem Tod auch die finanziellen Zuwendungen ausblieben, die ihr bisher die Freuden ihres Lebens, Kauf und Spiel, ermöglicht haben: der König hält sie kurz wie ein knausriger Hausvater. Durch die prosaischen Motive Geld und Handel wird das heroische Spiel mit dem Jahrmarkt als dem Ort seiner Aufführung kommensurabel.

<sup>31</sup> Jahrmarktsfest, S. 199.

<sup>32</sup> Jahrmarktsfest, S. 229f.

Geht man ferner von der Welttheatermetapher als dem genetischen Ursprung des Jahrmarktsspiels aus, so erweitert das Theater zugleich die insgesamt scheinhafte Wirklichkeit durch den höfischen Bereich.

Und obwohl das Publikum dem Theater nur ein mäßiges Interesse entgegenbringt, erfüllt es doch seinen Zweck: der Marktschreier findet Käufer für seine Ware. Damit erweist sich der Spielzusammenhang als geschlossen.

Diese Textbefunde ermöglichen ein Fazit. Das 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern' ist zwar einer der fremdesten und für einen heutigen Leser sprödesten Texte Goethes. Gegen den ersten Anschein ist das kleine Stück aber durchaus nicht kunstlos und improvisiert und schon gar nicht planlos und willkürlich.<sup>33</sup> Der Eindruck des Heterogenen und Unfertigen ist vielmehr ästhetisches Kalkül. Goethe benutzt die volkstümlichen Traditionen des Jahrmarkts und des Fastnachtsspiels, aber er imitiert sie nicht, sondern verwendet sie in einem metapoetischen Sinne. Das ist eine spezifische Form von Intertextualität, die sich mit dem Originalitätsanspruch der Genieperiode sehr wohl vereinbaren läßt. Hans Sachs wird auf diese Weise zum Gegenstand einer produktiven Rezeption.

---

<sup>33</sup> Peter Hacks, der Goethes Text eingreifend bearbeitet hat, nennt das Stück eine »Schnurre«, deren »Mangel« zu beseitigen war, um es spielbar zu machen (Peter Hacks, Warum ich für nichts kann, Theater heute 16, 1975, H. 12, S. 43). Einer solchen Lektüre, die einen 3. Akt des Esther-Spiels vermißt, ist nicht zu trauen. Vgl. hierzu: Ruth-Ellen Bötcher-Joeris, Hereinspaziert! Hereinspaziert! Goethe and Hacks and the 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern', The Germanic Review 51 (1976), S. 259-277.