

1. Einleitung: Forschungsstand und Themenstellung

1.1. *Tragedi* und *Comedi*

Die insgesamt 126 *Tragedi* und *Comedi* des Hans Sachs stellen quantitativ gesehen einen eher kleinen Teil seines über 6000 Titel umfassenden dichterischen Gesamtwerks dar, dessen Herzstück eindeutig die Meisterlieder bilden.¹ Gleichwohl markiert das dramatische Korpus in mehr als einer Hinsicht ein Novum in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts. Einen äußeren Hinweis darauf geben die von Sachs erstmals adaptierten antiken Gattungsbegriffe *Tragedi* und *Comedi*, denen gleichzeitig eine substantielle, ästhetisch-poetologische Relevanz zukommt. Denn Sachs leistete mit seinen *Tragedi* und *Comedi* nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Erneuerung der geistlichen Spielform, also für die theatralische Inszenierung biblischer Stoffe und Motive, sondern er wagte sich auch als erster deutschsprachiger Dichter auf das Terrain des „ersten“ weltlichen Dramas. So brachte er zahlreiche Sujets aus Historie und literarischer Fiktion auf die Bühne, wobei es sich nicht selten um die erste Dramatisierung überhaupt handelte. Den Zugang zu seinem Material erschloss sich der nicht humanistisch gebildete Handwerker Sachs über deutsche Übersetzungen lateinischer Vorlagen (sowohl der Antike als auch des Humanismus), schöpfte aber ebenso aus der heimischen volkssprachlichen Literaturtradition, insbesondere dem spätmittelalterlichen Prosaroman, wie z.B. der *Melusine*, der *Schönen Magelone* oder dem *Tristant*.

Im Unterschied zu seiner Schlüsselrolle in der Geschichte des Meistersangs ist die in der Fachliteratur generell anerkannte innovative Leistung des Dramatikers Sachs² im kollektiven Wissenskanon der deutschen Literatur erstaunlicher Weise bis heute nur wenig präsent. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht der Blick auf einige der jüngeren Gesamtdarstellungen. Beispielhaft zitiert seien hier nur die *Neue Geschichte der deutschen Literatur* des amerikanischen Germanisten David E. Wellbery (2007), der erste Band der *Deutschen Literatur* von Peter Nusser (2012) oder die von einem Autorenkollektiv verfasste *Deutsche Literaturgeschichte*, die der renommierte Stuttgarter Metzger-Verlag 2013 bereits in der achten, aktualisierten und erweiterten Ausgabe auf den Markt brachte. Alle drei Darstellungen widmen sich Sachs vorwiegend als Meistersinger, blenden daneben jedoch den Dramatiker aus, wobei sie das weltliche Drama der Zeit insgesamt allenfalls sporadisch unter den gegen-

1 Die angegebene Gesamtzahl folgt Holzberg (2016), Sp. 412, der außerdem 89 Lieder, 4286 bzw. 4288 Meisterlieder, 1610 Spruchgedichte, 85 Fastnachtspiele sowie sechs Prosadialoge zählt und feststellt, dass „allein schon die außergewöhnlich hohe Menge von Sachs' Meistersängern [anzeigt], dass der Dichter sich primär diesem Genre verbunden fühlte“. Mit den Meisterliedern beschäftigt sich jüngst ausführlicher Dehnert (2017), die vorrangig den reformatorischen Einflüssen nachgeht und dafür das im Meistersangbuch des Barthel Weber von 1549 überlieferte Meisterlieder-Korpus zugrundelegt; gemeinsam u.a. mit den Spruchgedichten, finden die Meisterliedern zudem in der neusten monographischen Studie von Rettelbach (2019) eingehende Berücksichtigung.

2 So z.B. in einschlägigen Handbuchartikeln, wie zuletzt Holzberg (2016), Sp. 414; davor bereits Hahn (1993), 422; Brunner (1999, 2002, 2007).

sätzlich und zugleich komplementär verwendeten Stichworten des (neulateinischen) „Humanistendramas“ und des „Fastnachtspiels“ abhandeln.³ Es zwingt sich kein wesentlich anderes Bild auf, wenn man den Blick auf einschlägige Handbücher zur Frühen Neuzeit, die in jüngerer Zeit zunehmend Beachtung als eigene literarische Epoche gefunden hat, ausdehnt. Repräsentativ dafür ist die ausdrücklich als Studienbuch konzipierte Überblicksdarstellung von Kai Bremer. Darin unterteilt der Autor die Dramatik der Reformationszeit gleichfalls pauschal in „das geistliche Spiel, das humanistische Schultheater und das Fastnachtsspiel“,⁴ während die für das dreiteilige Raster eher sperrige Form der *Tragedi* und *Comedi* außen vor bleibt.⁵ Eine bedeutsame Ausnahme bietet allerdings die *Geschichte der deutschen Literatur* des ausgewiesenen Sachs-Kenners Horst Brunner.⁶ Dieser würdigt Sachs ausdrücklich als den „bei weitem produktivste[n], innovativste[n] und vielseitigste[n] Autor auch auf theatralischem Gebiet“. Neben den Fastnachtspielen erwähnt er gesondert seine „128 religiösen und weltlichen Dramen, die er [Sachs] – wie damals üblich – je nach Ausgang als *Tragedia* oder *Comedia* bezeichnete“, sowie die *Lucretia*-Tragödie von 1527 als „erstes weltliches Drama in deutscher Sprache nach einem antiken Stoff“.⁷ Mit dem Hinweis darauf,

