

no 895 693

Ritual und Inszenierung

*Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters
und der Frühen Neuzeit*

Herausgegeben von
Hans-Joachim Ziegeler

Germ
Ms 25

R 4
2 Ex.

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2004

2379/07



Klaus Ridder

Erlösendes Lachen

Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik

Für den religiösen Menschen ist das Numinose, das Heilige, eine absolute Realität, die „diese unsere Welt transzendiert, sich aber in dieser Welt offenbart“.¹ Einerseits. Andererseits halten die Menschen „das Absolute – als Wirklichkeit und als Gott – nicht aus: sie müssen Distanz zu ihm gewinnen“.² Dies kann durch Formen komischer Inszenierung geschehen. Peter L. Berger hat darauf hingewiesen, daß „die Ursprünge des Komischen in großer Nähe zu der Begegnung mit dem Numinosen zu suchen“ sind. Die Erfahrung „einer vollkommenen Andersheit“³ kann ebenso zu Schrecken und Faszination wie zu Lachen und Komik führen. Dieses Lachen ist Antwort auf etwas, das nicht zu bewältigen ist,⁴ gleichzeitig aber Signal eines Überschreitens der normalen Alltagserfahrung. Das erlösende Lachen wurzelt in einer religiösen Haltung der Wirklichkeit gegenüber, nicht aber in einem bestimmten Glauben. Ich beginne mit einigen Vorüberlegungen zum Verhältnis des Komischen zum Numinosen in Texten der germanisch-alt-nordischen und der christlich-deutschen Tradition.

¹ Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957 (ro-wohlts deutsche enzyklopädie), S. 119. Zum Heiligen und Profanen vgl. auch die Arbeiten von Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen* erweiterte Ausgabe. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann, mit einem Nachwort von Peter Geble, München 1988; Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1979.

² Odo Marquard, *Entlastung vom Absoluten*. In memoriam Hans Blumenberg, in: *Kontingenz*, hg. v. Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard in Zusammenarbeit mit Matthias Christen, München 1998 (*Poetik und Hermeneutik* 17), S. XVII–XXVI, hier S. XXI. ‚Entlastung vom Absoluten‘ betrachtet Odo Marquard in seinem Nachruf als Grundgedanken der Philosophie von Hans Blumenberg.

³ Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka, Berlin [usw.] 1998, S. 243. – Der Obertitel dieses Aufsatzes nimmt bewußt den Titel von Bergers Monographie auf. Das Moment des erlösenden Lachens ist zentraler Ausgangspunkt in jüngeren Versuchen, gegen die orthodoxe lachfeindliche Tradition des Christentums eine Theologie des Komischen zu begründen; vgl. insbesondere Karl-Josef Kuschel, *Lachen. Gottes und der Menschen Kunst*, Tübingen 1998; Helmut Thielicke, *Das Lachen der Heiligen und Narren*, Stuttgart 1988; Werner Thiede, *Das verheißene Lachen. Humor in theologischer Perspektive*, Göttingen 1986.

⁴ Vgl. Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 83 (Lachen und Weinen).

I. Das Numinose und das Komische

Götterhandeln bestimmt in der germanischen Mythologie menschliches Schicksal oder motiviert das Unerklärliche. Die Götter verkörpern ein nicht überbietbar Absolutes, die Aufhebung der raum-zeitlichen, naturhaft-anthropologischen und der historisch-gesellschaftlichen Bindung menschlichen Daseins. In einer dualistischen mythisch-archaischen Weltansicht befinden sich die Vertreter des lichten Gottestypus in permanenter Auseinandersetzung mit den Verkörperungen des negativen Prinzips. Auch die dämonischen Mächte lassen sich als ein Absolutes auffassen – ebenso wie der Untergang der Götter und des Kosmos. Die Auseinandersetzung der Götter mit ihrem Widerpart Loki, die immer wieder den Blick auf Ragnarök, den Götter- und Weltuntergang, freigibt, ist Gegenstand der burlesken Komik in der ‚Lokasenna‘ der ‚Älteren Edda‘. Die Komik ist hier Vermittlungsmodus im Transformationsvorgang des Numinosen, ist Möglichkeit, die unüberbrückbare Kluft zwischen dem Göttlichen, dem Dämonischen und dem Menschlichen im Lachen zu überschreiten.

Umstritten ist, inwieweit sich vor dem Hintergrund der christlichen Heilsgeschichte, als einem in historischer Zeit statthabenden heiligen Geschehen, im Mittelalter überhaupt von Mythen, also von uranfänglichen Ereignissen des Götterwirkens in nicht identifizierbarer Zeit, sprechen läßt. Doch auch unter christlichen Vorzeichen verlangt die Dimension des Göttlichen (manifest etwa in der österlichen Feier der Auferstehung Christi) und des Metaphysisch-Bösen (manifest in den vielgestaltigen Erscheinungsformen des Teufels) nach Entlastung und Veranschaulichung. Das Böse wird allerdings in der christlichen Lehre als Abfall von Gott, also nicht als eigenständige Existenzform gedacht. Die komischen Szenen des geistlichen Spiels beispielsweise beziehen ihr Potential nicht nur aus der Verspottung des überwundenen Bösen. Ihre Komik resultiert ebenso aus dem Spannungsverhältnis des Göttlich-Erhabenen zum Profan-Menschlichen.⁵ Im Osterspiel stellt die Verkündigung der Auferstehung und der Höllenfahrt Christi eine inszenatorische Herausforderung dar, die mittels Komik bewältigt wird. Komik kommt als Form der Inszenierung des eigentlich Nicht-Darstellbaren und damit als Transformationsmodus des Kerygmas für die Laien ins Spiel. Das Lachen neutralisiert kurzfristig die Spannung zwischen göttlicher Verheißung, metaphysischer Negativität und menschlicher Schwäche.

Die in Christus bereits vorweggenommene Auferstehung wird nach dem Jüngsten Gericht allen Gerechten zuteil. Doch voraus geht nach christlicher Offenbarung die Ankunft des Antichrist auf Erden, der sich für Christus ausgibt, teuflische Kräfte besitzt und die Menschen auf seine Seite zieht. Erst der wiedererscheinende Christus kann ihn vernichten. Neben den geistlichen Spielen⁶ beschäftigen sich auch Fastnachtspiele mit der Thematik. Die uneingeschränkte Herrschaft des Bösen, also die Inszenierung einer absoluten Verkehrung des Geltenden, steht im Mittelpunkt des ‚Fastnachtspiels vom Entkrist‘. Auch hier er-

⁵ Überzeugend arbeitet dieses Moment an einem Weihnachtsspiel Gerhard Wolf heraus: O, du fröhliche! Zur Komik im Hessischen Weihnachtsspiel, in: Werner Röcke, Helga Neumann (Hgg.), Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn [usw.] 1999, S. 155–173.

