



UNIVERSITÄT  
BAYREUTH

# ***Der Narr in der Oper***

Eine kulturwissenschaftliche Annäherung

Inauguraldissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde (Dr. phil.)  
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Bayreuth

Lehrstuhl für Theaterwissenschaft  
unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters

vorgelegt von  
Jasmine Rudolph  
aus Pforzheim

Erstgutachter:	Prof. Dr. Sieghart Döhring (Thurnau)
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Arnold Jacobshagen (Köln)
Tag der Disputation:	4. Februar 2015
Vorsitz:	Dekanin Prof. Dr. Gabriela Paule (Bayreuth)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einführung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Verortung des Narren</b> .....	<b>9</b>
2.1 Abgrenzungsmerkmale .....	9
2.2 Theorien des Komischen .....	14
2.2.1 Der Narr im Kontext von Komik, Humor und Lachen .....	14
2.2.2 Überlegenheitstheorie.....	18
2.2.3 Entlastungstheorie .....	21
2.2.4 Inkongruenz- und Kontrasttheorie.....	22
<b>3. Die Geburt der Narrenidee</b> .....	<b>25</b>
3.1 Eine Anamnese.....	25
3.2 Kulturgeschichtliche Hintergründe.....	29
3.3 Der Narr im Spannungsfeld seiner Zeit .....	33
3.4 Das alttestamentliche Narrenverständnis.....	35
3.5 Das neutestamentliche Narrenverständnis.....	44
<b>4. Die Narrenidee in der satirischen Dichtung des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit</b> .....	<b>49</b>
4.1 Moralphilosophische Rezeptionen .....	49
4.2 Sebastian Brant.....	52
4.3 Thomas Murner .....	57
4.4 Erasmus von Rotterdam.....	61
4.5 Martin Luther.....	68
<b>5. Kulturhistorische Narrensymbole in der christlichen Ikonographie und Bildenden Kunst des Spätmittelalters</b> .....	<b>75</b>
5.1 Narrensymbolik.....	75
5.2 Narrenmutter .....	79
5.2 Narrenbaum.....	80
5.3 Narren- und Lebensbrunnen.....	82
5.4 Narrensäen.....	84
5.5 Narren- und Hostienmühle .....	84
5.6 Narr und Christus in Torkel und Kelter .....	86
5.7 Narrenbrot.....	87
5.8 Narrenschiff .....	87
<b>6. Der Narr im Kontext von Vanitas</b> .....	<b>89</b>
<b>7. Zur Symbolik des Hofnarrenwesens</b> .....	<b>93</b>

7.1 Hofnarrentum und Gottesgnadentum .....	93
7.2 Narrenfreiheit .....	98
7.3 Die Hofnarrentracht .....	100
7.3.1 Das Standardnarrenkleid.....	100
7.3.2 Narrenzepter.....	101
7.3.3 Narrenwurst .....	103
7.3.4 Narrenschellen .....	103
7.3.5 Nacktheit, Kahlheit, Narrenmal.....	104
7.3.6 Narrenkappe.....	106
7.4 Der Niedergang des Hofnarrentums .....	110
<b>8. Sozial- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte der Narrenidee.....</b>	<b>113</b>
8.1 Das spätmittelalterliche Sozialgefüge.....	113
8.2 Der Schalksnarr .....	118
8.3 Der Stocknarr.....	122
<b>9. Das Verhältnis von Narrenidee und Fastnacht, Fa-sching und Karneval.....</b>	<b>129</b>
9.1 Grundproblematik.....	129
9.2 Die Ursprungstheorie des romantischen Mythologismus .....	131
9.3 Philologische Erklärungsmodelle.....	133
9.3.1 Erste sprachliche Nachweise .....	133
9.3.2 Zur Kontinuitäts- und Germanentheorie .....	135
9.3.3 Das Fastnachtbrauchtum im Kontext christlicher Didaxe.....	136
9.4 Zusammenfassung .....	139
9.5 Das Fastnachtsbrauchtum und seine Festkultur .....	140
9.6 Der Fastnachtsnarr und seine Bedeutung.....	146
9.7 Zur Rezeptionsgeschichte des Fastnachtsbrauchtums .....	150
<b>10. Der Narr in der Literatur der Neuzeit .....</b>	<b>155</b>
10.1 Ein gattungsübergreifendes Phänomen.....	155
10.2 Abgrenzung: <i>Parzival, Till Eulenspiegel, Don Quijote</i> .....	158
10.3 Shakespeare .....	160
10.3.1 <i>King Lear</i> .....	160
10.3.2 <i>As You Like It</i> .....	169
10.3.3 <i>All's Well That Ends Well</i> .....	173
10.3.4 <i>Twelfth Night, or What You Will</i> .....	177
10.3.5 <i>The Tempest</i> .....	182
10.4 Grimmelshausen: <i>Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch</i> .....	188
<b>11. Synopsis .....</b>	<b>197</b>
<b>12. Die Hofnarrenidee in der Oper .....</b>	<b>201</b>

12.1 Das 17. Jahrhundert.....	201
12.2 Das 18. Jahrhundert.....	208
12.3 Das 19. Jahrhundert.....	212
12.4 Das 20. Jahrhundert.....	240
12.5 Shakespearevertونungen.....	270
12.5.1 Der Narr in <i>King Lear</i> .....	270
12.5.2 Der Narr in <i>As You Like It</i> .....	282
12.5.3 Der Narr in <i>All's Well That Ends Well</i> .....	284
12.5.4 Der Narr in <i>Twelfth Night or What You Will</i> .....	286
12.5.5 Der Narr in <i>The Tempest</i> .....	295
12.6 Grimmelshausen: <i>Simplicissimus</i> -Vertonungen.....	331
<b>13. Fazit .....</b>	<b>339</b>
<b>14. Anhang.....</b>	<b>355</b>
14.1 Tabellarische Übersichten »Narrenopern« .....	355
14.1.1 Tabelle »Einzelvertونungen« .....	355
14.1.2 Tabelle » <i>Simplicius Simplicissimus</i> -Vertonungen«.....	357
14.1.3 Tabelle » <i>Lear</i> -Vertonungen« .....	358
14.1.4 Tabelle » <i>As You Like It</i> « .....	360
14.1.5 Tabelle » <i>All's Well That Ends Well</i> « .....	361
14.1.6 Tabelle » <i>Twelfth Night</i> «.....	362
14.1.7 Tabelle » <i>The Tempest</i> « .....	364
14.2 Interviews mit Komponisten .....	368
14.2.1 Interview mit David Amram » <i>Twelfth Night</i> «.....	368
14.2.2 Interview mit John Eaton » <i>King Lear</i> «.....	370
14.2.3 Interview mit Joel Feigin » <i>Twelfth Night</i> « .....	372
14.2.4 Interview mit Aulis Sallinen » <i>Kuningas Lear</i> «.....	374
14.2.5 Interview mit Alexander Wagendristel » <i>Der Narr</i> « .....	376
14.2.6 Interview mit David Winkler » <i>All's Well That Ends Well</i> «.....	379
14.3 Literaturverzeichnis .....	380
14.3.1 Primärliteratur .....	380
14.3.2 Sekundärliteratur .....	384



»Die Oper ist da – wer über sie schreibt, ist ihr erster Narr,  
aber er ist ein Narr wie der Dichter, der sich von der Welt befreit,  
indem er sie darstellt.«

Oscar Bie

*Die Oper*. Berlin 1913



## Danksagung

Die vorliegende, im Oktober 2014 eingereichte Untersuchung wurde im Januar 2015 unter dem Titel »Kulturelle Wandlungen der Hofnarrenidee und eine Bestandsaufnahme ihres Niederschlags in der Oper« von der Promotionskommission der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth als Dissertationsschrift angenommen.

Zuerst möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Sieghart Döhring danken, der mir durch seinen fachlichen Rat, seine wohlwollende Kritik und seine wertvollen Anregungen nicht nur als Inspirationsquelle und moralisches Vorbild diente, sondern mir ebenso die große Freiheit ließ, die Arbeit nach meinen Vorstellungen zu gestalten.

Zu großem Dank bin ich ebenfalls Herrn Prof. Dr. Arnold Jacobshagen verpflichtet, der die zeitintensive Aufgabe des Zweitgutachters übernommen hat. Seine ergänzenden Ideen haben meine Arbeit sehr bereichert.

Für die Bereitstellung von Quellen und Dokumenten wie Libretti, Partituren, Klavierauszüge, Tonaufnahmen, Programmheften etc. danke ich einer Vielzahl von Musikverlagen und Theatern, vor allem aber Wiebke Busch und Dörte Tarnick (Musical Sales Classical Berlin), Frau Lauroonen (Oper Helsinki), Cynthia Laymann (Opera Santa Fe), Nicholas Renkoski (Des Moines Metro Opera), Ana Maria Lipoczi (Canadian Music Centre) und Robert Cram sowie den zeitgenössischen Komponisten Aulis Sallinen, John Eaton, Joel Feigin, David Amram, David Winkler und Alexander Wagendristel, die mir bereitwillig und auf ganz wundervolle Weise ihr Narrenverständnis in schriftlich geführten Interviews dargelegt haben.

Schließlich gilt mein Dank auch meiner Familie und meinen Freunden, die durch Gespräche und Anteilnahme mein Vorhaben in großem Maße stets unterstützt und gefördert haben – vor allem auch Caroline Berger, ohne deren Anregung ich wahrscheinlich niemals auf den Narren in der Oper gestoßen wäre.

In ganz besonderer Weise gilt mein Dank meinem Mann, der in den letzten Jahren all die Narreteien rund um die Narrenidee ertragen und hören musste, ohne dabei das Interesse zu verlieren. Du hast mir Mut gemacht, meinen Text mit all Deinem Herzblut begleitet, mitkorrigiert, konstruktiv kommentiert und vielfach gelesen, weshalb ich Dir das närrische Lächeln meiner Arbeit schenke.



## 1. EINFÜHRUNG

Die Auseinandersetzung der Opernforschung mit ihrer Motivgeschichte umfasst ein ebenso mannigfaltiges wie heterogenes Spektrum. Grundsätzlich scheint dabei die konventionelle Unterteilung in ernste und heitere Stoff- und Themenkreise noch immer eine erste Orientierung geben zu können. Im Bereich des Komischen stellen verschiedene Narrentypen ein beliebtes Thema dar. Die Forschung kreist vielfach um den Bühnennarren: Dieser Terminus zielt auf *Commedia dell' arte*-Figuren wie beispielsweise den italienischen *Arlecchino* oder *Pagliaccio*, den englischen *Pickelhering*, den deutschen *Hanswurst* oder den *Thaddädl* des Wiener Volkstheaters. Eine spezifische Ausprägung des Narren wurde in diesem Rahmen bisher allerdings völlig vernachlässigt – der *Hofnarr*; er hebt sich von oben genannten Formen in Mittelalter und Neuzeit konzeptionell deutlich ab. Er fußt auf der *Narrenidee*<sup>1</sup>, deren stoffgeschichtliche Opernrezeption in der zeitgenössischen Forschung bislang signifikant unterrepräsentiert ist. Bestenfalls flackert in diesem Kontext Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) auf, jedoch verbirgt sich in der Operngeschichte eine ungeheure Vielzahl weiterer Hofnarrenidentitäten, die die Öffentlichkeit suchen. Bei diesen Überlegungen darf allerdings nicht vergessen werden, dass ein basaler Unterschied zwischen denjenigen Bühnennarren, die beispielsweise aus Sprechtheatertraditionen der Antike beziehungsweise der *Commedia dell' arte* erwachsen, und den Narrentypen, die sich demgegenüber etwa in *La finta pazza* (1641) von Francesco Saccati oder Poul Ruders *Tycho* (1986) wiederfinden, besteht. Aus diesem Grund ist eine differenzierte Betrachtung der teilweise hochgradig differierenden Narrenkonzepte unbedingt erforderlich. In dieser Untersuchung sollen deshalb (nur) die Narrenfiguren Gehör finden, die unmittelbar auf der *Narrenidee* beruhen, um die Lücke dieses Desiderats zu füllen.

Der gegenwärtige Stand der Forschung ist schnell umrissen: Es gibt bisher lediglich drei Publikationen des 20. Jahrhunderts, welche die *Narrenidee* als lexikalischen Topos erwähnen und somit nicht den Bühnennarren im Sinn haben: Silke Leopolds und Robert Maschkas 1997 publiziertes Lexikon *Who's who in der Oper* tangiert zumindest die *Narrenidee*, währenddessen die 2006 in Freiburg eingereichte Dissertationsschrift von Esther Huser »*Wahnsinn ergreift mich – ich rase!*« *Die Wahnsinnszene im Operntext* zumindest einige wenige Hofnarrenoperen näher betrachtet. Norbert Abels 2009 publizierter Opernführer *Ohrentheater* verweist demgegenüber auf die Ideengeschichte der Hofnarrenphilosophie anhand der bekannten Figur des *Rigoletto*. Der zeitgenössische Forschungsstand ist somit als überaus schmal zu bezeichnen, wodurch die vorliegende Arbeit ihre Legitimation bezieht.

Zwar hat die Figur des Hofnarren seit ihrem Entstehen im Spätmittelalter um 1500 in der europäischen Kulturgeschichte – vor allem in den darstellenden Künsten – tiefe Spuren hinterlassen, jedoch gerieten jene im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit und zeigen sich selbst in geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie Literatur-, Medien-, Theater- Musikwissenschaft oder Opernforschung als kaum bis nicht mehr geläufig. Da der *Opernnarr* allerdings auf diesen kulturhistorischen Entwicklungen gründet, scheint eine *kulturwissenschaftliche* Vorgehensweise angebracht, die eine diskursive Wiederbelebung der ideen- und sozialgeschichtlichen Hintergründe der *Narrenidee* verfolgt. Die damit einhergehende interdisziplinäre Stoßrichtung soll helfen, das semantische Feld *Narr* aus

<sup>1</sup> Die Termini *Narrenidee* und *Hofnarrenidee*, *Narr* und *Hofnarr* lassen sich grundsätzlich synonym verwenden.

unterschiedlichen Blickwinkeln zu ordnen, um dessen tiefe Symbolfülle vollständig abbilden zu können. Die bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Narrenidee konzentrieren sich demgegenüber stets nur auf einzelne und isolierte Aspekte wie ikonographische Beschreibungen, ethnologische Analysen, literarische Betrachtungen etc. Eine umfassende Behandlung des Konzepts der Narrenidee, so wie sie in der vorliegenden Arbeit verfolgt werden wird, stellt bisher ein Desiderat dar.

Der Narr ist eine äußerst vielschichtige Figur. Gedanklicher Ausgangspunkt dieser Arbeit ist daher die Vermittlung philosophischer Grundlagen der Narrenidee, die im institutionellen und damit realhistorischen Hofnarrentum wirksam wurden. Aus (musik-)theaterwissenschaftlicher Sicht ist dabei eine exakte Abgrenzung von anderen Narrenentitäten, wie zum Beispiel dem *Spielmann*, erforderlich, um die wesentlichen Unterschiede und Eigenschaften der Narrenfiguren nicht zu vermengen. Zudem muss das Hofnarrenwesen auch auf der Folie von Komiktheorien beleuchtet werden, die über das verhängnisvolle Verhältnis von *Lachen* und *Verlachen* reflektieren. Die ideen- und sozialgeschichtlichen Aspekte der Narrenidee werden die Popularität der Hofnarrengestalt in der Renaissance begründen. Wesentliches Anschauungsmaterial liefert zudem die mittelalterliche Ikonographie, die den symbolischen Status des Narren innerhalb theologischer Systeme exemplifiziert: Der Hofnarr ist keineswegs nur eine Erscheinung des Mittelalters, sondern wird überhaupt erst vor der Kulisse des christlichen Glaubenssystems geboren.

Den maßgeblichen Einfluss, den diese Kreatur auf die kollektiven Gedächtnisstrukturen des Mittelalters und der Neuzeit ausübt, wird durch den Moraldidaktiker Sebastian Brant prolongiert, der *Narrheit zur Sünde* und *Sünde zur Narrheit* verdammt. Mit dieser Verlautbarung eröffnet sich gleichsam eine moralphilosophische Diskussion über die normative Verortung der Narrenidee, deren satirischer Niederschlag folgenschwere Konsequenzen nach sich zieht. Mit Foucaultschen Worten dient der Narr aus diskursanalytischer Perspektive dem Sichtbarmachen von sozialen Demarkationslinien.<sup>2</sup> Als allegorischer Repräsentant einer typologischen Negativgestalt feiert das Narrenprinzip ebenso seinen Einzug in das kollektive Fastnachtsbrauchtum, dessen Sinnbildcharakter gleichfalls konkrete Bezüge zwischen *Narrenidee* und *verkehrter Welt* herstellt und deshalb dafür sorgt, dass alle *Fastnachtsakteure* als *Narren* gelten.

Mit dem Ende des Mittelalters erwacht dagegen eine neuzeitliche Narrenliteratur, die einen eigenen Umgang mit den Kategorien von Narrheit pflegt. Diese vorzustellen ist ein grundsätzliches Anliegen, da all diese Narrentypen ebenfalls in der Oper vertont werden. Hierbei lauern zwar Narrenfiguren wie *Parzival*, *Don Quijote* und *Till Eulenspiegel* am Wegesrand – diese literarischen Wesen tangieren jedoch nicht den Kerngedanken des Hofnarrenwesens und sind damit keine genuinen Hofnarrenfiguren: So verfügt der *Hofnarr* beispielsweise immer zwingend über einen *Herren* oder eine andere personale Bezugsgröße; ein konstitutives Faktum, das für oben genannte Charaktere nicht zutrifft. Die vorliegende Untersuchung muss daher – alleine schon aufgrund ihres pionierartigen Charakters – von einem *engen* Narrenbegriff ausgehen, um eine arbiträre sowie auffächernde Verflachung der Hofnarrenfigur zu vermeiden.

Wie sich im Verlauf der hier durchgeführten Untersuchungen zeigen wird, findet das Konzept der Narrenidee in der Personifikation des Hofnarren den Eingang in die Oper beinahe ausschließlich durch die Rezeption literarischer Vorlagen für Libretti. In diesem Kontext zeigen sich bestimmte

---

<sup>2</sup> Vgl. Pilarczyk 2005, S. 16f.

Sujets als besonders ergiebig und werden mehrfach in der Oper aufgegriffen wie etwa der barocke Roman *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* von Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen aus dem 17. Jahrhundert; noch größere Anziehungskraft strömen allerdings die zahlreichen Hofnarrengestalten im Œuvre William Shakespeares, die besonders in jüngster Zeit (ab 2000) vielfachen Niederschlag in der Oper finden.

Ein zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit, die sich als erste grundlegend mit dem Phänomen des Hofnarren in der Oper auseinandersetzt, besteht darin, eine Sammlung von Werken im Sinne einer *inventarischen Bestandsaufnahme* vorzustellen; um dabei einen grundsätzlichen Forschungseinblick geben zu können, schien die Entscheidung für ein eher in der Breite als in der Tiefe orientiertes Vorgehen indiziert. Detaillierte Analysen mit einzelnen Hofnarrenfiguren müssen daher späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Aufgrund der strukturellen Konzeption der vorliegenden Arbeit ergaben sich zwei Schwerpunkte, durch welche die Untersuchung in zwei Teile untergliedert wird. Der erste Abschnitt erhellt den *kulturhistorischen* Werdegang der Narrenidee und erörtert damit die Voraussetzungen für deren Eindringen in die Operngeschichte. In dieser Perspektive lässt sich die Oper als kulturhistorisches Phänomen begreifen, die das Konzept der Narrenidee auf ihre eigene Weise weiterverfolgt. Es stellt sich an dieser Stelle die grundsätzliche Frage, wie der Narrenfigur in der Oper analytisch adäquat zu begegnen sei: Die sich grundsätzlich anbietende Möglichkeit einer typologischen Systematisierung schien allerdings aufgrund verschiedener Aspekte als weniger optimales *Procedere*. Die zahlreichen Facetten der Hofnarrenidee und ihre Rezeption und Verarbeitung in der Oper lassen sich nicht auf einige wenige systematisierende Typologien verengen, ohne dass dabei die Tiefendimension der Narrenfigur deutlich (und unzulässig) verkürzt werden würde, denn die Konzeptionen des Hofnarren in der Oper stellen nicht nur eine Variation eines oder weniger Grundtypen dar. Gerade in der Oper des 20. Jahrhunderts etwa geht der Hofnarr neue Wege – so verlässt er in Heinz Friedrich Hartigs *Escorial* (1961) seine *Opferrolle* und wird selbst zum *Täter*. Tatsächlich sind derartig viele Hofnarrenpersönlichkeiten in der Oper auszumachen, dass sie sich nicht mehr allzu leicht überblicken lassen.

Eine höhere Sachdienlichkeit vermag deshalb ein *diachrones* Ordnungsprinzip zu versprechen, das die Konzeption der Narrenidee von den Anfängen bis in die Gegenwart auf der Opernbühne untersucht und hierbei das *Entwicklungspotential* des Narren innerhalb verschiedener opernästhetischer Gattungstraditionen und -konventionen katalogisiert.

Allerdings wirft die daraus resultierende *historische* Betrachtungsweise weitere Fragen auf, wie zum Beispiel nach dem Umgang von *Text* und *Musik* und damit dem wechselseitigen Verhältnis von *Libretto* und *Partitur* im Verbundsystem Oper. Carolyn Abbate und Roger Parker erläutern den Nukleus der Kontroverse um die Vormachtstellung von *Text* und *Musik* folgendermaßen:

Immer wieder wird gesagt, bei der Oper finde, da sie im Grunde genommen gesungenes Theater sei, ein Kampf zwischen Text und Musik statt. Ganze Opern sind über diesen vermeintlichen Kampf geschrieben worden. Eine der berühmtesten aus dieser Rubrik ist (zumindest den Geschichtsbüchern zufolge) Antonio Salieris kleine komische Oper ›Prima la musica, poi le parole‹ (›Erst die Musik, dann die Worte‹), die ihre Premiere 1786 im opulenten Ambiente der Wiener Orangerie feierte, eines Luxus-Gewächshauses mit Wintergarten im Park des Schlosses Schönbrunn. Ein Dichter und ein Komponist erhalten den Auftrag, innerhalb von vier Tagen eine Oper zu schreiben. Der Dichter findet es unwürdig, auf eine bereits fertige Musik einen Text machen zu müssen, und beklagt sich darüber; der Komponist entgegnet, die Bedenken des Dichters seien banal – auf die Texte achte sowieso kein Mensch. Die Grundposi-

tionen, die auf diesem Streit definieren, sind in der Geschichte der Oper immer wieder eingenommen worden, die Frontlinien immer wieder abgesteckt worden.<sup>3</sup>

Es gibt mannigfaltige Blickwinkel auf die Oper, in denen je nach Interesse divergierende Zielfragen zusammenlaufen: Der Romanist und Librettoforscher Albert Gier geht davon aus, dass sich das Gebilde *Oper* bereits über das Libretto erschließen lassen würde, da sich dessen Textsinn durch eine Vertonung nicht verändere.<sup>4</sup> Gleichwohl lässt sich ebenfalls so argumentieren: Durch den Medienwechsel einer narrativen Textvorlage in eine musikalische Formgebung ändert sich die *Ausdrucksqualität* des *Librettos* in der *Partitur* und geht schließlich in Gesang und Musik auf. Den Aspekt der Vertonbarkeit zu vernachlässigen scheint jedenfalls diskussionswürdig, weshalb auch Daniel Brandenburg auf die Oper als Zusammenspiel von verschiedenen Ausdrucksmedien wie Proxemik, Bühnentechnik, Licht, Tanz etc. verweist und allem voran betont: »Oper zieht aber – eigentlich eine Binsenweisheit – ihre Faszination aus dem Zusammenwirken von Szene und Musik.«<sup>5</sup> In der Konsequenz dieser Gedankenführung avanciert die Oper damit zum Forschungsgegenstand unterschiedlicher Disziplinen. Aber gerade die Musiktheaterwissenschaft kann den Stellenwert von *Musik* aus verschiedenen Seiten beleuchten und dessen *Funktionsgebundenheit* betonen. Denn wie ein *Schauspiel* ist auch das *Musiktheater* für die *Szene* geschaffen und befasst sich mit deren vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten. Diese Arbeit konstatiert daher einen *szenischen* Ansatz, ohne diesen freilich apodiktisch zu verabsolutieren: Die Aussagefähigkeit der Musik erschließt sich selbstverständlich nicht nur durch deren szenisches Potential. Ohne Zweifel kann sich der Narrenidee in der Oper auf unterschiedliche Weisen genähert werden – der vorliegende Deutungsversuch verkörpert lediglich eine vieler Möglichkeiten.

Zusätzlich können aus Gründen problematischer Materialbeschaffung, geltenden Verlagsrechten oder editionsgeschichtlichen Reglementierungen nicht alle erforderlichen Libretti, Klavierauszüge oder Partituren herangezogen werden, so dass sich – je nach Entstehungskontext – leider oft nur *eine* oder *keine* dieser *informellen Grundlagen* als ermittelbar erweist.<sup>6</sup> Eine Ausweichmöglichkeit geben allerdings schriftlich geführte Dialoge bzw. Interviews mit zeitgenössischen Komponisten, die darin die jeweiligen individuellen Deutungshorizonte ihrer Narrenopern vorstellen. Grundsätzlich wurde stets versucht, sämtliche verfügbaren Quellen in Darstellung und Analyse des Narrentopos miteinzubeziehen. Diese werden – wenn möglich – in ihrer Originalsprache rezipiert. Vielfach konnte nur auf restaurierte Bearbeitungen zurückgegriffen werden, da die Originale nicht mehr vorhanden waren. Aufgrund der Fülle von Hofnarren, die in der Oper ihr Unwesen treiben, kann der vorliegenden Text jedoch – wie bereits erwähnt – keine tiefgehende Detailuntersuchung jeder Narrenoper liefern, sondern versteht sich als erste, aber umfassende Dokumentation eines motivgeschichtlichen Sujets, das in der zeitgenössischen Opernwissenschaft bisher kaum erschlossen wurde.

Es ergeben sich gewisse Analyseprämissen, die den Untersuchungsgegenstand auf musiktheatralischer Folie limitieren. Neben dem bereits erläuterten kulturwissenschaftlichen Hinweis auf einen engen Narrenbegriff, konzentriert sich die Lektüre innerhalb der Operngeschichte ausschließlich auf

<sup>3</sup> Abbate/Parker 2013, S. 16.

<sup>4</sup> Albert Gier erläutert seine Begriffsvorstellung des *Librettos* in seiner Schrift *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998.

<sup>5</sup> Brandenburg 2012, S. 9.

<sup>6</sup> Eine Vielzahl von Opern sind ausschließlich in den Bibliotheken der Vereinigten Staaten von Amerika vorzufinden, deren Beschaffung an finanziellen Restriktionen scheiterte.

das Terrain der *Oper*. Die Berücksichtigung weiterer musiktheatraler<sup>7</sup> Bereiche wie *Operette*, *Musical* oder *Tanztheater* würde den Umfang und Rahmen der Arbeit jedoch deutlich sprengen und damit zu einer Nivellierung der narrenthematischen Aussagekraft führen, die ihren roten Faden verlieren könnte. Der Ausschluss jener damit verbundenen Wiener Operetten wie beispielsweise *Der Hofnarr* von Adolf Müller (dem Jüngeren) (1886) oder *Simplicius*<sup>8</sup> (1887) von Johann Strauss (Sohn) lässt sich dabei mit den Worten von Carl Dahlhaus verdeutlichen:

Daß – um an der komischen Oper zu exemplifizieren die Operette seit Offenbachs Opéra bouffe, ebenso wie das Musical, nicht der Operngeschichte angehört, ist keine Konvention, die aus der Arroganz des Bildungsbürgertums gegenüber dem ‚niederen‘ Genres stammt, sondern läßt sich historiographisch begründen: Im Unterschied zur Opera buffa des 18. Jahrhunderts, deren Ensembletechnik und Personencharakteristik die Opera seria tiefgreifend beeinflussten, ging von der Operette, wenn man von vereinzelt Einschlügen in Werken wie *Arabella* absieht, nicht die geringste Wirkung auf die Opernentwicklung aus. Und es besteht historiographisch wenig Grund, Genres, die beziehungslos nebeneinander herlaufen, miteinander zu koppeln, als wären sie zusammen *die* Operngeschichte.<sup>9</sup>

Vor diesem Hintergrund bleiben ebenfalls *Possen mit Gesang* wie zum Beispiel Franz von Suppés *Gervinus, der Narr vom Unterberg, oder: Ein patriotischer Gesang* (1859) unberücksichtigt, die hierbei ebenfalls das Gesicht der Wiener Theaterlandschaft formen: Als »[...] Spielart des bürgerlichen Lachtheaters [...]«<sup>10</sup> rückt diese Bühnenform durch die Verwendung von musikalischen Nummern zwar in die Nähe des Singspiels; gespielt wird diese Gattung meistens von singenden Schauspielern, weshalb Volker Klotz über den differierenden Gattungsstatus von *Operette* und *Posse mit Gesang* formuliert:

Die Operette hingegen [...] läßt Singstimmen sowie Orchesterpart genau das mitteilen, was sich zwischen und in den handelnden Personen abspielt. Deren eigentlicher Umgang vollzieht sich in musikalischer Sprache. Musik ist hier kein Zusatz wie bei der »Posse mit Gesang«. [...] Stützt oder tilgt man der Operette die Musik was die Posse [...] verträge, dann ergibt es bestenfalls einen dramatisch erschlafte Schwank. [...] Nur, was und wie da gesungen wird, nimmt sich anders aus und hat anderes zu vollbringen als in der Operette. Für die Posse sind die Musiknummern nur vereinzelte Schübe in einen sprach- und sprechbestimmten Raum: eben ins charakteristische Ortsmilieu, das sich mundartlich verlaublichbart.<sup>11</sup>

Daneben lassen Titelbezeichnungen gesichteter Opern zwar immer wieder Hofnarrenpersönlichkeiten vermuten, erweisen sich jedoch als Sackgasse, in denen die Narrenidee thematisch nicht anklingt (so etwa bei Wilhelm Kienzls *Heilmar, der Narr* (1892), Heinrich Bienstocks *Sandro, der Narr* (1916) oder Marcel Landowskis *Le Fou* (1956) etc.).

Die grundlegende Konfiguration dieser Arbeit orientiert sich an der Suche nach hofnarrenaffinen Opernwerken, die sich dieser Idee – in welcher Form auch immer – verschreiben.

Die Suche nach der Hofnarrenidee in der Oper erfolgt auf unterschiedlichen Wegen und bedient sich vielerlei Quellen. Neben der Recherche in allgemeinen Universitätsbibliotheken und Bibliotheksda-

---

<sup>7</sup> Der Terminus *Musiktheater* ist ein umstrittener Oberbegriff, der je nach Definition und Perspektive unterschiedliche Gattungen berücksichtigt. Thomas Steiert notiert beispielsweise: »‚Musiktheater‘ wird [...] in drei grundsätzlich verschiedenen Zusammenhängen verwendet: erstens gilt der Begriff als ‚Dachbegriff‘ für alle musikbezogenen Gattungen und Genres, zweitens als ‚Sammelbegriff‘ für die Werkkonzepte eines avancierten Musiktheaters, die sich dezidiert von der Oper unterscheiden, und drittens spricht man von Musiktheater, wenn eine traditionelle Oper in einer Inszenierung erscheint, die sich durch eine aktuelle Deutung‘ von einer konventionellen Regie abhebt.« (Steiert 2011, S. 27).

<sup>8</sup> In dieser Veroperung ist das Element der Hofnarrenidee seitens des Komponisten und der Librettisten Victor Léon und Ludwig Dóczy eliminiert worden.

<sup>9</sup> Dahlhaus 1983, S. 7.

<sup>10</sup> Klotz 1987, S. 88.

<sup>11</sup> *Ibd.*, S. 185f.

tenbanken wie etwa dem Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK), der Deutschen Nationalbibliothek mit Sitz in Leipzig und Frankfurt, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Landesbibliothek Coburg oder der Bayerischen Staatsbibliothek in München usw., ist beispielsweise auf die digitale Librettosammlung der letztgenannten Institution sowie auf das DFG-Opernprojekt der Universität zu Köln *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* zu verweisen. Daneben sind das *Don Juan Archiv*<sup>12</sup>, die *Albert-Schatz-Collection*<sup>13</sup>, der *Catalogo analitico*<sup>14</sup> von Claudio Sartori respektive die Sammlungen der globalen Forschungsorganisation *RISM*<sup>15</sup> zu nennen. Aus lexikalischer Sicht fungieren überdies *The New Grove Dictionary of Opera*<sup>16</sup>, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>17</sup>, *The New Grove Dictionary of American Music*<sup>18</sup>, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*<sup>19</sup>, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>20</sup>, *Handbuch der Oper*<sup>21</sup>, Elisabeth Schmierers *Lexikon der Oper*<sup>22</sup>, Ulrich Schreibers *Opernführer für Fortgeschrittene*<sup>23</sup>, Kurt Pahlens *Oper der Welt*<sup>24</sup>, Amanda Holdens *The New Penguin Opera Guide*<sup>25</sup>, Denis Formans *The Good Opera Guide*<sup>26</sup>, Kimmo Korhonens *Inventing Finnish Music*<sup>27</sup>, George A. Proctors *Canadian Music of the Twentieth Century*<sup>28</sup> etc. als wesentliche Pflichtlektüre.

Neben allgemeiner Sekundärliteratur, der Suche in Werkregistern und einer Vielzahl von Programmheften, lässt sich inzwischen ebenso das Internet heranziehen. Dadurch entstand der Kontakt mit Musikverlagen, Dramaturgen und Komponisten wie Aulis Sallinen (Finnland), Alexander Wagendristel (Österreich), David Winkler (USA), David Amram (USA), John Eaton (USA) und Joel Feigin (USA) oder deren Angehörigen wie Georgia Casciato, der Nichte und Nachlassverwalterin von John Balamos (USA).

Für die Rezeption der bunten Narrenwelt in Shakespeareveroperungen gelten Christopher R. Wilsons<sup>29</sup> 1997 publizierter Aufsatz im *The New Grove Dictionary of Opera*, Bryan N. S. Goochs und

<sup>12</sup> Das *Don Juan Archiv* in Wien untersucht den Opernbestand von den Anfängen der Oper bis ins frühe 19. Jahrhundert.

<sup>13</sup> Diese ist im Besitz der *Library of Congress* und gilt als eine der wichtigsten Librettosammlungen, die ebenfalls über einen Online-Katalog zu Recherchezwecken verfügt.

<sup>14</sup> Jener umfasst in sechs Bänden italienische Libretti von 1551-1800.

<sup>15</sup> Das 1952 in Paris gegründete *Répertoire International des Sources Musicales* widmet sich der Quelldokumentation von Musik und agiert weltweit.

<sup>16</sup> Herausgegeben von Stanley Sadie in London in vier Bänden und vier Auflagen zwischen 1992 und 1997.

<sup>17</sup> Herausgegeben von Stanley Sadie in London in zwei Ausgaben: 1980 (20 Bände) und 2001 (29 Bände).

<sup>18</sup> Herausgegeben von Hugh Wiley Hitchcock und Stanley Sadie in London 1986 in vier Bänden.

<sup>19</sup> Dieses ist in sechs Bänden und einem Registerband von 1986-1997 durch das *FIMT* (Forschungstheater für Musiktheater der Universität Bayreuth) unter Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring erschienen.

<sup>20</sup> Jenes siebzehnbändige Musiklexikon (MGG) wird seit 1949 herausgegeben.

<sup>21</sup> Herausgegeben von Rudolf Kloiber, Wulf Konold und Robert Maschka mittlerweile in der elften Ausgabe seit 1985.

<sup>22</sup> Unter der Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth (*FIMT*).

<sup>23</sup> Dieses fünfbändige Lexikon ist von 1988-2006 in Kassel erschienen.

<sup>24</sup> Jenes Werk ist bisher in zweifacher Ausgabe 1963 und 1987 in Zürich publiziert worden.

<sup>25</sup> Veröffentlicht London 1994 und 1998.

<sup>26</sup> Erschienen in London [u. a.] 2001.

<sup>27</sup> Publiziert in Helsinki 2003 und 2007.

<sup>28</sup> Veröffentlicht in Toronto, Buffalo und London 1980.

<sup>29</sup> Wilson 1977; Wilson 1997; Wilson/Calore 2007.

David Thatchers fünfbandiges Werk *A Shakespeare music catalogue*<sup>30</sup>, Gary Schmidgalls *Shakespeare & Opera*<sup>31</sup> und Winton Deans Abhandlung *Shakespeare and opera*<sup>32</sup> als verbindliche Quelle; reflektiert deren Informationsgrundlage doch bereits ein wesentliches Problem aller Nachschlagewerke: Die einschlägigen Lexika geben nahezu uneinheitliche Auskünfte über Narrenvertonungen und erweisen sich aus diesem Grund nur in ihrer Gesamtheit als nützlich; Margaret Ross Griffel zählt beispielsweise in ihrem zweibändigen (2013 überarbeiteten) Kompendium *Operas in English* lediglich ein Drittel der *The Tempest*-Veroperungen auf, die sich in Wilsons tabellarischer Übersicht von 1997 finden.<sup>33</sup> Damit einhergehende Unstimmigkeiten unvollständiger Titel-, Komponisten-, Librettisten- und Opernangaben konnten weitestgehend komplettiert und in einem tabellarischen Anhang zusammengeführt werden. Demgegenüber beabsichtigt die vorliegende Untersuchung einen umfassenden Einblick über derzeit nachweisbare Vertonungen der Hofnarrenidee in der Oper zu vermitteln, um diese Forschungslücke zu schließen. Allerdings ist zu betonen, dass sich diese Arbeit selbst als *Momentaufnahme* versteht, die der Forderung nach Vollständigkeit der Abbildung der Hofnarrenoper nachzukommen versucht. Behaupten zu können, alle Hofnarren tatsächlich aufgespürt zu haben, die sich jemals in der Operngeschichte niedergeschlagen haben, wäre jedoch ebenso töricht wie närrisch zugleich. Diese Arbeit verkörpert lediglich einen ersten Versuch, sich der Hofnarrenidee in der Oper anzunähern.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Gooch/Thatcher 1991.

<sup>31</sup> Schmidgall 1990.

<sup>32</sup> Dean 1964.

<sup>33</sup> Siehe Griffel, S. 485ff.

<sup>34</sup> Unmittelbar vor der Drucklegung konnte die Verfasserin dieser Arbeit noch folgende Narrenoper ausfindig machen, die zumindest Erwähnung finden sollen: Im 19. Jahrhundert Émile Eugene Verdyens Opéra-comique *Le Fou du roi* (1858), *La coupe du roi de Thulé* (1873) von Eugène Diaz sowie im 20. Jahrhundert Ernst Kreneks Märchenoper in einem Akt *Das geheime Königreich* (1928).



## 2. VERORTUNG DES NARREN

### 2.1 Abgrenzungsmerkmale

Einig sind alle, die sich mit dem Phänomen *Narr* beschäftigen, dass Spaßmacher bereits »[...] zu allen historischen Zeiten unter den verschiedensten Namen [...]«<sup>35</sup> existierten. Dieser Facettenreichtum führt jedoch zu gewissen Tücken und hat in der Forschung mehrfach Verwirrung gestiftet.<sup>36</sup> Mit dieser Aussage verweist Werner Mezger auf ein wesentliches Problem, nämlich dass alle Narrenfiguren meist gleich behandelt werden. Jedoch divergieren die einzelnen Narrenentitäten beispielsweise in ihrer Herkunftsgeschichte und besitzen unterschiedliche kulturgeschichtliche Kontexte und Bedeutungen. Jene undifferenzierten Betrachtungen tragen letztendlich zu einem verallgemeinernden Narrenbegriff bei, den es in diesem Kapitel zu sezieren gilt: Blickt man zunächst auf die Gemeinsamkeiten aller Narren, so wird evident, dass sie stets für ein bestimmtes Publikum gemacht sind und damit eine wie auch immer geartete Bühne für ihre Scherze benötigen. Es gibt also Narren im griechischen *Mimus*- oder römischen *Atellanenspiel*, *Gaukler*, *Akrobaten*, *Possenreißer*, *Trickster*-, *Spielmannfiguren* respektive verschiedene, nicht zwangsläufig qualitativ zu verstehende regional divergierende Evolutionsstufen des Sprechtheaternarrens wie *Hans Wurst*, *Paprika*, *Harlekin*, *Hellequin*, *Pierrot*, *Jean Potage*, *Pickelhering*, *Jack Pudding*, *Gracioso*, *Commedia dell' arte*-Personal, *Kasperle*, *Thaddädl*, *Clowns* usw., die unter der Bezeichnung *lustige beziehungsweise komische Person* firmieren.

Dennoch gibt es zwischen all diesen Narrenwesen distinkte Abgrenzungsmerkmale, die Analogien und Differenzen aufzeigen. So charakterisiert Horst Schumacher den Typus der *komischen Person* als eine seit der Antike auftretende Bühnengestalt des Volkstheaters, die sich durch derbe Späße und ein auffallendes *Fress*-, *Sauf*-, *Prahl*-, *Spott*-<sup>37</sup> sowie Sexualverhalten, Intrigantentum und Räsonierbedürfnis auszeichnet.<sup>38</sup> Der Hofnarr gilt ebenso als komische Erscheinung; seine Kunst, sein Repertoire sowie seine symbolische Bedeutung gehen aus quantitativer Perspektive aber weit über oben beschriebenes Verhalten vieler Bühnennarren hinaus.

Überdies verfügen *Sprechtheaternarr* und *Hofnarrenidee* über einen differierenden historischen Entstehungszeitpunkt: Während erste Narrenkonfiguration im antiken *Mimus* und *Atellana* ihre genealogischen Wurzeln bezieht, vollzieht sich die Geburt der Narrenidee erst im Mittelalter. Hinter den antiken Konzepten verbirgt sich ein burleskes wie improvisiertes Stegreifspiel, das formal sowie inhaltlich »[...] auf populäre komische Spielformen des Mittelalters und der frühen Neuzeit einwirkt.«<sup>39</sup> Die Narrentypen des gefräßigen *Maccus*, des kahlköpfigen *Bucco*, des einfältigen *Pappus*, des buckeligen *Dossenus* und des gefräßigen *Manducus* sind deshalb Vorläufer einer Theaterform,

<sup>35</sup> Aucter 2006, S. 40. Aucter verweist mitunter auf ägyptische Grabkammern, die Wandmalereien von Narren zeigen (vgl. *ibd.*, S. 40).

<sup>36</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 26.

<sup>37</sup> Schumacher 2001, S. 543.

<sup>38</sup> Vgl. *ibd.*, S. 543.

<sup>39</sup> Seidensticker 2001a, S. 652. Ein Unterschied zeigt sich unter Anderem darin, dass der *Mimus* ohne die Verwendung von Masken auskommt, während für das *Atellanenspiel* Masken obligatorisch sind (vgl. *ibd.*, S. 652 sowie *ders.* 2001b, S. 107).

die sich in Anlehnung an antike Vorläufer zu Beginn der Neuzeit entwickelt, nämlich die *Commedia dell' arte*.<sup>40</sup> Hans-Joachim Schumacher notiert über deren Genese:

Als im 16. Jahrhundert die Renaissance eine Wiederbesinnung auf die Werte des klassischen Altertums auslöste, griff die italienische Komödie das weitgehend improvisierte Schauspiel der altrömischen Maskenspiele wieder auf und entwickelte es zum Steigreifspiel der ‚*commedia dell' arte*‘ weiter. Bald breitete sich diese neuartige Spielkunst in ganz Europa aus.<sup>41</sup>

Zu dieser Zeit ist der Hofnarr allerdings ein bereits längst etabliertes Kulturphänomen und auf dem Höhepunkt seiner Karriere angekommen. Auf den ersten Blick ließe sich nun spekulieren, dass dennoch verwandtschaftliche Verbindungslinien zwischen Hofnarrentum und *Commedia dell' arte* existieren könnten. Otto Mönkemöller konstatiert zwar, dass der Hofnarr wie andere närrische Identitätsprofile durchaus auch Vorbildcharakter für das Volkstheater habe,<sup>42</sup> die *Commedia dell' arte* rekurriere jedoch nicht auf die Narrenidee. Cesare Molinari sagt daher über die Geburtsstätte der italienischen Maskenkomödie:

Lokal betrachtet, können die Anfänge der *Commedia dell' Arte* während der großen und kleinen Jahrmärkte angesetzt werden. Hier stellten Gaukler, Scharlatane und Gassensänger mit Vorliebe ihre kleinen Bühnen auf. Hier traten dann auch Gaukler, bevor sie ihre zweifelhaften Produkte wie Liebes- und Lebenselixiere feilboten, in *sketches* [Hervorhebungen im Original; Anm. d. Verf.], oder mimischen Schauspielen auf. Es wirkten eine oder mehrere Personen mit, während die Gassensänger deren Erzählungen mit einer Mimik begleiteten, die sich der regelrechten Personeninterpretation nähern konnte. Alle setzten in gewissen Sinn die Spielmannstradition fort, zumindest in dem Sinn, daß ihr Überleben von der Gunst des Publikums abhängig war. [...] Wann, wie und in welchem Ausmaße diese Scharlatane und Gaukler Aussehen und Rolle von typischen Gestalten der Volkstradition anzunehmen begonnen haben, ist schwer feststellbar. Aber als diese Integration vollendet war, als sich diese Scharlatane und Gaukler ihres Erfolges bewusst waren, war die *Commedia dell' Arte* schon ein verifizierbares Phänomen. Dies alles ereignete sich vor der Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>43</sup>

Eine Gemeinsamkeit mit der Hofnarrenfigur ist dennoch hervorzuheben: Beide wirken vornehmlich an Höfen, weshalb der Einfluss der *Commedia dell' arte* auf die Konstituierung der europäischen Theaterlandschaft erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzt.<sup>44</sup> Mit der Etablierung der *Commedia dell' arte*, kommt es schließlich zu einer Invasion von Wandertruppen<sup>45</sup>, deren Komödiantentum die europäische Bühne bis zur Literaturreform Johann Christoph Gottscheds beherrscht.<sup>46</sup> Hierbei variieren jene immer denselben Narrentypus: Französischer *Hellequin*, italienischer *Arlecchino*, deut-

<sup>40</sup> Vgl. *ibd.*, S. 107.

<sup>41</sup> Schumacher 1992, S. 65.

<sup>42</sup> Mönkemöller 1983, S. 52.

<sup>43</sup> Cesare 1975, S. 159f. Den Nukleus der *Commedia* bilden die Masken, die auch als *Zanni*, als akrobatische Gaukler bezeichnet werden. Jene fungieren als Dienerfiguren und entstammen dem norditalienischen Brauchtum. Dabei personifizieren sie sich »[...] mit dem niedrigen Vertreter des Stadtpöbels, dem Diener oder Dienstmann, der fast ein Sinnbild des Unterdrücktseins der niedrigen Volksschichten war. Diese tiefe Bedeutung, die der ursprünglichen Zweideutigkeit der Gestalt entsprang, kam immer wieder zum Vorschein: im ewigen Hungergefühl, im Zusammenstoß mit dem eigenen Herren, in der Bauernschlauheit, im Bedürfnis der Schadloshaltung, die sich manchmal verwirklichte, aber doch nie von Dauer ist.« (*ibd.*, S. 164).

Damit einhergehen *Arlecchino*, *Pulcinella*, *Brighella*, *Truffaldino*, *Fritellino*, *Mezzetino* etc. Weibliche Zannifiguren wie die Zofen *Franceschina* oder *Colombina* sind ebenso auszumachen. Diesem Buffa-Personal stehen die Masken des Herren-Personals gegenüber wie zum Beispiel *Pantalone*, *Capitano* oder *Scaramuccia* sowie die Liebesleute *Lelio*, *Isabella* und *Flavio*. Die Bezeichnung jener *Commedia dell' maschere* als *Commedia all' improvviso* verweist auf die Komödienstruktur und betont den spontanen Charakter der *Lazzi*, da die dramaturgische Handlung im Wesentlichen durch Szenenarien festgelegt ist (vgl. *ibd.*, S. 160-166). Für eine tiefere Erläuterung jener Charaktere siehe Greiner 1992, S. 69-82; Kindermann 1984, S. 253-274; Driesen 1904.

<sup>44</sup> Fischer-Lichte 1999a, S. 60f.

<sup>45</sup> Siehe lexikalischen Eintrag von Kehr 2001.

<sup>46</sup> Fischer-Lichte 1999b, S. 61.

scher *Harlekin* sind synonyme Verwendung für dieselbe stereotype Narrenfigur; dasselbe gilt für den französischen *Jean Potage*, den englischen *Jan Posset*, den ungarischen *Háry János* oder den deutschen *Hanswurst* etc.<sup>47</sup> Dabei liegt der künstlerische Schwerpunkt jener Narrengestalten in einer körperbetonten Schauspielkunst, in welcher der Körper das Primat des Wortes ablöst und zum dominierenden Bedeutungsträger avanciert. Hierin liegt die spezifische kulturhistorische Bedeutung der europäischen Wanderbühnen als neuzeitliches Theaterphänomen.<sup>48</sup>

Nach der Verbannung des Narren im 18. Jahrhundert, lebt der Narrentopos zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf der deutschsprachigen Theaterbühne wieder auf. Diese Wiederbelebung vollzieht sich vor allem im Wiener Volkstheater und orientiert sich am Narrenbild der italienischen und englischen Wandertruppen. Dramatiker wie Joseph Anton Stranitzky, Felix von Kurz, Josef Alois Gleich, Karl Meisl, Joseph Johann Laroche, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy etc. bemühen sich, die durch Gottsched verursachte Literarisierung des Bühnennarren zu revidieren und kreieren possenreißerische Narrengestalten wie zum Beispiel *Kasperle*, *Bernadon*, *Thaddädl*, *Staberl* oder *Fortunatus Wurzel*.<sup>49</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist der Hofnarr jedoch bereits ein obsoletes Phänomen und hat keine theaterästhetische Einflussnahme auf die Herausbildung jener Narrentopoi.

Darüber hinaus sieht Rudolf Münz einen weiteren Unterschied zwischen Sprechtheaternarr und Hofnarrenidee: »Die ›Botschaft‹ der Vertreter des Harlekin-Prinzips [...]«<sup>50</sup> wendet sich dezidiert gegen aristokratische Tendenzen, wonach deren Spieltexte kollektive Ängste, Werte, Ideen und Grundbedürfnisse des Bürgertums reflektieren. Das Hofnarrentum hingegen wendet sich in seiner Lachkultur gegen alle Gesellschaftsschichten und verfügt damit aus sozialgeschichtlicher Sicht über ein viel breites Adressatentum.<sup>51</sup>

Eine weitere Verwandtschaftslinie ist im Konzept des *Spielmanns* zu vermuten. Darunter subsummiert Bernd Roeck Unterhaltungskünstler wie *Gaukler*, *Artisten*, *Zauberer*, *Schausteller*, *Elefanten- und Bärenführer*, *Puppenspieler*, *Krüppel*, *Bader*, *Diebe*, *Bettler*, *Landstreicher* und *Musikanten*.<sup>52</sup> Frank Meier ergänzt diese Definition um *Tänzer*, *Seilriesen*, *Fechter*, *Trompeter*, *Pfeifer*, *Orgelspieler*, *Geiger* und *Sänger*.<sup>53</sup> Molinari fügt dem noch *Bänkelsänger*, *Taschenspieler* sowie *Scharlatane* bei und artikuliert im Anschluss über den historischen Ursprung von *Spielleuten*:

Die Aktivität der Erben der Theatertradition, das heißt der Mimen, die seit dem ausgehenden 9. Jahrhundert ‚Spiel­männer‘ (jongleurs) und dann ‚Menestrel‘ (menestriers) genannt wurden, kann man während der späten Kaiserzeit nur noch in groben Linien nachzeichnen. Die Entwicklung dieser Termini entspricht nur teilweise der Rollenentwicklung, da man nicht behaupten kann, daß es irgendeinen Unterschied zwischen Mime und Spielmann gäbe. [...] ‚Mime‘ ist das klassische Wort, das uns gestattet, diese ‚Professionals‘ der Unterhaltung mit dem Theater der

<sup>47</sup> Siehe ibd., S. 73-80. Von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Theaterbühne ist der Einfluss englischer Wandertruppen. Volker Meid erläutert: »Diese englischen Berufsschauspieler – die ersten sind für 1586 in Dresden bezeugt – brachten einen neuen Schauspielstil nach Deutschland, der sich durch seine Anschaulichkeit und seinen Naturalismus grundsätzlich vom deklamatorischen Stil des humanistischen Schultheaters unterschied. Die Drastik des Spiels der Engländer, die musikalischen Einlagen und akrobatischen Szenen ihrer Stücke waren auch deshalb angebracht, weil die englischen Komödianten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts nicht in deutscher Sprache spielten. Erst nach der Jahrhundertwende bildeten sich deutsche Truppen von Bedeutung.« (vgl. Meid 2001, S. 130).

<sup>48</sup> Vgl. Fischer-Lichte 1999a, S. 77ff.

<sup>49</sup> Ibd., S. 167-192 sowie Rommel 1952.

<sup>50</sup> Münz 1998, S. 62.

<sup>51</sup> Vgl.

<sup>52</sup> Roeck 2007, S. 77.

<sup>53</sup> Meier 2005, S. 78f.

Antike zu verbinden, während ‚Spielmann‘ der genauere und gewöhnlich umfassendere Ausdruck ist, der seine lateinische Entsprechung in *joculator* (der, der sich dem Spiel widmet) findet.<sup>54</sup>

»Der Begriff ‚Spielmann‘ bezeichnete im Mittelalter [daher; Einf. d. Verf.] [...] eine Vielzahl von Tätigkeiten.«<sup>55</sup> Dessen Nomadentum wird gleichwohl als kardinale Eigenschaft des Spielmanns bezeichnet. Konkret bedeutet dies aber auch, dass jene Figur von der Gunst eines sich täglich ändernden Publikums abhängig ist. Deshalb zeichnet sich der Spielmann durch eine Vielzahl künstlerischer Fähigkeiten wie Gesang, Akrobatik usw. aus, um seinen Marktwert und damit seine Besoldung zu sichern. Allerdings scheint das fahrende Volk ebenso als das gefährvolle Fremde, da Spielleute die Tendenz für Gaunereien, Gewalttätigkeiten, Trickbetrügereien und Diebstähle aufweisen.<sup>56</sup> Gleichsam fungiert der Spielmann als Informationskanal und Nachrichtenübermittler, der die Sensationslust des gemeinen Volkes bedient.<sup>57</sup> Die Präsenz von Spielleuten, so Roeck, »[...] wirkte auf Weltbilder, welche die Weiten des Erdkreises sonst nur vom Hörensagen, aus mehr von weniger groben Holzschnitten und Kupferstichen kannte [...]«,<sup>58</sup> als spektakulär, aufregend und spannend. Wolfgang Beck resümiert über das Tätigkeitsfeld des Spielmannes:

Für die mittelalterlichen geistlichen und weltlichen Spiele brauchte man ebenso Spielleute zur Begleitung wie an den Adelshöfen, wo sie die Langeweile vertreiben und das Lob der Fürsten verbreiten sollten (Minnesänger). Kein Jahrmart war ohne Gaukler und Musikanten denkbar, ebenso wenig wie städtische Messen, Hochzeiten – aber auch Reichstage und Konzilien. Das f. V. [fahrende Volk; Anm. d. Verf.], war unentbehrlich, zugleich aber verachtet und vertrieben, weil es nicht sesshaft war, zu keiner Gemeinschaft gehörte, die ihm Schutz geboten hätten.<sup>59</sup>

Aus soziologischer Perspektive gehören Spielleute im Mittelalter und der Neuzeit somit zu einer randständigen wie diskriminierten Bevölkerungsgruppe, die von der Norm abweicht.<sup>60</sup> Zudem sind selbst innerhalb der Spielmannsozietät graduelle Abstufungen auszumachen, wie Franz Irsigler und Arnold Lassota betonen: »In der Hierarchie der Spielleute standen die Wandermusiker klar an der Spitze. Hofdienst und städtischer Dienst öffneten für einige den Weg zu Seßhaftigkeit, dauerhafter Anstellung, relativ guter, zumindest sicherer Bezahlung.«<sup>61</sup> Einen »[...] Kontrast zur Randstellung fahrender Musikanten [...]«<sup>62</sup> reflektiert exemplarisch das Verhältnis von Berufsmusikern, die, an Städten und Höfen eine feste Position bekleiden (im Gegensatz zu umherziehenden Spielleuten).<sup>63</sup> Erstere Kategorie organisiert sich in allen deutschen großen Städten in einer Reihe von Zünften, um *das vagierende Gesindel*<sup>64</sup> von festen Engagements fern zu halten, worauf das fahrende Volk Bruderschaften<sup>65</sup> gründet, um ebenso innere Verbundenheit zu demonstrieren.<sup>66</sup> Im 18. und 19. Jahrhun-

<sup>54</sup> Molinari 1975, S. 75.

<sup>55</sup> Brandhorst/Hergemöller 2001a, S. 173. Siehe ebenso Salmen 1983 und 1960. Einen musiktheatralen Ausblick über die Facetten des Spielmanns in der Oper gibt.

<sup>56</sup> Vgl. Roeck 2007, S. 76f. sowie Irsigler/Lassota 1984, S. 136.

<sup>57</sup> Vgl. Roeck 2007, S. 77.

<sup>58</sup> Ibd.

<sup>59</sup> Beck 2001, S. 366.

<sup>60</sup> Vgl. ibd., S. 365.

<sup>61</sup> Irsigler/Lassota 1984, S. 131.

<sup>62</sup> Roeck 2007, S. 78.

<sup>63</sup> Ibd., S. 78.

<sup>64</sup> Ibd., S. 76.

<sup>65</sup> Aus geographischer Perspektive gründen sich jene überwiegend im frankophonen Bereich. Für weitere Informationen siehe Brandhorst/Hergemöller 2001a, S. 182ff.

<sup>66</sup> Vgl. Roeck 2007, S. 78f.

dert verblasst der Sozialzusammenhang unter Spielleuten in Folge von machtpolitischen Bestrebungen von Kirche und Staat, die »[...] nicht sesshafte Bevölkerungsgruppen in ihrer Freiheit einschränken [...]«,<sup>67</sup> wie Beck erläutert:

Das Streben nach sozialer Diskriminierung des f.n V.s [des fahrenden Volks; Anm. d. Verf.] beherrschte die Gesetzgebung bis ins 19. Jh. hinein. Was alle Strafbestimmungen des Staats, alle Drohungen der Kirche nicht vermocht hatten, gelang letztendlich der Verwaltung. Einschränkung von Feiertagen, Abschaffung von Jahrmärkten verminderten die Einnahmemöglichkeiten der Spielleute, Gaukler, Taschenspieler, usw., die Einführung der Schulpflicht im 19. Jh. entzog ihnen wichtige Hilfskräfte und riss Familien auseinander, Legitimierungen aller Art (vom Leumundszeugnis bis hin zum Wandergewerbeschein) erschwerten ihr Leben und schufen neue ›Klassen‹ von Fahrenden. Die Gruppensolidarität brach auseinander. Von den verschiedenen Arten wandernder Unterhaltungskünstler wurden die einen vom Zirkus oder dem Varieté aufgenommen, andere wurden Schausteller im heutigen Sinn. Fabriken nahmen sie als Arbeiter auf. Wer nun noch Fahrender war, war endgültig diskriminiert und aus der Gesellschaft ausgeschlossen.<sup>68</sup>

Der Zirkusclown lässt sich somit als einer der letzten zeitgenössischen Spielmannsfiguren bezeichnen.<sup>69</sup> Vergleicht man die Spielmannstradition mit dem Hofnarrenwesen, so verfügen beide Geschöpfe über einen randständigen Status. Jedoch unterhalten beide Narrenentitäten mit ihren vielfältigen Talenten, unterschiedliche Publikumsschichten und stimmen ihr Repertoire jeweils daraufhin ab.<sup>70</sup> Eine wesentliche Differenz kommt in der konstitutiven Sesshaftigkeit der Hofnarrenfigur zum Tragen, denn jene ist in ihrer Komik, an ihren Herren, Zeit ihres Lebens *gebunden*; der Spielmann indes verfügt über die Freiheit, überall hingehen zu können.<sup>71</sup>

Ein weiteres sinnverwandtes Narrenmodell ist der *Trickster*. Die englische Bezeichnung für ›Gauner‹, ›Schwindler‹, ›Trickbetrüger‹ ist der Mythologie entlehnt und wird oft als gottähnliches Wesen bezeichnet, dessen subversiver Charakter, dem Narren ähnelt. Eine Verbindungslinie findet sich in Wesenselementen wie Tölpelhaftigkeit, Verschlagenheit oder Egozentrik. Neben Normenverletzungen liebt der Trickster vor allem das Spiel mit Tabubrüchen, weshalb seine »Macht« oft gerne mit der Verfügungsgewalt des Teufels analogisiert wird. Er wählt aus diesem Grund stets die für ihn vorteilhafteste Perspektive und sieht die Welt aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Ob gut, böse, listentreich oder gar umstürzlerisch; diese Gestalt verfügt schlichtweg über ein höhere Gewaltbereitschaft als der institutionelle Hofnarr.<sup>72</sup>

Wenn also im weiteren Verlauf der Arbeit vom *Narren* die Rede ist, so meint dies in der Regel den Typus des Hofnarren oder je nach Kontext beispielsweise die ideengeschichtliche Konfiguration dieser Figur in der moralphilosophischen Dichtung. Der Terminus der *Narrenidee* umfasst damit die

<sup>67</sup> Vgl. Beck 2001, S. 367.

<sup>68</sup> *Ibid.*, S. 367.

<sup>69</sup> Mezger erläutert den etymologischen Ursprung des Clowns: »Noch deutlicher ist die narrenähnliche Bewertung des Bauern in der Begriffsgeschichte des Englischen faßbar. Dort entwickelte sich nämlich aus ›colonus‹, dem lateinischen Ausdruck für ›Bauer‹, schließlich die Bezeichnung ›Clown‹. Gemessen an der spätmittelalterlichen Auffassung vom tölpelhaften ›Pauren‹ hat der Clown seine Rollentradition übrigens in erstaunlicher Weise bewahrt. Bis heute verkörpert er den gesellschaftlich Zurückgebliebenen, jenen, der dem sozialen Standard ständig hinterherläuft und der bei allen Versuchen, zu den Normen der Mehrheit zu finden, im Spottgelächter seiner Umwelt auf der Strecke bleibt. Trotz der Tatsache, daß sowohl der Tölpel als auch der Clown begriffs- und ideengeschichtlich zu den nächsten Verwandten des Narren zählten, waren die Figuren Bauer und Narr aber doch nie völlig identisch.« (Mezger 1991, S. 50). Siehe dazu auch Beck 2001.

<sup>70</sup> Siehe diesbezüglich Kindermann 1980, S. 120-131: Kindermann schreibt über die rezeptionsästhetischen Zielgruppen von *Joculatores*, *Histrionen* und *Troubadouren*.

<sup>71</sup> Molinari 1975, S. 159.

<sup>72</sup> Vgl. Baro 2009, S. 128.

Philosophie des Hofnarrentums, wohingegen *Narrheit* die Summe aller Narrenmerkmale kennzeichnet, die aus dieser Ideengeschichte seit deren Entstehung im Laufe der Jahrhunderte hervorgehen.

Den Narren des Sprechtheaters aus analytischer Sicht nicht weiter zu verfolgen, fußt in keinerlei Weise auf einem abwertenden Urteil, sondern basiert, dies wurde deutlich, auf einer gattungsgeschichtlichen Grundlage. Ist der Hofnarr in der Oper allerdings in seiner phänotypischen Erscheinung ein klassischer Bühnennarr oder trägt wie auch immer sich darstellende Wesenselemente der *Commedia dell' arte*, des Spielmanns etc. in sich, so erfahren diese selbstverständlich Berücksichtigung. Dem Hofnarrenphänomen und seiner Komik gilt nun die volle Aufmerksamkeit, von dessen kulturhistorischer Genese bis hin zu dessen Auftreten in der Oper.

## 2.2 Theorien des Komischen

### 2.2.1 Der Narr im Kontext von Komik, Humor und Lachen

Was ist das Wesen des Lachens? Was liegt allem Lächerlichen zugrunde? Was haben [...] ein Wortspiel, eine Verwechslungsszene in einem Schwank und eine Szene eines feineren Lustspiels gemeinsam? Wie destillieren wir die Substanz heraus, die so verschiedenen Dingen das gleiche, bisweilen aufdringlich starke, bisweilen ganz diskrete Aroma verleiht? Die größten Denker von Aristoteles an haben sich an der Lösung des winzigen Problems versucht, das einem, wenn man es fassen will, unter der Hand zerrinnt, verschwindet, gar nicht da gewesen ist und sich doch wieder aufwirft; eine unerhörte Herausforderung an den philosophischen Scharfsinn.<sup>73</sup>

Bevor die philosophischen Grundlagen der Hofnarrenidee erläutert werden, gilt es, sich zunächst einige basale Gedanken über die Wirkungsmechanismen des Nürrischen zu machen. Denn *Narrheit* gehört zweifelsohne zur Komik<sup>74</sup> und tangiert damit Bereiche des Humors und des Lachens, denen man sich von unterschiedlichen Stoßrichtungen her annähern kann. Komik an sich, so betont Anton C. Zijderveld, vermag flüchtig, alltäglich oder auch institutionalisiert auftreten, wie eben im Hofnarrentum.<sup>75</sup> Daneben trifft Claudia Gottwald folgende zentrale Aussage über Komik, die gleichsam das Wesen der Narrenidee charakterisiert:

Der Begriff ›komisch‹ wird im Alltag in zwei verschiedenen Bedeutungen verwendet: Einerseits bezeichnen wir das als komisch, was uns zum Lachen bringt oder belustigend ist, andererseits das, was als sonderbar oder seltsam betrachtet wird. [...] Damit ist eine erste Eingrenzung gegeben: Das Komische betrifft einerseits das zum Lachen bringende, gleichzeitig aber auch das von den Normen abweichende.<sup>76</sup>

Dieses grundlegende Verständnis von Komik ist dem spätmittelalterlichen Weltbild inhärent, in dem der Hofnarrentopos als epochale Metapher sein Unwesen treibt. Somit gilt auch der Hofnarr als *komisch* und verkörpert ein seltsames Wesen, das *lustig* wie *sonderbar* zugleich erscheint. Das ist der fundamentale Aspekt, der immer berücksichtigt werden sollte, wenn man sich mit der Narrenidee auseinandersetzt.

Welche Art von Komik die Figur des Narren letztendlich ihr Eigen nennt, ist zu klären, denn diese kann verschiedene Bereiche tangieren und sodann lustig, witzig, humorvoll, lächerlich, tragikomisch,

<sup>73</sup> Bergson 1948, S. 7.

<sup>74</sup> Dieser Terminus leitet sich vom griechischen Wort ›kosmos‹ ab und verweist auf dionysische Festzüge zu Ehren des Gottes Dionysos. Renate Jurzik erklärt: »Der griechische Kosmos war die Form der Verehrung des Weingottes durch umherziehende, trunkene Schwärme von Männern, die tanzten und sangen. Komedia ist ein Lied zum Anlaß des Dionysos.« (Jurzik 1985, S. 34).

<sup>75</sup> Zijderveld 1976, S. 109.

<sup>76</sup> Gottwald 2009, S. 42.

tragisch, satirisch, ironisch, bitter oder zynisch sein. Diese Fragestellung ist deshalb von essentieller Bedeutung, gibt deren Antwort doch Auskunft über den Status des Narren, sei es als realhistorisches Phänomen oder auf dem Terrain der Kunst.

Fakt bleibt jedoch stets folgende Konstante: Der Narr lacht von Berufswegen und schlüpft damit in ein konstitutives Rollenkonzept, das unterschiedliche Reaktionen hervorrufen kann. Beispielsweise ist die These aufzustellen, dass närrische Lachakte einen *ausgrenzenden* wie *bekräftigenden* und damit ambivalenten Charakter innehaben. In diesem Kontext eröffnet schließlich das Konzept der sogenannten *Narrenfreiheit* eine ideale Möglichkeit, der Welt einen Spiegel vorhalten, dessen kritisierende Inhalte meistens niemand gerne hört. Durch seine damit oft auch verletzende Kritik, neigt der Narr dazu, seine Reputation permanent aufs Spiel zu setzen und als spöttische Kreatur zum verlachten Opfer zu werden. Als Bild schöpferischer, spontaner und meist schlagfertiger Kreativität reflektiert er aber ebenso das Idiosynkratische des menschlichen Wesens: Denn der Narr konstatiert und destruiert die Werte seiner Umwelt gleichsam und verkörpert aus diesem Grund ein zwiespältiges Wesen. Zijderveld kommt daher zu dem Schluss, dass der Narr die Phantasie des Menschen stets als *professioneller Witzeerzähler*<sup>77</sup> beflügelt und zur träumerischen wie subversiven Utopie einlädt:

Der Narr kreiert mit seinen Witzen eine neue, von der Norm abweichende Wirklichkeit, in der das Undenkbare gedacht und das Unmögliche möglich gemacht wird – eine Wirklichkeit, in der der Mensch von Naturgesetzen und sozialen Normen frei zu sein scheint. Im Reich des Humors ist man nicht an das gebunden, was gedacht, gefühlt, gesagt und getan werden muss.<sup>78</sup>

In der Konsequenz dieser Gedankenführung berührt das närrische Lachen damit auch menschliche Erfahrungshorizonte wie Furcht, Angst, Neugier, Freude, Glück oder jede Form von Sinnsuche. In diesem Kontext agiert das Narrenwesen also als grenzüberschreitender Katalysator, der ganze Weltanschauungen hinterfragt. Gleichzeitig ermöglicht der Narr mit seinem Lachen ebenso transzendierende Momente, die den Alltag erheitern und eine reflektierende Erkenntnisfolie offerieren. Diese Verhaltensstandards verkörpern die Kulminationspunkte von Narrheit und weisen auf das besondere Erkennungszeichen der Narrenfigur hin, nämlich ihr *Außenseitertum*: Der Narr begreift sich selbst als beobachtendes Geschöpf, das sich jeder Norm verweigert und nicht dazugehören will. Mezger konstatiert diesen Gedanken ebenfalls: »Was den Narren betrifft, so ist seine Bewertung klar: er hat nirgends einen festen Platz, fügt sich keiner Norm, passt nichts ins System. Dies begründete im Alltag die Tragik seines Daseins.«<sup>79</sup> Inwieweit er also gesellschaftlich *integer* ist, erweist sich als elementarer Untersuchungsaspekt.

Den Narren als Normabweichung begreift auch Zijderveld und zitiert das Narrentum als profunde Quelle, um mehr über das Humorverständnis des Mittelalters zu erfahren. Jan Bremmer und Herman Roodenburg definieren den Terminus *Humor* vor diesem Hintergrund folgendermaßen: »Wir sehen Humor als jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragende Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen.«<sup>80</sup> Zudem postulieren sie, dass »[...] den verschlungenen Wegen des Humor-Begriffs [...]«<sup>81</sup> eine

<sup>77</sup> Zijderveld 1976, S. 43.

<sup>78</sup> *Ibd.*, S. 48.

<sup>79</sup> Mezger 1991, S. 48f.

<sup>80</sup> Bremmer/Roodenburg 1999, S. 9.

<sup>81</sup> *Ibd.*, S. 10. Weiter schreiben Bremmer und Roodenburg über die Genese und Bedeutung des Humors: »Der Begriff ‚Humor‘ ist – streng genommen – recht jung. In seiner modernen Bedeutung ist er in England erstmals im Jahre 1682 bezeugt; zuvor benutzte man ihn zur Bezeichnung einer geistigen Anlage oder eines Temperaments. [...] Tat-

ontologische Prämisse vorausgeht. Bei dem Versuch, eine allgemeingültige Humortheorie zu entwickeln, gehen einige interdisziplinäre Forschungsansätze davon aus, dass Humor einen transkulturellen Charakter besitze und ahistorisch sei.<sup>82</sup> Zijderveld hingegen verneint diesen Ansatz und geht von einer sozio-kulturellen Differenz von Humor aus:

Der Humor im Mittelalter unterscheidet sich stark vom Humor der Aufklärung, und französischer Humor unterscheidet sich stark vom englischen oder französischen Humor. Mit anderen Worten: Es gibt beim Humor nicht nur historische, sondern auch sozial-kulturelle Unterschiede. [...] Und in jedem sozial-kulturellen Kontext hat der Humor ausgesprochen sozialpsychologische Funktionen. Mit Recht wird darauf hingewiesen, daß man eine fremde Kultur erst wirklich kennt, wenn man in der Lage ist, ihren Humor zu verstehen.<sup>83</sup>

Auf dieser Folie ist Humor also ein Phänomen, das die spezifischen Eigenheiten sowie Unterschiede von Kulturen aufzeigen kann: Als *Schlüssel zu bestimmten Kulturen*<sup>84</sup> gibt der spezifische Humor einer Gesellschaft, Berufsgruppe oder Religion somit Aufschluss über deren kollektive Gedächtnisstrukturen, in denen sich mitunter der Wertebestand einer Nation artikuliert. Dabei fallen aus historischer Perspektive drei Gesichtspunkte besonders ins Gewicht: In der Antike geben Philosophen und Rhetoriker Orientierung über das interdependente Verhältnis von Humor und Lachen; im Mittelalter bemühen sich vornehmlich Moraltheologen um ein diesbezügliches Regelwerk, wohingegen seit der Neuzeit Soziologen, Ethnologen, Literaturwissenschaftler und Psychologen, jenes Feld für sich beanspruchen.

Des Weiteren ist zu erwähnen, dass Humor bereits seit der Antike aus sozialhistorischer Perspektive oft mit einem *zwei-Schichten-Modell* assoziiert wird: Höheren Gesellschaftsschichten attestiert man ein *geadeltes* Humorverständnis, während der Umgang mit Humor in niederen Bevölkerungsschichten als *archaisch* bezeichnet wird. Bremmer und Roodenburg ziehen als Belegquelle hierfür die heterogene Wahrnehmung von Bühnennarr und Hofnarrenphänomen heran:

Unser Begriff ‚skurril‘ zeigt noch immer etwas von der Abwertung des *scurra* des Spaßmachers der Antike und des Mittelalters, der zu Zeiten eines Plautus und eines Cicero zwar als übler Schwätzer, aber als Lebemann galt. Im Mittelalter wird er üblicherweise zu den Schauspielern, Jongleuren und Mimen gerechnet, also zu Leuten mit einem schlechten gesellschaftlichen Ruf; allein der Hofnarr steigt zu einer höheren gesellschaftlichen Stellung auf.<sup>85</sup>

---

sächlich leitete sich das englische Wort ‚humour‘ ursprünglich aus dem Französischen ab und bezeichnete einen der vier hauptsächlichen Körpersäfte (Blut, Schleim, Galle und schwarze Galle), doch ist mehr zweifelhaft, ob sich die zeitgenössische Bedeutung auch von Frankreich herleitete. Die Franzosen nämlich charakterisieren von 1725 an den Begriff immer umgekehrt als Entlehnung aus dem Englischen.« (ibd., S. 9).

Die Niederlande und Deutschland entlehnen jenen Begriff ebenfalls aus dem Englischen und Lessing übersetzt ›Humor‹ im 18. Jahrhundert schließlich mit ›Laune‹ (vgl. ibd., S. 10). Gottwald fügt dem noch ergänzend hinzu: ›Im engeren Sinne bezeichnet Humor also eine Haltung, den ›Ausdruck einer Befindlichkeit‹ [...] oder wie [Theodor; Anm. d. Verf.] Lipps sagt: Humor ist die ›Anteilnahme an der Komik des Komischen‹. [...] Man könnte auch sagen: Humor hat, wer über die Komik des Komischen lachen kann. Und der Volksmund sagt: ›Humor ist, wenn man trotzdem lacht‹. (Gottwald 2009, S. 46f.). Siehe ebenfalls Auchter 2006, S. 32-38 so-wie Lipps 1898. Einen besonderen Blick auf die Theorie des *Schwarzen Humors* wirft Hellenthal 1989.

<sup>82</sup> Vgl. Bremmer/Roodenburg 1999, S. 11.

<sup>83</sup> Zijderveld 1976, S. 89.

<sup>84</sup> Bremmer/Roodenburg 1999, S. 11.

<sup>85</sup> Ibid., S. 15. Molinari fügt dem hinzu: ›Die *scurrae vagi* waren Spaßmacher, bei denen die Grenzen zwischen normalem Sprechen und Vortragen ineinander übergingen. Mit ihren improvisierten schlagfertigen Witzen waren sie eine Art unbedeutende satirische Journalisten des Mittelalters. Sie wurden bezahlt, um zu verleumden; oft taten sie es aus eigener Initiative, in dem sie dem Antrieb eines beißend kritischen Geistes folgten und dabei ihren eigenen Kopf aufs Spiel setzten. Sie waren wahrscheinlich nicht kulturlos und sind vielleicht mit den *clerici vagantes* zu vergleichen, die sich dazu verpflichtet fühlten, die Mächtigen dieser Welt bloßzustellen, während sie gleichzeitig die Lebensfreuden besangen.« (Molinari 1975, S. 80).

*Elite* versus *Volkskultur* gilt somit als oppositionelle Propaganda.<sup>86</sup> Seitens der Literaturwissenschaft wird beispielsweise Michail Bachtin für seine konstitutive Gegenüberstellung von *gelehrter Kultur* und *Volkskultur* oft kritisiert:<sup>87</sup> Zeigen sich doch zumindest nach Ansicht von Aaron Gurjewitsch, Gelehrte der Antike, des Mittelalters und der Renaissance mit humoristisch *niederem* Stoff durchaus vertraut. Von einer Berührungsangst seitens der Gelehrtenkultur sollte deshalb nicht gesprochen werden, im Gegenteil, die starke Rezeption von *Schwankbüchern*<sup>88</sup> zeugt gerade im Mittelalter schichtenübergreifend von großer Beliebtheit.<sup>89</sup>

Henk Driessen bezeichnet Humor – egal, ob dieser ernsthaft oder lustig verfährt – als Bedingung der *conditio humana*, da die Grundpfeiler von Komik, Lachen und Humor dem Erkennen »[...] kulturell geformter Denkweisen [...]« dienen.<sup>90</sup> Dieser Haltung schließt sich ebenfalls Peter L. Berger an und kennzeichnet Humor als anthropologische Konstante, ohne die es keine menschliche *Kultur*<sup>91</sup> gäbe: »Das Komische ist ein ausschließlich menschliches Phänomen. Als solches ist es universell. Selbstverständlich unterscheiden sich die Erfahrungen des Komischen innerhalb verschiedener Kulturen.«<sup>92</sup> Dass Lachen also eine kollektive und damit soziale Dimension besitzt, ist nicht zu verleugnen: So gilt der Hofnarr in der höfischen Gesellschaft als *Wissensbevollmächtigter* respektive *virtuoser Kenner des Komischen*<sup>93</sup> und verfügt damit über die Teilhabe an einer komikzentrierten Welt, fern ab von Jahrmärkten o. ä., in denen zum Beispiel Spielmänner, Schauspieler, Artisten oder einfache Spaßmacher ihre Kunst darbieten. Zudem mag das Hofnarrenwesen zwar institutionell verankert sein und innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft über andere Rahmenbedingungen verfügen;<sup>94</sup> es bleibt aber dennoch ein randständiges Phänomen, wie Leszek Kolakowski exemplifiziert:

Der Narr ist derjenige, [...] der zwar in der guten Gesellschaft verkehrt, ihr aber nicht angehört und ihr Frechheiten ins Gesicht sagt; jener, der alles anzweifelt, was als selbstverständlich gilt; gehörte er selbst zur guten Gesellschaft, so könnte er das nicht tun – in diesem Fall wäre er höchstens ein Salonärgernis: der Narr muß außerhalb der guten Gesellschaft stehen, sie von der Seite betrachten können, um die Nicht-Selbstverständlichkeit ihrer Selbstverständlichkeiten und die Nicht-Endgültigkeit ihrer Endgültigkeiten zu entdecken. [...] Die Philosophie des Narren ist eben jene, die in jeder Epoche dasjenige als zweifelhaft entlarvt, was als Unerschütterlichstes gilt, die die Widersprüchlichkeit dessen aufdeckt, was offenkundig und unbestreitbar scheint, die die Selbstverständlichkeiten des gesunden Verstandes der Lächerlichkeit preisgibt, und Absurditäten recht gibt.<sup>95</sup>

Ab dem späten 16. Jahrhundert ist, so konstatiert Peter Burke, ein beginnender Zerfall des traditionellen Humorverständnisses zu diagnostizieren, der im Verlauf des 17. Jahrhundert maßgeblich zum Niedergang des Hofnarrentums beitragen wird:<sup>96</sup> Die Etablierung neuer Gesellschaftsstrukturen führt dazu, dass sowohl höfischer als auch volkstümlicher Humor in der Öffentlichkeit an Bedeutung verlieren: Bürgerliche Wertevorstellungen wie Moral, Anstand, Tugend, Vernunft sowie Impulse der Reformation tragen zur Bildung einer neuen europäischen Gesellschaftshierarchie bei, in der jegliche

<sup>86</sup> Bremmer/Roodenburg 1999, S. 11f.

<sup>87</sup> *Ibd.*, S. 14f.

<sup>88</sup> Diese literarische Form wird zu einem späterem Zeitpunkt noch genauer erläutert werden.

<sup>89</sup> Siehe Gurjewitsch 1999, S. 57-64.

<sup>90</sup> Driessen 1999, S. 167.

<sup>91</sup> Eine Einführung über den Terminus der *Kultur* gibt Maurer 2008.

<sup>92</sup> Berger 1998, S. 17.

<sup>93</sup> *Ibd.*, S. 5.

<sup>94</sup> Bremmer/Roodenburg 1999, S. 15.

<sup>95</sup> Kolakowski 1964, S. 184.

<sup>96</sup> Siehe Burke 1999, S. 64-77.

Art von »ungezähmten« Humor verbannt wird. Es kommt sodann zur einer »[...] Verminderung der Domänen, Gelegenheiten und Örtlichkeiten des Ko-mischen [...]«<sup>97</sup>, wodurch banale Komik und tiefgreifende Kritik am herrschenden Machtgefüge sich kaum von den Scherzen gewöhnlicher Spaßmacher und Possenreißer unterscheiden.<sup>98</sup> »Die Verschiebung dieser ‚Grenzgebiete‘ des Komischen [...]«<sup>99</sup> führt jedoch zu einer Nivellierung, in der keine humoresken Unterschiede zwischen dem ideengeschichtlich fundierten Hofnarrenwesen und dem sozial verachteten Spaßmacherdasein mehr auszumachen sind. Dem Hofnarren, der bisher lediglich am Hofe tätig ist, bleibt nur noch die Möglichkeit, seine traditionelle Form des sinnbeladenen Belustigens aufzugeben, um seinen Lebensunterhalt – wenn überhaupt – als Unterhaltungsmedium des gemeinen Volkes zu verdienen.<sup>100</sup>

### 2.2.2 Überlegenheitstheorie

Theorien über Komik sind seit der Antike ein beliebtes Thema. Bis ins 17. Jahrhundert wird Komik sogar mit *Lächerlichkeit* und *Hässlichkeit* synonymisiert.<sup>101</sup> Dies beruht mitunter auf der Deutung aristotelischer Schriften<sup>102</sup>, die Komik als defizitäres Phänomen begreifen und – wie etwa Friedrich Nietzsche – davon ausgehen, dass der Mensch als einziges Lebewesen überhaupt im Stande sei, zu lachen.<sup>103</sup> Daher gilt lange die Komödie als jene Gattung des Komischen, die Attribute der Unvollkommenheit aufweist.<sup>104</sup> Daneben konkretisiert sich das Komische gleichzeitig im Missgestalteten, Deformierten oder allgemein formuliert, Komik kommt in einer Diskrepanz zum Tragen.<sup>105</sup> Noch Karl Ueberhorst fühlt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts veranlasst, die Theorie des Komischen als

<sup>97</sup> Ibid., S. 16.