-
- 3 Wellbery (2007), 302–305, geht am Ende eines eigenen Abschnitts über den Meistersänger Sachs („Aschermittwoch 1515. Schuhmacher und Poet dazu“) immerhin kurz auf die Aspekte von Sachs' Selbst-Inszenierung als Dichter sowie die damit verknüpfte Sorge um die Archivierung und Herausgeberschaft des eigenen Werks ein. In dem „Standardwerk“ von Wolfgang Beutin u.a. (2013), 62–68, 82–83, findet Sachs als Autor reformatorischer Schriften sowie von Fastnachtspielen und Meisterliedern Erwähnung; darüber hinaus wird die Gattung Drama ausschließlich unter der spezifischen Etikette des „Reformationsdramas“ abgehandelt und dabei neben Rebhuhn, Birk und Naogeorg auch das (weltliche) „Humanistendrama“ mit dem Elsässer Jakob Wimpfeling als Vertreter erwähnt (ebd., 93–96). Das Fastnachtspiel hingegen subsumieren die Autoren (ebd., 50–55) zusammen mit dem „Geistlichen Drama“ unter die Literatur des Spätmittelalters (bis Ende 15. Jahrhunderts). Nusser (2012), 299–303 u. 308–311, weist Sachs im Rahmen eines soziokulturellen Gliederungsschemas seinen Platz in der stadtbürgerlichen Literatur des Spätmittelalters zu (Kap. IV: Lebensformen und Literatur der Bürger; Abschnitt 3: Die Literatur der Zunftbürger), und zwar erneut ausschließlich als Dichter von Meisterliedern und von Fastnachtspielen.
- 4 Bremer (2008), 58–60. Hingegen erwähnt das zeitgleich erschienene Handbuch von Keller (2008), der die literarhistorische Epoche der Frühen Neuzeit unter das Signum der Rhetorik stellt, Sachs überhaupt nicht. Die jüngste Epochendarstellung von Aurnhammer/Detering (2019), 94–97, erwähnt zumindest pauschal Sachs' Wertschätzung der humanistischen Tradition, zählt aber auch nur mehr oder weniger willkürlich die Verdeutschung „humanistischer Satiren“ (Reuchlin, Macropedius), die *Griseldis*-Komödie und die dramatische Adaption „klassischer Stoffe wie de[s] Lucretia-Mythos oder d[er] Zerstörung Trojas“ auf.
- 5 Bremer (2008), 62–63; zugleich nimmt Bremer anhand von Sachs' *Kälberbrüten* eine exemplarische Analyse der Gattung Fastnachtspiel vor.
- 6 Brunner (2010); es handelt sich um die erweiterte und bibliographisch ergänzte Fassung von Brunner (1997).
- 7 Brunner (2010), 482–483; die gegenüber Holzberg (2016), Sp. 412, leicht variierende Gesamtzahl von 128 findet sich auch bei Kartschoke (1988), 72; sie könnte dem Phänomen einzelner „Grenzgänger“ geschuldet sein, wie sie konkret das Reihendrama *Ein spiel mit 14 personen. Die zwölf durchleuchtung, getrewen frauen* (KG 5314, vom 30. März 1559) und die dreiaktige *Comedi mit siben personen. Die jung witfraw Francisca* (KG 5427, vom 31. Oktober 1560) repräsentieren. Trotz des Titels wird letztere meist den Fastnachtspielen zugerechnet (so auch von Holzberg/Brunner [2020, im Druck], Kap. 4.4; Henkel [(2014), 196–198]. Brunner (2010), 486–488, berücksichtigt Sachs noch einmal gesondert in den Abschnitten „Religiöses Drama“ und – vor allem – „Weltliches Drama“.

dass sich Sachs „den Zugang zum Humanistendrama [...] durch deutsche Bearbeitungen entsprechender Vorlagen [erarbeitete]“,⁸ schneidet Brunner zudem ein wichtiges, bis heute kontrovers diskutiertes Thema der Sachs-Forschung an, nämlich den Bezug des bürgerlichen Autodidakten zur humanistischen Leitkultur seiner Zeit und zu deren stadtdadliger Nürnberger Trägerschicht.⁹

Seit ihren Anfängen im späten 19. Jahrhundert hat sich die Hans-Sachs-Forschung immer wieder auch mit seinen dramatischen Dichtungen beschäftigt. Dabei lag der Schwerpunkt insgesamt deutlich stärker auf den Fastnachtspielen als auf den *Tragedi* und *Comedi*, die Sachs für seinen Teil konsequent als eigene literarische Form konzipierte und auf die der Begriff „Drama“ – im Anschluss an Niklas Holzberg – hier ausschließlich angewendet werden soll.¹⁰ Zwischen 1979 und 1998 erschienen in relativ kurzen Abständen vier Monographien zu seinen Dramen, die sich vorwiegend der Dramentechnik sowie der didaktischen Funktion und dem sozialhistorischen Kontext widmen.¹¹ Einen alternativen methodischen Ansatz verfolgt hingegen Cornelia Epping-Jäger, die das von Sachs verwendete dramaturgische Instrumentarium unter einem medien- bzw. kommunikationswissenschaftlichen Gesichtspunkt analysiert und dabei dessen besondere Kongenialität mit den „hypoliteralen“ Strukturen der literarischen Kommunikationsgemeinschaft, in die diese Dramen hineinwirkten, herausarbeitet.¹² Den entscheidenden Impuls für das neu erwachte Interesse an den Dramen gab zweifellos die Neubegründung der modernen Sachs-Forschung anlässlich des 400jährigen Todestags des Nürnberger Dichters im Jahre 1976. Eine besondere Schlüssel-funktion ist dabei dem bereits zitierten Aufsatz Niklas Holzbergs zuzuweisen, der in dem von Horst Brunner gemeinsam mit Gerhart Hirschmann und Fritz Schnelbögl betreuten Sammelband zum Jubiläumsjahr erschien. Darin wurde erstmals der eigene literarische Stellenwert von Sachs' *Tragedi* und *Comedi* ins Licht gerückt. Jenseits der bis dato gültigen Deutungstradition, die Sachs als Dramatiker durchweg mit den am klassischen Drama des 19.

