

1 Einleitung: Kontinuität und Diskontinuität im geistlichen und weltlichen Spiel

Mittelalterliche deutschsprachige weltliche Spiele,¹ häufig unter dem Stichwort „Fastnachtspiele“ subsumiert,² und geistliche Spiele, deren Überlieferung von frühen Anfängen im 13. Jh. bis in die Neuzeit reicht, bestimmen mit erstaunlicher Kontinuität die Alltagsrealität innerhalb des mittelalterlichen Kirchenjahres.³ Stadtrechnungen und Baumeisterrechnungen spiegeln die Unterstützung von Aufführungen durch den Magistrat,⁴ und Ratsverordnungen der städtischen Obrigkeit dienen der Disziplinierung der Zuschauer während der Spiele.⁵

Dabei zeigt die Sorgfalt, mit der viele Aufführungen geplant und überwacht werden, ihre Relevanz für die städtische Repräsentation, auch als Prestigege Gewinn für einzelne Gruppierungen.⁶ Außerdem wirken die Spiele nach innen stabilisierend.⁷ In Chroniken wird die Aufführung von Spielen häufig wegen außergewöhnlicher Begleitumstände erfasst.⁸ Einige Spiele werden für hochstehende Persönlichkeiten inszeniert: Für den Winter 1204/05 ist die Aufführung eines Prophetenspiels in Riga für Albrecht, den ersten Bischof von Livland, bezeugt.⁹ Das Fastnachtspiel K 20 wird anlässlich des Aufenthaltes von Maximilian I. in Nürnberg im Jahre 1491 aufgeführt.¹⁰

Anders als bei den weltlichen Spielen – obschon in letzter Zeit auch hier vermehrt Belege zugänglich gemacht worden sind¹¹ – liegen bei geistlichen Spielen wesentlich mehr Materialien vor, die Informationen über Aufführungsmodalitäten preisgeben, etwa Dirigierrollen wie die

¹ Bereits Stemmler wendet sich gegen die Bezeichnung „Drama“ (1970, 19); er differenziert zwischen ‚quasi-dramatischer liturgischer Feier‘ und ‚geistlichem Spiel‘, wobei es unmöglich sei, zwischen liturgischen und dramatischen Texten zu differenzieren (48). Zu den Eigenbezeichnungen des geistlichen Spiels siehe Schulz (1998, 83ff.); vgl. ferner Schild (1925, 1-42) und aus volkkundlicher Sicht Dörner (1943, bes. 32-34).

² Noch Catholy (1961, 278) geht von der Synonymität der Begriffe ‚Fastnachtspiel‘ und ‚weltliches Spiel‘ aus. Simon (1986/1987, 143; 2003, 2) bezeichnet solche Spiele als ‚weltlich‘, die nicht-geistliche Stoffe verarbeiten.

³ Die Aktualität der Spieltradition geistlicher Spiele dokumentiert z.B. das ‚Lauinger Karfreitagsspiel‘ von 1746, das 1982 vor etwa 2500 Zuschauern reinszeniert wurde (vgl. Müller 1985, 11-59), oder eine vom Steinauer Marionettentheater produzierte Bearbeitung des ‚Alsfelder Passionsspiels‘, 1977 gesendet vom Hessischen Rundfunk (vgl. Frey 1997, 209-210, A. 55).

⁴ Vgl. Neumann 1979, 172.

⁵ Im Rahmen der Aufführung des ‚Alsfelder Passionsspiels‘ reglementiert ein Erlass den widerrechtlichen Zutritt zur Spielebene für Außenstehende, wie ihn der Proclamator verkündet: *ich wyl uch vorkundigen eyn gebott, / das der her schultheys thut: / wer da betreden wirt in dissem kreyß, [...] / der do nit geboret in dit spiel, [...] / der muß syn buße groiplich entphan: / mit den tufeln muß er yn die belle gan!* (109-116). Vgl. dazu Schulze 1999, 329-330. Zur Kontingenzvermeidung siehe Dauven-van Knippenberg 2010, 293.

⁶ Beispielsweise wurde die Spielbruderschaft der Frankfurter Passionsspiele vom Rat durch großzügige Geschenke geehrt (vgl. Freise 2000, 230).

⁷ Vgl. Freise 2000, 238-239.

⁸ So beschreibt der Frankfurter Chronist Job Rorbach in seinem Tagebucheintrag zum Passionsspiel von 1498 beeindruckt die Nöte, die der Christusdarsteller auf sich genommen habe, vgl. Freise 2000, 228-229.

⁹ Vgl. Borchling 1949, 291.

¹⁰ Vgl. Catholy 1961, 208.

¹¹ Sie werden von E. Simon (2003) versammelt. Nur wenige innerliterarische Belege für die Aufführung von Fastnachtspielen liegen vor; z.B. wird im Reimpaargedicht *Von der collacion vsers aller gnedigsten herrn und romischen kunigs maxmilian in nurenberg zu gericht* die Aufführung eines Moriskentanzes im Stile von K 14 beschrieben (Spriewald IX, Reimpaargedichte, 113, 345-385).

‚Frankfurter‘, die (verschollene) ‚Friedberger‘ und die ‚Alsfelder Dirigierrolle‘.¹² Ein „Theaterzettel“ zum ‚Bartfelder Osterspiel‘ (Mitte 15. Jh.) überliefert die benötigten Rollen und zum Teil ihre Besetzung.¹³

Die notierten Spenden für das ‚Spiel der Ausführung Christi‘ bei St. Stephan in Wien umfassen z.B. *Hewbl, Federbüsche aus Pfabefedern, Schwerter, Stegreifen, Sporen, Rosspusch, Sattel und Satteldecken, ain schön fecht satel mit messing hübsch geslagen*, des Weiteren z.B. *Chorkappn mit Rotem Scheter unnterzogen, die man dem Hergot anlegt*.¹⁴ Sonderausgaben weisen darauf hin, dass es nicht immer zimperlich bei den Aufführungen zugeht; so hat 1510 *der Hergot der das Creutz hat getragen [...] ain gute phaid damit verderbt*.¹⁵ Archivalische Quellen zum ‚Wiener Fronleichnamsspiel‘ zeigen, dass man 1506 *den zimerleüten von der pün ze machen abzubrechen vnd widerumb aufzusetzen 1 P.* gab, man investierte in *zwen rot stijal dem Annas und prißhyg zu dem pluet*; 1511 wurde sogar *ain vaschanng kittl* zum Spiel gegeben.¹⁶

Abgesehen von den Spieltexten selbst und Regiematerialien dokumentieren spielexterne Hinweise performative Abläufe, wie sie etwa in Stadt- und Kirchenrechnungen, Ratsprotokollen, Inventaren, Spielgenehmigungen, Requisitenverzeichnissen und Bühnenplänen greifbar sind; Aufschluss gewähren ferner direkte Bezugnahmen auf Aufführungen, Überschriften und Schreibernotizen.¹⁷

Geistliche Spiele weisen in ihrer Wirkungsbreite Analogien zu modernen Massenmedien auf.¹⁸ Wenngleich ihre Literarizität unbestritten bleibt,¹⁹ tritt künstlerische Elaboriertheit hinter die Allgemeinverständlichkeit der religiösen Vermittlung von Heilstatsachen zurück, worauf z.B. die Entschuldigungen der Prologsprecher im ‚Oberammergauer Passionsspiel‘ deuten, *nur grobe paurs leith* zu sein.²⁰ Sowohl für das geistliche als auch das weltliche Spiel ist die „Montage-technik“ relevant, die auf Kosten der Logik Motive, Personen und Interpretationsmodi aus der epischen Tradition zusammensetzt;²¹ Eming verwendet dafür den Terminus „Simultaneität“.²²

¹² Zur ‚Alsfelder Dirigierrolle‘ vgl. Neumann 1979, 164 und Treutwein 1987, 29; 38-41; 46-49. Zur ‚Frankfurter Dirigierrolle‘ vgl. Janota 2004, 366.

¹³ Abel 1884, 658.

¹⁴ Zit. n. Capra 1945/46, 127-130.

¹⁵ Zit. n. Capra 1945/46, 133.

¹⁶ Hadamowsky 1981, 25; 38.

¹⁷ Vgl. etwa das ‚Bozener Passionsspiel‘ von 1495: Mit roter Tinte sind die Namen einzelner Schauspieler neben der Rollenbezeichnung eingetragen; auch im ‚Alsfelder Spielerverzeichnis‘ liegen Rollenbezeichnungen und Darstellernamen vor; das ‚Luzerner Passionsspiel‘ ist mit verschiedenen Besetzungslisten überliefert; aufschlussreich ist die Benachrichtigung für eine Kostümprobe im Jahre 1514 in Sterzing. Vgl. auch die Lageplan-Aufzeichnungen für das ‚Admonter Passionsspiel‘, Vigil Rabers Plan für Bozen, Pläne für das ‚Alsfelder Passionsspiel‘ (siehe Nowé 1995), das ‚Luzerner Passionsspiel‘ und das ‚Villinger Spiel‘ oder (rekonstruiert) für den Frankfurter Bühnenplan (siehe Linke, Zur Bühne des älteren Frankfurter Passionsspiels, 2007, 360-361).

¹⁸ Vgl. Bergmann 1989, 419.

¹⁹ Siehe dazu Neumann 1985, 133-135. Das ‚Spil von der Urstend Christi‘ zeigt die Erkenntnis von Hinzudichtungen im Vergleich zur Bibel: *Num vollgt aber hernach wie die buetter bey dem grab zu krieg/ komen seind alls sy den Herrn verlorn haben (mit also ergangen, / allein erdicht)* (Birlinger 1866, Ein Spil von der Urstend Christi. XVI. Jh., 391).

²⁰ Schaller 1982, 90.

²¹ Vgl. Borgers-Storms u.a. 1976, 39.

²² Eming 2007, 52.

Obsolet ist die Annahme einer quasi darwinistischen Höherentwicklung für das weltliche wie auch für das geistliche Spiel,²³ genauso wie die Infantilisierung mittelalterlicher Spiele innerhalb eines Entwicklungsmodells des Dramas.²⁴

Die frühesten deutschsprachigen weltlichen Spiele als Schöpfungen individueller, nicht immer namentlich greifbarer Autoren stammen aus dem 14. Jh.²⁵ Stofflich gibt es keine Begrenzung, insgesamt werden aber bekannte Stoffe bzw. „Erzählkerne“²⁶ präferiert. In Lübeck werden ab 1430 bis 1523 an die 80 Fastnachtspiele aufgeführt; erhalten sind jedoch nur ein Text („Henselyns bock“) sowie die Titel von 73 Stücken.²⁷ Hinzu treten sieben nicht-lübeckische niederdeutsche Spiele. Nur ein Jahreszeitenspiel aus dem 15. Jh. und die Basler Fastnachtsszenen als Teil eines geistlichen Spiels (um 1434) sind aus dem alemannischen Raum erhalten; die übrigen Spiele stammen aus dem 16. Jh. Um 1500 bringt die wirtschaftliche Blüte der Brennerstädte eine bürgerliche Spielkultur hervor, die vor allem mit der Person des Malers und Spielleiters Vigil Raber greifbar wird.²⁸ Die frühesten nach Österreich weisenden Fastnachtspiele (K 54, 56, 57 und 128) werden in der ersten Hälfte des 15. Jh. aufgezeichnet und zeigen keine Verbindungslinien zu Nürnberger oder Tiroler Spielen.²⁹

Von den etwa 120 Fastnachtspielen aus dem 15. Jh. entstanden 109 in Nürnberg. Diese (in der Regel) Stubenspiele mit ca. 100 bis 600 Versen wurden zwischen 1474 und 1532 schichtunspezifisch von Nürnberger *gesellen* mit etwa 4-10 Personen aufgeführt.³⁰ Es handelt sich z.B. bei den unter Hans Rosenplüt oder Hans Folz überlieferten Texten – sie dokumentieren improvisiertes verschriftetes Theater – um gebrauchsliterarische, variable Aufführungs-

²³ Ohnehin ist das älteste datierbare Nürnberger Fastnachtspiel K 39 von Hans Rosenplüt (1456) ein Handlungsspiel, was die Annahme der Entwicklung der Spiele vom einfachen Reihenspiel zum komplexeren Handlungsspiel widerlegt (vgl. Simon 1986/1987, 141). Zudem teilen sich Reihenspiele und geistliche Spiele revuehaft aneinandergereihte Auftritte wie in den Prophetenspielen oder in den Teufelsszenen im ‚Erlauer Dreikönigsspiel‘; hier erklärt jeder einzelne der Teufel die Maßnahmen, mit denen er Jesus schaden wolle (Froning 932-935, 726ff.). Zum „Spieledarwinismus“ siehe u.a. Bate, A. K.: The Structure and Meaning of the Benediktbeuren Christmas Play. In: Latomus 45(1) (1986), 100-114.

