

Bernhard Greiner, Tübingen

Purim in Plundersweilern: Der karnevalistische Goethe

*(Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Der Triumph der
Empfindsamkeit, Iphigenie auf Tauris, Prosafassung)*

Auf Adler dich zur Sonne schwing
Dem Publiko dies Blättgen bring
So Lust und Klang gibt frisches Blut
Vielleicht ist ihm nicht wohl zu Muth.
Ach schau sie guck sie komm herbey!¹

Mit diesen Versen setzt der „Prolog“ des „Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiels“ ein, den Goethe dem Druck der Farcen *Des Künstlers Erdewallen, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* und *Ein Fastnachtsspiel [...] vom Pater Brey* vorangestellt hat (erschieden 1774). „Schau sie guck sie“ wird auch der Schattenspielmann des *Jahrmarktsfests* sagen. Es ist die Formel der Vorfürer eines Raritäten- oder Guckkastens; zeitgenössisch waren dies in der Regel Italiener, deren gebrochenes Deutsch hier nachgeahmt wird.

Die Welt als einen Raritätenkasten aufzufassen, die Weltgeschichte als vorübergaukelnde Bilder eines Guckkastens: Diese Vorstellung findet sich wiederholt in Goethes Texten der frühen siebziger Jahre. Das Ganze der Welt erscheint zerfallen in ein buntes Vielerlei, ‚Plunder‘ eben, der gezeigt wird, nicht um Sinnerwartung, sondern um Schaulust zu bedienen.² Die Prologverse preisen die nachfolgenden Stücke als Remedium für ein vielleicht krankes Publikum an, ordnen sie also einem medizinischen Diskurs zu. Das gilt es als Kontext der Goetheschen Satiren, Farcen und Hanswurstiaden der siebziger Jahre zu beachten, es tönt noch im „Vorspiel auf dem Theater“ des *Faust* wieder, wenn dort die lustige Person das vom Dichter erwartete „Schauspiel“ als „Trank“ entwirft, der „alle Welt erquickt und auferbaut“.³ Goethes Farcen und Hanswurstiaden stellen aber den Topos Welttheater,⁴ ins Guckkastenfor-

¹ *Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel*. In: Johann Wolfgang Goethe, *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, hrsg. v. Martin Stern, Stuttgart 1968, S. 88.

² Zur Weltsicht der Farcen: Martin Stern, *Die Schwänke der Sturm-und-Drang-Periode: Satiren, Farcen und Selbstparodien in dramatischer Form*. In: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1980, S. 23–41.

³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 7/1: 1994, hrsg. v. Albrecht Schöne, S. 19 (V. 172 u. 173).

⁴ Zu diesem Topos: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Basel ¹¹1993, S. 148–154 (Kapitel 7: ‚Metaphern‘, § 5: ‚Schauspielmetaphern‘) und Wilfried Bar-

mat transponiert, nicht nur nach – als witzige Unterbietung etwa der Deutung von Shakespeares Theater als „schöne[m] Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt“ –,⁵ sie stellen den Topos auch aus, indem in der vorgestellten Raritätenkasten-Welt selbst wieder Spiele verschiedenster Art aufgeführt werden. Mit Lust werden dabei Weltgeschichte und Menschenleben verballhornt, das Große klein, das Hohe niedrig-behandelt. Aber die Bewegung kehrt sich auch um, öffnet im Kleinen, als wahrhaft „transzendente Buffonerie“,⁶ „échappés de vue ins Unendliche“,⁷ allerdings in Signalen, die im Lärmen der Komik der Herabsetzung leicht überhört werden. So schließt zum Beispiel das *Jahrmarktsfest* (in beiden Fassungen) mit der Rede eines Schattenspielmanns – vorzustellen als begleitender Kommentar seiner Laterna Magica-Vorführung –, die die biblische Schöpfungsgeschichte bis zur Sintflut in eine kurze Bilder-geschichte zusammendrängt:

Seh Sie Adam in die Paradies
 Seh Sie Eva hat sie die Schlang verführt
 Nausgejagt
 Mit Dorn Disteln
 Geburtsschmerzen geplagt
 O weh!
 Orgelum:;
 Hat Sie die Welt vermehrt
 Mit viel gottlose Leut
 [...]
 Fährt da die Sündflut rein
 Wie sie Gotts erbärmlick schrein
 All all ersauffen schwer
 Is gar kein Rettung mehr (I/4, 264)⁸

Als Retter erscheint, obwohl doch die Welt der Bibel berufen ist, überraschenderweise Merkur:

Guck Sie! in vollem Schuß
 Fliegt daher Mercurius
 Macht ein End all dieser Not
 Dank sei dir lieber Herr Gott (I/4, 264)

Man hat dies als Anspielung auf die eben (1773) von Wieland begründete Zeitschrift *Der teutsche Merkur* gelesen, als Witz auf dessen geschmacksbildende

ner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 86–131 (Kapitel ‚Theatrum mundi – Der Mensch als Schauspieler‘).

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*. In: *HA*, Bd. 12: 1953, S. 226.

⁶ Vgl. Friedrich Schlegel, *Lyceumsfragment Nr. 42* [zur Ironie]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 35 Bde., hrsg. v. Ernst Behler, München, Paderborn, Wien: 1959–1995, Bd. 2: 1967, hrsg. v. Hans Eichner, S. 152.

⁷ Vgl. Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment Nr. 220* [zum Witz]. In: ebd., S. 200.

⁸ Zitate aus dem *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: 1. Fassung: *FA*, I. Abteilung, Bd. 4: 1985; hrsg. v. Dieter Borchmeyer; vgl. auch 2. Fassung in: *FA*, I. Abteilung, Bd. 5: 1988, hrsg. v. Dieter Borchmeyer.

Absicht.⁹ Aber muß man jenseits des Textes suchen, um das Auftauchen des Merkur an dieser Stelle zu verstehen? Verkörpert der mythologische Götterbote nicht eben die Beweglichkeit zwischen oben und unten, dem Hohen und dem Niedrigen, die das Element dieses Spiels ist? Und antwortet die hier auftauchende Merkur-Gestalt nicht auch auf die Eingangsverse des Schattenspielmanns? Dort ist, im Kontext der biblischen Geschichte wieder recht unpassend, von *den* vier Elementen die Rede:

Wie sie all durcheinander gehn
 Die Element alle vier (I/4, 263)

Die vier Elemente sind nach der Elementenlehre des Aristoteles Erde, Wasser, Luft und Feuer; sie machen aber auch die ‚prima materia‘ des Alchimisten aus, deren Veredelung, zusammen mit geistig-seelischer Läuterung und Erhöhung des Adepten, nach alchimistischer Lehre durch die Kräfte Quecksilber (das eben Merkur verkörpert) und Schwefel als Seele und Geist erreicht werde. In der alchimistischen Sieben-Stufen-Lehre des ‚Magisteriums‘ entstehen auf der sechsten Stufe, der ‚chymischen Hochzeit‘, als Kräfte, die das Magisterium bestimmen, das Quecksilberprinzip, das der Adler repräsentiert (weiter das Schwefelprinzip, für das der Phönix steht), die siebente und höchste Stufe ist die Sonne, das Gold. Die zitierten Eingangsverse des Prologs „Auf Adler dich zur Sonne schwing“ kündigen damit auch ein alchimistisches Magisterium, d. i. *opus magnum* an, die versprochene Heilung des Publikums wäre dann die Selbstwerdung des Menschen in chemischen Operationen, Wiedererlangen der Einheit der Gegensätze, Mysterium einer aus dem Materiellen durch Transmutation zu leistenden Gottesgeburt. Der junge Goethe war, insbesondere durch Susanne von Klettenberg, die eine alchimistische Bibliothek besaß, mit Grundgedanken der Alchimie vertraut. Im achten Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe für die Zeit der schweren Erkrankung nach der Rückkehr von Leipzig über ein intensives Studium hermetischer und alchimistischer Literatur (Frühjahr 1769), das bis zu eigenen alchimistischen Experimenten geführt hat.¹⁰ An der Alchimie konnte Goethe interessieren, daß sie das Ideelle (im Gedanken der menschlichen Läuterung) mit Eigenschaften und Behandlungsweisen von Stoffen (also der Materie) zusammenbringt, innere Erlebnisse und Bilder auf Materie und stoffliche Prozesse projiziert, und umgekehrt, daß sie chemische Reaktionen als lebendige Abbilder der Seelentätigkeit des Menschen auffaßt: insgesamt also ein Denken, das den Dualismus von Geist und Materie hinter sich läßt. So öffnet sich die verballhornte Schöpfungsgeschichte, die der Schattenspielmann von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut gibt, nicht gemäß der Bibel zur neuen Versöhnung Gottes mit den Menschen im Symbol des Regenbogens. An dessen Stelle gibt die Verweisung auf Merkur vielmehr die Perspektive einer vom Menschen (Alchimisten) zu bewerkstelligenden Einheit der Gegensätze, einer aus der Materie, d. h. der unteren Region zu gewinnenden (Wieder-)Geburt

⁹ In einem Artikel der März-Nummer des ersten Jahrgangs hat Wieland sinnigerweise gerade das Weimarer Theater für solche Geschmacksbildung gelobt.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 14: 1986, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, S. 371–376.

Gottes. Daß solch alchimistisches Läuterungs- und Heilungswerk auch gründlich mißlingen, der von den vier Elementen gezeugte Gott von Beginn an im Raum des Todes stehen, das vermittelnde Quecksilber¹¹ in einer Figur namens ‚Mittler‘ die Katastrophe auch immer nur weiter vorantreiben kann, werden fünfunddreißig Jahre nach der Anspielung auf die Alchimie im *Jahrmarktsfest die Wahlverwandtschaften* durchspielen.¹² Zieht im *Jahrmarktsfest* der Schattenspielmann die biblische Geschichte ins Kleine und Lächerliche, so zeigt sich dies doch gerahmt von alchimistischen Vorstellungen, die mit dem Gedanken der Läuterung, Veredelung und des *opus magnum* einer Gottesgeburt eine vom Menschen ausgehende Sinnperspektive setzen. Entsprechend ist in diesem Laterna Magica-Spiel die Sinnperspektive des Topos Welttheater umgedreht. Die Weltgeschichte als Theater (Guckkastenspiel) geschieht nicht mehr vor Gott als Richter, sie ist vielmehr in den Horizont einer neuen Gottesgeburt gerückt, die vom Menschen zu bewerkstelligen ist und geleistet werden kann, ein Gewinnen des Ideellen, einer Einheit aller Gegensätze, aus dem Materiel- len. Dieser neuen Sinn setzende Horizont gibt der Komik der Herabsetzung, in der sich das Stück gefällt, erst wahren Spiel-Raum.

