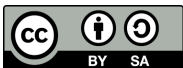


Hans Rudolf Velten

## Hans Sachs als Klassiker? Zur literaturhistorischen Position des Dramenwerks

DOI: <https://doi.org/10.25716/amad-85480>

Aufsatz in einem Sammelband | Article in an edited volume, 2023, (2022)



### Empfohlene Zitierweise | Suggested Citation:

Hans Rudolf Velten, Hans Sachs als Klassiker? Zur literaturhistorischen Position des Dramenwerks, in: *Klassiker der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Regina Toepfer unter Mitarbeit von Nadine Lordick (Spolia Berolinensa 43), Hildesheim 2022, 321-347. DOI: <https://doi.org/10.25716/amad-85480>.



hebis.



BAYERISCHE  
AKADEMIE  
DER  
WISSENSCHAFTEN



HEIDELBERGER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN  
Akademie der Wissenschaften  
des Landes Baden-Württemberg



Sächsische Akademie  
der Wissenschaften zu Leipzig

Hans Rudolf Velten

## Hans Sachs als Klassiker?

*Zur literaturhistorischen Position  
des Dramenwerks*

### 1. Hans Sachs – ein Klassiker der deutschsprachigen Literatur?

Dass Hans Sachs der einzige deutschsprachige Dichter aus dem Jahrhundert der Reformation ist, der heute noch Bekanntheit besitzt, macht ihn und sein Werk noch nicht zu einem Klassiker. Sachs gehört nicht zum bildungsbürgerlichen Kanon, es gibt keine Klassikerausgaben von ihm,<sup>1</sup> weder sind seine Werke Schullektüre, noch werden sie in den großen Theatern aufgeführt. Umstritten sind die ästhetisch-poetischen Qualitäten seiner Texte, sie gehören nicht zum akademischen Kanon, sie haben nur in Ausnahmefällen (und heute gar nicht mehr) Eingang in Bestenlisten oder Listen empfohlener Bücher gefunden, niemand würde sagen: Sachs ist mein Lieblingsautor – kurz: Sie lassen

---

<sup>1</sup> Dies mit der Einschränkung gesagt, dass im 19. und 20. Jh. durchaus Werke von Sachs in Klassiker-Reihen oder -Ausgaben erschienen sind – hier eine Auswahl: Auszüge aus Hans Sachs. Heilbronn 1822 (Etui-Bibliothek der dt. Klassiker 64); Hans Sachs. Werke in zwei Bänden. Ausgew., sprachlich bearb. und eingel. v. Karl Martin Schiller. Weimar 1960 (Bibliothek deutscher Klassiker 21); Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. v. Hellmut Thomke. Frankfurt a.M. 1996 (Bibl. dt. Klassiker 36), letzteres sogar im ‚Deutschen Klassiker Verlag‘ erschienen.

werkbezogene, rezeptionsbezogene und instanzenbezogene Kriterien, die sie zu ‚Klassikern‘ machen könnten, weitgehend vermissen.<sup>2</sup> Im allgemeinen Bildungsverständnis gehören andere Texte der Vormoderne zu den Klassikern: die ‚Ilias‘ und die ‚Odyssee‘ als antike Meisterwerke, das ‚Nibelungenlied‘ und der ‚Parzival‘ Wolframs als lebendige epische Dichtungen des Mittelalters, ‚Don Quijote‘ und ‚Robinson Crusoe‘ als Klassiker der beginnenden Neuzeit sowie an dramatischen Dichtungen sicherlich mehrere Shakespeare-Dramen, Lessings ‚Nathan der Weise‘, Schillers ‚Die Räuber‘ und Goethes ‚Faust‘. Wenn wir die allgemein übliche Messlatte an den Klassikerbegriff anlegen – das Interesse für ein Werk und seine Rezeption über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg – dann dürfte kein Text aus dem 16. Jahrhundert – außer vielleicht Luthers Bibelübersetzung und Thomas Morus’ ‚Utopia‘ – heute streng genommen zu den Klassikern zählen.

Allerdings müsste man dann auch jene Werke ausschließen, die von ihren Zeitgenossen oder von der literarischen und kulturgeschichtlichen Kritik späterer Zeiten sehr geschätzt und so in einen Kanon frühneuzeitlicher Literatur aufgenommen wurden:<sup>3</sup> Dazu zählen etwa Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘, das Eulenspiegelbuch, Erasmus von Rotterdams ‚Lob der Torheit‘ und die ‚Historia von D. Johann Fausten‘ als wirkmächtige und/oder ästhetisch geformte und mit hohem Deutungspotential versehene Meisterwerke. Und hier gäbe es durchaus Gründe, warum man einige Lieder und Prosadialoge, aber auch Dramen und Fastnachtspiele von Hans Sachs hinzuzählen könnte.

Denn Sachs hat beispielsweise als einer der ersten dazu beigetragen, sich selbst zum Klassiker zu stilisieren: Er war der erste Dichter deutscher Sprache, der seine (überaus zahlreichen) Schriften zu Lebzeiten zu ordnen begann, indem er ein ‚Generalregister‘ anfertigte und sie in einem Mammutprojekt, einer fünfbandigen Gesamtausgabe, in den Druck gab.<sup>4</sup> Mit dieser Nachruhpflege

---

<sup>2</sup> Zu diesen wesentlichen Kriterien vgl. Regina Toepfer: Wie wird ein Werk zum Klassiker? In: dies. (Hg.): *Klassiker des Mittelalters*. Hildesheim 2019 (Spolia Berolinensia 38), S. 1–34.

<sup>3</sup> Dass der Klassikerbegriff eng mit dem Kanonbegriff verbunden ist, hat Toepfer dargelegt, ebd., S. 3.

<sup>4</sup> Daraus entstand die so genannte Folio-Ausgabe von 1558–1579, deren erste drei Bände er selbst herausgab und die bei dem Augsburger Drucker Georg Willer d. Ä. erschienen. Die Ausgabe erfuhr vier weitere Auflagen und einen Neudruck in Kempten 1615/16.

hatte er durchaus Erfolg: Die Ausgabe wurde durch mehrere Auflagen in ganz Deutschland bekannt und blieb es bis weit ins 17. Jahrhundert hinein.<sup>5</sup> Und da ist noch etwas anderes: Hans Sachs war ein Dichter, dem die Klassiker seiner Epoche, der Reformationszeit und des Humanismus, viel bedeuteten, denn er hat sie wie kein anderer gesammelt, gelesen und für sein Publikum neu geschrieben. Dabei hat er sie gern prägnant zusammengefasst, popularisiert und für Nicht-Gelehrte zugänglich gemacht.<sup>6</sup> Naturgemäß macht das ihn selbst und seine Werke nicht auch zum Klassiker, immerhin hat er aber dafür gesorgt, dass sehr viele Werke aus Antike, Mittelalter und Humanismus gelesen, wiedererzählt und geschätzt – also ‚klassisch‘ wurden. An der Schaffung eines Bewusstseins für Klassiker bei breiten Schichten des 16. Jahrhunderts war Sachs ohne Zweifel maßgeblich beteiligt, indem er diesen Werken eine ‚aktivierende Langzeitwirkung‘ verschaffte.

Schließlich wären da noch einige andere Kriterien anzuzeigen, die man bei einem Dichter wie Sachs nicht vermuten würde: Originalität, Modellhaftigkeit, Wirkmacht, ästhetische Variabilität und Leichtigkeit. Auch wenn sie nicht genügen, seine Werke zu ‚Klassikern‘ zu machen, so werde ich zumindest versuchen zu zeigen, dass ihr Anspruch gerechtfertigt ist.

## 2. Hans Sachs – Rezeption 1570–2020

Hans Sachs ist heute nicht nur einer der wenigen bekannten deutschsprachigen Dichter des 16. Jahrhunderts, sondern er wurde auch von vielen, die ihn in den Epochen nach ihm gelesen haben, geschmäht und verachtet. Er galt ihnen als biederer Meistersinger und Stadtpoet, der in holprigen Knittelversen alles, was er las und hörte, sich in einem über vierzigjährigen, graphomanen Schaffensprozess aneignete. Jacob Grimm lästerte: „Hans Sachs – der alles dichtet und doch nichts erdichtet“ – und Hegel störte es, dass Sachs

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Niklas Holzberg: Hans Sachs. Stuttgart 2021, S. 150–155.