²⁴ Vgl. Boehnen 1999, 325.

²⁵ Im Vergleich zu anderen westeuropäischen Ländern setzt ihre Überlieferung mit einer deutlichen zeitlichen Verzögerung ein: Die ersten weltlichen Spiele stammen aus Arras/Picardie (Jean Bodel, *Jeu de St. Nicolas*, um 1200; Adam de la Halle, *Jeu de la Feuillée*, um 1276) (vgl. Simon 2003, 11). Allenfalls können für das deutschsprachige Spiel vorausweisende Progressionen benannt werden (vgl. O. Werner 1966, 369-406).

²⁶ Terminologie nach Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zum höfischen Roman*. Tübingen 2007, z.B. 1.

²⁷ Vgl. Simon 2003, 243.

²⁸ Die weltlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs nach den Originalhandschriften (1510-1535) von Vigil Raber ediert Werner M. Bauer (1982). Zugrunde liegt die Ausgabe von Oswald Zingerle (1886). Bauer unterteilt jedoch im Gegensatz zu Zingerle, der eine chronologische Anreihung wählt, die 25 Spiele (die Neidhartspiele fehlen, da John Margetts sie zeitgleich ediert) in die Rubriken „Spiele mit Motiven aus der mittelalterlichen Literatur“, „Spiele um antike Motive“, „Arztspiele“, „Werbispiele“ und „Gerichtsspiele“. Damit sind Gerichtsspiele (10 Spiele) und Arztspiele (6 Spiele) überproportional repräsentiert.

²⁹ Vgl. M. Schulz 1993, 227. Diese Sonderstellung zeigt sich etwa bei K 54 (‚Tanaweschel‘), dessen langer Titel im Vergleich zur Nürnberger Spieltradition ungewöhnlich ist: *Hie hebt sich ain guot vasnachtspil von ain siechtung, den hies man den Tanaweschel, der was iberall in allen teutschen landen. nu siecht man her nach, wie er vertriben ward. der siechttag was in dem monat februario anno domini etc. quadringentesimo quarto decimo*.

³⁰ Vgl. Simon 2003, 292. Vgl. ferner Habel 2002, 127-129 sowie E. Keller (1992, 23). Die Aufführungen erfolgten weitgehend am Sonntag *Esto mihi*, am *gailen montag* und am Fastnachtdienstag (vgl. Simon 2003, 310). Der Aufführungsraum wird z.B. als *sal* charakterisiert (K 6, 59, 5). Komplexere Spiele konnten auch im Freien stattfinden.

skripte.³¹ Als temporär geduldete Belustigungen, die die Fastnachtsgeselligkeit unterbrechen, durften die Spiele nicht allzu lange dauern.³² Als Spezifika fällt ihre Nichtabgeschlossenheit gegenüber dem Publikum auf: Sie werden oft durch einen Schlusstanz oder eine Trunkheische terminiert,³³ die auf die Integration des Spiels in die Sphäre des Publikums weisen.

Vor dem Hintergrund des Augustinischen Zweistaatenmodells deklariert D.-R. Moser die religiöse Ermahnung zur ausschließlichen Funktion der Fastnachtspiele.³⁴ Pastré dienen die wenigen religiösen Fastnachtspiele zur Vereinnahmung für moralische Zwecke,³⁵ und Dubruck akzentuiert die soziale Funktion der Exponierung einzelner Laster.³⁶ Kühnel hingegen betont das befreiende Moment der Spiele.³⁷ Die wirkungsvollste Möglichkeit zur Relativierung und Distanzierung von angstbesetzten Bereichen ist freilich die Komik mit dem durch sie ausgelösten (Ver)Lachen von Normen und sozialen Regeln im Rahmen der lizenzierten Zeit des Karnevals als institutionalisierte Inversion.³⁸

Früh wurde in der Forschung nach Erklärungen für die „irritierende Obszönität“³⁹ der Nürnberger Fastnachtspiele gesucht. Vor allem die Ekphrasis von Ausscheidungen macht ein wesentliches Element der Fremdheitserfahrung moderner Rezipienten dieser Textsorte gegenüber aus. Entsprechend formuliert Siller den neuzeitlichen Zugang zur Komik des Fastnachtspiels: „Wir stehen heute den pantagruelischen Unflätigkeiten [...] etwas ratlos gegenüber und wissen nicht mehr viel anzufangen mit einer Komik, die mehr oder weniger im Bereich von ‚Scheißen‘, ‚Brunzen‘ und ‚Furzen‘ zuhause ist“⁴⁰; ohnehin hatten es die Nürnberger Fastnachtspiele seit dem berühmten Urteil Goedeckes („Jeder Sprechende ein Schwein, jeder Spruch eine Rohheit, jeder Witz eine Unflätere“⁴¹) schwer, sich wissenschaftlicher Behandlung zu er-

³¹ Zur Improvisation der Aufführung inmitten anderer Fastnachtsaktivitäten siehe Schoell 2004, 22.

³² Zu lange Aufführungen wurden nicht goutiert, da z.B. in K 6 eine *captatio benevolentiae* mit dem Hinweis auf die entsprechende Kürze des Spiels formuliert wird: *Darumb bitten wir den herren und die frauen,/ Das sie diesem werke wollen zuschauen/ Und sich des ni verdriffen lassen,/ Dan es ist kurz auß der maßen* (58, 14-17).

³³ So z.B. in K 19 (167, 27-29): *Herr wirt, nu haifet uns einschenken,/ So woll wir mit sand Johans minn trinken/ Und uns dann heben unser straff*. Diese Trunkheische am Ende der Spiele ist eventuell erklärbar durch die geringe Bonität des als Entlohnung von Handwerksgehlen, Tagelöhnern und Hausgesinde dienenden schwarzen Silbergeldes, zumal ohnehin ein Ausgleich in Naturalien üblich war (vgl. Groebner 1993, 142-144).

³⁴ Vgl. D.-R. Moser, 1983, 75-87. Vgl. auch ders. 1994, 277: „Man muß also folgern, daß das Institut der Fastnachtsfeier [...] entstand, um den Gläubigen vor Eintritt in die Fastenzeit die abgelehnte Alternative eines Lebens in der ‚cupido‘-Gemeinschaft Babylons anschaulich vorzuführen“. Mosers Thesen werden zu Recht – auch wenn es vereinzelt Fastnachtspiele mit moralisch-belehrendem Inhalt geben mag, so W 3 (13, 8-9) – überwiegend negativ rezipiert, vgl. Rosenfeld 1989, 362; Schindler 1992, bes. 122-124; W. Mezger 1980, 64, Harvolk 1983, 85-87; Bausinger 1983, 101-106; H. Moser 1982, 9-50; ders. 1981, 2907-2917.

³⁵ Vgl. Pastré 1997, 63-72.

³⁶ „Belonging to the sphere of instincts ordinarily controlled by reason, gluttony causes civic disorder, for sick or drunk people cannot function in society. The carnival plays held up a mirror to the Nürnberg burghers, as it were, and ridiculed certain excesses, often by distortion“ (Dubruck 1993, 13).

³⁷ Vgl. Kühnel 1987, 114.

³⁸ Vgl. Burke 1981, 204.

³⁹ Merkel 1971, 11. Zur Marginalisierung von obszönem Sprechen im 16. Jh. siehe Bologne 2001, 332.

⁴⁰ Siller 1992, 156 und bereits J. Müller 1988, 196.

⁴¹ Goedecke 1882, Bd. 1, 325. Noch Anfang des 20. Jh. attestiert man den Spielen eine „in den tiefsten Kloakentiefen wühlende[] Unflätere“ (Hintner 1903/04, 8-9). Die „frivolen oder plumphen, zum Teil ekelhaften Scherze“ tadelt auch Hampe (1900, 17; 42). Relativ mild fällt dagegen die Beurteilung Fronings (1891/92, 961-962) aus: „Die Fastnachtspiele [...] haben für unsere ästhetisch zart besaiteten Seelen des Ungenießbaren viel. Aber der vorurteilslose Beobachter wird auch aus dem oft argen Schmutze manche Perle heraus-holen“. Ehrenrettungsversuche betreffen den formal-metrischen Aspekt der Spiele (z.B. Prang 1968, 48).

freuen.⁴² Doch auch in der Aburteilung der geistlichen Spiele ging man oft – nicht nur in der Wissenschaft – konform; beispielsweise hat eine Hand auf dem unteren Rand von fol. 82^v des Alsfelder Passionsspiels eingetragenen: *Das ist ein miserables gefehreits* (16. oder 18. Jh.).⁴³

1.1 Medialität: Spiele im Spannungsfeld zwischen Aufführung und Schrift

Die Aufführung mittelalterlicher Spiele existiert bekanntermaßen nicht als solche, sondern sie kann nur (in Teilen) aus der schriftlichen Überlieferung rekonstruiert werden. Die Anwendung buchliterarischer Editionsprinzipien auf die unfesten Spieltexte stellt ein Problem bei der Auseinandersetzung mit ihnen dar.⁴⁴ Aus Aufstellungen von geistlichen und weltlichen Spielen folgert Williams-Krapp in seiner grundlegenden Arbeit, dass

„viele Ergebnisse der mittelalterlichen Spielforschung zu einem erheblichen Teil auf Texten beruhen, die nicht für eine Aufführung bestimmt waren. [...] Zwar handelt es sich dabei in vielen – vielleicht sogar in den meisten – Fällen um Texte, die an irgendeinem Punkt ihrer Geschichte aus Aufführungstexten schöpften, dies läßt sich indes in überraschend wenigen Fällen stringent nachweisen.“⁴⁵

Neumann umreißt die sich stellenden Probleme ähnlich:

„Da nur ein Teil der Manuskripte wirkliche Gebrauchshandschriften repräsentiert, [...] ist vor einer Analyse [...] zu fragen, ob die betreffende Handschrift als Regiebuch bei einer Inszenierung Verwendung fand, ob sie einem Spielleiter, Autor, Kompilator oder Redaktor als Vorlage, Alternativtext, bzw. Variantensammlung bei der Anfertigung eines ‚neuen‘ Gebrauchstextes dienen sollte oder ob sie lediglich zu Lesezwecken angelegt wurde.“⁴⁶

Unter Aufführungstexten versteht Bergmann Texte, die unmittelbar einen Aufführungszusammenhang erkennen lassen, indem sie aufgrund der Materialität eine Aufführung erlauben.⁴⁷ Als problematisch stuft er Texte ein, die als Reflex einer Aufführung gelten können, doch erkennbar Lesetexte sind, wie Wilhelm Stapfers ‚Zuger Heiligkreuzspiel‘ mit Widmung an Conrad Zurlauben, der bei der Aufführung 1598 in Solothurn beteiligt war.⁴⁸ Es gibt Handschriften,

⁴² Vgl. dazu Bohrer 1981, 37. Die negative Einstellung zu den Spielen umfasst sogar editorische Zensurbeispiele, z.B. den Ersatz von Wörtern im Spieltext durch Auslassungspunkte (so Streicher, Über das Fastnachtspiel, in Schweizer Rundschau 61, 1962, 39) oder durch andere Ausdrücke (so bereits Floegel 1788, hg. v. M. Bauer, München 1914, 192) bzw. insgesamt das Vorenthalten obszöner Beispiele (so Gattermann 1911, 44).

⁴³ Vgl. Treutwein 1987, 18.

⁴⁴ Vgl. Janota 1980, 32. Dane (1982, 157) warnt generell vor der Verwendung von Begrifflichkeiten: “The words ‘text’ and ‘playwright’ are misleading [...], we should recognize that we use it only as a matter of convenience.” Eine Herausforderung stellt die Abbildung von Bearbeitungsschichten dar (vgl. Polheim 1989, 43).