Im unregelten Durcheinandergang der Verschiedenen, hier biblischer und alchimistischer Vorstellungen, als Lizenz der ‚niederen‘ Belustigungen von Guckkasten- oder Laterna Magica-Bildserien zeigte sich Annihilieren und Sinnsetzen zugleich am Werke. Die annihilierende Tendenz kann in anderen Texten Goethes aus den frühen siebziger Jahren auch allein herrschen, so wenn Werther (im Brief vom 20. Januar 1772) zuerst als Außenstehender auf die Welt als Spiel in einem Raritätenkasten blickt, sich dann aber zugleich als Teil dieses Spiels weiß und sich seinen Mitmenschen als Mitspielern zuwendet:

Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten, und sehe die Männgen und Gäulgen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob's nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück.¹³

Werther spielt als Marionette und sieht sich bei diesem Spiel zu, d. h. er weiß sich zugleich als Spielender. Aus diesem Zugleich, im Spiel zu sein, darin aufzugehen, und außerhalb des Spiels zu stehen, es zu beobachten (was im Falle Werthers noch kein echtes Zugleich ist, die Außensicht dominiert vielmehr), wird sich das Theaterkonzept entwickeln, das für Goethes Dramenschaffen wie seine Theaterarbeit maßgeblich wurde: gleichzeitig in der Bühnenillusion, also in der vorgestellten Welt aufzugehen und sich in der Wirklichkeit hier und jetzt als Spieler respektive Zuschauer zu wissen. Programmatisch wird dieses Konzept der Doppelorientierung zum Beispiel in dem Bericht aus Rom über *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* (1788)

¹¹ In der *Farbenlehre* (Historischer Teil, 4. Abteilung, 16. Jahrhundert, Abschnitt zu Paracelsus) bezeichnet Goethe das Quecksilber als „begeisternde[s] Vereinigungsmittel“: Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 23/1: 1991, hrsg. v. Manfred Wenzel, S. 661.

¹² Hierzu: Waltraud Wiethölter, *Legenden. Zur Mythologie von Goethes „Wahlverwandtschaften“*. In: *DVjs* 56 (1982), S. 1–64.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Fassung von 1774. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 8: 1994, hrsg. v. Waltraud Wiethölter, S. 134.

entworfen (wobei Goethe herausstellt, daß durch solches Spiel „eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht“ werde¹⁴), ausführlicher dann im fünften Buch des *Wilhelm Meister* anlässlich der *Hamlet*-Inszenierung (1796), weiter im „Vorspiel auf dem Theater“ des *Faust* als Verknüpfung der Positionen des Dichters und des Theaterdirektors durch die lustige Person (1798) oder in den *Regeln für Schauspieler* (1803).¹⁵ Nachfolgend soll gezeigt werden (These 1), daß die Satiren, Farcen und Hanswurstiaden, als Ausdrucksformen einer karnevalistischen Manier, die sich in Goethes Schaffen der frühen siebziger Jahre mächtig Bahn bricht und in den theatralischen Veranstaltungen des Liebhabertheaters in Weimar und auf dem Ettersburger Schloß fortgeführt werden, der Ort und das Medium sind, an dem und durch das sich das Konzept für Goethes Weimarer Theaterpraxis wie für sein Dramenschaffen herausbildet. Das karnevalistische Moment in Goethes dramatischem und theatralischem Schaffen, das in der nachitalienischen Zeit zurückzutreten scheint, wurde mithin weder aufgegeben noch unterdrückt, noch sublimiert. Es wurde vielmehr strukturell, d. h. dramatisch wie theatralisch performativ im Konzept einer ‚theatralischen Dopplung‘, d. i. eines Zugleichs von Illusioniert-Sein und in der Wirklichkeit des Spielens situiertem Wissen um die Illusionierung, mithin von Repräsentation und Präsenz.

In der Herausbildung dieses Theaterkonzepts werden zwei Traditionen aufgegriffen, die in ihrer konstitutiven Bedeutung für dieses Konzept der Goethe-Forschung bisher noch nicht im Blick waren; zum einen (These 2) eine jüdische Tradition des Theaters (gründend im Purim-Fest), zum andern (These 3) der zeitgenössische medizinische Diskurs als das Feld, auf dem – analog zu Alchimie und auch im Rekurs auf diese – Vorstellungen einer Überwindung des Dualismus von Materie und Geist, entsprechend von Sinnlichkeit und Idealität bewahrt und immer neu zu begründen gesucht werden. Die bei Goethe auffällige Einbindung des Theaters in einen medizinischen Diskurs des Heilens leitet sich offenbar aus alchimistischen Vorstellungen ab, während die griechisch-antike, im Begriff der Katharsis gründende Verknüpfung des Theaters mit dem medizinischen Diskurs lange Zeit keine Rolle spielt.

Mit diesen Pfeilern, der durch die jüdische Tradition eingebrachten Perspektive und der Einbindung in einen medizinischen Diskurs, gewinnt das Konzept der ‚theatralischen Dopplung‘ grundlegende Bedeutung, nicht nur für Goethes Schaffen insgesamt, was sich zum Beispiel darin kundgibt, daß ihm das Theatralische und das Symbolische synonym werden,¹⁶ sondern auch für die leitende Frage der ‚Kunstperiode‘ generell. Das Konzept der

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt*. In: *ZA*, Bd. 14: 1950, S. 11.

¹⁵ Ausführlicher zu diesem Theaterkonzept: Eckehard Catholy, *Bühnenraum und Schauspielkunst. Goethes Theaterkonzeption*. In: *Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekoration. Festschrift für Herbert A. Frenzel*, hrsg. v. Rolf Badenhausen et al., Berlin 1974; Dieter Borchmeyer, „Dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“: Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner, Stuttgart 1984; Bernhard Greiner, *Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters „Aufgabe“ der theatralischen Sendung*. In: *Ders., Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.

¹⁶ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Shakespeare und kein Ende*. In: *HA*, Bd. 12: 1953, S. 296; analog zu Eckermann am 26. Juli 1826.

theatralischen Dopplung zeigt sich dem gleichen Anliegen wie Kants *Kritik der Urteilskraft* verpflichtet und gibt eine eigenständige ‚Lösung‘ zur Hand (These 4), d. i. einen Brückenschlag zwischen der Welt der Erscheinungen (in der die Kausalitätsgesetze und das Prinzip der Determination gelten) und der Welt der Ideen (für die die Idee der Freiheit konstitutiv ist).¹⁷

An drei Texten werden diese Thesen entwickelt und begründet: *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (Erstfassung 1773, zweite Fassung 1778), *Der Triumph der Empfindsamkeit* (Uraufführung 1778) und der Prosafassung der *Iphigenie auf Tauris* (Uraufführung 1779). Ein Bogen wird damit geschlagen von den Farben der frühen siebziger Jahre zu den Aktivitäten des Weimarer und Ettersburger Liebhabertheaters, bei denen diese beiden Ebenen des Theaters stets bewußt gehalten wurden. Denn das Publikum stellte bei diesen Veranstaltungen zugleich die Spieler und war am Zustandekommen der Aufführung in vielerlei Weise beteiligt (Organisation und Zurüstung der Aufführungen, Übernahme musikalischer Begleitung oder anderer an den Aufführungen beteiligter Künste). So war die Wirklichkeit des Spielens für alle Beteiligten ebenso wichtig, sie war Teil des Genusses und damit stets ebenso bewußt wie das durch das Spiel Vorgestellte, was auch besagt, daß der Damentext nicht alles dominiert, so daß der Rekurs allein auf ihn das Anliegen und die Leistung dieser Spiele nur beschränkt erfaßt.

Mit seinem Untertitel „Ein Schönbartspiel“ stellt sich das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* in eine deutsche karnevalistische Tradition, das Schönbartlaufen, eine Art Fastnachtzug der Nürnberger Metzgerzunft, der dieser seit 1349 erlaubt worden war, weil sie sich als einzige nicht an einem Aufstand der Zünfte gegen das Stadtpatriziat beteiligt hatte.¹⁸ Zugleich ist dies eine Reverenz an Hans Sachs, den Goethe 1772/73 gelesen hat und dessen Knittelverse er übernimmt.¹⁹ ‚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 weder verzeichnet das Stück irgendwo, daß in Masken gespielt würde, noch geben die Berichte über die Ettersburger Aufführungen hierfür einen Hinweis.²⁰ Dann können nur die Figuren selbst die Masken sein, und in eben diesem Sinne charakterisiert Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (3. Teil, 3. Buch) das Spiel, d. i. als – letztlich harmlose und gefällige – Satire auf das Darmstädter Personal, insbesondere den Darmstädter Prinzenenerzieher Leuchsenring. Der Darmstädter Freundeskreis (unter anderen Merck, Caroline Flachsland) konnte sich an diesen Masken delectieren:

¹⁷ Hierzu: Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.

¹⁸ Max Herrmann, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte. Nebst einer kritischen Ausgabe des Spiels und ungedruckten Versen Goethes sowie Bildern und Notenbeilagen*, Berlin 1900, S. 66–69.

¹⁹ Zur Hans Sachs-Begeisterung in dieser Zeit s. *Dichtung und Wahrheit*, 4. Teil, 18. Buch (FA, I. Abteilung, Bd. 14: 1986, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, S. 779–783).

²⁰ Vgl. Max Herrmann, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte. Nebst einer kritischen Ausgabe des Spiels und ungedruckten Versen Goethes sowie Bildern und Notenbeilagen*, Berlin 1900, S. 179ff. und Kommentar der hier zugrundegelegten Ausgabe (FA, I. Abteilung, Bd. 5: 1988, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, S. 998–1000).

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.²¹

Die Satire ist dem Stück aber recht äußerlich, darum konnte das auch mit nur geringfügiger Textänderung (bei erheblicher Erweiterung) für das Weimarer/Ettersburger Liebhabertheater übernommen werden. Seinen besonderen Reiz und seinen theatralischen Rang hat das Stück nicht in dieser Art Scherz, vielmehr in seiner hohen Selbstreflexivität. Das Theater spiegelt sich in diesem Stück in vielen Formen theatralischer Belustigung, die es selbst wieder in seiner Welt als Spiel im Spiel vorführt. Insgesamt gibt sich das Stück mit dem gezeigten Jahrmarktsreigen als ein Ausagieren des Topos Welttheater, sodann sind viele der vorgestellten Figuren Schausteller (unter anderem treten auf: ein Bänkelsänger, der Vorführer einer *Laterna magica*, Hanswurst, präsent zumindest durch einen Stellvertreter, ein Marktschreier, der zugleich Theaterprinzipal ist, der Vorführer eines tanzenden Murmeltiers, 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 ihr ist von Beginn an die Rede, in der zweiten Hälfte sind alle anderen Handlungen nur noch Unterbrechungen dieser Vorführung. Das *Jahrmarktsfest* macht aber nicht nur all diese ‚niedereren‘ Formen von Theater zu seinem Gegenstand – in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* werden sie mit dem ‚Schlamm, Seegrass und den Insekten‘ verglichen, die ein Teich neben klarem Wasser auch haben müsse, um Leben zu ermöglichen²² – 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 Marktschreier und Theaterprinzipal 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.