8 Ebd., 483.

9 Dazu immer noch grundlegend Bernstein (1995) und vor allem Holzberg (1995a). Letzterer betont die soziokulturellen Schranken, die Sachs in seiner Heimatstadt vom gelehrten Humanistenkreis um den Patri-zier Willibald Pirckheimer trennten. Anhand des Buchbesitzes beider Autoren macht Holzberg ihre Antike-Rezeption primär an den jeweiligen Inhalten fest, deren Schwerpunkt nämlich bei Sachs, im Unterschied zu Pirckheimer, nicht auf moralphilosophischen und satirischen Werken liegt, sondern vielmehr auf „Erzeugnis-sen der sogenannten ‚Schönen Literatur‘“ (ebd., 17); in neuerer Zeit vgl. außerdem Brunner (2012).

10 Holzberg (1976a), 105–106. Sachs führt seine *Comedi* und *Tragedi* stets gesondert von den Fastnachtspielen auf. So im selbst verfassten Generalregister seiner Werke von 1560, in der auf den 15. August 1561 datierten Vorrede zum dritten Band der Nürnberger Folioausgabe seiner Spruchdichtungen (Keller/Goetze 10, 9–12, hier 6: 14: „den meisten theil meiner comedi, tragedi und spiel“; ähnlich ebd., 7: 14–25) oder im autobio-graphischen Spruchgedicht *Summa all meiner gedicht* (KG 5986a, am Ende der fünften Folie auf den 1. Januar 1567 datiert, aufgrund des vom Verfasser angezeigten Lebensalters tatsächlich aber vom 1. Mai 1566, zuerst 1576 in Nürnberg als Einzeldruck [Enr. 258 = VD16 S 590]); ed. Keller/Goetze 21, 337–344, hier 342: 1–3: „Da fund ich frölicher comedi / Und dergleich trawriger tragedi, / Auch kurtzweiliger spil gesunder“); vgl. zu den Summa-Gedichten Merzbacher (1987), 166–169. Zu den formalen und inhaltlichen Unterschieden zwischen Drama und Fastnachtspiel vgl. Stuplich (1998), 96–100.

11 Krause (1979); Klein (1988), Stuplich (1998).

12 Epping-Jäger (1996).

Jahrhunderts orientierten ästhetischen Maßstäben beurteilt hatte, steckte Holzberg den methodischen Rahmen ab für eine künftige „sachgerechte Interpretation des Hans Sachs’schen Dramas [...], die allen mit dem besonderen Charakter dieser Dramatik zusammenhängenden Problemen in gleicher Weise Rechnung trägt“.¹³

Von den oben genannten Monographien setzte vor allem Helmut Krause neue Maßstäbe, indem er erstmals mit einer methodisch fundierten Analyse den Nachweis erbrachte, dass Sachs seine dramatische Technik bewusst in den Dienst seines zentralen dichterischen Anliegens der moralischen Unterweisung stellte. Während Krause somit eine funktionale Beziehung zwischen moralischer Absicht und Dramentechnik erkannte, die er in erster Linie am epischen Instrumentarium festmachte,¹⁴ sprach hingegen Dorothea Klein dem Autor Sachs kategorisch das Bestreben ab, „*delectare* und *prodesse*, Stoffdarbietung und Didaxe künstlerisch zu vereinbaren“.¹⁵ Die generelle Tragfähigkeit ihrer These hat wiederum Niklas Holzberg mit seiner detaillierten Analyse des frühen Lucretia-Dramas erschüttert, die nämlich für den betreffenden Text in überzeugender Weise eine tiefere Verbindung von Spiel und Lehre nachweist. Für eine zuverlässige Gesamtbewertung von Sachs’ Dramenkunst erneuerte Holzberg bei dieser Gelegenheit seine Forderung nach einer Untersuchung „über die *Tragedis* und *Comedis* des Hans Sachs, in der sämtliche Stücke systematisch nach allen bei der Interpretation von Sachs’ Dramen zu berücksichtigenden Gesichtspunkten analysiert werden, und dies am besten chronologisch“.¹⁶

Eine solche Forderung wurde bis heute nicht eingelöst. Dessen ungeachtet verfügt die Sachs-Forschung inzwischen über eine beachtliche Zahl an Einzelanalysen, deren vollständige Auflistung den äußeren Rahmen dieser Einleitung sprengen würde und die deshalb in der nachfolgenden Untersuchung an eigener Stelle zitiert und diskutiert werden sollen. Ein größerer Teil davon fügt sich in übergreifende, vorwiegend gattungsspezifisch ausgerichtete Untersuchungen zur frühneuzeitlichen Dramatik, primär zum geistlichen Drama der Reformation, ein. Für letzteres seien neben der ersten neueren Überblicksdarstellung Wolfgang F. Michaels die beiden jüngeren Monographien von Wolfram Washof und Detlef

13 Holzberg (1976a); zeitgleich erstellte Holzberg (1976b) die erste umfassende Sachs-Bibliographie, die er ein Jahr später um einen Nachtrag ergänzte (Holzberg [1977]); eine aktualisierte Fortsetzung bietet künftig das Handbuch von Holzberg/Brunner (2020, im Druck); in der Nachfolge des auf die Meisterlieder und Spruchdichtung beschränkten Repertoriums von Brunner/Wachinger (1986–2009), Bd. 1–2, 9–11 und 16–17, stellt das bei Holzberg/Brunner (2020, im Druck) enthaltene vollständige Werkregister zudem die Sachs-Forschung insgesamt auf eine neue Grundlage.