<sup>98</sup> Ibid., S. 17.

<sup>99</sup> Ibid., S. 16.

<sup>100</sup> Vgl. ibd., S. 71f.

<sup>101</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 44.

<sup>102</sup> Berger beschreibt den Komödienbegriff von Aristoteles: »Die Komödie wird hier als ‚Nachahmung‘ (Mimesis) gesehen, das heißt als spezifische Darstellung von Realität. Das Häßliche, der Fehler, die Verzerrung – das deutet alles auf eine wesentliche Diskrepanz, eine Unregelmäßigkeit. (Man kann auch sagen, daß es eine komische Ur-Erfahrung ist, jemanden auf den Hintern fallen zu sehen.)« (Berger 1998, S. 23).

<sup>103</sup> Dem ist jedoch zu widersprechen, da hierüber kein Konsens herrscht. Berger führt als exemplarisches Beispiel aus der Tierwelt Affen an, die Lachen durchaus als Kommunikationsmittel einsetzen. Jedoch unterscheidet er zwischen Lachen als physiologischem Vorgang und sozialer Komponente« (vgl. ibd., S. 54 sowie S. 56.) Berger trifft also folgende Aussage: »Eines ist gewiß: Kein Affe hat je gegrinst, wenn man ihm einen politischen (oder anderen) Witz erzählt hat. So können wir gutem Gewissen die Frage, ob Tiere lachen oder nicht, der Zoologie und den anderen an ihr interessierten Disziplinen überlassen. [...] Das Lachen ist ganz offensichtlich ein Phänomen, das Körper und Geist gleichermaßen betrifft. Insofern weist es auf die eigenartige Beziehung zwischen der menschlichen Subjektivität und ihrer materiellen Verkörperung hin. Dasselbe gilt für seinen Zwillingsbruder, das Weinen.« (ibd., S. 55.). Des Weiteren verweist Berger auf den anthropologischen Ansatz von Helmuth Plessner, der in seinem 1941 in Arnheim veröffentlichten Werk *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* den Menschen als Doppelwesen begreift und den damit verbundenen »Leib-Seele-Dualismus« auf der Folie von Komiktheorien philosophisch reflektiert (vgl. ibd., S. 55-60).

<sup>104</sup> »Neben spontanen Situationen und Ereignissen, in denen das Komische erscheint, kann es auch inszeniert werden. Diese Inszenierung bindet es an eine spezifische Form. Folgende Gattungen mit unterschiedlichem Grad der Inszenierung werden zum Komischen gezählt: Spott, Ironie, Zynismus, Sarkasmus, schwarzer Humor, Komödie, Tragikomödie, Schwank, Facetie, Witz, Satire, Ironie, Posse, Burleske, Grotteske, Karikatur, Cartoon, Parodie, Anekdote und komische Lyrik.« (Gottwald 2009, S. 43f.).

<sup>105</sup> Vgl. ibd., S. 47.

eine Theorie des Hässlichen, des Disproportionierten und des Unharmonischen zu untermauern.<sup>106</sup> Erweist sich ein Lebewesen oder Objekt als verunstaltet, – sei es in körperlicher oder geistiger Form –, so gilt es als wahrhaft »hässlich«. Als Bedingung des Lachens über das Hässliche gilt aber ebenso die Unschädlichkeit:<sup>107</sup> Eine Grenze des Komischen wird dann erkennbar, wenn Mitleid oder Furcht, Ekel oder Abscheu produzieren. Dann sei ein Lachen über das Hässliche, formuliert Gottwald, nicht mehr möglich, da jegliche Komik damit erlischt.<sup>108</sup>

Kontrastiert wird die Idee des Hässlichen mit der Ästhetik des Erhabenen, in der Schönheit keine Abweichung von der Norm darstellt, sondern diese Theorie begründet, wie Theodor Friedrich Vischer 1837 postuliert.<sup>109</sup> Allerdings beginnt erst das 18. Jahrhundert, das Komische vom Lächerlichen zu trennen.<sup>110</sup> Der Philosoph Francis Hutcheson unterscheidet 1750 zwischen *be- und auslachen*<sup>111</sup> und formuliert die Meinung, dass das Lächerliche lediglich eine Subkategorie von Komik darstellt, die den Gegenstand ihrer Betrachtung moralisch herabwertet.<sup>112</sup> Somit wird das Lächerliche mit »[...] Auslachen, Verlachen, Verspotten und Verhöhnern gleichgesetzt.«<sup>113</sup>

Aus diesem Gedanken firmiert sich die sogenannte *Überlegenheitstheorie*, die Lachen als *aggressiven* Akt versteht: Jene sucht Ursprung und Funktion des Komischen nicht in einer literarisch-ästhetischen oder epistemologischen Wahrnehmung, sondern nimmt eine psychologische Haltung ein.<sup>114</sup> Als Hauptvertreter gilt Thomas Hobbes: Der Staatstheoretiker begründet das Lachen über das Komische als Auswurf plötzlichen Stolzes, als triumphalen Ausdruck der Überlegenheit über Unterlegene.<sup>115</sup> Das sich daraus resultierende Gefühl von erhabener Macht bewertet Hobbes jedoch als pejorativ, da dieses einem kriegerischen Sieg in einem Kampf gleiche.<sup>116</sup> Auch René Descartes und Charles Baudelaire teilen diesen Standpunkt und begreifen das Lachen als Akt des Verlachens, der gleichsam Auskunft über die Schwächen der menschlichen Natur gibt.<sup>117</sup> Das Verlachte, so sagt Baudelaire, wird als etwas Sonderbares wahrgenommen über dessen besondere Eigenart man sich lustig macht:

Ich sagte, dass im Lachen ein Symptom der Schwäche liege. Und in der Tat, was wäre ein deutlicheres Schwächezeichen als die nervöse Konvulsion, dieser unwillkürliche, dem Niesen vergleichbare Krampf, der dazu noch durch den Anblick des Missgeschickes eines Mitmenschen veranlasst wird? Dieses Missgeschick ist fast immer eine geistige Schwäche. Gibt es eine kläglichere Erscheinung als eine Schwäche, die sich über eine andere lustig macht? Oder noch schlimmer: Dieses Missgeschick ist manchmal ganz geringfügiger Art, eine Schwäche der physischen Ordnung. Um eines der gewöhnlichsten Beispiele aus dem Alltag zu wählen: Was ist denn so ergötlich an dem Schauspiel eines Menschen, der auf dem Eise oder auf dem Pflaster fällt oder am Troittoirrand stolpert, dass sich das Antlitz seines Mitmenschen in Christo unordentlich verzerrt und dass seine Gesichtsmuskeln mit einem Schlag, wie das Glockenspiel zur Mittagsstunde oder wie eine Spieluhr in Betrieb geraten? Dieser arme Teufel hat sich zum mindesten

<sup>106</sup> Vgl. Ueberhorst 1900, S. 747.

<sup>107</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 48.

<sup>108</sup> Diesen Gedanken führt Gottwald über mehrere Seiten aus (siehe ibd., S. 48ff.) sowie siehe zur tieferen Erläuterung Fischer, 1996.

<sup>109</sup> Vischer 1837.

<sup>110</sup> Ähnlich sieht das Swabey 1970, S. 175-182.

<sup>111</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 44.

<sup>112</sup> Ibid., S. 45. Siehe auch Hutcheson 1750.

<sup>113</sup> Gottwald 2009, S. 45.

<sup>114</sup> Vgl. ibd., S. 50.

<sup>115</sup> Vgl. ibd., S. 51f. sowie Hobbes 1994, S. 46.

<sup>116</sup> Gottwald 2009, S. 51.

<sup>117</sup> Siehe Baudelaire 1922 sowie Descartes 1984.

verunstaltet, vielleicht sogar ein Glied gebrochen. Trotzdem, das Lachen ist herausgefahren, unwiderstehlich und unversehens. Ganz sicher wird man bei der Analyse dieses Beispiels, als Grundgedanken in dem Lachenden etwas wie unbewussten Hochmut finden. Das ist der Ausgangspunkt: Ich falle nicht; ich gehe aufrecht; mein Schritt ist sicher und fest. Ich wäre nicht so dumm, dass aufgerissene Pflaster oder den Stein im Wege nicht zu sehen.<sup>118</sup>

Allerdings konnotiert gleichwohl Baudelaire die Herkunft des Überlegenheitsbewusstseins als negativ, sogar satanisch, da er Lachen als Zwangsakt versteht, weil im »[...] Lachenden und keineswegs im Gegenstande des Gelächters [...]«<sup>119</sup> die Keimzelle der Überlegenheit liegt. Henri Bergson verweist diesbezüglich auf die soziale Komponente des Verlachens, wodurch Lachen in der Regel als konstitutives Element einer Interaktion und weniger als autonomes Phänomen wahrgenommen wird.<sup>120</sup> Theodor Lipps hingegen verneint den Konnex zwischen Komik und Lachen und proklamiert, dass um Lachen als solches zu verstehen, man die Funktionsmechanismen von Komik nicht verstehen müsse.<sup>121</sup> Der Erfolg eines Witzes sei jedoch abhängig von Gelegenheit, Ort, Zeit, Raum sowie Partizipanten, die an der Erzählsituation teilhaben.<sup>122</sup> Thomas Auchter sagt somit über das Wirkungsprinzip eines Witzes:

Der Witz ist ein soziales Phänomen. Man kann mindestens drei Personen unterscheiden, denjenigen, welcher den Witz macht oder erzählt (Produzent, 1. Subjekt), denjenigen, der ihn liest oder hört (Rezipient, 2. Subjekt) und denjenigen, gegen den er gerichtet ist (Objekt). Die Lust bei der Rezeption von Witz und Komik entsteht aufgrund der Identifikation mit dem Inhalt des Witzes, der Teilhabe an der darin ausgedrückten Überlegenheit gegenüber irgendeinem Unterlegenen.<sup>123</sup>

Des Weiteren betont Lipps, dass das Überlegenheitslachen in der Regel mit einem Gefühl der Erhabenheit über Inferiores einhergeht, dass wiederum mitunter zu Schadenfreude führe und damit eine moralische Bewertung inkludiere.<sup>124</sup> Renate Jurzik sieht Lachen hingegen interdependent mit Angst verbunden: Dinge, vor denen man sich fürchtet, versucht man durch Lachen zu zähmen respektive zu verarbeiten. Diese These konstatiert ebenfalls Lutz Röhrich, in seiner Aussage über die Genese von *schwarzem Humor*:<sup>125</sup>

Schwarzer Humor entsteht als Lustgewinn aus der Ersparung der peinlichen Affekte der existentiellen Bedrohung, der Angst, des Grauens und Ekels, des Schauderns vor dem Numinosen, der Pietät, des Schuldbewußtseins, der Ver zweiflung [...]. Wenn der Mensch an die Grenze kommt, wo er etwas nicht mehr ertragen kann, lacht er. Das Grauerregende schlägt in Komik um.<sup>126</sup>

Für Auchter steht vielmehr der subversive Duktus des aggressiven Lachens im Vordergrund, der eine gemeinschaftsstiftende Komponente für den Bezugsrahmen sozialer Gruppen ist.<sup>127</sup> Für Zijderveld zählt aus diesem Grund vor allem das kollektive Element von Komik. Als Beispiel verweist er diesbezüglich auf das Verhältnis zwischen *Monarch* und *Hofnarr*, indem Lachen eine *verbindliche* und *festigende* Rolle spielt. Jedoch muss selbst der Narr das Lachen seines Potentaten richtig deuten können. Denn nicht nur der Narr ist des Lachens mächtig, sein Herr ebenfalls. In diesem Kontext

<sup>118</sup> Baudelaire 1922, S. 17.

<sup>119</sup> *Ibid.*, S. 18.

<sup>120</sup> Diese These liest Gottfried Müller in Theodor Lipps (vgl. Müller 1964).

<sup>121</sup> Zijderveld 1976, S. 56f.

<sup>122</sup> Vgl. *ibid.*, S. 46.

<sup>123</sup> Auchter 2006, S. 46. Auch Lutz Röhrich widmet sich dem *Witz* ausführlich (Röhrich 1977).

<sup>124</sup> Lipps 1898, S. 21-24.

<sup>125</sup> Jurzik 1985, S. 24.

<sup>126</sup> Röhrich 1977, S. 142.

<sup>127</sup> Auchter 2006, S. 47.

beschreibt Gerd Althoff die Bandbreite des Herrscherlächelns: »Das Spektrum reicht vom Lächeln als Zeichen für Huld und Gewogenheit bis hin zum hämischen Verlachen und Verspotten in Konfliktsituation, mit dem eine Gruppe die andere reizt.«<sup>128</sup> Der Narr erlebt *Lachen* folglich auf mehreren Ebenen: Er kann *verlacht* werden und damit als normabweichendes Objekt wahrgenommen werden (*passiver Lachakt*) oder aber das Lachen zu seinen Gunsten nutzen und damit das Publikum auf seine Seite ziehen (*aktiver Lachakt*). Der Konnex zwischen *Narrenidee* und *Lachen* erweist sich damit als komplexer Betrachtungsgegenstand. Ein Einblick in eine weitere Komiktheorie soll deshalb dazu beitragen, um die Wirkungsmechanismen des Lachens präziser einordnen und verstehen zu können.

### 2.2.3 Entlastungstheorie

Die Theorie eines Entlastungslachens charakterisiert Beate Müller:

[...] Liegt der Fokus der Überlegenheitstheorie auf der Beziehung zwischen demjenigen, der sich komisch verhält, und demjenigen, der dies als komisch rezipiert, so rückt die Entlastungstheorie, die das Lachen als Ventil für Spannungen begreift, den Rezipienten des komischen Stimulus in den Mittelpunkt.<sup>129</sup>

Der Nukleus der Entlastungstheorie basiert auf der Prämisse, das Lachen »[...] als Reaktion der Erleichterung [...]«<sup>130</sup> auf Erlebtes fungiert. Sigmund Freud gilt als bekanntester Vertreter dieses psychoanalytischen Konzeptes; er erkennt im Komischen den allgemeinen Abbau von Konflikten zwischen Kultur und der menschlichen Triebwelt.<sup>131</sup> Das dabei evozierte Lachen ist demnach die Wirkung des Komischen auf den Körper und dient dem Zweck, »[...] Gefühle zu bewältigen, die man sonst nicht ertragen könne.«<sup>132</sup> In dem 1905 publizierten Werk *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* fragt Freud nach den Entstehungsbedingungen und Kontexten, in denen sich Komik, Humor und Lachen vollziehen. Von essentieller Bedeutung erscheint ihm vor allem der Witz:<sup>133</sup>

Den psychischen Vorgang beim Hörer, bei der dritten Person des Witzes, kann man kaum treffender charakterisieren, als wenn man hervorhebt, dass er die Lust des Witzes mit sehr geringem Aufwand erkaufte. Sie wird ihm sozusagen geschenkt. Die Worte des Witzes, die er hört, lassen in ihm notwendig jene Vorstellung oder Gedankenverbindung entstehen, deren Bildung auch bei ihm so große innere Hindernisse entgegenstanden. Er hätte eigene Bemühungen anwenden müssen, um sie spontan als erste Person zustande zu bringen, mindestens so viel psychischen Aufwand daransetzen müssen, als der Stärke der Hemmung, Unterdrückung oder Verdrängung derselben entspricht. Diesen psychischen Aufwand hat er sich erspart.<sup>134</sup>

Entlastung bedeutet folglich, sich von einer inneren Spannung, einer verbotenen Idee etc. zu befreien.<sup>135</sup> Der daraus gewonnene humoristische Lustgewinn steht für Freud im Mittelpunkt der Analyse. Daneben begreift er aber das Lachen auch *sozialen Vorgang*, »[...] der – und sei es auch nur für die

<sup>128</sup> Althoff 2005, S. 15.

<sup>129</sup> Müller 2001, S. 318.

<sup>130</sup> Gottwald 2009, S. 53.

<sup>131</sup> Vgl. Müller 2001, S. 318.

<sup>132</sup> *Ibid.*, S. 54f.

<sup>133</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 55.

<sup>134</sup> Freud 1905, S. 136f.

<sup>135</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 55.

kurze Zeit des gemeinsamen Gelächters – eine Lachgemeinschaft hervorbringt.«<sup>136</sup> Hierbei klassifiziert er graduelle Unterschiede: Vor allem der *tendenziöse Witz* artikuliert tabuisierte wie feindselige Inhalte, in denen sich unbewusste Aggressionen manifestieren. Gesellschaftliche Tabus finden somit einen vermeintlichen Weg ins Freie, ohne dabei auf die Gesellschaft destabilisierend einzuwirken. Alle anderen Formen von Witzen benennt Freud hingegen als *abstrakt* respektive *harmlos*.<sup>137</sup> Jedoch scheint der Witz auch eine Garantie auf schnellen Erfolg: Bringt man jemanden zu lachen, so besteht die Hoffnung, augenblicklich sympathisch zu wirken. Pejorativ ließe sich deshalb formulieren: Hat jemand nichts über sich zu erzählen, so dient ein Witz der Vergewisserung der eigenen Identität.

Überträgt man das Entlastungslachen auf das Hofnarrentum, so kann der Narr einen kathartischen Effekt auf sein Auditorium haben und jenes in der Tat seelisch entlasten. Diese purgierende Funktion vermag ebenso ins Gegenteil zu schlagen, wenn der Narr seine Adressaten mit verdrängten, schmerzlichen oder unbeliebten Inhalten konfrontiert. Denn der Narr reflektiert in seinen Späßen ebenfalls Momente der Grenzerfahrung wie es seiner Natur entspricht. Folglich kann die Komik des Narrentums *identitätsstiftend* wie *identitätsvernichtend* sein. Helmut Bachmaier bezeichnet diese beiden Wirkungsprinzipien als *Transgression* respektive *Limitation*: Das Erleben von Komik vollzieht sich somit entweder in der *Überschreitung von Normen* oder in der *bekräftigenden Festigung einer bestehenden Ordnung*.<sup>138</sup> Inwieweit der Narr transgressive oder limitierende Wege geht und welche Art von Humor er in Mittelalter und Neuzeit präferiert beziehungsweise gar am eigenen Leib erleidet, wird sich noch zeigen.

#### 2.2.4 Inkongruenz- und Kontrasttheorie

*Inkongruenz-* und *Kontrasttheorien* gehören zu den Bedeutsamsten der angeführten Erklärungsmodelle, »[...] da jeder komische Effekt auf ein Moment der Inkongruenz zurückgeführt werden kann, egal ob das Lachen nun primär kognitive oder emotionale Hintergründe hat.«<sup>139</sup> Die daraus resultierende *Inkongruenz* reflektiert die *Gegensätzlichkeit zweier Elemente*, die nicht in ein und demselben Kontext vorkommen, jedoch in eine spezifische Beziehung zueinander gebracht werden.<sup>140</sup> Dabei bezeichnen jene Unstimmigkeiten, so Gottwald, »[...] entweder einen logischen Widerspruch, einen Kontrast, eine Unangemessenheit, einen Mangel an Beziehung, eine Inkompatibilität oder eine Inkonsistenz.<sup>141</sup> Während Überlegenheits- und Entlastungstheorien die sozialen und psychologischen Bedingungen für die Entstehung von Komik erforschen, widmen sich Inkongruenz- und Kontrasttheorien deshalb dem epistemologischen Gehalt des Komischen und berufen sich auf die Betrachtung von komischen Erfahrungen.<sup>142</sup>

Kritiker der Inkongruenz- und Kontrasttheorien äußern allerdings den Vorwurf, dass der Aspekt der Überlegenheit ausgeblendet werde und jene damit einhergehenden Postulate demzufolge unvoll-

<sup>136</sup> Röcke/Velten 2005, S. XII.

<sup>137</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 54f.

<sup>138</sup> Vgl. Bachmaier 2005, S. 122f.

<sup>139</sup> Müller 2001, S. 318.

<sup>140</sup> Vgl. ibd., S. 318.

<sup>141</sup> Vgl. Gottwald, S. 57.

<sup>142</sup> Ibid., S. 52.

ständig bleiben. Dieser These widersprechen beispielsweise Inkongruenzvertreter wie Immanuel Kant oder Arthur Schopenhauer, da im Zentrum der Kontrasttheorie der erkenntnistheoretische Status steht und somit das Komische an eine spezifische Wirklichkeitswahrnehmung gekoppelt ist. Diese Haltung reflektiert die Kulturgeschichte in ähnlicher Weise. In Antike und Mittelalter agiert das Komische als moralischer, religiöser und politischer Begriff; erst die Renaissance erhebt Komik zum Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung. Das Zeitalter der Aufklärung begreift das Komische schließlich als teleologische Erscheinung, während Ästhetiken des 19. Jahrhunderts vor allem versuchen, Komik aus dem Erhabenen zu ergründen:<sup>143</sup> Der literarische Narr aus Shakespeares *King Lear* gilt in diesem Zusammenhang als oft zitiertes Komikbeispiel erweist sich diese Narrenfigur doch als erhabener wie weiser Konterpart zum resignierenden, demenzerkrankten König, der in der Oper unterschiedliche Pfade wählen wird.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. ibd., S. 60ff.

<sup>144</sup> Vgl. Fischer 1996, S. 31ff.



### 3. DIE GEBURT DER NARRENIDEE

#### 3.1 Eine Anamnese

Das Hofnarrentum wie überhaupt das Narrenwesen gehört zu den merkwürdigsten, farbigsten und zugleich be fremdlichsten Erscheinungen der europäischen Kultur- und Geistesgeschichte. Es hatte seine große Zeit im späten Mittelalter und besonders in der frühen Neuzeit. Damals wurden an fast allen Höfen Europas, weltlichen und geistlichen, auch in kleineren Residenzen, manchmal auch in bedeutenden Patrizierhäusern Narren und Närrinnen unterschiedlichster Art gehalten; und auch im Volksleben sowie in der Kunst und Literatur jener Zeit begegnet überaus oft die Gestalt des Narren, ungleich häufiger als jemals davor oder danach.<sup>145</sup>

Mit dieser Aussage beschreibt Heinz-Günter Schmitz zwei wesentliche historische Aspekte des Hofnarrentums: Dessen spätmittelalterliche Blütezeit sowie die daran anknüpfende populäre Bedeutung dieser Narrentradition für die frühe Neuzeit: Narrenmodell und Weltbild sind in diesen Epochen miteinander verwoben, weswegen ein Blick auf den Narren gleichsam einen Blick auf die zeitgenössische Weltanschauung bedingt. In dieser verkörpert der Narr eine *Schwelldenfigur*, die typische Erkennungszeichen des (Spät-)Mittelalters<sup>146</sup> aufweist sowie erste Einflüsse der Renaissance ins sich

<sup>145</sup> Schmitz 2004, S. 7.

<sup>146</sup> Die Epoche, die im Allgemeinen als *Mittelalter* bezeichnet wird, kennzeichnet retrospektiv einen arbiträren Abschnitt historisch definierter Zeit und bezeichnet gleichsam einen geographischen Raum, der sich um das Mittelmeer zentriert. Zudem räumt Ernst Schubert mit klischeehaften Vorurteilen gegenüber dem Mittelalter auf: Er weist auf Begrifflichkeiten wie Grausamkeit, Tyrannei, mangelnde Hygiene, Inquisition, Folter, Hexenprozesse, Willkürherrschaft, Angst, Schrecken oder Bluttrunst, die aus heutiger Sicht einem Verleumdungsprozess zum Opfer gefallen sind (vgl. Schubert 2002, S. 272-281). Hans-Werner Goetz untermauert diese Aussage und postuliert darüber hinaus, dass der Terminus Mittelalter in der zeitgenössischen Sprachverwendung meist unreflektiert, inhaltsleer, altmodisch, veraltet oder unaufgeklärt verwendet wird. Im 17. Jahrhundert differenziert sich die Wahrnehmung des Mittelalters in die Binnengliederung des Früh- (5.-10. Jahrhundert), Hoch- (10.-13. Jahrhundert) und Spätmittelalters (13.-15. Jahrhundert). Somit gilt das Mittelalter als diejenige Epoche, die historisch zwischen Antike und Renaissance liegt. Mediävisten betrachten diese Einteilung allerdings als diskussionswürdig (Goetz 1999, S. 47).

Gerhard Lubich konstatiert dies und vermutet hinter dieser Kategorisierung, ein charakteristisches Bedürfnis der Moderne nach Epochengliederung. Das Mittelalter erscheint in diesem Diskurs als andere, fremde Zeit »[...] und war all das, was man nicht sein wollte: lebens-, kunst- und individualitätsfeindlich, zumindest wissenschaftsskeptisch, fremdbestimmt und düster.« (Lubich 2010, S. 166). Derartige überspitzte Positionsversuche führen zu stereotypen Kriterien, die den Anfang des Mittelalters am Ende des römischen Reiches um 500 datieren und das Ende des Mittelalters an politischen, religiösen und kulturellen Faktoren um 1500 festmachen wie beispielsweise der Entdeckung des amerikanischen Kontinents durch Christopher Kolumbus. Lubich plädiert allerdings dafür, jene Grenzziehungen als fließend zu betrachten (vgl. ibd., S. 14-29). Der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt deklariert das Mittelalter sogar als individualitätslose Zeit, die im Gegensatz zum humanistischen Bildungsideal sogar negative Züge trage. Hinter dieser Assoziation verbirgt sich jedoch die Auffassung vom Mittelalter als archaisch-barbarisches Zeitalter: Topoi wie Aberglaube, Hexenwahn- und Verfolgung, Geheimbunde, Alchemie, Templerorden, Rittertum, germanisch-keltische Jungfrauen-Mythen, Geheimwissen der Naturheilkunde etc. zeichnen ein verfärbtes Bild der mittelalterlichen Epoche, das oft in literarischen Werken (wie beispielsweise von J.R.R. Tolkien, Umberto Eco, Dan Brown) oder in Filmästhetiken der Populärkultur rezipiert wird. Dass das Narrenphänomen auch heute noch in Film und Fernsehen aktuell ist, belegt die seit einigen Jahren erfolgreiche amerikanische Fantasy-Fernsehserie *Game of Thrones*, in der ein kleinwüchsiger natürlicher Narr, einer der Hauptcharaktere darstellt: Die Rede ist von der Figur des *Tyrion ‚Gnom‘ Lennister*, der eine unglückliche Kindheit durchlebt hat und von der Gesellschaft als Aussätziger behandelt wird. Daher sucht er selbst die Nähe zu Außenseitern, verfügt über einen brillanten Verstand und liebt es, diabolisch und niederträchtig seine Umwelt zu knechten. Als weiteres Beispiel ließ sich der Kleinwuchs der *Hobbits* aus J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* heranziehen, die in Peter Jacksons gleichnamiger Filmtrilogie eine wesentliche Rolle spielen: Nur halb so groß wie ein Mensch werden sie ebenso als *Halblinge* bezeichnet und reflektieren in ihrer kleinbürgerlichen Mentalität eine Bevölkerungsgruppe, deren Lebenswelt sich in Mittelalter als idyllischer Schutzraum präsentiert. Die befreundeten Hobbits *Frodo Beutlin*, *Samweis Gamschie*, *Meriadoc Branybock* und *Peregrin Tuk* erleben in der filmischen Umsetzung des Romans zusammen eine Reise, die sie aus dem Kleinbürgertum des Auenlandes hinein in die große, weite und gefährliche Welt katapultiert.

Aus zeitgenössischer Perspektive lässt sich ein Verständnis und Bild gegenüber dem Mittelalter diagnostizieren, dass entweder verklärenden oder barbarischen Charakter hat: Dieses Empfinden resultiert aus unterschiedlichen

trägt. Die historischen Wurzeln des Hofnarren lassen sich bereits auf das beginnende 12. Jahrhundert datieren.<sup>147</sup> Im 13. und 14. Jahrhundert erlangt der Narr stetig an Bedeutung und nimmt zwischen 1500 und 1550 als kulturgeschichtliches Phänomen schließlich gefeierte, gewissermaßen inflationäre Ausmaße an: Er beherrscht die Ideenwelt 16. Jahrhunderts und erlangt einen derart prominenten Status,<sup>148</sup> der ebenso das Interesse moraldidaktischer Literatur weckt.<sup>149</sup> Diese liest die Figur des Narren als Negativexempel und deutet ihn als Sinnbild einer unmoralischen Lebensform.<sup>150</sup> Heide Pilarczyk sieht in der Narrenkonzeption sogleich das *verbotene Andere*<sup>151</sup>, das sich einem christlich fundiertem Lebensentwurf apodiktisch widersetzt und damit antagonistisch zur Heilslehre fungiert. Aus diesem Grund gilt der Narr auch als grenzgängerisches Schattenwesen, das die Konfrontation mit christlichen Denkmustern sucht. In diesem Kontext versinnbildlicht der Hofnarrentypus jene abendländische Metapher, die versucht, die zeitgenössische Perspektive auf die Welt zu überdenken.<sup>152</sup> Hierbei überprüft der Narr, die an ihn herangetragenen Weltansichten und ist gleichsam als kultureller *Indikator für die Mentalität einer Gemeinschaft*<sup>153</sup> zu lesen. In diesem Zusammenhang notiert Michael Kuper über die symbolische Bedeutung des Narrenwesens:

Einer der wichtigsten imaginären Bewohner der verkehrten Welt ist die Symbolfigur des Narren. Vor allem im 16. Jahrhundert als einem Zeitalter des gesellschaftlichen Umbruchs, Aufbruchs und sozialen Wandels wurde die Narrenfigur von Schwankdichtern, Holzschnitzern und humanistischen Gelehrten moraldidaktisch in Dienst genommen, um Aspekte der bestehenden Ordnung in Frage zu stellen oder die mehr oder minder einsichtige Klugheit ihrer Einrichtung zu verteidigen. Schon im 15. Jahrhundert wird der Narr als populärer Typus des Grenzgängers zum Symbol dafür stilisiert, daß das spätmittelalterliche Weltbild längst ins Wanken beziehungsweise aus allen Fugen geraten war. Seine ikonische Präsentation wird zu einem Indiz für eine allgemeine Wertkrise, die eine dringende Bestandsaufnahme erforderte.<sup>154</sup>

Für Hugo Huber gehört die Narrenidee ebenfalls zur *conditio humana*, da jede Epoche ihr eigenes Narrenbild generiert, das stets eine identitätsstiftende Wirkung auf kollektive Gedächtnisspuren ausübt: Sei es als Gestalt der Inversion, als Sinnbild menschlicher Laster, als Weiser oder als Medium spielerischer Unterhaltung; in der Auseinandersetzung mit dem Narren zeigt sich eine tiefe Reflexion »[...] über das Krumme in unserer Gesellschaft und Welt und in uns selbst.«<sup>155</sup> Ein wesentlicher Charakterzug des Narren ist aus diesem Grund dessen Affinität, zu polarisieren. Er liebt es, gesellschaft-

---

Blickwinkeln auf die Welt: Denn der mittelalterliche Mensch kann seinen Platz im Leben nur über das herrschende Ständesystem von Gottes Gnaden erfahren. Diese Identitätsgenese fungiert nämlich diametral zum Selbstverständnis der europäischen Moderne, die den Begriff des »Individuums« forciert: Dahinter steht die Idee, den eigenen sozialen Standort – unabhängig von Staat und Religion – selbst zu bestimmen. Phänomene wie beispielsweise Angst, Todessehnsucht etc. besitzen in der religiösen Praxis des Mittelalters jedoch eine konstitutive Bedeutung. Denn das Mittelalter ist auf das Jenseits ausgerichtet, in welchem der Gläubige hofft, Aufnahme in Gottes Reich zu erlangen. Diese und andere Prämissen des Mittelalters mögen vermutlich befremdlich klingen, sind aber pauschal nicht als finster oder gar grausam zu bezeichnen. Das Mittelalter zeichnet sich allerdings ebenso durch komplexe Prozesse in Ökonomie, Politik, Gesellschaft, Kunst und Kultur aus, deren Ausläufer noch heute unsere postmoderne Welt tangieren (Siehe Gerok-Reiter/Obermaier 2007, S. 3-7; Kümper/Pastors 2008, S. 97-113).

<sup>147</sup> Mezger 1981, S. 7. Edgar Barwig und Ralf Schmitz weisen auf die noch nicht herrschende Konsensfähigkeit über den Ursprung des mittelalterlichen Hofnarrentums hin (vgl. Barwig/Schmitz 2001, S. 238).

<sup>148</sup> Einen breiten Überblick über die Popularität der Narrenfigur gibt Welsford 1935.

<sup>149</sup> Mezger 1991, S. 51.

<sup>150</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, 22f.

<sup>151</sup> *Ibid.*, S. 22.

<sup>152</sup> Kuper 1993, S. 18.

<sup>153</sup> Pilarczyk 2004, S. 16.

<sup>154</sup> Kuper 1993, S. 17.

<sup>155</sup> Huber 1991b, S. 144f.

liche Kontroversen auszulösen und reagiert auf Formen der Machtausübung meist eigensinnig. Grenzen zu überschreiten bereitet der Narrenfigur deshalb schelmische Freude. Rosemarie Zeller denkt über jene transgressive Subversivität des Narren:

Der Narr ist per definitionem einer, der Grenzen verletzt, der sich nicht an Normen und Regeln hält und daher die stabile Ordnung in Frage stellt. Das Auftreten der Narren führt dazu, dass die Eindeutigkeit negiert wird, was sich auch in den Wortspielen zeigt, die so typisch für den Narren sind.<sup>156</sup>

Aus gesellschaftspolitischer Perspektive sucht er aus diesem Grund meist die oppositionelle Haltung und bekommt die Konsequenzen seiner umstürzlerischen Intentionen oft zu spüren.<sup>157</sup> Als devianter Stereotyp mit vornehmlich negativ konnotierten Eigenschaften gilt er aufgrund seiner komischen Natur zudem als unheilvoll, weshalb sein Lebensmodell seitens der Gesellschaft kritisch hinterfragt wird. Dabei verbirgt sich hinter der damit einhergehenden Popularisierung der Narrenidee eine spätmittelalterliche Vorstellung von Narrheit, die über das Verständnis vom realhistorischen Hofnarrenwesen hinausgeht: Narrheit vollzieht sich in der spätmittelalterlichen Lebenswelt nämlich auf mehreren Ebenen, die allesamt die Narrenentität als bedrohliche Allegorie wahrnehmen.<sup>158</sup> In der Konsequenz dieser Gedankenführung bedeutet Narrentum somit nicht nur klassische Hofnarrentradition *innerhalb* der höfischen Welt, sondern konkretisiert sich gleichermaßen *außerhalb* dieser räumlichen Grenzen. Als närrische Lebensform weilt das Narrengeschöpf deshalb auch als *sozialer* Narr, der aufgrund physischer oder psychischer Defizite seitens der Gesellschaft missachtet, diffamiert und gequält wird. Beide Narrenformen sind also Außenseiterscheinungen und demnach gesellschaftliche Randfiguren; der Hofnarr aber, ist integriertes, wenn auch nur gering geschätztes Mitglied der Hofgesellschaft; wohingegen dem sozialen Narren, der Zutritt zu jedweder institutionellen Sozietät mit aller Macht verweigert wird.<sup>159</sup> Letzter Narrentyp dient allerdings ebenso der Belustigung und hat mit der Funktion der Hofnarrenfigur eine wesentliche Eigenschaft gemein: Die Unfähigkeit aller Narren, an Gott zu glauben.<sup>160</sup>

Aus Perspektive der spätmittelalterlichen Theologie fußt diese Problematik in dem gestörten Verhältnis des Narren zur Ratio, weshalb er über ein geistiges, religiöses sowie moralisches Unvermögen verfügt, das ihn zu restlos unsinnigem Verhalten veranlasst. Auf dieser Folie vertritt der Narr eine Wirklichkeitssicht, die Selbstbestimmung für jedes Lebewesen fordert. Dieses Postulat äußert er in der Regel recht unbesonnen, so dass seine Unberechenbarkeit meist in einer unerfreulichen Existenzbedrängnis mündet, wie Lutz S. Malke kommentiert: »Wer sich mit Narren, insbesondere der eigenen Narrheit einläßt, trägt daher Schimpf und Schande davon.«<sup>161</sup> Sich mit der Narrenfigur einzulassen, birgt also die potentielle Gefahr, an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden. Gleichsam scheint dieser Pfad aber ebenso verlockend, da die Begeisterung für jenes Wesen im Spätmittelalter exponentiell steigt. Zunächst ist der Narr daher sein eigener Pflichtverteidiger, bevor die Renaissance dessen spezifische Qualitäten erkennt und ihm daraufhin ein positiv bewertetes Profil verleiht.<sup>162</sup>

<sup>156</sup> Zeller 2009a, S. 247.

<sup>157</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S.16f.

<sup>158</sup> Ibd., S.26.

<sup>159</sup> Hergemöller 2001b, S. 1ff.

<sup>160</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 52.

<sup>161</sup> Malke 2001, S. 54.

<sup>162</sup> Pilarczyk 2004, S. 25f.

Generell ist die Komik, die dem Narrenwesen inhärent ist, durch zwei diametrale Wirkungsmechanismen gekennzeichnet: Entweder man lacht *mit* oder *über* den Narren. So geht der viel zitierten Narrenfreiheit das Anders-Sein des Narren als Prämisse zu dessen Kritikfreude an der Gesellschaft voraus; der Narr aber ist meist das Opfer und wird in der Regel zum Belachten. Norbert Abels differenziert diesen Gedankengang und unterscheidet vielmehr das Lachen über den *künstlichen* respektive *natürlichen* Narren.<sup>163</sup>

Das Lachen über den ›künstlichen‹ Narren ist ein anderes als das Lachen über den ›natürlichen‹ Narren. Die in der Reflexion liegende Distanz und die Provokation des Unmittelbaren rufen getrennte Reservoirs des Komischen auf. Das Lachen des künstlichen Narren komprimiert wie in einen Lautsprecher das Lachen der Gesellschaft. Es ist rücksichtsloser und lauter als das Lachen jedes einzelnen Exponenten dieser Gesellschaft; dennoch repräsentiert es deren Unterscheidungslosigkeit im Impuls zur Verhöhnung all dessen, was sie exterritorialisiert hat. Man lacht mit und durch den Narren, doch nicht über ihn. Im Narren personalisiert sich die Lust an der unlimitierten Übermacht des Kollektivs im Angesicht des allen Blicken preisgebenden Opfers. Der Narr verleiht diesem Lachen seine Ökonomie; er setzt seine Grenzen, er bestimmt seine Dauer. Überschreitet er den Breitengrad, den er selbst einmal vergehen hat, muß er vergegenwärtigen, daß die dem Opfer aufgebürdete Last nunmehr auf seinen Rücken gelagert wird.<sup>164</sup>

Vor diesem Hintergrund bemerkt Kuper über den relationalen Bezug von Narr und Lachen:

In den Machtzentren der Ordnungswelt spielte der Narr als Inversionsexperte und Symbolfigur der verkehrten Welt die Rolle eines komischen Fremdkörpers spontaner Experimentalität, der nicht nur bestaunt und verlacht werden konnte, sondern seinerseits dazu einlud, mit ihm über die bestehenden Verhältnisse in ihrer vermeintlich unumstößlichen Wohlgeordnetheit zu lachen.<sup>165</sup>

Mezger betrachtet ebenfalls diesen Konnex:

Der Narr ist eine nur schwer auszulotende Gestalt. Sein Wesen barg mehr Rätsel und hatte größere Brisanz, zumal er nicht zuletzt auch als Identifikationsobjekt Betroffenheit auslöste, konnte doch jedermann närrische Züge in sich entdecken. Kurz gesagt: der Narr rief Gelächter hervor und machte zugleich Angst. Nur so lässt sich die enorme Faszination erklären, die von ihm ausging.<sup>166</sup>

Die breite Wirkungskraft des Narren macht sich die kirchliche Autorität schließlich zu Nutze und erhebt ihn zum Symbol reiner Sündhaftigkeit. Mit Narrheit verbindet das Spätmittelalter deshalb konkrete Motive der Normabweichung wie Gottesferne, Sünde, geistige Desorientierung, intellektuelle Beschränktheit, Torheit, geistige und körperliche Defekte, Spott, Ironie, Witz, politische Verschlagenheit, Chaos, Unordnung, Misstrauen, Intrigantentum etc.; um nur einige Aspekte aufzuzählen. Eine Betrachtung des Narrentums – sei es als philosophisches, religiöses, realhistorisches, soziales, gesellschaftliches, literarisches, ästhetisches oder (musik-)theatrales Erscheinungsmerkmal – erfordert daher stets die Begriffsfülle der Narrenidee zu berücksichtigen. Bei der Lektüre über den Narren hat sich dies in vielen Publikationen als defizitär erwiesen, wodurch Narreninhalte oft recht verallgemeinernd dargestellt wurden, ohne die Komplexität des Themas im Auge zu behalten.

<sup>163</sup> Beide Termini werden zu späterem Zeitpunkt noch tiefer beleuchtet werden.

<sup>164</sup> Abels 2009, S. 161.

<sup>165</sup> Kuper 1993, S. 58.

<sup>166</sup> Mezger 1991, S. 50.

### 3.2 Kulturgeschichtliche Hintergründe

Es ist zu konstatieren, dass wesentliche kulturgeschichtliche Prämissen, auf deren Nährboden sich die Narrenidee im Spätmittelalter gründet, nur selten erörtert werden.<sup>167</sup> Um die kulturhistorische Aussagekraft jener Philosophie aber verorten zu können, erscheint es sinnvoll, einen Einblick in das theozentrische Weltgefüge des Spätmittelalters zu nehmen: Jene Lebenswelt baut nämlich auf einem signifikanten Verhältnis zu Gott, Glaube und Religion, ihre kulturelle und damit kollektive Identität auf. Vor diesem Hintergrund untersucht Peter Dinzelbacher mittelalterliche Mentalitätsstrukturen und gelangt zu dem Resultat, dass die allgemeine Volksfrömmigkeit des Mittelalters auf religiöser Angst vor dem Teufel, Gott und dem Tod beruht.<sup>168</sup> Daran anknüpfend zeichnet Ilja Mieck das spätmittelalterliche Lebensgefühl:

Die seelische Erregbarkeit der Massen wurzelte in einer quälenden Angst um das Seelenheil, in der Furcht vor Tod und Teufel, Weltgericht, Fegefeuer und Hölle und in einer durch andere Erscheinungen noch gesteigerten Unruhe: politische und soziale Gärung, Hungersnöte, Seuchen, Überschwemmungen schienen auf das nahe bevorstehende Weltenende hinzudeuten. Deshalb die allgemeine Suche nach kirchlichen Gnaden- und Erbauungsmitteln: Ablaßwesen, Heiligenverehrung, Reliquienkult, Prozessionen, Bußzüge und Wallfahrten nahmen nie dagewesene Ausmaße an; Kirchenfeiern, sakrale Aufführungen, Oster- und Totentanzspiele wurden allenthalben als neue Ausdrucksformen der Volksfrömmigkeit populär, die sich auch in Stiftungen (Kranken- und Waisenhäusern) und Weihgeschenken (Kapellen, Altäre, Heiligenfiguren, Bilder) manifestierte. Die Begeisterung für Astrologie und Prophetentum sowie der Hexenwahn beleuchten schließlich besonders deutlich das Krisenhafte der religiösen Situation am Ende des Mittelalters. Noch bildete das Christentum in ganz Europa den einzigen und geistlichen Rahmen, doch regten sich im Innern auseinanderstrebende Kräfte und widersprüchliche Tendenzen, die von der Papstkirche nur noch mühsam unter Kontrolle gehalten werden konnten.<sup>169</sup>

Zudem ist der Mensch einem geistesgeschichtlichen Mentalitätskonflikt ausgesetzt, der die Welt des Mittelalters nachhaltig zu verändern beginnt: In diesem Rahmen etikettiert Johan Huizinga das späte Mittelalter als Epoche des zunehmenden Zerfalls und verweist auf eine allgemeine Zeit der Krise, die im 14. Jahrhundert aufkeimend ihren Zenit schließlich im 15. Jahrhundert erfährt: Todbringende Epidemien wie die Pest<sup>170</sup>, Cholera, Lepra, Tuberkulose, Typhus und Meningitis sowie Hungersnöte und Krieg überdecken den Glanz der höfischen Welt des Adels, die verzweifelt versuchen, ihre Lebenswelt aufrechtzuerhalten. Jedoch scheinen Ritterideal sowie Kreuzzuggedanke im ausgehenden Mittelalter obsoletere Kategorien zu bezeichnen.<sup>171</sup> Daneben ist auf gesellschaftspolitischer Folie zu formulieren, dass fürstliche Territorialherrschaften von Adel bzw. Städten zunehmen, wodurch das Konzept der Monarchie der vergangenen Jahrhunderte Macht verliert.<sup>172</sup> Juliane Mohrland be-

<sup>167</sup> Werner Mezger widmet sich in seiner Habilitationsschrift denjenigen kulturellen Einflussgrößen, die das Wesen des Spätmittelalters und der Neuzeit begründen. Nicht nur die Aussagen des vorliegenden Kapitels 3 arbeiten aus diesem Grund mit diesen Forschungsergebnissen (Siehe Mezger 1991, S. 9-51).

<sup>168</sup> Dinzelbacher 1996, S. 438f.

<sup>169</sup> Mieck 1981, S. 43.

<sup>170</sup> Die Erfahrung mit dem *Schwarzen Tod* markiert einen Wendepunkt in der mittelalterlichen Wahrnehmung: Der Tod als Phänomen der Angst ist omnipräsent und führt zu einer instabilen wie krisenbehafteten Lebenswelt, die die Mentalitätsgeschichte des Spätmittelalters nachhaltig beeinflusst. Als asiatischer Export wird allein ein Drittel der Bevölkerung im 16. Jahrhundert Opfer der Pest, wodurch die Bevölkerungszahl in Europa rapide abnimmt (vgl. Lubich 2010, S. 162f.)

<sup>171</sup> Vgl. ibd., S. 153.

<sup>172</sup> Vgl. ibd., S. 160f. Lubich bezeichnet den zunehmenden Machtverlust des Königs in der Verfassungsentwicklung des spätmittelalterlichen Deutschen Reiches als historische Konstante. Bereits die Goldene Bulle von 1356, in der die Wahlmodalitäten der deutsch-römischen Könige durch die Kurfürsten geregelt sind, verleiht den Kurfürsten einflussreiche Hoheitsrechte (wie zum Beispiel Immunität, Rechtshoheit im eigenen Territorium, Zoll- und Münzprägungsrecht, Vererbung des Titels, Unteilbarkeit des Territoriums). Darüber hinaus wird der Machtverlust des Kö-

schreibt die katastrophalen Lebenszustände, die letztendlich den *Schwarzen Tod* in dieser Zeit bedingen:

Aufgrund der Kälteperiode zu Beginn des 14. Jahrhunderts kam es zu gravierenden Ernteausfällen und darauf folgenden Hungernöten, welche die Bevölkerung des Spätmittelalters zunehmend schwächte und damit auch anfälliger machte für viele Krankheitserreger. Besonders die europaweite Hungersnot von 1315 sorgte für eine breite Entkräftung der Bevölkerung und kostete vielen Menschen das Leben. Gerade das in Zeiten schlechter Ernten häufiger auftretende Mutterkorn, die Dauerform eines Schlauchpilzes, welcher den gerade für ärmere Bevölkerungsschichten erschwinglichen Roggen befällt, führte zu massenhaften Vergiftungen. Grassierende Durchfallerkrankungen, insbesondere bei Säuglingen und Kleinkindern sorgten für die Austrocknung des Körpers und führten nicht selten zu Tod. Und auch gegen zahlreiche ansteckende Krankheiten boten die mittelalterlichen Behandlungsmethoden keinen wirksamen Schutz oder gar Heilung. In besonderem Maße wird der Ausbruch der Pest 1347/48 mit der Krise des Spätmittelalters und auch mit einer neuen Religiosität, darunter auch die verstärkte Hinwendung zu Fragen des Sterbens und des Todes, in Verbindung gebracht.<sup>173</sup>

Kontinuierlich gerät das hierarchische Gesellschaftsgefüge des christlichen Mittelalters aus seinem Gleichgewicht. Kleriker des Spätmittelalters befürchteten sogar den Niedergang des kirchlichen Machtmonopols,<sup>174</sup> da die sozialpolitischen Ordnungsfaktoren von Kirche und Staat, immer weniger ineinander greifen.<sup>175</sup> In der Summe jener Entwicklungslinien sieht Mezger aber bereits erste Einflussfaktoren aufflackern, die den sogenannten *Vorabend der Neuzeit* einleiten.<sup>176</sup> Weitere Impulse, die das Gesicht der Neuzeit mitunter maßgeblich formen sind die Erfindung des Buchdrucks, naturwissenschaftliche Erkenntnisse in Astronomie, Physik<sup>177</sup> und Mathematik sowie die Errungenschaf-

---

nigtums ebenso in den Städtebünden evident: Zunächst schließen sich Fürsten- und Ritterbünde zusammen, um als Gegenkraft Reichsstädte (wie beispielsweise Nürnberg) zu schwächen. Als beide Parteien beschließen, gemeinsame Interessen zu wahren, kommt es schließlich zur politischen Schwächung des königlichen Machtanspruchs. Zwar versucht man mit einer Reichsreform im 15. Jahrhundert diesem Prozess durch die Elimination des Landfriedens sowie die Auflösung der Städtebünde und der Einführung einer standesunabhängigen Besteuerung entgegenzuwirken; der prognostizierte Erfolg der Maßnahmen stellte sich allerdings nicht ein. Wirft man darüber hinaus einen Blick auf die politische Machtverteilung Europas, so fungieren Deutschland, Frankreich, Burgund, England, Spanien und das Papsttum als Nationen, welche die europäische Politik ab 1500 bis Ende des Spätmittelalters beherrschen. (vgl. *ibd.*, S. 174-188).

<sup>173</sup> Mohrland 2013, S.143f. Die Novellensammlung von Giovanni Boccaccio *Il Decamerone* illustriert das Aufkeimen der Pest in Norditalien als eines der ersten literarischen Erzeugnisse, die sich mit diesem Sujet befassen (vgl. *ibd.*, S. 146).

<sup>174</sup> Dinzeltbächer spricht von dem Verhältnis von geistlicher und weltlicher Herrschaft, das im Verlauf des gesamten Mittelalters eine Reihe an Konflikten erlebt. Zunächst von dem gemeinsamen Leitgedanken getragen, sich zu protegierten, um die Macht über das Volk zu bewahren, kommt es seit Mitte des 11. Jahrhunderts zu Autoritätsproblemen. Gemein ist beiden Lagern der Drang nach Herrschaft: »[...] Denn Macht wurde nicht als etwas an sich Böses oder Bedenkliches betrachtet. [...] Es ist der nicht hinterfragbare Wille Gottes, daß Menschen über andere Menschen herrschen.« (vgl. Dinzeltbächer 2010, S. 159-185 sowie S. 187).

<sup>175</sup> Vgl. Mieck 1981, S. 36.

<sup>176</sup> Ernst Hinrichs beschreibt in seinem Buch *Einführung in die Geschichte der Frühen Neuzeit* wesentlichen Veränderungen, die zu einem sozialen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen sowie religiösen Wandel vom 16. bis 18. Jahrhundert in Europa führen. In diesem Kontext spielen Kategorien wie Säkularisation, Rationalisierung, Sozialer Wandel, Modernisierung, Religiöse Spaltung und Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert, die wissenschaftliche Revolution im 17. Jahrhundert, die Alphabetisierung im 17. und 18. Jahrhundert sowie die Entfaltung politisch-administrativer Systeme eine elementare Rolle (Hinrichs 1980).

<sup>177</sup> Uno Holmberg etwa bemerkt über die *kopernikanische Wende*, deren Ursprung im 16. Jahrhundert liegt: »Als 1543 *De revolutionibus orbium coelestium* von Kopernikus erschien, bedeutete dies nicht allein den Todesstoß für das ptolemäische System, sondern es zerstörte auch gleichzeitig jenes ältere, im Mittelalter allgemeinere und volkstümlichere Weltbild, in welchem die unbewegliche Erde noch nicht als ein von kosmischen Sphären umgebener Ball, sondern in der Gestalt wie in den meisten heiligen Büchern der Menschheit vorkam. Gerade daher, dass die Entdeckung von Kopernikus der Weltanschauung der Bibel widerspricht, rührt zweifellos der Sturm der Entrüstung, welcher ebenso gut seitens Luthers als der katholischen Kirche sich gegen diese neue Lehre richtete. Aber gleichzeitig stand diese Lehre im Widerstreit mit all dem, was seit Urzeiten der menschlichen Weltanschauung eigen gewesen war.« (Holmberg 1923, S. 3).

ten der Seefahrt, die allesamt mit ökonomischen Veränderungen einhergehen.<sup>178</sup> »Globaler« Handel und interkultureller Austausch stoßen damit einen Entwicklungsprozess an, der letztlich zur Etablierung eines neuen europäischen Kultursystems führt, in dem sich das humanistische Bildungsideal der Antike über die zermürbende Orientierungslosigkeit des Spätmittelalters zu erheben beginnt. Mieck erläutert das Zeitalter des sogenannten *Renaissance-Humanismus*, das ausgehend von Florenz, seit dem 15. Jahrhundert erfolgreich seinen Siegeszug gegen das so dunkel konnotierte Mittelalter antritt:

Der Humanismus war eine offene, freie, dynamische und bewußt menschliche Kultur. Seine Forderung nach der Würde des Individuums enthielt die Bejahung des allgemeinen Wertes des Menschheit und der Natur und zielte auf den Ersatz des hierarchisch gegliederten Geistessystems der mittelalterlichen Gesellschaft durch eine Auffassung, die auf der einen Seite zum Individualismus, auf der anderen zur Verbindung der Menschen im kosmopolitischen Sinne neigt. [...] Hatte das Mittelalter den Menschen wesentlich als Geschöpf Gottes, als erlösungsbedürftigen Sünder und Glied der Kirche verstanden, so sah der Humanismus den Menschen auch außerhalb dieser Bindungen, sucht seine individuelle Eigenart, die persönliche Würde und Freiheit zu fördern.<sup>179</sup>

Mit der Allokation humanistischen<sup>180</sup> Gedankenguts leben gleichsam neuzeitliche Ideen auf, die tiefe Zweifel an der mittelalterlichen Theologie anmelden. Die wachsende wirtschaftliche wie geistige Unabhängigkeit des Volkes lassen nun erste bürgerliche Tendenzen anklingen, die das Konzept der katholischen Glaubensgemeinschaft in Frage stellen und auch der sich andeutende Reformationsprozess schwächt die kirchliche Machtposition. Die für das Mittelalter so charakteristische Ständepyramide beginnt infolgedessen, in langsamen Schritten zu erodieren.<sup>181</sup> Welche Rolle der Narr in diesem Szenario spielt, deutet sich an: Er kann als Figur des epochalen Übergangs bezeichnet werden, da dessen »Karriere« mit jenen Umbruchstendenzen zeitlich konvergiert. Peter Fuchs schlägt deshalb vor, die *Muster des Nörrischen im Wandel der Zeit*<sup>182</sup> zu untersuchen, um so die Essenz der Narrheit vollkommen zu erfassen. Als widersprüchliche Figur finden im Narren nämlich eine Vielzahl diver-

<sup>178</sup> Mezger 1980a, S. 45.

<sup>179</sup> Mieck 1981, S. 44f.

<sup>180</sup> Unter Humanismus versteht man jene geistige Bewegung, die im Oberitalien des 14. Jahrhunderts ihren Ursprung findet und im 16. Jahrhundert beginnt, das gesamteuropäische Reich zu dominieren. Friedrich Immanuel Niethammer generiert diesen Terminus retrospektiv zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1808) und verortet ihn zunächst im Bereich der Pädagogik. Inhaltlich orientiert sich der Humanismus an den verschiedenen Wissenschaften und Künsten, der Ästhetik sowie an der Ethik der wiederentdeckten Antike (Renaissance). In der Bedeutung des Renaissance-Humanismus wird er um 1841 virulent und bezeichnet gleichsam eine historische Epoche. Daraus entwickeln sich zwei weitere Humanismus-Definitionen, die sich einerseits an einem spezifischen Bildungsideal ansiedeln und andererseits einen areligiösen, anthropozentrischen Weg einschlagen. Zunächst ist aber Francesco Petrarca als geistiger Nährboden für den Renaissance-Humanismus zu benennen; in Deutschland ist auf Ulrich von Hutten, Johannes Reuchlin und Erasmus von Rotterdam zu verweisen. Wegweisende bildende Künstler sind in Italien Sandro Botticelli, Raffael, Tizian, Michelangelo sowie auf deutschsprachigem Terrain Albrecht Dürer, Hans Holbein oder Lukas Cranach. In Deutschland ist als Blütezeit des Renaissance-Humanismus die Reformation zu nennen. Die Betonung des Diesseitigen und Individuellen, Aspekte von Gelehrsamkeit, usw.; all diese Faktoren haben schöpferischen Einfluss auf die Reformation, die sich auch gegen die Scholastik wendet. Die Bildungsbewegung des 19. und 20. Jahrhunderts hingegen fußt auf einem Neu-Humanismus, dessen Vertreter mitunter Wilhelm von Humboldt ist: Er spricht sich für das Ideal einer kritischen Vernunft aus, das sich der Forschung verschreibt und sich dabei an der Antike orientiert. Die Rezeption des antiken Gedankenguts soll Aspekte der Humanität fördern. Die dritte Form des Humanismus wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts greifbar und besitzt einen existenzphilosophischen Duktus: Vertreter wie Werner Jaeger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus oder Martin Heidegger verfolgen eine radikale Autonomie des Menschen. Ursachen für diese humanistische Strömung sind im 19. Jahrhundert in der Religionskritik Ludwig Feuerbachs und marxistischen Tendenzen auszumachen, die sich von traditionellen, christlichen Konzepten lösen (vgl. Gause 2007, S. 160-163).

<sup>181</sup> Siehe eine ausführliche Erläuterung bei Mezger 1991 in dessen ersten beiden Kapiteln (*Triumph der Narrheit am Vorabend der Neuzeit* sowie *Quintessenz der Narrheit: non est Deus*).

<sup>182</sup> Fuchs 2002, S. 5.

gierender Sinnbilder Anklang, die nicht nur den zeitgenössischen Horizont des Spätmittelalters reflektieren, sondern gleichsam die neuzeitliche Geisteshaltung der Renaissance synonymisieren.<sup>183</sup>

Seinen Kulminationspunkt erreicht dieser Prozess Ende des 15. Jahrhunderts:<sup>184</sup> Ab 1490 diagnostizieren Theologen den Verlust christlicher Beständigkeit und beklagen das zunehmende Desinteresse an der Gesetzmäßigkeit Gottes. Der Straßburger Moraldidaktiker Sebastian Brant fängt diese pessimistische Stimmung in seiner Narrenphilosophie – wie kein anderer im Spätmittelalter – auf und knüpft hierbei an eine bereits bestehende Tradition der Kirche an, in der *Narrheit* zur *Sünde* verdammt wird.<sup>185</sup> Seine moralsatirische Lesart des daraus resultierenden *Narrenschiff*-Paradigmas gibt ein konstitutives Erklärungsmodell der Zeitsituation, wobei auch Bildbelege untermauern, dass die Narrenfigur bereits schon *vor* Brant als abstrakte Allegorie der Sünde fungiert.<sup>186</sup> Mit der Veröffentlichung der Narrenschiffsatire erschafft Brant 1494 also nicht nur ein wirkungsvolles Instrument kirchlicher Moralpropaganda; Narrheit beginnt daraus resultierend, das Leben regelrecht zu beherrschen. Plötzlich ist jeder ein Narr und scheint sich in der Zugkraft der sündhaften Narrheit zu verlieren. Der Verweis auf die Narrenphilosophie seitens spätmittelalterlicher Weltanschauung ist deshalb – wie auch immer wieder Mezger betont – als eindeutige Kampfansage gegen die Neuzeit zu beurteilen.<sup>187</sup> Und verkörpert gleichsam den Versuch, die christliche Weltanschauung zu stärken und damit gleichsam die Narrheit des Diesseits zu schwächen. Es ist deshalb zu konstatieren, dass die Narrenidee bereits im Verlauf des 16. Jahrhunderts beginnt, ihre sinnstiftende Funktion einzubüßen, wie Mezger verdeutlicht:

Inzwischen glaubte niemand mehr ernsthaft daran, dass die Welt eines Tages wirklich in ein Tollhaus ausarten und in der Narrheit ihren Untergang finden könne. Der Nährboden aus nervöser Umbuchstimmung und Pessimismus, auf dem die Narrenphilosophie um 1500 gediehen und ins Kraut geschossen war, hatte sich unter dem stabilisierenden Einfluss des neuen Lebensgefühls der Renaissance nach und nach zurückgebildet; aber völlig ausgelaugt wurde er nie: Mit gewissen Mutationen pflanzte sich die Narrenidee auch im 17. und 18. Jahrhundert mitunter fort.<sup>188</sup>

Aus ideengeschichtlicher Perspektive ist deshalb vornehmlich das 15. und 16. Jahrhundert von genealogischer Bedeutung für die Hofnarrenidee, da mit dem Erscheinen der Brantschen Parabel, der Narr zur kollektiven Identifikationsfläche aufsteigt. Damit trifft er den Nerv seiner Zeit und verweist auf einen bereits allgemein vorherrschenden Konflikt zwischen Vernunft und Unvernunft, der differente Strategien von Narrheit ans Tageslicht bringt. Diese zu beschreiben, impliziert den Narren im Kontext seiner *spätmittelalterlichen* respektive *neuzeitlichen* Umwelt wahrzunehmen, um den Symbolwert dieses Phänomens herauszuschälen.

---

<sup>183</sup> Mieck 1981, S. 22.

<sup>184</sup> *Ibid.*, S. 52f.

<sup>185</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 52f.

<sup>186</sup> Vgl. *ibid.*, S. 119.

<sup>187</sup> Man versucht daher ein Heilmittel gegen Narrheit zu finden; um 1600 meint man es in der Pflanzengattung des Nieswurz entdeckt zu haben (vgl. *ibid.*, S. 72).

<sup>188</sup> Vgl. *ibid.*, S. 74.

### 3.3 Der Narr im Spannungsfeld seiner Zeit

Während der Narr im Früh- und Hochmittelalter noch ein gesellschaftliches Randphänomen an den Höfen firmiert, findet er sich im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit allorts wieder. Es gehört zum guten Ton, sich einen Narren zu halten, so dass auch Städte, Bordelle, Privathäusern etc. seine Dienste in Anspruch nehmen.<sup>189</sup> In diesem Kontext gründet seine Aktualität und Beliebtheit – wie bereits angedeutet – auf der epochemachenden Narrenlesart Brants, die beabsichtigt, plausible Bezüge zu einer Definition von Narrheit herzustellen, die sich für den elementaren Wandel in allen Bereichen des spätmittelalterlichen Weltbildes verantwortlich zeichnet. Auf dieser Folie avanciert der Narr – wie bereits erwähnt – zum Mittelpunkt christlicher Vorstellungswelt. Als Verursacher allen Übels wird er schließlich als dämonische Erscheinung gebrandmarkt, die den Menschen weg von Gott hin zur Apokalypse zu leiten beabsichtigt.

Aus diesem Grund wird ihm auch eine Sinnesverwandtschaft mit dem Teufel unterstellt, da die diabolische Verführungsgewalt, die von beiden Wesen ausgeht, den Grundfesten des Christentums zuwiderläuft.<sup>190</sup> Der Narr erscheint damit von Grund auf konkupiszent; sein innerer Antrieb ist wohl die Sünde, die sein ganzes Denken und Handeln vermeintlich bestimmt.<sup>191</sup> Demut vor Gott oder elementare Maxime christlicher Nächstenliebe wie Barmherzigkeit etc. sind Kategorien, über die sich der Narr lustig zu machen scheint. Die vollkommene Negation christlicher Werte befreit den Narren jedoch gleichsam davor, Angst vor dem Tod und der Allmacht Gottes zu haben. Folglich entzieht er sich jeder gesellschaftlicher Kontrolle und wird dafür als despektierliches Lebewesen geächtet. Die Komik des Narren beruht somit aus christlicher Perspektive auf Irrsinn, Naivität und Egozentrik. Vor diesem Hintergrund bemüht sich Karl-Josef Kuschel um eine biblische Phänomenologie des Lachens<sup>192</sup> und kommt zu dem Schluss, dass das christliche Mittelalter eine *Theologie der Tränen, aber keine Theologie des Lachens*<sup>193</sup> sei; indem das Weinen als wertvoll und das Lachen als verachtenswert gilt.<sup>194</sup> Damit klassifiziert die christliche Didaktik *Lachen*<sup>195</sup> als symbolischen Akt des Zweifelns, der Ängste bezüglich der Wahrhaftigkeit Gottes versinnbildlicht und deshalb als *Defekt des mensch-*

---

<sup>189</sup> Abels 2009, S. 160.

<sup>190</sup> Vgl. Pilarczyk 2004., S. 22.

<sup>191</sup> *Ibd.*, S. 52.

<sup>192</sup> Greiner untersucht die allgemeine Haltung der Bibel zum Phänomen des Lachens. Er stellt fest, dass die Bibel diesem Gegenstand lediglich marginalen Raum einräumt: Das Alte Testament definiert Lachen einerseits als wertende Äußerung Gottes über den sündigen Ungläubigen oder andererseits als Belohnung, die dem gottesfürchtigen Gläubigen zu Teil wird. Das Neue Testament stellt das Lachen in einen Diesseits-Jenseits-Kontext: Im Lukasevangelium und der Genesis manifestieren sich in den Personen Isaaks und Abrahams Aspekte des Lachens, die in der Regel die Verbindung zwischen Gott und dem Volk reflektieren. Dabei verkörpert das biblische Lachen eine Apologie des Wort Gottes und dient der Erhaltung der göttlichen Herrschaft über den Menschen (vgl. Greiner 1992, S. 13-18).

<sup>193</sup> Kuschel 1992, S. 109.

<sup>194</sup> Vgl. Schmitz 1992, S. 130.

<sup>195</sup> Die Bibel spiegelt ambivalente Aspekte des Lachens wieder. Auf dieser Folie erscheint Lachen als sinnlos; wenn überhaupt, dann trägt es eschatologischen Charakter (Pred 2, 2; Lk 6, 21-25). Die Frage, ob Jesus gelacht habe, wird in den Evangelien diskutiert und meist verneint, denn eine Erlöserfigur, die lacht, wirkt nicht überzeugend. Aus diesem Grund brandmarkt die mittelalterliche Kirche jegliches Lachen als genuines Teufelswerk und negiert mögliche positive Effekte von Komik und Humor. Luther hingegen erblickt im Lachen einen therapeutischen Nutzen und erhebt das Phänomen der Heiterkeit sogar zum »[...] Wesensmerkmal des erlösten Christen.« Aus zeitgenössischer theologischer Perspektive verkörpert Lachen einen elementaren Gefühlsausdruck des Menschen, der als identitätsstiftend definiert wird (vgl. Viertel 2005, S. 289f.).

lichen *Fleisches*<sup>196</sup> gedeutet wird. Baudelaire konstatiert diese Aussage und kommt zu dem Schluss, dass bloß ein Narr so unweise sein kann und das Lachen als kommunikative Ausdrucksform wählt. Er reflektiert über den Konnex zwischen Weisheit und Lachen:

Der Weise, und das heisst, der von dem Geist des Herrn beseelte Mensch, der nach der Heilsanweisung Gottes lebt, lacht nicht und gibt sich nicht dem Lachen preis ohne zu zittern. Der Weise zittert, wenn er lacht. Der Weise fürchtet das Lachen, wie er das weltliche Gepränge und die Wollust scheut. Er hemmt am Saum des Lachens seinen Schritt, wie an der Schwelle der Versuchung. Demnach besteht nach seiner Auffassung ein irgendwie geheimer Widerspruch zwischen seinem Wesen als Weiser und dem uranfänglichen Sinn des Lachens. Und in der Tat (um im Vorübergehen hochheilige Erinnerungen zu berühren) bemerke ich – was das verbrieft christliche Gepräge dieser Maxime eindeutig besiedelt – dass die vollkommenste Verkörperung des Weisen, der Fleisch gewordene Logos niemals gelacht hat. Von dem Blicke dessen, der alles weiss und alles kann, gibt es kein Komisches. Und dennoch hat das Fleisch gewordene Wort den Zorn erkannt, ja es konnte sogar die Tränen.<sup>197</sup>

Jegliche Form von Lachen rückt den Menschen folglich in eine unüberwindbare Gottesferne. Im Umkehrschluss lässt sich die Nähe zu Gott darüber generieren, dass der Mensch seine eigene Tragik erkennt und sich seiner Sündhaftigkeit stellt. Im Vergleich dazu erweist sich die Narrenfigur als minderwertiges Subjekt, deren Unfähigkeit Gott zu lieben ihr Todesschicksal besiegelt. Zijderveld notiert daher:

Zweifellos ist der Narr [...] ein faszinierendes Phänomen gewesen. [...] Das heißt, in allen Jahrhunderten fungierte der Narr als Fascinosum, als ein Phänomen, das Abscheu erregte und doch Anziehungskraft besaß, das sowohl Gefühle des Mitleids wie des Sadismus hervorrief.<sup>198</sup>

Die soziale Position des Narren ist damit eindeutig nachzuvollziehen, denn er ist schlichtweg am unteren Ende der Gesellschaft wiederzufinden, wie der vielfach zitierte Kupferstich von Gerhard Altenbach<sup>199</sup> belegt. In diesem wird »[...] ein System stufenweiser Zuordnungen auf Gott abgebildet [...],«<sup>200</sup> das den Papst als supranationale Feudalmacht definiert, gefolgt von Kaiser, König, Klerus, Adel, Soldaten und Bauernvolk. Offenkundig drängen sich allerdings zwei Figuren in den Vordergrund, die – auf derselben horizontalen Ebene mit der Allegorie des Todes positioniert – ihre Rolle außerhalb des mittelalterlichen Ordgefüges einnehmen: Der Narr und das Kind. Beide stehen nämlich in einer interdependenten Relation zueinander, wie jener Text aussagekräftig am unteren Bildrand beweist: »Den Kindern klein, gleich ich allein.«<sup>201</sup> Diese beiden Figuren bilden somit eine besondere Personengruppe, unter der die mittelalterliche Ordnungslehre isolierte Außenseiter wie Behinderte, Wahnsinnige oder Einfältige subsummiert: Ein Kind vermag seine physischen wie geistigen Fähigkeiten noch entwickeln und kann später über die Fähigkeit zur Gotteskenntnis verfügen. Das Narrenwesen hingegen ist bereits mit einem Mangel an Intelligenz geboren, der mit Begrifflichkeiten wie Dummheit, Uneinsichtigkeit, Tölpelhaftigkeit und Geisteskrankheit korreliert. Ihm mangelt es deswegen an geistigem Potential, um ein nötiges Maß an Verständnis für den Heilsplan Gottes zu entwickeln.<sup>202</sup> Edgar Barwig und Ralf Schmitz kritisieren diese von Mezger vorgenommene Interpretation: Plausibler erscheint ihnen die These, dass der Narr als mahnender Weiser des *Memento*

<sup>196</sup> Kuschel 1992, S. 108.

<sup>197</sup> Baudelaire 1922, S. 12.

<sup>198</sup> Zijderveld 1976, S. 129.

<sup>199</sup> Dieser Kupferstich entsteht zwar erst im 17. Jahrhundert, veranschaulicht das mittelalterliche Gesellschaftssystem aber exemplarisch. Nicht nur Mezger führt jenen Druck 1991 an, sondern viele andere Wissenschaftler wie beispielsweise Kuper (1993) oder Rohrmann (2007) ebenfalls.

<sup>200</sup> Mezger 1991, S. 31.

<sup>201</sup> Barwig/Schmitz 1990, S. 264f.

<sup>202</sup> Mezger 1991, S. 31.

*mori*-Gedankens, die Darstellung des Kupferstichs dominiert. Zeigt jener doch mit seinem Zeigefinger auf das Skelett des Knochenmanns und wendet seinen Blick gleichzeitig zu den ranghöheren Figuren nach oben, um die Äußerung der Allegorie des Todes, die sich unterhalb des Podestes des Sensenmannes befindet, zu konstatieren: »Nun mögt ihr kommen all herbey und sehet wer Herr oder Knecht sei. Bey Bettlern und bey Obrigkeit, mach ich im Tott kein Unterscheidt .«<sup>203</sup>

Auf dieser Folie agiert der Narr als genuines Symbol der *Vanitas*, das zu sokratischer Selbsterkenntnis aufruft und damit vor den Konsequenzen im Jenseits warnt. Die Rolle des spätmittelalterlichen Narren vermag also auf den ersten Blick undurchsichtig erscheinen. Bei genauerer Betrachtung hingegen wird evident, dass er spätestens jetzt seine Fassade fallen lässt. Hinter aller vordergründigen Abwendung von Gott, steht nämlich die pädagogische Aufgabe, dem Menschen die Vergänglichkeit des Lebens spüren zu lassen. Die Figur des Narren ist somit ein von der Kirche bewusst gewähltes Motiv, das mittels seiner ex negativo Funktion das spätmittelalterliche Gesellschaftsgefüge mittels seiner limitierenden Komik stabilisieren soll. Malke befindet damit über die Existenzberechtigung des Narren: »Als ein untergründiger Philosoph geht er durch das Drama, ohne eigentlich dazuzuhören. Das Leben narrt uns alle, aber der Narr erkennt die Absurditäten des Lebens an.«<sup>204</sup>

### 3.4 Das alttestamentliche Narrenverständnis

Die ideengeschichtliche Wurzel der Narrenidee liegt in den Schriften des Alten Testaments: Während die alttestamentliche Narrendefinition des Spätmittelalters allerdings eine abwertende Sicht auf den Narren verfolgt, betrachtet das Neue Testament in der tölpelhaften Einfalt des Narren das Charakteristikum der Prophetie und Weisheit.<sup>205</sup> Die Bibel zeichnet somit kein homogenes Bild der Narrheit, sondern führt ein differenziertes Begriffsfeld an,<sup>206</sup> das einen bipolaren Raum an heterogenen Deutungsmustern eröffnet, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten divergierende Konnotationen mit sich bringen.<sup>207</sup> Diese diametralen Interpretationen der Narrenidee müssen erforscht werden, um somit das Spannungsverhältnis der beiden konträren Narrenkonzepte von Torheit als abschreckendes Exemplum und Weisheit als unerreichtes Ideal auszuloten.<sup>208</sup>

Die Genese der ideengeschichtlichen Narrenidee gründet in alttestamentlichen Aussagen. Es sind die späten Schriften des Alten Testaments, in denen das Bedeutungsspektrum des narrenthematischen Motivkreises virulent wird: In diesem Kontext ist auf das Buch der Sprüche (Spr, 1,7)<sup>209</sup>, das Buch der Weisheit (Weish 4, 17-19)<sup>210</sup> sowie auf das Buch des Jesus Sirach (Sir 21, 11-28)<sup>211</sup> zu verwei-

<sup>203</sup> Barwig/Schmitz 1990, S. 265.

<sup>204</sup> Malke 2001, S. 7.

<sup>205</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S.19.

<sup>206</sup> Vgl. ibd., S. 19f.

<sup>207</sup> Vgl. ibd., S. 22.

<sup>208</sup> Vgl. ibd., S. 19.

<sup>209</sup> »Gottesfurcht ist Anfang der Erkenntnis, nur Toren verachten Weisheit und Zucht«. (Bibel 1980, S. 732).

<sup>210</sup> »Die Frevler sehen das Ende des Weisen, verstehen aber nicht, was der Herr mit ihm wollte und warum er ihn in Sicherheit brachte. Sie sehen es und gehen darüber hinweg; doch der Herr lacht über sie. Dann werden sie verachtete Leichen sein, ewiger Spott bei den Toten. Sie werden verstummen, wenn er sie kopfüber hinabstürzt und aus ihren Grundfesten reißt. Sie werden völlig vernichtet und erleiden Qualen; die Erinnerung an sie verschwindet«. (ibd., S. 771).

sen, in denen sich spezifische Narreneigenschaften wie beispielsweise Torheit, Unbelehrbarkeit, Ungehorsam oder Egozentrik artikulieren. Ikonographisch zeigt sich der Narr zunächst in den Initialen, d. h. in den illuminierten Psalterhandschriften zu Psalm<sup>212</sup> 52<sup>213</sup>, der nach der Vulgata wie folgt lau-

<sup>211</sup> »Wer das Gesetz befolgt, beherrscht seinen Trieb, und auch Gottesfurcht ist vollendete Weisheit. Der Unkluge lässt sich nicht erziehen; doch gibt es auch Klugheit, die viel Bitterkeit einträgt. Das Wissen des Weisen schwillt an wie ein Bach, wie ein lebendiger Quell ist sein Rat. Das Herz des Toren ist wie eine geborstene Zisterne: Es hält keine Weisheit fest. Hört der Verständige ein weises Wort, lobt er es und fügt andere hinzu. Hört es der Leichtfertige, lacht er darüber, er wirft es weiter hinter sich. Das Gespräch des Toren ist wie eine Last auf der Reise, doch auf den Lippen des Verständigen findet sich Anmut. Die Rede des Weisen begehrt man in der Versammlung, und seine Worte überdenkt man im Herzen. Wie ein Gefängnis ist dem Toren die Weisheit, Erkenntnis ist dem Unverständigen wie eine Fessel. Wie Ketten an den Füßen ist dem Unvernünftigen die Zucht und wie Handschellen an der rechten Hand. Der Tor lacht mit lauter Stimme, der Kluge aber lächelt kaum leise. Wie ein goldener Schmuck ist dem Weisen die Zucht und wie eine Spange am rechten Arm. Der Fuß des Toren eilt rasch ins Haus hinein der Wohlerzogene bleibt draußen stehen. Ungezogen ist es, an der Tür zu horchen, der Verständige aber verschließt seine Ohren. Die Lippen der Frevler erzählen ihre eigene Torheit, die Worte der Verständigen sind wohl labgewogen. Die Toren haben ihr Herz auf der Zunge, die Weisen haben ihre Zunge im Herzen. Verflucht der Ruchlose den Gerechten, so verflucht er sich selbst. Sich selbst besudelt der Verleumder, wo er wohnt, ist er verhaßt.« (ibd., S. 799).

<sup>212</sup> Das *Buch der Psalmen* lautet in der hebräischen Bezeichnung des Tanach *Tehilim* und wurde von dem jüdischen Religionsphilosophen Martin Buber 1958 mit dem Begriff *Preisungen* ins Deutsche übersetzt. Vom Griechischen *psalms*, das ein gesungenes Lied in der Begleitung von einem Saiteninstrument bezeichnet, bezieht sich das Wort *psalterion* einerseits auf ein Saiteninstrument, eine Standleier, sowie andererseits auf eine Sammlung von Psalmen, den sogenannten Psalter. Den gesungenen Vortrag von Psalmen bezeichnet man auch als *Psalmodie*. Daneben unterscheidet sich – aufgrund spezifischer Interferenzen einzelner Psalminhalte – die Zählung der hebräischen Bibel marginal von der griechischsprachigen Septuaginta. Letztere weist eine andere Zählweise als das hebräische Psalmenbuch auf und besitzt mehrere Einzelpsalmen als der hebräische Text. Diesem Ordnungsprinzip folgt wiederum die Vulgata und damit einhergehend die katholische Liturgie. In Analogie zu den fünf Büchern Mose ist das Buch der Psalmen in der Endredaktion im 3. Jahrhundert v. Chr. durch Kanonisierung in ebenfalls fünf Bücher aufgeteilt worden (I.=Ps 1-41; II.=Ps 42-72; III.=PS 73-89; IV.=PS 90-106; V.= Ps 107-150).

Bis zu dieser Fünfteilung verkörpern die Psalmen ein sich stets wandelndes Palimpsest an Gebeten, Liedern und Gedichten, die als heilsame Gebetformulare Erfahrungen des Lebens mit Gott widerspiegeln. Die Besonderheit der Psalmen ergibt sich zudem durch die parallele Koexistenz von Lob und Klage. Jeder Psalm endet mit einer lobpreisenden Doxologie; insgesamt weist das abgeschlossene Buch der Psalmen 150 Lieder auf. Obwohl diese als Einzeltexte mit ihren jeweils vorangestellten Überschriften als voneinander isoliert betrachtet werden können, folgt die Aneinanderreihung der einzelnen Gebete jedoch einer inneren Logik, die semantische, kompositionelle und formgeschichtliche Bezüge aufweist. Die Vermutungen über den exakten Entstehungszeitraum des Psalters divergieren; fest steht jedenfalls, dass das sich das Alter der Psalmen nicht genau datieren lässt, es aber als sicher gilt, dass jene mindestens dreitausend Jahre alt sind. Die Psalmen stellen aus diesem Grunde eine Summierung von Teilsammlungen dar, die eine jeweils spezifische Entstehungsgeschichte ins sich tragen; die Abfolge der Psalmen allerdings entspricht ihrem Alter. Des Weiteren klassifiziert die Gattungsforschung in verschiedene Grundformen des Psalters, wie beispielsweise die des hymnischen Psalms, die – ob Lob-, Bitt-, Dank- oder Klagelied – allesamt die Leid- und Glaubenserfahrung vieler Generationen, die sich dem Gebet widmen, widerspiegeln: Darin bekennt sich der Mensch zu Gott und seinem Heilsplan. Jedoch sind die Psalmen das einzige Buch des Alten Testaments, die weniger Gottes-, sondern vielmehr Menschenwort verkörpern. Die theologische Bedeutung des Psalmenbuchs erschließt sich darin, dass die dort hinterlegten Gebete auf den aktiven Dialog mit Gott ausgerichtet sind und ein Bekenntnis des Vertrauens auf Gott verkünden.

Die jüdische Tradition deklariert den alttestamentlichen David als wahren Verfasser der Psalmen. Versucht man die Frage der Autorschaft der Psalmen zu klären, so ist sich das Mittelalter ebenfalls sicher, David als Dichter auszumachen. Wenn jedoch Psalmen andere Verfasser wie zum Beispiel Salomon, den dritten König Israels, offensichtlich kennzeichnen, so argumentiert die mittelalterliche Theologie, dass dies ein geheimes Pseudonym Davids darstelle. Zwar seien die Psalmen von David verfasst, aber die Psalmenüberschriften erst zu viel späterer Zeit hinzugefügt worden. Überdies wird dem Psalter in dem mittelalterlichen Weltgefüge eine besondere Stellung zugewiesen: Als einzigartiges Buch repräsentiert das Buch der Psalmen – wie kein andere biblische Textgattung – die Gesamtheit aller biblischen Inhalte. Die Psalmen gelten deshalb als Metabibel in der Bibel, wodurch dieser kleinen Bibel in der mittelalterlichen Theologie eine hohe Wertschätzung zukommt. Des Weiteren zählen die Psalmen Davids zu den meistvertonten Texten der Bibel (Viertel 2005, S. 383 sowie Deissler 1964, Gunkel 1966; Wolff 1970; Ridderbos 1972; Salevic 1976, S. 9-88; Zenger 1998, S. 309-326; Stichel 2007).