MARKTSCHREIER

Werd's rühmen und preisen weit und breit
 Daß Plundersweilern dieser Zeit
 Ein so hochgelahrter Doktor ziert
 Der seine Kollegen nicht kujoniert.
 Habt Dank für den Erlaubnisschein,
 Hoffe, Ihr werdet zugegen sein
 Wenn wir heut Abend auf allen Vieren
 Das liebe Publikum amüsieren.
 Ich hoff' es soll Euch wohl behagen
 Gehts nicht von Herzen, so gehts vom Magen.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 3. Teil, 13. Buch (FA, I. Abteilung, Bd. 14: 1986, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, S. 647).

²² Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. In: FA, I. Abt., Bd. 9: 1992, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, S. 101.

DOKTOR
 Herr Bruder, Gott geb Euch seinen Segen
 Unzählbar, in Schnupftuchs Hagelregen.
 Den Profit kann ich Euch wohl gönnen,
 Weiß was im Grund wir alle können.
 Läßt sich die Krankheit nicht kurieren
 Muß man sie eben mit Hoffnung schmieren
 Die Kranken sind wie Schwamm und Zunder
 Ein neuer Arzt tut immer Wunder.
 Was gebt ihr für eine Comödia?
 MARKTSCHREIER
 Herr es ist eine Tragödia
 [...]
 BEDIENTER
 Viel Empfehl vom gnädigen Fräulein
 Sie hofft, Sie werden so gütig sein
 Und mit zu der Frau Amtmann gehen
 Um all das Gaukelspiel zu sehen.
 TYROLER
 Kauft allerhand kauft allerhand (I/4, 255f.)

Zwei Ärzte, der eine ein studierter, der andere ein Scharlatan – oder beide nur Schauspieler? – 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. Wer aber ist der Kranke? Prinzipiell können dies drei Größen sein: das Publikum, die Welt, die das Theater vorstellt (wenn für diese betont wird, daß sie identisch sei mit der Welt des Publikums, was für Ausgestaltungen des Topos Welttheater immer gilt, steht mit dem Aufzeigen einer kranken Welt und deren Heilung doch auch immer die Heilung des Publikums zur Debatte), und das Theater selbst. *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* spielt alle drei Möglichkeiten durch.

Daß das Publikum eventuell der Heilung bedürfe, wird schon in den betrachteten Prologversen des ‚Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiels‘ erwogen. Mit den erläuterten Anspielungen in diesem ‚Prolog‘ wie dann auch im *Jahrmarktsfest* auf den alchimistischen-Gedanken einer Läuterung und Veredelung des Menschen sowie der Materie im *opus magnum* als einer vom Menschen zu leistenden neuen Gottesgeburt wird dem Theater ein ebenso umfassendes wie revolutionäres Heilmittel zugesprochen. Entsprechend erscheint es stimmig, daß die Medizin des Quacksalbers in engster Verbindung mit dem im Spiel gezeigten Theaterspiel angepriesen wird, ja daß die Formel, mit der man zum Kauf der Arznei auffordert, zur Formel wird, die das gezeigte Spiel im Spiel gliedert (die Formel ‚Schnupftuch rauf‘ skandiert Anfang, Unterbrechungen und Ende des Spiels im Spiel: im Schnupftuch warfen auf dem Jahrmarkt die Käufer ihre Münzen dem Quacksalber zu, und in dieses eingewickelt erhielten sie die gekauften Wundermittel retour). Ob das Publikum aber die ‚Theater-Medizin‘ kauft, bleibt offen. An der zum Kauf angebotenen Arznei des Quacksalbers hat es offenbar keinen Bedarf, jedenfalls kauft es nichts. So bleibt die Möglichkeit zu bedenken, daß am Theater

selbst etwas krank ist und daß das Theaterspiel dann das Heilmittel für diese Krankheit vorstellt und im eigenen Spiel zugleich praktiziert.

Nach der Krankheit des Theaters muß man nicht lange suchen, sie wird ja ausgesprochen, das Theater ist ‚gereinigt‘ und:

Voll süßer Worten und Sittensprüchen
 Hüten uns auch für Zoten und Flüchen
 Seitdem die Gegend in einer Nacht
 Der Landkatechismus sittlich gemacht.
 DOCKTOR
 Da wird man sich wohl ennuyieren.
 MARKTSCHREIER
 Könnt ich nur meinen Hannswurst kurieren!
 Der sonst im Intermezzo brav
 Die Leute weckt aus'm Sittenschlaf. (I/4, 255f.)

Die komische Figur ist vertrieben, das hat nicht nur Goethe beklagt (zum Beispiel fast gleichlautend mit den zitierten Versen in einem Brief an Salzmann,²³ sondern vor ihm Lessing (im 17. Literaturbrief) und Justus Möser in seiner Schrift *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen* (1761). In *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* erhält diese Klage einen gewichtigen Zusatz, der gerne übergangen wird. Er führt zu einer differenzierteren Sicht der Theaterreflexion auch schon im *Jahrmarktsfest*. Die Theaterprinzipalin de Retti klagt in der ‚theatralischen Sendung‘ nicht nur mit den bekannten Argumenten über die unselige Reinigung des Theaters, sondern betont zugleich, daß man das Steuer nicht einfach herumwerfen könne. Man sei auf dem ‚schlechten Wege‘ des aufklärerisch gesitteten Illusionstheaters zu weit gegangen, um umkehren zu können.²⁴ Diese Diagnose der Krankheit des Theaters scheint nun aber für das *Jahrmarktsfest* nicht zuzutreffen. Denn straft das Stück sich nicht selbst Lügen? Zwar fehlt der Harlekin, aber ist er nicht doch strukturell präsent in diesem Spiel mit seinem bunten Wechsel von allerlei Theater-‚Plunder‘ ohne tiefen Sinn, mit seinem Bedienen der primitiven Schaulust, mit seinem Zug zum Verspotten, mit seinem Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen, mit seinem Hineinragen ins Publikum (insofern bei der Aufführung der zweiten Fassung von 1778 auf dem Ettersburger Liebhabertheater sich die Spieler als Laien aus dem Publikum rekrutierten und ein großer Teil des weiteren Publikums in irgendeiner Weise an der Aufführung mitgewirkt hat)? All dies trifft zu, aber ist dies ein Wiedergewinnen der dionysischen respektive karnevalistischen Komponente des Theaters/der Komödie, für die die komische Figur steht,²⁵ Wiedergewinnen also dionysischer Entgrenzung, Öffnung zum Ordnungslosen, Gefahr des Verlusts der Kulturiierung, karnevalistischer Lust der Umkehrung, also des Herabsetzens hochgehaltener Werte wie der Freisetzung des Unterdrückten und Verdrängten? Gesteht man dem Stück nicht zu schnell etwas zu, weil man den Frankfurter

²³ Brief an J.D. Salzmann vom 6. 3. 1773.

²⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, 3. Buch, 8. Kapitel (FA, I. Abteilung, Bd. 9: 1992, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, S. 150f.).

²⁵ Hierzu: Bernhard Greiner, *Die Komödie: Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, insbes. Kap.: ‚Die Commedia dell'arte und Watteaus Harlekin-Bilder‘.

Goethe der siebziger Jahre so sehen will: dionysisch, anarchisch? Das Stück bleibt doch, so weit es bisher betrachtet worden ist, in der Art und Weise, in der es Harlekin strukturell wiederkehren läßt, recht lebenswürdig. Es ist mehr ‚Menander‘ als ‚Aristophanes‘, recht bieder, ein wenig altfränkisch in seinem Hans Sachs-Ton, nur ganz verhalten erotisch anzüglich (wenn sich zwei Zigeuner an ein Milchmädchen heranmachen oder eine Gouvernante ihren weiblichen Schützling an einen Pfarrer verkuppeln will): eine brave Volksbelustigung, wie sie Faust beim Osterspaziergang erfährt und mit dem Vers „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein“ (V. 940) kommentiert, um dies alsbald als Schein zu entlarven (das Volk feiere seinen Vater als Arzt, der in Wahrheit vieler Menschen Unglück auf dem Gewissen habe). Einen Harlekin, der auf solche Weise ‚strukturell‘ wird, hätte man nicht vom Theater vertreiben müssen. Wie der Lichtputzer nur einen schalen Ersatz des Hanswursts (Harlekins) vorstellt, gibt das gezeigte Jahrmarktstreiben nur eine mäßige ‚Vertretung‘ karnevalistischer Manier, Öffnungen zum Karnevalistischen im angegebenen Sinn zeigt das Stück – mit einer gewissen Zurückhaltung, d. h. nicht sogleich sinnfällig – 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 wiederum vermengt, wie schon erläutert, gegensätzliche Vorstellungen, biblische Schöpfungsgeschichte und vom Menschen ausgehende magisch-alchemistische Wandlungs- und Läuterungsvorstellungen. 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 Kritiker der Religion, speziell (jüdischer) Empfindsamkeit, Mardochai als Religionseiferer, die Königsgattin Esther obszön in ihrer Rede). Was in *Dichtung und Wahrheit* als Grund für die Hans Sachs-Begeisterung genannt wird, erscheint hier gerade in Umkehrung. An Hans Sachs' Schaffen wird gerühmt, daß es in einer chaotischen Welt mit „ernster Tüchtigkeit“ hervorgetreten sei,²⁶ demgegenüber gibt die Jahrmarktswelt eine brave Tüchtigkeit, die sich selbst genießt, die sich jedoch in den Spielen, die ihr angeboten werden, zum Ordnungslosen öffnet. Das wird mit Nachdruck bekräftigt, wenn man fragt, weshalb als Jahrmarktsbelustigung gerade ein Esther-Spiel aufgeführt wird. Wurde, um Volksnähe anzuzeigen, ein biblischer Stoff gewählt, so hätten andere, viel geläufigere Stoffe nahegelegen, etwa die Vertreibung aus dem Para-

²⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 4. Teil, 18. Buch (FA, I. Abteilung, Bd. 14: 1986, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, S. 779).

