

Esther – eine Figur des Theaters

Drei paradigmatische Aneignungen: Grillparzer, Racine, Goethe

Die biblische Esther-Geschichte und mit ihr Purim, wofür sie die Begründung gibt, zeigen eine wesenhafte Nähe zu Komödie und generell zu Theater. Dem Vortrag der Megillah, des Esther-Buches, an Purim werden Züge des Unerwarteten beigegeben, so wird die Autorität des Textes unterminiert. Im Verlauf des Festes wurden seit dem 15. Jahrhundert in Europa Paraphrasen der Esther-Geschichte in rhythmisierter Prosa vorgetragen oder Parodien liturgischer Texte, wobei die Darsteller auch verkleidet erschienenen;¹ seit dem 16. Jahrhundert wurden dann regelrechte Theaterspiele, Jiddisch: Purim-Shpil, aufgeführt. Bezüge zum deutschen Fastnachtsspiel sind markant, der Gebrauch von Masken verweist auf Einfluß der Commedia dell'arte, wobei deren Stoffrichtung (und Wirkungskraft) im jüdischen Umfeld allerdings irrelevant war, d. i. das Bündnis des Volkes mit dem ersten und zweiten Stand gegen den erstarkenden bürgerlichen. Das seit dem 16. Jahrhundert im Purim-Brauchtum vielfältig verankerte theatralische Element wird der Esther-Geschichte aber nicht von außen zugebracht, spielt vielmehr nur aus, was für diese konstitutiv ist. Esther ihrer Aufnahme an den persischen Königshof zwei Ebenen. Zum einen stellt sie etwas vor, sie agiert in der Rolle der persischen Königin, die Gnade und Gunst des Königs vor allen anderen Frauen am persischen Hof gewonnen hat. Die Verbindung mit dem persischen König ist dabei nicht problemlos. Im Kapitel, mit dem das Buch Nehemia schließt, das vor dem Buch Esther steht, warnt Nehemia gerade die Juden vor der Mischehe als großer Sünde (Nehemia 13,23–27). Zum andern wird eben diese ›Sündex‹ Esthers dadurch gemildert, daß sie als persische Königin ihrem Volk treu bleibt, gerade auch in dessen Bedrängnis. Sie setzt ihr Leben – nach den Regeln des persischen Hofes – aufs Spiel, um ihr Volk zu retten. Solches Auseinandertreten von Vorgestelltem und Wirklichkeit des Vorstellens ist genuin theatralisch,² wie etwa Goethe in seinen »Regeln für Schauspieler« betont: »Die Bühne und der Saal, die Schau-

¹ Chone Shmeruk: Purim-Shpil. In: Encyclopaedia Judaica. Chief Editor: Cecil Roth. Jerusalem: Keter 1971, Bd 13, Sp. 1396–1404.

² Zum Konzept der theatralischen Doppelung als dem Theaterkonzept Goethes vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992 (UTB; 1665), Kap. ›Komödie als Medium theatralischer Doppelung‹, 208–236.

spieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes»,³ d. h. der Schauspieler hat sich ganz dem, was er vorstellt, hinzugeben, zugleich hat er aber jederzeit dessen inne zu sein, daß er vor einem Publikum und für dieses spielt: »Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern.«⁴ Solche theatrale Doppelung ist aber auch das Dilemma jeder Akkulturation, weshalb notwendig der Gedanke auftauchen mußte, sie mit Theater in Verbindung zu bringen.⁵ Akkulturation besagt einerseits, hinüberzugehen zum »anderen«, die Regeln und Normen der umgebenden Kultur zu übernehmen, andererseits aber muß gegen den hiermit drohenden Identitätsverlust auf dem Eigenen, Besonderen beharrt, mithin das Prinzip der Grenze und der Selbstdefinition in der Eingrenzung befestigt werden.

Das Milieu der Esther-Geschichte zeigt Verhältnisse der Akkulturation. Das Geschehen, die genannten Figuren, konnten historisch nicht verifiziert werden (von Xerxes, in dem man den Ahasverus der biblischen Geschichte erkennt, gibt es keine Zeugnisse über eine Verbindung mit einer jüdischen Frau, noch gibt es Dokumente über den versuchten Pogrom und dessen wunderbare Abwehr), es handelt sich bei der Esther-Geschichte offenbar um eine Erzählung aus späterer Zeit, die für eine akute Akkulturationsproblematik ein Gegenbild in eine frühere Zeit projiziert.⁶ Es liegt nahe, die Abfassung der Esther-Geschichte mit der jüdischen Akkulturation im hellenistischen Umfeld unter der seleukidischen Herrschaft im 2. Jahrhundert v. Chr. in Verbindung zu bringen. Denn erst aus dieser Zeit gibt es Dokumente über Verfolgungen aufgrund eines differenten Glaubens (die Unterdrückung des jüdischen Glaubens und Kultes unter Antiochus Epiphanes). Die religiöse Führung in Judäa, insbesondere der Hohepriester Menelaos hatte sich der Hellenisierung weitgehend geöffnet, wogegen sich allererst der Widerstand der Makkabäer gerichtet hat. Eine politische Dimension erhielt dieser Widerstand erst durch das Bündnis der religiösen Führung mit der politischen Macht.⁷ Die Esther-Geschichte erweist sich hierzu als genaues Gegenmodell: Bündnis mit der politischen Macht, um das Judentum gerade in seiner Besonderheit zu bewahren. Als ein nicht weiter zu kommentierendes, mithin also selbstverständliches Faktum setzt die biblische Esther-Erzählung voraus, daß viele Juden in allen Ländern des persischen

3 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Hendrik Birus u. a. Abt. I, Bd 18: Ästhetische Schriften, 1771–1805, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998 (Bibliothek deutscher Klassiker), § 82, 88 f. Ebd., § 40, 87 f.

4 Für die Frage jüdischer Akkulturation z. B. bei Theodor Lessing: Theater-Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst. Berlin: von Pribler / Lammer 1907.

5 Elias Bickerman: Four Strange Books of the Bible. Jonah / Daniel / Koheleth / Esther. New York: Schocken 1967, 171–240.

7 Hierzu Elias Bickerman: The God of the Maccabees. Studies on the Meaning and Origin of the Maccabean Revolt. Leiden: Brill 1979 (Studies in Judaism in Late Antiquity; 32.), insbesondere auch das Vorwort zur englischen Übersetzung, XI–XIII.

Großreiches verstreut leben, offenbar nicht in einer Existenzweise der Galuth. Die Verschleppung unter Nebukadnezar wird zwar erwähnt, aber als drei Generationen zurückliegend, weitere Hinweise auf eine etwaige Unterdrückung der Juden im persischen Großreich gibt es nicht. Schon die Namensgebung der Protagonisten zeigt Akkulturation in der Weise einer theatrale Doppelung an. »Mardochai« ist kein jüdischer Name. Der Name erscheint in babylonischen Dokumenten der persischen Periode als »Mar-duk-a«, was »Mann von Marduk« bedeutet oder »Anbeter der Mar-duk«, der führenden Göttin von Babylon.⁸ Dieser Mann, der seinem Namen nach schon ganz hinübergegangen ist zur Kultur und zum Gott seiner Umwelt und der in dieser auch eine hohe soziale Position innehat, er sitzt im Tor des Königs (Esther 2,19), d. h. er ist ein hoher Regierungsbeamter, beugt sein Knie nicht vor Haman, dem Großwesir des persischen Reiches und zieht damit Verfolgung auf alle Juden herab, die von Haman damit begründet wird, daß dieses Volk auf seiner Besonderheit beharre. Es lebe »abgesondert von allen Völkern« und handle »nicht nach des Königs Gesetzen« (Esther 3,8). Auch der Name Esther ist babylonisch: es ist der Name Istars, der Göttin der Babylonier. Die Esther-Geschichte vermerkt eingen, daß Esther zwei Namen trage, den babylonischen Namen »Esther« und den jüdischen »Hadassa« (Esther 2,7). »Hadassa« lebt nach ihrer Erwählung als »Esther« fünf Jahre am persischen Hof (vgl. 2,16 und 3,7), aufgestiegen zur Königin, d. h. aber allen Forderungen einer solchen repräsentativen Stellung i. S. der persischen Normen genügend, wobei zwei Mal erwähnt wird, daß Esther ihre Zugehörigkeit zum jüdischen Volk verschweigt. Und doch bleibt Esther Jüdin, gehorcht sie Mardochais Aufforderung, für ihr jüdisches Volk tätig zu werden, was voraussetzt, sich vor dem König als Jüdin zu offenbaren. Purim, das Fest, das der Errettung der Juden vor der von Haman verhängten Auslöschung im gesamten persischen Großreich gedenkt, wiederholt – hierin paradigmatisch für das Verfahren des Gedenkens – eben diese Struktur der Doppelung, die für die Esther-Geschichte charakteristisch ist. Es ist ein Fest der Entgrenzung, der Ausgelassenheit bis zum Verlust allen Vermögens der Unterscheidung (die z. B. die »Aufforderung« bzw. die Lizenz anzeigt, sich so zu betrinken, daß man Haman und Mardochai nicht mehr unterscheiden könne). Im Unterschied zur christlichen Fastnacht resp. des christlichen Karnevals hat diese Entgrenzung aber nicht kompensatorische Funktion, sie geschieht nicht aus Ich-Schwäche, als eine Art Atem-Holen vor der Fastenzeit, die dem Ich schwer durchzuhalten erscheint, die Entgrenzung geschieht vielmehr aus Ich-Stärke, im Bewußtsein, sich in seiner Besonderheit, also in festen Grenzen, bewahrt zu haben. Logisch bleibt dieses zugleich von Entgrenzung und Befestigen der Grenzen ein Widerspruch, das Theater aber erlaubt, mit diesem Widerspruch umzugehen, ohne ihn dialektisch vermitteln zu müssen, da es die beiden gegenläufigen Positionen oder Prinzipien auf verschiedenen Ebenen (der vorgestellten Welt und der Wirklichkeit des Vorstellens) wirksam sein

lassen kann. Die Komödie wiederum konstituiert sich aus diesem Widerspruch von Entgrenzung und Grenze-Setzen, den sie als einen theatralischen zu entfalten und auszuhalten vermag: in ihrer Gründung in der dionysischen Entgrenzung, die dramatisch wirksam wird im Prinzip der Parabase, der Übertreibung von Grenzen und in ihrem gleichzeitigen Verwiesen-Sein auf das Halt gebende Prinzip der dramatischen Formung und institutionalisierten Ordnung der theatralischen Veranstaltung »Komödie« und vice versa.⁹