⁶ Vgl. Erich Krüger, Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters, Phil. Diss. Hamburg 1931, S. 80–83; Klaus Aichele, Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation, Den Haag 1974.

schöpft sich die Komik aber nicht in der Verkehrung der sanktionierten Ordnung.⁷ Das Lachen wurzelt darüber hinaus in der Spannung zwischen Kerygma, menschlicher Unzulänglichkeit und christlicher Heilsgewißheit.

Götterkomik, Teufelskomik und Endzeitkomik besitzen einen sehr ambivalenten Charakter. Sie lassen sich als Darstellungsmodus begreifen, dessen Funktionalität mit den gängigen Komiktheorien nicht adäquat zu beschreiben ist. Es geht weder darum, die Verbindlichkeit des Mythos oder des Heilsgeschehens zu relativieren, noch das Antagonistisch-Schreckliche auszugrenzen, noch darum, es dem vertrauten Eigenen positivierend einzugliedern. Diese Komik ist eine Form – so meine erste These –, die das Nicht-Darstellbare in lebensnahe Unmittelbarkeit transformiert, um das Numinose in der komischen Erfahrung zu vermitteln. In drei Texten aus unterschiedlichen kulturellen und funktionalen Zusammenhängen sollen Inszenierungsformen dieses Typs von Komik analysiert werden: in der ‚Lokasenna‘ der ‚Älteren Edda‘, im ‚Innsbrucker Osterspiel‘ und im ‚Fastnachtspiel vom Entkrist‘. Damit stellt sich das Problem des Verhältnisses von literarischem Text und funktionalem Kontext, das für ein historisches Verständnis des Komischen gerade in der mittelalterlichen Kultur von besonderer Bedeutung ist.

Für die germanische Zeit hat man in der „schmähenden, oft derbotigen, sexuellen Art“ der überlieferten Streitreden einen Hinweis darauf gesehen, daß sie Bestandteil von rituellen Feiern und Handlungen waren.⁸ Belege dafür, daß hinter „dramatisch bewegten Dialoggedichten wie der ‚Lokasenna‘“ rituelle Dramen stehen könnten, fehlen allerdings. Gut bezeugt ist hingegen, daß in der christlichen Sphäre aus den rituellen Feiern im Zusammenhang der Liturgie eine neue literarische Form entsteht, das geistliche Drama. Ebenso ist ein Zusammenhang zwischen Fastnachtsbräuchen und Fastnachtspielen gegeben. Es könnte also sein, daß die Inszenierungen des Lachens in allen drei Texten in ein festes Gefüge von Raum, Zeit, Ritus oder Brauch eingebunden sind und die Komik nur von hierher zu verstehen ist.

Andererseits finden sich Hinweise auf eine deutliche (literarische) Eigenständigkeit etwa des geistlichen Spiels oder des Fastnachtspiels gegenüber Kult oder Brauch. So tritt der Teufel als antagonistischer Gegenpol des gekreuzigten und auferstandenen Christus erst im volkssprachlichen geistlichen Spiel, das vor der Kirche aufgeführt wurde, auf die Bühne. Die Themen der Fastnachtspiele wurzeln zudem nur begrenzt im Fastnachtsbrauchtum. Auch die Verbindung von Theatralität und Komik, die die unterschiedlichen Formen der Lachinszenierungen prägt, ist für uns nur unvollkommen aus der Komik der literarischen Texte zu erschließen. Über die performativen Aspekte dieses Lachens, über die konkrete Aufführungspraxis der Spiele, wissen wir insgesamt nur wenig.

⁷ Zum Karneval als Welt ‚zwischen den Ordnungen‘ und zum Fastnachtspiel als Inszenierungsform von Welten zwischen „normiertem Alltag und phantasmagorischer Gegenwart“ (S. 219) vgl. Bruno Quast, Zwischenwelten. Poetologische Überlegungen zu den Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts, in: Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen, hg. v. Wolfgang Harms und C. Stephen Jaeger in Verbindung mit Alexandra Stein, Stuttgart [usw.] 1997, S. 205–219.

⁸ „Sie begreifen sich aus dem ganz urtümlichen Charakter dieser Riten, deren Zweck und Ziel in erster Linie auf die Förderung der Fruchtbarkeit gerichtet war“ (Franz Rolf Schröder, Das Symposium der Lokasenna, Arkiv för Nordisk Filologi 67 [1952], S. 1–29, hier S. 4f.).

⁹ K. Schier, Art.: Edda, Ältere, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 2. Aufl., Bd. 6 (1986), S. 355–394, hier S. 376.

Wenngleich die Werke sicher Elemente fester Funktionszusammenhänge sind, so scheint es dennoch nicht sinnvoll, auf eine ursprüngliche Realität des Mythos, Ritus oder Brauchs zu rekurrieren, um ihre Komik aufzuschließen. Das inszenierte Lachen läßt zwar „rituelle Implikate“¹⁰ erkennen – dies meine zweite These –, doch die Komik der Texte kann nicht insgesamt als eine archaische, rituelle oder brauchwürdliche interpretiert werden. Die Analyse der uns überlieferten Texte, die im 13., 14. und 15. Jahrhundert für einen bestimmten Rezeptionskontext schriftlich fixiert wurden, hat insofern bei ihren literarisch-ästhetischen Konstitutionsprinzipien anzusetzen und die Funktionszusammenhänge soweit als möglich einzubeziehen. Ebenso können nur die Konstitutionsprobleme des Komischen als einer literarischen Schreibweise und als eines literarischen Referenten des lebensweltlichen Lachens diskutiert werden. Das Komische der Texte auf kultische oder brauchwürdliche Substrate zu beziehen, erscheint dabei wenig hilfreich. Und natürlich kann auch nicht von einer entwicklungsgeschichtlichen Kontinuität von den germanischen Kultspielen bis zum christlichen Drama ausgegangen werden.¹¹ In der komischen Inszenierung des Numinosen sehe ich einen Äquivalenzpunkt zwischen altnordischer Götterdichtung, christlichem Drama und Fastnachtspiel. Die Textformen sind jedoch nur in einem analytischen Sinne äquivalent. In kulturanthropologischer Perspektive müßte die Fragestellung wesentlich intensiver ausgearbeitet werden, als dies hier möglich ist.

