

Vera Geselbracht

Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters

Eine Untersuchung der Krämerszene des
Innsbrucker und Wiener Osterspiels

Vera Geselbracht

Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters

Vera Geselbracht

Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters

**Eine Untersuchung der Krämerszene des Innsbrucker
und Wiener Osterspiels**

Tectum Verlag

Vera Geselbracht

Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters.

Eine Untersuchung der Krämerszene des Innsbrucker
und Wiener Osterspiels

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft,
Baden-Baden 2017

ISBN: 978-3-8288-6714-7

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-4001-0 im Tectum Verlag erschienen.)

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1	Forschungstendenzen und Fragestellung	7
1.1	Forschungstendenzen.....	7
1.2	Entwicklung der Fragestellung und Aufbau	10
2	Die Osterspiele des Mittelalters.....	13
2.1	Terminologie	13
2.2	Entstehung	14
2.3	Aufführung	16
3	Bewertung von Lachen und Komik im Mittelalter	19
3.1	Kirchliche Bewertung des Lachens	19
3.1.1	Biblisch begründetes Misstrauen: „Jesus hat nicht gelacht!“	19
3.1.2	Restriktive Ordensregeln aus dem monastischen Schrifttum.....	21
3.2	Bewertung des Komischen	23
4	Identifikation des Komischen in mittelhochdeutscher Literatur ...	29
4.1	Problematisierung des Methodenrepertoires	29
4.2	Inkongruenz als Grundprinzip der Komik	32
4.2.1	Diskursive Inkongruenz.....	32
4.2.2	Inkongruenz von Erwartung und Auflösung.....	33
4.2.3	Bisoziation als Zusammenschluss dieser Konzepte	34
4.2.4	Sprachliche Inkongruenz	35
4.3	Eine Form von Komik: das Groteske	37
5	Komik im Innsbrucker Osterspiel.....	41
5.1	Komik durch Bisoziationen	41
5.1.1	Die Einführung des Krämers.....	41
5.1.2	Die Suche des Krämers nach einem Knecht.....	43
5.1.3	Rubins Suche nach einem Knecht.....	45
5.1.4	Der Krämer als <i>meister Ypocras</i>	46
5.1.5	Das Aufschlagen des Krämerstandes	48
5.1.6	Absurde Salbenzutaten	51
5.1.7	Höfischer Exkurs	53
5.1.8	Die Zahl der Marien.....	55
5.2	Sprachliche Inkongruenzen.....	56
5.2.1	Die Lohnverhandlung des Krämers und Rubin.....	56
5.2.2	Inkongruenz von Sprachstil und Inhalt.....	57
5.2.3	<i>Heu</i> oder <i>häu</i> ? – Semantische Inkongruenz.....	58
5.3	Elemente des Grotesken.....	59
5.4	Prügelkomik.....	61
5.4.1	Der Streit der Knechte	62
5.4.2	Der Streit von <i>mercator</i> und <i>mercatrix</i>	62
5.5	Zwischenfazit der Komik des Innsbrucker Osterspiels	63

6 Komik im Wiener Osterspiel.....	65
6.1 Komik durch Bisoziationen	65
6.1.1 Die Vorstellung des <i>kauffmans</i>	65
6.1.2 Die Suche nach einem Knecht	67
6.1.3 Die Verhandlung des Lohns.....	68
6.1.4 Der Streit von mercator und mercatrix.....	69
6.2 Sprachliche Inkongruenz	71
6.3 Elemente des Grotesken.....	72
7 Unter welchen Bedingungen ist Komik möglich?	75
7.1 Das Eindringen der Komik	75
7.1.1 Das Eindringen der Komik im Innsbrucker Osterspiel.....	75
7.1.2 Das Eindringen der Komik im Wiener Osterspiel	76
7.2 Das Heilige als Objekt der Komik?.....	77
7.2.1 Der Salbenkauf des Innsbrucker Osterspiels	77
7.2.2 Der Salbenkauf des Wiener Osterspiels.....	81
7.3 Fazit der Begegnungen von Heiligem und Komik	82
8 Komische Figuren - Figuren der Komik	83
8.1 Rubin als <i>schalk</i> ?	83
8.2 <i>Mercator, meister Ypocras</i> und <i>herre</i> – die Figur des Krämers.....	89
8.3 Die <i>mercatrix</i> – groteske Figur oder Herrin?	91
8.4 Die Knechte Pusterbalk und Lasterbalk	92
9 Funktionen der Komik.....	95
9.1 Unterhaltungsfunktion.....	95
9.2 Lachen als Akt der Selbstaffirmation.....	96
9.3 Anregung gesellschaftlicher Diskurse	98
9.3.1 Religiöser Diskurs	98
9.3.2 Herrschaftsdiskurse	100
9.3.3 Medizinischer Diskurs.....	101
10 Fazit und Forschungsausblick	103
11 Literaturverzeichnis	105
11.1 Primärliteratur	105
11.1.1 Osterspiele.....	105
11.1.2 Weitere mittelhochdeutsche Literatur	105
11.2 Sekundärliteratur	105
11.2.1 Lexikonartikel	105
11.2.2 Forschungsliteratur	106

1 Forschungstendenzen und Fragestellung

1.1 Forschungstendenzen

Der fragile Charakter des Komischen wird besonders rasch klar, sobald der Versuch unternommen wird, das Komische intellektuell zu analysieren – wie jeder weiß, der je versucht hat, einen Witz zu erklären. All dies bedeutet, daß das Komische etwas Geheimnisvolles hat. – *HENRI BERGSON*.

Als einen „unglaublichen Schmutz“¹ bezeichnet Krüger die Späße Rubins in der Krämerszene des Wiener Osterspiels. Außerdem handele es sich größtenteils um eine „primitive Komik“², mit der „anspruchslose Gemüter aber wohl auch zufrieden waren.“³ Diese herabwürdigende Darstellung der Komik in den Osterspielen des Mittelalters geht darauf zurück, eine oft getroffene Dichotomie zu bemühen – nämlich die strikte Trennung von Heiligem⁴ und Komik.⁵ Dabei wird das Eindringen der Komik überwiegend einer negativen Wertung unterzogen, um eine Aufwertung des Heiligen zu erreichen. Dem Komischen wird damit eine konstruktive Leistung zugeschrieben, jedoch bleibt die Gegenüberstellung beider Bereiche bestehen sowie die Annahme einer Unvereinbarkeit von Heiligem und Komik.⁶

¹ KRÜGER, ERICH: Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Hamburg 1931. S. 11.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ In dieser Arbeit werden die Begriffe des Heiligen und Sakralen synonym. Als heilig bzw. sakral bezeichnet werden in dieser Arbeit Dinge, die zur biblischen Sphäre gerechnet werden können. Der Fokus soll aufgrund des Umfangs der Arbeit nicht darauf liegen, eine Präzisierung oder Definition des Begriffs vorzunehmen.

⁵ Vgl. WOLF, GERHARD: Komische Inszenierung und Diskursvielfalt im geistlichen und weltlichen Spiel. In: Fastnachtsspiele: weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Klaus Ridder (Hrsg.). Tübingen 2009. S. 301.

⁶ Vgl. GVOZDEVA, KATJA/RÖCKE, WERNER: Performative Kommunikationsfelder von Sakralität und Gelächter. Einführung. In: „*risus sacer – sacrum risibile*“. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel. Hrsg. von: Dies. Bern 2009. S. 10–12.

Zugrunde liegt dem die Vorstellung eines ‚Christlichen Mittelalters‘, in dem der Überbau der Religion so dominant gewesen sei, dass sich alles menschliche Handeln aus seiner Nähe oder Ferne zu Religion bestimmen ließe.⁷

Tatsächlich wirken die komischen Szenen der Osterspiele zunächst befremdlich und überraschend.⁸ Um das Auftauchen der derben, obszönen sexuellen und absurden Komik zu erklären, scheint es verständlich, eine Dichotomie für die Lebenswelt des Mittelalters anzulegen: Eine christlich geprägte Zeit, in der das Eindringen der obszönen Komik in geistliche Spiele etwas Unerhörtes darstellt. Auch die Komik der Fastnachtsspiele, die der Komik im geistlichen Spiel sehr ähnlich ist, lässt sich unter dieser Annahme als eine reine Normverkehrung des normalen, christlichen Lebens deuten. Sie wird als eine Möglichkeit gesehen, die religiösen, starren Grenzen mit möglichst weltlicher, normverkehrender Komik für eine kurze, begrenzte und klar festgelegte Zeit zu durchbrechen, um danach wieder Normalität herzustellen sowie diese zu stabilisieren. Bachtin geht ebenfalls von diesen zwei Parallelwelten aus: Auf der einen Seite das offizielle Leben und andererseits das Karnevalsleben, das eine totale Verkehrung des Üblichen darstellt.⁹ All diese Deutungen der Komik zielen darauf ab, diese als Ausnahme und Grenzüberschreitung im sonst stark religiös reglementierten Leben zu verstehen.

Problematisch an einer solchen Annahme ist jedoch, dass viele der Zeugnisse über die Lebensumstände des Mittelalters aus der kirchlichen Perspektive stammen, da vor allem aus diesem Bereich Quellen überliefert sind. Auf diese Weise wird ein Idealbild gezeichnet, das nicht unbedingt der Realität entsprochen haben muss. Da Komik meist als ein soziales Phänomen gesehen wird, das höchst kontextabhängig sei, werden vor allem die Ansichten der Kirche als Regel gebender sozialer Kontext angenommen, in dem Komik stattfindet und in dem sie eine Ausnahme darstellt. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Annahme einer strikten Trennung von Komik und Heiligem nicht dazu führt, wichtige Elemente und Funktionen der Komik zu übersehen und auszuschließen. Geht man von einer Umkehrung der Normen aus, dann liegt der Schluss nahe, Komik als didaktisches Mittel zu sehen, um die zeitweise verkehrten Normen außerhalb der geregelten Festzeiten zu erhalten und der Komik damit eine Art

⁷ WOLF (2009), S. 301.

⁸ Vgl. WEHRLI, MAX: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1984. S. 174.

⁹ BACHTIN, MICHAEL: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a. M. 1969. S. 41–44.

Ventilfunktion zuzuschreiben, die für den geordneten Alltag systemstützend wirken soll.

Als eine weitere Funktion der Komik wird gerade in der älteren Forschung die Auslösung des *risus paschalis* angeführt.¹⁰ Der Sieg des Heiligen, die Wiederauferstehung Jesu, gibt Anlass zum Lachen, das durch einen Griff in die „komische Klamottenkiste“¹¹ ausgelöst werden soll.

Betrachtet man allerdings die komischen Szenen der Osterspiele genauer und zieht Wolfs Überlegungen zur Diskursvielfalt der Krämerszene in den einzelnen Osterspielen hinzu¹², scheint die Annahme, dass die komischen Elemente ihre Lizenz durch das Auslösen eines *risus paschalis* erhalten, widerlegt. Für Wolf gibt die Komik einen Anlass, gesellschaftliche Diskurse anzuregen und thematisieren zu können. Er zeigt anhand des Erlauer Osterspiels sowie zweier Nürnberger Arztspiele, wie darin soziale Themen, wie Geiz, Eifersucht, Ehebruch oder Bosheit behandelt werden. Dabei wird deutlich herausgestellt, dass es sich nicht bloß um die Verkehrung von kirchlichen Normen handelt, sondern um eine Verkehrung von Normen auf spezifischen Ebenen. Die Überlegungen Wolfs bieten einen Deutungsrahmen für die in dieser Arbeit behandelten Osterspiele, da es die Aufgabe der Analyse ist, diese Ebenen der Verkehrung und der Komik genauer zu untersuchen.

Auch Schnell hat in seinem Beitrag „Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter“¹³ einige Defizite zur Behandlung der Komik in geistlichen Texten aufgeführt. Zum einen wird kritisiert, dass bei der Betrachtung der Komik von neueren Komiktheorien ausgegangen wird, um diese anhand der geistlichen Spiele zu prüfen. Unbeachtet bleibt bei einer solchen Vorgehensweise allerdings laut Schnell, dass Sakrales möglicherweise eine besondere Komik erfordert. Zum anderen spricht er sich für den Entwurf einer „Poetik des Lachens“¹⁴ in den geistlichen Spielen aus, womit er eine Unterscheidung verschiedener

¹⁰ Vgl. JACOBELLI, MARIA CATERINA: Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen. Regensburg 1992. S. 11–44. Vgl. auch: RÖCKE, HANS WERNER: Ostergelächter. Körpersprache und rituelle Komik in Inszenierungen des ‚*risus paschalis*‘. In: Klaus Ridder u. Otto Langer (Hgg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Berlin 2002. S. 335–350.

¹¹ Vgl. HAUG, WALTER: Das Komische und das Heilige. Zur Komik in der religiösen Literatur des Mittelalters. In: Wolfram Studien VII. Hrsg. von: Werner Schröder. Berlin 1982. S. 19.

¹² Vgl. WOLF (2009), S. 301–326.

¹³ SCHNELL, RÜDIGER: Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter. In: Komik und Sakralität. Anja Grebe, Nikolaus Staubach (Hrsg.). Frankfurt am Main 2005. S. 76–93.

¹⁴ Ebd., S. 77.

Lacharten (*risio* und *derisio*¹⁵) meint. In der bisherigen Forschung hat dies allerdings noch nicht stattgefunden.

1.2 Entwicklung der Fragestellung und Aufbau

Von großem Interesse ist für die vorliegende Arbeit vor allem, die Beziehung zwischen Komischem und Sakralem in den Einzelszenen genauer als bisher zu prüfen, um dadurch herauszufinden, ob eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen der Art des Sakralen und der Inszenierung von Komik vorliegt. Schließlich liegt ein Unterschied darin, ob nun in dem jeweiligen Osterspiel die drei Marien bei ihrem Salbenkauf mit Komik bedacht werden oder ob es gar Jesus ist, der Scherzen oder Witzen ausgesetzt wird. Hier muss zwischen den erwähnten Lacharten unterschieden werden, beispielsweise zwischen einem heiteren Lachen oder einem aggressiven Verlachen, das die jeweiligen komischen Sequenzen auslösen.

Unter Berücksichtigung dieser Überlegungen wird im Folgenden gefragt, inwiefern es berechtigt ist, eine Opposition von Komik und Heiligem bestehen zu lassen, da hierbei meist vorausgesetzt wird, dass der Bereich des Sakralen etwas Normatives darstellt, wohingegen beim Komischen oftmals von etwas Ambivalentem, Diffusem ausgegangen wird, das zur Verkehrung der kirchlichen Normen führt.

Es sollen zunächst Anhaltspunkte dafür gefunden werden, welche Textstellen als komisch angesehen werden können, um diese im Innsbrucker und Wiener Osterspiel zu identifizieren und festzustellen, wie Komik literarisch realisiert wird. Außerdem ist es durch eine genaue Analyse möglich, Aussagen darüber zu treffen, unter welchen Bedingungen Komik in den jeweiligen Osterspielen möglich ist.

Das Innsbrucker und das Wiener Osterspiel sind dabei zur Analyse ausgewählt worden, da Wolf das Erlauer Osterspiel bereits eingehend behandelt hat und in seinen Überlegungen betont wird, dass eine starke Ähnlichkeit zum Innsbrucker Osterspiel festgestellt werden kann.¹⁶ Es wird sich zeigen, ob dadurch Aussagen auf das Innsbrucker und Wiener Osterspiel übertragen werden können. Das Wiener Osterspiel soll dazu genutzt werden, differenzierte Einschätzungen über mögliche allgemeingültige Thesen zur Komik in den Osterspielen vornehmen zu können.

Dazu wird der Ansatz aufgegriffen, verschiedene neuzeitliche Komiktheorien zu nutzen, um die Analyse durch einen theoretischen Hintergrund

¹⁵ Mit ‚Lachen‘ und ‚Verlachen‘ zu übersetzen und in dieser Übersetzung in der Arbeit im Folgenden verwendet

¹⁶ Vgl. WOLF (2009), S. 306 f.

zu stützen. Probleme, die hieraus resultieren können, hat Schnell bereits angesprochen, weshalb er sogar eine Anwendung neuzeitlicher Komiktheorien völlig ausschließt. Eine Problematisierung dieser Methode ist somit unumgänglich und wird zu Beginn des vierten Kapitels vorgenommen.

Durch die Analyse der komischen Szenen kann anschließend herausgearbeitet werden, welche Relation zwischen Komik und Heiligem besteht. Vorhandene Arbeiten zur Komik in den Osterspielen stellen zwar einige mögliche Funktionen der Komik dar, diese bleiben aufgrund von fehlenden genauen Analyse meist nur sehr spekulativ und vor allem einseitig. Durch die aus der gründlichen Analyse erworbenen Erkenntnisse können die spezifischen Charakteristika der komischen Figuren als Objekte, aber auch als Transporteure der Komik herausgearbeitet werden. Die Betrachtung der Figuren liefert differenzierte Deutungen im Hinblick auf mögliche Funktionen und das ausgelöste Lachen der in der Krämerszene enthaltenen Komik des Innsbrucker und Wiener Osterspiels.

2 Die Osterspiele des Mittelalters

2.1 Terminologie

In den geistlichen Spielen des Mittelalters werden biblische heils geschichtliche Ereignisse des Kirchenjahres thematisiert, verarbeitet und veranschaulicht. Somit weisen sie einen engen Bezug zur Kirche auf. Überliefert sind daher nicht nur Spiele, die das Ostergeschehen behandeln, sondern auch Fronleichnamsspiele, Weihnachtsspiele oder Passions spiele. Zudem existieren ebenfalls Spiele, die einzelne Heiligenfeste zum Thema haben.¹⁷

„Geistliches Spiel“ ist dabei eine neuzeitliche Bezeichnung und zielt vor allem darauf ab, dass es sich bei den überlieferten Schriften um Texte mit Spielanweisungen, verschiedenen Figuren und dialogischem Aufbau handelt. Außerdem existieren Zeugnisse über deren Aufführung. Allerdings sind über 100 verschiedene Eigenbezeichnungen bekannt, die lediglich „Bedeutungshinweise“¹⁸, aber keine einheitliche Benennung liefern. *Spil* und *ludus* werden dabei am häufigsten verwendet, wobei jedoch noch kein spezielles Gattungsverständnis zur Entstehungszeit der mittelalterlichen Spiele vorhanden ist.¹⁹ Aus dem gleichen Grund ist die Verwendung des Begriffs „geistliches Drama“ irreführend. Eine weitere Möglichkeit wäre die Bezeichnung „liturgisches Spiel“.

Auch wenn im Folgenden vor allem von der Krämerszene gesprochen wird, ist dies terminologisch nicht korrekt. In Spielen des Mittelalters ist es nicht ganz passend, von „Szenen“ zu sprechen, da die Spiele insgesamt nicht dem Bau des aristotelischen Dramas entsprechen und aus diesem Grund auch nicht in ebensolche Kategorien eingeteilt werden können. Gleichermaßen ist die Übertragung neuzeitlicher dramentheoretischer Begriffe und dahinterstehender Konzepte nur mit Vorsicht vorzunehmen. Es sollte dabei nicht vergessen werden, dass ein solches Bewusstsein über Gattungscharakteristika und entsprechende poetologische Überlegungen zur Aufführungszeit nicht vorherrschten. Der Einfachheit halber, und weil dies eine andere Forschungsthematik eröffnet, wird trotzdem von der „Krämerszene“ oder dem „Krämerspiel“ gesprochen.

¹⁷ Vgl. SCHULZE, URSULA: Geistliches Spiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von: Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 1 A-G. Berlin/New York 2010. S. 683 f.

¹⁸ SCHULZE, URSULA: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin 2012. S. 11.

¹⁹ Vgl. Ebd.

Abzugrenzen ist das geistliche Spiel außerdem vom weltlichen Spiel, wobei es in der Forschung auch Gegner einer solchen Zweiteilung und damit einhergehenden Gegenüberstellung gibt. Argumentiert wird hier, dass die Fastnachtsspiele eigentlich auch in einem kirchlichen Rahmen, der durch die Fastenzeit vorgegeben ist, stattfinden und somit keine strikte Trennung vorgenommen werden sollte.²⁰ Die Dichotomie von geistlichen und weltlichen Spielen ist dabei aber insofern berechtigt, da sie vor allem thematisch begründet ist. Speziell in den geistlichen Spielen werden hauptsächlich heilsgeschichtliche Ereignisse dargestellt, wohingegen der Fokus im weltlichen Schauspiel auf die Lebenswelt der Zuschauer gerichtet wird. Dies wird durch die Behandlung alltäglicher Themen und das Auftreten entsprechender Figuren realisiert. Es wird sich allerdings auch zeigen, dass es thematische Überschneidungen von geistlichem und weltlichem Spiel gibt. Dies geschieht vor allem durch das Eindringen der Komik der Krämerszene in die geistlichen Spiele.

2.2 Entstehung

Viele Handlungen, Gebete und Zeremonien sowie deren Bedeutung bleiben für die nicht-klerikale Kirchengemeinde im Mittelalter unverständlich.

Dass sich die Messe im Laufe der Kirchengeschichte weithin zu einer Klerikerhandlung entwickelt hatte, die für die laikale Gemeinde mental wenig zugänglich blieb, wurde im Hoch- und Spätmittelalter zunehmend als Problem wahrgenommen, [...].²¹

Auch ist dies auf die hauptsächlich verwendete Sprache der Kirche im Gottesdienst, das Lateinische, zurückzuführen. Die Folge davon ist, dass viele der laikalen Gemeindemitglieder lediglich zur volkssprachlichen Predigt erscheinen. Eine Möglichkeit, diese Diskrepanz zu überbrücken und der nicht-klerikalen Gemeinde die biblische Heilsgeschichte zu vermitteln, ist die mediale Aufbereitung durch die geistlichen Spiele. „Das geistliche Spiel, das Passionsspiel insbesondere, wollte und sollte nichts anderes sein als eine Predigt von der Schaubühne.“²² Es „tritt [zudem]

²⁰ Vgl. WOLF (2009), S. 301 f.

²¹ SCHULZE (2012), S. 16.

²² KEPPLER, PAUL: Zur Passionspredigt des Mittelalters. In: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 4. München 1883. S. 174.

künstlerische Elaboriertheit hinter die Allgemeinverständlichkeit der religiösen Vermittlung von Heilstatsachen zurück, [...].”²³

Die Osterspiele des Mittelalters sind ungefähr ab dem 10. Jahrhundert aus der Liturgie der Kirche entstanden.²⁴ Vor allem werden sie zurückgeführt auf den Ostertropus *Quem quaeritis in sepulchro*, in dem es um den Gang der Marien zum Grab Jesu, die *visitatio sepulchri*, geht. Zunächst entstehen Spiele in lateinischer Sprache, denen anschließend auch Spiele in VolksSprache folgen. Zudem stehen die geistlichen Spiele in einem engen Zusammenhang mit den mittelalterlichen deutschsprachigen Predigten, die eine lange Tradition aufweisen. Sie können grob in zwei Perioden eingeteilt werden: Die erste Periode erstreckt sich auf die Zeit bis zum 13. Jahrhundert und die zweite Periode auf die Zeit nach 1200 bis zur Reformation. Diese zweite Periode der mittelalterlichen Predigten ist für die Osterspielentstehung von besonderer Bedeutung, da die Textüberlieferung deutscher Osterspiele im 13. Jahrhundert beginnt und sich bis zum 17. Jahrhundert erstreckt.²⁵

Der Inhalt des Grabbesuchs der Marien, der *visitatio sepulchri*, ist an die Berichte der Evangelien angelehnt, auf die auch in den Osterpredigten Bezug genommen wird.²⁶ Jedoch werden diese nicht wortwörtlich aus der Bibel übernommen,²⁷ sondern auch Szenen hinzugefügt, denen eine biblische Grundlage fehlt. Dazu gehört die Salbenkrämerszene, die eine schwache Berechtigung dadurch findet, dass die Marien, deren Anzahl in den verschiedenen Evangelien außerdem variiert,²⁸ den Leib Jesu einer Ölsalbung unterziehen wollen, um ihm eine Ehre zu erweisen, wofür sie

²³ GRAFETSTÄTTER, ANDREA: *Ludus Compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel*. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung. Bd. 33. Wiesbaden 2013. S. 2.

²⁴ Vgl. MÜLLER, JAN-DIRK: Osterspiel. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von: Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 2 H-O. Berlin/New York 2010. S. 775-777.

²⁵ Vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, CARLA: Über den Zusammenhang zwischen Osterpredigt und dramatischer Darstellung der Osterpredigt. In: M. Siller (Hrsg.), *Osterspiele. Texte und Musik. Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.-16. April)*. Innsbruck 1994. S. 34.

²⁶ Einige Osterpredigten nehmen Bezug auf Mk 16, 1-7, andere wählen als Thema den ersten Brief des Apostels Paulus an die Korinther (1. Kor 5, 7-8) oder Psalm 117 (118), 24. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass Predigten und Osterspiele aus den gleichen Quellen entstanden sind.

²⁷ Vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG (1994), S. 34 ff.

²⁸ Dies wird für eine spätere Anspielung Rubins im Innsbrucker Osterspiel wichtig. Vgl. Kapitel 5.1

wiederum Salben benötigen. Der *mercator*, die *uxor mercatoris* oder die Gehilfen des Krämers werden nicht erwähnt, finden jedoch durch das Vorhaben des Salbenkaufs Eingang in die Osterspiele.

2.3 Aufführung

Wie bereits oben beschrieben, haben sich die Spiele vor allem aus dem Grund entwickelt, die Heilsgeschichte für das laikale Publikum anschaulich darzustellen, da vor dem 16. Jahrhundert eine Beteiligung der laikalen Gemeinde am Gottesdienst nicht vorgesehen war. Viele Riten und Zeichen als Elemente des Gottesdienstes, wie das Kreuzzeichen und andere Formen der Körpersprache, die ein Gefühl der Gemeinschaft und Zugehörigkeit stiften können, wurden ebenfalls erst relativ spät etabliert.²⁹

Da sich die Spiele aus den Predigten und der Liturgie entwickelt haben, finden diese zunächst auch im kirchlichen Raum statt. Für die frühen Spiele gilt der Altarbereich der Kirche als Veranstaltungsort. Dabei werden die Rollen der Figuren in den Spielen zu Beginn von Geistlichen³⁰ eingenommen, wodurch noch kein großer Unterschied zu den Predigten für die laikale Gemeinde zu erkennen ist.³¹ Eine große Veränderung stellt jedoch die Verlegung der Spiele aus dem kirchlichen Raum hinaus auf öffentliche Plätze dar. Als solche Plätze fungieren zum Teil der Vorplatz der Kirche und besonders auch Marktplätze. Diese Entwicklung geht mit der zunehmenden Ausgestaltung der Szenen der Spiele und mit der Erweiterung des Figurenarsenals einher. „Man kann die Spiele [dadurch] mit Recht als das größte Massenmedium des Spätmittelalters neben der Predigt bezeichnen.“³²

Für weitere Rollen und die Aufführung außerhalb der Kirche werden außerdem „neue [...] männliche Spieler, außerhalb der Geistlichkeit, z. B. namhafte Bürger der Stadt, allerdings stets Männer auch für Frauenrollen [rekrutiert].“³³ Durch die Ausweitung auf öffentliche Plätze und die Hinzunahme von Schauspielern aus der laikalen Gemeinde, werden die Spiele zu einem wichtigen Ereignis der Städte. Die Wichtigkeit der Spiele für die Städte wird durch „spieleexterne Hinweise [dokumentiert], wie sie

²⁹ Vgl. SCHWOB, UTE MONIKA: Und singt fröhlich: „Christ ist erstanden!“ Zur Rolle der Laien bei mittelalterlichen Osterfeiern und beim Osterspiel. In: M. Siller (Hrsg.), Osterspiele. Texte und Musik. Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.–16. April). Innsbruck 1994. S. 162 f.

³⁰ Beispielsweise durch Diakone, Ministranten oder Chorknaben sowie Schüler kirchlicher Schulen.

³¹ Vgl. SCHULZE (2012), S. 33.

³² Ebd., S. 18.

³³ Ebd.

etwa in Stadt- und Kirchenrechnungen, Ratsprotokollen, Inventaren, Spielgenehmigungen, Requisitenverzeichnissen und Bühnenplänen greifbar sind“³⁴. Es existieren in dieser Zeit außerdem Bruderschaften, die sich für die Aufführung der Spiele einsetzen und dabei, beispielsweise als Schauspieler, mitwirken.

Außerdem müssen die Spiele finanziell sowie logistisch organisiert werden. Es zeigt sich in einigen Städten, dass die bereits erwähnten Bruderschaften mit der Verwaltung zusammenarbeiten und diese auch einen gemeinsamen Regenten der Spiele bestimmen, der des Lateinischen sowie der Volkssprache und des Lesens mächtig gewesen sein muss, um die Spiele zu dirigieren. Aus dem 16. Jahrhundert sind einige Belege für diese Praxis bekannt, so zum Beispiel die Dirigierrolle des Spielleiters Benedikt Debs oder des Virgil Raber.³⁵

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Aufführung, neben dem Raum der Spiele und den Schauspielern, die daran beteiligt sind, ist die Simultanbühne. Dies bedeutet, dass die Darsteller nicht sukzessive die Bühne betreten, sondern alle gleichzeitig auf bestimmten Warteplätzen anwesend sind. Die Warteplätze werden mitunter nach den Orten, die im Spiel auftauchen, festgelegt und erfolgen teilweise nach Gesichtspunkten, die eine Wertorientierung zulassen.³⁶ So befindet sich in der Mitte beispielsweise das Grab Jesu, rechts davon Spielorte, denen ein positiver Wert zugeschrieben wird, links davon negativ besetzte Orte.³⁷ Ebenso ist es den Zuschauern möglich, sich zu dem Spielort hinzubewegen, an dem gerade eine Handlung stattfindet. Diese Praxis des Heranrückens der Zuschauer kann beispielsweise durch den Donaueschinger Bühnenplan belegt werden.

Insgesamt zeigt sich durch die Entstehungsgeschichte und die Art der Aufführung der geistlichen Spiele ein deutlicher Einbezug der laikalen Kirchengemeinde. Diese wird direkt am Spielgeschehen beteiligt und kann somit die Heilsgeschichte nacherleben. Durch die Verlegung an öffentliche Plätze des alltäglichen Lebens und sozialer Begegnungen, können die geistlichen Spiele tatsächlich als eine Art Massenmedium der Zeit verstanden werden. Durch die Existenz von lateinischen Elementen sowie den größtenteils in Volkssprache abgefassten Dialogen wird eine Verbindung von Kirche und laikaler Gemeinde und Lebenswelt hergestellt. Es

³⁴ GRAFETSTÄTTER (2013), S. 2.

³⁵ Vgl. SCHULZE (2012), S. 37.

³⁶ Vgl. Ebd., Abb. 6, S. 42.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 38.

wird sich zeigen, dass komische Szenen hierzu einen Beitrag leisten können. Dies geschieht vor allem durch die Verhandlung entsprechender Themen und die Ausstattung mit einem entsprechenden Figurenarsenal.

Im Folgenden wird zunächst die oft angenommene abwertende Haltung gegenüber dem Komischen im Mittelalter diskutiert, um daran anschließend die Komik in den Spielen zu identifizieren und zu analysieren. Bei der Bewertung der Funktion der komischen Szenen darf die Charakterisierung der Spiele als Massenmedium der Zeit nicht unbeachtet bleiben.

3 Bewertung von Lachen und Komik im Mittelalter

Komisches und Sakrales wird fast immer als etwas Unvereinbares bewertet. Dabei unterliegt das Komische in den meisten Fällen einer gleichzeitigen Abwertung. Es wird als unpassendes Eindringen in den Bereich des Heiligen angesehen, jedoch sollte zurückverfolgt werden, worauf diese Wertung des Komischen und des Lachens gründet und ob sie für die Analyse der Komik in den Osterspielen und die Darstellung der Funktionen bestehen bleiben sollte.

3.1 Kirchliche Bewertung des Lachens

Aufgrund der Quellenlage zur Bewertung des Lachens im Mittelalter wird in der Forschung meist auf Texte und Belege zurückgegriffen, die dem Bereich der Kirche zugeordnet werden können. Warum diese begrenzte Quellenlage problematisch im Hinblick auf die Bestimmung der Funktion der Komik im geistlichen Spiel ist, wird am Ende des Kapitels gezeigt.