<sup>213</sup> Psalm 14 beginnt mit denselben Worten: »[...] Die Toren sagen in ihrem Herzen: Es gibt keinen Gott. Sie handeln verwerflich und schnöde; da ist keiner, der Gutes tut. Der Herr blickt vom Himmel herab auf die Menschen, ob noch ein Verständiger da ist, der Gott sucht. Alle sind sie abtrünnig und verdorben, keiner tut Gutes, auch nicht ein einziger.« (Bibel 1980, S. 618).

tet:<sup>214</sup> »Dixit insipiens in corde suo: non est deus (Und es spricht der Unvernünftige in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott).«<sup>215</sup> Jene Worte der Unvernunft stigmatisieren den spätmittelalterlichen Narren zur gottesleugnenden Figur, die jeglichen Anspruch auf Heilserwartung im Jenseits einbüßt. Als außerhalb christlicher Normprinzipien handelndes Wesen, erhält der Narr deshalb auch die Bezeichnung *Sündernarr*, da er aufgrund mangelndem Gottvertrauens, keine Fähigkeit zur Nächstenliebe entwickeln vermag. Eine stringente Einhaltung und Verinnerlichung der Gesetze Gottes kann der Narr folglich per definitionem nicht ausüben.<sup>216</sup>

Betrachtet man die ikonographische Entwicklung des Narren vom 13. Jahrhundert bis ins Spätmittelalter, so wird augenfällig, dass es vielfältige Darstellungsvarianten des Toren gibt, die allesamt den Topos des atheistischen Narrens bebildern.<sup>217</sup> Dirk Matejovski bezeichnet den *Psalmnarren* aus diesem Grund als *Inkarnation einer Grenzüberschreitung*<sup>218</sup> und betont, dass die Torheit des Narren mit dem Prinzip der Weisheit konterkariert wird:

Zahlreiche kulturhistorische Details könnten belegen, in welchem Maße diese aus der Gestalt des biblischen Gottesleugners abgeleitete Denkfigur dem Spätmittelalter und der beginnenden Neuzeit vertraut war. Die Wirkungsgeschichte dieser typologischen Vorstellung reicht bis hin zur der Stilisierung eines Heinrich VIII. als König David oder zu der paradoxen Vertauschung von Weisheit und Narrheit in einer Stundenbuchillustration des Jean Fouquet. Die Ausstrahlungskraft des biblischen Insipiens ist also denkbar groß. [...] An die Gestalt des Gottesleugners, der im Grenzbereich von Theologie, bildender Kunst und didaktischer Literatur angesiedelt ist, lagern sich unterschiedliche Deutungsmuster an, so daß sie zu einer Chiffre für moralische und intellektuelle Abweichung wird. [...] Wenn die Ikonographie des zum Hofnarren gewordenen Insipiens nur allzu häufig in ein beziehungsreiches Spiel der Oppositionen und der Vertauschungen eingebettet wird, so deutet sich hier eine Verständnislínie an, der in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters nachzugehen sein wird.<sup>219</sup>

Beate Langenbach-Flore verweist diesbezüglich auf Gedichte und Sprichwörter, die den Narren ebenso als geläufiges Lastersymbol definieren.<sup>220</sup> Das Narrenverständnis des Mittelalters bezieht sich also grundsätzlich auf jene Gestalten, die ohne den Segen Gottes die Erde besiedeln. Michael Evans definiert den Begriff des Lasters deshalb als irrationale Gewohnheiten, »[...] die dem Naturrecht zuwiderlaufen u. [und; Anm. d. Verf.] die Ursachen der Sünde [...]«<sup>221</sup> verkörpern. Dahinter verbirgt sich der ursprünglich gnostische Glaube, dass sieben Dämonen aus dem Himmel hinuntersteigen und der Seele des Menschen einen Katalog an schlechten Eigenschaften einflößen, die das Leben und die Beziehung zu Gott negativ beeinträchtigen.<sup>222</sup> Auf dieser Folie tritt der Narr sein Erbe an und repräsentiert im Mittelalter die Sünde<sup>223</sup> schlechthin, wie Oskar Holl konkretisiert: Während Laster als

<sup>214</sup> Vgl. Schmitz 1992, S. 36.

<sup>215</sup> Die deutsche Übersetzung stammt ebenfalls Mezger 1981, S. 15.

<sup>216</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 26.

<sup>217</sup> *Ibid.*, S. 15. Vgl. auch Osteneck 1971, S. 314-318.

<sup>218</sup> Matejovski 1996, S. 81.

<sup>219</sup> *Ibid.*, S. 80f.

<sup>220</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 64. In Karl Friedrich Wilhelm Wanders deutschem Sprichwörterlexikon sind allein über 1300 Einträge rund um das Narrenwesen verzeichnet (vgl. Wander 2008).

<sup>221</sup> Evans 1971, S. 15f.

<sup>222</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>223</sup> »Als Sünde wird das verkehrte Verhältnis des Menschen zu Gott bezeichnet, mit dem zugleich ein verkehrtes Selbst- und Weltverhältnis des Menschen einhergeht.« (Axt-Piscalar 2007, S. 296f.). Mit dieser Definition beschreibt Christine Axt-Piscalar den Nukleus der Sündenlehre. Darin wird zwischen *Erbsünde* und *Tatsünden* unterschieden. Letztere lassen sich am Grad ihrer Sündhaftigkeit festmachen, wodurch *Todsünden* von *läßlichen Sünden (Lastern)* differenziert werden. Auf der Voraussetzung basierend, dass der Mensch in der Lage sei Gottes Gesetze zu erfüllen, besetzt der Mensch das Vermögen, sich zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Zudem ist die Erbsündenproblema-

Keimzelle der Sünde fungieren, verweist die Sünde auf das Böse, das den Tod allegorisiert<sup>224</sup> und den Narren somit in eine funktionsäquivalente Bedeutungsnahe zu diesem Phänomen rückt.<sup>225</sup> Barbara Swain formuliert über den Konnex von Narr und Tod: »The fool in the late Middle Ages was probably most often mentioned to be condemned.«<sup>226</sup>

Die Annahme, dass das spätmittelalterliche Weltbild Narrheit in konkrete Verbindung zum allgegenwärtigen Problem der Sünde stellt, belegt ebenfalls ein sprachgeschichtlicher Wortüberblick über die etymologische Herkunft des semantischen Begriffsfeldes Narr:<sup>227</sup> Bereits im frühen Mittelalter entwickelt sich ein theologisch-philosophischer Konflikt, der eine allmähliche Aufwertung des Menschen und seiner Vernunft in Betracht zieht und damit die Entstehung des Narrenbegriffs überhaupt erst auslöst.<sup>228</sup> Die Kontroverse zwischen *sapientia* und *stultitia*, d. h. zwischen *Vernunft* und *Unvernunft* referiert dabei auf die Betrachtung alles Irdischen sub specie aeternitatis.<sup>229</sup> Die damit verbundene religiöse Dimension von ›wîsheit‹ als eine der sieben Gaben des Heiligen Geistes und ›tumpheit‹ als das Fehlen der Erleuchtung durch den Heiligen Geist kulminiert schließlich in der geistigen Sprengkraft der Narrenidee um 1500, womit ebenso der kontinuierliche Zerfall des ptolemäischen Weltbildes mit Narrheit assoziiert wird.<sup>230</sup> Die geistliche Dichtung des frühen Mittelalters erblickt bis zum 12. Jahrhundert in ›wîstuom‹ zuvorderst ein besonderes Geschenk Gottes, das dem Menschen die Fähigkeit verleiht, Teilhabe an Gottes Wahrheit und Erleuchtung zu erfahren.<sup>231</sup> Reformbestrebungen der weltlichen Lehrdichtung orientieren sich im 13. Jahrhundert an dieser religiösen Ausdeutung mit der Intention, ein gänzlich neues Weisheitsideal auszurufen: Dieses basiert nicht nur auf einem religiösen Pflichtkatalog, sondern orientiert sich auch an irdischen Tugenden, die darauf abzielen, dem Menschen eine ökonomisch solide Grundlage zu sichern. Es bedarf daher einer differenzierten Wahrnehmung, ob jeweils von antiken Kardinalstugenden, christlichen oder bürgerlichen Tugenden die Rede ist.<sup>232</sup>

---

tik als Ursprung der Sünde aber gesondert zu betrachten: In den vergangenen Jahrhunderten haben sich zwei konträre Haltungen manifestiert, die postulieren, dass Adams Sünde entweder keine Wirkung auf das Geschlecht des Menschen habe (und somit als Tatsünde fungiere) oder er aber gerade durch sein Verhalten das Verderben in den Stammbaum des Menschen eingeführt habe. Im Zuge der Reformation spricht sich Martin Luther für ein radikales Verständnis der Sünde aus, in welchem der Wille des Menschen der Erbsünde unterworfen ist. Durch Taufe und Rechtfertigungslehre wird dem Menschen die Sünde allerdings vergeben. Das Konzil von Trient verneint 1545 diese reformatorische Aussage und beruft sich auf ein Sündenverständnis, in dem Sünde durch die Taufe zwar aufgehoben, aber dennoch stets präsent ist.

Im 18. Jahrhundert ist eine Relativierung des Sündenbegriffs zu konstatieren, der sich vor dem Hintergrund einer hermeneutisch-kritischen Bibelauslegung vollzieht und der menschlichen Natur neue Facetten verleiht. Hierbei wird der Wirkungszusammenhang zwischen dem Sündenfall und der daraus resultierenden Erbsünde zugunsten einer mythischen *felix-culpa*-Lesart weitgehend aufgelöst. Im 19. und 20. Jahrhundert kämpfen Theologie und Philosophie um die inhaltliche Vormachtstellung und Reformulierung des Sündenbegriffs. In diesem Rahmen zu nennen sind: Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Julius Müller, Friedrich Schleiermacher, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Karl Barth, Paul Tillich, Albrecht Ritschl, Karl Rahner (vgl. *ibd.*, S. 296-299). Überdies nähert sich Oskar Holl der Sünde ikonographisch an (siehe Holl 1972, S. 224-227).

<sup>224</sup> Vgl. *ibd.*, S. 224.

<sup>225</sup> Mezger 1991, S. 419.

<sup>226</sup> Swain 1932, S. 10.

<sup>227</sup> Könniker 1966a, S. 15.

<sup>228</sup> Mezger 1991, S. 75.

<sup>229</sup> Könniker 1966a, S. 15.

<sup>230</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 75.

<sup>231</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 16.

<sup>232</sup> Evans gibt einen Überblick über die Geschichte des Tugendbegriffs (siehe Evans 1972, S. 363-380).

Des Weiteren setzt ein sprachgeschichtlicher Prozess ein, der dem Terminus *Narr* neue Akzentuierungen verleiht.<sup>233</sup> In diesem Kontext ist die Bedeutungserweiterung der Begriffe ›wísheit‹ und ›tumpheit‹ von wesentlicher Virulenz, da beide Termini aus ihrer religiösen Sphäre herausgeschält und säkularisiert werden:<sup>234</sup> Während ›wísheit‹ im geistigen Schrifttum des frühen Mittelalters noch die Verinnerlichung der Lehre Christi versinnbildlicht, verkörpert ›tumpheit‹<sup>235</sup> hingegen sukzessive eine Vielzahl von Motiven wie die Verachtung der Heilsbotschaft, Sündenverfallenheit, Gottesferne, Empörung gegen Gott, den Verzicht auf Heilserwartung im Jenseits, körperliche wie geistige Defekte sowie den darauf basierenden Mangel an religiöser Erleuchtung.<sup>236</sup> In diesem Kontext bilden ›tump‹ und ›wise‹ ein Differenzpaar, das bis zum 15. Jahrhundert Aussagen über die Gottesbeziehung seines Trägers artikuliert; seit dem 13. Jahrhundert aber sukzessive einen weltlichen Wertebegriff fokussiert.<sup>237</sup> Die Bedeutungssphäre von ›wísheit‹ kreist somit einerseits um den Topos göttlicher Gnade und spiegelt andererseits ebenso das Bedürfnis nach sittlichem Ansehen in der Gesellschaft wieder.<sup>238</sup>

Des Weiteren sind zwei weitere narrenthematische Bezeichnungen zu erwähnen, die vom 13. bis zum 16. Jahrhundert als theologische Implikationen einen semantischen Assimilierungsprozess durchlaufen; nämlich ›narre‹ und ›tôre.‹<sup>239</sup> Diesbezüglich ist ein *Prozess der Verschmelzung beider Begriffe*<sup>240</sup> auszumachen, der das ideengeschichtliche Außenseitertum der torhaften Narrenfigur fundiert.<sup>241</sup> Da die Etymologie der Termini ›narre‹ und ›tôre‹ im Deutschen bis heute nicht eindeutig belegt ist, soll zunächst die englische respektive französische Wortherkunft skizziert werden, da jene deutlich nachvollziehbar erscheinen: Sowohl ›fool‹<sup>242</sup> als auch ›fou‹<sup>243</sup> besitzen beide die romanische Wurzel ›fol‹, die wiederum auf das lateinische Lehnwort ›follis‹ zurückgeht und in seiner Wortbedeutung einen ›Sack‹, einen ›Blasebalg‹, ein ›Skrotum‹ oder einen ›Schlauch‹ bezeichnet. Im übertragenen Sinne ist ›follis‹ als die ›Hülle der Seele‹ beziehungsweise als die ›Hülle des Leibes‹ zu lesen; ›vacuus follis‹ ist demnach der ›Leib ohne Geist‹ oder wird auch nur als ›Hülle‹ interpretiert; eine ›Hülle ohne geistigen Inhalt‹, also ein ›dummer Verrückter‹.<sup>244</sup> Das deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm verweist auf folgende etymologische Herkunftstheorie:

*Narr*, [...] *narro*, (aus *narjo*), mhd. *narre* (nd. *narre*, isl. *narri*, schwed. *narr*, dän. *narr*, sind wol erst aus dem hochd. aufgenommen), nhd. *narr*, aber auch unverkürzt *narre*. [...] WEIGAND 2, 199 spricht sich gegen diese ableitung aus, ohne eine andere etymologische erklärung zu versuchen. dem langen a des mlat. *nario* würden allerdings auch die obigen mundartlichen nebenformen *nâr*, *nôr* entsprechen, deren länge aber wol nur durch unorganische dehnung, wie in vielen anderen fällen entstanden ist. bei annahme deutscher abstammung des wortes könnte vielleicht (wie schon HEYSE 2, 257 vermutet hat) die dem Worte *narbe* zu grunde liegende wurzel in betracht kommen,

<sup>233</sup> Ibd., S. 19.

<sup>234</sup> Gottwald 2009, S. 12.

<sup>235</sup> ›Tumber‹ bezeichnet ursprünglich eine Person, die entweder aus naiver Unwissenheit heraus oder aber eben aus purer Boshaftigkeit gegen den gesellschaftlichen Regelkatalog verstößt (vgl. Könniker 1966a, S. 18).

<sup>236</sup> Ibd., S. 17.

<sup>237</sup> Vgl. ibd., S. 18f.

<sup>238</sup> Vgl. ibd., S. 19.

<sup>239</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 76.

<sup>240</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 23.

<sup>241</sup> Vgl. ibd., S. 22.

<sup>242</sup> Holthausen 1917, S. 66.

<sup>243</sup> Gamillscheg 1931, S. 126f.

<sup>244</sup> Plate 1931, S. 127.

so dasz *narr* ursprünglich etwas eingeschrumpftes, verkrüppeltes [...], sodann einen verrückten, geistig beschränkten, durch seine gestalt oder geberden und reden als thöricht oder possenhaft erscheinenden menschen bedeuten würde mit ähnlichem begriffsübergange wie vom goth. *gamais* (verkrüppelt) zu ahd. *gimeit* (schwach an geist, thöricht, mutwillig). [...] Die kräftigste und wol auch nachweisbar älteste (jetzt aber veraltende) bedeutung ist wie bei den sinnverwandten *gecke* und *thor* eine verrückte, irrsinnige und überhaupt geisteskranke, an einer fixen idee leidenden person. [...] Man vergleiche ferner: *tore*, *gecke*, *narre*, *stultus*, *brutus*.<sup>245</sup>

Somit ist evident, dass der Narr eine Gestalt mit völlig negativ bewerteten Eigenschaften ist. Dass ›Narr‹ und ›Narbe‹ ferner dieselbe Wortwurzel besitzen könnten, führt im geistigen Schrifttum des Frühmittelalters zur Auslegung, dass beide Begriffe auf eine ›mißratene Baum- oder Feldfrucht‹ verweisen.<sup>246</sup> Der Narr als ›verkrüppelte Frucht einer Pflanze‹ respektive ›Frucht ohne Kern‹ reflektiert damit die Mehrdimensionalität des Narrenbegriffs: Denn angesichts seiner inneren Leere, gelten aus soziologischer Perspektive spätestens seit dem 15. Jahrhundert in Europa alle Lebewesen als Narren, »[...] die aufgrund abweichender Verhaltensformen – bedingt durch geistige Defekte, durch körperliche Anomalien, insbesondere aber auch durch Desinteresse gegenüber dem christlichen Glauben – dem herrschenden Normensystem nicht entsprachen [...]«.<sup>247</sup> Zwar dominiert im deutschen Sprachgebrauch ›tôre‹ bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert; an der Schwelle zum 16. Jahrhundert kehrt sich dieses Verhältnis durch die Brantsche Narrenmetaphorik zugunsten von ›narre‹ um.<sup>248</sup> Beide Termini bleiben dennoch sinnverwandt und werden im Laufe der Jahrhunderte synonym verwendet; obwohl jene in ihrer Grundbedeutung unterschiedliche Aspekte akzentuieren:<sup>249</sup> Mit ›tump‹, ›tumpheit‹, respektive ›tôr‹, ›tôrheit‹ verbindet das geistige Schrifttum zunächst eine Person mit körperlichen und geistigen Anomalien, wohingegen ›narre‹ vor allem auf geistige Defekte abzielt.<sup>250</sup> ›Tôre‹ bezeichnet dabei eher eine vorübergehende Gefühlsregung im Sinne »[...] eines pathologischen Zustand des Außersichseins.«<sup>251</sup> ›Narre‹ hingegen beschreibt vielmehr eine »[...] pervertierte Erscheinungsform der einfalt, die stets den Bereich der ethisch-religiösen Wertung tangiert; ›tôre‹ hingegen niemals.«<sup>252</sup> Dennoch ist Kritik an dieser oft formulierten Eingrenzung vorzunehmen, gilt ›tôre‹ doch ebenfalls als repräsentatives Symbol eines sündigen Menschen, der aufgrund inferiorer Charaktermerkmale naive Verhaltensmuster pflegt.<sup>253</sup>

Darüber hinaus klassifizieren Glossensammlungen des 8.-11. Jahrhunderts ›narro‹, bzw. ›narrom‹ als lateinische Übersetzung für ›brutus‹, ›navus‹, ›stultus‹, ›fatuus‹, ›insipiens‹, ›indoc-tus‹ sowie ›imprudens‹ und beziehen sich auf ein ›tölpelhaftes‹, ›stumpfsinniges‹, ›dummes‹, ›törichtes‹, ›schwerfälliges‹, ›unverständiges‹ und ›unwissenden‹ Wesen. Es ist allerdings hervorzuheben, dass erst der lateinische Bibeltext der Vulgata diese konstitutive Zuordnung trifft. Den Narren im Sinnbezirk des Verstandes zu verorten, vollzieht der Tanach in solch einer dramatischen Konsequenz nicht.<sup>254</sup> Im 13. Jahrhundert wird ›narre‹ noch vereinzelt verwendet, pflegt sich aber sukzessi-

<sup>245</sup> Grimm/Grimm 1854.

<sup>246</sup> Mezger 1991, S. 35; siehe ebenso Kluge 1995, S. 582.

<sup>247</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 38.

<sup>248</sup> *Ibid.*, S. 75.

<sup>249</sup> Könniker 1966a, S. 21f.

<sup>250</sup> Mezger 1991, S. 75.

<sup>251</sup> Könniker 1966a, S. 21.

<sup>252</sup> *Ibid.*, S. 52.

<sup>253</sup> *Ibid.*, S. 52f.

<sup>254</sup> Vgl. *ibid.*, S. 12.

ve in den deutschen Sprachgebrauch ein.<sup>255</sup> Die erstmalige Erwähnung in der weltlichen Dichtung erfolgt dann ebenfalls im 13. Jahrhundert; in der Spruchdichtung von Walther von der Vogelweide, der didaktischen Literatur des Thomasin de Zerclaere sowie in Texten der Spielmannsepik.<sup>256</sup> Im 14. Jahrhundert ist Konrad von Megenberg mitunter für die moralphilosophische Verbreitung des Narrenmotivs verantwortlich, so dass erste Anzeichen der Brantschen Narrendefinition auszumachen sind: »Gaukler, Spaßmacher, Verrückte, von der Norm abweichende«, die aufgrund ihrer »[...] natürlichen Sonderbeschaffenheit eine fehlgeleitete Haltung gegenüber Gott und den Maximen eines religiös-sittlichen Lebens [...]«<sup>257</sup> einnehmen, gelten als absonderliche Kreaturen, die den Normenkatalog des mittelalterlichen Gesellschaftsgefüges ausblenden. Der damit einhergehende Narrenbegriff schließt damit auch den stets kritisch beäugten wie suspekten Hofnarrenstand an den Fürsten- und Ritterhöfen mit ein.<sup>258</sup>

Des Weiteren erhält die Narrenfigur von Brant weitere pejorativ verliehene Attribute wie zum Beispiel emotionale Unbeherrschtheit, unkontrollierte Triebhaftigkeit oder pure Boshaftigkeit: Er erschließt hiermit jene Narrenbedeutung, die in der Tradition nachhöfischer Moraldidaktik steht und somit die christliche Gedankenwelt um 1500 reflektiert.<sup>259</sup> Als allgemeines Zeitsymbol konzentriert sich am Vorabend der Neuzeit das literarische Interesse nun auf den Narren. Die synonyme Verwendung von ›töre‹ und ›narre‹ vollzieht sich – wie bereits erwähnt – schließlich ebenso im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert: Narrheit gilt als die substantielle Verwirklichung von Torheit und ist »[...] Zustand endgültiger und nicht mehr zu heilender Geistes- und Sinnverwirrung«,<sup>260</sup> der die Grundbefindlichkeit des Menschen durch die Erbsünde wiederspiegelt. In einem Analogieschluss wird Narrheit somit mit Sündhaftigkeit gleichgestellt. Die Auffassung, dass Sünde Narrheit sei, beruht demzufolge auf einem Defekt des Verstandes, der seit dem Spätmittelalter mit geistiger und körperlicher Abnormität vergleichbar ist. Als gottesfernes Wesen tritt der Narr diese ihm zugeschriebene Rolle an und wird zum repräsentativen Menschentypus des krisenbetroffenen Spätmittelalters.<sup>261</sup>

Dennoch kritisiert Mezger die von Könneker postulierte These, die Ideenverknüpfung von Sünde und Narr habe sich vornehmlich durch die Literatur vollzogen. Stattdessen weist Mezger auf den elementaren Einfluss der Psalterien und die christliche Ikonographie hin, die sich bereits vor der literarischen Auseinandersetzung dem Motivkreis Narr annähern.<sup>262</sup> Könneker beruft sich in ihrer Argumentation auf zwei literarische Traditionen, die sich in ihren Augen als Nährboden für die Ausgestaltung der Brantschen Narreninterpretation eignen: Die *spätmittelalterliche Lehrdichtung* sowie das *Fastnachtsspiel*. Hierbei scheint ihre These, dass der Narr die Fastnachtsspiele seit dem 15. Jahrhundert inhaltlich beherrsche, diskussionswürdig; da der Narr erst im Lauf der Zeit zum domi-

<sup>255</sup> Trotz der Blütezeit der ritterlich-höfischen Kultur wird für Könneker hiermit ein erster Hinweis auf die allgemeine Sinnkrise des späten Mittelalters virulent (vgl. *ibd.*, S. 21).

<sup>256</sup> Thomasin von Zerclaere beschreibt in seinem mittelhochdeutschen Lehrgedicht *Der wälsche Gast* die *Nerrischheit* als Inbegriff eines Lasters und bezeichnet ebenso eine Vielzahl von Untugenden als *nerrisch* (vgl. *ibd.*, S. 20f. sowie S. 31).

<sup>257</sup> *Ibd.*, S. 25.

<sup>258</sup> Vgl. *ibd.*, S. 24.

<sup>259</sup> Vgl. *ibd.*, S. 27.f.

<sup>260</sup> *Ibd.*, S. 51.

<sup>261</sup> Vgl. *ibd.*, S. 15.

<sup>262</sup> Vgl. *ibd.*, S. 80; vgl. Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

nierenden Handlungsträger des schriftlich fixierten Fastnachtsbrauchtums avanciert.<sup>263</sup> Zu unterstreichen gilt jedoch ihre Aussage, dass ›narre‹ nach der Publikation des Brantschen *Narrenschiſſs* »[...] und der Vervielfältigung dieses Wortes in vielen Fastnachtsspielen, den Status eines terminus technicus erhält.«<sup>264</sup> Nach der moralsatirischen Ausdeutung durch Brant, ist es auch Martin Luther, der sich diesbezüglich sprachschöpferisch tätig zeigt: Luther übersetzt eine Vielzahl an Begriffen des hebräischen Bibeltextes mit Narrheit, die weder der Tanach, noch die Septuaginta noch die Vulgata nuancieren.<sup>265</sup> Luthers Übersetzung des Psalms 52 lautet wie folgt:

Die Toren sprechen in ihrem Herzen: Es ist kein Gott. Sie taugen nichts; ihr Frevel ist ein Gräuel; da ist keiner, der Gutes tut. Gott schaut vom Himmel auf die Menschenkinder, dass er sehe, ob jemand klug sei und nach Gott frage. Aber sie sind alle abgefallen und allesamt verdorben: da ist keiner, der Gutes tut, auch nicht einer.<sup>266</sup>

Es lässt sich festhalten, dass Brant und Luther maßgeblich zur Entwicklung einer neuen Narrensprache beitragen. Beide beziehen Narrheit auf gottesleugnende Menschen, die *im wahrsten Sinne des Wortes ›Wahnsinnigen‹*.<sup>267</sup> Dabei wird ›töre‹ aus dem Sprachgebrauch verdrängt und ›narre‹ im kollektiven Gedächtnis des Spätmittelalters verankert.<sup>268</sup> Langenbach-Flore kritisiert diese Haltung und stellt diese Sinnübertragung in Frage. Sie postuliert, Luther verweise auf den Narren als ein Menschen hin, der Gott eindeutig leugne; beziehe in diesem Zusammenhang aber Personen mit geistiger oder körperlicher Behinderung in eine allgemein gültige Narrendefinition nicht mit ein.<sup>269</sup>

Im weiteren Verlauf jener Zeitepoche verdichtet sich die bisher nachgezeichnete Stigmatisierung der Narrenfigur allerdings zunehmend: Der Narr des Alten Testaments gilt als ein anarchisches Wesen, das gegen göttliche Ordnungsprinzipien interveniert; darin liegt der folgenschwere Sündenaspekt der Torheit. Ebenso attestiert man der Narrenfigur ein unzählbares wie anarchistisches Wesen, das sich allem Göttlichen verweigert und darum zu einem Leben in ewiger Schuld verurteilt ist. Die geistige Naivität, die dem Narren damit eigen erscheint, unterscheidet sich grundlegend von der geistigen wie körperlichen Konstitution seiner Mitmenschen: Da nämlich nach Genesis 1,27 Gott den Menschen nach seinem Bilde schuf, sind unter dem Konzept des sündhaften Narren nicht nur die in selbstverantworteter Unmoral agierenden Gottesleugner, sondern auch die biologischen Devianten zu subsummieren.<sup>270</sup> Diese tragen auch das Etikett der Torheit und gelten als *geistig und körperlich Andersartige*, die nicht über den Segen Gottes verfügen, »[...] sondern Geschöpfe einer anderen, närrischen Ordnung sind [...]«.<sup>271</sup>

<sup>263</sup> Mezger 1991, S. 80.

<sup>264</sup> Könniker 1966a, S. 50.

<sup>265</sup> Der Themenkreis, der motivisch im Kontext zur Narrheit gedeutet wird, tangiert folgende Begriffe: Gottesleugnung, Götzendienst, Selbstsicherheit, Unbelehrbarkeit, Zorn und Faulheit (vgl. ibd., S. 11).

<sup>266</sup> Die Überschrift des Psalms 53 lautet (Luther verwendet eine eigene Zählung): »Die Torheit der Gottlosen. Eine Unterweisung Davids, vorzusingen, zum Reigentanz«. (Luther 2006, s. 569).

<sup>267</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 66.

<sup>268</sup> Zahlreiche Wortschöpfungen wie ›narrenspil‹, ›narrenweis‹, ›narrenwerck‹, ›narrenbuoch‹, ›narrenorden‹, ›narrenkopf‹ sind dem Fastnachtsspiel zuzuordnen; während Begriffe wie ›im narren garn liegen‹, ›auf das narrenort setzen‹, ›mit dem kolben lausen‹, ›am narrensail führen‹, ›am narrenreien tanzen‹, ›ein narrenclait anschneiden‹, ›die narrenschuch tragen‹ auf die Bedeutungssphäre des natürlichen Verstandes- und Erkenntnismangel verweisen (vgl. Mezger 1991, S. 55).

<sup>269</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 65f.

<sup>270</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 20ff.

<sup>271</sup> Ibd., S. 21f.

Hinter dem Vorwurf der närrischen Ignoranz verbirgt sich sodann vielmehr als bloß die vermeintliche Negation der Macht Gottes. Denn die spätmittelalterliche Theologie sieht sich in ihrer These bestätigt, dass der Narr in einem verbindlichen Bündnis mit dem Teufel wirke. Der Sinngehalt der Narrenidee wird darum in der in spätmittelalterlichen Psalterillustrationen oft mit der Figur des Teufels konfiguriert.<sup>272</sup> Daraus lässt sich schließen, dass Teufel und Narr als Kongruenztypen wirken. Daneben lässt sich deren spezifisches Verhältnis anhand ikonographischer Belege ebenfalls konkretisieren: Der Narr erweist sich in Bildinhalten deshalb oft als Handlanger Satans und verfällt dessen machtvoller Boshaftigkeit. Somit kann der Narr seine konzeptionelle Nähe zum Teufel nicht leugnen. Ein Agieren auf Augenhöhe zwischen Teufel und Narr ist gleichwohl auszuschließen, da der Narr nicht über die Zerstörungskraft des Teufels verfügt. Vielmehr ist von sinnverwandten Wesen auszugehen, die »ähnliche« Ziele verfolgen.<sup>273</sup> Von einer generellen Substituierbarkeit beider Figuren kann daher noch nicht die Rede sein. Beide besitzen vielmehr denselben Wirkungskreis und fungieren als personifizierte Lasterallegorien der Sünde.<sup>274</sup> Erst im 16. Jahrhundert entsteht der einheitliche Tenor, dass zwischen Teufelsspuk und Narretei ideengeschichtliche Interferenzen existieren. Mezger spricht in diesem Kontext auch von einer systematischen Diabolisierung der Narrheit in Bild und Schrift.<sup>275</sup> Die äußerliche wie innerliche Distanz zu Gott sowie charakterliche Merkmale wie Selbstgefälligkeit usw. machen Teufel und Narren zu Personifikationen des wahrhaft Bösen. Als Symbolfiguren einer bedrohlichen Vereinigung zeichnet sich damit sukzessive eine Bedeutungsgleichheit beider Daseinsformen ab, die sich auch in die Masken des Fastnachtsbrauchtums wiederfindet.<sup>276</sup>

Eine revolutionäre Umdeutung der Narrenthematik vollzieht die Renaissance, die die Narrenidee in einem völlig anderen Licht erscheinen lässt. In einer ideengeschichtlichen Wende steigt der Narr vom *Verachteten* zum *Weisen* empor und offenbart somit eine weitere Facette seines Charakters, die das Hofnarrenwesen zum positiv besetzten Vanitas-Symbol erhebt.<sup>277</sup> So widersprüchlich dieser Transfer auf den ersten Blick auch wirken mag – vergleicht man diese Fähigkeit mit den bisher genannten Wesensmerkmalen –, so unterstreicht gerade diese Zuordnung das von Grund auf ambivalente Wesen des Narren. Jener verkörpert nämlich ein Prinzip der dialektischen Vereinigung von Gegensätzen: Er gilt als gut, aber auch böse; als Tölpel und gleichsam als Weiser. Narrheit ist somit ambivalent und vielseitig. Aus diesem Grund agiert der Narr stets proteisch und sucht immer das Neue: Neugier, Abwechslungsreichtum und Flexibilität verkörpern folglich wesentliche Wesensmerkmale, die für den Narren identitätsstiftend sind. Sandra Billington resümiert: »The polarization between Fool as a wise man and Fool as evil is a paradox which has been much enjoyed and appears at first sight to have no resolution.«<sup>278</sup> Und Mezger fügt konstatierend hinzu: »Genau dieses eigentümliche Spannungsfeld zwischen Scherz und Ernst, zwischen Sinn und Prophetie, [...] kennzeichnet das [...] Spektrum der Möglichkeiten, in dem die Rolle der Hofnarren im Mittelalter angesiedelt war.«<sup>279</sup>

---

<sup>272</sup> Mezger 1991, S. 102.

<sup>273</sup> *Ibid.*, S. 103.

<sup>274</sup> *Ibid.*, S. 102.

<sup>275</sup> Vgl. *ibid.*, S. 120-128.

<sup>276</sup> Vgl. *ibid.*, S. 108-112.

<sup>277</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 45-49.

<sup>278</sup> Billington 1986, S. 31.

<sup>279</sup> Mezger 1981, S. 51.

### 3.5 Das neutestamentliche Narrenverständnis

Das Narrenbild der Neuzeit divergiert gänzlich von dem spätmittelalterlichen Narrenverständnis und invertiert basierend auf dem Neuen Testament »[...] den traditionsreichen Antagonismus von Tor und Weisem in einer gleichsam karnevalesken Verkehrung um.«<sup>280</sup> Während das Alte Testament den Narren fortwährend als häretischen Sündennarren diskriminiert, erhebt das Neue Testament die Torheit des Narren zu dessen eigentlicher Weisheit. Der Narr erlebt somit eine invertierte Sinndeutung seines Torheitsprinzips, das nun eine Art naiv-intuitiven Zugang zum Leben darstellt, das sich auf diese Weise allein unschuldigen Geschöpfen wie Kindern und Narren offenbart, deren Blick auch keinerlei Berechnung verschleiert.<sup>281</sup> Seine geistige Naivität lässt den Narren nunmehr sogar die Wahrheit um das Wesen Gottes erkennen, weshalb ihm als Medium göttlicher Weisheit in der Renaissance, die Gnade der Unschuld zu Teil wird.<sup>282</sup>

Dieser so neuartige Bedeutungsgehalt der Narrenfigur fußt auf neutestamentlichen Aussagen, die sich auf den seit der Antike virulenten Aspekt des Prophetischen berufen.<sup>283</sup> Die Gabe der Weissagung gilt demnach als »positiv« bewertetem Phänomen, weshalb der Wahnsinn der Narrenfigur nunmehr keine unheilbare Krankheit mehr darstellt, sondern zum desiderablen Gemütszustand avanciert.<sup>284</sup> Das klassische Torheitsattribut, das bisher die Verleugnung Gottes repräsentiert, vermag nunmehr die Lehre Gottes in ihrem Kern zu begreifen und führt zur Prophetie<sup>285</sup> des Narren, wie Karl Friedrich Flögel 1789 exemplifiziert:

<sup>280</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 23.

<sup>281</sup> Vgl. ibd., S. 23

<sup>282</sup> Lever 1992, S. 20.

<sup>283</sup> Dabei berufen sich Ärzte des Mittelalters auf die neuplatonische antike *Vier-Säfte-Theorie*, um die Ursachen von geisteskranken Störungen zu untersuchen. Ein Krankheitsbild manifestiert sich beispielsweise im Irrsinn und führt zu einem organischen Ungleichgewicht des Säftehaushaltes im menschlichen Körper. Ein ungesunder Lebensstil, ein asketisches Leben oder auch astrologische Konstellationen können ebenfalls in den Wahnsinn leiten. Hildegard von Bingen bezeichnet die Geisteskrankheit als eine physiologische Unordnung, die nach Meinungen mittelalterlicher Medizin durch exorzistische Praktiken behandelt werden kann. Die damalige Rechtsprechung setzt sämtliche Familienmitglieder als gesetzlichen Vormund von Geisteskranken ein und jene sind somit bei Vergehen haftbar zu machen. Angst und Verzweiflung vor eventuellem Fehlverhalten der Kranken gelten daher als jene Antriebskräfte, die Familien veranlassen haben, ihre Schutzbefohlenen entweder zu Hause oder in Türmen vor der Stadtmauer zu verwahren. In Spitälern wurden bedrohlich wirkende Geistesranke angebunden oder gefesselt. Joëlle Fuhrmann bezeichnet die dort anzutreffenden Lebensumstände deshalb als elend. Wenn allerdings kein Gefahrpotential für die Öffentlichkeit vermutet wurde, so durften die Betroffenen an königlichen und fürstlichen Höfen als Hofnarren agieren. Der Analogieschluss zwischen der gespielten Verrücktheit des Hofnarren von Berufswegen und des Geisteskranken erscheint somit durchaus plausibel (vgl. Fuhrmann 1994, S. 47-52).

Weitere ergänzende Aspekte, die das Phänomen *Wahnsinn* zu erklären versuchen, liefert Schmitz und verweist neben der oben erwähnten Temperamentenlehre ebenso auf die aristotelische Pneuma-Lehre, die sich der Wechselwirkung von Physis und Psyche verschreibt und darauf beruht, dass der Mensch einem bestimmten Gefühlsklima, also bestimmten Affekten seines Körpers ausgeliefert ist. Auf diesem Nährboden gründen auch erste medizinische Prozeduren im Umgang mit Geisteskrankheiten, die besagen, dass das humorale Gleichgewicht zwischen Körper und Seele aus dem Lot geraten sei. Weiter führt Schmitz zum Beispiel den neuzeitlichen Melancholiekult an, in welchem Melancholie weniger Krankheit, sondern viel mehr als Kult fungiert (vgl. Schmitz 2004, S. 34-39).

<sup>284</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 23.

<sup>285</sup> Biblische Fürsprache für eine Inversion der Torheit findet sich bei Mt. 5,3; Mt. 11,25, als Jesus spricht: »Ich preise dich, Vater, Herr des Himmels und der Erde, weil du all das den Weisen und Klugen verborgen, den Unmündigen aber offenbart hast«. (Bibel 1980, S. 16.) Paulus hingegen konterkariert die Torheit des Christentums mit der Weisheit der Welt (Kor 1, 18-31; 2, 14; 3, 18-20; 4, 10). Daneben finden sich biblische Textstellen, die wiederum den Status des Sündennarren prolongieren (Mt. 7, 24-27; 25, 1-3) (vgl. Osteneck 1971, S. 314-318 sowie Pilarczyk 2004, Fußnote 24, S. 23).

Viertel verweist bezüglich der Ursprünge der Prophetie auf weitere Bibelstellen, die unterschiedliche Akzentuie-

Mit den Narren hat es eine ganz andere Bewandniß; sie thun alles, was die Fürsten gerne haben, sie scherzen, sie lachen und machen ihnen nichts als Vergnügen. Ferner haben sie das gar nicht verächtliche Privilegium, daß sie wegen ihrer Einfalt allein die Wahrheit sagen können. Was ist aber schätzbarer als die Wahrheit? Denn ob man zwar dieselbe, nach dem gemeinen Spruchwort, als eine Eigenschaft der Kinder oder des Weines ansieht, so kommt sie doch eigentlich den Narren zu.<sup>286</sup>

Der Narr gewinnt daraufhin an Reputation und verliert im 16. Jahrhundert seinen bisher negativ konnotierten Status. Die Tatsache, dass sich die Weisheit der Welt nunmehr durch die Torheit des Narren erschließen lässt, ist mit einer Niederlage der theologischen Profession des Mittelalters zu vergleichen. Der Narr, der als dämonischer Parodist bisher den Wertebestand christlicher Lebensführung auf den Kopf gestellt hat, erweist sich konträr als tiefgründiges respektive vertrauenswürdige Wesen: So kulminiert der Topos der Narrenidee *um Christi Willen* im altrussischen Phänomen des *Narren in Christo (Jurodivye)*, über das Pilarczyk ausführt:<sup>287</sup>

Zum Kreis dieser tiefgläubigen Männer, die freiwillig ein Leben der Entbehrung und der Demütigung auf sich nahmen, gehörten angeborene und selbstgewählte Toren gleichermaßen. Mit ihrem Narrenspiel suchten sie der Welt die Augen für das Auseinanderklaffen von gelebter Wirklichkeit und göttlichem Gebot zu öffnen und sie so der Erlösung näher zu bringen.<sup>288</sup>

Jene Narrentradition gründet sich auf den biblischen Worten des Apostel Paulus, der im 1. Korintherbrief<sup>289</sup> des Neuen Testaments über die Verantwortung und Probleme der jungen christlichen Gemeinde spricht: In diesem Kontext erörtert Paulus schließlich den Unterschied zwischen dem beseelten Geist des Einfältigen und dem irdisch gesinnten Menschen, der die Weisheit Gottes nicht begreifen kann. Die Genese eines Jurodivye setzt somit die christliche Askese voraus, weswegen ein potentieller Anwärter bereit sein muss, alle irdischen Bedürfnisse hinter sich zu lassen. Im Gegenzug erwartet ihn ein Christusnarrentum, das die diesseitigen Eitelkeiten der Welt endgültig überwinden vermag. Die damit einhergehende soziale Isolation des Jurodivye erlaubt ihm gleichsam Staat, Kirche und Gesellschaft zu kritisieren und sich hierbei auf seine wahnhaften Visionen zu berufen. Aus die-

---

rungen aufweisen: In diesem Rahmen referiert Viertel von prophetischer Entrücktheit oder auch Raserei (1 Sam 10, 10; 1 Kön 18, 26-28; 2 Kön 9-11), die in einem ekstatischen Bewusstseinszustand münden, dem aufgrund seiner dionysischen Verzücktheit, fern allem Irdischen, eine Nähe zu Gott bestätigt wird. Propheten an Königshöfen gelten in der vorexilischen Zeit demzufolge als Seher und Gottesmänner, die mahnend die Einhaltung der Gebote Gottes vertreten und sich für sozial schwache Bevölkerungsgruppen (wie zum Beispiel Waisen, Witwen etc.) einsetzen. In diesem Rahmen nennt Viertel folgende biblische Propheten des 7. und 8. Jahrhundert v. Chr.: Amos, Hosea, Jesaja, Micha und Jeremia. Da jene in ihren Unheilsbotschaften meist bestätigt wurden, schenkte man deren Prophezeiungen Glauben. In der Exilzeit postulieren Propheten wie Deuterjesaja einen glanzvollen Neuanfang für das Volk Gottes, wodurch sich die prophetische Grundbotschaft in ein positives Deutungsmuster verkehrt. Des Weiteren verkörpert Johannes der Täufer, durch seine kritischen Worte an der Herrschaftssituation, den Prophetiegedanken der Hoffnung. In Kor 1, 11-26 wird die prophetische Gabe daneben als besonderes Charisma gelesen, das seelsorgerische sowie gottesdienstliche Pflichten mit sich bringt (vgl. Viertel 2005, S. 380ff.). Jörg Jeremias bezeichnet Propheten aus diesem Grund als jene Personen, die zwischen Gott und Menschen als Vermittler agieren. Als Sammelbegriff für Seher, Visionäre und Gottesmänner ist phänomenologisch zwischen Gruppen- und Einzelpropheten zu differenzieren. Die älteste erforschte Prophetengruppe wirkt um 1000 v. Chr. und postuliert einen ekstatischen Zugang zu Gott (Sam 1, 10,5-14; 19, 18-24). Um 800 v. Chr. treten Gruppierungen von sogenannten Hofpoeten auf, die den Willen Gottes vertreten: Während ältere Propheten die Hilfe Gottes in allen Lebenslagen propagieren, haben jüngere Propheten wie Hosea oder Amos in ihren Visionen vornehmlich Untergangprophezeiungen des Volkes Israels. Letztere begründen diese weniger mit der Individualschuld einzelner machtausübender Personen, sondern vernehmen im zeitgenössischen Weltbild als Indiz für das Erodieren einer gottgegebenen Ordnung, wodurch der Mensch sich allgemein schuldig macht. Heilspropheten mahnen deshalb zur Treue gegenüber Gott, wohingegen neutestamentliche Propheten wie Johannes oder Jesus eschatologische Inhalte favorisieren (vgl. Jeremias 2007, S. 241-245).

<sup>286</sup> Flögel 1789, S. 49.

<sup>287</sup> *Ibid.*, S. 23f.

<sup>288</sup> *Ibid.*, S. 23.

<sup>289</sup> 1. Kor 4, 10-13. Siehe ebenso Skrobucha 1976, S. 29.

sem Grund erfahren jene Narrentypen den Status eines Heiligen,<sup>290</sup> denen ein hoher Grad an gesellschaftlicher Verehrung zu Teil wird.<sup>291</sup> Die Darstellung russischer Heiligenfiguren ist in der Ikonenmalerei daher ein beliebtes Objekt.<sup>292</sup> Folglich wird in dieser Art Narrentum eine spezifische Form der Narrenfreiheit evident, die sich auf christlichem Fundament stützt.

Es ist daher festzuhalten, dass der alttestamentliche Narrenbegriff zu Beginn der Neuzeit einen elementaren Identitätswandel erfährt und vom *Insipiens* zum *Sapiens* aufsteigt. Aus diesem Grund gilt die Epoche der Renaissance auch als Blütezeit des Hofnarrentums. Hinter dieser Wandlung der Narrenidee steht allerdings ein vielschichtiger Entwicklungsprozess, der darin seinen Höhepunkt findet, dass sich der Narr von seiner Zuordnung als Gottesleugner verabschiedet und prophetischen Zugang zu einer höheren Weisheit erlangt; vor allem erkennt er aber an, dass die wahre unerreichbare Weisheit allein bei Gott liegt.<sup>293</sup> Mezger kommentiert diese ideengeschichtliche Transformation und beschreibt die Verflechtung von Narrenidee, Vanitas und memento mori-Gedanken:

Je mehr der Narr am Vorabend der Neuzeit als Vergänglichkeitsbote verstanden und je mehr ihm deshalb geradezu eine prophetische Gabe unterstellt wurde, desto stärker entfernte er sich von der ursprünglichen Rolle des Stultus. Er war nicht mehr wie im 13. Jahrhundert einfach nur der dumme Tor des 52. Psalms, der im weisen König sein positives Gegenüber fand, sondern er avancierte zusehends deutlicher [...] zum Vermittler von Einsichten, die dem König ohne den Narren vielleicht verschlossen geblieben wären. Hier liegen die Anfänge jener komplizierten Entwicklung, die gelegentlich zum Rollentausch zwischen Sapiens und Insipiens führte, und die bei Shakespeare damit endete, dass sich der Narr als einsamer inmitten einer Welt voller Toren wiederfand.<sup>294</sup>

Als *Wissender und Warner*<sup>295</sup> taucht der Narr somit in seine Rolle als Vanitaskünder noch tiefer ein, wodurch »[...] die Weisheit der Hofnarren häufig aus düsteren Vorahnungen bestand und [...] ihre Ratschläge oft die Form eindringlicher Warnungen hatten.«<sup>296</sup>

Des Weiteren gibt es noch eine weitere Ebene, die den Rollentausch des Narren reflektiert, die sogenannte literarische *Markolf*-Tradition:<sup>297</sup> Diese stellt eindrucksvoll den ideengeschichtlichen Kontrast zwischen Torheits- und Weisheitsprinzip in Frage und hat ihre literarhistorischen Wurzeln im 11. Jahrhundert. Trotz theologischer Gegenmaßnahmen behauptet sich dieses Sujet im europäischen Sprachraum und berichtet im Wesentlichen von den verbalen Konflikten des biblischen Königs Salomon<sup>298</sup> und seinem widerspenstigen Konterpart Markolf:<sup>299</sup> Die gewitzte Bauernfigur, die Salomon

<sup>290</sup> Pilarczyk nennt als bekanntesten Vertreter den *Heiligen Basilius*, nach dem in Moskau die Basiliuskathedrale benannt ist. Unter den westlichen Heiligen erscheint Franz von Assisi als paradigmatisches Beispiel zu fungieren. Dass das Phänomen des Christusnarren im westlichen Raum wenig Anklang fand, führt Heinz Otto Luthe auf die lange Tradition der Exegese zurück, die sich in Westeuropa einer wörtlichen Auslegung der paulinischen Theologie des Kreuzes verweigert (vgl. Pilarczyk 2004, S. 23 sowie Luthe 1992, S. 57f.).

<sup>291</sup> Vgl. Skrobucha 1976, S. 29f.

<sup>292</sup> Meist werden die Christusnarren als Ikonen mit wirrem Haar dargestellt, deren asketischer Körper oft nackt gezeichnet ist und lediglich einen Lendenschurz aufweist. Die Abbildung eines Narren in Christo, der ein Gewand trägt, ist eher selten (vgl. ibd., S. 30).

<sup>293</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 45.

<sup>294</sup> Vgl. ibd., S. 45f.

<sup>295</sup> Ibid., S. 45.

<sup>296</sup> Ibid., S. 48.

<sup>297</sup> Ibid., S. 45f.

<sup>298</sup> Salomon übernimmt Mitte des 10. Jahrhunderts v. Chr. die Staatsmacht Davids und baut diese wirtschaftlich, verwaltungstechnisch sowie außen- und innenpolitisch erfolgreich aus. Als bedeutsamstes Ereignis nennt die Bibel seinen ersten Tempelbau, wodurch die Heiligtümer außerhalb Jerusalems sukzessive irrelevant werden. Darüber hinaus lobt das Alte Testament Salomons vielseitiges Wissensspektrum, vor allem seine Weisheit, die den Begriff des sogenannten *Salomonischen Urteils* prägt (vgl. Legner 1968, S. 274f.).

---

immer wieder für seine Handlungen kritisiert, konzentriert sich seit dem 12. Jahrhundert vornehmlich darauf, den König mittels spaßiger Redensarten und plumper Sprüche zu parodieren. Die inhaltliche Parallele zur Insipiensfigur des Psalms 52 erscheint offenkundig, weswegen Markolf ab dem 14. Jahrhundert als Typus des Sündernarren interpretiert wird. Diese Aussage belegen ebenfalls ikonographische Funde sowie eine Vielzahl an Druckgraphiken, die der Markolf-Figur die äußere Gestalt einer Eselsohrentracht verleihen.<sup>300</sup>

Im 15. Jahrhundert erlebt Markolf aus literatur- wie kunsthistorischer Perspektive einen konstitutiven Identitätswandel: Aus Salomon, der bisher als typologische Verkörperung des Weisheitsideals fungiert, wird ein törichter Narr und aus der populären Bauernfigur geht eine vernünftige Person hervor. Damit wird die neuzeitliche Narrenkonzeption in Markolf virulent, der nun als prophetischer Vermittler von höherem Wissen gilt.<sup>301</sup> Mezger vernimmt darin ein weiteres Erkennungszeichen für die Loslösung der Neuzeit von mittelalterlichen Denkstrukturen, von der auch das Narrenwesen profitiert: Als Vergänglichkeitsmetapher und Statussymbol erfüllt das realhistorische Hofnarrentum neben seinem Amt als Spaßmacher ebenso politische Aufgaben und berät Regenten in öffentlichkeitsrelevanten Fragen.<sup>302</sup> Dies ist ein historischer Befund, der keineswegs pauschalisierend verstanden werden kann; auf einige europäische Hofnarrenpersönlichkeiten aber durchaus zutrifft.<sup>303</sup> Bevor jedoch weitere Detaillbeobachtungen über das typologische Verhältnis zwischen König und Hofnarr erfolgen, muss zuvorderst die ideengeschichtliche Verbreitung der Narrenidee als moralphilosophische Größe erörtert werden.

---

<sup>299</sup> Kuper hebt grundlegende Gesichtspunkte in Kapitel VIII seiner Dissertation hervor (Kuper 1993, S. 130-141).

<sup>300</sup> Mezger 1991, S. 98.

<sup>301</sup> *Ibid.*, S. 100f.

<sup>302</sup> Pilarczyk 2004, S. 25.

<sup>303</sup> Vgl. Kapitel 7 und 8.



## 4. DIE NARRENIDEE IN DER SATIRISCHEN DICHTUNG DES SPÄTMITTELALTERS UND DER FRÜHEN NEUZEIT

### 4.1 Moralphilosophische Rezeptionen

Barbara Könneker untersucht die Rezeption der Narrenidee in der satirischen Literatur an der Schwelle zur Neuzeit. Die von ihr dabei aufgeführte Entwicklung der Narrenthematik zeigt, dass »[...] um die Zeit des Überganges vom 15. zum 16. Jahrhundert, um die Zeit der ‚großen Wende‘ also [...]«<sup>304</sup> eine Narrenliteratur entsteht, die als *Signum einer Epoche*<sup>305</sup> verbindlich Auskunft über das sich wandelnde Selbstverständnis des Menschen im Zeitalter des Humanismus gibt.<sup>306</sup> Für Könneker ist Narrheit deshalb eine geistesgeschichtliche Erscheinung ersten Ranges, die Gottfried Willems folgendermaßen skizziert:

Die Figur des Toren oder Narren ist in der Literatur der frühen Neuzeit allgegenwärtig, zumal in der Populärliteratur. Sie hat hier eine solche Bedeutung erlangt, daß sie zum Namensgeber einer eigenen, besonderen Gruppe von Texten geworden ist, der 'Narrenliteratur' oder 'Narrensature'. Warum sie seinerzeit eine so prominente Rolle spielt, liegt auf der Hand: sie ist *ein idealer Katalysator für die Verbindung von Unterhaltung und Belehrung*. Ein Narr ist einer, der etwas verkehrt macht, und zwar auf originelle Weise; es gibt also etwas zu lachen, man ist unterhalten. Im Verlachen des Verkehrten vollzieht sich aber zugleich ein Innewerden des Richtigen; nur wem vor Augen steht, was richtig ist, kann das Verkehrte in der Tat verkehrt erscheinen. Im Verlachen des Verkehrten befestigen sich die Begriffe des Richtigen, man ist also auch belehrt.<sup>307</sup>

Vor diesem Hintergrund sind vor allem drei Moralthologen zu nennen, die interdependent mit der Narrenphilosophie verwoben sind: *Sebastian Brant*, *Thomas Murner* und *Erasmus von Rotterdam*. In deren literarischen Werken offenbart sich das breitgefächerte Entfaltungspotential, das so basal für den Konnex von Belehrung und Narrenidee erscheint. Brant gilt als eigentlicher Schöpfer der Narrenidee, »[...] jener folgenschweren Gleichsetzung von Narrheit und Sünde bzw. allgemeiner menschlicher Gebrechlichkeit und Bedürftigkeit.«<sup>308</sup> Überhaupt ermöglicht erst seine Narrenmetapher, die Sinnübertragung, die Narrheit mit Sündhaftigkeit assoziiert. Die nachfolgenden Narrenkonzeptionen bauen auf diesem satirischem Nährboden auf und verleihen der Narrenidee eigene moralanalytische Impulse, die das Wesen der Epoche ebenfalls beschreiben, um »[...] sich selbst über die eigene Stellung in der Welt klar zu werden.«<sup>309</sup>

Dabei ist die Frage, welche Bedingungen die Genese der literarischen Narrenthematik seit 1500 begründen, vorab zu klären: Als ideengeschichtliche Quelle für die Genese der Narrenphilosophie – so wurde bereits erläutert – fungiert die Bibel, die in den didaktischen Schriften des Alten und Neuen Testaments die konstitutive Gegenüberstellung von stultus und sapiens vornimmt. Daraus erwächst eine mächtige Symbolkraft, die sich die Moraldidaktik des Spätmittelalters zu Nutze macht. Das folgende Zitat reflektiert den zentralen Kern von Könnekers Dissertationsschrift, in der sie die biblische Bedeutung der Narrenidee einfängt:

<sup>304</sup> Könneker 1966a, S. 1.

<sup>305</sup> Ibd., S. 1.

<sup>306</sup> Vgl. ibd., S. 1.

<sup>307</sup> Willems 2012, S. 354.

<sup>308</sup> Könneker 1966a, S. 2.

<sup>309</sup> Ibd., S. 4.

Die Vorstellung, dass das Böse, ja daß insbesondere die Sünde im religiösen Sinne, als Akt der Empörung gegen Gott oder als Zustand der Gottesferne, etwas zu tun haben mit einem im Wesen des Menschen begründeten Mangel an Erkenntnisfähigkeit und Erkenntniswillen, einer Geistesfeindschaft also, war christlichem Denken unter dem Einfluß sowohl der antiken Philosophie und Sittenlehre als auch der alttestamentlichen Gottes- und Gesetzesvorstellung von Anfang an natürlich und selbstverständlich. Diese ethisch religiöse negative Einschätzung der *stultitia* gründete sich im Wesentlichen darauf, dass der Mensch durch den Sündenfall seiner ursprünglichen natürlichen Vollkommenheit beraubt worden sei und, als der Erbsünde unterworfen, eine entscheidende Schwächung seiner geistigen, sittlichen und religiösen Fähigkeiten und Gaben erfahren habe. Die Trübung seines Erkenntnisvermögens wurde von dorthin als eines der sichtbaren Zeichen des durch seine Schuld gestörten, ursprünglich aber einmal intakt gewesenen Verhältnis zu Gott gedeutet, also religiös negativ bewertet. [...] Die Narrenthematik um 1500 aber verdankte ihre Entstehung einem Begriffswandel [...], der eben darin bestand, daß die überlieferte Vorstellung eines Zustandes geistiger seelischer Unerleuchtetheit und sittlich religiösen Erkenntnismangels, zurückführbar auf die natürliche bzw. sündhafte Gebrechlichkeit und Bedürftigkeit des Menschen, in Verbindung gebracht wurde mit der Vorstellung der Narrheit als eines Zustandes angeborener oder willkürlicher Verrücktheit, der demgegenüber etwas durchaus Zufälliges und Sekundäres darstellt und nicht von vornherein aus der grundsätzlichen Bedingtheit menschlicher Existenz hergeleitet werden kann, sondern sich vielmehr primär als Ausnahmezustand und abseitig anormale Daseinsweise gibt. Für eine solche konsequent durchgeführte Ideenverknüpfung, wie sie Brant unter allseitiger Zustimmung seiner Zeitgenossen zuerst mit Entschiedenheit vornahm, gab es nun tatsächlich keinerlei vergleichbare Vorbilder, auf die er sich als unantastbare und überzeitlich gültige Autoritäten hätte berufen können.<sup>310</sup>

Brants Moralsatire gründet auf der grundlegenden Kritik am spätmittelalterlichen Gesellschaftsbild, das sich für ihn seit dem 14. Jahrhundert pejorativ zu verändern beginnt. Demzufolge ist er auf der Suche nach einer validen Lösung, um jenen Umwälzungstendenzen nachhaltig entgegenwirken. Seine gesellschaftskritischen Thesen bestehen überwiegend aus *Paraphrasierungen biblischer Texte*,<sup>311</sup> die er auf die Narrenphilosophie münzt. Marieluise Held hebt daher die kollektive Sprengkraft der Brantschen Lektüre hervor, die das Narrenmotiv als wahres Abbild der korrupten Menschheit versteht.<sup>312</sup> Die daraus resultierende Ideenverknüpfung von Narr und Sünder ist nach Held zudem eine dichterische Aussage, die einen Bruch mit der christlichen Vorstellungswelt des Mittelalters nach sich zieht.<sup>313</sup> In dieser verfolgt die Weisheitslehre von Brant einen normativen Narrenbegriff, der den Konflikt um die Deutungsfülle von Diesseits, Jenseits und der Figur Gottes auf neuartige Weise veranschaulicht.<sup>314</sup> Die moraldidaktische Wirkungsästhetik, die damit von der Satire ausgeht, betont die Bedeutsamkeit der jenseitigen- sowie diesseitigen Lebenswelt gleichermaßen, weshalb Könneker sagt:

In der genauen Wahrnehmung des Mittelmaßes zwischen Zuviel und Zuwenig sah man also die Möglichkeit, mit dem Leben, das den spätmittelalterlichen Menschen in seiner Wirrnis und Widersprüchlichkeit bald hierhin, bald dorthin zu ziehen drohte, ihn zwischen Todesfurcht und Diesseitsfreude hin- und herschwanken ließ, fertigzuwerden, sich innerlich gefestigt seinen Ansprüchen gegenüber zu behaupten und der Dinge und Erscheinungen Herr zu bleiben.<sup>315</sup>

Allerdings ist anzuführen, dass bereits *vor* Brant Narren- und Torenbezeichnungen in der deutschen Mittelalterdichtung vorzufinden sind.<sup>316</sup> Neben biblischen Textpassagen beruft sich Brant argumentativ ebenso auf das literarische Fastnachtsspiel, weswegen er dem Narren der Fastnacht sogar ein eigenes Kapitel widmet. Als moraltheologischer Nährboden dient dem Brantschen *Narrenschiff* ein christlich fundiertes Ethos, das im Hinblick auf die Etablierung eines allgemeinverbindlichen Tu-

<sup>310</sup> Ibid., S. 9f.

<sup>311</sup> Ibid., S. 13.

<sup>312</sup> Held 1945, S. 71.

<sup>313</sup> Vgl. Könneker 1966a, S. 14.

<sup>314</sup> Ibid., S. 14.

<sup>315</sup> Ibid., S. 48.

<sup>316</sup> Vgl. ibd., Fußnote 11, S. 4f.

gendsystems individuelle Freiheit zugunsten festgefügtter Lehren verdrängt.<sup>317</sup> Dieses Postulat bringt wesentliche Konsequenzen mit sich, die in einer Umkehrung der Wertehierarchie kulminieren: Während sich in der höfisch-ritterlichen Dichtung bis zum 13. Jahrhundert noch ein bejahendes Weltbild abzeichnet, beschreiben zeitgenössische Sittenprediger wie Brant ein Wirklichkeitsempfinden, das auf der *Erfahrung des Negativen* beruht.<sup>318</sup> Aus dieser Haltung heraus manifestiert sich folgender fundamentaler Gedankengang, der spezifisch für spätmittelalterliche Lasterlehren ist: Menschliche Schwäche ist nicht mehr »[...] sub specie dei als Sünde, d. h. als Werk des Teufels, sondern sub specie hominis als Narrheit, d. h. als Folge eines natürlichen Erkenntnismangels zu interpretieren.«<sup>319</sup> Die daraus resultierende pessimistische Haltung dem Leben gegenüber klingt bereits tendenziell bei Literaten wie Thomasin de Zerclaere, Konrad von Würzburg, Rudolf von Ems, Jacobus de Cessolis, Kunrat von Ammenhausen, Heinrich von Beringen oder Hugo von Trimberg an:<sup>320</sup> In deren Moralverdikten geht um ebenfalls die Demonstration von allgemeingültigen Verhaltensweisen, die dabei helfen sollen, die zunehmende Angst vor dem Leben vor und nach dem Tod mit all seinen Facetten zu bewältigen. Brant (1457-1521) verfolgt hiermit die literarische Strategie, seinen Rezipienten durch Glaube und Logik zu überzeugen.<sup>321</sup> Seinen Zeitgenossen wie etwa dem Theologen Thomas Murner (1475-1537) dient Brant als Anregung, den Topos der Narrenidee ebenfalls zu beleuchten; wobei Murners Interpretation die seines Vorgängers vollkommen radikalisiert. Ein gänzlich neuer Deutungsansatz wird bei Erasmus von Rotterdam (1466-1536) virulent: Narrheit scheint sich in seiner Lektüre positiv zu wandeln. Bei Martin Luther (1483-1546) hingegen erfährt man, dass die Narrenidee obsolet sei. Jedoch sind all diese Dichtungsmodelle im Sinnbezirk der Satire anzusiedeln. Dass wir uns auf dem Terrain satirischen Denkens bewegen, erklärt sich Zijderveld so:

In der Satire wird die tägliche Wirklichkeit mit einer idealen Wirklichkeit konfrontiert, von der die Menschen gerne reden, nach der sie aber selten leben. Die Satire hat daher auch eine stark kritische Funktion: Sie entlarvt die schönen Vorsätze aller möglichen Kategorien von Menschen [...] Dabei muss die Satire aber innerhalb der Grenzen des Lachens bleiben, sonst entartet sie sich leicht zu nacktem Spott und Hohn.<sup>322</sup>

Unter dem Einfluss der Satire erhebt sich die Narrenidee sodann zum Epochensymbol, weshalb Fuchs von einer semantischen *Generalisierung des Närrischen*<sup>323</sup> spricht, die in den Interpretationen von Brant, Murner, Erasmus und Luther kulminiert und somit zu einer Verallgemeinerung der Narrenidee beiträgt, »[...] die die Figur inflationieren lässt: Ist ein jeder Narr, ist keiner Narr. Damit wird auch die Spezialistenrolle des Hofnarren obsolet.«<sup>324</sup> Die schöpferischen Leistungen jener Gelehrten prägen das Gesicht der Narrenidee somit wesentlich und untermauern die zur Verflachung drohende Breitenwirkung dieses Phänomens.

---

<sup>317</sup> Vgl. ibd., S. 30.

<sup>318</sup> Ibid., S. 36.

<sup>319</sup> Ibid., S. 28f.

<sup>320</sup> Siehe ibd., S. 31, S. 34 und S. 44. Einen Einblick über den Konnex von Narrheit und Minnegesang gibt überdies Schilling 2009a, S. 47-63.

<sup>321</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 47.

<sup>322</sup> Zijderveld 1976, S. 37.

<sup>323</sup> Fuchs 2002, S. 10f.

<sup>324</sup> Ibid., S. 11.

## 4.2 Sebastian Brant

Die moralsatirische Lesart des *Narrenschiff*-Paradigmas löst eine tiefgreifende Wirkung auf die Rezeption der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie aus. Seine Popularität verdankt dieses Werk mitunter der Vervielfältigungen in Druckgraphiken, der Malerei<sup>325</sup> sowie oralen Überlieferungen allen voran in Predigten.<sup>326</sup> Schließlich avanciert jene Lektüre zum meist verkauften Buch des 15. Jahrhunderts. Eduard Studer kommentiert deren Erfolg mit diesen Worten: »[...] In krisengeschüttelten Zeiten pflegen vereinfachende Diagnosen viele Leser zu finden.«<sup>327</sup> Schmitz begründet die überragende Nachwirkung der Brantschen Narrenidee mit der »[...] hohen rhetorisch-dialektischen

<sup>325</sup> Wie zum Beispiel in Werken des niederländischen Maler Hieronymus Bosch (1450-1516), der sich der Buchmalerei, dem Buchdruck und dem Kupferstich widmet. In zahlreichen Triptychen zeigt er die diesseitige Welt sowie das Jenseits als Gesamtdarstellung. Er bedient sich hierbei einer Symbolik, die tief in der Glaubenswelt des Mittelalters verankert ist. Dem Surrealismus des 20. Jahrhunderts aber verwandt, weist sein Werk einen modernen Duktus auf, der dem zeitgenössischen Kunstverständnis des Mittelalters weit voraus ist. Die symbolische Formsprache seiner Bilder beschäftigt sich mit den Unzulänglichkeiten und menschlichen Mängel des mittelalterlichen Kosmos sowie mit vielfältigen Verkörperungen des Bösen, die den Menschen zur Rechenschaft ziehen.

So auch in seiner *Narrenschiff-Tafel*; ein Werk, das zwischen 1500 und 1515 entsteht und mittlerweile seinen Platz im Pariser Louvre gefunden hat. Das Gemälde stellt eine Art Fragment eines Diptychons dar, das der Künstler zur Narrenschiffthematik angefertigt hat. Von der ursprünglichen Konzeption stehen bisher keine weiteren Daten zur Verfügung. Jedoch eröffnet dieses Bild einen Bedeutungshorizont, der sich einer einfachen Interpretation verschließt: Boschs Darstellung zeigt ein steuerloses Schiff, auf der eine Gesellschaft aus weltlichem und geistlichem Personal gotteslästernd den Verzehr von Wein und Speisen genießt. Aus der Vielzahl der Figuren erweist sich am rechten Bildrand eine als besonders auffällig: Es ist ein Narr, der ein graues Gewand mit Eselohren und Schellengürtel trägt. Daneben ragt in der Bildmitte ein Schiffsmast in Form eines Narrenbaumes heraus, der metaphorisch auf den Baum der Erkenntnis verweist. Zunächst lässt die Anwesenheit des Narren auf ein einfaches Sittenbild schließen. Die komplexe Symbolik des Bildes offenbart sich allerdings erst auf den zweiten Blick. Bosch sinnt darauf, die Eitelkeit der torhaften Welt darzustellen. Alle dargestellten Gegenstände oder Figuren stehen deshalb in einer eindeutigen symbolischen Wechselbeziehung zueinander. So ist als Zeichen des Unglaubens beispielsweise eine Flagge mit dem Motiv eines orientalischen Halbmondes am oberen Ende des Schiffmastes auszumachen. Ein Mönch und eine Klosterfrau legen ein laszives Verhalten an den Tag. Daneben befinden sich zwei weitere Personen, die sich nackt im Wasser aufhalten und, um eine Weinschale bittend, in ihrer selbstzerstörerischen Torheit ertrinken. Überdies spielen verführerische Kirschen auf die verbotene Frucht des biblischen Baums der Erkenntnis an. Letztendlich geht es um die bildliche Darstellung des Sündenfalls auf einem Schiff voller sündhafter Menschen. Die Fratze, die aus der Krone des Mastbaums erscheint, erinnert daher an einen Totenschädel. Zudem scheint sich ein Teil des Personals über das Narrenbrot zu streiten. In der christlichen Ikonographie führt der Genuss dieses Brotes aber in den sicheren Tod. Ein weiteres Indiz für die Negation christlicher Maxime wird in dem Brathuhn evident, das in einem Laubkranz unterhalb der Baumkrone hängt. Gierig versucht ein Mann an das Geflügel mit aller Gewalt heranzukommen. Dem Fisch hingegen, der in einem Ast im Heck des Schiffs baumelt und ein Zeichen der Fastenzeit verkörpert, würdigt er keines Blickes.

Der pessimistischen Gesamtaussage des Gemäldes liegt folgende Idee zugrunde: Alles Moralisierende ist in die objektive Form der dargestellten Bildgegenstände transformiert und fordert die semiotische Entschlüsselung durch den Rezipienten. Das Motiv, den Mast der Narrenschiffs mit dem biblischen Baum der Erkenntnis zu analogisieren, begegnet ebenfalls in anderen bildlichen Narrenschiffdarstellungen, die zeitgleich mit der Interpretation Boschs entstehen. Der Humanist und Buchdrucker Josse Bad veröffentlicht beispielsweise um 1500 in Paris ein eigenes Büchlein mit Holzschnitten unter dem Titel *La grant nef des folles*, das in der Tradition Brants steht. Bade visualisiert darin unterschiedliche Aspekte der Torheit und kombiniert diese mit der Narrenschiffsallegorie; iterativ verbindet er zum Beispiel das Motiv der Narrenmutter als Ausgangspunkt aller Verderblichkeit mit dem Schiffstopos. Während in Frankreich allerdings das Wort ›nef‹ als Synonym für eine allgemein-didaktische Satire verwendet wird, bleibt das deutsche Wort ›Schiff‹ bis in die Neuzeit hinein, mit dem moralsatirischen Narrensymbol verbunden (siehe für diese und weitere Informationen Demonts 1919, S. 1-3; Hanckel 1952; Badius 1979; Mezger 1991, S. 309-324).

<sup>326</sup> Für die orale Vermittlung des Brantschen Narrenbegriffs spielt Johann Geiler von Kayersberg (1445-1510) mitunter eine Rolle: Jener verkündet vom Beginn der Fastenzeit 1498 bis Ostern 1499 die Inhalte Brants in Straßburg, wobei er diese in deutscher Sprache proklamiert; seine mündlich vorgetragenen Texte wurden nach dessen Tod editiert. Die Veröffentlichung seiner Predigten bedeutet einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung narrenliterarischen Gedankenguts im Mittelalter (Siehe Manger 1983a sowie 1983b; Israel 1997; Voltmer 2005).

<sup>327</sup> Studer 1991a, S. 19.

Kunst der Darstellung [...]«<sup>328</sup>, die bis in die späte Barockzeit faszinieren wird. Daneben deutet Fuchs die Lesart Brants<sup>329</sup> als Parabel einer Gleichheitskonstruktion, die an der Schwelle zur Neuzeit die bestehende Ordnung als *sündig* und *hinfällig* wahrnimmt.<sup>330</sup> Mezger betrachtet die Publikation als den literarischen Höhepunkt in der sittlich-religiösen Beschäftigung mit dem Narrenphänomen.<sup>331</sup> Schmitz begrüßt Mezgers Haltung und bezeichnet die Moralsatire ebenso als wesentlich für das Weiterbestehen des alttestamentlichen Narrenbildes im 15. und 16. Jahrhundert.<sup>332</sup> Eva Wodarz-Eichner spricht sogar davon, dass Brant das Narrenbild revolutioniert habe: Narrheit sei demnach der Schlüsselbegriff für die Grundbefindlichkeit des Menschen, in der sich die Welt als karnevaleskes Tollhaus entpuppt.<sup>333</sup>

Aus der Perspektive Brants verkörpert die Allegorie der Narrheit zunächst eine Erkrankung der gesamten Lebenswelt, die alle Menschen *mit einer apokalyptischen Bestimmtheit*<sup>334</sup> flächendeckend identifiziert. Folglich verkörpert der Narr alles Kritikwürdige und Korrekturbedürftige, das die Welt zu offerieren hat. Brant versucht daher, mit der von ihm eingeführten Schiffsmetapher der allgegenwärtigen Umbruchsstimmung des ausgehenden Spätmittelalters Ausdruck zu verleihen und fängt diejenigen Momente ein, die Verunsicherung vor dem neuzeitlichen Unbekannten stiften. Gleichsam stößt dem pflichtbewussten Juristen die vernachlässigte Moral seiner Zeitgenossen auf, die ihn zur Kritik an den Zuständen seiner Zeit bewegt.<sup>335</sup> Brant definiert *Narrheit* aus diesem Grund als Inbegriff von *Sündhaftigkeit*. Enttäuscht über die selbstsüchtige Ignoranz seiner Mitmenschen, die Gottes Gesetze missachten, entschließt er sich, seiner Erzürntheit mittels gewaltiger Text- und Bildkraft freien Lauf zu lassen. In diesem Kontext kommentiert Eduard Studer *Das Narrenschiff* und verweist auf eine potentielle *Verlorenheit der Seelen*<sup>336</sup> im späten Mittelalter, die beunruhigend erscheint:

Gerade das Bild des Narrenschiffs, obschon es auch nicht völlig neu war, erwies sich als publizistisch wirkungsvoll. Der Karren führt hier die Deliquenten nicht mehr, wie bisher üblich, zur Richtstätte, sondern zu einer Flotte, von der nie behauptet wird, sie bringe die Passagiere zur Hinrichtung. Das Narrenschiff nimmt einfach den Kurs auf 'Naragonien'. Der Humanist als Richter hat keinerlei Lust auf die Rolle des Racheengels mit dem Schwert oder mit dem Strick für den Galgen. Seiner Besatzung des Schiffes soll nur deutlich gemacht werden, dass sie Narren sind. Ihr Schicksal ist ungewiss; aber sicher haben sie es nicht mehr in ihrer Hand.<sup>337</sup>

Brant versucht damit, der Welt in 112 Kapiteln einen Sittenspiegel vorzuhalten. Die literarische Vereinigung aller Narrenwesen auf einem einzigen Schiff dient somit der Anprangerung von über hun-

<sup>328</sup> Schmitz 2004, S. 23.

<sup>329</sup> Brant ist nicht nur *Narrenschiff*-Autor, sondern widmet sich ebenso als Lieddichter deutschsprachiger geistlicher Lieder. Hierbei bedient er sich derselben poetischen Sprachverwendung wie in seinen Spruchdichtungen. Neben Formenvielfalt spielt Formenstrenge eine wesentliche Rolle. Charakteristisch für die spätmittelalterliche geistliche Lieddichtung Brants ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Topos der Marienverehrung. Zur Aufführung gelangen dessen Lieder vor allem in religiösen Kontexten, wie beispielsweise an Fronleichnam oder Mariae Himmelfahrt. Joachim Knappe kritisiert, dass innerhalb der Brant-Forschung der Schwerpunkt auf der Analyse der *Narrenschiff*-Lektüre liegt. Dies könnte, so Knappe, darin gründen, dass aus literaturhistorischer Perspektive das Verhältnis von Musik und Text ein problematisches Feld darstellt, welches, im Hinblick auf eine vollständige ›Bewertung‹ eine, interdisziplinäre Analyse der Literatur- sowie Musikwissenschaft benötige (vgl. Knappe 1996, S. 309-312).

<sup>330</sup> Vgl. Fuchs 2002, S.9f.

<sup>331</sup> Mezger 1981, S. 24.

<sup>332</sup> Schmitz 2004, S. 22.

<sup>333</sup> Wodarz-Eichner 2007, S. 398.

<sup>334</sup> Fuchs 2002, S. 10.

<sup>335</sup> Studer 1991a, S. 14.

<sup>336</sup> *Ibd.*

<sup>337</sup> *Ibd.*, S. 15.

dert *Sünden*, sprich *Torheiten* und *Narreiten*, die parataktisch in reimgebundenem Versschema erzählt und mittels Holzschnitten illustriert werden. Neben sozial schwachen Existenzen aus dem Volk wie Scharlatanen, Trunkenbolden, Huren, Abergläubischen, Ehebrechern usw. nimmt Brant ebenso gesellschaftliche Vertreter wie Ratsherren, Gelehrte, Politiker etc. in die Mangel und liefert nach eingehender Analyse den Entwurf eines sittenhaften Lasterkataloges, der nicht zum Lachen, sondern zum moralischen Aufrütteln aufruft.<sup>338</sup> Vor diesem spezifischen Hintergrund gebiert die Narrensatire einen breiten Narrenreigen an menschlichen Verfehlungen, der exemplarisch so klingt:

Der ist ein Narr, der nit der geschrift, will glauben, die das heil antrifft und menet, das er leben söll, als ob kein got wer, noch kein hell, verachtend all predig und ler, als ob er nicht säh noch hör, [...] gott hat geschaffen, das ist wor, das säh das oug und hörr das or, dor umb ist der blindt und ertoubt, der nit hört wißheit und ir gloubt. [...] Jheremias der schren und lert, und wart von nyeman doch gehört, des glichen ander wisen me, des ging vil plag und we.<sup>339</sup>

Könneker bezeichnet den dabei dargestellten Narrentopos als Fremdkörper, dessen vitale Triebwelt, die spätmittelalterliche Ordnungswelt bedroht. Weiter referiert sie von der Verkörperung des Narren als gleichfalls neuem Menschentypus, der sich dem Impetus der zeitgenössischen Morallehre widersetzt und dessen vielfältiger Sinngehalt auf *eine* negative Kontrastfolie reduziert wird.<sup>340</sup> Dieser verengende Fokus ermöglicht Brant, das Nürrische zum repräsentativen Negativsymbol zu erheben, gegen das er sich nachhaltig wendet.<sup>341</sup> Hierbei scheint sein Werk formal zunächst von einer arbiträr wirkenden Kapitelfolge gekennzeichnet und weist heterogene Themenwechsel auf. Die einzelnen Kapitel scheinen demnach kaum miteinander verbunden, so dass, der Text als eine *bloße Sammlung von Flugblättern*<sup>342</sup> auftritt, die keiner festgelegten Konzeption folgen. Könneker führt aus:

Der Eindruck des Willkürlichen und Organischen verstärkt sich, wenn man sich auf Grund eines ersten flüchtigen Überblicks vergegenwärtigt, was es denn im Einzelnen ist, was Brant an den Menschen und ihren Verhaltensweisen als Narrheit tadelt. [...] Worin – so fragt man sich – besteht die Gemeinsamkeit zwischen dem voreiligen Schwätzer, dem Putzsüchtigen oder dem kindischen Greis und dem Welteroberer, dem Spekulierer und dem Zweifler? Welches ist die charakteristische Eigenschaft, die auf den Unbesonnenen genauso zutrifft wie auf den Maßloßen, auf den Lasterhaften genauso wie auf den phantastischen Pläneschmied? [...] Dem Fehlen eines äußeren Aufbaugerüsts und Gliederungsschemas entspricht im Inneren der Mangel an Unterscheidungsmöglichkeit und Differenzierung. Ist dies Schwäche oder bewußtes Gestaltungsprinzip?<sup>343</sup>

Könneker entscheidet sich schließlich für letztere Möglichkeit und vermutet hinter der vermeintlichen Willkür ein intendiertes Kompositionsprinzip, das in seiner Schlichtheit den Inhalt vor die Form stellt und darauf anspielt, dass die Welt in ihrem Wesen nürrisch ist.<sup>344</sup> Ulrich Gaier untermauert die Argumentation Könnekers und notiert über das *Narrenschiff*: »Es erscheint [...] als geschlossene, in sich harmonische Ganzheit. Diese Ganzheit, [...] vom Epigramm über das Kapitel bis zur Kapitelgruppe, [...] ist ein Spiegelbild [...] des [...] Individuums im Ganzen der kosmischen Ordnung.«<sup>345</sup> Überdies geht er noch einen Schritt weiter und ordnet das *Narrenschiff* der Gattungstradition der römischen Satire zu, die auf *Wirklichkeitsanalyse und Belehrung*<sup>346</sup> beruht. Vor allem wehrt

<sup>338</sup> Ibid., S. 17f.

<sup>339</sup> Siehe Kapitel 11 mit dem Titel: *Verachtung der gschrift* (Brant 1968, S. 30f.).

<sup>340</sup> Vgl. Könneker 1966a, S. 75.

<sup>341</sup> Vgl. ibd., S. 76.

<sup>342</sup> Vgl. ibd., S. 78.

<sup>343</sup> Ibid., S. 79.

<sup>344</sup> Ibid., S. 80f.

<sup>345</sup> Gaier 1966, S. 6.