II. Götterkomik in der ‚Lokasenna‘

Die Götter müssen in dem Lied aus dem Munde Lokis derben Spott erdulden. Daher hat man vermutet, daß die Verbindlichkeit der alten germanischen Götter bereits relativiert oder der Einfluß des Christentums wirksam sei. Gegen solche Deutungen wurde allerdings geltend gemacht, daß die spielerische Herabsetzung des Göttlich-Erhabenen durchaus zum ältesten Bestand des Mythos gehört; nicht in jedem Falle muß sie als zersetzender Spott in einer sich auflösenden religiösen Ordnung aufgefaßt werden.¹² Erhabene Größe schließt in der Welt der Götter beispielsweise eine amoralische Haltung nicht aus. Das Geschehen in der ‚Lokasenna‘, das deutlich zur szenischen Aufführung tendiert (man hat sogar von einer Komödie gesprochen¹³), verdient eine genauere Betrachtung.

Die Götter haben sich zum Gelage beim Meeressgott Ægir versammelt. Im Zorn erschlägt Loki einen der beiden Diener Ægirs und wird von den Asen vertrieben. Doch Loki kehrt zurück und schmäht die Götter. Die Göttinnen bezichtigt er fast ausnahmslos der Mannstollheit – Iðunn zudem des Familienverrats (17),¹⁴ Gefion der Prostitution (20),

¹⁰ Rainer Warning, Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 35), S. 113.

¹¹ Vgl. dagegen Robert Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936.

¹² Vgl. Robert Muth, Die Götterburleske in der griechischen Literatur, Darmstadt 1992, S. 8ff.

¹³ Vgl. Wolfgang Mohr, Mephistopheles und Loki, DVjs 18 (1940), S. 173–200, hier S. 177, 197.

¹⁴ Ausgabe: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hg. v. Gustav Neckel. I. Text, 5. verbesserte Aufl. von Hans Kuhn, Heidelberg 1983 (Germanische Bibliothek: Reihe 4, Texte), S. 96–110. Kommentar und Übersetzung: Klaus von See, Beatrice la Farge, Eve Picard, Ilona Priebe, Katja Schulz, Kommentar zu den Liedern der Edda, Bd. 2: Götterlieder

Frigg, Freyia, Skaði und Sif des Ehebruchs, des Inzests und der Promiskuität (26, 30, 32, 52, 54). Loki hält aber auch Odin Perversität (weibisches Zaubern, 24) sowie Niðrör eine Situation sexueller Erniedrigung vor (Riesenmädchen urinierten ihm in den Mund, 34). Der Schöpfergott Odin sieht sich darüber hinaus mit dem Vorwurf der ungerechten Verteilung des Kriegsglücks (22) konfrontiert. Bragi, den Loki als ‚Bankverzierer‘ („beccscrautör“ 15,3) titulierte, Freyr (42), Byggvir (46) und Thor (58) müssen sich Feigheit nachsagen lassen.

Loki selbst ist nun keinesfalls ein Beispiel moralischer Integrität. Thor bezeichnet ihn mehrfach unwidersprochen als ‚perverses Wesen‘ (57, 59, 61, 63). Unmännlichkeit, d. h. unehrenhaften Geschlechtswechsel, werfen auch Odin (23) und Niðrör (33) ihm vor. Loki bekennt sich des Ehebruchs mit Skaði (52) und mit Sif, der Gattin Thors (54), und des Mordes am Vater der Skaði (Þiaz, 50). Vor allen Dingen, und dies ist vielleicht der Höhepunkt des Dialogs, rühmt Loki sich, den Tod des Odin-Sohnes Balder bewirkt zu haben (28). Balders Tod bringt die Götter in unversöhnlichen Gegensatz zu Loki und „bildet den Auftakt zu Katastrophen von kosmischen Ausmaßen, die die Welt und die Menschen betreffen“.¹⁵ Lokis Verhalten gegenüber seinen Untaten unterscheidet sich jedoch auffallend von dem der Götter: Sind die Asen darum bemüht, ihre Ausschweifungen zu verbergen (25), so macht Loki seine häßlichen Taten öffentlich.¹⁶

Loki ist in der Spätzeit der Götterherrschaft, die in dem Lied von der frühen Zeit deutlich abgesetzt wird (9, 25), der dämonische, spöttisch-intellektuell überlegene Gegenspieler der Götter, eine Verkörperung des negativen Weltprinzips, die alle „bestehenden Grenzen in Frage“ stellt.¹⁷ Die Komik der ‚Lokasenna‘ resultiert nicht unwesentlich daraus, daß Loki zum einen mythologisch „Bekanntes böswillig uminterpretiert“, zum anderen das Götterhandeln dadurch als Fehlverhalten desavouiert, daß er es „an menschlichen Moralvorstellungen“¹⁸ mißt. Der Götterhohn entbehrt also nicht jeglicher ‚Wahrheit‘. Vermutlich wird Loki gerade deshalb (der Prosaschluß berichtet davon) gefangengenommen, gefesselt und bestraft. Er übernimmt eine Art Sündenbockfunktion. Ebenso ambivalent ist die Rolle des Unglücksstifters („þólvasmiör“, 41,6), die man ihm zuweist. Denn den Göttern ist nicht nur ihre wenig rühmliche Vergangenheit bekannt; es wird mehrfach betont, daß ihnen (oder zumindest einigen von ihnen) auch ihr künftiges Geschick vor Augen stehe: Ragnarök – Götteruntergang und Weltende in Verbindung mit dem Endkampf zwischen den Asen und den Riesen (21, 29, 39, 49).

Das Lied rückt die Vorwürfe durch gezielte Anspielungen in eine Perspektive zu Ragnarök. Es baut sich zunehmend ein Zusammenhang auf zwischen dem Fehlverhalten der Götter, dem Geschehen in Ægirs Halle und Ragnarök. Der Eindruck verfestigt sich, daß die Laster der Götter und die im Lied geschilderte Austreibung Lokis direkt auf das Götterschicksal zulaufen. Bisher konnte dieses scheinbar problemlos hinausgezögert werden. Welche Rolle Loki hier spielt, ob er es beispielsweise darauf anlegt, einen endgültigen

(„Skírnismál“, „Hárbarðsljóð“, „Hymiskviða“, „Lokasenna“, „Þrymskviða“), Heidelberg 1997, S. 363–507 (Übersetzungen und Schreibung der Namen nach diesem Kommentar).