<sup>6</sup> Dabei hielt er sich an die Regeln, die für Klassiker im 16. Jahrhundert galten, wie Barbara Sasse gezeigt hat: Ansätze literarischer Kanonbildung in der deutschen Literatur des 15./16. Jahrhunderts. In: Simonetta Sanna (Hg.): Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Akten des IV. Kongresses der Ital. Germanistenvereinigung, Alghero, 27.–31.5. 2007. Bern u.a. 2009, S. 211–220.

seine Textvorlagen für sein Handwerkerpublikum mit immer gleicher Moral und Ermahnung „vernürnbergerte“, wie er in Bezug auf Lavaters negatives Geschmacksurteil in seiner Ästhetik bemerkt.<sup>7</sup> Die Missachtung von Hans Sachs lag und liegt nicht allein an seiner didaktischen Produktivität für ein ‚kleinbürgerliches‘ Handwerkermilieu, nicht allein an der noch mittelalterlichen Tradition der stofflichen Adaption, sondern auch an seiner Beurteilung am Maßstab der klassischen Ästhetik.<sup>8</sup> Gerade seine Dramen fallen bis heute unter dieses Verdikt. Er habe sich nicht für seine dramatischen Stoffe wirklich interessiert, sondern nur für deren didaktischen Gehalt,<sup>9</sup> seine Stücke zeugten von „dramaturgischer Unbeholfenheit“, „mangelnder Einsicht in das Wesen des Dramas“, „Sorglosigkeit in der Gestaltung von Ort und Zeit“, „mechanischer Akteinteilung“ sowie „fehlender psychologischer Durchformung der Figuren“.<sup>10</sup> Diese Kritik, wie berechtigt sie auch sein mag, misst das Werk an den ästhetischen Normen des klassischen deutschen Theaters und verkennt die historischen Bedingungen des 16. Jahrhunderts. Außerdem ist sie eine Folge des sogenannten Hans-Sachs-Stereotyps, das sich in der Barockzeit herausbildete.<sup>11</sup> Seit Opitz versuchten sich die Barockdichter vom Dichtungs- und Dramenverständnis der Reformationszeit abzusetzen und verdammt den damals noch am stärksten rezipierten und bekannten Repräsentanten

---

<sup>7</sup> Jacob Grimm: Besprechung der Komödie Die ungleichen Kinder Eve. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum 2 (1842), S. 257–267, hier S. 260; Georg Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: ders.: Werke in 20 Bänden. Bd. 13. Frankfurt a.M. 1986, S. 306: „Am stärksten finden wir diese Art der Naivität bei Hans Sachs, der unseren Herrgott, den Gottvater, Adam, Eva und die Erzwäter, mit frischer Anschaulichkeit freilich und frohem Gemüt, im eigentlichsten Sinne des Worts vernürnbergert hat“.

<sup>8</sup> Brunner hat schon früh diese Urteile als Stereotypen entlarvt; vgl. Horst Brunner: Hans Sachs – Über die Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg. In: ders. (Hg.): Hans Sachs und Nürnberg: Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Nürnberg 1976, S. 1–13.

<sup>9</sup> Maria E. Müller: Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs. Bern u.a. 1985 (Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache 15), S. 124.

<sup>10</sup> Diese unterschiedlichen Urteile aus der Forschung sind zusammengefasst belegt bei Horst Brunner: Hans Sachs zwischen Heldenverehrung und Hohngesang. In: Nürnberg heute 22 (1976), S. 35–46.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Dirk Rose: ‚Hans Sachs‘. Entstehung und Funktion eines poetologischen Stereotyps in der Frühen Neuzeit. In: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt u. Thomasz Jablecki (Hgg.): Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wrocław 8. bis 11. Oktober 2008. Bern u.a. 2010, S. 443–468.

dieser Zeit, eben Hans Sachs, als überkommen. Durch die Neuauflage der Folio-Ausgabe zu Beginn des 17. Jahrhunderts war er allen Barockdichtern bekannt, wobei sich das negative Stereotyp in einem Streit um die Bewertung der dichterischen Leistung gegenüber anderen Auffassungen durchsetzte. So diente das Werk von Hans Sachs etwa Hoffmannswaldau als Zeichen für das Fortwirken des humanistischen *ingeniums*, auf welches die Barockdichter sich bei ihren Reformbemühungen beriefen.<sup>12</sup>

Im 18. Jahrhundert wurde Hans Sachs wieder neu gelesen und von Goethe, Wieland und den Romantikern stark aufgewertet. Goethes ‚Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung‘, machte den Nürnberger Dichter wieder literaturfähig, denn Goethe nahm sich die sprachliche Ausdruckskraft und die prägnante, kernige Sprechweise der Figuren zum Vorbild.<sup>13</sup> Wielands briefliche Äußerung an Lavater, die mit Beziehung auf Hans Sachs 1776 feststellt: „Wir beugen uns alle vor seinem Genius, Goethe; Lenz und ich“,<sup>14</sup> deutet an, was Goethe damals an Sachs beeindruckt hat: Auf Sachs’ Spuren erweckte Goethe im Urfaust dessen vierhebigen, volkstümlichen Knittel-Vers zu neuem Leben.<sup>15</sup>

Goethe war aber nicht der Einzige, der Sachs schätzte: Mit Richard Wagners ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ begann die Verklärung der Gestalt Sachsens für das patriotisch gesinnte bürgerliche Gemüt des 19. Jahrhunderts. Wagner sah in ihm den Vertreter des alten Volksgeistes, der sich gegen die stu-

<sup>12</sup> Ebd., S. 457f.

<sup>13</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 1: Gedichte und Epen I. München 1982, S. 135–140. Goethe zitiert Sachs’ „Gespräch die neun Gaben der Muse betreffend“ und nimmt den dort formulierten *translatio*-Gedanken auf, den er – in Umkehrung des negativen Hans Sachs-Stereotyps – auf sich selbst überträgt. Die Bezeichnung „Meister“ im Gedicht weist darauf hin, dass Goethe in Sachs einen (vergessenen) Klassiker sah und trägt so zur Selbstverortung bei. Vgl. Rose: ‚Hans Sachs‘ (Anm. 11), S. 467. Zu Goethes Gedicht und dem Sachs-Bezug vgl. auch Jens Haustein: Über Goethes ‚Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung‘. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 231 (1994), S. 1–22.

<sup>14</sup> Christoph Martin Wieland: Wielands Briefwechsel. Bd. 5: Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777). Bearb. v. Hans Werner Seiffert. Berlin 1983, S. 523.

<sup>15</sup> Wie sehr sich Goethe dem „didaktischen Realismus“ in Sachs’ Dichtungen verbunden fühlte, bestätigt er in ‚Dichtung und Wahrheit‘. Vgl. Goethe: Werke (Anm. 13), Bd. 10: Autobiographische Schriften II, S. 122.

piden Regeldichter der Meisterschule behauptet; die Sachs-Begeisterung der wilhelminischen Epoche machte ihn zum Nationaldichter und äußerte sich in einer Apotheose deutscher Behaglichkeit und Biederkeit, wie auf mehreren Kupferstichen zu sehen ist, die den Meister unter Fliederbäumen und Butzenscheiben zeigen.<sup>16</sup> Allerdings sah man im 19. Jahrhundert allzu sehr auf seine Dichterpersönlichkeit, kaum auf seine Werke, wie Goethe und Wieland dies getan hatten.<sup>17</sup>

Bis heute bleibt Sachs umstritten. Wie immer man ihn und seine Werke bewerten mag – man muss sie am ästhetischen Kanon des 16. Jahrhunderts messen, und dazu gehören für das Theater immer noch die großen geistlichen Passions- und Osterspiele sowie das noch zotige Fastnachtspiel des späten Mittelalters, aber auch die neuen dramatischen Formen wie das humanistische Drama und das protestantische Schuldrama. Erst wenn wir sein Werk im Rahmen des Theaters seiner Epoche sehen, können wir das Neue und Besondere und auch Einzigartige daran erkennen.

### 3. Zwischen Handwerk und Humanismus – Sachs' literarische Tätigkeit

Sachs wurde 1494 in Nürnberg im Haus des Schneidermeisters Jörg Sachs und seiner Frau Christina geboren. Aus seinem selbst verfassten Lebenslauf ‚Summa all meiner gedicht‘<sup>18</sup> wissen wir, dass er vermutlich 1501–09 eine der Lateinschulen Nürnbergs besuchte und danach eine Schuhmacherlehre absolvierte, wobei er gleichzeitig durch Lienhart Nunnenbeck im Meistergesang unterrichtet wurde. Danach ging er auf eine fünfjährige Lehr-Wanderschaft, bei der er weite Teile Süddeutschlands, Österreichs und des Rheinlands kennenlernte. Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg heiratete er am 10.9.1519

<sup>16</sup> Vgl. dazu Eckhard Bernstein: Hans Sachs. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1993, S. 9–16.

<sup>17</sup> Deshalb nennt Holzberg Sachs in seiner Einführung auch „der weltberühmte Unbekannte“. Holzberg: Hans Sachs (Anm. 5), S. 193.

<sup>18</sup> Adelbert von Keller u. Edmund Goetze (Hgg.): Hans Sachs. Werke. 26 Bde. Tübingen 1870–1908 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 102–106, 110, 115, 121, 125, 131, 136, 140, 149, 159, 173, 179, 181, 188, 191, 193, 195, 201, 207, 220, 225, 250) (Nachdruck Hildesheim 1964). Infolge als ‚K.G.‘ mit Bandangabe, Erscheinungsjahr und Seitenzahl abgekürzt. Die ‚Summa all meiner Gedicht‘ in: K.G., Bd. 21 (1892), S. 337–341.

Kunigunde Kreutzer. Mit ihr hatte er sieben Kinder, die alle vor ihm starben. 1520 wurde ihm das Meisterrecht verliehen, doch nur für 1535–45 ist die Schustertätigkeit belegt, da sein Leben wohl ganz wesentlich von dichterischer Tätigkeit geprägt war. Er schloss sich schon vor 1520 der lutherischen Reformation an und war Anhänger des Nürnberger evangelischen Predigers Andreas Osiander. Dies brachte ihn 1527 in Opposition zum altkirchlichen Nürnberger Rat, welcher ihm wegen der Bildunterschriften zu von Osiander herausgegebenen Holzschnitten über das Ende des Papsttums ein Schreib- und Druckverbot auferlegte, das erst mit dem ‚Lobspruch auf die Stadt Nürnberg‘ 1530 endete. Aber seitdem stand Sachs gewissermaßen unter Beobachtung, und er achtete künftig darauf, auf konfessionelle Propaganda zu verzichten. Dennoch zeigen die Ratsverlässe wiederholte Aufforderungen, gerade seine Stücke vor der Aufführung dem Rat zur Überprüfung vorzulegen.<sup>19</sup> In der Regel wurden sie zwar genehmigt, doch wurde Sachs fortgesetzt ermahnt und auch im Anschluss an Aufführungen gerügt. Eines seiner Strategeme war es, in den Epilogen der Dramen allgemein anerkannte moralische Grundsätze zu formulieren, die innerhalb der eigentlichen Handlung nicht unbedingt angelegt waren oder zumindest wesentlich komplexer bzw. ambivalenter als in den Epilogen dargestellt wurden. Offensichtlich konnte er darauf vertrauen, dass bei seiner Proliferation an Werken die Zensoren sich auf die Lektüre der Epiloge beschränkten.