dies, die Josephs-Geschichte, Geschichten aus dem Umkreis von David (man denke an die große Bedeutung des David-Jonathan-Stoffes für das Puppenspiel im *Wilhelm Meister*), oder Geschichten um Salomon, Judith etc. Hans Sachs hätte zu all dem Vorlagen gegeben, er hätte auch unzählige andere weltliche Stoffe beisteuern können; seine zwei Esther-Dramatisierungen bebildern brav die Bibelerzählung,²⁷ kommen als Vorlagen im engeren Sinn gar nicht in Frage. Den Esther-Stoff zu wählen, ist abwegig – es sei denn, man weiß, daß diese Geschichte im jüdischen religiösen Jahr der Anlaß des Purim-Festes ist. An Purim feiert die jüdische Gemeinde ihre Rettung vor tödlicher Bedrohung – in der Zeit nach der babylonischen Vertreibung – durch den Perserkönig Xerxes (Ahasverus) bzw. dessen Minister Haman, der über den im wahrsten Sinne des Wortes ‚unbeugsamen‘ Juden Mardochai (der also den Weg der Anpassung, der Assimilation an die persischen Gepflogenheiten nicht ging) so ergrimmt war, daß er alle Juden (des medisch-persischen Großreiches) vernichten wollte, hierzu vom König auch schon den Befehl erhalten hatte. Nur das beherzte Eingreifen der Jüdin Esther, die Gattin des Perserkönigs geworden war, rettete die Juden vor ihrer vollständigen Vernichtung. Was im Buch Esther geschildert wird, hat sich in der jüdischen Geschichte unzählige Male wiederholt. So wurde es bald Gemeingut des jüdischen Volksgeistes. Haman gilt als der Nachkomme des Amalek, des Erzfeindes Israels; er wurde der Prototyp des Judenhassers, des Antisemiten. Purim beweist, wie machtlos dieser Haß ist. Was können Pogrome uns anhaben? Wir sterben nicht. Purim ist ein Fest größter Ausgelassenheit. Bunte lustige Umzüge werden veranstaltet, bei denen man auch Parodien biblischer Ereignisse (nicht notwendig die Esther-Geschichte, aber auch diese) spielt. Man nennt all dies ‚Ad-lo-jada‘, woher ‚Allotria‘ kommt. Man verkleidet sich, man soll trinken, bis man nicht mehr weiß, was man tut, bis man Feind und Freund, Haman und Mardochai, nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Es ist ein Fest, bei dem es schon zu Beginn, in der Synagoge, laut, ausgelassen, ordnungsaflösend zugeht: Die Trennung zwischen der Männer- und der Frauenabteilung ist aufgehoben, die Kinder laufen, während die Esther-Schriftrolle gelesen wird, lärmend durch den Raum, der Vorbeter liest den Text möglichst schnell herunter, mit eingelegten Kunststücken. Die Namen der zehn Söhne Hamans zum Beispiel muß er in einem Atemzug sagen-zum Zeichen, daß sie in einem Augenblick hingerichtet wurden, der Text wird nicht ganz ernst genommen, er ist auch ein wenig anrühlich, nicht wirklich heilig; denn nur im Buch Esther wird Gott (‚Jahwe‘ oder ‚der Herr‘) an keiner Stelle genannt. So darf man die Schriftrolle auf den Boden fallen lassen, was sonst ein Mißgeschick ist, das umständliche Reinigungsrituale fordert. Wenn beim Vorlesen der Name ‚Haman‘ ausgesprochen wird, klopfen alle mit Hämmerchen auf ihre Pulte als symbolisches Zerschmettern der Feinde Israels. Nach der Lesung gibt man sich exzessivem Essen, Trinken und Spielen hin (Purim bedeutet ‚Los‘, ‚das

²⁷ Vgl.: *Comedia. Die gantze hystori der Hester zu recedirn, hat xiiij person unnd drey actus*. In: Hans Sachs, 26 Bde., hrsg. v. Adelbert v. Keller, Tübingen 1870–1868 (später zitiert als *Hans Sachs*), hier Bd. 1, Stuttgart 1870, S. 110–133; „Die comedi der königin Hester, gantz durchhauf gefast, weitleufftiger mit etlichen actis und personen gemehret, und hat jetzt sieben actus und XXIII person“. In: *Hans Sachs*, Bd. 15, Tübingen 1885, hrsg. v. Adelbert v. Keller u. E. Goetze.

Los werfen'). So ist Purim ein Fest umfassender Entgrenzung, aber nicht, wie die christliche Fastnacht, kompensatorisch, kontrollierte Ausgelassenheit, die helfen soll, die kommende Fastenzeit zu ertragen und generell die vom Christen geforderte Tugendhaftigkeit leisten zu können, und die mithin als Indiz von Ich-Schwäche, des Leidens an der auferlegten Ordnung zu gelten hat; Purim ist vielmehr Entgrenzung, die in der Geschichte einer Rettung gründet, in einem Sich-Bewahrt-Haben in der Einzigkeit, Besonderheit, es ist also Entgrenzung aus Ich-Stärke. Über diesen 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.²⁸ Zu lesen ist dort unter anderem:

Daß nun auch unsere Frankfurter Juden an ihrem Purim und Hamans-Fest sich wacker herumb tummeln, essen und trinken, frölich 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 Comoedie von der Verkaufung Josephs gespielt, und die bey dergleichen Schau-Spielen gewöhnliche machinen verfertigt, in Verkleidung allerhand Auffzüge vorgestellt, auch so gar einen Pickelhäring [die zum Hanswurst alternative komische Figur] in lächerlicher bundfarbiger Kleidung dabey auffgeführt [...].²⁹

Neben anderen Komödien, die man mit großem Erfolg aufgeführt habe und wozu auch christliche Zuschauer gekommen seien, zum Beispiel über den *David und Goliath*-Stoff, verweist der Verfasser auf eine Ahasverus-Komödie, die er im Anhang auch abdruckt, allerdings in Hebräischer Schrift und – was er nicht sagt – in jiddischer Sprache,³⁰ um, wie er betont, Ärger 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 gemeinlich auf das Purim allhie gespielt, so aber nachmals von ihren Vorstehern verboten, und, wie mich ein Jude versicherte, die Exemplaria verbrant 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 analog 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 unzuchtigen Unfläther aufführen, der selbst zu der Esther unziemliche Lust bekommen, und garstige grobe Worte darin zu finden [...].³¹

²⁸ Johann Jacob Schudt, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, 4 Bde., Frankfurt u. Leipzig 1714–1717.

²⁹ Ebd., Bd. II, VI. Buch, S. 314.

³⁰ Neuauflage dieses Esther-Spiels (in jiddischer Sprache) in: *Yiddish Biblical Plays 1697–1750*. Edited from Manuscripts and Printed Versions with an Introduction by Chone Shweruk, Jerusalem 1979 (= Publications of the Israel Academy of Sciences and Humanities, Section of Humanities).

³¹ Johann Jacob Schudt, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, 4 Bde., Frankfurt u. Leipzig 1714–1717, hier Bd. II, 1714, S. 316.

Das an Purim gezeigte Mißachten der Schrift vermerkt der Verfasser besonders. Er verweist auf einen Brauch der Juden in Palästina:

Und wiewol sie mit den Büchern des A.T. sehr andächtig umgehen, so lassen sie doch das Buch Esther [...] welches in einer langen Roll geschrieben ist, unter dem Lesen auf die Erden fallen, weil des Nahmen GOTTes nicht einmal darinnen gedacht worden, welches sie des Schreibers Weisheit zuschreiben, der solches der Heyden wegen gethan habe. Es kommt mir dieses [...] ganz unerhört und ungläublich vor [...].³²

Zur Aufhebung 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 Mordechai d. i. Verflucht ist Haman, und gesegnet Mardechai. Wegen ihrer großen Trunkenheit können sie keinen Unterschied unter Haman und Mardechai machen, also haben verordnet die alten Rabbinen [...].³³

In der Zitation eines Purim-Spiels, das eben den Anlaß für Purim darstellt, und im strukturellen Wiederholen der Purim-Entgrenzung 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, das sich immer neu aus dem Purim-Fest herausbildet, bis hin zum zurückgenommenen Stellenwert des Textes auf diesem Theater. Allerdings drängt Goethe, wie oft, den Bezug nicht auf. Er ist gestaltet, aber es bleibt dem Zuschauer/Leser überlassen, ihn wahrzunehmen. Es ist wohl unser kulturell einseitiger Blick, der diese Tradition in Goethes dramatischem Schaffen und das Bekenntnis zu ihr im *Jahrmarktsfest* bisher nicht wahrnehmen ließ. Gewonnen wird mit dieser Tradition jüdischen Theaters ein Entgrenzen, ein Aufheben des Prinzips der Unterscheidung, in diesem Sinne ein ‚karnevalistisches‘ Theater, das aus der Erfahrung erfolgreicher Selbst-Bewahrung, d. h. aber der Unterscheidung erfolgt, eben dies ausgelassen feiert. Pointiert formuliert: Kann man das griechische Theater – mit Nietzsche – als Vergegenwärtigen des Dionysischen (Entgrenzung als Rausch, Ekstase, als Zitation des Gottes in die Gegenwart) durch das Apollinische begreifen, die jenes bannt, 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 widerspre-

³² Ebd., S. 311.

³³ Ebd., S. 377.

chenden 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 behüteten 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 ‚anderen‘ 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“³⁴).

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 berufen als Reflexionsform der seit Descartes, Leibniz und Wolff unüberbrückbar geschiedenen Welten von Geist und Materie, Idee und Erfahrungswirklichkeit. Im Ausspielen der theatralischen Dopplung scheint eine Verbindung zwischen den getrennten Welten doch möglich. Das *Jahrmarktsfest* führt dies in den vielfältigen Oppositionen vor, die es durchziehen. 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 Spiel-Raum 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 Leierkastenmanier; die Idee, die er da vertritt, kommt nicht in der Wirklichkeit an. Der Schattenspielmann wendet sich mit seiner biblischen Schöpfungsgeschichte direkt an sein Publikum, zugleich baut er mit den dezenten- alchimistischen Anspielungen eine eigene- hermetische Welt als säkulare ‚Rahmung‘ seiner Schöpfungsgeschichte auf. Das Ahasverus-Spiel vervielfältigt die Oppositionen. In der ersten Fassung stehen die gezeigten Bruchstücke der Esther-Geschichte in völligem Mißverhältnis zur biblischen Vorgabe. Ahasver bleibt der aufgeklärte Herrscher, der dem eifernden Rationalismus Hamans die Sinnlichkeit entgegenhält, analog hört Esther nicht auf den Religionseiferer Mordechai, redet statt dessen obszön von ihrem königlichen Gatten („ists nicht ein Schaf, so ists ein Schwein“ [I/4, 263]). 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

³⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt*. In: ZA, Bd. 14: 1950, S. 11.