¹⁵ Folke Ström, Loki. Ein mythologisches Problem, Göteborg 1956 (Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs Universitets Årsskrift 62), S. 102; vgl. auch Kommentar Lokasenna (Anm. 14), S. 441–443.

¹⁶ Deshalb wird er von Freyia für wahnsinnig gehalten (29).

¹⁷ Kommentar Lokasenna (Anm. 14), S. 367.

¹⁸ Kommentar Lokasenna (Anm. 14), S. 373.

Bruch mit den Göttern zu provozieren, um dadurch ihren Untergang zu beschleunigen,¹⁹ muß offen bleiben.

Welche Funktion hat nun die Komik in dem Lied? Sie ist nicht Selbstzweck, nicht Komik des Absurden, sondern in komischer Brechung wird offenbar mythologisch Bekanntes vermittelt. Die Götter teilen die Laster der Menschen. Dies macht sie vordergründig ‚menschlicher‘, beschleunigt tatsächlich aber ihren Untergang. Die Ehre der Götter wird in den Schmähreden weggelacht. Allerdings entlarvt Loki nur, was in der Sicht des Liedes längst geschehen ist. Das drohende Weltende ist unausweichlich und unrevidierbar, selbst für die Götter. Es bedarf daher der Komik als einer Form der Distanzierung des Nicht-Hintergehbaren. Der Gedanke, daß auf den Tod der Götter und die Vernichtung des Kosmos wieder eine neue Welt mit neuen und wiederkehrenden alten Göttern entsteht (Völuspá, 59–66), ist in der ‚Lokasenna‘ nicht angespielt.

Übereinstimmungen zwischen altskandinavischen und christlichen Weltuntergangsvorstellungen sind offensichtlich. So hat man beispielsweise den Kampf zwischen dem Odin-Sohn Vidar und dem Fenriswolf in Ragnarök mit der Höllenfahrt Christi und der Unterwerfung des Teufels parallelisiert.²⁰ Höllenfahrt und Bezwingung des Teufels sind aber auch die für die Komik des Osterspiels zentralen Szenen.

III. Teufelskomik im geistlichen Drama

Das Christentum hat bekanntlich ein sehr ambivalentes Verhältnis zum Komischen.²¹ Die Ernsthaftigkeit der Memoria des Todes Christi scheint das Komische grundsätzlich auszuschließen. In den liturgischen Feiern der Auferstehung des Gekreuzigten zu Ostern hat sich jedoch offenbar schon sehr früh bewußt inszeniertes Lachen, der *risus paschalis*, Bahn gebrochen. Gerade das „kirchliche Hauptfest“ ist als „zentrale [...] Einbruchsstelle des Komischen“²² bezeichnet worden. Im Osterspiel wird dann die Komik der Feiern durch eine Reihe von Episoden zum dramatischen Spiel ausgeformt: Krämer-, Hortulanus-, Wächter-szene, Apostellauf und schließlich die Höllenfahrt Christi, bei der der auferstandene Erlöser den Teufel als Personifikation des Bösen in die Schranken weist. Die absolute Überlegenheit des Christengottes läßt das Böse komisch und den Teufel zu einer Witzfigur werden. Mit dieser allzu naheliegenden Erklärung für den verlachten Teufel und den ‚Einbruch der Welt‘ in das geistliche Spiel mochte man sich jedoch nicht zufrieden geben.

¹⁹ Vgl. John McKinnel, Motivation in ‚Lokasenna‘, in: Saga-Book 22 (1986–89), S. 234–262, hier S. 258; Kommentar Lokasenna (wie Anm. 14), S. 366.

²⁰ Vgl. Otto Gschwantler, Die Überwindung des Fenriswolfs und ihr christliches Gegenstück bei Frau Ava, in: Teresa Päröli (Hg.), Poetry in the Scandinavian Middle Ages, Spoleto 1990 (Atti del 12° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 4–10 settembre 1988), S. 509–534, hier S. 515f.

²¹ Vgl. beispielsweise Max Wehrli, Christliches Lachen, christliche Komik?, in: Dennis H. Green u. a. (Hgg.), From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster, Baden-Baden 1982 (Saecula Spiritalia 5), S. 17–31.

²² Walter Haug, Das Komische und das Heilige. Zur Komik in der religiösen Literatur des Mittelalters, Wolfram-Studien 7 (1982), S. 8–31, hier S. 18.

Rainer Warning ist in seinem kontrovers diskutierten Buch der Frage nach mythisch-kultischen Elementen im geistlichen Spiel nachgegangen.²³ Die dualistische Stilisierung des Geschehens im Osterspiel sei nicht liturgisch vorgeprägt. Heilsgeschichte erscheine hier „als ein in mythischer Vergangenheit ausgetragener Kampf Gottes mit dem Teufel“. Das Spiel setze „gegen die fortwirkende Erdenmacht“ des Teufels „nicht das Kerygma eines zukünftigen Endsiegs [...], sondern die Rückkehr in den Anfang, die identische Wiedervergegenwärtigung von Kampf und Sieg im Sinne eines archetypischen Modells. So wird Heilsgeschichte zum Mythos, das Spiel zu seiner rituellen Wiedervergegenwärtigung“.²⁴ Unter diesem Aspekt ist dann der Einbruch komisch-burlesker Elemente nicht mehr die Fortsetzung des Auferstehungsjubels, sondern Ausdruck einer mythisch-archaischen Osterfreude. Die Figur des lächerlichen Teufels bezeichne nicht einen unbegründeten Herrschaftsanspruch, sondern kompensiere eine in der christlichen Lebensordnung ausgegrenzte, in der Volksfrömmigkeit jedoch gleichwohl präsenste pagane Dämonenfurcht.²⁵

An Warnings These ist festzuhalten, daß die Höllenfahrt Christi das Einfallstor für die Komik im geistlichen Spiel ist. Weniger nachvollziehbar scheint mir allerdings, daß diese Komik nur verständlich werde vor dem Hintergrund des Hereinbrechens mythisch-archaischer Religiosität, die in ihr „überwunden ist und [...] doch allzeit transparent bleibt“.²⁶ Die Ambivalenz der komischen Inszenierung des Teufels, seine Ohnmacht vor Gott und seine irdische Allmacht, läßt sich durchaus im Verständnis christlicher Heilsgeschichte aufheben.²⁷

