

Hanswurstiade

Der Begriff legt es nahe, dass es sich bei der Hanswurstiade um eine Gattung, genauer: eine Textsorte, handelt. Tatsächlich kann davon nicht die Rede sein. Ihr einziges sie konstituierendes Merkmal ist die Hauptfigur, die weniger ein dramatisches denn ein theatralisches Phänomen ist. Sie ist die Konstante, die alle dramatischen Texte, die als Hanswurstiade bezeichnet werden könnten, durchläuft. Die Gattungsbezeichnungen der Texte, die von der komischen Person dominiert werden, könnten unterschiedlicher kaum sein: Haupt- und Staatsaktion, Altwiener Volkskomödie, Singspiel und Pickelheringsspiel, Bernhardoniade usw.¹ Sich der Hanswurstiade zu nähern oder gar zu einer Charakterisierung zu gelangen, ist also nur über die theatralische Figur, die ihr den Namen gibt, möglich: Erst über die Bühne lässt sich eine Aussage über die Texte machen.

Die problematische Stellung, die das Drama allgemein zwischen den beiden Polen Literatur und Theater einnimmt, wird hier, da die Gattungsbezeichnung ausdrücklich auf die Person, ja seinen Körper, verweist, besonders deutlich. Da die Improvisation die Domäne des Narren ist, lässt sich nur eine Andeutung dessen erschließen, was das Hanswurstspiel ausmachte. Die folgenden Ausführungen ergeben aus den genannten Gründen weniger die Definition einer Textsorte, sondern sind vielmehr eine theater- und gattungshistorische Untersuchung des Narren im 17. und 18. Jahrhundert.

Der Begriff Hanswurst taucht in der deutschen Sprache auf, lange bevor er zur Kennzeichnung des Narren der Wanderbühne wurde.² Martin Luther beschreibt Hanswurste als »die groben tolpel, so klug sein wollen, doch vngereimt vnd vngeschickt zur sache reden vnd thun«.³ Luther verwendet den Begriff im Sinne einer allgemeinen Be- schimpfung. Helmut G. Asper hat nachgewiesen, dass der Hanswurst

1. Bärbel Rudin definiert die Hanswurstiade als »jene älteren Theaterstücke posenhaften Charakters, in denen die lustige Person im Mittelpunkt steht« und grenzt sie historisch ab, indem sie konstatiert, sie sei »aus dem Pickelheringsspiel der Engl. Komödianten, unter Nachwirkung des Fastnachtsspiels und in aufnehmewilligem Wettkampf mit der *commedia dell'arte* entstanden (Bärbel Rudin: »Hanswurstspiel«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: de Gruyter 1958, Bd. 1, S. 618). Diese Definition übersieht zum einen die historische Kontinuität von Pickelheringsspiel und den Spielen des 18. Jahrhundert, zum anderen die Eigenschaft des Narrenspiels, die Gattungsgrenzen zu transzendieren.

2. Vgl. Helmut G. Asper: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten: Lechte 1980, S. 1-4.

3. Martin Luther: *Wider Hans Worst*, Halle: Niemeyer 1880, S. 4.

der Fastnachtsspiele dieser allgemeinen Definition entspricht. Die begriffliche Identität von Tölpel im 16. Jahrhundert und Komischer Person im 18. Jahrhundert führt in die Irre. Die von Joseph Anton Stranitzky am Beginn des 18. Jahrhunderts verkörperte Bühnenfigur des Salzburger Bauern Hans Wurst steht nicht in der Tradition des Hanswursts bei Hans Sachs:

[D]er Begriff Hanswurst, wie er im 16. Jahrhundert auftaucht, [hat] nichts mit dem Lustigmacher auf dem Theater der Berufskomödianten gemein [...]: er ist hier negative Person, Schimpf- und Spottname und wenn er im Fastnachtspiel erscheint, so auch als Narr im Brantschen Sinne oder in einer Rolle, die überhaupt nicht närrisch bestimmt ist.⁴