Diese Überlegungen zur wesentlich theatralischen Disposition der Esther-Geschichte wie des Purim-Festes lassen die Eigenart von Grillparzers Bearbeitung des Esther-Stoffes deutlich hervortreten. Der Theatraliker Grillparzer unternimmt etwas Erstaunliches. Er erkennt offenbar durchaus das theater- resp. komödiantische Element des Stoffes, ja macht es zum nervus rerum seiner Bearbeitung, aber als das Problem der Figuren, woran diese scheitern und folgerichtig das Stück als Komödie oder Schauspiel mit glücklichem Ausgang – gegen die biblische Vorlage und die Purim-Tradition – nicht mehr zu Ende geführt werden kann (wobei dies den Fragment-Charakter des Stückes nicht notwendig erklärt; denn selbstverständlich hätte statt der glücklichen Retterin ihres Volkes auch eine tragische Esther gestaltet werden können). Nach ersten Plänen im Jahre 1829 hat Grillparzer im Sommer 1830 die erste Szene entworfen (V. 1–227), so weit eine harmlose Beamten satire, Haman erscheint als generativer Ministeriale in der k. u. k. Administration.¹⁰ 1839 fährt Grillparzer mit der Arbeit an diesem Stück fort, geschrieben werden die Verse 228–760. Esther und Mardochai werden in ihrer jüdischen Umwelt vorgestellt, es folgt die Abordnung zur Brautwahl des Königs, wobei Esther ihre jüdische Herkunft als Hinderungsgrund durchaus anführt, Mardochai ihr jedoch zu schweigen gebietet, sodann die Brautwahl selbst, der Liebesaugenblick zwischen Esther und Ahasverus, in dessen Zentrum die uneigennützigste Aufrichtigkeit Esthers steht, insofern sie, statt sich anzupreisen, dem König zur Versöhnung mit der verstoßenen Vasthi rät, zuletzt werden noch Reflexionen Mardochais über die möglichen Folgen einer Erwählung Esthers zur Königin gegeben, wobei Mardochai eigens herausstellt und sich dafür preist, daß er Esther verboten habe, ihre Zugehörigkeit zum jüdischen Volk zu benennen. Die weiteren Arbeiten am Stück, 1840 bis zum Schluß des II. Aktes, Anfang 1848 der Beginn des III. Aktes, entwickeln die Palast-Intrige (gegen die biblische Vorlage ist diese

⁹ Hierzu ausführlicher Greiner, Die Komödie (Anm. 2), insbesondere Kap.: »Komödie als theatralische Institution und als Drama: Brüche ihrer Genealogie bei Aristoteles, 25–31.

¹⁰ Das hat Heinz Politzer hervorgehoben: Heinz Politzer: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Wien, München, Zürich: Molden 1972 (Glanz und Elend der Meister), 270–284, Kap.: »Beamten satire oder Menschwerdung eines Königs? Esther«. Vgl. auch: Ulrich Schmidt: Das Märchen von der wahren Liebe. Aus einem unvollendeten Drama »Esther«. In: Gereifte Ordnung. Grillparzers Dramen. Hg. von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Lang 1987 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur; 7), 279–304.

gegen Esther, nicht primär gegen den König gerichtet) und die Voraussetzung der Haman-Mardochai Auseinandersetzung. In Gesprächen zur Fortsetzung des Stücks¹¹ betont Grillparzer als das entscheidende Fehlgehen Esthers das Verschweigen ihrer Herkunft, die sie dann offenbaren muß, um ihr Volk zu retten. Damit habe Esther das Vertrauen des Königs verloren; denn in den Liebesausblick war so schon immer ein Moment des Betrugs eingemischt. Esther vertiert hierdurch ihren Halt, sinkt ab in die üblichen Intrigenhandlungen eines asiatischen Hofes, mit Worten Grillparzers über ihr weiteres Geschick: sie »stirbt auch, stirbt auch, nachdem sie eine Kanaille geworden ist, [...] oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König, nachdem ihr selbst die Rolle Hamans zugefallen ist, den Launen des Gebieters zu fröhnen.«¹² Das wäre eine Agonie, die Grillparzers Medea am Schluß der Argonautentrilogie auf die Formel gebracht hat: »Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.«¹³

Der Augenblick, da Esther und Ahasverus sich ihrer Liebe innwerden, erscheint gegründet in unbedingter, rückhaltloser Wahrhaftigkeit. Der König hält zuerst Esthers Selbstverweigerung bei der »Brautschau« für Maskerade (V. 607), muß dann aber an Esthers Begründung, weshalb sie zur Versöhnung mit Waschti rät, Aufrichtigkeit und Selbstlosigkeit der Ratgebenden anerkennen. Esther wiederum, die durchaus Grund hat, dem König für bestimmte Äußerungen (daß sie mit ihrem Rat zur Versöhnung wohl als Emissarin Waschtis selbst spreche) unedles Mißtrauen vorzuwerfen, muß erkennen, daß der König ihr zuletzt vollkommen vertraut. Ihrem Beharren auf Wechselseitigkeit des Vertrauens:

Das Edle, Hohe kauft man nicht, man tauscht es,
Und man erhält so viel nur als man gibt!¹⁴

bestätigt der König indem er auf die analog unhintergehbare Wechselseitigkeit des Nahe-Seins abhebt:

Die Neigung, die entspringt aus gleichem Trachten,
Ergreift nicht eins und läßt das andre frei;
Die Nähe ist ein Nahesin von beiden,
Und was du zufügest kommt dir auch zu leiden. (V. 709–712)

Der König faßt den in unbedingter Wahrhaftigkeit gegründeten Liebesaugenblick in der semantischen Regel zusammen, die er als Wunsch vorträgt: »Auch

¹¹ Gespräch mit R. Zimmermann und Frau Litrow-Bischoff im Mai 1868 nach der Aufführung des Fragments am 29. März 1868 im alten Operntheater zugunsten bedürftiger Schüler der Wiener Handelsakademie.

¹² Franz Grillparzer: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. von Peter Frank. Bd 4: Selbstbiographien, autobiographische Notizen, Erinnerungen, Tagebücher; Briefe, Zeugnisse und Gespräche in Auswahl. München: Hanser 1965, 982.

¹³ Ebd., Bd 1 (1960): Gedichte, Epigramme, Dramen I, 968.

¹⁴ Zitate aus dem Esther-Fragment werden nachfolgend unter Angabe der Verszahl im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Grillparzer, Sämtliche Werke (Anm. 12), Bd 2 (1961): Dramen II, Jugenddramen, dramatische Fragmente und Pläne, hier V. 660–661.

was du nicht sprachst, hoff ich, / sei wahr« (V. 682–683). Konkret bezieht sich das auf ein nicht ausgesprochenes Liebesgeständnis Esthers, die explizit nur von der zu erwartenden Liebe Vasthis gesprochen hatte. Aber die Forderung gilt, wenn Liebe auf unbedingte Wahrhaftigkeit gegründet wird, allgemein. Wenn aber auch das Nicht-Ausgesprochene wahr sein soll, muß es gleichwohl – durch das Ausgesprochene hindurch – geäußert worden sein. Für Esther wie für Ahasverus werden, über das implizite Liebesgeständnis hinaus, solche indirekten Äußerungen an entscheidenden Momenten ihrer Liebesbegegnung berufen. Esther hat sich nach dem gegenseitigen Liebesgeständnis den (Braut-)Kranz des Königs aufs Haupt gesetzt¹⁵ und antwortet auf die erneute Werbung des Königs mit »Herr!« (V. 729), was für den König bedeutet: »Es ist! Der Ton entschied.« (V. 729) Als Liebende, in der Zweisamkeit des Liebesausblicks, beharrt sie mit Ahasverus auf reiner Wechselseitigkeit, zugleich aber zeigt sie sich mit der Anrede »Herr« des gegebenen sozialen Rollensystems bewußt. So agiert sie in zwei »Welten«: in der autonomen Welt der Liebenden wie in der sozialen Welt von König und Untertan. Das Wahrhaftigkeitsgebot aber fordert, daß in diese Doppelung keine Unwahrhaftigkeit eingemischt sein dürfe, daß mithin beide Ebenen zusammenfallen sollen, daß dieses Zugleich also nichts »Theatralisches oder gar Komödiantisches« enthalten dürfe. Dem König wiederum hat Esther ihre beiden Namen genannt, den jüdischen (Haddassa) mit der Erläuterung, daß sie in ihrer Lebensumwelt mit diesem Namen gerufen werde. Der König spricht sie als Hadassa an, so läßt er den jüdischen Namen im Vorstellungsfeld des babylonischen sich ausbreiten, woraus herausgehört werden kann, daß er Esthers akkulturiertes babylonisch-persisches Dasein zur Kenntnis nimmt wie ihre Zugehörigkeit zum jüdischen Volk, daß er im Zugleich beider Daseinsweisen keine Unwahrhaftigkeit erkennt, diese Daseinsweisen für ihn vielmehr zusammenfallen können, daß also nichts Theatralisches in ihrem Bezug vermutet wird.