14 Daran knüpft (teilweise kritisch) Sasse (2005) an, die sich hingegen auf die literarischen Fiktionalisierungsstrategien der Dramen konzentriert.

15 Klein (1988), 137.

16 Holzberg (1992a), 534. Mit seiner Analyse der *Comedi mit dreyzehn personen. Die sechs kempffer* (KG 3114, vom 1. Juli 1549), die, ebenso wie die Lucretia-*Tragedia*, auf einer Episode aus Bernhard Schöffers deutscher Übersetzung des Titus Livius basiert, lieferte Holzberg (1995a) im Übrigen ein weiteres überzeugendes Gegenbeispiel zu Kleins (1988) These, dass Sachs bei der Verbindung von Lehre und Spielhandlung mehr oder weniger willkürlich verfare.

Metz erwähnt.¹⁷ Ähnlich wie zuvor Michael liefert zunächst Washof für die „Bibeldramen“ zweifellos wertvolle Hilfestellung zur Sichtung und Systematisierung des oft schwer überschaubaren literarischen Materials, stößt aber gerade dadurch auch an seine Grenzen. Denn trotz eines klaren thematischen Gerüsts bleibt seine Studie im Wesentlichen in der Materialsammlung stecken und liefert eine Aneinanderreihung von – zuweilen sehr komprimierten, stellenweise etwas oberflächlichen – Einzelanalysen, die der Komplexität der Texte nicht immer gerecht werden. Metz seinerseits grenzt sich durch den gezielten Fokus auf das „protestantische Drama“ als „evangelisches geistliches Theater“ ab, für das seine Gesamtdarstellung in ein explizit signalisiertes Forschungsdesiderat stößt, dabei allerdings Sachs betreffend kaum Neues bietet.¹⁸ Abseits der geistlichen Dramatik berücksichtigt schließlich Dirk Niefanger Hans Sachs in seiner 2005 publizierten Göttinger Habilitationsschrift über das *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit*. Darin wird von den deutschsprachigen Dramatikern des 16. Jahrhunderts auch Hans Sachs, an der Seite von Nikodemus Frischlin und Jacob Ayrer, eine eigene Rolle für die Anfänge einer neuen, bis ins 18. Jahrhundert zu Klopstock (und im Ausblick zu Goethes *Götz von Berlichingen*) gespannten Traditionslinie des deutschen Geschichtsdramas zuerkannt.¹⁹ Als wesentliches Kriterium dient Niefanger das neu erwachende Bewusstsein für die Kategorie des Historischen. Ein solches Bewusstsein demonstriert Sachs für ihn konkret im Umgang mit seinem historischen Quellenmaterial, insbesondere der antiken Historiographie, insofern er die entsprechenden Quellen ausdrücklich offenlegt sowie darüber hinaus als Gattung von den literarisch-fiktionalen Prätexten abgrenzt; Sachs' eigene Bearbeitungen rückt Niefanger zugleich unter das Vorzeichen der „Christianisierung der Antike“. Trotz seiner klaren Distanzierung von den anachronistischen Maßstäben der älteren Forschung scheint hier stellenweise ein grundsätzliches Unbehagen an dem Dramatiker Sachs durch; eine solche Haltung konnotiert eine latent fortbestehende, ästhetisch-poetologisch motivierte Skepsis gegenüber Sachs' Dramen, die im konkreten Fall nicht zuletzt dem linear-entwicklungsgeschichtlichen Grundkonzept der Studie geschuldet ist.²⁰

Ein durchgehendes Problem der zitierten Monographien besteht darin, dass sie Sachs' Dramen in ein vorgegebenes, literarhistorisch kodifiziertes Gattungsschema pressen, das

17 Michael (1984), Washof (2007), Metz (2013). Michaels Studie beurteilt bereits Holzberg (1992a), 548, Anm. 9, im Hinblick auf Sachs als „insgesamt sehr oberflächlich“, weil im Großen und Ganzen auf den Aspekt der Entwicklung der Aufführungspraxis beschränkt.

18 Metz (2013), 55–56; der Verfasser schenkt Hans Sachs im Rahmen seiner systematischen Abhandlung insgesamt nur wenig Beachtung, eröffnet jedoch in Teil C (ebd., 320–349) mit dessen beiden Isaak-Dramen (von 1533 und 1558) die Reihe exemplarischer Einzelanalysen

19 Niefanger (2005), 95–104; neben einigen generellen Beobachtungen zum Umgang des Dramatikers Sachs mit historischen Stoffen und Quellen konzentriert sich Niefanger exemplarisch auf die Herodes-*Tragedi* von 1552 (KG 3913); dazu genauer unten, 341–342.

