

fen will, drängt er sich ihr auf und schaut nach ihrer Toilette. Während er an ihr herummacht, hat er jenes beherrschende Bedürfnis nicht mehr unter Kontrolle («La salive me vient à la bouche» V. 150 – »Der Speichel läuft mir im Munde zusammen.«) und will seine Frau mit Gewalt umarmen, die ihn zurückstößt, nachdem sie ihn entflammt hat. Von einem Schneider als Diener eingestellt,²⁸ nimmt der Diener-Spaßmacher die Maße einer jungen Kammerfrau und profitiert davon, um seiner Sinnlichkeit freien Lauf zu lassen, indem er die intimsten Stellen des Mädchens mustert und die Wirkung dieses Umgangs klar ausspricht. »Vous me faites appetit,/ Me faisant dresser la palette.«²⁹ – »Ihr macht mir Appetit/ und bringt meinen Ständer zum stehen.«

Beim *badin* ist die Sprache, die es verdienen würde, für sich allein betrachtet zu werden, immer dem körperlichen Spiel dazugesellt. Das eine wie das andere – komischer Körper und komische Sprache – sind an jener fröhlichen Befreiung des Niederen und der Instinkte beteiligt, die den Geist des Karnevals ausmacht, denn der *badin* ist in der Tat ein karnevalesker Typus. Die Figur und die Rolle werden in der Farce lebendig, und manchmal außerhalb der Farce bis nach dem Verschwinden der mittelalterlichen Gattungen; sie überleben sogar auf versteckte Weise bis vor das 17. Jahrhundert: die Gepuderten wie der Gaukler Gros-Guillaume, der die Zuschauer des *Hôtel de Bourgogne* mit offenem Maul lachen ließ, oder wie der Schauspieler Jodelet, der für Corneille und Molière arbeitete, sind unbestätigte Nachkommen des *badin* der mittelalterlichen Farce.

Charles Mazouer

Aus dem Französischen von Eva Erdmann

Die Kochszene im Luzerner Wilhelmspiel (1596)

Neben den bekannten Handschriften, Bühnenplänen und dem Regiematerial zum Passionsspiel des 16. Jahrhunderts besitzt die Luzerner Zentralbibliothek einen Bühnenplan und den Text (MS 176 fol.) vom ersten Aufführungstag eines zweitägigen *Wilhelmspiels*, das 1596 auf dem Weinmarkt – dem Aufführungsort der Passionsspiele – aufgeführt wurde.¹ Am Anfang werden, vor der Bekehrung Wilhelms durch den

28. *Le Couturier et son valet*.

29. V. 227-228.

1. Siehe dazu John Tailby: »Text, Bühnenanweisungen und Bewegungen im

Heiligen Bernhard, seine jugendlichen Ausschweifungen geschildert, z.B. dass er Männer foltern lässt, die seinen Ehebruch mit der Frau seines Bruders kritisierten. Seine Volljährigkeit feiert Wilhelm mit einem Festmahl und den Koch, der dafür zuständig ist, treffen wir schon beim Trinken an, als ihm diese Nachricht überbracht wird. Als Bote von Wilhelm wird geschickt:²

Sophar: Trab<ant> 1^{us}

Gnädiger herr nach <uer> bott
such ich den koch gar schnell vnd dratt.
Ich hoff, so bald er werd [...] ermant,
khein fließ spar er in sinem ampt.
Ad cocum et cellari<um>

bibentes

Ir lieben hachen gott ehre gloch,
vorab so merck mich, lieber koch,
vff hütt solt rüsten vngesparrt
ein maaltzitt guttfürstlicher artt,
daz vff zustellen edlen herren
du mögest bston mit lob vnd ehren,
dan also ist mins herren wil.
Des solst dich nit umsehen vil.

Cocus: Wir danken dir, min guter gsel,
ist es dan dins herren [...] befehl,
im zdiene er mich willig findt.
Waz dkuchi blangt, da bin ich gschwindt.
Ein maaltzitt rüst ich also fyn
in schneller yl, daz es mus sin
ein ehr vnd rum dem herren frum,
daruon mir ouch min blonung khumptt.
Den gutten trachten sin ich nach,
des syg der herr on vngemach.

Cellarius: Nun sag vns an, waz für ein fest
ist hütt, daz man ladt solche gest,
so kann ich mich mit wyn vnd brott
versehen, wies erfodret duott.

Sophar: Es ist vff hütt min edler herr

Luzerner *Wilhelmsspiel* von 1596«, in: *Et respondeat. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters*, Katja Scheel (Hg.), Leuven: 2002, S. 195-214, besonders Anm. 1 und 7.

