

## Schwank

- |  |   |
|--|---|
| 1. Rebus conspectis secul<br>Non satiantur oculi,<br>Aures sunt in hominibus<br>Amicae novitatibus.      | Die Augen werden nicht<br>befriedigt durch das, was wir<br>in der Welt erblicken, und<br>die Ohren des Menschen lieben Neuigkeiten.                           |
| 2. Ad mensam magni principis<br>Est rumor unius bovis,<br>Praesentatur ut fabula<br>Per verba jocularia. | Am Tisch eines hohen Fürsten<br>spricht man von Unibos.<br>Die Geschichte soll in spaßigen<br>Worten präsentiert werden.                                      |
| 3. Fiunt cibus convivia,<br>Sed verbis exercitia.<br>In personarum dramate<br>Uno cantemus de bove.      | Bei Gastmählern sollen nicht nur<br>sprachliche Übungen stattfinden:<br>In theatralischer Rollenverteilung<br>wollen wir von dem mit dem einen Ochsen singen. |

In diesen Anfangsstrophen der lateinischen Schwankerzählung *Versus de Unibove*<sup>1</sup> aus dem 10. bis 11. Jahrhundert findet sich der bislang älteste bekannte Hinweis auf eine Dramatisierung von Schwänken.<sup>2</sup> Die Aufführung, bei der die Körper der Schauspieler den Schwankhelden und seine Kontrahenten physisch präsentieren, wird hier als eine Steigerung gegenüber dem rein verbalen Vortrag begriffen: Augen und Ohren erfahren Neues und Erfreuliches.

Die Erscheinungsform des dramatischen Schanks ist weit älter als die terminologische Verwendung des Begriffs. Mittelhochdeutsch *swanc* bezeichnet eine schwingende Bewegung, einen Streich, auch einen neckischen Einfall oder die Erzählung eines solchen.<sup>3</sup> Seit dem

1. »Versus de Unibove«, in: Jacob Grimm/Andreas Schmeller (Hg.): *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, Göttingen: Dieterich 1838, S. 354–383, hier S. 354f.

2. Vgl. Erich Straßner: *Schwank*, Stuttgart: Metzler 1978 (2. Auflage), S. 103.

3. Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Stuttgart: Hirzel 1992, Bd. 2, Sp. 1334f.

15. Jahrhundert ist *swanc* auch als ein literarischer Terminus für eine scherzhafte Erzählung in Vers oder Prosa belegt. In die Terminologie des Dramas aber geht der Schwank erst im 19. Jahrhundert ein, und zwar als konkurrierender Begriff zur Posse, die er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verdrängt. Beide Begriffe bezeichnen leichte Lustspiele.

Gegen den Regionalismus und die Einmaligkeit der Handlung in der Posse setzt der Bühnenschwank eine Allgemeingültigkeit des typisierten Schwankhelden (des »gestandenen Bürgers« in ohnmächtiger Lage) und eine ständige Fortsetzbarkeit des aus Situationskomik lebenden Schlagabtausches, welcher sich vornehmlich als ein Geschlechterkampf gestaltet und auf die Bloßstellung des anderen zielt.<sup>4</sup> Wenn der lokale Handlungsraum der Posse im Schwank »zum innerfamiliären zusammengeschnurrt« ist, so Volker Klotz, bedeute dies zugleich eine Entpolitisierung.<sup>5</sup> Dem Bühnenschwank wird nicht zuletzt deshalb oft Flachheit vorgeworfen: »Unter Vermeidung jeder Daseinsproblematik [...] erstrebt er kein tiefwirkendes und nachhaltiges Kunsterlebnis, sondern allein harmlose Unterhaltung für ein anspruchsloses Kleinbürgertum.«<sup>6</sup>

Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dramatisierungen von Schwänken und Schwankmotiven werden in der Forschung meist nur kurz erwähnt, als »Vorläufer des dramatischen Schwanks«<sup>7</sup> oder als Sonderformen, die sich »an den Rändern« an den epischen Schwank anschließen,<sup>8</sup> bzw. als »bühnenmäßige Fassung eines epischen Vorbilds«.<sup>9</sup> Die wiederholt konstatierte Unmöglichkeit aber, den Schwank des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als eine literarische Gattung zu umreißen – Max Lüthi bezeichnet den Schwank »als eine Möglichkeit jeder Gattung«<sup>10</sup>, Hanns Fischer als »nur eine stoffliche Qualifikation«,<sup>11</sup> Erich Straßner als eine vorliterarische Form, die sich fremder Formen bediene<sup>12</sup> – sollte es verbieten, die dramatischen

4. Vgl. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1980, S. 151-184.

5. Ebd., S. 183.

6. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001 (8. Auflage), S. 741f.