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
Mir 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 geglückten Zugleich vorstellt: Esther war ganz an die konkreten Bedingungen des Lebens am persischen Hof gebunden, gleichzeitig hat sie sich dem ideellen Anspruch der jüdischen religiösen Existenz hingegeben. Geschrieben steht dies allerdings in einem Text, der (im Kontext der Purim-Feier) minderwertig ist, den man fallen lassen kann – womit auch ein in diese Tradition sich einschreibendes Theater – Stichwort: die „Unterwerfung des Theaters unter den Text“³⁵ – ausgehöhlt wird. Das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* stellt in seinen Spiel im Spiel-Strukturen das theatralische Zugleich des Verschiedenen aus, das auch ein kulturell Verschiedenes ist: Christliche und bürgerliche Welt des vorgestellten Jahrmarkts stehen jüdischer und bürgerlich ungebundener Schaustellerwelt in den Spielen im Spiel gegenüber. Und das Stück vollzog diese theatralische Dopplung dann noch einmal in der Praxis der Auführungen (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 Marktschreier, als Haman und als Mardochai, derart das Zugleich beider Spielebenen im

³⁵ Vgl. Antonin Artaud: *Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)*. In: Ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt 1969, S. 95.

wahrsten Sinne des Wortes ‚verkörpernd‘. So bleibt in der Repräsentation für alle Beteiligten die Präsenz der Aufführung ständig bewußt, womit schon hier erfüllt wird, was später die *Regeln für Schauspieler* betonen werden: „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes“³⁶ oder: „Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern“.³⁷

Das Theater ist krank, zwei Ärzte geben ihm Spielraum. 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, deren Gehalt wildes Entgrenzen ist als Ausfluß von Sich-Bewahrt-Haben und Sich-Bewahren in der Besonderheit. Mit der so gewonnenen und ausgespielten theatralischen Dopp lung hält das Theater eine Chance bereit, die durch die Aufklärungphilosophie 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 auch Heilung für die generelle ‚Wunde‘ der Zeit. Das gibt der Herleitung des Jahrmarktspiels aus einer Abmachung zwischen zwei Medizinern 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, zum Beispiel bei Paracelsus. Im ausgehenden 18. Jahrhundert hat dieser Diskurs (unter anderem mit der Entdeckung der Elektrizität und ihrer Anwendung in der Medizin bis hin zum Mesmerismus) einen mächtigen neuen Aufschwung erhalten. So betont zum Beispiel Schiller, um einen prominenten Zeugen zu berufen, in seiner medizinischen Dissertation:

Die Thätigkeiten des Körpers entsprechen den Thätigkeiten des Geistes; d. h. Jede Ueberspannung von Geistes thätigkeit hat jederzeit eine Ueberspannung gewisser körperlicher Aktionen zur Folge [...] Geistige Lust hat jederzeit eine thierische Lust, geistige Unlust jederzeit eine thierische Unlust zur Begleiterin. [...] Diß ist die wunderbare und merkwürdige Sympathie, die die heterogenen Principien des Menschen gleichsam zu Einem Wesen macht, der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen.³⁸

Das Theater verfolgt mit dem Konzept der theatralischen Dopplung dasselbe Ziel wie die Medizin, verspricht dabei, nicht nur sich selbst, sondern die ‚Wunde der Zeit‘ zu heilen: Diese Einbettung des Theaters in den medizinischen

³⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Regeln für Schauspieler*, § 82. In: ZA, Bd. 14: 1950, S. 89.

³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Regeln für Schauspieler*, § 40. In: ebd., S. 82.

³⁸ Friedrich Schiller, *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: *Schillers Werke, Nationalausgabe*, 42 Bde., Weimar 1943–2000, hier Bd. 20: 1962, hrsg. v. Benno v. Wiese, S. 57 (§ 12) und 64 (§ 18).

Diskurs, die das *Jahrmarktsfest* entwirft und begründet, scheint für Goethe eine so bedeutsame Entdeckung und Problemlösung gewesen zu sein, daß er sie geradezu obsessiv zum Gegenstand seiner Dramen machte. Immer wieder wird Theater – im Ausspielen der theatralischen Dopplung – zum Ort der Heilung. Da solches Theater eine Art Brückenschlag zwischen den getrennten Welten leistet, kann es andere Ansätze, diesen Dualismus zu überwinden, verabschieden, was dann auch mit satirischer Lust geschieht. Vom tragfähigeren Brückenschlag aus werden andere Versuche lächerlich gemacht: Der Pietismus (aufgespießt im *Jahrmarktsfest* selbst, im *Pater Brey* und im Epenfragment *Der ewige Jude*) führt in seiner hermetischen Tradition das Versprechen eines Einheitsdenkens mit sich,³⁹ dasselbe gilt für die Empfindsamkeit (mit der im *Triumph der Empfindsamkeit* abgerechnet wird), insofern sie einen Affekt ins Zentrum stellt, der als Affekt sinnlich ist, dabei aber auf eine sittliche Haltung zielt, analog die Grazie (die in der satirischen Distanzierung gegenüber Wieland zur Debatte steht⁴⁰) als geglückte Einheit von Natur und Freiheit. Das bürgerliche Illusionstheater wiederum, das Goethe mit seiner karnevalistischen Theatermanier verhöhnt, hat seine intelligenteste Begründung durch Lessing erhalten, für den es sich folgerichtig aus seinem Privilegieren des Mitleids ergibt, womit wieder ein Affekt im Zentrum steht, der zugleich sinnlich und sittlich ist. („Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste.“⁴¹) An zwei Beispielen soll nun noch dargelegt werden, wie Theater im Ausspielen der theatralischen Dopplung als Ort der Heilung eingesetzt und reflektiert wird.

Im Herbst 1777 und, unterbrochen durch die Harzreise im Dezember des Jahres, im Januar 1778 schrieb Goethe das Stück *Der Triumph der Empfindsamkeit*, in das als Spiel im Spiel ein separates Drama eingefügt ist: „Proserpina“, im wesentlichen von einer Figur gesprochen, darum (im Stück selbst) „Monodrama“ (I/5, 76⁴² passim) genannt. Die Uraufführung fand am 30. Januar 1778, dem Geburtstag der Herzogin Luise, zugleich der Hochphase des Karnevals, im Schloß von Ettersburg statt, Goethe spielte die männliche Hauptrolle. Das Rahmendrama ist leichte dramatische Kost, ein heiteres Verlach- und Besserungsstück, witzig, satirisch, getragen von einer Haltung des Humors, die programmatisch dem männlichen Protagonisten schon im Personenverzeichnis zugesprochen wird: „Andrason, ein humoristischer König“ (I/5, 70). Dessen Gattin Mandandane ist dem Zauber eines Prinzen Oronaro erlegen. Beide schwelgen sie in empfindsamen Seelenergüssen, der Prinz, indem er in einer künstlichen Natur, die er in Kisten verpackt mit sich führt und jeweils zu seinem alleinigen Gebrauch aufbaut, eine Puppe anschnachtet, die nach der Gestalt der angeblich geliebten Mandandane gebildet ist; Mandandane,

³⁹ Hierzu: Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1969 u. 1979.

⁴⁰ Vgl. „Götter, Helden und Wieland“, In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 4: 1985, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, S. 425–437.

⁴¹ Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel* [1755/56], hrsg. u. kommentiert v. Jochen Schulte-Sasse, München 1972, S. 55.

⁴² Zitate aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Johann Wolfgang Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille*. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 5: 1988, hrsg. v. Dieter Borchmeyer.

indem sie Monodramen aufführt, sich dabei in der vorgestellten Figur völlig verliert, wozu ihr Proserpina-Spiel als Beispiel gegeben wird. Dieses Binnendrama gibt eine eigenwillige Aneignung des Persephone- bzw. Proserpina-Mythos. Solche Monodramen waren in der Entstehungszeit des Stücks beliebt: Eine Figur deklamiert, von Instrumentalmusik begleitet, einen hochpathetischen Monolog. In einem Aufsatz von 1815 über eine isolierte Aufführung des Proserpina-Dramas (in einer Vertonung von Eberwein) rechnet Goethe das Stück zu den „kurzgefaßten Tragödie[n]“, den „Melodramen, [...] denen der edle Inhalt am besten ziemt“.⁴³ Der Mythos erscheint in Goethes Stück verdüstert, offenbar um eine tragische Situation herauszupräparieren. Proserpina, Tochter der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres, wird von Pluto geraubt, der sie zur Herrscherin im Totenreich macht. Ihre Vermählung wird symbolisch darin angezeigt, daß sie einige Kerne eines Granatapfels ißt, den Pluto ihr reicht. Jupiter würde Proserpinas Rückkehr in das Reich der Lebendigen erlauben, wenn sie im Totenreich noch nichts genossen hätte. Jetzt ist nur noch ein Kompromiß möglich: Zwei Drittel des Jahres darf Proserpina auf der Erde leben, ein Drittel hat sie bei ihrem Gatten in Hades zu verbringen – ein Fruchtbarkeitsmythos im Zeichen des Jahreskreislaufs. In Goethes Proserpina-Melodram gibt es diesen Kompromiß nicht. Proserpina bleibt für immer ins Totenreich gebannt, und sie wird hierfür selbst verantwortlich gemacht. Sie selbst hat nach dem Granatapfel gegriffen, was in antiker wie christlicher Tradition ‚Erkennen‘ ihrer Weiblichkeit meint, zugleich aber haßt sie, was mit dieser verbunden ist, die Umarmungen des Mannes („Weh mir! ich fühle schon/Die verhaßten Umarmungen!“ [I/5, 105]). Der Widerspruch bleibt unauflöslich; tragisch ist er, auch wenn Goethe dies später für das Stück reklamiert, eigentlich nicht. Mit dem Genuß des Granatapfels bejaht Proserpina biblisch wie antik (der Granatapfel als Liebes- und Fruchtbarkeitspfand) ihre Weiblichkeit, zugleich negiert sie sie. So erscheint sie hier, befangen in ihr Klagen, als eine Figur, die sich vor allem über sich selbst täuscht.

Man hat das Proserpina-Melodram, gewiß mit Recht, als Totenklage um Goethes Schwester Cornelia verstanden, die im Juni 1778 gestorben war, zugleich als Verarbeitung dieses Todes; denn in der Rahmenhandlung kehrt die Spielerin der Proserpina aus ihrer Isolierung in einer Welt des Todes ja in die lebendige Welt der Mitfiguren zurück: Der ambivalente Entwurf der Proserpina-Figur läßt sich gut mit Cornelias Ehe wie mit Goethes traumatischer Erfahrung der Heirat und des Todes der Schwester verbinden. Aber auch bei einer biographischen Lesart⁴⁴ ist die theatralische Dopplung zu beachten, die gerade am Proserpina-Drama herausgestellt wird. Auf der einen Seite spielt Mandandane mit höchster Anteilnahme, in völliger Identifikation, den Part der Proserpina. Dabei zeigt sie die Figur in Selbsttäuschung befangen und zeigt sich zugleich das Agieren in Monodramen als autistisches In-Sich-Selbst-Kreisen. Auf der anderen Seite wird die Spielerin des Monodramas von ihrer Krankheit geheilt, kehrt sie aus ihrer autistischen Welt, in der sie spiel-

⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina. Melodram von Goethe. Musik von Eberwein*, Weimar, Mai 1815. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 19: 1998, hrsg. v. Friedmar Apel, S. 714.

⁴⁴ Zum Beispiel: Kurt R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, 2 Bde., Frankfurt 1983 u. 1985, hier Bd. 1, S. 297ff.

te, was sie war, d. i. vollkommen in sich eingeschlossen, in das Reich der Lebenden, des lebendigen intersubjektiven Miteinanders zurück. So werden der Tod/die Totenklage mit ungeschmälerter Wucht (ohne Kompromiß) vergewärtigt (Aufgehen in der vorgestellten Welt), während in der Wirklichkeit des Spielens zugleich Distanz und Heilung von der Todesverfallenheit angezeigt sind.⁴⁵

Als gewollte theatralische Dopplung, gewollt als Verfahren der Heilung, erschließt sich damit, was vielen Interpreten Kopfzerbrechen bereitet hat: Daß Goethe die beiden so grundlegend verschiedenen Stücke miteinander verschränkt hat und daß er, obwohl er diese Verschränkung selbst einen „Frevel“ nennt,⁴⁶ in allen von ihm verantworteten Ausgaben des *Triumphs der Empfindsamkeit* diesen „Frevel“ nicht rückgängig gemacht hat.⁴⁷ Dieser Frevel, ein Miteinander des Verschiedenen nicht mit dem Ziel einer Vermittlung zu geben, sondern als ein Zugleich, das das Theater durch seine zwei Ebenen zu leisten und auszuhalten vermag, ist strukturell die Karnevalistik Goethes. Im Verfahren der theatralischen Dopplung kann sich das karnevalistische Miteinander des Verschiedenen wie das Prinzip der Grenzübertretung stabilisieren, wobei das Verfahren in einen medizinischen Diskurs der Heilung eingebettet bleibt. Die Heilung wird für die Figur dadurch erreicht, daß auf beiden Ebenen des Theaters, der vorgestellten Welt wie der Wirklichkeit des Spielens, Entgegengesetztes entfaltet wird.