2. In diesem Textabschnitt halte ich mich, soweit es die drucktechnischen Bedingungen erlauben, an meine schon etablierten Gewohnheiten bei der Transkription dieses Textes, was die Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion, Auflösung von Kürzeln und s-Schreibungen betrifft. Schräg gesetzt werden nur meine Ergänzungen.

gesezt in hoch fürstliche ehr,
 ein herzog vnd herr in dem land
 vom parlement gmeincklich ernant.

Cellarius: Ist dann graf Wilhelm ingesezt
 ins herzogthumb, so würdt genezt
 min kelen vnd hals munter wol.

O koch, dich daz ouch fröwen soll,
 hütt süffend wir vns fyn blind vol. *Dreireim!*

Cocus: Ein braten vnd basteten gutt
 bhaltt ich zum besten, welhes thutt
 vns bedcken der arbeit widerbringen.

Darbi gedenck vnd laß dir lingen,
 den besten wyn bring dan herfür.

Cellarius: Laß dsach an mich, vertrüw du mir.

Sy hond gladen, ziehend mit tromen pffiffen
den blatz vff ob den schrancken har.

Diese Bühnenanweisung auf S. 43 unten wird oben auf S. 44 fortgesetzt. Sie und die darauf folgenden zwanzig Zeilen beziehen sich eindeutig auf Wilhelm und seinen Hof. Dann spricht wieder ohne Anweisung der Koch, jetzt mit seiner Frau.

Cocus: Frauw, dumle dich zu diser frist,
 ein fürstlich maal sol werden grüst
 den nüwen herzog sneller yll,
 dan daz ist sin befelch vnd will.

Uxor: Ja, min juncker, hasts gar wol troffen,
 bim keller hast du dich vol gsoffen,
 trümbest dahar glich wie ein gans,
 waz heillosen vnd fulen mans was.

Waz ist ietz mit dir vsgericht?
 Mich glust, ich schlüeg dir in daz gsicht.
 ich kellen mich glust gwiß nüt baß,
 du doller tropff, du volle loß.

Cocus: Was? Woltest du mich erst dran bochen?

Vil weger wers, du ginngest zkochen.
 So bald dörfft vns der tuffel bschissen,
 als hund vnd katz ein ander byssen.
 Bist in der kuch nit hurtig gschwind,
 ein mustaz gib ich dir zum grind.

Uxor: Was? Solt ich erst gsagen fyn,
 so du bist vol glich wie ein schwyn.
 Din tröst ich mich nit vmb ein har
 in kuchi gschefften vnd sonst gar.
 Waz sol man kochen, wo ist dspis?

Da hast du weder sorg nach flyß,
 stadt alle sorg allein vff mir,
 so ich doch gar nüt hab von dir
 dann böse wortt, der streichen vil.
 Kurzumb ichs nit mehr liden wil,
 du volle loß, schütt dich der ritt!
 Haltt har, ich trenck dirs in vff hütt.
 Schlond einander, trometer
 blaßt darzuo z[um] andernmal.

Cocus exclamat:

O we, o we, keller frumb,
 durch gott bit ich dich, ylends kum!
 Thust du das wyb nit ab mir schürgen,
 so würdt sy mich alhie erwürgen.

Pausa.

Hilffio, ist doch niemandt hie,
 der mich ein klein erfristen thüe
 von minem wyb? Doch maachs laß,
 dann sy mich ängstett vs der maas.

Cellarius: Wer schreytt alhie vnd ist beschwert
 Mit ängstten groß vnd [...] hilff begertt?

Accedit.

Waz machend ir hie mit dem wäsen?
 Sol der man nit vor dir genesen?
 Du bist doch wol ein arges wyb,
 daz du den man in bösen kib
 so schnöd halttest. Es ist ein spott.
 Nun halt ietz still old, samer gott,
 dich mus gerüwen, daz ist war,
 ein frömbde hand kumbt dir ins haar.

Uxor: Schütt dich der ritt, du grober knopf,
 du bist wie er ein voller tropff.

Schlump vnd schlemph hatt einander funden!
 Samer botz kriden, ir arge kunden,
 mich lust an beden zkelen fyn.

Min herz, es soltt eüch weger syn,
 ein wolff zusechen in dem wald.
 Gott geb, wie eüch min wyß gefallt.

Cellarius: Du bist ein wyb mit bösem mul:
 besser fund man es an eynem full
 dan losen dim heillosen gschwätz,
 du suppenwust vnd sudelblätz!