7. Monika Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank. Studien zu einer Vorform trivialer Literatur*, Innsbruck: Institut für Germanistik 1987, S. 16.

8. Vgl. Norbert H. Ott: »Schwank«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995, Sp. 1616-1619, hier Sp. 1616.

9. E. Straßner: *Schwank*, S. 6.

10. Max Lüthi: *Märchen*, Stuttgart: Metzler 1990 (8. Auflage), S. 13.

11. Hanns Fischer: *Studien zur Märendichtung*, Tübingen: Niemeyer 1983 (2. Auflage), S. 101, Anm. 16.

12. E. Straßner: *Schwank*, S. 8.

Schwänke allzu scharf von den epischen zu trennen, zumal wenn das Augenmerk auf eine Zeit gerichtet wird, zu welcher der Begriff »Schwank« auch für die epischen Erscheinungsformen noch nicht terminologisch gefestigt ist. Klaus Hufeland bemerkt, dass die Gattungen Fastnachtspiel und Posse den Schwankstoffen ebenso entgegen kommen wie die Anekdotenprosa oder das Märe,<sup>13</sup> und Herbert Herzmann anerkennt, dass die Formtypen des erzählenden Schwanks auch für den dramatischen relevant seien.<sup>14</sup>

Der epische Schwank lässt sich definieren als eine meist einsträngig geführte, aus Situationskomik und Wortwitzen gespeiste, das Derbe und Drastische nicht meidende Erzählung, die oft in einer überzogen dargestellten Alltagswelt situiert ist, Konflikte und Unzulänglichkeiten menschlichen Zusammenseins präsentiert und auf eine Pointe zusteuert, die zumeist im Sieg des Schlaupens oder Rücksichtsloseren besteht. Das Hauptgewicht liegt dabei weniger auf dem einen Helden<sup>15</sup> (wie im dramatischen Schwank des 19. Jahrhunderts) als auf der Listhandlung. Ausgehend von dieser hat Hermann Bausinger verschiedene Formtypen des epischen Schwanks bestimmt.<sup>16</sup> Er sieht die Schwankhandlung als einen »Wettkampf« zwischen zwei Parteien, meist Einzelpersonen. In zwei aufeinander folgenden Aktionen werde das Gefälle, das meist zu Beginn zwischen den beiden Parteien bestehe, entweder verschärft (»Steigerungstyp«) oder ausgeglichen bzw. umgekehrt (»Ausgleichstyp«). Dabei können entweder beide Aktionen von einer Partei ausgehen (Typus »Übermut«) oder aber jede von einer anderen (Typus »Revanche«). Die seltenen »Schrumpftypen« verzichten auf die zweite Aktion ganz. Ebenfalls selten ist der »Spannungstyp«, bei welchem ein Faktum von den beiden Parteien unterschiedlich gedeutet wird, ohne dass die dadurch entstehende Spannung aufgelöst würde.

Im Gegensatz zum dramatischen Schwank des 19. Jahrhunderts ist im epischen Schwank des Mittelalters und der Frühen Neuzeit der Held und Sympathieträger der Gewitzte – unabhängig von der ethischen Qualität seiner Handlungen. Dies bedeutet aber nicht, dass der epische Schwank bestehende Moralvorstellungen brechen wollte; das

13. Vgl. Klaus Hufeland: *Die deutsche Schwankdichtung des Spätmittelalters. Beiträge zur Erschließung und Wertung der Bauformen mittelhochdeutscher Verserzählungen*, Bern: Francke 1966, S. 17.

14. Vgl. Herbert Herzmann: »Schwank<sub>1</sub>«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: de Gruyter [im Druck].