Sachs ist ganz und gar Nürnberger und stolzer Einwohner der im 16. Jahrhundert größten freien Reichsstadt in Deutschland. Sie war zu Lebzeiten von Sachs ein Zentrum des Humanismus und der Kunst, hier lebten die Bildhauer Veit Stoß und Adam Kraft, Albrecht Dürer und der mit ihm befreundete Willibald Pirckheimer, andere Humanisten wie Conrad Celtis und Hartmann Schedel, der Verfasser der Weltchronik. Die Stadt war auch ein Zentrum des Buchdrucks und der Buchillustration, der Waffentechnik und mit Augsburg das wichtigste Handelszentrum des oberdeutschen Raumes mit Kontoren von der Ostsee bis Venedig. Daher zählte die Kaufmannschaft zu den einflussreichsten Gruppen in der Stadt und im Rat, wobei jedoch das Patriziat die politische Macht immer noch in Händen hielt. Hingegen konnte die größte

---

<sup>19</sup> Vgl. Gerhard Hirschmann: Archivalische Quellen zu Hans Sachs. In: Brunner (Hg.): Hans Sachs und Nürnberg (Anm. 8), S. 14–54.



Bevölkerungsgruppe, die Handwerker, die zwar zünftig organisiert waren, kaum politischen Einfluss ausüben. Schließlich lebten in Nürnberg auch viele Menschen, die kein Bürgerrecht besaßen: Handwerksgesellen, Dienstboten und Lohnarbeiter.<sup>20</sup>

Kaiser Maximilian hielt sich häufig in der Reichsstadt auf, und vor der Reformation war Nürnberg überaus kaisertreu. Mit Karl V. tat sich die Stadt schwerer, da sie auch 1524 die Reformation eingeführt hatte. Da aber der Adel katholisch blieb, musste der Rat im 16. Jahrhundert zwischen Kaisertreue und der Toleranz gegenüber den Kernüberzeugungen der Lutheraner lavieren. Die Lebenswelt der Einwohner war durch zahlreiche polizeiliche Ordnungen und Normen stark geregelt und verrechtlicht; Hans Sachs bemängelt diesen Überschuss an Kontrolle manchmal, doch insgesamt spricht er sich immer für die Macht des Gesetzes aus, das den Frieden garantierte. Denn Frieden war das Wichtigste, was Sachs für seine Stadtgemeinschaft forderte und ihr wünschte; kaum ein Dichter seiner Zeit polemisierte so stark gegen jede Form von Krieg und Gewalt wie Sachs.<sup>21</sup>

Sachs' Werk lässt sich folgendermaßen einteilen: es besteht aus 4.288 Meisterliedern, der größten Werkgruppe des Dichters, von denen die allermeisten nur handschriftlich überliefert sind. Fast alle neuen Stoffe, die der Dichter aufnahm, geistliche und weltliche, ob antiker, mittelalterlicher oder humanistischer Provenienz, verarbeitete er zuerst in den Meisterliedern und brachte sie im nicht-öffentlichen Rahmen der Singschule zur Aufführung. Hinzu kommen 1.610 Spruchgedichte, 89 Lieder, die Sachs zu nicht-meisterlichen Tönen (das sind feste Melodien) dichtete und die teilweise in Einblatt-Drucken veröffentlicht sind, und sechs Prosadialoge aus seiner frühen reformatorischen Schaffenszeit.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. zur Rolle Nürnbergs für die Werke von Sachs Brunner: Hans Sachs und Nürnberg (Anm. 8).

<sup>21</sup> Vgl. Johannes Rettelbach: Zwischen Gott, dem Kaiser und dem Markgrafen: Hans Sachs über den Krieg. In: Horst Brunner u. a. (Hgg.): *Dulce bellum inexpertis. Bilder des Krieges in der deutschen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts.* Wiesbaden 2002 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 11), S. 602–666.

<sup>22</sup> Ich beziehe mich auf das Repertorium bei Niklas Holzberg u. Horst Brunner: Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher u. Johannes Rettelbach. 2 Bde. Berlin, Boston 2020, S. 3–1060. Zu den Schaffensphasen vgl. Niklas Holz-

In den Spruchgedichten und Meisterliedern widmet sich Sachs auch aktuellen Ereignissen und politischen Themen, z. B. den militärischen Konflikten mit den Türken oder mit dem Markgrafen Albrecht Alkibiades von Brandenburg-Kulmbach, einem Antagonisten der Reichsstadt Nürnberg.<sup>23</sup> Besonderes dramatisches Geschick bewies Sachs in seinen sechs Prosadialogen von 1524, in welchen die mit der Reformation verbundenen Probleme diskutiert werden; man rechnet sie allgemein zu den gelungensten Erzeugnissen der Prosa des 16. Jahrhunderts: die ‚Disputation zwischen einem Chorherren und einem Schuhmacher‘, in der der gewitzte und bibelfeste Handwerker, der protestantische Laie, den katholischen Kleriker im Gesprächswettkampf besiegt. Sein berühmtestes Frühwerk ist allerdings ‚Die wittenbergisch nachtigal‘ von 1523, das sich als Flugblatt tausendfach in ganz Deutschland verbreitete und damit den Ruhm des Nürnberger Dichters erst begründete.

#### 4. Die Dramen: Fastnachtspiele, Comedi, Tragedi

In dieser Aufzählung fehlt noch das Theaterschaffen, das aus 85 Fastnachtspielen und 126 Dramen besteht. An ihnen lässt sich das innovative Talent von Sachs am deutlichsten erkennen. Souverän spielt er mit den aus dem Mittelalter tradierten Gattungen und dem neuen humanistischen und protestantischen Theater, das auf die Antike zurückgeht. Beim Fastnachtspiel kann er auf eine breite Nürnberger Tradition bauen, auf Autoren wie Hans Folz und Hans Rosenplüt; in seinen ersten Fastnachtspielen ‚Das Hofgesind Veneris‘ und ‚Die Eigenschaft der Liebe‘ in den 1520er Jahren lässt er die Figuren zunächst der Reihe nach zum jeweils gewählten Thema sprechen, und diesen Typus des Reihenspiels verbindet er dann auch mit den szenischen Handlungsspielen der Jahre von 1544–1560. In diesen Fastnachtspielen, von denen nicht wenige nach Novellen aus Boccaccios ‚Dekameron‘ geschrieben sind, findet er zu einer dramatisch strukturierten Form, die auf das neuzeitliche

---

berg: Hans Sachs. In: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. 5 (2016), Sp. 407–421.

<sup>23</sup> Zu den literarischen Reflexen auf diesen Konflikt bei Sachs vgl. Rettelbach: Zwischen Gott (Anm. 21) und Theodor Nolte: Der ‚Nachruf‘ des Hans Sachs auf den Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach. In: Daphnis 13 (1984), S. 77–100.

Lustspiel, die Komödie hindeutet, wie wir später am Beispiel des ‚Narrenschneidens‘ sehen werden. Sicherlich sucht er auch hier der Bühnenaktion von Bauern, Bauersfrauen, Pfarrern und Studenten am Schluss noch eine sittliche Lehre abzugewinnen, macht also auch die Bühne zur ‚moralischen Anstalt‘. Dem entspricht sein Verzicht auf zwei Elemente, die fest in das ältere Nürnberger Fastnachtspiel integriert waren: Sexualität und Skatologie, da ab 1544 auch die Fastnachtspiele nicht mehr in Privathäusern, sondern öffentlich aufgeführt wurden.<sup>24</sup>

Seine *tragedi* und *comedi* – die beiden Begriffe verwendet er zum ersten Mal in der deutschen Theatergeschichte<sup>25</sup> – hat Sachs viel stärker als die Fastnachtspiele an die antik-humanistische Akteinteilung angelehnt und meist fünf- oder siebenaktige Dramen mit jeweils mehreren Szenen geschaffen. Er griff dabei auf eine ähnlich große Vielfalt an geistlichen und weltlichen Stoffen zurück, die er teils in Meisterliedern und Spruchgedichten zuvor schon behandelt hatte. Dabei lassen sich drei große Stoffbereiche unterscheiden, aus denen Sachs Vorlagen für seine Spiele wählte: Erstens die bereits von Luther als sinnvoll für die protestantische Schulbühne erachteten biblischen Erzählungen, vornehmlich aus dem Alten Testament. Sie nahm Sachs als Grundlage für seine Dramen über exemplarische Figuren wie Hiob, Judith, Esther, Tobias, Jeremias, aber auch für die Könige David, Saul, Salomon oder negative Königsfiguren wie Herodes oder Ahab;<sup>26</sup> zweitens historische oder mythologische antike Stoffe, wie Livius’ Bericht von den römischen Heroinnen Lucretia und Virginia, Plutarchs ‚Cleopatra und Antonius‘, ferner homerische Themen

<sup>24</sup> Vgl. Karolin Freund: Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs und die Literarisierung des Fastnachtspiels. Tübingen 2018, S. 241–249.