⁴⁵ Williams-Krapp 1980, 8-9. Dies führt auch in Bereiche der terminologischen Unterscheidung der Begriffe ‚Verschriftung‘ (als medialer Prozess) und ‚Verschriftlichung‘ (als konzeptioneller Prozess), wie sie Oesterreicher (1987, 267-292) entwickelt.

⁴⁶ Neumann 1979, 161.

⁴⁷ Vgl. Bergmann 1985, 326.

⁴⁸ Vgl. Bergmann 1985, 322-323. Zur Typisierungsfrage der Spiele siehe auch Williams-Krapp (1985, 142), der vor einer Gleichbehandlung von zu privaten Lektürezwecken überlieferten Texten warnt, „da Aspekte wie Bühnenwirksamkeit und -technik von dem Schreiber/Redaktor möglicherweise in Hinblick auf die primäre Gebrauchsfunktion nicht intendiert waren“ (140-141).

die Merkmale sowohl von Aufführungstexten als auch von Lesetexten aufweisen und Materialien zu Texten, die weder der einen noch der anderen Gruppe zuzuordnen sind.⁴⁹ Die These des *Entweder – Oder* steht daher zur Disposition: Ob Texte als Aufführungs- oder als Lesetexte bestimmt waren, lässt sich nicht immer zweifelsfrei feststellen. Nicht alle Fälle sind so eindeutig wie das ‚Heidelberger Passionsspiel‘ als „Reflex auf einen Bühnentext“ und „ein auf Privatlektüre zugeschnittenes Erbauungs-*buch*“ zugleich.⁵⁰ Ein ähnlicher Fall liegt bei ‚Sündenfall und Erlösung‘ vor.⁵¹ Ebenso deutet ein gewisser Umfang auf Lesegebrauch, so bei der ‚Erfurter Moralität‘ mit ihren ca. 18000 Versen.⁵² Im ‚Bilsener Weihnachtsspiel‘ aus dem 12. Jh. wird der Hexameter sogar in Regieanmerkungen übernommen.⁵³ Das ‚Katharinenspiel‘ (Univ. of Pennsylvania, cod. Ger. 4) und das ‚Zehnjungfrauenspiel B‘ (Darmstädter Handschrift) wertet Jefferis jeweils als Lesedrama, „vielleicht mit verteilten Rollen vorgetragen“.⁵⁴ Gerade bei Weltgerichtsspielen ist die Dichotomie: entweder Aufführungs- oder Lesetext hinfällig; vielmehr existiert der Lesetext neben der Aufführung, er tritt nicht an ihre Stelle, da Buchhändler aus merkanilem Interesse den Vertrieb des nachzulesenden und mobilen Textes betreiben und für die Verbreitung des Buches sorgen konnten.⁵⁵ Auch ist es möglich, dass Persönlichkeiten einer Aufführung beigewohnt haben und sich danach aus Interesse eine Abschrift fertigen ließen.⁵⁶ Insgesamt steht zur Disposition, ob ein Spieltext als Text gewertet werden kann oder ob es sich eher um eine freie Variation eines bestimmten generischen Materials und damit weniger um einen Text als um eine Allusion dessen handelt, was innerhalb einer bestimmten dramatischen Tradition aufgeführt wurde oder aufgeführt werden konnte,⁵⁷ denn der Text des Dramas „ist ebenso das genuine Modell der Entfremdung, wie die Drameninszenierung als das Modell der applikativen Wiederaufhebung der Entfremdung angesehen werden darf.“⁵⁸ Unabhängig davon kann beim Lesen der Texte eine Schau vor dem inneren Auge vermutet werden;⁵⁹ Kiening prägt dazu das Schlagwort von der „inneren Performativität“.⁶⁰ Entsprechend stellt

⁴⁹ Vgl. Bergmann 1985, 327.

⁵⁰ Vgl. Williams-Krapp 1980, 12-14.

⁵¹ Vgl. Gerhardt 1999, 176.

⁵² Vgl. Williams-Krapp 1980, 15.

⁵³ Young 1967, Bd. 2, 75-80. Vgl. zum Spiel Linke, Vom Sakrament, 1987, 141, A. 63; 143.

⁵⁴ Jefferis 1989, 169. Auch das Spiel ‚Aristoteles und die Königin‘ (Cod. Germ. 4) wertet sie als Lesedrama (vgl. 169).

⁵⁵ Vgl. Schulze, Ursula (Hg.): Berliner Weltgerichtsspiel. Augsburgs Buch vom Jüngsten Gericht. Ms. germ. fol. 722 der Staatsbibliothek Stiftung preußischer Kulturbesitz. Abbildung der Handschrift mit einer Einleitung und Texttranskription. Göttingen 1991 (Litterae 114), 32-33.

⁵⁶ Beispielsweise vermutet bereits Ernst Beutler (Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie. Mitteilungen aus der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek NF, Bd. 2, Hamburg 1927, 124) aufgrund der Beziehungen der Familie von Waldeck zu Mainz, Konrad von Waldeck habe eine für 1510 in Mainz bezeugte Aufführung gesehen und eine Abschrift des Spiels anfertigen lassen.

⁵⁷ Vgl. Dane 1982, 157. Ähnlich problematisiert Vejdovsky (1999, 55): „It appears that – at least in the case of plays – reading is caught in a contradictory double-bind: on the one hand it cannot perform what the play is intended for; on the other, it must be performed for the play to exist as a play“.

⁵⁸ Epping-Jäger 1996, 27.

⁵⁹ Dazu erläutert Cornelia Herberichs (Lektüren des Performativen. Zur Medialität geistlicher Spiele des Mittelalters. In: Kasten/Fischer-Lichte 2007, 169-184, 180): „Die Verfasstheit der Spiele in ihren Appellformen und Rollenstrukturen stellt sich zwar als konstitutiv für die Wirkung der Texte dar und ist gleichzeitig jedoch nicht zwingend an eine öffentliche Performanz gekoppelt.“ Vgl. auch Dauven-van Knippenberg 1998, 778-787.

⁶⁰ Kiening 2007, 161-162, mit Blick auf das ‚Innsbrucker Fronleichnamsspiel‘.

sich bei der Performanzsituation und ihrer Verschriftlichung als Ästhetisierung und Lebensbewältigung in einer auf öffentlichen Vollzug ausgerichteten Gesellschaft im ‚Welttheater‘ die Frage, auf welche Weise sich die performative Situation im Schriftbild artikuliert,⁶¹ ob es sprachliche Signale in Form verschiedener Stilebenen gibt und ob ein ästhetischer, sinnlicher Genuss durch das Lesen als Ersatz für die sinnliche Wahrnehmung des Spiels vorliegt.

Bei den weltlichen Spielen scheint die Funktionsbestimmung oft einfacher: Die Präteritumsformen des Nürnberger ‚Rumpold-Mareth-Spiels‘ (K 130)⁶² deuten auf einen Gebrauch als Lesehandschrift, wie überhaupt die Aufzeichnung vieler Nürnberger Fastnachtspiele Lesezwecken dient.⁶³ Einige Drucke von Fastnachtspielen weisen Holzschnitte auf, so der Druck von K 120 aus der Zeit um 1520 von Hans Stuchs (Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbes., Yd 7820, Nr. 15), der eine Szene aus dem Spiel illustriert (Arzt bei der Harnschau).⁶⁴ Hier avanciert der Dramentext zum Lesetext, dessen Augenmerk auf Lektüre und Betrachtung liegt. Überschriften der Spiele notieren verschiedene Funktionen; so lautet die Überschrift zu K 46: *Gar ain hübschs und aubenteirlichs vastnachtspil von ainem edelman seiner frauen [...]; kurzweilig zu hören.* Ein Überlieferungszeuge überschreibt das Stück W 7 mit: *Gar ain vast spotische paurenheirat gar kurzweilig zu lesen in der vastnacht zu prauchen.* Der Druck enthält den Hinweis „Gedrückt zu Nürnberg | durch Jobst Gutknecht. | Anno. M. CCCC. Xix“⁶⁵ und ist überschrieben mit: *Ein hübsch fastnacht spil | von einer gar pewrischen panrn beyrat | seer kurtzweylich vnd gut zu lachen.* Die Funktionsbestimmungen ‚lesen‘ und ‚hören‘ halten sich dabei die Waage. Das Medium Druck ist vor allem für das weltliche Spiel von Relevanz, wie u.a. die Offizin von Hans Folz belegt.⁶⁶

Doch auch hier kann nicht immer mit Bestimmtheit entschieden werden, ob ein Spiel als reiner Lesetext intendiert war und ob es überhaupt je in der überlieferten Form aufgeführt wurde; allerdings zentriert sich die gesamte Überlieferung um die Aufführung, und entsprechend transportieren selbst die heute nur noch als Lesetexte vorliegenden mittelalterlichen Spiele einen Teil der sozialen Energie, die bei der Aufführung von Spielen entsteht: „The play

⁶¹ Z.B. sind im ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ die Dialoge mit schwarzer, die Regieanweisungen mit roter Tinte geschrieben, und in den rubrizierten Regieanweisungen des Weihnachtsspiels CB 227 erfolgt am Ende des Prophetenspiels die Aufforderung an die Darsteller der Propheten, abzutreten oder sich zu setzen, um die Feierlichkeit des Spiels zu erhöhen. Doch sind Kriterien nicht absolut zu setzen: „Die Verwendung roter Tinte für Bühnenanweisungen, abgesetzte Versanordnung, das hohe Schmalformat können einzeln nicht schon die Aufführungsfunktion einer Handschrift begründen“ (Bergmann 1985, 317).

⁶² Ich nenne nur ein Beispiel: *vnd also ging Rumpolt vnd Mareth mit iren payden taylen byndann vnd/ hieben an ze fahen mit ein ander ain grossen kerych vndter der thür,/ also pald schray der pedüll vnd sprach* (256, 14-16). Die ‚Rumpoldspiele‘ sind in vier Fassungen tradiert: Es existieren zwei ältere Spielfassungen in Form der Stücke K 115 (Hs. Qd) und K 130 (Hs. Z) und zwei jüngere Fassungen von Vigil Raber. Die vierfache Tradierung deutet die Beliebtheit der ‚Rumpoldspiele‘ an. G. Sachs (1957, 45) lässt sich sogar zur Äußerung hinreißen, „Die Rumpold- und Maretspiele sind die bedeutendsten Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts, es gibt in diesem Zeitraum kein Drama, das sich in Aufbau, Dialog und spannender Handlungsführung mit ihm messen könnte.“

⁶³ Vgl. Habel 1978 und für die Rosenplütschen Handschriften G. Simon 1970.

⁶⁴ Vgl. die Beschreibung bei Siller 1992, 162.

⁶⁵ Vgl. von Keller 1853, 66.

⁶⁶ Die Exzeptionalität, die der Druck eines Passionsspiels bedeutet, zeigt ein Brief Heinrich Bullingers über das Passionsspiel Jakob Rueffs aus der Mitte des 16. Jh.s: *Augustin Friess, der trucker Zurich, trucket ein gantzen passion, in rymen gestellt durch unserm steinschnyder, und hat Zwiccu selig buoch von letsten worten Christi nitt trucket* (zit. n. Arnold 1949, 47).

is the thing“⁶⁷. Auch Simon betont: „Der Spielautor schreibt im Mittelalter prinzipiell für die Bühne, für eine spezifische Aufführung.“⁶⁸

Der Text der Nürnberger Fastnachtspiele liegt in 15 Handschriften und 7 Drucken vor. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jh.s.⁶⁹ Einige (wenige) Fastnachtspiele sind mehrfach überliefert (z.B. K 39, 41, 96, 40, 42, 46 und 100).⁷⁰ Als exemplarischer Fall kann das ‚Markolfspiel‘ von Hans Folz dienen, von dem zwei Fassungen bekannt sind, eine anonyme aus der Zeit zwischen 1482/1487 und eine in der Handschrift des Claus Spaun tradierte, auf 1494 datierte Fassung.⁷¹ Generell sind die Überschriften der einzelnen Fastnachtspiele divergierend tradiert; sie stammen vielleicht von den Schreibern der Spiele.⁷² Dies führt zum methodischen Problem bei der Analyse der Regieanmerkungen als vertextete Performanz, nämlich, dass nicht immer zu entscheiden ist, ob es sich um die ursprüngliche Konzeption oder um spätere Zutat handelt. Entsprechend misstrauisch äußert sich Williams-Krapp.⁷³ Aber gerade bei den Spielen ist die Frage nach Autorschaft und Fassung letzter Hand aufgrund des starken Gebrauchscharakters der Spiele ohnehin obsolet; die Regieanmerkungen dokumentieren jedenfalls im besten Fall die ursprüngliche Anlage des Spiels, im schlimmsten Fall die Vorstellung eines Rezipienten, wie dieser die Aufführung als denkbar imaginierte. Mögen die Regieanmerkungen vielleicht nicht immer vom Autor des Spiels rühren oder erst nachträglich eingefügt sein, so spiegeln sie doch wider, was ein Schreiber als Aufführungshinweis für möglich gehalten hat.