Gegenüber dem *Jahrmarktsfest zu Plunderweilern* ist die Verschränkung der beiden Ebenen jetzt sehr viel komplexer geworden, mithin auch die darin angelegte Selbstreflexion des Theaters. Dabei wird aus diesem Theaterkonzept eine grundlegende semiologische Fragestellung entwickelt. Zu heilen sind zwei Figuren, zu heilen ist aber auch das Theater. Beider Krankheit ist Befangenheit in sich selbst, ‚ungenügende Selbstsucht‘ wird dies dann die Hymne *Harzreise im Winter* nennen.⁴⁸ Der Prinz liebt die Puppe, nicht die Person, auf die sie verweist; denn in der Hinwendung zur Puppe bleibt er in seiner Ich-

⁴⁵ Ausführlichere Interpretationen dieses Stücks: Astrid Lange-Kirchheim, *Spiel im Spiel – Traum im Traum. Zum Zusammenhang von Goethes ‚Triumph der Empfindsamkeit‘ mit dem Monodrama ‚Proserpina‘*. In: *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, hrsg. v. Bernd Urban et al. Darmstadt 1981; Bernhard Greiner, *Die Komödie: Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, insbes. Kap.: ‚Orte‘ des Karnevalistischen in Goethes Komödienschaffen.

⁴⁶ Vgl. die vielzitierte Aufzeichnung in den *Tag- und Jahresheften*: „Proserpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet.“ (*FA*, I. Abteilung, Bd. 5: 1988, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, S. 953).

⁴⁷ Im Juni 1779 wurde das Proserpina-Melodram in der Vertonung S. v. Seckendorfs zweimal selbständig aufgeführt, im Februar 1815 (also 37 Jahre nach der Entstehung) erneut, jetzt vertont von dem Zelter-Schüler Karl Eberwein. Die letztere Inszenierung hat Goethe sorgfältig mitverfolgt und, da die Aufführung sehr erfolgreich war und andere Theater das Stück verlangten, in einem längeren Aufsatz die wünschbare Inszenierung des Stücks detailliert dargelegt: Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina. Melodram von Goethe. Musik von Eberwein*, Weimar, Mai 1815. In: *FA*, I. Abteilung, Bd. 19: 1998, hrsg. v. Friedmar Apel, S. 707–715 – ein für Goethes Theaterarbeit äußerst aufschlußreicher Text, insbesondere hinsichtlich des von Goethe favorisierten Erstarrenlassens des Bühnengeschehens in lebenden Bildern. Die Proserpina-Mythe hat hier zwar kein Gegengewicht in einem Rahmenspiel, das jenseits des Tragischen angesiedelt ist, aber sie wird doch gehalten in einem Herausstellen der Wirklichkeit des Theaterspielens, so daß der Zuschauer nicht in der Proserpina-Welt aufgeht, sondern – im Sinne des Prinzips theatralischer Dopplung – sich zugleich als Teilnehmer einer Theateraktion weiß, die ihm den Proserpina-Mythos neu und in eigener Auffassung darbietet.

⁴⁸ *HA*, Bd. 1: 1948, S. 51. Zitate aus dieser Hymne werden nachfolgend im Text nachgewiesen (Sigle *HA I*), wobei diese Ausgabe zugrundegelegt ist.

Welt, in gleicher Weise verharrt Mandandane in der von ihr imaginierten Proserpina-Welt, die analoge ‚Krankheit‘ des Theater ist eben das Monodrama, eine *contradictio in adjecto*, da zum Theater als Aktionsort eines Monodramas Spieler und Zuschauer gehören. Als Nährboden der psychischen wie theatralischen Selbstsucht wird die Empfindsamkeit ausgegeben. Sie kann satirisch distanziert werden, da ihre Verknüpfung des Sinnlichen und Ideellen jetzt vom Theater selbst im Ausspielen der theatralischen Dopplung übernommen wird. Die Empfindsamkeit *muß* auch vom Theater distanziert werden, da sie eine falsche Tendenz des Prinzips der theatralischen Dopplung vorstellt. Sie läßt den Empfindsamen in Freundschafts-, Tugend- und Entsaugungskult schwelgen, d. h. vollständig in solchen Empfindungen aufgehen, zugleich aber ist immer ein Selbstgenuß des Empfindsamen beteiligt, was heißt, daß er aus seinem Fühlen heraustritt, sich hierin betrachtet und hieraus neuen Genuß schöpft. So praktiziert Empfindsamkeit theatralische Dopplung als ein in sich selbst geschlossenes Seelentheater.

Der Heilungsprozeß kommt auf der Figurenebene dadurch in Gang, daß Andrason in die Aufführung eines Monodramas hineingezogen wird. Mandandane spricht ihn in ihrem Spiel als den verhaßten Pluto an, gleichzeitig ist er als der liebende und helfende Gatte zugegen. Dieselbe Konstellation wird in der *Iphigenie* bei der Heilung des Orest wiederkehren: Orest sieht in Iphigenie die wiedergekehrte, den Muttermord nun strafende Klytemnästra, gleichzeitig ist Iphigenie als liebende und helfende Schwester zugegen. In der *Iphigenie* führt diese ‚Dopplung‘ der Protagonistin sogleich zur Heilung des Orest, beim ein Jahr früheren Stück wird dies über einen Umweg erreicht (da es da ja noch einen zweiten Kranken gibt). Andrason führt Mandandane zum Prinzen. Sie soll den Platz der Puppe, die sie selbst darstellt, in der Kunst-Laube des Prinzen einnehmen. So steht sie für das Vorgestellte und ist zugleich in ihrer Wirklichkeit als Spielerin (und Beobachterin) gegenwärtig, verkörpert sie eben jene ‚selbstbewußte Illusion‘, die Goethe an den männlichen Darstellern von Frauenrollen auf dem römischen Theater rühmt. In diesem Zugleich von Illusionierung und Wissen um die eigene Wirklichkeit als Spielerin erkennt Mandandane am Prinzen ihre eigene Beschränktheit. Denn sie durchschaut, daß der Prinz am Bezeichnenden, der Puppe, die sie vorstellt, nicht die Verweisung auf das Bezeichnete sucht (die Person, die jetzt real den Platz der Puppe einnimmt), vielmehr das Echo seiner seelischen Projektionen. In gleicher Weise spiegelt sich aber auch das Monodrama nur in sich selbst, dient ihm die Wirklichkeit des Spielens nur als Echo der monologischen Selbstentfaltung, ist mithin der gemäßige Stoff des Monodramas die Totenklage als Klage des Theaters, daß es sich – auf der Ebene des Diskurses – in das Totenreich befördert hat. Das Theater heilt sich, es distanziert sein Monodrama in gleicher Weise wie die Figur, indem es im mehrfachen Wiederholen und Ausstellen der theatralischen Dopplung deren falsche, auf unproduktiven Selbstgenuß gerichtete Anwendung im Monodrama kenntlich macht.

Die Konstellation, die Mandandane und ebenso das Theater heilt, den Prinzen jedoch in seiner ‚ungenügenden Selbstsucht‘ endgültig versinken läßt, ist semiologisch ein Grenzfall. Mandandane stellt vor (spielt), was sie ist. Der

Signifikant, die Puppe, ist nicht nur aus dem Material des Signifikats gemacht (die Kleider Mandandanes etc.), er ist mit diesem identisch, womit das Zeichen selbst, das ja nichts anderes als die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat ist, hinfällig wird. Der Mangel, das Getrennt-Sein des Signifikanten vom Signifikat, ist aufgehoben. Dieser semiologische Grenzfall wird zur Probe (zum Proberstein) des rechten Zeichenbezugs. Indem Mandandane spielt, was sie ist, in ihrer Wirklichkeit aber negiert wird, da der Prinz an ihrer Realität seine autistische empfindsame Liebe nicht mehr entfalten kann, lernt sie, die Welt jenseits ihrer bisher in sich selbst kreisenden Zeichenwelt anzuerkennen. Der Prinz verharrt demgegenüber in seiner Zeichenproduktion, die stets nur sich selbst genießen will.

Eben diesen semiologischen Grenzfall des Handhabens der theatralischen Dopplung, der die eine ‚kranke‘ Figur des Stücks und mit ihr das Theater aus ihrem Autismus herausführt, die andere kranke Figur jedoch endgültig in ihre ‚ungenügende Selbstsucht‘ bannt, spielt Goethe im Dezember 1777 persönlich durch. Er unterbricht die Arbeit am *Triumph der Empfindsamkeit* für eine Reise in den Harz, auch um Friedrich Plessing zu besuchen,⁴⁹ der nach einem Theologie- und Jura-Studium psychisch schwer krank in das väterliche Pfarrershaus in Wernigerode zurückgekehrt war und – tief depressiv –, sich an Goethe, den Dichter des Werther, hilfensuchend gewandt hatte. Goethe hatte ihm nicht geantwortet; aber jetzt stattet er ihm einen Besuch ab, allerdings unter falschem Namen. Er gibt sich als einen aus, der den seit zwei Jahren in Weimar agierenden Goethe gut kennt, erläutert Plessing, was dieser Goethe ihm in seiner Situation raten würde. Goethe hat die Szene später in der *Kampagne in Frankreich* beschrieben. Er betont dort, daß Plessing aus seinem Reden hätte erkennen müssen, wer ihm gegenüber stand. Aber Plessing erkennt nicht, er verharrt, wie der Prinz, in seinem autistischen Zeichenbezug. In der Hymne *Harzreise im Winter*, die Goethe offenbar so wichtig war, daß er später, was er sonst nie getan hat, eine lange Paraphrase (nicht Interpretation) verfaßte, hat Goethe solcher Selbstbefangenheit den geglückten Zeichenbezug beim sprechenden Dichter-Ich gegenübergestellt. „Dem Geier gleich [...] Schwebe mein Lied“ (HA I, 50), setzt die Hymne ein. Der Geier ist im römischen Denken ein Weissagevogel, aus dessen Flug man den Ratschluß der Götter über Zukünftiges ermittelt. Die Zukunft, die im Gedicht befragt wird, ist das Dichtertum des sprechenden Ich. Hierfür soll das Lied als Zeichen genommen werden, zugleich ist es aber, in seiner Wirklichkeit als Lied des