<sup>25</sup> Vgl. Ingeborg Glier: Die Dramen des Hans Sachs. Wandlungen des frühen deutschen Theaters. In: Victor Lange u. Hans-Gert Roloff (Hgg.): Dichtung – Sprache – Gesellschaft. Akten des IV. Internat. Germanistenkongresses 1970 in Princeton. Frankfurt a.M. 1979, S. 235–242, hier 236. Zu dramentheoretischen Reflexen bei Sachs vgl. Barbara Sasse: Die neue Wirklichkeit des Spiels. Zu den Anfängen einer metadramatischen Reflexion bei Hans Sachs (1527–1536). In: *Annali dell’Università degli Studi di Napoli ‚L’Orientale‘. Sezione Germanistica* n. s. 15 (2005), S. 131–172.

<sup>26</sup> Vgl. zu diesen negativen Königsfiguren, die Sachs auch als Tyrannen bezeichnet: Hans Rudolf Velten: Tyranei und gutes Regiment. Zur Aktualisierung alttestamentlicher Herrschaft in ausgewählten Tragödien von Hans Sachs. In: Klaus Ridder, Beatrice von Lüpke u. Michael Neumaier (Hgg.): *Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel*. Berlin 2021, S. 167–194.

wie die Zerstörung Trojas oder das ‚Judicium des Paris‘, Aristophanes‘ ‚Plutus‘ oder die Erzählung von Clytemnestra und Cassandra, um nur einige zu nennen; drittens mittelalterliche oder frühhumanistische Erzählungen wie die ‚Histori von dem Herrn Tristan‘, die Griseldageschichte, das dem Nibelungenlied nachempfundene Drama ‚Der hürnen seyfrid‘ sowie mehrere an Boccaccios Erzählungen angelehnte Dramen wie ‚Lisbetha‘ und ‚Tancredi‘ oder auch solche, die zeitgenössische Vorlagen wie etwa die Prosaromane ‚Fortunatus‘ und ‚Der Goldtfaden‘ von Jörg Wickram bearbeiteten.

Sachs konnte fast alles dramatisieren, und es ist erstaunlich, mit wieviel Geschick er den Kern des Konflikts einer Handlung erkannte, wie er das Drama über die Akteinteilung strukturierte – häufig parallel nach positiven und negativen Spielgruppen – und darüber eine epische Wirkung zu erzielen suchte. Diese Art von ‚epischer‘ Dramatik lockte nachweislich noch zweihundert Jahre nach Sachs‘ Tod in mehreren Städten des Reiches Zuschauer an, und in ländlichen Gebieten lebten einzelne seiner *tragedi* und *comedi* noch bis ins 20. Jahrhundert weiter.<sup>27</sup>

Die Forschung hat der Dramentechnik Hans Sachs‘ wenig Bedeutung zugemessen und ihn zum verlässlichen Nacherzähler seiner Quellen abgestempelt.<sup>28</sup> Aber heute hat man mehr als nur „szenische Nacherzählung“ erkannt, sodass wir von einer absichts- und kunstvollen Gliederung der Dramen ausgehen können: Wie Sachs im Vorwort zum dritten Band der Folio-Ausgabe formuliert, hat er den Handlungsverlauf seiner Dramen nach *anfang, mittel und endt* gegliedert.<sup>29</sup> Daraus folgt eine symmetrische Anlage der einzelnen Akte und Szenen. Viele Dramen sind axialsymmetrisch auf den mittleren Akt zugeschnitten.

Ebenso entscheidend ist bei Sachs die immer gleich bleibende Rahmung der Dramen: Zu Beginn tritt der *Ehrnhold* (eine Heroldsfigur, meist von Sachs selbst gespielt) auf, welcher die Zuschauer begrüßt und in die Handlung des Dramas einführt, verbunden mit der Aufforderung, gut zuzuhören: *Nun hört, wie das erzelet werdt / Nach leng mit Worten und geberdt*, wie es im Prolog zum

<sup>27</sup> Vgl. dazu Holzberg: Hans Sachs (Anm. 5), S. 187f.

<sup>28</sup> Etwa Dorothea Klein: Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs. Stuttgart 1988, S. 91, 114, 123–129, 279–281.

<sup>29</sup> Hans Sachs: Vorred in das dritt und letzt buch der gedicht. In: K.G. (Anm. 18), Bd. 10 (1876), S. 7.

‚Plutus‘ heißt.<sup>30</sup> Die Kommunikation zwischen Darstellern und Publikum ist hergestellt, es werden die Quelle angegeben, womit die Autorität des Stückes erhöht wird, und der Inhalt grob skizziert. Dies sollte vermutlich dazu dienen, die mit den antiken und humanistischen Stoffen unvertrauten Zuschauer auf das Thema einzustimmen, aber die Inhaltsangabe sollte auch allzu starken Affekten des Publikums entgegenwirken, es vor einer Illusion und Absorption durch den Handlungsverlauf bewahren, eine Konzeption, die mit dem epischen Theater Brechts vergleichbar ist, wenn auch mit anderen historischen und ästhetischen Vorzeichen. Dazu passt auch der Verzicht auf handlungsbedingte Überraschungsmomente. Das Drama soll den Zuschauer zur moralischen Beurteilung des dargestellten Geschehens auffordern – so formuliert wiederum die Figur des *Ehrnhold* im abschließenden Epilog die Moral aus dem Gesehenen: Die Handlung soll als Parabel, als Gleichnis für Handeln in der Gegenwart aufgefasst werden. Die Funktion der Parabolisierung des Spielgeschehens überträgt Sachs somit dem *Ehrnhold*. Die Heraushebung des *Ehrnholds* über die Spielparteien verleiht seiner Spielauslegung das Gewicht eines Urteils.<sup>31</sup>

Sachs modernisiert auch den Theatermonolog als Mittel der Reflexion und Selbstcharakterisierung. Während der für die Dramatisierung längerer Erzählungen wichtige Berichtsmonolog vergangene Handlung zusammenfasst, dabei aber keinerlei dramatische Entwicklung in sich trägt, ist der reflexive Monolog, das Beiseitesprechen, didaktisch intentioniert. Er zeigt dem Zuschauer die Intentionen der Figur und hält ihn zu kritischer Reflexion an, damit er sich vom Handlungsgeschehen distanziert. Bei den Figuren geht es Sachs nicht um einzigartige Individuen, sondern um Exempla, Modellfiguren vorbildlichen oder nicht-vorbildlichen Handelns. Um räumlich und historisch weit entfernte Figuren zu Exempeln zu machen, bedarf es starker Aktualisierungs- und Adaptionstendenzen, die eben auch manchmal dazu führen, dass alles auf Nürnberger Maßstäbe gebracht wird. Die Dramatisierungsarbeit etwa bei der Verwendung biblischer Stoffe zeigt den Versuch von Sachs, die aus der Bibel entwickelten Lehren in der weltlichen Sphäre anzuwenden und

<sup>30</sup> ‚Ein comedi, mit 11 person zu recidirn, der Pluto, ein gott aller reichthumb, unnd hat fünff actus‘. In: K.G. (Anm. 18), Bd. 7 (1873), S. 65–96.

<sup>31</sup> Helmut Krause: Die Dramen des Hans Sachs. Berlin 1979, S. 139.

sie mit dem eigenen lebenspraktischen Anliegen und aktuellen Fragestellungen zu verbinden. Auch biblische Dramen werden somit zu einem politischen Tugendspiegel und entfalten ihre didaktische Tendenz auch in Richtung der politisch Verantwortlichen.<sup>32</sup>

## 5. Text, Aufführung und Publikum

Wie und wo wurden die Dramen von Hans Sachs aufgeführt? Hier müssen wir zwischen Fastnachtspielen einerseits und *comedi* und *tragedi* andererseits unterscheiden. Die ersten Fastnachtspiele von Sachs wurden nach Nürnberger Tradition in der Karnevalszeit in Wirts- und Privathäusern aufgeführt, ohne Bühne. Die Spielgruppe kam herein, ihr ‚Ausschreier‘ genannter Spielleiter fragte Wirt und Gäste um Erlaubnis, um dann Platz zu schaffen für die 10–15-minütige Aufführung eines kurzen Stücks von 200 bis 400 Versen. Erst in den 50er Jahren, in denen allerdings die meisten der Fastnachtspiele entstanden, wurde auf einer festen Bühne, vermutlich in der säkularisierten Marthakirche gespielt, genau dort, wo vorher auch schon die Meistersinger ihrer Kunst nachgingen (daher auch ‚Meistersingerbühne‘).<sup>33</sup> Auch die Dramen wurden ab 1551 in der Marthakirche gespielt, alternativer Spielort war ab 1556 auch der Speisesaal des Predigerklosters, der sogenannte ‚Remter‘.

Der starke Anstieg in der Dramenproduktion ab 1551 könnte mit der festen Bühne in der Marthakirche zu tun haben, die als Verwandlungsbühne genutzt wurde. Stuplich bemerkt in den Dramentexten dieser Periode Charakteristika der Verwandlungsbühne: das Zusammenfallen von Szenen- bzw. Akteinschnitt, der Schauplatzwechsel, die leere Bühne.<sup>34</sup> Es musste nun also mit Auf- und Abgängen nach Akten und Szenen gerechnet werden; das Modell dafür war die Terenzbühne, die sich seit 1490 von Rom aus verbreitet hatte und die Simultanbühne ablöste. Die Form dieser Bühne hat Max Herr-

---

<sup>32</sup> Washof zeigt dies am Beispiel der Tragödie von David und Saul: Wolfram Washof: Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie in lateinischen und deutschen Bibeldramen der Reformationszeit. Münster 2007, S.297.

<sup>33</sup> Vgl. Bernstein: Hans Sachs (Anm. 16), S.117.