<sup>346</sup> Ibid., S. 4.

sich Gaier gegen Lesarten, die den Aufbau des *Narrenschiffs* gänzlich tadeln. Den Vorwurf seitens der Literaturgeschichte, das Werk verkörpere ein gestaltloses Konglomerat ohne eindeutige Sinnbeziehungen, ist – geht man mit Gaier – klar von der Hand zu weisen.<sup>347</sup> Denn auch auf inhaltlicher Folie lässt sich (neben aller Diskussion um die formalen Gestaltungsprinzipien) formulieren: »Brant [...] geht es im Wesentlichen [...] darum, den von Blindheit Umfangenen die Augen zu öffnen, damit sie sehend werden und zum Bewußtsein ihrer Gefährdetheit gelangen.«<sup>348</sup> Mit diesen Worten spielt Könneker auf den von Brant diagnostizierten Erkenntnismangel in Folge von Geistesblindheit an, der wiederum zu einer *Entfremdung des Menschen von Gott*<sup>349</sup> führt. Es wirkt deshalb kaum verwunderlich, dass auch bei Brant, so postuliert Peterson, »[...] die sieben Todsünden nicht mit fürchterlichen Verbrechen benannt sind wie Mord, Vergewaltigung etc., sondern Geiz, Zorn, Unmäßigkeit, Wollust, Hochmut, Trägheit und Neid sind.«<sup>350</sup>

Für Brant ist jede Form der Todsünde die verhängnisvollste Form von Narrheit. Dennoch scheint, so Könneker, der Narr nicht verloren und kann durch belehrende Mahnung durchaus zu Gott zurückkehren, außer er steht in einem Bund mit dem Teufel, dann kann es für den Narren keine Seelenrettung mehr geben.<sup>351</sup> Dennoch steuert das Schiff voller Narren in den vermeintlichen Tod. Wodarz-Eichner erblickt darin die thematische Trias von Tod, Vanitas und Memento mori,<sup>352</sup> die auch Karin Singer in ihrer Dissertation 1967 untersucht:

Im 'Narrenschiff' verwendet Brant den Begriff der Vanitas unter einem Doppelaspekt, der manchmal nicht ganz zu differenzieren ist. Vanitas ist zunächst Eitelkeit und Nichtigkeit der Welt, die der Narr für den eigentlichen Wert hält, und wovon der Dichter seine Zeitgenossen ernsthaft zu warnen sucht. Der Narr verwirklicht in seiner Lebenshaltung diese Vanitas. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten: der Narr erkennt nicht die Vergänglichkeit der Welt, die ihn gefangen hält, oder er hat die Vanitas alles Irdischen zwar durchschaut, aber er hat nicht die Absicht oder die Kraft, von seinem törichten Treiben abzulassen.<sup>353</sup>

Das Motiv der Vanitas und des Memento mori haben somit im *Narrenschiff* essentielle Bedeutungen, verweisen doch beide auf das Jenseits, indem sich die Sterblichkeit des Menschen der Barmherzigkeit Gottes unterwirft.<sup>354</sup> Singer resümiert, dass die Intensität und Dichte der Todesmahnungen charakteristisch für das didaktische Anliegen der Brantschen Dichtung ist und deklariert den Brantschen Narren zur konstitutiven Personifikationsfolie von Vanitas und Memento mori. Damit versinnbildlicht der Narr eine Universalexistenz, die einerseits Diesseitsfreude und andererseits Todessehnsucht allegorisiert.<sup>355</sup>

Darüber hinaus spielt Brant bewusst mit unterschiedlichen Szenarien, die er dem *Narren* und damit dem *Menschen* vor Augen führt; dies in der Hoffnung, dass die Menschheit ihre Sündhaftigkeit durch seine klar formulierte Morallehre nachvollziehen vermag: Er attestiert dem Menschen nämlich

---

<sup>347</sup> Ibid., S. 4ff.

<sup>348</sup> Könneker 1966a, S. 81.

<sup>349</sup> Petersen 2003, S. 50.

<sup>350</sup> Ibid., S. 50.

<sup>351</sup> Könneker 1966a, S. 85.

<sup>352</sup> Wodarz-Eichner 2007, S. 400.

<sup>353</sup> Singer 1967, S. 25.

<sup>354</sup> Vgl. ibd., S. 212.

<sup>355</sup> Ibid., S. 184 und S. 198.

durchaus die Fähigkeit zur reflexiven Selbsterkenntnis, die jede Form von Narrheit hinter sich lassen kann.<sup>356</sup> Darin sieht Könneker den wesentlichen Kern jenes literarischen Entwurfs und resümiert:

Die eingangs ausgesprochene Vermutung bestätigt sich also. Die scheinbare Planungslosigkeit im äußeren Aufbau des *Narrenschiffes* sowie der Verzicht auf Katalogisierung und Schematisierung der einzelnen als Narrheit bezeichneten Verhaltensweisen sind unmittelbar durch die besondere Konzeption des Narrenbegriffes bedingt. Brant geht es nicht darum, eine allgemeine Werte- und Tugendlehre zu geben; er setzt vielmehr tiefer an und bemüht sich, die inneren Voraussetzungen zu schaffen, die den Menschen befähigen, kraft seines Einsichts- und Urteilsvermögens von sich aus den rechten Weg zu finden.<sup>357</sup>

Brants Anliegen beruht demnach nicht auf einer bloßen Bekehrungsethik, sondern beabsichtigt, den Menschen zur Einsicht in seine Sündhaftigkeit zu bewegen. Das intellektuelle Vermögen, das hierbei unterstellt wird, fußt allerdings auf Prozessen der Vernunft. Denn nur die *ratio* ist seiner Meinung nach fähig, sich der Narrheit zu entledigen. Narrheit selbst führt zur reinen Verblendung, die letztendlich im Untergang des spätmittelalterlichen Weltbildes kulminieren wird, wenn der Mensch nicht den Kampf mit ihr aufnimmt.<sup>358</sup> Danielle Laforge erläutert diesen Gedankengang näher und verweist auf die Antike:

In Anlehnung an die Philosophie der Antike lässt Sebastian Brant durch sein Werk verlauten, dass allein die Selbsterkenntnis – d. h. die Erkenntnis des eigenen Schicksals – heilsam sei und zur Weisheit führe: Das bleibt das Ziel alles menschlichen Lebens überhaupt, aber der Weg dahin bedeutet Streben nach Maß und Einhaltung der goldenen Mitte, was von vorneherein das Eingehen und Risiken und die Abenteuerlust ausschließt.<sup>359</sup>

Um dem nachhaltig Ausdruck zu verleihen, führt Brant in seiner Lehrdichtung eine Kontrastfigur zum Narrentypus ein, die sein Menschheitsideal par excellence verkörpert. Im letzten Kapitel erläutert er das Wesen des *weisen Mannes* mit diesen Worten:

Ein gut vernunftig / witzig / man, deß glych man nit möcht eynen han, in aller welt / als Socrates, Apollo gab jm kuntschafft des, der selb syn eygen richter ist, wo im abgang / von und wißheit gbrist, verflucht er off eym naglin sich, er acht nit / was der adel spricht, oder deß gemeynen volcks geschren / er ist rot und / ganz wie eyn ey / do mit keyn frombder mackel blib, der sich off glatter weg anryb, wie lang der Tag im krebs sich streckt, wie lang die nacht den Steinbock deckt, so gdenkt er [...] all sachen, die er dut, verwürfft das böß / und lobt das gut, das ist eyns recht wissen mut, denn jnn syn gdicht / [...] der hochgelobt Virgilius, wer also lebet hie off erd / der wer by on zwifel werdt, das er recht wißheit hett erkannt, die jnn fürt jnn das vatterlant, das uns gott geben well zu hannt, wünsch ich Sebastianus Brant.<sup>360</sup>

Damit beschreibt der Autor letzten Endes sich selbst und seine Funktion als Moraldidakt. Ihm kommt demnach die Aufgabe zu, seine Mitmenschen durch erzieherische Autoritätsmaßnahmen zu belehren, um die Welt als Abbild des göttlichen Kosmos zu formen.<sup>361</sup> Man könnte seinem selbstdarstellenden Postulat eine gewisse Überbewertung seiner Person vorwerfen, würde er nicht selbst seine Rolle in dem großen Weltspiel ebenfalls satirisch beleuchten. In seinem Vorwort schreibt er autoreflexiv und selbstironisch: »Es kan nit yeder narren machen / Er heiß dann wie ich genant / Der narr Sebastianus Brant.<sup>362</sup> »Diese echte Allseitigkeit des Werkes ist wohl der Grund für die unerhörte Wirkung des *'Narrenschiffes'* in seiner Zeit.«<sup>363</sup> Maß und Zielgerichtetheit sind die wesentlichen Koor-

<sup>356</sup> Könneker 1966a, S. 86.

<sup>357</sup> Ibd., S. 87.

<sup>358</sup> Ibd., S. 88ff.

<sup>359</sup> Laforge 2009, S. 312.

<sup>360</sup> Brant 1968, S. 314ff.

<sup>361</sup> Gaier 1966, S. 5.

<sup>362</sup> Zarnecke 1961, S. 1.

<sup>363</sup> Gaier 1966, S. 6.

dinaten des Brantschen Weisheitsideals, das pragmatisch, überlegen, nüchtern, kühl und abwägend den typologischen Gegenentwurf zum Narrenwesen bildet.<sup>364</sup> Allerdings wird hierbei ein bestürztes Weltbild virulent, das Laforge näher umreißt:

Bei Brant stärkt sich die Identität an der Ablehnung alles Fremden, alles Unbekannten. Neu zu erschliessende Länder, Raum und Weltraum, Sternenhimmel, Weltumseglung, die Entdeckung Amerikas, Juden, Muslime und Ketzer aller Art – vor all dem Neuen wird gewarnt, vor der weiten Welt, die anderen Zeitgenossen mit Lust und Freude auskundschaften, vor den unzähligen Möglichkeiten, die die Wissenschaft eröffnet, vor der Infragestellung der ewigen Wahrheiten, vor der Qual der Wahl, die kritischen Sinn erfordert, mit einem Wort vor der Verunsicherung durch die Komplexität der anbrechenden Moderne.<sup>365</sup>

Die Lektüre Brants ist somit eine zeitbedingte Momentaufnahme einer Krisen- und Übergangszeit, in der sich sehnsuchtsvolle Vergangenheit mit frühhumanistischem Gedankengut paart. Die Angst vor zukünftigen revolutionären Ereignissen, die das mittelalterliche System destruieren vermögen,<sup>366</sup> veranschaulicht Könniker in folgender Beschreibung:<sup>367</sup>

Die eigentümliche Enge und Gebrochenheit der Brantschen Weltsicht erklärt sich aus dieser Zwiespältigkeit seiner geistesgeschichtlichen Stellung: die Lebensordnung, in die er hineingeboren wurde und um deren Bewährung er ringt, hilft er selbst mit zu Grabe zu tragen, und dem neuen Zeitalter, dessen Anbruch er fürchtet, da es für ihn gleichbedeutend ist mit dem Chaos, bereitet er selbst durch den von ihm proklamierten Rationalismus, Ethizismus und Individualismus den Weg.

Der Geist der Schiffsmetapher führt damit aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive zu einer Nivellierung des Sündenbegriffs: Da in allem Narrheit keimt, ist in allem Sünde auch inbegriffen. Der Terminus der Sünde beginnt folglich deutlich zu verflachen. Brant ist zudem nicht bewusst, dass seine Berufung auf die Vernunft eine gänzlich neuzeitliche Kategorie darstellt. Damit markiert er sich selbst als Übergangsphänomen, das diese neuzeitliche Waffe einsetzt, um das Weltbild des Spätmittelalters aufrechtzuerhalten. Mit dem Verweis auf die Vernunft begibt er sich allerdings in Gefahr, das genaue Gegenteil zu erreichen.

Rezipiert wird der Brantsche Ansatz zunächst durch Murner. Doch schon bei Erasmus von Rotterdam zeigen sich satirische Impulse, die der Narrheit eine gänzlich andere Gedankenmotivik überstülpen. Luther nutzt den Narren für reformatorische Zwecke und enthebt ihn aus seinem ideengeschichtlichen Ursprung, bevor die neuzeitliche Literatur den Narren entdeckt. Zuvorderst erlebt der didaktische Narr des Mittelalters aber in der Narrendichtung des Franziskanermönchs Murner eine *Wendung ins Negative*.<sup>368</sup>

### 4.3 Thomas Murner

Murner veröffentlicht im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts mehrere satirische Schriften, denen aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht unterschiedliche Bedeutungshorizonte innewohnen. Zu seinen vorreformatorischen Satiren<sup>369</sup> gehört die 1512 publizierte *Narrenbeschwörung*, die dem moraldidakti-

<sup>364</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 91.

<sup>365</sup> Laforge 2009, S. 313.

<sup>366</sup> Vgl. ibd.

<sup>367</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 130f.

<sup>368</sup> Könniker 1966b, S. 72.

<sup>369</sup> Das 16. Jahrhundert wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als das *satirische Jahrhundert* bezeichnet. Könniker geht mit dieser Aussage kritisch ins Gericht und sagt, dass jenes Jahrhundert der Übergangszeit beson-

schen Impetus von Brant zunächst folgt und dessen Illustrationen verwendet.<sup>370</sup> Für die wirkungsästhetische Analyse der Narrenidee soll deshalb oben genanntes Werk herangezogen werden, da Murners andere Satiren sich auf allgemeine Laster unterschiedlicher Zünfte berufen oder gar die Unzulänglichkeiten des weiblichen Geschlechtes kritisieren.<sup>371</sup> Murner ist jedoch kein schlichter Epigone, vielmehr radikalisiert er das Brantsche Moralverdikt und schlägt einen aggressiveren Weg als sein Vorgänger ein. Könniker trifft folgende Aussage über die philosophische Generationendivergenz beider Gelehrten:

Die Diskrepanz zwischen äußerer Abhängigkeit und Treue gegenüber der Vorlage, die insbesondere der *Narrenbeschwörung* nahezu das Gepräge einer bloßen Nachahmung und epigonenhaften Gestaltung gibt, und der geistigen Freiheit und Souveränität, mit der über den Gehalt des Nachgeahmten verfügt wird, ist bei Murner außerordentlich groß, und sie enthüllt den beträchtlichen inneren Abstand, der geistesgeschichtlich und generationenmäßig zwischen ihm und Brant steht, zeigt, wie weit sich der Jüngere bereits von dem fest gefügten und von strengen Regeln beherrschten Weltbild des Älteren entfernt hat.<sup>372</sup>

In seinen Thesen entwickelt Murner eine eigene Begriffsdefinition der Narrenidee, die Brants Narrenmodell letztlich kritisiert. Murner wirft Brant seichte Ineffektivität vor, die viel zu wenig ins Gericht mit der Natur des Menschen geht. Indes beschließt er in einen erbarmungslosen Kampf gegen den Narren zu ziehen. Damit einhergehend ironisiert er auch Brants Weisheitsideal: Anstatt von oben herab auf die Narrheit moralisch zu blicken, wendet sich Murner mittels närrischer Schimpftiraden direkt an den Narren und macht sich somit dessen Wirkungsprinzip zu Eigen.<sup>373</sup> Um sich ferner von Brants Narrenverständnis zu distanzieren, stempelt er den Juristen mit einem ironischen Augenzwinkern ketzerisch als Verursacher jeglicher Narrheit ab und postuliert deutlich:

Und hab durch wandelt manches landt, Ee ich die rechte kunst möcht lernen, Darinn ich yetz bin meister worden, Ein narr in aller narren orden. Der narren orden ist so groß, Das er fült all weg und stroß, Dörffer / stett / flecken landt; Die hat uns all sebastian brandt, Mit im bracht im narren schiff.<sup>374</sup>

Auf dieser Folie kontrastiert Könniker die Ausgangspunkte beider Schriften und kommt zu diesem Ergebnis:

Entsprechend seiner ungleich radikaleren Einstellung hat das Narrenthema unter Murners Händen in Stil und Charakter eine grundlegende Wandlung durchgemacht. Hatte Brant in seinem Narrenschiff vom Podest der Weisheit

---

ders anfällig für die literarische Form der Satire erscheint. Die Spottdichtung gilt seit der Antike als beliebte literarische Gattung, in der sich Kritik, lachend, humorvoll, zynisch oder auf andere satirische Weise entlädt. Krisen- oder Umbruchsphasen erweisen sich zudem stets als fruchtbarer Boden für die Satire. Für das 16. Jahrhundert gibt es eine Fülle von satirischen Texten, die im Bereich der Didaktik, der Polemik oder der Komik anzusiedeln sind und eine ähnliche satirische Schreibweise verwenden. Dazu gehört laut Könniker auch Murners *Narrenbeschwörung* (vgl. Könniker 1991, S. 35-53). Held definiert die Moralsatire des 16. Jahrhunderts als literarische Gattung, die die Differenz zwischen moralphilosophischem Ideal und Wirklichkeit nicht nur artikuliert, sondern anklagt. Satire hat für sie daher warnenden wie mahnenden Charakter, der ironisch gesellschaftliche Belange demaskiert. Das damit einhergehende christliche Bildungsideal verweist in diesem Kontext fortwährend auf das Seelenheil des Menschen. Hinter jeder Satire aus dieser Zeit steht deshalb der pädagogische Wunsch, die Vergänglichkeit der Welt zu erkennen und das Leben auf Gott auszurichten (vgl. Held 1945, S. 219).

<sup>370</sup> Könniker 1991, S. 68.

<sup>371</sup> Zu seinen vorreformatorischen Satiren gehören neben der *Narrenbeschwörung* ebenso die *Schelmzunft* (1512), *Die Mühle von Schwindsheim* und *Gredt Müllerin Jarzeit* (1515) sowie *Die Geuchmat* (1519) (ibd., S. 68). Als Schrift, die im Umfeld der Reformation entsteht, ist besonders das Versgedicht *Von dem Großen Lutherischen Narren* zu betonen, das eine polemische Haltung gegenüber der Reformation einnimmt (ibd., S. 133). Murner sieht darin jene Eigenschaften des Narren verwirklicht, die ebenso die Reformation vorantreiben und gleichsam den Bauernaufstand sowie die Religionskriege auslösen (vgl. Könniker 1966b, S. 76f.). Siehe ebenfalls Schillinger 2009b, S. 993-103.

<sup>372</sup> Könniker 1991, S. 69f.

<sup>373</sup> Könniker 1966a, S. 134ff.

<sup>374</sup> Murner 1926, S. 2.

aus ein festgefügtes Lehrgebäude errichtet und gegen jedermann, ohne die Strenge seines Tones je aufzulockern, den warnenden Zeigefinger erhoben, so stellen Murners Dichtungen äußerst lebendige, in den vielfältigsten Farben der Ironie und des Witzes schillernde Satiren dar, deren scheinbar leicht geführte Hiebe jedoch härter treffen und schmerzhaftere Wunden hinterlassen als die trocken und ernsthaft vorgebrachten Mahnungen Brants.<sup>375</sup>

Murner wählt in seiner Satire einen wirkungsästhetischen Ansatz, der mit symbolisch aussagekräftigen Termini wie dem Bösem oder dem Teuflischen spielt und in diesem Zusammenhang immer wieder auf ein gefährvolles Chaos in der Welt verweist. Dabei ist das Murnersche Weltgebilde vom Geist der Narrheit völlig durchdrungen und führt zu egoistischen Macht- und Herrschaftsansprüchen, die nicht in Gottes Sinne sind.<sup>376</sup> Mitunter kritisiert Murner beispielsweise die Ausbeutung des Volkes durch das Prinzip der Grundherrschaft. In Kapitel 92 macht er sich in *Die große Gesellschaft* über die Oberschicht in satirischer Manier lustig:

Keiser / könig / fürsten / herren, Burger / puren / sollen hören, wie mit so künstrychen leren, Kan ich die narren all beschweren. [...] Doch so ich nartheit heiß ein sündt, [...] Wes ist die schuldt? Das wißt ich gern. Wann die fürsten gehorsam wern, so gloub ich, das es nymmer mer / uns zu lyden also schwer. Ein könig ist ein einzig man, wann kein Fürst will by im stan, so ist es bis an in gethan; Darumb ich fürsten, graffen, herren / Redlich tapfer will beschweren / Da sy den frummen könig son, und so schlechtlich by im ston, zu schandt der tütchen nation.<sup>377</sup>

Konfrontiert man die Narrenkonfigurationen von Brant und Murner miteinander,<sup>378</sup> so wird evident, dass Brant den drohenden Verlust der bisher gültigen Werteordnung befürchtet, weshalb er mittels Moraldidaktik den Menschen dazu aufruft, sich die sittliche Kraft des christlichen Glaubens zu verinnerlichen. Vor diesem Hintergrund korreliert die Sorge Brants im gleichen Maße mit der Hoffnung, dass der Mensch sich als belehrungsfähig erweist und eine christliche Lebensführung in seinem Herzen bejaht. Murner dagegen deutet das Narrensymbol mit einer determinierenden Konsequenz:<sup>379</sup> Für ihn ist »[...] das Böse integrierendes Element der Narrheit überhaupt, das er gewaltsam ans Licht zerzt, wo immer er es zu entdecken vermag.«<sup>380</sup> Die Gefahr, die von der Narrheit ausgeht, ist für Murner damit lebensbedrohlich und er ist der Auffassung, dass der menschliche Glaube dem Narrenübel nicht widerstehen kann. Infolgedessen beschließt er, den Narren in einem exorzistischen Verfahren zu beschwören, um das Böse zu offenbaren und es zu verbannen.<sup>381</sup> Er vergleicht die Narrenbesessenheit des Menschen mit dem Phänomen der Teufelsbesessenheit und sieht im Beschwörungsmotiv die einzig legitime Möglichkeit, Narrheit vollkommen auszulöschen.<sup>382</sup>

In Kapitel 18 konstatiert er sein Beschwörungsprocedere und kündigt dem Narren dessen vollständige Vernichtung an. Zudem setzt er die Narrenfigur allegorisch mit den unteren Schichten der Gesellschaft gleich, die für ihn per se allesamt Charakteristika der Narrheit innehaben.<sup>383</sup> Die von ihm gewählte Analogie von Narrenidee und Teufelsgestalt hat daneben noch eine besondere Bedeutung: Murner will im Gegensatz zu Brant den Narren für seine bloße Existenz als überpersonales Wesen bestrafen. Es bedarf daher aus argumentativer Perspektive keiner diskursiven Beweisführung durch das Wort. Der Franziskanermönch will die Verdorbenheit des Narren dekorativ ausschmücken

<sup>375</sup> Ibid., S. 73.

<sup>376</sup> Ibid., S. 74.

<sup>377</sup> Ibid., S. 428ff.

<sup>378</sup> Über die satirische Sprachverwendung Murners macht sich Eckel (1978) ausführlich Gedanken.

<sup>379</sup> Könniker 1966b, S. 74.

<sup>380</sup> Ibid., S. 75.

<sup>381</sup> Vgl. ibid., S. 74f.

<sup>382</sup> Ibid.,

<sup>383</sup> Murner 1926, S. 180f.

und ihn durch die Kunst der Satire bloßstellen. In diesem Rahmen führt Murner die Narrheit in einem Tribunal regelrecht vor<sup>384</sup>. »Ein Gradunterschied zwischen Narrheit und Sünde existiert für ihn also nicht mehr.«<sup>385</sup> In Kapitel 91 schreibt er über jene Narren, die den Herrschenden die Ohren melken:

Oren melcken ist ein kunst / Die manchen bringt vor Herren gunst, Der so vil druß ermolcken hat, der er sich mies-sig gondts begat. Das ampt, da ich heyß oren melken, Da hört nun zu den grossen schelcken, Die by fürsten und by herren / Sich mit oren melcken neren. Und sagent nun, was der prelat / von inen gern gehöret hat. [...] So sind die herren also geneigt, Was sich ein oren melcker zeigt, Dem gibt er Lon und mympt in an: Der lügt im dann von yerman, Das mit der herr geloubet nym, [...] Das ist ein schandt der oberkeit. [...] Jetz hondt die herren einen sit, Das er dem andern gloubet nit; Nur wer zu erst gelogen hat, Das muss by herren haben stat.<sup>386</sup>

Murner hegt tiefen Zweifel an der für ihn pathosarmen Logik Brants und fordert die emotionale Überwältigung des Rezipienten beim Lesen: Er zankt sich leidenschaftlich mit dem Narren, sucht dessen intellektuelle Augenhöhe und schlüpft selbst in die Rolle des Narrenkostüms.<sup>387</sup> Denn nur auf diesem Pfad kann die Beschwörung nach Murner Erfolg haben und ein Eliminieren jeglicher Narrheit garantiert werden.<sup>388</sup> Für ihn sind die Grundpfeiler der Narrenidee nicht mit der Hilfe rationaler Vernunft domestizierbar, sondern gehören in den Themenbereich des Teuflischen. Man kann deshalb von einer »[...] konsequent durchgeführten Diabolisierung des Narrenbegriffs [...]«<sup>389</sup> in Murners *Narrenbeschwörung* sprechen, die über das Narrenverständnis von Brant weit hinausgeht. Wie Letzterer spürt auch Murner das wachsende Autonomiebestreben des Volkes und versucht auf satirischem Weg, die Narrenmetapher als humanistische Sackgasse zu entlarven.<sup>390</sup>

Die Vorstellung, dass der Mensch sich zum Maß aller Dinge macht, irritiert Murner zutiefst. Er bewertet das Bedürfnis nach Individualität somit als Empörung gegen Gott sowie als möglichen Verlust des Glaubens. Er befürchtet, dass der Mensch die Nähe zu Gott verliert und damit schlichtweg kein theologisches Bezugssystem zur Identitätsgenese mehr bedarf.<sup>391</sup> Seine Beschwörungsmethode, die in der Selbstentlarvung des Narren kulminieren soll, will die Werteordnung der christlichen Lehre stärken, ohne diese jedoch zu verherrlichen. Murner beanstandet nämlich ebenso mit Hilfe der Narrheit kirchliche Missstände. Er antizipiert reformatorische Kritikpunkte am katholischen Kirchensystem und nimmt einen heilsgeschichtlichen Standpunkt ein, der sich an die Eigenverantwortlichkeit aller gläubigen Menschen wendet und vor der Neuzeit und ihren närrischen Gedanken warnt.<sup>392</sup> Könniker sagt daher über die Kritik Murners an Staat und Kirche. »Das übersteigt an Schärfe das meiste, was damals, noch dazu aus ihren eigenen Reihen, gegen die Kirche öffentlich

<sup>384</sup> Könniker 1966b, S. 74f.

<sup>385</sup> *Ibid.*, S. 75.

<sup>386</sup> Murner 1926, S. 426f.

<sup>387</sup> Könniker 1966a, S. 144.

<sup>388</sup> *Ibid.*, S. 142.

<sup>389</sup> *Ibid.*, S. 180.

<sup>390</sup> Könniker vermerkt: »Denn das Zeitalter der geistigen Revolution, dessen Anbruch Brant gefürchtet und vor dem er gewarnt hatte, erlebte Murner bereist in vollem Bewußtsein mit, und es wurde für ihn, den etwa zwanzig Jahre jüngeren, zum inneren und äußeren Lebensschicksal. Vermochte daher Brant es noch, Distanz zu halten und den Überblick zu bewahren, so haben die seelischen Erschütterungen und heftig entfachten Leidenschaften, von denen diese Zeit erfüllt war, in Murners dichterischem Werk ihren unmittelbaren Niederschlag gefunden und vor allem seinem Narrenbegriff eine ungleich größere Lebendigkeit und neue Radikalität verliehen.« (*ibid.*, S. 134).

<sup>391</sup> Könniker 1991, S. 78f.

<sup>392</sup> *Ibid.*, S. 80.

vorgebracht wurde.«<sup>393</sup> Jedoch sucht Murner gerade die persönliche Schuld derjenigen Personen, die sich hinter den gesellschaftlichen Institutionen, Organisationen usw. verbergen. Die Narrenidee als Appendix des Dämonischen zu deklarieren und den Narren in völliger Raserei von der Bildfläche verschwinden zu lassen, reflektiert auch hier das Unbehagen vor dem neuzeitlichen Unbekannten. Könneker sieht darin den individuellen Versuch Murners mit den kulturellen Spannungen seiner Zeit umzugehen, kritisiert allerdings, dass jene »[...] in seinem dichterischen Werk weithin ohne befriedigende und klärende Lösung [...]«<sup>394</sup> bleiben.

#### 4.4 Erasmus von Rotterdam

Seine Narreninterpretation gilt als erste »positive« Darstellung der Narrenidee in der europäischen Literatur.<sup>395</sup> Dennoch betont Erasmus von Rotterdam gleichwohl selbst, dass sein Deutungsansatz keine bejahende Narrenlesart im Sinn hat.<sup>396</sup> Bei ihm korreliert christliche Ethik vielmehr mit antikem Humanitätsideal, wodurch Narrheit zugleich vorteilhafte Züge besitzt und zur basalen Konstante des Lebens aufsteigt.<sup>397</sup> Christine Christ-von Wedel etikettiert Erasmus in ihrem Buchtitel deshalb als *Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*<sup>398</sup>, der dem Narrenphänomen in einer neuen Weise entgegentritt. »Die Torheit loben heißt die Weisheit tadeln [...]«<sup>399</sup>, so versteht Willems den Grundgedanken der erasmischen Lobesrede. Denn Erasmus etabliert einen Weisheitsbegriff, der sich an der Lehre der *Stoa*<sup>400</sup> orientiert und mit der Vorstellung des *Narren in Christo* in Einklang gebracht wird. Seine neustoizistische Lesart der Termini Narrheit und Weisheit reflektiert somit ex aequo dessen antikes wie christliches Erbe, dass für die neuzeitliche Geisteswelt sowie für die Literatur des Barocks wegweisend ist.<sup>401</sup>

Allerdings betont Studer, dass weder bestätigt noch ausgeschlossen kann, ob das 1509 von Erasmus verfasste und 1511 publizierte *Moriae Encomium sive Stulticiae Laus (Lob der Torheit oder alternativ Lob der Narrheit)* eine konkrete Reaktion auf Brants Narrenlesart markiert. Vielmehr vermutet er zum Entstehungshintergrund der Loblektüre:

Über den Anstoss zu seinem witzigsten Buch sagt Erasmus selber, er habe auf der endlos langen Reise von Italien nach England [...] an seinen Studienfreund gedacht, zu dem er unterwegs war: Sir Thomas More, der als humanistischer Publizist seinen Familiennamen zu Morus lateinisierte, was doch gar nicht zu seinem Wesen passte. Natürlich wußte Sir Thomas, dass 'morus' soviel wie 'einfältig, töricht' bedeutet. Dieser fein gebildete Freund hatte also die

<sup>393</sup> Ibid., S. 79.

<sup>394</sup> Könneker 1966a, S. 180.

<sup>395</sup> Könneker 1966b, S. 77.

<sup>396</sup> Berger 1998, S. 89. Dem stimmt Welsford zu: »Erasmus is usually regarded as a revolutionary humanist of dubious orthodoxy. Yet Erasmus might equally well be regarded as the last great representative of medievalism.« (Welsford 1935, S. 241).

<sup>397</sup> Vgl. ibd., S. 24.

<sup>398</sup> Siehe Christ-von Wedel 2003.

<sup>399</sup> Willems 2012, S. 360 ff.

<sup>400</sup> Die Lehre der *Stoa* ist auf der philosophischen Suche nach einem irdischen wie jenseitigen Glück, das aus stoischer Sicht mittels apollinischer Tugendlehre zu finden ist. Damit einher geht die Verbannung sämtlicher Genüsse und Leidenschaften zugunsten der Unterwerfung der Affekte unter die Macht der tugendbildenden Vernunft (vgl. ibd., S. 361f.).

<sup>401</sup> Ibid., S. 360.

Kühnheit gehabt, sich einen zum Lachen reizenden Namen zuzulegen. Im Kopf des Erasmus keimte nun die Idee, den Jugendfreund wirklich beim Namen zu nehmen und dessen witzige Frechheit zu übertrumpfen. Was ihm auf der Reise alles eingefallen war, schrieb er als Gast seines Freundes 'Morus' dann in wenigen Tagen nieder.<sup>402</sup>

Könneker verbindet mit dem *Lob der Torheit* die *Wendung ins Positive*<sup>403</sup>, da Erasmus die zarten humanistischen Standpunkte der Brantschen Dichtung konsequent weiterdenkt und in die Neuzeit überführt.<sup>404</sup> Auf dieser Folie verleiht er dem Topos der Narrenidee eine neuartige Bedeutung, die den von Brant postulierten moraltheologischen Kontrast von *Narrheit* und *Weisheit* zugunsten seiner neuen Weltanschauung synthetisiert: Erasmus betrachtet das eben formulierte Differenzpaar nicht wie Brant *moralisch*, sondern aus einer *anthropologischen* Perspektive, die den Gegensatz einer Trieb- und Geistessphäre, die dem Menschen inhärent ist, aufsucht. In diesem Kontext wird das Brantsche Weisheitsideal persifliert. Könneker kommentiert deshalb: »So liefert die *Torheit* in ihrem Plädoyer auf die *Narrheit* eine treffende Karikatur jenes Weisen stoischer Prägung, den Brant als Vorbild gepriesen hatte.«<sup>405</sup> Denn hinter dem erasmischen Gedankengut, verbirgt sich ein humanistisches Narrenverständnis, das den *Narren* vordergründig als *Weisen* und den *Weisen* als *Narren* deklariert. Bei genauerer Betrachtung wird aus literaturhistorischer Analyse deutlich, dass Erasmus mittels vielfacher ironischer Überzeichnungen sowie durch Prinzipien der Metareflexion, genauso satirische Gesellschaftskritik ausübt, die keineswegs die *Narrheit* von Grund auf bejaht. Vielmehr bedient sich Rotterdam des Narrensymbols, um ironische Anklage an den Vertretern der Gesellschaft – wie beispielsweise an Theologen, Philosophen, Kardinälen, Bischöfen, Mönchen etc. – vorzunehmen.<sup>406</sup> Diese Vorgehensweise, ist der Brantschen Argumentation nicht unähnlich. Fuchs sagt über diese neuzeitliche Erzählstrategie:

Die geistigen und weltlichen Eliten (Repräsentanten) werden einer Kritik unterzogen, die nicht einfach nur auf den Austausch dieser Repräsentanten durch würdigere Leute im Rahmen derselben Ordnung drängt, sondern ihr Maß aus einer Alternative bezieht, die diese Ordnung mit einer christlichen (in Christo närrischen) Ordnung konfrontiert, die die eigentliche und gottgewollte (im Prinzip flache) Gesellschaft wäre.<sup>407</sup>

Sündenverfallenheit oder Lasterhaftigkeit interessieren Erasmus jedoch weniger, ihm geht es in seiner Satire um eine tadelnde Beurteilung des zeitgenössischen Wissenschafts- und Frömmigkeitsbetriebs. Er wirft den geistlichen Eliten seiner Zeit vor, nicht aus reiner Nächstenliebe zu agieren, sondern lediglich zum eigenen Wohle zu handeln.<sup>408</sup> In seiner Rede über die Vertreter der Disziplinen aus Medizin, Theologie und Juristerei klassifiziert er deren antihumanistische Gesinnung:

Jedoch von den Wissenschaften gelten am meisten die, welche am nächsten mit dem Menschenverstand, will sagen, der Torheit, verwandt sind; hungern muß der Gottesgelehrte, frieren die Naturforscher, verlacht wird der Sterndeuter und der Logiker verachtet; einzig allein der Arzt ›hält vielen anderen die Waage‹ um mit Homer zu reden. Aber selbst hier steht es so: je unwissender, frecher, bedenkenloser er ist, desto mehr zieht er, nicht zuletzt wie sie jetzt im Schwange, nichts als ein Scharwenzeln, genau so wie die Schönrederei. Der zweite Rang, wenn nicht der erste, gebührt den Rechtsformelnkrämern. Ihr Gewerbe verhöhnern die Philosophen, um meinerseits nicht zu sagen, einhellig als einen Beruf für Esel; und doch entscheidet die Laune dieser Esel in kleinsten und größten Dingen. Ihnen

<sup>402</sup> Studer 1991a, S.20.

<sup>403</sup> Könneker 1966b, S. 77.

<sup>404</sup> *Ibd.*, S. 77f.

<sup>405</sup> *Ibd.*, S. 79.

<sup>406</sup> Augustijn 1986, S. 57.

<sup>407</sup> Fuchs 2002, S. 11.

<sup>408</sup> Vgl. Könneker 1966b, S. 81.

wachsen die Landgüter aus dem Boden, während der Theologe, den ganzen Himmelschrein durchforscht hat, am Hungertuch nagt und sich mit Wanzen und Läusen herumschlägt.<sup>409</sup>

Für Fuchs hingegen ist das *Lob der Torheit* primär eine gesellschaftskritische Abhandlung, die den Fokus auf ein immanentes Leben lenkt und aufruft im Diesseits zu leben. »Das – so die paradoxe Inversion – wäre närrisch, also weise, wäre weise, also närrisch [...]«<sup>410</sup>, bemerkt Fuchs. Studer greift den Gedanken auf und überlegt, dass, wenn also »[...] der Weiseste vor Gott ein Tor ist, muss es sich lohnen, der angeblichen Menschenvernunft, auf die sich viele berufen, auf den Grund zu schauen.«<sup>411</sup> Unter der Berufung auf eine personifizierte divine Macht, präsentiert sich die Torheit nun selbst als autoreflexive Interpretin des Textes und nennt sich konsequent bei ihrem griechischen Namen *Moria*, lateinisch *Stultitia*, deutsch *Torheit*.<sup>412</sup> Mit geistreicher Eloquenz und hintersinnigem Witz führt Erasmus den Leser durch sein unterhaltsames Werk und informiert das Auditorium über den Status dieser Göttin, die auf einer Metaebene ihr eigenes Lob verkündet und sich als *Verursacherin* der Welt betitelt.<sup>413</sup> In ihren Sprechakten konstatiert sie ihren Machtwillen und betont, dass der Mensch das Leben in seiner Vielfalt, ausschließlich ihr zu verdanken habe.<sup>414</sup> Daran anschließend definiert sie Narrheit als pathologisches Erbgut der Menschheit und differenziert im zweiten Schritt in ein *positives* und *negatives* Narrentum, wobei Letzteres den Menschen zu animalischem Wahnsinn leiten kann.<sup>415</sup> Stellvertretend für Erasmus begreift *Moria* Narrheit damit als kreatives Naturprinzip, das der Welt als Quell des Lebens ein signifikantes Wesen und eine philosophische Grundlage mit auf den Weg gibt.<sup>416</sup>

Dass Brant und Murner das Narrenphänomen als ekelerregenden Makel verstehen, verurteilt der Humanist. Ihm geht es im Wesentlichen darum, die Bedeutung der Narrenidee aufzuzeigen: Narrheit lässt sich schlichtweg nicht beseitigen, da diese der Welt wesenseigen ist. Könneker konstatiert da-

<sup>409</sup> Erasmus von Rotterdam 1998, S. 67f.

<sup>410</sup> Fuchs 2002, S. 11.

<sup>411</sup> Studer 1991a, S. 21.

<sup>412</sup> *Ibid.*, S.21.

<sup>413</sup> Ribhegge 2010, S. 65.

<sup>414</sup> Sperna/Blockmans/Frijhoff 1988, S. 26.

<sup>415</sup> Fuchs 2002, S.10f.

<sup>416</sup> Problematisch erscheint die häufig postulierte These, in der Figur des *Doktor Faustus* einen Narren wahrzunehmen. Meist begründet die Literaturwissenschaft diese Haltung damit, dass Faust sich lieber der Metaphysik, Alchemie etc. anstatt der Vernunft widmet und auch seine Genusssucht erscheint als ein närrisches Kriterium. Dem ist jedoch zu widersprechen, denn Faust kommt erst aufgrund seiner Bildung auf die Idee, sich dem Bereich des Metaphysischen zu widmen, da sämtliche Konventionen ihm keine Antworten auf existenzielle Fragen liefern können. Wenn Johann Wolfgang von Goethe also seinen Titelhelden in der Nachtszene sagen lässt: »Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug wie nie zuvor [...]«, dann reflektiert diese Aussage die Verzweiflung des Protagonisten, der immer noch auf Suche nach dem Sinn des Lebens ist (Goethe 2001, Vers 358f.).

Jedoch ist Faust nicht naiv, aggressiv oder komisch wie ein Narr. Ein weiterer Unterschied wird darin sichtbar, dass der Narr nie auf Sinnsuche ist; er hat seine sinnstiftende Funktion bereits in seiner Rolle als *Inspiciens* gefunden. Der Narrenfigur geht es vielmehr darum, sich im Laufe der Zeit von diesem Korsett zu befreien; die ihm zugewiesenen Charaktereigenschaften bejaht der Narr aber gänzlich. Von einer Sinnkrise ist daher aus Narrenperspektive nicht zu sprechen. Oft wird der Vergleich von Faust mit dem Narren in Verbindung mit Erasmus von Rotterdam gebracht, der im *Lob der Torheit* den sinnstiftenden Nutzen von christlicher und allgemeiner Bildung hinterfragt und die zeitgenössische Theologie und Wissenschaft an den Pranger stellt. Ein solcher Vergleich der erasmischen Torheitsfigur mit Goethes Faust führt aber zu weit und definiert einen Narrenbegriff, der sich der Gefahr aussetzt, beliebig zu werden. Zwar lassen sich formale wie inhaltliche Strukturen zwischen dem *Lob der Torheit* und dem Fausttext ziehen, diese Wirkungsmechanismen spiegeln jedoch nicht faktische Aspekte der Narrheit des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit wieder, sondern thematisieren durch Erasmus einen diskursiven Umgang mit der Bewertung und Bedeutung der Kategorien Diesseits und Jenseits.

her, dass Erasmus dem Narrenthema eine *originelle wie befreiende Deutung*<sup>417</sup> verleiht, die keine *Lehrdichtung noch Kampfschrift*<sup>418</sup> verkörpert, sondern das pessimistische Weltbild des Spätmittelalters auflöst.<sup>419</sup> »Die Brantschen Thesen werden also durch den Mund der Erasmischen Torheit in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Aus dem Nein wird ein Ja, aus dem Ja wird ein Nein.«<sup>420</sup> »These und Antithese, Wahrheit und Lüge [...]«<sup>421</sup> sind verschmolzen, so dass sich der Leser »[...] ratlos fragen muss, wo in dem unentwirrbaren Geflecht von Schein und Echtheit der unangreifbare Kern zu suchen ist.«<sup>422</sup> Christ-von Wedel untermauert diese Aussage und ergänzt, dass stoische bzw. epikureische Weisheitsideal somit ad absurdum geführt werde.<sup>423</sup>

Erasmus bedient sich im Vergleich mit Brant einer komplementären Ideenführung, die auf der verfremdungseffektiven Selbstdarstellung der personifizierten Torheit beruht. Die Begriffe Narrheit und Weisheit verkörpern keine sich ausschließenden Gegensätze mehr, sondern treten als sich bedingende reziproke Ambivalenzen auf.<sup>424</sup> Vor diesem Hintergrund eröffnet das panegyrische Selbstlob der *Moria* ein scherzendes Gedankenspiel, das mittels Dialektik Narrheit und Weisheit in eine fruchtbare Synthese überführt.<sup>425</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass der Universalgelehrte das Narrenphänomen als positive Erscheinung bewertet. Er nimmt vielmehr eine Haltung ein, die doppeldeutig ist und von einer janusköpfigen Narrenidee ausgeht:

Das Wesen dieser kleinen Dichtung, die das Schlechte preist, das nicht zu Billigende verherrlicht, ist Zweideutigkeit. Richtig und Falsch, Wahrheit und Lüge sind in ihr untrennbar ineinander verwoben; aber hinter dem irrlichternden Spiel des Witzes, der die Wertungen ständig durcheinanderwirbelt und mit Argumenten wie mit Bällen jongliert, verbirgt sich durchaus ein tiefer Kern, und auf die Frage nach dem wirklichen Verhältnis von Narrheit und Weisheit hat Erasmus sehr wohl eine, wenn gleich verschlüsselte Antwort bereit.<sup>426</sup>

Der erasmische Lösungsansatz kulminiert schließlich darin, dass sich Narrheit sowohl aus schlechten als auch aus guten Teilen firmiert, die allesamt auf den inneren Antrieb des Menschen rekurrieren. Narrheit umfasst somit für Kuper ein breites Spektrum von Affekten, die in einem Wechselverhältnis mit der menschlichen Vernunft korrelieren:

Das Leben ist von Narrheit durchpulst, weil es Leben ist; der im zwiespältigen Spannungsverhältnis von Natursphäre und Geistsphäre, Leidenschaften und Vernunft, Tierbereich und göttlicher Sphäre als personifiziertes Paradoxon des Widerspruchs hin- und hergerissene Mensch bleibt für die Dauer seiner irdischen Existenz bei jeglicher Aktivität ein Narr, weil er eben lebt und die Welt gestalten muß, wobei irren, ignorieren, täuschen und mißverstanden werden untrennbar von ihm selbst zu seinem in Unvollkommenheit befangenem In-der-Welt-Sein gehören. Die Narrheitskonzeption des Erasmus geht von der Gleichsetzung von Narr und Mensch aus, und daß der Zustand der Welt untrennbar mit dem Stand der menschlichen Erkenntnis verknüpft ist.<sup>427</sup>

Der Mensch nimmt in diesem Spiel eine Zwitterstellung ein, die ihn einerseits von der animalischen Ebene des Tieres wegführt und andererseits von der Sphäre Gottes dennoch trennt. In diesem Rah-

---

<sup>417</sup> Könniker 1966b, S. 77.

<sup>418</sup> *Ibid.*, S. 78.

<sup>419</sup> *Ibid.*, S. 78f.

<sup>420</sup> *Ibid.*, S. 80.

<sup>421</sup> Könniker 1966a, S. 258.

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> Vgl. Christ-von Wedel 1981, S. 66.

<sup>424</sup> Kuper 1993, S. 183.

<sup>425</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 48.

<sup>426</sup> Könniker 1966b, S. 80f.

<sup>427</sup> Kuper 1993, S. 80.

men spricht Erasmus nunmehr von einer zur Verfügung stehenden sittlichen wie frommen Freiheit, über die jedes Lebewesen selbst entscheiden vermag: Im ungünstigen Fall vegetiert der Mensch also ohne seine Gabe der Vernunft vor sich; im optimalen Fall macht er sich die Kraft dieser Narrheit zu Nutze. Dieser Gedanke symbolisiert demnach ein Modell der Lebensführung, das auf Prozessen der *Erkenntnis* beruht. Die Existenz der Narrheit in der menschlichen Seele zu verleugnen verurteilt Erasmus ganz und gar, denn dies führe zur Negation der eigenen Menschlichkeit. Könneker, die sich hierbei auf Walther Nigg beruft, betrachtet das *Lob der Torheit* deshalb als das »[...] Bekenntnis zur Narrheit als dem Fundament christlicher Weltbegegnung [...]«. <sup>428</sup> Das Narrenphänomen versinnbildlicht somit eine schöpferische Kraft, die folgerichtig den Triumph des Geistes über das dionysisch Triebhafte bedingen kann. <sup>429</sup>

Während Brant eine pessimistische Gedankenführung verfolgt, die bei Murner sodann durchgreifende Verschärfung erfährt, zeichnet Erasmus ein Bild des Närrischen, das eine positive Zukunftsprognose malt und erste Tendenzen des Begriffs Individuum <sup>430</sup> aufkeimen lässt. <sup>431</sup> Der Narr bleibt dabei – wie bereits bei Brant und Murner – solides und verlässliches Medium der Kritik. Vor diesem Hintergrund genießt Erasmus jedoch das Spiel mit den vielfältigen Ebenen der Narrheit: Er fordert den Leser auf, ihm zu lauschen, als höre man dem theatralen Spiel einer Hanswurstiade zu. Ergo bezeichnet er sein Werk voller Selbstironie als kunstlose Stehgreifrede. <sup>432</sup> Einen Moment der wahren Ernsthaftigkeit darf man demzufolge nicht erwarten, sonst würde sie literarisch versagen. Ihr Reiz liegt vielmehr in dem oszillierenden Schein von Spaß und Ernst. Deswegen bleibt Erasmus sich am Ende des *Moriae Encomium sive Laus Stultitiae* auch treu und formuliert in den letzten Zeilen seiner Lektüre:

Und jetzt – ich sehs euch an – erwartet ihr den Epilog. Allein, da seid ihr wirklich zu dumm, wenn ihr meint, ich wisse selber noch, was ich geschwatzt habe, schüttete ich doch den ganzen Sack Wörtermischmasch vor euch aus. Ein altes Wort heißt: ›Ein Zechfreund soll vergessen können‹. Drum Gott befohlen, brav geklatscht, gelebt und getrunken, ihr hochansehnlichen Jünger der Torheit. <sup>433</sup>

Aus formaler wie inhaltlicher Folie betrachtet Könneker das *Lob der Torheit* als den literarischen Kulminationspunkt in der satirischen Auseinandersetzung mit der Narrenidee im 15. und 16. Jahrhundert. <sup>434</sup> Das Belehrende der Lektüre richtet sich nämlich nicht an die Summe des Volkes, sondern vornehmlich an alle Wissensbevollmächtigten. <sup>435</sup> Es ist jener Gelehrtenkreis, den der Kulturphilosoph mit seinem Sinngehalt zu erreichen versucht, um deren Gesinnung zu einem vernunftbasierten Nachdenken zu bewegen. <sup>436</sup> Sein Weisheitsideal kann deshalb nicht von jedermann dechiffriert wer-

<sup>428</sup> Könneker 1966a, S. 326. Zitiert nach Nigg 1956, S. 138f. sowie S. 142.

<sup>429</sup> Vgl. ibd., S. 327.

<sup>430</sup> Der Individualitätsbegriff von Erasmus basiert auf einerseits auf christlichem Gedankengut sowie auf dem Geist antiker Philosophie. In diesem Rahmen spielen die Lehren Jesu Christi für Erasmus eine elementare Rolle ebenso wie antike Morallehren. Darauf fußt sein Humanismus- und daraus hervorgehendes Individualitätsverständnis. Das erasmische Menschheitsideal gründet sich daher auf antiker und christlicher Literatur, die zu vernunftorientierter Selbstverwirklichung führt (Gail 1999, S. 11 und S. 23).

<sup>431</sup> Könneker 1966b, S. 82ff.

<sup>432</sup> Vgl. Erasmus von Rotterdam 1998, S. 16ff.

<sup>433</sup> Ibid., S. 188.

<sup>434</sup> Vgl. Könneker 1966a, S. 248.

<sup>435</sup> Dieses Faktum erklärt, weshalb das *Lob der Torheit* keine Breitenwirkung wie das *Narrenschiff* erfahren hat (vgl. Mezger 1991, S. 58).

<sup>436</sup> Vgl. Könneker 1966a, S. 255.

den und es wurde für seine elitäre Ansprache auch immer wieder kritisiert.<sup>437</sup> Mezger resümiert über Erasmus und sein *Lob der Torheit*:

Mit geistvoller Leichtigkeit und Eleganz und vor allem mit der Waffe der Ironie kleidete er seine Zeitkritik kurzerhand in ein zum Schmunzeln anregendes Lob der Torheit. Verglichen mit der starren schematischen Sichtweise der übrigen Vertreter der Narrenliteratur, die zwischen Richtig und Falsch, zwischen gut und Böse, zwischen Weisheit und Narrheit klar unterscheiden zu können glaubten, war das ein geradezu revolutionäres Unterfangen. Was sich daraus an Konsequenzen ergab, kann für die Erweiterung des Verständnisses von Narrheit in der Folgezeit nicht hoch genug eingeschätzt werden. Erasmus propagierte nämlich als erster offiziell den spielerischen Umgang mit der Sphäre des Nürrischen, indem er die zuvor vielen Menschen moralisierend aufgezwungene Narrenrolle aus ihrer dumpfen Schicksalshaftigkeit löste und ihr einen geradezu heiteren Vorfürhrcharakter verlieh. So lehrte das ›Moriae Encomium sive Stultitiae Laus‹, dass man [...] dann und wann durchaus auch einmal herzlich lachen durfte.<sup>438</sup>

Für Erasmus ist der Narr somit diejenige satirische Folie, anhand derer er sein humanistisches Verständnis über die Vormachtstellung von Affekt und Vernunft exemplifizieren kann.<sup>439</sup> Damit versucht er einerseits seine Gedanken über das Diesseits zu artikulieren und sich andererseits über das Jenseits durch das Spannungsverhältnis von Narrheit und Weisheit klarer zu werden.<sup>440</sup> Ein solches Vorgehen ist ebenso Programm bei Brant und Murner; nur bedienen sich Letztere anderer Wege, Aussagen und Motivationen.<sup>441</sup> Pilarczyk formuliert diesbezüglich:

In einem organischen Weltbild gelingt es Erasmus, Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit aufeinander zu beziehen und den im 16. Jahrhundert so virulenten Zwiespalt zwischen christlich asketischer Weltverachtung und diesseitig orientierter Lebensbejahung, der auch Brant umtrieb, zu überwinden. [...] Dies vermag er freilich nur, indem er wie Foucault zu Recht kritisiert, eine vernunftgeleitete Apologie der irrationalen Torheit unternimmt, die so bedeutungsvolle Momente wie das Böse ausklammert.<sup>442</sup>

Und auch die Frage nach der Vergänglichkeit klingt in seiner Rede auf die Torheit wie in allen satirischen Narrendichtungen an. Allerdings sucht er den christlichen Humanismus um Rat, um die Ungewissheiten zu beschreiben, das Leben als endlich definieren.<sup>443</sup>

Die Narreninterpretationen aller drei Literaten verfügen damit über einen ähnlichen Bildungszweithorizont,<sup>444</sup> weshalb sich deren Thesen zwar als miteinander *verwandt*, aber dennoch völlig *unterschiedlich* erweisen. Zudem reflektieren die nachgezeichneten Satiren, deren jeweils spezifische Epochenwahrnehmung und überführen den *sündenblinden* (Brant) wie *diabolischen* Narren (Murner) des Spätmittelalters in die Zeit des Humanismus, in dem die Narrenidee als *konziliante Chiffre* (Erasmus) agiert. In allen drei Dichtungen erfährt der *Mensch* als *Narr* also *Kritik* und ist der Mahnung ausgesetzt, stets auf der Folie christlicher Richtlinien zu handeln. Dies bedeutet jedoch, fortwährend einem inneren Konflikt ausgeliefert zu sein, denn Nähe zu Gott kann nur über die Einhaltung von christlichen Gesetzen vollzogen werden. Gleichsam beginnt der Mensch sich aber in einer gegenläufigen Tendenz als gänzlich irdisches Wesen wahrzunehmen, das diesseitige Bedürfnisse ebenso stillen will. Damit auflebende persönliche Themenbereiche wie Wohlstand o. ä. sind von egoistischer Natur und widersprechen dem Kodex christlicher Weltanschauung. Diese Erkenntnis voll-

<sup>437</sup> Ibd., S. 258.

<sup>438</sup> Mezger 1991, S. 58.

<sup>439</sup> Willems 2012, S. 362

<sup>440</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 78.

<sup>441</sup> Könneker 1966a, S. 319.

<sup>442</sup> Pilarczyk 2004, S. 49.

<sup>443</sup> Vgl. Fietz 1995, S. 189ff.

<sup>444</sup> Könneker 1966a, S. 250.

ziehen Brant, Murner und Erasmus, jedoch erarbeitet jeder seinen eigenen Umgang mit der moralischen Verantwortlichkeit des Menschen.<sup>445</sup> Könniker resümiert:

So argumentiert Brant mit dem Schaden und Nutzen, der dem Menschen aus der Narrheit als der Sünde und der Weisheit als der gottwohlgefälligen Daseinshaltung erwächst, so preist Erasmus die Nachfolge Christi, weil in ihr allein sich das im Menschen angelegte Glücksverlangen rein verwirklicht, und so verdammt Murner den lutherischen Narren nicht in erster Linie als Ketzer und Abtrünnigen, sondern als Zerstörer der auf den Fundamenten der christlichen Kirche errichteten Gemeinschaft und Lebensordnung. Überall werden die Beweise auf einer anderen als der rein religiösen Ebene geführt, das Moment der rationalen Erwägung tritt überall in den Hintergrund, und die Vernunft, jene dem Menschen von Gott verliehene Gabe, die ihn von den Tieren unterscheidet, wird zum Maßstab, an dem auch der Wahrheitsgehalt der göttlichen Offenbarung samt den sich daraus ableitenden sittlichen Forderungen gemessen wird.<sup>446</sup>

Hierbei beschließt Erasmus, in seiner Lektüre, Narrheit, Gott und Menschen in einen versöhnlichen Einklang zu bringen. Ribhegge schließt sich dem an und konstatiert, dass nach Erasmus die Bibel auf einer Theologie der Torheit beruhe, mit deren Hilfe Christus den Menschen von seinen Sünden befreit habe.<sup>447</sup> Dieser theologische Denkansatz ist wesentlich für das gesamte Erasmische Werk; kopiert Erasmus sein Verständnis von Theologie, Religiosität und Kirche doch stark an die Lehre Jesu Christi, wie Christ-von Wedel näher erläutert:

Die Theologie des Erasmus ist ausgesprochen Christus zentriert. Sie kennt die Satisfaktionslehre, betont indessen Christi Wirken als Lehrer und Vorbild. Ihm gilt es nachzufolgen. Der Mensch wird durch das Wort innerlich getroffen und erneuert. Er verachtet die Welt und lebt mehr und mehr in Christus. Äußere Zeremonien und Kulte haben in der Erasmischen Frömmigkeit kein Gewicht. Sie entsprechen dem Zeremonialgesetz des Alten Testaments und sind abgetan. Die Heiligung ist eine innere, wirkt aber in das äußere Leben hinein und verändert den Menschen und die christliche Gesellschaft, für deren Reform Erasmus kämpfte. Darüber besteht heute unter Erasmusspezialisten weitgehend ein Konsens.<sup>448</sup>

»Das Streben nach Tugend tritt also im christusbezogenen Frömmigkeitsideal des Erasmus an die Stelle des Glaubens.«<sup>449</sup> Könniker betont damit noch einmal die Vorbildfunktion von Jesus Christus, den Erasmus weniger in seiner Erlöserfunktion wahrnimmt. In ihm erblickt er seine Idee der *vollendeten Vergeistigung verkörpert*<sup>450</sup>, in der Christus allem voran menschlich ist.<sup>451</sup> Im Geist seiner Zeit verhaftet, plädiert die erasmische Narrenphilosophie ein allumfassendes Konzept von Vernunft und schließt jegliches Versagen dieser Kategorie aus. Dies ist ein wesentlicher Kritikpunkt, denn nicht alles Irrationale lässt sich mit der Vernunft plausibel erklären und damit glauben.<sup>452</sup>

Des Weiteren wird das Humorverständnis von Erasmus seitens der zeitgenössischen Gelehrtenkultur gerne missverstanden, weswegen er sich gezwungen fühlt, sein Werk mitunter gegen Martin Luther u. a. zu verteidigen. Auf die anfängliche Absicht dem *Lob der Torheit* zwei weitere persiflierende Teile (*Lob der Natur*, *Lob der Gnade*) folgen zu lassen, verzichtet er, da ihm *die Humorlosigkeit einiger Leute*<sup>453</sup>, die Lust dazu nehme. Margaret Mann Phillips erläutert die inhaltliche Struktur der zugrunde liegenden Lektüre:

<sup>445</sup> Ibd., S. 330f.

<sup>446</sup> Ibd., S. 330.

<sup>447</sup> Ribhegge 2010, S. 68.

<sup>448</sup> Christ-von Wedel 2003, S. 13.

<sup>449</sup> Könniker 1966a, S. 325.

<sup>450</sup> Ibd.

<sup>451</sup> Ibd.

<sup>452</sup> Ibd., S. 328f.

<sup>453</sup> Gail 1999, S. 58.

The *Moria* falls into three sections, very unequal in length, and quite different in intention, though they are linked together by skillful transitions and the prevalence of the same bantering tone. Roughly they may be classed as follows: (a) Folly introduces herself; a light-hearted attribution of all good things in life to Folly; (b) A satiric attack on current abuses, and especially on the people and activities that Erasmus most disliked; (c) A few mysterious pages in which the intention is apparently neither comic nor satirical, but with a much deeper sense.<sup>454</sup>

Dass die erasmische Narrenidee eine breite Diskussion auslöst, ist dennoch ganz in seinem Sinne und somit Lob für Erasmus selbst.<sup>455</sup> »[...] Ein karnevalesker Grundton der Mehrdeutigkeit [...]«<sup>456</sup> charakterisiert daher »die beredsamen Ausführungen der Narrheit [...]«<sup>457</sup> im *Lob der Torheit*.

## 4.5 Martin Luther

Luthers frühprotestantische Narrenvorstellung divergiert von der humanistischen Narrenauffassung und eröffnet eine christliche Debatte um allgemeine Glaubensperspektiven. Luther stellt das Wesen des Christentums in Frage und verweist in diesem Kontext auf den Narren als christliches Negativbeispiel. Denn es geht ihm im Wesentlichen in seiner Narreninterpretation darum, die humanistische Sicht auf die Welt zu vereiteln.<sup>458</sup> Könniker notiert über das streitvolle Verhältnis von Luther und Erasmus, das ebenso den Übergang in die Neuzeit dokumentiert und das Mittelalter als Epoche vollkommen hinter sich lässt:

Der Intention nach stand [...] die frühe protestantische Dichtung in schroffem Gegensatz zu der humanistisch orientierten Narrendichtung der Zeit. Es ist das Erregende an diesem Zeitalter des Umbruchs und Neubeginns, daß sich inmitten des Kampfes zwischen Altem und Neuem, der eine neue Geistesgeschichte einleitete, zwei Fronten herauszubilden begannen, die, obwohl den gleichen geistesgeschichtlichen Bedingungen entwachsen und gemeinsam gegen Tradition und Überlieferung Sturm laufend, die Loslösung vom Mittelalter doch unter völlig verschiedenen Voraussetzungen und aus völlig verschiedenen Beweggründen vollzogen und zueinander in einem denkbar scharfen Widerspruch standen, der eine Verständigung zwischen ihnen kaum möglich erscheinen ließ.<sup>459</sup>

Während Brant und Erasmus von der Fähigkeit des Gläubigen zur Selbsterkenntnis überzeugt sind, geht Luther einen anderen Weg: Sein Glaubensansatz verneint die Theorien seiner Vorgänger gänzlich »[...] durch die Gegenthese von der Unfreiheit des menschlichen Willens und der Nichterkennbarkeit Gottes durch die Vernunft.«<sup>460</sup> Auf dieser Folie verliert die *Narrenidee* gleichsam an Profil und wird durch die *Teufelsidee* Luthers verdrängt. Dabei greift die frühprotestantische Dichtung auf altbekannte Ingredienzien zurück und bemüht sich um eine Wiederbelebung der allmächtigen Verführungsgewalt des Teufels, die alle Lebewesen zum willenlosen Instrumentarium werden lässt. So verliert auch das erasmische Menschenbild seine Kernkompetenz, nämlich die vernunftbasierte Nähe zu Gott.<sup>461</sup>

Die theologische Kernproblematik, inwieweit der Mensch überhaupt sein Leben frei gestalten darf oder von dem Wohlwollen überirdischer Mächte abhängig ist, versuchen Luther und seine Anhänger

<sup>454</sup> Mann 1981, S. 71.

<sup>455</sup> *Ibid.*, S. 59.

<sup>456</sup> Gail 1999, S. 184.

<sup>457</sup> *Ibid.*

<sup>458</sup> Könniker 1966a, S. 331.

<sup>459</sup> *Ibid.*, S. 332.

<sup>460</sup> *Ibid.*, S. 331.

<sup>461</sup> *Ibid.*, S. 332f.

auf ihre Weise zu beantworten: Zunächst kritisieren sie die Verharmlosung des Satanischen in den vorangegangenen Narrenliteraturen mit der Begründung, dass das abstrakt *Dämonische* (also der *Teufel*) durch das personifizierte *Komische* (also den *Narren*) abgelöst und vermenschlicht wurde.<sup>462</sup> Protestantisches Ziel ist es daher, dem Teufel seine originäre und damit heilsgeschichtliche Bedeutung zurückzugeben, die der Narr ihm angeblich so erfolgreich genommen hat. »[...] Als widergöttliches Prinzip und Geist des schlechthin Bösen [...]«<sup>463</sup>, integriert Luther den Teufel und dessen unheimliche Allgegenwart somit in sein Theologieverständnis und erweckt ihn zu neuem Leben.<sup>464</sup>

In der Tradition der Lutherschen Sünden- und Gnadenlehre zeichnet sich der Dramatiker und Theologe Thomas Naogeorgus (1508-1593) für die Wiederbelebung der Teufelsidee als ebenso mitverantwortlich aus. Seine 1538 publizierte *tragoedia nova* mit dem Titel *Pammachius* ist deshalb als sinnbildliche Gegenposition zur humanistischen Narrenidee zu lesen:<sup>465</sup> In dieser entwirft Naogeorgus das Szenario einer Welt, in der Teufelspakete die Kirche Gottes in eine Kirche Satans pervertieren: Die Figur des Protagonisten *Pammachius* verkörpert den Antichristen und ist für den Autor Folie zur Kritik am Papsttum und dem zeitgenössischen Status der römischen Kirche.<sup>466</sup> Daneben exemplifiziert er ebenfalls seine antihumanistische Einstellung, die sich mit der erasmischen Lehre und damit auch mit dessen Narrenbild auseinandersetzt. In einem logoszentrierten Selbstgespräch trifft die titelgebende Figur die vernunftorientierte Entscheidung, sich gegen die Gebote Christi zugunsten einer weltlichen und selbstbestimmten Realität aufzulehnen.<sup>467</sup> Naogeorgus interpretiert demzufolge Vernunft als Phänomen, das in die höllische Welt des Teufels führt und d r sich gelöst; für Luther endet die Suche nach Gott dagegen allein im Glauben. Zur Funktion des *Pammachius* erklärt Könneker:

Er demonstriert gleichsam plastisch anschaulich die Lutherische Erkenntnis, dass die menschliche Vernunft, entgegen der Aussage des Erasmus, von sich aus nichts anderes zu leisten vermag, als die Widersprüche in Gott, das Unheimliche, Abgründige und Sinnwidrige aufzudecken, ja daß sie, [...] die Züge einer bösen und feindlichen Willkürmacht annimmt. Der Gotteshaß der natürlichen Vernunft, der ihr nach Luther eingeboren und mit ihrem Wesen identisch ist, er findet in Naogeorgs Drama seine lebendige Verkörperung in *Pammachius*, dem Papst und Teufelsbündler. Von hier aus wird der Vernunftoptimismus des Humanismus aus den Angeln gehoben und der Narrenthematik, die auf ihn sich gründete, das Fundament entzogen.<sup>468</sup>

en Menschen in eine unüberwindbare Gottesferne katapultiert. Könneker betrachtet diese literarische Wendung als strategischen Versuch, die Postulate Erasmus' systematisch zu wiederlegen. Letzterer hat den basalen Konflikt, das abstrakte System Gott in einen realen, diesseitigen Raum zu überführen und damit eine geistige Verbindung zu Gott herzustellen, mittels der Vernunft bereits für Das erasmische Narrentum wird somit zum gottesfeindlichen Motiv erklärt und das damit verbundene Weisheitsideal als teuflisches Prinzip wahrgenommen. Die Vorstellung »[...] von der Vernunft her dem Phänomen des Göttlichen nahekommen und in die religiöse Sphäre einzudringen [...]«<sup>469</sup> erachtet die protestantische Dichtung als völlig falsche Vorgehensweise und verweist darauf, dass

<sup>462</sup> Vgl. ibd., S. 334.

<sup>463</sup> Ibid., S. 335.

<sup>464</sup> Ibid., S. 335f.

<sup>465</sup> Ibid., S. 336.

<sup>466</sup> Ibid., S. 337.

<sup>467</sup> Ibid., S. 339.

<sup>468</sup> Ibid., S. 342.

<sup>469</sup> Ibid., S. 347.

sich die Nähe zu Gott ausschließlich über den Glauben generieren lasse. *Vernunft* und *Glaube* reflektieren somit zwei diametrale Begriffsverwendungen, die auf differente Weise versuchen, den Menschen zu Gott zu führen. Die protestantische Glaubenserfahrung negiert damit den humanistischen Weg und stuft diesen als höchstgradig gefährlich ein: *Vernunft* wird auf dieser Folie folglich mit *Nichtglauben* gleichgesetzt, wobei der Narr jene Termini par excellence figuriert.<sup>470</sup> Es ist somit die Hinwendung zum Glauben, die der Protestantismus von dem gläubigen Christen einfordert. Der Weg über das Narrensymboll führt vor diesem Hintergrund direkt in die Hölle und damit keineswegs in das jenseitige Reich Gottes.<sup>471</sup>

Unterfüttert wird dieser Blickwinkel von dem spezifischen Sündenbegriff, den Luther fokussiert: Sünde verkörpert demnach nicht bloß den Verlust der ursprünglichen Vollkommenheit des Menschen durch die Erbsünde, sondern er geht davon aus, dass dieser unausweichlich von der Sünde geleitet wird. Dadurch kann niemand der Sünde entkommen, denn sie determiniert das menschliche Sein. In seinem Glaubensentwurf gibt es deshalb zwei mögliche Zustände: Entweder man lebt in der *Gnade Gottes* oder unter der *Herrschaft des Teufels*.<sup>472</sup> Eine neutrale Existenzform, die den Menschen wie Erasmus als anthropologisches Wesen der Mitte definiert, ist nach Luthers Glaubensauffassung unmöglich. *Glaube* bedeutet nach lutherischer Prägung demzufolge *Zugehörigkeit zu Gott* und *Un Glaube* wiederum das *Imperium des Teufels*.<sup>473</sup>

Die erasmische Glaubenslehre, die von einer vernunftbasierten Entscheidungsfreiheit und Entschlossenheit des Menschen ausgeht, ist für Luther unmöglich. Vielmehr postuliert er die Nichtexistenz der Willensfreiheit des Menschen: Wille, Vernunft, Vertrauen, Belehrung oder Erziehung des Geistes verkörpern Kategorien, die in seinem Glaubensmodell, keine Geltungsmacht besitzen.<sup>474</sup> Die Diskussion um eine *humanistische Narrenlehre* oder aber eine *Teufelslehre des Protestantismus* kulminiert in der literarischen Auseinandersetzung zwischen Erasmus und Luther im Jahr 1524:<sup>475</sup> In der Schrift *De libero arbitrio diatribe sive collatio* verfasst Erasmus seine apologetische Kritik<sup>476</sup> gegen die Theologie Luthers und wendet sich konkret gegen dessen Begriffsauslegung der *sola gratia*.<sup>477</sup> Erasmus hingegen verneint die Auffassung, dass ausschließlich jene *göttliche Gnade* über das Schicksal des Menschen nach dessen Tod entscheide. Für Luther ist das göttliche Urteil jedoch unabdingbar und damit unabhängig von der Einflussnahme einer diesseitigen Lebensführung. Auf der anderen Seite spricht sich Erasmus für eine Handlungsgewalt des Menschen aus, wodurch der Mensch durch einen bestimmten Lebenswandel sein Schicksal durch die Freiheit des Willens im Jenseits mitbestimmen kann. Der Gnadenbegriff des Erasmus impliziert somit eine Entscheidungs-

<sup>470</sup> Ibid., S. 348f.

<sup>471</sup> Ibid., S. 355.

<sup>472</sup> Ibid., S. 356ff.

<sup>473</sup> Vgl. ibid., S. 358.

<sup>474</sup> Ibid., S. 359.

<sup>475</sup> Die Phase der gegenseitigen Kritik beider Theologen beginnt bereits um 1518. Zunächst nähern sich beide in ihren Gedanken einander an; Erasmus fordert Reformen innerhalb der römischen Kirche, jedoch sieht Luther darin wenig Sinn (Kohls 1968, S. 35ff.). Auch Christ-von Wedel betont das Reformanliegen beider Autoren, die jedoch keine gemeinsame Schnittstelle finden (Christ-Wedel 2003, S. 194).

<sup>476</sup> Erasmus selbst beschreibt sein Werk *Über den freien Willen* nicht als Streitschrift, sondern deutet seinen Text als *Diatribe*, also als ein wissenschaftliches Gespräch unter Gelehrten (Schultz 1998, S. 211).

<sup>477</sup> Erasmus verweist in seiner Argumentation auf die Heilige Schrift sowie auf kirchliche Autoren wie Origenes, Chrysostomus, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, Bernhard von Clairvaux, Thomas von Aquin, Duns Scots, Lorenzo Valla und John Fisher (vgl. Augustijn 1986, S. 120).

freiheit über Gut und Böse, die jedem Lebewesen, eine lebenslange Gelegenheit bietet, das persönliche Schicksal zu gestalten und damit die eigene Lebensgeschichte immer wieder neu zu schreiben. Dass das jenseitige Schicksal des Menschen nicht vorbestimmt ist, verkörpert für Erasmus das eigentliche Verständnis von der Gnade Gottes.<sup>478</sup>

In der Lutherschen Unfreiheitsthese des menschlichen Willens vernimmt der Humanist deshalb eine restriktive Glaubensperspektive und wirft Luther daher vor, die Eigenverantwortlichkeit des Menschen völlig zu negieren und diesem damit die Möglichkeit zu nehmen, durch eine sittliche wie fromme Lebensführung gegen die Erbsünde aktiv vorzugehen. Für Erasmus ist der Wille damit nicht autonom, sondern besitzt eine heilsgeschichtliche Prämisse des Entweder-Oder, die sich immer in der individuellen Beziehung zu Gott konkretisiert.<sup>479</sup> Es lässt sich somit von einem *von der Gnade umfangenen Heilswillen*<sup>480</sup> sprechen, den die erasmische Argumentation vorschlägt. Uwe Schultz referiert über den religionshistorischen Status des Willens, über den in der heiligen Schrift oft diskutiert wird:

Die Frage nach dem freien Willen des Menschen – ob er in Relation zur Allmacht Gottes überhaupt existiert und wenn ja bis zu welchem Grade, bis zu welcher Höhe der Eigen- oder gar Letztverantwortlichkeit er aufsteigen kann und ob er seine Freiheit nur in der Wahl des Guten oder auch in der des Bösen ausübt – kommt in der theologisch-philosophischen Tradition spätestens bei Augustinus zur vollen spekulativen Entfaltung und wird bei Leibniz und Kant noch lange nicht ihr Ende gefunden haben – geschweige denn eine endgültige Antwort. Sie war und ist deshalb ein Terrain des Geistes, auf dem es keinen eindeutigen Sieger oder Verlierer geben kann, was Erasmus zur der Wahl ebenso bestimmt haben mag wie die radikale Festlegung Luthers auf die Verneinung des freien Willens.<sup>481</sup>

Für Erasmus ist der Wille durch den Sündenfall zwar determiniert, aber dennoch freiheitlich zu verstehen. Es hängt somit von dem Grad der Verantwortlichkeit ab, den der Gläubige bereit ist, zu wählen.<sup>482</sup> Darin liegt die Ambivalenz des Willens, die zwischen menschlicher Bedürfnishierarchie im Diesseits und göttlicher Prädestination im Jenseits oszilliert.<sup>483</sup>

Des Weiteren wird vor diesem Hintergrund ebenso die Frage nach dem Verhältnis von der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit Gottes virulent, die Luther wiederum anders als Erasmus beantwortet. Luther publiziert über den Humanisten im Jahr 1525 die polemische Schrift *De servo arbitrio*. Erasmus, der sich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erhofft, ist über die persönliche Kritik an seiner Frömmigkeit entsetzt. Luther gibt sich in seinen Formulierungen nämlich einem bewusst leidenschaftlichen Pathos hin und bezeichnet Erasmus als *Nichtsnutz*, *Dümmling*<sup>484</sup> oder gar *Giftschlange*.<sup>485</sup> Er schreibt in seiner Einleitung des *De servo arbitrio*:

Daß ich recht spät, ehrwürdiger Erasmus, auf Deine Untersuchung über den freien Willen antworte, geschieht gegen alle Erwartung und auch gegen meine Gewohnheit, der ich bisher derartige Gelegenheiten zum Schreiben nicht nur gern zu ergreifen, sondern darüber hinaus noch gesucht zu haben schien. Es wird sich vielleicht mancher wundern über diese neue und ungewohnte – sei es Geduld sei es Angst – Luthers, den auch so viele prahlerische Stimmen und Briefe der Gegner nicht auf den Plan gerufen haben, welche Erasmus zu seinem Sieg beglückwünschen und ein Triumphlied anstimmen: Sieh an! Hat dieser berüchtigte Makkabäus und starrköpfige Bauer seiner Ansichten endlich einen ebenwürdigen Gegner gefunden, gegen den er nicht den Mund aufzutun wagt? Doch ich klage diese nicht

<sup>478</sup> Vgl. Könniker 1966a, S. 358.

<sup>479</sup> *Ibid.*, S. 332f.

<sup>480</sup> *Ibid.*, S. 338.

<sup>481</sup> Schultz 1998, S. 216.

<sup>482</sup> Vgl. *ibid.*, S. 217f.

<sup>483</sup> Stupperich 1977, S. 159.

<sup>484</sup> Augustijn 1986, S. 122.

<sup>485</sup> Beutin 1982, S. 75.

nur an, sondern reiche Dir sogar selbst die Palme, die ich keinem vorher gereicht habe. [...] Und Du sagst so viel weniger und gestehst dem freien Willen soviel mehr zu, als es bisher die sophistischen mittelalterlichen Theologen taten. [...] Von mir sind sie schon früher oftmals widerlegt worden, vollends zertreten und geradezu zerstampft sind sie durch das unüberwindliche Buch Philipp Melancthons. [...] Wenn ich Deine Schrift damit vergleiche, wurde sie mir so verächtlich und gering, daß ich Dich heftig bemitleidete, der Du deine treffliche und kunstvolle Schreibweise mit solchem Schmutz befleckst, und mich über den ganzen unwürdigen Gegenstand entrüstete, welcher mit so kostbarem Schmuck der Beredsamkeit vorgeführt wurde, so als ob man Kehricht oder Kot in goldenen oder silbernen Schüsseln auftrüge.<sup>486</sup>

Cornelius Augustijn bemerkt über die Konsequenz der lutherschen Rede, die zu einer Feindschaft beider Gelehrten führt, die Erasmus niemals im Sinn hatte: »Der Bruch zwischen beiden Männern wurde oft als ein Bruch zwischen der Reformation und dem Humanismus dargestellt.«<sup>487</sup> Beide Werke versinnbildlichen somit nicht nur den philosophischen Kampf zwischen Humanismus und Scholastik, sondern sind von wesentlicher kirchengeschichtlicher Bedeutung.<sup>488</sup> Das daraus resultierende populistische Interesse versucht Erasmus zunächst durch einen Briefwechsel mit Luther zu unterbinden; dies gelingt ihm allerdings nicht. Luther schürt den Konflikt in der Öffentlichkeit nur noch mehr an.<sup>489</sup> Während Erasmus von der Idee des *freien Willens* überzeugt ist, setzt sich Luther nachhaltig für einen *geknechteten Willen* ein, über den Gott allein souverän verfügen kann und der Mensch, selbst wenn er es erstrebt, niemals Macht erhält:

Nach der Begründung für den göttlichen Willensentschluß dürfen wir nicht fragen, sondern müssen ihn schlicht anbeten und Gott die Ehre geben, welcher, daß er allein gerecht und weise ist, niemand Unrecht tut und töricht und ohne Grund etwas einordnen kann, selbst wenn es uns ganz anders scheinen möchte. Und mit dieser Antwort sind die Frommen zufrieden. Dennoch, um im Überfluß Rechenschaft zu geben: zwei Ursachen fordern die Predigt dieser Lehren. Die erste ist die Demütigung unseres Hochmutes, und die Erkenntnis der Gnade Gottes, die andere ist der christliche Glaube selbst. [...] Gott verheißt den Demütigen, daß heißt denen, die an sich verzweifeln und sich aufgegeben haben, mit Bestimmtheit seine Gnade. Ganz und gar kann sich aber kein Mensch demütigen, bis daß er weiß, daß seine Seligkeit vollständig außerhalb seiner Kräfte, Absichten, Bemühungen, seines Willens und seiner Werke gänzlich von dem Belieben, Beschluß, Willen und der Tat eines anderen, nämlich Gottes allein, abhängt.<sup>490</sup>

Könneker resümiert über die divergierenden Lektüren folgendermaßen: »Zugespitzt könnte man sagen, daß dort das Religiöse völlig im Ethischen und umgekehrt hier das Ethische völlig im Religiösen aufging; die Forderungen des Menschen und die Forderungen Gottes prallen hart gegeneinander.«<sup>491</sup> Die Erasmus-Luther-Relation erweist sich damit aus jeder Perspektivenrichtung als unvereinbar und damit in ihrem Kern völlig konträr. Augustijn stimmt dem zu und sagt:

Wie sehr man Erasmus und Luther in diesen Jahren als zwei Exponenten einer Bewegung erfahren hat, macht die Buchproduktion deutlich. In denselben Jahren, in denen Luthers Schriften unglaublich populär werden, und ein Druck den anderen jagt, erreicht auch die Zahl von Erasmusdrucken einen Höhepunkt. Erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre beginnt die Anzahl der Drucke von Erasmus Werken zu sinken: Erasmus wird von Luther überflügelt.<sup>492</sup>

Die kollektive Symbolkraft, die die Narrenidee durch ihre spätmittelalterliche Insipiensrolle in sich trägt, kommt bei Luther darum nicht mehr zum Ausdruck. Willems spricht – obgleich einer breiten Narrenrezeption in der Renaissance – deshalb von einer Scheinblüte der moraldidaktischen Narren-

<sup>486</sup> Vgl. Luther 1961, S. 23.

<sup>487</sup> Augustijn 1986, S. 130.

<sup>488</sup> Ribhegge 2010, S. 108 sowie Schultz 1998, S. 227f.

<sup>489</sup> Ribhegge 2010, S. 109.

<sup>490</sup> Luther 2013, S. 26.

<sup>491</sup> Könneker 1966, S. 360.

<sup>492</sup> Augustijn 1986, S. 120.

philosophie.<sup>493</sup> Im Konfessionskampf der Reformation erweist sich in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts die Teufelsidee zur immer größeren Konkurrenz der Narrenidee und entlädt sich in der »[...] Sammlung von Teufelstraktaten aus der Feder protestantischer Geistlicher [...]«<sup>494</sup>, die 1569 das *Theatrum Diabolorum* editieren:<sup>495</sup> Darin werden dem satirischen Narren eine Vielzahl an Lasterteufeln gegenüber gestellt, die beweisen sollen, dass nicht der Mensch einen närrischen Mangel aufweist, sondern der Teufel alleinige Verantwortung für die Schuldfrage der Sündenverfallenheit trägt.<sup>496</sup> Auf der Folie der Erbsündenproblematik entsteht somit eine »[...] unheimliche Vision eines Menschengeschlechtes, das kämpft und leidet [...] um das Dasein sinnvoll und gottwohlgefällig zu gestalten [...]«<sup>497</sup> ohne allerdings »[...] dem Fluch der Verwerfung«<sup>498</sup> entkommen zu können. Damit einhergehend kritisiert Könneker Luthers Sündenverständnis und diagnostiziert neben der *Abwertung des Menschen*<sup>499</sup> folgenden Befund:

Die Unterscheidung der scholastischen Theologie zwischen der verlorenen übernatürlichen Vollkommenheit und der in gewissen Umfang bewahrten natürlichen Integrität im Zustand der Erbsünde, konnte Luther ebenso wenig anerkennen wie die Erasmische Unterscheidung zwischen dem Geistwesen Mensch, das an Rang den Engeln überlegen, und dem Triebwesen Mensch, das noch niedriger ist als das Tier.<sup>500</sup>

Das Interesse an der Narrenidee als moralphilosophische Größe versiegt nach Luther nicht sukzessive; die Substitution des Narren durch den Teufel ebnet dem Narrenwesen sogar neue Wege. Luther entlässt den Narren aus seiner didaktischen Pflichtzuschreibung, wodurch sich die Narrenidee neuen Inhalten öffnen kann, die von nun an den *irrationalen Wesensgehalt der Narrheit*<sup>501</sup> mitbegründen. Damit gemeint ist, daß der Narr keine belehrende, moraldidaktische oder vernunftorientierte Konfiguration mehr repräsentiert, sondern sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Narrenlesarten innerhalb der europäischen Literaturgeschichte etablieren, die diesem Topos weitere Deutungsmuster offerieren. Jener literarische Facettenreichtum wird allerdings erst zu späterem Zeitpunkt erschlossen werden. Die dort vorgestellten Konzepte von Narrheit sind nämlich ebenso in der Oper auszumachen.