Die Figur, die der Hanswurstiade ihren Namen gibt, hat ihre Ursprünge beim Pickelhering der Englischen Komödianten. Er ist die zentrale Figur der englischen Wanderbühne und geht zurück auf den von Richard Tarlton geschaffenen Narren.⁵ Tarlton war der populärste Schauspieler der elisabethanischen Bühne unmittelbar vor Shakespeares Wirken. Die von ihm kreierte Figur vereinigt in sich die verschiedenen Elemente der englischen Volkstheatertradition, den *vice* der *morality plays*, den *fool* und den *clown*. Seine Domäne ist die Improvisation, das Musizieren, der Tanz, die Akrobatik und die Interaktion mit dem Publikum. Die Nebenhandlungen um den Clown sind oftmals Parodien der Haupthandlungen: »Der parodistische Nachvollzug einer soeben abgespielten Haupt- und Staatsaktion vereint das burleske und zeitkritische Element in charakteristischer Einheit.«⁶

Diese Figur, und nicht der vollständig im Handlungsgang integrierte und damit der Möglichkeit des Extemporierens beraubte Clown der Jahrhundertwende, ist es, die die Englischen Komödianten 1592 in Deutschland einführten. Die Narren der einzelnen englischen Wandertruppen heißen Jan Posset oder Bouschet, Hans Stockfisch oder Pickelhering. In den Dramen erscheinen außerdem die Namen Hans Supp oder französisiert Jean Potage, Grobian und Cnemon.⁷ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts fungiert Pickelhering als Ober- und Gattungsbegriff für den Narren der professionellen Wanderbühne.⁸

4. H. G. Asper: *Hanswurst*, S. 3f.

5. Vgl. Robert Weimann: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung*, Berlin: Henschel 1967, S. 300-313.

6. Ebd., S. 307.

7. Die meisten Namen verweisen auf Nahrungsmittel, was ein Hinweis auf die Fress- und Sauflust des Narren ist.

8. Unterstrichen wird dies durch die Bezeichnung des Narren in der *Tragedia von Julio und Hypolita* als »Grobianus – Pickelhering oder Julij Diener«, in: Manfred Brauneck (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1970, S. 427.

Die Popularität dieses Narren geht so weit, dass die wichtigste Dramensammlung der englischen Wanderbühne, die *Engelischen Comedien und Tragedien* aus dem Jahr 1620, gemeinhin als »der Pickelhering« bezeichnet wird.⁹

Der Narr gehorcht dem Lustprinzip, wobei ihm jedes moralisierende Moment fehlt. Er ist Spielball der rein diesseitigen Affekte der Völlerei und der Wollust. Seiner Fress- und Sauflust korrespondiert die sexuelle Triebhaftigkeit; oft ist er der Diener des Protagonisten der Hauptaktion. Er ist bäuerlicher Herkunft, mithin auf der Bühne die Diskursfigur der niederen Schichten.¹⁰ Dabei drückt er sich drastisch und vulgär aus, wie das folgende Beispiel aus *Der Großmütige Überwinder Seiner selbst* belegt:

Cosroes: Sage dann, was ist die Liebe?

Hanswurst: Wir Bauren können es zwar nicht beschreiben, aber wann wir ein Mensch auf den Heuboden bekommen, so erzehlen wir es historiweis, daß sie in dreiviertl Jahren ein lebendiges Exempl bekombt.

Cosroes: Du bist ein Narr!¹¹

Das Extemporieren, sein beiseite-Sprechen und der Dialog mit dem Publikum machen ihn zum Repräsentanten und zum Garanten des vor- und später des anti-illusionistischen Theaters. Indem Hanswurst bewusst aus der Rollenfiktion hinaustritt, werden seine Aktionen meta-theatralisch:

9. Das ist darauf zurückzuführen, dass der Begriff Pickelhering im vollständigen Titel der Sammlung vorkommt: *Engelische Comedien und Tragedien*. Das ist: Sehr Schöne/ herrliche und außerlesene/ geist- und weltliche Comedi und Tragaedi Spiel/ sampt dem Pickelhering/ welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweiligen auch theils warhaftigen Geschicht halber/ van den Engelländern in Deutschland an königlichen / chur- und fürstlichen Höfen auch in Reichs- See- und Handelstädten seynd agiret und gehalten worden/ und zuvor nie im Druck außgangen. An jezto/ Allen der Comedi und Tragedi Liebhabern/ und Andern zu lieb und gefallen/ der Gestalt in offenen Druck gegeben/ daß sie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet/ und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Gedruckt im Jahr M.DC.XX

10. Vgl. zum Begriff der Diskursfigur Wolfgang Neuber: »Diskursmodell Volkstheater. Zur Stellung und Funktion der Altwiener in der österreichischen Aufklärung«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18/2 (1993), S. 29-52.