Ausgaben von Spielen basieren wie erwähnt auf an Texten erprobten Editionsprinzipien, die aber nur bedingt für die Gattungsspezifität des Spiels geeignet sind, da sie der „*tradition vivante* eines Spieltexts“⁷⁴ nicht genug Rechnung tragen. So weist die Edition von Adelbert von Keller (1853-1858) diverse editorische Probleme auf, die aus den Editionsgrundsätzen und den

⁶⁷ W. F. Michael 1972, 35-36; vgl. ähnlich Simon 2003, 2. Bereits Hauke (1874, 19) reklamiert die Vorlage des Gesamtkunstwerkes zur Beurteilung von Komik. Ich verwende mit Bergmann und Williams-Krapp den Begriff ‚Lesetext‘; vielleicht sollte man sogar besser von ‚Lesespiel‘ sprechen, wie Williams-Krapp als „heuristische[n] Behelf“ vorschlägt, um damit zu signalisieren, dass eine Aufführung mit imaginiert wurde. Zur Kontinuität der „Mindestreichweite“ codierter sozialer Energie siehe Greenblatt (1993, 16), der davon ausgeht, dass bei Menschen differierender Schichten und Ansichten dieselben emotionalen Reaktionen ausgelöst werden könnten.

⁶⁸ Simon 2003, 2.

⁶⁹ Die wichtigsten sind die Handschriften A (Augsburg, nach 1516/kurz vor 1494/1486) und G (Wolfenbüttel, vor 1494) des Augsburger Kaufmanns Claus Spaun. Dieser ging äußerst produktiv mit dem Material um; z.B. erarbeitete er für seine Sammlung ein Register, er griff an einzelnen Stellen korrigierend ein und trug Ergänzungen wie Spielanweisungen und Figurenbezeichnungen bei (vgl. Habel 120-121). Von den Drucken ist der zwischen 1483 und 1488 entstandene Folz-Druck am relevantesten. Vgl. zur Überlieferung Griese 1999, 241-242; Habel 111-128 und G. Simon 1970, 12ff.

⁷⁰ Vgl. G. Simon 1970, 56-59.

⁷¹ Das Spiel ist editorisch außergewöhnlich gut aufbereitet; die handschriftliche Fassung edieren Wuttke (1973, ²1978, 57-81, Nr. 9) und Curschmann/Glier (Deutsche Dichtung des Mittelalters, Bd. 3, Frankfurt/M. 1987, 369-392), die Druckfassung Huschenbett (Rez. Catholy 1965, 388-408) und Wuttke (1965, 146-164). Ein Faksimile des Prosa-Drucks von Marx Ayrer (1487) stellt Curschmann bereit (1993, 151-255).

⁷² Vgl. G. Simon 1970, 26.

⁷³ „Inwieweit und in welchem Ausmaß haben wir es bei diesen Stücken – auch nur entfernt – mit jemals aufgeführten Texten zu tun?“ (Williams-Krapp 1980, 19). Habel (1994, 131) verweist darauf, dass viele Informationen nur mittels Überlieferungsträger tradiert seien, die in erster Linie der Lektüre dienen. Kowzan (1975, 72) akzentuiert jedoch auch bei unklarer Gebrauchsfunktion den dramatischen Charakter der Texte.

⁷⁴ Janota 1980, 32.

begrenzten Möglichkeiten des 19. Jh.s resultieren.⁷⁵ Da es ansonsten nur Auswahl Ausgaben wie „die vorbildlich kommentierte“⁷⁶ von Wuttke gibt, ist die Neuedition der Fastnachtspiele der Kellerschen Sammlung ein Desiderat.⁷⁷

1.2 Bühne und räumliche Aufführung

Im geistlichen wie auch im weltlichen Spiel fällt auf, dass Geschehnisse oft als simultan aufgefasst und parallel oder in ‚unrichtiger‘ Reihenfolge dargestellt werden. Dieses mit der Simultanbühne realisierte Verständnis wird von der mittelalterlichen Typologie her bestimmt, die weit auseinander liegende Geschehnisse direkt in Beziehung setzt. Die Simultanbühne der geistlichen und weltlichen Spiele schwächt durch die Parallelität der Stände die Wahrnehmung der Sukzessivität der Geschehnisse auf der Bühne ab;⁷⁸ an die Zuschauer stellt dieses Bühnenprinzip durch die Erfordernis von „Simultan-Beobachtungsfähigkeit“⁷⁹ große Herausforderungen: Frey beschreibt die Gabe der mittelalterlichen Zuschauer, anwesende Personen aus dem Bewusstsein auszuklammern und auf der Simultanbühne eng beieinanderliegende Orte als weit voneinander entfernt zu betrachten. Sobald sich diese Fähigkeit verliert, kann es zu kritischen Äußerungen wie jenen von Julius Caesar Scaliger kommen, der das Sprechen über andere Personen während deren Anwesenheit auf der Bühne als „furchtbar lächerlich“ bezeichnet.⁸⁰ Hinweise auf Bühnenorte finden sich im ‚Donaueschinger Spiel‘ in reicher Zahl; genauso werden Ortswechsel angezeigt: *Nu gand die iünger vonn im an ir / stat vnd so er/ also sitzet so kumpt / ein samarischtanisch frölin* (84, 660ab). (Um)Positionierungen im Raum sind recht häufig, wie exemplarisch das ‚Spiel von Cavalese‘ zeigen kann: *Deinde surgit maria qui/ Sedet cum johanne prope/ alyos In medio pinaculi/ cum flexis genibus dicit ad / dominum Iohannes ducit eam* (288a-e).

Vielleicht waren die erhöhten Simultanbühnen den öffentlichen Hinrichtungs- und Strafstätten nachgebildet, wie sie van Dülmen beschreibt, zumal das Publikum an die Präsentation solcher Schaustellungen gewohnt war, die offensichtlich eine große Publikumsattraktivität besaßen, so dass sogar von „Straffesten“ gesprochen werden kann.⁸¹ Der didaktische Impetus eines erhöht vorgeführten Spektakels konnte so leicht auf die spätmittelalterlichen Spiele übertragen werden. Auch das Prozedere der Hinrichtungen erinnert an Maßnahmen der geistlichen

⁷⁵ Bereits Michels (1896, 110) kritisiert die Kellersche Ausgabe, sie sei „überaus liederlich und von Fehlern wimmelnd“; vgl. auch Hintner 1905/06, 12; positiv dagegen Neumann (1979, 21) wegen der „repräsentative(n) Vielfalt der aufgenommenen Fastnachtspieltexte“; vgl. auch Habel 1994, 104. Vielleicht ist die Edition von Kellers in Einzelfällen besser als ihr Ruf, wie meine Kollation einzelner Spieltexte mit parallelen Editionen ergab (z.B. K 60 bei von Keller und Wuttke). Von Kellers Verfahren, auch die Regieanmerkungen in die Verszählung mit aufzunehmen, trägt jedenfalls der Besonderheit des mittelalterlichen Aufführungstextes Rechnung.

⁷⁶ Reichel 1985, 20, A. 59. Ein Rückgriff auf Wuttkes Edition wird in der vorliegenden Arbeit mit „W“ markiert.

⁷⁷ Vgl. die Projektskizze von Rebekka Nöcker/Martina Schuler: Überlieferung, Edition, Interpretation. Zur Neuausgabe Nürnberger Fastnachtspiele des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. In Ridder 2009, 363-380.

⁷⁸ Vgl. Kindermann: Das Theaterpublikum des Mittelalters. Salzburg 1980, 39. Zu Kindermanns Arbeit siehe den Forschungsbericht von Tarot 1963, 422.

⁷⁹ Kindermann 1980, 50.

⁸⁰ Vgl. dazu Frey 1946, 151-223, 180 und A. 2.

⁸¹ Vgl. van Dülmen ²1988, 10.

Spiele, z.B. der Schutz der wichtigen Posten der Stadt zur Regelung des Publikumszustroms und zur Sicherung des festlichen Charakters.⁸²

Die Inszenierungen auf freien Plätzen, deren Spielstände sich der runden, ovalen oder rechteckigen Aufführungsfläche anpassen, erforderten das Mitziehen der Zuschauer von *loca* zu *loca*. Eine Kreisform begünstigt die Integration der Zuschauer in das Geschehen, wobei die (flächige) Simultanbühne vielleicht eher auf Konfrontation ausgelegt ist.⁸³ Im ‚Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel‘ (Mone 1841, 22-23, 44a-54) wird das Publikum aufgefordert, sich zu setzen (*Nu hort frowen und man, / dyʰ byʰ syezen ader stan, / [...] dez bit wir uch durch got den werden, / sezzet uch neder uff dyʰ erden*); das Spiel kann also nicht auf erhöhten Ständen stattgefunden haben. Diedrichs beschreibt Heiltumsweisungen, in deren Verlauf die Sichtbarkeit der Heiltümer wegen der Entfernungen vom Betrachter ungewiss ist;⁸⁴ vor eine ähnliche Situation sah sich wohl der mittelalterliche Zuschauer großangelegter Spiele gestellt. Vielleicht genügte bereits die ungefähre Ahnung von Spiel oder Heiltum für den Großteil der Rezipienten.⁸⁵ Beim mittelalterlichen Spiel war es demnach womöglich sekundär, jedes einzelne Wort zu verstehen, sondern die Darsteller mussten vor allem im Gesamtverlauf der Heilsgeschichte identifizierbar sein.

Die weltlichen Nürnberger Spiele kommen mit wenig Logistik aus: Aufgeführt werden sie wohl häufig vor einer Wand mit einer Tür, und das Spiel kann ohne weitere szenische Vorbereitung abrollen.⁸⁶ Bisweilen ist in den Spielen auch die Rede von einem *sal* als Aufführungsort (K 6, 59, 5). Der häufige Ausdruck für größere, im Freien aufgeführte Fastnachtspiele ist *auff den plan treten*. Er signalisiert eine Performanz am Boden im Unterschied zu einer erhöhten Bühne (*Gerüst*, etc.);⁸⁷ dabei ist *plan* wohl als Kampf- bzw. Turnierplatz konnotiert. Auch komplexere Realisierungen werden in Regieanmerkungen formuliert, so im Spiel K 37: *Die meid sicht zum fenster ausz* (280,6-7). Beim Spiel ‚Der Herzog von Burgund‘ (K 20) verlagert sich das Geschehen auf den aufführungsexternen Raum, denn die Darsteller der Juden werden stellvertretend von der Bühne und zugleich aus der Stadt verjagt.⁸⁸ Die Markierung von größeren Entfernungen durch Kreiswege teilen sich das weltliche und das geistliche Spiel (z.B. im Fastnachtspiel W 9, 346, im ‚Innsbrucker Osterspiel‘, 133, und im ‚Alsfelder Passionsspiel‘, 1994).