---

<sup>493</sup> Willems 2012, S. 104.

<sup>494</sup> Könneker 1966a, S. 363.

<sup>495</sup> *Ibid.*, S. 363f.

<sup>496</sup> *Ibid.*, S. 364f.

<sup>497</sup> *Ibid.*, S. 359.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*, S. 357.

<sup>500</sup> *Ibid.*

<sup>501</sup> *Ibid.*, S. 365.



## 5. KULTURHISTORISCHE NARRENSYMBOLS IN DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE UND BILDENDEN KUNST DES SPÄTMITTELALTERS

### 5.1 Narrensymbolik

Bevor Johannes Gutenberg Mitte des 15. Jahrhunderts den Buchdruck in eine massentaugliche Form überführt, weist das Mittelalter als schriftlich fixierten Textkörper zunächst (Sammel-)Handschriften auf, deren primäre Funktion die Weitergabe von religionshistorischem Wissen darstellt. Die damit einhergehende Illumination von liturgischen Texten bezieht sich auf biblische Textformen wie Psalmen, Gebets- und Messbüchern, kirchlichen Liederbüchern etc., die allesamt repräsentativen Charakter besitzen. Diese Form der Handwerkskunst wird als Buchmalerei oder Buchschmuck bezeichnet, der seine kunstvollen Ausformungen in Ornamenten, Randillustrationen, ganzseitigen Bildern oder (Initial-)Miniaturen preisgibt.<sup>502</sup> Diese prunkvoll ausgemalten Codices umfassen »[...] alle Formen der künstlerischen Ausgestaltung eines Buches oder Schriftstücks [...]«<sup>503</sup>, die aus religionsphilosophischer Perspektive vor allem Eines reflektieren: Die spezifische Bebilderung des mehrfachen Schriftsinns der Bibel, der sich hier nicht nur durch das Wort, sondern gleichsam durch das Bild artikuliert. Besonders den Psalmen lässt sich in diesem Rahmen eine äußerst Bilder- und farbenprächtige Symbolsprache attestieren.<sup>504</sup>

Beobachtet man den Werdegang der Narrenfigur in der Bildenden Kunst des Früh- und Hochmittelalters, so zeigt sich, dass diese in der europäischen Architektur von Kirchengebäuden bereits schon zu sichten ist;<sup>505</sup> ihr Symbolgehalt als kompromissloses Wesen, das dem Stigma der Gesetzlosigkeit verhaftet ist, entwickelt sich aber im Laufe der Jahrhunderte.<sup>506</sup> Im 12. Jahrhundert, so beschreibt Hadumoth Meier, findet in der Kunst »[...] die lebendige Wirklichkeit des täglichen Lebens [...] noch keinen unmittelbaren Ausdruck. Nur mittelbar teilt sich der Kunst etwas von dieser Wirklichkeit mit.«<sup>507</sup> Die Darstellung der Torefigur in der mittelalterlichen Architektur, Malerei und Plastik ist aus diesem Grund kein spontaner Schöpfungsakt, sondern vollzieht sich ausschließlich im Bezugssystem christlicher Didaxe.<sup>508</sup>

Weiter verweist Lipinsky auf die Gattungstradition der Psalmen<sup>509</sup>; Dort beginnt – wie bereits erwähnt – die Laufbahn des Narren: Als Personifikation eines allgemeinen Lasters besitzt jenes Wesen

<sup>502</sup> Vgl. Grebe 2007, 9f.

<sup>503</sup> Ibd., S. 9.

<sup>504</sup> Johann Konrad Eberlein und Ernst Günther Grimme geben in ihren Werken einen jeweils historischen wie systematischen Überblick über dieses Phänomen (siehe Eberlein 1980).

<sup>505</sup> Zum Beispiel am Fuß des *Wolframleuchters*, der sich im Erfurter Dom wiederfindet. Dort verweilt ein koboldartiges Fabelwesen, das neben einer fliehenden Stirn eine Keule mit sich trägt. Diese Beigabe gilt im Spätmittelalter mit als eines der elementaren Narreninsignien, die sogenannte *Marotte*, ein Narrenzepter, das aus einem geschnitzten Narrenkopf besteht (vgl. Meier, 1955, S. 1-11).

<sup>506</sup> Erst im 15. und 16. Jahrhundert erlebt der Narr auch in der Ikonographie Hochkonjunktur. In dieser Zeit wird der Sinnzusammenhang zwischen Narrenidee und Hauptsündenlehre evident (Mezger 1991, S. 123).

<sup>507</sup> Meier 1955, S. 1.

<sup>508</sup> Ibd., S. 5.

<sup>509</sup> Lipinsky 1971, S. 465-481.

nämlich die legitime Berechtigung in den Zyklus einer Bibelillustration<sup>510</sup> einzutreten. Dabei manifestiert sich die Symbolkraft des Narren nicht nur durch den Bibeltext als solchen, sondern ebenso durch die christliche Ikonographie<sup>511</sup> des mittelalterlichen Zeitalters.<sup>512</sup> Dieser Feststellung ist somit von wesentlicher Bedeutung, denn es zeichnet sich bereits hier eine charakteristische Wesensart der Narrenfigur ab: Diese wird nämlich im Laufe der Jahrhunderte unterschiedliche Distributions- und Multiplikationswege finden, um sich epochenübergreifend ihren Platz im kollektiven Gedächtnis zu sichern.

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive erweist sich die Bebilderung von Psalmen als äußerst konfliktreich. Problematisch erscheint der intermediale Transformationsprozess von Psalmentext in Psalmenbild, der sich möglichst ohne Sinnverluste vollziehen soll. Ein beliebtes Verfahren der Illustration stellt die Verwendung von Initialen dar: Als vergrößerter und meist ornamental verzierter Anfangsbuchstabe werden diese zu Beginn eines Buchkapitels oder Gedankenabschnittes platziert. Die Einführung von figürlichen Initialen anstelle einer rein ornamentalen Dekoration lässt sich ferner seit dem 12. Jahrhundert verfolgen.<sup>513</sup> Auf dieser Folie wird auch der Narr als Initialfigur in vielfältigen Illustrationsschemata bis ins 15. Jahrhundert virulent.<sup>514</sup> Basal für die Darstellung des torhaften Insipiens ist in den Initialminiaturen des Psalms 52 dessen antithetischer Charakter: Zumeist wird jener zuvorderst als figürlicher Typus in Relation zu König David<sup>515</sup> als Gotteslästerer oder auch als Verkörperung eines lasterhaften Menschen versinnbildlicht. Als wesentlich für das Verständnis der komplexen Bildvorstellungen über den närrischen Insipiens hilfreich, erweist sich Günther Haseloff, der in seinem Werk *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden* die variantenreiche Formenvielfalt an Illustrationsarten erörtert, die vornehmlich den Psalter aufgreifen und in Europa seit dem 13. Jahrhundert allgemeine Gültigkeit erlangt haben: Während die englische Buchmalerei zwischen 1200-1240 einen interpretatorisch losen Umgang mit Psalmentexten pflegt und in den Anfangsworten des

<sup>510</sup> Hans Feldbusch zeichnet die Entwicklung der Bibelillustration nach, die er in unterschiedliche Perioden unterteilt. Hierbei untersucht er jenen Begriff auf frühchristlicher, vorkarolingischer, karolingischer, byzantinischer, ottonisch-salischer, romantischer sowie gotischer Folie und verweist im Besonderen auf den Einschnitt, der sich durch den Buchdruck ergibt. Er schreibt über die Bibelillustration: »Mit der Wende v. 15. z. 16. Jh. übernehmen Holzsch., Kupfst. u. Radierung die Buchillustration. In den frühesten gedruckten Bibeln erfolgt bald ein Übergang v. gemalten z. gedruckten Initialbildern. [...] Gewaltigen Aufschwung erlebt die B. durch Luthers Bibelübersetzung. [...] So druckt Hans Lufft in Wittenberg nahezu 100.000 Lutherbibeln.« Im weiteren Verlauf seines Artikels geht Feldbusch auf das 16.-18. Jahrhundert ein und betont für das 19. und 20. Jahrhundert, dass sich auch Maler wie Salvador Dalí oder Marc Chagall um die künstlerische Ausschmückung von Bibelillustrationen bemühen (vgl. Feldbusch 1968, S. 287f.).

<sup>511</sup> Die Ikonographie befasst sich mit der Schilderung von Bildinhalten, deren Motiven und historischen Entstehungskontexten. Der Begriff der Ikonologie, d. h. die Erforschung der geistesgeschichtlichen Herkunft eines Bildmotivs, wird meist dem Terminus der Ikonographie untergeordnet. Im Kontext bibelwissenschaftlicher Prämissen, beschäftigt sich die Ikonographie ebenso »[...] mit der Kunst des Alten Orients bzw. der Kultur der Mittelmeerwelt und deren Bezügen zu biblischen Inhalten und Motiven, andererseits mit der Umsetzung biblischer Themen in der Kunst.« (vgl. Viertel 2005, S. 227).

<sup>512</sup> Meier 1955, S. 2.

<sup>513</sup> Hanckel 1952, S. 31.

<sup>514</sup> *Ibd.*, S. 33.

<sup>515</sup> Die ikonographische Verdichtung auf das David-Motiv erklärt sich durch die Tatsache, dass David in den Psalmenüberschriften als häufigster Autor genannt wird (vgl. Deissler 1964, S. 9-28). David gilt zudem auf theologischer Folie als der bedeutendste König Israels, dessen Weisheit, Leben etc. in den Psalmen verkündet wird (vgl. Schlögl 1931, S. 163ff.). Robert L. Wyss untersucht den ikonographischen Umgang mit David als Einzel- und Gruppenfigur sowie dessen Vorkommen in kunsthistorischen Szenen und Zyklen (vgl. Wyss 1993, S. 478-486).

Psalms 52 mitunter die Versuchung Christi durch den Teufel<sup>516</sup> wahr-nimmt<sup>517</sup>, zeichnet die Gotik<sup>518</sup> des französischen Buchschmucks den Narren als gottlosen Sünder, der mit einer Keule und einfachem Gewand bewaffnet, dem thronenden David auf Augenhöhe entgegentritt. Bereits dieser Illustrationstypus deutet das Attribut der Keule als Symbol der Abkehr von Gott.<sup>519</sup> Bis 1300 erweitert sich dieser Illustrationstopos und gibt dem Narren körperliche Attribute wie beispielsweise wirres Haupthaar, das ab dem 14. Jahrhundert eindeutig in ein kahlköpfiges Haupt übergeht.<sup>520</sup> Im 15. Jahrhundert verdichten sich diese Attribute zu einer einheitlichen Darstellung des Psalmennarren, so dass man von folgendem konstitutivem Illustrationsprinzip sprechen kann:

In the fifteenth century the fool often appears [...] as a fully-fledged court jester, with ass-eared head-dress, bells, bi-coloured or multi-coloured tunic and fool-stick. He is often disputing with a king. Colors worn include red and blue [...] red and brown, and other combinations. He can also appear out of court, either arguing with the king, or dressed still as a courtier and jester but talking to animals, or even dressed as a monk and addressing a bladder-stick

<sup>516</sup> Der Teufel als religionsgeschichtliches Motiv ist in allen Religionen vertreten, zumeist als Gegensatz von Gut und Böse. Die Beeinflussung des Schicksals der Menschen durch Krankheit, Tod, Besessenheit etc. gilt als Produkt seines unmittelbaren Wirkens. Als Repräsentant einer Unheilsmacht verkörpert die Teufelsfigur reines Unglück in Form von Sünde. Die christliche Vorstellung versteht den Teufel deshalb als Phänomen genuiner Ungläubigkeit. Es ist allerdings zu betonen, dass zwischen dem Teufel als theologischem Muster und der Teufelsfigur als metaphorischer Volksfigur zu unterscheiden ist.

Die Bibel sieht den Teufel als Fürst der gefallenen, bösen Engel. Viertel betrachtet diese Aussage als problematisch, da in vielen Bekenntnisschriften der Kirche die Engelsanbetung obsolet ist. Der Topos vom gefallenen Engel, der schließlich eine degenerative Metamorphose zu Luzifer erlebt, zeigt den Teufel als Lichtträger, der wiederum zum Kreis der engelhaften Lichtgestalten gehört; darauf gründet sich jene Herkunftstheorie des Teufels. Im Alten Testament fungiert er als Satan, der wiederum zu den Söhnen Gottes gehört. Zwar spielt er die Rolle eines Opponenten, erhält von Gott jedoch ebenso die Verfügungsgewalt, schädigen zu dürfen. Vor diesem Hintergrund gilt er als personaler Diener Gottes, der als Widersachergestalt im Jenseits für seine Sünden, Strafe erfährt und dort gleichsam als Ankläger verstorbener Menschen fungiert. Im Neuen Testament wird der Teufel als Herrscher über dämonische Gewalten virulent, als böses Prinzip, das gleichsam als Gegenspieler zur Figur Jesus Christus gilt. Die Auferstehung Jesu wird deshalb als entmachtendes Ereignis in Bezug auf den Teufel gelesen, weshalb dieser das Mal der Vernichtung trägt. Seine Macht ist deswegen geschwächt; dennoch versucht der Teufel die Apostel an ihrem Missionswerk zu hindern und wird für die Verführung der Gläubigen verantwortlich gemacht. Jedoch symbolisiert der Teufel per se keine mythische Gestalt, die sich der Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse verschreibt, sondern ist Element der Schöpfung. Während das Alte Testament das Böse als eine Störung des Verhältnisses zwischen Gott und den Menschen wahrnimmt, verleiht das Neue Testament dem Teufel sogar eine konkrete Wesensgestalt. Aus ersterer Perspektive wählt das Alte Testament somit eine abstraktere Teufelsdefinition. Das Satanische, das in diesem Kontext als eine destruktive Kraft firmiert, konkretisiert sich im Neuen Testament als widergöttliches Wesen. Sukzessive manifestiert sich der dualistische Vergleich von Gott als Sphäre des Lichtes und der Personifikation des Teufels als Sphäre der Dunkelheit. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass im Neuen Testament der Teufel nicht Gegenstand der Lehre und Verkündigung von Jesus ist. Erst nach dessen Tod verstärkt sich der Glaube an Engel und Teufel. Obwohl die Figur des Teufels also in der scholastischen Theologie eine unmaßgebliche Bedeutung besitzt, entsteht durch Phänomene der Volksfrömmigkeit, Aberglauben, Mythenbildung etc. gerade in der mittelalterlichen Epoche ein regelrechter Teufelswahn.

In der christlichen Glaubenswelt des Mittelalters korreliert somit aus volkskundlicher Perspektive der Dämonenglauben der Antike mit dem mythologischen Glauben an Göttergestalten, wodurch dem Teufel ein schreckenerregendes Aussehen attestiert wird. Zwar versucht die Theologie des Mittelalters diese Lesart mit Hilfe von Benediktionen und Exorzismen zu unterlaufen, der Teufel nimmt allerdings konkrete Gestalt an: Ob als Tier (Wolf, Schwein, Drachen, schwarzer Hund etc.), als Mensch mit Bocks- oder Pferdefuß, Vogelkrallen, Flügel oder in Form einer verführerischen Frau. All diese phänotypischen Attribute gelten als Zeichen seiner höllischen Macht. Gotteshass und Hexenwahn sorgen im Mittelalter zusätzlich als Katalysator für die Entwicklung eines sich formenden Satanismus, einem gottesfeindlichen Kult, der schwarze Messen einberuft und zur Zerstörung christlicher Bauten in der Karfreitagsnacht aufruft sowie einen Missbrauch der Eucharistie proklamiert (vgl. Krebs 1968, S. 2-5; Eicher 1991, S. 221-229; Brenk 1994, S. 296-300; Viertel 2005, S. 87ff. sowie S. 125; Bründl 2007, S. 307f.).

<sup>517</sup> Haseloff 1938, S. 63.

<sup>518</sup> Die Gotik gilt als die Epoche, in der die Verbildlichung der christlichen Ideenwelt breiten Ausdruck erlangt (vgl. ibd., S. 19).

<sup>519</sup> Vgl. ibd.

<sup>520</sup> Ibid., S. 20.

which he holds up before him. [...] The attributes and appurtenances of this fifteenth-century fool show a certain homogeneity: bells, stick (or club) are constant features, though the stick can sport either bladder or small fool's head, the latter reminding one forcibly of a ventriloquist's dummy.<sup>521</sup>

In diesem Zusammenhang kritisiert Meier jedoch Haseloffs Ausführungen und argumentiert, dass das Illustrationsschema *David und Narr* in den ersten Psalterillustrationen vornehmlich den Disput zwischen König Salomon und dem Bauern Markolf zur Schau stelle, der im 13. Jahrhundert in die Initiale des Psalms 52 eindringt. Von einer typologischen Dualität jenes Bildpaares lässt sich somit nach Meier in der Bibelillustration erst Ende des 13. Jahrhunderts sprechen.<sup>522</sup>

Des Weiteren zeigt die Bibelillustration des Psalm 52 in französischen Illustrationstypen eine Weiterentwicklung: Dem Narren wird in der Pariser Buchkunst neben der Zuordnung von Keule und Kahlkopf ebenso ein Brotlaib beigefügt.<sup>523</sup> Die Dominanz der französischen Illustrationskunst führt schließlich dazu, dass die englische Psalterillustration die französische Narrenlesart vorbehaltlos übernimmt.<sup>524</sup> Daneben finden sich ikonographische Insipiensdarstellungen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert vornehmlich in Holzschnitten und Federzeichnungen wieder, da die Blütezeit der Psalterillustration im 14. Jahrhundert sukzessive versiegt.<sup>525</sup> Aktualisierungstendenzen in der Bildenden Kunst erheben den Narren schließlich zum versatilen Phänomen, das nicht mehr nur als Sinnbild eines Lasters agiert, sondern eine ebenso verflachende Verallgemeinerung erlebt: Brants Lesart des allumgreifenden Narrenmotivs erhebt die spätmittelalterliche Narrenfigur zum kollektiven Topos, der in aller Munde, die Verdorbenheit der vernunftlosen spätmittelalterlichen Welt anprangert.<sup>526</sup>

Im 15. Jahrhundert befassen sich dann Baukunst, Malerei und Plastik ebenso mit der alttestamentlichen und neuzeitlichen Sinnhaftigkeit des Narrensymbols. Diesem Umschwung inhärent ist ein geistesgeschichtlicher Wandel, der in die Philosophie des Humanismus führt. Aus Perspektive der Bildenden Kunst zeigt sich jene Wandlung beispielsweise in den *Randzeichnungen* des Renaissance-Malers Hans Holbein (1497-1543) dem Jüngeren. Meier bezeichnet dessen Illustrationskunst für das erasmische *Lob der Torheit* als geistreiches Werk, das allerdings einen ambigen Blick auf Erasmus wirft: Zum einen versinnbildlicht Holbein dessen humanistisches Gedankengut; auf einer Metaebene verleiht er dem Humanisten ebenfalls närrische Wesenszüge.<sup>527</sup> Nach der Reformation Luthers gehen die Darstellungen der Narrengestalt in der christlichen Ikonographie zurück und bleiben im späten 17. Jahrhundert völlig aus. Die Tatsache, dass der Narr zu diesem Zeitpunkt seine Funktionszuschreibung als Inbegriff der Abkehr des Menschen von Gott bereits völlig hinter sich gelassen hat, erscheint demnach die eingehendste Erklärung für das Verschwinden der Narrenfigur in der christlichen Ikonographie.<sup>528</sup>

---

<sup>521</sup> Vgl. Gifford 1997, S. 18.

<sup>522</sup> Meier 1955, S. 2.

<sup>523</sup> Haseloff 1938, S. 29.

<sup>524</sup> *Ibd.*, S. 63.

<sup>525</sup> Meier 2005, S. 5.

<sup>526</sup> *Ibd.*, S. 8.

<sup>527</sup> *Ibd.*, S. 10.

<sup>528</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 88f.

## 5.2 Narrenmutter

Hinter dem spezifischen Denksystem des Mittelalters verbirgt sich folgender Funktionsmechanismus: Sämtlichen Geschehnissen der Vergangenheit, der Gegenwart sowie der Zukunft attestiert die mittelalterliche Theologie eindeutige Wechselwirkungen, die das Fundament ihres heilsgeschichtlichen Weltbildes bilden.<sup>529</sup> Aus theologischer Perspektive bedeutet dies, »[...] dass man jede bedeutende Gestalt und jedes wichtige Ereignis des Alten Testaments stets als eine Vorbildung [...] von Gestalten und Ereignissen des Neuen Testaments interpretierte, die man [...] für Präfigurationen einer künftigen Zeit hielt.«<sup>530</sup> Dieses konstitutive Prinzip wird von einem typologischen Weltverständnis begleitet, welches das Mittelalter sinnbildlich in Analogien und Antithesen gliedert. Daher gilt dieses Verfahren ebenso für die christliche Ikonographie:<sup>531</sup> So findet beispielsweise der Typus der alttestamentlichen Eva seinen Antitypus in der Figur der neutestamentlichen Maria<sup>532</sup>, der Muttergottes, wieder.<sup>533</sup> Aus ikonographischer Sicht beschreibt Jutta Ströter-Bender das Sujet der Muttergottes:

Bilder der Muttergottes, deren Verehrung im katholischen wie orthodoxen Christentum eine große Rolle spielt, gehören zu unserem kulturellen Erbe. Primär Bestandteil des christlichen Kultus, spiegeln ihre variationsreichen Darstellungsformen vielfältige Entwicklungen und Einflüsse wider. So gingen in die mystische Gestalt der Muttergottes etwa ältere religiöse Vorstellungen und Bilder ein. Aber auch die Intensität der Volksfrömmigkeit, die Visionen von Mystikern, kirchenpolitische Bestimmungen wie die kulturhistorischen Abläufe prägten in der langen Tradition die Darstellungstypen Mariens. [...] Die Gestalt der Gottesmutter, ihre Gestik, ihr Gewand, ihre Attribute – sie alle sind Aspekte sinnlich transformierter Spiritualität und lassen sich nur in Kenntnis christlich-mystischen Denkens und Empfindens erschließen.<sup>534</sup>

Überträgt man diese Herangehensweise auf die spätmittelalterliche Narrenidee, so taucht zu Beginn des 16. Jahrhunderts dieses Bildmotiv auf: Die *Narrenmutter*. Diese motivgeschichtliche Tradition verkörpert in der Bildenden Kunst des Spätmittelalters das eindrucksvolle Bild derjenigen Frau, die nach biblischer Exegese für die Erbsünde (mit-)verantwortlich ist,<sup>535</sup> nämlich Eva. Die Ikonographie stilisiert jene zur Mutter aller Narren,<sup>536</sup> wobei der interpretatorische Schwerpunkt der Gestaltung in der Vermehrung der Narrheit liegt. Hierbei vollzieht sich der Geburtsvorgang der Narrheit auf unterschiedliche Weise:<sup>537</sup> Ob beispielsweise durch das Brüten von Eiern oder durch eine natürliche Geburt; eine auffallende Allegorie besteht darin, gleich sieben Nachkommen zu gebären, die die sieben Todsünden verkörpern.<sup>538</sup> Aus ideengeschichtlicher Perspektive versinnbildlicht der Topos der Narrenmutter also keine zufällige Erscheinung der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt, sondern ist

<sup>529</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 309. Die ikonographischen Narrenerzeugnisse sind dank Werner Mezger detailliert erschlossen worden; es soll daher auf den nächsten Seiten auf dessen basalen Forschungsergebnissen aufgebaut werden.

<sup>530</sup> *Ibid.*, S. 309.

<sup>531</sup> Bloch, S. 395.

<sup>532</sup> Einen kompakten Überblick über die Bedeutung der Mariafigur geben Schultz 1878; Silvestrini 1984; Lurker 1992, S. 462-464.

<sup>533</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 309.

<sup>534</sup> Ströter-Bender 1992, S. 8.

<sup>535</sup> Mezger 1991, S. 324.

<sup>536</sup> Dies zeigt sich zum Beispiel in Sakralbauten wie dem Heiligkreuz-Münster in Rottweil, in der 1703 eine Schnitzerei entsteht, die eine Narrenmutter mit Wickelkind zeigt (vgl. *ibid.*, S. 325).

<sup>537</sup> *Ibid.*, S. 326.

<sup>538</sup> Als sieben Todsünden bezeichnet man Trägheit des Herzens, Neid, Völlerei, Unzucht, Zorn, Geiz und Hochmut. Jene gelten als Sünden, die keine Vergebung respektive Gnade erfahren (vgl. Lurker 1992, S. 757f.).

bereits seit dem 13. Jahrhundert Programm in der mittelalterlichen Patristik: Während Eva als Verursacherin der Erbsünde gilt, fungiert die Gottesmutter Maria dagegen als Überwinderin aller Sünden. Dieser ikonographische Leitgedanke reflektiert somit die typologische Beziehung zwischen Eva, der erbsündenbefleckten Närrin, und Maria, der reinen Jungfrau.<sup>539</sup> Ulrike Wörner schließt sich dem in ihrer Aussage an:

Mit ihrem Ungehorsam hat Eva, Mutter der Narrheit, die sündige Sexualität in die Welt gebracht, und so zeigt sich im Umkehrschluß in jeder Närrin Eva, der Verführerin zur Sünde. Wie sich der männliche Narrenbegriff zum Inbegriff von Hybris und Ignoranz gegen Gott entwickelt hat, wird die Närrin zum Inbegriff des (weiblichen) Sündenfalls.<sup>540</sup>

Hinter dem Motiv der Narrenmutter wirkt also die Problemstellung, dass Narrheit – egal, ob in männlicher oder weiblicher Form – stets die Erbsünde in die Welt trägt. Der *Ambraser Narrenteller* von 1528 ist beispielsweise ein ikonographischer Beleg für Weitergabe der närrischen Sündhaftigkeit: Auf diesem hölzernen Teller sieht man die Darstellung eine Närrin mit Diadem und Eselsohren, deren Narrenöhne sämtliche Merkmale der Narrenidee verkörpern. Mezger resümiert über den historischen Stellenwert dieses Fundes:

Das Werk steht in der Bildenden Kunst ohne Beispiel da; es entwickelt ein erstaunliches Eigenleben, verarbeitet zahlreiche literarisch nicht faßbare Motive und bringt es mit seinem präzise durchdachten Aufbau zu einer Symbolkraft, die mit sprachlichen Mitteln niemals erreichbar gewesen wäre. Eben diese Dichte und Geschlossenheit machen den Zierteller zu einem einmaligen historischen Zeugnis, dessen Quellenwert für die Erforschung der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie bisher viel zu wenig beachtet worden ist.<sup>541</sup>

## 5.2 Narrenbaum

Ein weiteres antithetisches Motiv ist der *Narrenbaum*. Bevor dessen spätmittelalterlicher Symbolgehalt seine Entschlüsselung erfährt, ist zunächst auf dessen biblischen Ursprung zu verweisen: In Gen 2,9 wird erläutert, dass Gott im Garten Eden eine Vielzahl an Bäumen gedeihen lässt. Darunter gibt es allerdings zwei Bäume, denen eine besondere Stellung zukommt; dem *Baum des Lebens*<sup>542</sup> sowie andernorts dem *Baum der Erkenntnis* von Gut und Böse.<sup>543</sup> Bereits seit dem 12. Jahrhundert beschäftigen sich ikonographische Erzeugnisse mit diesen beiden Baummotiven.<sup>544</sup> In der theologischen Auseinandersetzung von Lebensbaum und Baum der Erkenntnis erwacht allerdings im Spätmittelalter ein konstitutiver Bildtypus, der im 15. und 16. Jahrhundert unterschiedliche Akzentuierungen freigibt.

In der Darstellung des menschentragenden Baumes wird bereits die Idee des Ständebbaums antizipiert, die vom ausgehenden Spätmittelalter bis hin zum Barock auf allegorische Weise gesellschaftliche Hierarchien widerspiegeln wird. Das fundamentale Charakteristikum dieses Bilderpaares be-

<sup>539</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 328ff.

<sup>540</sup> Wörner 2010, S. 344.

<sup>541</sup> Mezger 1979, S. 180.

<sup>542</sup> Uno Holmberg untersucht die kulturelle Dimension des Baum des Lebens und analysiert dabei den damit verbundenen Vorstellungsinhalt in unterschiedlichen Völkern. Er stellt fest, dass dieses Motiv in beinahe jeder Kultur ihren festen religiösen Platz besitzt und der kulturhistorische Kontext stets ähnlich ist (Holmberg 1923).

<sup>543</sup> Mezger 1991, S. 339.

<sup>544</sup> Siehe Sandler 2009 sowie Hälbig 2011.

steht darin, den Baum der Erkenntnis dem Baum des Lebens diametral gegenüberzustellen und Ersteren als Todesbaum zu entlarven.<sup>545</sup> Das dichotome Differenzpaar *arbor vitae* und *arbor mortis* hat daher die Aufgabe, den elementaren Aspekt des Verlustes der Unsterblichkeit durch den Sündenfall zu kontrastieren. Dieses Sujet findet eine Reihe von differenten Umsetzungen, die den Topos des tobringenden Baumes als skelettartiges Gebilde darstellen.<sup>546</sup> Auf der Folie heilgeschichtlicher Prämissen verpflichtet sich die Idee des Baumkreuzes, vor den Konsequenzen der Sünde möglichst eindringlich zu warnen. Zudem gibt es eine Reihe von ikonographischen Befunden, die den mittelalterlichen Lasterkatalog durch Allegorien repräsentieren, da in der Baumkrone des Erkenntnisbaums eine Reihe von Personen Platz nehmen, die dem Rezipienten exemplarisch, die Todsünden aufzeigen.<sup>547</sup>

Der Bildtypus des Menschenbaums erfährt an der Wende zur Neuzeit eine weitere Konnotation, die ebenfalls mit der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie korreliert: *Sünde* und *Narrheit* erweisen sich als identische Phänomene, wodurch das ikonographische Personal sich nicht mehr aus Menschen, sondern konsequenterweise aus Narren zu rekrutieren beginnt. Die Vorstellung, die Motive *Baum* und *Tor* in einem Bild zusammenzuführen, wird in der Idee des Narrenbaums virulent; nicht nur in der christlichen Kunst, sondern zum Beispiel auch in den Spielkarten des Tarot.<sup>548</sup> Der Fokus jener Darstellungen ist klar umrissen, es geht um den Verlust der Unsterblichkeit.<sup>549</sup>

<sup>545</sup> Mezger 1991, S. 341.

<sup>546</sup> *Ibid.*, S. 343.

<sup>547</sup> *Ibid.*, S. 346.

<sup>548</sup> Mandy Sawitzki und Detlef Hoffmann geben einen fundierten Einblick in das Wesen spätmittelalterlicher Spielkarten, die gleichsam auf das Gesellschaftsgefüge des Spätmittelalters verweisen. Somit darf der Narr als Spielkarte selbstverständlich nicht fehlen. Sawitzki und Hoffmann versuchen zu ergründen, welchen Stellenwert die Spielkarte des Narren besitzt: Eindeutig ist, dass die Darstellung des Narren eine Besonderheit aufweist. Mittelalterliche Kartenspiele reflektieren in der Regel die Hierarchie des Hofstaates durch Zahlen, Symbole oder Farben. Um 1450 ist ein erstes Erscheinen des Narrenmotivs auf Spielkarten zu konstatieren: Im *Ambraser Hofämterspiel* finden sich dabei jene, die sowohl männliche als auch weibliche Narrenwesen zeigen. Erstere weisen neben der klassischen Hofnarrentracht zudem Musik- und Rhythmusinstrumente wie Trommel, Dudelsack oder Flöte auf. Letztere zeichnen sich lediglich durch eine einfache Kleidung aus, die durch Bettelsäckchen und Spiegel als Zeichen der Selbstverliebtheit ergänzt werden. Im Vergleich zu anderen Spielkartenfiguren präsentiert sich das Narrenpersonal frech; grimassenschneidende Gesichter, eine unruhige Körperhaltung und prahlerische Gesten bilden einen kontrastreichen Gegenpart zu den seriösen Figuren des Hofstaates. Zwar zieren die Narren die untersten Zahlenkarten; man vermutet allerdings, dass gerade diese eine besondere Funktion innehaben. Als sogenannte Stichkarten zwingen sie den Spieler die höchste Karte herauszugeben. Diese Annahme ist jedoch spekulativ, wie die Forschung belegt: Regelbücher, die detailliert Auskunft über Spielregeln geben könnten, existieren weder im Spätmittelalter noch in der frühen Neuzeit; als einzige Quelleninformation dienen Predigten und theologische Traktate, die sich meist eine pejorative Haltung zum Glücksspiel einnehmen. Im 11. Jahrhundert in China auflebend, gelangen Spielkarten über Handelswege in Bern (1367) und Florenz (1377) erstmals nach Europa. Während indische Spielkarten ein ovales oder rundes Format aufweisen, hat sich im europäischen Abendland bis heute das rechteckige Format durchgesetzt.

Um 1430 wird die italienische Spielkartenform durch 22 weitere Kartenblätter erweitert. Jenes neuartige Kartensystem ist zudem meist allegorisch illustriert und erhält eine neue Bezeichnung: Das sogenannte *Tarockspiel* respektive die Erfindung des *Trumps*. Darunter findet sich eine Tarockkarte, die einen natürlichen Narren zeigt, der zerrissene Lumpen trägt und eine Keule als Utensil bei sich trägt. Die Funktion dieser Narrenspielkarte ist nicht eindeutig erschlossen: Entweder stellt sie den höchsten Trumpf dar oder verkörpert eine variable Karte, die sich einsetzen lässt, will man einen Trumpf nicht verlieren. Eine Sonderform des Tarocks ist das *Minchiatenspiel*, das 1530 in Florenz entsteht und den Bestand der Karten auf 41 Blätter erweitert. Die Narrenkarte zeigt ebenfalls einen natürlichen Narren, der sich mit seinem Narrenzepter gegen eine Vielzahl von kleinen Jungen zur Wehr setzt. Aus sozialgeschichtlicher Perspektive, so Sawitzki und Hoffmann, greift diese Karte die zeitgenössische Tatsache auf, dass jene sozialen Narrentypen in der Regel oft misshandelt werden. Aus kunsthistorischer Sicht ist diese Narrenspielkarte nicht nummeriert. Und auch in diesem Fall ist die Wertigkeit der Karte ungewiss: Entweder repräsentiert der Narr das schlechteste Blatt oder man kann dieses gegen seine Mitspieler richten.

Die Entstehung deutscher Volksspielkarten beginnt im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. Dabei ist das *Karnöffelspiel* von wesentlicher Bedeutung. Die Karte des Karnöffel zeigt einen Mann, der oft mit der Figur des Narren gleichgesetzt wird. In der Funktion eines Schmarotzers oder Flegels widersetzt sich diese Spielkarte allen Regeln

### 5.3 Narren- und Lebensbrunnen

Überdies soll von einem weiteren Narrensymbol die Rede sein, das in der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt eine weitaus tragendere Position als der Narrenbaum einnimmt; die Dichotomie von *Lebensbrunnen* und *Narrenbrunnen*. Im Kontext heilsgeschichtlichen Gedankenguts offeriert die Motivik des Brunnens als solches ein bedeutsames Sinnbild, das die bildliche Darstellung der vier Paradiesflüsse, die in Gen 2, 10-14 erläutert werden, aufgreift: Dort ist definiert, dass jene paradiesischen Gewässer über eine machtvolle Kraft verfügen, die fähig ist, Leben zu spenden und dem Gläubigen die Erlösung vor dem ewigen Tod zu ermöglichen. Im Laufe der Jahrhunderte wird diese theologische Aussage in Literatur und Bildender Kunst schließlich mit der Passion Christi in Einklang gebracht und findet ihren spätmittelalterlichen Höhepunkt in der ikonographischen Darstellung des Lebensbrunnens, über dem entweder das Lamm Gottes mit geöffneter Brust oder der Gekreuzigte selbst gezeigt wird. In letzterer Darstellung läuft dem Messias Blut aus seinen offenen Wunden, die das Wasser rot färben. Diesem Lebensbrunnen Jesu Christi wird allerdings eine kathartische Wirkung zugeschrieben und vermag den Menschen von seinen Todsünden erlösen.<sup>550</sup> Denn durch die Tilgung aller Sünden lässt sich auch der Tod im Jenseits überwinden. Jenes gilt sonach als paradiesischer Ort der Glückseligkeit, das sich auf die Weise beschreiben lässt:

Jenseits, Stätte des Weiterlebens nach dem Tode, häufig durch einen FLUSS vom Diesseits getrennt: Acheron und Styx bei den Griechen, Gjöll bei den Germanen, bei den Lappen führt der Weg über den ›Feuerfluß‹. [...] Neben der

---

und fungiert als dynamisches Moment innerhalb des Spielgeschehens. Diese Karte veranschaulicht in der Regel einen Narren in Hofnarrentracht, der Kritik an der höfischen Gesellschaft übt. Hierbei werden mittels Holzschnitte auf der Narrenspielkarte zum Beispiel die Köpfe des Hofpersonals durch Eselsköpfe ersetzt, die der Narr tadelt. Während sich im 15. Jahrhundert die Handwerkskunst mit der Herstellung von Spielkarten beschäftigt, erfolgt im 16. Jahrhundert eine Differenzierung zwischen traditioneller Spielkartenherstellung und der kreativer Gestaltung von Spielkarten von Kunstschaffenden wie Albrecht Dürer, Leonhard Schäufolein, Peter Flötner, Sebald Beham oder Lambert Hopper. Aufgrund des aufwendigen Herstellungsprozesses unterscheiden sich diese Karten von dem bisher durchgeführten Alltagsholzschnitt, weshalb diese als Ausstellungsstücke museale Geltung finden. Mittels aufwendiger Kupferstichillustration und Farbsymbolik entwerfen jene Bildszenarien, Kurzgeschichten, die ernste wie spotrende Inhalte erzählen. Beliebte Motive sind beispielsweise tobende Ehefrauen, Prediger, die beim Glücksspiel er tappt werden oder Kothaufen, die von Schweinen verzehrt werden. Die benachteiligten Randgruppen sind in den Bildsequenzen meistens Bauern oder Narren, deren Funktion darin besteht, eine geringe Wertigkeit aufzuweisen, mit denen ein Spieler niemals gewinnen kann. Bei Flötner erfährt die Narrenspielkarte dann unterschiedliche Metamorphosen: Als manieristische *Schellen-Acht* – eine Karte, in der das Narrenwesen von acht Schellen umrandet ist – verweist der Narr auf das Geld, das man im Spiel verlieren oder gewinnen kann. Neben der Narrenfigur ist aus diesem Grund jeweils ein offener sowie geschlossener Geldsack positioniert, die in beiden Fällen auf die Flüchtigkeit des Glücksspiels verweisen sollen.

Ein weiteres Gestaltungsprinzip zeigt sich in Flötners *Schellen-Neun*, einer Spielkarte, die einen Narren zeigt, dessen Körper baumartig verflochten ist. Seine Arme symbolisieren hierbei einzelne grotesk anmutende Äste. Bei Beham sind die Narrenkarten durch einen besonderen Farbreichtum charakterisiert. Zudem verzichtet er in seinen Holzschnitten weitgehend auf Illustrationen und beschränkt sich auf die Darstellung des Hofpersonals: Auf dieser Folie generiert Beham eine Narrenspielkarte, die die Aufgaben des Narren am Hof versinnbildlicht. Der Narr trägt ein farbenreiches wie prunkvolles Kostüm, das ihm viel zu groß ist und damit auf seine Funktion schließen lässt: Durch eine auffällige Hofnarrentracht gekennzeichnet, ist jener verpflichtet, den Hof zu unterhalten. Hopper hingegen beruft sich in seinen Zahlenkarten auf bereits bekannte Illustrationen früherer Kartenmaler und lenkt das Augenmerk auf Darstellung unvorteilhafter Narreneigenschaften wie etwa Maßlosigkeit. Dennoch wird auch bei ihm das Unterhaltungspostulat des Narren sichtbar. Seine Narrenkarten wollen deshalb einerseits auf das Fehlverhalten von Narren aufmerksam machen und gleichsam die Spieler belustigen. Es lässt sich somit festhalten, dass Narrendarstellungen in Volksspielkarten wie auch in künstlerischen Spielkarten Geschichten erzählen, die den Facettenreichtum der Narrenfigur wiederspiegeln. Hierfür muss der Narr für jede eine Vielzahl von Eigenschaften erhalten. Vereinzelt aber, kann der Narr über andere Karten sogar siegen. Die mit dem Narren illustrierte Spiel- und Zahlkarte ist deswegen ein Symbol von Widersprüchlichkeiten, so wie der Narr selbst (vgl. Sawitzki/Hoffmann, S. 87-111).

<sup>549</sup> Mezger 1991, S. 343.

<sup>550</sup> Vgl. ibd., S. 357.

Höhle ist der BRUNNEN Eingang in die Unterwelt. [...] Ein bekanntes Motiv ist das LABYRINTH; in christlichen Kirchen des 4. bis zum 12. Jh. wird das Labyrinth zum Heilzeichen. [...] Das Jenseits über der Erde versetzt die Verstorbenen in den Himmel: [...] Es ist der Ort der Väter, an dem gezecht, gesungen und gespielt wird. [...] Oft anzutreffendes Paradiessymbol ist der BAUM: der zwölffach Früchte tragende Baum des Lebens in der Apokalypse (Joh 22, 2), der Urbaum im heiligen Land Khvaniras (Avesta, Bundahish), der die verstorbenen Säuglinge ernährende Baum der altmexikanischen Tlaxcalteken.<sup>551</sup>

Negiert man den Gedanken der metaphysischen Reinigung, so invertiert sich die Bedeutung des Lebensbrunnens und postuliert, den Tod bereits im Diesseits zu überwinden. Der Lebensbrunnen versinnbildlicht somit einen Jungbrunnen, der sich als Lieferant von körperlicher Unsterblichkeit befreit. Damit pervertiert er seine ursprüngliche Bedeutung vice versa: Anstatt von Sünden von reinigen, wird der Brunnen zum Symbol und Quell von stets neuen Sünden.<sup>552</sup>

Vor diesem Hintergrund kommt die Narrenidee ins Spiel: Die bildliche Verwendung von Narrendarstellungen in Jungbrunnenkupferstichen und Federzeichnungen lässt Mezger Schluss folgern, »[...] dass die Idee des Jungbrunnens insgesamt nichts weiter als eben pure Narrheit ist.«<sup>553</sup> Aus dem Lebensbrunnen wird im 15. und 16. Jahrhunderts ein Narrenbrunnen, der als Signum des Bösen sowie als Ort der teuflischen Verdammung agiert und von einer Vielzahl von Narren in Beschlag genommen wird.<sup>554</sup> Hans Günther Bäurer beschreibt in seinem Werk *Brunnenheilige im Narrenhäus. Narrenbrunnen und Wasserbrauchtum einst und heute* sämtliche Narrenbrunnen aus insgesamt neun Fastnachtslandschaften und verweist auf den ältesten Narrenbrunnen im süddeutschen Ettlingen:<sup>555</sup> Dieser entsteht in der Renaissance um 1540 und steht vor dem markgräflichen Schloss, wie Bäurer näher erläutert:

Das verhältnismäßig schmale und rechteckige Brunnenbecken besteht ebenso wie die viereckige, insgesamt 3,60 m hohe Brunnensäule, die mit Ornamenten, reliefartigen Masken und Narrenköpfen reichen plastischen Schmuck aufweist, aus hartem Rotsandstein. Die beiden Wasserspeier-Röhrchen an zwei Seiten der Säule entspringen förmlich den weiten Mundöffnungen pausbäckiger Masken. Das Ganze wird gekrönt von der auf einem flachen Sockel stehenden gedrungenen Gestalt eines Narren mit mächtigem Kopf und ernsten Gesichtszügen. Ausgestattet ist der mit den Insignien seiner närrischen Würde, mit dem Narrenkolben. Seine Kleidung besteht aus einem weiten, Falten schlagenden Mantel sowie aus Pumphosen in Landsknechtart; den Kopf bedeckt eine eigenartige ›Narreneugel‹, einer Mönchskapuze mit langen Ohren nicht unähnlich. Spöttisch und hintergründig blockt ein lausbubenhafter Knirps zu seinen Füßen den Beschauer an und zeigt allen Betrachtern unbekümmert das bloße Hinterteil. Der Text der Tafel, die der Bub als Sprecher seines närrischen Meisters hinter dessen Rücken emporhält, gilt allen Philistern, Besserwissern und Dummköpfen, vor allem aber jenen Humorlosen, die sich zum Lachen zu gut sind. Er lautet: ›Laß mich unveracht / Bedenk der Welt Weisheit und Pracht / Ist vor Gott eine Torheit gedacht‹.<sup>556</sup>

Dieses Kunstwerk repräsentiert nicht nur den *Urtyp aller Narrenbrunnen*<sup>557</sup>, sondern ist gleichsam Vorbild für alle Narrenbrunnen, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts entstehen.

<sup>551</sup> Lurker 1991, S. 354f.

<sup>552</sup> Mezger 1991, S. 360.

<sup>553</sup> *Ibd.*, S. 361.

<sup>554</sup> *Ibd.*, S. 363.

<sup>555</sup> Vgl. Bäurer 1977. Bei der Suche nach den Narrenbrunnen untersucht Bäurer die Fastnachtslandschaften Oberrhein, Schwarzwald, Hochrhein, Baar, Neckar-Alb, Donau, Oberschwaben-Allgäu, Bodensee-Linzgau, Hegau.

<sup>556</sup> *Ibd.*, S. 26f.

<sup>557</sup> Vgl. *ibd.*, S. 26.

## 5.4 Narrensäen

Ein anderes ikonographisches Narrenmotiv wird im Gedanken des *Narrensäens* virulent. Dieser Entwurf hat seine theologische Wurzel im Matthäus-Evangelium<sup>558</sup>, in dem heilsgeschichtliche Aspekte mit landwirtschaftlichen Prozessen der Aussaat und Ernte gleichnisartig verknüpft werden. Dahinter steht die Idee der Verbreitung des Christentums durch Jesus Christus. In der christlichen Ikonographie finden biblische Sämans-Gleichnisse großen Anklang und erfahren divergierende Umsetzungen; so polt beispielsweise neben zahlreichen Visualisierungen ein Entwicklungsstrang in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Konzept des Samensäens, in das Prinzip des Menschensäens, um.<sup>559</sup> Dieses kulminiert in der Aussaat von personifizierten Sünden, die mit dem ideengeschichtlichen Fundament der Narrenidee korrelieren: Die Narrenphilosophie tangiert wieder einmal das Motiv der Erbsünde und verweist auf den irdischen Tod aller Lebewesen: Da der Mensch sich im Paradies mit der Erbsünde befleckt hat, erscheint es höchstgradig plausibel, dass Adams Saat sich lediglich aus geistesblinden Narren rekrutieren kann. Wer also erstrebt, in das jenseitige Reich Gottes zu gelangen, muss auf Erden gegen die eigene Narrheit sowie die Narrheit der Welt kämpfen, um Erlösung im Tod finden zu können.<sup>560</sup> Die Idee des Narrensäens ist aus diesem Grund eine konstitutive Chiffre innerhalb der symbolisch aufgeladenen Darstellungsvielfalt der christlichen Ikonographie.<sup>561</sup>

## 5.5 Narren- und Hostienmühle

Der *Narren- und Hostienmühle* widmen sich eine Vielzahl von Text- und Bildquellen des Spätmittelalters, wie beispielsweise ikonographische Holzschnitte, Glasgemälde oder Zeichnungen:<sup>562</sup> Das Mühlenmotiv knüpft hierbei einerseits an die Allegorie des biblischen Säens an. Andererseits orientiert sich dieser Traditionsstrang an der bereits im Altertum verankerten Faszination für den Topos

<sup>558</sup> Kapitel 13 des Matthäus-Evangeliums schildert zwei Gleichnisse, die den Produktionsprozess der Aussaat und Ernte metaphorisch beleuchten: Die erste Parabel erzählt von einem Sämann, der mit der Qualität seines Saatguts unzufrieden ist. Er unterteilt seine Saat deshalb in vier Kategorien; die Erste geht immer wieder verloren und dient Vögeln als Nahrung. Die zweite Gruppierung trägt den steinigen Boden nicht, wohingegen die dritte Getreidesorte dem gemeinem Unkraut zum Opfer fällt. Lediglich die vierte Klasse erweist sich als fruchtbar und ertragreich. Jesus vergleicht die Samenkörner mit denjenigen Menschen, die das Wort Gottes noch nicht verstehen. Oder jene hören der Lehre Gottes bloß oberflächlich zu, so dass der Glaube an Gott keine tiefen Wurzeln schlagen kann. Andere Menschen werden hingegen von ihrem Reichtum geblendet; letztendlich bleibt eine geringfügige Menge an Menschen zurück, die das Wort Gottes in die Welt tragen soll, um jenes buchstäblich in die Welt zu pflanzen (Mt 13, 18-23).

Das zweite Gleichnis handelt von einem Bauern, der hochwertiges Samengut für seine Äcker verwendet. In der Nacht säht sein Feind auf seinen Äckern aus Neid Unkraut, wodurch die Ernte des Bauers gefährdet ist. Gott gibt Letzterem und dessen Gefolge den Rat, zunächst das Unkraut zu ernten und dann den Weizen. Das Unkraut soll der Bauer in einem zweiten Schritt verbrennen. Wiederum ist es Jesus, der die Fabel folgendermaßen deutet: Er, als Menschensohn sät ebenfalls guten Samen in die Welt. Das Unkraut symbolisiert die Söhne des Bösen, wobei der Feind der Teufel sei. Die Ernte bezeichnet Jesus als Vollendung der Welt. Die Knechte des Bauers verkörpern Engel, die Jesus in die Welt aussendet, um Spreu von Weizen zu trennen (Mt 13, 24-30; Mt 13, 36-43) (vgl. Bibel 1980, S. 29-31 und Mezger 1991, S. 377ff.).

<sup>559</sup> Mezger 1991, S. 374.

<sup>560</sup> Ibid., S. 378f.

<sup>561</sup> Vgl. ibd., S. 375f.

<sup>562</sup> Vgl. ibd., S. 379f.

der Metamorphose: Auf einer Metaebene wird der Formwechsel, den das Getreidekorn immer wieder durchlebt – nämlich, dass es geerntet, verarbeitet und doch wieder von neuem keimt –, zum Sinnbild für die Unsterblichkeit. Es vereint im übertragenen Sinne Begriffe wie *Vernichtung* und *Wiedergeburt* gleichsam ins sich und repräsentiert daher einen beliebten christlichen Symbolgehalt. Um 1215 verbindet sich der allegorische Bildinhalt der Mühle sodann mit Lehre der *Transsubstantiation*: Jene bezeichnet die bei der Konsekration der heiligen Messe erfolgende eucharistische Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi.<sup>563</sup> Martina Switalski kommentiert diese motivgeschichtliche Verbindung:

Die Mühle wurde im Mittelalter nicht nur als Symbol dämonischer Technik verflucht, sondern ebenso Abbild himmlischer, fruchtbringender Güte verehrt und somit das Symbol einer rites de passages, da das Korn in der Mühle zu Tode kommt, um als Teil des Brotes neues Leben zu spenden. Die Mühle war in der bildenden und dichtenden Kunst eine ideale Metapher für das religiöse Heilsgeschehen und die Transsubstantiation, die Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi. Die Sakraments- und Hostienmühle tauchte zunächst im Frankreich des 12. Jahrhunderts auf und verbreitete sich ab dem Hochmittelalter auch im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. [...] Die Mühle ist in der christlichen Ikonographie nicht nur als Hostienmühle, sondern auch als Allegorie der Dreifaltigkeit in der Darstellung Gottes als Müller und Maria als seiner Magd, die das Korn zur Mühle brachte, eingesetzt worden.<sup>564</sup>

Um der Kirchengemeinde den Gedanken der Eucharistie auf mehreren Ebenen zu verdeutlichen, vertraut die christliche Didaxe hierbei nicht nur dem abstrakten Wort, sondern ebenfalls der Musik. Sogenannte *Mühlenlieder* fungieren seit Beginn des 13. Jahrhunderts als Parabel der Menschwerdung Christi und vergegenwärtigen die Bedeutung der liturgischen Weihe für die katholische Kirche. Ernst Bacher sieht den Ursprung des Hostienmühlenmotivs jedoch an anderer Stelle verortet:

Mühlenbilder stellen [...] den umfassenden göttlichen Heilsplan dar, von der Fleischwerdung des Wortes in der Verkündigung und ihm Abendmahl bis zur Darstellung der Kirche als Vermittlerin des göttlichen Wortes und des göttlichen Leibes. Die Wurzeln dafür liegen nicht, wie in der älteren Literatur angenommen, in den Mühlenliedern des 15. Jahrhunderts, in denen Maria die Mühle antreibt und das Himmelsbrot als Symbol für Jesus den Menschen zur Speise gibt, worin eine stark marianisch geprägte Symbolik zum Ausdruck kommt. Die Quelle der Mühlenbilder lag vielmehr [...] in der exegetischen Tradition der beiden Evangelienstellen Mt 24,41 und Lk 17,35 und in den Predigten des Fronleichnamfests. In den Evangelienstellen erzählt Christus von zwei mahlenden Frauen, von denen eine am Tage des Menschensohnes mitgenommen und die andere zurückgelassen wurde.<sup>565</sup>

Interpretiert werden diese beiden Frauenmetaphern in der Regel auf eucharistischer Folie als Ver-sinnbildlichungen des Sakraments und jener Gedanke formt schließlich mitunter die Tradition des Fronleichnamfests.<sup>566</sup>

Daneben ist zu konstatieren, dass ab 1400 eine Vielzahl von Hostien- und Sakramentsmühlenabbildungen in der Malerei entstehen.<sup>567</sup> Diesem Darstellungstypus wird durch die Polemik der Reformation ab 1550 dann ein negativer Charakter verliehen, der die Mühle als Geburts- und Brutstätte des Bösen deutet.<sup>568</sup> Und da mit dem Müllerhandwerk bis in die Neuzeit hinein, ein unmoralischer Berufszweig verbunden wird, ist ebenso der Mühle als realhistorisches architektonisches Gebilde ein verdammter Ort, dem, Spuk, Zauber und Hexerei unterstellt wird.<sup>569</sup> Es liegt somit auf der Hand,

<sup>563</sup> Vgl. ibd., S. 386.

<sup>564</sup> Switalski 2005, S. 35.

<sup>565</sup> Bacher 2007, S. 244. Dieses Werk bezieht sich argumentativ auf Martin Schawe, der im Verlauf seiner Arbeit ebenso Abstand davon nimmt, dass das Motiv der Hostienmühle auf Mühlenliedern gründet (vgl. Scharwe 1989).

<sup>566</sup> Bacher 2007, S. 244.

<sup>567</sup> Ibid., S. 392.

<sup>568</sup> Ibid., S. 393.

<sup>569</sup> Danckert 1963, S. 127.

dass das Mühlenmotiv sich als narrenaffin erweist.<sup>570</sup> Mühlenartige Bildtopoi weisen deshalb ab dem Spätmittelalter ein Arsenal an narrenthematischen Inhalten auf, die dem Mahlgut eine allgemein pejorative Bedeutung zuschreiben; als ein Produkt, welches die Narren beliebig vervielfachen und somit die Torheit und damit den Tod in die Welt tragen.<sup>571</sup>

## 5.6 Narr und Christus in Torkel und Kelter

Ein weiteres ikonographisches Bildpaar erschließt sich bei der Deutung von christlichen Kelterbildern, die den *Narren* sowie *Christus in der Torkel und Kelter* symbolisch aufgreifen und auf oppositionelle Art interpretieren.<sup>572</sup> Bei dem Transfer von der Christusmetapher auf das Narrenmotiv wechselt der ursprünglich positive Aussagegehalt in eine närrische Lesart mit negativer Bedeutungszuschreibung. Transferiert man dieses Faktum auf die zu erörternde Kelterikonographie, so bestätigt sich der eben formulierte Wirkungsmechanismus, der seine biblische Keimzelle im Alten Testament des Buches Jesaja aufweist.<sup>573</sup>

Allgemein gibt es zwei wesentliche typologische Bildvarianten, die sich vom 13. Jahrhundert bis zum 16. Jahrhundert herausbilden: Im Mittelpunkt jener Darstellungstopoi steht Christus, der entweder als Akteur selbst die Trauben in der Kelter tritt oder selbst gekeltert wird. In ersten Fall besteht der gewonnen Saft aus Trauben, im zweiten Fall aus dem Blut Christi, das in einem Messkelch aufbewahrt wird. Generell lässt sich formulieren, dass beide Motive eucharistischen Charakter besitzen und auf den Märtyrertod von Jesus Christus verweisen.<sup>574</sup> Eingebettet in die Symbolik der christlichen Heilslehre werden diese Bildbelege oft mit einer Kreuzigungsmotivik im Weinberg verbunden. Im 14. Jahrhundert beginnt das Bildsujet des gekelterten Jesus Christus andere ikonographische Varianten zu dominieren. Ihre Blüte erlebt diese Darstellungsart an der Wende zur Neuzeit, zeitgleich zur Konjunktur der Narrenidee. Aus der zeitlichen Koinzidenz beider Interpretationsstränge geht hervor, dass das Narrenmotiv ebenfalls seinen Weg in die Bildwelt der Keltermotivik findet.<sup>575</sup> Als Gegenmodell zur heilsgeschichtlichen Vorstellung der Kelter, evoziert der Narr aber ein Szenarium in der Torkel, das weitere Narren produziert, die wiederum Unheilbringendes und Chaos auf der Welt verbreiten.<sup>576</sup>

---

<sup>570</sup> Mezger 1991, S. 393.

<sup>571</sup> *Ibd.*, S. 396.

<sup>572</sup> *Ibd.*, S. 403.

<sup>573</sup> In Jes 63,3 wird von der Kelter berichtet, die Jesus unter Blut und Zorn getreten hat. Die Ekklesiologie liest darin weniger die Allegorie eines alttestamentlichen strafenden Gottes, sondern viel mehr die neutestamentliche Interpretation von der Weissagung des Leidens Christi, die in dessen Opfertod kulminiert (vgl. *ibd.*).

<sup>574</sup> *Ibd.*

<sup>575</sup> *Ibd.*, S. 408.

<sup>576</sup> *Ibd.*, S. 409ff.

## 5.7 Narrenbrot

Ein letzter Gegensatz, der ikonographisch die Sphäre der spätmittelalterlichen Narrenidee von heilsgeschichtlichen Vorstellungen trennt, wird in der Idee des *Narrenbrotes* virulent: Der Gedanke eines speziellen Torenbrotes geht zunächst auf die Einflüsse der Psalterillustration des 12. und 13. Jahrhunderts zurück und kulminiert in dem Narrenattribut der gläsernen *Vanitaskugel*. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts findet dieser Themenbereich seinen festen Platz in der Bildenden Kunst, die das Narrenbrot in das ideengeschichtliche Bezugssystem der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie integriert:<sup>577</sup> Während Jesus im Johannesevangelium dem Brot also eucharistischen Charakter verleiht; fungiert das Narrenbrot hingegen als Negativpendant und verkörpert die Sündhaftigkeit der Narrenfigur, deren Torheit sich durch den Konsum von Brot exponentiell vermehrt.<sup>578</sup>

## 5.8 Narrenschiff

Wie bereits verdeutlicht, entwirft die typologische Betrachtungsweise der christlichen Theologie ein Instrumentarium, das durch gezielte Antithetik die Figur des Narren zum despektierlichen Phänomen degradiert.<sup>579</sup> Die Erläuterung des einflussreichsten Narrensymbols soll nun erfolgen; korreliert dieses doch mit der Brantschen Interpretation der *Narrenschiff*-Symbolik und verkörpert die antithetische Bedeutung zum religiösen Entwurf des *Schifflein Petri*.<sup>580</sup> Die theologische Dimension dieses Gegensatzpaares erschließt sich zunächst aus der Bedeutung des letztgenannten Motivs: Die Bibel offeriert dabei eine Vielzahl an Bildern<sup>581</sup> – wie beispielsweise das der Arche<sup>582</sup> Noah (Gen 6, 4-8, 19) – und versteht die Kirche Jesu Christi als Schiff. In diesem Kontext entwickelt die Ekklesiologie einen regelrechten Symbolkatalog,<sup>583</sup> der die Eigenschaften eines Schiffs metaphorisch auf die Wesensmerkmale der Kirche überträgt. Hugo Rahner untersucht den Symbolgehalt des *Navicula Petri* in den Evangelien, in denen Christus also als Steuermann fungiert. Er sagt über die Lesart jenes Schiffleins:

---

<sup>577</sup> Ibid., S. 411.

<sup>578</sup> Ibid., S. 413.

<sup>579</sup> Vgl. ibd., S. 309.

<sup>580</sup> Ibid., S. 309ff.

<sup>581</sup> Eine Übersicht über die Schiffssymbolik und deren Bedeutungsebenen findet sich bei Rahner 1964.

<sup>582</sup> Rahner untersucht die dogmengeschichtliche Bedeutung der Arche als Schiff des Heils und zieht den Vergleich, dass die Rezeption des Archemotivs die Entwicklung der Theologie der letzten tausend Jahre reflektiere: »Das Lehrstück von der Arche als einem Symbol der einen und einzigen Kirche, in der allein der Mensch das endzeitliche Heil erreicht, ist im Lauf der altchristlichen Dogmengeschichte von Bedeutung geworden. [...] So spielt die Arche eine ausschlaggebende Rolle in der theologischen Auseinandersetzung über die Sünder innerhalb der Kirche, über die Heilsmöglichkeiten außerhalb der Kirche und weiterhin in der Frage nach der Gültigkeit der Ketzertaufe. [...] Die Kirche ist eine Kirche der Sünder, symbolisch ausgedrückt, eine Arche, die auch unreine und wilde Tiere beherbergt, und ist zugleich die einzige Kirche der Geretteten, denen die Gnade der Erlösung nur innerhalb der Arche zuteil wird« (ibd., S. 538f. sowie S. 546).

<sup>583</sup> Auf dieser Folie fungiert Christus als Steuermann; die Apostel symbolisieren die Ruderer, während die Priester die Rolle der Matrosen mimen. Das Kreuz wird durch den Mastbaum versinnbildlicht und die Taue repräsentieren die Tugenden der christlichen Heilsbotschaft. Den Heiligen Geist verkörpert der Wind. Maria, die als Meerstern am Himmel leuchtet, dient der Orientierung des Schiffs (vgl. Mezger 1991, S. 311).

Die Kirchenväter pflegen dieses Petruschiff bei Lk 5, 3, gerne mit dem anderen von Petrus geleiteten Schiff in eins zu schauen, das in den Seestürmen (Mt 8, 23-27; 14, 27-33; Mk 4, 36-39; 6, 45-52; Lk 8, 22-25; Jo 6, 16-21) erprobt wird. Aber daß alle diese Berichte von Gefahren und Erfolgen des Apostelschiffleins seit den Urzeiten der Exegese auf die Kirche gedeutet werden, hat seinen Grund sicher bei LK, 5,3. Freilich kommt dazu, wie wir schon in den früheren Untersuchungen angedeutet haben, die dem antiken Christen so geläufige Symbolik aus der nautischen Kultur, die ihn umgibt: die Kirche ist eben das 'gute Schiff', so wieder Kosmos und der Staat und die Seele einem Schiff vergleichbar sind.<sup>584</sup>

Analysiert man den ikonographischen Bestand an Schiffsabbildungen, die allesamt heilsgeschichtliche Aspekte – wie zum Beispiel das Schiff der Taufe, des Paradieses oder der Gnade – in sich vereinen, so ist dem Bildtopos des Schiffs der Buße im 14. und 15. Jahrhundert ein hoher Popularitätsgrad zu attestieren. Daran knüpft die religionsphilosophische Idee an, der Menschheit eine finale Lösung für die Vergebung aller Sünden anzubieten, an, um heil in den Hafen von Gottes Reich einzusegeln. Rahner erklärt über deren Symbolik: »So geht denn unsere bildtheologische Darstellung vom Schiff der Kirche über in die eigentliche Eschatologie, in das Bild von der seligen Landung der Kirche im Hafen der ewigen Ruhe.<sup>585</sup>

Die allgemeine Verunsicherung am Vorabend der Neuzeit, lässt das ehrfürchtige Volk allerdings vermuten, das Schiff der Buße sei außer Kurs geraten. An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entstehen infolgedessen eine Reihe von Texten und Abbildungen, die das kollektive Gefühl des Niedergangs aufgreifen und das Schiff als *beschädigt* und *hilflos* umhertreibend darstellen. Aus geistesgeschichtlicher Perspektive ist hiermit der kulturgeschichtliche Wandel spürbar, der die neuzeitliche Epoche einleiten wird.<sup>586</sup>

Der religionsphilosophische Ausgangspunkt der Schiffsallegorie, dem Menschen Seelenrettung und heilsgeschichtliche Erlösung zu vermitteln, gerät somit ins Wanken. Daraus entwickelt sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine bildliche Motivtradition, die als erster zeitkritisch-moralisierender Gegenentwurf zu den bisherigen Schiffsdarstellungen gelesen wird: Die sogenannte Höllenschiffsmetapher zeichnet anstatt eines sicheren Hafens der Zuflucht einen Ort, der einzig und allein dem Untergang geweiht ist. Den Höhepunkt bildet in diesem Kontext die *Narrenschiff*-Interpretation Brants, die sich über ganz Europa förmlich ergießt. Zwar spielt das Motiv des Schiffes als solches an wenigen Textstellen eine bedeutende Rolle; Mezger bezeichnet diese literarischen Passagen aber als den eigentlichen Höhepunkt der Dichtung Brants.<sup>587</sup>

---

<sup>584</sup> Rahner 1964, S. 476.

<sup>585</sup> *Ibid.*, S. 546.

<sup>586</sup> Mezger 1991, S. 309-313.

<sup>587</sup> Das Schiffsmotiv kommt in Brants epochalem Werk aus literaturgeschichtlicher Perspektive in der Vorrede sowie in Kapitel 99, 103, 108 und 109 vor (vgl. *ibid.*, S. 312).

## 6. DER NARR IM KONTEXT VON VANITAS

Manfred Lurker definiert den Begriff der *Vanitas* als eine allgemein negative Einstellung der Welt gegenüber, die darauf abzielt, dem Menschen die Nichtigkeit irdischen Lebens und diesseitiger Werte durch den Filter der Moral aufzuzeigen. Gertrude Gsodam untermauert diese Definition und fügt aus ikonographischer Perspektive hinzu:

Der Begriff der (Vulg.) Vanitas, Eitelkeit, Nichtigkeit, kommt im AT wiederholt vor. [...] Steht vor 1000 dem Tod als 'der Sünde Sold' der Glaube an die Auferstehung noch gegenwärtig gegenüber, so tritt danach im Zuge der großen Reformbewegungen (Cluny usw.) die Absage an alles Weltliche in den Vordergrund. Hier liegen die Wurzeln der ma. [mittelalterlichen; Anm. d. Verf.] Vergänglichkeitsdichtung und der mit ihr eng zusammenhängenden Vanitasdarstellungen. Ihr Ursprungsland ist Frankreich. [...] In der kirchengeschichtlichen Literatur werden sehr verschiedenartige Bildtypen als 'V.darstellungen' [Vanitasdarstellungen; Anm. d. Verf.] bezeichnet. Gemeinsam ist allen die Tendenz, dem Betrachter die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens und diesseitiger Werte moralisierend vor Augen zu führen. Sie sind eine Mahnung, stets eingedenk des Todes (memento mori) und des göttlichen Sinns des Lebens in der Bewährung vor Gott zu sehen.<sup>588</sup>

Dieses Phänomen klingt bereits in der Antike<sup>589</sup> an und weist bereits inhaltliche Parallelen zur christlichen Vanitasvorstellung auf. Im Alten Testament fungiert *Hiobs* Lebenserfahrung beispielsweise als genuine Vanitasmotivik. Die theologische Keimzelle des Vanitasbegriffs ist das alttestamentliche Buch Kohelet<sup>590</sup>, das eine Sammlung von Weisheitssprüchen beinhaltet, die einen pessimistischen wie nihilistischen Duktus aufweisen.<sup>591</sup> In dem häufig zitierten tautologischen Satz *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* der Vulgata verbirgt sich das erkenntnistheoretische Postulat, dass allen irdischen Genüssen eine tiefgreifende Leere innewohnt. *Vanitas* lässt sich daher mit Termini wie *Nichtigkeit*, *Eitelkeit*, *Vergänglichkeit*, *Vergeblichkeit*, *Verlorenheit* oder auch *Hinfälligkeit* beschreiben, die inhaltlich allesamt die philosophische Nähe zum Jenseits pflegen. Damit soll vor allem die Kurzlebigkeit des Diesseits betont werden, wohingegen sich das jenseitige Reich Gottes durch die Ewigkeit charakterisiert.<sup>592</sup> Philippe Ariès, der diesem neuartigen Lebensgefühl in den Stillleben<sup>593</sup> der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts auf der Spur ist, beschreibt den Nukleus dieses aufkeimenden Genres:

Den vertrauten Gegenständen des Genres wächst eine neue Symbolik zu: die Kerzen verzehren sich, der Pfeifenrauch verflüchtigt sich, der Klang der Musik verhallt, die Blumen verwelken, die kurzlebigen Schmetterlinge flattern ein letztes Mal auf, die Gläser stürzen hin und zerbrechen, das Brot vertrocknet, die Waffen rosten, alle Dinge verlieren ihren Glanz. Neue Gegenstände werden eingeführt, die uns den Schlüssel liefern: der – häufig im Verein mit dem Porträt auftretende – Totenkopf, die Uhr (manchmal zerlegt, sie zeigt die Zeit nicht mehr an), das Stundenglas. Diese Symbole erlauben keine Täuschung mehr; der Tod hat sich in alle noch lebendige Formen eingeschlichen. [...] Seifenblasen schweben durch die Luft, ein Kinderspiel, aber auch eine Gestalt des Menschen, homo bulla, wie ein lateinisches Sprichwort sagt, dem man in allen Allegorien des Lebens (und das heißt: des Todes) wiederbegegnet, [...]

<sup>588</sup> Gsodam, S. 409ff.

<sup>589</sup> Beispielsweise in Homers *Ilias* (vgl. Lurker 1992, S. 784).

<sup>590</sup> Bei einem detaillierteren Blick können drei Arten von Vanitas im Buch Kohelet ausgemacht werden: *vanitas mutabilitatis* (Koh 1, 5-11), *vanitas curiositatis sive cupiditatis* (Koh 1, 12-11,10) sowie *vanitas mortalitatis* (Koh 12, 1-14): Veränderlichkeit, Neugier und Sterblichkeit sind demnach wesenseigene Merkmale der Vanitas (vgl. Bruggisser-Lanker 2010, S. 142).

<sup>591</sup> Lurker 1992, S. 784f.

<sup>592</sup> Vgl. Bruggisser-Lanker 2010, S. 141.

<sup>593</sup> Nach der neuen Rechtschreibreform schreibt man *Stilleben* mit dreifach-L, die ihm Zitat von Gertrude Gsodam verwendete Form mit zweifach-L ist mittlerweile obsolet. Siehe <http://www.duden.de/suchen/sprachwissen/Stilleben> (06.12.2013).

wo die Skelette den Sektionstisch umringen und Banner schwenken, auf denen die Gemeinplätze der Zeit zu lesen sind: *Homo bulla, Memento mori, Pulvis et umbra sumus, Mors ultima, Vita brevis, Nosce te ipsum usw.*<sup>594</sup>

In einer Anamorphose des Todes allegorisiert die Bildende Kunst somit das Paradoxon, dass durch das Bild eine Wiedergabe des vermeintlich Lebendigen erfolgt, die Welt aber in ihrer Endlichkeit unwirklich bleibt. Überträgt man diesen Gedanken auf die Alltagsrealität, so bestimmen Unbeständigkeit, Flüchtigkeit und Vergeblichkeit das demutsvolle Sein des Menschen zwischen Mittelalter und Moderne.<sup>595</sup> Im Kontext einer sinnvollen Lebensführung empfiehlt das Neue Testament deshalb die irdische Zeit in hoffnungsvoller Erwartung und Erinnerung an den Tod zu verbringen. Vor diesem Hintergrund erweist sich das Diesseits als negativ empfundene Lebenswelt, während das Jenseits aus heilsgeschichtlicher Perspektive eine positive Bewertung erhält.<sup>596</sup> In diesem Kontext erweist sich das Schicksal des Todes als sehnsuchtsvoller Hoffnungsträger, um wahre Erlösung im ewigen Jenseits von Gottes Reich zu finden.<sup>597</sup>

Dieser als *memento mori*-Prinzip ausgewiesene Leitgedanke kulminiert auf kunsthistorischer Folie zeitlich mit dem Aufleben einer differenzierten Vanitassymbolik an der Wende vom Spätmittelalter zur Renaissance sowie in eindrucksvollen Allegorien der Eitelkeit in der Epoche des Barocks:<sup>598</sup> In Ablehnung alles Irdischen wird vor allem die barocke Theaterbühne zur realen Welt, auf welcher der Mensch als Schauspieler eine Rolle einnimmt, die permanent auf das Jenseits verweist. Die wechselseitige Bedingtheit von Leben und Rolle, so Erika Fischer-Lichte, repräsentiert sich demnach in einer Signifikanz, die den Topos des *theatrum mundi* zu neuem Leben erblühen lässt. Diese das Zeitalter des Barocks beherrschende sowie charakterisierende Metapher vom Welttheater ist damit allgegenwärtig im Bewusstsein des neuzeitlichen Individuums zu spüren.<sup>599</sup> Auch Mohrland geht noch einmal ausführlich auf das spezifische Verhältnis von Tod und Leben ein und betont die Unmittelbarkeit des Todesphänomens am Vorabend der Neuzeit:

*'Mors certam mors hora'* – diese viel zitierte Feststellung galt und gilt für die Menschen jeder Zeit an jenem Ort der Welt. Dennoch war die spätmittelalterliche Gesellschaft viel stärker als heute und in vielfältiger Weise mit dem alltäglichen Tod konfrontiert. Der Tod war kein verdrängtes, nur durch Krieg, Hunger oder Naturkatastrophe über andere Menschen ferne Länder gekommenes Phänomen, sondern er wirkte unmittelbar. In jeder Lebenssituation konnte der Tod in das Leben des spätmittelalterlichen Menschen eingreifen und begründete dadurch eine uns fremd gewordene Haltung zum Tod in seinem Eingreifen in das Leben der Zeitgenossen. Armut und Hunger als stetige Begleiter der Menschen und als Boten des Todes waren allgegenwärtig und umso schneller konnten Krankheiten und Seuchen große Teile der Bevölkerung hinwegraffen. [...] Faktoren wie diese prägten ganze Gesellschaftsformen und fanden ihre Äußerungen zudem auch in religiösen wie profanen Bilderwelten der Zeit. [...] Die innere Vorbereitung auf den eigenen Tod muss für das Mittelalter als sehr viel größere Notwendigkeit angenommen werden als es für unsere heutige mitteleuropäische Gesellschaft gilt. Dies war zum einen bedingt durch die oben beschriebene sehr viel größere Gegenwärtigkeit des Todes, zum anderen aber auch durch eine entsprechende kirchliche Lehre, welche die Vorstellung eines Individualgerichts nach dem Tod und vor allem die Idee des Fegefeuers beförderte und damit eine rechtzeitige Sorge um ein gutes christliches Leben und Sterben und eine entsprechende Bußpraxis propagierte. Das Leben wird regelrecht als Vorbereitung auf den Tod verstanden.<sup>600</sup>

<sup>594</sup> Ariès 1984, S. 201.

<sup>595</sup> Vgl. ibd., S. 202f.

<sup>596</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 419.

<sup>597</sup> Der Dialog des Menschen mit dem Tod im Jenseits ist wesentlich für den Vanitasbegriff. Die ikonographische Allegorie des Skeletts ist sonach ein diesseitiges Symbol, das den jenseitigen Tod verkörpert. Solche Todesverweise sind überall im alltäglichen Leben des Mittelalters vorzufinden. Der Totenkopf gilt beispielsweise als weitverbreitetes Dekor auf Ringen, Broschen, Anhängern oder Taschenuhren (vgl. Ariès 1984, S. 200-206).

<sup>598</sup> Lurker 1992, S. 784.

<sup>599</sup> Fischer-Lichte 1999b, S. 11.

<sup>600</sup> Mohrland 2013, S. 141f.

Analysiert man die signifikante Bindung der spätmittelalterlichen Narrenidee an die Thematik der Vanitas, so entsteht die grundlegende Verbindung darüber, dass beide Phänomene aus theologischer Perspektive der Erbsünde zugeordnet werden: Vanitas fungiert nämlich als Strafe für das menschliche Vergehen von Sünde und ist nicht – wie oft postuliert – ihre Ursache. Der Verlust des Paradieses führt demzufolge zum Verlust der Unsterblichkeit, wodurch der Mensch das diesseitige Leben nicht genießen kann. In diese Grundproblematik dringt nun der Narr als Vergänglichkeitsbote ein und ruft auch noch zur plakativen Anarchie auf.<sup>601</sup> Die Narrenfigur repräsentiert somit nicht bloß Gottesleugnung, Torheit, Sündhaftigkeit oder Gottesferne, sondern verkörpert und erinnert damit gleichsam an die Vergänglichkeit des Lebens.<sup>602</sup> Dadurch entsteht eine Bedeutungsinterferenz zwischen Narrheit und Erbsünde sowie ein korrelatives Verhältnis von Narrheit und Tod.<sup>603</sup> Über die christliche Todesvorstellung des Spätmittelalters und die damit einhergehende Ungewissheit über die Gestalt des Jenseits erläutert Dinzelbacher:

Das Christentum als Jenseitsreligion stellte die Gläubigen vor die Alternative: Aufstieg zum Himmel oder Abstieg in die Hölle. Dies verdeutlicht eine Miniatur in der sich an Laien wendenden Lehrdichtung des Thomasin de Zerklare, *Der Welsche Gast* aus dem frühen 13. Jahrhundert. [...] Freilich erwartete man nach dem Tode eine sehr konkrete, keine allegorische Seelenreise. Nach allgemeiner Überzeugung würde die Seele aus dem Mund ausfahren und sogleich von Engeln oder Teufeln empfangen werden. Verschiedene Proben entschieden in einem unmittelbaren Gericht darüber, an welchem Ort die Seele bis zum Jüngsten Gericht aufbewahrt werden würde. So die Seelenwaage, bei der die guten Taten die schlechten überwiegen mußten, um Fegefeuer oder Hölle zu vermeiden. Oder die Jenseitsbrücke, die über den Höllenfluß führt, und die sich für Sünder zu einem schmalen Faden zusammenzog, wogegen sie für Gerechte breit wurde.<sup>604</sup>

Die Angst vor dem Tod und dessen jenseitigen Konsequenzen ist im Diesseits omnipräsent. Und da der Narr in den Wirkungskreis des Todes fällt, wird er als jene Gestalt wahrgenommen, die den Tod in die Welt bringt. In einer Reihe von Bildquellen – vom ausgehenden 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert – wird diese spezifische Verwobenheit folglich evident, in denen Narr und Tod die Hinfalligkeit alles Irdischen figurieren.<sup>605</sup> Von besonderem Stellenwert ist in diesem Rahmen die *Totentanzidee*<sup>606</sup>, die auf die Nichtigkeit alles Diesseitigen anspielt und den Ungläubigen vor der immerwährenden Verdammnis nach dem Tod warnt.<sup>607</sup> Darum interpretieren Totentanzdarstellungen oft die

<sup>601</sup> Pilarczyk 2004, S. 21.

<sup>602</sup> Mezger 1991, S. 442.

<sup>603</sup> Als weiterführende Lektüre sei an dieser Stelle erwähnt Ariès 1976.

<sup>604</sup> Dinzelbacher 2010, S. 430.

<sup>605</sup> Malke gibt diesbezüglich einen aufschlussreichen Überblick über den ikonographischen Umgang mit Narr und Tod (Vgl. Malke 2001, S. 28-34).

<sup>606</sup> Der Totentanz ist eine bildliche Darstellung von der Gewalt des Todes, die auf das menschliche Leben bedrohlich wirkt und das abstrakte Verhältnis von Leben und Tod allegorisiert. Die Totentanzidee entsteht mit dem Aufkeimen der Pestepidemie, die Mitte des 14. Jahrhundert über ganz Europa schwappt. Vor diesem Hintergrund wird der literarische Begriff des *Danse de macabre* zur Vorlage vieler bildender Künstler wie beispielsweise Guyot Marchant (1485), Niklaus Manuel (1516/19) oder Hans Holbein (1552), so dass die Narrenidee spätestens Ende des 15. Jahrhundert auch in Bezug auf die Totentanzthematik zum allgegenwärtigen Phänomen emporsteigt (vgl. Mezger 1991, S. 420-426). Die Bildtradition der Totentänze vom 15.-18. Jahrhundert ist umfangreich katalogisiert worden (siehe Rosenfeld 1974; Koller 1980; Zimmern 2004; Moltmann/Sundermeier 2006). In diesem Zusammenhang ebenso von Bedeutung ist der Terminus der *ars moriendi*, d. h. der *Kunst des Sterbens*. Neben einer Vielzahl von Blockbüchern und Kupferstichen, die sich mit der christlichen Vorbereitung auf den Tod auseinandersetzen, ist vor allem ein Name zu nennen: Der französische Theologe Jean Gerson (1363-1429) versucht Anfang des 15. Jahrhunderts eine Anleitung zum Sterben auf der Folie christlicher Erbauungsliteratur zu geben, die von Predigern wie Johann Geiler von Kaysersberg rezipiert, übersetzt und verbreitet wird (siehe Imhof 1991; Plotzek/Bartz/König 1991; Arntz 2008; Wils 2007; Berger 2010).