11. »Der Großmütige Überwinder/ Seiner selbst / mit H.W.: / den übl belohnten Liebhaber vieller Weibsbilder/ oder HW/ der Meister, böse Weiber gutt zu machen«, in: Rudolf Payer von Thurn (Hg.): *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, Bd. 2, Wien: Verlag des literarischen Vereins 1908, I/1.

*Hw zeigt sich beherzt und sagt, ein solcher Bauernflegel solte schweigen, oder er wolle ihm zeigen, was manier seye. Fangen an Beede zu Disputirn und zu zancken, bis endlich vollkommen rauffen. Nachdem aber stehen sie auf und Hw sagt, ob er ihm wehegethan? Riepl sagt nein. Hw: du mir auch nicht, dann es ist nur auf Comediantisch gewesßen.*¹²

In allen drei Gattungen der Wanderbühne, den Haupt- und Staatsaktionen, den Pickelheringsspielen und den Singspielen, spielt der Narr eine mehr oder weniger zentrale Rolle. Ein Merkmal des Schauspiels der englischen und ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der deutschen Wanderbühne ist, dass die Aktionen des Narren die Grenzen der einzelnen Gattungen sprengen. Elemente der Pickelheringsspiele werden auf der Bühne als improvisierte *lazzi* in die Haupthandlung integriert oder konstituieren die Nebenhandlung, während die Singspiele als Überbrückung zwischen den Akten und als Abschluss der Haupt- und Staatsaktion aufgeführt werden. Eine Aufführung der Wandertruppen ist also das Ergebnis einer Kombination der verschiedenen Spielemente, wobei der Narr das synthetisierende Moment darstellt.

Auf der Bühne tummeln sich ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend auch Narren, die Harlekin und Hanswurst heißen, während der Name Pickelhering in den Hintergrund gedrängt wird. Die viel beschworene Vertreibung des Harlekins durch Gottsched und die Neuberin im Jahr 1737 ist mehr ein Mythos der Theatergeschichtsschreibung denn die Geburtsstunde des aufgeklärten Theaters.¹³ Dennoch setzen sich im Laufe des Jahrhunderts die Forderungen nach einem regelmäßigen, illusionistischen und moralisch lehrhaften Drama durch und verdrängen den Hanswurst letztlich von der deutschen Bühne.

In einem anderen Kontext spielt die komische Person auch noch im gesamten 18. Jahrhundert eine maßgebliche Rolle. Denn einen entscheidenden strukturellen Wandel erfährt die Figur des Narren, als die Wanderbühne in Wien ansässig wird. In der Verbindung der verschiedenen theatralischen Formen des 17. Jahrhunderts entwickelt sich in dem stehenden Theater die Altwiener Volkskomödie: »Sie entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus den Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen, den Szenaren der *commedia dell'arte*, der italienischen

12. Ebd., I/12.

13. Vgl. Daniela Schletterer: »Die Verbannung des Harlekin – programmatischer Akt oder komödiantische Invektive?«, in: *Frühneuzeit-Info* 8 (1997), S. 161-169. D. Schletterer weist nach, dass die Vertreibung weniger ein aufklärerischer Akt der Verbannung des Bühnnennarren war, bei dem die Neuberin lediglich das Instrument Gottscheds war, sondern vielmehr eine konkrete Aktion der Schauspielerin gegen ihren Konkurrenten, den Harlekindarsteller Joseph Ferdinand Müller.