Oft sorgt der Praecursor dafür, dass Raum für das Spiel geschaffen wird, oder die Darsteller setzen sich einfach an einen Tisch im Raum. Gleichzeitig wird das Publikum in die Spielsphäre integriert, da es quasi nebenan sitzt oder steht; Bühnenort und Ort des Spiels fallen ineins: *der eman setzt sich hintern tisch: Ir herrn, ich kum do her zu euch, / [...] Beu euch maint ich verholn zu sein / Vor meinem weib, die mir nach schleuft* (252, 22-27). Die Regieanmerkungen dienen auch dazu, den Standortwechsel der Schauspieler anzuzeigen, so im ‚Heidelberger Passionsspiel‘: *Als balt fürenn sy Jhesum zu Herodes* (205, 4652a), oder im ‚Donaueschinger Spiel‘: *vnd mit dissem spotten vnd handlen / koment sy / für pilatus hoff da stand / die andern inden all still / bis an / die vier so in fürend die presen / tierend in / pilato* (174, 2557ad), aber auch in weltlichen Spielen; so wird in K 22 (207, 1-2) der Ortswechsel mit einem *wegenlein* angezeigt: *Nu sitzt der mulner auff das wegenlein, so*

⁸² Vgl. van Dülmen ²1988, 102.

⁸³ Vgl. Kindermann 1963, 15-18.

⁸⁴ Vgl. Diedrichs 2005, 211-212.

⁸⁵ Vgl. Diedrichs 2005, 225.

⁸⁶ Vgl. Catholy 1966, 20.

⁸⁷ Vgl. bereits Jordan 1945, 81. Ich zitiere als Beispiel K 128, in dem gegnerische Parteien versichern: *Allhye auff disem plan / Wil ich im in einem kampff bestan* (227, 6-7).

⁸⁸ Vgl. Ragotzky 2002, 70.

ziehen in die pauren/ in die stuben fur den keiser. Ortswechsel werden auch durch Botengänge markiert, wenn die Boten von einem Schauspieler zum anderen geschickt werden, so in K 57 (498, 12-17) oder wenn im ‚Innsbrucker Osterspiel‘ ein rasches Überbrücken von Distanzen gefordert wird: *Et sic Rubin currit ad personas* (76, 919a-923). Auch die Abfolge der auftretenden Personen kann durch Wortregie geklärt werden: *Des preutigams vater: Hört, lieben freunt, das ist die sach,/ Mein sun, der auch do trit hernach,/ Hat sich mit einer ee ein wenig vergint* (K 7, 67, 7-10). Die Wortregie dirigiert und platziert die Schauspieler im Raum, so in K 20: *Sibilla get ein und der furst enphebt sie und spricht: Hochwirdige frau, seit got wilkumen! [...]/ Nu tret zu uns her an den ort!* (170, 13-19). Den Regieanweisungen sind viele Hinweise auf die Ausstattung des Bühnenraums zu entnehmen: *die zwen pauren fliehen unter die pank* (K 4, 50, 24); *die meid sicht zum fenster ausz* (K 37, 280,6). Eine illusionistische Spielrealität zu schaffen, liegt jedoch wohl nicht im Interesse der Spieltruppe eines frühen Nürnberger Fastnachtspiels; dass bereits Ansätze eines Bühnenbildes greifbar sind, darf bezweifelt werden.⁸⁹

Adressierungen geben oft nur formelhaft Auskunft über die Zusammensetzung des Publikums: *Merkt und höret alle gleich,/ Junc, alt und arm und reich!* (K 66, 571, 3-4). Bisweilen werden explizit nur Männer angeredet; es handelt sich dann wohl um eine reine Herrenrunde, die das Spiel rezipiert.⁹⁰ Doch im Publikum befanden sich durchaus auch Frauen: Bei Anton Tucher konsumierten 45 Frauen im Jahre 1516 zu Karneval 38 Maß *new wein*.⁹¹ Ob sich allerdings einige Spiele wirklich an die anwesenden Frauen richteten, um eine moralisch abschreckende Wirkung auszuüben (bei Fastnachtspielen mit dem Thema *übeleꝝ wîp*), wie E. Keller annimmt,⁹² wage ich nicht zu entscheiden. Zwar werden Strafen vorgeschlagen, die zumindest teilweise zeitgenössische Rechtspraxis andeuten, wohl aber eher komischen Zwecken dienen. Insgesamt ist die enge Verbindung zwischen Darstellern und Publikum das herausragende Moment der Spiele, denn die Bühne wurde von den Zuschauern umstanden, die zu Dialogpartnern avancierten, sei es durch Adressierungen am Anfang oder am Ende der Spiele oder während der Aktion.⁹³ Häufig wird das Publikum auch als Mitspieler eingeladen: *Wer zu dem rechten weiß und kan,/ Der sei zu schopfen hie gepeten* (K 52, 391, 9-10); *Der lernen wöll, der tret her pey!* (W 6, 35, 36). Auch den komischen ‚Szenen‘ im geistlichen Spiel eignet im Übrigen ein stark integratives Moment.⁹⁴

⁸⁹ Vgl. dazu Catholy 1961, 208-210, der in K 39 die Regieanmerkung *ain gemalten stub* (288,3f.) durch eine andere Lesart relativiert. Die nicht intendierte Illusionierung des Publikums macht Vergleiche mit den Dramen Brechts erklärbar. Habel (1978) etwa führt u.a. die offene Form, die einen klaren Abschluss vermeidet (7-8), und die epischen Elemente an, so den Bericht, feste Rahmentile (11-16), zwischenzeitliche Adressierungen an das Publikum (17-18) und Selbstvorstellungen (19-20).

⁹⁰ Ich nenne nur einige Beispiele: *Ir herren, seit still und hort mit fleiß* (K 25, 224, 3); *Hört, ir herren all gemain* (K 57, 497, 10); *Ir herren, ir habt uns wol gebort* (K 33, 268, 9). Weibliche Zuschauer werden durch einige genannte Körperfunktionen ausgeschlossen: *Und zecht nicht vil in nunnenzellen,/ Das euch der eifft vinger icht werde geswellen* (K 19, 168, 27-28). Simon (2007, 313; 347) sieht in Praecursoradressierungen des Publikums mit *herren* neben Anreden des *wirt* als *von hoher art* Belege für ein Publikum aus der Oberschicht. Vielleicht handelt es sich aber auch um Ironiesignale.

⁹¹ Vgl. Kühnel 1997, 30.

⁹² E. Keller 1992, 139-141.

⁹³ Vgl. Scholz 1986, 28.

⁹⁴ Dies beschreibt Linke (1987, 171) eindrücklich anhand der Krämerszenen einiger geistlicher Spiele. In Anlehnung an Linke (1987, 154) verwende ich ‚Szene‘ als Hilfsbegriff zur Kennzeichnung segmentierter Einheiten in den Spielen.

1.3 Vernetzungen

Die Forschung ist sich dagegen weitgehend darin einig, dass sich das mittelalterliche Theater unabhängig vom antiken Drama entwickelt hat; nicht einmal die Strukturen der Prologe sind vergleichbar.⁹⁵ Doch konnte die europäische Spieltradition wie die französische Farce das Nürnberger Fastnachtspiel bereichern, viele Impulse für die Spiele dürften aber auch von Sängern wie Suchensinn (1386), Oswald von Wolkenstein (1431), Muskatblut (1414, 1422, 1441) und Michel Beheim gekommen sein.⁹⁶ Catholy erwägt ohnehin eine Anregung der Fastnachtspiele durch die Ich-Rolle der Sangspruchdichtung.⁹⁷ Frappant ist jedenfalls die Ähnlichkeit von K 103 mit einem anonymen Spruchgedicht aus dem 14. Jh. Das Spiel K 56 lässt an einigen Stellen Vergleiche mit dem Spruchgedicht „Von einem zornigen Weibe“ zu.⁹⁸ Auch einzelne rhetorische Mittel der Sangspruchdichtung begegnen im Fastnachtspiel; beispielsweise wird der Gegensatz zwischen *tusch* und *welsch*, wie er in Walthers Anti-Papstsprüchen begegnet, im Tiroler Fastnachtspiel ‚der scheissend‘ von Vigil Raber genutzt, da hier ein *welscher* Arzt aufgrund sprachlicher Barrieren für Missverständnisse komischer Art sorgt. An Freidanks Frauenpreis erinnert das Spiel K 16: *Wenn das mer eitel tinten wer/ Und das außschrieb trucken und ler,/ Das nindert kein tropf darin belieh,/ Ee man das von meiner lieb halb schrieb* (K 16, 134, 19-26). Im Fastnachtspiel K 60 (533, 12-23) räumt Salomon *liste vil* der Frauen ein, betont aber gleichzeitig deren *frumkeit*: *Ein freud und lust des manns ist sie,/ Ein zier dem tag, wollust der nacht* (K 60, 533, 22-23). Die letzten Verse, das hymnische Frauenlob, stammen aus dem ‚Ackermann aus Böhmen‘ des Johannes von Saaz. Auch Frauenschelte in den Fastnachtspielen kann mit dem ‚Ackermann‘ parallelisiert werden, so die Schelte des Todes im ‚Ackermann‘ mit derjenigen von K 31 (255, 3-10). Insbesondere zentrale Formeln, Begriffe und Motive des Minnesangs werden der karnevalesken Komik dienstbar gemacht. So wird die adelige Gesellschaftskunst der Falkenbeize als Umschreibung des Sexualaktes herangezogen: *Das sie mir heubet meinen falcken/ Und ließ in sitzen auf iren palken* (K 13, 117, 24-25). Diskurse über die *huote* werden gleichsam in Fastnachtspielen eröffnet: *einer, der ein frumes weib hat/ Und der wil bueten frue und spat,/ Furcht sie got nicht und ires mannes zorn,/ So ist alle but an ir verlorn* (K 19, 163, 15-18). Das Rekurrieren auf Werbungsmodalitäten des Minnesangs wird in den Spielen massiv zum Erlangen sexueller Erfüllung instrumentalisiert (so in K 15, 129, 7-15). Minnesangtypisch wird der Anblick des Gegenübers in K 19 gepriesen, ehe der erwünschte Koitus ins Zentrum rückt: *wenn ich dich dabeimen hab,/ So weicht als trauren von mir ab./ Ich acht niht aller saiten klank [...]/ Piß ich dich hab an meinem pett* (K 19, 164-165, 23-10). Der Wunsch eines Buhlers, *ich solt kussen eur solen* (K 15, 130,3), erinnert frappant an Ulrich von Lichtenstein. In K 33 wird Frauenschönheit für männliches Begehren monetarisiert: *Ein junges weib gerad und stolz,/ [...] Die nem ich fur zwen grosch ein nacht* (265,10-17). Auch zum nachklassischen Minnesang Neidhartscher Prägung bestehen Verbindungen, etwa durch den Einsatz dubioser Wurzeln: *Ich han ain wurz, wenn sie die neußt,/ Davon ain kint in ir entspreußt./ [...] Wenn sie die wurz nimpt in irn munt,/ So wirt ir so vil süßer freud kunt,/ Das sie maint, es regen eitel zucker und feigen* (K 98, 751, 20-27; die *pruch wurz* ist es in W 4, 23, 44).

⁹⁵ Vgl. Brinkmann 1964, 1-21. Anknüpfungspunkte boten allerdings die Mimen (vgl. Axton 1974, 18; vgl. auch Benz 2001, 261-273, die einige Soloszenen des Mimen Ischomachos mit dem Bauernauftritt in K 120 parallelisiert).

⁹⁶ Vgl. Reichel 1985, 167.

⁹⁷ Vgl. Catholy 1966, 33.

⁹⁸ Vgl. dazu Lenk 1966, 45-49.

Grobe Bauersfrauen werden wie höfische Damen verehrt⁹⁹ oder umgekehrt, in schöner Neidharttradition wird deren Interesse an einem bestimmten Mann ridiculisiert. Beispielsweise werden in K 65 einem Dorfschönling von den Mädchen massenweise Kränze gekauft: *wo er am tanz get,/ So gefellt er den jungen maidē so wol/ Und kaufen im krenz seinn hut gar vol* (K 65, 568, 12-14). Mit Wittenwilers ‚Ring‘ teilen die Fastnachtspiele die Überlappung von Sexualität und Gewalt.¹⁰⁰ Eulenspiegelhafte Missverständnisse durch Sprache kommen des Öfteren in Spielen vor,¹⁰¹ und wie bei den Eulenspiegel-Historien ist die primäre Funktion der Fastnachtspiele *kurzweil* (K 25 224, 11), der die performative Situation unterstellt ist.