15. Vgl. M. Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank*, S. 91.

16. Vgl. Hermann Bausinger: »Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen«, in: *Fabula* 9 (1967), S. 118-136.

Ziel der meisten Schwänke scheint es vielmehr zu sein, gültige Normen zu verfestigen oder zu restituieren – durch ein Lachen über Normabweichungen.<sup>17</sup> Ein unmoralischer Held kann auch die Schwächen einer Gesellschaft aufdecken, die einen solchen hervorkommen lässt.

Normabweichungen nicht nur erzählerisch, sondern auch sichtbar auf der Bühne zu präsentieren – und das ohne die Möglichkeit einer Rezipientenleitung durch einen vermittelnden Erzähler –, ist ein eher heikles Unterfangen, da der Normverstoß, gerade auch wenn er an eine Sympathiefigur gebunden ist und ungestraft bleibt, eine durchaus subversive Wirkung haben kann. Gerade in dieser Gefährlichkeit liegt der besondere Reiz einer Dramatisierung von Schwänken.

Dem Schwank kommt in den Anfängen des weltlichen Schauspiels in Deutschland eine bedeutende Rolle zu. Sowohl beim ältesten als auch beim größten weltlichen mittelalterlichen Schauspiel in der Volkssprache – dem *St. Pauler Neidhartspiel* und dem *Großen Neidhartspiel* – handelt es sich um dramatisierte Schwänke; das bedeutendste Genre des weltlichen Spiels, das Fastnachtspiel, speist sich weitgehend aus Schwänken und Schwankmotiven;<sup>18</sup> auch der als Begründer der humanistischen Komödie in Deutschland gefeierte Johannes Reuchlin verarbeitet in seinen Werken nicht etwa klassische Komödien- sondern Schwankstoffe. Exemplarisch seien im Folgenden zwei der genannten Texte vorgestellt.

Das *St. Pauler Neidhartspiel*<sup>19</sup> bringt den häufig tradierten Veilchenschwank auf die Bühne – in einer auffällig einseitigen Perspektive:<sup>20</sup> Die Herzogin verspricht dem Ritter, der das erste Veilchen finde, ihre Minne. Neidhart findet es, deckt es mit seinem Hut ab und holt die Herzogin herbei – die beim Blick unter den Hut entsetzt aufschreit und Neidhart verflucht. Offensichtlich ist das Veilchen ausgetauscht worden. Obgleich eine Gegenpartei, welche diese Tat vollzogen hätte, nicht aufgetreten ist, weiß Neidhart sogleich, wen er zu beschuldigen habe:

17. Vgl. M. Jonas: *Der spätmittelalterliche Versschwank*, S. 358; E. Straßner: *Schwank*, S. 98.

18. Zum Nebeneinander von epischem Schwank und Fastnachtspiel bei Hans Sachs vgl. Ingeborg Glier: »Hans Sachsens ›Schwänke‹«, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1993, S. 55-70, hier S. 64f.

19. »Das St. Pauler Neidhartspiel«, in: John Margetts (Hg.): *Neidhartspiele*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982, S. 11-16.

20. Vgl. Hildegard Elisabeth Keller: »Inversion des Veilchens. Ein Vergleich zwischen dem *St. Pauler Neidhartspiel* und dem *Großen Neidhartspiel*«, in: Alexander Schwarz/Laure Abplanalp Luscher (Hg.): *Textallianzen am Schnittpunkt der germanistischen Disziplinen*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 2001, S. 333-350, hier S. 339.

die Bauern. So wendet er sich drohend an diese (oder an das Publikum),<sup>21</sup> er werde ihnen die Beine abschlagen.