Prunkoper, den *ludi caesarei* des Wiener Hofes sowie dem Jesuitendrama.¹⁴ Auch das Wiener Volkstheater, das ebenso wie die Wanderbühne alle Stände im Publikum vereint, besitzt keine Gattung, die sich eindeutig als Hanswurstiade beschreiben ließe.¹⁵

Eine zentrale Rolle in diesen Dramen und auf der Lokalbühne nimmt der Hanswurst ein. Der von Stranitzky verkörperte Narr der vierzehn Wiener Haupt- und Staatsaktionen ist keine originale Schöpfung, wie es die lokalpatriotische Theaterforschung gerne darstellt, sondern entspricht noch ganz dem Typus des Pickelherings.¹⁶

Dies ändert sich, als die Haupt- und Staatsaktion in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts aus der Mode kommt und Magie, Zauberei und Maschinen zunehmend die Bühne beherrschen. Die Form des Wiener Narrentheaters hingegen bleibt den Vorgaben der fröhlaufklärerischen Gattungspoetiken diametral entgegengesetzt. Dies gilt insbesondere für die Stücke von Joseph Felix Kurz mit dem von ihm dargestellten Bernardon im Zentrum:

Die phantastische Welt der Bernardoniade kennt keine Hierarchien und Ordnungen, keine Handlungslogik; Himmel, Hölle, Erde, Götter, tote und lebende Menschen werden durcheinandergewirbelt, das barocke Universum jeder Transzendenz entkleidet und in das anarchische Spiel integriert; kurz, ein Affront nicht nur gegen die Ideologie ständischer Hierarchien und des zentralistischen Absolutismus, sondern auch gegen jede tradierte Dramenpoetik mit ihren wirkungsästhetischen Ansprüchen.¹⁷

14. W. Neuber: »Diskursmodell Volkstheater«, S. 31.

15. Jürgen Hein zählt die verschiedenen in der Forschung angeführten Gattungsbegriffe auf, wobei sich die Posse noch am ehesten als das dramatische Äquivalent der theatralischen Hanswurstiade verstehen ließe: »Intermezzo, Stegreifburleske, Posse (Lokalposse), Lokalstück (Sittenstück), Mythologische Karikatur, Parodie (Parodistische Posse), Maschinenkomödie, Märchendrama (Dramatisches Volksmärchen), Geister- und Gespensterstück, Ritterstück, Singspiel, Lebensbild, Volksstück, Operette.« Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 57.

16. Asper betont, dass dies auch auf die deutschen Narren, die die Namen der *commedia dell'arte* tragen, zutrifft: »Dieser deutsche Harlekin, Hanswurst, Kilian Brustfleck, Hans Supp, Potage und Knapkäse sowie die älteren Bouschet und Stockfisch und die nur sporadisch auftretenden Scapin, Scaramuß oder Truffaldino sind alle nur spezifizierte Namen für den clownartigen Typ Pickelhering, der von den Englischen Komödianten in Deutschland eingeführt wurde. Das Reich dieses Lustigmachers ist die Haupt- und Staatsaktion, gelegentliche Übertragungen auf französische Komödien bleiben Ausnahmen. Die zum Teil früheren, zum Teil parallelen Versuche um ein neues, werbekräftiges Bild des Lustigmachers sind bei der Beschäftigung mit Joseph Anton Stranitzky zu bedenken, und schon diese Einordnung entkleidet ihn des einzigartigen Rangs, den die Forschung ihm zugestehen will.« H.G. Asper: *Hanswurst*, S. 34.

17. Johann Sonnleitner: »Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl«, in:

Der Wiener Hanswurststreit dreht sich folglich weniger um den ursprünglich von Stranitzky, danach von seinem Nachfolger Gottfried Prehauser verkörperten Narren, sondern primär um die Figur des Kurz-Bernardon.¹⁸ Dass sich letztlich aufklärerische Tendenzen durchsetzen, führt aber nicht zum Ende des Hanswursts, sondern zu seiner Transformation. Die Tendenz der Verbürgerlichung erreicht bei Philipp Hafner »ihren vorläufigen Höhepunkt und Abschluß«.¹⁹ Die aufklärerischen Tendenzen führen dazu, dass der Narr nicht mehr extemporiert und seine Figur im Text literarisch fixiert wird: Die »komische Volksfigur [wird] nicht überflüssig gemacht, sondern funktional neu definiert«.²⁰

Das Wiener Volkstheater kennt neben Hanswurst und Bernardon noch die Narren Kasperl, Staberl und Thaddädl. Ende des 18. Jahrhunderts endet zwar nicht die Zeit des Wiener Volkstheaters, wohl aber die des lustigen Volksnarren als der zentralen Bühnengestalt. Ganz tritt die Figur nicht von der Bühne ab, denn noch bei Nestroy besitzen einige Figuren Züge des Hanswursts.²¹ Definiert man aber die Hanswurstiade nicht als Dramengattung, sondern als theatralisches Moment des Volkstheaters, wie dies hier geschehen ist, so beginnt sie ihre zentrale Stellung im Volkstheater mit der Literarisierung ihrer Hauptfigur zu verlieren.