<sup>34</sup> Brigitte Stuplich: Zur Dramentechnik des Hans Sachs. Stuttgart 1998 (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur N.F. 5), S.326–333.

mann rekonstruiert: Es handelte sich um eine breite Reliefbühne als Rechteck im Querschiff der Marthakirche (offene Vorderbühne) und eine wohl mit Vorhängen geschlossene kurze Hinterbühne im Chorraum (Form eines kurzen T).<sup>35</sup> Wahrscheinlich führten auch Treppenstufen seitlich auf die Vorderbühne.

Allerdings sind auch Aufführungen von Sachs' Spielen außerhalb Nürnbergs nachgewiesen. In der gedruckten Folio-Ausgabe von 1561 steht nochmals genau, dass die Stücke auch für Aufführungen und nicht allein zum Lesen gedacht sind: *Wer Lust hat, solche comedi oder spil anrichten wolt, gar mit leichter müh aus disem buch bekommen möcht.*<sup>36</sup>

Für Sachs gehen Textherstellung und szenische Realisation immer Hand in Hand. Er achtet sehr darauf, dass seine Dramen auch spielbar sind, und stattet sie ab den 40er Jahren mit expliziten und impliziten Bühnenanweisungen aus. Damit gestaltet er häufig Anweisungen zu Gestik und Mimik bzw. pantomimische Einlagen. Die bühnentechnischen Mittel zeigen, „daß Sachsens Komödien und Tragödien nicht als Rezitationsdramen zu verstehen sind, sondern mit ihnen eine begrenzte Illusionierung des Publikums angestrebt ist.“<sup>37</sup>

Es gibt wohl keinen Zweifel daran, dass Hans Sachs zunächst für ein Publikum der Handwerker, der städtischen Mittel- und Unterschichten Nürnbergs und anderer Städte geschrieben hat. Dafür spricht seine Arbeit, gelehrte Stoffe zu popularisieren und die Handwerker und Gesellen zu bilden und didaktisch zu unterweisen. Das Publikum der Dramen ist sozial jedoch durchaus differenziert: Es waren neben den Handwerkern auch deren Frauen, Handwerksgesellen, vielleicht Lohnarbeiter, aber auch Kaufleute und Patrizier zugegen, wie manche Publikumsadressen belegen. Denn Sachs formuliert handlungsleitende Devisen auch für die obere Mittelschicht und die Oberschicht. Er wollte mit der Aufführung seiner Spiele die Zuschauer ethisch mit Beispielen tugendhaften Handelns belehren. Es war gewissermaßen eine

<sup>35</sup> Zur Bühnenform bei Sachs vgl. Max Herrmann: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914; Freund: Der Theatermonolog (Anm. 24), S. 241–252.

<sup>36</sup> ‚Vorred in das dritt und letzt buch der gedicht, an den guthertzigen leser‘. In: K.G. (Anm. 18), Bd. 10 (1876), S. 6–8, hier S. 7.

<sup>37</sup> Stuplich: Zur Dramentechnik (Anm. 35), S. 329.

zivile Akkulturation mit der Absicht zum gemeinsamen Auskommen und friedlichen Zusammenleben. Die Popularisierung der klassischen und humanistischen Kultur diene genau diesem Zweck, antikes und gelehrtes Wissen für den *gemeinen man* bereitzustellen, wie die Epilogreden immer wieder zeigen. Neben Wickram ist Hans Sachs „der erste deutsche Dichter, der sich in eigenen poetischen Werken entschieden um die Popularisierung der bislang für ein gelehrtes oder sozial privilegiertes Publikum Stoffe und Themen aus der antiken Literatur bemühte“.<sup>38</sup>

## 6. Drei Beispiele: Fastnachtspiel, Tragedia und Comedia

Ich will nun drei kurze Beispiele von einem Fastnachtspiel, einer Tragödie und einer Komödie geben, wobei es nach Sachs' Definition – die er aus den dramentheoretischen Überlegungen des Mittelalters übernommen hatte<sup>39</sup> – nur einen Unterschied gibt: *tragedi* enden schlimm und *comedi* gut.

### 6.1 Fastnachtspiel – ‚Das Narrenschneiden‘ (1536)

Eines der bis heute aufgeführten Fastnachtspiele von Hans Sachs ist ‚Das Narrenschneiden‘ – ein Spiel, welches das Karnavaleske mit der humanistischen Vernunft verbindet.<sup>40</sup> Es mag dieses Konnubium gewesen sein, das Goethe dazu veranlasste, das Stück 1778 in Weimar mit sich selbst in der Rolle des ‚Wunderdoktors‘ aufzuführen.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Hannes Kästner: Antikes Wissen für den ‚gemeinen Mann‘. Rezeption und Popularisierung griechisch-römischer Literatur durch Jörg Wickram und Hans Sachs. In: Bodo Guthmüller (Hg.): Latein und Nationalsprachen in der Renaissance. Wiesbaden 1989, S. 345–378, hier S. 346.

<sup>39</sup> In den Glossaren und Etymologien des lateinischen Mittelalters war die Unterscheidung bereits bekannt. Vgl. David E. R. George: Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare. München 1972.

<sup>40</sup> Vgl. dazu paradigmatisch den Aufsatz von Ralf Erik Remshardt: The Birth of Reason from the Spirit of Carnival: Hans Sachs and ‚Das Narren-Schneyden‘. In: Comparative Drama 23/1 (1989), S. 70–94.

<sup>41</sup> Vgl. Konrad Kratzsch: Klatschnest Weimar. Ernstes und Heiteres, Menschliches und Allzu-Menschliches aus dem Alltag der Klassiker. Würzburg 2002, S. 58.



Der Rahmen und die Figurenkonstellation nehmen die frühe Fastnachtspieltradition auf: In Prolog und Epilog wird eine Wirtshausszene angedeutet, das Personal besteht aus einem Arzt mit seinem Knecht und einem Kranken, das ist das Grundgerüst der im 15. Jahrhundert in Nürnberg beliebten Arztspiele, in denen ein Quacksalber versucht, seine Heilmittel nach zweideutigen Harndiagnosen an den Mann oder an die Frau zu bringen. Die Arztspiele wiederum sind eng verwandt mit der Krämerszene aus dem Geistlichen Spiel, in der der als Quacksalber auftretende Krämer mit seinem gerissenen und wollüstigen Knecht den drei Marien, die sich zum Grab Christi aufmachen, Salben verkauft. Diese komische Szene, die das deutschsprachige Osterspiel im süddeutschen Raum auszeichnet, ist die Kernszene eines Typs von Fastnachtspiel, des Arztspiels, das dem Medicus jedoch anstelle der heiligen Frauen nun Bauern gegenüberstellt.<sup>42</sup> Sachs greift das komische Duo Arzt/Knecht aus dieser Tradition auf und besetzt die Stelle des Patienten mit einem typisierten Kranken (*Der großpauchet kranck*), der sich mit einem übergroßen grotesken Bauch an den Arzt wendet:

*O herr doctor, seyt ir der man,  
 Von dem ich lang gehöret han,  
 Wie ir helfft yederman so fein?  
 So kumb ich auch zu euch herein,  
 Weil groß geschwollen ist mein leib,  
 Als sey ich ein groß-pauchet weib,  
 Und rürt sich tag unnd nacht in mir.  
 O mein herr doctor, schawet ir,  
 Ob es doch sey die Wassersucht,  
 Oder was ich trag für ein frucht!  
 Und schawt, ob mir zu helfen sey  
 Durch ewer heylsam artzeney,  
 Weil euch der kunst nye ist zerrunnen.*<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Vgl. Hans Rudolf Velten: Kontrastmedium – Lachritual – Unterhaltung. Zur Bewertung der Komik im Krämerspiel. In: Jörn Bockmann u. Regina Toepfer (Hgg.): *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden*. Göttingen 2018, S. 79–102.

<sup>43</sup> Das Spiel ist in unterschiedlichen Ausgaben abgedruckt worden; so lange keine verlässliche, moderne Edition des Theaters von Hans Sachs verfügbar ist – die aber dringend nötig wäre –, nehme ich die zwar fehlerhafte und veraltete Gesamtausgabe der Werke von Sachs von Keller und Goetze (Anm. 18) als Textgrundlage: *Ein faßnacht-spil mit dreyen personen. Das narren-schneyden*, in: K.G. (Anm. 18), Bd. 5 (1870), S. 3–17, hier S. 4, V. 133–25. Einen

Der Kranke tritt hier als wahre Falstaff-Figur auf, der an der Grenze zur paradoxen, doch beliebten Fastnachtsfigur des schwangeren Bauern agiert (*was trag ich für ein frucht*). Nach einer gründlichen Harnuntersuchung, deren Ergebnis so banal wie genial ist: *Gesell, dein prunn ist trüb und gelb / Es ligt dir warlich inn dem magen*,<sup>44</sup> stellt der Arzt eine beunruhigende Diagnose: *Der mensch steckt aller voller narrn*.<sup>45</sup> Mit Hilfe von *zangen, schermesser* und *blut-schwammen* – also klassischen Instrumenten der Geburtshilfe – zieht der Arzt in einem chirurgischen Eingriff nun nacheinander sieben Narren aus dem Bauch hervor, die sieben Hauptlaster der christlichen Religion: Hochmut, Geiz, Neid, Unkeuschheit, Völlerei, Zorn und Faulheit. Doch noch ist der Kranke nicht geheilt: In seinem Bauch befindet sich noch die Ursache für die Narren, das Narrennest, welches wiederum von vielen winzigen Narren wimmelt, wie *falsch juristen, / Schwartzkünstler und die alchamisten. / Finantzer, alifantzer und trügner, / Schmaichler, spotfeler und lügner*.<sup>46</sup>

Mit seinen groteskkomischen Übertreibungen ist das Narrenschneiden ein Fastnachtspiel, welches Rede und Handlung in wirksamer Weise verbindet. Dabei werden verschiedene Diskurse miteinander enggeführt, die eigentlich nicht zusammengehören und in dieser Inkongruenz die Komik des Stückes ausmachen: der medizinische Diskurs der Chirurgie, Geburtshilfe und Heilung, der theologische Diskurs der menschlichen Hauptsünden, ein zweiter theologischer Diskurs über den Exorzismus sowie die karnevaleske Tradition des Wanderarztes und seiner zweifelhaften Heilmethoden. Hohes und Niederes wird hier im Bild des Narrenschneidens zusammengebunden, medizinisches und religiöses Wissen und Praktiken mit körperlichen Vollzügen wie dem Leeren von Darm und Blase, der anatomischen Öffnung und Schließung des Körpers sowie einer Ambivalenz der Schwellung, die zwischen Gefräßigkeit und Schwangerschaft oszilliert, verknüpft.