Grillparzer hat den Liebesausblick als in rückhaltloser Wahrhaftigkeit gründend entworfen, ihn mithin als Gegenentwurf zur theatralischen Doppelung konzipiert bzw. das Drama so angelegt, daß dieser Liebesausblick die gegebene Doppelung zurückholen müsse in ein Zusammenfallen beider Ebenen, der alles Theaterhafte/Komödiantische zum Verschwinden brächte. So zeigt sich sein Stück gegen die Grundstruktur der Esther-Geschichte wie der Purim-Tradition gerichtet. Das Scheitern des Paares, die von Beginn an in dieser Liebe angelegte Zerrüttung, ist daher schon damit vorgezeichnet, daß die Szene des Liebesausblicks schon immer eingerahmt ist von Gedanken der Theatralität. Vor der Liebeszene, als deren Prolog gewissermaßen, führt Haman aus, daß die Präventionslosigkeit Esthers auch Verstellung sein könne, der er den Reiz des Neuen zugesteht, um zuletzt anzumerken, daß sie in der höfischen Welt der Verstellung eine möglicherweise sehr wirkungsvolle Maske sei (V. 530–536). Den »Epilog« zum Liebesausblick spricht Mardochai, der sich

¹⁵ Ebd., 544.

dafür preist, daß er Esther verboten habe, ihren Stamm zu nennen, um sich dann auszumalen, wie er die Offenbarung des Verschwiegenen im geeigneten Augenblick zu seinem und des jüdischen Volkes Nutzen einzusetzen hofft. Das »Theater«, das er Esther auferlegt hat, ist mithin für Zwecke jenseits der Liebenden funktionalisiert. Ist aber derart der gegen alles Theaterhafte konzipierte Liebesausblick von Theater eingerahmt, als der in ihm vielleicht wirkungsvollste Reiz wie als Voraussetzung seiner Funktionalisierung, steht das Drama unter der Aufgabe, diese Theatralität zu überwinden. Das aber, so geben die Äußerungen zur Fortführung des Stücks zu erkennen, war Grillparzer offenbar nicht vorstellbar oder ausführbar, statt dessen zerbrechen die Figuren an der manifest gewordenen Unwahrhaftigkeit, worin dann vielleicht auch der Abbruch der Arbeit an diesem Stück seinen Grund hat, zumindest wenn das Stück einen Bezug zur biblischen Esther-Geschichte, dem dort angelegten Entwurf der Figuren und der Handlung, hätte wahren sollen.

Grillparzers Esther-Drama ist ein Wahrheitsspiel gegen das Theater, d. h. gegen die für Theater konstitutive Doppelung. Es zielt auf ein Überwinden des im »Wahrsprechen« eingemischten Theatralischen (das auf der Sprachebene manifest wird, wenn durch das Ausgesprochene implizit eine zweite, abweichende Bedeutung gesetzt wird bzw. wenn die situativen Bedingungen des Sprechens der Äußerung einen anderen als den explizit formulierten Sinn verleihen). Kann die unterm Wahrhaftigkeitsgebot problematisierte Theatralität der Hauptfigur von der im Liebesausblick gesetzten Wahrhaftigkeit her überwunden werden? Das scheint die Fragestellung des Dramas zu sein, die dieses, so weit die geleistete Ausarbeitung dies erkennen läßt, verneint, was zu einer Konzeption der Figuren führt, die mit der biblischen Geschichte und dem Purim-Fest nicht mehr vereinbar ist.

Die Fragestellung, die Grillparzers Esther-Drama entfaltet, drängt sich mit Blick auf die biblische Vorlage keineswegs auf, sie ist auch im Umfeld der Stücke Grillparzers, die zeitlich der Esther-Bearbeitung nahe stehen, eine bemerkenswerte neue Wendung. Im gleichen Jahr, in dem Grillparzer den Liebesausblick zwischen Esther und Ahasverus gestaltet (1839), arbeitet er an einem zweiten jüdischen Stoff, zu dem er, wie zur Esther-Geschichte, einige Jahre zuvor eine dramatische Bearbeitung von Lope de Vega gelesen hat:¹⁶ *Die Jüdin von Toledo*. Anfang 1839 hat Grillparzer das Esther-Drama bis zum Liebesausblick fortgeführt (bis V. 760), Mitte 1839 beginnt er mit der Niederschrift des Dramas *Die Jüdin von Toledo*, die bis zum Bericht vom Verkleidungsspiel Rachels im Gartenhaus des Königs gelangt (II. Akt bis V. 557). Die Umstände des Liebesausblicks sind so auf dieser Bearbeitungsstufe schon festgelegt, die Ausführung wird dann später in deutlichem Kontrast zur Esther-Handlung erfolgen. Der Liebesausblick zwischen dem König und der schönen Jüdin geht in diesem Drama vollkommen aus Theater hervor. Rachel hat

¹⁶ Vorlage zum Esther-Drama: Lope de Vega: *La hermosa Esther* (1612); Vorlage zur *Jüdin von Toledo*: ders., *Las paces de los reyes, y la Judia di Toledo* (1616).

sich im Gartenhaus des Königs mit Kostümen verkleidet, deren Vorhandensein auf das letzte Fastnachtsspiel zurückgeführt wird (vgl. V. 538) – in Szene gesetzte jüdische Aneignung des christlichen Fastnachtsspiels, Umkehrung der Purim-Wirkungsgeschichte. Vor einem aufgestellten Bild des Königs spielt Rachel die Königin, die dem König ob seiner offensichtlichen Neigung zur schönen Jüdin Vorwürfe macht. Der König tritt in das Gartenhaus ein, stellt sich hinter sein Bild, das Rachel in der Rolle der Königin anredet:

Ich, eure Königin, nun duld' es nicht,

Denn eiferstüchtig bin ich wie ein Wiesel.

Ob ihr nun schweigt, das mehrt nur eure Schuld.

Gesteht! Gefiel sie euch? Sagt ja!

(V. 601–604)¹⁷

Da tritt der König in das Spiel ein, antwortet »Num ja« (V. 605). Der König geht damit in die von Rachel geschaffene Spielwelt hinüber, zugleich zieht er aber die gespielte Liebeserklärung auch in seine Wirklichkeit hier und jetzt des Spiels. Der Liebesaugenblick ist hier einer des theatralischen Spiels, Erotik hat statt als Grenzüberletzung, als Einschmelzen der Grenzen, so daß die Ebenen von vorgestellter Welt und Wirklichkeit des Vorstellens nicht mehr klar geschieden und das heißt fixiert werden können. Die hiermit eröffnete Welt durchlässiger Grenzen, des Ineinander-Übergehens verschiedener Welten, muß selbstverständlich in Konflikt geraten mit der Welt, in der das Prinzip der Grenze fest etabliert ist: die Welt der sozialen Ordnungen mit ihren Regeln und Institutionen, nicht zuletzt der der Ehe, ebenso der religiösen Unterscheidung sowohl nach außen (im Kampf der Christen gegen die Muslime) wie nach innen (in der Abgrenzung zum jüdischen Bevölkerungsanteil im eigenen Land). Eine Versöhnung dieser beiden Daseinsformen, das wird der Fortgang des Stücks dann zeigen, erscheint unmöglich, die Vermittlung geschieht rein negativ, tragisch. Die Repräsentantin der Übertretung (und darum des Erotischen), die Jüdin, wird ermordet, danach eine »Ordnung« wiederhergestellt, die das Stück selbst als fragwürdig ausweist. Diese Fortführung der Handlung wurde zwischen November 1848 und Dezember 1849 geschrieben.