3.1.1 Biblisch begründetes Misstrauen: „Jesus hat nicht gelacht!“

Der Mensch wird in der Anthropologie nicht nur als ein Wesen beschrieben, das vernunftbegabt ist, sondern auch, dass er als einziges Wesen in der Lage ist zu lachen. Diese Erkenntnis hat bereits Aristoteles formuliert und gründet damit eine Basis weiterer anthropologischer Überlegungen, die bis in die Moderne nachwirken und somit auch im Mittelalter bereits bekannt gewesen sein müssen. Dies lässt sich auch anhand der *Isagoge* des Porphyrius von Tyrus belegen, die im Mittelalter als Logik-Lehrbuch benutzt wurde und deren Verbreitung durch Bibliothekskataloge nachgewiesen werden kann.³⁸ Der Mensch unterscheidet sich zwar von anderen Lebewesen auch durch seine Vernunft, jedoch wird davon ausgegangen, dass Gott ebenso vernunftbegabt ist und dies somit nicht ausschließliches *proprium* des Menschen sein kann. Die *risibilitas* ist demzufolge laut der *Isagoge* das alleinige Merkmal des Menschen. Auch in dem Werk von Martianus Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii* wird dieser Auffasung

³⁸ MANITIUS, MAX: Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen. Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft 67. Leipzig 1935. Nr. 201. S. 275-300.

gefolgt.³⁹ Es lassen sich einige weitere Belege dafür finden, dass die *risibilitas* auch im Mittelalter als *proprium* des Menschen angesehen wurde und somit eigentlich als eine hervorzuhebende Fähigkeit bewertet werden musste.⁴⁰

Es ist zu fragen, ob aus der reinen Anerkennung einer Fähigkeit ebenfalls folgt, dass diese positiv hervorgehoben werden musste. Insgesamt wird eine ablehnende Haltung dem Lachen gegenüber aus der Bibel abgeleitet. Dies wird vor allem damit begründet, dass Christus nie gelacht habe. Die Annahme, dass Jesus nicht gelacht, jedoch geweint und getrauert hat, gründet auf der Darstellung Jesu im neuen Testamente. Er wird leidend beschrieben und zeigt als körperliche Reaktionen darauf Weinen und Trauern. Von einem Lachen Jesu wird hingegen nicht berichtet.⁴¹ Auch seine Worte: „Weh euch, die ihr jetzt lacht; denn ihr werdet klagen und weinen“⁴², werden als Argument dafür gewertet, das Lachen als etwas zu sehen, das Jesus zwar konnte, aber nicht tat.⁴³ Einerseits hat er zwar die Schwächen des Menschen angenommen, wie Hunger oder Durst und das Empfinden von Trauer, Schmerz und Furcht, andererseits besitzt er eine göttliche Natur, die ihn vom Menschen abhebt. Demnach wird Jesus die Fähigkeit nicht aberkannt, sondern er hat sie vielmehr nicht ausgeführt und ihr dadurch Restriktionen auferlegt.⁴⁴ Da Jesus als Vorbild für ein christliches Verhalten des Menschen gilt, wird in diesem Zusammenhang eine Zurückhaltung des Lachens gefordert, um einer solchen christlichen Lebensführung zu folgen.

Was jedoch auch beachtet werden muss, ist, dass es an einigen Textstellen der Bibel, die oftmals als Belege gegen das Lachen-Dürfen herangezogen werden, nicht um das Lachen an sich geht, sondern um Mahnungen, die die Orientierung des Menschen an vergänglichen Gütern und weltlichen Freuden kritisieren. Das Lachen ist hier eine Äußerungsform der Freude

³⁹ Vgl. SUCHOMSKI, JOACHIM: „Delectatio“ und „Utilitas“. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur. Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie. Hrsg. von: Friedrich Maurer, Heinz Rupp und Max Wehrli. Bd. 18. Bern 1975. S. 11.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Generell zeigen sich wenige Belege für ein Lachen im Mittelalter. Vgl. hierzu: BIEßENECKER, STEFAN: Das Lachen im Mittelalter. Soziokulturelle Bedingungen und sozial-kommunikative Funktionen einer Expression in den „finsteren Jahrhunderten“. Bamberg 2012. S. 141 f.

⁴² Lk 6, 25. Die Deutung dieser Wehrufe und ähnlicher Seligpreisungen werden in der heutigen Exegese nicht gegen das Lachen herangezogen. Man geht aktuell von tröstenden Worten Jesu aus an diejenigen, denen es im Diesseits verwehrt ist zu lachen.

⁴³ Ebensolche Argumente werden in vielen Ordensregeln gegen das Lachen-Dürfen herangezogen. Vgl. BIEßENECKER (2012), S. 115.

⁴⁴ Vgl. SUCHOMSKI (1975), S. 13.

an temporären Gefühlen und der Bindung des Menschen an weltliche Dinge. Hierbei handelt es sich aber um eine *laetitia temporalis*, der gegenüber ein *gaudium spirituale* steht.⁴⁵ Gemeint ist mit dem *gaudium spirituale* nicht die Freude an weltlichen Dingen, sondern eine Glückseligkeit, die nur Auserwählten zukommt und damit im religiösen Sinne positiv zu bewerten ist, sich allerdings nicht durch übermäßiges, ungezügeltes, lautes Lachen äußert. Das Lachen ist somit vor allem dann negativ zu werten, wenn es aufgrund kurzzeitiger weltlicher Freuden erfolgt.

3.1.2 Restriktive Ordensregeln aus dem monastischen Schrifttum⁴⁶

Ein weiteres Indiz für die Haltung der Kirche liefern Ordensregeln.⁴⁷ Hier wird nicht nur der Anlass des Lachens zur Bewertung herangezogen, sondern auch in der Heftigkeit der Äußerung. Mönchen ist das Lachen zwar nicht gänzlich verboten, allerdings wird Wert darauf gelegt, dass alle Affekte und Gefühle einer Mäßigung zu unterliegen haben, daher wird auch ein leises Lächeln in bestimmten Ordensregeln erlaubt.⁴⁸ Zudem wird zwischen dem Lachen des Körpers und dem des Herzens unterschieden.⁴⁹ Das Lachen des Körpers äußert sich durch ungezügeltes, ausgelassenes Lachen und kommt damit nicht als Äußerungsform einer „himmlischen Freude“⁵⁰, einer Freude des Herzens, in Frage. Das Lachen des Körpers verdeutlicht vielmehr eine Ausgelassenheit, wohingegen ein Lachen des Herzens ein Zeichen von Gemütsruhe ist und damit der Idee des *gaudium spirituale* entspricht. Durch die Art des Lachens kann laut dieser Regeln darauf geschlossen werden, welche innere Einstellung jemand trägt. Ungezügeltes Verhalten ist dabei ein erstes Zeichen für eine innere Haltung, die nicht unterdrückt werden kann und auf eine Tendenz zur Todsünde der *superbia* hindeutet.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 14.

⁴⁶ Vgl. etwa Benedikt, ‚Regula monachorum‘, Kapitel 4. Vgl. ebenfalls: KABLITZ, ANDREAS: Komik, Komisch. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 2 H.-O. Berlin/New York 2010. S. 291.

⁴⁷ Vgl. SUCHOMSKI (1975), S. 24. Beispiele hierfür: Vgl. WASSERSCHLEBEN, HERMANN: Die irische Kanonensammlung. Gießen 1874. Außerdem: BIERENECKER (2012), S. 96–110.

⁴⁸ Vgl. SUCHOMSKI (1975), S. 15.

⁴⁹ Vgl. BIERENECKER (2012), S. 111–114.

⁵⁰ SUCHOMSKI (1975), S. 15.

Petrus Cantor äußert sogar Einwände gegen ein gemäßigtes Lachen der Mönche und differenziert dabei noch deutlicher zwischen Lachen und einem heiteren Gesichtsausdruck.⁵¹ Auch zu häufiges Lachen, das zwar aufgrund des *gaudium spirituale* erfolgt, könne verdächtig erscheinen, denn dies könnte eine religiöse innere Einstellung ebenso nur vortäuschen.

Diese negativen, restriktiven Bewertungen ergeben sich aus Regeln im monastischen Schrifttum, jedoch gibt es auch Belege dafür, dass sie für eine breitere Masse popularisiert wurden und damit gemeinhin bekannt waren. Anführen lässt sich hier das *Bîspel* des Strickers vom ernsthaften König⁵². In diesem wird ein König beschrieben, der von seinen Untertanen gefürchtet wird, da er nie lacht. Als sein Bruder ihm die Frage stellt, aus welchem Grund er dies nie tue, wird der Bruder des Königs festgenommen. Dabei wird er von vier Lanzen so eingekreist, so dass er sich nicht mehr bewegen kann, ohne sein Leben dabei zu gefährden. Die vier Lanzen stellen ein Bild des inneren Zustandes des Königs dar, denn er fühlt sich von vier Arten des Leides am Lachen gehindert: Ihn hindern der Gedanke an den Opfertod Christi, die Ungewissheit über den Zeitpunkt des eigenen Todes und des Weges seiner Seele nach dem Tod sowie die Angst vor dem jüngsten Gericht am Lachen. Ebenfalls stellt der König den direkten Bezug zur Bibel her, indem er anführt, Jesus habe nie gelacht:

daz man in sach gelachen nie / daz er so vil durch mich begie / daz hat min herze also versniten / daz ich daz lachen han vermiten / und nimer niht gelachen mac (V. 129–133)

Am Ende wird sogar der Bruder des Königs, dessen Leben vor allem auf weltliche Freuden ausgerichtet ist, bekehrt und folgt der Einstellung des Königs. Damit siegt in diesem *Bîspel* die christliche über eine weltliche Lebensführung. Dieses literarische Exempel zeigt, dass die Auffassung aus dem monastischen Schrifttum auch außerhalb der Klöster bekannt war und Eingang in literarische Werke fand. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade der Stricker ein Autor ist, der sich der Komik in anderen Werken durchaus bedient und man ebenso schlussfolgern kann, dass das *Bîspel* vom ernsthaften König die Haltung eines speziellen Auftraggebers widerspiegelt. Dennoch muss festgehalten werden, dass

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 19.

⁵² Der Stricker. Vom König ernsthaften. In: Codex Dresden M 68. Bearbeitet von Paula Hefti. Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters. Hrsg. von: Rolf Max Kulli und Heinz Rupp. Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie. Hrsg. von: Friedrich Maurer, Heinz Rupp und Max Wehrli. Bd. 23. Bern 1980. S. 339–389.

durch die Literarisierung der Haltung der Kirche diese einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnte.

3.2 Bewertung des Komischen

Nach der Darstellung der Bewertung des Lachens aus kirchlicher Sicht, ist zu fragen, in welcher Art und Weise sich die ablehnende Haltung gegenüber dem Lachen auf die Bewertung des Komischen, also dessen, was zum Lachen anregt, zur Entstehungszeit der Osterspiele auswirkt. Lachen ist eine Ausdrucksform einer Gefühlsregung.⁵³ Gelacht werden kann jedoch nicht nur aufgrund von etwas Komischem. Der Grund, aus dem gelacht wird, kann zudem Spott, Verachtung oder Herabwürdigung sein. Lachen hat damit nicht nur eine Freude stiftende Funktion, sondern es kann gegenüber dem Objekt der Komik auch exkludierend und herabwürdigend wirken. Andererseits darf auch eine gemeinschaftsstiftende Funktion des Lachens nicht außer Acht gelassen werden.⁵⁴ Beide Funktionen können auch zugleich erfüllt werden, denn gemeinsames Lachen über ein Objekt der Komik kann eine Gemeinschaft der Lachenden herstellen. Das Komische ist dabei ein möglicher Anlass, der zum Lachen bringt.

Scherze und Witze müssten nach obiger Darstellung ebenso negativ durch die Kirche beurteilt worden sein wie das Lachen, da diese vor allem eine *laetitia temporalis* hervorrufen und nicht einem *gaudium spirituale* dienen. Insgesamt wird bei der Bewertung des Komischen im Mittelalter von den Regeln des monastischen Schrifttums ausgegangen. Allerdings zeigen sich auch in der Kirche Ansätze, die auf eine Ambivalenz der Bewertung des Komischen hindeuten.

Im monastischen Schrifttum wird eine Verbindung zwischen der Bewertung des Lachens und dem Komischen hergestellt. Scherz und Witz werden hier vor allem mit den *verba otiosa* in Verbindung gebracht, also einer unnützen, überflüssigen Rede.⁵⁵ Vor allem im klösterlichen Bereich wird davor gewarnt, sich dessen zu bedienen und Witze weiterzugeben. Diese sind, wie die *verba otiosa*, dem geweihten Mund des Mönches nicht ange-

⁵³ Vgl. BIERENECKER (2012), S. 39.

⁵⁴ Vgl. RÖCKE, WERNER/VELTEN HANS RUDOLF: Einleitung. Eine Lachgemeinschaft der Götter. In: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Hrsg. von: Dies. Berlin/New York 2005. S. X.

⁵⁵ SUCHOMSKI (1975), S. 23.

messen und können bei gewohnheitsmäßiger Ausübung sogar als Blasphemie geächtet werden. Man wird sich dafür vor dem Jüngsten Gericht verantworten müssen.

Das Verbot von Scherz und Witz dringt weiterhin bis in das Kirchenrecht vor.⁵⁶ In diesem offiziellen Verbot verdeutlicht sich die Ablehnung von Komik durch die Kirche. Durch den Eingang in das Kirchenrecht sind folglich auch Strafen möglich. Kleriker müssen dabei vor allem darauf achten, sich nicht mit dem verachteten Stand der *joculatores* auf eine Stufe herab zu begeben.

Es zeigt sich jedoch auch eine durchaus ambivalente Haltung zur Komik. Auf der einen Seite stehen dabei die offiziellen Verbote, Ächtungen des Standes der Spielleute und eine strikte Scherz- und Lachablehnung im klösterlichen Leben. Andererseits existieren auch Beweise dafür, dass eine Diskrepanz zwischen dem besteht, was offiziell geächtet wurde und dem tatsächlichen Eindringen von komischen Elementen und Gelächter in den religiösen und sakralen Bereich. Vor allem anzuführen ist hier das Narren- und Eselsfest⁵⁷, das zwischen Weihnachten und Epiphanias seit dem frühen Mittelalter stattgefunden hat.⁵⁸ Bei diesem Fest treten vor allem jüngere Kirchenmitglieder in der Funktion höherer Geistlicher auf.

Das *festum stultorum* folgt dem Prinzip der ‚verkehrten Welt‘, in der alle Hierarchien umgekehrt sind [...]. Neben dieser Verkehrung der bestehenden Ordnung spielten Verkleidungen und blasphemische Handlungen eine wichtige Rolle. [...] [D]ie Geistlichen [setzten] beim Gottesdienst Masken [auf] [...] und [haben] als Frauen verkleidet im Chorgestühl getanzt [...]. Überdies hätten sie unzüchtige Lieder gesungen, während der Zelebration der Messe am Altar Würste verspeist und Würfel gespielt, an Stelle von Weihrauch Exkreme und Schuhsohlen verbrannt [...].⁵⁹

Das tatsächliche ‚Verdrehen‘ zeigt sich beispielsweise darin, dass Melodien umgekehrt und Dissonanzen erzeugt werden, Messbücher falsch herum gehalten, der zum Narrenkönig ernannte junge Geistliche ganz und gar eines Königs untypisch in zerrissenen Kleidern auf einem Esel in

⁵⁶ Benedikt von Nursia setzte Scherz und Witz vor allen in Zusammenhang mit der überflüssigen Rede, woraus sich auch das Verbot im Kirchenrecht langsam entwickelte. Im *Hibernensis* (710) bis zum *Decretum* von Gratian (1170) kann dies nachgewiesen werden. Vgl. dazu SUCHOMSKI (1975), S. 11–13.

⁵⁷ Weiteres zum Narrenfest siehe: HEERS, JACQUES: *Fêtes des fous et carnavales*. Paris 1983.

⁵⁸ Vgl. GREBE (2005), S. 9.

⁵⁹ Ebd., S. 9 f.

die Kirche geführt wird und des Weiteren mehr. Es wurden Versuche unternommen dieses Geschehen in gemäßigtere Bahnen zu lenken und Regeln aufzustellen:

So scheint es an manchen Orten üblich gewesen zu sein, den *precentor stultorum* mit Wasser zu übergießen, wobei [...] von der Kirchenobrigkeit darum gebeten wird, diesen Jux künftig auf drei Eimer zu beschränken, [...], um eine Überschwemmung der Kirche zu vermeiden.⁶⁰

Die Überschreitung kirchlicher Regeln durch Ruhestörung, Übertreibung und Provokation muss demnach in gewissem Maße toleriert worden sein. Mahnend eingeschritten wurde nur bei zu heftigen Verstößen.⁶¹

Es ist festzuhalten, dass sich im monastischen Schrifttum und Kirchenrecht überwiegend eine ablehnende Haltung dem Lachen gegenüber zeigt. Dies wird vor allem durch die Darstellung Jesu in der Bibel begründet. Es wurde im vorangehenden Kapitel festgestellt, dass es wichtig ist, den Anlass des Lachens zu betrachten und diesen neben der Heftigkeit des Lachens zur Bewertung in jedem Einzelfall heranzuziehen. In Bezug auf die Osterspiele würde sich demnach die Frage stellen, ob hier nun das *gaudium spirituale* oder eine *laetitia temporalis* Anlass zum Lachen gibt. In Anbetracht der Obszönität und Derbheit der Komik in den Osterspielen, wurde im überwiegenden Teil der Forschung ein *gaudium spirituale* ausgeschlossen und daher eine Abwertung der Komik vorgenommen. Die Funktion des Auslösens eines *risus paschalis* würde demnach jedoch ebenfalls nicht in Frage kommen, stellt der *risus paschalis* doch ein *gaudium spirituale* dar, das durch obszöne Komik nicht ausgelöst werden kann. Dennoch muss die Komik in den Osterspielen toleriert worden sein, sonst hätte sie sich nicht zu einem so flächendeckenden Phänomen ausweiten können.

Ein Problem scheint bei der bisherigen Betrachtung unbeachtet: Die Haltung einer generellen Restriktion des Lachens und der Komik im Mittelalter wird aus dem monastischen Schrifttum abgeleitet. Diese Regeln gelten also vor allem für das klösterliche Leben und für die Amtsträger der Kirche. Die aus diesen Schriftzeugnissen abgeleiteten Restriktionen werden anschließend auf das alltägliche, ‚normale‘ Leben der laikalen Mitglieder der Kirche übertragen, da andere Quellen zur Bewertung des Lachens schlachtweg fehlen. Da gerade aber die geistlichen Spiele aus dem Raum der Kirche heraustreten und einer breiten Masse zugänglich sind,

⁶⁰ Ebd., S. 10.

⁶¹ Ebd.

bleibt zu hinterfragen, ob das Lachen, das durch die darin enthaltene Komik ausgelöst wird, ebenso streng verurteilt wird, wie im klösterlichen Leben. Zwar hat das *Bispiel* des Strickers gezeigt, dass auch in unterhaltender Literatur die Ideen aus den Mönchsregeln aufgenommen wurden, jedoch muss hier auch auf Auftraggeber und besondere Rezipienten verwiesen werden, wodurch nicht eindeutig darauf geschlossen werden kann, dass diese Regeln ebenfalls im sozialen Leben des Mittelalters, außerhalb der Kirche, strengstens verfolgt wurden. Das beschriebene Eselsfest ist ein weit verbreitetes und frühes Beispiel für die Verbindung von Komik und Sakralem, das sogar im Raum der Kirche stattfindet, sowie die komischen Elemente in Oster-, Weihnachts-, Passions- oder Fronleichnamsspielen. Außerdem stellen sie kein vereinzeltes Phänomen dar, sondern die Existenz komischer Szenen in den geistlichen Spielen ist eine Entwicklung von gesamteuropäischer Dimension.⁶² Es zeigt sich deutlich, dass dort wo Kirche und Sakralität mit dem alltäglichen Leben in Berührung kommen, Komik, Witz und Lachen nicht mit einer ebenso strikten Ablehnung verbunden werden, wie beispielsweise in den Regeln für Mönche. Ebenso existieren Predigten, in denen sich Komik wiederfinden lässt.

Zudem kann nicht von einer generellen Verkehrung der kirchlichen Normen durch die komischen Szenen gesprochen werden, da hinterfragt werden muss, welche Quellen nun zur Aufstellung einer Norm herangezogen werden. Für das Esels- und Narrenfest könnte eine solche kirchliche Normverkehrung angenommen werden, da hier tatsächlich kirchliche Figuren und Rituale verkehrt werden. Für die Osterspiele muss jedoch eine genauere Betrachtung stattfinden. Es muss dabei auch beachtet werden, dass Normen mit einer durchaus unterschiedlichen Verbindlichkeit existieren. Verwiesen werden kann an dieser Stelle auf die in der Soziologie gängige Unterscheidung in Muss-, Soll- und Kann-Normen⁶³ sowie das Bestehen von Ideallnormen, deren Existenz bekannt ist und akzeptiert wird, die in der Realität allerdings meist unterwandert werden.

Wie schon eingangs beschrieben, lässt die Annahme der Verkehrung der kirchlichen Norm nur eine sehr eingeengte Betrachtung der Funktion der Komik im geistlichen Spiel zu, nämlich die einer kontrollierten Komik mit unterhaltendem Wert und einer Ventilfunktion, damit die Normen nach den Spielen wieder umso mehr an Geltung gewinnen. Andere Aspekte und Funktionen der Komik können dadurch nicht verfolgt werden, da die

⁶² Vgl. GRAFETSTÄTTER (2013), S. 47.

⁶³ Vgl. SCHÄFERS, BERNHARD: Soziales Handeln und seine Grundlagen: Normen, Werte, Sinn. In: Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie. Hrsg. von: Hermann Korte, Bernhard Schäfers. Wiesbaden 2008. S. 32.

Betrachtung hier durch die Generalisierung einer kompletten Normverkehrung recht grob bleibt und wenig ins Detail gehen kann. Außerdem wird meist nicht klar gezeigt, inwiefern Normverkehrungen genau stattfinden. Um diese negativ zu bewerten, müsste es ‚das Heilige‘ sein, das Gegenstand der Verkehrung ist. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist für die Existenz von Komik eine Verkehrung einer Norm wichtig, jedoch muss im Einzelnen gezeigt werden, durch welche Normverkehrung Komik im Einzelfall vorliegt, denn es muss nicht immer eine kirchliche Norm sein, die verkehrt wird. In der Analyse wird aufgrund der beschriebenen Quellenlage nicht von einer strikten bzw. wertenden Trennung von Komik und Sakralität ausgegangen. Es wird vielmehr untersucht, unter welchen literarischen Bedingungen Komik Eingang in die geistlichen Spiele finden kann und wie sie in literarischer und sprachlicher Form realisiert wird. Schließlich sollen daraus differenziertere Funktionen als bisher abgeleitet werden können.

4 Identifikation des Komischen in mittelhochdeutscher Literatur

Es wurde dargestellt, welche Bewertungen von Komik und Lachen zur Entstehungs- und Rezeptionszeit der in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden Osterspiele vorgeherrscht haben könnten und welche Probleme mit den dazu vorhandenen Belegen verbunden sind. Um das Thema der Komik in geistlichen Spielen zu behandeln, muss grundsätzlich festgestellt werden, welche Textstellen der Osterspiele als komisch gedeutet werden können. Deshalb gilt es, ein Methodenrepertoire zu entwickeln, mit dem die entsprechenden Stellen identifiziert und analysiert werden können.

4.1 Problematisierung des Methodenrepertoires

Viele Arbeiten, so auch die frühe Arbeit von Krüger, beschreiben detailliert den „unglaublichen Schmutz“⁶⁴, der in den als ‚komisch‘ bezeichneten Szenen der Osterspiele vorkommt, allerdings bleiben die meisten Untersuchungen eine Antwort schuldig, wenn es um die Beschreibung der literarischen Strategien zur Realisierung von Komik geht. Es scheint hier vor allem eine diffuse Intuition zu sein, auf die sich viele Arbeiten stützen. Es sollte der Analyse der komischen Szenen daher eine Darstellung dessen vorangestellt werden, was als ‚komisch‘ zu bezeichnen ist und welches die Grundprinzipien sind, durch die Komik realisiert werden kann.

Die wohl sicherste Möglichkeit zu untersuchen, welche Stellen als komisch markiert werden können, wäre es, aus dem textexternen Lachen auf das Vorhandensein von Komik zu schließen. Grubmüller nimmt dabei das textinterne Lachen als Indiz für ein gleichzeitiges Lachen der Rezipienten an.⁶⁵ Dies ist jedoch eine sehr spekulative Vorgehensweise, da hierzu sehr wenige Belege zu finden sind. Außerdem können bei einigen Osterspielen Aufführungen nicht einmal sicher belegt werden.⁶⁶ Es wird sich zudem zeigen, dass das Lachen von Personen im Text aus anderen Gründen erfolgen kann als das Lachen der Rezipienten. Aus diesem Grund ist diese

⁶⁴ KRÜGER (1931), S. 11.

⁶⁵ Vgl. GRUBMÜLLER, KLAUS: Wer lacht im Märe – und wozu? In: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter. Hrsg. von: Werner Röcke und Hans Rudolf Velten. Berlin/New York 2005. S. 111–124.

⁶⁶ Vgl. auch hierzu die Diskussion des Vorkommens reiner Lesedramen: NEUMANN, BERND/TRAUDEN, DIETER: Überlegungen zur Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels. In: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von: Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen 2004. S. 37.

Möglichkeit für die Identifikation der Komik in den Osterspielen auszuschließen.

Ein weiterer Ansatz, der in der Forschung aufgegriffen wird, ist die Verwendung von Bachtins „Literatur und Karneval“ – hauptsächlich zur Erläuterung der Komik in den Fastnachtspielen des Mittelalters. Bachtin geht jedoch hierbei vor allem von groben Normverkehrungen und Ausbrüchen aus der bestehenden Ordnung aus, weshalb dieses Werk als einziger theoretischer Hintergrund ausscheidet, da sich zeigen wird, dass es bei der Komik im Osterspiel nicht um grobe Normbrechungen, sondern um die Verkehrung auf spezifischen Ebenen geht. Diese können jedoch durch die alleinige Verwendung von Bachtins Theorie nur unzureichend erklärt werden. Dennoch bietet Bachtin Ansätze, die fruchtbar für die Erklärung einzelner komischer Elemente der Krämerszene sein können. Es muss hierbei jedoch auch beachtet werden, dass Bachtins Überlegungen einen anderen Charakter besitzen, als die der ‚gängigen‘ neuzeitlichen Komiktheorien, da er vor allem eine bestimmte Form der Komik beschreibt und nicht die genauen Mechanismen, die etwas komisch wirken lassen. Jedoch liefert er dadurch konkrete Spezifikationen von, beispielsweise, komischen-grotesken Körperinszenierungen.

Eine andere, vielfach angewendete Methode zur Analyse von Komik ist es, auf antike oder neuzeitliche Komiktheorien zurückzugreifen. Jedoch birgt diese Herangehensweise einige Schwierigkeiten. Antike Komiktheorien behandeln Komik vor allem unter dem Aspekt der Rhetorik und betrachten sie daher als *ornatus*. Es wird meist beschrieben, auf welche Art und Weise Komik am besten eingebracht werden kann, um das Publikum zu überzeugen, Entspannung herbeizuführen, Aufmerksamkeit zu erlangen oder wie Komik im rechten Maß dosiert werden soll, damit sie diese Funktionen erfüllen kann. Dabei gehen antike Theorien aber davon aus, dass dem Rezipienten das, was komisch ist, bereits bekannt ist. Sie setzen damit an einer anderen Stelle der Erklärung ein und haben demzufolge zwar Komik zum Gegenstand, versuchen allerdings etwas anderes zu erklären, als es in dieser Arbeit das Ziel ist. Auch die Erläuterungen von Aristoteles in seiner *Poetik* können als ein Argument gegen die Verwendung antiker Theorien angeführt werden. Aristoteles geht dabei von der Gattung der Komödie und ihren Merkmalen aus, wohingegen gattungstheoretische Überlegungen zur Entstehungszeit des mittelalterlichen geistlichen Spiels nicht vorgeherrscht haben. Aristoteles bezieht sich also auf gattungsspezifische komische Elemente, deren Übertragung nicht unbedenklich erfolgen kann und damit für die Aufstellung eines Analyseinstrumentariums ausscheidet.

Eine Kritik, die gegenüber neuzeitlichen Theorien zur Komik hervorgebracht wird, ist, dass diese in einem anderen gesellschaftlichen und sozialen Kontext entstanden sind und aus diesem Grund keine Analysekategorien für die Beschreibung der Komik in den geistlichen Spielen bieten können. Auch Schnell führt diese Kritik an.⁶⁷ Übersehen wird dabei allerdings, dass die meisten Theorien den Anspruch haben, eine Art historisch beständige und allgemeingültige Theorie der Komik zu sein und diesen Kritikpunkt somit berücksichtigen.

Innerhalb der Philologien, insbesondere auch den mediävistischen, gibt es zwar immer wieder Stimmen, die einen Rückgriff auf moderne Theorien der Komik [...] generell als unhistorisch ablehnen. Doch der Vorwurf in dieser pauschalen Form verwechselt den Entstehungszeitraum mit dem Erstreckungszeitraum möglicher gültiger Aussagen, die mithilfe dieser Theorie entwickelt werden.⁶⁸

Die Schwierigkeit, die sich in der Anwendung jedoch stellt, zeigt sich darin, dass auch in diesen Theorien oftmals spezielle Einzelaspekte beachtet werden und Komik nicht ausschließlich im literarischen Kontext betrachtet wird. Zudem werden teilweise normative Urteile über das Komische abgegeben und ein uneinheitliches Vokabular in den Theorien erschwert die Arbeit zusätzlich. So wird in manchen Theorien von „dem Lächerlichen“⁶⁹ gesprochen, gemeint ist jedoch oftmals das, was in anderen Theorien als ‚das Komische‘ bezeichnet wird.

Aus dieser Darstellung ergibt sich folgende Problemlage: Eine einzelne Theorie wird nicht ausreichend sein, um jede Textstelle erklären zu können, die den Eindruck des Komischen erweckt. Viele Prämissen, die den jeweiligen Theorien vorangehen, die beispielsweise auch bei Bachtin getroffen werden, wurden in den einleitenden Überlegungen hinterfragt und lassen somit die Verwendung lediglich einer einzigen Theorie nicht sinnvoll erscheinen. Auch ist der Untersuchungsgegenstand der Theorien meist Komik im weitesten Sinne, wobei sich bei genauer Betrachtung zeigt, dass diese doch oft Unterschiedliches zum Gegenstand ihrer Überlegungen machen.

In dieser Arbeit werden daher einzelne Aspekte verschiedener Komiktheorien verwendet, die für die literarisch realisierte Komik von Nutzen sein

⁶⁷ Vgl. SCHNELL (2005), S. 75 f.

⁶⁸ KIPF, JOHANNES KLAUS: Mittelalterliches Lachen über semantische Inkongruenz. Zur Identifizierung komischer Strukturen in mittelalterlichen Texten am Beispiel mittelhochdeutscher Schwankmären. In: Komik und Sakralität. Anja Grebe, Nikolaus Staubach (Hrsg.). Frankfurt am Main 2005. S. 110.

⁶⁹ Vgl. BACHMAIER, HELMUT: Inadäquate Subsumption: Arthur Schopenhauer. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 44–48.

können und zu einem übergreifenden Analyseinstrumentarium vereint. Es wird dazu das Grundprinzip der Inkongruenz erläutert und spezifiziert sowie eine spezielle Form von Komik, nämlich die der grotesken Komik nach Bachtin.

4.2 Inkongruenz als Grundprinzip der Komik

Der Gedanke der Inkongruenz als Grundlage von Komik liegt einigen Theorien zu Grunde, ist oftmals aber unterschiedlich akzentuiert. Diese können unter dem Sammelbegriff der Inkongruenztheorien, oft auch als Kontrasttheorien bezeichnet, zusammengefasst werden. Theorien, die auf Inkongruenz beruhen, versuchen demnach, Komik aus einem vorliegenden Gegensatz oder einem Widerspruch heraus zu erklären. Dabei muss allerdings festgehalten werden, dass nicht jede Inkongruenz automatisch zu Komik führt. Dies muss individuell herausgearbeitet werden, da aus einem Gegensatz ebenso tragische Konflikte hervorgehen können. Zudem werden in dieser Arbeit verschiedene Arten von Inkongruenzen unterschieden, um in der späteren Analyse Abstufungen und differenzierte Unterscheidungen vornehmen zu können.

4.2.1 Diskursive Inkongruenz

Zur Bereitstellung eines methodischen Repertoires wurde in den Vorarbeiten zu dieser Arbeit von der Grundlage der Texte der Osterspiele aus gegangen. Zur Analyse der Komik der Krämerszene wird an dieser Stelle daher der Begriff der diskursiven Inkongruenz eingeführt.

Als diskursive Inkongruenz wird im Folgenden ein Gegensatz von Diskursen und Themenfeldern verstanden, die zusammengefügt werden und dadurch in widersprüchlicher Weise aufeinandertreffen. Durch diesen Gegensatz der Diskurse ist es möglich, dass es zu einer Konstellation kommt, die Komik hervorruft. Oftmals entsteht durch dieses Zusammenfügen des scheinbar Unvereinbaren eine aburde Situation und Komik wird evoziert. Es wird zu fragen sein, ob dabei Themenfelder miteinander verweben und miteinander verknüpft werden oder ob Komik vor allem auf dem Nebeneinander, dem Unvereinbaren, beruht. Aufgabe in der Analyse wird es daher sein, die Grenzen verschiedener Themenfeldern festzustellen und die Merkmale herauszuarbeiten, mit denen diese überschritten oder gegeneinander gestellt werden.

4.2.2 Inkongruenz von Erwartung und Auflösung

Kant beschäftigt sich mit dem Komischen⁷⁰ in seiner „Kritik der Urteils-kraft“.