⁴⁹ Eissler hat diese ‚Plessing-Episode‘ ausführlich interpretiert (vgl.: Kurt R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, 2 Bde., Frankfurt 1983 u. 1985, hier Bd. 1, S. 43–56). Er hebt auf ein vollkommenes Unverständnis Goethes gegenüber Plessing ab. Demgegenüber zeigt die Analogie zur Heilungsszene im Theaterstück, an dem Goethe in dieser Zeit arbeitet, daß Goethe eine Konstellation schafft, deren Ausgang offen ist. Sie kann die Augen über die krankhafte Selbstbezogenheit öffnen oder diese gerade noch weiter bestärken (letzteres wird in der *Harzreise im Winter* beschrieben als „wer heilet die Schmerzen/Des, dem Balsam zu Gift ward“ [HA, Bd. 1: 1948, S. 51]). Beurteilt man dieses Treffen von seinem Ergebnis her, hat Goethe nicht nur den Part Mandandanes gespielt, sondern auch deren Erfahrung wiederholt. Am anderen, dem vom Zeichen nur das Echo seiner Projektionen hören will und den der Grenzfall eines Zusammenfallens von Signifikant und Signifikat nur weiter in seine autistische Zeichenproduktion zurücktreibt, wird ihm für sich selbst die Bestätigung seines Zeichenschaffens durch die bedeutete Welt bewußt. Zeugnis dieser beglückenden Erfahrung, sich in seinem Dichtertum bestätigt zu erfahren, ist die Hymne *Harzreise im Winter*.

sprechenden Ich, schon die Erfüllung dessen, worauf es verweist: wieder ein Zusammenfallen von Wirklichkeit des Sprechens und dem, was das Sprechen vorstellt. In Abgrenzung zum in sich selbst befangenen ‚Unglücklichen‘ („Wem aber Unglück/Das Herz zusammenzog“ [HA I, 50]) erscheint die erfahrene Bestätigung des Dichtertums gegründet im dialogischen Bezug zu Gott als dem „Vater der Liebe“ (HA I, 51), dann in Anrede, also wieder Dialog, mit der Liebe selbst wie der Natur, wenn zuletzt der erfolgreich bestiegene winterliche Berg zum Bild des geglückten Dichtertums wird.

Das Konzept der theatralischen Dopplung – Innesein und Auspielen beider Ebenen des Theatralischen – hat sich in Aneignung der jüdischen Tradition des Purim-Spiels und deren Verknüpfung mit einem medizinischen Diskurs herausgebildet und im Motiv der Heilung, die eine gehandhabte Theatralität zu leisten vermag, seinen Anspruch formuliert. Damit kommt überein, daß die geforderte Beweglichkeit zwischen den Ebenen des Vorgestellten und des Vorstellens als strukturell gewordene Karnevalistik von ihrer jüdischen Tradition her ihren ‚Fluchtpunkt‘ in einer Bekräftigung des Ich hat, das feiert, sich bewahrt zu haben und sich bewahren zu können in der Besonderheit, in einer Ich-Entgrenzung also aus Ich-Stärke, nicht Ich-Schwäche. Theatralische Dopplung als zugleich von Ideellem (vorgestellter Welt) und Empirie (Wirklichkeit des Vorstellens) tritt an die Stelle anderer Konzepte, diese beiden Welten zu verknüpfen (Empfindsamkeit, Grazie, bei Lessing das Mitleid). Vermag dieses Konzept der theatralischen Dopplung diesen Anspruch aber tatsächlich zu erfüllen? Ist auf dem Feld eines so gehandhabten Theaters ein gelingender Brückenschlag zu erwarten, zwischen der empirischen Welt, in der die Sachzwänge, also Determinationen, herrschen und der ideellen Welt, in der wir vom Postulat der Freiheit ausgehen und damit ein Handeln aus Moralität setzen? Das *Iphigenie*-Drama erschließt sich, gerade in seinen dramaturgischen Brüchen, die bisher fast ausnahmslos übersehen wurden, als eine Versuchsanordnung zu dieser Frage. Nur noch die Grundzüge dieser Versuchsanordnung seien hier dargelegt, beschränkt auf die Prosafassung, damit auf den voritalienischen, vorklassischen Goethe. Die Prosafassung der *Iphigenie* entstand im Frühjahr 1779, die Uraufführung fand am 6. April 1779 in Weimar im Haus des Hofjägers Hauptmann statt, Goethe in der Rolle des Orest.⁵⁰

Das Stück hat zwei Handlungsstränge: zum einen die Heilung des Orest (mythologisch die Befreiung von den Erinnyen, die ihn als Muttermörder verfolgen), zum andern Iphigenies vielinterpretierte ‚unerhörte Tat‘ (I/5, 191⁵¹), deren Voraussetzungen und Folgen: Daß sie sich weigert, Thoas zu betrügen, daß sie mithin ihr Handeln an der (moralischen) Idee humanen Umgangs miteinander orientiert (mythologisch besagt dies, den sich fortzeugenden Fluchs des Atriden-Geschlechts zu beenden, daß die eine Greueltat

⁵⁰ Ausführliche Interpretation des hier dargelegten dramaturgischen Bruchs und seiner Funktion, am Beispiel der Verfassung des Stücks: Bernhard Greiner, „Wohnt dem willkommenen Schauspiel bei“. *Theater als Verwirklichungsform der Idee ‚reiner Menschlichkeit‘: ‚Iphigenie auf Tauris‘*. In: Ders., *Eine Art Wahnsinn: Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.

⁵¹ Zitate aus der *Iphigenie* werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: FA, I. Abteilung, Bd. 5: 1988, hrsg. v. Dieter Borchmeyer.

nur so gesühnt werden kann, daß eine neue Greueltat begangen wird, die wieder Sühne verlangt).

Die Heilung des Orest, Goethes Eigenstes gegenüber Euripides, geschieht als ein kathartisches Theater, das in nichts anderem als eben dem Auspielen der theatralischen Dopplung besteht. Psychologisch gesprochen, geht Orest nochmals in die traumatische Szene des Muttermordes hinein. Iphigenie, die sich Orest als Schwester zu erkennen gegeben hat, erscheint ihm als Racheinstanz, die für die getötete, ihm in Iphigenie wieder vor Augen tretende Mutter den sühnenden Todesstreich ausführen wird, nun im neuen Greuel des Geschwistermordes. Zugleich aber ist Iphigenie in ihrer Wirklichkeit als liebende Schwester gegenwärtig, die den Todesstreich nicht vollzieht, vielmehr beteuert: „Du wirst nicht untergehn!“ (I/5, 175). So wird die Anagnorisis-Szene zu einem Paradigma für Goethes Konzept der theatralischen Dopplung. Orest erleidet nochmals einen Anfall seiner Krankheit, heraufgeführt durch Iphigenie selbst, die sich als Helfende einführen will:

IPHIG.: [...] Ruft des vergossnen Mutter Blutes Stimme zur Höll' hinab, o sollte einer reinen Schwester Wort hülfreiche Götter nicht vom Olympus rufen?

OR.: Es ruft! es ruft! so willst du mein Verderben! hat eine Rachegottheit sich in dich verkleidet? Wer bist du daß du mit entsetzlicher Stimme mein innerstes in seinen Tiefen wendest! (I/5, 174f.)

Orest erkennt in der vor ihm stehenden Iphigenie nur eine Gestalt der Rache für seinen Muttermord. Auch wenn er dann glaubt, daß die vor ihm Stehende die Schwester ist, wird ihm dies nur zum Argument, daß nun als höchster Greuel die liebende Schwester die Sühne-Hinrichtung an ihm zu vollziehen habe. Diese Hinrichtung antizipiert er als Wiederholung – und damit Ausgleich nach dem Talionsprinzip – seiner Mordhandlung an der Mutter:

Du siehst mich voll Erbarmen an, laß ab! mit solchen Blicken suchte Clytemnestra auch einen Weg nach ihres Sohnes Herzen, allein sie fiel! Tritt auf unwilliger Geist! In Kreis geschlossen, Tretet an ihr Furien und wohnt dem willkommenen Schauspiel bei! Es ist das letzte und das gräßlichste. [...] Ja! heb das Messer hoch und reiße den Busen auf, und öffne diesen Strömen die hier sieden, einen Weg. [Er sinkt in Ermattung.] (I/5, 176)

Die Heilung des Orest wird im Auspielen theatralischer Dopplung geleistet. Iphigenie stellt dem von den Erinnyen Verfolgten etwas vor: die Priesterin, die für die Rache fordernde Mutter handelt, gleichzeitig leistet Iphigenie in ihrer Wirklichkeit etwas ganz anderes, sie hilft dem Bruder, gibt ihm Halt.

Die Verfassung des Stücks prägt diese Wiederholung des Traumas durch viele wörtliche Entsprechungen zwischen erinnertem Muttermord und vorgestelltem Hingerichtet-Werden durch die Schwester noch markanter aus, aber schon in der Prosafassung ist diese kathartische Wiederholung des Traumas vollständig gegeben. Sie erfolgt in der Struktur der ‚psychoanalytischen Situation‘, d. i. eines Wiederholens, eines erneuten Hindurchgehens durch eine traumatische Situation im Spiel von ‚Übertragung‘ und ‚Gegenübertragung‘ mit dem Analytiker, während dieser zugleich in seiner Wirklichkeit hier

und jetzt als Sicherheit verkörpernde Instanz gegenwärtig bleibt und so das Agieren in der Situation systematisch beschränkt.

Orest beschreibt im Rückblick seine Heilung exakt als Wiederholung des Traumas unter dem Beistand der liebenden Schwester:

[...] durch deine Berührung sollt ich wunderbar geheilt sein. In deinen Armen faßte noch das Gott gesandte Übel mich mit allen seinen Klauen, und schüttelte zum letztenmal entsetzlich mir das Mark zusammen, und dann entflohs wie eine Schlange zu seinen Höhlen, und ich genieße neu durch dich das Licht des Tags. (I/5, 196)

Immer neu beteuern danach die Figuren, daß Orest geheilt ist. Orest: „Mich dünkt ich höre der Erinnen fliehend Chor die Tore des Tartarus hinter sich fern ab donnernd zuschlagen“ (I/5, 178); Pylades: „Gutes prophezeit uns Apoll, denn eh wir die Bedingung erfüllen, daß wir die Schwester ihm nach Delphi bringen, erfüllt sich das Versprechen schon. Orest ist frei!“ [gemeint: von den Furien] (I/5, 184) Im Medium theatralischer Dopplung ist der Fluch von Orest gelöst worden, und zwar nicht auf dem Weg, den das Orakel vorgeschrieben hat. So könnte das Drama hier beendet werden. Denn auch Iphigenie kann Tauris verlassen, da die Bedingung erfüllt ist, die Thoas genannt hat: „ists so, daß du nach Hause Rückkehr hoffen kannst, so sprech ich dich von aller Forderung los“ (I/5, 157); hierauf beruft sich Iphigenie dann ausdrücklich: „Halte Wort. Wenn zu den Meinen mir Rückkehr zubereitet wäre, schwurst du mich zu lassen! Sie ist's!“ (I/5, 192) Was für ein Sinn liegt dann darin, daß die Handlung weiter geht? daß die Figuren in ein ‚Als ob‘ verfallen, d. h. handeln, als ob das entscheidende Problem noch gar nicht gelöst wäre? Sofern der dramaturgische Bruch überhaupt erkannt wird, führt man hier stets an, Iphigenie müsse das Elternhaus noch ‚entsühnen‘ und darum gehe die Handlung um den Raub des Götterbildes weiter. Das steht aber nirgends im Text. Wohl spricht Iphigenie davon, daß sie das Haus „entsühnen“ wolle (I/5, 192), ähnlich Pylades: „Lebendig wird Myzen und du o heilige, wendest durch deine unbescholtne Gegenwart den Segen auf Atreus Haus zurück“ (I/5, 184), nirgends jedoch wird für die Entsühnung das Götterbild verlangt. Das wurde nur für die Heilung des Orest verlangt, die aber schon erfolgt und von allen Betroffenen bestätigt ist. Gleichzeitig ist das Argumentieren mit ‚Entsühnung‘ diskreditiert; denn mit einer angeblich notwendigen Entsühnung soll Thoas betrogen werden (das Götterbild sei verunreinigt worden und müsse durch heilige Handlungen am Meer ‚entsühnt‘ werden [vgl. I/5, 181]).