Im Abstand von nur wenigen Monaten entwirft Grillparzer zwei Mal einen Liebesaugenblick zwischen einer Jüdin und einem andersgläubigen Mann. In der *Jüdin von Toledo* entspringt die Liebe dem Ausspielen theatralischer Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, im Esther-Drama ist das Theatermoment die fundamentale Infragestellung des Liebesaugenblicks, an der die Protagonisten zerbrechen. Die scharfe Kontrastierung kann einem Experimentieren mit entgegengesetzten Versuchsanordnungen geschuldet sein, das Kriterium der Kontrastierung, das Gesetz der theatralischen Doppelung, einmal in seiner möglichen erotischen Qualität betrachtet, das andere Mal unterm Wahrhaftig-

¹⁷ Franz Grillparzer: Werke in sechs Bänden. Hg. von Helmut Bachmaier. Bd 3: Dramen 1828–1851. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker; 20), 506.

keitsgebot, gibt diese Versuchsanordnung aber auch als produktive Antwort auf die Theaterfahrung des vorausgehenden Jahres zu erkennen, die Grillparzers Bezug zum Theater grundlegend geändert hat, d. i. der theatralische Mißerfolg mit seinem ersten Wahrheitsspiel, der Komödie *Weh dem, der lügt!*

Im Oktober 1834 hatte die Uraufführung von *Der Traum ein Leben* stattgefunden, es war der letzte große Theatererfolg Grillparzers. Im Mai 1837 schloß Grillparzer die Arbeit an seiner einzigen Komödie ab, die Uraufführung fand im März 1838 statt, mit dem bekannten Ergebnis: »Eigentlich war es auch nicht mehr als ein gewöhnliches Fiasko, ein sogenanntes Durchfallen des Stücks«, so der spätere Burgtheaterdirektor Laube über die Uraufführung.¹⁸ Dem Autor wurde der Mißerfolg zum Kriegs-Fall. Sein Publikum hat er mit Entzug seiner von nun an geschriebenen Stücke bestraft, ein frühes Beispiel des später in Österreich mehrfach praktizierten Aufführungsverbots von Seiten des Autors. *Weh dem, der lügt!* ist eine Komödie des Wahrsprechens, die in der Geschichte der Gattung Komödie ein im Wortsinne radikales, d. h. die Wurzeln angreifendes Experiment unternimmt.¹⁹ Das dionysische Moment der Komödie, die Grenzüberletzung, deren sprachliche Verwirklichungsform das Vervielfältigen von Bedeutung ist, wird in Grillparzers Komödie umfassend – auf der Ebene der vorgeführten Handlung wie des dramatischen Diskurses – zurückgebunden auf das Prinzip der Unterscheidung (von Lüge und Wahrheit), mithin der sprachlichen Eindeutigkeit. Die beiden Welten stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung zueinander: nur am aufgerichteten Prinzip der Differenz kann das Spiel der Vervielfältigung von Bedeutung in Gang kommen, dessen ultimative Form das Lügen mit der Wahrheit ist, das der jugendliche Held des Stücks virtuos praktiziert. Umgekehrt: nur das nicht stillzustellende Verweisen des einen Bedeutenden (Signifikanten) auf ein anderes, an dem es erst seinen Umriss gewinnt, erlaubt ein Identisches zu gewinnen, mithin feste Grenzen zu errichten, dessen ultimative Form der unhintergehbare falsche Schein der Wahrheit ist, das Wahr-Sein-Können nur mit der Lüge: der Part des Bischofs im Stück, dessen lauterer Verhalten schwer mißdeutbar erscheint. Dieses Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung beider Welten, aus der die Gattung Komödie von ihrem manifesten Beginn, d. h. von Aristophanes an ihren Spielraum gewinnt, entfaltet und demonstriert Grillparzers Komödie auf eine lange Strecke mit viel Spiellust. Der Küchenjunge Leon, als Kochkünstler Repräsentant der Kunst im Stück, auf die sich seit der Kunstperiode Erwartungen einer Versöhnung der gegensätzlichen Welten richtet, befreit den Neffen des Bischofs aus der Gefangenschaft bei den Barbaren,

¹⁸ Norbert Fuerst: Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte. Wien, München: Manutiuspresse 1958, 181 (Nachwort Laubes zur Ausgabe von »Weh dem der lügt!« von 1872).

¹⁹ Ausführlicher hierzu Bernhard Greiner: Der »Fall« der Komödie als Fall der Theorie. Franz Grillparzers »Weh dem, der lügt!« In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hg. von Ralph Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001 (Aisthesis-Studienbuch; 2), 173–186.

ohne äußerlich gegen das bischöfliche Wahrheitsgebot zu verstoßen, indem er souverän mit der Wahrheit lügt. Dann aber werden die beiden Welten, die der dionysischen Vervielfältigung von Bedeutung und die der Halt gebenden Ordnung im Beharren auf dem eindeutigen Wort, als prinzipiell unversöhnbar gezeigt. Denn das Unternehmen Leons gerät in der Einflußsphäre des Bischofs, d. h. in der Welt seines unbedingten Wahrheitsgebots, in die Krise und nur ein Wunder führt zum guten Schluß. Die Versöhnung des Absoluten und des Endlichen im Wahrsprechen bleibt in der Dimension der ›Ambivalenz des Allegorischen,‹²⁰ weil das Spiel der Verweisungen und das heißt der Vervielfältigung von Bedeutung nicht stillgestellt werden kann, ein jeder Bedeutungsträger von sich auf einen anderen verweist, mithin keiner vor dem anderen ausgezeichnet ist, kann in jedem Augenblick dieses Spiels und an jedem Bedeutungsträger der Einbruch des absoluten Wahren im Endlichen sich ereignen. Solcher Einbruch würde aber den Spielraum von dionysischer Entgrenzung und Halt gebender Ordnung im Errichten von Grenzen wieder schließen, aus dem die Komödie sich entfaltet hat. So ist das ›Wunder‹ des Einbruchs des absoluten Wahren in das endliche, nie festzustehende Wahrheitsspiel der Rede, das Leon im Augenblick größter Bedrängnis fordert und erhält, gleichbedeutend mit Aufhebung der Komödie, die diese aber als bestochenen dramaturgischen Zufall, mithin als ›bloße Komödie‹ ausweist und so schon immer in ihren Raum zurückgeholt hat.

Dieses ebenso subtile wie abgründige Wahrheitsspiel, das die Komödie an den Punkt ihrer Selbstaufhebung führt, um sie vor diesem Schritt dann durch Komödie zu bewahren, fiel auf dem Theater durch, das es strukturell im Aufweisen seiner Lösung als ›bloßer Komödie‹ doch zugleich wesentlich in Anspruch nimmt. Grillparzer hat das Urteil des Publikums als eines kritischen Richters stets ernst genommen. Mißerfolg beim Publikum war ihm Beweis für die Schwäche eines Stücks. Die Komödie sollte die Möglichkeit einer – wenn auch nur als ›bloße Komödie‹ vorzustellenden – Versöhnung von Wahrheitsgebot und Theatralität (Vervielfältigung von Bedeutung unterm Gesetz der theatralischen Doppelung) aufzeigen. Das Theater selbst als ein Geschehen zwischen Bühne und Publikum, worin das Prinzip der theatralischen Doppelung gründet, hat die vorgestellte Versöhnung für Grillparzer zurückgewiesen. So ist Grillparzers nachfolgende Verweigerung gegenüber dem Theater, obwohl er weiter Stücke schreibt, die dann als seine besten in die Literaturgeschichte eingehen werden, nicht nur beleidigt oder melancholischer Rückzug, sondern auch konsequente Abstinenz. Dem konkreten Theatergeschehen und d. h. dem Gesetz der theatralischen Doppelung, vertraut Grillparzer sich nicht mehr an; das dramatische Projekt aber, an dem er nach dem Mißerfolg seiner Komödie erstmals wieder arbeitet, ist ein zweites Wahrheitsspiel, für das nun das Theaterhafte resp. das Komödiantische das Anathema ist. Zur Debatte steht jetzt, ob das Wahrheitsspiel sich

20 I. S. von Walter Benjamins Ausführungen zur Allegorie in: Ursprung des deutschen Trauerspiels, insbesondere Kapitel ›Antinomie der Allegorese‹ (Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, Bd I.1, 350–353).

von allem Theaterhaften befreien kann, das es im ersten Wahrheitsspiel konstitutiv in Anspruch genommen hat. Gerade weil der Liebesaugenblick zwischen Ahasverus und Esther aber ganz aus dem Wahrhaftigkeitsgebot entwickelt wird, muß das Experiment scheitern. Denn das Gesetz der theatralischen Doppelung, unter dem die Esther-Figur durch das vorgegebene Verschweigen ihrer Herkunft steht, muß, wenn das Wahrheitsgebot absolut genommen wird, den Liebesaugenblick unterminieren, dieser kann nicht umgekehrt das Theatralische Esthers entkräften. Das Experiment, ein Esther-Drama zu schaffen, das das konstitutiv Komödianten- resp. Theaterhafte in der vorgegebenen Esther-Geschichte wie der Purim-Tradition zurückzunehmen bzw. zu überwinden vermöchte, erwies sich Grillparzer als nicht durchführbar. So wendet er sich alsbald dem anderen jüdischen Stoff zu, um nun den Liebesaugenblick nicht gegen das Theater, vielmehr als reines Theater zu entwerfen.

Grillparzers dramatische Bearbeitung des Esther-Stoffes, die das Moment des Theaterhaften der Esther-Figur zum zentralen Problem macht, nimmt in der Geschichte der Esther-Stücke die Mitte ein zwischen dem Bestreben, die Protagonistin von allem Theaterhaften zu befreien und einem entschiedenen Bejahen und Ausspielen der theatralischen Doppelung. Für die erstgenannte Tendenz gibt Racines Esther-Drama das glänzendste Beispiel, die Gegenmöglichkeit und der theatralische Gewinn, der aus ihr gezogen werden kann, stellt paradigmatisch Goethes Aneignung des Stoffes vor.