Es muss in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, et-was Widersinniges sein [...]. Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.⁷¹

Komik, die aus einer unerfüllten Erwartung heraus entsteht, trägt den Ge-gensatz des Erwarteten und seiner Erfüllung in sich. Diese Theorie kann somit ebenfalls zu den Inkongruenz- bzw. Kontrasttheorien gezählt wer-den, jedoch ist der spezielle Charakter des Gegensatzes ein anderer, als beispielsweise bei diskursiver Inkongruenz. Unter Umständen kann diese ebenso bei einer Erwartung hinzukommen, die widersprüchlich aufgelöst wird, jedoch muss am Text herausgearbeitet werden, warum die komi-sche Wirkung auf der nicht erfüllten Erwartung gründet und nicht auf der Vermengung unterschiedlicher Diskurse und Themenfelder. Ein Problem, das Kants Formulierung jedoch darstellt, ist die der Auflösung der Erwartung in nichts. Hier hat Jean Paul kritisiert, die Erwartung könne sich durchaus auch in „Etwas“⁷² auflösen, um komisch zu sein. Diese Kritik Jean Pauls wird oftmals dadurch relativiert, dass Kant „keineswegs [pos-tuliert], dass man Etwas erwartet und dieses Etwas zum Nichts werden muss, sondern die Spannung der Erwartung selbst ist es, die da verpufft, unabhängig davon, was man nun eigentlich erwartet hatte (selbst wenn es – nichts war).“⁷³ Bei Kant steht somit vor allem der Abbau einer Span-nung im Vordergrund.

Einen teilweise ähnlichen Ansatz verfolgt auch Schopenhauer bei seiner Beschreibung des Lächerlichen:

[...] der Ursprung des Lächerlichen [ist] allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm überigens het-rogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens

⁷⁰ Kant definiert zwar das Lachen und nicht die Komik, allerdings kann aus seinen Ausführungen geschlossen werden, dass er mit dem Lachen dasselbe meint, von dem in dieser Arbeit als „das Komische“ gesprochen wird. Ansonsten muss jedoch Lachen und Komik voneinander unterscheiden werden.

⁷¹ BACHMAIER, HELMUT: Auflösung einer gespannten Erwartung: Immanuel Kant. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 25.

⁷² BACHMAIER, HELMUT: Das Lächerliche und das Erhabene: Jean Paul. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 29.

⁷³ BALZTER, STEFAN: Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik. Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hrsg. von: Ulrich Ernst, Michael Scheffel und Rüdiger Zymner. Bd. 18. Berlin 2013. S. 50.

allelmal als die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen.⁷⁴

Schopenhauer geht demnach davon aus, dass ein Begriff eines Objekts in der Vorstellung existiert. Das tatsächlich vorgeführte Objekt entspricht dann jedoch nicht der Vorstellung und allein diese Wahrnehmung der Diskrepanz wird von Schopenhauer als Komik erzeugend beurteilt. Schopenhauer nimmt zwar keinen direkten Bezug auf Kants Theorie, allerdings zielen beide vor allem auf eine enttäuschte Erwartung ab, die sich bei Schopenhauer darauf aufbaut, dass eine konkrete Vorstellung besteht, die jedoch völlig anders realisiert wird. Bei Kant wird Komik vor allem durch das Abfallen der Spannung definiert, was jedoch explizit aus einem Text nur schwer herauszuarbeiten ist. Ergänzend wird deshalb von Schopenhauers Definition ausgegangen. Es wird bei der Analyse des Textes versucht, Hinweise auf eine Erwartungshaltung, die nicht erfüllt wird, zu finden und den ‚Begriff‘ herauszuarbeiten, von dem bei der jeweiligen komischen Textstelle ausgegangen wird.

4.2.3 Bisoziation als Zusammenschluss dieser Konzepte

Koestler führt den Begriff der Bisoziation ein, der das Zusammenfügen von Nicht-Zusammenpassendem beschreibt. Koestler sieht in der Bisoziation grundsätzlich eine Voraussetzung des Kreativen. Der Begriff der Bisoziation wird bei Koestler davon abgeleitet, dass zwei „gewöhnlich nicht miteinander zu vereinbarenden [...] Bezugssysteme“⁷⁵ durch ein Ereignis aufeinandertreffen. Dieses Ereignis, „in dem sich die beiden Systeme treffen, wird gleichzeitig sozusagen auf zwei verschiedenen Wellenlängen zum Schwingen gebracht.“⁷⁶ „Solange dieser ungewöhnliche Zustand andauert, ist [das Ereignis] nicht nur mit einem Assoziationssystem verbunden, sondern mit zweien, bisoziiert.“⁷⁷ Bisoziation kann daher als „die bewusste Zusammenstellung mehrerer nicht zueinander passender Größen, Formen, Rollen oder Inhalte“⁷⁸ gesehen werden. Dabei führt Koestler ebenfalls an, dass es nicht ein einzelnes Ereignis geben muss, das zur Bisoziation führt, sondern dass es bei komischen Begebenheiten mehr

⁷⁴ BACHMAIER (2005), S. 44 f.

⁷⁵ KOESTLER, ARTHUR: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern/München/Wien 1966. S. 25.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ BALZTER (2013), S. 52.

als nur eine Pointe geben kann. Eine „Reihe von kleineren Entladungen oder [ein] anhaltende[r] Zustand leichter Erheiterung“⁷⁹ ist möglich. Diese Überlegung stellt er vor allem für elaboriertere Formen des Humors an, wie beispielsweise die Satire.

Koestler verbindet daher einerseits die Überlegungen zur diskursiven Inkongruenz als Zusammenfügung zweier unpassender Themenbereiche mit Kants und Schopenhauers Ausführungen zur Nicht-Erfüllung einer Erwartung. Das Konzept der diskursiven Inkongruenz wird dadurch erweitert, dass Komik nun nicht mehr nur aufgrund von unpassenden aufeinandertreffenden Themenbereichen entsteht, sondern beispielsweise auch durch wider Erwarten ausgefüllte Rollen, was für die Osterspiele von besonderem Interesse ist. Auch Grafetstätter nimmt als eine Bedingung für das Gelingen von Komik in den mittelalterlichen Spielen eine solche „Überlappung zweier Skripte“⁸⁰ an. Durch die Beachtung von Kants Darstellungen zum Komischen, kann auch die hinzutretende Verblüffung des Publikums als Komik stützender Faktor in die Analyse einzogen werden, sofern identifizierbar. Die diskursive Inkongruenz stellt dann eine spezifische Form der Bisoziation.

4.2.4 Sprachliche Inkongruenz

Inkongruenz ist die Überschreitung von Normen, das Zusammenfügen des Unpassenden und Widersinnigen. Sprache bietet ein System mit Normen und Gebrauchsprinzipien, deren Überschreitung relativ einfach vorgenommen werden kann.

[D]as Komische in der Sprache [lebt] von unerwarteten Inkongruenzen zwischen der konkret realisierten Äußerung und den sprachlichen bzw. logischen Konventionen oder Normen, vom absichtlichen Verletzen dieser Normen [...]. Den Ausgangspunkt für sprachspielerische Modifikationen dürfen [...] wohl die provozierenden Starrheiten und Automatismen der Sprache als System, des (oft klischeehaften) Denkens usw. bilden.⁸¹

Der Kontrast kommt durch einen fehlerhaften Gebrauch des Systems der Sprache zustande. So kann sprachliche Komik aus dem Zusammenfügen inkongruenter sprachlicher Elemente entstehen.

⁷⁹ KOESTLER (1966), S. 27.

⁸⁰ GRAFETSTÄTTER (2013), S. 31.

⁸¹ SZCZEPANIAK, JACEK: Zu sprachlichen Realisierungsmitteln der Komik in ausgewählten aphoristischen Texten aus pragmalinguistischer Sicht. Danziger Beiträge zur Germanistik Bd. 1. Wien 2002. S. 32.

Eine spezielle Form der Inkongruenz in sprachlicher Form stellt Kipf vor. „Wir sprechen nicht zufällig davon, daß man einen Witz oder einen Spaß verstehen muss, um über ihn zu lachen.“⁸² Komik besitzt demnach auch einen kognitiven Charakter, denn der Rezipient muss über semantisches Wissen verfügen, um einen Witz oder eine komische Äußerung zu verstehen – dies ist die Seite des Verstehens von Komik. Jedoch kann diese Feststellung auch für das Erzeugen von Komik verwendet werden, indem ambige Wortbedeutungen genutzt werden. Kipf beschäftigt sich mit semantischer Inkongruenz und führt hierfür ein Beispiel an:

Ein englischer Bischof erhielt folgende Nachricht von einem Dorfpfarrer seiner Diözese: „Exzellenz, ich bedaure, Sie vom Tode meiner Ehefrau in Kenntnis setzen zu müssen. Könnten Sie mir vielleicht einen Ersatz für das Wochenende schicken?“⁸³

Dieses Zitat, das Kipf in seinen Überlegungen verwendet, stammt aus Raskins „Semantic Mechanisms of Humor“ und ist im Englischen noch besser zu erklären. Durch die ambivalente Bedeutung von *substitute*⁸⁴, von Kipf hier mit ‚Ersatz‘ übersetzt, entsteht der Eindruck, als würde der Dorfpfarrer keinen Ersatz seiner eigenen Person, sondern möglicherweise einen Ersatz seiner Ehefrau fordern, die nun für das Wochenende aufgrund ihres Todes nicht verfügbar sei.

Einen solchen Ersatz für das Wochenende, das gemeinhin mit Erholung und Entspannung verbunden ist, zu fordern, ganz zu schweigen von den möglichen erotischen Inhalten, die man mit dem Komplex ‚Ersatz für eine Frau am Wochenende‘ verbinden könnte, steht in denkbar scharfem Kontrast zu all dem, was wir von einem trauernden Witwer, noch dazu von einem Pfarrer, erwarten.⁸⁵

Diese Erläuterung Kipfs ist insofern ein wenig missverständlich, als dass man nun annehmen könnte, dass die Inkongruenz der Semantik darauf beruht, dass ein solches Verhalten von einem Pfarrer nicht erwartet wird. Jedoch liegt die semantische Inkongruenz, aufgrund derer Komik entsteht, darin, dass nicht klar wird, welches Signifikat nun durch den ambigen Signifikanten ‚substitute/Ersatz‘ angesprochen wird – der Pfarrer selbst oder seine verstorbene Ehefrau? Dass dies von einem Pfarrer nicht erwartet wird, bestärkt die komische Wirkung, ist jedoch nicht Auslöser und deshalb von einer Erwartung, die sich widersprüchlich auflöst, zu

⁸² KIPF (2005), S. 110.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Kann mit ‚Ersatz‘ oder auch ‚Vertretung‘ übersetzt werden.

⁸⁵ KIPF (2005), S. 111.

unterscheiden, denn dies würde wiederum eine Bisoziation darstellen. Kipf beschreibt zudem, dass gerade der sakrale Bereich einen guten Nährboden für Komik durch semantische Inkongruenz bietet, da Inkongruenz hier relativ leicht erzeugt werden kann.⁸⁶ Jedoch fällt er mit diesem Zusatz wieder in das missverständliche Erklärungsmuster, dass Komik aufgrund einer nicht erfüllten oder widersprüchlich erfüllten Erwartung entsteht. Kipf macht damit eine Schwierigkeit dieser Art von Komik deutlich: Es ist zu fragen, auf welchem Mechanismus Komik im Einzelfall hauptsächlich beruht, da bei semantischer Inkongruenz zwar Komik durch das Mittel der Sprache realisiert wird, aber meist erst durch die widersprüchlich aufgelöste Erwartung ein unpassender Gebrauch entsteht.

Es zeigt sich zudem, dass Kipf mit seiner Definition von semantischer Inkongruenz lediglich einen Teil auf der Ebene der Semantik beschreibt, der Komik erzeugen kann. Das, was Kipf beschreibt, ist die ambivalente Bedeutung eines Wortes, das in einem Satz nicht eindeutig verwendet wird. Er spricht somit von Komik, ausgelöst von der Polysemie eines Wortes, die dann durch den Rezipienten in Bezug zu den Bedeutungen der anderen im Satz vorkommenden Wörter gesetzt werden muss. Polysemie sollte allerdings klar abgegrenzt werden von Homonymie, die jedoch ebenfalls zu Komik führen kann. In dieser Arbeit wird Homonymie daher genauso zur semantischen Inkongruenz gezählt, da es dabei ebenso um die semantische Verarbeitung und Zusammenfügung inkongruenter Bedeutungen geht, wie sich in Kapitel 5.2 zur Analyse der Komik im Innsbrucker Osterspiel zeigen wird.

4.3 Eine Form von Komik: das Groteske

Wie bereits eingangs beschrieben, kann Bachtins Theorie „Literatur und Karneval“ nicht ohne Vorbehalt verwendet werden, deshalb wird diese auch nicht in ihrer Gänze als gültig angenommen. Für die Analyse der Komik der Osterspiele scheinen vor allem seine Überlegungen zur grotesken Gestalt des Leibes relevant zu sein, da in der Forschung relative Einigkeit darüber herrscht, dass Darstellungen von Hässlichkeit oder Entstelltem eine komische Wirkung in mittelhochdeutscher Literatur gehabt haben. Ebenso ist man sich einig über die komische Wirkung der Darstellung von körperlichen Gebrechen und Fehlern sowie von tierischen Elementen am Körper des Menschen.⁸⁷ Die Überlegungen über die grotesken Merkmale des Körpers verhandeln nicht den Ursprung des Komischen dieser Merkmale, sondern setzen diese Wirkung als gegeben voraus. Es

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. BACHTIN (1969), S. 15.

existieren in vielen mittelalterlichen, als komisch geltenden Texten groteske Elemente, die meist durch eine Übersteigerung oder eine verzerrte Darstellung charakterisiert werden können. Für Bachtin ist „das Groteske eine Erscheinungsform des Karnevalessken“⁸⁸, da im Karneval vor allem groteske Gestalten auftauchen. Er bezieht diese Aussagen vor allem auf die Fastnachtsspiele des Mittelalters.

Die Merkmale, die eine groteske Darstellung ausmachen, können durch Bachtins Spezifizierungen in den Beschreibungen des Äußen der Personen im geistlichen Spiel anschließend identifiziert werden, wodurch sich diese Beschreibungen folglich als komische Textstellen herausarbeiten lassen. „Die Form des Kopfes, die Ohren, und selbst die Nase erhalten nur dann einen grotesken Charakter, wenn sie tierische oder dingliche Formen annehmen.“⁸⁹ Bachtin beschreibt einige Körperteile, denen in der grotesken Darstellung eine wichtige Bedeutung zukommt. Von großer Relevanz wird die Nase beschrieben. Laut Bachtin ist diese als Phallussymbol zu werten:

Laurent Joubert, ein jüngerer Zeitgenosse von Rabelais, [...] der eine Theorie des Lachens aufgestellt hat, schrieb ein Buch mit dem Titel *Erreurs populaires et propos vulgaire touchant la medicine et le régime de santé* (Bordeaux 1579). Darin berichtet er [...] über das im Volk überaus verbreitete Vorurteil, man könne von den Formen und Ausmaßen einer Nase auf die Größe und Leistungsfähigkeit des männlichen Geschlechtsorgans schließen. Den gleichen Gedanken äußert bei Rabelais Bruder Jean in seinem Mönchsargen.⁹⁰

Gerade solche Darstellungen, die auf eine deutlich von der Norm abweichende Größe hindeuten, können als grotesk begriffen werden. Beispiele für eine komisch-groteske Beschreibung, in der die Nase als Objekt der grotesken Inszenierung eine wichtige Rolle spielt, sind einige Fastnachtsspiele und hier vor allem das Spiel *Nasentanz* von Hans Sachs. Nicht nur in den weltlichen Spielen, sondern auch in den geistlichen Spielen zeigen sich diese karnevalessken Motive. Neben der Nase erachtet Bachtin auch den Mund als bedeutsam für die groteske Darstellung, während die Augen des Menschen relativ unwesentlich sind, da diese die Individualität des Menschen widerspiegeln.

⁸⁸ SCHLÜTER, SABINE: Das Groteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg 2007. S. 32.

⁸⁹ BACHTIN (1969), S. 16.

⁹⁰ Ebd., S. 15 f.

Das Groteske hat es nur mit herausquellenden Augen zu tun: wie mit allem, was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will.⁹¹

Für Bachtin ist folglich für die Darstellung des Grotesken vor allem wichtig, dass die Grenzen des Leibes nach außen hin geöffnet werden. Es entsteht dadurch eine Verbindung von Leib und nichtleiblicher Welt. Dies macht den Charakter des Grotesken und dessen Darstellung aus. Aus diesem Grund sind Organe, wie der Mund, sowie Ausscheidungsorgane der Inbegriff des Grotesken – die Nase zudem als Phallussymbol, wie bereits beschrieben. Der Sonderstatus der Nase röhrt nicht zuletzt daher, dass Bachtin den grotesken Leib auch als einen Leib begreift, der sich stets in der Erschaffung eines neuen Leibes befindet. Hier ist die Überschreitung von Grenzen wiederum das ausschlaggebende Kriterium:

Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen deshalb jene Teile, [...], wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib erzeugt: der Unterleib und der Phallus.⁹²

Mit Komik belegt werden diese vor allem durch Überzeichnung und Übertreibung sowie Entstellung. Als eine weitere Kategorie der Groteske können folglich die „Akte des Körper-Dramas“⁹³ eingestuft werden. Dies sind Vorgänge des Essens, Ausscheidungen, Altern, Krankheiten oder Tod, da hierdurch wiederum die Grenzen zwischen Leib und Außenwelt nah aneinanderrücken und überschritten werden.

Es wird deutlich, dass es bei Bachtin vor allem um Übersteigerungen, Grenzüberschreitungen und die Absurdität der Darstellung geht, um ihnen das Attribut ‚grotesk‘ zu verleihen. Die Überlegungen Bachtins zur Groteske des Leibes stellen, anders als das Grundprinzip der Inkongruenz, eine spezielle Form von Komik dar. Es können dadurch spezielle Merkmale in der Beschreibung des Äußeren von Personen und bestimmte Handlungen, so wie sie auch im Osterspiel erfolgen, als komische Beschreibungen und Handlungen eingestuft und identifiziert werden.

Insgesamt zeigt sich in der Darstellung der möglichen Analysekategorien für die Osterspiele, dass es schwierig scheint, passende Kategorien zu finden, die in der Literatur erkannt und am Text belegt werden können. Auch lassen sich gerade bei verschiedenen Arten von Inkongruenz oftmals nur geringe Unterschiede feststellen, wobei die Komik vieler Textstellen sicherlich auch auf mehreren Inkongruenzen beruhen kann und

⁹¹ Ebd., S. 16.

⁹² Ebd., S. 17.

⁹³ Ebd.

zudem auch das Groteske, als eine spezielle Form der komischen Darstellung, gewisse Inkongruenzen und nicht erfüllte Erwartungen beinhalten kann. Es wird sich in der Analyse zeigen, ob es möglich ist, die von Kant angenommene Plötzlichkeit am Text der Osterspiele zu belegen. Weiterhin werden Bisoziationen herausgefiltert, wobei die diskursive Inkongruenz von anderen Bisoziationen abgegrenzt wird. Sprachliche Inkongruenzen werden ebenso gesondert behandelt, soweit eine Trennung dieser Prinzipien möglich ist.

5 Komik im Innsbrucker Osterspiel

Das Innsbrucker Osterspiel⁹⁴ ist ein geistliches Spiel, dessen Entstehung durch einen Schreibvermerk am Ende des Spiels auf das 14. Jahrhundert datiert werden kann. Trotz seines Namens stammt es aus Mitteldeutschland, genauer aus Thüringen, was jedoch erst nach der Benennung zum Innsbrucker Osterspiel erkannt wurde. Durch seinen Aufbewahrungsort erhielt es den Namen Innsbrucker Osterspiel. Korrekter bezeichnet wird es allerdings als Innsbrucker Thüringisches Osterspiel, um zusätzlich den eigentlichen Entstehungsort zu berücksichtigen. Aus praktischen Gründen wird im Folgenden jedoch lediglich vom Innsbrucker Osterspiel gesprochen.

Die folgende Analyse konzentriert sich auf die Komik der Krämerszene und schließt an die vorherigen methodischen Überlegungen an. Es soll herausgearbeitet werden, welche Strategien eingesetzt werden, um Komik zu erzeugen. Im siebten und neunten Kapitel wird anhand der vorangegangenen Analyse untersucht, unter welchen Bedingungen diese Komik möglich ist und mit welchen Funktionen sie verbunden sein könnte.

5.1 Komik durch Bisoziationen

5.1.1 Die Einführung des Krämers

Die Klage der Marien über den Tod Jesu erfolgt zum Teil in lateinischer Sprache sowie in Volkssprache und bezeugt damit die Verbindung zur liturgischen Osterfeier.

Omnipotens pater altissime, / angelorum rector mitissime, / quid faciamus nos miserrimæ? / heu quantus est noster dolor! (V. 507-510)

So lautet die Klage der ersten der drei Marien und in Volkssprache wird diese weitergeführt:

Almechtiger vater, hoster trost, / wen du mich von sunden hast erlost, / wo schal ich mich hen keran, / sint ich vorloren habe mynen herren? / awe jammir vnd leit, / daz myn armes hercze treit, / sint ich erre schal ge alhy, / daz laz dir, herre, geclaget sy! (V. 511-518)

⁹⁴ Zitiert nach folgender Ausgabe: Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Rudolf Meier. Stuttgart 1962.

Durch die Wiederholung des Inhalts der lateinischen Klage in Volkssprache, wird dieser für das Publikum erläutert und verdeutlicht. Dem schließt sich wiederum die zweite der Marien mit einer lateinischen Klage an (V. 519–522), die ebenfalls mit: *heu quantus est noster dolor!* (V. 522), endet. Im Anschluss daran spricht die zweite Maria wiederum klagende Worte in Volkssprache, worauf die dritte der Marien mit dem Hinweis folgt, sie sollten Salböl kaufen, um den Leib Christi zu salben. Diese Aufforderung zum Salbenkauf erfolgt in lateinischer Sprache. Zur Klage über den Toten wird insgesamt fünf Mal angehoben, wobei jedes Mal geäußert wird, den Trost und Erlöser verloren zu haben.⁹⁵ Die Verzweiflung der Marien zeigt sich damit deutlich. Dadurch, dass zudem das Vorhaben Salböl zu kaufen nicht direkt am Ende der Marienklage steht, sondern noch einmal die Frage folgt, wie sich die Marien nun verhalten sollen in ihrem Leid: *wy schullen wir vns gehaben czu vns erme leyde, / wen wir vnsern hern haben verloren, / der vns czu troste waz geboren?* (V. 535–537), erschließt sich für das Publikum noch nicht, dass nun der Kauf des Öls auch tatsächlich erfolgt, denn eine Antwort auf die Frage, was zu tun sei, wird nicht explizit gegeben. In den Klagen der Marien lassen sich keine Hinweise für das Publikum finden, die den folgenden Auftritt des Krämers explizit vorbereiten. Zudem wird der Salbenkauf in lateinischen Versen angedeutet und nicht noch einmal, wie der Rest der Klageworte, in Volkssprache für das Publikum verdeutlicht. Der Krämer betritt stattdessen mit seinem Gefolge, bestehend aus seiner Frau und der Magd, den sichtbaren Teil der Bühne, wie aus dem Nebentext⁹⁶ entnommen werden kann: *Tunc mercator exit cum uxore et ancilla et dicit: [...].* Diese Spielanweisung lässt darauf schließen, dass er und sein Gefolge dem Publikum vorher nicht in Erscheinung getreten sind und es keinen Hinweis auf das Auftreten des Krämers gibt, wodurch auf das Moment der Plötzlichkeit in der Auflösung dieser Situation geschlossen werden kann. Allerdings wird für die Aufführung der Osterspiele eine Simultanbühne als Schauplatz angenommen, sodass die Figuren bereits auf ihren Warteplätzen für das Publikum sichtbar sein können. Die alleinige Annahme der plötzlichen Auflösung einer Situation kann demnach nicht vollständig zur Erklärung der komischen Wirkung herangezogen werden.

Der Krämer setzt zu seiner Begrüßung an: *,Got grüß uch, ir hirn, vbir al', / alz sprach der wolf vnd kuckte in den genßestal.* (V. 540 f.) Begrüßt werden

⁹⁵ Vgl. V. 511, V. 512, V. 519 – 521 sowie V. 537.

⁹⁶ Es wird an dieser Stelle der Begriff des Nebentextes verwendet, der jedoch aus der modernen Beschäftigung mit Dramen stammt. Für Spiele des Mittelalters sind derlei Begriffe zum Aufführungszeitpunkt nicht bekannt gewesen. Vgl. Kapitel 2 zu den terminologischen Überlegungen der Gattung *spil*.

dabei jedoch nicht die drei Marien, sondern der Krämer nimmt eine Einführung seiner eigenen Person für das Publikum vor. Die Stimmung und der Themenbereich, die zuvor durch die Klagen der Marien aufgebaut wurden, treffen auf ein neues Bezugssystem.

Diskursive Inkongruenz als spezielle Form der Bisoziation kann hier als Prinzip für das Erzeugen der Komik festgestellt werden. Der Krämer bezieht sich mit seinen Äußerungen nicht auf die Klagen der Marien, sondern eröffnet eine komische Eigencharakterisierung seiner Figur des *mercators* als *wolf* und seinem Publikum als überlisteter *genfestal*. Es entsteht hierdurch ein abrupter Bruch in der Stimmung, die vorher durch die Klagen der Marien bestimmt wurde und nun durch den Krämer, der ähnlich einem *expositor ludi* auftritt, durchbrochen wird. Dadurch werden die Bezugssysteme der Heilsgeschichte und der Alltagswelt in komischer Weise gegeneinander gestellt.

5.1.2 Die Suche des Krämers nach einem Knecht

Eine weitere komische Begebenheit, die auf einer widersprüchlich aufgelösten Erwartung beruht, ist die Suche des Krämers nach einem Knecht. An dieser Stelle der Krämerszene wird sich zeigen, dass die Mechanismen der Komik vielfältig sind. Eingeleitet wird Komik hier vor allem durch eine inkongruente Auflösung einer Erwartung an eine bestimmte Rolle, die ergänzt wird durch Elemente der grotesken, karnevalesken Komik. Auch ist an dieser Stelle die Klage der drei Marien nur wenige Verse zuvor erfolgt. Es kann somit auch immer noch von einer Zusammenführung unpassender Bereiche gesprochen werden, da sich die eigene Dynamik der absurd-komischen Krämerszene hier gerade erst entfaltet.

Der Krämer sucht zunächst einen Knecht: *der mir czu dinste were recht* (V. 543). Durch diese Beschreibung wird lediglich ausgesagt, der Krämer suche einen Knecht, der ihm einen angemessenen Dienst erweisen könne. Hieraus ergibt sich eine Erwartung des Publikums, die mit üblichen Pflichten eines Knechts und der typischen Rolle eines Knechts, seinem Herrn zu helfen und diesen bei der Arbeit zu unterstützen, verbunden ist. Die Anpreisung der Fähigkeiten Rubins, der auf das Gesuch des Krämers antwortet, erfolgt mit dem ersten Satz auch gemäß dieser Erwartung: *Ich bin gar eyn getruwir knecht* (V. 548). Im nächsten Vers kippt allerdings die Erwartung und wird in der Beschreibung dessen, was Rubin unter einem „treuen“ Knecht versteht, aufgelöst – ja sogar kontrastiert, denn *zum fräwen dinste fuge ich recht* (V. 549), und davon nicht genug:

wult ir mir sin dancken, / ich czu mit uch kegen Francken / mit vwir frawen kaptretten, / ich helf ir ouch den flachz geten / vnd dar czu dy män ryben, / als man tut den jungen wiben. (V. 550–555)

Die Fähigkeiten, die Rubin als seine Vorzüge schildert, entsprechen recht wenig dem, was von ihm normalerweise als Knecht eines Krämers erwartet werden würde. Neben dem *frawen dinste* den Rubin als eine seiner Fähigkeiten anpreist, besitzt er jedoch noch mehr solcher Eigenschaften, die die widersprüchliche Auflösung der Erwartung an die Rolle eines getreuen Knechts unterstreichen:

czu Francken han ich vil gelogen / czu Beygern han ich vil lüte betrogen: / wult ir mit mir durch dy lant, / wir werden beyde geschant. (V. 556–559)

Die Beschreibung seiner Fähigkeiten folgt dem Prinzip einer absurden Steigerung, wie sich an dieser Stelle erkennen lässt. In Franken noch hat er ‚nur‘ *vil gelogen*, in Bayern nicht nur das, sondern auch *vil lüte betrogen*. Zudem werden immer weitere unpassende Fähigkeiten aufgezählt.

Komik basiert hier auf dem Prinzip, Eigenschaften aufzuzählen, die nicht zur Vorstellung der üblichen Charakterisierung eines *truwin* Knechts passen, der dem Herrn *czu dinste were recht*. Das übliche, gewohnte System, in dem ein Knecht ‚treu‘ ist, wird mit der Charakterisierung Rubins als listiger, ‚untreuer‘ Knecht zusammengefügt und es kommt daher zu einer komischen Situation.

Weitere Komik ergibt sich im Hinblick auf die Reaktion des Krämers. Dieser betrachtet die Eigenschaften Rubins jedoch nicht, wie zu erwarten sei, als für einen Knecht unpassend, sondern er schätzt diese als positiv für seine Zwecke ein: *Mich dunket, du sist eyn wol geczagener knecht: / czu mynem dinste bistu mir recht.* (V. 560 f.) Diese Reaktion ist überraschend und ebenso absurd. Die Komik wird an dieser Stelle zudem aus der immer weitergeführten, gesteigerten Abfolge von Erwartung und einer unpassenden Auflösung unterstützt. Es entsteht eine Szenerie, in der Komik durch Bisoziation den Anfang macht und die schließlich durch Steigerung und Übertreibung an komischem Charakter gewinnt sowie Elemente des Grotesken (*frawen dinste*) enthält. Auch die Zusammenführung der Krämerszene mit der vorangegangenen Klage der Marien, die zudem durch die Anwerbung eines zwielichtigen Knechts deutlich gegeneinanderge stellt wird, ruft den Eindruck des Unpassenden, Grotesk-komischen hervor.

5.1.3 Rubins Suche nach einem Knecht

Rubins Suche nach einem Knecht bietet weiteren Raum für Komik. Rubin ist zum Zeitpunkt seiner Suche nach einem eigenen Knecht noch nicht als Helfer tätig geworden, sondern hat lediglich seinen Krämer – in Anlehnung an die Rede des *expositor ludi* – vorgestellt. Auf den Hinweis des Krämers: *Rubin, laz din schallen sin / vnd schla mir uff den kram myn!* (V. 654 f.), antwortet Rubin: *Ich mag [ez] dy lenge nicht getrage, / ich muz och eyn knecht habe!* (V. 656 f.). Diese Antwort erfolgt unerwartet, da der Inhalt in komischen Kontrast zur vorangegangenen Handlung steht. Denn Rubin übertreibt in seiner Darstellung völlig, da er noch nicht für den Krämer gearbeitet hat. Die Übertreibung Rübels wird durch das verwendete Verb *getrage* sowie durch die Angabe *dy lenge* deutlich gemacht. Es werden dadurch die Last und Unerträglichkeit seiner Arbeit zum Ausdruck gebracht, denen er nicht anders entgehen kann, als ebenfalls einen Knecht anzuheuern. Die Formulierung, auch einen Knecht haben zu müssen (V. 657), trägt ebenfalls zur übertriebenen, komischen Dramatisierung seiner Situation bei. Die Übertreibung Rubins lässt Komik in Form von Ironie entstehen, denn es besteht ein Widerspruch in seiner Darstellung, da er bisher noch keinerlei Arbeit geleistet hat. Dies ist der zentrale Kontrast, auf dem Komik an dieser Stelle beruht.

Auch die Beschreibung des Lohns, den Rubin im Folgenden für seinen Knecht anbietet, trägt zur Erzeugung von Komik bei:

Nu horet al gemeyne, / beide groz vnd kleyne: / kann mir ymant gewissen eynen knecht, / der mir czu dinste were recht, / ich spreche ez vff dy truwe myn, / ich gebe em eyn grinthotelin / vnd eyne alte hōſe / (der konde ich ny gelose): / an dem kny ist sy dunne, / an dem fuſe ist nyrgent keyn kunne, / vnd eyne [alde] bruch / synem wibe czu eynem schlogertoch. (V. 660–671)

Die Dinge, die zum Lohn angeboten werden sind eigentlich wertlos. Die Wertlosigkeit der gebotenen Vergütung wird außerdem von Rubin betont, indem er erwähnt, dass er die *alte hōſe*, die er als Lohn bietet, vorher nie loswerden konnte. Interessant ist dabei auch, dass schon der Krämer Rubin zuvor *myn alden hosen* (V. 585) als Lohn angeboten hat, somit gibt Rubin weiter, was er selbst nicht braucht und verdeutlicht dadurch den geringen Wert des Lohns. Eine Bisoziation besteht in der komischen Zusammenfügung dessen, was als Lohn erwartet werden kann und was als solcher tatsächlich angeboten wird.

Es sollte im Folgenden vermutet werden, dass sich darauf niemand melden würde, der einen solchen Lohn beziehen möchte. Jedoch tritt Pusterbalk in Erscheinung, der diese Stellung annehmen will und sich unter diesen Konditionen zur Arbeit für Rubin bereit erklärt.