Das Ganze hat aber noch eine philosophische Pointe: Der Arzt bietet nämlich seine Dienste überraschenderweise ohne Bezahlung an, und das unterscheidet ihn fundamental von der Fastnachtstradition: *Ich will dich schneyden*

---

kurzen Überblick über die Handlung des ‚Narrenschneiden‘ und zur Forschung dazu geben Holzberg u. Brunner: Hans Sachs. Ein Handbuch (Anm. 22), S. 136.

<sup>44</sup> K.G. (Anm. 18), Bd. 5 (1870), S. 4, V. 33; S. 5, V. 1.

<sup>45</sup> Ebd., S. 6, V. 22.

<sup>46</sup> Ebd., S. 15, V. 7–10. Worterklärung: alifantzer = Possenreißer.

*gar umbsunst / an dir beweren diese Kunst.*<sup>47</sup> Im Stil einer öffentlichen Sektion, wie sie der Anatom Andreas Vesalius im 16. Jahrhundert erstmals durchgeführt hatte, operiert der Arzt hier den Kranken vor aller Augen *umbsunst* – denn er ist eben kein Quacksalber und Betrüger. Mit dem uneigennützigem Handeln modelliert Sachs seine Arztfigur im Rahmen der demokritischen Weisheitstradition, wie sie bei den Humanisten über die beliebte Fabel ‚Demokrit und die Abderiten‘ bekannt war.<sup>48</sup> Sachs hatte 1537, also lange vor der Entstehung des Fastnachtspiels, darüber ein Meisterlied mit dem Titel ‚Das Gelechter Democriti‘ verfasst, in welchem dieser über die Hauptsünden der Menschen nur Gelächter übrig hat.<sup>49</sup> Würde Demokrit die heutige Zeit erleben, so Sachs am Ende des Liedes, er würde sich zu Tode lachen. Hier ist auch schon der im Fastnachtspiel erkennbare Gedanke Demokrits angelegt, nur mit Hilfe der Vernunft könne der Mensch sich von seinen Lastern und Sünden selber heilen. Hier die Stelle im Spiel:

*Ir herrn, weil ir yetz habt venommen  
 Viel narren von dem krancken kummen,  
 Die bey im wuchsen vor viel jaren,  
 Vor solcher kranckheyt zu bewaren,  
 Las ich zu-letzt ein gut recept:  
 Ein yegklicher, die weil er lebt,  
 Las er sein vernunfft mayster sein  
 Und reytt sich selb im zaum gar fein [...]  
 Richt sein gedancken, wort und that  
 Nach weyser leute leer unnd rat!  
 Zu pfand setz ich im trew und ehr,  
 Das als-denn bey im nimmer-mehr  
 Gemelter narren keiner wachs.  
 Wünscht euch mit guter nacht Hans Sachs.<sup>50</sup>*

<sup>47</sup> Ebd., S. 8, V. 5f.

<sup>48</sup> Vgl. Hélène Feydy: Der Narr bei Hans Sachs. In: Jean Schillinger (Hg.): Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.–14. März 2008). Bern u. a. 2009 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. A. Kongressberichte 96), S. 103–123, hier S. 113.

<sup>49</sup> Das gelechter Democriti, Meisterlied K.G. 5061; Holzberg u. Brunner: Hans Sachs: Ein Handbuch (Anm. 22), Repertor. 761.

<sup>50</sup> K.G. (Anm. 18), Bd. 5 (1870), S. 17, V. 9–26.

Die Verbindung der Meisterin Vernunft als Heilmittel gegen selbstbezogenes und gesellschaftlich falsches Handeln mit der grotesken Komik des Narrenschneidens ist die eigentliche Leistung dieses Fastnachtspiels. Sachs gelingt es, das Lachen über den *großpauchet kranck*, den *homo carnalis* und die Inkongruenz, moralische Fehler mit einem anatomisch-chirurgischem Eingriff zu heilen, miteinander zu verknüpfen und in eine Schlussformel zu überführen, die die Zuschauer dazu mahnt, mit Hilfe des Gelächters ihre eigenen Narrheiten zu erkennen und zu überwinden. Damit stellt er sich in die Tradition des optimistischen Humanismus in der Nachfolge Sebastian Brants und popularisiert dessen Idee von der Selbstheilung des Menschen durch Weisheit. Gleichzeitig, so scheint es, bezieht sich Sachs, wie so oft, auf soziale und theologische Diskurse seiner Zeit, wenn er mit dem Spiel die Praxis des Exorzismus bei Taufen, die in Nürnberg zur Mitte des 16. Jahrhunderts noch vorgenommen wurde, verspottet.

## 6.2 Tragedia – ‚Lucretia‘ (1527)

Sachs unterscheidet selbst zwischen Dramen *auß heiliger schrift* und weltlichen Dramen. Während erstere die Aufgabe hätten, *die gotseligkeit, forcht und liebe Gottes inn die hertzen ein zu bilden unnd zu pflanzen*, womit Sachs an Luthers Dramenlehre aus der Vorrede auf das Buch Judith von 1534 anschließt, sollen die weltlichen Dramen *zur anraitzung der guten tugendt unnd zu abschneidung der schendlichen laster* dienen, sie sollen also richtiges von falschem Handeln unterscheiden und diesen Unterschied vorführen.<sup>51</sup> Als zweites Spiel habe ich das erste seiner *Tragedia* genannten Dramen gewählt, die ‚Tragedia von der Lucretia, auß der beschreybung Livii, hat 1 actus und 10 person‘ von 1527. Es handelt sich dabei um die vom römischen Geschichtsschreiber Titus Livius aufgezeichnete Selbstopferung der römischen Patriziertochter Lucretia infolge der Vergewaltigung durch Sextus, den römischen König.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> K.G. (Anm. 18), Bd. 10 (1876), S. 7.

<sup>52</sup> Dabei nutzt Sachs besonders im zweiten Teil des Dramas seine Textvorlage, die Livius-Bearbeitung von Bernard Schöffelin (1505). Vgl. Niklas Holzberg: Das Verhältnis der Spielhandlung zu der *angehenkten lehr* in der Lucretia-Tragödie des Hans Sachs. In: James Hardin u. Jörg Jungmayr (Hgg.): ‚Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig‘. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Bern u. a. 1992, S. 533–552.

Wie der Schweizer Reformator Heinrich Bullinger will auch Sachs das Unrecht eines Tyrannen zeigen: in dessen Worten stelle das Spiel *fürnämlich für die ougen,/ wie es under eynem volck stande/ das Tyrannen zu Regenten hat*. Kennzeichen des Tyrannen sind nach Sachs *unrechte gwalt, untreu, tück und übelthat*, ein Herrscher, der sein Volk mit Gewalt unterdrückt und sich durch Untreue und List hervortut.<sup>53</sup>

Wir haben es hier also mit einem hochpolitischen Stück zu tun, das gegen Tyrannen jeder Art Position bezieht und die Handlungsmöglichkeiten der Opfer tyrannischer Gewalt ausleuchtet. Gleichzeitig ist es ein Lehrstück über eheliche und außereheliche Beziehungen, mithin über den richtigen und falschen Umgang von Männern mit Frauen. Lucretia, keusche Ehefrau des Colatinus, lässt aufgrund des Gebots der Gastfreundschaft den Prinzen Sextus Tarquinius in ihr Haus: *Gnediger herr, von hertzen gern, / Seid mir wilkumb, ich frew mich fast / das so ein ebrentreicher gast / Soll herbergen in meinem hauß*.<sup>54</sup>

Sextus geht scheinbar in sein Schlafgemach, besticht dann aber die Magd und zwingt sie, ihr die Tür zu Lucretias Schlafzimmer aufzuschließen. Hier will er sie erst mit Geld zum Beischlaf zwingen, dann droht er ihr mit Gewalt, schließlich mit Erpressung:

*Lucretia, so merck darnebn!  
Dein Knecht wird auch von mir getödt,  
Zu dir geleyet an dein bett,  
Samb hast dein ebe mit ihm gebrochn,  
Und ich hab euch beide erstochn,  
Und sag ich habs gemercket langst?*<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Der Schweizer Reformator Heinrich Bullinger hatte vermutlich zur gleichen Zeit wie Sachs ebenfalls ein Lucretia-Drama verfasst: Heinrich Bullinger: Ein schön spil von der geschicht der edlen Römerin Lucretiae und Wie der tyrannisch künig Tarquinius Superbus von Rhom vertriben. In: Horst Hartmann (Hg.): Heinrich Bullinger – Hans Sachs. Lucretia-Dramen. Leipzig 1973, S. 42–43. Vgl. zu beiden Dramen und ihrer Rezeption: Barbara Sasse: Schamkultur und frühbürgerliche Öffentlichkeit. Zur Rezeption des Lucretia-Stoffes im deutschsprachigen Drama des 16. Jahrhunderts. In: Alexandra Pontzen u. Heinz-Peter Preusser (Hgg.): Schuld und Scham. Heidelberg 2008, S. 95–110; zur Entstehung und Datierung vgl. Anja Buckenberger: Heinrich Bullingers Rezeption des Lucretia-Stoffes. In: Zwingliana 33 (2006), S. 77–91.