Der Narr, von dessen vielen Namen Hanswurst nur der bekannteste ist, ist ein Phänomen, das in einer Zeitspanne von zweihundert Jahren und über alle historischen Gattungsveränderungen hinweg im deutschsprachigen Theater präsent ist. Als Diskursfigur der unteren Schichten einerseits und Körper gewordene Illusionsbrechung andererseits, ist der Hanswurst das Symbol des anti-illusionistischen komischen Volkstheaters, das auf keine bestimmte Textsorte festzulegen ist. Insofern dieser Narr ein reines theatralisches Phänomen ist, lässt sich auch die nach ihm benannte Hanswurstiade nicht als eine Textsorte

Hanswurstiade. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996, S. 331-389, hier S. 352f.

18. Vgl. ebd., S. 358.

19. Herbert Zeman: »Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch«, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750)*, Herbert Zeman (Hg.): Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986, S. 1299-1333, hier S. 1310.

20. W. Neuber: »Diskursmodell Volkstheater«, S. 38.

21. Vgl. Johannes Braun: *Das Närrische bei Nestroy*, Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 19-29.

definieren, sondern vielmehr als ein Gattungsgrenzen sprengendes und damit auch Gattungen verbindendes theatralisches Moment.

Ralf Haekel

Bauern

In den niederländischen Schauspielen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts trifft man auf manche Bauern.¹ Auf der *Rederijker*-Bühne sind sie besonders beliebt in den Possenspielen, hin und wieder aber finden wir sie auch in anderen dramatischen Gattungen. Ihr Verhalten spiegelt die gesellschaftlichen Verhältnisse wider, wie sie sich in den Sitten der flämischen, brabanter, seeländischen und holländischen Städte der Frühmoderne manifestiert haben. Im Vergleich zu Dorfbewohnern, die in den Bauern ihre stereotypen Repräsentanten haben, betrachten die Einwohner der größeren Städte sich selbst als ungleich zivilisierter und intelligenter.² In den Augen der Städter sind Bauern naiv, gefräßig und voller Wollust. Das macht sie leicht zu Opfern von Schwindlern

1. Die Haltung Bauern gegenüber ist im niederländischen Drama des 15. Jahrhunderts ziemlich kompliziert, weil in den wenigen überlieferten Texten aus dieser Zeit anscheinend keine Bauern auftreten. Dennoch lassen sich die meisten der auftretenden Personen in den *sotternien* (eine der französischen Farce ähnliche Gattung) mit einiger Wahrscheinlichkeit als Bauern erkennen. Obwohl die Motive, die wir in den Spielen antreffen, nicht ausschließlich für diesen »Bauerntypus« gelten, sind sie vielleicht doch ein Hinweis dafür, dass wir die hier auftretenden Personen als Bauern und Bäuerinnen betrachten können. Das Motiv der Sexualität ist dabei meistens verbunden mit dem Thema der Ehe älterer Männer mit jüngeren Frauen. Fäkalische Obzönitäten gibt es in diesen Spielen nicht. Erst in den *cluchten* und *esbatementen* des 16. Jahrhunderts sind diese Elemente auffindbar.

2. In diesem Sinne spiegeln diese Possenspiele den von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozess, wie er sich im 15. und 16. Jahrhundert in den nördlichen Regionen Europas vollzogen hat. Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basel: Haus zum Falken 1939. Der beschränkte Raum erlaubt es uns hier nicht, in Einzelheiten auf diesen Aspekt der niederländischen Possenspiele einzugehen. Hier beschränken wir uns vornehmlich auf eine kurze Besprechung einer geringen Anzahl wenig bekannter und dennoch in verschiedener Hinsicht interessanter Beispiele mit charakteristischen Rollen für Bauern. Wie sich der Zivilisationsprozess in Brüssel entwickelt hat, wurde in äußerst fesselnder Weise beschrieben von Herman Pleij in seinem Buch *De sneeuwpoppen van 1511. Stadscultuur in de late middeleeuwen*, Amsterdam, Leuven: Meulenhoff/Kritak 1988.