Die Beschreibung Pusterbalks und die damit verbundene Komik werden in Kapitel 5.3 behandelt, da hier vor allem grotesk-komische Zuschreibungen an die Gestalt Pusterbalks gemacht werden und somit eine neue Komponente der Komik hinzutritt.

5.1.4 Der Krämer als *meister Ypocras*

In den Versen 623 bis 630 wird der Krämer dem Publikum durch Rubin singend vorgestellt. *Hy komt meister Ypocras / de gratia divina* (V. 623 f.), heißt es hier zunächst. Die Erwartungen und Eigenschaften, die daraus folgend mit dem Krämer verbunden werden, sind hoch, da er als *Ypocras* in Anlehnung an Hippokrates beschrieben wird. Allerdings werden diese durch die folgenden Reime konterkariert. Es entsteht ein Kontrast zwischen der Beschreibung des Krämers als Arzt und der Erfüllung dieser Rolle:

*sin muter eym meister eyn sclegel vras / in arte medicina. / her sprach, er welde eyn
meister sin: / vnd waz von kunsten riche: / waz man em der gesunden brenge, / dy
macht er alle siche.* (V. 625-630)

Der Krämer ist gerade kein gelehrter Mediziner, wobei die Inkongruenz in den letzten beiden Versen (V. 629 f.) auf den Punkt gebracht wird, denn der Krämer als *meister Ypocras* ist sogar in der Lage mit seinen zweifelhaften Fähigkeiten die Gesunden krank zu machen. Hier zeigen sich die tatsächlichen Künste des Krämers als Arzt: Sie sind schlachtweg nicht vorhanden.

Wird der Krämer in diesen Versen zum ersten Mal als *Ypocras* bezeichnet und damit mit Erwartungen verknüpft, die er nicht erfüllt, so wird dies auch an weiteren Textstellen weitergeführt und Erwartungen werden von neuem aufgebaut. In Anlehnung an die einführenden Worte an das Publikum zu Beginn des Osterspiels, nimmt Rubin im Anschluss an seinen Gesang eine weitere Vorstellung seines Herrn vor:

*Nu swiget alle gliche, / beide arm vnd riche, / beide frawen vnd man, / dy sich hy
gesamment han: / vns ist kommen in dy lant / eyn arczt wit bekannt, / her ist geheißen
Ypocras / (vor war sult ir wißen daz!), / er hat durchfaren manche lant, / Hollant,
Probant, Rußenlant, / Preußenlant, Caberny, Almeny: / noch vorbaz in der wosten
Romaney / ist er eyn meister vbir alle erstige. / nicht mer ich uch gesage kann: / min
meister ist eyn kloger man, / wirt eyner in dem mantel wunt, / kumt er czu em, her
macht en gesunt!* (V. 631-647)

In diesen Versen wird der vermeintliche Ernst der Situation durch die Parallele zwischen der Rede Rubins und der Rede zu Beginn des Osterspiels

durch den *expositor ludi* betont, denn in dieser Vorrede wird das Publikum in ähnlicher Weise angesprochen:

Vornemet alle gliche / beide arm vnd riche, / [...] / swigt vnd seczt uch neder czu der erden / wir wullen uch laßen kunt werden, / wy vnser herre ist enstanden, / von dez bittern todes banden / allem menschlichen geschlechte czu troste, / da mit [er] alle erlostē (V. 1-10)

In der Vorrede zum Osterspiel ist von Jesus die Rede, der auferstanden ist, um die gesamte Menschheit zu erlösen. Zusätzlich wird in diesen Versen sein Gang in die Hölle erwähnt, um die dorthin verbannten Seelen zu befreien und somit als eine Art Seelenheiler zu fungieren. Parallel zu dieser Beschreibung wird der Krämer ebenfalls als Heiler dargestellt, womit sich deshalb große Erwartungen in seine Fähigkeiten verbinden lassen könnten, wäre er nicht vorher bereits als schlechter Arzt und damit als Quacksalber entlarvt worden. Durch die hergestellte Parallelität zur Rede des Spielansagers über die Taten Jesu ist Rubins Vortrag vollkommen überzogen und erhält damit einen ironischen Charakter. Da der Krämer zuvor bereits als unzulänglicher Heiler entlarvt wurde, ist diese Übertreibung für das Publikum deutlich zu erkennen. Zusätzlich erhält das Wirken des Krämers in den Versen 648 und 649 sogar das Attribut ‚heilig‘: *dennoch sage ich uch wol mere / von syner heilgen lyre*. Durch diese Zuschreibung und den beträchtlichen Umfang der vorangegangenen Verse sowie den indirekten Vergleich mit Jesus wird eine hohe Erwartungshaltung an die Künste des Krämers als Arzt aufgebaut, von der nun bereits klar ist, dass sie nicht aufrechterhalten werden kann. Sie wird vielmehr immer weiter ad absurdum geführt.

In den folgenden Versen wird die Brechung des Bildes, das vom Krämer als Meister der Medizin gezeichnet wird, auf den Punkt gebracht:

dy blinden macht er sprechen; / dy stummen macht er eßen. / her kann czu erstige alzo vil / alzo eyn esel czu seytenspiel! (V. 650-653)

Dieser hat als Arzt demzufolge die gleichen unzureichenden Fähigkeiten, wie *eyn esel czu seytenspiel*. Das bringt den Gegensatz zu der vorherigen Beschreibung als *meister Ypocras* in aller Deutlichkeit zum Ausdruck.

Zudem befindet sich eine unsinnig wirkende Inkongruenz in der Beziehung zwischen den Gebrechen der beschriebenen Kranken und ihrer ‚Heilung‘, die eine komische Wirkung auslöst. Die Heilung der *blinden* erfolgt laut Rubin dadurch, dass der Krämer ihnen die Fähigkeit des Sprechens geben kann und nicht dadurch, wie zu erwarten wäre, dass er ihnen das Sehen ermöglicht sowie die *stummen* nicht durch die Fähigkeit des Essen-Könnens geheilt werden würden.

So zeigt sich, dass eine Heilung durch den Krämer und seine Fähigkeiten als Arzt nicht stattfinden kann. Durch diese in sich inkongruenten Heilungen wird ebenfalls Komik erzeugt, da sie auf unpassende und unsinnige Weise zusammengefügt werden.

Die Komik, die hier über den Krämer erzeugt wird, beruht insgesamt auf dem unzulänglichen Vergleich zwischen Krämer und Jesus, der durch die Parallelität ihrer beiden Vorstellungen⁹⁷ hergestellt wird. Die Beschreibung der Heilungen des Krämers steht in Zusammenhang mit Äußerungen aus der Bibel über die Fähigkeiten Jesu als Heiler⁹⁸ und ist ein weiteres Argument für einen indirekten Vergleich der beiden. Der vorher in seinem Wirken als heilig beschriebene Krämer, kann die Wunder, die Jesus laut der Evangelien vollbracht hat, offensichtlich nicht vollbringen – nicht nur das: die Heilungen werden auch vollkommen verkehrt. Der Vergleich des Seelenheiler Jesus mit dem Krämer als Heiler auf der Welt, wird letztlich verwandelt in ‚Seelenheiler‘ versus ‚Quacksalber‘. Der Krämer geht somit als verlachter Verlierer aus dem Vergleich hervor und die Wundertaten Jesu werden aufgewertet. Für einen Heiler auf der Welt ist es demzufolge nicht möglich, diese Wunder ebenfalls zu vollbringen. Auf eine Funktion dieses Vergleichs wird an späterer Stelle⁹⁹ eingegangen.

5.1.5 Das Aufschlagen des Krämerstandes

Der Krämer fordert Rubin innerhalb der Krämerszene mehrmals auf, er solle den Krämerstand aufbauen. Die Erwartungshaltung kann folgendermaßen formuliert werden: Da Rubin der Knecht des Krämers ist, sollte er dessen Anweisungen befolgen. Zum ersten Mal wird Rubin in den Versen 654 bis 655 aufgefordert: *Rubin, laz din schallen sin / vnd schla mir vff den kram myn!* Rubins dazugehörige Antwort: *Ich mag [ez] dy lenge nicht getrage, / ich muz och eyn knecht habe!* (V. 656 f.), erzeugt Komik auf zweierlei Art und Weise. Wie bereits oben dargestellt, hat diese Szene zum einen eine komische Wirkung aufgrund der übertriebenen, Ironie erzeugenden Forderung Rubins, zum anderen ist dies die erste Aufforderung des Krämers, der Rubin nicht nachkommt und der im Verlauf der Handlung ei-

⁹⁷ Für Jesus ist es eigentlich nicht ganz richtig von einer Vorstellung oder Einführung seiner Person zu sprechen, da er als bekannt für die Zuschauer des Osterspiels vorausgesetzt werden kann. Jesus wird jedoch noch einmal in seiner Wirkung vorgestellt und als Erlöser explizit eingeführt. Aus diesem Grund wird für Jesus und den Krämer von einer Vorstellung bzw. Einführung gesprochen.

⁹⁸ Für die dazugehörigen Bibelstellen über entsprechende Heilungen Jesu vgl.: Mk 10, 46–52; Lk 18, 35–43; Mt 20, 29–34; Mt 12, 22; Lk 11, 14; Mt 9, 32–34.

⁹⁹ Vgl. Kapitel 9.

nige weitere folgen werden. Durch die Forderung Rubins wird die Anweisung des Krämers nicht befolgt. Sie verpufft dadurch wirkungslos. Dies steht jedoch in Kontrast zum Herrschaftsverhältnis, in dem sich Knecht und Krämer befinden. Dies ist also eine Verkehrung ihrer Rollen im Sinne einer Bisoziation.

Im weiteren Verlauf der Handlung folgt nun die Suche nach einem Knecht, die ihre eigenen komischen Elemente beinhaltet. Das Aufschlagen des Krämerstandes wird dabei allerdings wiederholt thematisiert, wodurch die Erwartung immer wieder erneuert und betont wird. *Rubin, laz din schallen sin / vnd schlach mir vff den kram myn* (V. 696 f.), heißt es abermals. Diesmal bestätigt Rubin, dies zu tun (V. 698 f.), jedoch heißt es im folgenden Nebentext: *Et sic circumspicit se pro servo et clamas alte voca*. Komik entsteht, da Rubin durch seine Antwort die Erwartungshaltung zunächst bekräftigt und sie weiterhin aufrechterhält, dann allerdings doch nach Pusterbalk sucht, der Rubins Arbeit verrichten soll und somit eine Inkongruenz zwischen Erwartung und ihrer Auflösung entsteht.

Nach einem Exkurs zur Suche eines neuen Knechts als Ersatz für Pusterbalk wendet sich der Krämer erneut an Rubin: *Rubin, liber Rubin, / schla mir vff den kram myn!* (V. 782 f.) Nach der dritten Aufforderung scheint Rubin dieser schließlich nachzukommen. Die Erwartung wird nun endlich erfüllt. Zudem wird durch die immer wiederkehrenden, gleichen Worte des Krämers, die meist als Zwischenrufe zwischen den Dialogen Rubins mit Puster- oder Lasterbalk gesehen werden können, Komik erzeugt, da zwischen den verschiedenen Themen sprunghaft gewechselt wird. Durch das Nicht-Befolgen der Befehle des Krämers bleiben seine Anweisungen wirkungslos. Rubin macht dadurch das bestehende Herrschaftsverhältnis zwischen ihm und dem Krämer lächerlich.

Das Aufschlagen des Krämerstandes, das letztlich doch noch erfolgt, wird allerdings durch Rubin kommentiert. Die einleitenden Worte erwecken zunächst den Eindruck des Geheimnisvollen: *Aleporta kurian sitax / exitas termax* (V. 786 f.). Rubin macht sich mit großer Geste und Übertreibung an den Aufbau des Standes, allerdings stehen hier die Worte, mit denen er seine Taten begleitet, einerseits in Kontrast zur banalen Handlung und zudem wird die Bedeutungslosigkeit dieser Verse klar, als die nachfolgenden Verse gesprochen werden: *myn fridel, iz ist na by dem tage / eyn esel solde eyn sag trage* (V. 788 f.) Rubin begleitet das Aufschlagen des Standes mit formelhaftem, vermeintlich hohem Sprachstil. Die ‚lateinische‘ Untermalung seiner Handlung bezeichnet Martin W. Walsh als „nonsense medical

Latin“¹⁰⁰. Es wird hierdurch der hohe Stil des Lateinischen parodiert und das Aufschlagen des Krämerstandes mit Komik belegt, indem eine eigentlich nebensächliche Handlung durch das stilistisch hohe ‚Latein‘ durch Rubin lächerlich gemacht wird.

Dadurch wird deutlich, dass Rubin sich durch Übertreibung über den Krämer lustig macht und diesen verlacht. Es handelt sich an dieser Stelle des Spiels zwar um solche Komik, die auch auf sprachlicher Ebene ihre Wirkung entfaltet, jedoch scheint es sinnvoll, diese trotzdem in diesem Abschnitt zu behandeln, um spätere Redundanzen und Wiederholungen des Inhalts zu vermeiden, da diese Komik außerdem stark mit der des Nicht-Befolgens der Aufforderungen verwoben ist.

Das Ignorieren der Befehle des Krämers spiegelt sich nicht nur beim Aufbau des Krämerstandes wider, sondern taucht auch zu einem späteren Zeitpunkt auf, als Rubin die drei Marien als Kundinnen ansprechen soll. Im Nebentext heißt es auf die Rufe des Krämers nach Rubin (V. 878): *Rubin non respondet nisi tertio et dicit: [...]*. Rubin reagiert also erneut nicht auf die Rufe seines Herrn, sondern erklärt daraufhin, welche Arbeit er bereits erledigt hat. Er betont dadurch seinen vermeintlichen Fleiß mit Hilfe einer überzogenen Darstellung. Es folgen darauf wiederum Rufe des Krämers nach Rubin (V. 883), woraufhin dieser wiederholt von der Arbeit *bey eym alden wibe* (V. 884–889) berichtet.

Auch auf die dritten Rufe des Krämers (V. 890) hat Rubin wiederum eine Ausrede: *Beite, mir ist vbel gelungen: / eyn alt wib hat mir myn sack abe gedrungen!* (V. 891 f.) Nach dem vierten Rufen des Krämers geht Rubin nun doch darauf ein: *Waz wult ir, herre meister myn?* (V. 894) Hier ist es umso widersprüchlicher, dass Rubin ihn als *herre* und *meister* bezeichnet, da Rubin die Anweisungen des Krämers nicht befolgt und ihn auf diese Weise nicht wie einen Dienstherrn behandelt. Daher können die Worte Rubins ironisch verstanden werden. Ein zusätzliches Indiz, dass diese Stelle komisch gewirkt haben könnte, ist, dass der Krämer den Spaß, den Rubin mit ihm treibt, thematisiert: *Du machst wol eyn schalk [syn!]* (V. 895). Hierdurch wird das Lächerlich-Machen des Krämers durch Rubin explizit zur Sprache gebracht und die These eines ironischen Untertons in Rubins Verhalten sowie der Bezeichnung des Krämers als *herre* und *meister* gestützt.

Die Inkongruenz von dem, was von einem Knecht erwartet wird und wie sich Rubin als solcher tatsächlich verhält, wird durch die steten Wiederholungen der Aufforderungen bekräftigt und zudem durch die Aussage des Krämers unterstützt. Es zeigt sich dadurch, dass der Krämer seine

¹⁰⁰ WALSH, MARTIN W.: Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play. In: Comparative Drama. Vol. 36, No. 1/2 (2002). S. 194.

Aufforderungen vielfach Wiederholen muss, dass Rubin seinen Herrn als solchen in Frage stellt und diesen zusätzlich mit ironischen Handlungen und Äußerungen lächerlich macht. Eine Funktion dieses festgestellten verkehrten Herrschaftsverhältnisses wird in Kapitel 9.3 diskutiert.

5.1.6 Absurde Salbenzutaten

Die Berechtigung der Krämerszene leitet sich aus der Liturgie lediglich durch das kurz erwähnte Vorhaben, den Leib Jesu einer Salbung zu unterziehen, ab. Eine Salbung des Körpers eines Toten erfolgt zur Ehrerweisung, dies wird auch im Osterspiel erwähnt.¹⁰¹ Zudem sind Salben auch als medizinische Heilmittel bekannt. Da der Krämer als *meister Ypocras* bezeichnet wird, kann von der Erwartung einer medizinischen Wirkung der Salben des Krämers und entsprechenden Zutaten ausgegangen werden. In der Beschreibung des Krämers als *meister Ypocras* deutet sich allerdings bereits an, dass er dieser Attribuierung ganz und gar nicht entspricht. Es ist an dieser Stelle nicht zweifelsfrei möglich, die Inkongruenz als Grundprinzip der Komik der Salbenzutaten zu identifizieren. Denn einerseits wurde bereits angedeutet, dass der Krämer fragwürdige medizinische Fähigkeiten besitzt und die Salben ja gerade eines seiner möglichen Heilmittel darstellen, andererseits wurden bei seinen seltsamen Heilungen nicht die Salben als Mittel zur Heilung erwähnt, sodass hier kein Zusammenhang zwischen den fragwürdigen ärztlichen Fähigkeiten des Krämers und seinen Salben bestehen muss. Es muss also nicht zwingenderweise auf die gleichzeitig fragwürdige Wirkung oder Zusammensetzung der Salben geschlossen werden. Zudem sind die drei Marien, die zum Bereich der biblischen Heilsgeschichte gehören, auf dem Weg zu eben diesem zwielichtigen Krämer, um eine Salbe zur Salbung Jesu zu erstehen. Die Problematik der Identifizierung einer eindeutigen Erwartungshaltung gegenüber der Beschaffenheit der Salben wird an dieser Stelle deutlich: Falls diese Erwartungshaltung gegenüber den Salben des Krämers abgekoppelt werden kann von seinen schlechten Fähigkeiten als Arzt, dann würde die folgende Komik der absurdren Salbenzutaten durchaus auf der Inkongruenz zwischen Erwartung und Erfüllung beruhen. Dieser – möglicherweise ambivalente – Status der Salben sollte bei der folgenden Analyse nicht außer Acht gelassen werden.

Zum ersten Mal werden die Salben und ihre Zutaten genauer erwähnt, als der Krämer fragt, ob Rubin *dy worcze* (V. 816) als Zutat der Salben, stampft. Rubins Entgegnung macht wenig Sinn und stellt eine komische Brechung der Unterhaltung dar: *Neyn, herre, ich stampfhe eßels fürcze!*

¹⁰¹ Vgl. V. 531–539.

(V. 817) – sie leitet die Komik der Salbenzutaten ein. Zum einen ist sie überraschend, da Rubin etwas anderes als verlangt stampft, wodurch jedoch noch nicht zwingend Komik entstehen muss. Zusätzlich ist diese Zutat aber auch völlig wirkungs- und sinnlos und kann somit nicht in Einklang mit dem Begriff gebracht werden, der von einer Salbe normalerweise besteht. Des Weiteren ist auch ein Stampfen von *ejſels fürcze[n]* nicht möglich und daher ist die Handlung an sich ein Widerspruch. Aus diesen zwei letztgenannten Inkongruenzen kann Komik entstehen, auch wenn bereits durch die Beschreibung des Krämers als unfähiger *meister Ypocras* die Erwartung an die Zusammensetzung seiner Salben seinen fragwürdigen Fähigkeiten entsprechend ausfällt.

Komik aufgrund von absurden, eklichen und unerwarteten Salbenzutaten zieht sich durch das gesamte Krämerspiel. Einige Verse später werden diese wieder explizit angesprochen. Der Krämer fragt: *Rubin, liber Rubin, / was stamphestu czu der salben myn?* (V. 826 f.) Zutaten, die nicht zur Vorstellung von einer Salbe passen und damit inkongruent sind, werden daraufhin durch Rubin aufgezählt:

Herre, habet guten mut! / dy salbe wert in der mafe gut: / da quam czu daz getummele von eyner brucken, / daz smalcz von [eyner] mucken, / vnd daz blut von eynem schlegle, / daz geherne von eynem flegle, / vnd der großen glocken klangk, / vnd waz der kucket hure gesanck, / vnd eynes alden monches fist. / hey, hey, wy gut der czu der salben ist! (V. 828–837)

Alle Zutaten, die hier aufgezählt werden, können nicht unter den Begriff, der in der Vorstellung von einer Salbe existiert, subsumiert werden und entfalten durch ihre Widersinnigkeit und Absurdität Komik. Zudem sind eine Steigerung und somit auch eine Übertreibung der Absurdität und Widersinnigkeit zu erkennen. Komik entsteht bereits durch das Erwähnen des Stampfens der *esels fürcze*, die durch die längeren Ausführungen Rubins genährt und immer weiter ad absurdum geführt wird. Zuerst werden noch Dinge erwähnt, die es zwar gibt, die jedoch nicht als Salbenzutaten geeignet sind, zum Beispiel *daz smalcz von [eyner] mucken* (V. 831), *blut von eynem schlegle* (V. 832), danach allerdings folgt eine weitere Steigerung der unpassenden Zutaten, indem nun auch solche hinzugenommen werden, die etwas Abstraktes darstellen und damit noch weniger für eine Salbe geeignet sind – dies sind zum Beispiel der Klang einer großen Glocke oder der Gesang eines Kuckucks.¹⁰²

Die Komik dieser Zutaten beruht demnach einerseits auf ihrer Unvereinbarkeit mit den normalen Zutaten einer Salbe und zudem unterliegen

¹⁰² Vgl. V. 834 und V. 835.

diese einer Steigerung ins Unmögliche. Angedeutet wird dadurch die Wirkungslosigkeit der Salben des Krämers und abermals die Thematisierung des Krämers als Quacksalber.

Eingangs wurde verdeutlicht, dass es nicht leichtfällt, die Komik mit dem Grundprinzip einer vorherrschenden Inkongruenz oder eines Kontrastes zu erklären. Vor allem, wenn dabei die vorangegangene Charakterisierung des Krämers als Quacksalber nicht außer Acht gelassen wird – es kann somit zu erwarten sein, dass nicht nur seine Fähigkeiten, sondern auch seine Heilmittel wirkungslos sind. Komik kann nur dann an dieser Stelle auf einer Inkongruenz basieren, wenn nicht bereits zu erwarten wäre, dass der *mercator* als schlechter Arzt auch ebensolche wirkungslosen Salben besitzt. Was sich allerdings nach der Analyse an dieser Stelle zeigt, ist, dass zunächst auch hier wieder der Begriff einer „normalen“ Salbe gebildet wird, indem der Krämer nach den Wurzeln als Zutat fragt, die noch nichts von den absurdnen Zutaten ahnen lassen. Außerdem versichert Rubin seinem Herrn, er solle guten Mutes sein¹⁰³ und *dy salbe wert in der maſſe gut* (V. 829). Es ist hier also zu Beginn von einer üblichen Salbe die Rede, deren Beschaffenheit durch Rubins Beschreibungen jedoch nach und nach zu einem Gegensatz führt.

5.1.7 Höfischer Exkurs

Ab Vers 735 leitet Rubin einen Exkurs ein, der sich mit höfischen Themen beschäftigt. Es handelt sich daher abermals um eine Form der Bisoziation und damit einer Zusammenführung unpassender Bereiche. Es werden das Dasein als Ritter sowie Minne behandelt und ein dementsprechendes Vokabular benutzt. Rubin erklärt gegenüber Lasterbalk, er solle zum Ritter werden und Lasterbalk sein Diener sein. Die Szene ergibt sich, da Lasterbalk Rubin begegnet und diesen fragt: *sage, wy machstu dich gehabe, / du herczetruter knabe?* (V. 728 f.). Daraufhin antwortet Rubin, dass er nun der Knecht eines Arztes geworden sei. Lasterbalk erklärt Rubin als ganz und gar geeignet für diesen Posten, *wenn du kanſt wol stelen!* (V. 732). Obwohl Rubin vorher noch ebensolche Fähigkeiten lautstark angepriesen hat, möchte er nun, dass diese nicht weiter erwähnt werden und befiehlt Lasterbalk zu schweigen (V. 733). Als Auftakt für einen Ritterexkurs dienen anschließend Rubins Ausführungen darüber, was der Krämer ihm als Lohn gebe:

*Daz will ich dir sagen schone: / er hat mir gruz lon benant, / ich furchte abir, ez sy
eyn tant. / er spricht, wolle ich czu ritter werde, / er wolle mir helfen mit sinem*

¹⁰³ Vgl. V. 828.

pherde. / truwen, ich furchte, es fuge mir nicht, / ez sy dan daz sich der babest mit dem keyser bericht, / Lasterbalk, alrest fuget mir wol, / daz ich czu ritter werden schol. (V. 735-743)

Was Rubin hier als angeblichen Lohn des Krämers äußert, entspricht nicht dem, was er tatsächlich als Lohn erhalten soll. Es wird durch die Thematik des Ritter-Werdens etwas Widersprüchliches eingeführt zu dem, was vorher als Lohn vereinbart wurde. Weitere Komik entfaltet sich, da Rubin im Vorangegangenen ausführlich als lasterhaft und hinterlistig beschrieben wurde und seine Figur damit einen kompletten Gegensatz zur Figur und dem Ideal eines Ritters darstellt. Lasterbalk nimmt Rubin ernst und will deshalb wissen, wie er sich denn nun als Knecht eines potenziellen Ritters verhalten solle. Rubin bringt daraufhin zur Sprache, was unter den gängigen Vorstellungen des Knechts eines Ritters verstanden werden kann:

Geselle, daz wil ich dir sage: / du salt mir myn swert noch trage / vnd salt mir vff seczen myne ritters huben / vnd salt mir dy federn vz dem hare kluben / vnd salt dinen vnvorspart / Anthonien, myner frauwen czart. (V. 746-751)

Lasterbalk nimmt im Folgenden die Ritter-Thematik auf und benutzt dabei ein für den höfischen Kontext typisches Vokabular, mit dem er Antonia, die Frau des Krämers anspricht:

Got grüz dich, du togendliches wib! / ach schelde ich truten dinen lib, / wen du bist so wol gestalt, / grosser schonheit manifalt, / so müsst ich lange leben! / dar vm welde ich mynen mantel geben! (V. 756-761)

Togendliches wib (V. 756), *truten dinen lib* (V. 757) oder auch die mannigfaltige Schönheit Antonias (V. 759) sind Formulierungen und Beschreibungen, die aus dem höfischen Kontext stammen. Höfische Attribute besitzt Rubin jedoch nicht, wie vorher im Spiel bereits ausführlich dargestellt wurde. Auch Lasterbalk ist keine Figur aus der höfischen Welt, wie sich auch in der darauffolgenden, abweisenden Haltung Antonias gegenüber dem als grotesk beschriebenen Lasterbalk zeigt.¹⁰⁴ Auch Lasterbalks Name, der bereits für sich spricht und auf seinen lasterhaften Charakter hindeutet, weist auf einen Gegensatz zur höfischen Welt hin. Damit wird eine Gegensätzlichkeit dieser beiden Sphären genutzt, um Rubins und Lasterbalks ritterliche Ausführungen ins Lächerliche zu ziehen. Sie stellen zu den bisher bekannten Eigenschaften einen deutlichen Kontrast dar und können dadurch eine komische Wirkung entfalten. Durch die verwendeten Formulierungen aus dem höfischen Bereich, setzt sich die sprachliche

¹⁰⁴ Vgl. zur Darstellung Lasterbalks Kapitel 5.3.

Gestaltung dieser Sequenz vom restlichen Krämerspiel ab und trägt damit zusätzlich zu einer kontrastiven Komik und Überlappung unterschiedlicher Skripte bei.

5.1.8 Die Zahl der Marien

Durch den Auftritt der drei Marien vor Beginn des Krämerspiels ist die Zahl der Marien, die am Spiel beteiligt sind, für das Publikum eindeutig bekannt. Deshalb entsteht ein Kontrast zwischen dem, was auf der Bühne gezeigt wird und der Äußerung Rubins über die Anzahl der Marien, bei der er sich auf keine genaue Anzahl festlegen kann:

*Got gruz uch, ir dry frawen! / waz ist mir in den augen? / sint vwir nicht wen dry?
/ ich wente, vwir schelde funffe sy! (V. 920-923)*

Es entsteht eine Inkongruenz zwischen bekannter und genannter Zahl der Marien. An dieser Stelle wird noch nicht eindeutig klar, dass es sich tatsächlich um Komik handelt, denn Rubin spricht eine Trübung seiner Augen an. Er gibt vor, die Anzahl der Marien nicht richtig sehen zu können. Als jedoch im Vers darauf abermals die ihm unbekannte Zahl der Marien zur Sprache gebracht wird, wird deutlich, dass es sich um eine komische Sequenz handelt. Hier heißt es: *Got gruß uch, ir dry frawen schir / baz wan ander vyr!* (V. 924 f.) Rubin kann also lediglich einen Vers später die richtige Anzahl der Marien identifizieren. Es gibt demnach keinen ernsthaften Grund für eine Beeinträchtigung seiner Sehkraft, die nur wenige Verse lang Bestand hatte.

An dieser Stelle treten Schwierigkeiten auf, diese mit Hilfe des Analyseinstrumentariums eindeutig als komisch einzustufen. Falls während dieser Sequenz gelacht wurde, so kann dies wohl am ehesten darauf zurückgeführt werden, dass ein Kontrast zwischen der Zahl der Marien, die auf der Bühne für das Publikum zu sehen ist und den verschiedenen Zahlen, die Rubin nennt, entsteht. Eine Beeinträchtigung seiner Sehkraft ist hier durch die plötzliche ‚Genesung‘ nicht ernst zu nehmen.

Eine komische Situation könnte an dieser Stelle gerade auch durch die direkte Konfrontation auf der Bühne entstanden sein, denn die Marien müssen im Sichtfeld Rubins und in direkter Nähe auf der Bühne zu sehen gewesen sein. Durch diese komische Gegenüberstellung kann ein Lachen möglicherweise unterstützt worden sein. Schwer fällt es hier jedoch, eine Argumentation aufzubauen, die allein auf den textuellen Gegebenheiten und auf der These der Inkongruenz als Grundprinzip der Komik beruht.

5.2 Sprachliche Inkongruenzen

5.2.1 Die Lohnverhandlung des Krämers und Rubin

Da der Krämer Rubin als Knecht annimmt, verhandeln sie Rubins Lohn. Jedoch fragt der Krämer seinen zukünftigen Helfer nicht wie *hoch* sein Lohn sei, sondern: *Nu sage an, liber Rubin, / wy gering ist daz lon din?* (V. 570 f.). Dies geschieht zwar in Anlehnung an die zweifelhaften Fähigkeiten Rubins, widerspricht jedoch der sprachlichen Norm dieser Formulierung. Die Lohnverhandlung wird dadurch sogleich mit einer komischen sprachlichen Inkongruenz eingeleitet. Aus diesem Grund wird auch die folgende Komik in diesem Kapitel analysiert, obwohl sie durch Bisoziationen anderer Art erweitert wird.

Die Verhandlungen werden durch konkrete Nennungen der Güter, die als Lohn vergeben werden sollen, weitergeführt. Es ist zunächst von einem Lohn von *funff schillinge* (V. 572) die Rede, die der Krämer jedoch als zu hoch einstuft, da Rubin doch bereits *vnder der huben bloz* (V. 575) ist, weshalb der Krämer einen anderen Lohn für Rubin parat hat:

Rubin, nu beyte vorbaz: / so gronet daz graz / vnd loubit der stog / vnd czickelt der bock, / so gebe ich dir durch luftgen eyn rock, / ouch gebe ich dir von semde / eyne bruch, vnd eyn hemde, / vnd myn alden hosen darczu: / dy czüst du an spot vnd frū. (V. 578–586)

Rubin fordert jedoch mehr Lohn von seinem Herrn, allerdings fällt die Forderung ebenso unerwartet aus:

Herre, griffet vorbaz, / vnd erloubet mir daz, / daz ich dy czit vortriebe, / mit vwerm jungen wybe / dez obendez by dem füre: / daz were mir sust gar türe! (V. 588–592)

Rubins Fähigkeiten des *frauwen dinste* entsprechend, fordert er einen gleichsam obszönen Lohn als Zugabe des Krämers. Auf diese Forderung müsste der Krämer eigentlich mit Empörung reagieren, da Rubin seinen Herrn nach der Erlaubnis zum Ehebruch mit dessen Frau als Lohn für seine Arbeit fragt. Doch wird diese Erwartung einer Verneinung durch den Krämer ebenfalls nicht bestätigt: *Von mir hab dir dy laube* (V. 593), bestätigt der Krämer, allerdings mit der einzigen, jedoch letztendlich wenig aussagekräftigen, Einschränkung: *vnd tho dez nicht vor mynen augen!* (V. 594)

Wie gezeigt wurde, werden auch in dieser Sequenz reihenweise Erwartungen gebrochen. Dies erfolgt zum einen durch die Durchbrechung einer sprachlichen Norm durch die Formulierung der Frage nach der ‚Niedrigkeit‘ des Lohns, zum anderen wird der Dialog der beiden Figuren immer weiter in eine absurde Richtung geführt, was wiederum zur Steigerung

der Komik beiträgt. Angereichert wird der komische Lohn durch obszöne Forderungen Rubins, die einer karnevalesken Komik entsprechen.