20 Ein solches Unbehagen spiegeln Aussagen wie: „Immerhin wird aber in den Dramen des Hans Sachs mit deutlichen Hinweisen auf die historiographischen Prätexte die Historizität der Handlung hervorgehoben“ (Niefanger, 2005, 96).

nicht nur an sich in mancher Hinsicht problematisch erscheint,²¹ sondern das sich vor allem konkret für Sachs als zu einseitig bzw. zu starr erweist. Zwar zeigte sich bereits Sachs selbst einer solchen Konvention offenkundig verpflichtet, wenn er beispielsweise in seinem auf den 16. August 1561 datierten Vorwort an den Leser zum dritten Band der Nürnberger Folioausgabe seiner Spruchdichtungen die dort zusammengetragenen „comedi, tragedi und spil“ kategorisch nach biblischen und weltlichen Gegenständen unterteilte:

Nun diß mein dritt und letztes buch, guthertziger leser, hab ich auch in drey theil abgetheilet, zu erst die geistlichen spiel, auß altem und newem testament, figur, geschicht der könig und prophetn, auch evangelia und ander geistlich materi, [...] der ander theil weltlich, alt histori, auß den poetn und geschicht-schreibern, [...] zu dem dritten, die faßnacht-spiel mancherley art.“²²

Schon ein erster, summarischer Blick auf die Dramentexte zeigt jedoch, dass sich Weltliches und Geistliches durchaus kreuzen, insofern der Autor den biblischen Motiven nicht selten eine weltlich ausgerichtete Lehre anhängte bzw. umgekehrt weltliche Motive im religiösen oder moraltheologischen Sinne ausdeutete.²³ Es drängt sich deshalb der Eindruck auf, der in der nachfolgenden Untersuchung genauer zu prüfen sein wird, dass sich der neue Gattungsbegriff der *Tragedil Comedi* bzw. der ihm zugewiesene moralische Bildungsauftrag auf einer anderen Ebene der dramatischen Repräsentation von Wirklichkeit verortete, die geistlich-biblische und historisch-literarische Sujets zu weitgehend austauschbaren, prinzipiell gleichgeordneten Bedeutungsträgern machte. Für eine solche These lässt sich allgemein der reformatorische Paradigmenwechsel bemühen, der den Menschen dadurch, dass er ihn der absolut gesetzten göttlichen Gnade unterstellte, in seinem ethischen Handeln stärker auf das Diesseits lenkte und diese Sphäre zugleich einem tieferen, mit Hilfe der traditionellen Allegorese vermittelbaren Sinngehalt für das Jenseits bzw. die christliche Heilsgeschichte entzog. So gesehen war den biblischen Figuren ebenso eine exemplarische Bedeutung für ihr Verhalten innerhalb der menschlichen Sozialgemeinschaft abzugewinnen (etwa David als König und Ehemann oder Esther als treuer Ehefrau) wie umgekehrt den weltlichen Figuren (aus der Historie wie der literarischen Fiktion) für ihre spirituelle Haltung im Sinne des unbedingten, die Ratio menschlichen Handelns überwindenden Gottvertrauens. Entsprechend wird bei der Analyse der einzelnen biblischen Dramenfiguren unter anderem auf das Verhältnis von allegorischen und exemplarischen Deutungsstrukturen zu achten sein. Hinzu kommt die Sonderstellung, die Hans Sachs speziell in dem von Metz untersuchten evangelischen geistlichen Theater der Zeit in Bezug auf sein Autorprofil zukommt. So hatte er in den Anfangsjahren der Reformation als Dichter in engagierter Weise für Luther Partei ergrif-

21 Vgl. dazu die von Metz (2013), 52–56, nachgezeichnete Debatte um die terminologische Abgrenzung zwischen „geistlichem Spiel“, „Bibeldrama“, „Reformationsdrama“, „Protestantischem Drama“ bzw. die Reflexionen zur Gattungs- und Begriffsdiskussion um das Geschichtsdrama von Niefanger (2005), 9–11.

22 Keller/Goetze 10, 7: 14–23. Ähnlich verfährt bereits der paraphrasierende Teil des Titelblatts: „Das dritt und letz buch. Sehr herrliche schöne tragedi, commedi und schimpf-spil, geistlich und weltlich“ (ebd., 1: 1–4); die Folioausgabe ging ab 1558 unter dem Titel *Sehr Herrliche Schöne und warhafft Gedicht* bei Christoph Heußler in Nürnberg für Georg Willer d.Ä. (Augsburg) in Druck.

23 Vgl. für die hier behandelten „Frauendramen“ im Überblick die angehängte Tabelle.

fen.²⁴ Anders als der überwiegende Teil der Verfasser solcher Dramen, die als Lehrer, Schulmeister und Pfarrer wirkten, zählte Sachs jedoch weder zur intellektuellen Trägerschicht der reformatorischen Bewegung und ihres „Bildungsapparats“, noch übte er in irgendeiner Weise als theologisch gebildeter Laie eine führende politische oder administrative Funktion aus.²⁵ Als sog. „Schuhmacher-Poet“ verband er seine schreibende Tätigkeit vielmehr mit einer berufsständischen Identität, die sich ganz direkt in der „weltlichen“ Lebenspraxis des Handwerkertums und damit in der stadtbürgerlichen Mittelschicht verortete. Stärker als andere „durch eine reformatorische Grundhaltung geprägte Autor[en]“ (Metz) sah Sachs sich deshalb wohl verpflichtet, die Vermittlung der reformatorischen Glaubensinhalte und Morallehren ganz direkt in den Dienst der lebenspraktischen Bewältigung der Konflikte und Krisenerfahrungen zu stellen, die diese soziale Realität in der Mitte des 16. Jahrhunderts in spezifischer Weise charakterisierten.