Racines Esther-Drama (*Esther. Tragédie. Tirée de l'écriture Sainte, 1689*) war nach einer zwölfjährigen Abkehr des Autors vom Theater – als Reaktion auf den provozierten Mißerfolg der *Phaëdra* 1677 – entstanden. Racine, der sich mit dem theaterfeindlichen Kloster Port Royal wieder vollkommen ausgesöhnt hatte, kam der Bitte Madame de Maintenons, der Maitresse Ludwigs XIV., nach, für die Schülerinnen von Saint Cyr, einem Gymnasium für verwaiste adlige Mädchen, ein Stück für deren Schulbühne zu schreiben. So ist sein Drama als ein Stück primär für die Spieler selbst konzipiert, die Möglichkeit eröffnend, durch das Spiel religiöse Gesinnungen zu artikulieren und zu befestigen. Die Aufführungspraxis hat etwas anderes daraus gemacht. Madame de Maintenon und der König selbst besuchten häufig die Theaterproben, die Aufführungen wurden dann zu glanzvollen höfischen Ereignissen, jedesmal in Gegenwart des Königs, der königlichen Familie und eines Kreises geladener Personen.²¹

21 Neuere Forschungen zu Racine: Alain Niederst: *Les Tragédies de Racine. Diversité et Unité*. Paris: Librairie A.-G. Nizet 1995; Karlheinz Stierle: *Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*. In: *Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei*. Hg. von Fritz Nies und Karlheim Stierle. München: Fink 1985 (Romanistisches Kolloquium; 3), 81–133; Richard Parish: *Racine. The Limits of Tragedy*. Paris, Seattle, Tübingen: *Papers on Seventeenth Century Literature* u. a. 1993 (Papers on French century literature: Biblio 17; 74); Jean Dubu: *Racine aux miroirs*. Paris: Sedes 1992, insbes. die Kap. »Pour le 290e Anniversaire de la création d'Esther«, S. 326–343, und »Esther, Bible / Poésie dramatique«, 345–360; Racine. Hg. von Wolfgang Theile. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976

Die Esther-Figur führt in diesem Drama keine Doppelexistenz. Sie wird allein vom Gedanken bewegt, das traurige Los ihrer jüdischen Landsleute (Je »riste état des Juifs«)²² zu verbessern. Sie hat am Hof des Ahasverus eine Schar junger Israelitinnen um sich versammelt, mit denen Racine sich die Möglichkeit schafft, einen Chor in sein Drama einzuführen, dessen Part dann, dem antiken Vorbild sehr nahe, gesungen wurde. Zusammen mit diesem Chor beklagt Esther gleich zu Beginn das Geschick Zions, die Zerstörung des Tempels und die Gefangenschaft der Juden. Racine verlagert die Handlung – entgegen dem biblischen Text – in die Zeit der babylonischen Gefangenschaft der Juden. Der Anachronismus stört jedoch nicht, da hier die geistige Bedeutung von »Exil« – Abkehr des Menschen von der Wahrheit – entscheidend ist. Das Geschick der Juden versteht Esther als Strafe für solches Vergehen. Esther, die ihr ganzes Sein in diesem Drama einzig in den Dienst des Himmels stellt, repräsentiert mithin von Beginn an Aufhebung des Exils. Das äußere Geschehen hat nur noch wirklich zu machen, was der Möglichkeit nach in dieser Esther schon immer gegeben ist. So zeigt das Drama, obwohl im Untertitel Tragödie genannt, keine tragische Struktur. Das Stück ist ein religiöses Weihespiel, Feier wahrer religiöser Gesinnung, die zu jedem Opfer, auch dem des Lebens, bereit ist, damit ein mit Gott verbundenes Dasein – das eben ist religio – wieder gelebt werden kann.

Esthers Erwählung durch Ahasverus und ihre Erhebung zur persischen Königin wird als Erzählung aus dem Rückblick durch Esther selbst gegeben. So kann auch dieser Handlungsteil in ungebrochener jüdisch-religiöser Perspektive gegeben werden. Beim Fest zu Ehren ihrer Erhebung zur Königin, so berichtet Esther einer Vertrauten, habe sie nur der zerstörten Mauern Jerusalems und der verstummten Feste Israels gedacht:

Et de Jérusalem l'herbe cache les murs!
[...]

Et du Dieu d'Israël les fetes sont cessées!²³

Daß sie Ahasverus ihre jüdische Herkunft verschwiegen habe, wird als eine Anordnung des Himmels selbst vorgestellt, die ihr durch Mardochai kundgetan werde:

Celui par qui le ciel regle ma destinée
Sur ce secret encor tient ma langue enchainée.²⁴

(Wege der Forschung: 402); Racine. Hg. von Wolfgang Theile. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Erträge der Forschung; 26).
22 Jean Racine: Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge. Französisch-deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. Darmstadt: Luchterhand 1956, Bd II, 240.

23 Ebd., 242 (»Und von Gras sind Jerusalems Mauern bedeckt! / [...] / Und verstummt sind Israels heilige Feste!« [ebd., 243]).

24 Ebd., 242 (»Der mein Schicksal im Namen des Himmels geleitet, / Hält noch das Geheimnis darüber gebreitet«, ebd., 243).

Ahasverus ist der Einflüsterung Hamans verfallen, aber er läßt sich sogleich von Esther eines besseren belehren. Er hört sich den Preis ihres Gottes an, von dem Esther verkündet, daß er auch des Ahasverus Geschick lenke (»N'en doutez-vous point, Seigneur, il fut votre soutien«).²⁵ Ahasverus befiehlt daraufhin seinem eigenen Volk Ehrfurcht vor dem Gott Esthers, zugleich fordert er die Juden auf, zurückzukehren und den Tempel wieder zu errichten. So kann er im Schlußchor der israelischen Mädchen von seiner zeitweiligen jüdenfeindlichen Haltung reingewaschen und als lauterer König vorgestellt werden: nur als ein selbst zum Betrug Unfähiger, sei er Hamans Kunst des Betrugs verfallen:

Un cœur noble ne peut soupçonner en autrui
La bassesse et la malice
Qu'il ne sent point en lui.²⁶

Racine wahrt in diesem geistlichen Spiel durchaus das Menschenbild, das seine großen Tragödien bestimmt. Auch hier zeigt er den durch Leidenschaft bestimmten Menschen, negativ an Haman, der sich von seinem Haß auf Mardochai ganz gefangennehmen läßt, positiv an Esther, deren Leidenschaft ganz vergeistigt ist: »De l'amour de son Dieu son cœur s'est embrasé«.²⁷ Wie aber kann solche Leidenschaft Sprache werden, die sich als Leidenschaft für Gott und das heißt für das Absolute, Unendliche, der Fassung nicht weniger entzieht als die anarchische irdische Leidenschaft, sei dies die verbotene Liebe Phädras, sei es der Haß Hamans? Das Gesetz der theatralischen Doppelung, das für die Esther-Figur wie für die Purim-Tradition bestimmend ist, wird bei Racine auf der Ebene dieses Sprachproblems relevant. Fassen, Aussprechen der religio, d. i. der Bindung an Gott als das Unendliche, wird durch Zusammenwirken zweier Strategien möglich: in der vorgestellten Welt, am Beispiel Esthers, die Bereitschaft, die irdische Existenz aufzugeben zugunsten der geistigen, in der Wirklichkeit des Spielers das dramaturgische Konzept, daß die Schauspieler nicht primär für ein Publikum spielen, d. h. sich auf dessen Ordnung hin orientieren, vielmehr ihre Wirklichkeit ganz zurückbinden an die Welt, die sie im Spiel vorstellen, eine Welt, die erfüllt ist von der Hinwendung zu Gott. So wirken zwei Akte des Transzendierens zusammen: die Teilhabe am geistlichen Leben in der Bereitschaft, das irdische zu opfern, wird vertreten, d. h. »repräsentiert« durch ein Spiel, das primär auf Befestigen der geistlichen Gesinnung der Spielenden gerichtet ist, im Absehen von einer Orientierung an einem weltlichen Publikum, wenn dieses sich dann auch solche Manifestation von »religio« als ein höfisches Ereignis angeeignet hat. Dieses Vertretungs- oder Repräsentationsverhältnis aber steht ein für die in der Sprache gestellte Aufgabe, der leidenschaftlichen Hinwendung zum Unendlichen – Gott – in der endlichen Sprache Ausdruck zu verleihen. So kehrt das Gesetz der theatralischen

²⁵ Ebd., 304 (»Bezweifelt es nicht, Herr: er war Eure Wehr«, ebd., 305).

²⁶ Ebd., 310 (»Das Herz eines Edlen vermutet nicht leicht, / Daß ihm Bosheit umschleicht, / Weil er selbst ihr nicht gleich«, ebd., 311).

²⁷ Ebd., 310 (»Von Liebe zu Gott ist ihr Herz entbraunt«, ebd., 311).

Doppelung, das zum Esther-Stoff genuin gehört, in Racines Bearbeitung in der Struktur der »reduzierten Repräsentation« wieder.²⁸

In einer ganz anderen Weise spielt Goethes dramatische Bearbeitung des Esther-Stoffes das Prinzip der theatralischen Doppelung aus. Goethe hat kein vollständiges Esther-Drama geschrieben, vielmehr Rudimente eines Esther-Stücks als Spiel im Spiel in seine Farce *Das Jahrmärktfest von Plundersweilern* eingefügt (Erstfassung 1773, zweite Fassung 1778, geschrieben für das Weimarer-Erftersburger Liebhabertheater).