An der Höllenfahrt-Szene des ‚Innsbrucker Osterspiels‘ sollen diese Überlegungen konkretisiert werden.²⁸ Dieses erste vollständig erhaltene Osterspiel des 14. Jahrhunderts vermag zwar nur einen Entwicklungstypus zu repräsentieren; es steht jedoch nicht isoliert im erhaltenen Korpus. Das Auferstehungsmysterium, das nicht sinnlich erfaßbar ist, wird den Laien im Spiel vor Augen geführt. Der Engel erweckt Christus mit dem Auftrag, die Qual

²³ Vgl. Warning (Anm. 10); die Rezension von Friedrich Ohly, Romanische Forschungen 91 (1979), S. 111–141; die erneute Stellungnahme von Rainer Warning, Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel, in: Wolfgang Harms u. Jan-Dirk Müller (Hgg.), Mediävistische Komparatistik. FS für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, Stuttgart [usw.] 1997, S. 29–41, sowie jetzt die Aufsätze von Warning und Haug in diesem Band, S. 343–359 und S. 361–374.

²⁴ Warning (Anm. 10), S. 31.

²⁵ Vgl. Rainer Warning, Ritus, Mythos und geistliches Spiel, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), S. 211–239, hier S. 221ff.

²⁶ Warning (Anm. 10), S. 111.

²⁷ Der Teufel gehört, und darauf hat Warning dezidiert hingewiesen, in den Bereich der poetischen Fiktion des volkssprachlichen geistlichen Spiels und nicht in den Rahmen der liturgischen Feier oder des liturgischen Spiels. Doch tritt der Teufel, und dies hat Friedrich Ohly in seiner Kritik Warnings klargestellt (Anm. 23), nicht erst im christlichen Drama in Erscheinung. Wieso aber gerät der Teufel gerade in diesem Kontext zur burlesken Figur? Warning selbst hat betont, daß vor der „Diskrepanz von dargestellter Ohnmacht und faktisch zugestandener Allmacht“ des Teufels „alle Begriffe und Theorien literarischer Komik fürs erste versagen müssen“, Warning, Ritus (Anm. 25), S. 221.

²⁸ Ausgabe: Das Innsbrucker Osterspiel, Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und neuhochdeutsch, hg., übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Rudolf Meier, Stuttgart 1970 (Universal-Bibliothek 8660/61).

leidenden Seelen aus dem Banne der Finsternis zu retten. Der Descensus nimmt, wie in der Gattung üblich, seinen Ausgang von der Auferstehung Christi. Er wird in dem Spiel nicht „als grundsätzliche Bezwungung der Hölle im allerlösenden Osterkampf“, sondern „als Nur-Befreiung der wegen der Erbsünde im Tode gefangenen Gerechten (Patriarchen)“²⁹ verstanden. Die Anmaßung eigener Machtvollkommenheit gegenüber dem sich Einlaß in die Hölle verschaffenden Christus läßt Lucifer lächerlich erscheinen (vv. 293–302). Der unterlegene Höllenfürst bezichtigt sich schließlich selbst der Superbia, die zu seiner Herabstoßung in die Hölle aus der Schar der Engel führte (vv. 346–361). Die verbreitete christliche Auffassung des Bösen, die diesem kein eigenständiges Sein, sondern nur den Status eines defekten Guten zubilligt, ist hier in dramatische Darstellung transformiert. Auf der metaphysischen Ebene versinnlicht der verlachte Lucifer die absolute Überlegenheit des Christlich-Guten.

Das erzwungene Schuld- und Ohnmachtseingeständnis Lucifers leitet dann zur Seelenfangszene über. Nun schwenkt das Geschehen jedoch um, denn der Sieg Christi über den Teufel ist keinesfalls endgültig. Lucifer läuft in die Hölle und gibt Satan die Anweisung, die verlorenen Seelen zu ersetzen:

nu vahet waz ir müget begriffen,
daz last uch nicht entwichen!
daz muz mit vns ewichlichen wesen
vnd kan nicht genesen:
Ihesus, der gruße herre,
gehindert uns nummermere! (vv. 370–375)

Der Gedanke der überwältigenden Einmaligkeit der Heilstat Christi ist hier ebenso implizit wie die Konzeption des fortbestehenden Bösen. Allerdings steht hier nicht mehr die Gegnerschaft Lucifers zu Gott im Zentrum. Vielmehr werden die „irdische Allmacht“ und „Allgegenwärtigkeit“³⁰ Satans auf Erden auf der Bühne inszeniert. Lucifer läßt Satan neue Seelen in die Hölle bringen, von Menschen jeden Standes und jeder Profession, vom Papst bis zum Klatschweib (vv. 389–455). Dies gibt Gelegenheit, in der Art der Ständesatiren die Sünden von Repräsentanten einzelner Gewerbe vorzuführen. Die Verkörperungen der Laster des Menschen, die man dem beißenden Spott preisgibt, akzentuieren einerseits das Böse im Bereich der irdischen Wirklichkeit; der umfassende Katalog der verhöhten Sünder verdeutlicht andererseits eine Auffassung, wonach das Böse omnipräsent und nicht überwindbar ist. Die Problematik des Bösen wird aus der transzendent-heilsgeschichtlichen Dimension in die Sphäre des Irdisch-Alltäglichen hinübergespielt. Auf diese Weise öffnet sich im Osterspiel ein Tor zur Einfügung komischen Geschehens. Gegenüber den weiteren komischen Szenen fungiert die Höllenfahrt offenbar als eine Art beispielgebendes Muster. Im ‚Innsbrucker Osterspiel‘ endet sie mit der Weigerung Lucifers, einen *helser* (Verführer) in die Hölle aufzunehmen. Lucifer fürchtet, sie würden dann alle *kebeskinder* (Stiefkinder) werden, d. h. die Verführung der eigenen Mutter (vv. 499–506).

²⁹ Luis Schuldes, Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters. Versuch einer literarhistorischen Betrachtung unter besonderer Betonung der geistesgeschichtlichen Gesichtspunkte, Göppingen 1974 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 116), S. 57. Die Hölle erscheint insofern nicht „als unabhängige Gegenmacht im Sinne eines kosmologischen Dualismus“, sondern „als bloße Funktion [...] im göttlichen Heilssystem“ (S. 58).

³⁰ Warning (Anm. 10), S. 110; dazu Ohly, Rezension von Warning (Anm. 23), S. 118.