Die aus adeliger Sicht entsetzliche Tat soll bestraft werden; eine Sympathie mit der anderen Partei ist aufgrund von deren Ausblendung fast ausgeschlossen, und wo sie doch vorhanden sein sollte, wird sie mit Strafe belegt. An der Oberfläche zielt dieses Spiel fraglos darauf, bestehende Normen, die Ständehierarchie, festzuschreiben. Betrachtet man das Spiel allerdings unter dem Gesichtspunkt der Schwankstruktur, wird das Bild ambig. In einem ersten Streich wird Neidhart von einem unsichtbaren Gegner überlistet. Als Revanche richtet er sich gegen einen Gegner, der (wenn es die Regie so will) weiterhin unsichtbar sein kann, was auf einen »Steigerungstyp Revanche« zielen und damit Neidhart zur verlachten Gestalt machen würde. Bleiben die Bauern nicht unsichtbar und wird ihre Bestrafung tatsächlich vorgeführt, liegt zwar rein oberflächlich ein »Ausgleichstyp Revanche« vor, der Gefoppte aber, der nach gelungener List der Gegner nicht zu einer Gegenlist, sondern zu roher Gewalt greift, vermag nicht so recht die Sympathie zu gewinnen, die einem Schwankhelden zukommt. Versteckt scheint hier ein subversives Element auf.

Johannes Reuchlins erster Komödie, dem *Sergius vel Capitis Caput* (1496),<sup>22</sup> blieb wegen der darin enthaltenen politischen Kritik die Aufführung vor dem Literaturzirkel (*sodalitas litteraria*) im Haus Johannes Dalbergs untersagt. Als bittere Komödie »plena [...] nigri salis et acerbitatis«<sup>23</sup> – »voll von schwarzem Salz und Bitterkeit« ist sie beschrieben worden. Sie richtet sich gegen den Augustinermönch Konrad Holzinger, den Reuchlin 1488 wegen Amtsanmaßung, Schwarzkunst und unzüchtiger wie krimineller Umtriebe hatte festnehmen lassen, der aber 1496 mit dem Regierungsantritt Eberhards d.J. als Rat des Grafen in eine der mächtigsten Positionen im Land aufgestiegen war.

Im Zentrum der Handlung steht eine *sodalitas* von leichtlebigen Freunden. Zu ihnen kommt ein Gast, Buttubatta, der behauptet, in seinem Beutel einen Schatz zu tragen. Auf heftiges Drängen der Freunde hin zeigt er schließlich diesen vor: einen halbverwesten Menschenkopf.

21. Vgl. Konrad Gusinde: *Neidhart mit dem Veilchen*, Breslau: Univ. Diss. 1899, S. 26.

22. Johannes Reuchlin: »Sergius vel Capitis Caput«, in: Hugo Holstein (Hg.): *Johann Reuchlins Komödien. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Schuldramas*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1888, S. 108-126. Zu den Dramen Reuchlins vgl. meine Habilitationsschrift *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum* (in Vorbereitung), Kap. 8.2.

23. Philipp Melanchthon: »De Capnone Phorcensi«, in: Karl Gottlieb Bretschneider (Hg.): *Corpus Reformatorum*, Bd. 11. Halle: Schwetschke 1843, Sp. 999-1010, hier Sp. 1004f.

Die Freunde raten ihm, den Kopf als Reliquie zu präparieren, um dann mit ihm und einer erfundenen Geschichte den einfachen Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen. Gesagt, getan. Sobald der Schädel präpariert ist, erweisen die Freunde der »Reliquie« Reverenz und wollen mehr über den »Heiligen« erfahren. Buttubatta bezeichnet ihn als »[C]aput omnium mortalium dignissimum«<sup>24</sup> – »das würdigste Haupt aller Sterblichen« und »capitis caput«<sup>25</sup> – »Haupt des Hauptes«, den eigentlichen Herrscher im Land, der »principem regit trahitque quo cupit«<sup>26</sup> – »den Fürsten beherrscht und ihn in die Richtung zieht, in die er will«. Endlich erklärt er, es sei der Schädel des Apostaten Sergius, der, nachdem er sein Kloster verlassen habe und zum Islam übergetreten sei, seine ehemaligen Glaubensgenossen elend verfolgt habe und auch heute noch alle Gläubigen hasse. Die Freunde reagieren entsetzt, schämen sich für ihre frühere Verehrung der »Reliquie« und verfluchen den Schädel wie den, der ihn herbei gebracht hat. Buttubatta erwidert befriedigt:

Factum bene est, calvuntur hac calvaria,  
Quicunque spem locant in hanc calvam cavam.

Egi meum officium, sodales optumi.