5.2.2 Inkongruenz von Sprachstil und Inhalt

Komik mit dem Prinzip der Inkongruenz basiert nicht nur auf thematischen Kontrasten und Kontrasten, die aus Erwartung und deren Nicht-Erfüllung bzw. einer widersprüchlichen Erfüllung hervorgehen. Es existieren ebenfalls komische Sequenzen, bei denen deutlich wird, dass Prinzipien der Sprache und Brechungen zwischen Sprachstil und Inhalt der Grundmechanismus von Komik sind. Bereits bei den Lohnverhandlungen des Krämers und Rubins wurde eine Brechung der sprachlichen Norm angesprochen.

Eine Szene, in der Komik vorkommt, die auf einer Inkongruenz zwischen Sprachstil und behandeltem Inhalt beruht, ist das Zusammentreffen Rubins mit den drei Marien innerhalb der Krämerszene. Die Figuren sowie beide Handlungsstränge treten dabei in direkten Kontakt miteinander. Rubin begleitet die drei Frauen zum Krämer, damit er sie *czu arcztige icht gerate kann* (V. 935). Rubin geht voran, wobei die drei Marien ihm folgen. Dabei singt er:

Ibant, ibant tres mulieres, / Ihesum, Ihesum, Ihesum quaerentes: / Maria Magdalena, / Maria Jacobena / atque Salomena, / vociferasti tu tres mulieres / date mihi denarium / dabo vobis sal sal salbium. (V. 940-947)

Es zeigt sich an vorangegangenen Textstellen des Osterspiels, dass vor allem dann Latein gesprochen wird, wenn ein Vorgang oder eine Äußerung in Verbindung mit der Liturgie der Kirche und mit dem Ostergeschehen steht, so beispielsweise innerhalb der ersten Klage der Marien. Auch an dieser Stelle wird kurz von Rubin rekapituliert, warum die Marien hergekommen sind. Allerdings kommt mit den letzten beiden Versen eine völlig banale Handlung dazu – nämlich, dass die Marien ihm den Denarius geben sollen und Rubin gibt ihnen dafür *sal sal salbium*. Hierdurch wird die Salbenaufhandlung als Tauschhandlung zwischen den Marien und Rubin zum Thema gemacht. Es kommt zu einer Verbindung eines eigentlich hohen Sprachstils, der vor allem der liturgischen Handlung vorbehalten ist, mit einem völlig banalen Inhalt und somit zu einer Komik erregenden Inkongruenz. Diese Inkongruenz wird durch die Wiederholungen¹⁰⁵,

¹⁰⁵ Diese Wiederholungen sind folgende: *Ibant, ibant* in V. 940; *Ihesum, Ihesum, Ihesum* in V. 941; *sal sal salbium* V. 947.

die sich in diesen Versen finden lassen, hervorgehoben, wobei die Silbenwiederholungen von *sal sal salbium* gleichermaßen sinnlos sind. Sie transportieren keinerlei semantische Informationen.

Was an dieser Stelle besonders zu Tage tritt, ist die Relation zwischen Komik und der Art des daraus folgenden Lachens. Rubin erwähnt dies nach seinen gesungenen lateinischen Versen:

Herre, ich habez volant, / dar noch ir mich habet gesant: / sy kün vns wol riche gemache, / nu müge wir wol gelache! (V. 948–951)

Hier ist von einem möglichen intradiegetischen Lachen die Rede, wodurch die These gestützt werden kann, dass diese Stelle als komisch aufgefasst wurde. Unverkennbar ist allerdings auch, dass es sich um ein herabwürdigendes Lachen handelt, das evoziert werden soll, denn es wird angedeutet, die Marien bezüglich des Preises, den sie für die Salben zahlen sollen, zu betrügen: *sy kün vns wol riche gemache* (V. 950).

Rubins lateinischer Gesang ist demnach ironisch zu verstehen und deutet Rubins Freude über kaufkräftige Kundschaft an. Diese Deutung manifestiert sich in seiner Aussage nach dem Gesang. Er selbst erwähnt dabei ein aggressives, betrügerisches Lachen seinen Kundinnen gegenüber. Fraglich ist allerdings, ob das Publikum aus dem gleichen Grund an dieser Stelle gelacht haben könnte wie Rubin, da das Publikum um die Identität der drei Marien und um ihr Vorhaben, Jesus mit der gekauften Salbe zu salben, wissen. Es könnte hier ebenfalls zu einer Empörung über die Dreistigkeit Rubins als Reaktion der Zuschauer kommen.

5.2.3 *Heu oder häu?* – Semantische Inkongruenz

Heu quantus est noster dolor! Heißt es bereits in der Marienklage, auf die das Krämerspiel folgt. Auch im Krämerspiel setzen die Marien zu einer Klage über den Tod Jesu an (V. 993). Rubin nimmt diese Klage jedoch zum Anlass, um ein Feld der sprachlichen Komik zu entfalten, indem er den ähnlichen Klang von *heu* und *häu* für ein Wortspiel nutzt:

Waz heu, waz heu, waz heu? Waz sagit ir vns von häu? / saget vns von cygern vnd von kefsen! / dez moge wir wol genesen! (V. 994–997)

Genutzt wird zum Erzeugen dieser Komik die Homophonie von *heu*/*häu*. Dabei handelt es sich einmal um einen lateinischen Ausruf und zum anderen um das Heu, das getrocknet als Viehfutter verwendet wird. Durch die unterschiedliche Orthografie wird dies bei einem reinen Lesen des Textes auch deutlich, im Klang des Wortes gibt es keine Unterscheidungs-

möglichkeit. Durch die andersgeartete Semantik werden zwei völlig unterschiedliche Bereiche gegeneinander gestellt. Das Falschverstehen Rubins beruht auf dem Nicht-Verstehen des Lateins der Marien und einer unzutreffenden Übersetzung des Ausrufes *heu*. Es steht dadurch auf der einen Seite die Klage der Marien über den für die Marien dramatischen, schmerzhaften Tod Jesu als Retter der Welt und Menschheit und auf der anderen Seite wird dieser Thematik mit der Frage begegnet, warum die Marien denn von einem Nahrungsmittel für Tiere sprechen, wobei angeführt wird, dass ein Genuss von *cygern* und *keßen* für den Menschen wohl besser sei als der von Heu.

Da Komik hier auf einer semantischen Inkongruenz begründet wird, wird diese Sequenz des Spiels unter dem Aspekt der sprachlichen Inkongruenz behandelt. Es zeigt sich allerdings auch, dass durch das Spiel mit den unterschiedlichen Bedeutungen Bezugssysteme gegeneinander gestellt werden. Dies sind einerseits die Sphäre des Heiligen und andererseits eine sehr weltliche Sphäre, in der es um Tierfutter und geeignete Nahrungsmittel für den Menschen geht. Es entsteht somit eine absurd-komische Verbindung. Außerdem wird durch Rubin eine Inkongruenz von lateinischer Sprache und Volkssprache angedeutet, da dieser durch seine Äußerung eine gewisse Inkompatibilität herausstellt. Es wird durch das Nicht-Verstehen Rubins ein Fehler seines geistigen Vermögens angesprochen, da er nicht in der Lage ist, die lateinische Sprache zu verstehen. Obwohl Rubin selbst die Marien und ihre vermeintlich unsinnige Äußerung verlacht, kann das Publikum jemand anderen als das Objekt der Komik betrachten – nämlich Rubin als unverständigen Knecht.

5.3 Elemente des Grotesken

An einigen Stellen des Innsbrucker Osterspiels wird Komik erzeugt, indem körperliche Merkmale und daraus resultierende Fehler und Abweichungen thematisiert werden. Diese äußerlichen Merkmale können durch Bachtins Spezifizierungen als grotesk und somit als komisch eingestuft werden.

Zum ersten Mal wird ein körperlicher Fehler bei der Einführung von Rubins Knecht, Pusterbalk, erwähnt und es entsteht Komik, die nach Bachtin eine groteske Komik des Leibes darstellt. Das Äußere Pusterbalks wird durch Rubin näher beschrieben. Vor allem herausgestellt wird Pusterbalks Nase: *er hat eyne nase also eyn kacze* (V. 677), heißt es. Nach Bachtin kann dies als ein groteskes Merkmal erfasst werden, denn „die Nase erhält nur dann einen grotesken Charakter, wenn sie tierische oder dingliche

Formen [annimmt].¹⁰⁶ Zudem ist die Nase, wie bereits in Kapitel 4.3 beschrieben, als ein Phallussymbol zu werten und kann damit als ein Körperteil mit besonderer Bedeutung für eine grotesk-karnevalessche Darstellung begriffen werden. Dadurch, dass die Nase einer Katze zudem relativ klein ist, kann dies als eine Anspielung Rubins auf die GröÙe Pusterbalks Geschlechtsorgans gesehen werden, die für weitere Komik auf Kosten Pusterbalks sorgt.

Zu diesem eindeutig mit Komik belegten Körperteil Pusterbalks kommen weitere grotesk-komische Beschreibungen durch Rubin hinzu: *er ist obir dy schuldern breit, / sin rucke manchen hocker treyt!* (V. 678 f.) Auch hier ist festzustellen, was Bachtin als Merkmale des Grotesken beschreibt. So tragen vor allem aus dem Körper herausragende Elemente (*hocker*) zur Groteske des Leibes bei und erzeugen Komik. Die groteske Beschreibung der Figur Pusterbalks wird durch seine eigene Äußerung bekräftigt, denn Bachtin sieht den grotesken Körper als einen sich immer wieder erneuernden und mit anderen vereinenden Körper. Die Vereinigung mit anderen Körpern wird an dieser Stelle angedeutet:

Herre, ich hefse Pastuche / vnd lege vnder dem struche, / wen der herte czu velde trivet: / wilch mayt da hynden blybet, / dy werff ich da neder / vnd erswinge ir geveder. / vnd ribe er kletten in den bart (V. 682–688)

Diese obszöne Thematik wird durch Rubin zur Verstärkung noch einmal aufgenommen:

Nem nu vff den hals den sag / vnd lauffe wir alle desen tag, / biz daz wir [kommen] czu jungen wyben: / mit den wollen wir dy czit vortriebe. (V. 692–695)

Auch der zweite Knecht Rubins, Lasterbalk, wird mit Komik durch groteske Merkmale belegt. Dieser wird von der Magd nach seiner Kontakt-aufnahme zurückgewiesen:

Lasterbalk, du macht wol swigen, / oder ez werd dich betrigen! / wiltu schonen frauen holt wesen, / du kanst nicht hondes puluer lesen! (V. 762–765)

In der Begründung wird auf seine Hässlichkeit hingewiesen: *jo bistu krump vnd hockerecht, / du fugest baz czu eynem baderkencht!* (V. 766 f.). Lasterbalks Darstellung als groteske Figur ist zusätzlich komisch, da er zuvor mit Ru-

¹⁰⁶ BACHTIN (1969), S. 16.

bin einen Exkurs mit Formulierungen entfaltet, die aus dem höfischen, ritterlichen Kontext stammen¹⁰⁷. Gerade in diesem ist auch die äußere Vollkommenheit einer Figur von großer Bedeutung, sodass die nachfolgende Schilderung seiner Hässlichkeit einen umso deutlicheren Kontrast darstellt.

Lasterbalk versucht in seiner Kontaktaufnahme Antonia durch die Bezeichnung als *togendliches wib* für sich zu gewinnen. Auch ihre Schönheit wird ganz dem höfischen Ideal einer Frau entsprechend beschrieben. Da er nun aber das genaue Gegenbild dieses Ideals darstellt, sind seine Äußerungen für das Publikum noch lächerlicher. Außerdem spricht Antonia einen Fehler seines Körpers an, der wiederum in Zusammenhang mit sexueller Komik steht: *waz libe scholde ich czu dir han? / nu bistu doch in den lenden lam!* (V. 768 f.) Durch Bachtins theoretische Überlegungen kann die Komik der dargestellten Abweichungen körperlicher Merkmale beschrieben werden sowie die an einigen Passagen vorkommende sexuelle Komik. Pusterbalk und Lasterbalk werden dabei als eine Art Inbegriff grotesker Figuren dargestellt, die es zu verlachen gilt. Zum einen durch die Beschreibung ihres Äußeren, das ganz und gar einem grotesken Körper entspricht und zum anderen werden die beiden vornehmlich mit obszön-sexueller Komik in Verbindung gebracht, die als karnevaleskes Element ge deutet werden kann.

5.4 Prügelkomik

Raufereien und Prügeleien werden in der Forschung, besonders bei den Fastnachtspielen, als performative Form von Komik gedeutet.¹⁰⁸ Diese unterbrechen meist die Rede der Figuren, sind teilweise aus Regieanweisungen der Spiele zu erkennen oder ergeben sich aus der Rede der Figuren. Auch im Innsbrucker Osterspiel existieren zwei Prügelszenen. Zum einen wird eine Prügelei zwischen den Knechten beschrieben und zum anderen kommt es zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen *mercator* und *mercatrix*, ob diese jedoch gleichermaßen komisch bewertet werden können, bleibt zu hinterfragen.

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel 5.1.7 zum Höfischen Exkurs.

¹⁰⁸ Vgl. JANOTA, JOHANNES: Performanz und Rezeption. Plädoyer für ihre Berücksichtigung im Kommentar zur Edition spätmittelalterlicher Spiele. Die Nürnberger Fastnachtspiele als Beispiel. In: Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Hrsg. von: Klaus Ridder. Tübingen 2009. S. 391. Sowie: AHNEN, HELMUT VON: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München 2006. S. 25. Vgl. ebenfalls: GRAFETSTÄTTER (2013), S. 30.

5.4.1 Der Streit der Knechte

Zum Streit von Rubin und Pusterbalk kommt es, da Rubin vermutet, Pusterbalk habe sich mit den Salben des Krämers davon gemacht:

We, mir ist leyde vnd czoren, / ich han myn knecht Pusterbalk vorloren / mit mynes herren salben, / vnd furchte, er lege kalben / Pusterbalk, bistu bederbe, / so kom mit mynes herren salben wedere! (V. 700-705)

Pusterbalk taucht zwar wieder auf, will jedoch nicht mehr für Rubin arbeiten, woraufhin sie sich gegenseitig verprügeln. In der Regieanweisung heißt es: *Et sic percutiunt se*. Nach einem: *Slach!* (V. 714) und einem *Fach!* (V. 715) wird die Rauferei vom Krämer beendet: *Last da von, ir schelke beide, / ez kommt uch anders czu großem leide!* (V. 716 f.) Dass diese Prügelei der beiden Knechte komisch gewirkt haben könnte, lässt sich durch die Bezeichnung der beiden als *schelke* erwägen. Diese Sequenz, in der Prügel ausgeteilt werden, ist sehr kurz gehalten und wird wenig ausgeschmückt sowie später nicht weiter thematisiert. Sie könnte als ein kurzes, komisches Intermezzo gesehen werden, das reine Unterhaltungszwecke erfüllt.

5.4.2 Der Streit von *mercator* und *mercatrix*

Die Prügelei des Krämers und seiner Frau könnte ebenfalls eine komische Wirkung gehabt haben – folgt man der gängigen Deutung von Prügeleinlagen. Deshalb wird sie an dieser Stelle zwar angeführt, ihre komische Wirkung sollte allerdings kritisch betrachtet werden.

Zum Verprügeln der Frau kommt es, da sich diese über den zu geringen Preis der Salben beschwert, den der Krämer von den drei Marien fordert:

We, daz iz uch wert czu onheile! / wy macht ir vns so wolveyle, / daz vns kost so manche marck? / wolt ir dar vm wesen karck? (V. 1001-1004)

In der darauffolgenden Spielanweisung heißt es: *Mercator percutit uxorem* und er begleitet dies mit Beschimpfungen: *Faculdey! Maleventure! / ach, du alte vngehure!* (V. 1005 f.) In den nachfolgenden Versen wird das Verprügeln durch den Krämer von der *mercatrix* bewertet: *Ach! Ist daz wol gethan, / daz eyn vnvorwissen man / sal schlan sine frauwen!* (V. 1007 ff.) Durch die Kritik am Verprügeln einer Frau durch ihren Ehemann besitzt diese Sequenz des Krämerspiels einen ernsten Unterton. Weiterhin spricht für eine solche Deutung dieser Passage, dass Rubin völlig ohne komische Ausführungen Partei für die Frau des Krämers ergreift und das Verhalten des Krämers negativ beurteilt:

*Eya, herre, daz ist mir leyt, / daz ir vorgeßet vwir hobescheyt! / ir habit myne [frä-
wen] geschlan, / vor aller werlde vffentlich: / so thot ir vnhebischlich! (V. 1021-
1026)*

Letztlich üben die *uxor mercatoris* und Rubin Kritik am Krämer, aufgrund der ehelichen Prügel, worin sich jedoch kein Verlachen einer der Personen erkennen lässt. Vielmehr zeigt sich eine sehr ernste Auseinandersetzung innerhalb der ansonsten stark durch Komik geprägten Krämerszene. Diese Sequenz nimmt damit zudem eine wichtige Funktion ein.¹⁰⁹ Die ansonsten für fastnachtähnliche Darstellungen als belustigend wirkende Prügelkomik kommt hier nicht zum Einsatz. Im Wiener Osterspiel existiert ebenfalls ein Streit der Eheleute, in dem jedoch komische Elemente enthalten sind. Diese zeigen jedoch eine ähnliche Kritik äußernde Tendenz und beruhen nicht auf der rein belustigenden Prügelkomik der Fastnachtspiele.

5.5 Zwischenfazit der Komik des Innsbrucker Osterspiels

In Kapitel 4 wurden vor allem Inkongruenzen, also Verkehrungen von Normen als Mechanismus zur Erzeugung von Komik angeführt. Es zeigt sich in der Krämerszene des Innsbrucker Osterspiels jedoch, dass Komik nicht, wie oft angenommen, aus der Verkehrung kirchlicher Normen besteht, sondern diese auf unterschiedlichen Ebenen und durch die Brechung verschiedenster Normen stattfindet.

Im Vergleich zwischen dem Krämer als Quacksalber und Wunderheiler Jesus deutet sich ein solches Prinzip an, ist jedoch auch an dieser Stelle nicht alleiniger Mechanismus von Komik. Vielmehr wird deutlich, dass eine komische Situation meistens durch Bisoziationen eingeleitet wird und schließlich durch Übertreibung und Absurdität der Situation weitergeführt wird. Das von Kant beschriebene Phänomen der Plötzlichkeit kann unter Umständen beim überraschenden Auftritt des Krämers greifen, der nicht eindeutig durch die Klagen der Marien vorbereitet wird. Dies wird jedoch durch das Prinzip der Simultanbühne möglicherweise unterwandert, denn hier sind bereits alle Figuren zu Beginn des Spiels auf ihren Warteplätzen zu sehen und der mögliche Auftritt des Krämers kann bereits erwartet werden.

Es zeigt sich, dass vor allem Rollen und Inhalte widererwarten ausgestaltet und widersprüchlich aneinandergefügt werden. Es wird dadurch eine Vielschichtigkeit der Komik erzeugenden Widersprüchlichkeiten deutlich. Außerdem ist zu beobachten, dass die Krämerszene nicht eine

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 9.3.2.

,Pointe' enthält, auf die die Handlung zuläuft, sondern dass es viele komische Einzelsequenzen gibt, zwischen denen auch ernste Situationen, wie die Kaufhandlung oder der Streit der Eheleute, eingefügt sind.

Die Brechung sprachlicher Normen kann ebenfalls an einigen Stellen beobachtet werden. Vor allem Rubin bedient sich solch einer Komik. Dieser ist es auch, der ein einziges Mal ein intradiegetisches Lachen den Marien gegenüber erwähnt. Dabei kann festgestellt werden, dass er es zwar ist, der die Marien verlacht, für das Publikum wird dies jedoch wahrscheinlich nicht zugetroffen haben.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Begegnungen zwischen den Marien, als Figuren der Sphäre des Heiligen und dem Krämer einer weiteren genauen Betrachtung bedürfen. Diese Begegnungen von Heiligen und Komik werden in Kapitel 7.1 näher untersucht. Im Folgenden wird nun das Wiener Osterspiel und die Komik seiner Krämerszene analysiert, um im Anschluss Beobachtungen anzustellen, ob hierdurch allgemeingültige Aussagen zu bestimmten Komik tragenden Figuren sowie der Begegnung von Heiligen und Komik gemacht werden können.

6 Komik im Wiener Osterspiel

Das Wiener Osterspiel¹¹⁰ wird durch Schreibvermerke auf das Jahr 1471 datiert. Der Dialekt, in dem es verfasst wurde, ist ostschlesisch.¹¹¹ Das Wiener Osterspiel beinhaltet alle üblichen Szenen des Osterspiels: Pilatus Einzug zu Beginn mit der Bestellung der Grabwachen bis zur Hortulanusszene, in der Jesus Maria Magdalena in Gestalt eines Gärtners erscheint. Auch der Apostellauf und die Verkündung der Auferstehung sind darin enthalten.

Die Krämerszene ist im Wiener Osterspiel anders in den Handlungsverlauf eingebettet als im Innsbrucker Osterspiel. Im Wiener Osterspiel folgt sie nicht direkt auf die Klage der Marien über den Tod Jesu, sondern auf die Feststellung der jüdischen Wächter und Pilatus, Jesus sei aus dem Grab verschwunden, während die Wächter geschlafen haben. Eine Szene, die im Wiener Osterspiel fehlt, ist die Höllenfahrt Christi. Die Höllenfahrtsszene entwickelt sich im Wiener Osterspiel allerdings nicht, wie in anderen Spielen, zu einer Ständesatire.¹¹² Ungefähr ein Fünftel des Wiener Osterspiels wird von der Krämerszene eingenommen (280 von 1138 Versen). Insgesamt zeigt die Krämerszene einige Parallelen und Ähnlichkeiten im Aufbau zum Innsbrucker und Erlauer Osterspiel auf, andererseits aber auch gerade in der Krämerszene unterschiedliche Akzentuierungen.¹¹³

6.1 Komik durch Bisoziationen

6.1.1 Die Vorstellung des *kauffmans*

Auch zu Beginn der Krämerszene im Wiener Osterspiel stellt sich der Krämer zunächst selbst vor. Er wird hier als *kauffman*, später ebenfalls als *mercator* sowie als *arczt* bezeichnet. In den ersten drei Versen stellt er sich als Arzt vor: *uff ertcztei habe ich gelegt meinen fleis* (V. 509) und baut somit eine Erwartung des Publikums an seine Person auf, da er diesen Beruf bereits *wol vier und virczig jor* (V. 510) ausübt. Die Verbindung Krämer-Arzt wird

¹¹⁰ In dieser Arbeit wird die Leseausgabe von Hans Blosen zitiert: Das Wiener Oster-spiel. Abdruck der Handschrift und Leseausgabe. Hgg. von: Hans Blosen. Berlin 1979.

¹¹¹ Vgl. HARTL, EDUARD: Das Drama des Mittelalters. Osterspiele. Mit Einleitungen und Anmerkungen auf Grund der Handschriften herausgegeben von Eduard Hartl. Reihe Drama des Mittelalters Bd. 2. Leipzig 1937. S. 60.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 66.

¹¹³ Vgl. NEUMANN, BERND: Wiener Osterspiel. In: Killy Literaturlexikon. Christine Henschel und Bruno Jahn (Red.) Bd. 12. Vo – Z. Berlin/Boston 2011. S. 403.

demnach auch an dieser Stelle hergestellt, jedoch ohne spezifische, hyperbolische Bezeichnung als *meister Ypocras* und die daraus hervorgehenden, übertriebenen Darstellungen als Wunderheiler. Der darauffolgende Vers löst die Erwartung auf, die trotzdem an den Krämer in der Rolle des Arztes gestellt werden: *Was ich euch sage, das ist nicht wor.* (V. 511) Der Krämer stellt dadurch seine Tätigkeit als Arzt in Frage, denn es wird der Wahrheitsgehalt seiner Äußerungen in Zweifel gezogen. Nicht ganz klar wird, ob sich die Aussage darauf bezieht, was er bereits geschildert hat oder auf das, was er im Folgenden äußert. Es kann sich also um eine Selbstcharakterisierung handeln, die auf beide seiner Rollen als Arzt sowie als Krämer abzielt und seine gesamte Figur als zweifelhaft und unglaublich beschreibt. Die „folgende auf sich selbst gehaltene Lobrede“¹¹⁴ kann somit von vornherein durch das Publikum dementsprechend übertrieben und unwahr aufgenommen werden.

Der Auftritt des Krämers wird also auch im Wiener Osterspiel durch Komik eingeleitet, die allerdings auf anderen Mechanismen beruht als im Innsbrucker Osterspiel. Wird im Innsbrucker Osterspiel Komik erzeugt durch eine diskursive Inkongruenz durch die Gegenüberstellung der Klage der Marien und dem unerwarteten Auftritt des Krämers sowie durch den bildhaften Selbstvergleich des Krämers, so kann dies im Wiener Osterspiel in dieser Form nicht beobachtet werden. Dies ist zum einen auch dem Umstand geschuldet, dass sich eine andere Szenenabfolge als im Innsbrucker Osterspiel zeigt und dadurch die gleiche diskursive Inkongruenz nicht möglich ist. Zudem liegt die Komik zu Beginn des Wiener Osterspiels lediglich im letzten Vers der Vorstellung des Krämers¹¹⁵ da hier eine Brechung zum – zunächst – ernsthaften Inhalt hergestellt wird. Die Verstärkung der Komik durch den bildhaften Vergleich des Krämers mit einem Wolf und dem Publikum mit einem Gänsestall entfällt ebenfalls. Die Anfangsverse, die der Krämer im Wiener Osterspiel spricht, zeigen noch keine deutliche Brechung zum vorangegangenen Inhalt, da diese lediglich lauten: *Ich bins neulich kommen von Pariß. / Uff ertcztei habe ich gelegit meinen fleis / wol vier und virczig jor.* (V. 508–510) Die einzige Brechung aufgrund derer an dieser Stelle Komik entsteht, ist das Bekenntnis, die Unwahrheit zu sagen und die damit den vorangegangenen und auch den folgenden Inhalt unter ein ambivalentes Licht stellt.

Im Folgenden stellt er sich weiterhin als ein Meister seines Faches vor, doch wie durch die Brechung bereits bekannt ist, darf dies wohl nicht ernst genommen werden:

¹¹⁴ KRÜGER (1931), S. 9.

¹¹⁵ Vgl. V. 511.

Nu horet, ir jungen und ir alden, / ir rauchin und ir kaldin, / Nu horet alle gleich, / Beide arm und reich: / Ich bin ein meister her kommen, / Ir sullet mein nemen cleinen fromen. / Ich habe ertcztei also vil, / Di ich euch itczunt nennen will. / [...] / Ich bin ein meister gar hoch geborn (V. 512-519 und V. 524)

Die Vorstellung seiner Fähigkeiten als Arzt ist dadurch übertrieben und wirkt bereits ironisch. Auf die in diesen Versen enthaltene sprachliche Brechung wird in Kapitel 6.2 detailliert eingegangen.

Das Bild, das der Krämer von sich selbst im Wiener Osterspiel zeichnet, erfolgt zwar ohne bildhaften Vergleich und diskursive Inkongruenz, deutet allerdings auf einen sehr ähnlichen Charakter der Figur hin wie im Innsbrucker Osterspiel: der Wolf als Symbol des Listigen, Überlegenen gegenüber dem Gänsestall, der ihm unterlegen und ausgeliefert ist und der Krämer/Arzt im Wiener Osterspiel, der seine Kunden bzw. Patienten durch Unwahrheit und Lügen überlistet kann. Die Komik beruht in beiden Spielen auf dem Thema der Lüge und Überlistung, ist jedoch im Innsbrucker Osterspiel durch die zusätzliche diskursive Kontrastierung durch das Zusammenführen der Bereiche der Heilsgeschichte und des Krämerspiels deutlich stärker ausgeprägt.

6.1.2 Die Suche nach einem Knecht

Der Krämer sucht im Wiener Osterspiel ebenfalls einen Knecht. Allerdings ist bereits der erste Hinweis darauf im Vorangegangenen gegebenen worden, dass die Fähigkeiten und die Glaubwürdigkeit des Krämers nicht ganz ernst zu nehmen sind.

Der Krämer baut zunächst wieder hohe Erwartungen durch seine Eigenbeschreibung auf. Er bezeichnet sich selbst als *meister* (V. 516) sowie als *meister hochgeboren* (V. 524) und dieser *habe [s]einen knecht verlorn.* (V. 525). Die Erwartungen, die mit einem Knecht durch seine eigene Bezeichnung als *meister hochgeboren* verbunden sind, sind dadurch zunächst übliche Erwartungen an einen Knecht: Treue Dienste dem Meister gegenüber und Hilfestellung bei dessen Aufgaben. Im Innsbrucker Osterspiel entsteht bei der Suche des Knechts Komik dadurch, dass der Knecht selbst seine fragwürdigen Fähigkeiten anpreist und vom Krämer trotzdem angestellt wird, da dies für den listigen Krämer genau die richtigen Fähigkeiten sind und somit ein absurdes, listiges Doppelgespann aus Krämer und Knecht entsteht. Im Wiener Osterspiel übernimmt der Krämer die Aufzählung der fragwürdigen Fähigkeiten, die sein Knecht haben sollte und bringt somit weitere Komik ins Spiel:

Und wer irne einer ein dem lande / Der gebrauen hette eine schande / und welde meines dinstes phlegin, / Czwor, reichin solt wolde ich im geben. (V. 526-529)

Die Komik der widersprüchlichen Fähigkeiten, die nicht zu denen der Rolle eines üblichen Knechts passen, wird dann durch Rubin, der sich zu Wort meldet, weitergeführt. Dieser bezeichnet sich selbst zunächst als *hoflich* (V. 531), besitzt jedoch nur vermeintlich *hoflich*[e] Qualitäten:

Ich kan den aldin weibin / Di beutil abe sneidin. / Ouch kann ich stelin und gar wol vorslon / Und bin dach ni czu der staupe gehoen / Ane in Beier lant, / Do wart ich durch die backen gebrant. / Wer ich nicht entgangen / Man hette mich vorwor gehangen. (V. 532-539)

Komik entsteht an dieser Stelle dadurch, dass der Krämer einen Knecht sucht, dessen Fähigkeiten nicht zu der normalen Rolle eines Knechts passen. Rubin besitzt diese Fähigkeiten tatsächlich und beschreibt sie anschaulich. Es wird dadurch eine Steigerung zu einem immer größeren Widerspruch vorgenommen. Diese Steigerung wird in den nachfolgenden Versen noch weiter geführt:

Rubein bin ich genant, / In Beiern wart ich geschant. / Ich kann keufin und vor keuffin / Und die leute gar wol leichin. (V. 542-545)

Rubin beschreibt sich somit als einen zum Krämer passenden, hinterlistigen und cleveren Knecht, denn es ist ihm sogar gelungen, größerer Strafe zu entgehen und dabei weiterhin betrügerisch aufzutreten.

Auch im Wiener Osterspiel nimmt der Krämer Rubin zum Knecht, jedoch ist dies hier nicht überraschend, da er selbst zu Beginn betont hat, einen Knecht mit ebendiesen Qualifikationen zu suchen. Die Komik wird also hier bereits durch den Krämer eingeführt, da er es ist, der die Erwartung bricht, indem er einen hinterlistigen Knecht mit zweifelhaften Fähigkeiten sucht. Durch Rubins Äußerungen wird dann zusätzlich eine Steigerung der widersprüchlichen Rolle und absurdens Situation vorgenommen. Durch die Annahme Rubins als Knecht bilden die beiden im Folgenden ein listiges Doppelgespann, das sich durch Betrug und durch das Ausnehmen der Kundschaft auszeichnet.

6.1.3 Die Verhandlung des Lohns

Der Lohn, den Rubin für seine Arbeit verlangt, lässt sich nicht unter den Begriff, der in der Vorstellung von ‚Lohn‘ besteht, subsumieren. Er fordert *ein phunt pulcze und ein gebrotin qwark* (V. 557). Durch die vorherige übertriebene Attribuierung des Lohns als *starg* (V. 556) ist seine Forderung umso ironischer und erhält damit eine komische Wirkung.

Ein Unterschied zeigt sich auch hier zum Innsbrucker Osterspiel. Dort fragt der Krämer von vornherein, wie *gering* der Lohn sei. Er durchbricht

damit die zu erwartende Formulierung der Frage nach der Höhe des Lohns und erzeugt hierdurch Komik. Im Wiener Osterspiel ist die Frage nach dem Lohn zunächst recht ernst und erwartungsgemäß formuliert: *Nu sage, liber Rubein: / Was ist der lon dein? (V. 554 f.)* Dies resultiert nicht zuletzt auch daraus, dass Rubin im Wiener Osterspiel tatsächlich die Voraussetzungen, die der Krämer für seinen Knecht fordert, erfüllt. Komik entsteht im Wiener Osterspiel durch Rubins Forderung nach absurdem Gegenständen des Lohns, die durch den Krämer zudem noch eine Steigerung erfahren:

Rubein, ich will dir den qwarg gebin, / Das du das jor nicht must obir leben, / Und ouch einen fladen dorczu, / Den do macht die ku. (V. 558-561)

Die Erweiterung des Lohns, indem der Krämer einen Kuhfladen als Lohn *dorczu* gibt, trägt zu einer Steigerung in der Absurdität des Lohns bei und dadurch auch zu einer Erweiterung der Komik. Eine widersprüchliche Bemerkung des Krämers unterstützt dies weiterhin, denn dieser bezeichnet den Lohn ironischer Weise als hoch: *Das ist ein grossis lon czwor* (V. 562). Dieser Ernst, mit der die Aussage getroffen wird und die Gegenstände des Lohns, über die diese Aussage getroffen wird, können eine komisch-ironische Wirkung entfalten, da eine Inkongruenz entsteht.