Wenn der dramaturgische Bruch in diesem Stück gewollt ist, was für ein Sinn kann dann darin erkannt werden, daß die Handlung weitergeht, obwohl das Problem, das die Handlung vorantreibt, gelöst ist?

Zum einen wird durch diesen dramaturgischen Bruch der Brückenschlag zwischen Empirie und Idealität, den die Kunst – hier die Theaterkunst – zu leisten vermag, genauer bestimmt. Man kann vom Ergebnis her argumentieren. Erst das Weitergehen der Handlung führt zur „unerhörten Tat“ (I/5, 191) Iphigenies, d. i. den Betrugsversuch an Thoas diesem selbst zu entdecken, also nicht nach Sachzwängen zu handeln, wie Pylades dies verlangt, sondern frei,

d. h. von moralischen Prinzipien aus (hier die Idee eines humanen Umgangs der Menschen miteinander), in der Hoffnung, daß die Vernunftidee eine Chance in der Wirklichkeit haben werde. Mit dem dramaturgischen Widerspruch, daß das hohe ideelle Spiel von den Voraussetzungen des Stücks her gar nicht mehr nötig ist, erweist das Stück es im wahrsten Sinne als ‚bodenlos‘. Es löst in der bedingten und bedingenden Welt nichts, kann aber erfolgreich ablaufen, wenn die Probleme in der Welt auf anderem Wege schon gelöst sind. Das Konzept der theatralischen Dopplung verknüpft mit seinem Zugleich des Vorgestellten und der Wirklichkeit des Vorstellens nicht die Welt der Ideen, der Freiheit, mit der Erfahrungswirklichkeit der Determination. Aber es bereitet den Boden dafür, daß ein Bild der Möglichkeit solcher Verknüpfung gegeben werden kann, mit Kant zu sprechen, „ein Symbol für die Reflexion“,⁵² das dann solche Suggestivkraft hatte, daß zweihundert Jahre Beschäftigung mit diesem Stück die fundamentalen Einschränkungen, die Goethes Iphigenie-Drama diesem Bild mitgibt, nicht wahrgenommen hat. Das Verfahren der theatralischen Dopplung, sich herausbildend aus einem medizinischen Diskurs und zu einem nicht unwesentlichen Anteil sich aus einer jüdischen Theater-Tradition speisend, eröffnet einen sehr eingeschränkten Brückenschlag zwischen sinnlicher und sittlicher, materieller und ideeller Welt. Er entspricht in seiner Einschränkung Kants Entwurf einer Überbrückung der Kluft im Schönen und Erhabenen, mit der sich schon Schiller nicht und noch weniger die Romantiker abfinden wollten. Man muß wohl vom Frankfurter Goethe aus blicken, der das Konzept des Ausspielens der theatralischen Dopplung entwickelt, um die grundlegenden Einschränkungen an dem der Kunst zuerkannten Brückenschlag wahrzunehmen, die auch den Arbeiten des Weimarer Goethe mitgegeben sind.

Daß die Handlung nach der Heilung des Orest weitergeht, ja erst nach dieser zu ihrem Höhepunkt, Iphigenies ‚unerhörter Tat‘ gelangt, ergibt noch einen zweiten Sinn. Das Stück führt in dieser Anordnung sehr genau vor, was im Sinne der Weimarer Klassik ein Symbol ist. Der Umschlag im einen Handlungsstrang wird zum bewährenden Zeichen für den Umschlag im anderen Handlungsstrang. Die Heilung des Orest geschieht theatralisch, die beiden Ebene des Theaters werden aber nicht miteinander vermittelt, es bleibt bei einem Nebeneinander von ideeller (Repräsentation: Iphigenie als rächende Instanz) und sinnlicher Ebene (Präsenz der reinen helfenden Schwester). Die Heilung geschieht, indem neben der Ebene des Vorgestellten auch die Wirklichkeit des Vorstellens anerkannt wird. Analoges ergibt sich für den Handlungsstrang der ‚unerhörten Tat‘. Ankommen der Idee (des Handelns aus Moralität) in der Wirklichkeit ist gesichert, wenn neben der ideellen Ebene auch die Wirklichkeit der Handelnden anerkannt wird, und das heißt, wenn wahrgenommen wird, daß die Probleme dort schon gelöst sind. Die scheinbare Vermittlung von Ideellem und Sinnlichem im Handlungsstrang ‚Heilung des Orest‘, an deren Ende aber immerhin ein Gelingen steht, denn Orest ist ge-

⁵² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1974 (Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793, in der Meiner-Ausgabe als Marginalie), S. 256 (§ 59).

heilt, vertritt bzw. suggeriert eine Vermittlung von Idee und Wirklichkeit im Handlungsstrang ‚unerhörte Tat‘, die nur Schein ist. Kant umschreibt dies im zentralen Paragraphen 59 der *Kritik der Urteilskraft* als Verfahren, die Regel der Reflexion des einen Vorgangs auf den anderen Vorgang zu übertragen. Mehr als solch stellvertretendes Bewahrheiten des gesuchten Brückenschlags zwischen beiden Bereichen leistet das Konzept der theatralischen Dopplung nicht. Es suggeriert allerdings noch etwas darüber hinaus. Die Figuren sind nach der Heilung des Orest weiter befangen in den Forderungen des Orakels; sie handeln gewissermaßen als Schauspieler in einem Stück, das das Orakel geboten hat, während in ihrer Wirklichkeit als Spieler ihr Handlungsproblem schon gelöst ist. Was aber bringt sie in diesem ‚Spiel im Spiel‘ dazu, auf die andere Ebene zu wechseln? Suggestiert wird, daß dies die erste segensreiche Folge von Iphigenies moralischer Tat sei. Faktisch wird aber nirgends eine Kausalität erkennbar, nur ein Analogie-Verhalten. Iphigenie wechselt mit ihrer ‚unerhörten Tat‘ von der Ebene des Vorgestellten (dem Betrugsversuch an Thoas) zu ihrer Wirklichkeit als Vorstellende, in der sie Thoas nicht betrügen will. Nach diesem Akt findet Orest analog in seine Wirklichkeit als schon geheilter zurück, was erst erklärt, daß er das Orakel umdeuten kann; denn dieses ist nun funktionslos, da das Problem unabhängig von seiner Weisung gelöst worden ist. So symbolisiert nicht nur der eine Handlungsstrang mit seiner spezifischen Einschränkung den anderen Handlungsstrang mit seiner analogen Einschränkung, es wird vielmehr darüber hinaus suggeriert, daß ein entscheidendes Moment des Symbolisierten im Symbolisierenden wirksam geworden sei und umgekehrt, womit schon dieses Stück sehr genau Goethes spätere paradoxe Bestimmung des Symbols erfüllt:

Es [das Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezoogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch.⁵³

So artikuliert sich im Symbolverständnis der Weimarer Klassik der ‚karnevalistische Goethe‘.

Jochen Hörisch, Mannheim

Der Gott Goethe(s)

Gott will so scheint's nicht haben, daß ich Autor werden soll.
(Goethe an Lange am 17. Januar 1769)

Die Göthen nicht erkennen, sind nur Gothen [...]
Uns sandte, Goethe, dich der Götter Güte [...]
Göttlich von Namen, Blick, Gestalt, Gemüte.
(A. W. Schlegel: An Goethe)

Goethe/Götter

„Triffst Du Goethen einmal allein, so darfst Du ihn keck ansprechen, und ihn fragen, was ich machte? Tu das. Scheu Dich nicht, er ist ein Gott! aber er ist noch ein besserer Mensch.“¹ So schreibt ein irdischer Mensch mit dem prototypisch christlichen Vornamen Christoph und dem ja durchaus zu Selbstbewußtsein Anlaß gebenden Nachnamen Kayser am 1. Juli 1775 an seine Schwester, die einen nicht minder religiösen, aber eben griechischen Kontexten entsprungene Namen trägt – an das Gottesgeschenk Dorothea. Die Rede ist von einem gerade fünfundzwanzig Jahre alten Schriftsteller, der durch Geburt und Taufe einen bemerkenswerten Namen trägt und sich soeben als Autor einen so großartigen Namen gemacht hat, daß er auf das seinen Namen nobilitierende ‚von‘ nur noch wenige Jahre warten muß: Johann Wolfgang Goethe. Oder eben, seitdem er am 3. Juni 1782 das von Kaiser Joseph II ausgestellte Adelsdiplom erhielt: von Goethe.

Goethe: die Assoziation dieses wohlklingenden Namens mit dem Wort „Götter“ liegt nahe.² Im jungen Goethe einen göttergleichen Genius zu erkennen, wird im Kreis um Goethe schnell zu einem *locus communis*, gegen dessen weitere Verbreitung der junge Erfolgsautor aus naheliegenden Gründen keine größeren Einwände hatte. In einem zwei Monate nach Kaysers Zeilen entstandenen Brief von Heinse an Gleim (8. September 1775) heißt es bündig: „Daß Goethe Götterkraft hat in seinem Wesen, weiß jedermann“.³ Friedrich Heinrich Jacobi ist ein solcher „jedermann“. Schon vor den soeben

⁵³ Johann Wolfgang Goethe, *Philostrats Gemälde*. In: WA, I. Abteilung, Bd. 49: 1898, S. 142.

¹ *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode, 3 Bde., hrsg. v. Regine Otto u. Paul-Gerhard Wenzlaff, Berlin, Weimar 1979 (später zitiert als Bode, Goethe in vertraulichen Briefen)*, hier Bd. 1, S. 131.

² Die folgenden Überlegungen verdanken viel den Ausführungen von Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos – Vierter Teil: gegen einen Gott nur ein Gott*, Frankfurt/Main 1979.

³ Bode, *Goethe in vertraulichen Briefen*, Bd. 1, S. 135.