1.4 Die Praecursorreden: Performative Rahmung der Spiele

Der *ausschreier* oder *praecursor* (K 4, 52, 19), auch *vorläufer*, *urlaubnemer* oder *herold* ist im Grunde die wichtigste Figur der Spiele, weil er ihre Permeabilität gewährleistet. Er dürfte statuscharakterisierende, eventuell karnevaleske Attribute akquiriert haben, die etwa von Bekleidungen der Spielleute bekannt war; vielleicht wurden auch akustische Signale in Form von Schellen oder Trommeln eingesetzt. Hingegen fordert das ‚Sterzinger Lichtmeßspiel‘ (V. 99) für den Prologsprecher: *et primo exit praecursor non larva nec equina barba indutus, sed honestis vestimentis, nec vesicas in manu gestans, sed sceptrum vel baculum depectum*. Die Negation lässt erkennen, dass offensichtlich Auftritte wie die Beschriebenen vorgekommen sind. Der Einschreier begrüßt oft zunächst den Hausherrn der Aufführungslokalität – dabei kann er auch den Zeitpunkt des Auftritts formulieren: *Herr der wirt, ir sült uns nit verübel haben,/ Das wir so spet zu euch traben* (K 75, 635, 3-14)¹⁰² –, danach das Publikum, und er bittet darum, eine Bühne zu schaffen und möglichst ruhig dem Spiel zu folgen:¹⁰³ Es wird davor gewarnt, den Spielern zu nahe zu treten: *Darumb ge keiner zu nabet bei,/ Der nit zum spil gewidmet sei*, selbst die Hunde sollen als Störfaktoren eliminiert werden: *Und das man auch die hund außjag,/ Das kainer an keim pein nit nag/ Oder mit pellen so ungestum sei*; dann wird der Spielort abgeriegelt: *So sperrt zu und laßt niemant herein!* (K 1, 1-2, 25-22).

⁹⁹ Auch in geistlichen Spielen, so im ‚Innsbrucker Osterspiel‘, wird die (grobschlchtige) Frau des Salbenkrämers mit Minnesangtermini verehrt (752-761) und wie eine höfische Dame durch die Menge geleitet (601-604).

¹⁰⁰ Vgl. Eming 2003, 38.

¹⁰¹ Etwa K 120: Hier werden etwa die Fragen des Arztes, ob der Kranke *offt zu stuele get* (6, 4) und nach *seins gemaches* (6, 10) jeweils wörtlich verstanden; *Der Artzt: So sag mir aber, wie magstu?/ Der Kranck: Herr, da man mir mein weyb legt zu,/ Do mocht ich paß im ersten jar,/ Dan sider nye. Das glaubt fur war!* (7, 12-17); *Der Artzt: Was ligt dir aber an? Sag mir!/ Der Kranck: Mein herr, das schawet selber ir!/ Ein alts wames, ein zu risses hembd* (7, 18-22). *Der Artzt: Sag mir her schlecht, wo pistu kranck?/ Der Kraner (!): Secht, mein herr, hie auff diser panck* (7, 24-27).

¹⁰² Auch in geistlichen Spielen werden bisweilen – außer man kalkuliert mit der Möglichkeit von Ironie – Hinweise auf den Aufführungszeitpunkt lanciert, so im ‚Donaueschinger Spiel‘ durch Herodes: *was biütet dise grosse schar/ das ir so zornenkllich kumen har/ an dissem morgent so frü vor tag* (178, 2656-58). In ‚Pfarrkirchers Passion‘ wird das Publikum pünktlich zum folgenden Teil der Aufführung wieder einbestellt: *So soll tier ewch nach essen wider fuegen ber,/ So wiert ewch pekant mer* (125, 2457-58).

¹⁰³ Als Funktionen des *prologus praeter rem* umreißt G. Simon (1970, 83-84) die Begrüßung (*salutatio*) und die Anrede (*allocutio*) des Publikums, die Forderung nach Aufmerksamkeit (*attentio*) und das Anpreisen der Vorführung (*insinuatō*). Der *prologus ante rem* schafft dann die Überleitung zur Aufführung durch die Ankündigung (*annunciatio*), die Einleitung (*introductio*), die Einladung (*invitatio*) und die Befehle an die Schauspieler (*assignatio ad ludentes*). Oft kombinieren die Publikumsanreden Gegensatzpaare wie: *groß – klein; arm – reich; rauch – plöz; jung – alt*, deren Akkumulation offensichtlich die Attraktivität des Vortrags steigerte (vgl. bereits Mason-Vest 1949, 111).

Somit wird ein räumlicher und akustischer Bereich geschaffen, innerhalb dessen sich das Spiel abrollen kann, wie es auch im geistlichen Spiel der Fall ist: Der Prolog des ‚Alsfelder Passionsspiels‘ ähnelt demjenigen der Fastnachtspiele, den Platz freizuräumen, „geradezu frappant“.¹⁰⁴

Neu ins Spiel hinzutretende Personen werden oft mittels Regieanweisungen eingeführt: *Nu kumen drei bruder fur gericht* (K 8, 78, 5); *Nun komen zwen purger von aim raut* (K 39, 301, 11). Im Spiel K 120 (5-6) fragt der *Einschreier* das Publikum: *Wo vind wir einen, der uns puest/ Ein kranckheit bie an disem man?* Man kann davon ausgehen, dass der Arzt vom Publikum aus die Gruppe der Darsteller ergänzt. Es ist auch möglich, dass innerhalb des Spiels das Verlassen der Aufführungslokalität angezeigt wird: *Macht end, raumt dem wirt sein haus!* (K 7, 72, 24). Um den Abschied der Spieltruppe zu motivieren, wird in K 120 (13, 29-31) das Bedürfnis nach Defäkation formuliert und damit eine abschließende Erheiterung des Publikums erzielt. Der Ausschreier fungiert mitunter als Zeremonienmeister, indem er die Reihenfolge des Abgangs der Spieltruppe festlegt: *Wir wollen [...] nit lenger bie pestan./ Maister Vinian, ir schült vor gan* (K 82, 687, 24-26). Am Ende von Spielen kann Ingestion mit Tanzen verbunden und damit der Rahmen der Spiele – die Fastnachtsfeierlichkeit – akzentuiert werden: *tragt her krapfen und wein/ Und laßt uns frisch und frolich sein!/ Schlacht auf, das es muß erlingen,/ Ich wil forn an den reien springen* (K 6, 65, 11-14).

Besonders auffällig wird in den Spielen der artikuliert *schimpf* entschuldigt und damit noch einmal präsent gehalten: *Hab wir icht unzücht hierinn verpracht,/ Das sult ir uns nachlaßen fein!* (K 44, 340, 9); *Ir herrn, wir haben groß gespunnen;/ Doch seit ir weder munch noch nunnen,/ So kunt ir auch wol schimpf versten* (K 29, 246, 13-16). Doch diese topischen Schlussreden haben keineswegs den apologetischen Charakter, den sie vorzugeben scheinen, sondern vielmehr steht bewusste obszöne Intention hinter ihnen, um gerade die vorgeblichen Unzulänglichkeiten zu akzentuieren. Dies lässt sich anhand einiger Signale untermauern, wie die Verwendung des Konjunktivs bei der Frage, ob man zu grob vorgegangen sei, wodurch das Publikum als Entscheidungsinstanz in die Pflicht genommen wird.¹⁰⁵

Offensichtlich sind die Einschreierreden störanfällig bei ihrer Tradierung, es handelt sich wohl um variable Abschnitte der Spiele, die für Korruptelen anfällig waren. Sie können aber auch bereits eine schriftliterarische Tradition andeuten.¹⁰⁶

1.5 Frauenrollen

Körperlichkeit ist besonders im Hinblick auf die Inszenierung von Geschlecht ein neuralgischer Punkt: „Körper-Inszenierungen veranschaulichen, modifizieren oder hinterfragen zentrale gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster wie Natur/Kultur, Männlichkeit/Weiblichkeit oder Realität/Fiktion“.¹⁰⁷ Im Zuge der Präsentation von Körpern im mittelalterlichen Spiel stellt sich die Frage nach der Darstellung des männlichen, nackten, gemarterten oder des grotesken Körpers, des mit Ausscheidungen verunreinigten Körpers, des mit Lumpen bekleideten Körpers, des Körpers, der seinen Trieben hilflos ausgeliefert ist (angezeigt mit dem Stichwort *Nachthunger* in den Spielen¹⁰⁸) bzw. des gegenderten weiblichen Körpers: Frauen-

¹⁰⁴ Flügel 1969, 93.

¹⁰⁵ Vgl. Krohn 1974, 171.

¹⁰⁶ So in K 6 (65, 15-20): *Herr wirt, ein ende hat unser schallen, Laßt euch unsern schimpf wol gefallen. Etc. Das hort wir gern Etc. Du findest das in dem weizen buch geschriben etc.*

¹⁰⁷ Fleig 2000, 13.

¹⁰⁸ Der *Nachthunger* ist geschlechtsunspezifisch, Männer und Frauen leiden darunter (z.B. W 5, 31, 64a-72). In K 50 werden *alle leilach* erbeten, *die durchdrieben/ Nach dem nachthunger sind gerieben* (375, 5-6). Das Aussehen

rollen wurden im geistlichen wie im weltlichen Spiel zunächst von Männern dargestellt.¹⁰⁹ Erst für das Jahr 1514 ist in Bozen die Performanz von Frauenrollen durch Frauen selbst bezeugt; anfangs spielten sie Nebenrollen, doch stellten sie auch schon Maria Magdalena, Maria Cleophe oder Maria Jacobi dar; die Gottesmutter Maria jedoch repräsentierte weiterhin ein männlicher Schauspieler.¹¹⁰ Bei der Darstellung der drei Marien und anderer Frauenfiguren durch männliche (oft klerikale) Personen könnte intendiert sein, dass der phänomenale Körper hinter dem semiotischen präsent bleibt: Vermutlich fungiert hier der Körper als Zeichenträger, und es wurde vom Publikum automatisch akzeptiert, dass ein Mann eine Frauenrolle spielt, ohne dass dies weiter kommentierungsbedürftig war. Dabei tritt der Faktor der Emotionalität hinzu, zumal „emotionales Handeln der Vollzug von sozialer Identität [ist], die sich im Einsatz des Körpers zugleich als personale Identität ausweist.“¹¹¹

Die Übernahme von Frauenrollen durch Männer in den Fastnachtspielen – so wird in K 65 eine eindeutig weibliche Sprecherrolle als *Der acht* ausgewiesen (K 65, 569, 2), und *Der neunt* adressiert den vorhergehenden Sprecher mit *Juncfrau Gerbaus* (569, 14); oder es ist von *gut knaben* die Rede (K 6, 58, 6 und 9) – kann zur karikierenden Nachahmung beisteuern: Betreffend obszöne Anspielungen Teile des weiblichen Körpers, sind sie sogar prägnanter, wenn der Körper, auf den Übergriffe stattfinden, derjenige eines Mannes ist.¹¹² Wenn ein Mann in einer Frauenrolle seine sexuelle Attraktivität anpreist, ist Transvestitenkomik möglich, wie etwa im Spiel ‚septem mulieres‘, in dem eine Frauenrolle ihre Dienstfertigkeit in der Ehe beteuert: *min lipb sol ym sin bereyt./ Her ist min vnd ich pin syn* (Simon 2003, 26-27). Gerade die Zeichenhaftigkeit des Körpers dient der Erzeugung von Komik, beispielsweise, wenn ein auftretender männlicher Körper verbal durch Attribute eines weiblichen Körpers präsentiert wird (z.B. über *fud, ars und tuten*). Dabei tritt ein performativer Selbstwiderspruch ein, indem sich in der Aufführung

von Genitalien wird mit dem Nachthunger erklärt: *So wundert mich ein dink gar hart,/ Warum ein frau hat unden ein part/ Und doch an part hie wirt geborn,/ Als dann ir angesicht ist forn/ Unden und oben gleich wirt alt./ Der mich des tet bescheiden palt./ Den lob ich, wer alt oder junger;/ Doch mein ich, es thu der nachthunger* (K 25, 225, 2-10). Der ‚Hunger‘ kann auch konkret mit Essen umschrieben werden, wie ein Sprecher in K 28 formuliert: *Welche mich umb ein nachtfuter pat./ Der han ich nie keiñß aufgedroschen./ Piß ir dan der hunger wer erloschen* (240, 7-11).