Das Spiel demonstriert die absolute Überlegenheit des Christengottes. Der gedemütigte Lucifer vermag das Erlösungswerk nicht zu verhindern. Andererseits ist die Macht Satans auf Erden auch nach dem Descensus ungebrochen. Dies auf die Bühne zu bringen, ist die Funktion des verlachten Teufels. Die Akzentuierung der Komik macht diese Ambivalenz auf eine doppelte Weise erfahrbar: Das metaphysisch Böse wird auf der einen Seite als eigenständige Größe relativiert und dem Lächerlichen preisgegeben. Als Faktor der irdischen Wirklichkeit ist man sich der Ernsthaftigkeit des Gegenstandes der Komik jedoch bewußt. Man lacht nicht mehr über den Teufel, sondern über die Unzulänglichkeit der Sünder. Da die Welt insgesamt als erlösungsbedürftig erscheint, fällt die Komik des Teufels letztlich auf den Menschen zurück. Den Gedanken, daß dem Christen die Möglichkeit gegeben ist, sich auch gegen das Böse zu entscheiden, bezieht die Darstellung allerdings nicht ein. Die komische Höllenfahrt Christi setzt Transzendentes, menschliche Erfahrung Übersteigendes ins Bild, distanziert die Realität des metaphysisch Negativen und macht zugleich die anhaltende Erlösungsbedürftigkeit des Menschen anschaulich.

Nach christlich-eschatologischer Lehre werden Satan und sein Werkzeug, der Antichrist, die Völker im Entscheidungskampf des Gottesreiches mit den gottfeindlichen Mächten zwar zunächst für sich gewinnen, schließlich jedoch unwiderruflich unterliegen. Das absolute Ende der Zeitlichkeit mit dem Jüngsten Gericht ist dann angebrochen (Apc 20, 8 u. 10).

IV. Endzeitkomik im Fastnachtspiel

Im ‚Fastnachtspiel vom Entkrist‘³¹ wird unter den Vorgaben der Gattung ein Eindringen des teuflischen Entkrist in die Alltagsrealität durchgespielt, das das Ende der Zeit ankündigt. Der Entkrist läßt Zeichen geschehen, die das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigen und reißt schließlich die Weltherrschaft an sich. Nur das Auftreten eines Fastnachtsnarren bindet das Geschehen am Schluß des Spiels an die zeitlich begrenzte Ausnahme-situation Fastnacht zurück und relativiert die uneingeschränkte Herrschaft des Entkrist-Teufels.

Der mehrfach im Spiel auftretende Gott-Spott-Reim³² signalisiert als eine Art Leitmotiv den zentralen Zusammenhang von Heiligkeit und Narrheit, von Komik und Transzendenz. Zunächst treten die Propheten Enoch und Elias auf, um als Gesandte Gottes aus dem Paradies die Ankunft des Entkrist auf Erden kundzutun. Die Welt werde den Entkrist zwar freudig lachend aufnehmen (v. 51), doch sei das *spot*, Verhöhnung (v. 53) des Gekreuzigten. Sie weisen jeden Unernst im Zusammenhang mit der Memoria des um das ewige Heil

³¹ Zitate nach der Ausgabe: Frühe Schweizer Spiele, hg. v. Friederike Christ-Kutter, Bern 1963 (Altdeutsche Übungstexte 19), S. 41–61. Vgl. auch Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert, hg. v. Adelbert von Keller, 4 Bde, Stuttgart 1853/58 (StLV 28–30, 46), Nachdruck Darmstadt 1965/66, Bd. 2, S. 593–608, Nr. 68. – Zur Antichrist-Thematik im Fastnachtspiel vgl. darüber hinaus: Frühe Nürnberger Fastnachtspiele, hg. v. Klaus Ridder und Hans-Hugo Steinhoff, zusammen mit Oliver Huck, Silvia Kretschmer, Christina Lechtermann, Martin Przybilski, Ulrike Sals und Klaudia Wegge, Paderborn 1998 (Schönighs mediävistische Editionen 4), S. 85–108, 156–167 (Edition und Kommentar von Hans Folz, Der Juden Messias, bearbeitet von Martin Przybilski).

³² Vgl. Anm. 31, v. 30f.; v. 36f.; v. 85f.; v. 108f.; v. 116f.; v. 183f.

der Menschheit gepeinigten Christus ab und fordern zur Glaubensnachfolge auf (vv. 29ff.). Der Entkrist beansprucht die Position des christlichen Gottes: *Ich pin der war got / Sicherlich on allen spot* (v. 98f.). Die vermeintliche Narrheit dieses Ansinnens wird durch Verweis auf die Narretei und Erniedrigung Christi entkräftet. Der erwähnte Ritt Jesu auf einer Eselin beim messianischen Einzug in Jerusalem (Mt 21, 1–10) assoziiert Narrheit. Auch auf Christi Spottkrönung unmittelbar vor der Kreuzigung (Mt 27, 27–31) wird angespielt (v. 116f.).³³ Der Entkrist entwirft sich als Gegenbild zu Christus, indem er dem kenotischen christlichen Gott-Menschen das Bild eines Sieger-Gottes entgegenhält. Er stellt sich damit in die Nachfolge des Christus der Auferstehung, des Erlösers als Triumphator, wie er im Osterspiel dargestellt wird. Der Entkrist usurpiert das christliche Gottesverständnis, indem er dessen von Beginn an problematische Züge dem Gelächter preisgibt und die Rolle des triumphalen Gottes übernimmt.³⁴

Die alttestamentarischen Propheten läßt er töten. Die Juden kann er als erste auf seine Seite ziehen, da er in deren Messiaserwartung eintritt. Auch die Wünsche der politischen Gewalt und des weltlichen sowie des monastischen Klerus erfüllt der Entkrist. Die krasse Materialität und Leiblichkeit ihrer Erwartungen entlarvt die Vertreter der Welt und des Klerus als Verkörperungen der menschlichen Laster und des Unglaubens: Dem Kaplan wird die Aufhebung des Zölibats zugesagt, dem Abt Essen und Trinken im Übermaß. Die traditionelle Ständesatire ist darüber hinaus (vorlagenbedingt) zur politischen Satire aktuellen Geschehens im Schweizer Raum des 14. Jahrhunderts zugespitzt.³⁵ Göttliche Allmacht demonstriert der Entkrist zudem durch Wunderzeichen. Er läßt den toten Vater des regierenden Kaisers, den König von Böhmen, auferstehen (vv. 302–316) und heilt Lahme und Blinde (vv. 342–360) – auch hier den christlichen Gott imitierend und zugleich verhöhnend.