Neben gattungsorientierten Untersuchungen boten vor allem stoff- und motivgeschichtliche Monographien wiederholt Raum für Interpretationen der jeweiligen Dramatisierungen des Hans Sachs. So z.B. in jüngerer Zeit von Petra Fochler zum Fortleben des Troja-Mythos in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts, von Henrike Lähnemann zu den deutschen Judith-Dichtungen des 12. bis 16. Jahrhunderts oder von Claudia Steinkämper zur literarischen Rezeption des spätmittelalterlichen Melusinen-Stoffs.²⁶ Dabei wurden im Einzelfall wichtige Einsichten in bestimmte literarische Diskurstraditionen und kulturelle Deutungsmuster, in die sich Sachs mit seinen Dramen jeweils einschreibt, gewonnen, ebenso wie in die spezifischen ästhetisch-poetologischen Verfahrensweisen, die dabei zum Zug kommen. Ähnliches gilt für gelegentliche (verstreute) Beiträge in komparatistischen bzw. interdisziplinären Studien und Sammelbänden zur sog. Rezeptionsliteratur, vorrangig zur Rezeption der italienischen Literatur des Trecento und Quattrocento und hier wiederum in erster Linie der Werke Boccaccios, im deutschsprachigen Kulturraum.²⁷

Abschließend sei an dieser Stelle die mittlerweile etwas ältere, aber noch keineswegs überholte Untersuchung Maria E. Müllers zitiert.²⁸ Diese beleuchtet aus einer gattungsübergreifenden Perspektive erstmals genauer das enge Verhältnis von Sachs' Dichtungen zu ihrem städtischen Publikum, das in einer Zeit der epochalen Umbrüche und tagespolitischen Wandlungen nach neuen moralischen und affektiven Leitbildern verlangte, und macht so

24 Vgl. dazu mit Blick auf die Reformationsdialoge vor allem Otten (1993 u. 1994); zu den Meisterliedern vor allem Brunner (1984), außerdem Feuerstein (2001); zu Sachs' prominentester Reformationsdichtung, der *Wittenbergisch Nachtigall*, vor allem die jüngere Studie von Frey (2008).

25 Metz (2013), 31, nennt Sachs, zusammen mit dem Kaufmann Joachim Schluë, entsprechend unter den eher atypischen Autoren, „die keinem schreibenden Beruf nachgingen“.

26 Fochler (1990); Lähnemann (2006); Steinkämper (2007).

27 Beispielsweise zur *Griselda-Comedia* (Dallapiazza, 2010) oder zur *Klytämnestra-Tragedia* (Sasse 2015a). Ebenso fanden im Kontext der Boccaccio-Rezeption vorwiegend andere Gattungen Beachtung, wie erneut das Meisterlied, vgl. Maché (1982), Buschinger (1993), März (1995), Knape (1995), Dallapiazza (2011), zum Fastnachtspiel Pastré (1993), Henkel (2014). Auch die umfangreiche jüngste Studie zur deutschen *Decameron*-Rezeption im 15. bis 17. Jahrhundert von Rubini Messerli (2012) berücksichtigt keine der (zahlreichen) Dramatisierungen des Hans Sachs ausführlicher.

28 Müller (1985).

das komplexe, spannungsreiche Moment von Sachs' „Moralität“ und ihrer nur scheinbar einfachen bzw. eindeutigen Sinnstrukturen sichtbar. Müllers Verdienst bleibt somit, Sachs als Autor jenseits der anachronistischen Wertmaßstäbe und ideologisch verblendeten Klischees ernst zu nehmen, die den Umgang mit seinem Werk bis dato geprägt hatten und teilweise (zumindest latent) bis in jüngere und jüngste Studien hartnäckig fortwirken. Auch die hier unternommene Untersuchung (zu den weiblichen Rollenbildern) seiner *Tragedi* und *Comedi* kann oder, besser gesagt, muss deshalb grundsätzlich methodisch noch daran anknüpfen.

Alles in allem ist das Dramen-Korpus des Hans Sachs also in seinen Einzelteilen längst noch nicht vollständig erschlossen, liegen insbesondere für eine beträchtliche Zahl der Dramen noch keine sorgfältigen Interpretationen vor. Damit sind die seinerzeit von Holzberg definierten Voraussetzungen für eine Gesamtbewertung dieses Korpus nach wie vor nicht in befriedigender Weise erfüllt worden. Zudem lassen sich auch im Hinblick auf bestimmte Grundlagenforschungen sowie auf wichtige übergreifende Fragestellungen empfindliche Desiderate registrieren. Ersteres betrifft vor allem die materielle Basis für den Zugriff auf die Texte, die mit der zwischen 1870 und 1908 von Adelbert von Keller und Edmund Goetze betreuten 26-bändigen Edition der Dichtungen, Prosadialoge und Prosaorreden (auf der Grundlage der oben erwähnten von Sachs selbst auf den Weg gebrachten Nürnberger Folio-Edition) den aktuellen editionskritischen Standards zwangsläufig nicht mehr genügen kann.²⁹ Aber auch so wichtige Aspekte wie die historische Aufführungssituation der Dramen in Nürnberg oder ihr Nachleben auf der deutschsprachigen Theaterbühne der Frühen Neuzeit sind noch nicht hinreichend aufgearbeitet worden und deshalb nur mosaiksteinartig aus gelehrten Kompendien vorwiegend der älteren Forschungsliteratur rekonstruierbar, über deren Stand auch jüngere und jüngste Studien nicht wesentlich hinausgelangen.³⁰ Des

29 Moderne Einzelditionen existieren lediglich für vier Dramentexte: die *Comedia Hecastus* (KG 3121) durch Dammer/Jeßing (2007) die beiden *Tragedi Tristant* (KG 3970) durch Buschinger/Spiewok (1993) und *Der gantz Passio nach dem text der vier evangelisten* (KG 5162) durch Polheim (1972–80), 3, 279–430, sowie die *Comedi. Die Irrfart Ulissi mit den Werbern und seiner Gemabel Penelope* (KG 4608), durch Busch/Velten (2017).