Es ist diner gutt müessig zgon,
 man weißt, werd bist, wilts recht verston.

Uxor: Wer bin ich dan? Daz sag mir har!

Schütt dich der ritt, du weißt nüt zwar,
 du kö[...]est vnehr vff mich trechen
 vnd solt dirs herz im lib zerbrechen.
 Wer bin ich, sag mirs diser frist.
Cellarius: Schwig nun, man weißt wol, wer du bist.
 Man kendt dich woll,
 ich schwygen soll.
 Nun gang ietzt fort mit dinem klaffen,
 lug, waz syg in der kuchi zschaffen.
Uxor: Waz gadts dich an, du voller zapf,
 lug diner sach, du bappennapff.
 Abeunt
trometer blaßt z[um] drittenmal

Der Bote kommt also zu den zwei Saufkumpanen, die beide zuversichtlich sind, sie könnten ihre Aufgaben schnell erfüllen. Ihre Absichten werden jedoch in den Worten des Kellermeisters deutlich: »O koch dich daz auch fröwen soll/ hütt suffend wir vns fin blind vol.« Danach folgen Bühnenanweisung und Text, die Wilhelm und seinen Hof betreffen. Diese Handlung findet wohl in dem *palatium Wihelmi* statt, der auf dem Bühnenplan unten links erscheint, d.h. oben links auf dem Platz, wenn man zum Haus zur Sonne hinaufblickt, etwa an der Stelle vor dem *brotshol* genannten Durchgang, an der sich im Passionsspiel am ersten Tag das Gefängnis Johannes des Täufers befand. Obwohl die Handschrift darüber keine Auskunft gibt, müssen sich Koch und Kellermeister während der Handlung am Hof trennen, dieser geht irgendwo auf dem Platz beiseite, jener zu seiner Frau. Dann teilt der Koch seiner Frau ihre Aufgabe mit: »ein fürstlich maal sol werden grüst«. Diese kennt ihn gut: »Ja min juncker, hasts gar wol troffen/ bim keller hast du dich vol gesoffen/ Trümbest dahar glich wie ein gans/ waz heillosen und fulen mans was.« Mann und Frau beschimpfen sich gegenseitig und schlagen (»schlond«) einander. Der unterliegende Mann ruft um Hilfe und sein Freund, der Kellermeister, erscheint. Es wiederholt sich die Szene, abgesehen von der Schlägerei. Am Ende heißt es schlicht »Abeunt«.

Obwohl wir hier zum Teil nur implizite Bühnenanweisungen haben, handelt es sich zweifellos um ein lustiges Zwischenspiel. Bekräftigt wird dies durch die Redetexte, die an die Ehestreite mit ihren Schlägereien in den Nürnberger Fastnachtspielen erinnern, in denen streitende Bauern auftreten.³ Der Vergleich ist erlaubt, weil dort der

3. Vgl. John E. Tailby ungedruckte Dissertation *The Peasant Figure in Fifteenth-century German Shrovetide Plays*, St. Andrews, 1966, die sich fast ausschließlich

Bauer die typische Figur ist, der mit dem Landmann wenig zu tun hat. Auch textliche Echos finden wir in den Scheltreden, wenn die Frau schimpft: »Das dich der rit schut in den palk« und ihr Mann erwidert: »Du leugst, solt dich der rit schuten«. Diese Redewendung, welche Alfred Götze im Frühneuhochdeutschen Glossar mit »gern in Verwünschungen für Teufel« glossiert, finden wir auch in der Formulierung: *Sie wirt euch wünschen den riten*.

Die Darstellerliste am Ende der Handschrift nennt diese drei Darsteller als Nr. 37-39. Adam Endth, der hier den Cocus und später den zweiten Helfer des Carnificis spielte, hatte auch 1597 im Passionspiel eine Rolle. Über Andreas Käppeli, der den Kellner spielte, wissen wir sonst nichts; über Wendel Krüsi, *Uxor coci*, dass er außerdem den Arduus spielte, der bisher nicht näher zu identifizieren war. Er hatte bereits 1583 im Passionsspiel eine Frauenrolle gespielt, 1597 bekam er eine Männerrolle. Hier sehen wir also nicht den kleinen Ehemann mit der großen Frau. Die Komik bestand eher darin, dass die kleinere Person es fertig bringt, die große zu schlagen. Möglicherweise war der Kellermeister, den ›sie‹ nicht schlägt, kleiner als sein Freund, der ›ihr‹ unterlegen war.