Mit seinem Untertitel »Ein Schönbartspiel« stellt sich das *Jahrmärktfest zu Plundersweilern* in eine deutsche carnevalistische Tradition, das Schönbartlaufen, eine Art Fastnachtzug der Nürnberger Metzgerzunft.²⁹ Zugleich ist dies eine Reverenz an Hans Sachs, den Goethe 1772/73 gelesen hat und dessen Knittelversen er übernimmt.³⁰ »Schönbart« (in Hans Sachs-Ausgaben des 16. Jahrhunderts auch »Scheinbart« genannt, was genauer ist, da das Wort etymologisch auf engl. »sham« Täuschung, Schein, zurückgeht) meint (bärtige) Maske. Aber das Stück verzeichnet nirgends, daß in Masken gespielt würde. So können nur die Figuren selbst die Masken sein und in eben diesem Sinne charakterisiert Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (3. Teil, 13 Buch) das Spiel, d. i. als Satire auf Darmstädter Personal, insbesondere den Darmstädter Prinzenzerleher Leuchsenring. Der Darmstädter Freundeskreis (u. a. Merck, Caroline Flachsland) konnte sich an diesen Masken delectieren:

Unter allen dort auftretenden Masken sind wirkliche, in jener Sozietät lebende Glieder oder ihr wenigstens verbundene und einigermaßen bekannte Personen gemeint; aber der Sinn des Rätsels blieb den meisten verborgen, alle lachten, und wenige wußten, daß ihnen ihre eigensten Eigenheiten zum Scherze dienten.³¹

Die Satire ist dem Stück aber recht äußerlich, seinen besonderen Reiz und seinen theatralischen Rang hat es nicht in dieser Art Scherz, vielmehr in seiner hohen Selbstreflexivität.³² Das Theater spiegelt sich in diesem Stück in vielen Formen theatralischer Belustigung, die es selbst wieder in seiner Welt als Spiel im Spiel vorführt. Das bunte Jahrmärktfest, das das Stück in buntem Wechsel von Kleinszenen entwirft, erscheint als ein ins Guckkastenformat transpo-

²⁸ I. S. von Michel Foucault: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard 1966. Foucault spricht von der »représentation redoublée« (S. 77–81).

²⁹ Max Herrmann: *Jahrmärktfest zu Plundersweilern*. Entstehungs- und Bühnengeschichte. Nebst einer kritischen Ausgabe des Spiels und ungedruckten Versen Goethes sowie Bildern und Notenbeilagen, Berlin: Weidmann 1900, 66–69.

³⁰ Zur Hans Sachs-Begeisterung in dieser Zeit vgl. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 4. Teil, 18. Buch, in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 3), I. Abt., Bd 14 (1986), 779–783.

³¹ Ebd., 3. Teil, 13. Buch, 647.

³² Ausführliche Interpretation dieses Stücks im Kontext von Goethes Theaterschaffen: Bernhard Greiner: *Purim in Plundersweilern*. Der »karnevalistische« Goethe (»Jahrmärktfest zu Plundersweilern«, »Der Triumph der Empfindsamkeit«, »Iphigenie auf Tauris«). In: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*. Hg. von Waltraud Wiehöfner. Tübingen, Basel: Francke 2001, 39–64.

niertes Ausspielen des Topos Welttheater. Viele der vorgestellten Figuren sind Schauspieler (u. a. treten auf: ein Bänkelsänger, ein Vorführer einer *Laterna magica*, Hanswurst, präsent zumindest durch einen Stellvertreter, ein Marktschreiber, der zugleich Theaterprincipal ist, ein Vorführer eines tanzenden Murlmelters, Gaukler, die immerhin angekündigt werden, wenn es zu ihrem Auftritt dann auch nicht mehr kommt). Insbesondere aber erweist sich die im Spiel gezeigte Aufführung der biblischen Esther-Geschichte (von der allerdings nur Bruchstücke gegeben werden) als Fluchtpunkt des gesamten Geschehens: von dieser Darbietung ist von Beginn an die Rede, in der zweiten Hälfte sind alle anderen Handlungen nur noch Unterbrechungen dieser Vorführung. Das *Jahrmärktfest* macht aber nicht nur all diese »niederen« Formen von Theater zu seinem Gegenstand, das Theater ist offenbar auch das Problem des Stücks.

Das Spiel setzt damit ein, daß ein ordentlicher Doktor (mit Namen »Doktor Medikus«) und ein Quacksalber, der zugleich Marktschreiber und Theaterprincipal ist, sich arrangiert haben. Der Doktor hat keinen Konkurrenzneid, er hat dem Quacksalber erlaubt, in Plundersweilern aufzutreten, d. h. sowohl seine medizinischen Wundermittel zu verkaufen als auch Theater zu spielen, womit Theaterspiel als andere Art von Heilmittel erscheint, umgekehrt die Arzneimittel als bloßes Theater. Zwei Ärzte geben dem Theater Spiel-Raum. Das kann programmatisch genommen werden: das Theater als Ort der Heilung bzw. der medizinische Diskurs als vielleicht nur ein Diskurs des Theaters. Als der Heilung bedürftig erscheint aber nicht das Publikum und mit diesem die vorgestellte Welt; denn das Publikum kauft die Medizin des Quacksalbers nicht. Krank ist offenbar das Theater, was auch benannt wird. Das Theater ist »gereinigt und das heißt:

Voll süßer Worten und Sittensprüchen
Hüten uns auch für Zoten und Flüchen
Seidem die Gegend in einer Nacht
Der Landkatechismus sittlich gemacht.

DOCKTOR

MARKTSCHREIBER

Da wird man sich wohl ennyyieren

Könnst ich nur meinen Hannswurst kurieren!
Der sonst im Intermezzo brav

Die Leute weckt aus'm Sittenschlaf.³³

Die komische Figur ist vertrieben, das hat nicht nur Goethe beklagt (z. B. fast gleichlautend mit den zitierten Versen in einem Brief an Salzmann,³⁴ sondern vor ihm Lessing (im 17. Literaturbrief und Justus Möser in seiner Schrift *Harle-*

³³ Zitate aus dem *Jahrmärktfest zu Plundersweilern* werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: 1. Fassung: Goethe, *Sämtliche Werke* (Anm. 3), I. Abt., Bd 4 (1985) [= *Sigle I/4*], hier 255f.; 2. Fassung: ebd., I. Abt., Bd 5 (1988) [= *Sigle I/5*].

³⁴ Brief an J. D. Salzmann vom 6. März 1773, in: *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Hg. von Karl Robert Mandelkow. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd 1, 142.

kin oder Verteidigung des Grotteske-Komischen, 1761). Diese »Reinigung« zeigt auch die Rahmenhandlung des Stücks, das vorgestellte Jahrmarkts-Welttheater. Hier entfaltet sich keine dionysisch-karnevalistische Entgrenzung, wofür die komische Figur steht, kein anarchisches Aufheben aller Ordnung, vielmehr eine kleinstädtische Welt mit braver Volksbelustigung, wie sie Faust beim Oster-spaziergang erfährt und mit dem Vers »Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein« (V. 940) kommentiert. Öffnungen zum Carnevalistischen gibt das Stück nur in seinen Spielen zweiter Potenz, also in den im Spiel gezeigten »Spielen«.

Der Bänkelsänger gibt eine Perspektive aggressiver Entwertung der Werte, wenn er den Preis der Tugend in Leierkastenmanier vorträgt:

Das Laster weh dem Menschen tut
Die Tugend ist das höchste Gut
Und liegt euch vor den Füßen.

(I/4,258)

Der Schattenspielmann gibt verbalhornet die biblische Schöpfungsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut und vermengt dies mit alchimistischen Anspielungen (u. a. im Berufen von Mercurius, das alchimistische Quecksilberprinzip), die genau gegenläufig sind. Statt auf eine neue Hinwendung Gottes zum Menschen, den Bund mit Noah, verweisen sie auf eine vom Menschen aus zu bewerkstellende Einheit der Gegensätze, eine aus der Materie zu gewinnende Geburt Gottes. Die Perspektive der Auflösung von Ordnung gibt aber vor allem das Esther- oder Ahasverus-Spiel. Das gilt schon für die Art seiner Darbietung: in bloßen Spielfetzen, aus denen noch gar kein rechter Handlungsbogen erkennbar wird (insbesondere in der ersten Fassung von 1773), mithin im Verweigern von Ordnung, von Zusammenhang, zugleich ausgeführt von Figuren, die den von der Bibel genährten Erwartungen völlig widersprechen: Haman als aufklärerischer Kritiker der Religion, speziell (jüdischer) Empfindsamkeit, Mardochai als herrenhuterischer Religionseiferer, die Königsgattin Esther obszön von ihrem königlichen Gatten redend (»ists nicht ein Schaf, so ists ein Schwein« I/4,263), der König unbeeindruckt vom säkularen oder religiösen Eiferertum zum angeblich Besten seines Volkes:

In so fern ist mirs einerlei
Doch brauch't's all, dänkt mich, nicht's Geschrei.
Laßt sie am Sonnenlicht sich vergnügen
Fließig bei ihren Weibern liegen
Damit wir tapfre Kinder kriegen.