<sup>54</sup> ‚Tragedia von der Lucretia, auß der Beschreybung Livii, hat 1 actus und 10 person‘. In: K.G. (Anm. 18), Bd. 12 (1879), S. 5, V. 5–8. Vgl. dazu den Repertoriumseintrag bei Holzberg u. Brunner: Hans Sachs. Ein Handbuch (Anm. 22), S. 29.

<sup>55</sup> Ebd., S. 3–16, V. 18–23.

Lucretia klagt in einem Monolog über ihre ausweglose Situation und den Verlust ihrer Ehre; das Unvermeidliche kann sie nicht verhindern. Tags darauf berichtet sie alles ihrem Vater und will sich umbringen. Dieser und später auch ihr Ehemann verzeihen ihr und bitten sie inständig, nicht Hand an sich zu legen, doch es ist zwecklos. In einem längeren, begründeten Monolog schildert sie die Sinnlosigkeit ihres Weiterlebens, habe sie doch ihre Ehre verloren:

*Wer entschuldigt mich ander orten,  
Bey den Römern und Römerin,  
Bey den ich nun gantz ruchbar bin,  
Ihr wolt mein leben mir erlengen,  
Noch in mer schmach und nachred brengen,  
Nimmer soll kein ehbrecherin  
Lucretiam haben forthin  
Zu einem exempel und spot,  
Ich will weisen mit meinem tot,  
Was mich zu dieser schmehen that,  
Genötet und bezwungen hat.<sup>56</sup>*

Colatinus, sein Freund Brutus und der Vater Lucretias beschließen nun, den Freitod zu rächen. Der Schluss der Tragödie handelt von dieser Rache, ihrer Rechtfertigung und ihrem Vollzug. Am Ende ist Sextus getötet, die Tyrannis der Tarquinier gestürzt und Rom frei. Brutus sagt:

*Wil darnach dem volck zeigen an  
Was Sextus itzt auch hat gethan  
Für schendtlich that an dieser frawen.  
Wann alles volck das wird anschawen,  
So will ich dann mit in rathschlagen,  
Das sie das könglich geschlecht verjagen,  
Und auß ihn selb weeln an dem end,  
Ein erber löblich regiment,  
Und sich setzen in freyen stand [...]<sup>57</sup>*

<sup>56</sup> Ebd., S. 10, V. 14–24.

<sup>57</sup> Ebd., S. 18, V. 3–11.

Sachs initiiert hier am Beispiel hegemonialer Männlichkeit, die auf Willkür und Gewalt basiert, einen Tyrannendiskurs, den er in vielen biblischen und weltlichen Dramen weiterführen wird; 1531 entstand sein Summarium über *Die zwölff thyrannen des alten testaments* in einem gemeinsam mit Erhart Schön ausgeführten illustrierten Druck mit dem Titel ‚Schandenport‘,<sup>58</sup> das später auch in einzelnen Meisterliedern, Spruchgedichten und Dramen weiter ausgeführt wurde. An Tyrannen lassen sich die furchtbaren Folgen von individuell verantworteten Fehlentscheidungen von Herrschern zeigen, was Sachs als einen politischen Tugendspiegel nutzen und didaktisch ausformulieren konnte.<sup>59</sup>

Mit der Warnung vor den Tyrannen, ihrer Missbilligung von Recht und Gesetz und ihrem Gebrauch von Gewalt bezieht Sachs auch politisch Position gegenüber allen Feinden der Stadt Nürnberg, die deren Freiheit beschneiden möchten (Karl V. oder Markgraf Albrecht Alkibiades), sowie gegen Bestrebungen im Rat selbst, die Herrschaft in der Stadt autoritärer zu gestalten. Dahinter steht eine Abneigung gegen individuelles Machthandeln und ein Lob des gemeinen Nutzens, des verantwortlichen Handelns für die Gemeinschaft und ein kollektives Lebensmodell.<sup>60</sup> Ferner dient der Tyrannendiskurs in den Dramen zur Veranschaulichung von Affekthandeln, dessen Übertragung von der Spiel- auf die Zuschauerenebene jedoch durch ständige Desillusionierung mittels epischer Techniken verhindert wurde. So kann es zu jener intelligiblen Handlungsdeutung und Fokalisierung auf die thematische Aussage kommen, die Sachs von seinen Zuschauern erwartete. Es wird nicht die Rache als ein Affekthandeln gezeigt, sondern als eine Entscheidung aus vernünftigen Gründen.

---

<sup>58</sup> Hans Sachs: ‚Schandenpord. Die zwölff thyrannen deß alten testaments mit ihrem wütigen leben und erschröcklichen undtergang, allen ieden Christen, so under dem schweren joch deß blutdurstigen Türcken und ander tyrannen verstricket sind‘. In: K.G. (Anm. 18), Bd. 1 (1870), S. 221–230. Zum Tyrannendiskurs im Lucretia-Drama zuerst Holzberg: Das Verhältnis der Spielhandlung (Anm. 52), S. 545–547.

<sup>59</sup> Vgl. zu den Tyrannendramen Velten: Tyrannei und gutes Regiment (Anm. 26).

<sup>60</sup> Barbara Sasse interpretiert das Lucretia-Drama von Sachs als kollektives Handlungsmodell, das dem Einzelnen – hier der römischen Heroine als weibliches Exempel – Selbstverantwortung und ethische Orientierung ermöglichte. Vgl. Sasse: Schamkultur (Anm. 53), S. 105.

## 6.3 Comedia – Die ‚Irrfahrt Ulissi‘ (1555)

Die ‚Odyssee‘ Homers ist ein Klassiker unter den Klassikern: Bei Calvino wird sie als erstes einer langen Reihe von Büchern behandelt, denn sie wird bis in die Gegenwart hinein von einem großen Lesepublikum geschätzt, von den Philologen bewundert und – vielleicht am wichtigsten – sie generiert ständig weitere Klassiker.<sup>61</sup> Es mag aus heutiger Sicht überraschen, dass es im deutschen Sprachraum gerade Hans Sachs war, der als erster die ‚Odyssee‘ Homers auf die Bühne brachte.<sup>62</sup> Mit der ‚Comedi mit 8 personen, die göttin Circes, vnnd hat fünf actus‘ von 1550 hatten die Nürnberger Handwerker zum ersten Mal einen homerischen Stoff auf dem Theater gesehen. Niklas Holzberg nennt dies „ein höchst bemerkenswertes Ereignis der Theatergeschichte unseres Sprachraums“ und einen „innovativen Beitrag zur Homer-Rezeption“.<sup>63</sup> Die sieben Jahre später entstandene ‚Irrfahrt Ulissi‘ konzentriert sich auf den letzten Teil der ‚Odyssee‘, Ulisses Heimkehr und die Rache an den Werbern, arbeitet aber auch Teile der Telemachie ein und fasst in seinen rückblickenden Passagen das gesamte Epos zusammen, sodass ein konsistenter Eindruck des homerischen Werks entsteht.

Ich werde im Folgenden den Aufbau dieser Komödie schildern und daran einige Kennzeichen des Sachs’schen Dramenverständnisses deutlich machen:

Nach der Begrüßung und der Vorrede durch den *Ehrnholdt* beginnt der erste Akt mit einer expositionellen Klagerede des Thelemachus, in welcher die gesamte Last der Situation für ihn und seine Mutter Penelope offenkundig ist. Sofort werden die Themen der epischen Vatersuche und der durch Abwesenheit des Helden gefährdeten Ehe manifest – die Grundkonflikte der Telemachie und der Heimkehr des Odysseus werden auf einfache, doch eindringliche

<sup>61</sup> Vgl. Italo Calvino: Warum Klassiker lesen? Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner und Susanne Schoop. München, Wien 2003, S. 15–23.

<sup>62</sup> Vgl. zur Homer-Rezeption in Deutschland: Regina Toepfer: *inn vnserer sprach von new gleich erst geboren*. Deutsche Homer-Rezeption und frühneuzeitliche Poetologie. In: Euphorion 130/2 (2009), S. 103–130; dies.: Poesie statt Historiographie. Die Rehabilitierung Homers in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Homer und die deutsche Literatur. München 2010 (Text+Kritik. Sonderband VIII/10), S. 79–89.

<sup>63</sup> Niklas Holzberg: Von Homer bis Hans Sachs. In: Direktorat des Gymnasiums Fridericianum (Hg.): Gymnasium Fridericianum. Festschrift zum 250-jährigen Bestehen des Humanistischen Gymnasiums Erlangen (1745–1995). Erlangen 1995, S. 113–125.



Weise vorgestellt. Als Widersacher treten in der zweiten Szene die jungen Prätendenten auf die Bühne, die vier Werber, keineswegs aber als typisierte Figuren, sondern in differenzierten Charakternuancen: Anthinous als Spötter, Prahler und schamloser Nutznießer der Situation, Eurimachus als ängstlicher, feiger Zauderer, Agelaus als herrischer Anstifter, der sich besonders durch eine grobdrastische Redeweise auszeichnet, sowie Amphinemus als zurückhaltender Mitläufer und vorsichtiger Warner.