<sup>607</sup> Mezger 1991, S. 419.

allegorischen Gestalten Narr und Tod als wesensverwandte Phänomene, die interdependent agieren.<sup>608</sup> Mezger wehrt sich allerdings vehement gegen die These, jene Totentänze lediglich als eine Verspottung der Narrheit respektive als eine Persiflage auf das realhistorische Hofnarrentum zu lesen. Vielmehr geht es um die inhaltliche Decouvrierung des Narren als personifizierte Metapher des Todes in der christlichen Theologie.<sup>609</sup> Narrenidee und Vanitassymbolik repräsentieren komplementäre Motive, wenn nicht sogar identische Bedeutungsinhalte, die vor allem im Spätmittelalter populär sind.<sup>610</sup> Huber beschreibt die inhaltliche Nähe zwischen Totentanz und Narr mit diesen Worten:

Dass das Totengerippe gerade im Tanz, dem Symbol und Inbegriff des Lebendigen, Junge wie Alte, Papst, Kaiser und Bettler mitten aus ihrem Leben und ihrer Schuldhaftigkeit herausreisst, darin liegt die Prägnanz und Wucht der Predigt des tanzenden Todes. Darin offenbart sich auch die ideelle Nähe von Tod, Zeit und Narr. Zwar ist die direkte äusserlich bildhafte Identifizierung von Tod und Narr eher selten - auch der Narr erscheint ja als Opfer des Todes. [...] So stehen die drei allegorischen Gestalten Narr, Zeit und Tod als Symbolfiguren der Vergänglichkeit, als Mahnfiguren im Spielfeld menschlicher Überheblichkeit. Wer ist grösser: Narr oder Tod? Offenbar der Tod. 'Dü blibst!' kommandiert er den Narren auf dem Dürerbild zum 'Narrenschiff', stellt ihm das Bein und hält ihn am Narrengewand fest. So steht auch der Narr nicht über, sondern in der Gesellschaft.<sup>611</sup>

Auch in der Architektur sakraler Bauwerke, in der Kunst der Glasmalerei sowie in der Ästhetik astronomischer Spielwerke ist die konstitutive Zuordnung der korrelativen Dualität von Narr und Tod spürbar.<sup>612</sup> In diesem Rahmen ist der Narr nicht nur der privilegierten Gelehrtenschicht zugänglich, sondern ebenso dem gemeinen Volk als Inbegriff von Vergänglichkeit bekannt. Der Tod im Narrengewand entwickelt ein Maß an Differenziertheit, das in seiner Vielfalt aus zeitgenössischer Perspektive erstaunlich erscheint.<sup>613</sup>

<sup>608</sup> Ibid., S. 426. So zum Beispiel in Kupferstichen von Matthäus Merian (1621). Ihren Kulminationspunkt erlebt die bildliche Totentanztradition in Pieter Brueghels, d. Ä., Gemälde *Der Triumph des Todes* um 1562: In einer Küstenlandschaft, die durch Brände zerstört wurde, sieht man eine gestaffelte Phalanx bewaffneter Skelette, die eine Front aus Sargdeckeln aufweist, die jeglichem Widerstand überlegen ist. Einige Überlebende scheinen verängstigt und werden zudem von furchteinflößenden wie aggressiven Skeletten umzingelt. Anderen wird von jener Skelettarmee die Kehle durchgeschnitten oder werden mithilfe von Netzen gefangen genommen und dann enthauptet, erschlagen, erhängt oder ertränkt. Ein Skelett sitzt beispielsweise erhaben auf seinem Pferd und reitet über die tote Menschenmenge einfach hinweg. Auffällig erscheint, dass Brueghel einige Skelette im Narrenkostüm auftreten lässt. So trägt eine Todesfigur ein graugrünes Gewand, das durch eine Narrenkappe und einen Schellengürtel deutlich als Narrenfigur auszumachen ist. Ein anderes Skelett ist durch eine rautenförmige gemusterte rot-weiße Narrentracht gekleidet, die Narrenattribute wie Eselohrenkappe und spitze Schnabelschuhe trägt (vgl. ibd., S. 429f.). In diesem Bild entwirft Brueghel ein Panorama, in dem der Tod offensichtlich über das Leben gesiegt hat (siehe ebenso Pawlak 2011).

<sup>609</sup> Pilarczyk 2004, S. 21.

<sup>610</sup> Mezger 1991, S. 431.

<sup>611</sup> Huber 1991b, S. 151f.

<sup>612</sup> Ein einschlägiges Zeugnis ist in der Stiftskirche von Öhringen vorzufinden. 1497 schmückt ein unbekannter Steinmetz einen Pfeiler der Gewölbekonsolle mit einer Darstellung eines Narrenkopfes, der mit gefletschten Zähnen und weit aufgerissenen Augen in den Sakralraum starrt. Auf der anderen Seite desselben Pfeilers befindet sich das sinnverwandte Gegenstück eines Totenschädels. Weitere Beispiele der Narren als Vanitasallegorie in der Bildenden Kunst sind in der Architektur des Heilig-Kreuz-Münsters in Rottweil, in der Freskenmalerei des Zisterzienserklosters in Heiligkreuztal, in der Freskenkunst des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein sowie in dem Chorgestühl der Kirche von Hoogstraten in Belgien vorzufinden (vgl. Mezger 1991, S. 444-447).

<sup>613</sup> Vgl. ibd., S. 460.

## 7. ZUR SYMBOLIK DES HOFNARRENWESENS

### 7.1 Hofnarrentum und Gottesgnadentum

Studien belegen, dass der Beginn des europäischen Hofnarrenwesens<sup>614</sup> zwar auf das 12. Jahrhundert zu datieren ist;<sup>615</sup> ein interkultureller Transfer des Narren aus dem Morgenland<sup>616</sup> – wie ihn Clemens Amelunxen 1991 in seinem Aufsatz *Zur Rechtsgeschichte des Hofnarren* publiziert – scheint aber höchst fraglich.<sup>617</sup> Vermutlich vollzieht sich die Genese der europäischen Hofnarrenfigur<sup>618</sup> zunächst in Frankreich:<sup>619</sup> Maurice Lever verfolgt 1992 in seinem Buch *Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren* eine anekdotenreiche Erzählstrategie und verweist immer wieder anhand von historischen Beispielen auf ein erstes Erscheinen der Hofnarrenfigur auf französischem Gebiet.<sup>620</sup> Flögel sieht in der Idee des Hofnarrentums mitunter den *Drang des Menschen zur Belustigung*<sup>621</sup> verwirklicht. Die Hofnarrentradition erschließt er dabei anhand einer Vielzahl von europäischen Hofnarrenbiographien, über deren Lebensgepflogenheiten er detailliert berichtet. Lever dagegen bezieht sein breites Wissen über das herrschaftliche Hofnarrenwesen mitunter aus Rechnungsbüchern.<sup>622</sup> Es wäre nach Lever anzunehmen, dass das Hofnarrenamt in Frankreich seit dem 14. Jahrhundert mit einer – oft unregelmäßigen Besoldung – aber teilweise mit einer Verbeamtung einhergeht.<sup>623</sup> »Kurz gesagt: die Narrheit wurde in den Rang einer Institution erhoben.«<sup>624</sup>

<sup>614</sup> Folgende Arbeiten sind für die Auseinandersetzung mit dem Hofnarrentum wesentlich: Flögel 1789; Nick 1861; Canel 1881; Barack 1881; Ebeling 1890; Wesselski 1910-1920; Swain 1932; Welsford 1935; Decker-Hauff 1964-1972; Lever 1992; Billington 1986; Mezger 1981, 1983 und 1991.

<sup>615</sup> Mezger 1981, S. 10.

<sup>616</sup> Lever stellt zwar Bezüge zur Antike her, verweist aber auf den historischen Sinnzusammenhang, nach dem die Entstehung der Narrenidee mit dem Aufleben der mittelalterlichen Feudalherrschaft korreliert (vgl. Lever 1992, S. 94). Friedrich Nick hingegen verweist bezüglich der Hofnarren-genese auf den Orient, Griechenland und das römische Reich. Dort gibt es Lustigmacher, deren Späße der Belustigung dienen, die jedoch keinen christlichen Hintergrund aufweisen (vgl. Nick 1861, S. 22ff.).

<sup>617</sup> Vgl. Amelunxen 1991, S. 7. Anton C. Zijderveld bemüht sich 1976 ebenfalls, den »wahren« Ursprung des Hofnarren aufzuspüren und verweist auf die Theorie, in der Kreuzfahrer jene Figur aus dem nahen Osten nach Europa geholt haben (vgl. Zijderveld 1976, S. 117f.).

<sup>618</sup> Die Vermutung, dass die antike Tradition der *Morionen* für die Entstehung des Hofnarrentums verantwortlich ist, kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden, scheint aber unwahrscheinlich (vgl. Mezger 1981, S. 10); Könneker formuliert, dass die Bedeutungsübertragung des griechischen Wortes *μωροσ*, im Deutschen »stumpfsinnig«, »töricht« aus der Septuaginta nicht in die Vulgata übernommen wurde. Jedoch kehrt »morio« als terminus technicus auf die Bühne des Sprechtheaters in niederen Komödiengattungen als Rollen- und Typenbezeichnung für eine dumme Figur zurück (vgl. Könneker 1966a, S. 12).

<sup>619</sup> Lever begründet diese Annahme damit, dass die Erwähnung der Hofnarrenfiguren in französischen Rechnungsbüchern im Vergleich zu anderen europäischen Territorien am detailliertesten dokumentiert sei (vgl. Lever 1992, S. 98).

<sup>620</sup> So gibt Lever als Beispiel die Schachfigur des *Fou* an, dessen deutsche Entsprechung der *Läufer* ist. *Le Fou*, also der Narr steht im französischen Schachspiel direkt neben der Königsfigur und wird mit dem Hofnarren gleichgestellt (vgl. ibd., S. 54). Auch Mezger erläutert, dass die Hofnarrentradition bereits seit dem 10. Jahrhundert in Frankreich verbindlich sein könnte (Mezger 1981, S. 11).

<sup>621</sup> Flögel 1789, S. 83f.

<sup>622</sup> Lever 1992, S. 97.

<sup>623</sup> Michael Maurer gibt eine Begriffserklärung über den Terminus *Hof* als dem realhistorischen Ort, an dem die Narren in der Regel seit dem Mittelalter ihre Kunst ausüben: »Ein ‚Hof‘ ist etwas, was in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen auftreten kann: Auch Kaiser Konstantin hielt Hof und Dschingis Khan ebenfalls. In besonderem Maße erfüllte jedoch der Hof der Frühen Neuzeit, des europäischen Absolutismus, den Begriff des Hofes. Man denkt unweigerlich an Ludwig XIV. von Frankreich und an Versailles, wenn von ‚Hofkultur‘ die Rede ist. Und das

Wirft man einen Blick auf die Bedeutung des Narren am Hofe, so wird der ideengeschichtliche Sinnzusammenhang der Narrenidee in der realhistorischen Institutionalisierung des Narrens greifbar: *Hofnarrentum* und *Gottesgnadentum* korrelieren dort in einer ganz eigenen Weise, die eine konstitutive Koexistenz zwischen Potentat und Narr entstehen lässt. Gerhard Petrat spricht auf dieser Folie von einem *metaphysischen Dualismus*<sup>625</sup>, welcher der sündenbehafteten Menschheit überirdische Mächte an die Seite gibt, die entweder das Böse<sup>626</sup> oder das Gute verkörpern: Dem König als weltlicher Ordnungshüter Gottes wird der Narr als Sünderfigur gegenübergestellt und die metaphysische Zuordnung von Gut und Böse somit in ein anschauliches Schema überführt, wie ebenfalls Petrat veranschaulicht:<sup>627</sup>

Eine solch strenge Scheidung nach Gut und Böse, also physische gegen metaphysische Gebundenheit in ein sinnfälliges Muster zu übersetzen. Dafür genügt es nicht, den Abglanz überirdischer Herrlichkeit allein zu personifizieren, den Herrscher, ob er nun Kaiser, König oder Landfürst genannt wurde, in den Rang eines Beauftragten des Himmels zu erheben. Im Ornat repräsentierte er das Gute allein, ließe so eine Perspektive vermissen, bliebe abgehoben von seinen Untertanen. Aus christlichem Verständnis heraus, den Menschen sich stets zu vergegenwärtigen, müßte eine entsprechende Sinnfälligkeit in das gesamte Deutungsmuster einbezogen werden. [...] Entscheidend ist dabei, dass bei aller Gleichrangigkeit vor allem die Unverträglichkeit zwischen Gut und Böse, repräsentiert durch die beiden Figuren, stets deutlich ins Auge fällt; sie stehen sich in geheimnisvoller Wechselbeziehung, ja in mystischer Verwandtschaft gegenüber. Dieses Verhältnis lässt sich nicht besser veranschaulichen als durch den folgenden Vergleich: Fürst und Narr gehören zusammen wie die Brennpunkte einer Ellipse.<sup>628</sup>

Hierbei spielt das *Gottesgnadentum* die zentrale Rolle: Der weltliche Souverän ist trotz genealogischer Erbfolge verpflichtet, seine Macht, die ihm von Gottes Gnaden verliehen ist, stetig unter Beweis zu stellen: Vor diesem Hintergrund bedeutet *Gottesgnadentum* einerseits die Legitimation des Herrschers durch den Willen Gottes sowie andererseits die Annahme, dass jede staatliche Gewalt von Gott verliehen ist. Dieser christlich fundierte Legitimationsanspruch – der somit die monarchischen Herrschaftsansprüche sichert – besagt damit, dass jeder Regent die Berechtigung besitzt, Gott in der irdischen Welt repräsentativ zu vertreten.<sup>629</sup> Jegliches Aufbegehren gegen die weltliche Obrigkeit ist

---

hat gute Gründe. Trotzdem muß man sich natürlich überlegen, was zur Definition eines Hofes gehört. Zunächst ist ein Hof ein Machtzentrum: um einen Herrscher herum. Damit ist er auch ein Verwaltungszentrum. Zu einem Hof gehören also ein Herrscher, seine Beamten, seine Diener, seine Gesandten. In der Regel hat ein Hof einen festen Ort, der in der Neuzeit durch ein Schloß markiert ist, doch war die Hofhaltung auch schon eine Ausprägung der mittelalterlichen Reisherrschaft.« (Maurer 2008, S. 227).

<sup>624</sup> *Ibd.*, S. 106.

<sup>625</sup> Petrat 1998, S. 9.

<sup>626</sup> Das *Böse* ist keine genuin theologische Begriffsverwendung. Dennoch gilt es als eine der Grundfragen der Theologie herauszufinden, wie und warum das Böse als metaphysischer verstandenes Phänomen die Schöpfung Gottes stört. Viertel bezeichnet das Böse deshalb als Relationsbegriff, »[...] der aus der Gegenüberstellung von Gutem und Bösem entsteht und all das bezeichnet, was das Leben bedroht, was Ängste auslöst und die Ordnung sowohl des sozialen Miteinanders wie auch der individuellen Lebensführung zerstört.« (Viertel 2005, S. 87ff.) Die mittelalterliche Theologie erblickt im Phänomen des Bösen vor allem Eines: Die Abwesenheit des Göttlichen, die es zu erkunden gilt. Beliebte Figuren, die dem Bösen zugeordnet werden, sind im Volksglauben vor allem der Teufel und der Antichrist. Aus zeitgenössischer Perspektive ist die Frage nach der metaphysischen Daseinsberechtigung des Teufels mittlerweile auf eine hermeneutische Ebene verlagert worden, die versucht, die metaphorische Bedeutung der Phänomene Teufel, Antichrist etc. zu erschließen und damit herauszufinden, welche kulturellen Motive wie Angst usw. sich dahinter verbergen (vgl. Bründl 2007, S. 307-310).

<sup>627</sup> Vgl. Petrat 1998, S. 9.

<sup>628</sup> *Ibd.*, S. 9f.

<sup>629</sup> Im Mittelalter entsteht der Begriff des *Gottesgnadentums* und reflektiert das Verhältnis zwischen Recht und Weltanschauung sowie die Geschichte der europäischen Monarchie. Als Grundbegriff des abendländischen Staatssystems gibt er daher Auskunft über die Beziehungen zwischen Volk und Herrschaftssystemen der weltlichen Monarchie und der Kirche. Einen detaillierten Überblick über das Wesen, Pflichten und Privilegien des *Gottesgnadentums* gibt Kern 1954.

demzufolge eine Missachtung gegen den Willen Gottes. Um einer Willkürherrschaft potenzieller Potentaten dennoch vorzubeugen, erweist es sich im Hinblick auf die Genese gottesfürchtiger Könige seitens der Kirche sinnvoll, den Topos des Narren in das Deutungsmuster des mittelalterlichen Herrschaftssystems einzuführen. Folgender Sinngehalt ist der Narrenidee dadurch inhärent: Während der torhafte Hofnarr Gott per se verneint, symbolisiert der weise König, der von Gottes Gnaden in Demut und zum Wohle seiner Untertanen regieren soll, das ewige Königreich Jesu Christi. Oder, um mit den Worten Mezgers zu sprechen: Der törichte Hofnarr repräsentiert »[...] jenen rückwärtsgerichteten, außerhalb der göttlichen Ordnung stehenden, Verwirrung stiftenden Typus [...]«,<sup>630</sup> der durch die Gestalt des weisen und gerechten Königs als positiver Antitypus gezähmt wird.<sup>631</sup> Gleichsam fungiert der Hofnarr aber als allegorische Warnung Gottes, die den König stets mahnt, auf der Folie christlicher Maxime zu regieren. In der Konsequenz dieser Gedankenführung erinnert die Anwesenheit des Hofnarren den Herrschenden stets an die unabwendbaren Konsequenzen, die bei einer Nichteinhaltung christlicher Gesetze im Jenseits lauern. Der Hofnarr hat also die Pflicht, als Vanitasfigur, seinem Regenten die Vergänglichkeit alles Irdischen vor Augen zu führen und damit zu zeigen, wie schmal der Grat zwischen *Weisheit* und *Torheit* ist.<sup>632</sup> Mezger erblickt darin eine gewisse Tragik: »Was den Narren betrifft, so ist seine Bewertung absolut klar: er hat nirgends einen festen Platz, fügt sich keiner Norm, paßt nichts ins System.«<sup>633</sup> Dennoch entwickelt sich der Narr zur einer moralisierenden Figur, deren primäre Funktion Otto Mönkemöller als didaktisch bezeichnet:

Der Narr bildete das Gegengewicht zum Höhenflug des Machthabers, zog ihn immer wieder auf den Boden der Wirklichkeit zurück, rief ihm die Materialität des Leibes in Erinnerung und verhinderte, daß er dem hysterischen Machtrausch verfiel. Aber der Narr offenbarte dem König nicht nur, was ihm die Heuchelei der Hofleute verheimlichte, er offenbarte ihm auch sich selbst. [...] Man kann aber auch sagen, dass sich das ganze Sein des Narren, einschließlich seiner Worte und Gesten, in einen Spiegelkörper auflöst. Er selbst ist der Spiegel, in dem der Fürst jederzeit sein Abbild betrachten kann. [...] Wenn er seinen Narren betrachtete, erblickte der Fürst eine groteske, aber täuschend echte Nachahmung seiner eigenen Gestalt. [...] Daher konnte die Macht nie ohne die kodifizierte, geregelte Narrheit auskommen.<sup>634</sup>

Die Notwendigkeit sittlichen Herrscherhandelns ist demzufolge Pflichtprogramm, sonst drohen dem König die diesseitige Lasterworte seines Hofnarren und damit später jenseitige Strafen durch Gottes Gesetz. Das bedeutendste Kunststück, das der Narr am Hofe bei seinem Publikum zu erzielen versucht, ist demnach das Prinzip christlicher Demut.<sup>635</sup> Aufgrund der korrelativen Beziehung zwischen Potentat und Narr benötigt jeder Regierende, »[...] der die Leitlinien seiner Politik aus der Bibel bezog [...]«<sup>636</sup>, in verbindlicherweise einen Narren in seinem Hofstaat. Auf dieser Folie schreibt Zijderveld über den Hofnarren:

Wir begegnen hier einem soziologisch äußerst interessanten Phänomen: Im autokratischen System der mittelalterlichen Gesellschaft mit ihrer ziemlich strengen Hierarchie von Macht und Autorität entdecken wir eine ihrem Wesen fremde Institution, die *in* ihrem System vorkommt und doch nicht *von* ihrem System ist.<sup>637</sup>

---

<sup>630</sup> Mezger 1981, S. 16.

<sup>631</sup> *Ibid.*, S. 16f.

<sup>632</sup> Mezger 1991, S. 48.

<sup>633</sup> Vgl. *ibid.*, S. 48.

<sup>634</sup> Mönkemöller 1983, S. 52.

<sup>635</sup> Mezger 1981, S. 32.

<sup>636</sup> Petrat 1998, S. 12.

<sup>637</sup> Zijderveld 1976, S. 131.

Das Hofnarrenwesen ist für Mezger daher keine bloße Zufallserscheinung, sondern besitzt einen klar umrissenen ideengeschichtlichen Hintergrund, der den Geist der mittelalterlichen Epoche wieder spiegelt.<sup>638</sup> Auf ein basales Problem des Hofnarrentums macht hingegen Petrat aufmerksam und bemängelt das häufige Vorkommen von adligen Hofnarren: Für ihn wird die Hofnarrensymbolik damit ad absurdum geführt, da Adelige – egal ob niederer, mittlerer oder hoher Adel – bereits göttliche Gnade antizipieren und somit den Gedanken der Narrenidee gar nicht verkörpern können.<sup>639</sup> Die signifikante Rolle, die das Amt des Hofnarren somit im Mittelalter innehat, wird also über das ihn tragende Herrschaftssystem generiert. Ohne das spezifische Wissen um dieses Bezugssystem ist die Hofnarrenidee, die jahrhundertlang eine feste Institution verkörpert, nicht nachzuvollziehen.<sup>640</sup>

Friedrich Nick spricht von Hofnarren und versteht darunter zunächst die »[...] Vielzahl aller Narren, die einen Herren haben.«<sup>641</sup> William Willeford nimmt in seinem Buch *The Fool and His Sceptre* (1969) die Haltung ein, dass der Hofnarr lediglich ein Aspekt der Narrheit darstellt, der aber nicht wesentlich für die Entwicklung der allgemeinen Narrenphilosophie scheint. Vielmehr geht es ihm um das Narrenphänomen des *Clowns*, das für ihn zentrales Moment der Narrheit darstellt. Dem ist jedoch nicht beizupflichten. Denn das Hofnarrentum ist fundamentaler Ausgangspunkt der historischen Narrenentwicklung, die ihren Kulminationspunkt an der Wende zur Neuzeit hat. Zu diesem Zeitpunkt vollzieht sich der revolutionäre Wandel vom *Insipiens* zum *Sapiens*.<sup>642</sup> Pilarczyk reflektiert über die Tradition des Hofnarrentums:

Doch es trug dazu bei, das Wesensspektrum der Narrenfigur auf eine Weise zu erweitern, die ihren bis heute anhaltenden schillernden Reiz begründete. Von Beginn an hatten zwei Konzepte der Torheit nebeneinander bestanden, die trotz gegensätzlicher Wertung den Narren als eine Figur des Anderen ausmalten, die elementare Einsichten in das Wesen des Menschen transportierten. Seit dem Aufschwung des Hofnarrentums finden sich diese beiden Deutungsmuster im Motiv des Narren zu einem Amalgam verschmolzen. Seither steht der Narr sowohl für Unvernunft als auch für Wahrheit und Prophetie, verkörpert er nicht nur lästerlichen Spaß, sondern auch Ernst und den Blick auf ein nicht selten angsteinflößendes Dahinter. Dabei macht das Oszillieren zwischen Furcht und Heiterkeit bereits die Essenz des Narren aus.<sup>643</sup>

Die alttestamentliche Torheit des *Insipiens* und die neutestamentliche Prophetie des *Sapiens* korrelieren somit im realhistorischen Hofnarrenwesen der Neuzeit. Dabei ist dem Hofnarren ein ambivalentes Wertesystem inhärent, dass alle Perspektiven der ideengeschichtlichen Narrenidee umfasst: Der Narr verulkt und bestätigt gleichsam grundlegende Maxime des Christentums: Gottesferne und Gottesnähe sind damit die Endpunkte seines Kosmos, in welchem die Narrenfigur ein Wesen figuriert, das in dem Spannungsgefüge von Tor und Weisem gefangen und gleichsam frei erscheint.<sup>644</sup> Die vollständige Verschmelzung beider biblischer Topoi am Vorabend der Neuzeit stellt das christliche Wertesystem aber nicht nur kritisch in Frage, sondern löst gleichsam, so Pilarczyk, religiöse Zweifel bei der spätmittelalterlichen Bevölkerung aus:

Denn spätestens mit der Herausbildung des weisen Hofnarren werden die fixen Kategorien Torheit und Weisheit destabilisiert, werden die Bezüge zwischen Außenseiter und Gemeinschaft, zwischen Verlachtem und Lachenden reversibel und beginnt die kollektive Projektion des Anderen zu verschwimmen. Das ursprünglich systemstabilisierende

---

<sup>638</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 10.

<sup>639</sup> Petrat 1998, S. 15.

<sup>640</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 16.

<sup>641</sup> Nick 1861, S. 25.

<sup>642</sup> Pilarczyk 2004, S. 25.

<sup>643</sup> Vgl. ibd., S. 26.

<sup>644</sup> Vgl. ibd., S. 26f.

rend angelegte Narrenmotiv verselbstständigt sich zu einem Moment tiefer Verunsicherung für die geltende Ordnung.<sup>645</sup>

Der Narr als weises Subjekt der Renaissance lässt damit den Aspekt der gotteslästerlichen Erscheinung hinter sich, so dass sich die bisher negative Reputation des Hofnarren ins Positive zu wandeln scheint: Er eignet sich neue Aufgabenfelder zu, die – losgelöst von seiner christlichen Bedeutung – durchaus mit gesellschaftlicher Verantwortung einhergehen. Heinz Wyß schreibt in diesem Zusammenhang über den Narren: »Seine Weisheit ist zuweilen ernst und tief Sinnig.«<sup>646</sup> Flögel hingegen betont, dass das Hofnarrenamt nunmehr ein vornehmlich politisches Amt verkörpere.<sup>647</sup> Bei entsprechender Qualifikation des Narren, kann jener sogar eine Ratgeberfunktion innehaben und dem Potentat dadurch auf ganz andere Weise nützlich sein.<sup>648</sup> Mezger bezeichnet diesen Renaissancetypus als *wissenden* und *warnenden* Narren<sup>649</sup>, der sich – flexibel wie sein Wesen nun einmal ist – diese neue Form der Identitätszuschreibung zu seinem Vorteil macht. Die vermeintliche Prophetie des Narren, lässt ihn deshalb aufbegehren, was ihm bisher fremd erscheint, nämlich Macht. Burkhard Schnepel notiert über diesen Machtaspekt: »Hofnarren sind [...] immer auch signifikante Brennpunkte der komplexen Beziehung zwischen Narrheit und Macht sowie Narrheit und Weisheit.«<sup>650</sup> Jedoch vollzieht sich die symbiotische Beziehung zwischen Regent und Narr in der Regel nicht auf Augenhöhe, sondern divergiert je nach Status eines Hofnarren.<sup>651</sup> Es scheint, dass Flögel in seinen Ausführungen gerade diesen Aspekt der Narrenidee aus einem ganz bestimmten Grund aufgreift: Offensichtlich sieht er in der politischen Funktion des Narrenwesens ein genuines Differenzkriterium zum allgemeinen Komödiantentum. Aus diesem Grund bezeichnet er das Hofnarrentum normativ auch als *die goldene Zeit*<sup>652</sup> und versucht jener Institution besonderen Glanz zu verleihen, indem er geradezu euphorisch die Kunst des Hofnarrentums über den Genuss eines Opernbesuches stellt.<sup>653</sup>

Ferner proklamiert Nick, dass das Hofnarrenwesen lebenswichtig für das Seelenheil des Menschen sei, denn mithilfe närrischer Späße ließen sich die Seelenkräfte stärken. Dies erscheint ihm eine Leistung, die Systeme der reinen Logik oder vernunftorientierten Weisheit nicht zu vollbringen vermögen.<sup>654</sup> Dennoch übt Nick gewissermaßen Kritik an der Hofnarrentätigkeit aus: Er spricht von Schattenseiten sowie von einer unerfreulichen Metamorphose der Narrenfigur. Grundsätzlich lehnt er daher jene Arten von Hofnarren ab, deren Charakter sich auf *zynischer Boshaftigkeit* gründet und spricht sich für einen *geistreichen wie ironisch-brillianten* Hofnarren aus. Denn solch ein Narrentyp habe sich laut Nick seit dem frühen Mittelalter sukzessive entwickelt: Unflätherei sei einst die Parole der ersten *bestallten Witzlinge*<sup>655</sup> gewesen, jene Attitüde habe sich aber verändert, da der Narr der

<sup>645</sup> Ibid., S. 26.

<sup>646</sup> Wyß 1959, S. 48.

<sup>647</sup> Als ordentliches Amt deklariert, erhält es in Frankreich folgende offizielle Bezeichnung *Fou en titre d' office* (Flögel 1789, S. 339).

<sup>648</sup> Ibid., S. 26.

<sup>649</sup> Mezger 1981, S. 45.

<sup>650</sup> Schnepel 2001, S. 104.

<sup>651</sup> Beispiele dafür werden in Kapitel 8 aufgeführt.

<sup>652</sup> Flögel 1789, S. 28.

<sup>653</sup> Ibid., S. 29.

<sup>654</sup> Nick 1861, S. 49f.

<sup>655</sup> Ibid., S. 55ff.

Neuzeit viel mehr einen Schöngeist verkörpern.<sup>656</sup> So edel dieses Postulat auch klingen mag, der Realität entspricht es kaum. Man sollte es somit eher als idealtypische Wunschvorstellung betrachten, in der aufklärerisches Gedankengut zum Anklang kommt. Zwar geht der Narr mit der Zeit; er bleibt aber dennoch ein Wesen, das zumeist die unintellektuelle Provokation liebt. An späterer Textstelle konstatiert Nick das selbst und schreibt 1861 über den Narren:

Er gehört zu denjenigen unsterblichen Figuren, die sich [...] bis auf den heutigen Tag durchschmiegen. Auf die Ansprüche, welche der jedesmalige Geschmack an sie macht, und auf die Art, wie er sich äußerlich ausstaffiert, kommt nichts an. Der Kern, der Geist ist derselbe. Die Perücke des modernen Narren war im Grunde nichts, als eine im Geist der Zeit revidierte Auflage der alten Schellenkappe. Die Grundzüge bleiben trotz der Verschiedenheit der äußeren Stellung dieselben, nämlich die Verpflichtung: bei jeder vorkommenden Gelegenheit eine Bemerkung zu machen, die einen Witz gleich sah, und sodann eine vertrauliche Kriecherei und die servile Unverschämtheit dem Herrn gegenüber.<sup>657</sup>

Der Hofnarr bleibt also trotz all seiner Errungenschaften bei dem, was er kann: Denn neben seiner Vanitassymbolik liebt er die Persiflage auf sein Umfeld, unabhängig von seiner Reputation, Status und Epoche. Das Lachen über sich und andere ist ihm deshalb wesenseigen. Nimmt man dem Narren die Fähigkeit zu lachen, so zerstört man schlichtweg seine Existenz; wie viel Freiheit er sich allerdings aber erlauben kann, steht auf einem anderen Blatt.

## 7.2 Narrenfreiheit

Erwäge nun einmal, du närrischer Weiser, welche Qualen deine Seele Tag und Nacht von allen Seiten zerreißen, trage all deine Mühseligkeiten deines Lebens auf, so wirst du am Ende einsehen, wie glücklich die Narren sind. [...] Wer alles zu tun begehrt, was ihn gelüftet, muss entweder als ein König oder als ein Narr geboren sein.<sup>658</sup>

Die »[...] simulierte Gleichstellung des Narren mit seinem Fürsten [...]«<sup>659</sup> lässt auf eine bestimmte Form der Kommunikation zwischen den beiden Differenzfiguren schließen. Damit gemeint ist das Sonderrecht des Hofnarren, die sogenannte *Narrenfreiheit*, die Fuchs folgendermaßen definiert, wobei er sich auf Amelunxen beruft:

Redefreiheit ist die Freiheit zur personenverletzenden Kommunikation, die den Herrscher einschließen kann und soll, aber dann mit entsprechendem Risiko und entsprechender Raffinesse verfahren muss. Das Närrische an dieser Narrenfreiheit ist das Leben und die Kommunikation unter brisanten Bedingungen, die Redezwang an der Grenze des Vertretbaren (der Narr *muss* die Grenzen ausloten, sonst ist er seine Alimentierung nicht wert) installiert. Im Augenblick, in dem der Narr ernstgenommen wird, hat er verloren.<sup>660</sup>

Allerdings betont Fuchs, dass der Dialog zwischen Regent und Narr immer herrschernah, d. h. lebensbedrohlich für den Narren sei. Somit sollte ein Hofnarr seine Wortwahl stets mit Bedacht wählen, um nicht seine Stellung und damit sein Leben zu gefährden: Er darf seinen Herren lediglich spielerisch und selten ernsthaft kritisieren; da dieser zum Lachen über den Narren, vereinzelt über sich selbst, aber vielmehr über Dritte animiert werden möchte. Diesen Prozess bezeichnet Fuchs als *Modus der Uneigentlichkeit*.<sup>661</sup> Denn die Späße des Hofnarren dürfen den Potentaten nicht verletzen.

<sup>656</sup> Ibid., S. 61f.

<sup>657</sup> Ibid.

<sup>658</sup> Flögel 1789, S. 13f.

<sup>659</sup> Fuchs 2002, S. 14

<sup>660</sup> Ibid., S. 8f.

<sup>661</sup> Ibid., S. 8.

Dass ein Narr also die Freiheit besitzt, stets die Wahrheit zu sagen, ist kontext- und personengebunden. Amelunxen bemerkt über den damit relativen Status der Redefreiheit:

Das Rechtsprivileg des offenen Wortes und der Redefreiheit, auf dem die ganze historische Bedeutung des Hofnarrentums beruht, ist auch ursprünglich ein religiöses Tabu, denn aus dem Wahnwitzigen spricht Gott. Wo selbst mächtige Höflinge schweigen müssen, darf der Narr seine Meinung sagen, und bisweilen hört der Monarch allein auf ihn. Erst später wird dieses Privileg säkularisiert; es ist der schlichte Lohn dafür, daß der Narr den Fürsten ergötzt und aufmuntert: man soll dem Ochsen, wenn er drischt, nicht das Maul verbieten. Auch erfüllt der Narr parlamentarische und publizistische Funktionen zu Zeiten, in denen das Volk schweigen muss und Medien unbekannt sind.<sup>662</sup>

Gelingt es dem Narren nicht, genügend respektvolle Distanz zu wahren sowie in gleichem Maße witzig gegenüber dem Souverän zu sein; so kann ihn ein trauriges Schicksal ereilen.<sup>663</sup> Da jedoch kein Fürst gerne Kritik hört, sind Hofnarren im Allgemeinen selten beliebt.<sup>664</sup> Der Hofnarr ist deshalb gut beraten, sich eine hohe Sozialkompetenz anzueignen, um ein Gespür dafür zu entwickeln, welche Themenfelder er in Anwesenheit des Herrschers verspotten kann – oder invertiert formuliert –, was er zu seinem eigenen Schutz lieber verschweigen sollte. Es erscheint demnach von absolutem Vorteil, wenn ein Hofnarr in der Tat klüger als sein Herr ist. Diese Strategie empfiehlt ebenfalls Nick, wenn er fordert:

Ein dummer Lustigmacher schickt sich nur für den ungebildeten Theil des Volkes; witzige, gebildete Köpfe verlangen schon mehr, einen, der ihren Scherz reizt und zugleich Theilnehmer der lustigen Einfälle der Gesellschaft ist. Wenn ein Lustigmacher diesen Vortheil hat, so lenkt er das Gelächter von sich ab auf diejenigen, die ihn antasten.<sup>665</sup>

Daneben hat der Hofnarr das Problem, nicht nur seinen Regenten mit seinen Scherzen, Zoten und Possen beglücken zu wollen, sondern ebenso den Hofstaat des Potentaten. Allerdings will die höfische Öffentlichkeit Gegenteiliges hören, nämlich, wie der Narr sich über den Souverän lustig macht. Folglich muss er unterschiedliche Publikumsbedürfnisse befriedigen; ein beinahe unauflösbares Spannungsverhältnis, das nach Fuchs den Hofnarren zwingt, die Grenzen seines Humors behutsam auszuloten.<sup>666</sup> Weiter verweist Lever darauf, dass die Immunität des Hofnarren keinesfalls als demokratische Kehrseite des Monarchie verstanden werden darf; geht es bei der Narrenfreiheit doch lediglich um eine symbolische und keine wahrhaftige Freiheit.<sup>667</sup> Jenes Privileg kann dem Hofnarren somit nützen und seine Popularität begründen oder eben auch in fataler Weise schaden. Vom Wohlwollen des Regenten abhängig, ist die Narrenfreiheit also von ziemlich unbeständiger Natur, denn, was dem Narren heute erlaubt, kann morgen schon verboten sein. Mezger spricht in der Konsequenz dieser Gedankenführung aus diesem Grund von einer *rätselhaften* wie *merkwürdigen Nachbarschaft*,<sup>668</sup> die Herrscher und Narr eingehen und dabei auf einer Metaebene die Symbolkraft philosophisch-theologischer Ideen des Mittelalters verkörpern.<sup>669</sup>

---

<sup>662</sup> Amelunxen 1991, S. 7f.

<sup>663</sup> *Ibid.*, S. 13.

<sup>664</sup> Flögel 1789, S. 49f.

<sup>665</sup> Nick 1861, S. 33.

<sup>666</sup> Lever 1992, S. 120f.

<sup>667</sup> *Ibid.*, S. 121.

<sup>668</sup> Mezger 1981, S. 9.

<sup>669</sup> *Ibid.*, S. 14.

## 7.3 Die Hofnarrentracht

### 7.3.1 Das Standardnarrenkleid

Im Mittelalter manifestieren sich feudale Herrschaftsstrukturen in der öffentlichen Zurschaustellung des Machtanspruches eines Potentaten. Die Repräsentation seines Herrschaftssystems ist damit konstitutive Prämisse für den kontinuierlichen Zugewinn an öffentlichem Prestige. Die sinnlich erfahrbare Darstellung des sozialen Gefüges ist somit ebenfalls eine logische Folge: Architektur, Bildende Kunst, Literatur, Mode etc. stehen im Dienst jenes Postulats, wobei das Tragen einer Dienstkleidung konkrete Auskünfte über den sozialen Status seines Trägers offenbart.<sup>670</sup> Dieser Prämisse kann sich der Narr nicht entziehen und ist verpflichtet, eine uniformierte Bekleidung anzulegen, die seine phänotypische Erscheinung determiniert.<sup>671</sup> Held betont neben der bis heute anhaltenden Popularität der Narrentracht, dass sich dieses Gewand hierbei nicht nur bunt und vielfältig zeigt, sondern vor allem die moralisierend-monotone Wirkung der Narrenidee belebt.<sup>672</sup> Umso relevanter erscheint es daher, die Symbolfülle dieses Artefakts zu erschließen, um die Idee hinter dem spezifischen Erscheinungsbild des Narren und damit die mittelalterlichen Evolutionsstufen seiner Kleidung zu verstehen.<sup>673</sup> Dabei geben die Deutungsinhalte des sogenannten *Standardnarrenkleides* aufschlussreiche Einblicke über die Wahrnehmung von Narrheit im Spätmittelalter sowie in der Neuzeit.<sup>674</sup> Mezger erklärt die Beliebtheit des Narrengewandes: »Was den Narren betrifft, so ist seine Bewertung absolut klar: er hat nirgends einen festen Platz, fügt sich keiner Norm, paßt nicht ins System. Dies begründete im Alltag die Tragik seines Daseins, in der Fastnacht resultierte daraus die Attraktivität seiner Rolle.«<sup>675</sup> Allgemein besteht die Narrentracht aus einem kontrastreich bunt gefleckten Gewand, das in Relation zu der punktvollen Montur des Regenten unehrenhafte Farben aufweist.<sup>676</sup> Zeigt jenes überdies noch eine Ansammlung von diversen Narrenorden auf, so parodieren diese Insignien die königlichen Ordensketten und Herrschaftssymbole.<sup>677</sup> Befestigt wird das Torenkostüm in der Taille durch einen Gürtel, in dem meist ein Holzsword zur Verteidigung angebracht ist.<sup>678</sup> Daneben werden traditionell die Farben Rot, Gelb und Grün für das Hofnarrenkostüm verwendet. Diese spezielle Farbgebung<sup>679</sup> hat einen kulturhistorischen Hintergrund, denn diese Farben-trias wird im Mittelalter dem Phänomen des Wahnsinns zugeordnet. Ab 1350 kann das Hofnarren-

<sup>670</sup> Siehe König 1971; Huizinga 1987.

<sup>671</sup> Lever erwähnt diesbezüglich Rechnungsbücher, die belegen, dass für die Hofnarrentracht enorme Summen an Höfen veranschlagt wurden (Lever 1992, S. 49f).

<sup>672</sup> Held 1945, S. 205.

<sup>673</sup> Die Erläuterungen der Narrentracht beziehen sich wiederum vorwiegend auf die kumulativen Forschungsergebnisse von Mezger aus den Jahren 1983, 1984 und 1991.

<sup>674</sup> Vgl. Rohrman, S. 55.

<sup>675</sup> Mezger 1991, S. 48.

<sup>676</sup> Lever 1992, S. 41.

<sup>677</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 21.

<sup>678</sup> Lever 1992, S. 41.

<sup>679</sup> So wird die gelbe Farbe dem Safran zugeordnet, der laut Gelehrtenmeinung zu Wahnsinn führen kann. Aus sozialgeschichtlicher Perspektive versinnbildlicht jener Farbton den niederen sozialen Stand, der ebenso Henker, Hochverräter, Prostituierte etc. miteinschließt. Eine weitere historische Auslegung von Gelb bezieht sich auf das sogenannte Schandmal der Juden: 1254 wurde während des Konzils in Arles beschlossen, dass Juden ein rundes Stück Stoff auf der Brust tragen müssen, um jene von Christen zu unterscheiden. Rot gilt ebenso als Farbe des Irrsinns und Grün wird mitunter der Alchemie zugeschrieben (vgl. ibd., S. 45f).

gewand dann sogar Schnabelschuhe sein Eigen nennen; jene nach oben gebogene Form deutet allerdings an, dass der Träger dieses Fußwerks geltende Gesetzmäßigkeiten allzu gerne verletzt.<sup>680</sup> Sich die Tracht des Narrens überzustreifen, bedeutet somit, sich aus der sozialen Gemeinschaft zu entfernen und in »[...] die Kloake der Deklassierten hinabzutauchen [...]«.<sup>681</sup>

### 7.3.2 Narrenzepter

Auf der Suche nach der phänotypischen Erscheinung des Hofnarrenfigur erweisen sich die illuminierten Psalterhandschriften mit ihren vielfältigen Narrendarstellungen weiterhin als zuverlässige Quelle:<sup>682</sup> Das früheste Kennzeichen der Hofnarrenkleidung erschließt sich um 1200 und zeigt variantenreich einen Narren, der, mit einer Keule bewaffnet, König David gegenübertritt. Die ursprüngliche kulturhistorische Bedeutung dieses Prügelholzes ist ungewiss,<sup>683</sup> dennoch geht von diesem Narrenutensil eine wesentliche Entwicklungslinie aus, die letztendlich in dem klassischen Narrenattribut der *Marotte*<sup>684</sup> kulminiert. Daneben verweist dieses traditionelle Narrenzepter, das zunächst als *Narrenkolben* bezeichnet wurde, als Insigne symbolisch auf das Gottesleugnertum des närrischen Insipiens und ist damit interdependent mit dem Topos der Torheit verbunden.<sup>685</sup> Aus diesem schlichten Narrenkolben aus Holz entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine differenzierte Version des anfänglich primitiven Schlaginstruments. An die Stelle der einfachen Keulenverdickung tritt nun ein faustgroßer, modellierter Kopf, den der Narr wie eine Art Puppe vor sich her trägt.<sup>686</sup> Als Abbild seiner narzisstischen Natur wird die Marotte sodann als Zeichen der närrischen Selbstfälligkeit verstanden, mit welcher der Hofnarr dem König antithetisch entgegentritt. Das Narrenzepter fungiert daher als Portrait seines Trägers, in welchem der Narr sein eigenes Konterfei erblickt.<sup>687</sup> Dies erklärt auch, weshalb auf Torendarstellungen Narren überwiegend den Stab ihres Zepters so positionieren, dass jener ihnen auf Augenhöhe entgegenblickt.<sup>688</sup> Somit versinnbildlicht der Porträtcharakter des Requisites die eitle Ichbezogenheit der Narrengestalt und variiert damit erneut die Thematik der Sündhaftigkeit und Gottesferne.<sup>689</sup> Die Marotte erinnert folglich metaphorisch an die närrische

---

<sup>680</sup> Mezger 1991, S. 77.

<sup>681</sup> Rohrmann 2007, S. 48.

<sup>682</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 183.

<sup>683</sup> Lever postuliert die These, dass das Narrenzepter phallischen Ursprungs ist. Bereits in den griechischen Prozessionen der Dionysosfeiern wurde ein langer Holzstab als Fruchtbarkeitssymbol mitgeführt, an dessen Ende ein Phallus aus Leder befestigt ist. Im Frankreich des 13. Jahrhundert setzt sich diese Tradition insofern fort, dass junge Männer bei Silvesterfeiern unter dem Deckmantel des Narrenkostüms mit Prügelhölzern durch die Straßen ziehen und versuchen damit Frauen zu verführen (vgl. Lever 1992, S. 45).

<sup>684</sup> Die Bezeichnung Marotte ist die französische Verkleinerungsform des Namens ›Marie‹, von dem sich das Verb ›faire la mariolle‹ ableitet, welches in der deutschen Übersetzung, ›angeben, sich aufspielen‹, bedeutet. Daneben bezeichnet es im Mittelalter eine Heiligenfigur und gleichsam eine Puppe, die auf einem Stab befestigt ist, mit dem man die Puppe führen kann (vgl. ibd., S. 45).

<sup>685</sup> Mezger 1991, S. 183.

<sup>686</sup> Über den Sinn der menschenköpfigen Marotte geben Holzillustrationen zwischen 1480 und 1580 ebenfalls eindeutig Auskunft (vgl. ibd., S. 185).

<sup>687</sup> Vgl. Mezger 1983b, S. 247.

<sup>688</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 24.

<sup>689</sup> Lever 1992, S. 45.

Abkehr von Gott und damit einhergehend an die Negation der christlichen Nächstenliebe durch die Narrenfigur.<sup>690</sup> Ab dem 15. Jahrhundert wird die Marotte durch einen Spiegel als Vanitas-Symbol substituiert, der die Nichtigkeit aller irdischen Phänomene proklamiert.<sup>691</sup> Und damit lässt sich auch von einer »[...] Funktionsäquivalenz von Marotte und Spiegel [...]«<sup>692</sup> sprechen.

Die eigene Hinfälligkeit in aller Nachdrücklichkeit zu spüren, veranlasst Humanisten im 16. Jahrhundert, den Narrenspiegel als ein groteskes Zerrbild der eigenen Identität zu lesen, das in der Bildenden Kunst<sup>693</sup> gerne mit einem grinsenden Totenschädel allegorisiert wird.<sup>694</sup> Jedoch wird gerade in diesem Narrenkennzeichen der sinnbeladene Funktionsmechanismus des Narrengewandes virulent: Wenngleich die Herkunft des spätmittelalterlichen Narrenkostüms bisher zwar nicht vollständig aufgedeckt ist, so spielen im Hinblick auf die Gestaltung des Narrengewandes zwei Motive eine elementare Rolle: Zunächst sind die einzelnen Bestandteile des Narrenkostüms in ihrer symbolischen Bedeutung im Wesentlichen aus der Gegenüberstellung mit dem Erscheinungsbild des Herrschers zu erschließen.<sup>695</sup> Im Konkreten bedeutet dies, eine närrische Entsprechung zum Königsornat zu finden, die auf allegorische Aspekte der Torheit und der damit verbundenen Sündhaftigkeit verweisen kann, um den regierenden Herrscher an seine von Gott verliehene Macht und Verantwortung zu erinnern. Während also das Narrenzepter des Hofnarren ein torhaftes Signum verkörpert, versinnbildlicht das Zepter des Königs das Symbol gottverliehener Macht.<sup>696</sup>

Zwar wird oft behauptet, dass die symbolisch aufgeladene Hofnarrenkleidung aufgrund ihrer farbenprächtigen Singularität allem voran dem Aspekt der Narrenfreiheit geschuldet ist; dies mag sicherlich ein funktionaler Teilaspekt des Narrengewandes sein, der sich aber der grundlegenden Bedeutung des Sündennarrenkostüms unterzuordnen hat. Das Hofnarrenkostüm unterscheidet sich deshalb auch fundamental von der prunkvollen Garderobe des Königs.<sup>697</sup> Ab etwa 1470 zeichnet sich dann in weiten Teilen Europas ein einheitliches Narrenkostüm ab,<sup>698</sup> das im Zeitalter des Humanismus als paradigmatische Vanitasfolie Karriere macht.<sup>699</sup> »Die äußerliche Standardisierung der Narrenfigur durch eine spezielle Tracht und durch ganz bestimmte Attribute hatte sich in einem langen Entwicklungsprozess vollzogen, der erst an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit zum Stillstand kam.«<sup>700</sup>

---

<sup>690</sup> Mezger 1984b, S. 24.

<sup>691</sup> In der spätmittelalterlichen Ikonographie Frankreichs und Italiens kommt es motivisch zu folgender musikalischer Verquickung: Der Narr spielt Pfeife und beschwört seine Marotte, die aufmerksam den Tönen ihres Meisters lauscht. Um 1500 erscheint die Marottenthematik endgültig verselbstständigt, da jene in der Bildenden Kunst überwiegend allein und ohne jede Bezugsperson abgebildet wird (vgl. Mezger 1991, S. 198).

<sup>692</sup> *Ibid.*, S. 191.

<sup>693</sup> Die Anzahl der Narrendarstellungen mit dem Aspekt des Spiegels ist in der Bildenden Kunst kaum zu überblicken. Nebst einer Fülle allegorischer Motive entwickeln sich ebenso karikaturistische Blätter, die an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstehen und der neuzeitlichen Bevölkerung durchaus vertraut sind (vgl. *ibid.*).

<sup>694</sup> *Ibid.*, S. 193.

<sup>695</sup> Vgl. Ebeling 1984, S. 71.

<sup>696</sup> Lever 1992, S. 45.

<sup>697</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 21.

<sup>698</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 78.

<sup>699</sup> Ebeling 1890, S. 70.

<sup>700</sup> Mezger 1991, S. 78.

### 7.3.3 Narrenwurst

Ein weiteres Element, in dem die antipodische Maskierung von Narr und Potentat zum Ausdruck kommt, zeigt sich in folgendem Torheitsmerkmal: Die Rede ist von der sogenannten *Narrenwurst*. Darunter versteht die Kulturgeschichte einen wurstartigen Lederbeutel, der »[...] vermutlich mit Kleie oder Sägemehl gefüllt [...]«<sup>701</sup>, als Instrument der Selbstverteidigung fungiert. Unklar ist bis heute, ob es sich hierbei um eine elastisch gewordene Subform des hölzernen Narrenkolbens handelt oder ob es ein davon unabhängiges Utensil darstellt.<sup>702</sup> Die Ausstaffierung des Narren mit einer Wurst lässt sich jedoch als realer Hinweis auf ein Nahrungsmittel deuten, das im übertragenen Sinne die Gefräßigkeit der Narrenfigur an den Pranger stellt.<sup>703</sup> Die Wurst enttarnt den Narren daher als *homo carnalis*, also als ein Individuum, das sich in Bezug auf seine Speisegewohnheiten an Fleisch orientiert.<sup>704</sup> Wesentlich überzeugender, so argumentiert jedenfalls Mezger, ist allerdings die Annahme, dass der Narrenwurst<sup>705</sup> eine genuin phallische Bedeutung inhärent sei, wie ikonographische Befunde<sup>706</sup> in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegen.<sup>707</sup> Denn das Bedeutungsspektrum dieses Torheitsattributs verweist nicht nur auf den Speiseplan des Narren, sondern bezieht sich metaphorisch ebenso auf dessen sexuelle Begierde und beleuchtet damit auch dessen triebhaften Hang zur fleischlichen Liebe.<sup>708</sup> Dieses Narrenmerkmal gilt aus diesem Grund als Ausdruck närrischer Unmoral, wie auch Mohrland bestätigt.<sup>709</sup>

### 7.3.4 Narrenschellen

Des Weiteren gelten als obligatorische Bestandteile des Narrenkostüms die *Schellen*<sup>710</sup>, die das Hofnarrengewand an allen Gewandzipfeln und Gürteln zieren. Über die Sinnhaftigkeit der Narrenschellen ist viel spekuliert worden; klare Anhaltspunkte, die eindeutige Antworten liefern, sind erneut im theozentrischen Bezugssystem des christlichen Mittelalters zu finden.<sup>711</sup> Dieses Narrenattribut bewegt sich auf derselben hierarchischen Stufe wie die Marotte und spricht – wie so oft – dem Narren ideengeschichtlich, die Fähigkeit zur Nächstenliebe ab. Daneben fungiert das Kostüm durch die Schellen ebenso als eine Art Klangkörper, dessen schrilles Klingen einen unharmonischen Missklang erzeugt, der gleichsam das verheißungsvolle Erscheinen des Narren in der Öffentlichkeit ankün-

<sup>701</sup> Ibid., S. 204.

<sup>702</sup> Ibid.

<sup>703</sup> Ibid., S. 207.

<sup>704</sup> Ibid., S. 209.

<sup>705</sup> Um 1519 fällt der Name *Hans Worst* zu ersten Mal. Unter dem Einfluss der englischen und italienischen Wandertuppen entwickelt sich auf deutschsprachigem Terrain die Figur des *Hanswurst*, dessen Namen zumindest Anleihe in jenem *Wurstnarren* findet (vgl. ibd., S. 207).

<sup>706</sup> Ibid., S. 205; zum Beispiel in Holzschnitten von Leonhard Beck (1480-1542) (ibd., S. 206f.).

<sup>707</sup> Ibid., S. 204 f.

<sup>708</sup> Ibid., S. 209f.

<sup>709</sup> Vgl. Mohrland 2013, S. 249.

<sup>710</sup> Die typische Form der Schelle besteht aus einer hohlen Metallkugel, in die ein Schallschlitz eingearbeitet ist, in dem herumrollende Kügelchen auf lautstarke Weise klingen (vgl. Mezger 1991, S. 215).

<sup>711</sup> Thiel 1960, S. 95.

digt.<sup>712</sup> Im Jahr 1789 fasst Flögel die Spekulationen um die Genese und Bedeutung der Narrenschellen so zusammen:

Die Ursache, warum man die Narrentracht mit dem Schellenpuze versehen, ist nicht so leicht auszumachen. Erasmus von Rotterdam glaubt, man habe den Narren deswegen eine so seltsame Tracht gegeben, damit sie von niemand beleidigt würden, wenn sie etwas närrisches sagten oder täten, welches sonst einem verständigen Manne nicht ungestraft hingehn würde; die Schellen wären also gleichsam eine Warnungsglocke. Man könnte auch annehmen, daß sie ihre kindliche Art anzeigen sollten, weil Kinder und rohe ungebildete Nationen an dem Geklingel solche Schellen einen großen Gefallen haben; oder sollte dadurch ihre Plauderhaftigkeit angezeigt werden, daß sie alles heraussagten, was sie auf dem Herzen hatten? Um wahrscheinlichsten ist folgende Ursache: so viel man anfänglich auf die Narrentracht hielt, so fand man doch am Ende diese Mode lächerlich, die von den Pferden und Maulthieren, bei denen sie lange vorher gebräuchlich gewesen, endlich auf die Menschen verpflanzt wurde; daher ist endlich das Sprichwort entstanden: Je größer Narr, je größere Schellen.<sup>713</sup>

Seit Mitte des 15. Jahrhunderts gilt der Schellenschmuck als das bedeutendste Torenmerkmal.<sup>714</sup> Das Tragen kleiner Glöckchen – sogenannter *Tintinnabula* – an den Zaddeln von Ärmeln und Säumen, Gürteln, Kragen und Kappen ist bereits im 11. und 12. Jahrhundert eine typische Modeerscheinung und lediglich dem Adel vorbehalten.<sup>715</sup> Im 13. Jahrhundert von Angehörigen unterschiedlicher Stände adaptiert, avancieren die Schellen im 14. Jahrhundert zum inflationären Modeobjekt.<sup>716</sup> Der einst im Sinne der Prachtentfaltung brillierende Schellenschmuck verkommt gegen Ende des 15. Jahrhunderts allerdings zum vulgären Relikt, wodurch die Schellen an der Tracht des Hofnarren umso deutlicher ein Bild seiner Lächerlichkeit evozieren.<sup>717</sup>

### 7.3.5 Nacktheit, Kahlheit, Narrenmal

Mitte des 13. Jahrhunderts beleben Psalterillustrationen ein neuartiges Motiv in der Narrenikonographie, denn der Narr gibt sich nun auffällig gerne nackt. Die Darstellung eines unbedeckten Wesens ist in der mittelalterlichen bildenden Kunst bis dato ungewöhnlich, da *Nacktheit* in der katholischen Mentalitätsgeschichte als äußeres Zeichen der inneren Abkehr von Gott gilt. Ferner wird es als peinlicher Makel empfunden, der an den Verlust der Vollkommenheit durch den Sündenfall erinnert.<sup>718</sup> Der Narr aber schämt sich nicht, sondern provoziert mit seinem nackten Körper die christliche Öffentlichkeit. Nacktheit und Narrenidee sind somit zwei korrelierende Begriffe: Bildbelege liefern nämlich bis 1350 nicht nur obszön anmutende Darstellungen der Narrenfigur; jene Implikationen zeigen eine demonstrativ zur Schau gestellte Gottesferne, die den Narren abermals in direkte Erbschaftsfolge mit dem Sündenfall stellen. Während also die ersten Menschen nach Adam und Eva ihre Körperlichkeit aus ihrem Schuldbewusstsein schamhaft verneinen,<sup>719</sup> kommuniziert der Narr mit

<sup>712</sup> Vgl. Lever 1992, S. 42.

<sup>713</sup> Flögel 1789, S. 73f.

<sup>714</sup> Es gibt vielfache Darstellungen der Schellen. Auffällig erscheint, dass bei einem innereuropäischen Vergleich, die ersten Bildbelege bereits um 1300 im angelsächsischen Raum entstehen, wobei andere Regionen wie Frankreich oder Deutschland erst Anfang des 15. Jahrhunderts nachziehen (vgl. Mezger, S. 214 f.).

<sup>715</sup> Schramm 1955, S. 554.

<sup>716</sup> Thiel 1960, S. 94.

<sup>717</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 216.

<sup>718</sup> Vgl. ibd., S. 225.

<sup>719</sup> Oskar Holl beschreibt den ikonographischen Umgang mit Nacktheit und konstatiert das Sündenbewusstsein von Adam und Eva. Er spricht von einem erniedrigenden Zustand, in dem der Mensch nach dem Sündenfall gefangen

seinem freizügigen Körperempfinden seine spöttische Absage an Gott.<sup>720</sup> Lurker beschreibt den kulturhistorischen Umgang mit dem Wesen der Nacktheit:

Die im Alltag des ›Kulturmenschen‹ als wider die Norm empfundene N. [Nacktheit; Anm. d. Verf.] kann in Religion, Magie und Kunst eine besondere Richtung erlangen. In vorgeschichtlicher Zeit dachte man sich die Götter unbekleidet. Im alten Orient und in der Antike war sakrale N. bei Gebet, Opfer und Prophetie [...] öfter üblich. Sumerische Priester erscheinen ohne Kleider vor der Gottheit. Die Entblößung gleicht einem schutzlosen Sichausliefern und soll die höheren Mächte freundlich stimmen. N. kann mit dem Gedanken der Askese verbunden sein, so im Jainismus bei den Digámbara (d. h. Luftgekleidete). Die alten Mexikaner mußten sich vor der Beichte entkleiden. Das Ablegen der Gewänder in Einweihungsriten (Mithrasmysterien, altchristliche Tauf liturgie) sinnbildet das Abstreifen des alten Menschen. In der Mystik wurde die N. zu einem Bild der Läuterung. Barfüßigkeit, unbedeckter Oberkörper usw. können Ersatz für eine ursprüngliche N. sein. Beim Thema des Jüngsten Gerichts [...] deuten die hüllenlosen Gestalten auf das metaphysische Ausgezogen sein der Geschöpfe vor Gott. In Malerei und Plastik kann der unbekleidete Körper zum Ausdruck abstrakt-allgemeiner Ideen (wie Schönheit, Reinheit, Heldentum) werden. Durch das Lösen von Gürtel und Knoten und das Ablegen der Kleider hoffte der naturverbundene Mensch sich magischer Kräfte bedienen zu können, besonders im Abwehr-, Fruchtbarkeits- und Liebeszauber.<sup>721</sup>

Ein mit Nacktheit nahe verwandtes Torenmerkmal ist die *Kahlheit* respektive *Kahlköpfigkeit* der Narrentracht. So sind die meisten Narrendarstellungen seit 1250 nicht nur nackt bebildert, sondern ebenso kahlköpfig. Bis ins 14. Jahrhundert entwickeln sich differenzierte Formen der närrischen *Tonsur*, die allesamt ein bestimmtes Muster aufweisen: Die älteste Variante zeigt die Totalrasur des gesamten Kopfes.<sup>722</sup> Etwas aufwendiger gestaltet sich im 14. Jahrhundert das Stehenlassen eines breiten Haarkranzes, der an eine Mönchstonsur erinnert. Raphael Molitor charakterisiert das damit verbundene Tonsurritual und beschreibt dessen allgemeine Bedeutung:

Die Tonsur ist keine Weihe im eigentlichen Sinne. Sie überträgt kein Einzelamt und keinen Kreis festumgrenzter Verrichtungen. [...] Sie erhebt den Empfänger zum Kleriker, gewährt ihm bestimmte Vorrechte, legt ihm gleichzeitig eine Anzahl neuer Pflichten auf und teilt ihm dem Klerus einer Diözese zu. [...] Wohl aber ist sie eine Berufung von Seiten der Kirche, ein Auftrag, dem der Erwählte durch eine freiwillig übernommene Bereitschaft zum Kirchendienst entspricht, während er zur gleichen Zeit eine Auszeichnung vor der Gemeinde erfährt und einen Vorrang in der Kirche erhält. Aus diesen Gründen verlangt sie eine innere Erneuerung und Zubereitung, einen neuen seelischen Aufbruch und Aufschluß auf Gott und die Dinge Gottes hin, eine innigere Hingabe an die Kirche und ihre Interessen. Eine wahre *revelatio mentis ad divina*. [...] Ist die Tonsur auch kein Sakrament und nicht von Christus eingesetzt, so ist sie doch eine heilige Handlung. Ein öffentlicher, liturgischer Akt, den die Kirche mit Gebet und Segen begleitet und durch den sie dem Empfänger himmlische Gaben verleiht, sofern er ihrer würdig ist. Sie ist daher viel mehr als ein leerer, bloß äußerer Ritus.<sup>723</sup>

Folglich besitzt die Narrentonsur keine Würde; dennoch deklariert Nick jene zur bedeutungsvollsten Beigabe des Narren und scherzt über deren klerikales Vorbild: »Das Hauptkennzeichen eines Narren war der geschorene Kopf, weshalb man auch oft die Mönche wegen ihrer Tonsur mit den Narren verglichen hat.«<sup>724</sup> Als höchste Stufe der Veredelung ist die doppelte beziehungsweise dreifache Haarkranz tonsur zu bezeichnen. Diese spezielle Form der Torenrasur wird dem 15. Jahrhundert populär. Während ein Mönch aber seinen Macht- und Vollkommenheitsanspruch durch die Rasur ablegt, negiert der Narr eine solche Unterwerfungsform und erhebt sich selbst zur gottähnlichen Autorität.<sup>725</sup>

---

sei. Die östliche Kunst zeigt vermehrt die Seele als Wickelkind respektive nacktes Wesen; das Abendland stellt Jesus Christus bisweilen völlig nackt dar (Holl 1971, S. 308f.).

<sup>720</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 226.

<sup>721</sup> Lurker 1991, 513f.

<sup>722</sup> Mezger 1991, S. 227.

<sup>723</sup> Molitor 1938, S. 101 sowie 103.

<sup>724</sup> Nick 1861, S. 65.

<sup>725</sup> Vgl. ibd., S. 231.

Eine weitere Torheitsallegorie wird in der Stigmatisierung der Narrenfigur durch das sogenannte *Narrenmal* auf der Stirn seines Kostümträgers evident.<sup>726</sup> Basierend auf der biblischen Apokalypse des Johannes, liegt dort der ideengeschichtliche Ursprung des Narrenmals: In Textpassagen der Offenbarung ist die Rede davon, dass alle Individuen, »[...] die dem Antichristen verfallen sind, auf der Stirn oder auf der rechten Hand ein Malzeichen tragen, die sich wie ein Geschwür entfalten.«<sup>727</sup> Als Zeichen ihres Auserwähltseins erhalten diese von den vier Erzengeln<sup>728</sup> des Herrn auf ihrer Stirn das Zeichen Gottes, das *Signum Dei*. Die theologische Schussfolgerung aus diesen beiden dichotomen Wirkungsansätzen ergibt sich zwangsläufig: Das Narrenmal fungiert als Teufelsmal; anstelle des Kreuzzeichens erhält der Narr somit ein eitriges, tumorartig wucherndes Geschwür an seinem Kopf.<sup>729</sup> Das Narrenmal besiegelt damit nicht nur den sozialen Ausschluss des Hofnarrentums, sondern ebenso dessen Zurückweisung aus dem Reich Gottes in die ewige Verdammnis.<sup>730</sup>

### 7.3.6 Narrenkappe

Das letzte charakteristische Torheitssymbol der Narrentracht ist die *Narrenkappe*. Ursprünglich aus dem *Barett* – einer flachen Kopfbedeckung aus Stoff, Samt oder Seide mit einer Krempe – hervorgegangen, bildet jene aus typologischer Sicht ein negatives Pendant zur Königskrone und steht in ästhetischer Verwandtschaft mit mittelalterlichen Ketzer- und Schandhauben. Im 13. und 14. Jahrhundert trägt man diese Kopfbedeckung, weshalb das Barett bereits im 15. Jahrhundert aus der Mode kommt.<sup>731</sup> Es liegt also nahe, dass auch die Narrenikonographie sich dieses Kleidungsstück aneignet. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts ist der Narr in Illustrationen noch barhäuptig, dafür aber mit wirrem Haar gezeichnet. Im 14. Jahrhundert beginnt sich dieses Bild sukzessive zu wandeln. Die Kopfbedeckung des Insipiens zeigt nun die Form einer *Gugel*: Darunter versteht man eine am Kinn zuknöpfbare Kapuze, die entweder mit dem Mantel fest vernäht oder zumindest in einen pellerinenartigen Schulterumhang mündet. Die Gugel findet sich oft in mittelalterlichen Standestrachten, vor allem bei männlichen Ordenskutten. Dass die Narrengugel jedoch eine eigene Formensprache besitzt

<sup>726</sup> Quinten Massys 1510 entstandenes Bild *Allegorie der Narrheit* liefert einen detailreichen Gesamtüberblick über das Repertoire an Narrenkennzeichen. Über das Œuvre des flämischen Malers berichtet Roosen-Runge, Heinz: *Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys*. München 1940.

<sup>727</sup> Mezger 1991, S. 297.

<sup>728</sup> Diese sind *Michael, Raphael, Gabriel* und *Uriel*: Jene stehen in der Hierarchie über den einfachen Engeln. Zudem stellt die Ikonographie Michael eine Lanze; Raphael eine Büchse mit Medizin, Gabriel einen Spiegel und Uriel, ein Schwert und eine Flamme zur Seite. Uriel wurde erst nachträglich in den Kreis der Erzengel aufgenommen. Michael und Gabriel sind die bedeutendsten der Erzengel, wohingegen Raphael auch als Schutzengel gilt (vgl. Lurker 1991, S. 180f.). Elisabeth Lucchesi-Palli erläutert, dass der Kult um die Erzengel in ostchristlichen Raum entflammt und sich vor allem um oben Genannte dreht (vgl. Lucchesi-Palli 1968, S. 675).

<sup>729</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 297f.

<sup>730</sup> De facto sitzt in der christlichen Ikonographie des Mittelalters das Narrenmal exakt an der Stelle, die am Aschermittwoch von Priestern mit dem Zeichen Christi, dem Aschenkreuz, versehen wird. Der bekehrte Fastnachtsnarr wird somit in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen. Zugleich weist diese Prozedur den Träger des Fastnachtskostüms daraufhin, dass nach dem Tod die Auferstehung sowie das ewige Leben warten (vgl. Mezger 1984b, S. 30).

<sup>731</sup> Lever 1992, S. 40.

und eine extrem lang- oder gar mehrzipfelige Kappe wählt, stößt in der öffentlichen Wahrnehmung auf negative Kritik.<sup>732</sup> Zunächst ist die Zweizipfeligkeit der Gugel noch an eine schmucklose Kopfbedeckung gebunden, die spätestens um 1350 kleine kugelförmige Schellenverzierungen annimmt. Genau ein Jahrhundert später verliert die Gugel schließlich ihre Popularität und wird von der klassischen *Eselohrenkappe* abgelöst. Diese Kapuze, die mit ihren langen, schellengeschmückten Eselohren den Kopf des Narren vollständig erfasst, eröffnet ebenfalls einen freien Blick auf das Gesicht der Narrenfigur, so dass der Kopf des Trägers an einen Eselskopf erinnert.<sup>733</sup>

Es könnte somit der Eindruck entstehen, dass die Kapuzenfortsätze der Gugel als Vorläufer der Eselohren fungieren. Das ist aber nicht der Fall: Mezger betont ausdrücklich, dass diese beiden Kopfbedeckungen voneinander unabhängige Entwicklungen darstellen.<sup>734</sup> Denn noch älter als die ikonographischen Hinweise auf die Gugel sind die literarischen Belege für Eselohren als Torenmerkmale. Die Eselmetaphorik bezieht sich hierbei im Besonderen auf die verbale Charakterisierung einfältiger Zeitgenossen. Komplexer ist indes die Deutung ihrer Zeichenhaftigkeit: Sicher ist, dass der Esel seit der griechischen und römischen Antike als Negativexempel für Einfalt und Lächerlichkeit wirbt.<sup>735</sup>

Eine zweite Bedeutungsebene erfährt der Esel durch die Lesart der mittelalterlichen Lasterlehre: Als ikonographisches Sujet verkörpert dieses Bildmotiv eine der sieben Hauptsünden, nämlich die Trägheit. Eine dritte Interpretationsebene des Eselssujets wird in der Verkörperung der fleischlichen Liebe virulent. Die vierte Bedeutungsfacette ergibt sich letztendlich aus der Gleichsetzung des Grautiers mit boshaften Teufeln, Dämonen und Götzen, die als Zeichen von Gottesferne bereits im 13. Jahrhundert geläufig sind. Im Hoch- und Spätmittelalter kulminieren all diese unterschiedlichen symbolischen Aspekte in der Langohrigkeit der Eselohrenkappe.<sup>736</sup> Neben der bunt gefleckten Standardtracht des spätmittelalterlichen Narren entwickelt sich daneben ein zweiter feststehender Kostümtypus<sup>737</sup>, dessen graue Fellfarbe des Esels ebenso das Gottesleugnertum der Narrentracht reflektiert.<sup>738</sup> Jenes Kleidungsmerkmal ist seit dem 15. Jahrhundert als paradigmatisches Torenkennzeichen vorzufinden.<sup>739</sup>

Des Weiteren fügen sich neben den Eselohren der *Hahnenkamm* sowie der *Fuchsschwanz* als Tierattribute in die Reihe der Negativkonnotationen über den Hofnarren ein. Ebenfalls erst im 15. Jahrhundert entstehend, legen sie Zeugnis von einer spürbaren Differenzierung der Narrenidee ab, die am Vorabend der Neuzeit maßgeblich wird.<sup>740</sup> Die Befestigung der Hahnensymbole am Torenkleid verläuft auf dem Scheitel der Gugel; »[...] ein von vorn nach hinten verlaufender Tuchenstreifen ragt über die Kopfbedeckung hinaus und endet in einem schellenbehangenen Zipfel, der in seiner

<sup>732</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 238f.

<sup>733</sup> Lever 1992, S. 40f.

<sup>734</sup> Mezger 1991, S. 239.

<sup>735</sup> Vgl. ibd., S. 241f.

<sup>736</sup> Vgl. ibd., S. 243ff.

<sup>737</sup> Interessant ist, dass bei den überlieferten Narrenfiguren der Fastnacht die Eselsvorstellung nur eine marginale Rolle spielt und sich selten zu einer eigenständigen Figur verabsolutiert hat, wie zum Beispiel in der Gestalt des *Butzesels*, der in der schwäbisch-alemannischen Fasnet in Villingen seinen Platz hat (Vgl. Mezger 1984b, S. 26 sowie Mezger 1984a).

<sup>738</sup> Mezger 1991 S. 242 f.

<sup>739</sup> Vgl. ibd., S. 246f.

<sup>740</sup> Vgl. ibd., S. 258.

Form fast schon an einen Hahnenhals erinnert.«<sup>741</sup> Ende des 16. Jahrhunderts besitzt die Schellenkappe einen vollplastisch modellierten Hahnenkopf. Jedoch erscheint die Sinnbeladenheit des Hahns in der mittelalterlichen Bedeutungslehre heterogener als die des Esels. Der jeweils spezifische christliche Kontext illustriert das Hahnenwesen auf sehr unterschiedliche Weise und kommt zu einem dichotomen Ergebnis: Die früh- und hochmittelalterliche Kirchenlehre interpretiert den Hahn einerseits als Tugendssymbol der Wachsamkeit sowie andererseits als Folie des schuldbewussten Sünders.

Außerdem verweist Christian Schramm auf ein weiteres christliches Motiv, das in diesem Kontext mit dem Hahn assoziiert wird: In der dreifachen Verleumdung Jesu durch Petrus markiert der Hahenschrei, dass das Leben Jesu verwirkt und die Nacht vorbei ist. Er fungiert daher gleichsam als Sinnbild der Zeit. Als Verkünder der Tageszeiten gilt er in der christlichen Wirkungsgeschichte deshalb als Bote des Lichtes und als Zeichen für die Auferstehung von Jesu Christus respektive als heilendes Wesen der Buße, das zur Demut warnt. Lurker pflichtet dem bei und bezeichnet den Topos des Hahnes ebenso als »[...] als Symbol der Wachsamkeit und Künder des wahren Lichtes (= Christus).«<sup>742</sup> Ein gänzlich anderes Bild offeriert die spätmittelalterliche Lesart, die in jenem Vogel die Verkörperung eines Lasters begreift, das die sexuelle Triebhaftigkeit des Menschen kontextualisiert. Es ist aber evident, dass die Verbindungslinie zwischen Hahn und Sexualität bereits seit der Antike besteht; eine genuin ideengeschichtliche Verknüpfung zwischen klassischem Altertum und spätmittelalterlicher Lesart der Narrenidee lässt sich somit nicht herstellen.<sup>743</sup> Die Funktion des Hahnes als Lasterzeichen entsteht damit erst in neuzeitlichem Umfeld und stigmatisiert den Narren als *homo carnalis*. Könneker versteht den Narren darum als Repräsentation eines primitiven Geschöpfes, weshalb der Fastnachtsnarr mit dem Anlegen seines Kostüms »[...] einen Vorgang des Herabsinkens oder gar des bewussten Herabsteigens auf eine [...] untermenschliche Stufe [...]«<sup>744</sup> einleitet.

Als weitere Variante der Kopfbedeckung fungiert – wie bereits erwähnt – der Fuchsschwanz. Ikonographische Befunde belegen diverse Möglichkeiten der Befestigung, wie beispielsweise an der Gugel oder auch am Mantel des Narrenkostüms.<sup>745</sup> Die Sinnggebung dieses Motivs beruht seit der Spätantike auf einem pejorativen Verständnis und verweist auf das Phänomen des Bösen. Ähnlich wie der Hahn erhält der Fuchs deshalb ebenfalls die ideengeschichtliche Prägung, die Sünden des Menschen in der Gestalt des Toren zu vereinen. Als Figur des Teufels oder auch als hinterlistiger Häretiker verkörpern Fuchs und Fuchsschwanz infolgedessen die Laster Geiz, Betrug, Unehrlichkeit, Verleumdung und Unmäßigkeit.<sup>746</sup> Peter Riede sagt über die Symbolkraft des Fuchses, dass jene Tiergestalt

<sup>741</sup> *Ibd.*, S. 269.

<sup>742</sup> Vgl. Lurker 1991, S. 273.

<sup>743</sup> Mezger 1984b, S. 27. Lurker schreibt über das Motiv des Hahnes in der Kulturgeschichte: »Schon in der Antike gilt der H. [Hahn; Anm. d. Verf.] (griech. *alektor* von *alexo* = abwehren, verteidigen) als Tier der Tapferkeit; im europäischen Volksglauben wurde seinem Schrei dämonenabwehrende Wirkung beigemessen. Auf den Dächern sollte die Nachbildung eines H.s Wächter gegen das ihm symbolisch nahestehende Feuer (im sprachlichen Bild der ›der rote Hahn‹) dienen. Das Tier [...] wurde zum Grenzwächter ins Jenseits (bei den Germanen), im Christentum Symbol der Überwindung des Todesschlafes (auf altchristlichen Grabsteinen und Sarkophagen) und in Anknüpfung an die Petrus-Stelle (Mt 26,34) des reuigen Sünders. Der H. auf dem Kirchturm hatte zunächst apotropäische Funktionen (gegen Blitz und Hagel). [...] Das starke Triebleben ließ den Vogel auch zu einem Fruchtbarkeitssymbol werden (in Hochzeits- und Erntebräuchen). Weiter ist er Künder der Zeit (auf Räderuhren, Arztsymbol), Spiegelbild menschlicher Eigenschaften (so bei Chaucer), nationale Personifikation der Franzosen und Attribut des hl. [heiligen; Anm. d. Verf.] Vitus.« (Lurker 1991, S. 272f.).

<sup>744</sup> Könneker 1966a, S. 59.

<sup>745</sup> Mezger 1991, S. 258.

<sup>746</sup> Nicht nur, dass der Fuchs bzw. der Fuchsschwanz eine moraldidaktische Funktion erfüllt; er erweist sich überdies

die soziale Gemeinschaft meidet und das Einzelgängertum sucht. Da der Fuchs aber gleichsam intelligent erscheint, ist er mit Vorsicht zu genießen, denn er nutzt jene Eigenschaft zu seinen Vorteil. Aus kulturhistorischer Perspektive ist er darum immer dort anzutreffen, wo es etwas zu holen gibt. Von dem frühen 16. Jahrhundert an verdichtet sich daher die Lesart den Fuchs mit vornehmlich pejorativen Eigenschaften zu belegen. Die Konstituierung des Fuchsschwanzes als Torheitssymbol korreliert in diesem Kontext mit dem Topos des diabolisierten Narren, der boshaft und verschlagen seine pathologische Neigung zu Lug und Trug auslebt und den Menschen zur Sünde animiert.<sup>747</sup>

Ein weiterer Bestandteil der spätmittelalterlichen Narrentracht verkörpert die *gläserne Kugel* respektive *Blase*. Zwar wurde dieses Narrenutensil erst in jüngerer Zeit erforscht; das liegt allerdings daran, dass es keine diachrone Entwicklungslinie aufweist, sondern aus einer Folge mehrfacher Motivbrechungen entstanden ist:<sup>748</sup> Beispielsweise zeigen bildliche Umsetzungen einiger Psalter Gegenstände, welche die Form einer ballförmigen Kugel innehaben. Ab dem 13. Jahrhundert als Erdklumpen titulierte, ordnet man sie aufgrund ihrer Unreinheit dem Narrenwesen zu.<sup>749</sup> Andere Bildbelege interpretieren die Kugelform hingegen als gebackene Brotform, die der Psalternarren mit sich trägt. Das Brotattribut erfährt im Verlauf des 15. Jahrhunderts eine erstaunliche Metamorphose, deren Verständniswandel darauf beruht, dass das runde Insipienskennezeichen in Psalterillustrationen nicht mehr mit brauner, sondern mit blauer Farbe koloriert wird. Kunsthistoriker gehen davon aus, dass durch diese spezifische Farbgebung ein Wandel innerhalb der Narrenikonographie vollzogen wird. Darin liegen die Anfänge einer Motivtradition, die im Zusammenhang mit der Sündernarrenthematik, die Blase respektive die gläsernen Kugel als Vanitassymbol beschreiben.<sup>750</sup>

Darüber hinaus korreliert die Kugel auch als negatives Sinnzeichen mit dem *Reichsapfel*<sup>751</sup> des weltlichen Potentaten.<sup>752</sup> Wegen ihrer hohlen Form ist die gläserne Kugel an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert eine gern verwendete Metapher, die auf irdische Eitelkeiten und damit auf die innere Leere des Menschen durch den runden Glaskörper verweist. Diese klassische Vanitaskugel ist in der Bildersprache des 16. und 17. Jahrhunderts ein nicht nur oft herangezogenes Objekt, sondern reflektiert ebenso das Wesen der Narrenidee.<sup>753</sup>

Das Motiv der luftgefüllten *Seifen- und Schweinsblase* erfährt – aufgrund ihrer Vergänglichkeit – denselben sinngemäßen Kontext wie die Kugelkörper und gilt bis Ende des 18. Jahrhunderts als ein

seit dem 15. Jahrhundert als beliebtes Motiv, um auf Einblattgedichten und moralsatirischen Gedichten, auf politische und soziale Missstände zu verweisen (vgl. *ibd.*, S. 259f.).

<sup>747</sup> Vgl. *ibd.*, S. 268.

<sup>748</sup> *Ibd.*, S. 282.

<sup>749</sup> Vgl. *ibd.*, S. 283.

<sup>750</sup> *Ibd.*, S. 284f.

<sup>751</sup> Das Motiv des Reichsapfels korreliert mit der Figur Jesus Christus. Wurde diesem in der Ikonographie des Früh- und Hochmittelalters oft das eucharistische Brot zugeordnet, erhält diese Figur seit Kaiser Otto I. als Zeichen der Macht den Reichsapfel als Beigabe, um sich als Regent über Himmel und Erde zu erheben. Man könnte daher die Funktion der gläsernen Kugel durchaus als kongruentes Sinnbild mit dem weltlichen Reichsapfel vergleichen. Die Differenz beider Phänomene erschließt sich dadurch, dass die närrische Variante die traditionellen Herrscherinsignien ad absurdum führt, um die Vanitasidee zu untermauern (vgl. Schramm 1958, S. 38).

<sup>752</sup> *Ibd.*, Mezger 1991, S. 285.

<sup>753</sup> Vgl. *ibd.*, S. 287.

weitaus augenfälligeres Vanitassymbol.<sup>754</sup> Auf dieser Folie wird dem Narr ein aufgeblähter Charakter unterstellt, den wiederum sein sündiges Wesen auszeichnet.<sup>755</sup>

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass das Narrengewand mit seinen Schellen, Spiegeln, ledernen Würsten, Hahnenfedern, Fuchsschwänzen, Schweinsblasen und anderen Ingredienzien als ein Sammelsurium grotesker Merkmale erscheinen mag. Durch eine nähere Betrachtung wird aber deutlich, dass das phänotypische Erscheinungsbild des spätmittelalterlichen *Standardnarren* einen eindeutig definierten Bedeutungsrahmen besitzt: Der Narr fungiert als komisches Kehr Bild göttlicher Macht und deren Vertreter auf Erden. Folglich muss die symbolbefrachtete Narrenausstaffierung auch den Attributen des Souveräns *ex negativo* gleichen. Das skizzierte Hofnarrenkostüm beabsichtigt den Narren aus diesem Grund nicht vorteilhaft zu kleiden, sondern jenen pejorativ zu kennzeichnen. Alle Bestandteile des Hofnarrengewandes besitzen damit Sinnbildcharakter, die den Narren als Sünderfigur verstehen und sein gottesleugnerisches Wesen darlegen.