Ludos leves meo cavillo callide

Vobis videntibus attuli. Id licuit mihi.<sup>27</sup>

– Es ist wohl getan. Durch diesen Schädel werden

alle die getäuscht, die ihre Hoffnung in diesen hohlen Schädel setzen.

Ich habe meine Aufgabe erfüllt, beste Freunde.

Ich habe euch durch meine gewitzte Neckerei

ein leichtes Spiel vor Augen gebracht. Das stand mir an.

Das Motiv des falschen Reliquienkopfes ist ein altes Schwankmotiv, wie es z.B. auch der Stricker in seinem Schwankbuch *Pfaffe Amis* verwendet. Neu aber ist die Wendung, die das Geschehen hier nimmt. Die List der Freunde schlägt, noch bevor die zu Überlistenden auftreten können, gegen sie selbst zurück. Als eigentlicher Schwankheld wird nun der hohle Schädel kenntlich, der zuvor nur ein lebloses Werkzeug der List gewesen war. Der fragmentierte Körper des Titelhelden erhält nun eine aktive Rolle und offenbart seine maliziöse Überlegenheit: eine ungewöhnliche Variante des »Ausgleichstyps Revanche«. Mit den überlisteten Freunden soll sich das Publikum, die *sodalitas*, selbst identifizieren – und mit ihr die (württembergische) Gesellschaft. Der

24. J. Reuchlin: »Sergius vel Capitis Caput«, V. 289, 293.

25. Ebd., V. 244.

26. Ebd., V. 325.

27. Ebd., V. 483-487.

Schwank will ihr einen Spiegel vorhalten und ihr zeigen, wie sie sich selbst eine Falle gestellt und welchen Normverletzer sie zur Macht kommen lassen hat.

Dramatische Schwänke können, wie aus diesem Beispiel hervorgeht, im 15. und 16. Jahrhundert durchaus politischen Intentionen folgen; sie sind weit von den dramatischen Schwänken des 19. und 20. Jahrhunderts entfernt und stellen eine wirkungsmächtigere Variante der epischen Schwänke mit großem satirischen und karnevalesken Potenzial dar. Als solche richten sie sich nicht nur an ein »anspruchsloses Kleinbürgertum«, sondern finden auch Anklang beim Adel und bei der Bildungselite.

Cora Dietl

## Bucklige und Possenreißer.

### Narrenfeste im frühen katalanischen Theater

Die ältesten Belege für das Auftreten von Figuren, die im festlichen Zeremoniell durch einen Buckel entstellt sind, stehen im Zusammenhang mit den *libertatis decembris*. In diese Zeitspanne spielerischer Ausgelassenheit von Anfang bis Ende Dezember fallen außer den Festen des Heiligen Nikolaus (6. Dezember) und der Christnacht (25. Dezember) drei nachweihnachtliche Feste von besonderer Bedeutung: das Fest der Diakone am 26. Dezember (Stephanustag), das Fest der Presbyter am 27. Dezember (Tag des Johannes des Täuflers) und das Fest der Chorknaben am 28. Dezember (Tag der Unschuldigen Kinder). Diese Feste reichten bis in die *calendas ianuariis* bzw. Neujahr hinein, bei denen die biblische Verheißung der Erhöhung der geistlich Armen zweifache Gestalt annahm: zum einen in den *festas stultorum, fatuorum* oder *follosum*, den Narrenfesten und zum anderen in den *asinaria festa*, dem Eselsfest. Dies waren die Feste der Subdiakone (1. oder 6. Januar), die der Woche der Bärtigen (Hl. Maurus und Hl. Paulus Eremita, 15. Januar; Hl. Antonius Eremita, 17. Januar) und der Fastnachtszeit vorausgingen. Sie fallen in eine landwirtschaftliche Ruhephase, welche die Agrargesellschaften nutzten, um die sozialen Bande durch gemeinschaftliches Feiern zu stärken. Bestimmt wurde diese Zeit durch den saturnalischen Geist der Umkehrung der Rollen und sozialen Funktionen, durch die Verkleidung und die auf kurze Zeit verliehene Autorität.

Bei den Römern gipfelten die Saturnalien am 23. Dezember im bedeutendsten kosmischen Ereignis des Jahres: in der Wintersonnenwende, dem Beginn des Aufstiegs der Sonne und des länger werdenden