Ein Pilger entlarvt ihn schließlich als zauberkundigen Betrüger und *des tewfels knecht* (v. 446).³⁶ Der Entkrist läßt ihn erschlagen und anschließend wieder auferstehen. Der Pilger legt daraufhin Zeugnis seines Glaubens an den Entkrist ab, denn seine Seele sei in der Hölle gewesen (vv. 477–484). Nachdem auch der am Rande der Gesellschaft ohne weltliche Bindungen und Sicherheiten lebende heilige Narr in der Nachfolge Christi seine Herrschaft anerkannt hat, ist sie uneingeschränkt. Daß schließlich der Entkrist auch die naheliegenden Wünsche des Fraß, also eines Fastnachtsnarren, erfüllt, scheint auf den ersten Blick seine Allmacht noch weiter zu illustrieren. Doch die Macht der Fastnachtsherren ist zeitlich limitiert. Dieser Begrenztheit unterliegt auch der Fastnachts-Entkrist. Das Ende der Herrschaft

³³ Vgl. Berger (Anm. 3), S. 223. Zum religiösen Narren im Sinne der Nachfolge Christi vgl. auch Rainer Hess, *Das romanische geistliche Schauspiel als profane und religiöse Komödie* (15. und 16. Jahrhundert), München 1965 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie 4), S. 150ff.; zur Darstellung der Spotttriale der Dornenkrönung und Geißelung Christi im englischen geistlichen Spiel vgl. Hans-Jürgen Diller, *Lachen im geistlichen Schauspiel des englischen Mittelalters*, in: Röcke/Neumann (Anm. 5), S. 175–194, hier S. 182.

³⁴ Das „zentrale Paradox der christlichen Botschaft [...], die immense Spannung zwischen dem kenotischen Christus der Passion und dem *Christus Victor* des Ostermorgens“, wird aufgelöst und durch eine Verkörperung des Bösen unterminiert; Berger (Anm. 3), S. 224.

³⁵ Land, Herrschaft und Reichtum ziehen den Kaiser auf die Seite des Entkrist (vv. 196–204), und der Bischof erhält das Bistum Luzern (v. 364f.); vgl. Frühe Schweizer Spiele (Anm. 31), insbes. S. 37–40.

³⁶ Der Zweifel eines Ritters an seiner Herrschaft wirkt zunächst zögerlich (vv. 283–292).

des Widerchristen, wie es die Apokalypse eindringlich beschreibt (Apc 19,20), ist hier ebenso präsent wie der besondere Aufführungsrahmen des Spiels.

Das Komische resultiert in dem Fastnachtspiel – so läßt sich folgern – nicht nur aus der Inszenierung einer verkehrten, sündhaften Welt, die die Realität der gewöhnlichen Welt in überraschender Weise in ein entlarvendes und kritisches Licht setzt. Der Entkrist funktionalisiert das Bild des erniedrigten und verspotteten Erlösers, um die Überwindung des christlichen Gottes darzutun. Das Komische transzendiert insofern nicht nur die normale Wirklichkeit, sondern ebenso die christliche Realität der Verkündigung der Weltüberwindung. Diese ‚höhere Transzendenz des Bösen‘ ist als lachender Triumph des Teufels in der Endzeit gekennzeichnet. Einige resümierende Folgerungen zum erlösenden Lachen möchte ich in einem letzten Abschnitt anschließen.

V. Erlösendes Lachen

Der Gedanke einer Entlastung vom metaphysisch Absoluten durch Komik stand am Ausgangspunkt der vorgetragenen Überlegungen. Um Entlastung geht es auch beim rituellen Lachen. Man lacht das Höchste, den Gott und die Götter aus, um im Ritual für eine beschränkte Zeit die menschliche Sozialordnung und das Verhältnis Mensch-Gott umzukehren oder außer Kraft zu setzen. Dieses Lachen galt „der Erneuerung der Götter und ihrer Allmacht“,³⁷ und zwar immer dann, wenn ihre Energie (im zyklischen Denken) zu schwinden drohte. Das Lachen gehört insofern zum Numinosen, doch die Verbindung ist ambivalent: Das Gelächter läßt den Menschen teilhaben an der sich erneuernden göttlichen Schöpferkraft, es birgt stets aber auch die Gefahr der Herabsetzung des Göttlichen durch die Anmaßung menschlicher Überlegenheit.

In den vorgestellten Werken haben wir es demgegenüber mit einem inszenierten Lachen zu tun. Die Verhöhnung der Götter und des Bösen ist nicht primär Bestandteil eines Rituals, auch nicht – in der Terminologie Warnings – eines „gespielten Ritual(s)“,³⁸ sondern literarische und dramatische Inszenierung. Diese ist gleichwohl in bestimmte Funktionszusammenhänge eingebunden. In welchem Kontext die Schmähung in der ‚Lokasenna‘ allerdings gesehen werden muß, bleibt uns weitgehend verborgen. Im Osterspiel werden die christliche Verheißung und die ihr entgegenstehenden Kräfte sinnlich anschaulich und körperlich präsent. Das Fastnachtspiel nutzt den Freiraum der karnevalesken Lizenz, um den christlichen Gott und die Vorstellung vom Endkampf der christlichen Mächte im Zeichen heilsgeschichtlichen Ernstes zu verhöhnern.

Die Komik der Werke zielt offensichtlich nicht darauf, beim Publikum ein einsinniges aggressives Verlachen zu provozieren: der vorgeführten Götter, des ohnmächtigen Teufels, der schwachen Sünder. Es ist aber auch nicht nur ein sieghaftes Lachen, das initiiert werden soll: als Folge der Austreibung des halbdämonischen Provokateurs Loki, von Christi Überwindung des Todes und des Teufels, der schlußendlichen Niederlage des Antichrist. Die komische Inszenierung macht vor allem die unbewegte Schwere der unversöhnlichen

³⁷ Stefanie Hüttinger, *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*, New York [usw.] 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 30), S. 79.

³⁸ Warning (Anm. 10), S. 112.

Gegensätze, mit denen die Werke spielerisch umgehen, anschaulich und deckt zudem das Moment ihrer Unvereinbarkeit auf.³⁹ Aus der Unauflöslichkeit der Widersprüche (der Gegensatz des Göttlichen und des Negativen, die Furcht vor endgültiger Verdammnis und die Verheißung der Erlösung) ergibt sich die Disposition für die Komik des Numinosen.