6.1.4 Der Streit von mercator und mercatrix

Im Wiener Osterspiel entfacht ebenfalls ein Streit des Krämers und seiner Frau über den Preis, den der Krämer von den Marien für seine Salbe fordert. Die Frau des Krämers erachtet diesen als zu gering, da die Salbe die *mercatrix* einiges an Arbeit gekostet hat:

Irfrauen, lot di buchsen stan! / Ir sullet si nicht von danne train. / Si kost mich alczu teuer, / Ich machte sie nechten bei dem feuer. (V. 704-707)

Der Krämer wehrt sich: *Sweiget, frau, und lot euer swanczin!* (V. 718), allerdings macht sich seine Frau im Anschluss daran über ihn lustig:

Ich sweige noch nicht zo schire. / Wen du kommst von dem bire, / Zo bist truncken zam ein swein. / Das is dir nimmer musse gedein! (V. 722-725)

Die Frechheit seiner Frau will sich der Krämer nicht gefallen lassen und gebietet ihr wiederum zu schweigen, verbunden mit der Drohung: *Sweiget, frau, adir ich gebe euch einen poff.* (V. 726) Dorte geth der monde uf (V. 727), ist die Antwort der Frau des Krämers, woraufhin der Krämer nachlegt: *Sweiget, ich gebe euch einen slag.* (V. 728) Die *mercatrix* macht sich abermals einen Spaß daraus, eine sich darauf reimende Formulierung zu finden:

Czolch, do her hi lag! (V. 729) Die Rede von Krämer und *uxor mercatoris* kommt an dieser Stelle einer Stichomythie gleich, die die Komik unterstützt.

Die Komik dieses Streits der Eheleute beruht auf der Tatsache, dass sich die *mercatrix* gegen ihren Ehemann stellt und dadurch unkonventionell, gegen eine Erwartung an ihre Rolle handelt. Dass sie nicht regelkonform handelt wird daran ersichtlich, dass ihr Mann sie wiederholt auffordert zu schweigen.

Doch dies kann nicht als alleiniges Prinzip die Komik dieser Szene erklären, denn auf die Widerworte gegenüber dem Ehemann könnte ebenso mit Empörung reagiert worden sein. Da sie den Krämer als *swein* (V. 724) bezeichnet, wenn dieser betrunken nach Hause kommt, wird deutlich, dass die *mercatrix* ihren Mann der Lächerlichkeit preisgibt. Dies zeigen auch ihre entgegneten Antworten, auf die Drohungen des Krämers, er wolle ihr einen *poff* geben oder sie *slagen*, denn sie kontert mit Reimen, die die Drohungen ihres Mannes entkräften und diese damit lächerlich erscheinen lassen. Die angedrohten *poff[e]* verpuffen daher und prallen an der wehrhaften Haltung der Krämersfrau ab. Sie ergänzt dies durch weitere Anschuldigungen:

Ach, ach, ach leider! / Sein das die neuen cleider! / Di du mir czu ostern host gesant? / Das du must werdin gebrant! / Got gebe dir das korfil in den magen. / Das du das jor nicht must obirlebin! / Werstu czu Wine nicht entgangen, / Man hette dich an den galgen gehangin. / Du host ouch einen rotin bart / Und bist ein mudig von der art. (V. 736–745)

Entgegen des gängigen Herrschaftsanspruchs des Mannes über seine Frau lenkt dieser daraufhin ein und ergibt sich den Vorwürfen seiner Frau:

Fraue, libe fraue mein, / Das ir immer selig must sein! / Vorgib mir, das ich dich habe geslain / Gar hertlich an deinen crain! / Du machst deine clage gar manchfalt, / Dor an tustu mir gewalt, / Und host ein wunderlich geberde / unde wilt mich brennen under di erde. (V. 746–753)

Die Frau des Krämers nimmt die Entschuldigung jedoch nicht an, woraufhin der *mercator* sich zur Flucht mit Rubin entschließt. Im Handlungsverlauf dieser Szene im Wiener Osterspiel kann zwar zum einen eine gewisse Komik entdeckt werden, die auf dem verlachen des Krämers durch die Krämersfrau beruht, denn sie setzt ihren Mann gegenüber ihrer eigenen Person durch aggressive Komik herab. Sie vollführt damit einen „Akt der

Selbstaffirmation¹¹⁶, der das Defizit ihres Mannes nutzt, um ihn zu einem Gegenstand ihres Lachens zu machen. Ein Lachen ihrerseits wird zwar nicht explizit erwähnt, jedoch lassen vor allem ihre oben beschriebenen Antworten auf die Androhung der Schläge auf ein Lächerlich-Machen ihres Mannes schließen.

Die Komik dieser Szene kann sich somit nicht eindeutig einer der in Kapitel 4 beschriebenen theoretischen Ansätze zuordnen lassen. Es greift hier auch nicht die Prügelkomik, die vor allem im Innsbrucker Osterspiel im Streit zwischen Rubin und Pusterbalk deutlich wird. Schon beim Innsbrucker Osterspiel hat sich gezeigt, dass die Prügel zwischen *mercator* und seiner *uxor* nicht unter den Begriff der Prügelkomik gestellt werden konnte. Deshalb wurde auch im Wiener Osterspiel davon abgesehen, die Komik dieser Sequenz dadurch zu erklären. Es zeigt sich auch, dass sich die Frau des Krämers zwar einerseits lustig macht über ihren Mann, indem sie ihn als ein *swein* (V. 724) bezeichnet, jedoch kann in den Versen, in denen sie sich über die unzureichenden Qualitäten des Krämers als Ehemann beschwert, nicht mehr von einem Lächerlich-Machen gesprochen werden, sondern diese Szene zeigt deutlich ernste Konflikte.

6.2 Sprachliche Inkongruenz

Eine sprachliche, komische Inkongruenz ergibt sich zwischen der üblichen formelhaften Ansprache des Publikums, die auch zu Beginn des Wiener Osterspiels an das Publikum gerichtet wird und der Ansprache an das Publikum durch den Krämer:

nu horet czu alle gleich, / beide arm und reich! / Horet czu alle gemeine, / beide groß und cleine! / Ir jungen und ir alden / horet czu also balde! (V. 13-19)

Eine Abgrenzung von kontrastiver Erwartungsauflösung und der Einstufung als sprachliche Inkongruenz wird an dieser Stelle deshalb getroffen, da die Inkongruenz, die Komik hervorruft, auf einer speziellen Durchbrechung einer Erwartung beruht, die durch sprachliche Konventionen entsteht. Die Äußerungen des Krämers wurden bereits in Punkt 6.1 behandelt, da sie auf die Aussage des Krämers folgen, was er sage, sei nicht wahr, allerdings soll diese spezielle Inkongruenz an dieser Stelle genauer verdeutlicht werden.

Die ersten Verse, die der Krämer spricht sind zunächst gleich den üblichen begrüßenden Versen eines *expositor ludi*: *Nu horet, ir jungen und ir alden*

¹¹⁶ BACHMAIER, HELMUT: Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 16.

(V. 512), jedoch kommt durch den folgenden Vers eine komische Brechung ins Spiel. Es heißt nämlich weiter: *Ir rauchin und ir kaldin / Nur horet alle gleich, / Beide arm und reich* (V. 513–515) Durch die Abwandlung in: *ir rauchin und ir kaldin*, wird ein Kontrast zu den üblichen Formulierungen der formelhaften Ansprache hergestellt. Hier ist ein Begriffspaar eingefügt worden, das nach den jungen und den alten Zuschauern auch parodierender Weise die Ruhigen und die Kalten aufzählt – also eine komische Anspielung auf die Toten oder diejenigen, die kurz vor dem Tod stehen, und damit eine Steigerung zu den Jungen und den Alten.

In der üblichen Ansprache wird eine Gemeinschaft des Publikums angesprochen, die vor allem auf die Vielfältigkeit der Zuschauer hindeuten soll und damit alle gleichermaßen anspricht. Durch die Armen und die Reichen sowie die Jungen und die Alten und die wiederholt vorkommende Formulierung *nu horet alle gleich* wird in den Spielen des Mittelalters im Allgemeinen angedeutet, alle Menschen als potenzielle Zuschauer der Spiele erreichen zu wollen. Zudem wird auch in den meisten Prologen der Spiele deutlich darauf hingewiesen, sich hinzusetzen und dem Spiel von der Auferstehung Jesu nun aufmerksam zu folgen, um dann von seinen *smerczin irlost* zu werden (V. 32). Diese einführende Ansprache an das Publikum ist demnach zumeist mit einem gewissen Ernst versehen, der die rechte Stimmung, in der dem Spielgeschehen gefolgt werden sollte, vorbereitet wird. Durch das hinzugefügte Begriffspaar des Krämers in seiner Begrüßungsrede zieht er diese sowie das Publikum selbst ins Lächerliche.

6.3 Elemente des Grotesken

In den Versen 598 bis 603 beschreibt der Krämer seine Ehefrau auf groteske Art und Weise, obwohl er zunächst behauptet, eine schöne Frau zu haben, der gegenüber sich Rubin gut benehmen solle. Es entsteht an dieser Stelle also auch Komik, da die Erwartung, nun von der Schönheit der Frau des Krämers zu hören, nicht erfüllt wird und sie zudem durch die Beschreibung Merkmale erhält, die denen der karnevalesken Groteske entsprechen:

Ouch habe ich gar ein seuberlich weip, / Das ist mir also lip alz mein eigin leip / Si hot auf der mosse schonde vil, / Die ich dir wol nennen will: / Sie hot werlich einen krummen munt / Und sit obir di nase zam ein hunt. / Kessil var ist auch ihr hor wol, / Ir ougen sint ouch wassers vol. / Bei den schreibern is si gerne, / Und ir holde wol kann werbin. (V. 598–605)

Der Krämer erwähnt ihre schöne Gestalt und beschreibt dann vor allem Mund und Nase genauer. Die Nase der Frau des Krämers wird hier nach

bekanntem grotesk-komischen Prinzip mit der eines Hundes verglichen. Der Krämer möchte nach der Beschreibung der ‚Schönheit‘ seiner Frau von Rubin wissen: *Ap si dir icht wol behait!* (V. 607) – eine in diesem Zusammenhang überraschende Frage. Rubin lehnt jedoch die Krämersfrau nicht ab, sondern antwortet: *Jo, herre, si behaget mir gar wol, / Wenne si ist allir togunde vol* (V. 608 f.). Doch gerade dies ist sie durch die vorangegangene Beschreibung nicht. Die Komik, die in der Beschreibung der äußerer Gestalt der *mercatrix* liegt, ist demnach nicht eindeutig nur einem Bereich zuzuordnen. Es werden das Groteske als ein karnevaleskes Element zur Komikerzeugung herangezogen sowie kontrastive Auflösungen von Erwartungen. Da hier die *mercatrix* jedoch als groteske Figur eingeführt wird, wurde diese Sequenz unter dem Gesichtspunkt der grotesken Komik analysiert. Es sind hier allerdings beide Elemente stark miteinander verwoben. Die Funktion dieser Beschreibung und die Akzentuierung der Figur der *mercatrix* werden in Kapitel 8.3 näher behandelt.

7 Unter welchen Bedingungen ist Komik möglich?

Ein zentrales Anliegen, dem in dieser Arbeit nachgegangen wird, ist die Frage unter welchen textuellen Bedingungen es möglich ist, dass Komik Eingang in Osterspiele findet. Hier ist vor allem von Bedeutung, inwiefern sich Heiliges¹¹⁷ und Komik begegnen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, werden oftmals das Untererhöre der Komik und die Nicht-Erklärbarkeit ihrer Existenz in den geistlichen Spielen betont. Doch wurde schon zu Beginn herausgearbeitet, dass die Quellenlage zur Komik in der Kirche keinen eindeutigen Schluss in Bezug auf deren normative Bewertung zulässt. Vielmehr zeigt sich, dass komische Predigttraditionen sowie Narrenfeste in der Kirche schon lange vor komischen Einlagen im geistlichen Spiel existiert haben und dass komische Elemente in geistlichen Spielen eine gesamteuropäische Erscheinung sind, die keinesfalls einen Einzelfall darstellen. Die Problematik der Norm und des Abweichens von dieser wurde ebenfalls in Kapitel 3 dargestellt. Aus diesem Grund soll nun gezeigt werden, wie die Beziehungen zwischen heiligem Stoff und Komik in den Spielen angelegt sind. Zudem ist die Frage des Objekts der Komik zentral, die Hinweise darauf gibt, welche Funktion an der jeweiligen Textstelle erfüllt werden soll. Daher ist für dieses Kapitel der Beginn der Krämerszene von großer Bedeutung, da an dieser Stelle Komik in die Osterspiele eindringt. Zusätzlich werden die Begegnungen zwischen Krämer, Rubin und den drei Marien während des Salbenkaufs innerhalb der Krämerszene betrachtet.

7.1 Das Eindringen der Komik

7.1.1 Das Eindringen der Komik im Innsbrucker Osterspiel

Durch den Inhalt der ersten Äußerung des Krämers im Innsbrucker Osterspiel wird ein Gegensatz zu dem vorher hervorgebrachten Leid der Marien hergestellt. Es werden hier zwei Themenkomplexe gegeneinander gestellt. Sie prallen direkt aufeinander und es kommt zu einer sehr deutlichen Begegnung von Heilsgeschichte und Komik.

Der Krämer tritt nach der Klage in den Vordergrund der Bühne und führt sich selbst ein, indem er sich direkt an das Publikum wendet. Durch sein „*Got grüß uch, ir hirn vbir al'* (V. 540) wird deutlich, dass kein Dialog oder eine Anschlusskommunikation über das geäußerte Leid mit den Marien stattfindet. Die Passage weist Ähnlichkeit zur Ansprache eines *expositor ludi* zu Beginn von geistlichen Spielen auf. Der Krämer antwortet dadurch

¹¹⁷ Zur Begriffsbestimmung des Heiligen, siehe Anm. 4.

nicht auf die vorangegangene Frage einer der Marien, was sie nun nach dem Tod Jesu tun sollten. Stattdessen eröffnet seine Ansprache den Themenbereich der Krämerszene, was ein neues „Bezugssystem“¹¹⁸ darstellt. Der Anfang der Krämerszene steht somit zwar durch die Handlungsabfolge der Szenen des Spiels in direkter Berührung mit dem Handlungsstrang der heilsgeschichtlichen Handlung, jedoch bleiben beide Bereiche an dieser Stelle voneinander getrennt. Die Figuren der jeweiligen Sphären kommunizieren nicht miteinander und der Themenwechsel erfolgt abrupt.

Das Auftreten des Krämers und die dadurch evozierte Komik beruht außerdem nicht auf der Verkehrung der heilsgeschichtlichen Handlung, da die Marien als ein Element aus der Heilsgeschichte nicht mit Komik belegt werden, sondern es wird die Figur des Krämers mit einer komischen Wirkung versehen, indem der Krämer sich als *wolf* bezeichnet, der in den *genfrestal* blickt. Damit gibt er eine Andeutung der Charakterisierung seiner Person ab.

7.1.2 Das Eindringen der Komik im Wiener Osterspiel

Im Wiener Osterspiel findet ebenfalls zunächst keine direkte Bezugnahme des Krämers zum heilsgeschichtlichen Geschehen statt, zumal die Einführung des Krämers nicht auf die Klage der Marien folgt, sondern auf die Rede eines Soldaten, in der das Verschwinden Jesu aus dem Grab und die Unachtsamkeit der Soldaten thematisiert werden. Diese endet mit den Worten: *Czwar, her ist der wore got, / Der himmel und erde geschaffin hot* (V. 496 f.). Durch den Lobpreis Jesu und die Betonung seiner schöpferischen Fähigkeiten wird kurz vor der Krämerszene im Wiener Osterspiel noch einmal die Wichtigkeit seiner Existenz für die Menschheit dargestellt sowie durch die Bezeichnung als *wore[r] got* in seiner Bedeutungsmacht bestätigt. Das Verschwinden Jesu kann nur dadurch erklärt werden, dass dieser der wahre Gott sein muss, ansonsten wäre eine Auferstehung nicht möglich gewesen.

Das anschließende Auftreten des Krämers stellt ebenfalls keine Verbindung zur Äußerung des Soldaten oder zu einer Begebenheit aus der österlichen Handlung her. Er stellt sich auch hier selbst vor, jedoch mit einer weniger deutlichen komischen Komponente. Diese kommt erst zum Vorschein, als der Krämer erwähnt, dass das, was er sage, nicht wahr sei.¹¹⁹ Die Komik beruht im Nachfolgenden auf der Unwahrheit seiner Darstellung und einer dadurch ambivalenten, unklaren Deutungsmöglichkeit

¹¹⁸ KOESTLER (1966), S. 25.

¹¹⁹ Vgl. V. 511.

seiner Aussagen über die eigenen Fähigkeiten. Es entsteht also Komik, die auf dem Charakter des Krämers beruht und kein Verlachen der Osterhandlung nach sich zieht. Zunächst stehen beide Handlungsstränge in keinem Zusammenhang. Eine Marienklage taucht hier erst später auf, durch die der Salbenkauf eingeleitet wird.

Demnach wird in beiden Spielen kurz bevor es zum Eindringen der Komik kommt, die Stellung Christi manifestiert und der Bereich der Heilsgeschichte bleibt zunächst unverbunden mit der Krämerszene. Auch die Klage der Marien im Innsbrucker Osterspiel verdeutlicht die Stellung Jesu besonders nachdrücklich, so wie es auch im Wiener Osterspiel durch die Ausführungen des Soldaten erfolgt. Betont wird dies durch die vielen darin enthaltenen Wiederholungen der Jammer- und Schmerzensausrufe über den Tod des Erlösers der Menschheit.

7.2 Das Heilige als Objekt der Komik?

Eine weitere Szene, in der der heilsgeschichtliche Handlungsstrang und die Handlung der Krämerszene aufeinandertreffen, ist die Begegnung der Marien mit den übrigen Figuren der Krämerhandlung, die schließlich innerhalb der Krämerszene stattfindet. Es ist hier nicht mehr möglich eine Kommunikation miteinander zu umgehen. Die Figuren müssen Dialoge eingehen, damit der Salbenkauf letztlich erfolgen kann. Daher wird beobachtet, wie diese Dialoge stattfinden und wie die kurzzeitige Verbindung beider Bereiche erfolgt.

7.2.1 Der Salbenkauf des Innsbrucker Osterspiels

Innerhalb der Krämerszene des Innsbrucker Osterspiels folgt die zweite Klage der drei Marien. Danach kommt es schließlich zum Salbenkauf und einem Zusammentreffen, das nicht mehr nur durch die bloße Handlungsabfolge, sondern auch dialogisch erfolgt. Die zweite Marienklage findet in den Versen 838 bis 877 statt. Sie endet, indem die dritte der Marien das Vorhaben der Salbung als Ehrerweisung noch einmal in lateinischer Sprache hervorbringt:

Sed eamus et ad eius / properemus tumulum: / si dileximus vaiventem, / diligamus mortuum / et ungamus corpus eius / oleo sanctissimo. (V. 866-871)

Nach der Klage kommt es zunächst zu einer komischen Sequenz aufgrund des Nicht-Befolgens der Befehle des Krämers.¹²⁰ Der Krämer ruft nach Rubin und tritt damit noch nicht in einen direkten Dialog mit den Marien.

¹²⁰ Vgl. Kapitel 5.1.5, ab V. 878.

Die Marienklage kann von Komik unangetastet bleiben. So bleibt es auch, als der Krämer das Auftauchen dreier schöner Frauen erwähnt: *ich sehe dort in eyner awen / dry schone Frawen: / sy weynen sere vnd clagen* (V. 912-914). Hier wird also der Schmerz der Frauen thematisiert und die Erscheinung der Frauen durch das Attribut *schone* (V. 913) aufgewertet.

Durch Rubin und seine Unsicherheit über die Anzahl der Marien wird dann allerdings ein Versuch der Komik über das Auftreten der Marien unternommen. Jedoch schiebt er diese Unsicherheit auf einen eigenen Fehler, nämlich die Trübung seiner Augen¹²¹. Weiterhin gehen die Marien zwar kurz auf seine Anspielung¹²² ein, bitten aber darum, dass Gott es ihm vergelten möge. Er wird von ihnen, ungeachtet seines zweifelhaften Charakters, als *stolczer jungeling* (V. 926) bezeichnet. Sodann folgt die Frage Rubins, wem das Klagen der Marien gilt und diese können abermals die große Bedeutung des Todes Jesu darstellen. Außerdem bringt die erste der Marien die Frage vor, ob Rubin nicht einen Mann kenne, der sie *czu arcztige icht gerate kann* (V. 935). Die Darstellung des Krämers als Quacksalber wird an dieser Stelle aufgehoben, scheint vergessen und in diesem Zusammenhang nicht mehr vorherrschend.

Während Rubin die Marien zum Krämer führt, kommt es wiederum zu Komik durch Rubin. Dieser parodiert den hohen Stil des Lateinischen. Wie bereits in Kapitel 5.2 herausgearbeitet, ist jedoch fraglich, ob das Publikum hierüber ebenfalls aus dem gleichen Grund wie Rubin lacht. Für ihn ist es ein triumphierendes, herabsetzendes Lachen, da er ein lohnendes Geschäft wittert. Für das Publikum ist es durch Rubins Äußerungen vielmehr möglich, seinen lasterhaften und schlechten Charakter zu erkennen, da er nicht einmal davor zurückschreckt die Marien aus der Heils geschichte zu betrügen.

Der Krämer begibt sich im Verkaufsgespräch auf die Ebene der Marien. Dies wird durch eine Veränderung seiner Sprache realisiert, denn er singt nun ebenfalls in Latein, wobei seine gesungenen Verse sogar durch die Marien beendet werden:

Mercator cantat:

Huc proprius flentes accedite, / hoc unguentum si vultis emere, / cum quo bene potestis ungere

Personæ dicit:

¹²¹ Vgl. V. 920-925.

¹²² Zur Erklärung dieser Anspielung, siehe Kapitel 9.3.1.

Dass hier nicht mehr – wie vor dem Auftreten der Marien durch Rubin – in Nonsense-Latein gesprochen wird, deutet den ernsthaften Charakter der Handlung im Umgang mit den Marien an.

Rubin ist weiterhin dafür verantwortlich, diese Szene ansatzweise komisch zu gestalten, indem er die Klage der Marien über den hohen Preis der Salben falsch versteht.¹²³ Was jedoch an dieser Begegnung auffallend ist, ist die Verbindung von Heiligem in Form der Marien und der Komik, die durch Rubin transportiert wird. Es zeigt sich, dass die Marien sich zwar in Rubins Augen komisch äußern, da er nicht versteht, warum sie „unsinnigerweise“ von Heu sprechen. Allerdings können die Zuschauer das geistige Unvermögen Rubins erkennen und auflösen, um somit über Rubin zu lachen und nicht über die drei Marien. Da die Marien zu Beginn des Osterspiels den Vers *Heu quantus est noster dolor!* bereits einige Male gesprochen und gesungen haben und danach jeweils eine Klage in VolksSprache erfolgt ist, muss für das Publikum klar sein, – auch ohne des Lateinischen mächtig zu sein – dass diese Verse in einem anderen Zusammenhang, als in dem der von Rubin angedeutet wird, stehen. Denn diese sind mit dem Tod des Erlösers Jesus Christus sowie dem Schmerz und der Trauer der Marien verbunden.

Zudem fällt auf, dass die zweite Maria, die nach der *häu*-Äußerung Rubins spricht, nicht auf Rubin eingeht. Sie bezieht ihre Ansprache auf den Krämer: *Got grüz dich, kremer, guter frunt!* (V. 968) und beachtet die semantische Komik Rubins nicht weiter. Es ist dadurch nicht möglich, dass Rubin weitere Komik in Zusammenhang mit einer der Marien in das Spiel einbindet. Die Äußerung Rubins verpufft und die Marien behalten im Dialog die Oberhand. Weiterhin ist interessant, dass nun die Aufmerksamkeit auf die Salben des Krämers gelenkt wird und diese auf einmal ganz übliche und wirksame Zutaten aufweisen:

Ja ich, frawe, selig wib, / ich han scleßen mynem lib / noch ercztige manig jar. / waz ich uch sage, daz ist war! / hy stet eyn macracy, / so stet da eyn laurina by, / so ist daz eyn nardipisti, / so stet eyn alabastrum hy, / dy [ist] beſſer wen andir dry.
(V. 972–980)

Die Salbe, die den Marien zur Salbung Jesu verkauft werden soll, beinhaltet also keine absurden Zutaten, wie *efſels fürcze* oder *daz smalcz von [eyner] mucken* (V. 817 und V. 831). Somit ist gewährleistet, dass Jesus mit diesen

¹²³ siehe Kapitel 5.2.3 zur Semantischen Inkongruenz; vgl. V. 994–997.

absurden Zutaten auch nicht in Verbindung gebracht wird.¹²⁴ Außerdem bezeichnet der Krämer seine Aussagen hier als wahr¹²⁵ und seine ärztlichen Fähigkeiten werden positiv dargestellt. Als Rubin sich erneut in das Gespräch einklinkt und über die Länge der Verhandlungen klagt:

Herre, du redest recht, / ich bin ein gar czorniger knecht: / schal der marck icht lenger werden / ich worde e dez phaffen geren! (V. 989–992)

und somit andeutet, wenn sie noch länger verhandeln würden, würde dies so lange dauern, dass womöglich in der Zwischenzeit einer von ihnen ablebe, übergehen die Marien Rubin und sprechen daraufhin den Krämer an:

Meister, daz dir got holt sy! / hy sint guter bezanczen dry, / dar vm gib vns dy maſſe! / daz dich got lebe laſſe! (V. 993–996)

Es zeigt sich in diesen Begegnungen zwischen den Marien, die die Verbindung des liturgischen Stoffes mit dem Krämerspiel einleiten und Rubin sowie dem Krämer, dass auch hier komische Elemente zwar eingebunden werden und in der Abfolge im Zusammenhang miteinander stehen, jedoch bleiben die Marien von dieser Komik meist unberührt. Es lassen sich durch diese Beobachtung die Vorwürfe entkräften, dass durch die Komik des Krämerspiels das gesamte Ostergeschehen verlacht werden könnte. Zudem ist es nur der Krämer, der einen direkten dialogischen Austausch mit den Marien vornimmt. Rubin wirft zwar immer wieder Zwischenäußerungen ein, die jedoch von den Marien nicht beachtet werden. Sie begeben sich damit nicht auf die Ebene Rubins und es wird für das Publikum möglich, ihn, aufgrund seines völligen Unverständes des Lateinischen als Kirchensprache und den Äußerungen den Marien gegenüber, zu einem Objekt ihres Verlachens zu machen.

Auch der zuvor zweifelhaft beschriebene Krämer in seiner Rolle als Arzt wird in dieser Begegnung für kurze Zeit rehabilitiert. Von schlechten ärztlichen Fähigkeiten ist nicht mehr die Rede und die Salbenzutaten entsprechen denen, die auch als solche angesehen werden können. Rubin, der über weite Teile innerhalb der Krämerszene sehr aktiv auftritt, ist in dieser

¹²⁴ In einigen Arbeiten wird fälschlicherweise davon berichtet, dass sogar Jesus nun mit diesen absurdem Zutaten gesalbt werden soll. Dies wird meist als Argument dafür herangezogen, dass keine Trennung von Heiligem und Komik stattfindet und sogar die Marien und Jesus mit der Komik bedacht werden. Zudem wird eine Salbung Jesu später im Spiel nicht mehr vollzogen.

¹²⁵ Hier wird ein Bezug zu anderen Spielen hergestellt: dort wird die Rede des Krämers oftmals dadurch eingeleitet, dass er voranschickt, dass was er sage, sei nicht wahr. Vgl. z. B. Erlau III und Wiener Osterspiel, siehe hierzu auch Kapitel 6.1.1

Szene eher Randfigur und der Verkauf der Salben wird durch den Krämer und die Marien ausgeführt.

7.2.2 Der Salbenkauf des Wiener Osterspiels

Im Wiener Osterspiel wird die Trennung der geistlichen Sphäre von der Komik ebenso deutlich. Durch den unterschiedlichen Handlungsablauf erfolgt die erste Marienklage erst innerhalb des Krämerspiels. Die Klage wird in den Versen 612 bis 637 vorgetragen und dies lediglich in VolksSprache. Sie ist demnach für das Publikum noch deutlicher zu verstehen. In diesen Versen wird der Kauf der Salbe zur Salbung Jesu angesprochen:

Wir sullen gen, do Jhesus warth geleth, / Und trauren han durch unser selikeit / Und salben im di grossen wunden sein. / O we, wi groß ist unser hercze pein!
(V. 626-629)

Auch hier bemerkt der Krämer die drei Frauen und fordert Rubin auf, sie an den Stand zu holen, um ein lohnendes Geschäft zu machen. Rubin nimmt hier eine andere Rolle ein. Zum einen sind seine Späße aufgrund des Lateinischen nicht möglich, da dies hier nicht vorkommt. Auch spricht er selbst Gottes Heilswirkung an und richtet sogar tröstende Worte an die drei trauernden Frauen:

Gott grusse euch, ir frauen, czu aller czeit! / Ich sehe wol, da ir betrubit seit. / Was euch ouch werre, / Ir holet das suffczen ferre. / Das ist mir leit, das gleubet mir, / Das ir also betrubit stet alhir. / [...] / Das bessir euch got durch seine gute / Und euch von allim leide behutte! / Dorfft ir nicht hulfe adir trost? / Get czu meinem herren, ir wert irlost. (V. 656-661, V. 664-667)

Durch die Marien wird er aufgrund seiner tröstenden Worte als *[g]ut kint* (V. 662) und *guter jungeling* (V. 668) bezeichnet. Zudem spricht er davon, dass die Marien von ihren Schmerzen *irlost* (V. 667) werden, wenn sie seinen Herrn aufsuchen – eine deutliche Aufwertung des Krämers. Rubin spart sich sodann auch den ironischen lateinischen Gesang, den er im Innsbrucker Osterspiel vorträgt und die Marien können dem Krämer ohne Komik begegnen. Beim Salbenkauf bietet der Krämer den Marien sogar zusätzliche Salben zu ihrem Kauf an.¹²⁶ Beim Kauf der Salben wird deren gute Wirkungskraft betont, woraufhin der Streit zwischen den beiden Eheleuten ausbricht. Erst als der *mercator* nach 56 Versen den Streit

¹²⁶ Vgl. V. 692-695.

dadurch beendet, dass er mit Rubin flieht, setzen die Marien zu einer weiteren Klage an, in der sie dann ihr Vorhaben, den Leib Christi mit *desir teuern salbe [zu] bestreichin* (V. 798 f.), noch einmal nennen.

Obwohl auch im Wiener Osterspiel ein Streit über den Salbenkauf entfacht, da diese laut der Ehefrau zu günstig verkauft werden, sind es nicht die drei Marien, die durch die Aussagen der Krämersfrau angegriffen werden. Dies wird auch in ihren Anschuldigungen deutlich, die lediglich gegen den *mercator* ausgesprochen werden, nicht etwa gegen die Marien. Vergleichend kann für das Wiener Osterspiel daher festgehalten werden, dass eine noch deutlichere Trennung von komischen Elementen und den Marien aus der Heilsgeschichte vorliegt. Dies resultiert zum einen aus der differenten Szenenabfolge, aber auch aus der etwas anders akzentuierten Rolle Rubins im Wiener Osterspiel, da sich dieser mit komischen Bemerkungen zurückhält als er den drei Frauen begegnet.

7.3 Fazit der Begegnungen von Heiligem und Komik

Um die Frage zu beantworten, unter welchen Bedingungen Komik im Osterspiel möglich ist, kann zusammengefasst werden, dass diese dann vorkommen kann, wenn die heilsgeschichtliche Sphäre nicht Gegenstand der Komik ist und Figuren aus diesem Bereich nicht zum Objekt des Verlachens durch das Publikum gemacht werden.

Durch Rubin wird zwar im Innsbrucker Osterspiel die lateinische Sprache in komischer Art und Weise missverstanden, was auf einen Bezug zur Kirche hindeutet, allerdings wird hier ebenso deutlich, dass nicht die Heilsgeschichte oder Jesu Tod und Auferstehung einer Komisierung unterzogen werden, denn das Lateinische stellt die Sprache der Institution ‚Kirche‘ dar. Es sollte daher unterschieden werden, ob Teile der kirchlichen Institution lächerlich gemacht werden, wie Pfarrer oder bestimmte Riten, und diese dadurch hinterfragt werden oder ob es tatsächlich Personen aus der Heilsgeschichte sind. Es zeigt sich in beiden Osterspielen, dass Jesus nicht mit absurdem Salbenzutaten in Berührung kommen wird. Zudem werden nicht die drei Marien und ihr Vorhaben verlacht. Komik entsteht zwar beispielsweise mit Hilfe einer Äußerung der Marien, die Funktion zielt allerdings nicht auf das Verlachen dieser Figuren ab.