¹⁰⁹ Ob man die Performanz von Frauenrollen durch Männer in Spielen als „Cross-Dressing“ bezeichnen kann, ist fraglich. Dauven-van Knippenberg (1999, 36) wendet sich dagegen, da ein Ziel des Cross-Dressing das Verhüllen der eigenen Geschlechtsidentität sei. Normington (2004, 4) jedoch geht aus von „women characters, [...] played by cross-dressed men“. Das geringe Interesse an Frauenrollen im geistlichen Spiel in der Forschung konstatiert K. Wolf (2003, 263).

¹¹⁰ Vgl. Neumann 1986, 532. In Sterzing wurde bereits 1496 die Rolle der Maria Cleophe von einer Frau übernommen; 1578 agiert eine *genöste Schulmaisterin* als Spielregentin (vgl. u.a. Schwob 1994, 172). Normington (2004, 41) macht nicht zuletzt wegen der geringeren Bezahlung den niedrigeren Status der Übernahme einer Frauenrolle plausibel. Der erste (ambige) Beleg des Auftritts der berühmten Chester-Darstellerinnen in den Corpus-Christi-Spielen datiert auf 1499. Im Shakespeare-Drama sind Frauen auf der Bühne tabu (androgynen Boy-actors spielen die Frauenrollen), nicht so in der Commedia dell'Arte (vgl. Schößler 2008, 167). Die Relevanz von Frauen ‚backstage‘ allerdings war nicht unerheblich (vgl. Normington 2004, 41-42).

¹¹¹ Fischer-Lichte/Wulf (Hgg.): *Praktiken des Performativen*, Paragrana 13 (2004), 274. Vgl. auch Böhme (1995, 200): „Die Subjektivität des In-Erscheinung-Tretens ist nicht an die Existenz eines Persönlichkeitskerns gebunden, wohl aber an Leiblichkeit. Vgl. ferner Koch (2007, 204): „Ein Darsteller, der eine Rolle spielt, kann im Rahmen des Spielkontraktes als Figur gesehen werden, zugleich bleibt aber die je spezifische Phänomenalität seines Körpers in der Aufführung unhintergebar real.“

¹¹² Vgl. Tailby 1995, 189; Simon 1998, 212. Andererseits wird auch Maskulinität auf der Bühne inszeniert, und diese Inszenierung beider Geschlechter stellt die Distanz zwischen Transvestismus und ‚echter‘ Weiblichkeit infrage (vgl. Normington 2004, 56-57).

eine Differenz zwischen visuellen und verbalen Zeichen manifestiert; sollen beide zeitgleich gelten, muss der Widerspruch performativ visualisiert und festgelegt werden.¹¹³ Fragen der Rollenplausibilität bei der Übernahme von Frauenrollen durch Männer in der Lieddichtung und im mittelalterlichen Spiel können vielleicht gerade den Spielcharakter der Aufführung abrufen.¹¹⁴ Womöglich wird explizit das Augenmerk auf den ‚fremden‘ Körper gelenkt, wenn ein männlicher Darsteller sich beschreibt als *edlew frau wol getan* (K 128, 218, 28): In den Fastnachtspielen können Kleidung und Bewegung die Diskrepanz zwischen dem Körper des Schauspielers und seiner Rolle akzentuieren und das Komikpotential dadurch erhöhen, dass der maskuline Bewegungsstil beibehalten oder feminine Gehweise karikierend überspitzt wird.¹¹⁵ Dabei tragen die als Frauen inszenierten Männer wohl einen Schleier vor einem bemalten Gesicht.¹¹⁶ Catholy erwägt eine stimmlich angepasste Modulation im Diskant, gibt aber auch das komische Potential zu bedenken, das im Kontrast zwischen männlicher Stimme und Frauenrolle besteht.¹¹⁷ Die Präsentation von Frauenrollen durch männliche Körper wirft hier die Frage auf, ob der phänomenale Leib in einen semiotischen Körper transformiert werden soll. Das mag zunächst einleuchtend sein, bei näherem Hinsehen basiert aber die Komik der Fastnachtspiele gerade darauf, dass der männliche Körper nicht ganz zum Verschwinden gebracht wird, sondern als Palimpsest noch durchscheint.¹¹⁸ Ein Blick en passant auf weibliche Rollen im Minnesang zeigt, dass obwohl zwischen dem Geschlecht des Vortragenden und dem Text-Ich eine Diskrepanz besteht, das mittelalterliche Publikum dies wohl nicht als störend empfunden hat: „Das Performanz-Ich hatte anscheinend nicht die Genus-Restriktion (die es heute hat: ein Mann, der eine Frau darstellt ist komisch oder ‚verrucht‘).“¹¹⁹ Dies ändert sich in den Spielen, denn eine von einem Mann präsentierte Frauenrolle tangiert dort generell den Bereich der Travestie, der komisches Potential birgt.

Der Erklärungsansatz, die Übernahme von Frauenrollen durch Männer in Fastnachtspielen sei „eine folgerichtige Weiterbildung der Fastnachtsummereien“¹²⁰, greift wohl zu kurz; eher ist von einer bewussten Nutzung des Potentials an derb-komischer Karikatur auszugehen,

¹¹³ Vgl. J.-D. Müller 1999, 392. Butler (1998, 120) versteht unter einem ‚performativen Widerspruch‘ einen „Sprechakt, der genau dadurch, daß er ausgeführt wird, eine Bedeutung produziert, die die Bedeutung untergräbt, auf die er zielt.“

¹¹⁴ Vgl. Mertens (Der Hof 1995, 83) zum Spielcharakter des Minnesangs bei Frauenrollen.

¹¹⁵ Merkel 1971, 138. Ähnlich formuliert auch Bastian (1983, 17): „Der Gegensatz zwischen dem Körper des Darstellers und seiner Rolle wird somit durch große Gebärden, jähen Bewegungsstil, besonders tiefe Stimmage etc. eher auf die Spitze getrieben denn vermindert worden sein.“ Habel (1978, 45) resümiert, es sei „zu vermuten, daß die männlichen Darsteller zumindest keinen Wert auf eine wirklichkeitstreuere Nachahmung des weiblichen Elements in der Rolle legten.“

¹¹⁶ Bayerisches Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 60a, Ratsverlässe no. 527, fol. 4^v: *Den vasnachtgesellen, so ein spil zu treiben vorhaben, sagen, dass sy sich unter den augen mit varben gestreichen. So mügen sich di, so frauenclaider tragen, mit ein düntlich verbencken, aber keinn schenpart tragen* (vgl. Simon 1998, 208).

¹¹⁷ Vgl. Catholy 1961, 238. Krohn (1974, 215) erwägt „eine krampfhaft hochgehaltene, manchmal vielleicht auch pointiert durchbrochene Falsett-Stimme“, um den ritualisierten Frauenpreis ad absurdum zu führen.

¹¹⁸ Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. von W. Bayer u.a. Frankfurt/M. 1993 (es 1683, NF 683).

¹¹⁹ Mertens 1995, 78. Allerdings löst die Übernahme einer Frauenrolle durch einen Mann nicht *per se* Komik aus; liegt im Vorfeld ein Verständnis darüber vor, dass ein ‚ernsthafter‘ Vortrag intendiert ist, fehlt das Überraschungsmoment der Normverletzung, und ein komisches Potential ist nicht anzunehmen. Zum Rollentausch bzw. cross-dressing in Ulrichs von Lichtenstein ‚Fraudienst‘ siehe Plaumann 2003, 388, A. 19.

¹²⁰ Catholy 1961, 166, A. 1; vgl. auch Walsh 2006, 291.

die der Antagonismus von natürlichem und dargestelltem Geschlecht birgt.¹²¹ Gerade im Fastnachtspiel kann das Simulieren einer anderen Geschlechtsidentität die Komik steigern, es mag den „rauen Charme“¹²² einiger Spiele geprägt haben. Die Realisierung von Frauenrollen durch männliche Darsteller verhinderte eine realistisch-illusionistische Darstellung, dem Publikum musste bewusst gewesen sein, dass sie „under cover“¹²³ agierten. Möglicherweise geschah diese Rollenübernahme tatsächlich aus der Erkenntnis heraus, dass Weiblichkeit erst aus männlicher Sicht entsteht und sie demzufolge ein Mann am Sinnfälligsten darstellen kann.¹²⁴ Jedenfalls konnte wohl gerade die durch Männer repräsentierte Frauenrolle die Stereotypen von Frauen glaubhafter verkörpern als eine reale Frau.

Dass im Übrigen die Rollenhaftigkeit der Spiele wahrgenommen und reflektiert wurde, zeigt Geiler von Kaysersberg, der das Leben mit einem öffentlichen Fastnachtspiel vergleicht: Genauso wie die Schauspieler in ihren Kostümen Rollen verkörperten, würde auch das Leben der Menschen durch die Übernahme bestimmter Rollen gekennzeichnet.¹²⁵

1.6 Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe

Ziel der vorliegenden Schrift die Offenlegung von Theatralisierungsstrategien, die eine Verarbeitung epischer Stoffe im spätmittelalterlichen deutschsprachigen Spiel bedingen.¹²⁶ Diese Theatralisierungsstrategien betreffen die inhaltliche Auswahl von Stoffen und entsprechende Schwerpunktsetzungen, aber auch die Inszenierungsstrategien selbst. Im Forschungsinteresse steht die Analyse der Überführung von aus der Epik und Lyrik bekannten Stoffen, die speziellen Gesetzmäßigkeiten unterliegen respektive Restriktionen unterworfenen sind, in die Gattung des Spiels, verbunden mit der Frage, was eine Dramatisierung als Mehrwert leisten kann und worin ein entsprechender Mehrwert im Vergleich zum epischen Text besteht. Solche Theatralisierungsstrategien umfassen auch Strategien der emotionalen Publikumslenkung im Spiel im Vergleich zu epischen Texten.

Die Stoffgrundlage geistlicher Spiele ist neben Legenden und Apokryphen hauptsächlich die Bibel, die performative Grundlage die Liturgie. Daher beruhen die geistlichen Spiele auf einer langen Tradition, wohingegen im weltlichen Spiel neue Stoffe zugänglich gemacht werden und wiederum geistliche Spiele performativ traditionsgebend wirken. Die jeweilige Stofftradition geistlichen wie weltlichen Inhalts, die z.B. in höfischen Romanen, Sangsprüchen, Meisterliedern, Prosaromanen oder im epischen Stoff der Bibel greifbar ist, kann dabei Rückschlüsse auf unklare Stellen in Spielen bzw. auf ihre Performanz geben.¹²⁷ Das entwickelte

¹²¹ Vgl. Habel 1978, 45.

¹²² Linke, Vom Sakrament, 1987, 153.

¹²³ Puff 2006, 182.

¹²⁴ Vgl. Kott 1999, 48. Normington (2004, 64) beschreibt eine Performanz von Frauenrollen im Rahmen der Medieval English Theatre Conference (1983) in Salford einmal durch Männer, das andere Mal durch Frauen; viele der Konferenzteilnehmer erachteten die Rollenübernahme heiliger Frauen durch Männer als effektiver als durch Frauen, da die direkte Repräsentation von Geschlechtlichkeit vermieden würde.

¹²⁵ Vgl. Voltmer 2005, 280-281.

¹²⁶ Ohnehin steht „to demonstrate“ im Zentrum mittelalterlicher Spiele mit ihrem grundlegend epischen Charakter (Linke, A Survey of Medieval Drama and Theater 1993, 20).

¹²⁷ Umgekehrt können dramatische Darstellungen epische Texte initiieren, etwa das ‚Leben Jesu‘ der Frau Ava, die offensichtlich von einer Aufführung inspiriert wurde, vielleicht von einer Osterfeier vom Typus III (vgl. de Boor 1967, 301; 319). De Boor (1951, 53) vermutet, dass ein verlorenes lateinisches Spiel die Basis für die deutschsprachigen Spiele bildet; zur Relevanz von Latein für die Spiele siehe Grubmüller (1986, 38).