## 7.4 Der Niedergang des Hofnarrentums

Der Hofnarr, der in der Epoche der Renaissance seine Blütezeit erlebt, verkörpert bereits Mitte des 17. Jahrhunderts ein inflationäres Kulturgut und beginnt einen ersten Funktions- und damit Identitätsverlust zu erleiden. Aus historischer Perspektive führen aber unterschiedliche Entwicklungslinien zu dessen sukzessivem Ableben: So gilt beispielsweise die Reformation<sup>756</sup> als eine Belegquelle für den Niedergang des Hofnarrentums. Damit einher geht ein diskursiver Einstellungswandel, der die Ideengeschichte der Narrenidee in einem anderen Licht bewertet.<sup>757</sup> Mezger formuliert daran anknüpfend über die Degeneration des Hofnarrenwesens:

Das neue Zeitalter der Renaissance nahm die Narrenfigur und ihre Botschaft nicht mehr ernst, sondern es setzte sich eben nur noch spielerisch mit ihr auseinander. So hatte der Hofnarr seinen mittelalterlichen Schauer nach und nach verloren und war für die Menschen der frühen Neuzeit kaum mehr als ein äußerliches Standesabzeichen, an dem sie allerdings noch eine Weile hartnäckig festhielten. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert beschleunigte sich der Niedergang des Hofnarrenwesens rapide, weil seine ursprüngliche Bedeutung, die bis dahin immerhin noch bekannt gewesen war, endgültig in Vergessenheit geriet.<sup>758</sup>

Vor diesem Hintergrund verweist Fuchs ebenso auf die beginnende Entwicklung demokratischer Tendenzen sowie die aufkeimende Epoche der Aufklärung. Das rationalistische Wesen letztgenannter Strömung verdrängt das mittelalterliche Weltbild im 17. Jahrhundert konsequent und führt die Auflösungstendenzen der Renaissance erfolgreich fort: Das Prinzip des Gottesgnadentums wird als obsolet erklärt und somit ebenso das Hofnarrenwesen. Zijderveld äußert sich zum Ableben der Hofnarrenfigur folgendermaßen:

Der Untergang der Institution des Hofnarren kann auf mehrere Faktoren zurückgeführt werden. Die Faktoren waren sowohl äußerer wie innerer Art. [...] Man muß sich dabei klarmachen, daß es die Philosophen der Aufklärung und die christlichen Theologen waren, die gegen die mittelalterliche Narrheit erfolgreich auftraten. [...] Auch der

<sup>754</sup> Vgl. *ibd.*, S. 290f.

<sup>755</sup> *Ibd.*, S. 293ff.

<sup>756</sup> Fuchs verweist auf reformatorische Bestrebungen, die unter anderem die Macht des Adels schwächen, Fürstentümer zu kontrollieren beginnen und allen voran die typologische Dualität von König und Narr aus religionsphilosophischer Perspektive als vergangen betrachten (vgl. Fuchs 2002, S.10).

<sup>757</sup> Mezger 1981, S. 79.

<sup>758</sup> *Ibd.*, S. 79ff.

Prestigeverlust der Monarchie und das Entstehen demokratischer Regierungsformen haben [...] zum Verfall dieser Institution beigetragen. Der Hofnarr war eine parasitäre Institution, die wie in einer Symbiose mit der Institution des Königs verbunden war. Als dieser seine Macht zu verlieren begann, war es auch mit der Macht des Hofnarren vorbei.<sup>759</sup>

Der Narr erlebt somit einen tiefen Fall und verkommt zum allgemeinen Spaßmacher, der ums pure Überleben kämpft. Pilarczyk konstatiert deshalb, die Narrenfigur beginne sich »[...] von ihrer dunklen Bedeutung zu lösen und in Spaß aufzugehen [...]«. <sup>760</sup> Damit geht jedoch ebenfalls die Vanitas-symbolik der Narrenidee verloren und beginnt, sich auf den Unterhaltungsaspekt zu reduzieren, wie auch Amelunxen bemerkt:

Ferner bietet sich den Hofnarren eine Ausweichmöglichkeit zu jener Institution, die [...] gefördert wird: dem Hoftheater. Dort, unter den Pulcinellos, Pantalones, Harlekins und Pierrots, jenen Figuren, die aus der Commedia dell'arte zählebig übriggeblieben sind und feinere Manieren angenommen haben, findet mancher Narr (jetzt freilich bloß eine Karikatur seiner selbst) noch Unterschlupf. Wer aber auch dort nicht unterkommen kann, der wird vielleicht beim Zirkus sein Brot finden und ein Stammvater clownischer Generationen werden. So ist mancher verhin-derte Hofnarr zurückgekehrt zum Völkchen der Jongleurs, Gaukler und Schausteller, von dem seine Urväter sich einst abgesondert hatten.<sup>761</sup>

Neben der Aufklärung führt Amelunxen die historische Strömung des Rokoko an und postuliert, dass das Hofnarrentum vor allem durch das Aufblühen des Mätressenwesens abgelöst werde. Die Mätresse erobere den Platz des Hofnarren und jage im 18. Jahrhundert auch noch die letzten Narren davon.<sup>762</sup> Petrat dagegen widerspricht dieser These vehement und erklärt, dass der Einfluss der Mätressen eine marginale Rolle spielt.<sup>763</sup> Vielmehr prangere Amelunxen wohl indirekt den Verlust christlicher Moral an, der ein Aufleben des Mätressentums überhaupt erst ermöglicht. Einen Frontalangriff seitens der Mätressen auf die Hofnarren habe es nie gegeben.<sup>764</sup>

Des Weiteren artikuliert Petrat, die ursprüngliche Sinngebung der Narrenidee werde im Verlauf des 17. Jahrhunderts *vom Kern her ausgehöhlt*,<sup>765</sup> da sich Potentaten vornehmlich um repräsentative Prachtentfaltung bemühen und somit kaum noch über finanzielle Mittel für das Hofnarrenwesen verfügen: Zuvorderst noch als dekoratives Element im Rahmen barocker Prunksucht instrumentali-siert, verliert der Narr allmählich seine Funktion als Statussymbol. Auf dieser Folie, so erläutert Petrat weiter, habe die Aufführung einer Oper oder eines Schauspiel eine effektvollere Wirkung, als die *einfachen Späße* der Hofnarren.<sup>766</sup> Selbst die Bretterbühne einfacher Possenreißer wirke eindrucksvoller als die Hofnarrenkunst.<sup>767</sup> Somit büßt der Hofnarr letzten Endes auch noch seine Funktion als genuines Unterhaltungsmedium<sup>768</sup> ein und wird nach und nach zum Sozialhilfeempfänger, dem am Hof andere Arbeitsbereiche zugewiesen werden, die sich fern ab von jeglicher Narretei bewegen.<sup>769</sup>

<sup>759</sup> Zijderveld 1976, S. 127f.

<sup>760</sup> Pilarczyk 2004, S. 25.

<sup>761</sup> Amelunxen 1991, S. 31.

<sup>762</sup> *Ibd.*, S. 29-32.

<sup>763</sup> Petrat 1998, S. 12f.

<sup>764</sup> *Vgl. ibd.*, S. 104f.

<sup>765</sup> *Ibd.*, S. 116.

<sup>766</sup> *Ibd.*, S. 114-116.

<sup>767</sup> Lever 1992, S. 220.

<sup>768</sup> Petrat 1998, S. 113-116.

<sup>769</sup> *Ibd.*, S. 116f.

Der Narr ist daher schlichtweg aus der Mode gekommen,<sup>770</sup> weshalb Petrat resümiert: »Die Zeit der Narrendämmerung [...]«<sup>771</sup> hat begonnen und der Untergang dieses Berufstandes ist unausweichlich.

Auch Lever diagnostiziert den Verlust der hofnarrischen Wirkungskraft durch den aufgeklärten Absolutismus und beschreibt die Funktion des Hofnarrenamtes als schlichtweg veraltetes Kulturphänomen vergangener Zeiten.<sup>772</sup> Langenbach-Flore sieht speziell in England ebenso die Reformbewegung des Puritanismus als Ursache für den Niedergang des Hofnarrenwesens mitverantwortlich, weist aber wie Fuchs darauf hin, dass mit dem Ende der Renaissance das allgemeine Ende der Hofnarrentradition europaweit eingeleitet wird.<sup>773</sup> Bei Welsford finden sich zudem Belege, die Langenbach-Flores Argumentation bestärken:

So we leave the fool in tears. When the divinity that hedges a king was broken, down the fool lost his freedom, his joke and his reason for existence. [...] The King, the Priest and the fool all belong to the same régime, all belong essentially to a society shaped by belief in Divine order, human inadequacy, efficacious ritual; and there is no real place for any of them in a world increasingly dominated by the notions of the puritan, the scientist, and the captain of industry. [...] There is no need for sentimental regret. The fool's trade was too often a brutal one. His history is in many respects a striking illustration of human callousness.<sup>774</sup>

Das realhistorische Hofnarrentum gerät also im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit; was übrig bleibt, ist ein vergilbtes Narrenwesen, dessen ideengeschichtliche Philosophie schließlich in der Literatur der Neuzeit weiterlebt. Dort fungiert der *Hofnarr* als Folie unterschiedlicher Deutungsperspektiven, die beispielsweise beeinflusst sind von burlesken Motiven wie Irrsinn, Scharfsinn, Eitelkeit oder Naivität. Während er also in der Realität seine Existenzberechtigung verliert, nimmt sich die Literatur seiner an und verleiht dem Narrenwesen neue identifikatorische Impulse. Diese gilt es im Verlauf dieser Arbeit vorzustellen, um daran den kulturellen Werdegang der Hofnarrenthematik exemplifizieren zu können. Dabei darf es zu keinem normativen Vergleich zwischen dem realhistorischen Narrentum und seiner Erscheinung in den unterschiedlichen Künsten kommen; vielmehr geht es um die breite Darstellung der Entwicklungslinien der kulturellen Narrenidee.

---

<sup>770</sup> Vgl. *ibd.*, S. 118.

<sup>771</sup> *Ibd.*, S. 131.

<sup>772</sup> Lever 1992, S. 233.

<sup>773</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 48ff.

<sup>774</sup> Welsford 1935, S. 195.

## 8. SOZIAL- UND MENTALITÄTSGESCHICHTLICHE ASPEKTE DER NARRENIDEE

### 8.1 Das spätmittelalterliche Sozialgefüge

Claudia Gottwald untersucht in ihrer Dissertationsschrift *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung* nicht nur die Grenzen des Komischen, sondern konstatiert, dass »[...] Komik und Behinderung als historisch relativ verstanden und somit im historischen Wandel betrachtet werden müssen.«<sup>775</sup> Auf dieser Folie fordert sie, eine Geschichte des Lachens müsse auch immer mentalitätsgeschichtliche Aspekte reflektieren.<sup>776</sup> Diese geben wiederum detailliert Auskunft über die historischen Umgangsformen mit Behinderung: Im Mittelalter und der Renaissance artikuliert sich jenes Wissen vor allem in literarischen Texten, die das Lachen über Behinderungen schildern, wie zum Beispiel in Chroniken, Reiseberichten oder gar Biografien sowie Quellen, die Lachen als normativen Akt begreifen, wie Moralsatiren.<sup>777</sup>

Nähert man sich der Mentalitätsgeschichte des Mittelalters, so scheint es in Abhängigkeit des zugrunde liegenden Erkenntnisinteresses sinnvoll, eine kulturhistorische Perspektive einzunehmen, die Behinderung diskursanalytisch »[...] als sozial, kulturell und gesellschaftlich hervorgebracht versteht.«<sup>778</sup> Analysiert man in diesem Kontext die Rolle *natürlicher* Narrentypen, so ist zunächst auf ein grundlegendes Wirkungsprinzip des mittelalterlichen Gesellschaftssystems zu verweisen: Die

<sup>775</sup> Gottwald 2009, S. 13.

<sup>776</sup> *Ibd.*, S. 18f. František Graus definiert *Mentalität* als ein Modewort für die verschiedensten Aspekte des Lebens, die sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart liegen. Zudem plädiert er für einen weitgefaßten Mentalitätsbegriff, der nicht nur unterschiedliche Bereiche der Geschichtsschreibung tangiert, sondern im Allgemeinen als Oberbegriff Perspektiven des individuellen und gesellschaftlichen Lebens beschreibt, die andere Termini wie beispielsweise Verfassung, Politik oder Sozioökonomie nicht beinhalten. Problematisch ist jedoch die Sachdienlichkeit dieser Definition für Forschungszwecke; so wirft man jener Begriffsbestimmung daher vor, konturlos und damit nicht eingrenzbar zu sein. Graus versucht deshalb Möglichkeiten aufzuzeigen, jener Unbestimmtheit eine Kontur zu verleihen: Mentalität fungiert für ihn als eine bloße Abstraktion, die ausschließlich in Differenzen – wie zum Beispiel in Dialekten – sichtbar wird. Zudem konstituieren sich mentalitätsgeschichtliche Phänomene immer in Abhängigkeit ihrer sozialen Gemeinschaften und deren Normen, Konventionen und Vorstellungen. Das Zusammenspiel dieser Komponenten evoziert folglich die Mentalität einer Sozietät und gibt Auskunft über den Erwartungshorizont und die Verhaltensweisen des einzelnen Menschen.

Jedoch ist Mentalität aber nicht gleichzusetzen mit einer Sozialgeschichte der Ideen; vielmehr artikulieren sich Mentalitätsmerkmale als Reaktion auf sozialgeschichtliche Aspekte und deren Wirkungsmechanismen. Jene sind aus diesem Grund der gemeinsame Tenor längerfristiger Verhaltensformen innerhalb einer Gruppe, der nie einheitlich, sondern oft widersprüchlich ist: So ändert sich zum Beispiel die Mentalität einer Einzelperson in der Regel durch den Vorgang ihres biologischen Alterns. Überdies kann Mentalität anhand von synchroner wie diachroner Vergleiche untersucht werden. Deshalb beschäftigt sich die Mentalitätsforschung mit kollektiven Erwartungshorizonten bestimmter Meinungen und Verhaltensweisen. Die Untersuchung von Mentalitäten lässt sich allerdings nicht als kumulative Addition historischer Meinungs- und Verhaltensforschung beschreiben. Graus postuliert die These, das Meinungen und Verhaltensweisen *beschreibbar*, Mentalitäten jedoch eigentlich nur *testbar* sind. Daher benötigt dieser Forschungszweig die Methode des Vergleichens durch die Analyse von konkreten Gegensätzen. Letztere verkörpern damit eine Testmöglichkeit, bei denen ein Wandel von Werten und Einstellungen virulent wird. Dieser äußert sich beispielsweise in der Verwendung von antithetischen Darstellungen in der mittelalterlichen Literatur, wie beispielsweise in der personifizierten Gegenüberstellung von Hochmut und Demut. Graus versteht Mentalität deshalb als ein flexibles, oft diskrepantes, aber nie amorphes System, welches das Fühlen und Handeln von Gemeinschaften mitbestimmt. Des Weiteren findet sich darin ein Nebeneinander von Gegensätzen, das soziale Vorstellungen widerspiegelt: Im 15. Jahrhundert erfährt danach die realhistorische Beschreibung des Rittertums einen glorifizierten Duktus; in der Literatur der Neuzeit erfährt der Typus des Ritters bereits mitleidslose Verspottung, die den späteren Verfall der Ritterideale antizipiert (vgl. Graus 1987, S. 9-49).

<sup>777</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 32.

<sup>778</sup> *Ibd.*, S. 38.

Welt des Mittelalters scheint nämlich aufgrund ihres Ständedenkens aus heutiger Sicht statisch: Jene Statik resultiert aber aus theologischen Deutungsschemata, die das mittelalterliche Sozialgefüge determinieren. In deren Zentrum steht der *Ordo*-Gedanke: Dahinter verbirgt sich die Wahrnehmung der Welt als ein von Gott erschaffenes Ganzes, »[...] dessen einzelne Teile in einer sinnvollen Beziehung zueinander stehen und stets im Gesamtzusammenhang zu denken sind.«<sup>779</sup> Das sich aus diesem Gedanken etablierte soziale Muster der funktionalen Dreiteilung in drei Stände – Klerus, Krieger und Bauern – versinnbildlicht die gottgewollte Ordnung, in der die Bevölkerung des Mittelalters lebt. Während Adel und Klerus hierbei über eine Teilhabe an Macht und Herrschaft verfügen, ist das Volk meist an das Lehenswesen gebunden. In diesem Rahmen gilt die Grundherrschaft als Fundament der mittelalterlichen Sozialstruktur, in der beispielsweise gerade Bauern in einem konstitutiven Abhängigkeitsverhältnis zu ihren Grundherren stehen.<sup>780</sup>

Ein genauer Blick auf die realhistorischen Verhältnisse macht allerdings deutlich, dass dem feudalen Mittelalter keineswegs ein statischer Charakter inhärent ist:<sup>781</sup> Vielmehr dominiert ein diskrepantes Ungleichgewicht zwischen theoretischem Wirklichkeitsmodell und genuiner Wirklichkeitspraxis. Zwar verfolgt die mittelalterliche Gesellschaftsordnung die Einhaltung christlicher Gesetzmäßigkeiten, die konkrete Umsetzung im Alltagsleben divergiert allerdings.<sup>782</sup> Die Gesellschaftsstruktur bemüht sich ihr kollektives Verhalten jenen religiösen Vorgaben anzupassen; von einer getreuen Widerspiegelung dieser Maxime kann aber nicht die Rede sein. Denn bereits der mittelalterliche Mensch versucht, eine Balance zwischen Pflichterfüllung und Selbstbestimmung zu finden. Von einem Leben als autonomes Individuum lässt sich aber nicht sprechen; diese Kategorie bezeichnet einen WahrnehmungsfILTER, der erst im barocken Zeitalter entsteht. Die auf Gott vertrauende mittelalterliche Bevölkerung sieht ihre Daseinsberechtigung daher allein darin begründet, demutsvoll Gottes Regelwerk zu erfüllen. Die identitätsstiftende Erfahrung, sich selbst als individuelles Wesen wahrzunehmen und somit Handlungsfreiheit über den eigenen Werdegang in allen Bereichen des Lebens zu spüren, ist dem Menschen des Mittelalters gänzlich fremd.<sup>783</sup>

Folglich scheint der soziale Standort von diskursiver Bedeutung zu sein, erlebt jener doch in der beginnenden Epoche der Neuzeit einschneidende Veränderungen: Durch das ökonomische Erstarken des Staates, der Verbreitung des Lesens durch den Buchdruck usw., erwacht in der spätmittelalterlichen Bevölkerung ein neues kollektives Bewusstsein, das Identitätsstiftung auf mehreren Ebenen sucht. Materielle Parameter wie Besitz, Reichtum, Ansehen etc. verdrängen langsam christliche Wertvorstellungen und leiten einen gesellschaftlichen Wandel ein. Jedoch setzen sich jene Soziallehren zur Wehr und versuchen dem Ökonomiestreben tatkräftig entgegenzuwirken. Vor allem sozial

<sup>779</sup> Märkl 2009, S. 16.

<sup>780</sup> *Ibd.*, S. 18-21. Hans-Werner Goetz beschreibt in seinem Werk *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert* die Bedingungen bäuerlichen Lebens in der Grundherrschaft. Dabei ist der Besitz von Land im gesamten Mittelalter Ernährungs- und Existenzgrundlage. Daher bezeichnet Goetz das Mittelalter als Agrarkultur. Der Terminus der Grundherrschaft allerdings ist »[...] kein zeitgenössischer, sondern ein moderner Ordnungsbegriff, der, gewissermaßen als Modell, das System der Zustände auf dem Land widerspiegelt.« Grundherrschaft ist also ein komplexes Gebilde, in dem sich politische, soziale und wirtschaftliche Elemente überlagern, wobei deren Träger König, Kirche und Adel ist, die somit über die Herrschaftsrechte verfügen. Der Kontakt zu den Bauern, die das Land bewirtschaften, regelt in diesem System verwaltungstechnische wie organisatorische Nutzungsrechte (vgl. Goetz 2002, S. 115 sowie S. 116-119).

<sup>781</sup> Märkl 2007, S. 18.

<sup>782</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 51-54.

<sup>783</sup> Oexle 1987, S. 67f.

schwache Bevölkerungsgruppen, die weder eine christliche fundierte Lebensweise, Wohlstand noch eine gute Reputation aufweisen können, gehen aber als isolierte Opfer aus diesem gesellschaftlichen Spannungsverhältnis hervor und sehen einer diskriminierenden Lebenswelt entgegen.<sup>784</sup> Frank Meier beschreibt den Status jener Randständigen:

Außenseiter entstehen durch Vorurteile. Daran hat sich seit Beginn der Menschheit nichts geändert. Immer wieder sind es die gleichen Prozesse, durch die Menschen an den Rand einer Gesellschaft gedrängt werden: Verachtung, Ausgrenzung und Entrechtung bis hin zu Verfolgung und Vernichtung. Je dogmatischer und enger der Rahmen gefasst wird, den sich eine Gesellschaft gibt, umso größer ist die Zahl derjenigen, die gleichsam durch Maschen fallen, die keiner von der Mehrheit tolerierten Gruppierung angehören. In geradezu erschreckender Weise erweist sich das europäische Mittelalter darin als aktuell.<sup>785</sup>

Auch Hergemöller begibt sich auf die Suche nach konkreten Lebensbedingungen spätmittelalterlicher Randgruppen und erforscht dabei den gesellschaftlichen Stellenwert sogenannter »unehrlicher« Berufe.<sup>786</sup> Darunter subsummiert er jene Berufsgruppen, »[...] denen die Anerkennung als Zunft oder als ehrlicher Berufsstand versagt bleibt, auch wenn sie im Sozialleben der mittelalterlichen Stadt eine unverzichtbare Rolle spielen.«<sup>787</sup> Konkret sind dies Henker, Totengräber, Schinder, Abdecker, Hundefänger, Schuster, Kloakenreiniger, Kamin- und Rauchfänger, Prostituierte, Bademägde, Barbieri, Müller, Hirten, Schäfer, Feldhüter und Narren, die den *Geruch der Asozialität*<sup>788</sup> mit sich bringen.<sup>789</sup> Dennoch ist zu kennzeichnen, dass das Ansehen der aufgeführten Berufszweige divergiert.<sup>790</sup> In der Regel gelten jene Tätigkeitsprofile allerdings allesamt als tabuisierte Berufe, die im Ordo-Modell des Mittelalters Verachtung erfahren. Der kollektive Ausschluss von Randgruppen basiert somit auf der Ablehnung anders gearteter Gruppen, wodurch diese Berufe kaum Sozialchancen aufweisen und Sündenbockrollen verkörpern. Von einem gesellschaftlichen Aufstieg können jene somit lediglich träumen.<sup>791</sup>

Da Hergemöller jedoch kein konsensfähiges Erklärungsmodell über die Definition von spätmittelalterlichen Randgruppen ausmachen kann, sucht er weiter nach anderen Merkmalen, um dem Terminus der Randgruppe näher zu bestimmen. Er stellt (wie Irsigler und Lassotta) fest, dass sich hinter den standeslosen Berufstätigkeiten stets normenabweichende Außenseiteridentitäten verbergen, die eine Minderheit in der mittelalterlichen Gesellschaftsschicht darstellen. Da ist es vor allem die christliche Perspektive, die einen abwertenden Blick auf ehrlose Berufe oder ethnische Minderheiten fokussiert, da das mittelalterliche Gesellschaftsbild von einer tiefen Sehnsucht »[...] nach einer gottgewollten und sicheren Ordnung [...]«<sup>792</sup> geprägt ist. Randgruppen sind deshalb außerhalb des Ordo-Gedankens zu verorten, denen keine Sozialversorgung zusteht. Dies hat zur Folge, dass die damit verbundenen Berufszweige *marginalisiert*, *diskriminiert* und *stigmatisiert* werden.<sup>793</sup> Die

<sup>784</sup> Häbeler/Häbeler 2005, S. 28f.

<sup>785</sup> Meier 2005, S. 7.

<sup>786</sup> Hergemöller 2001b, S. 22.

<sup>787</sup> *Ibid.*, S. 3.

<sup>788</sup> *Vgl. ibid.*

<sup>789</sup> *Vgl. ibid.*

<sup>790</sup> Beispielsweise gelten die Berufsgruppen, die in ihrer Berufskleidung die Farben rot, gelb oder grün tragen, als randständig und stehen auf derselben gesellschaftlichen Ebene mit Kriminellen (*vgl. ibid.*, S. 1 und S. 16).

<sup>791</sup> *Vgl. Irsigler/Lassotta 1984*, S. 12ff.

<sup>792</sup> Meier 2005, S. 10.

<sup>793</sup> *Ibid.*, S. 10f.

Aussichten für die Integration von Außenseitern sind dementsprechend gering. Dennoch sind jene, die am Rande der Gesellschaft leben, von gesellschaftlicher Bedeutung, weil sie berufliche Tätigkeiten ausführen, die keiner ausüben möchte.<sup>794</sup> Das Leben der Außenseiter oszilliert daher zwischen gesellschaftlicher Ausgrenzung und Akzeptanz und erfährt in diesem Kontext stets Herabwürdigungen, die diese Personengruppen oft in die Kriminalität drängen, um überleben zu können. Gleichsam sind Randständige oft mit einer Vielzahl von Krankheiten konfrontiert, die zu einer hohen Sterblichkeitsrate führen. Zudem gelten jene Außenseiter als Repräsentanten schwarzer Magie, die der Kirche ein Dorn im Auge ist.<sup>795</sup>

Einen diskursanalytischen Blick auf derartige Umwälzungen wirft Michel Foucault in seinem 1961 in Paris publizierten Werk *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*<sup>796</sup>. Darin erörtert er – wie in den meisten seiner Veröffentlichungen – die Formen gesellschaftlicher Machtausübung auf der Folie kollektiver Wissensstrukturen: *Macht* und *Wissen* verkörpern für ihn zwei wesentliche Motive, denen er auf der Spur ist. »Der Wille zum Wissen ist ein Wille zur Macht – so lautet der nietzscheanische Grundsatz der Philosophie Foucaults.«<sup>797</sup> Unter dem Begriff *Wahnsinn* hingegen subsumiert Foucault anhängende Aspekte:

Auf allen Seiten fasziniert der Wahnsinn den Menschen. Die phantastischen Bilder, die er entstehen lässt, sind keine flüchtigen Erscheinungen, die schnell von der Oberfläche der Dinge verschwinden. Durch ein seltsames Paradox war das, was im eigentümlichsten Delirium entsteht, schon wie ein Geheimnis, wie eine unzulängliche Wahrheit in den Eingeweiden der Erde verborgen. Als der Mensch das Willkürliche seines Wahnsinns entfaltet, begegnet er der dunklen Notwendigkeit der Welt; das Tier, das seine Trugbilder und seine Nächte der Entbehrung heimsucht, ist seine eigene Natur, die die unerbittliche Wahrheit der Hölle klarlegt; die nichtigen Bilder der blinden Narrheit sind das große Wissen der Welt.<sup>798</sup>

Des Weiteren problematisiert er die historische Entwicklung des Wahnsinns als phänomenologische Geisteskrankheit. Systematisch durchleuchtet Foucault aus sozialphilosophischer Perspektive ärztliche Praktiken, die ab dem 17. Jahrhundert beginnen, diesen Terminus neu zu definieren. In diesem Zusammenhang konstatiert er einen Isolierungsprozess, der in der Epoche der Aufklärung seinen Höhepunkt erlebt und damit beschäftigt ist, »[...] auffällige Subjekte der staatlichen Fürsorge zuzuführen, die öffentliche Ordnung durch System von Internierungsanstalten zu sichern.«<sup>799</sup> Vor diesem Hintergrund erläutert Hinrich Fink-Eitel die foucaultsche Perspektive auf die Begriffe Wahnsinn und Vernunft: »Foucault begreift Wahnsinn als das Andere der Vernunft und diese wiederum als den Prozeß der Ausgrenzung, der das Andere der Vernunft zum Schweigen bringt. Die Archäologie neuzeitlicher Vernunft ist eine Archäologie des Schweigens.«<sup>800</sup> Foucault begibt sich also auf die Suche nach den Wurzeln der abendländischen Vernunft und verweist auch auf Brant, in dessen Narrenphilosophie er eine erste Ausgrenzung des Wahnsinns aus literarhistorischer Sicht diagnostiziert. Daneben erörtert er die Wahnsinnsvorstellung bei Erasmus und entwickelt folgendes Vergleichsmodell: Während das *Narrenschiß* Torheit noch als lebendigen und endzeitlichen Sündenbegriff für das Unzählbare der menschlichen Seele verallgemeinert, konkretisiert Erasmus Wahnsinn als tragische

<sup>794</sup> Vgl. ibd., S. 194.

<sup>795</sup> Vgl. ibd., S. 192.

<sup>796</sup> Das Werk heißt im französischen Original *Histoire de la folie à l'âge classique folie et déraison*.

<sup>797</sup> Fink-Eitel 2002, S. 7.

<sup>798</sup> Foucault 1969, S. 41.

<sup>799</sup> Ackermann 1992, S. 20.

<sup>800</sup> Fink-Eitel 2002, S. 24.

Lebensmühe, der man mit Ironie entgegentreten sollte, um dem Leben nicht überdrüssig zu werden.<sup>801</sup> Pilarczyk betont, dass die Narrenidee damit verflacht, ihrer Tiefe beraubt wird und somit beginnt, langsam, aber stetig zu verstummen.<sup>802</sup>

Die Narrenidee erlebt nach ihrem ideengeschichtlichen Höhepunkt in der Renaissance somit einen Ausgrenzungsprozess, der alles Abnorme wie Obdachlose, Bettler, Vagabunden, Besitzlose, Verbrecher, Häretiker, Dirnen, Seuchen- und Alkoholerkrankte, unheilbar Kranke, Behinderte, Verrückte, Sonderlinge, entjungferte Töchter usw. in eine *klinische Gefangenschaft* führt.<sup>803</sup> Die ersten Krankenhäuser nehmen sich im 17. Jahrhundert der »[...] diffusen Masse der Asozialen, kurz: der Anderen [...]«<sup>804</sup> an, ohne einem wirklich karitativen Impetus christlicher Solidarität zu folgen. Vielmehr lässt man Behinderte aus der Öffentlichkeit verschwinden, um den Schein einer aufstrebenden Gesellschaft zu wahren.<sup>805</sup> »Der Schutz der Gemeinschaft vor dem unberechenbaren Individuum [...]«<sup>806</sup>, das den Aufschwung in allen Lebensbereichen gefährden könnte, ist das Hauptanliegen jener neuzeitlichen Entwicklung.<sup>807</sup>

Aus juristischer Sicht besitzen Institutionen wie Kranken-, Zucht-, Arbeits-, Waisen-, Toll- oder Verwahrungshäuser<sup>808</sup> nunmehr eine *Aufbewahrungs- und Schutzfunktion*<sup>809</sup>, da deren Insassen als unmündig gelten. Der Transfer, Wahnsinnige nicht als minderwertige Wesen, sondern als Patienten mit einem Krankheitsbild zu begreifen, lässt sich erst ab Ende der französischen Revolution festhalten.<sup>810</sup> Mezger formuliert deshalb, dass Menschen mit Symptomen wie Schizophrenie, Depression, Suizidgefährdung etc. im 17. Jahrhundert noch als wahre Narren gelten,<sup>811</sup> da erst im 18. Jahrhundert der Begriff der Behinderung überhaupt auflebt.<sup>812</sup> Fink-Eitel verweist noch einmal auf Foucaults Verständnis von Wahnsinn und Vernunft und erblickt darin folgende Dichotomie:

Foucault schreibt seine Archäologie neuzeitlicher Vernunft aus der Perspektive ihres Anderen, des von der Vernunft zum Schweigen verurteilten Wahnsinns. Beide stehen in einem Verhältnis wechselseitigen Ausschlusses. Das Ausschließende aber ist die Vernunft. Als Teil des Verhältnisses ist sie zugleich dessen asymmetrisches Ganzes. Indem sie *Ihr* Anderes vernichtet, ist sie tendenziell Selbstvernichtung. Aus der Perspektive des anderen Teiles, des wahn-sinnigen Nicht-Ganzen, erscheint *sie* jedoch als der eigentliche Wahnsinn.<sup>813</sup>

Oder mit den Worten Friedrich Nietzsches ausgedrückt: Durch die Verschmelzung des *Dionysischen* mit dem *Apollinischen* entsteht 1872 Nietzsches Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Die Auslagerung respektive Verbannung des rauschhaft Dionysischen durch das maßvoll Apollinische führt nach nietzscheanischer Ansicht zur eigentlichen Tragödie der abendländischen Kultur: Die Trennung dieser beiden für das menschliche Leben verbindlichen Formen, kulmi-

<sup>801</sup> Ibd., S. 25.

<sup>802</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 44.

<sup>803</sup> Ackermann 1992, S. 21.

<sup>804</sup> Fink-Eitel 2002, S. 26.

<sup>805</sup> Vgl. ibd., S. 25ff.

<sup>806</sup> Ackermann 1992, S. 21.

<sup>807</sup> Vgl. ibd.

<sup>808</sup> Ibd.

<sup>809</sup> Fink-Eitel 2002, S. 27.

<sup>810</sup> Ibd., S. 29.

<sup>811</sup> Mezger 1991, S. 34.

<sup>812</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 156-163.

<sup>813</sup> Fink-Eitel 2002, S. 29f.

niert in einer bis heute anhaltenden sokratischen, d. h. vernunftorientierten Gesellschaft, die ihre Lebenslust unterdrückt. Der repressive Umgang mit der Kategorie des Dionysischen ist aber aus philosophischer Ebene mit dem Ausschlussprozess des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft vergleichbar.<sup>814</sup> Zwar ist Foucaults Studie in vielerlei Hinsicht kritisiert worden; etwa dahingehend, dass Foucault die Geschichte der Vernunft, doch bloß mittels vernunftbasierter Kategorien erfassen kann; dennoch wird evident: Je größer die Breitenwirkung der Narrenidee, desto mehr schwindet ihre Aussagekraft.<sup>815</sup>

## 8.2 Der Schalksnarr

Wie bereits angedeutet, erweist sich das Hofnarrenamt<sup>816</sup> im Spätmittelalter aus ökonomischer Sicht als durchaus lukrativ und damit als beliebt: Die Privilegien eines Hofnarrens locken daher eine Fülle von Bewerbern an, die allesamt den – teilweise gehobenen – Lebensstandard eines Narren anstreben. Für Lever ist dabei auffällig, dass sich die Narrenanwärter sukzessive aus höheren Sozialschichten rekrutieren.<sup>817</sup> Fuchs spricht sogar von dem Ausbruch einer regelrechten Narrenmode, die der Frührenaissance einen Narrenreigen an mannigfaltigen Hofnarrenidentitäten beschert.<sup>818</sup> Überprüft man die in Kapitel 7.2 nachgezeichnete ideengeschichtliche Gleichrangigkeit zwischen Regent und Narr, so scheint die Lebenswirklichkeit der Hofnarren je nach Herrschaftssystem zu divergieren. Daneben konstatiert Flögel die Popularität des Hofnarrenwesens zwischen dem 13. und 17. Jahrhundert nicht nur für den deutschsprachigen Raum,<sup>819</sup> sondern ebenfalls für Spanien, Italien, Frankreich, England<sup>820</sup>, Niederlande, Ungarn, Polen, Russland, Dänemark und Schweden.<sup>821</sup>

Überdies muss eine elementare Begriffsdifferenzierung erläutert werden: Während Mezger unter natürlichen Narren im Mittelalter *geistig* und *körperlich* Behinderte subsummiert, sieht Ulrich Her-

<sup>814</sup> Ähnlich argumentiert Fink-Eitel (2002), siehe S. 31ff.

<sup>815</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 46.

<sup>816</sup> Es gab einige wenige Hofnärinnen in Frankreich; so zum Beispiel die Närrin *Mathurine* sowie die Närrin *Cathelot*. Beide zeigen sich in ihrem Verhalten, Phänotyp und Handlungsweise als männlich, um das typologische Verhältnis von Fürst und Narr zu wahren (Lever 1992, S. 216).

<sup>817</sup> *Ibd.*, S. 109.

<sup>818</sup> Fuchs 2002, S. 10.

<sup>819</sup> Zum Beispiel in Baden (Hofnarr *Lips* und *Pritschen Peter*), in Württemberg (*Eberhard* der Bärtige) in Bayern (Hofnarren *Nelle*, *Jonas*, *Steffen*, *Stichius*), in Brandenburg (Hofnarr *Putzmann*), in Hessen (Hofnarr *Peter Bärenhaut*), in der Pfalz (Hofnarr *Konrad Pocher* und *Bartholomäus Bolla*), in Thüringen (*Albrecht* der Unartige), in Sachsen (Hofnarr *Joseph Fröhlich* und *Baron Schmiedels*, Hofnärin *Kathrin Lise*) in Österreich (Hofnarr *Wigand von Theben* alias *Paff von Kalenberg*, dessen Narrenstreiche selbst Martin Luther bekannt waren sowie der Hofnarr *Neidhart Fuchs*)(Flögel 1789, S. 206-218; S. 249-252; S. 264-274; S. 293-301).

<sup>820</sup> Der anglistische Sprachraum kennt eine Vielzahl unterschiedlicher Narrenbezeichnungen wie ›artificial fool‹ (künstlicher Hofnarr), ›natural fool‹ (natürlicher Narr), ›court fool‹ respektive ›court jester‹ (höfischer Narr), ›jester‹ (Spaßvogel, Spaßmacher, Witzbold), ›domestic fool‹ (Hausnarr) oder ›stage fool‹ (Bühnennarr).

<sup>821</sup> Flögel nennt diesbezüglich folgende Hofnarren: Für Spanien (*Truanes*, *Trobadores*), für Italien (*Gonella*, *Raphael Menicucci*, *Feo* und *Marquesin*), für Frankreich (*Troubadours*, *Triboulet*, *Gaiellette*, *Polite*, *Braindas*, *Thonn*, *Brusquet*, *Maret*, *Herzog von Rouquelure*, Hofnärin *Mathurine*), für England (*Blondell*, *John Kenwood*, *Scoggan*, *Pace*, *the bitter fool*), für Ungarn (*Kilianus*), für Rußland (*Pedrillo*), für Schweden und Dänemark (*Scalden*: Der Schwerpunkt ihrer Kunst liegt in der Hofpoesie) (Flögel 1789, S. 302-306; S. 322-329; S. 339, S. 343-373; S. 379-392; S. 403f.; S. 407-425).

gemöller im Begriff des *natürlichen* Narrens lediglich einen *geistesschwachen Menschen*,<sup>822</sup> wohingegen der *künstliche* Narr für beide Autoren eine *schauspielende Person* darstellt. Letzterer ist daher ein *Schalksnarr*<sup>823</sup>; während der *natürliche* Narrentypus als *sozialer* Narr oder auch als *Stocknarr*<sup>824</sup> bezeichnet wird. Historische Belege verweisen jedoch ebenso auf *natürliche* Hofnarren mit physischer Behinderung, so dass die Narrenauffassung von Mezger valider erscheint.<sup>825</sup> Vice Versa bedeutet dies aber nicht, dass jeder soziale Narr als Hofnarr betitelt werden kann. Ein Anwärter, muss eine Vielzahl an Künsten beherrschen, um die Stellenbeschreibung eines Hofnarren zu erfüllen: Neben ausgeprägten schauspielerischen und akrobatischen Fähigkeiten, muss ein Hofnarr philosophisch, schlagfertig, witzig, humorvoll, lustig, komisch, intelligent, spontan und flexibel sein und über eine schöne Gesangsstimme verfügen. Erfüllt der Bewerber dieses Profil, so spielt, singt, rezitiert, erzählt, dichtet, hüpf, springt und tanzt der Narr, um seine Vielfältigkeit unter Beweis zu stellen. Lever bezeichnet die Kunst des Narren deshalb als ein *Spektakel im Alleingang*<sup>826</sup>. Und dennoch ist seine Kunst für ein Publikum gemacht, ohne welches das Hofnarrenwesen bedeutungslos bliebe.<sup>827</sup> Mezger hebt den Aspekt des Musizierens besonders hervor, da jenes Narrentalent in der Bildtradition besonders häufig vorkommt: Der Hofnarr, der Laute spielt, trommelt, auf seiner Geige fiedelt, schöpft aus einem Arsenal an Narrentugenden, das Flögel festhält:<sup>828</sup>

Er [der Hofnarr; Anm. d. Verf.] kann das Angesicht fast auf tausenderlei Weise verändern und verstellen. Bald zieht er die Augenbrauen ein und verdreht die Augen, als ob er schielte; halb zieht er die Lippen so seltsam zusammen, dass man glaubt, er habe eine Waffe vor sein Angesicht gezogen; bald streckt er die Zunge spannenlang heraus, wie ein durstiger Schäferhund in der Hitze; bald streckt er den Hals, als wenn der am Galgen hienge, bald zieht er ihn wieder ein, und biegt den ganzen Leib zusammen, als wenn er den Teufel auf Schultern hätte; bald macht er einen krummen Rücken [...]; bald schlägt er die Arme über einander, als wenn er voller Andacht wäre; bald gehen ihm die Hände und Finger wie ein Gaukler; bald streckt er sich, wie ein fauler Schlingel; bald geht er einher, wie ein Lastträger; bald richtet er sich auf wie ein Esel. Überhaupt geht eine ganz feine Kunst dahin; dass man lachen soll; und wenn er anfängt zu lachen, so muss jedermann, der ihn ansieht mitlachen.<sup>829</sup>

Das Amt eines Hofnarren zu bekleiden, kann somit je nach Talent zu finanzieller Prosperität führen, wodurch der Narr gesellschaftliche Anerkennung erfährt. Gleichwohl offenbart ein realhistorischer Blick, dass Schalksnarren aber ganz unterschiedliche Behandlungen zu Teil werden: Prächtige Gewänder, eigene Lakaien, Pferde, teure Besitztümer wie Schmuck, Pelze, wertvolle Stoffe oder Geldgeschenke zeigen die seltene Seite des Hofnarrentums.<sup>830</sup> Im Regelfall ist ein Hofnarr bettelarm und besitzt keinerlei Vermögen. Umso verwunderlicher scheint daher die Aussage Levers, die Stigmatisie-

<sup>822</sup> Hergemöller 2001b, S. 23.

<sup>823</sup> Ein Schalk ist ein »[...] hinterlistiger Mensch, Schelm, listiger Spaßvogel. Ahd. *scalc* (8. Jh.), mhd. *schalc*, asächs. *skalk*, mnd. *schalk*, mnl. *scalc*, aengl. *scealc*, anord. *skalkr*, got. *skalks*, stehen für »Unfreier, Knecht, Diener, Untertan«. [...] Daraus entwickelt sich im Mhd. die Bedeutung »arglistiger, böser, hinterhältiger Mensch«, die im 18. Jh. in »Spötter, Schelm, Spaßvogel« übergeht.« In: DWDS (05.02.2013).

<sup>824</sup> Ein Stocknarr ist ein »homo stultissimus, ursprünglich nicht eine bloße Steigerung von Narr, [...] sondern ein Narr von kurzer (oft verwachsener) Gestalt wie ein Stock, klotz.« In: Wörterbuchnetz der Uni Trier: Bd. 19., Sp. 115-117 (06.02.2013).

<sup>825</sup> Mezger 1981, S. 60. Für einige Autoren wie zum Beispiel Mönkemöller (1983) ist der Konnex zwischen Narrheit und Geisteskrankheit wesentlich; körperliche Behinderungen, die ebenso zum Gesamtbild des Stocknarren gehören, werden eher vernachlässigt.

<sup>826</sup> Lever 1992, S. 110.

<sup>827</sup> Ettl 2007, S. 691.

<sup>828</sup> Mezger 1981, S. 67f.

<sup>829</sup> Flögel 1789, S. 15f.

<sup>830</sup> Vgl. Lever, S. 112f.

zung des Hofnarren als »[...] ein erniedrigtes oder verachtetes Wesen [...]«<sup>831</sup> sei ein reines Klischee der Romantik. Dem kann nicht zugestimmt werden, da Lever mit dieser Aussage die biblischen Grundlagen der ideengeschichtlichen Narrenidee sowie die historischen Fakten negiert.

Im Folgenden soll deshalb die Funktion des künstlichen Hofnarren als populäre Figur näher erläutert werden: Im Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance verkörpert der Narr ein Statussymbol, mit dem sich eine Vielzahl unterschiedlicher Herren kleiden. Zudem hat der Narr als Standesabzeichen neben seinem ideengeschichtlichen Symbolgehalt auch Unterhaltungswert: So beansprucht nicht nur der hohe Adelsstand einen Hofnarren für seine Zwecke, sondern mittlerer wie niederer Adel bedienen sich ebenfalls seiner Fähigkeiten. Mezger betont, dass das Hofnarrenwesen<sup>832</sup> in der Neuzeit somit kein ausschließliches Privileg des Hochadels ist, sondern zur allgegenwärtigen Erscheinung verflacht.<sup>833</sup> Die sich damit vollziehende Akzentverschiebung – weg von der Brantschen *Sündernarr*-Kategorie hin zum lustigen Spaßmachertum – »[...] signalisiert übrigens zugleich das allmähliche Ausklingen der primordialen Narrenidee.«<sup>834</sup> Fuchs formuliert ebenfalls: »Man gewinnt beinahe den Eindruck, als ob der Narr zu einem Statussymbol ›geleitet‹ und damit ›inflationiert‹.«<sup>835</sup> Aber nicht nur der Adel hält sich Narren, sondern ebenso kirchliche Würdenträger, niedere geistliche Ränge, wohlhabende Privathaushalte, Stadtverwaltungen<sup>836</sup>, Wirte, Marktschreier, Freudenhäuser etc. Gerade letzteren Berufsgruppen dient der Narr als Marketinginstrument, denn » [...] als Kundenfänger, Kuppler, Diener und Spaßmacher [...]«<sup>837</sup> tut er sein Bestes, um die Einnahmen jener Unternehmen anzukurbeln. Friedrich Wilhelm Ebeling diversifiziert die Narrenentitäten daher entsprechend ihres Einsatzgebietes in »[...] Hof-, Städte-, Haus-, Gesellschafts- und Wandernarren.«<sup>838</sup> Daneben verweist Langenbach-Flore auf eine soziale Hierarchie des Narrenwesens: Ob als traditioneller Narr am Hofe eines Regenten oder als Bordellnarr; letztendlich jagen alle Narrengestalten einem legendären Ruf hinterher.<sup>839</sup>

<sup>831</sup> Ibid., S. 112.

<sup>832</sup> Historisches Wissen über das Narrenwesen erschließt sich in Urkunden, Schriftquellen oder Chroniken. Auch spielt die mündliche Tradierung innerhalb der deutschen Schwankliteratur und lateinischen Fazetiensammlungen eine elementare Rolle. Als wesentliche Arbeiten, die einen tiefen Einblick in das realhistorische Hofnarrentum liefern, ist die *Die Chronik der Grafen von Zimmern* zu nennen. Diese schwäbische Familienchronik entsteht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und markiert eine exemplarische Quelle zeitgenössischer Volkskultur. Die *Zimmersche Chronik* berichtet nicht einfach nur über eine Familiengenealogie, sondern erzählt detaillierte Geschichten über Personen, Leben und Denkformen außerhalb des Familienstammbaumes. Auch die Erwähnung einiger historisch nachweisbarer Narrenfiguren kommt in dem Werk nicht zu kurz. Man erfährt die Lebensgeschichten von über drei Dutzend Narren, die ebenso namentlich genannt werden. Daneben ist auf die interkulturelle Abhandlung von Carl Friedrich Flögel Ende des 18. Jahrhunderts zu verweisen, die bereits zitiert wurde: Flögel liefert einen gesamteuropäischen Überblick über die bekanntesten Hofnarren und deren Wirken (Schmitz 2004, S. 12f.; S. 21). Mezger betont, dass bis zum ausgehenden Mittelalter kaum Informationen über realhistorische Hofnarrenfiguren vorliegen; dies ändert sich aber in der Renaissance, als der Narr für einen zur beliebten Figur avanciert, so dass die mediale Dokumentation über Hofnarren beginnt (vgl. Mezger 1981, S.60).

<sup>833</sup> Ibid., S. 76.

<sup>834</sup> Ibid., S. 60.

<sup>835</sup> Fuchs 2002, S. 10.

<sup>836</sup> Stadt- und Volksnarren wurden meist für bestimmte Anlässe wie Feste, Umzüge oder Prozessionen kurzfristig engagiert. Schmitz definiert diese Narrentypen als *Volkslustigmacher verschiedenster Art*, die meist stellunglos und damit bettelarm sind (vgl. Schmitz 2004, S. 14f.)

<sup>837</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 23.

<sup>838</sup> Ebeling 1890, S. 4.

<sup>839</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 24.

Aus diesem Grund versuchen zahlreiche Männer ihr Glück als Schalksnarr, weshalb die Attraktivität des Narrenberufs auf dem neuzeitlichen Arbeitsmarkt exponentiell ansteigt. In der Blütezeit des Hofnarrenwesens ist der Narr somit in allen Gesellschaftsschichten omnipräsent, was wiederum die Volksphantasie der Renaissance beflügelt, so dass erste fabelhafte Anekdoten über Hofnarren in der Neuzeit entstehen. Die breite mündliche Tradierung jener Narrengeschichten führt allerdings dazu, dass historisch gesichertes Wissen über das Leben von Hofnarren sehr schwer zu ermitteln ist; hüllen Sprüche, Geschichten etc. den Narren doch in einen sagenhaften Nebel, der die Biographie von realhistorischen Hofnarrenfiguren spektakulär und abenteuerlich erscheinen lässt. Die historische Wirklichkeit aber ist oft eine andere.<sup>840</sup>

Nur wenige Hofnarren erreichen den proklamierten Ruhm, so beispielsweise der im Dienst Maximilians I. stehende kaufbeurische Hofnarr *Kunz von der Rosen*<sup>841</sup> (1470-1519), der durch seine Intelligenz, Courage und Schlagfertigkeit seinem Herren ein politischer Ratgeber ist.<sup>842</sup> Bemerkenswert ist ebenfalls *Triboulet*, der Hofnarr des französischen Renaissancekönigs Franz I.: Der im 16. Jahrhundert lebende Hofnarr ist 1832 die historische Vorlage für Victor Hugos dramatisches Werk *Le roi s'amuse*, das Giuseppe Verdi in der Oper *Rigoletto* Mitte des 19. Jahrhundert vertont.<sup>843</sup> Bezüglich dieser historischen Narrenfigur herrscht Unstimmigkeit, ob diese infantil oder von brillantem Geist war.<sup>844</sup> In England avanciert *Archibald Armstrong* um 1630 zur populärsten Hofnarrenfigur: Dieser Narr verfügt nicht nur über ein stattliches Auskommen, sondern hat ebenso enormen politischen Einfluß. Historiker bezeichnen ihn gerne als letzten englischen Hofnarren, da seine wenigen Nachfolger in England nicht im Ansatz an dessen historische Bedeutung anknüpfen können.<sup>845</sup>

Mit als bekanntester Hofnarr gilt der privilegierte Hofnarr *Gonella von Ferrara* aus Italien. Das Besondere an dieser Narrenfigur ist die Legendenbildung, die ihr zu Teil wird: Der erste Gonella lebt im Ferrara des 14. Jahrhunderts. Darauf folgen im 15. und 16. Jahrhundert zwei weitere Hofnarren mit Namen Gonella an demselben Hof, so dass in Anekdotensammlungen Gonella zu einer historischen Person verschmilzt. Mezger schreibt über ihn: »Jenseits aller gesicherten Fakten nahm die Beliebtheit der Geschichten um Gonella ständig zu und so kamen [...] im Lauf des 16. und 17. Jahrhundert nicht weniger als vier gedruckte Sammlungen der Schwänke Gonellas heraus.«<sup>846</sup> Studien über die Gonella-Figur sind mitunter Albert Wesselski zu verdanken, der das Narrentum im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts narratologisch erforscht. Gemein ist den historischen Narrenfiguren ein wesentliches Kriterium; sie lieben es, beim Publikum Unterhaltung, Belustigung, Zerstreung sowie Verwunderung zu erzeugen. All ihre Verrücktheiten, Streiche, Zoten, Spitzfindigkeiten und Tölpeleien sind auf ein humoreskes Ziel gerichtet; jedem denkbaren Schabernack.<sup>847</sup>

---

<sup>840</sup> Ebeling 1890, S. 4-8.

<sup>841</sup> *Kunz von der Rosen* ist die realhistorische Vorlage für die Hofnarrenfigur in Ignaz Brülls *Der Landfriede* (1887).

<sup>842</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 71ff.

<sup>843</sup> Lever 1992, S. 51.

<sup>844</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 25f.

<sup>845</sup> *Ibid.*, S 27.

<sup>846</sup> Mezger 1981, S. 70f.

<sup>847</sup> Vgl. Schmitz 2004, S. 16.

### 8.3 Der Stocknarr

Zwar zeichnet die neuzeitliche Lesart das Narrentum als positives Phänomen, das mit Motiven wie Weissagung etc. einhergeht; der Stocknarr bleibt aber wie bereits im Mittelalter in der Renaissance ebenso ein europaweites Objekt der Verachtung.<sup>848</sup> Nils Petersen resümiert über den Umgang mit Behinderungen im Mittelalter, der sich in vielfältigen Formen der Literaturgeschichte niederschlägt:

Für diese 1000 Jahre kann man weder ein eindeutiges noch ein einheitliches gesellschaftliches Verhalten gegenüber den geistigbehinderten Menschen feststellen. Zumal auch für diesen Zeitabschnitt, wie für die vorangegangenen Zeitabschnitte, die Gruppe der Geistigbehinderten noch nicht klar umrissen ist. Man darf wohl mutmaßen, daß mit den Titeln Narren, Irre oder Wahnsinnige Geistigbehinderte sowie Psychischkranke in gleicher Weise gemeint sind. Diese Titulierungen begegnen uns in der Literatur durchgängig.<sup>849</sup>

Vor diesem Hintergrund berichtet Lever von grotesk anmutenden Narrengestalten, die weder den *Körper eines Adonis* noch den *Kopf eines Philosophen*<sup>850</sup> innehaben. Jene Divergenz von der Norm sei es, die ein derartiges Ungleichgewicht provoziere, wodurch die Ordnung der Dinge im höfischen Wertesystem in Frage gestellt werde.<sup>851</sup> Er konstatiert aber gleichwohl, dass sich eine Vielzahl von Regenten diese bizarren Geschöpfe in ihr Reich holen:

Es gab keinen Herrscher in Europa, der nicht Zwerge und Debile für sein Kuriosenkabinett suchte. Die Frage war, wer die schwächste Mißgeburt und den zurückgebliebensten Tölpel vorweisen konnte, und es kam sogar vor, daß man die Narren untereinander auslieh, tauschte und verkaufte. Diese Teratophilie gehört zu den Leidenschaften, die die heutige Moral in die dunkelste Ecke unseres Unbewussten verdrängt hat; dabei bringt sie nur jene Art von perverser und verstörender Faszination zum Ausdruck (bzw. verstärkt sie zugleich), die der Mensch von jeher angesichts des Fremden, des Abnormalen, ja des Grauenhaften empfunden hat und die übrigens Abneigung und Anziehung zugleich beinhaltet.<sup>852</sup>

Das Phänomen des sozialen Narrenwesens tangiert eine Vielzahl unterschiedlicher Behinderungen, die sich prinzipiell für das Amt des Hofnarren geradezu prädestinieren: Neben psychischen Störungen beziehen sich Deformationen ebenso auf physische Abnormitäten, die Lever zu folgender Aussage über das Verhältnis von Behinderung und Hofnarrenwesen veranlasst:

Wollte man als königlicher Narr erfolgreich sein, war es jedenfalls mehr wert, einen wirren Geist vorweisen zu können als eine groteske Gestalt. Wem aber die Natur großzügigerweise beides verliehen hatte, dem stand eine brillante Karriere offen. Eine Verkümmern des Gehirns, die vielleicht durch einen Buckel, einen Wasserkopf, eine starke Kieferanomalie oder wenigstens durch Hinken und Stottern unterstrichen wird, machte den Narr zum Star der Meinerie und zum Gegenstand aller Fürsorge, kurz: zum Stolz seines Besitzers.<sup>853</sup>

Allerdings verfügt der Typus des natürlichen Stocknarren an Höfen über eine wesentlich niedrigere Reputation als der künstliche Schalksnarr und wird schließlich am Vorabend der Neuzeit nach und nach vom jenem Verwandten am Hof verdrängt.<sup>854</sup> Während dem Schalksnarren hierbei ein privilegiertes, aber ebenfalls rauhes Leben am Hofe zu Teil wird, ist der Hofalltag einer natürlichen Narrenfigur meist von erbarmungsloser Natur: Ihr Identitätsprofil führt zu einem restlos gewaltvollen Leben, in dem der soziale Narr stets das Opfer markiert. Obwohl caritative Unterstützung an den Höfen vorgegaukelt wird, ist der Stocknarr dort Gegenstand grausamer Volksbelustigung. Jedoch kümmern

<sup>848</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 27.

<sup>849</sup> Petersen 2003, S.51.

<sup>850</sup> Lever 1992, S. 85.

<sup>851</sup> Vgl. ibd., S. 85f.

<sup>852</sup> Ibid., S. 85.

<sup>853</sup> Ibid., S. 86.

<sup>854</sup> Gottwald 2009, S. 83 sowie S. 86.

sich bereits im frühen Mittelalter Pflegegemeinschaften, Klöster, städtische Spitäler oder Hospize um jene Narrenwesen.<sup>855</sup> Denn diese Institutionen definieren soziale Narren als *Treuhänder der göttlichen Weisheit*.<sup>856</sup> Zwischen Nächstenliebe und sozialer Realität herrscht somit auf höfischem Terrain ein augenfälliges Ungleichgewicht, da ein künstlicher Narr weniger Atrozitäten zu befürchten hat. Bereits das Schlafquartier eines Stocknarren deutet diese Diskrepanz exemplarisch an: Angekettet vegetiert er mitunter in einer Art Hundehütte.<sup>857</sup> Als Spielgefährte und verlachtes Objekt ist jener Narr seiner Umgebung meistens hilflos ausgeliefert und besitzt – obgleich auch seiner allegorischen Vanitasfunktion – in der Regel kein konstitutives Amt wie der künstliche Hofnarr. Folglich schaffen bloß wenige Stocknarren den Sprung zum Schalksnarren und werden Statussymbol oder erlangen sogar monetären Reichtum.<sup>858</sup>

Ein realhistorischer Beleg dafür ist die Hofnarrenfigur *Claus von Rannstedt* (1486-1530): Schmitz bezeichnet jenen *Claus Narr*, Hofnarr sächsischer Kurfürsten, als den berühmtesten deutschen Hofnarren.<sup>859</sup> Nicht nur, dass ihm die nachhaltigste literarische Hofnarrenrezeption vom 16. bis ins 18. Jahrhundert attestiert wird; er ist auch ein *Hybridnarr*, da in seiner Person sowohl Merkmale eines Stocknarren sowie Kennzeichen eines Schalksnarren verschmelzen. Seine äußere Erscheinungsform beschreibt Mezger anhand diverser Porträts und Kupferstichabbildungen als »[...] einen offensichtlich schwer gestörten Mann, der schielt und den Mund mit der weit nach oben geschobenen Unterlippe krampfhaft geschlossen hält.«<sup>860</sup> Die Legendenbildung um diesen Narren ist eindrucksvoll, so dass noch zu Lebzeiten seine literarische Existenz bekannter als seine historische Person wird. Schmitz beschreibt die literarischen Topoi, die die sogenannten *Claus-Narr-Geschichten* begründen.<sup>861</sup>

Claus ist zunächst einmal in vielen Geschichten der natürliche Narr, d. h. der geistig Zurückgebliebene oder auch der naiv-bäurische Dümmling oder Tölpel, der durch sein kindisches, schwachsinniges Verhalten [...] den Fürsten und die Hofgesellschaft zum Lachen bringt. Als Dümmling tritt er auch in Geschichten auf, in denen er eine metaphorische Redewendung aus Naivität wörtlich versteht; hier ist er der einfältige Bruder Eulenspiegels. In manchen Geschichten läßt das auf den ersten Blick dümmlingshafte, kindische oder naive Reden und Handeln Clausens aber auch einen tieferen, hindergründigen Sinn ahnen, so daß Claus hier schon Züge des weisen Narren annimmt. In wieder anderen Geschichten ist Claus als natürlicher Narr dann aber sehr viel klarer, eindeutiger als der weise Narr, wenn er nämlich hellseherische und weissagerische Fähigkeiten [...] unter Beweis stellt.<sup>862</sup>

Aber nicht nur als Stocknarr nimmt Claus unterschiedliche Masken ein. In einigen Erzählungen ist er ebenfalls Schalksnarr, der einen natürlichen Narren lediglich mimt oder auch als weiser Ratgeber polemische Kritik an der Gesellschaft übt. Eine weitere ihm zugeschriebene Haltung ist die des intellektuellen Narren, der über das aktuelle Zeitgeschehen philosophiert und zur Diskussion über soziale Missstände oder feudale Herrschaftsverhältnisse aufruft.<sup>863</sup> Claus Narr ist demnach eine historische Folie, in der alle bisher aufgeführten ideengeschichtlichen Aspekte der Narrenidee *literarisch* kulminieren. Wenn auch heute nicht mehr bekannt, gilt Claus Narr über einen jahrhundertelangen Zeit-

<sup>855</sup> Häßler/Häßler 2005, S. 26f.

<sup>856</sup> Lever 1992, S. 20.

<sup>857</sup> Hergemöller 2001b, S. 6.

<sup>858</sup> Lever 1992, S. 19f.

<sup>859</sup> Schmitz 2004, S. 65.

<sup>860</sup> Mezger 1981, S. 73f.

<sup>861</sup> Schmitz 2004, S. 77-104.

<sup>862</sup> *Ibid.*, S. 76.

<sup>863</sup> *Vgl. ibid.*, S. 76f.

raum hinweg als literarischer Volksliebhaber, der in seiner Wirkungsästhetik mit Figuren wie Don Quijote, Simplicius Simplicissimus oder Faust vergleichbar ist. Auch außerhalb der Claus Narr Historien<sup>864</sup> ist er aus diesem Grund in zahlreichen Exempel-, Faszien-, Schwank- oder Sprichwortsammlungen anzutreffen.<sup>865</sup>

Es lässt sich also an dieser Stelle festhalten, dass im Mittelalter sowie in der Renaissance ein enormes Interesse für Anomalien besteht. Eine besondere Vorliebe im Umgang mit körperlich deformierten, zeigt eine weitere historische Begebenheit: Neben Krüppeln, Wirtköpfen und Phantasten erweisen sich kleinwüchsige Menschen innerhalb der höfischen Lachkultur als besonders beliebt.<sup>866</sup> Petrat spricht deshalb von einem Zwergenkult als höfische Symbolvariante, in welchem Zwerge »[...] nach Belieben als Spielgefährte zur Verfügung stehen.«<sup>867</sup> Die Verknüpfung zwischen Hof- und Zwergenwelt ist deshalb konstitutiv: Jenen Narrentypen wird ein hoher Attraktivitätsgrad an Exotik attestiert. Szenische Spektakel wie beispielsweise die Vermählung eines Zwergenpaares dienen der Erheiterung des Hofstaates und vermögen so manches Fest zu veredeln, wie Petrat pointiert formuliert.<sup>868</sup> Der Gebrauchswert des Zwergenkultes definiert sich somit – und das gilt eigentlich für alle Narrentypen, egal ob Schalks- oder Stocknarren – darüber, inwieweit der Narr die Hofgesellschaft zum Lachen reizen kann.<sup>869</sup> Überdies bleiben Kleinwüchsige auch im 17., 18., 19. und sogar noch 20. Jahrhundert durch das *Erzielen komischer Effekte*<sup>870</sup> weiterhin Objekte der Belustigung: Aus dem Hofzweig wird schließlich der Zirkus-, Jahrmarkts-, und Zoozweig etc., der als komische Figur sich selbst und seine Kunst zur Schau stellt.<sup>871</sup> Denn erst ab dem 19. Jahrhundert weckt der Kleinwuchs das Interesse der Medizin.<sup>872</sup>

Gottwald bemerkt hingegen in Anlehnung an Petrat und Langenbach-Flore, dass jene Hofzwerge in ihren Augen weder künstliche noch natürliche Narren darstellen, da »[...] ihre Funktion weniger symbolträchtig war [...]«<sup>873</sup> und jene Narrengruppierung lediglich der unterhaltsamen Zerstreuung diene.<sup>874</sup> Dennoch sind diese in ihrer Funktion und Verhalten kaum vom Hofnarrentum zu unterscheiden, so dass jene durchaus als Hofnarrenpersonal bezeichnet werden können. Natürlich besitzen sie nicht den Rang und damit den potentiellen Einfluss eines Schalksnarren; sie weisen aber dennoch ideengeschichtliche Charakteristika der Narrenidee auf. Bei der Suche nach dem Narren-

<sup>864</sup> Zum Beispiel bei Autoren wie Heinrich Bebel (1907), Johann von Staupitz (1867), Julius Wilhelm Zingref (1644), Friedrich von Logau (1653), Johann Leonhard Weidner (1630), Wolfgang Büttner (1772), Hans Sachs (1568), Hans Wilhelm Kirchhof (1563), Georg Wickram (1557), Martin Luther (1545), Johann Agricola (1534), Johannes Pauli (1522) (vgl. ibd., S. 77-104).

<sup>865</sup> Ibd., S. 70.

<sup>866</sup> Vgl. Mezger 1981, S. 58.

<sup>867</sup> Petrat 1988, S. 57.

<sup>868</sup> Ibd., S. 60.

<sup>869</sup> Vgl. ibd., S. 61.

<sup>870</sup> Gottwald 2009, S. 144.

<sup>871</sup> Ernst Klee resümiert über das Gesellschaftsbild von »kleinen Menschen« im Kontext von Jahrmarktskultur etc. In diesem Zusammenhang verweist er darauf, dass das klischeehafte Image des Possenreißers dem Kleinwüchsigen bis heute anhaftet. Als Beispiel nennt er das sogenannte »Liliputaner Dorf«, das eines der Attraktionen im pfälzischen Holiday Park bis in die 1980er Jahre hinein war. Dort wurden Liliputaner und deren Lebenswelt in miniature zur Schau gestellt und damit die Illusion verdichtet, »kleine Leute« verkörpern eine besondere Kategorie Mensch, die es sich zu »begafften« lohnt (Klee 2013).

<sup>872</sup> Gottwald 2009, S. 144ff.

<sup>873</sup> Ibd., S. 116f.

<sup>874</sup> Vgl. ibd.

profil in der Oper im späteren Teil dieser Arbeit wird der Hofzwerg daher als Hofnarrenfigur definiert werden, sobald er diese spezifische Hofnarrentätigkeiten symbolisch oder künstlerisch erfüllt.

Im Verlauf des Mittelalters entwickelt sich allerdings eine tiefe Angst vor der Wirkungsmacht sozialer Narren. Aus der Befürchtung heraus, dass sich die unberechenbaren Anomalien natürlicher Narren auf den Geist gesunder Menschen übertragen könnten, setzt ein organisierter Ausgrenzungsprozess ein, der darin kulminiert, dass Brants literarische Idee des *Narrenschiiffs* faktische Wirklichkeit wird.<sup>875</sup> Eine Abschiebung von Stocknarren per Verschiffung ist beispielsweise in Frankfurt am Main und Lüneburg nachweisbar.<sup>876</sup> Der Ethnologe Klaus E. Müller schreibt über die kollektiven Ängste der Bevölkerung durch Behinderungen:

Die Begegnung mit auffallend abweichend beschaffenen, ›andersartigen‹ Menschen, die ›entstellt‹, seltsam ›verkrümmt‹, im Verhalten ›gestört‹ erscheinen, bei deren Entwicklung sichtlich etwas ›zerrissen‹ und ›schiefgelaufen‹ ist, verunsichert die Reaktionsfähigkeit, löst Unbehagen aus, weil irgendwie die Befürchtung wach wird, daß eine Art Übertragung des ›Infekts‹ stattfinden könnte. Früher wurde sie daher stets als Vorzeichen von ungueter Bedeutung begriffen.<sup>877</sup>

Weiter betrachtet Müller die Furcht vor sozialen Narren als ein konstruiertes Problem, da man »[...] Behinderung als ein gegebenes körperliches oder geistiges Gebrechen verstehen möchte«. Denn »[...] der Behinderte konfrontiert die Gesellschaft mit seiner Andersartigkeit, [...] die aus Behinderten ›Krüppel‹ [macht; Anm. d. Verf.] und aus Nichtbehinderten ›normale‹ Menschen.«<sup>878</sup> Diese Zuordnung degradiert den Stocknarren zum bizarren Grenzling, dessen groteske Krummnatur ablehnende Furcht verursacht. Und dagegen ist der soziale Narr mit seinen teils deformierten Erscheinungsbildern, schlichtweg machtlos.

Im 14. Jahrhundert noch als barmherziger Akt der Nächstenliebe verstanden, ist Krankenpflege nicht nur in klösterlichen Spitälern durch Schenkungen oder Stiftungen möglich; auch die familiäre Pflege spielt eine immer bedeutendere Rolle. Das Verwahren eines erkrankten Familienmitglieds lässt den Betroffenen folglich einfach aus der Öffentlichkeit verschwinden.<sup>879</sup> Stadtfremde Narren werden in der Regel außerhalb der Stadtmauer verwiesen, so dass man lediglich einen Umgang mit heimischen Stocknarren finden mußte.<sup>880</sup> Nur in Pilgerstädten war es sozialen Narrentypen seit dem Spätmittelalter möglich, auf Kosten der Stadtverwaltung Unterschlupf und Hilfe zu bekommen. Die meisten Städte sperrten jene kretinhafte in Existenzen als Folge davon in Türmen, Hospitälern oder Narrenhäusern ein.<sup>881</sup> Zum Zweck der öffentlichen Belustigung werden diese sogar in Narrenkäfigen oder Narrenkisten der Allgemeinheit zur Schau gestellt, verhöhnt, wüst beschimpft, gequält und gedemütigt.<sup>882</sup> Hergemöller berichtet von *Torenkisten*, die der Isolation respektive dem Gewahrsam

---

<sup>875</sup> Vgl. Langenbach-Flore 1994, S. 29.

<sup>876</sup> Gottwald 2009, S. 82.

<sup>877</sup> Müller 1996, S. 30.

<sup>878</sup> *Ibd.*, *Schutzumschlag vorne*.

<sup>879</sup> Märkl 2007, S. 22f.

<sup>880</sup> Gottwald schreibt, dass Mitte des Jahrhunderts ungefähr 31 Narren aus Nürnberg ausgewiesen wurden (Gottwald 2009, S. 82).

<sup>881</sup> Angelika Groß steht dieser oft getroffenen Aussage skeptisch gegenüber. Sie bezweifelt, dass sich in jenen Türmen ausschließlich natürliche Narren befinden, sondern weist daraufhin, dass *Narrenturm* lediglich eine Bezeichnung für ein einfaches Gefängnis sei, indem Täter verwahrt werden, die lediglich kleinere Vergehen begangen haben (Gross 1990, S. 9f.).

<sup>882</sup> Vgl. Gottwald 2009, S. 83.

dienen und pure Qual bedeuten.<sup>883</sup> Daran anknüpfend vergleichen Barwig und Schmitz die unterschiedlichen Möglichkeiten, soziale Narren von der Gemeinschaft zu separieren und resümieren:

Neben den Torenkisten verfügte die Stadt über die Möglichkeit, Gemeingefährliche, Tobende oder sonstig geistig Gestörte in den städtischen Toren und Türmen unterzubringen. Durch die Einquartierung in städtischen Fortifikationsanlagen erreichte man ein ausbruchsicheres Gewahrsam ohne ständige Aufsicht sowie den Vorteil, dass das Geschrei der Insassen allenfalls nach draußen, über den Stadtgraben, drang, nicht aber in die Stadt hinein. Die Unterbringung in Türmen und Toren galt im Allgemeinen als leichter erträglich als die Inhaftierung in den Kisten.<sup>884</sup>

Erst im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit entstehen öffentliche Institutionen, die über eine reine Absonderung hinaus erste rudimentäre Formen der medizinischen Therapie zum Beispiel in Frankfurt am Main (1572), Lüneburg (1576), Stuttgart (1589) oder Lübeck (1602) entwickeln. Diese Einrichtungen verkörpern nicht mehr nur Systeme institutionalisierter Verwahrungskultur, sondern verfolgen gezielte Maßnahmen hinsichtlich Pflege und Therapie von geistigen und körperlichen Erkrankungen.<sup>885</sup> Walter Fandrey formuliert, dass damit die »[...] Tendenz zur Desintegration behinderter Menschen [...]«<sup>886</sup> steigt, da Behinderungen aus dem öffentlichen Blickfeld verschwinden; die Überlebenschancen sozialer Narren aber wachsen.<sup>887</sup>

»Grundsätzlich gilt im Mittelalter: Wer als Behinderter (ohne unterstützende Verwandte) noch gehfähig ist, soll sich durch Betteln von Almosen selbst ernähren.«<sup>888</sup> Ein Leben in Freiheit bedeutet deshalb in der Regel neben einer hohen Sterblichkeitsrate, vor allem Armut, weshalb Stocknarren, Meulenstößer usw. auf Almosen angewiesen sind. Eine verpflichtende Almosenabgabe als religiöse Selbstverständlichkeit tritt erst Ende des 15. Jahrhunderts in Kraft. Die dabei erlassenen Bettelverordnungen reglementieren das Bettelwesen und differenzieren zwischen bedürftigen und nichtbedürftigen Menschen, wie beispielsweise in der Nürnberger Bettelordnung von 1478.<sup>889</sup> Irsigler und Lassotta erklären das Betteln aus Not aus diesem Grund als anerkannte Lebensform.<sup>890</sup> Dabei erfolgt die Almosenabgabe »[...] in Form von Geld, Kleidung oder Lebensmitteln [...]«<sup>891</sup> meistens in festen Institutionen wie Hospitälern, Kirchengemeinden, Stiften oder Klöstern. Aaron J. Gurjewitsch verweist diesbezüglich auf die soziale respektive religiöse Funktion des Bettelwesens: Materieller Reichtum verwandelt sich durch Almosenabgabe nämlich in »wahren« Reichtum.<sup>892</sup> Somit entsteht eine Wechselwirkung zwischen Armut und Reichtum, die sich als symptomatisch für das feudale Gesellschaftsgefüge erweist, weswegen »[...] das Almosengeben im Mittelalter alltäglich und üblich [...]«<sup>893</sup> ist. Die Verteilung von Almosen kommt demzufolge dem mittelalterlichen Ordogedanken nach, der typologische Gegensätze zu seiner Fundierung seines Standesdenken benötigt: Wohlstand verkörpert damit Vollkommenheit, wohingegen Unvollkommenheit sich in Mittellosigkeit ergießt. Diese Systeme-

<sup>883</sup> Hergemöller 2001b, S. 6.

<sup>884</sup> Barwig/Schmitz 1990, S. 249.

<sup>885</sup> Erste Heilbehandlungen versuchen Geisteskrankheiten mit religiösen Therapien durch Gebete, durch die Bannung böser Geister etc. zu heilen. Die ersten »medizinischen« Behandlungsformen sind neben Aderlässen, beispielsweise Räucherungen, Betäubungen oder auch Schädelreparationen (vgl. Meier 2005, S.96).

<sup>886</sup> Fandrey 1990, S. 27.

<sup>887</sup> Vgl. ibd.

<sup>888</sup> Ibid.

<sup>889</sup> Rohrmann 2007, S. 56.

<sup>890</sup> Irsigler/Lassotta 1984, S. 17.

<sup>891</sup> Ibid., S. 21.

<sup>892</sup> Siehe Schutzumschlag Gurjewitsch 1980, S. 278f.

<sup>893</sup> Fandrey 1990, S. 27.

matik ist daher »[...] Teil des mittelalterlichen Denkens und Handelns [...]«<sup>894</sup> und resultiert auf soziologischer Folie für Meier aus der Haltung von Kirche und Welt, für die das Armutproblem eine Überforderung darstellt.<sup>895</sup> Ausgrenzung statt Integration lautet folglich die Parole.<sup>896</sup> Trotz sozialer Zuwendungen bleibt die Lebenswirklichkeit behinderter Menschen dennoch verbesserungswürdig. Jedoch erhalten Sinnesbehinderte wie zum Beispiel Blinde bevorzugt Spendengüter. Man spricht deshalb auch von einer Hierarchie innerhalb des Bettelwesens, für das folgendes Prinzip gilt: Je höher der Grad der Behinderung, desto höher die Wahrscheinlichkeit, Almosen zu erhalten. Für Fandrey liegen Barmherzigkeit und Grausamkeit deswegen dicht beieinander.<sup>897</sup>

Mit dem neuzeitlichen Weltbild beginnt sich die Haltung gegenüber Bedürftigen zu verändern. Aus einer Wohlstandsperspektive heraus wird Betteln durch den wirtschaftlichen Fortschritt als lästig empfunden, wodurch sich die Lebensbedingungen sozialer Narren wiederum zu verschlechtern beginnen. Im Zuge der Reformation deklariert der *Calvinismus* Reichtum schließlich als Beweis göttlicher Gnade und Armut als Ernte des Müßiggangs.<sup>898</sup> Behinderte müssen infolgedessen immer mehr auf die Almosengabe verzichten und werden beim dem Versuch zu betteln als Kriminelle geahndet. Man wirft sozialen Narren einen unmoralischen Lebenswandel vor, der die Lebenswelt des aufkeimenden Bürgertums stört. Denn Armut<sup>899</sup> ist unschön, wie Müller vermerkt.<sup>900</sup> Der Zuwachs an Einlieferungen von Behinderten in Arbeits- und Zuchthäusern spiegelt diese Entwicklung ebenfalls wieder. Das Unbehagen gegenüber Stocknarren nimmt infolgedessen dermaßen zu, so dass jene Anstalten, die sich um Irre, Krüppel, Tölpel, Lepröse usw. kümmern, bereits im 16. Jahrhundert über Kapazitätsprobleme klagen.<sup>901</sup> Erst im Laufe der Jahrhunderte lernt man die verschiedenen Arten und Grade von Behinderungen zu systematisieren. Diese Differenzierung hilft letztendlich dabei, Komik und Behinderung voneinander zu trennen und vor allem zu verstehen. Für die vorliegende Arbeit ist die Unterscheidung beider Narrentypen – künstlicher und natürlicher Narr – aus wirkungsästhetischer Perspektive von essentieller Bedeutung. Denn der Schalksnarr ist aktives, wohingegen der Stocknarr meist als passives Lachobjekt auftritt.<sup>902</sup> Gottwald kommentiert:

Die Funktion der institutionalisierten Hofnarren, die gesellschaftliche (Stände-)Ordnung zu stabilisieren, wird durch ihre komische Funktion unterstützt. Dabei dient das Komische sowohl der Grenzziehung als auch im Gegenteil der Festigung von Grenzen, je nachdem, wer über wen lacht. [...] Bei den natürlichen Narren handelt es sich

---

<sup>894</sup> Meier 2005, S. 194.

<sup>895</sup> Vgl. *ibd.*, S. 194.

<sup>896</sup> Vgl. *ibd.*, S. 195.

<sup>897</sup> Vgl. *ibd.*, S. 29.

<sup>898</sup> Fandrey 1990, S. 40ff.

<sup>899</sup> Der Nürnberger Meistersinger Hans Sachs beschreibt die seit dem 1400 in Europa kursierende Legende um das *Schlaraffenland* um 1530 mit folgenden Worten, von der jeder arme Bettler nur träumen konnte: »Eine Gegend heißt Schlaraffenland, den faulen Leuten wohlbekannt; die liegt drei Meilen hinter Weihnachten. Ein Mensch, der dahin will trachten, muß sich des großen Dings vermessen und durch ein Berg von Hirsebrei essen; der ist wohl drei Meilen dick; alsdann er im Augenblick im selbigen Schlaraffenland. Da hat er Speis und Trank zur Hand; da sind die Häuser gedeckt mit Fladen, mit Lebkuchen Tür und Fensterladen. Um jedes Haus geht rings ein Zaun, geflochten aus Bratwürsten braun; vom besten Weine sind die Brunnen, kommen einem selbst ins Maul geronnen. An den Tannen hängen süße Krapfen wie hierzulande Tannenzapfen; auf Weidenbäumen Semmeln stehn, unten Bäche von Milch hergehn; in diese fallen sie hinab, daß jedermann zu essen hab.« (zitiert nach Meier 2005, S. 20).

<sup>900</sup> Müller 1996, S. 26.

<sup>901</sup> *Ibd.*, S. 56f.

<sup>902</sup> Gottwald 2009, S. 156f.

nicht um den selbstbewussten, aktiven Part, sondern um passive Objekte des Lachens und des Spottes. Daraus kann man schließen, dass das Lachen über behinderte Menschen in Mittelalter und früher Neuzeit der Limitierung und Begrenzung dient. Die Begrenzung kann sich dabei einerseits auf das belachte Objekt beziehen [...], andererseits zielt der Versuch der Stabilisierung einer Ordnung auf andere Stände: So richtet sich die moralische und gesellschaftliche Kritik des Lachens [...] häufig an den Klerus und dessen unmoralischen Lebenswandel. Geißelt werden allgemeine menschliche Schwächen wie Gottesferne, Eitelkeit oder Materialismus.<sup>903</sup>

Das zu Beginn so arbiträr wirkende Lachen über Narren in Mittelalter und Renaissance ist also stets an den christlichen Kontext der Narrenidee gebunden: Hostile Subjekte sind folglich beide Narrenwesen, egal ob Schalks- oder Stocknarr und fungieren nach Langenbach-Flore in ihrer Wirkungsstätte entweder als Statussymbol, Kritiker, Ratgeber, Hellseher, Spaßmacher, Unterhalter, Maskottchen, oder Prügelknabe.<sup>904</sup>

Diese Vielzahl an potentiellen Identitäten, Funktionen und Rollenmustern liefert einen fruchtbaren Nährboden für das Fastnachtsbrauchtum, in welchem der Narr sich spätestens seit der Lektüre Brants zur dominierenden Figur erhebt. In der karnevalesken Festkultur verschränkt sich nämlich die ideengeschichtliche Narrenkonzeption mit dem Modell des Fastnachtsnarren. Es ist jene wechselseitige Einflussnahme, die das Phänomen Narr so spannend für das fastnächtliche Treiben werden läßt, weswegen diese Kulturtradition sich seiner auf der ganzen Linie annimmt. Es ist das Fest der Inversion, der institutionalisierten und ritualisierten Unordnung, das so wesentlich für die Weiterentwicklung der Narrenidee ist; da der Narr – wie kaum eine andere Figur – die Wesensmerkmale des Fastnachtsbrauchtums bereits in seinen ursprünglichen Anlagen zur Geltung bringt. Dem Einflussbereich der Fastnachtswelt auf die kulturhistorische Konzeption der Narrenidee widmet sich das nächste Kapitel.

---

<sup>903</sup> *Ibd.*, S. 158.

<sup>904</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 28-47.