8 Komische Figuren – Figuren der Komik

Die Beobachtung, dass die Marien als Elemente der Heilsgeschichte von Komik weitestgehend verschont bleiben, führt zu der Frage, welche Figuren nun die Objekte der Komik und des Verlachens darstellen und welche Figuren vornehmlich Komik transportieren und Lachen evozieren.

Auffallend ist die Komik, die durch Rubin im Innsbrucker Osterspiel transportiert wird. Er nimmt eine zentrale Rolle ein, die im Wiener Osterspiel etwas anders akzentuiert ist. Auch werden andere Figuren mit Komik bedacht. Doch sind es auch sie, die Komik entwickeln können? Dies wird im Folgenden diskutiert.

8.1 Rubin als *schalk?*

Bei der Betrachtung der Figur des Rubins im Innsbrucker Osterspiel wird deutlich, dass dieser Merkmale trägt, die ihn zu einem Schalksnarren machen. Die Darstellung seiner Figur ähnelt stark späteren *Ulenspiegel*-Darstellungen¹²⁷ und der Darstellung von Narren¹²⁸ in weltlichen Schauspielen, beispielsweise Fastnachtspielen. Durch einige seiner Handlungen und auch durch Beschreibungen seines Äußeren sowie seines Charakters kann er als eine solche Schalksfigur im Innsbrucker Osterspiel bezeichnet werden.

Der Narr in der Lebenswirklichkeit des Mittelalters bezeichnet ursprünglich einen Menschen mit einem körperlichen oder geistigen Defekt.¹²⁹ Die körperliche Deformation wurde als eine Strafe Gottes angesehen, jedoch lebten Narren innerhalb der Gesellschaft und wurden durch das Gebot der Nächstenliebe sogar an Höfen zu Unterhaltungszwecken aufgenommen. Dadurch entwickelt sich schnell die Tendenz, dass dort auch

¹²⁷ Deufert betont jedoch, dass es sich hier nicht um einen weisen Narr handelt, sondern einen „Abenteurer“, da Kritik nicht bewusst geäußert wird, sondern aufgrund eines geistigen Unverständes. Vgl. DEUFERT, WILFRIED: Narr, Moral und Gesellschaft. S. 121–155.

¹²⁸ Über die Typologisierungen von Narren, Schalken oder Schalksnarren existieren einige Überlegungen. An dieser Stelle soll eher von einem allgemeineren Begriff ausgegangen werden. Ziel ist es zu zeigen, dass Rubin nicht eine absolut idealtypische Narrenfigur ist, sondern stark angelehnt ist an verschiedene Konzeptionen. Eine genaue Prüfung, mit welchen Konzepten und Typologisierungen er sich am ehesten vergleichen lässt, wäre Gegenstand weiterer Forschung. Es soll an dieser Stelle eine Tendenz aufgezeigt werden, die auf mögliche Funktionen seiner Figur und die durch ihn transportierte Komik hinweist. Eine Übersicht über Typologisierungsversuche, siehe: BARO (2011), S. 50 f.

¹²⁹ Vgl. BARO, CHRISTINE: Der Narr als Joker. Figurenarten und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer. Schriftenreihe Literaturwissenschaft Bd. 83. Trier 2011. S. 6.

„künstliche‘ Narren“¹³⁰ auftreten, also Menschen, die eigentlich keine Defekte aufweisen, sondern solche, „die sich nur närrisch stellten.“¹³¹ Durch die Moralsatire *Das Narrenschiff* von Sebastian Brant aus dem Jahr 1494 findet die Figur des Narren – so heißt es – auch Eingang in die Literatur.¹³² Baro beschreibt jedoch ganz richtig, dass der Narr als komische Figur auf der Bühne einen wichtigen Platz erhält, vor allem durch die geistlichen Spiele des Mittelalters.

Die Figur, die dem Narren im engeren Sinne am nächsten kommt, ist Rubin, der Knecht des Salbenkrämers und laut Reuling die erste frei erfundene Figur auf der deutschen Bühne.¹³³

Allerdings beschreibt Baro im Folgenden den Rubin des Osterspiels als einen Schalk, der allein zur Belustigung im Spiel auftritt. Es zeigt sich jedoch bei genauerer Betrachtung, dass dies nicht vollkommen zutrifft. Zwar kommen literarische Darstellungen rund um eine explizit ausgewiesene Narrenfigur erst im Spätmittelalter auf, bei Rubin im Innsbrucker Osterspiel treffen allerdings sehr viele Merkmale bereits zu, die oftmals erst späteren Narrenfiguren zugeschrieben werden, die aber auf differenzierte, vielschichtige Funktionen der Komik, die er transportiert, hindeuten.

Ein Schalk, auch Schalksnarr¹³⁴ oder Narr – in dieser Arbeit synonym verwendet – ist im Mittelalter eine Figur, die oftmals nackt in bildender Kunst oder Literatur dargestellt wird, später auch in Schellenkostümen und farbigem Kleid. Nacktheit ist jedoch ein zentrales Merkmal der Narrenfigur gerade in der Zeit des 12. bis 15. Jahrhunderts. Die Nacktheit als Merkmal deutet auf die Lasterhaftigkeit der Figur hin, da dieser sich der *amor carnalis* verschrieben hat. Gerade im biblischen Kontext ist Nacktheit vor allem ein Symbol für die Ehrlosigkeit und Anrüchigkeit der Narrenfigur. Entsprechend diesem Merkmal der Nacktheit, wird der Narr meist haarlos dargestellt. Dies gilt vor allem für die frühen Narrendarstellungen aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Im Innsbrucker Osterspiel wird eine mögliche Nacktheit Rubins indirekt angedeutet. Als der Lohn für Rubins Dienste verhandelt wird, fragt der Krämer, warum Rubins Lohn so hoch sei, denn er wäre doch *under der huben bloz!* (V. 575) Dies ist ein Hinweis auf Rubins kahlen Kopf, wobei

¹³⁰ Ebd., S. 7.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. Ebd., S. 8.

¹³³ Ebd., S. 11.

¹³⁴ Spezifische Bezeichnung des Narren im Schwankroman. Siehe: Ebd., S. 41.

das Scheren des Haupthaares zudem als eine Strafe für frevelhaftes Verhalten gilt. Außerdem bietet der Krämer ihm Kleidungsstücke als Lohn an. Diese Lohngaben deuten möglicherweise auf einen Bezug zur ehrlosen Nacktheit der Narren hin und sind damit eine Anspielung auf die ähnlich lasterhaften Charakterzüge Rubins. Ob er tatsächlich nackt aufgetreten ist, lässt sich nicht eindeutig durch den Text belegen und es kann davon ausgegangen werden, dass es sich daher lediglich um einen Hinweis auf seinen narrenhaften Charakter handelt.

Außerdem verkörpern Narren, wie auch das äußere Merkmal der Nacktheit schon anklingen lässt, zweifelhafte Charakterzüge sowie sexuell-obszöne Lasterhaftigkeit. Röcke und Bachorski¹³⁵ beschreiben dabei zwei Typen von Narren¹³⁶: den „weise-melancholischen Narren“¹³⁷ in Anlehnung an den realen Narren und „den Narren als Personifikation von Lastern und Gebrechen, zu dem sie auch den Typ des Verbrechers und Schelms zählen.“¹³⁸

Das Wiener und Innsbrucker Osterspiel enthalten einige Belege für ein solches lasterhaftes Verhalten. Im Wiener Osterspiel erfüllt Rubin vor allem die charakterlichen Voraussetzungen eines Narren, eine mögliche Nacktheit wird hier allerdings nicht angesprochen. Er preist seine Fähigkeiten an: *den aldin weibin / Di beutil abe sneidin* (V. 532 f.) zu können und so viele Untaten begangen zu haben, dass er gehängt worden wäre, hätte man ihn dabei erwischt.¹³⁹ Außerdem kann er nicht nur kaufen und verkaufen, sondern auch die Kunden *gar wol leichin* (V. 545). In diesen Versen wird die Figur Rubins eingeführt und charakterisiert. Später jedoch befolgt Rubin – anders als im Innsbrucker Osterspiel – die Anweisungen des Krämers ohne Widerrede. Dieser muss ihn nicht mehrere Male dazu auffordern, die Marien an den Krämerstand zu geleiten. Das Aufschlagen des Krämerstandes wird hier ebenfalls nicht thematisiert und keiner komischen Darstellung unterzogen.

Im Innsbrucker Osterspiel wird die Figur des Rubins insgesamt ausgeprägter, dominanter und in Bezug auf die Komik aktiver dargestellt.

¹³⁵ BACHORSKI, HANS-JÜRGEN/RÖCKE, WERNER: Narrendichtung. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte Bd. 2: Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus. 1320–1572. Hamburg 1991. S. 203–213.

¹³⁶ In einem Tagungsbeitrag spezifiziert Bachorski noch weitere Facetten der literarisierten Narrenfigur, so zum Beispiel den moralischen Narren der Narrensatire. Vgl. dazu: BACHORSKI, HANS-JÜRGEN: Wie der Narr ins Irrenhaus kommt. Diskursdifferenzierung im 16. und 17. Jahrhundert. In: Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur. Beiträge zur Tagung Kloster Zinna. Amsterdam 2000. S. 280 ff.

¹³⁷ BARO (2011), S. 40.

¹³⁸ Ebd., S. 41.

¹³⁹ Vgl. V. 534–539.

Deshalb existieren für die Lasterhaftigkeit seiner Person hier einige Belege. Dies beginnt bei der Suche des Krämers nach einem Knecht und der damit verbundenen Eigendarstellung Rubins¹⁴⁰, laut der er obszön-sexuelle Qualitäten besitzt: *ich helf ir och den flachz geten / vnd dar czu dy män ryben* (V. 553 f.) sowie die *lüte* betrügen und belügen kann.¹⁴¹ Dies wird an späteren Textstellen immer wieder aufgegriffen.¹⁴² Auch wird Rubin im Innsbrucker Osterspiel vom Krämer als ein Schalk bezeichnet.¹⁴³

Im Umgang mit den Marien ist es im Innsbrucker Osterspiel abermals Rubin, der sogar versucht, den Bereich der kirchlichen Sphäre mit Komik zu belegen. Dies zeigt sich in dem Verkennen der richtigen Anzahl der Marien¹⁴⁴ oder beispielsweise im Unverständnis des Schmerzensausrufs: *Heu quantus est noster dolor!* (V. 963)

Es zeigen sich also Ähnlichkeiten in Hinblick auf Rubins Äußereres im Innsbrucker Osterspiel sowie Übereinstimmungen bei seinen Charakterzügen im Innsbrucker und im Wiener Osterspiel mit der Figur von späteren Narren.

Vor allem wichtig für die Deutung der Figur Rubins als Narr ist die Funktion, die einem solchen Narren zugeschrieben wird.

[Sie] verkörpern [...] Verhaltensweisen oder Eigenschaften, durch die soziale Kräfte, politische Ideen, geistige Denkmodelle [...] sinnfällig aufscheinen.¹⁴⁵

Wie bereits erwähnt, existieren einige Typologisierungsversuche zur Figur des literarisierten Narren. Baro gibt im Zuge ihrer Vorüberlegungen auch eine Übersicht¹⁴⁶ der unterschiedlichen Funktionstypen des Narren, über die sich dem jeweiligen besonderen Typus der Figur angenähert werden kann. Dabei wird ebenfalls deutlich, dass Rubin viele dieser spezifischen Funktionen übernimmt. Er tritt im Innsbrucker Osterspiel als eine Art *praecursor*¹⁴⁷ auf, indem er den Krämer singend und anschließend

¹⁴⁰ Vgl. V. 548–559.

¹⁴¹ Vgl. V. 556 f.

¹⁴² Vgl. V. 587–592, V. 947–951.

¹⁴³ Vgl. V. 895.

¹⁴⁴ Vgl. V. 920–925.

¹⁴⁵ WUNDERLICH, WERNER: Ein Schalk, der Böses dabei denkt: Till Eulenspiegel. In: Literarische Symbolfiguren. Facetten deutscher Literatur Bd. 1. Hrsg. von: Johannes Anderegg und Werner Wunderlich. Stuttgart 1989. S. 119.

¹⁴⁶ Vgl. BARO (2011), S. 51.

¹⁴⁷ Vgl. Kapitel 5.1.4 dieser Arbeit, dort synonym als *expositor ludi* bezeichnet.

sprechend vorstellt.¹⁴⁸ Eine zweite Funktion ist laut Baro die des „Narrendetektors“¹⁴⁹, die Rubin im Innsbrucker Osterspiel ebenfalls erfüllt: Rubin findet weitere Narren in Form der Knechte Pusterbalk und Lasterbalk, dies durch ihn auf die Bühne gelangen.

Beide Funktionen, über die unter anderem auf die mögliche Rolle eines Narren geschlossen werden kann, werden bei der Figur Rubins aus dem Wiener Osterspiel nicht erfüllt. Ähnliches zeigt sich auch bei der Kommentarfunktion. Im Innsbrucker Osterspiel gibt Rubin wertende Kommentare über das Verhalten der anderen Figuren ab. Beim Auftritt der Marien als potenzielle Käuferinnen wird Rubin von seinem *herre* vier Mal gerufen, bis dieser reagiert.¹⁵⁰ Als der Krämer ihn dann, als er endlich antwortet, als *schalk* bezeichnet, liefert dies wieder einen Anstoß für eine längere Rede Rubins, in der er seinen *meister* ebenfalls als einen solchen bezeichnet und damit dessen Charakter kommentierend darstellt:

Waz dar vm, liber herre? / man vint er noch wol mere / in dorffern vnd in steten, / dy mir sin nymmer abe getreten. / scholde man alle schelke steyne, / da müst manick kint vm sin vater weyne: / scholde man alle schelke vz der stat jagen, / ir müst eyn myle vor hen drabe! / scholde man dy stat mit schelken vmmure, / man seczt uch czu eyner torsule: / ir syt eyn meister vbir alle schelke! / get hen, ir sult dy genße melke! (V. 896-907)

Einen weiteren Kommentar liefert er, indem er den Streit des Krämerpaares und das Verprügeln der Frau des Krämers durch ihren Mann als unpassendes Verhalten bewertet:

Eya, herre, daz ist mir leyt, / daz ir vorgeßet vvir hobeschyt! / ir habit vnhebeschlich getan, / daz ir habit myne [frawen] geschlan / vor aller werlde vffentlich: / so thot ir vnhebischlich! (V. 1021-1026)

Die Magd des Krämers, die das Verhalten ihres Herrn daraufhin verteidigt, sonst jedoch im Spiel nie explizit durch Handlungen oder Äußerungen aufgetreten ist, wird im Folgenden ebenfalls durch Rubin beurteilt:

Ach, du alte tempeltrete, / daz ist alles din gerete, / daz iz myner frawen mißget, / daz sy man herre czuschlet! / we, du alte tempelryinne, / daz dich der tufel füre von hynnen! / ich sach daz dich der phaffe füre hynden den alter / vnd larte dich den

¹⁴⁸ Vgl. V. 631-653.

¹⁴⁹ BARO (2011), S. 51.

¹⁵⁰ Vgl. V. 878, V. 883, V. 890 und V. 893.

salter. / er stiz dich mit dem arme: ez mochte Schabedey den Juden erbarme!
(V. 1035–1041)

Er wertet hier ihren Charakter als sittenlos und liederlich, wodurch sie anscheinend nicht das Recht besitzt, Partei für den lasterhaften Krämer zu ergreifen. Am Ende dieser Sequenz des Ehestreits fügt Rubin noch einmal einen Kommentar über die Unverhältnismäßigkeit der Prügel an:

*Nu hort, lyben lüte: / dy da yczunt man neben, daz sint brüte. / min herre hat sine
frawen geschlagen / mit der fust an den kragen / dorch der dryer pulken willen. /
daz sy der tufel fure von hynnen! (V. 1049–1054)*

Durch die Ansprachen, die Rubin auch an das Publikum immer wieder vornimmt, wird er nicht nur zum Kommentator, sondern auch in Ansätzen zum Moderator. Er vermittelt dem Publikum am Schluss der Szene eine normative Kritik am Verhalten des Krämers gegenüber seiner Frau und am liederlichen Verhalten von Magd und Pfarrer, womit Rubin ein sexuelles Verhältnis andeutet.

Auch diese beiden Funktionen werden von Rubin im Wiener Osterspiel nicht eingenommen. Nach dem Streit der Eheleute im Wiener Osterspiel bleibt Rubin bei seinem Herrn, kommentiert oder moderiert dieses ebenfalls nicht und tritt eine gemeinsame Flucht mit dem Krämer an.

Es zeigt sich insgesamt, dass Rubin gerade im Innsbrucker Osterspiel zwar eine Figur der Komik ist, da er diese transportiert, indem er einerseits andere Personen oder Sachverhalte lächerlich macht, wie zum Beispiel den Krämer oder das Kirchenlatein und zudem auch eigene geistige Fehler einbringt und somit ein Lachen über seine Person evoziert. Jedoch schlägt er gerade in seiner kommentierenden und moderierenden Funktion ernste Töne an, mit denen er das Geschehen bewertet und sich als Mittler zwischen Publikum und Geschehen einbringt. Diese unterschiedlichen Funktionen machen ihn zu einer vielschichtigen Figur im Innsbrucker Osterspiel, an die späteren Narren, die beispielsweise moraldidaktische Funktionen erfüllen oder politisch-gesellschaftliche Themen ansprechen, anschließen. Damit sorgt er nicht nur für unterhaltende Komik, sondern auch für die Anregung verschiedener gesellschaftlicher Diskurse. Welche dies genau sind, wird in Kapitel 9.3 geklärt.

Vergleichend kann für das Wiener Osterspiel festgestellt werden, dass Rubin eine weniger komplexe Figur darstellt. Er unterwirft sich dem Krämer und bleibt Knecht. Er bringt wenig eigene Handlungsdynamik und Komik in das Krämerspiel ein. Er macht weder das Aufschlagen des Krämerstandes lächerlich, noch Aspekte der Institution der Kirche. Dennoch zeigt

er einen ebenso lasterhaften Charakter, durch den an gesellschaftliche Diskurse angeschlossen werden kann. Diese werden jedoch stärker durch die *uxor mercatoris* thematisiert.

8.2 *Mercator, meister Ypocras und herre – die Figur des Krämers*

Meist wird, wie auch in dieser Arbeit, vom Krämerspiel oder der Krämerszene in den Osterspielen gesprochen. Die Handlung entspinnst sich über das Auftreten des Krämers, um letztlich den Salbenkauf der Marien zu ermöglichen, entwickelt jedoch in den Osterspielen eine regelrechte Ei-gendynamik. Dem Krämer können dabei mehrere Rollen zugeschrieben werden. Dies kann allein schon über die Bezeichnungen geschehen, die ihm im Laufe des Spiels verliehen werden. Zum einen wird er als *mercator* oder *kauffman*, *herre* sowie *herre meister myn/mein*, als *arczt* oder gar *meister Ypocras* bezeichnet. Er ist daher zum einen Krämer und dadurch der Herr des Dieners Rubin sowie Arzt und außerdem auch der Ehemann der *mercatrix*.

Im Innsbrucker und Wiener Osterspiel kann eine Verbindung durch die Beschreibung des Krämers als Arzt zur Arztsatire hergestellt werden, die vor allem in den Fastnachtspielen existiert und in weiten Teilen Parallelen in ihrer Motivik zur Darstellung des Krämers als Arzt in der Krämerszene aufweist. Im Arztspiel geht es um einen Quacksalber und dessen tölpelhafte Patienten. Komik entsteht durch die Überlegenheit des Publikums und des Arztes über die betrogenen Patienten, vor allem Bauern, bei denen auf komische und absurde Art und Weise Krankheiten diagnostiziert und mit seltsamen Medikamenten und Maßnahmen behandelt werden.¹⁵¹

Der Arzt beschreibt sich im Innsbrucker Osterspiel demgemäß als *wolf*, der gierig in das Publikum, den Gänsestall, blickt. Dies kann als Anspielung auf die undurchschaubaren, oftmals halsabschneiderischen Preise der Quacksalber gedeutet werden. Das Publikum, der *genßestal*, ist ahnungslos und kann daher übertölpelt werden. Oftmals wird das Arztspiel durch die Rede des Arztes und dessen Helfer eingeleitet, wie dies bei Rubin und dem Krämer ebenso der Fall ist. Die Funktion des Arztspiels ist es, die Methoden der Ärzte des Mittelalters anzuprangern. So geschieht es auch hier. Im Wiener, wie auch im Innsbrucker Osterspiel stellt sich der Krämer durch eine Rede an das Publikum vor.¹⁵² Im Wiener Osterspiel

¹⁵¹ Vgl. NOWÉ, JOHAN: „Wir wellen haben ein spil“. Zur Geschichte des Dramas im deutschen Mittelalter. Leuven 1997. S. 47.

¹⁵² Im Wiener Osterspiel: V. 508–529; im Innsbrucker Osterspiel: V. 540–545.

fehlt die zusätzliche Vorstellung des Krämers durch Rubin.¹⁵³ Die ärztlichen Fähigkeiten werden in beiden Spielen als unzureichend dargestellt. Der Krämer im Wiener Osterspiel gibt offen zu, dass das, was er in Verbindung mit seinen Fähigkeiten als Arzt sage, nicht wahr sei.¹⁵⁴ Im Innsbrucker Osterspiel wird dies durch die Anpreisung seiner Fähigkeiten deutlich, die durch vermeintliche Wunderheilungen als zweifelhaft entlarvt werden.¹⁵⁵ Durch die Darstellung des Krämers als Arzt wird, wie auch in der Arztsatire, an den undurchschaubaren Methoden der Ärzte Kritik geübt.

Zudem ist der Krämer auch der Herr Rubins. Im Innsbrucker Osterspiel zeigt sich allerdings, dass Komik oftmals darauf beruht, dass Rubin die Anweisung seines Dienstherrn nicht befolgt, das Aufschlagen des Krämerstandes lächerlich macht sowie auf der Darstellung des Krämers als höchster Meister seines Gebietes und der letztendlichen Entlarvung als Quacksalber. Auch gegen Ende der Szene stellt er sich direkt gegen den Krämer als seinen Herren, als er Partei für die geschlagene Ehefrau des Krämers ergreift. Zudem flieht Rubin letztendlich mit dessen Frau. Dadurch muss sich am Ende der Krämerszene der Krämer geschlagen geben, denn er wurde von seiner Frau und seinem Knecht übertölpelt, indem die beiden miteinander fliehen, als er schläft.

Durch das Verbünden von Rubin und *mercatrix* im Innsbrucker Osterspiel zeigt sich auch, dass der Krämer nicht nur als Dienstherr übergangen wird, sondern auch als Ehemann. Die Frau des Krämers wird aufgrund der Beschwerde über einen zu niedrigen Preis für die Salben verprügelt, sieht dies jedoch nicht als Anlass, ihre Klagen über den Krämer zu unterlassen. Das Herrschaftsverhältnis zwischen Herr und Knecht und Ehemann und seiner Frau ist hier verkehrt worden, denn am Ende verlässt die *mercatrix* den Krämer trotzdem und befolgt seine Anweisungen nicht. Durch die Kommentare Rubins wird deutlich, dass sich der Krämer durch seinen lasterhaften Charakter als Ehemann und Dienstherr disqualifiziert.

Auch im Wiener Osterspiel ist der Krämer Dienstherr und Ehemann. Da Rubin jedoch, wie oben bereits dargestellt, eine passivere Rolle einnimmt, bleibt er für Rubin der *herre*, denn Rubin befolgt seine Anweisungen, ohne dass der Krämer ihn mehrmals darauf hinweisen muss. Es wird daher sein Status nicht in Frage gestellt und keine Komik aufgrund des Nicht-Befolgens der Anweisungen evoziert. Als Ehemann jedoch wird der Krämer der Komik durch seine Ehefrau ausgesetzt. In dieser Form erfolgt dies im

¹⁵³ Vgl. V. 623–653 im Innsbrucker Osterspiel.

¹⁵⁴ Vgl. V. 511.

¹⁵⁵ Vgl. V. 647–653.

Innsbrucker Osterspiel nicht. Sie bezeichnet ihn als *swein* (V. 724) und gibt ihn damit der Lächerlichkeit preis. Auch seinen Schlägen hat sie einen verbalen Schlagabtausch in Form einer Stichomythie entgegenzusetzen.¹⁵⁶ Sie nimmt diese nicht ernst und der Krämer muss letztendlich mit Rubin die Flucht ergreifen. Auch hier wird das Herrschaftsverhältnis zwischen Ehemann und -frau demnach umgedreht. Die Wertung dieser Umkehrung wird dem Publikum überlassen, da ein Kommentar fehlt. Es bleibt offen, inwiefern dieses Verhalten aufgenommen werden soll, ob es zu einer Verurteilung der unfolgsamen Frau kommt oder zu einem Sieg ihrerseits.

Es zeigt sich insgesamt eine etwas unterschiedliche Akzentuierung in beiden Osterspielen. Im Wiener Osterspiel ist es der Krämer, der vieles der Komik übernimmt, die im Innsbrucker Osterspiel über Rubin hervorgerufen wird. Im Innsbrucker Osterspiel leitet er die Szene selbst komisch ein, verbleibt dann jedoch eher passiv in Bezug auf die Komik und als Person, die verlacht wird. Im Wiener Osterspiel wird das Krämer-Knecht-Verhältnis in dieser Form nicht in Frage gestellt, wodurch der Krämer in diesem die Oberhand behält.

8.3 Die *mercatrix* – groteske Figur oder Herrin?

Die Frau des Krämers wird im Innsbrucker Osterspiel nur zu Beginn im Nebentext erwähnt, da diese den sichtbaren Teil der Bühne als Gefolge des Krämers betritt. Im Wiener Osterspiel geschieht dies nicht. In beiden Spielen hat die *mercatrix* dann ihren Auftritt, der auch mit Äußerungen ihrerseits einhergeht, als die Marien die Salbe kaufen und ihrer Meinung nach einen zu niedrigen Preis dafür bezahlen. Im Wiener Osterspiel beschreibt der Krämer sie jedoch gegenüber Rubin in Zusammenhang mit der Frage, ob sie ihm gefalle. Allerdings wird sie hier vom Krämer als eine Art groteske Figur mit tierischen Elementen beschrieben.¹⁵⁷ Es entsteht somit Komik auf Kosten der Gestalt der Frau des Krämers, weshalb sie durch das Publikum mit einem selbstaffirmierenden Lachen verlacht werden kann.

Jedoch ist es auch die Frau des Krämers, die sich gegen den zu niedrigen Preis der Salbe in beiden Spielen auflehnt und letztlich das Eheverhältnis dominiert. Im Innsbrucker Osterspiel entwickelt sich daraus ein ernsthafter Streit, den Rubin kommentiert, um die Verfehlungen des Krämers zu verdeutlichen. Im Wiener Osterspiel führt der verbale Schlagabtausch zwischen Krämer und seiner Frau zu Komik, die auf Kosten des Krämers

¹⁵⁶ Vgl. Kapitel 6.1.4.

¹⁵⁷ Vgl. V. 596–607 und Kapitel 6.3.

eingesetzt wird. In beiden Spielen behält die *mercatrix* im Streit die Oberhand. Krämer und Krämersfrau trennen sich jeweils, mit dem Zusatz im Innsbrucker Osterspiel, dass die *mercatrix* sogar Rubin dem Krämer als Partner vorzieht. Jedoch wurde bereits in der Beschreibung des Krämers angedeutet, dass das Urteil des Publikums im Wiener Osterspiel offen bleibt und gerade durch die vorherige grotesk-komische Beschreibung durch den Krämer nicht klar wird, ob ihr Verhalten mit Empörung oder Belustigung dem Krämer gegenüber aufgenommen wurde.

Durch die Kritik, die die Krämersfrau am Verhalten des Krämers übt, finden weitere gesellschaftliche Diskurse Eingang in die Osterspiele. Sie ist trotz grotesker Merkmale im Wiener Osterspiel keine der deutlich verlachten Figuren, sondern eine Figur, die zum einen im Wiener Osterspiel gegenüber dem Krämer möglicherweise ein herabwürdigtes Lachen provoziert und ebenso im Innsbrucker Osterspiel als Gewinnerin aus dem Streit hervorgeht.

8.4 Die Knechte Pusterbalk und Lasterbalk

Die Beschreibung der Knechte Pusterbalk und Lasterbalk kann lediglich für das Innsbrucker Osterspiel vorgenommen werden, da sie im Wiener Osterspiel nicht auftauchen.

Die Knechte Rubins werden im Innsbrucker Osterspiel hauptsächlich als groteske Figuren beschrieben, was einerseits an ihren äußerlichen Merkmalen festgemacht werden kann, andererseits an ihrem lasterhaften, obszön-sexuellen Verhalten. Anders als Rubin jedoch sind die beiden Knechte Figuren, die komisch sind, aber keine Figuren, die auch selbst Komik über andere evozieren können. Das Lachen, das durch ihre Handlungen und die Beschreibungen ihrer Person hervorgerufen wird, ist vor allem ein herablassendes Lachen über ihre groteske Gestalt und ihren zwielichtigen Charakter.

Die Knechte befolgen beide weitestgehend die Anweisungen Rubins, bis auf Pusterbalk, den Rubin einmal nicht finden kann, woraufhin sich eine Prügelei entwickelt, die als komisch gewertet werden kann. Auch wenn sie ebenfalls durch einen lasterhaften Charakter ausgezeichnet werden können, können seine Knechte nicht als die gleiche Narrenfigur beschrieben werden, die Rubin ist. Von ihnen gehen keine aktiven Handlungen aus, die in irgendeiner Art und Weise eine dem Narrentypen wie Rubin typische, politisch und sozial kritische, Intention verfolgen. In Rubins Figur zeigt sich eine Vielschichtigkeit, indem er nicht nur in der Lage ist,

Späße zu treiben oder Lachen hervorzurufen, sondern im Innsbrucker Osterspiel auch Kritik am Verhalten des Krämers übt, der seine Frau geschlagen hat.

Die beiden Knechte nehmen damit Randpositionen im Spiel ein, die zwar als belustigende Narren gesehen werden können, aber nicht dem Typus Rubins entsprechen. In Bezug auf ihre Funktion kann abgeleitet werden, dass sie Komik ausgesetzt sind, die auf wenig tiefgründigen Themen beruht und vor allem dazu führt, dass ihre Person zu einem Objekt einer belustigenden, unterhaltsamen Komik wird.

9 Funktionen der Komik

Im Folgenden werden unterschiedliche Funktionen der Komik in beiden Osterspielen dargestellt, die vor allem auch aus den Charakterisierungen der Figuren hervorgehen. Durch die Vielschichtigkeit der Figuren und den damit verbundenen Funktionen zeigt sich, dass grobe Verkehrungen kirchlicher Normen nur an wenigen Stellen vorliegen. Vielmehr finden diese auf unterschiedlichen Ebenen und in wechselnden Normensystemen statt, wie sich vor allem in der Anregung gesellschaftlicher Diskurse zeigt. Zudem kann nicht von einer einzigen Funktion der Komik in den geistlichen Spielen ausgegangen werden. Diese These wird auch durch die unterschiedliche Akzentuierung einzelner Figuren gestützt. Eine einseitige Argumentation für eine bestimmte, übergeordnete Funktion ist daher wenig zielführend.

Eine heitere Stimmung, die an ein Ostergelächter, das *risus paschalis*, erinnert, könnte an einigen Stellen möglicherweise beobachtet werden¹⁵⁸, jedoch zeigen sich auch in der insgesamt als komisch angesehenen Krämerszene ernste und kritische Töne der Figuren. Die Analyse hat auch gezeigt, dass es sich teilweise um subtile Sprachkomik handelt, die ein genaues Verstehen und spezifisches Wissen voraussetzt.

Im Folgenden werden die Erkenntnisse, die anhand der Figurencharakteristik und der Analyse der komischen Szenen gewonnen wurden, ausgewertet und es wird versucht, daraus entsprechende, differenzierte Funktionen der Krämerszene abzuleiten.

9.1 Unterhaltungsfunktion

Oftmals wird bei den geistlichen Spielen des Mittelalters von einer einfachen, unterhaltenden Komik ausgegangen. Wie zu Beginn dieser Arbeit dargestellt, zeigen sich in diesem Zusammenhang vor allem wertende Äußerungen über die Art der Komik. Durch die Figurencharakteristik hat sich gezeigt, dass vor allem den Knechte Pusterbalk und Lasterbalk im Innsbrucker Osterspiel eine unterhaltende Funktion zugeschrieben werden kann. Sie werden grotesk-karnevalesk dargestellt und können kein Verlachen anderer Figuren herbeiführen. Die Komik, die durch die Prügelei Rubins und Pusterbalks hervorgerufen wird, kann zur Prügelkomik

¹⁵⁸ Dies könnte möglicherweise bei rein unterhaltender Komik der Fall sein. Gegenargument ist jedoch hier, dass diese meist auf Obszönitäten beruht in beiden Osterspielen (vgl. die groteske Komik zu Pusterbalk und Lasterbalk). Vielleicht wäre auch eine Interpretation in Richtung eines *risus paschalis* im Vergleich zwischen Krämer und Jesus denkbar. Siehe hierzu Kapitel 9.2.

gerechnet werden, die in dieser Form auch in Fastnachtspielen und anderen weltlichen Spielen auftaucht und vor allem ein unterhaltendes Ziel hat. Der differenziert zu betrachtende Charakter von Prügeleien zeigt sich im Vergleich mit dem Streit zwischen *mercator* und dessen *uxor*. Diese Prügel verfolgen einen ernsten Hintergrund, der durch Rubin moderierend auf den Punkt gebracht wird. Eine Generalisierung der Funktion von Prügeleien, die in den Osterspielen vorkommen, kann demnach nicht vorgenommen werden.