Analyseinstrumentarium zur Bestimmung der Performanzhinweise dokumentiert dabei die Techniken, die einen epischen Text in einen dramatischen transformieren.

Die Untersuchung umfasst die Dramatisierung folgender versifizierter groß- und klein-epischer Gattungen: die Artustradition anhand zweier Fastnachtspiele mit Artusthematik, davon eines von Hans Rosenplüt, die Schwankdichtung anhand sämtlicher Neidhartspiele, und schließlich noch die Heldenepik; hier werden die Spiele vom ‚Wunderer‘, das ‚Tiroler Reckenpiel‘, der ‚Hürnen Sewfried‘ des Hans Sachs und Jakob Ayrers ‚Wolfdietrich-Trilogie‘ behandelt. Dabei wird – selbst im Falle der Nürnberger Spiele¹²⁸ – immer ein Blick auf zeitgleiche geistliche Spiele zu werfen sein, da die Theatralisierungsstrategien des biblisch-epischen Stoffs in einzelnen Bereichen ähnlichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sein dürften wie im weltlichen Spiel, auch wenn freilich das geistliche Spiel eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die Arbeit wird daher auch exemplarisch die Übertragbarkeit von Ergebnissen der jeweils anderen Spielgattung versuchen, zumal es nicht mittelalterlicher Auffassung entspricht, eine Scheidewand zwischen geistlichem und weltlichem Spiel zu etablieren.¹²⁹ Dies zeigt etwa der synonyme Gebrauch der Termini Fastnachtspiel und Osterspiel in der Bayerischen Chronik des Humanisten und Historikers Aventinus (zw. 1526 und 1533)¹³⁰ oder der Überlieferungsverbund geistlicher und weltlicher Spiele.¹³¹ Transgredierende Funktionsbestimmungen zeigen dabei eine unscharfe Trennung zwischen Komischem und Sakralem.¹³² Allerdings sollte man nicht so weit wie D.-R. Moser gehen, der das spätmittelalterliche Fastnachtspiel als ein „der Sache und dem Verständnis der Zeit nach geistliches Spiel zur Hauptsündethematik“¹³³ klassifiziert.

Folgende Fragestellungen stehen im Fokus der Analyse: Lässt sich eine Präferenz der Dramatisierung bestimmter Bereiche innerhalb einer Stofftradition feststellen, und wenn ja, können in einem zweiten Schritt Aussagen über die Gründe der Auswahl innerhalb der Stofftradition getroffen werden? Spiegelt die Dramatisierung eine Rücksichtnahme auf spätmittelalterliche Vorlieben des Publikums, wie sie etwa auch in Handschriften oder Drucken einer

¹²⁸ Zwar gibt es eine Notiz, die die Aufführung von geistlichen Spielen in Nürnberg bezeugt (im Jahre 1497 verhandelte der Rat über die Abschaffung eines Osterspiels, was dann ein Jahr später erfolgte), jedoch signalisieren die wenigen Nachrichten eine zögerliche Rezeption (vgl. Hampe 1900, 9). Jedoch denke ich nicht, dass man den Einfluss der geistlichen Dramatik auf die Nürnberger Fastnachtspiele „getrost ausschließen“ (Krohn 1974, 29) darf, sondern auch in Nürnberg die Kenntnis geistlicher Spiele annehmen kann. Von einem entsprechenden Interesse zeugt immerhin ‚Der gantz passio‘ des Hans Sachs (KG XI, 256). Belege für die Aufführung geistlicher Spiele in Nürnberg bis zu ihrem Verbot (1498; 1523) versammelt Simon 2007, 315; vgl. auch Smits van Waesberghe, Joseph: Das Nürnberger Osterspiel. In: FS J. Schmidt-Görg. Hg. v. D. Weise. Bonn 1957, 303-308.

¹²⁹ Siehe zur Thematik vor allem Linke, Vom Sakrament, 1987, 131 und Linke, Unstimmige Opposition, 2001, 75-126. Vgl. jüngst die Diskussion bei Wolf, Gerhard: Komische Inszenierung und Diskursvielfalt im geistlichen und im weltlichen Spiel. Das ‚Erlauer Osterspiel‘ und die Nürnberger Arztspiele K 82 und K 6. In: Ridder 2009, 301-326, 301-302.

¹³⁰ Vgl. Brooks, N.C.: Fastnacht- und Osterspiel. In: MLN 33 (1918), 436-437.

¹³¹ Z.B. überliefert eine Papierhandschrift der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (4° Cod. H 27) das ‚Augsburger Heiligkreuzspiel‘ und das ‚Georgsspiel‘, aber auch ‚Des Turken vasnachtspil‘ von Hans Rosenplüt und zwei weitere Fastnachtspiele im unmittelbaren Überlieferungsverbund (vgl. Bergmann 1986, 49).

¹³² Z.B. wurde das ‚Solothurner Dreikönigsspiel‘ des Johannes Carpentarius von 1561 als Fastnachtspiel aufgeführt (vgl. Kully, Ausg. 1982). Gerade die Dreikönigsspiele scheinen eine Permeabilität zum Fastnachtspiel aufzuweisen, wie etwa die Auftritte von Schälken (vgl. Kehrer 1908, 60) oder – im ‚Erlauer Dreikönigsspiel (II)‘ – die Inszenierung von Alter („naiv oder eher humoristisch?“) durch das Anlegen eines grauen Bartes zeigen (Linke 1987a, 216).

¹³³ D.-R. Moser 1992, 145.

bestimmten Stofftradition zu greifen sind? Welche Veränderungen im Vergleich zur Verarbeitung von epischen Stoffen in Texten lassen sich durch dramaturgische Erfordernisse herleiten, und zeigen die Bühnenanweisungen z.B. Emotionalisierungsstrategien, die bereits in epischen Verarbeitungen eines Stoffes angelegt sind, oder bringt der Dramentext möglicherweise publikumswirksam neue Emotionalisierungen mit ein? Der diachrone Vergleich von Spielen mit derselben Stoffgrundlage wird dabei Entwicklungsstufen freilegen. Es geht dabei weniger um den Versuch, eine spezifische Aufführung zu rekonstruieren, als darum, Strategien des Gattungswechsels aufzudecken, die sich auf einen historischen Code zurückführen lassen.

1.7 Performativität und kulturelle Funktion der Spiele

Die bisherige Forschungsdiskussion, die sich für das weltliche Spiel seit Catholys Dissertation auf Einzelaspekte bzw. ausgewählte Spiele bezieht und die sich im Bereich der geistlichen Spiele – soweit ich sehe – ebenso auf einzelne Spiele und Forschungsfelder konzentriert, erscheint im Hinblick auf das mittelalterliche Ereignis der theatralen Aufführung von Spielen¹³⁴ trotz vieler Erkenntnisse (besonders im Hinblick auf die Materialität der Überlieferung) unbefriedigend, wie auch die von mir derzeit bearbeitete Aktualisierung des Spielekatalogs von Bergmann zeigt. Es fehlt an einer Abhandlung, die die mittelalterlichen Spiele als Ereignisse begreift, dabei die Spuren des an sich nicht speicherbaren Ereignisses fasst und zugleich nachweist, dass die karnevaleske, die symbolische und die rituelle Dimension der Regieanmerkungen eine entscheidende Rolle für die Performativität der mittelalterlichen Spiele spielt.

Ein untergeordneter, aber höchst wichtiger Aspekt ist dabei die Performativität von Lachen und Leiden als inner- und außerliterarische Konstituenten des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiels im Medienwechsel: Wie wird z.B. Verkehrung als ästhetisches Prinzip zur Karnevalisierung *a u f g e f ü h r t*, und welche Hinweise gibt es über die textliche Fixierung hinaus? Während Bachtin seine Thesen bekanntermaßen an der Literatur entwickelt hat, sollen diese hier anhand performativitätstheoretischer Kategorien überprüft werden, also etwa, mit welchen Techniken Lach- und Trauergemeinschaften etabliert werden, und welche Relevanz, Funktion und Auswirkung die Performanz von Spielen für die Kultur des 15./16. Jh.s. hat.

Gegenstand der Untersuchung bilden entsprechend die performative Vermittlung bzw. die Strategien, die zur Erzeugung von Komik oder *compassio* bzw. *erbermde* zutage treten und im Medienwechsel greifbar sind. Ich beziehe dabei – gegen Petrus von Blois¹³⁵ – den Begriff der *compassio* als Schritt zur *unio* mit Gott und Christus auf den geistlichen,¹³⁶ den der *erbermde* auf den weltlichen Bereich; *compassio* fasse ich demnach als religiös konnotiert auf, *erbermde* bzw. Empathie dagegen als Affektansteckung im Sinne von Mitleid.¹³⁷

¹³⁴ Vgl. die Definition der Begriffe Ereignis und Emergenz von Fischer-Lichte/Horn/Umthum/Warstat (2005, 21): „Als Ereignis wird bezeichnet, was einmalig und unwiederholbar, meist auch plötzlich auftretend, an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit geschieht. Der Begriff Emergenz intendiert das plötzliche, unvorhergesehene, nicht voraussagbare Erscheinen von Phänomenen, das, obwohl nicht geplant, im Nachhinein häufig plausibel erklärt werden kann.“

¹³⁵ In einem Bußtraktat von Petrus von Blois schildert dieser, dass das Leid literarischer Romanhelden bei den Rezipienten Tränen der Anteilnahme bewirken könnte, und diesen Vorgang nennt er *compassio* (vgl. Mertens Fleury 2006, 6-7, dort auch der Text). Diese Begriffsverwendung deutet an, dass Petrus klerikale Vorstellungen auf den weltlichen Bereich transferiert, was zeigt, dass *compassio* als Begriff um 1200 transgredierend zur Deskription volkssprachiger höfischer Romane gebraucht werden kann.

¹³⁶ Vgl. Mertens Fleury 2006, 10.

¹³⁷ Zur Problematik begrifflicher Reduktionen siehe Mertens Fleury 2006, 11.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht auch die Frage, welche historischen und kulturellen Markierungen im Text/Spiel gesetzt werden, um Figurenkonzeptionen zu transferieren. Vielleicht kann so die Konstruktivität literarischer Texte transparent gemacht werden. Demzufolge soll das mittelalterliche Spiel über die tradierten Texte hinaus als Ereignis mit den damit verbundenen kulturellen Beeinflussungen im Zuge der von Fischer-Lichte beschriebenen *feedback*-Schleife aufgefasst werden unter der Annahme, dass Performanz als terminologischer Begriff und als Vorkommnis dazu dienen kann, die Spiele als besonderes Ereignis innerhalb der mittelalterlichen Kultur zu fassen, das auch und gerade die Zuschauer mit einbezieht.

Die körperliche Zusammenkunft von Akteuren und Zuschauern, die leibliche Ko-Präsenz bedingt dabei die Aufführung, die als dynamisches Gesamtkunstwerk gesehen wird, das als einmaliges Ereignis auf Veränderung abzielt. Eine solche Veränderung könnte beim geistlichen Spiel besonders die durch den Klagegestus hervorgerufene *compassio* und damit zusammenhängend Katharsis sein, beim weltlichen Spiel durch das affirmative Miterleben und Goutieren von Obszönitäten die temporäre Auflehnung gegen soziale Tabus, die von der omnipräsenten Obrigkeit bzw. den sozialen Regeln einer Gesellschaft vorgeschrieben werden. Es wird von der Intention ausgegangen, im geistlichen Spiel ein Mitleiden der Zuschauer zu erreichen, im weltlichen Spiel entsprechend ein (Mit)Lachen; auf dieser Grundlage ist es eventuell möglich, den Performanzbegriff und seine Bedeutung für das mittelalterliche Spiel genauer zu präzisieren.¹³⁸

¹³⁸ Die Literatur zu diesem umfangreichen Komplex wird in der Arbeit wie folgt erfasst: Das Literaturverzeichnis versammelt alle mit Kurztitel (Name und Jahr) zitierte Literatur. Zur Differenzierung einzelner Aufsätze von Autoren werden bei Bedarf präzisierende Titelstichwörter eingesetzt. Nur einmalig zitierte und vollständig in den Kapiteln nachgewiesene Literatur wird nicht mehr eigens im Literaturverzeichnis nachgewiesen.