30 Die bislang vollständigste Zusammenstellung der bibliographischen Belege zu den historischen Spielorten im 16./17. Jahrhundert bietet Holzberg (1976b), 115–120; diese ersetzt die einschlägige Aufstellung im Registerband von Keller/Goetze (26, 48–58), die von 1530 bis in die Gegenwart der Verfasser (1908) reichte. Für Einzelaspekte ist man nach wie vor auf ältere, meist lokalhistorisch ausgerichtete Untersuchungen, angewiesen. Zur Aufführungspraxis in der Nürnberger Marthakirche vgl. immer noch Herrmann (1914), dessen Rekonstruktion der „Meistersingerbühne“ allerdings von Köster (1920) in wichtigen Details korrigiert wurde; einen Überblick über diese Debatte gibt Michael (1989), 184–186. An die älteren Darstellungen schließt noch in Grundzügen Brauneck (1993), 528–531, an (mit zwei Skizzen des Bühnenraums in der Martha-Kirche). Kritisch Stellung bezieht hingegen Stuplich (1998), 129–143, in ihren hauptsächlich auf den paratextuellen Apparat gestützten Beobachtungen zur „Aufführungstechnik“ der Dramen (Teil II, Kapitel 2). Ihre Kritik richtet sich zum einen gegen den Begriff der „Meistersingerbühne“, der den unterschiedlichen Aufführungsorten keine Rechnung trage sowie „den Blick auf Sachsens technische Variationsmöglichkeiten [verstellt], suggeriert er doch angesichts der Personalunion des Meistersängers, Dramatikers und Regisseurs Sachs einen Aufführungsort für seinen Meistersang und seine dramatische Dichtung“ (ebd., 132). Zum anderen berücksichtigt Stuplich stärker das Entwicklungsmoment, das Sachs' Bühnentechnik im Laufe

Weiteren ist das thematische und motivische Verweisgefüge, das die einzelnen Dramentexte in vielschichtiger Weise miteinander verknüpft und ihre Zuordnung zu einem übergeordneten, sich auf einer (abstrakten) makrostrukturellen Ebene konstituierenden gemeinsamen Deutungsrahmen ermöglicht, noch nicht systematisch ausgeleuchtet worden.

In diese Lücke möchte die vorliegende Studien vorrangig stoßen, ohne sie zwangsläufig vollständig schließen zu können. Unter einem spezifischen thematischen Aspekt, den ich nachfolgend vorstelle und genauer begründe, werden eine repräsentative Reihe von *Tragedi* und *Comedi* analysiert. Wie seinerzeit von Niklas Holzberg gefordert, wird dabei jeweils eine möglichst vollständige Berücksichtigung aller relevanten Kriterien angestrebt. Dazu gehören zunächst natürlich die sorgfältige Analyse der Texte selbst und ihres intratextuellen Strukturgefüges, d.h. im Wesentlichen der Bezüge zwischen Text und Paratexten oder, vereinfacht ausgedrückt, zwischen dem Spiel und den epischen Rahmenteilern, insbesondere der angehängten Lehre. Von hier aus ist der Blick zudem auf die intertextuelle Ebene auszuweiten, wobei an erster Stelle der Bezug zu dem jeweiligen literarischen Modell steht, dessen Bearbeitung durch Sachs nicht zuletzt genauer in den zeitgenössischen Überlieferungs- und Rezeptionskontext insgesamt einzuordnen ist. Wie bereits erwähnt, bediente sich Sachs in den meisten Fällen zeitgenössischer deutscher Übersetzungen, deren Autoren er allerdings in der Regel unterdrückt. Dieser Umstand erfordert es, auch das Verhältnis der Übersetzungen zu den (überwiegend lateinischen) Originalfassungen der jeweiligen Werke mit einzubeziehen, um auf diese Weise Sachs' eigene Herangehensweise an den Stoff, aber auch die literarischen Diskurstraditionen, in die sich seine dramatische Adaption jeweils einschreibt, genauer ausloten zu können. Da es sich bei Sachs' Prätexten (nahezu) ausnahmslos um frühe Druckfassungen handelt, die er selbst zudem größtenteils für seine private Bibliothek erwarb, eröffnet sich auf diese Weise zugleich ein exemplarischer Blick auf den literarischen Buchmarkt der Epoche und die spezifischen Interessensfelder und Wissensbedürfnisse des mittleren stadtbürgerlichen Lesepublikums, das Sachs selbst repräsentierte und das der direkte Adressat seines dichterischen Bildungsauftrags war.³¹ Ein weiteres Charakteristikum von Sachs' dichterischer Produktion sind schließlich die sog. Mehrfachbearbeitungen, d.h. die Bearbeitung zahlreicher stoff- und motivverwandter Dichtungen in jeweils unterschiedlichen literarischen Formen (als Meisterlied, Spruchgedicht, Drama und/oder Fastnachtspiel). Damit öffnet sich innerhalb des Gesamtwerks eine zusätzliche, für die Einzelinterpretation der Dramen und die Bewertung ihrer gattungstypischen Gestaltungsmerkmale gleichfalls mit zu berücksichtigende Ebene der Intertextualität; allerdings