Komisch ist in den Texten das, was den Menschen vor allem in religiöser Perspektive bedroht: die Allmacht der Götter, die ihren und den Untergang der Welt nicht verhindern können, die Permanenz des Bösen auf Erden, trotz des Erlösertodes Christi, die Weltherrschaft des Bösen, trotz der Gewißheit einer schließlichen Errichtung des Gottesreiches. Das Komische ist perspektiviert im Hinblick auf eine Negativität, die als eine absolute verstanden wird. Es geht daher nicht um eine vordergründige Positivierung von Negativität durch das Komische.⁴⁰ Das Negative, welches die Texte thematisieren, ist weder zu positivieren noch auszugrenzen. Allerdings läßt sich im Moment der komischen Enthobenheit Entlastung finden. Die literarische und theatralische Ästhetisierung des Negativen schafft Distanz und damit die Voraussetzung zu jeder Komisierung.

Die komische Inszenierung zeigt „in ihrem Ünernst den gemeinten Ernst, gerade indem sie ihn [situativ] außer Kraft setzt, als nicht überwunden“.⁴¹ So wie auf der Ebene des Handlungsgeschehens das Göttliche stets den Widerpart des Negativen fordert, so ist auch die Gegenseite des Komischen immer mitbedacht und mitrealisiert. Aus der Sicht der Texte läßt sich dieses Komische als etwas definieren, mit dem man nicht fertig wird.⁴² Die tragische Dimension menschlicher Existenz wird in den Werken nicht ausgeschlossen, sondern komisch gebrochen, dadurch in besonderer Weise in den Blick gebracht, punktuell zwar aufgehoben, insgesamt in ihrer Bedeutung jedoch intensiviert.

Die komischen Inszenierungsformen der drei Werke provozieren daher ein ‚Lachen des Trotzes‘, ein erlösendes Lachen. Dieses Lachen setzt nicht unbedingt christlichen Glauben voraus, wohl aber die Erfahrung der Auseinandersetzung mit dem ganz Anderen, das der Komik bedarf, um erträglich zu sein.

³⁹ Vgl. Hans Blumenberg, Komik in der diachronen Perspektive, in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hgg.), *Das Komische*, München 1976 (Poetik und Hermeneutik 7), S. 408–409, hier S. 408.

⁴⁰ Dazu Rainer Warning, Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel Molière und Marivaux), in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975 (Poetik und Hermeneutik 6), S. 341–366.

⁴¹ Dieter Wellershoff, Die Irrealität der Komödie als utopischer Schein, in: Preisendanz, Warning (Anm. 39), S. 379–383, hier S. 380.

⁴² „Komisch ist also etwas oder muß es sein, mit dem man – grausamer- und angenehmerweise – nicht fertig wird, schon gar nicht durch eine Theorie“, Odo Marquard, *Exile der Heiterkeit*, in: Preisendanz, Warning (Anm. 39), S. 133–151, hier S. 143 (mit Bezug auf Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1961).

Christa Ortman und Hedda Ragotzky

Itlicher zeit tut man ir recht

Zu Recht und Funktion der Fastnacht aus der Sicht Nürnberger Spiele des 15. Jahrhunderts

Unser Beitrag gilt dem Selbstverständnis von Fastnacht, wie es sich aus Spieltexten des 15. Jahrhunderts, die die zeitliche Begrenzung der Fastnacht durch die Fastenzeit zum Gegenstand machen, erschließen läßt. Wir skizzieren zunächst den Stellenwert, den unser Beitrag im Hinblick auf den gegenwärtigen Diskussionsstand über Fastnacht im Spätmittelalter haben soll, auch wenn das angesichts der hier gebotenen Kürze nur sehr fragmentarisch möglich ist.

Generell kann gesagt werden: Während Einigkeit darüber besteht, daß Fastnacht aufgrund ihrer Stellung im Kirchenjahr als Vorabend der Fastenzeit nicht isoliert betrachtet werden kann, daß also Fastnacht und Fastenzeit – und zwar gerade durch ihre Oppositionsstruktur (z. B. Völlerei statt Askese) – zusammengehören, ist durchaus strittig, wie diesem Spannungsverhältnis Rechnung zu tragen ist. Die beiden ausführlichsten Beiträge zur Fastnachtstheorie in letzter Zeit stammen von Werner Mezger¹ und von Norbert Schindler². Beide Beiträge verstehen sich als kritische Auseinandersetzung mit den Thesen Dietz-Rüdiger Mosers,³ der Fastnacht als von der Kirche veranlaßtes, didaktisch intendiertes Programm geistlicher Umkehr am Vorabend der Fastenzeit verstanden wissen will. Von dieser instrumentalisierenden Sicht auf das Spannungsverhältnis Fastnacht/Fastenzeit grenzt sich Mezger ab und versucht, dem Komplex fastnächtlicher Bräuche und damit den Spielregeln für eine Eigendynamik der Fastnacht neu Geltung zu verschaffen. Da er dabei jedoch weitgehend an dem theologischen Deutungsrahmen für die Situation Fastnacht festhält, fehlt ihm ein davon unabhängiger Aspekt für die Interpretation der Bräuche, so daß der gegenüber Moser postulierte Freiraum bei seiner Beschreibung letztlich keine wirkliche Eigengesetzlichkeit erkennen läßt.

Gerade hier liegt die Stärke des Ansatzes von Schindler. Daß Fastnacht Bestandteil des Kirchenjahrs ist, setzt er als selbstverständlich voraus. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen aber stehen spezifisch fastnächtliche Riten, Kommunikationsformen und Symbole, die dem Muster ‚verkehrter Welt‘ verpflichtet sind. Und dieses Verkehrsprinzip stattet er durch

¹ Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991 (Konstanzer Bibliothek 15).

² Norbert Schindler, *Karneval, Kirche und verkehrte Welt. Zur Funktion der Lachkultur im 16. Jahrhundert*, in: ders., *Widerspenstige Leute. Studien zur Volkskultur in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1992, S. 121–174.

³ Aus der Vielzahl der Publikationen, in denen der Verfasser sein Verständnis von Fastnacht erläutert, seien die beiden folgenden stellvertretend genannt: Dietz-Rüdiger Moser, *Elf Thesen zur Fastnacht*, *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 75–77; ders., *Fastnacht – Fasching – Karneval. „Das Fest der verkehrten Welt“*, Graz [usw.] 1986.