(I/4,260)

Die theatrale Doppelung, die für den Esther-Stoff konstitutiv ist und die das Purim-Fest strukturell wiederholt, ist in Goethes Stück selbst wieder zum Gegenstand geworden: mit der Doppelung von Spiel und Spiel im Spiel und dem analogen Gehalt der beiden Spielebenen, d. i. Entgrenzung und Befestigen von Grenzen, insofern in der vorgestellten Jahrmarktswelt eine biedere kleinstädtische Welt sich selbst genießt, in den Spielen aber, die ihr dabei angeboten werden, sich öffnet zum Ordnungslosen. Daß diese Dramatisierung der theatralischen Doppelung ein Esther-Stück als Fluchtpunkt hat, wenn auch nur in Spielfetzen

und damit die Purim-Tradition aufruft, ist kaum als Zufall anzusehen. Über den Gehalt von Purim und die Bräuche, das Fest zu feiern, dürfte Goethe informiert gewesen sein: durch seine Besuche im Frankfurter Ghetto, ebenso durch ein Buch über *Jüdische Merkwürdigkeiten* (erschienen 1714), das in der Bibliothek seines Vaters stand und das Purim ein großes Kapitel widmet.³⁵ Zu lesen ist dort u. a.:

Daß nun auch unsere Frankfurter Juden an ihrem Purim und Hamans-Fest sich wacker herum tummeln, essen und trinken, fröhlich sind und allerhand Lustbarkeit treiben, ist ausser allen Zweifel und wollen wir dessen eine sonderliche und merkwürdige Probe anführen, dass sie ein paar Jahr vor dem Brand [im Frankfurter Ghetto] auf ihrem Purim allhier [...] in ihrer Gasse ein Theatrum aufgeschlagen und eine Comedie von der Verkaufung Josephs gespielt und die bei dergleichen Schauspielen gewöhnliche machinen verfertigt, in Verkleidung allerhand Aufzüge vorge-stellet, auch so gar einen Pickelhäring [die zum Hanswurst alternative komische Figur] in lächerlicher bundfarbiger Kleidung dabey aufgeführt [...].³⁶

Neben anderen Komödien, die man mit großem Erfolg aufgeführt habe und wozu auch christliche Zuschauer gekommen seien, z. B. über den David und Goliath-Stoff, verweist der Verfasser dann auch auf eine Ahasverus-Komödie, die er im Anhang auch abdruckt, allerdings in Hebräischer Schrift und – was er nicht sagt – in jiddischer Sprache,³⁷ um, wie er betont, Ärgernis zu vermeiden, da die Figuren gegenüber der Bibel in diesem Spiel arg verzeichnet seien:

Sonsten haben sie auch die Comödie vom Ahasverus und der Königin Esther gemeiniglich auf das Purim allhie gespielt, so aber nachmals von ihren Vorstehern verboten und, wie mich ein Jude versicherte, die Exemplaria verbrandt worden, daher selbige jetzt rar und nicht wohl zu bekommen sind, doch habe ich eins von anno 1708 gedruckt bekommen, soll nur vor Kinder seyn, gar alber[n] und abgeschmackt, werden auch keine Personen, als der König Ahasverus, Esther, Haman, Mardochai, Hessag und Schreiber angeführt [ein anlog reduziertes Personal hat das Ahasverusspiel im »Jahrmarktsfest«, nicht aber bei Hans Sachs], zu geschweigen der Gottlosigkeit, daß sie den frommen Mardochai als einen garstigen und unzüchtigen Unfläther aufführen, der selbst zu der Esther unheimliche Lust bekommen, und garstige grobe Worte darin zu finden [...].³⁸

Zur Auslebung des Prinzips der Unterscheidung als Sinn der Purim-Ausgelassenheit wird ausgeführt:

Sie müssen sich so voll saufen, daß sie folgende Wörter nicht verstehen, noch daraus sich finden können, da es doch ihre Schuldigkeit, daß sie dieselben sollen verstehen: Orur Haman, Uboruck Mordochai d. i. Verflucht ist Haman, und gesegnet Mardo-

³⁵ Johann Jacob Schudt: *Jüdische Merkwürdigkeiten*. Frankfurt, Leipzig: Hocker 1715.

³⁶ Ebd., Bd III, 314.

³⁷ Neuausgabe dieses Esther-Spiels (in jiddischer Sprache) in: *Yiddish Biblical Plays 1697–1750*. Ed. from Manuscripts and Printed Versions with an Introduction by Chone Shmeruk. Jerusalem 1979 (Publications of the Israel Academy of Sciences and Humanities, Section of Humanities), 211–252.

³⁸ Schudt, *Jüdische Merkwürdigkeiten* (Anm. 35), 316.

chai. Wegen ihrer großen Trunkenheit können sie keinen Unterschied unter Haman und Mardochai machen, also haben verordnet die alten Rabbinen [...].³⁹

In der Zitation eines Purim-Spiels, das eben den Anlaß für Purim darstellt und im strukturellen Wiederholen der Purim-Entgrenzung, die jedoch ihr Pendant im Aufrechterhalten von Grenzen in der Rahmenhandlung hat, begründet sich das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* aus jüdischer Theatertradition. Das Drama schreibt sich in diese Tradition ein und stellt dabei aus, was es durch sie gewinnt. So stehen am Beginn von Goethes dramatischem Schaffen nicht nur Bekenntnisse zu Shakespeare (produktiv geworden im *Götz*), zum Volkstheater (in den Hinwendungen zum Puppenspiel), zur griechischen Tradition der Komödie, vermittelt über die *Commedia dell'arte* (in den »Mitschuldigen«), sondern auch ein Bekenntnis zu Geist, Formen und Stoffen jüdischen Theaters. Gewonnen wird mit dieser Tradition jüdischen Theaters ein Entgrenzen, ein Aufheben des Prinzips der Unterscheidung, in diesem Sinne ein »carnevalistisches« Theater, das aus der Erfahrung erfolgreicher Selbst-Bewahrung, d. h. aber der Unterscheidung erfolgt, eben dies ausgelassen feiert. Kann man das griechische Theater – mit Nietzsche – als Vergewaltigen des Dionysischen (Entgrenzung als Rausch, Ekstase, als Zitation des Gottes in die Gegenwart) durch das Apollinische begreifen, die jenes bann, so geschieht in der jüdischen Theatertradition des Purim die dionysische Entgrenzung als Feier des Apollinischen selbst, als ein Ausfluß des Apollinischen und nicht als dessen Widerlager. Das führt zu einem zweiten Gewinn, den diese jüdische Theatertradition bereithält: ein Zugleich von sich widersprechenden Positionen, das nicht Vermittlung ist, sondern ein Zugleich auf zwei verschiedenen Ebenen, die das Theater ermöglicht, hier: völlige Hingabe an die Entgrenzung und jederzeit gegebenes Wissen, daß dies Feier ist, sich bewahrt zu haben in der Besonderung. Die vielfältigen Öffnungen des *Jahrmarktsfests* zu Spiel-im-Spiel-Formen führen dieses Zugleich von Entgegengesetztem vor. Die Figuren geben sich der kleinbürgerlichen Freude des Jahrmarkts in der belächelten Welt von Doktor, Amtmann und Pfarrer hin, dabei nehmen sie aber Anteil an Vorführungen, die aus der unbürgerlichen Welt der Schausteller kommen und ihren Fluchtpunkt in der vanderen jüdischen Welt des Purim-Festes haben, das strukturell eben dieses Zugleich entfaltet: Entgrenzung, Auflösung der Struktur (was dem vollständigen Hinübergehen in die theatralische Illusion entspricht) als Manifestation der Selbst-Bewahrung (was dem Sich-Selbst-Wissen in der theatralischen Illusionierung entspricht, der theatralischen Veranstaltung, wie dies Goethe formuliert, als einer Art von »selbstbewußter Illusion«).⁴⁰

Das Zugleich des Verschiedenen, das das Theater mit seinen zwei Ebenen bereithält (vorgestellte Welt und Wirklichkeit des Spielens, Repräsentation und Präsenz), erhält eine große Bedeutung in Goethes Schaffen. Immer neu wird es

³⁹ Ebd., 377.

⁴⁰ Diesen Begriff prägt Goethe in dem für sein Theaterkonzept aufschlußreichen Bericht aus Rom: »Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt«, in: J. W. G., Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Zürich: Artemis 1950, Bd 14, 11.

berufen als Reflexionsform der seit Descartes, Leibniz und Wolff unüberbrückbar geschiedenen Welten von Geist und Materie, Idee und Erfahrungswirklichkeit. Im Ausspielen der theatralischen Doppelung scheint eine Verbindung zwischen den getrennten Welten doch möglich. Das *Jahrmarktsfest* führt dies in den vielfältigen Oppositionen vor, die es durchzieht. Sie erscheinen unversöhnlich, soweit sie auf nur einer Ebene situiert sind, mit dem Einbeziehen einer zweiten Spielebene scheint dann ein produktiver Umgang mit der Opposition auf. Doktor und Quacksalber, d. h. hohe und niedere Arztkunst, haben dem Theater Spielraum gegeben. Im Marktschreier verbinden sich zwei Ebenen: die empirische Welt, in der er als Quacksalber seine Wundermittel verkaufen will und eine ideelle Welt, für die er als Theaterprinzpal steht. Der Bänkelsänger bleibt in der Welt seines Liedes, Preis der Tugend in Leiterkastenmanter, so die Idee entleerend, die er vertritt. Der Schattenspielmann wendet sich mit seiner biblischen Schöpfungsgeschichte direkt an sein Publikum, zugleich baut er mit den dezenten alchimistischen Anspielungen eine eigene hermetische Welt auf als säkulare »Rahmung« seiner Schöpfungsgeschichte. Das Ahasverus-Spiel vervielfältigt die Oppositionen. In der ersten Fassung stehen die gezeigten Bruchstücke der Esther-Geschichte, wie dargelegt, in völligem Mißverhältnis zur biblischen Vorgabe. In der zweiten Fassung wird diese Opposition zu lustvollem Vernichten des Ideellen, als dem Witz dieses Spiels im Spiel, weitergeführt. Gerahmt wird diese Opposition dabei durch eine formale: der hohe Vers-Ton des Alexandriners, der das höfische Theater der französischen Klassik zitiert und damit auf Racines tief religiöse Esther-Tragödie verweist, steht in denkbar schrillum Widerspruch zur Lächerlichkeit des Ausgesagten. Hamans Intrigen scheinen gegen den aufgeklärten Rationalismus seines Herrn nicht zu greifen (»Mir ist es einerlei, wenn sie die Psalmen singen, / Wenn sie nur ruhig sind, und mir die Steuern bringen« I/5,135). Das ändert sich von dem Augenblick an, da Haman, statt abstrakt zu argumentieren, konkret vom bedrohten Körper des Herrschers spricht. Sogleich kehrt sich dessen Position um:

O weh was will mir das? Mir wird ganz grün und blau

Ich glaub ich sterbe gleich, Geh sag es meiner Frau

Die Zähne schlagen mir die Knie mir zusammen

Mit läuft ein kalter Schweiß! ich seh schon Blut und Flammen.