Auch im weiteren Verlauf setzt Sachs seine Spielgruppen antithetisch in Szene: Nach dem zweiten Akt, der Thelemachus auf der von Minerva angeordneten Reise nach Pylos und Sparta im Gespräch mit Nestor und Menelaus zeigt und Sachs große Handlungspartien der Vergangenheit des Ulisses auf zwei berichtende Dialoge kürzt, folgt im dritten Akt zunächst der Mordplan der Werber auf Thelemachus, danach der Auftritt Penelopes mit ihrer Zofe Euriclea, der eindringlich das doppelte Dilemma ihrer Situation verdeutlicht, und schließlich die Ankunft des Ulisses auf Ithaka. Hier bezieht Sachs zwei künftige Handlungen kontrastiv aufeinander, indem verschiedene Lösungen des Ausgangsproblems angeboten werden, die zweite freilich hier schon als göttlicher Plan Minervas angelegt. Folgerichtig weist das Wiedersehen Ulisses' mit Thelemachus beim treuen Schweinehirten Eumeus im vierten Akt auf die Durchführung dieser Lösung – Ulisses' Erscheinen als Bettler und Rache an den Werbern – voraus und dient somit dem dramatischen Spannungsaufbau. Bemerkenswert kombiniert Sachs die Heimkehr nach Ithaka als Reflexionsvorgang (*Minerva, ietz erkenn ich mich / Das ich bin in meinem Vatterlandt*)<sup>64</sup> mit dem Gottvertrauen des Helden und seinem Handlungsauftrag.

Zentrum des Dramas ist der fünfte Akt, in welchem in vier Szenen alle Spielgruppen auftreten: Zunächst stellt Penelope mit Euriclea die Werber zur Rede, welche sich aufs Schmeicheln verlegen, dann darf sie Thelemachus begrüßen, der ihr von seiner Reise erzählt und den als Bettler verkleideten Ulisses vorstellt, ohne dass sich dieser zu erkennen gäbe. Die dritte Szene ist drastisch und treibt die Kontrastierung von tugendhaftem und lasterhaftem Handeln auf die Spitze: Sie zeigt die zechenden und prahlenden Werber,

---

<sup>64</sup> Die ‚Irrfahrt Ulissi‘ zitiere ich nach: Hans Sachs: Die Irrfahrt Ulissi mit den Werbern und seiner Gemahel Penelope (1555). Hg. v. Nathanael Busch u. Hans Rudolf Velten. Siegen 2017, S. 34, V. 679–680.

wie sie den Schweinehirten und den Bettler vexieren, welcher jedoch alles erduldet. Den Werbern legt Sachs zahlreiche Redensarten, Flüche und Beschimpfungen in den Mund, die sie in die Nähe der Aufführungsgegenwart rücken und die sozialkritisch zu lesen sind. Ulisses zeichnet Sachs durchaus mit christologischen Zügen (Verspottung, Erniedrigung), allerdings in der listigen Gewissheit der nahen Rachehandlung, sodass erneut moralische Kontrastierungen offenbar werden. Der sechste Akt löst diese Spannung auf, indem der Kampf vorbereitet wird und Ulisses nach der Bogenprobe mit Hilfe von Thelemachus, Eumeus und dem Rinderhirten Philecius die Werber totschlägt. Im siebten Akt erfährt Penelope alles durch Eurikleia, die Ulisses an seiner Narbe erkannt hat. Sachs verschiebt die emotionale Erkennungsszene zwischen Penelope und Ulisses, um letzteren zunächst seine ganzen Irrfahrten Revue passieren zu lassen. Am Ende stehen die wieder vereinten Eheleute in weiblich und männlich vorbildlicher Rolle, ein wieder gefundener Vater und eine Herrschaft im Zeichen der Tugend und des Rechts.

An der ‚Irrfahrt Ulissi‘ lässt sich erkennen, wie planvoll und ökonomisch Sachs sein Drama in den 7 Akten strukturiert und wie genau er seinen Stoff selektiert hat. Sachs’ ‚Irrfahrt Ulissi‘ ist nach Giovanni Falugis fünftakteriger Tragikomödie ‚Ulixe patiente‘ (vor 1535) die erste Dramatisierung der homerischen ‚Odyssee‘ überhaupt in Europa. Die erste neulateinische Dichtung erscheint 1592, Claudio Monteverdi machte 1640 daraus seine Oper ‚Il ritorno d’Ulisse in patria‘, gleich wie Sachs mit dem Augenmerk auf der Heimkehr des Helden. Bis zur nächsten deutschsprachigen ‚Odyssee‘ vergehen fast zweihundert Jahre: Erst 1751 lässt Christian Gottlieb Ludwig sein Trauerspiel ‚Ulysses Oder Der für todt gehaltene aber endlich glücklich wieder gefundene Ehe-Gemahl‘ in Wien aufführen.<sup>65</sup> Für diese Pionierrolle in der Homer-Rezeption ist Sachs die Anerkennung bislang weitgehend verwehrt geblieben. Wie höchstens noch Jörg Wickram besaß er ein Bewusstsein von der Notwendigkeit der Vermittlung zwischen zwei Bildungswelten, der humanistisch-gelehrten Welt der antiken Literatur und der christlich-urbanen Welt des Nürnberger Theaters. Und diese Vermittlung gelingt ihm – gemessen an der ‚Irrfahrt Ulissi‘ – auf höchst anschauliche, spannungsreiche und unterhaltende Weise.

---

<sup>65</sup> Ebd., Nachwort, S. 91f.

## 7. Schluss

Auch wenn Sachs über zweihundert Schauspiele verfasst hat und nicht alle die gleiche Qualität aufweisen, so ist sein Dramenwerk für die deutsche Theatergeschichte doch ein Meilenstein. Und zwar aus sieben Gründen:

1. Hans Sachs ist der einzige, dem es in seinen Fastnachtspielen gelingt, die mittelalterlichen Spieltraditionen fortzuführen und sie satirisch und parodistisch zu aktualisieren, wie etwa am ‚Narrenschnelden‘ zu sehen war. Damit ist er das wichtigste Bindeglied für den Übergang von Fastnachtspiel zur Komödie.

2. Er führt die neuen Tendenzen des humanistischen lateinischen Schultheaters und des protestantischen Bibeldramas zusammen und schafft nach antikem Muster strukturell gut aufgebaute und spielbare Tragödien und Komödien.

3. Mit seiner an Luthers Bibelübersetzung geschulten, einfachen, doch präzisen Sprache (die nur lexikalisch an die Nürnberger Mundart gebunden ist) sichert er sich Verständlichkeit und damit eine langanhaltende Rezeption.

4. Sachs ist vermutlich der größte Divulgator und Multiplikator antiken und humanistischen Wissens im 16. Jahrhundert. Alles, was er an tauglichen Geschichten in Vers und Prosa bekommen und lesen kann, verarbeitet er zu Texten für die Meistersinger- und die Theaterbühne. Er leistet somit eine einzigartige Bildungsarbeit, indem er die Nürnberger Zuschauer der Mittel- und Unterschicht, die Zuschauer auf deutschen Bühnen und die Leser seiner Werke mit den Erzählungen der Antike, des Alten Testaments, des italienischen Humanismus, aber auch mit den vergessenen Stoffen des Mittelalters bekannt macht. Gerade das, was man früher so abschätzig bewertet hat, seine Vereinfachungen und Kürzungen, kann heute als Leistung der Popularisierung nicht hoch genug veranschlagt werden.

5. Mit Hilfe der großen autoritativen Erzählungen aus Bibel und Mythologie gelingt es Sachs, über exemplarische Figuren und klare moralische Botschaften seinem Publikum Handlungsanleitungen für Verhalten im Alltag zu geben. Das Publikum wird nicht nur ermahnt, das Richtige zu tun, sondern es soll lernen, zunächst einmal das Richtige zu erkennen, die Handlungsintentionen anderer zu deuten und Konflikte zu lösen, am besten gewaltlos. Sein Theater ist eine moralische Anstalt, das sicherlich, aber es ist auch eine

lebendige Bibliothek für Zuschauer, für die die eigene Lektüre von Büchern nicht möglich war. So leistet er einen wichtigen Beitrag für die Literalisierung seiner von höherer Bildung ausgeschlossenen Zeitgenossen.

6. Sachs entwickelt in seinen Dramen ein System aus aufeinander bezogenen Verhaltenslehren, das sich aus der von Luther gelehrtten Willensfreiheit ableitet. Daher ist Sachs' Didaktik weit weniger Bekehrung als mehr Aufklärung im Sinne von Bewusstmachung. Sie distanziert sich auch von Luthers *sola fide*-Theologie, da der Mensch bei vernünftigem Verhalten nach Auffassung von Sachs selbst für die Herstellung des irdischen Glücks zuständig wird. Dafür gibt Sachs in seinen Dramen Regeln zur Hand. Gott fungiert nur noch als Garant für die Richtigkeit der Lehre und als verstärkende moralische Instanz.

7. Alle Verhaltenslehren sind auf ein gedeihliches Zusammenleben in Freiheit und Recht ausgelegt – der Gemeinnutz steht für Sachs als *Maxime* an erster Stelle. Die Lebenswelt des Stadtstaates Nürnberg hat diese Haltung geprägt: Das Gemeinwesen kann nur blühen, wenn alle sich an Recht und Gesetz halten, der Gewalt abschwören und solidarisch miteinander umgehen. Bedroht wird diese Lebensordnung durch die Tyrannei und die Beugung des Rechts, wie wir im ‚Lucretia‘- und im ‚Ulisses‘-Drama gesehen haben. Diese Ordnung kann nur in Frieden und Gemeinschaft bestehen und ist ständig gefährdet. Daher muss sie auch kontinuierlich verteidigt werden. Und damit ist Sachs, sieht man sich unsere heutige Zeit an, gar nicht so wenig aktuell.