seiner einzelnen Schaffensphasen aufweist. Als entscheidende Wende interpretiert sie dabei die Verwendung der leeren Bühne zwischen zwei Auftritten, die seit 1545, also mit dem Beginn der zweiten Phase, in den Regieanweisungen zunehmend dokumentiert ist und von Stuplich als wichtiges Signal für die Ablösung der mittelalterlichen Simultanbühne durch die Technik der sukzessiven Verwandlungsbühne gewertet wird. Noch einmal an die (eigentlich überholte) ältere Debatte knüpft hingegen jüngst Freund (2018), 241–283, mit ihren Überlegungen zur Aufführungspraxis an; angesichts kaum vorhandener Zeitzeugnisse kommt auch sie dabei allerdings im Wesentlichen nicht über Spekulationen hinaus.

31 Das handschriftliche Verzeichnis, das Sachs von seinem Buchbesitz erstellte, wurde ed. von Milde (1994); zu den inhaltlichen Schwerpunkten der Bibliothek vgl. genauer Wingen-Trennhaus (1995).

stößt man hier für das immense Meisterlieder-Korpus auf die konkrete Schwierigkeit, dass der größte Teil davon bis heute nicht ediert wurde und deshalb oft nur schwer zugänglich ist.³² Als weitere Ebene der Textanalyse ist die literarische Gattungskonvention im Auge zu behalten, zu der das einzelne Werk zwangsläufig in Bezug steht und die nach dem Interpretationsmodell des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette den Begriff des „Architexts“ abdeckt.³³ Im vorliegenden Fall betrifft dies im Wesentlichen die Zuordnung zu den *Tragedi* oder *Comedi*, die Sachs in zeittypischer Weise nach dem Kriterium des entweder „traurigen“ oder „glücklichen“ Ausgangs des Spielgeschehens vornimmt. Dabei stellt sich vorrangig die Frage, inwieweit bestimmte weibliche Merkmale bzw. Figurenprofile mit den beiden Gattungstypen kombiniert werden, aber auch, ob sich innerhalb des Handlungsgefüges einschlägige Verhaltensweisen und Interaktionsmuster aufdecken lassen, die für den jeweils positiven oder negativen Ausgang des Spielgeschehens und damit auch das Schicksal der weiblichen Protagonistin entscheidend sind. Vom Zusammenspiel der unterschiedlichen textuellen Bezugsebenen ausgehend ist schließlich der Blick immer wieder auf die äußeren, historischen und soziokulturellen Kontexte auszuweiten, in welche die Dramen hineinwirkten und an deren unterschiedlichen diskursiven Praktiken sie partizipierten.

1.2. Die weiblichen Figuren in den *Tragedi* und *Comedi*

Die Titel von Sachs' *Tragedi* und *Comedi*, die sich künftig über die chronologische Übersicht im Anhang zum Hans Sachs-Handbuch erschließen lassen,³⁴ verzeichnen eine auffallend hohe Zahl weiblicher Figuren, nämlich in insgesamt 50 bzw. 51 von 126 bzw. 127 Fällen.³⁵ Davon tritt die eine Hälfte einzeln in Erscheinung (in 25 bzw. 26 Titeln), die andere Hälfte hingegen in Verbindung mit einer männlichen Figur. Im zweiten Fall handelt es sich in der Mehrzahl um berühmte (Liebes-)Paare der literarischen Tradition, wie z.B. Tristan und Isolde, Odysseus und Penelope, Alkestis und Admet, David und Batscha bzw. David und Abigail, Hagwartz und Signe, Kleopatra und Antonius. Dabei kann die weibliche Figur sowohl an erster, als auch an zweiter Stelle genannt sein, rückt somit auch in der „gemischten“

32 Die bedeutendsten, weil umfassendsten historischen Ausgaben ausgewählter „geistlicher und weltlicher Lieder“ liefern nach wie vor die beiden Bände von Goedeke/Tittmann, sowie vor allem die *Sämtlichen Fabeln und Schwänke* in sechs Bänden von Goetze/Drescher. Darüber hinaus wurden in der jüngeren Forschungsliteratur verstreut einzelne Liedtexte ediert, zumeist unter thematischen oder stoffgeschichtlichen Gesichtspunkten, wie z.B. bei Klesatschke/Brunner (1993), oder bei Neumann (2005), 308–367, der im Anhang ein Liedkorpus ediert, dem weltliche Stoffe des Mittelalters zugrundeliegen. Angesichts der enormen Gesamtzahl der Lieder bilden die vorhandenen Editionen insgesamt allerdings leider immer noch nicht viel mehr als den berühmten Tropfen auf den heißen Stein.

33 Genette (1990).

34 Holzberg/Brunner (2020, im Druck), Kap. 4.5 (Dramen [*tragedi* und *comedi*]). Eine von Sachs selbst vorgenommene Aufstellung bietet bereits das oben erwähnte handschriftliche Generalregister; ed. Hahn (1986).

35 Die Gesamtzahl variiert auch hier je nachdem, ob man die *Francisca-Comedi* als Drama oder als Fastnachtspiel verbucht. Die genannte Zahl schließt außerdem Doppelfassungen ein, die Sachs jeweils von der *Viola-Comedi* und der *Esther-Comedi* anfertigte.