Obwohl verschiedene spätmittelalterliche deutschsprachige Passionsspiele eine komische Szene mit dem Salbenkrämer (*Mercator, Medicus, Unguentarius*), seiner Frau und seinem Diener bringen, bevor er den drei Marien seine dubiosen Waren für die Salbung der Leiche Christi anbietet, bleibt die entsprechende Szene im Luzerner Spiel kurz und ernsthaft.⁴

Auch sind Heiligenspiele entschieden seltener im deutschsprachigen Drama des späten Mittelalters als im französischen und die Quellen des *Wilhelmspiels* finden wir nicht dort, sondern in dem Jesuitendrama, das in dieser Zeit in die katholischen Kantone der Schweiz einzog. Belegt ist die Aufführung eines *Wilhelmspiels* 1691 in Bruntrut anlässlich der Amtseinführung eines neuen Bischofs von Basel. Mit unserem Drama gemeinsam hat es eine breite Schilderung des sündigen Lebens Wilhelms, jedoch bestehen darin detaillierte Unterschiede, die

mit der Sammlung Adalbert Kellers, *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart, BLV 28-30 und 46, 1853 und 1858 beschäftigte. Vgl. in der Dissertation das Kapitel 2 »Quarrelling Peasants« – »streitende Bauern« mit Unterteilungen »*Ehestreit* Pieces« (Keller 3,4,5,31, 40 & 110) und »Motivation of a fight on Stage« [Motivierung einer Schlägerei auf der Bühne] (Keller 2, 21, 35, 55, 56 & 57).

4. Vgl. Heinz Wyss: *Das Luzerner Osterspiel*, 3 Bde., Bern: Francke 1967, hier Bd. II, S. 269-271. Dem Luzerner Usus nach benutzt er diesen Titel; in der modernen Forschung nennt man solche Spiele Passionsspiele und mit Osterspiel bezeichnet man Auferstehungsspiele, die mit der Handlung am Ostersonntag beginnen.

uns daran hindern, dieses Stück als Quelle unseres Luzerner Texts zu betrachten.⁵

Die Inszenierung auf dem Markt wurzelt noch in der Luzerner Tradition, wo die spätmittelalterliche Simultanbühne am längsten erhalten blieb. Das Stück aber, in das dies alles eingebettet ist, verdankt seinen Ursprung höchstwahrscheinlich dem Jesuitentheater, das Heiligenspiele verbreitete. So wie das ganze Drama verbindet auch diese Szene auf spezifische Luzerner Art Elemente aus verschiedenen dramatischen und geistigen Traditionen. Dieser Umstand wurde von Eckehart Catholy über ein anderes Drama aus diesem Jahrzehnt so formuliert: »Hier standen Ernst und Komik, Personen der Handlung und komische Figur unvermittelt nebeneinander.«⁶ Während die Aufführungsart aus dem älteren deutschen Drama stammt, ist der Gedanke der Mischung von Komischem und Tragischem modern. Es wundert einen nicht, dass nach dem Ableben des tüchtigen Renward Cysats auch in Luzern die Passionsspiele auf dem Weinmarkt aufhörten.

Auf dieser allerletzten Phase der alten Tradition fußt die Aufführungsart, wie auch der Wortschatz der Kochszene aus dem altem Wortgut schöpft. Jedoch ist die Möglichkeit ihrer Einbettung in ein Heiligenspiel als ein Zwischenspiel, das schroff abgebrochen werden kann, ohne dass dem Drama geschadet wird, in Luzern am Ende des 16. Jahrhunderts modern und geradezu avantgardistisch. So dürfen wir diese drei komischen Körper des *Wilhelmspiels* an dieser Stelle als typisch für diesen Augenblick in der Entwicklung des deutschen Dramas an der Wende zur Neuzeit einschätzen.

John Tailby

***Comico dell'arte* – Stegreifschauspieler**

Einen Idealtypus des italienischen Stegreifschauspielers gibt es nicht. Der Maskenspieler ist an die geheimnisvolle Herkunft und an die wechselvolle Geschichte der *commedia dell'arte* gebunden. Reste eines religiösen, aus mythologischer Tradition stammenden Kultgebrauchs der Maske finden sich noch in Arlecchinos Namen (Hellequin, Höllengeselle; volksetymologisch: Erlkönig) und in dem geschrumpften Teufelshorn seiner Maske. Selbst im 20. Jahrhundert hat Giorgio Strehler

5. Siehe dazu E. M. Szarota, *Das Jesuitendrama*, III/2, S. 2123-25.

6. Eckehart Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter zum Ende der Barockzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 76.