(I/5,138)

Nun gibt es nur noch den Körper: »je nun was zaudert ihr, so laßt sie gleich verbrennen« (I/5,138). Mardochai hat ähnliche Schwierigkeiten mit Esther. Er fleht sie um Hilfe an, sie beteuert ihm, daß sie gemäß dem Hofzeremoniell zum König nicht gelangen könne. Er malt ihr aus, wie die Vögel seinen am Galgen hängenden Körper zerfetzen werden, sie beteuert, daß sie sich um seinen toten Körper sorgen, ihn »mit sorgfältigem Schmerz vortrefflich balsamier[en]« werde (I/5,144). Da greift Mardochai zum Argument des weiblichen Putzes: mit seinem Tod habe sie niemanden mehr, der ihr exquisite Kleider und Schmuck aus dem Ausland besorge: »Dich werden Mägde gleich inländische Zeuge kleiden« (I/5,145). In der Spiel-im-Spiel-Welt läßt der Appell an

die »niederen« physischen oder sinnlichen Bedürfnisse ideelle Positionen zusammenbrechen, in der Wirklichkeit der (dargestellten) Zuschauer verweist das Spiel aber auf die biblische Geschichte, die beide Positionen in einem gegliederten Zugleich vorstellt: Esther, den konkreten Bedingungen des Lebens am persischen Hof genügend, gleichzeitig dem ideellen Anspruch der jüdischen religiösen Existenz hingegen. Das *Jahrmärktsfest zu Plundersweilern* stellt in seinem Spiel im Spiel-Strukturen das theatralische Zugleich des Verschiedenen aus, das auch ein kulturell Verschiedenes ist: christliche und bürgerliche Welt des vorgestellten Jahrmärkts stehen jüdischer und bürgerlich-ungebundener Schaulustwelt in den Spielen im Spiel gegenüber. Und das Stück vollzog diese theatralische Doppelung dann noch einmal in der Praxis der Aufführungen (am 20. Oktober 1778 auf dem Ettersburger Liebhabertheater, weitere Aufführungen am 6. November 1778 und am 3. Juni 1779). Das Publikum, der Weimarer Hof (Carl August mit eingeschlossen) und seine Trabanten, stellten zugleich die Spieler oder leisteten andere Dienste für das Gelingen der Aufführung, Goethe dabei in mehreren Rollen, als Marktschreiber, als Haman und als Mardochai, derart das Zugleich beider Spielbenen im wahrsten Sinne des Wortes »verkörpernd«. So bleibt in der Repräsentation für alle Beteiligte die Präsenz der Aufführung ständig bewußt, wie dies Goethe dann zum leitenden Prinzip seiner Theaterarbeit in Weimar erheben wird.

Das Theater ist krank im *Jahrmärktsfest zu Plundersweilern*, so erscheint es stimmig, daß ihm zwei Ärzte Spielraum geben. Es hat seinen Urgrund, die komische Figur, verloren, hat nur noch einen unfähigen Stellvertreter. Aber das Theater ist zugleich seine eigene Arznei: indem es das theatralische Zugleich des Verschiedenen ausspielt, das hier gewonnen wird in der Aneignung der jüdischen Purim-Tradition. Mit der so gewonnenen und ausgespielten theatralischen Doppelung hält das Theater aber eine Chance bereit, die durch die Aufklärungsphilosophie bis hin zu Kant aufgerissene Kluft zwischen Geist und Materie, Idee und Erfahrungswirklichkeit, Freiheit und Determination zu überbrücken (vor Kants Konzept eines symbolischen Brückenschlags im Schönen und Erhabenen). Damit aber heilt das Theater nicht nur sich selbst, sondern verspricht es auch Heilung für die generelle »Wunde« der Zeit. Das gibt der Herleitung des Jahrmärktsfestes aus einer Abmachung zwischen zwei Medizinem erst Stringenz. Denn das Theater verfolgt im Ausspielen des theatralischen Zugleichs des Verschiedenen dasselbe Ziel, das der medizinische Diskurs – zumindest in seiner naturphilosophischen Variante – mit sich führt: Zusammendenken des Getrennten, von Körper und Geist, z. B. bei Paracelsus. Im ausgehenden 18. Jahrhundert hat dieser Diskurs (z. B. mit der Entdeckung der Elektrizität und Ihrer Anwendung in der Medizin bis hin zum Mesmerismus) einen mächtigen neuen Aufschwung erhalten. Diese Einbettung des Theaters – im Ausspielen seines Prinzips der Doppelung – in den medizinischen Diskurs, die das *Jahrmärktsfest* entwirft und begründet, scheint für Goethe eine so bedeutsame Entdeckung und Problemlösung gewesen zu sein, daß er sie geradezu obsessiv zum Gegenstand seiner Dramen macht: z. B. in der Ko-

mödie *Der Triumph der Empfindsamkeit*, oder im Iphigenien-Drama an der zentralen Stelle, der Heilung des Orest.⁴¹ Orest wiederholt noch einmal die traumatische Szene des Muttermordes, wobei ihm Iphigenie als wiedergekehrte räuhende Klytemnästra erscheint, zugleich steht in der Wirklichkeit seines Phantasierens seine Schwester Iphigenie bei ihm, um ihn zu retten. Im *Wilhelm Meister* ist Wilhelms gegliederte *Hamlet*-Aufführung, nach der er sich allmählich vom Theater zu lösen vermag, nach diesem Muster gestaltet.⁴² (Wilhelm geht ganz in der Welt Hamlets auf, in der das Gebot eines Vaters den Helden in die Zerrüttung treibt, zugleich vermeint er, in der Wirklichkeit des Spielens im unbekanntem Spieler des Geistes die Stimme seines kurz zuvor verstorbenen Vaters zu vernehmen, was ihn zu besonders wirkungsvollem Spiel anregt, so daß in der Wirklichkeit des Spielens eine Vaterfigur ihm zum Erfolg verhilft.)

Grillparzers Abweisen des Theaters in seiner Bearbeitung des Esther-Stoffes als Konsequenz des von ihm ins Zentrum gerückten Wahrheitsgebots zeigt sich in der Tradition der Esther-Bearbeitungen als Negation eben des Prinzips der theatralischen Doppelung, das Goethes dramatisches und theaterpraktisches Schaffen und damit das Theaterkonzept der Kunstperiode bestimmt. Grillparzers Arbeit am Esther-Projekt zu Beginn des Jahres 1839 markiert den Beginn eines dem Theater nun konsequent sich verweigernden Schaffens, so erweist sich das Dramenfragment auch als poetische Manifestation des »Endes der Kunstperiode«, die sich Heines bekanntem Diktum zur Seite stellt.⁴³ Grillparzer erteilt damit zugleich aber – und das gibt seinem »Manifest« einen schmerzlicheren Akzent – der Erwartung geglückter jüdischer Akkulturation, für die die Esther-Geschichte mit ihrem theatralischen Zugleich von Entgrenzung und Sich-Bewahren in der Besonderheit als Leitbild figurieren konnte, eine strukturelle Absage. Anstelle solch eines glückenden theatralischen Zugleichs wird er in der *Jüdin von Toledo* den Ausbruch von Gewalt vorstellen, zuletzt jedoch einen Ausblick auf Versöhnung geben, die glaubhaft darin ist, daß sie nicht vergift. Diesen Ausblick aber wird er einer Figur anvertrauen, die wieder den Namen »Esther« trägt.

41 Hierzu ausführlicher: Bernhard Greiner: Wohnt dem willkommen Schauspiel bei. Theater als Wirklichkeitsform der Idee »reiner Menschlichkeit«. »Iphigenie auf Tauris«. In: ders., Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist. Berlin: Erich Schmidt 1994 (Philologische Studien und Quellen; 131), 18–28.

42 Hierzu ausführlicher: Bernhard Greiner: Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge. Wilhelm Meisters »Aufgabel« der theatralischen Sendung. In: ders., Eine Art Wahnsinn (Anm. 41), 29–41.

43 Zuerst dem Gehalt nach, aber noch ohne diesen Ausdruck, in der Menzel-Rezension von 1828 vorgetragen, dann, mit dem Ausdruck, »Ende der Kunstperiode in den »Französischen Mairern« von 1833/34, entwickelt sowie in der »Romantischen Schule« von 1835/36.