Auch Rubin sorgt an einigen Stellen für unterhaltende Komik. Im Wiener, wie auch im Innsbrucker Osterspiel, passiert dies vor allem, wenn es um obszön-sexuelle Komik geht. So beispielsweise bei den Lohnverhandlungen zwischen Krämer und Rubin, der im Innsbrucker Osterspiel seinen Frauendienst anpreist. Im Wiener Osterspiel reagiert Rubin auf die groteske Beschreibung der Frau des Krämers mit Wohlwollen. Auch dies kann als unterhaltend gewertet werden. Es ist hier möglich, über die Figur Rubins zu lachen, da diesem die Frau des Krämers *behaget* (V. 608), obwohl sie *obir di nase zam ein hund* (V. 601) beschaffen ist und sie einen *krummen munt* (V. 600) besitzt. Eine spätere Erwähnung des Verhältnisses zwischen Rubin und *uxor mercatoris* findet im Wiener Osterspiel nicht mehr statt, weshalb dies lediglich eine unterhaltende, komische Sequenz bleiben kann. Auch bei der Suche Rubins nach einem weiteren Knecht kann von unterhaltender Komik gesprochen werden, zumal die Knechte dazu ins Spiel eingeführt werden, um weitere, ebensolche Komik zu evozieren.

Auch Handlungen, wie das Aufschlagen des Krämerstandes, das im Innsbrucker Osterspiel durch Rubin mit Pathos ausgeführt wird, können eine unterhaltende Funktion besitzen. So auch zunächst die Vorstellung des Krämers in beiden Osterspielen. Erst durch den Handlungsverlauf der Szenen wird oftmals deutlich, welche Hintergründe und Hinweise sich in der Komik verstecken, die je nach Verständnis des Publikums eine Unterhaltungsfunktion besitzen oder aber ernsthafte gesellschaftliche Diskurse anregen können.

9.2 Lachen als Akt der Selbstaffirmation

An einigen Stellen der Osterspiele wird ein Lachen hervorgerufen, das es dem Publikum ermöglicht, sich selbst über die Figuren zu stellen, diese zu verlachen und somit das eigene Verhalten aufzuwerten. Es wird die Mög-

lichkeit geboten, sich seiner selbst zu versichern. Bei einem solchen Lachen steht Komik im Vordergrund, die auf einem Defizit eines Anderen beruht.¹⁵⁹

Es ist aber nicht nur für das Publikum möglich, sich mit einem Lachen über die (grotesk-) komisch dargestellten Figuren zu erheben, sondern es zeigt sich im indirekten Vergleich zwischen Jesus und Krämer, als Wunderheiler der gesamten Menschheit versus Heiler auf der Welt, dass es durch die Komik möglich ist, die sich aufgrund der absurden Heilungen ergibt, über den Krämer zu lachen. Es ist hier ein Lachen, dass die Wirkung Jesu untermauert und verdeutlicht, dass ein Heiler auf der Welt nicht im Stande ist, solche Wunderheilungen zu vollbringen. Dadurch verfestigt sich die außergewöhnliche und für den Menschen erlösende Kraft Jesu. Es ist hier die Glaubensgemeinde, die ein selbstaffirmatives Lachen hervorbringen kann.

Ebenfalls ist es Rubin innerhalb des Innsbrucker Osterspiels, der sich über die drei Marien durch sein Lachen erhebt, da er ihre lateinischen Schmerzensausrufe missversteht. Die Funktion der Komik für das Publikum ist jedoch eine andere. Die Zuschauer können seine Aussagen einordnen, die Fehler durch eigenes Wissen auflösen und somit Rubins geistige Defizite abwertend verlachen. Aber auch hier ergibt sich durch die vorkommende Komik ein ernster Kern des Unverständnisses, der einen religiösen Diskurs anspricht. Gerade hier zeigt sich, dass nicht nur eine Funktion einer komischen Sequenz angenommen werden darf.

Unterhaltende Komik und Komik, die eine Selbstaffirmation auf Seiten des Publikums zulässt, überschneiden sich sehr stark in den Osterspielen. So ist es vor allem möglich, über die beiden Knechte Pusterbalk und Lasterbalk zu lachen, da sie als groteske Figuren eingeführt werden, von denen angenommen werden kann, dass niemand aus dem Publikum sich mit diesen assoziieren möchte. Es wird dadurch möglich, über das Andersartige der beiden zu lachen, mit der Freude, eine solche Andersartigkeit und äußere Defizite selbst nicht aufzuweisen. Damit kann sich das Publikum über sie stellen und sich der eigenen Normalität versichern. Die beiden Figuren werden durch dieses Lachen von der Gemeinschaft des Publikums ausgeschlossen und das Publikum kann eine „Lachgemeinschaft“¹⁶⁰ bilden, die für diese kurze Dauer des Lachens besteht.

Ein herabwürdigendes Lachen kann sich ebenso am Ende des Krämerspiels ergeben, da der Krämer gegen seine Frau verliert und im Innsbrucker Osterspiel auch gleichermaßen gegen Rubin. Seine Schläge, die ihm

¹⁵⁹ Vgl. BACHMAIER (2005), S. 16.

¹⁶⁰ RÖCKE/VELTEN (2005), S. XIV.

als einzig mögliches Mittel der Durchsetzung dienen, reichen nicht aus und er muss in beiden Fällen fliehen. Es zeigt sich dadurch schlussendlich auch, dass der Krämer mit seinem betrügerischen Verhalten doch noch eine Strafe erhält und sich das Publikum mit einem Lachen über ihn erheben kann.

9.3 Anregung gesellschaftlicher Diskurse

Es geht in den Osterspielen nicht um eine einfache Verkehrung und Außerkraftsetzung der kirchlichen Normen, wie bereits Wolf festgestellt hat.¹⁶¹ Diese findet zwar statt, jedoch auf spezifischen Ebenen, sodass Diskurse über verschiedene gesellschaftliche, religiöse und soziale Thematiken eröffnet werden. Natürlich lässt sich auch in der einfachen Normverkehrung und der Bisoziation zwischen der heilsgeschichtlichen Handlung und der Handlung der Krämerszene Komik finden. Es zeigt sich aber auch, dass Komik und Kontraste auf mehreren Ebenen vorliegen. Gerade auch durch die Funktion der Stiftung von kurzzeitiger Gemeinschaft durch das Lachen ergeben sich Möglichkeiten der Anschlusskommunikation an die Osterspiele. Durch ein Lachen an bestimmten Sequenzen des Spiels können im Publikum übereinstimmende Haltungen oder aber Abweichungen entdeckt werden.¹⁶² Es werden an dieser Stelle mögliche Diskurse, die durch die Komik angeregt werden, aufgezeigt, aufgrund der Komplexität jedoch allenfalls im Ansatz erläutert.

9.3.1 Religiöser Diskurs

Ein solcher Diskurs zeigt sich in der Krämerszene des Innsbrucker Osterspiels als die Marien zum zweiten Mal auftauchen, um nun die Salbe für die Ölung Jesu zu erwerben. Hier spricht Rubin einen religiösen Diskurs an, der wohl bei rein makroperspektivischer Betrachtung unbeachtet bleiben würde. Laut Neumann und Trauden ist die Thematik des Geschehens im Krämerspiel auf einer sehr niedrigen Verständnisebene für das Publikum angesiedelt¹⁶³, allerdings eröffnet sich dem Zuschauer je nach Kenntnis- und Wissensstand ein unterschiedliches Verständnis.

Rubin spricht bei der Begegnung mit den Marien von einer Beeinträchtigung seiner Augen, wodurch er die richtige Anzahl der Marien nicht

¹⁶¹ Vgl. WOLF (2009), S. 301–326.

¹⁶² Vgl. RÖCKE/VELTEN (2005), S. XI f.

¹⁶³ Vgl. NEUMANN/TRAUDEN (2004), S. 44.

erkennen kann. Diese sind jedoch vorher für das Publikum bereits in Erscheinung getreten und zudem hat der Krämer erwähnt, dass es sich um drei Frauen handelt, die Rubin als Käuferinnen an den Stand führen soll. Komik entsteht durch die offensichtliche Anzahl und deren Nicht-Erkennen durch Rubin. Wie bereits beschrieben wurde,¹⁶⁴ kann das Publikum hier das eigene Wissen einbringen und sich somit über Rubin stellen. Die Variation der Zahl der Marien geht jedoch auf eine biblische ‚Ungereimtheit‘ zurück. Die Anzahl der Marien, die bei der Kreuzigung und beim Grabbesuch Jesu anwesend sind, variiert in den verschiedenen Evangelien.¹⁶⁵ Je nach Bildungs- und Wissensstand bleiben diese Anspielung und die darin enthaltene Komik dem Zuschauer verwehrt oder es wird ihm der Zugang zum theologischen Diskurs, der die Frage nach der Wahrheit der Bibel und deren Glaubwürdigkeit aufwirft, geöffnet. Möglich wird diese Anspielung durch Komik, die auf dem vermeintlichen Unvermögen von Rubin beruht.

Eine weitere komische Sequenz, die auf einen theologischen Diskurs hindeutet, ist das Missverständen der lateinischen Schmerzensausrufe Rubins. Er versteht das lateinische *heu* als *häu*, das als Futtermittel für Tiere verwendet wird. Seiner Meinung nach sollten die Marien jedoch besser von *cygern* und *von keßen* (V. 966) sprechen, da man doch eher davon als Mensch einen Nutzen hätte. Wie in Kapitel 2.2 beschrieben wurde, sind die geistlichen Spiele unter anderem aufgrund des Unverständnisses der Bevölkerung für die lateinischen Predigten entstanden. Auch Rubin kann das Lateinische, das immer noch die vorherrschende Kirchensprache darstellt, nicht verstehen. Er kritisiert damit nicht die Marien aus der Heilsgeschichte, sondern die Institution der Kirche, die unverständliche Worte benutzt. Zudem stellt er einen lebensweltlichen Bezug her, indem er die Nützlichkeit des lateinischen Ausrufs *heu*, hier als *häu* verstanden, in Frage stellt. Damit stellt er auch indirekt die Nützlichkeit des lateinischen als Kirchensprache in Frage.

Ein weiteres Indiz für die Beabsichtigung einer Anregung solch eines Diskurses ist die Kritik Rubins, die er gegenüber der Magd äußert, als diese sich in den Streit der Eheleute einmischt. Rubin befiehlt ihr zu schweigen und begründet dies durch ihre Verfehlungen mit einem Pfarrer.¹⁶⁶ Damit wird deutlich, dass eine unbekannte, externe Figur des Pfarrers für diese Kritik bemüht wird, die zwar der kirchlichen Sphäre entstammt, aber nicht der Heilsgeschichte.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 5.1.8 und 7.2.1.

¹⁶⁵ Vgl. WOLF (2009), S. 308–310.

¹⁶⁶ Vgl. V. 1035–1041.

Es entsteht also Komik aus dem Grund der semantischen Inkongruenz, das zum einen ein herablassendes Lachen gegenüber Rubin ermöglicht und zum anderen einen anschließenden Diskurs über die Kirche als Vermittler der biblischen Lehre und Heilsgeschichte zulässt.

Die Beobachtung eines religiösen Diskurses kann jedoch nur für das Innsbrucker, nicht aber für das Wiener Osterspiel getroffen werden. In Wolfs Darstellungen zeigt sich allerdings, dass auch das Erlauer Osterspiel einen solchen religiösen Diskurs enthält, der ebenfalls auf dem Verkennen der Anzahl der Marien beruht. Das Unverständnis gegenüber des Lateinischen kommt jedoch lediglich im Innsbrucker Osterspiel vor.

9.3.2 Herrschaftsdiskurse

Wie sich schon in der Figurencharakteristik andeutet, gibt es zwei Herrschaftsverhältnisse, die verkehrt und teilweise mit Komik belegt werden. Im Innsbrucker Osterspiel ist dies zum einen das Verhältnis zwischen dem Knecht Rubin und seinem Herrn und zum anderen das Eheverhältnis zwischen Krämer und dessen Frau.

Im Innsbrucker Osterspiel kann sich der Krämer gegenüber Rubin insgesamt nicht behaupten. So zieht Rubin zunächst die Fähigkeiten seines Meisters ins Lächerliche.¹⁶⁷ Ebenso befolgt Rubin den mehrfachen Befehl des Krämers, dessen Stand aufzubauen, nicht, sondern benötigt dazu wiederum einen Knecht, obwohl er noch keine Arbeit geleistet hat. Der Krämer muss Rubin drei Mal dazu auffordern seinen Stand aufzuschlagen, doch die Antwort Rubins ist immer die gleiche: *Daz thon ich, herre, alcuhant*¹⁶⁸. Es geschieht daraufhin allerdings nichts. Als die Marien als potenzielle Käuferinnen auftreten, wird Rubin von seinem *herre* vier Mal gerufen¹⁶⁹ bis dieser reagiert. Als der Krämer ihn dann, als er endlich antwortet, als *schalk* bezeichnet, liefert dies einen Anstoß für eine längere Rede Rubins, in der er seinen *meister* ebenfalls als einen *schalk* bezeichnet und dadurch zunächst wiederum nicht die geforderte Arbeit verrichtet. Der Krämer wird dadurch letztlich mit seinen eigenen Mitteln geschlagen. Er hat sich den zweifelhaften Diener ausgesucht, nun wird er durch diesen selbst lächerlich gemacht, wie er es sonst mit seinen Kunden und Patienten tut. Für Rubin ist der Krämer als Herr nicht ernst zu nehmen, womit er dessen Figur und damit auch seinen Charakter und dessen Methoden zur Diskussion stellt. Ein möglicher Diskurs, der hier angesprochen wird,

¹⁶⁷ Vgl. V. 629–653.

¹⁶⁸ Vgl. V. 698 f., V. 784.

¹⁶⁹ Vgl. V. 878, V. 883, V. 890 und V. 893.

bezieht sich vor allem auf eine Herrschaft eines lasterhaften Dienstherrn und dessen dadurch eingeschränkte Autorität.

Beim Streit zwischen dem Krämer und seiner Frau kommt die Verkehrung der Herrschaftsverhältnisse erneut zum Tragen und der angeregte Diskurs zeigt sich noch deutlicher. Die Frau des Krämers lehnt sich gegen ihren Mann auf und kritisiert sein Verhalten in Bezug auf ihre Ehe sowie die Preise für seine Waren. Der Krämer kann sich nicht anders helfen, als seine Frau daraufhin zu verprügeln. Rubin kommentiert dieses Verhalten durch eine Verurteilung dessen¹⁷⁰ und seine Frau thematisiert den dazugehörigen Diskurs ebenfalls:

Ach! Ist daz wol gethan, / daz eyn vnvorwisen man / sal schlân sine frauwen! / diz dir keyn heil nummer müſe geczawen! / iz ist dez tufels mynne, / daz dy alden man begynnen! (V. 1007–1012)

Die Herrschaft des Krämers über die Frau wird in Frage gestellt sowie seine Methode der Prügel, um diese zu verteidigen. Obwohl Krämer und Rubin einen gleichermaßen lasterhaften Charakter aufweisen, zieht es die Frau des Krämers vor, mit Rubin am Ende der Krämerszene zu fliehen – dieser war es zumindest nicht, der sie verprügelt hat. Zudem ist es trotzdem möglich, dass Rubin über den Krämer urteilt. Außerdem wird der Krämer zuvor als *alde[r] man* (V. 1012), Rubin als *stolczer jungeling* (V. 926). Es scheint hier ferner eine Kritik am oftmals großen Altersunterschied zweier Eheleute geübt zu werden und am bestehenden Herrschaftsanspruch des Mannes gegenüber seiner Frau.

Auch im Wiener Osterspiel existiert dieser Diskurs über das Ehe- und Herrschaftsverhältnis zwischen Mann und Frau. Die Frau des Krämers bindet hier zudem ein Verlachen des Mannes in ihre Vorwürfe ein und gibt ihn somit der Lächerlichkeit preis.¹⁷¹ Die Frau des Krämers führt auch das listige Verhalten des Krämers als einen Kritikpunkt auf, aufgrund dessen sie sich gegen ihn stellt: *Werstu czu Wine nicht entgangen, / Man hette dich an den galgen gehangin.* (V. 742 f.) Der Krämer kann hier wegen seiner Unehrlichkeit nicht mehr als ein guter Ehemann akzeptiert und respektiert werden, wodurch er den Herrschaftsanspruch verliert.

9.3.3 Medizinischer Diskurs

Ein wichtiger und sehr deutlich ausgeprägter Diskurs beider Osterspiele ist der medizinische Diskurs, der durch die Krämerszene angeregt wird.

¹⁷⁰ Siehe Rubins Kommentarfunktion in Kapitel 8.1.

¹⁷¹ Vgl. V. 722–724.

Der Krämer wird, wie bereits in Kapitel 8.2 dargestellt, nicht nur als Krämer, sondern auch als Arzt bezeichnet und eingeführt. In beiden Spielen zeigt sich durch die Beschreibungen, dass der Krämer einen Arzt verkörpert, dessen Fähigkeiten unzulänglich sind, denn er zeichnet sich durch List, Lüge und wirkungslose Zutaten für seine Salben aus. In Kapitel 8.2 wurde auch bereits erwähnt, dass damit eine ähnliche Arzt-Figur im Krämerspiel vorkommt, wie es auch in der Arztsatire des Fastnachtspiels der Fall ist.¹⁷² Diese ist dazu gedacht, die Methoden, die für die Patienten undurchschaubar und nicht nachvollziehbar sind, anzuprangern und somit Kritik an der Praxis der Ärzte zu üben, sie als Quacksalber zu entlarven.

Besonders deutlich herausgestellt wird dies im Innsbrucker Osterspiel, denn der Krämer wird zum einen sehr übertrieben als *meister Ypocras* vorgestellt und zum anderen entsteht eine Vergleichssituation zwischen dem Krämer als weltlichem Quacksalber und Jesus als Wunderheiler. Die Taten Jesu werden durch die Unzulänglichkeiten des Krämers noch deutlicher herausgestellt und gewinnen an Bedeutung, der Krämer geht gezwungenermaßen als klarer Verlierer aus diesem Vergleich hervor.

Die Funktion der Komik des Quacksalbers kann demnach einerseits in einem anschließenden Diskurs über die medizinischen Gegebenheiten der Lebenswelt des Publikums liegen und andererseits, gerade deutlich im Innsbrucker Osterspiel, in der Aufwertung des Wirkens Christi.

¹⁷² Verschiedene Fastnachtsspiele, die sich mit der Arzt-Thematik befassen, sind beispielsweise: K 6 oder K 120.

10 Fazit und Forschungsausblick

Die Analyse der Komik hat gezeigt, dass diese zumeist auf Bisoziationen verschiedenster Art beruht. Auch Steigerungen und absurde Handlungen unterstützen Komik weiterhin, die außerdem durch grotesk-obszöne Komik angereichert werden. Auch wird dadurch klar, dass es Normen sind, die für das Erzeugen der Komik gebrochen werden müssen. Jedoch sind dies nicht, wie oft angenommen, kirchliche Normen die verkehrt werden, sondern spezifische Erwartungen, die an Rollen, Inhalte, Handlungsabläufe oder die Verwendung der Sprache gerichtet werden.

Zwar wird auch im Innsbrucker Osterspiel bei makroperspektivistischer Betrachtung möglicherweise die Heilsgeschichte mit Komik belegt, jedoch kann die genauere, differenzierte Betrachtung dies ausschließen. Es ist nicht die Heilsgeschichte, die im Krämerspiel durch die Marien vertreten wird, die mit Komik bedacht wird, sondern die Institution der Kirche. Nicht die Handlungen der Marien werden in Frage gestellt, sondern das Lateinische als Kirchensprache, was durchaus auch durch das in Kapitel 2.2 erwähnte aufkommende Unverständnis lateinischer Predigten begründet werden kann. Diese Beobachtung lässt Rückschlüsse auf die Bedingungen der Komik in geistlichen Spielen zu. Für beide Spiele kann die These aufgestellt werden, dass Komik im Rahmen der Osterspiele stattfinden kann, wenn das Ostergeschehen an sich jedoch nicht zum Objekt der Komik wird.

Die Betrachtung der Figuren, die im Wiener und Innsbrucker Osterspiel Komik selbst oder über andere evozieren, verdeutlicht vor allem eine Vielschichtigkeit und Komplexität der Krämerszene der Osterspiele. Einerseits sind dies Symbolfiguren, wie beispielsweise der Krämer/Arzt sowie Rubin denen dadurch – gerade im Innsbrucker Osterspiel – gewisse Funktionen zugeschrieben werden können und andererseits sind es lebensweltliche Figuren, die die Heilsgeschichte und die Umgebung des Publikums miteinander vereinen. Durch den Vergleich zwischen dem Arzt als weltlichem Heiler und Jesus als Heiler der Menschheit, der gerade im Innsbrucker Osterspiel aufgezeigt wird, kann die Heilsgeschichte eine Aufwertung erfahren. Diese Beobachtung verdeutlicht, dass die Ergebnisse älterer Arbeiten, die eine systemstützende Funktion der Komik annehmen, nicht vollkommen verworfen werden können, jedoch nicht ausschließliche Gültigkeit haben. Denn zum einen kann eine stützende Wirkung in Bezug auf die Heilsgeschichte an sich festgestellt werden, zum anderen aber auch eine Kritik gegen die praktische Vermittlung der biblischen Stoffe durch die Kirche. Außerdem wird durch die detaillierte Analyse der komischen Krämerszene deutlich, dass eine systemstützende

Funktion nicht die alleinige Funktion der Szene sein kann, denn die „Ambivalenz der Figuren“¹⁷³ führt dies vor Augen. Gerade wenn auch im Blick behalten wird, dass die geistlichen Spiele als ein „Massenmedium des Spätmittelalters“¹⁷⁴ angesehen werden können, „erweist sich Komik als eine Möglichkeit der Perspektivierung gesellschaftlicher Diskurse.“¹⁷⁵ Auch dass die Figuren in den beiden Spielen unterschiedlich akzentuiert sind und sich dadurch eine differente Ausprägung der Anregung der Diskurse ergibt, zeigt eine zielgerichtete Ausgestaltung der Krämerszene, die durch eine bloße, zugleich primitive Belustigung des Publikums, wie sie Krüger noch angenommen hat, nicht legitimiert werden kann. Es kann vielmehr eine Multifunktionalität der Komik der Krämerszene angenommen werden.

Die Hinzunahme des Wiener Osterspiels konnte dazu beitragen, diese Vielschichtigkeit und eine Eigenständigkeit der Szene aufzuzeigen. Weitere Vergleiche, beispielsweise mit dem Redentiner Osterspiel könnten sich ebenfalls als erhelltend erweisen. Dieses Spiel kommt völlig ohne eine Krämerszene aus, jedoch wurde die gesamte heilsgeschichtliche Handlung in die Lebenswelt der Zuschauer verlegt und es zeigt sich hierin eine stark ausgeprägte Teufelsszene. In dieser treten vor allem symbolische Vertreter von Berufsständen auf, um ihre Verfehlungen in der Hölle preiszugeben und um Vergebung zu bitten. Auch hier zeigt sich Komik, denn es wird beispielsweise der Pfarrer wieder aus der Hölle vertrieben, da sich anscheinend sogar der Teufel vor dessen Verfehlungen fürchtet. Diese Figuren der Teufelsszene des Redentiner Osterspiels könnten ebenfalls analysiert und mit Figuren aus der Krämerszene verglichen werden, um feststellen zu können, ob es Gemeinsamkeiten gibt, die Aufschluss darüber geben, warum in diesem Spiel keine Krämerszene notwendig ist. Möglichweise werden durch diese Szenen ähnliche Funktionen erfüllt.

Ein weiterer Forschungsansatz könnte sich in der spezifischeren Charakterisierung der Figur des Rubins ergeben, indem dieser einer vergleichenden Typologisierung in verschiedenen Spielen unterzogen wird. Die Ausrichtung der Figur im Wiener und Innsbrucker Osterspiel hat gezeigt, dass dieser keinesfalls immer die gleichen Positionen gegenüber anderen Figuren einnimmt sowie ein sehr früher Vertreter der Narrenfigur ist. Eine differenzierte Beobachtung über eine Entwicklung dieser Figur scheint ein fruchtbare Gebiet zukünftiger Forschung zu sein.

¹⁷³ WOLF (2009), S. 314.

¹⁷⁴ SCHULZE (2012), S. 18.

¹⁷⁵ WOLF (2009), S. 315.

11 Literaturverzeichnis

11.1 Primärliteratur

11.1.1 Osterspiele

Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Rudolf Meier. Stuttgart 1962.

Das Wiener Osterspiel. Abdruck der Handschrift und Leseausgabe. Hgg. von: Hans Blosen. Berlin 1979.

11.1.2 Weitere mittelhochdeutsche Literatur

Der Stricker. Vom Konig ernsthaften. In: Codex Dresden M 68. Bearbeitet von Paula Hefti. Deutsche Sammelhandschriften des späten Mittelalters. Hrsg. von: Rolf Max Kulli und Heinz Rupp. Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie. Hrsg. von: Friedrich Maurer, Heinz Rupp und Max Wehrli. Bd. 23. Bern 1980. S. 339–389.

11.2 Sekundärliteratur

11.2.1 Lexikonartikel

KABLITZ, ANDREAS: Komik, Komisch. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 2 H-O. Berlin/New York 2010. S.289–294.

MÜLLER, JAN-DIRK: Osterspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 2 H-O. Berlin/New York 2010. S. 775–777.

NEUMANN, BERND: Wiener Osterspiel. In: Killy Literaturlexikon. Christine Henschel und Bruno Jahn (Red.) Bd. 12. Vo – Z. Berlin/Boston 2011. S. 403.

SCHULZE, URSULA: Geistliches Spiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus. Bd. 1 A-G. Berlin/New York 2010. S. 683–688.

11.2.2 Forschungsliteratur

AHNEN, HELMUT VON: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München 2006.

BACHMAIER, HELMUT: Auflösung einer gespannten Erwartung: Immanuel Kant. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 24–28.

BACHMAIER, HELMUT: Das Lächerliche und das Erhabene: Jean Paul. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 29–33.

BACHMAIER, HELMUT: Inadäquate Subsumption: Arthur Schopenhauer. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 44–48.

BACHMAIER, HELMUT: Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von: Ders. Stuttgart 2005. S. 16–17.

BACHORSKI, HANS-JÜRGEN/RÖCKE, WERNER: Narrendichtung. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte Bd. 2: Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus. 1320 – 1572. Hamburg 1991. S. 203–213.

BACHORSKI, HANS-JÜRGEN: Wie der Narr ins Irrenhaus kommt. Diskursdifferenzierung im 16. Und 17. Jahrhundert. In: Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur. Beiträge zur Tagung Kloster Zinna. Amsterdam 2000. S. 273–298.

BACHTIN, MICHAIL: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a. M. 1969.

BALZTER, STEFAN: Wo ist der Witz? Techniken der Komikerzeugung in Literatur und Musik. Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hrsg. von: Ulrich Ernst, Michael Scheffel und Rüdiger Zymner. Bd. 18. Berlin 2013.

BARO, CHRISTINE: Der Narr als Joker. Figuren und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer. Schriftenreihe Literaturwissenschaft Bd. 83. Trier 2011.

- BIEBENECKER, STEFAN: Das Lachen im Mittelalter. Soziokulturelle Bedingungen und sozial-kommunikative Funktionen einer Expression in den „finsternen Jahrhunderten“. Diss. Bamberg 2012.
- DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, CARLA: Über den Zusammenhang zwischen Osterpredigt und dramatischer Darstellung der Osterpredigt. In: M. Siller (Hrsg.), Osterspiele. Texte und Musik. Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.-16. April). Innsbruck 1994. S. 33–50.
- DEUFERT, WILFRIED: Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts. Bern 1975.
- GRAFETSTÄTTER, ANDREA: Ludus Compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung. Bd. 33. Wiesbaden 2013.
- GRUBMÜLLER, KLAUS: Wer lacht im Märe – und wozu? In: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter. Hrsg. von: Werner Röcke und Hans Rudolf Velten. Berlin/New York 2005. S. 111–124.
- GVOZDEVA, KATJA/RÖCKE, WERNER: Performative Kommunikationsfelder von Sakralität und Gelächter. Einführung. In: „*risus sacer – sacram risibile*“. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel. Hrsg. von: Dies. Bern 2009. S. 9–30.
- HARTL, EDUARD: Das Drama des Mittelalters. Osterspiele. Mit Einleitungen und Anmerkungen auf Grund der Handschriften herausgegeben von Eduard Hartl. Reihe Drama des Mittelalters Bd. 2. Leipzig 1937.
- HAUG, WALTER: Das Komische und das Heilige. Zur Komik in der religiösen Literatur des Mittelalters. In: Wolfram Studien VII. Hrsg. von: Werner Schröder. Berlin 1982. S. 8–31.
- HEERS, JACQUES: *Fêtes des fous et carnavales*. Paris 1983.
- JACOBELLI, MARIA CATERINA: Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen. Regensburg 1992. S. 11–44.
- JANOTA, JOHANNES: Performanz und Rezeption. Plädoyer für ihre Berücksichtigung im Kommentar zur Edition spätmittelalterlicher Spiele. Die Nürnberger Fastnachtsspiele als Beispiel. In: Fastnachtsspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Hrsg. von: Klaus Ridder. Tübingen 2009. S. 381–402.

- KEPPLER, PAUL: Zur Passionspredigt des Mittelalters. In: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 4. München 1883.
- KIPF, JOHANNES KLAUS: Mittelalterliches Lachen über semantische Inkongruenz. Zur Identifizierung komischer Strukturen in mittelalterlichen Texten am Beispiel mittelhochdeutscher Schwankmären. In: Komik und Sakralität. Anja Grebe, Nikolaus Staubach (Hrsg.). Frankfurt am Main 2005. S. 104–128.
- KOESTLER, ARTHUR: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern/München/Wien 1966.
- KRÜGER, ERICH: Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Hamburg 1931.
- MANITIUS, MAX: Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen. Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft 67. Leipzig 1935. Nr. 201. S. 275–300.
- NEUMANN, BERND/TRAUDEN, DIETER: Überlegungen zur Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels. In: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von: Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen 2004. S. 31–48.
- NOWÉ, JOHAN: „Wir wellen haben ein spil“. Zur Geschichte des Dramas im deutschen Mittelalter. Leuven 1997.
- RÖCKE, HANS WERNER: Ostergelächter. Körpersprache und rituelle Komik in Inszenierungen des ‚risus paschalis‘, in: Klaus Ridder u. Otto Langer (Hgg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Berlin 2002. S. 335–350.
- RÖCKE, WERNER/VELTEN, HANS RUDOLF: Einleitung. Eine Lachgemeinschaft der Götter. In: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Hrsg. von: Dies. Berlin/New York 2005. S. IX–XXXI.
- SCHÄFERS, BERNHARD: Soziales Handeln und seine Grundlagen: Normen, Werte, Sinn. In: Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie. Hrsg. von: Hermann Korte, Bernhard Schäfers. Wiesbaden 2008. S. 32.
- SCHLÜTER, SABINE: Das Groteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg 2007.

- SCHNELL, RÜDIGER: Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter. In: Komik und Sakralität. Anja Grebe, Nikolaus Staubach (Hrsg.). Frankfurt am Main 2005. S. 76-93.
- SCHULZE, URSULA: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin 2012.
- SCHWOB, UTE MONIKA: Und singt fröhlich: „Christ ist erstanden!“ Zur Rolle der Laien bei mittelalterlichen Osterfeiern und beim Osterspiel. In: M. Siller (Hrsg.), Osterspiele. Texte und Musik. Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.-16. April). Innsbruck 1994. S. 161-173.
- SUCHOMSKI, JOACHIM: „Delectatio“ und „Utilitas“. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur. Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie. Hrsg. von: Friedrich Maurer, Heinz Rupp und Max Wehrli. Bd. 18. Bern 1975.
- SZCZEPANIAK, JACEK: Zu sprachlichen Realisierungsmitteln der Komik in ausgewählten aphoristischen Texten aus pragmalinguistischer Sicht. Danziger Beiträge zur Germanistik Bd. 1. Wien 2002.
- WALSH, MARTIN W.: Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play. In: Comparative Drama. Bd. 36. 2002. S. 187-202.
- WASSERSCHLEBEN, HERMANN: Die irische Kanonensammlung. Gießen 1874.
- WEHRLI, MAX: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1984.
- WOLF, GERHARD: Komische Inszenierung und Diskursvielfalt im geistlichen und weltlichen Spiel. In: Fastnachtsspiele: weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Klaus Ridder (Hrsg.). Tübingen 2009. S. 301-326.
- WUNDERLICH, WERNER: Ein Schalk, der Böses dabei denkt: Till Eulenspiegel. In: Literarische Symbolfiguren. Facetten deutscher Literatur Bd. 1. Hrsg. von: Johannes Anderegg und Werner Wunderlich. Stuttgart 1989. S. 118-140.