## 9. DAS VERHÄLTNISS VON NARRENIDEE UND FASTNACHT, FASCHING UND KARNEVAL

### 9.1 Grundproblematik

Bevor die genealogischen Wurzeln von *Fastnacht*, *Fasching* und *Karneval*<sup>905</sup> erläutert werden, sei zunächst folgende Feststellung vergegenwärtigt, die Hermann Bausinger und Werner Mezger nachdrücklich betonen: Fastnacht ist ein Fest, an dem die Narrheit seit über 500 Jahren im kollektiven Gedächtnis Europas triumphiert.<sup>906</sup> Denn die Tatsache, dass diese Tradition vorwiegend Figuren konserviert, die mit dem Hyperonym *Narr* belegt werden können, ist für »[...] die Sinnggebung des fastnächtlichen Brauchtums [...]«<sup>907</sup> wesentlich. Mezger erklärt die korrelative Verbindung von Narrenidee und Fastnacht:

Die Fastnachtsnarren bilden zwar fraglos nur eine Untergruppierung der Schar der Narrenfiguren insgesamt, aber sie gehören doch ebenso unbestreitbar in den generellen Kontext der Narrenidee hinein. Sowohl die Narren im Fastnachtsbrauch als auch diejenigen der sozialen Realität und der literarischen oder bildnerischen Überlieferung lassen sich letztlich auf ein und denselben Typus zurückführen; davon zeugt allein schon der bis heute für sämtliche Vertreter des Spezies noch immer gleichermaßen gültige Sammelbegriff ›Narr‹.<sup>908</sup>

Nähert man sich dem Brauchphänomen Fastnacht, Fasching, Karneval an, so erweist sich der Narr der Fastnacht nicht nur als dessen wahrer Protagonist, er ist überdies der entscheidende »[...] Schlüssel zur Klärung [...]«<sup>909</sup> grundlegender karnevalesker Fragen. Mezger beschreibt 1991 in seiner Habilitationsschrift *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* das historische Ideengeflecht der Fastnacht als explosive Plattform nährischer Aktivität, die im 15. und 16. Jahrhundert in einer Apotheose der Narrheit mündet. Daneben erarbeitet er detailliert die Interdependenzen von Fastnachtsbrauch und Narrenidee. Zwar wurde eine Verbindung zwischen diesen beiden Phänomenen bereits von Jacques Heers in seiner 1983 in Paris veröffentlichten Abhandlung *Fêtes des fous et carnavals* vermutet; allerdings stellt erst Mezger die ideengeschichtliche Verknüpfung von Narrenidee und Fastnacht als kollektives Fest in das Zentrum volkskundlichen Denkens.

Bausinger behandelt in seiner Abhandlung *Für eine komplexere Fastnachtstheorie*<sup>910</sup> die wissenschaftlichen Erfolge der Fastnachtsforschung seit 1950: Er spricht über eine Fülle von Textmaterialien, die der Fastnacht neue Impulse verliehen haben: Rechtliche und soziale Grundlagen für die Erhaltung<sup>911</sup>, aber auch die Neuentstehung von Bräuchen<sup>912</sup> sowie die Bedeutung der Städte und die

<sup>905</sup> Jene Begriffe, die in ihrer Bedeutung auf verschiedene Brauchtumszentren verweisen, konkurrieren nicht miteinander, sondern haben sich gegenseitig beeinflusst bzw. bauen aufeinander auf. Fastnacht wird in der Forschungsliteratur jedoch präferiert. Dennoch sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die alternativen Bezeichnungen des Brauchtums im weiteren Verlauf der Arbeit synonym verwendet werden.

<sup>906</sup> Werner Mezger weist daraufhin, dass dieser Aspekt von der volkskundlichen Forschung bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts vernachlässigt wurde (vgl. Mezger 1991, S. 166).

<sup>907</sup> *Ibid.*, S. 25.

<sup>908</sup> *Ibid.*, S. 27.

<sup>909</sup> *Ibid.*, S. 25.

<sup>910</sup> Siehe Bausinger 1983, S. 101-107.

<sup>911</sup> Siehe Moser 1964, S. 15-41.

<sup>912</sup> Siehe Bausinger Tübingen 1966.

Rolle der Höfe<sup>913</sup> für den neuzeitlichen Fastnachtsapparat wurden im Laufe der Jahrzehnte dechiffriert.<sup>914</sup> Im gleichen Atemzug weist Bausinger auf eine grundlegende Problematik der Fastnachtsforschung hin, »[...] denn kaum eine Debatte wurde in der Kulturwissenschaft je mit nachhaltiger Ausdauer und Leidenschaft geführt, als diejenige über den Sinn und Ursprung von Fastnacht, Fasching und Karneval.«<sup>915</sup>

Bis Mitte des 20. Jahrhunderts blickt die Fastnachtsforschung zunächst monokausal auf einseitige genealogische Wesensdefinitionen zurück: Eine Theorie favorisiert das fastnächtliche Brauchtum zunächst als »[...] ein heidnisches Gemisch aus keltischen, germanischen und antiken Elementen.«<sup>916</sup> Diese Behauptung proklamiert die protestantische Theologie des 16. und 17. Jahrhunderts. Nicht nur, dass jene jegliches Fastnachtstreiben kategorisch ablehnt; sie bezeichnet den Brauch sogleich als *heidnisch*, demnach als *nicht-christlich*.<sup>917</sup> Im 18. Jahrhundert postulieren Humanisten, dass es zwischen der griechisch-römischen Antike, germanischen Kulturen und der zeitgenössischen Fastnachtsgestaltung zwar keine Kontinuitäten, aber Analogien geben könnte.<sup>918</sup> Und da eine Reihe von vorchristlichen Festen wie die *Lupercalien*, *Lemuria*, *Kalendae Ianuariae*, *Bacchanalien* oder *Saturnalien*<sup>919</sup> an gegenwärtige Fastnachtsbräuche erinnern, werden diese im deutschsprachigen Raum sy-

<sup>913</sup> Eine detaillierte Beschreibung über das damalige Gesellschaftssystem gibt Sieber 1960.

<sup>914</sup> Siehe Moser 1967, S. 135-202.

<sup>915</sup> Mezger 1991, S. 9.

<sup>916</sup> Moser 1964, S. 24.

<sup>917</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 10.

<sup>918</sup> Vgl. *ibd.*, S. 11.

<sup>919</sup> Die *Lupercalien* sind ein heidnisches Fest, das jährlich am Beginn des Frühlings in der Antike zereemonialisiert wurde. In diesem vollzieht sich ein Fruchtbarkeitsritus, der dem Symbol der Sühne gewidmet ist. Hierbei wird ein Bock geopfert und dessen Felle für rituelle Zwecke verwendet. Hartmann Grisar beschreibt jenen Ritus: »Die Lupercalien waren [...] nicht mehr als Handlungen eines eigentlichen Gottesdienstes angesehen. [...] An dem 15. Februar liefen nach uralter Sitte in Felle gekleidete Jünglinge durch die Stadt, um als Wolfsscheucher (*luperci*) alles Unheil zu vertreiben. Sie erteilten dabei unter allerhand Ausgelassenheiten den Frauen Streiche mit einem geheiligten Riemen; dadurch erhielten dieselben symbolisch Fruchtbarkeit. Ein weiterer Bestandteil dieses Festes ist der Lupercalienzug, da er seinen Ausgang von *Lupercal*, der bekannten sagenhaften Höhle des Palatins, nimmt. Der Riemen hingegen hat die Bezeichnung *februa*. Weil man ihm die Kraft zuschreibt, alles Übel abzuwehren und Heil zu bringen durch Reinigung, so hatte sich der Ausdruck *februare* für den Vorgang der Reinigung gebildet; Februarius war der Reinigungsmonat.« (Grisar, 1985, S. 454f.).

Die *Lemuria* bezeichnen ebenfalls ein Fest des römischen Festkalenders, das im Mai ritualisiert wird und einen apotropäischen Charakter aufweist. Den Ablauf dieser Tradition erläutert Kurt Latte: »Einen sehr anderen Charakter trägt das Fest der Lemuria am 9., 11. und 13. Mai. Auch in ihm bleiben die Tempel geschlossen, glaubt man an Geister, die zu den Wohnungen der Menschen kommen. Um Mitternacht geht der pater familias mit nackten Füßen durch das Haus. Nachdem er vorher die Hände gereinigt hat, schützt er sich durch einen magischen Ring, den er durch die Verbindung von Daumen und Zeigefinger herstellt, gegen einen möglichen Anblick der Lemures und wirft ihnen abgewandten Gesichts schwarze Bohnen hin, wobei er neunmal erklärt, daß er sich und die Seinen damit loskauft. Es ist deutlich, daß man hier Gespenster abwehren will, die sonst Mitglieder der Familie holen könnten.« (Latte 1992, S. 99).

Die *Kalendae Ianuariae* verkörpern ein Neujahrsfest, das folgende konstitutiven Elemente besitzt: Ein Stieropfer, eine symbolische Sitzung des Senats, eine Militärparade mit Maskenzügen; alles begleitet von dem Brauch, sich gegenseitig Geschenke zukommen zu lassen (Siehe Schneider 1921). Einem gänzlich anderen Impetus widmen sich die dionysischen *Bacchanalien*: Die sogenannten Bacchusfeste sind Feierlichkeiten, die im antiken Rom Mitte März exzessive Rauschzustände durch den Konsum von psychedelischen Substanzen, halluzinogenen Pilzen und Wein hervorrufen. Zudem ziehen sich die Teilnehmer Tierfelle an, um für die Dauer des Rituals in Tierrollen zu schlüpfen (vgl. Vulpius 1791, S. 24-40).

Die *Saturnalien* hingegen bezeichnen ein römisches Fest zur Ehren des Gottes *Saturn*, das sich periodisch am 17. Dezember eines Jahres vollzieht. Zentraler Aspekt dieses Brauches besteht in der Nivellierung der Standesunterschiede: Sklaven werden von ihren Herren als Gleichgestellte behandelt und ihre Rollen sogar verkehrt, d. h. unter anderem, dass die Herren ihre Sklaven bedienen müssen (vgl. Fuhrmann 1980a, S. 29-42).

nonym für fastnächtlige Geschehnisse verwendet.<sup>920</sup> Somit lassen sich zwar durchaus Anleihen, aber keine belegbare genealogische Traditionslinie der Fastnachtskultur zur Antike oder zu germanisch-keltischen Kulturen herleiten, da das mittelalterliche Narrentreiben erst ein Jahrtausend später im Mittelalter beginnt.<sup>921</sup>

## 9.2 Die Ursprungstheorie des romantischen Mythologismus

Der nachhaltigste Deutungseinfluss vollzieht sich aber durch die *Romantik*<sup>922</sup>: Im Zeichen der politischen Entmachtung durch Napoleon entsteht im Deutschland des 19. Jahrhunderts ein neues Nationalgefühl, das mitunter in einer ausgeprägten Begeisterung des Bildungsbürgertums<sup>923</sup> für Volksdichtung kulminiert: Das Interesse richtet sich auf die literarische Hinwendung zur Volkspoese und der damit verbundenen Sagen- und Mythenwelt des Mittelalters. Angestrebt wird dabei die Gesamtheit der vergangenen kollektiven Mythen aufzuspüren; der Frage nach deren Herkunft und Verhältnis zu Erzählformen wie Legende, Epos, Märchen, Sage etc. rücken in den Mittelpunkt literarischer Neugier.<sup>924</sup> Zugleich versteht sich die Romantik auch als Gegenbewegung zur vernunftorientierten Ära der *Aufklärung*<sup>925</sup> und sucht ihre kulturelle Herkunft mitunter in der Historie des Mittelalters:

<sup>920</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 11.

<sup>921</sup> Vgl. *ibid.*, S. 11.

<sup>922</sup> Das Symbol nimmt in der romantischen Literatur, Philosophie und Kunst eine besondere Stellung ein. Auf der Annahme basierend, dass Identität sich aus Natur und Geist rekurriert und diese Begriffe göttlichen Ursprungs sind, zieht die Romantik eine Analogie zwischen Mensch und Kosmos. In diesem Kontext offenbart sich die Symbolik der Natur als unendliches Prinzip, das die Grundlage eines neuen Mythologieverständnis bildet: Die Bedeutung des Symbolischen wird von Frühromantikern wie Novalis, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Friedrich Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck und Wilhelm Wackenroder betont und deren Gedankengut von spätrömantischen Autoren wie Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph Eichendorff, E.T.A. Hoffmann u. a. um die Dimension des Dämonischen und Grotesken erweitert. Die Quellen der romantischen Symbolik und Mythologie wurzeln in der Transzendentalphilosophie sowie in neuplatonischen, theosophischen, alchemistischen, (natur-)mystischen Strömungen, die beispielsweise durch Paracelsus, Herder oder Goethe vermittelt wurden. Der Symbolbegriff als Fundament romantischer Naturanschauung und Dichtungstheorie, der in Kosmos und Psyche als Urkraft ruht, stiftet schließlich die Verbindungslinie zwischen Kunst und Wissenschaft als einer Art Universalpoese (Friedrich Schlegel). Zudem sieht die Romantik einen interdependenten Zusammenhang zwischen der Symbolik der Kunstdichtung mit der Welt der archetypischen Bilder in Traum, Alchemie, Märchen, Mythos und Volkspoese (vgl. Lurker 1992, S. 625 f.).

<sup>923</sup> Der Begriff des Bildungsbürgertums verweist auf eine in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich etablierende europäische Gesellschaftsschicht, die die Merkmale humanistischer Bildung, Literatur, Wissenschaft verfolgt und sich durch ein breites gesellschaftliches Engagement in Staat und Gemeinwesen charakterisiert. Folgende Berufsgruppen finden sich in dieser Sozietät wieder: Wissensbevollmächtigte wie Professoren, Pastoren, Lehrer, Apotheker, Ärzte, Rechtsanwälte, Juristen, Kaufleute, Naturwissenschaftler, Musiker und leitende Beamte. Der spätabso-lutistische Verwaltungsstaat, der für die Umsetzung seiner Reformen Beamte mit akademischer Bildung favorisiert, setzt sich für eine breite kulturelle Bildung des Bürgers ein, der sich seinen gesellschaftlichen Standort somit durch Leistung und nicht durch Geburt erwerben vermag. Die Einrichtung von Bildungsanstalten, die sich auf der Folie kultureller Prämissen der Weimarer Klassik konstituieren, führen letztendlich zu einer gesamtdeutschen neuartigen Nationalidee, die das Bildungsbürgertum als kulturelle Elite bezeichnet. Für einen tieferen Einblick in die konstitutiven Merkmale des Bildungsbürgertums siehe Fuhrmann 2004.

<sup>924</sup> Siehe Kremer 2007.

<sup>925</sup> Die *Aufklärung* ist ein gesamteuropäisches Phänomen, das versucht, Sinnfragen und strukturelle Prozesse des menschlichen Lebens rationalistisch, also aus Gründen der Vernunft, her zu verstehen. Jenen Fortschritt, den die europäische Geistesgeschichte damit begründet sieht, beschreibt Christoph Martin Wieland 1770 als Aufklärung. Als machtvolle Bewegung, die bald alle Lebensbereiche durchdringt, breitet sich diese europaweit von den Niederlanden (René Descartes etc.) über die bürgerlich-liberalen Staatstheorien von Thomas Hobbes und Frankreich (Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau etc.) auch nach Deutschland hin aus (Gottfried Wilhelm Leibnitz, Immanuel Kant, Johann Christoph Gottsched etc.) (vgl. Beutin 2001, S. 148f.).

Vor allem der Begriff *Volkskultur* wird in diesem Kontext weniger als *soziale Realität*, sondern vielmehr als *schöpferische Kraft* interpretiert. Romantische Autoren – wie beispielsweise Jacob Grimm<sup>926</sup> – pflegen einen diskussionswürdigen Umgang mit historischen Kategorien: Oft geht die Dokumentation mittelalterlicher Texte mit einer inhaltlichen Bearbeitung der meist oral überlieferten Mythen, Sagen und Märchen einher, deren Aussagegehalt sich somit intendiert verändert.<sup>927</sup>

Auf dieser Folie scheint es nicht verwunderlich, dass das Fastnachtsbrauchtum in den spezifischen Blickwinkel romantischer Gesinnung gerät:<sup>928</sup> Die Ursprünge der Fastnacht werden seitens der Romantik allerdings nicht im Mittelalter vermutet, sondern ausgerechnet an jenem Ort, »[...] der sich dem Bereich des gesicherten Wissens völlig entzieht [...]«<sup>929</sup>; nämlich in grauer Vorzeit. Mezger sieht die Ursache für diese kühne Vermutung in dem Selbstverständnis der romantischen Epoche selbst begründet, da jene die Tendenz zum irrational Unbegreiflichen, abstrakt Numinosen und Mythologischen pflegt. Ein ideengeschichtlicher Rückgriff auf das zeitlich nahe zurückliegende Mittelalter kann diesem Postulat jedoch kaum Rechnung tragen. Folglich greift die Romantik auf einen ferneren Zeitraum zurück, der wiederum nicht nur die Antike in den Fokus romantischen Interesses stellt, sondern gleichsam das Fastnachtsstreiben in einen geheimnisvollen Nebel von sublimer Bedeutung hüllt.<sup>930</sup>

Generell liefert diese recht eigenwillige Herangehensweise aber die Grundlage für folgenden Erklärungsversuch über die ideengeschichtliche Genese von Fastnacht, Fasching und Karneval: Ausgehend von der reformatorischen Etikettierung, die den Brauchkomplex als *heidnisch* im Sinne von *nicht-christlich* verwendet, negiert die Romantik diese Verortung und polt die semantische Bedeutung von *heidnisch* in *vor-christlich* um.<sup>931</sup> Diese folgenschwere Fehlinterpretation zeichnet sich schließlich verantwortlich für »[...] jene abenteuerliche Rückdatierung des Fastnachtsbrauchtums in eine dunkle Vorvergangenheit, die uns bis heute hartnäckig verfolgt.«<sup>932</sup> Während also die humanistische Stoßrichtung bloße Anleihen in antiken Festen vermutet, konstruiert der romantische Mythologismus eine direkte genetische Verwandtschaft des närrischen Brauchtums zur heidnisch-antiken Festkultur.<sup>933</sup> Problematisch ist aus heutiger Forschungsperspektive vor allem die Nachhaltigkeit dieses Postulats, das im zeitgenössischen Funktionsgedächtnis immer noch vertreten ist: »[...] Studien belegen, dass bei einer Befragung von Laien, die allgemeine Ansicht vorherrscht, Fastnacht sei ein bloßer Winteraustreibungs- und Fruchtbarkeitsritus, dessen kultische Ursprünge im vorchristlichen Heidentum liegen.«<sup>934</sup> Die sogenannte Kontinuitätsprämisse, die darauf beruht, dass das Fastnachtsbrauchtum »[...] eine ungebrochene historische Entwicklung von irgendwelchen vorchristlichen – sei es griechisch-römischen oder germanischen – Kulturen bis hin zu unserer Fastnacht gegeben habe [...]«<sup>935</sup> ist zweifellos, als obsolet zu betrachten.

<sup>926</sup> Sein Hauptwerk ist das in Göttingen 1835 erschienene Buch mit dem Titel *Deutsche Mythologie*.

<sup>927</sup> Mezger 1984a, S. 40f.

<sup>928</sup> Vgl. ibd., S. 40.

<sup>929</sup> Vgl. ibd., S. 41.

<sup>930</sup> Vgl. ibd., S. 39.

<sup>931</sup> Ibid., S. 41f.

<sup>932</sup> Für tiefere Erläuterungen siehe Deneke 1969, S. 47.

<sup>933</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 11.

<sup>934</sup> Mezger 1984a, S. 42.

<sup>935</sup> Mezger 1991, S. 11.

## 9.3 Philologische Erklärungsmodelle

### 9.3.1 Erste sprachliche Nachweise

Ein weitaus tragfähigerer Interpretationsansatz über die Ursprünge der *verkehrten Welt* führt in die *Philologie*, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Frage nach dem Ausgangspunkt der damit verbundenen Narrenkultur etymologisch beantwortet.<sup>936</sup> Denn die syntaktische wie semantische Herkunft des Brauchtums zeigt unterschiedliche Varianten von Fasnacht, Fasching und Karneval:<sup>937</sup> Der älteste mittelhochdeutsche Nachweis für das Wort ›vasnaht‹ findet sich in Wolfram von Eschenbachs Versroman *Parzival*<sup>938</sup>: Darin parodiert jener die Fastnachtskämpfe der Marktfrauen von Dollenstein an der Altmühl bei Eichstätt.<sup>939</sup> Karl Meisen bezweifelt jedoch, dass es hierbei um eine tatsächliche Kunde von etablierten Fastnachtsgepflogenheiten handelt.<sup>940</sup> Ein weiteres frühes Dokument, in der ›vasnaht‹ erwähnt wird, ist die mittelhochdeutsche Sittenlehre *Der Renner*<sup>941</sup> des Hugo von Trimberg, das um 1300 didaktische Morallehren über die sieben Todsünden anhand von Exempeln, Erzählungen sowie Fabeln und Allegorien subsummiert.<sup>942</sup>

Daneben treten im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts ähnlich klingende synonyme Lautformen für den Begriff ›Fastnacht‹ auf, wie beispielsweise ›vastenacht‹, ›vastnaht‹, ›faschenacht‹, ›vase-naht‹, ›vassennaht‹, ›vasnacht‹, ›vassnacht‹.<sup>943</sup> Geistliche wie Nikolaus von Jeroschin<sup>944</sup> berufen sich in Chroniken hingegen gerne auf die Variante der ›vastelnacht‹.<sup>945</sup> Die Handschriften der literarischen Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert legen sich meist auf zwei Schreibweisen fest: Neben ›vastnacht‹ ist auch ›vasnacht‹ vorzufinden. Der bekannteste Verfasser von Fastnachtsspielen, der Nürnberger Meistersinger und Spruchdichter Hans Sachs, präferiert ferner die Variante der ›faßnacht‹.<sup>946</sup> Weitere vielfältige Nachweise finden sich im 15. und 16. Jahrhundert, die das fastnächtli-

<sup>936</sup> Vgl. *ibd.*, S. 9–31.

<sup>937</sup> Auf die Vielfalt und Genese sämtlicher etymologischer Lautformen durch regionale Färbungen kann in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden; für diesbezügliche Informationen vergleiche Hiß 1965, S. 123–193.

<sup>938</sup> Wolfram von Eschenbachs Versroman ist der mittelhochdeutschen höfischen Literatur angegliedert. Hierin schildert der Autor das Leben des Titelhelden *Parzival*. Vermutlich zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden wird das Sujet seither in Literatur, Bildender Kunst und ebenso auch musikalisch vielfach adaptiert. Als die nachhaltigste Rezeption auf der Opernbühne gilt die Interpretation von Richards Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, das am 26. Juli 1882 im Festspielhaus Bayreuth uraufgeführt wurde.

<sup>939</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 18.

<sup>940</sup> Meisen 1967, S. 16.

<sup>941</sup> Das zwischen 1296 und 1313 entstandene Epos ist das Hauptwerk und die gleichsam einzig erhaltene Schrift des Hugo von Trimberg. Aus der Rezeptionsgeschichte dieses didaktischen wie theologischen Werkes lässt sich aufgrund der zahlreichen Schriften, die zu diesem im 14. und 15. Jahrhundert verfasst wurden, dessen Popularität im Hochmittelalter deutlich ablesen (vgl. Weigand 2000, S. 53).

<sup>942</sup> Hiß 1965, S. 160.

<sup>943</sup> Meisen 1967, S. 8.

<sup>944</sup> Der preußische Deutschordenspriester lebte im 14. Jahrhundert und verfasste zwischen 1328 und 1335 als Kaplan des Hochmeisters des Deutschen Ordens deutsche Ordenschronik in poetischer Reimform. Diese ist auf sprachhistorischer Folie deshalb interessant, da Nikolaus von Jeroschin sich einer Sprache bemächtigt, die ostmitteldeutschen Dialekten folgt. Daneben entwirft er eigene metrische sowie rhetorische Regeln und gilt als einer der bedeutendsten Stilisten des Deutschen Ordens (vgl. Pfeiffer 1854, S. XVI–XVIII).

<sup>945</sup> Hiß 1965, S. 160.

<sup>946</sup> *Ibd.*, S. 161.

che Phänomen – beeinflusst durch Brants *Narrenschiſſ*<sup>947</sup> – pejorativ verstehen und ›vasnacht‹ mit dem lateinischen Begriff ›vas noctis‹ gleichsetzen.<sup>948</sup> Metaphorisch wird das närrische Treiben damit mit einem ›Nachttopf‹ verglichen und allegorisiert die sinnbildliche Sittenlosigkeit des Menschen.<sup>949</sup> Brant glaubt deshalb, die Herkunft des Brauchtums sei der Topos der Dunkelheit, da es an diesem Fest ›fast Nacht‹ sei, »[...] also nahezu dunkel vor der Tür der Narren, die sich eigentlich um ihr Seelenheil kümmern sollten.«<sup>950</sup> Er selbst verwendet aus diesem Grund meistens die Lautvariante ›vast nacht‹, sowie ›fasnacht‹, ›fasznacht‹ oder ›fasenacht‹.<sup>951</sup>

Eine weitere Deutungsmöglichkeit offenbart sich nach Mezger 1601 in einer Schweizer Predigt, die ebenfalls lehrhaft-moralische Absichten mit folgenden Worten verfolgt und gleichsam vier Erklärungen über den Sinn der Fastnacht offeriert:

Unser Tütsch wörtli heisst Fassnacht, wie es dann in den Kalender gestellt wirt. Waz aber hierdurch werde verstanden, kann ich nit wol wüssen. Ob es möchte genennt werden faselnacht, darum der unverschämte fasel dann sein spil hat: dass man uff die nacht die fass grüsst und dem Baccho zu ehren gwaltig schluckt: oder Fassnacht darumb, dass jren etlich uff die nacht viel spyss und tranck fassend [...] oder Fastnacht darumb, dass grad druf die vertzig tätig fasten angaht.<sup>952</sup>

Finden sich im 16. Jahrhundert aus sprachwissenschaftlicher Perspektive noch beide Schreibweisen ›fasnacht‹ respektive ›faßnacht‹, so dominiert im 17. und 18. Jahrhundert sukzessive letztere Form in der zeitgenössischen Literatur, wie etwa in den *Simplicianischen Schriften* des barocken Literaten Christoph von Grimmelshausen.<sup>953</sup>

Die bisher aufgeführten Varianten verfügen jedoch nach Mezger über ein fundamentales Problem: Sie geben keinerlei genealogische Auskunft über die kulturelle Wurzel und der damit verbundenen Sinnhaftigkeit des fastnächtlichen Brauchtums. Zwar stellen moraldidaktische Autoren wie Brant das Fastnachtsfest in den Dienst didaktischer Absichten; sie erweisen sich aber in Abhängigkeit des zugrunde liegenden Erkenntnisinteresses als wenig hilfreich. Um eine fundierte Aussage über den Ursprung des Brauchkomplexes treffen zu können, bedarf es vielmehr eines Blicks auf eine fundamentale Debatte innerhalb der Fastnachtforschung, die sich darum streitet, ob die Lautform *Fastnacht* oder *Fasnacht, die ältere und richtigere sei.*<sup>954</sup> Denn beide Varianten werden im ausgehenden 17. Jahrhundert gleichermaßen verwendet. Aus beiden Grundformen lassen sich daher sämtliche Subbezeichnungen eindeutig klären. Während sich Erstere (also Fastnacht) allerdings als *substantiell* erweist, führt die zweite Lesart (also Fasnacht) die etymologische Forschung in eine Deutungsleere.<sup>955</sup>

<sup>947</sup> Das Kapitel *Von fasnacht narre* ist in der Erstausgabe des *Narrenschiſſ* von 1494 nicht enthalten; es erscheint erst in der Ausgabe von 1495 (vgl. Mezger 1984b, S. 10).

<sup>948</sup> Als Beispiel sei an dieser Stelle Johann Geiler von Kaisersberg zu nennen. Der in Straßburg praktizierende Kanzelredner fasst in 412 Predigten die Aussagen Brants zusammen und wendet sich gegen alle Formen von Narrheit (vgl. Meisen 1967, S. 19).

<sup>949</sup> Siehe Schmeller/Frommann 1877, S. 764.

<sup>950</sup> Mezger 1991, S. 10.

<sup>951</sup> Meisen 1967, S. 7.

<sup>952</sup> Siehe Hoffmann-Krayer 1897, S. 48 (zitiert nach Mezger 1991, S. 9).

<sup>953</sup> Küster 1983, S. 57.

<sup>954</sup> Hiß 1965, S.162.

<sup>955</sup> Mezger 1991, S. 10.

### 9.3.2 Zur Kontinuitäts- und Germanentheorie

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entwirft die philologische Forschung zu Beginn des dritten Reiches ein diskussionswürdiges Konzept über die Genese von fastnächtlichen Braucherscheinungen: Der Mediävist Otto Höfler proklamiert 1934 in seiner Habilitationsschrift *Kultische Geheimbunde der Germanen*, die Keimzelle des zeitgenössischen Fastnachtsbestandes liege in den Riten kultischer Männerbunde der Germanen. Diskussionswürdig erscheint die wissenschaftliche Methodik, die Höfler vertritt, da sich diese im ideologisierten Spannungsfeld nationalsozialistischen Denkens bewegt.<sup>956</sup> Um seine sogenannte *Kontinuitätsprämisse* zu untermauern, offeriert er in seiner Publikation *Das germanische Kontinuitätsproblem* 1937 folgende These:

Für die Erfassung der Kontinuitätsverhältnisse in vorliterarischer Zeit bzw. in Epochen, wo uns literarische Quellen fehlen, bieten sich bemerkenswerte methodische Möglichkeiten. Wir befinden uns gerade bei der Untersuchung der Gemeinschaftskulte in einer Sphäre von früher kaum geahnter Beständigkeit. Das glänzende Buch des schwedischen Archäologen Oscar Ulmgren [...] hat den Beweis erbracht, dass die in den bronzezeitlichen Felsbildern Schwedens dargestellten Kulte noch bis in die neueste Zeit, also etwa 3000 Jahre später, fortleben. [...] Diese Kulte – es handelt sich besonders um Fruchtbarkeits-, Sonnen-, und Totenkulte – sind ihrer inneren Struktur nach an Gemeinschaften gebunden: wenn sich nun eine bis in die germanische Frühzeit reichende Kontinuität tiefer Kultformen nachweisen lässt, so beweist dies, dass auch die tragenden Gemeinschaftstypen auf die Vorzeit zurückgehen und aus ihr stammen müssen. Überdies aber beweist es den mythischen, überrationalen Charakter tiefer Gemeinschaften. Das ist der Sinn einer solchen Durchforschung der Gemeinschaftskulte.<sup>957</sup>

Auf dieser These basierend vermeint er, im fastnächtlichen Volksbrauchtum genuines Germanentum nachweisen zu können. Diese Behauptung gilt in der zeitgenössischen Volkskunde allerdings als verfehlte Prämisse.<sup>958</sup>

Retrospektiv wird Höflers Ideengut aber von Robert Stumpfl<sup>959</sup> in der Phase der NS-Diktatur protegirt. Letzterer definiert das Fastnachtsbrauchtum als phallischen Kult und attestiert dem Germa-

<sup>956</sup> Otto Höfler (1901-1987) entstammt einer großbürgerlichen Familie mit rechtskonservativem Hintergrund. Nach dem Studium und Promotion in der Germanistik und Skandinavistik, arbeitet er einige Jahre als Lektor für deutsche Sprache an die Universität Uppsala. Seine 1934 veröffentlichte Habilitationsschrift gilt als Bejahung des Nationalsozialismus. 1937 wird er NSDAP-Mitglied. Von 1935-38 lehrt er als Professor für germanische Altertumskunde und Philologie in Kiel; er bekommt nach Kriegsende ein Berufsverbot erteilt, da er während des Zweiten Weltkrieges am Projekt *Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften* mitarbeitet und seit 1943 Leiter des Deutschen Wissenschaftlichen Instituts in Kopenhagen ist. Aufgrund des öffentlichen Drucks distanziert er sich nach Ende der NS-Diktatur partiell von seinen Schriften. Von 1957-1977 folgt er dem Ruf an die Universität Wien an den Lehrstuhl für deutsche Sprache und ältere deutsche Literatur (vgl. Gajek 2005, S. 325ff).

<sup>957</sup> Höfler 1937, S. 26.

<sup>958</sup> Gajek 2005, S. 324-328.

<sup>959</sup> Der Theaterwissenschaftler Robert Stumpfl (1904-1937) widmet sich 1936 in Berlin einer breit angelegten Studie (*Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*) und entwickelt eine nationalsozialistisch affine Theatertheorie, die der deutschen Theaterlandschaft germanische Ursprünge unterstellt und sich in ihren Aussagen gegen die christliche Kirche wendet. Das Christentum und der Primitivismus heidnischer Kulte fungieren hierbei als dichotome Prinzipien. In Anlehnung an Höfler generiert Stumpfl zunächst die Polaritäten *dramatisches Theater/mimisches Theater* sowie *ekstatische Verwandlung/rationalistische Nachahmung* und ergreift Partei für die jeweils ersten Termini seiner antithetischen Begriffsbildungen. Nach seiner Theorie liegen die Wurzeln des Dramas damit in den Verwandlungskulten ritueller Praktiken des nordischen Theaters: In den liminalen Phasen erfährt der Rezipient somit aktive Teilhabe am rituellen Drama, obwohl der Ausgang der Aufführung inszenatorisch festgelegt ist. Diese Theorie wirkt, wenn man sie von ihrer stark ideologischen Färbung befreit, in naher Verwandtschaft zur Theateranthropologie Richard Schechners, der die theatrale Performance als Wiederherstellung einer vergangenen Wirklichkeit betrachtet, die im Moment der Aufführung nicht einfach wiederholt wird, sondern sich im Prozess des Erlebens durch Schauspieler und Rezipient von Neuem manifestiert.

Allerdings nehmen die theaterästhetischen Thesen von Stumpfl eine Haltung ein, die dem ästhetischen Kanon des Nationalsozialismus widersprechen: Während sich Stumpfl für ein metaphysisches-liminales Erleben des Einzelnen einsetzt und einen kultischen Theaterbegriff favorisiert, geht die NS-Diktatur von einem Nationaltheater aus, das die Darstellung des Erhabenen in Geschichten, Historien und Tragödien fokussiert. Hierbei soll sich der Mythos

nementum 1937 eine staatsbildende wie stabilisierende Kraft, die sich gegen andere Mächte durchzusetzen vermag.<sup>960</sup>

Bei einer eingehenden linguistischen Betrachtung der Wortwurzel ›fas‹ wird deutlich, wie die beiden Autoren zu ihrer Deutung gelangen: Zunächst ist festzuhalten, dass die Wortsilbe ›fas‹, die mit all ihren Ableitungen (›vas‹-, ›vasz‹-, ›fasz‹-, ›faß‹-, ›vase‹-, ›fase‹-, ›vasen‹-, ›fasen‹-, ›vastel‹-) schon seit dem 11. Jahrhundert im deutschen Sprachgebrauch zirkuliert, Anfang des 20. Jahrhunderts längst nachgewiesen ist.<sup>961</sup> Dass die Bezeichnung ›fasnacht‹ in diesem Kontext auf das Verb ›faseln‹ = ›fruchtbar sein, gedeihen, tragen, werfen, brüten‹ zurückgeht, verliert seine Spur im 17. Jahrhundert in der weiteren Bedeutung von ›faseln‹ = ›sich unsinnig gebärden, tolles, ungereimtes Zeug reden‹.<sup>962</sup> Es hindert Stumpfl allerdings nicht daran, erstere Lesart für sein Erklärungsmodell des Fastnachtsbrauchtums zu verwenden. Abgeleitet vom substantivierten Verb ›Fasel‹ = ›junges Zuchttier, Wurf, Brut, Faselhengst, Faselvieh, Faselstier‹ betrachtet er den die verkehrte Welt als Sinnbild einer starken germanischen Nachkommenschaft, die phallische Kulte zur Stärkung des Gemeinwesens betreibt.<sup>963</sup> Somit trägt die Perspektive von Höfler und Stumpfl indirekt dazu bei, das Gedankengut der Romantik zu untermauern: Nach Ende des Zweiten Weltkrieges bleibt in der kollektiven Wahrnehmung des 20. Jahrhunderts der Eindruck bestehen, Fastnacht fungiere stets als heidnischer Winteraustreibungs- und Fruchtbarkeitskult.<sup>964</sup>

### 9.3.3 Das Fastnachtbrauchtum im Kontext christlicher Didaxe

Viel ertragreicher erweist sich der Versuch, den Brauchkomplex<sup>965</sup> »[...] vom Ablauf des Kirchenjahres her, also christlich zu deuten [...]:<sup>966</sup> Denn ebenso wie der Abend vor dem Geburtsfest Christi

---

des Nationalsozialismus jedoch nicht durch ekstatische Kulthandlungen emporheben, sondern durch das Wort bzw. die Dichtung. Das Thingspiel verkörpert somit eine archaisierende Maskerade, die jedoch so bemängelt Stumpfl keinerlei mimetische Funktion besitze. Hinter der Fassade des heidnischen Primitivismus des Thingspiels verbirgt sich vielmehr ein nüchterner Konservatismus des NS-Regimes, der keine rituelle Mimikry anstrebt. Das Theaterverständnis sowohl von Höfler also auch von Stumpfl erweist sich aus Perspektive der Nationalsozialisten somit als nur bedingt nutzbar; lediglich die volkskundlichen Aspekte bezüglich des Germanentums sind praktikabel, im Sinne der Stärkung einer deutschen Theatertradition, die kultischen Ursprunges ist (vgl. Biccari 2001, S. 230-233).

<sup>960</sup> Rosenfeld 1969, S. 175.

<sup>961</sup> Vgl. Hiß 1965, S. 162-168.

<sup>962</sup> Rosenfeld 1969, S. 173.

<sup>963</sup> Die Verbindung von Fastnacht und Nationalsozialismus entwirft ein Szenario, das sich zwischen antisemitischem Duktus und stiller Kritik am NS-Regime bewegt: Jedoch steht das Fastnachtsbrauchtum während der NS-Diktatur unter nationalsozialistischer Einflussnahme, weshalb der Narr der Fastnacht zum Propagandisten instrumentalisiert wird. Mit der Narrenmaske Opposition zu leisten, ist folglich ein schwieriges Unterfangen, wie Carl Dietmar und Markus Leifeld in ihrem in München publizierten Buch *Alaaf und Heil Hitler: Karneval im Dritten Reich 2010* schildern. Denn das Fastnachtsbrauchtum fungiert als Diener der NS-Diktatur: Während das Narrentum die herrschende Politik in der verkehrten Welt eigentlich verhöhnt; verbietet das Machtgefüge der NS-Ideologie jegliche Form der Narrenfreiheit und deklariert die Fastnachtsnarretei als antisemitische Folie, die Juden faschistisch verspottet, verfolgt und diffamiert. Somit wird aus dem jahrhundertealten Volksbrauchtum eine nationalsozialistische Inszenierungskultur (vgl. Jeggle 1980a, S. 227-239).

<sup>964</sup> *Ibd.*, S. 227f.

<sup>965</sup> Mönkemöller schreibt über den Zusammenhang zwischen Festkultur, Narr und Kirche: »Diese Narrheit, die das Volk ab und zu wie eine Infektionskrankheit ergriff, hatte ihre tiefste Wurzel in wohlwogenen Einrichtungen der Kirche, die immer wußte, wie fest sie das Volk durch Begünstigung erquicklicher Gebräuche am Gängelbände halten konnte.« (Mönkemöller 1983, S. 17).

<sup>966</sup> Mezger 1991, S. 12.

*Weihnacht* heißt, bezeichnet *Fastnacht* denjenigen Abend, der dem Beginn der vierzigtägigen österlichen Fastenzeit vorausgeht.<sup>967</sup> Somit ist Fastnacht durch die Fastenzeit bedingt und verkörpert ein aus dem christlichen Jahresrhythmus erwachsenes Brauchtum,<sup>968</sup> das sich im frühen Mittelalter herausbildet und sich terminlich<sup>969</sup> nach dem Ostertermin richtet.<sup>970</sup> Diese Theorie bestätigt gleichfalls die Brauchbezeichnung ›Fastnacht‹, die ihren etymologischen Ursprung in dem Wort ›Fasten‹ oder auch dem niederdeutschen ›vastavend‹ hat: Dieser bezeichnet den Vorabend der Fastnacht und ist noch heute als ›Fastelovend‹ im niederrheinischen Sprachgebrauch bekannt.<sup>971</sup>

Des Weiteren belegen philologische Forschungen von Helmut Rosenfeld<sup>972</sup> und Hans Moser<sup>973</sup>, dass der konstitutive *t*-Ausfall und die damit einhergehende Verschleifung zu ›Fasnacht‹ sich als Mutation erweist, die zu keiner semantischen Wesensveränderung des Brauchbegriffs führt.<sup>974</sup> Albert Hiß spricht lediglich von einer Differenzierungsform und erläutert, dass wenn es sich in Chroniken, Urkunden etc. um die Schilderung von Sitten und Gebräuchen handelt, meist die Lautform ohne ›t‹ seit dem 17. Jahrhundert auftritt. Ist in Dokumenten allerdings explizit Bezug auf die kirchliche Fastenzeit hergestellt, so steht die Schreibweise mit *t* bei geistlichen Autoren im Vordergrund.<sup>975</sup>

Die bayerische Bezeichnung ›Fasching‹ lässt sich gleichermaßen auf die Wortwurzel ›Fasten‹ zurückführen: ›Vaschang‹ beziehungsweise ›vastschang‹ bedeutet ›Ausschenken des Fastnachtstrunkes‹, ein Ritual, das am Vorabend der Fastnacht erfolgt.<sup>976</sup> Der erste sprachliche Beleg für Fasching erscheint 1283 in einer Passauer Weberordnung als ›vastschanc‹ und bezeichnet die bayerisch-

---

<sup>967</sup> Vgl. ibd.

<sup>968</sup> Ibd.

<sup>969</sup> Den zeitlichen Anstoß zum Fastnachtstreiben gibt traditionell der *Dreikönigstag*, der als fixer Festtag auf den 6. Januar terminiert ist. Da die Fastnacht der Fastenzeit vorausgeht, ist deren Länge durch Letztere somit zeitlich determiniert. Gemäß dem biblischen Bericht über das vierzigtägige und nächtliche Fasten Jesu in der Wüste (Mt, 4,2), fordert die kirchliche Fastenzeit dieselbe Zeitdauer von ihren Gläubigen. Rechnet man allerdings von Ostern aus vierzig Tage und vierzig Nächte zurück, so ergibt sich als Fastenbeginn der Dienstag nach dem sechsten Sonntag vor Ostern, der auch als *Dominica Quadragesima* respektive *Invocavit* betitelt wird. Realiter erfolgt der heute übliche Fastnachtstermin jedoch nach der Regelung, die das *Konzil von Benevent* im Jahre 1091 verabschiedet hat. Einem Impuls Papst Gregor des Großen nachkommend gelten seitdem die Sonntage vor der Auferstehung Jesu als Gedächtnistage, an denen kein Fastenverbot vorherrscht. Diese werden bei der Zählung der vierzig Tage und vierzig Nächte nicht berücksichtigt, so dass der Beginn der Fastenzeit um sechs Tage vorrückt. Folglich rückt ebenso die Fastnacht im christlichen Festkalender nach vorne, so dass diese seither dem Aschermittwoch vorausgeht.

Im europäischen Raum findet sich die Tradition bereits am 11. November eines Jahres die Fastnacht einzuleiten, da dem Geburtsfest Jesu Christi ebenfalls eine vierzigtägige Fastenzeit vorausgeht. Um das Verzehren der Lebensmittel wie Fleisch, Eier und Milchprodukte zu zelebrieren, bedient man sich pragmatischerweise fastnächtlicher Veranstaltungen. Da bis Epiphania jedoch die Fastenzeit den christlichen Alltag bestimmt, ist der eigentliche Beginn der Fastnacht der sogenannte *Schmotzige Donnerstag*, der auf den Donnerstag vor dem Aschermittwoch fällt und an dem traditionell aus Schmalz gebackene Fastnachtsküchlein verspeist werden. Die darauffolgenden Tage werden als *Nelkensamstag*, *Tulpensonntag*, *Rosenmontag* und *Veilchendienstag* bezeichnet, an welchen die Höhepunkte der Fastnacht zelebriert werden. Ende des fastnächtlichen Treibens ist der Aschermittwoch, der sich nach dem Termin des Osterfestes richtet. Um Mitternacht verlieren die Narren ihren Herrschaftsanspruch, der meistens mit einer symbolischen Verbrennung der Narrenfigur einhergeht (vgl. Moser 1986, S. 19f.).

<sup>970</sup> Moser 2002, S. 94.

<sup>971</sup> Mezger 1991, S. 12.

<sup>972</sup> Vgl. Rosenfeld 1969, S. 175-181.

<sup>973</sup> Zur tieferen Lektüre erweist sich als besonders aufschlussreich Moser 1967.

<sup>974</sup> Mezger 1991, S. 12.

<sup>975</sup> Hiß 1965, S. 162.

<sup>976</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 12.

österreichische Fastnacht<sup>977</sup>; die schwäbisch-alemannische ›Fasnet‹ indes bezieht sich auf den süd-deutschen Raum sowie auf Teile der Nordost- und Zentralschweiz.<sup>978</sup>

Des Weiteren besitzt die romanische Bezeichnung ›Karneval‹ einen ebenso engen Sinnbezug zur Fastenzeit: Im 10. Jahrhundert fungieren die lateinischen Begriffe ›carnislevam‹, ›carnisprivium‹ sowie ›carnetollendas‹ bereits als Synonyme für den Fleischverzicht. Aus diesem Begriffsfeld entwickelt sich im Verlauf des 13. Jahrhunderts schließlich das italienische ›carnelevare‹, das gleichbedeutend mit der Formulierung ›Fleisch, lebe Wohl‹ ist.<sup>979</sup> 1780 etabliert sich im rheinischen Sprachraum das Wort ›Karneval‹.<sup>980</sup> Auf dieser Folie stellt Karl Simrock in seinem 1853 in Bonn publizierten Wörterbuch *Handbuch der deutschen Mythologie* die These auf, ›Carneval‹ sei eine Ableitung des antiken Begriffs ›carrus navalis‹. Nicht nur, dass er hiermit die Idee von Brants *Narrenschiff* imitiert; der Terminus ›carrus navalis‹ ist gleichsam eine Gelehrtenfindung Simrocks.<sup>981</sup>

Im niederdeutschen Sprachgebrauch von Hamburg bis nach Pommern ist der Terminus ›Fastelabend‹ weit verbreitet.<sup>982</sup> Daneben weisen europäische Synonymverwendungen eine ebenfalls hohe Ähnlichkeit auf, die allesamt auf den Vorabend der Fastenzeit rekurrieren: Funktionsäquivalente Begrifflichkeiten sind die französische Vokabel ›la veille de carême‹, das italienische Verb ›carnelasciare‹ mit all seinen differierenden Varianten wie ›carnescialare‹, ›karlevá‹, ›karnolevare‹, ›karnilivari‹ oder ›carnaval‹ sowie das Rumänische ›lasare de carne‹, das Katalanische ›carnes toltes‹ und das Spanische ›carnes tolendas‹. Jene Formen verweisen also auf denjenigen Zeitraum im Festkalender, *wo das Fleischessen aufhört*.<sup>983</sup>

Darüber hinaus gibt die Bildende Kunst ebenso Belege für die kollektive Abhängigkeit der Fastnacht durch die Fastenzeit; so zum Beispiel in der Malerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts: Pieter Brueghel der Ältere<sup>984</sup> konzeptioniert sein Bildmotiv *Der Kampf zwischen Fasching und Fasten* in einem eindeutigen Bezugssystem zur Fastenzeit: Fastnacht und Fastenzeit werden hierbei mittels Personifikationen versinnbildlicht, die einen symbolträchtigen Krieg austragen. Hierbei stehen sich Motive der Narrenidee wie beispielsweise Torenattribute oder der Topos des sozialen Narren, Freuden der Gaumen- und Lebenslust sowie Inhalte der christlichen Symbolik diametral gegenüber und verkörpern zwei grundverschiedene Arten von Liebe:<sup>985</sup> die niedere fleischliche Liebe, *amor carnalis*, und das hohe Ideal der christlichen Nächstenliebe, *caritas*.<sup>986</sup> Das Gemälde lässt sich deshalb als

<sup>977</sup> Von *Fasching* spricht man vor allem in Niederbayern, der südlichen Oberpfalz sowie im Osten von Oberbayern, einschließlich München und Österreich (vgl. Hiß, S. 168).

<sup>978</sup> Fas(t)nacht und ihre regionalen Ausformungen werden im südwestdeutschen Raum Badens und Württembergs sowie in Hessen, Rheinland-Pfalz, Saarland, Franken, im westlichen Oberbayern, der Oberpfalz, der Schweiz, Liechtenstein und im Westen Österreichs ritualisiert gefeiert (vgl. Mezger 1984a).

<sup>979</sup> Mezger 1991, S. 12.

<sup>980</sup> Der rheinische Karneval findet vornehmlich im Raum Köln, Bonn, Düsseldorf, Dortmund, Eschweil, Aachen und Mönchengladbach statt (vgl. ibd., S. 12).

<sup>981</sup> Vgl. ibd., S. 11.

<sup>982</sup> Hiß 1965, S. 169.

<sup>983</sup> Meisen 1967, S. 11.

<sup>984</sup> Peter Brueghel der Ältere, ist ein flämischer Maler, der durch realistische, naturgetreue Darstellung seine Umwelt allegorisierend in seinen Werken malt. Neben der Zeichnung ländlichen Milieus widmet er sich biblischen Szenen; gestaltet pittoreske Bildgleichnisse, die sich mit menschlicher Komik befassen und illustriert Themen der Tragik, Tugend und Laster auf satirische Weise (vgl. Harenberg 1983, S. 250).

<sup>985</sup> Mezger 1991, S. 469-474.

<sup>986</sup> Unter *Caritas* versteht das Christentum »[...] die Liebe zu Gott [...] und die Liebe zum Nächsten [...], das höchste

enzyklopädisches Schaubild lesen, das versucht, auf einer begrenzten Raumfläche einen möglichst breiten Überblick über zeitgenössische Braucherscheinungen zu geben.<sup>987</sup>

## 9.4 Zusammenfassung

Die kurze Übersicht über die verschiedenen Lautformen des Wortes ›Fasnacht‹ und ›Fastnacht‹ reflektiert folgendes Ergebnis: Die Diskussion um die Genese fastnächtlicher Brauchstrukturen entscheidet zu Gunsten der Bezeichnung ›Fastnacht‹. Zudem ist der nationalsozialistische Rückgriff – Fasnacht aus dem Verb ›faseln‹ und dem Substantiv ›Fasel‹ auf der Prämisse von Germanenkulten zu generieren – als obsolet zu bezeichnen.<sup>988</sup> Denn der Brauchkomplex Fastnacht – Fasching – Karneval, ist ein kollektives Fest vor der vorösterlichen Fastenzeit, das in den mittelalterlichen Festkalendar der katholischen Kirche eingebettet ist und somit eine Traditionslinie christlicher Festkultur verkörpert. Als valide Interpretationsbasis fungiert damit der christliche Deutungsansatz.<sup>989</sup> Den-

---

Gebot des Neuen Testaments. [...] Gott selbst ist die Caritas [...], sie wird durch den Menschen durch Christus mitgeteilt.« (siehe Boskovits/Wellershof v. Thadden 1968, S. 349). Kein anderer Kirchengelehrter hat die mittelalterliche Vorstellungswelt derart nachhaltig beeinflusst und geprägt wie Augustinus mit seinem zwischen 413 und 426 n. Chr. entstandenen Werk *De civitate Dei*: Hierin entwickelt der Autor das sogenannte Zweistaatenmodell, in dem die *civitas caelestis* (= *civitas Dei*) von der *civitas terrena* (= *civitas diaboli*) unterschieden wird. Jener Entwurf definiert normative Aussagen über die Abgrenzung der Gemeinschaft der Gläubigen von Gottlosen, zu denen die Narren zählen. Dabei sind beide Staaten durch zwei unterschiedliche Arten von Liebe gekennzeichnet: Einerseits die irdische Selbstliebe, die in der Gottesverachtung kulminiert und andererseits die himmlische Gottesliebe, die in der Selbstverachtung mündet.

Die Reduktion des Ursprungs von Gut und Böse auf den Liebesbegriff ist ein wesentliches Element des mittelalterlichen Gesellschaftssystems, das damit Regeln für den zwischenmenschlichen Umgang vorgibt. Mit der wahren Gottesliebe verbindet sich letztendlich die selbstlose Nächstenliebe (= *caritas*). Invertiert verhält es sich mit der gottverachtenden Selbstliebe (= *amor sui*), die eben nicht selbstlos, sondern selbstbezogen agiert und deren Antriebsfeder die triebhafte Begierde (= *cupido*) ist. Daher bezeichnet Augustinus diese niedere fleischliche Liebe als *amor carnalis*. Die Unterscheidung zwischen der wahren und falschen Liebe prägt besonders das neuzeitliche Weltbild: Diese beiden Liebesbegriffe werden oft in der Kunst des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts thematisiert; in welcher die Figur des Narren als Wesen ungezügelter Begierde und sexueller Enthemmtheit herangezogen wird. Diese ist somit nicht fähig Nächstenliebe auszuüben, sondern geht dem egoistisch-triebhaftem Verlangen nach fleischlicher Liebe nach. Augustinus entwirft in seinem Werk eine dialektische Grundidee zweier Staaten, den Gottesstaat (= *civitas Dei*) und den irdischen Teufelsstaat (= *civitas diaboli*). Damit einher gehen jedoch zwei Wirkungsebenen: Auf der hohen Ebene manifestiert sich das Prinzip der Nächstenliebe und stellt eine gottgewollte Ordnungsmacht dar; auf der niederen Ebene wirken widergöttliche Phänomene des Bösen (vgl. Ratzinger 1954, S. 5-45).

<sup>987</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 13.

<sup>988</sup> Vgl. Meisen 1967, S. 12. Allerdings vermuten einige Wissenschaftler wie beispielsweise Franz Götz in der lautmalerschen Verschleifung von ›fastnacht‹ zu ›fasnacht‹ Anleihen zu Fruchtbarkeitsriten, da in vielen Fastnachtsorten unter anderem jährlich ein Narrenbaum als Sinnbild des erwarteten Frühlings und als Fruchtbarkeitssymbol aufgestellt wird. Generell wird jedoch die Annahme, die närrische Fastnachtskultur fuße in heidnischen Bräuchen deziert verneint (vgl. Götz 1980a, S. 89-111).

<sup>989</sup> Einen weiteren Interpretationsversuch liefert Dietz-Rüdiger Moser, der allerdings ein sehr viel weitergehendes christliches Erklärungsmodell bezüglich der Deutung des Fastnachtsbrauchtums anbietet: Moser glaubt, dass sämtliche Elemente der Fastnachtskultur einzig und allein auf Impulse der kirchlichen Autorität zurückführen sind und vertritt damit ein rein religiöses Interpretationsmodell über den Sinn und Ursprung der Fastnacht. Diese Stellungnahme löst im letzten Drittel des 20. Jahrhundert eine kontroverse Debatte aus, die soweit führt, dass Mosers Brauchinterpretation als abstrus abgetan wird. Die von Hermann Bausinger 1983 erhobene Forderung nach einer komplexeren Fastnachtstheorie verneint daher einen monokausalen Blick auf den Brauchkomplex und fokussiert neben dem religiösen Aspekt ebenso die politisch-kulturelle Fundierung des Fastnachtsvolksfestes. Denn trotz der Komplexität des theologischen Fastnachthintergrundes entsteht durch eine primär christliche Perspektive ein vereinfachtes Erklärungsmodell, das der Realität nicht entspricht. Neben Impulsen aus dem kirchlichen Umfeld dürfen die weltlichen Aspekte nicht vernachlässigt werden. Die Frage von den genauen Vermittlungswegen zwischen Kirche

noch bleibt ein entscheidendes Defizit, wie Mezger kritisiert: Diese primär kalendarische Argumentation gibt zwar Auskunft über den Brauchtermin, die Frage nach den vielfältigen Brauchinhalten ist damit aber noch ungeklärt.<sup>990</sup> Rosenfeld versucht diese Leerstelle zu füllen und überlegt, die inhaltlichen Phänomene der Fastnacht, allesamt auf den menschlichen Spieltrieb zurückzuführen.<sup>991</sup> Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts hat diese psychoanalytische Blickrichtung in der philologischen Forschung vorübergehend dazu geführt, dass Fastnacht als rein anarchischer Kult exzessiv-irdischer Freude verstanden wurde.<sup>992</sup>

Jedoch ist Fastnacht ein von der Kirche angeregtes Fest, um dem gläubigen Christen am Vorabend der Fastenzeit die Notwendigkeit der geistigen Umkehr beim Eintritt in die vorösterlichen Bußwochen zu vergegenwärtigen.<sup>993</sup> Jedoch ist zu konstatieren, dass das abendländische Fastnachtswesen seine Beliebtheit nicht nur den Praktiken christlicher Heilslehre verdankt; es besitzt ebenso eine kulturelle Dimension: Im Rahmen städtischer Festkultur repräsentiert der Brauch neben dem geistlichen ebenso das weltliche Herrschaftssystem. Die Bedeutung der Fastnacht oszilliert demzufolge zwischen seiner primär religiösen Funktion und seinem sekundär politischen Zweck. Ein monokausaler Blickwinkel, den beispielsweise Dietz-Rüdiger Moser in seinem christlichen Erklärungsmodell verfolgt, vernachlässigt demnach weltliche Aspekte des Volksfestes. Aus diesem Grund kritisiert Mezger die apodiktische Eindimensionalität Mosers, die der schillernden Fastnachtsrealität nicht gerecht wird, da sie rechtliche, soziale, politische, antike und heidnische Determinanten negiert. Jene bilden aber ein ebenso elementares Fundament für die Weiterentwicklung der Narrenidee in der Tradition des Fastnachtstreibens.<sup>994</sup>

## 9.5 Das Fastnachtsbrauchtum und seine Festkultur

Da der Ursprung des Fastnachtsbrauchtums nunmehr erörtert ist, sollen ebenso jene kulturhistorische Brauchinhalte berücksichtigt werden, die den Narren, in den Mittelpunkt der Fastnachtskultur manövrieren. In diesem Kontext ist festzuhalten, dass Fülle und Diversität jener Erscheinungsformen das närrische Treiben zu einem bunten Volkereignis erheben, das über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg im gesamten Einflussgebiet der römischen Kirche gefeiert wird.<sup>995</sup> Franz Götz charakterisiert die Fastnacht aus diesem Grund als eine eigene Welt, für die sich unterschiedliche Forschungsdisziplinen interessieren.<sup>996</sup> Michail Bachtin, der in seinem Werk *Literatur und Karneval. Zur Romanthe-*

---

und Brauchtum bleibt aber selbst bei Moser unbeantwortet. Als weiterführende Literatur über das Fastnachtsverständnis von Dietz-Rüdiger Moser sind an dieser Stelle folgende Werke zu empfehlen: Moser 1976, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986, 1988, 2002.

<sup>990</sup> Mezger 1991, S. 13.

<sup>991</sup> Vgl. ibd., S. 13.

<sup>992</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 14.

<sup>993</sup> Vgl. ibd., S. 14f.

<sup>994</sup> Vgl. ibd., S. 15. Nach erhaltender Zinsleistung, die zu Beginn des Jahres vom Volk geleistet wird, zeigen sich die Potentaten gegenüber dem Volk erkenntlich: Sozial niedrige Schichten dürfen während der Karnevalszeit von ihrem gesetzlich verankerten *Heischerecht* Gebrauch machen und um eine kostenlose Armenspeisung bitten. Dies impliziert unter anderem die Abholung eines Fastnachtsküchleins in öffentlichen Spitälern (vgl. ibd., S. 10f.).

<sup>995</sup> Vgl. ibd., S. 15.

<sup>996</sup> Götz 1980a, S. 89.

*orie und Lachkultur* den Einfluss karnevalesker Tendenzen in der Literatur des Mittelalters und der sich daran anschließenden Renaissanceliteratur erörtert, attestiert der europäischen Maskenlandschaft ein synkretistisches Wesen und beschreibt damit, eine sich zur Schau stellende Form von brauchtümlichen Charakter:<sup>997</sup>

Der Karneval bildet in einer konkret-sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensezt. Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden. Sie werden exzentrisch und deplatziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens.<sup>998</sup>

Ein grundlegendes Merkmal des Brauchkomplexes ist die Partizipation der gesamten Bevölkerung auf unterschiedlichen Ebenen. Dabei bleiben die Standesunterschiede der sozialen Realität gewahrt, da Klerus, Adel und Volk Fastnacht auf jeweils höchst differente Weise begehen.<sup>999</sup> Um die hierarchischen Verhältnisse der Alltagswirklichkeit zu konstatieren, pflegt die Adelschicht beispielsweise die Vergabe von karnevalesken Orden.<sup>1000</sup> In diesem Kontext sagt Fuchs über den besonderen Reiz der Fastnacht:

Diese Referenz auf die Hierarchie in der Hierarchie durch deren simulierte Inversion, etwa durch Maskierungen und Verkleidungen (auch Männer als Frauen), die Parodierung der Messfeier, die Inthronisation von Bettlerbischöfen, der blasphemische Vollzug der Messgeheimnisse, das Verbrennen alter Schuhe in Weihrauchfässern, die Prozessionen von Wagen, die mit Exkrementen angefüllt waren, die dann handvollweise unter die Leute geworfen wurden – diese infernalische Referenz gewinnt eine besondere Kontur dadurch, dass sie sowohl verboten (aber auch offenbar unverbotbar) war als auch von den Spitzenkräften der kirchlichen Hierarchie wie der weltlichen Hierarchie zuweilen begünstigt, ja regelrecht gefördert wurde.<sup>1001</sup>

Weiter belegen archivalische Dokumente, dass die Entwicklung von Schaubräuchen bereits Anfang des 13. Jahrhunderts beginnt: Zuvorderst im Rahmen kleinerer Wettbewerbe, Hochzeiten oder anderer Festlichkeiten ist das Fastnachtstreiben ein Element der Unterhaltung, das an Höfen im 14. Jahrhundert den ritterlichen Lebensstil verballhornt.<sup>1002</sup> Seit dem 15. Jahrhundert verliert das Fastnachtsbrauchtum sukzessive seinen unbeschwerten Impetus. Da die Entstehung der fastnächtlichen Tradition in wohlhabenden Städten keimt, fühlt sich die kirchliche und weltliche Obrigkeit alarmiert, Reglementierungsmaßnahmen zu treffen, um die stets zunehmende Masse der zügellosen Fastnachtsteilnehmer zu kontrollieren. Im Laufe des Jahrhunderts verliert die Fastnacht darum ihren spontanen Charakter und erhält eine institutionelle Patina.<sup>1003</sup> Mezger erläutert jene Schutzschicht:

Das anfängliche Umführen des Pflugs, des Blocks oder anderer Gegenstände durch eine Handvoll Leute konnte sich unter bestimmten Bedingungen im Lauf der Zeit zu einem stattlichen Festzug ausweiten. In Einzelfällen stand am Ende sogar eine regelrechte Großveranstaltung wie der Nürnberger Schembartlauf. Solche Ereignisse, die einen hohen Grad an äußerer Organisation und einiges an inhaltlicher Konzeption voraussetzten, waren natürlich nur in wohlhabenden Städten möglich, wie überhaupt die markanteren Fastnachtsbräuche fast alle städtischen Ursprungs sind. Man benötigte dafür eine möglichst große Publikumskulisse, an der es zum Glück nicht mangelte: Die Mitbür-

<sup>997</sup> Ibd., S. 47f.

<sup>998</sup> Ibd., S. 48.

<sup>999</sup> So zum Beispiel die sogenannte *Pfaffenfastnacht*: Vor allem für niedrige Kleriker findet das Fastnachtsbrauchtum bereits am Fastnachtssonntag sein Ende (vgl. Mezger 1991, S. 14).

<sup>1000</sup> Ibd., S. 22.

<sup>1001</sup> Fuchs 2002, S. 5f.

<sup>1002</sup> Ibd., S. 18.

<sup>1003</sup> Unter Anderem mischen sich unter die Fastnachtmasken eine Art *Spielpolizei*, die als Schutztruppen bestehend aus verummten und kostümierten Männern, die Funktion von Gerichtsdienern oder Polizisten einnehmen (vgl. Heers 1986, S. 302-331).

ger, die selbst nicht aktiv waren, fanden sich ein; die Frauenwelt schaute zu, auswärtige Gäste reisten an; und vor allem auch das Landvolk strömte herbei, um zu staunen und auf seine Weise teilzunehmen, soweit die Arroganz der Städter dies zuließ.<sup>1004</sup>

In diesem Klima kommt es also im deutschsprachigen Raum zu einer Etablierung von Bräuchen, deren Standardrepertoire die Selbstdarstellung der unterschiedlichen Zünfte<sup>1005</sup> nachstellt<sup>1006</sup>: Als frühe Brauchmotive gelten beispielsweise das *Pflug oder Eggenziehen*<sup>1007</sup>, das *Blockziehen*<sup>1008</sup>, das Herumführen des *Trottbaumes* respektive einer *Mühle*, diverse *Schiffsbauten*<sup>1009</sup> sowie die Etablierung von *Schaumzügen*. In diesem Rahmen ist der *Nürnberger Schembartlauf*<sup>1010</sup> hervorzuheben, der neben alemannischen *Narrenläufen* in den Mittelpunkt spätmittelalterlicher Fastnachtstradition rückt.<sup>1011</sup> Und auch das Fastnachtspiel verliert langsam seinen Stehgreifcharakter.<sup>1012</sup>

<sup>1004</sup> Mezger 1991, S. 21.

<sup>1005</sup> Es sind gerade Metzgereien, Bauern und Melkereien, die in der vorösterlichen Fastenzeit hohe ökonomische Einbußen verzeichnen. Daher wurde jenen Zünften das Recht zugesprochen, sich als Erste in der Hierarchie der Fastnachtsumzüge präsentieren (vgl. Mezger 1984b, S. 33).

<sup>1006</sup> Da es oft zu Kontroversen bezüglich der Hierarchien kommt, entscheidet die weltliche Obrigkeit, in welcher Abfolge sich die einzelnen Zünfte präsentieren dürfen. Die Stadträte beschließen meist ein alternierendes System, in dem sich die Handwerksberufe des Müllers, des Bäckers, des Schmiedeknechtes sowie beispielsweise des Metzgers wiederfinden. Das Sozialgefüge des Alltags bleibt somit allgegenwärtig (vgl. Mezger 1991, S. 21).

<sup>1007</sup> Bei diesem Brauchphänomen geht es darum, landwirtschaftliche Geräte durch die Stadt zu ziehen, wobei unverheiratete Frauen und Mädchen unter Gelächter ins Geschirr gespannt werden (vgl. *ibd.*, S. 19).

<sup>1008</sup> An Stelle von Pflug und Egge werden hier kahlgeschlagene Baumstämme geschleppt auf denen ritlings unverheiratete Töchter und alte Jungfern sitzen (vgl. *ibd.*, S. 19f.).

<sup>1009</sup> Dahinter verbirgt sich die Idee der Metamorphose mit dem Bild der Kelter. Es geht um die Darstellung des Verwandlungsprinzips: Wie aus der Traube Wein entsteht, so wird analog aus Getreide Mehl. Ab 1515 wird auf einem Spezialgefährt die Mühle zur zentralen Attraktion der Fastnacht. Zudem wird das Mahlwerk als sogenannte Altweibermühle bezeichnet, in der der Topos der Jungmühle zum Tragen kommt: Demnach werden alte Weiber zu jungen hübschen Mädchen »umgemahlen«. Das Herumführen von künstlichen Schiffen zeigt wiederum den Einfluss der zeitgenössischen moralsatirischen Literatur in Anlehnung an Brants Narrenbegriff (vgl. *ibd.*, S. 20).

<sup>1010</sup> Der Nürnberger Schembartlauf gilt zwischen 1449 und 1539 als Höhepunkt der spätmittelalterlichen Fastnacht: Es handelt sich hierbei um einen Schauauf maskierter Nürnberger Bürger, die auf Umzugsschlitten, die sogenannten *Höllern* durch die Straßen und Gassen der Stadt umherziehen. Der Begriff *Schembart* wurde seit den 1960er Jahren oftmals diskutiert. Letztendlich ist scheint es gesichert, dass damit eine glatte, bartlose Maske bezeichnet wird. Für eine breiten Einblick in jenes Brauchtum vgl. Roller 1965.

Zur weiteren Anregung anbei folgende Werke: Spiewok, Wolfgang: *Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktionen, Aufführungspraxis* [1993]. Greifswald 21997; Bräunlein, Peter: »Das Schiff als "Hölle" im Schembartlauf des Jahres 1506«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 17 (1994), S. 197-208; Müller, Wilhelm: »Der Nürnberger Schembartlauf. Herkunft und Deutung«. In: *Archiv für die Geschichte von Oberfranken* 62 (1982), S. 63-91; Hans Hubert: »Fastnachtsbräuche im alten Nürnberg«. In: Ranft, Ferdinand (Hg.): *Vom Main zur Donau*. Nürnberg 1961, S. 12-15.

<sup>1011</sup> Nicht zu verlässigen ist das *Fastnachtsspiel*. Diese literarische Gattung des weltlichen Dramas erlebt ihren Kulminationspunkt an der Wende zur Neuzeit. Allerdings ist davon auszugehen, dass zwischen allgemeinen Fastnachtsbräuchen und den Fastnachtsspielen keine interdependente Wechselwirkung besteht. Der vorösterliche Fastnachtszeitraum gibt vielmehr den besonderen Anlass, in städtischer Umgebung Fastnachtsspiele zu veranstalten. So finden sich nur selten konkrete Motive des Fastnachtsbrauchtums in den Fastnachtsspielen erwähnt. Viel mehr bedienen sich Autoren jener fastnächtliche Komik und zeichnen dabei aus inhaltlicher Perspektive ein kaum einheitliches Bild.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts setzt sich die Forschung mit Fastnachtsspielen auseinander. Seit den 1950er Jahren sind es vor allem die Werke von Eckehard Catholy, Werner Lenk, Jörn Reichel und Elisabeth Keller, die dazu beigetragen haben, das Fastnachtsspiel als literarische Gattung unabhängig vom allgemeinen Fastnachtsbrauchtum, städtischer Kultur und sonstigen Einflussfaktoren zu untersuchen. Betrachtet man beispielsweise die Fastnachtsspieltradition in Nürnberg, so sind rund 110 Einzelspiele in Form von Schwänken etc. zu verzeichnen. In der Regel besteht ein Fastnachtsspiel aus 250 Versen und lässt sich in zwei Grundformen einteilen: Das *Reihenspiel* und das *Handlungsspiel*. Als weiterführende Literatur empfohlen wird Catholy 1966, Lenk 1961, Keller 1992, Reichel 1985.

<sup>1012</sup> Mezger 1991, S. 20.

Sukzessive entwickelt sich das Fastnachtsbrauchtum zum spektakulären Großereignis und vereint theatrale Wirkungsmechanismen in seiner Festkultur: In einem Spiel ästhetischer Konventionen vermengen sich somit Regierende, Volk, Zünfte, Narren aller Art, Darsteller, Maskierte, Gaukler, Wandertruppen, Possenreißer, Artisten, Musikanten und Zuschauer und sorgen für eine theatrale Grundstimmung.<sup>1013</sup> Das Fest als solches fungiert hierbei als kollektive Identifikationsfläche des Einzelnen, der – sei es als Rezipient oder Akteur – am Gesamtgeschehen teilnimmt.<sup>1014</sup> Hans Moser bezeichnet die karnevalisierte Welt deshalb als eine Koalition der Festelemente Gelage, Tanz und Maskierung.<sup>1015</sup> Hierbei bleibt der Rezipient in der Regel selten passiv, sondern beteiligt sich aktiv am Fastnachtsgeschehen; sei es aus produktionsästhetischer Sicht durch das Tragen eines Kostüms, durch Gesänge oder Tänze. Auf rezeptionsästhetischer Folie ist jeder gleichsam Beobachter, der das Massentreiben sinnlich erfasst.<sup>1016</sup> Von besonderer Bedeutung ist allerdings ein spezifischer Aspekt der Fastnachtssatire, nämlich das Prinzip des *Rollentauschs*: Jeder kann in die Rolle schlüpfen, die er begehrt und damit aus soziologischer Perspektive seinen gesellschaftlichen Status spielerisch verändern: Ein Bauer kann sich daher als König verkleiden und vice versa ein Adelige beispielsweise einen Bettler mimen und die jeweilige Identität seines Kostüms nach allen Regeln der Kunst verspotten. Die soziale Distanz zwischen der Karnevalsrolle des Dargestellten und derjenigen der realen Identität des Darstellers ist also im Idealfall möglichst groß, damit der Rezipient einerseits unter der anarchischen Oberfläche der Fastnacht, die Alltagsrealität im Lachen verdrängen kann und andererseits die Ordnungen des außerfastnächtlichen Leben dennoch spüren vermag. Gerade aus dieser sozio-theatralen Differenz heraus kann das Publikum die gesellschaftlichen Werte der realen Welt verhöhnern und sich dem *Mummenschanz*<sup>1017</sup> enthusiastisch hingeben. Ihren dramaturgischen Ur-

---

<sup>1013</sup> Oft kommt es bei Tanzveranstaltungen zu erotischen Begleitphänomenen: Tänze, bei denen sich die Akteure aus beiden Geschlechtern gruppieren, sogenannte *Maidlntänze*, gelten in der römischen Kirche als sichtbares Zeichen der Libido, der bösen sinnlichen Begierde (vgl. *ibd.*, S. 147).

<sup>1014</sup> Vgl. *ibd.*, S. 17.

<sup>1015</sup> Vgl. Moser 1967, S. 155.

<sup>1016</sup> Das Symposium *Karnevalsauflührungen vom Mittelalter bis heute* der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte beschäftigte sich vom 11.-13. November 2011 an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln mit Fragestellungen, die nähere Auskunft über das Verhältnis von Musik und Karneval geben sowie sich mit der musikalischen Partizipation des Rezipienten während des Karnevals als performatives Ereignis befassen. Neben vielen Anregungen, Thesen und Bemerkungen manifestiert sich der basale Aspekt, dass Oper und Karneval nicht nur historisch eng verwoben sind, sondern sich auch gegenseitig beeinflusst haben. Beispielsweise findet Opernmusik von Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi oder Carl Maria von Weber Eingang in den Karneval, wie Christine Siegert in ihrem Vortrag *Die Karawane zieht weiter: Zur Oper im Karneval jenseits und diesseits der Alpen* formuliert.

Des Weiteren scheinen die Überlegungen über Oper und Karneval von Silke Leopold von elementarer Bedeutung: Sie empfiehlt zu differenzieren, ob die Oper als Teil des Karnevals fungiere oder prinzipiell karnevalistische Elemente aufweise. Betrachtet man beispielsweise Operaufführungen des venezianischen Karnevals des 17. Jahrhunderts, so ist klar zu formulieren, dass jene nicht als künstlerischer Kreativakt, sondern als gesellschaftliches Ereignis zu lesen sind: Oper ist in diesem Kontext karnevaleske Festaktivität in Venedig und verkörpert keinen theatrale Höhepunkt (der zudem nur höheren gestellten Gesellschaftsschichten zugänglich ist). Ob eine Oper allerdings karnevalistische Elemente besitzt, die den Rezipienten auch außerhalb des terminlich fixierten Festzusammenhangs zum Schunkeln einladen, erscheint Leopold eine grundsätzliche Frage, die vor allem der Tonsatz einer Oper beantworten könnte. Daneben warnt sie davor, dramaturgische Elemente der Verkleidung, Täuschung und Grenzüberschreitung per definitionem als *karnevalistisch* zu betrachten, da diese ebenso wesenseigene Charakteristika der *opera buffa* verkörpern. Die Überlegung danach, was man in der Oper als karnevalistisch bezeichnen könnte und inwiefern sich Oper, Karneval und Performativität auf einen Nenner bringen lassen, benötigt für Leopold weitere Kriterien, die im Rahmen des Symposiums lediglich tangiert werden konnten.

<sup>1017</sup> Dieser Begriff verweist im ursprünglichen Sinn auf ein Glücksspiel mit Würfeln, das mitunter Einfluss auf die Gestaltungsvielfalt des Fastnachtsbrauchtums hat: Darsteller verkleiden sich mit Masken und bieten Privathaushalten während der Fastnacht Glücksspiele an. In den letzten drei Jahrhunderten ist der Aspekt der Kostümierung derma-

sprung leitet die inszenatorische Gestaltung der jährlichen Festzeit mitunter aus höfischen Intermedien ab und auch in den Kostümen und Bühnenbildern findet man deutliche Anleihen bei diesen.<sup>1018</sup>

Thematisch setzt sich das Fastnachtsbrauchtum überdies mit der Darstellung folgender Aspekte auseinander: Dem maßlosen Verzehr von Speisen, triebhaft-erotischer Sexualität sowie brutaler Gewalt.<sup>1019</sup> Letzteres Sujet äußert sich vorwiegend in oral-sublimierter Form und zwar in verbalaggressiven Beschimpfungen skatologischer Art<sup>1020</sup> und der blasphemischer Kritik gegenüber der geistlichen und weltlichen Obrigkeit.<sup>1021</sup> Könniker spricht in diesem Kontext von dem Geschlechtlichen »[...] in seiner gröbsten und entstelltesten Form, das in der Narrheit seinen Siegeszug antritt und sich alles unterwirft, was an geistigen und sittlichen Kräften im Menschen lebendig und wirksam ist.«<sup>1022</sup> Daneben fällt neben dem körperlichen Aspekt der Lust ebenso der enorme Konsum von Lebensmitteln auf, der gleichsam den sinnlich-frivolen Aspekt vor der Fastenzeit verkörpert.<sup>1023</sup>

Es ist daher zu konstatieren, dass fastnächtliche Bräuche eine eskapistische Gegenwelt zur dogmatisierten Alltagswelt generieren, in der die Ernsthaftigkeit des Lebens unter der ausgelassenen Folie einer allgegenwärtigen Lachkultur persifliert wird. Im gleichen Atemzug soll Fastnacht gleichermaßen auf die Einschränkungen der Fastenzeit vorbereiten. Diese gibt eine Reihe von Verboten vor, die jede Art von allgemeiner Lustbarkeit im Dienste der Buße verbieten.<sup>1024</sup> Fastnacht ist somit eine doppelte Zeit der Fleischlichkeit: Einerseits verkörpert der allgemeine Genuss von Fleisch<sup>1025</sup>

---

ben in den Vordergrund getreten, so dass sich dieses Spiel zum Inbegriff des zeitgenössischen Maskentheaters entwickelt hat und demnach eine allgemeine Maskerade respektive ein Maskenspiel bezeichnet (vgl. Lexer 1989, S. 389).

<sup>1018</sup> Schumacher 1992, S. 42ff., S. 60 sowie S. 64.

<sup>1019</sup> Die Zahl der ikonographischen Darstellungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist sehr hoch: Jene versinnbildlichen mit Vorliebe den ungezügelten Sexualtrieb des Fastnachtsnarren. Narrenverkleidungen wie der Hahn oder der Bock sind somit ein beliebtes Karnevalsmotiv, das dessen Triebhaftigkeit verkörpert. Oft werden in Holzschnitten junge, nackte Mädchen als Allegorie der Sünde dargestellt, die dem Karnevalstoren buchstäblich die Sinne rauben und ihn zu anstößigen Handlungen verleiten. Daneben wird der Fastnachtsnarr in Kupferstichen gerne mit jungen Dirnen abgebildet, die auf die unmittelbaren Folgen von käuflicher Liebe hinweisen, die der Narr in Anspruch nimmt. In einigen Bilddokumenten werden sogar Zärtlichkeiten zwischen Narren und Frauen geschildert, die im 16. Jahrhundert zweifellos anstößig wirken. Nicht nur in druckgraphischen Erzeugnissen, sondern ebenfalls in plastischen Darstellungen wird der Konnex zwischen Fastnachtsnarren und unsittlichen Mädchen virulent. Aus realhistorischer Sicht wimmelt es bei fastnächtlichen Umzügen von Narren, deren beliebteste Objekt, die weibliche Bevölkerung darstellt. Zudem finden sich in den literarischen Texten der Fastnachtsspiele ebenso wilde Sexualphantasien, die öffentlich verbalisiert werden. Was in diesen Texten als bloße Vorstellungskraft angedeutet, wird im Fastnachtsbrauchtum real, weshalb dieses Fest als eine Zeit intensiver sexueller Aktivität gilt (vgl. Mezger 1991, S. 133-170).

<sup>1020</sup> Da mit dem Fastnachtsnarren das Motiv der sexuellen Begierde verbunden wird, scheint es logisch, dass der Narr mit dem Moralkodex seiner Umwelt in Konflikt tritt. Dabei geht die pejorative Selbstdarstellung der Narrenfigur mit einer obszönen wie skatologischen Sprachverwendung einher. Die ungenierte Verrichtung der Notdurft in aller Öffentlichkeit verweist beispielsweise auf die ideengeschichtlichen Grundlage der Narrenidee: Die Defäkation in der Öffentlichkeit gilt im Spätmittelalter als Beleidigung und untermauert die egozentrische Subversivität der Narrengestalt (vgl. ibd., S. 170-181).

<sup>1021</sup> Es kommt zu einer Verspottung durch Blasphemien und Obszönitäten auf vielfältige Art: Männer in Frauenkleidern, falsche Doktoren und Mönche, die mit Schweinsblasen und Mehl aufeinander werfen (Burke 1981, S. 197).

<sup>1022</sup> Könniker 1966a, S. 59.

<sup>1023</sup> Lever 1992, S. 14f.

<sup>1024</sup> Verboten sind der Verzehr von Fleisch, Eiern und Milchspeisen sowie der Genuss von Wein und Spirituosen jeglicher Art. Für die Fastenzeit ist es erlaubt, eine Mahlzeit um die Mittagszeit einzunehmen und abends auf ein paar Nüsse auszuweichen. Kulturelle Aktivitäten, die der gesellschaftlichen Unterhaltung dienen, wie beispielsweise ein Theaterbesuch, sind ebenfalls nicht gestattet. Des Weiteren ist das Gebot der Enthaltensamkeit in der Ehe strikt einzuhalten sowie Kriege oder Gerichtsprozesse zu führen (vgl. Meisen 1967, S. 15 f.).

<sup>1025</sup> Man behängt sich in der Öffentlichkeit nicht nur gerne mit Lebensmitteln wie Würsten, sondern veranstaltet sogenannte *Narrenfeste*: Diese Form des Festes wird seit dem 13. Jahrhundert zwischen Weihnachten und Epiphania

und diversen Eierspeisen<sup>1026</sup> eine ökonomische Notwendigkeit, da es in der Fastenzeit zu einer Veränderung des Nahrungsmittelkonsums kommt.<sup>1027</sup> Andererseits avanciert die Fastnacht aus theologischem Motiv zum beliebtesten Hochzeitstermin des Jahres, da die vorösterliche Fastenzeit jegliche Form der Abstinenz postuliert.<sup>1028</sup>

Ein weiteres aufschlussreiches Modell zur Erklärung des Wesens der verkehrten Welt gibt der Sozialanthropologe Victor Turner: Der *groteske Leib*<sup>1029</sup> des närrischen Fastnachtswesens dient für ihn der ephemeren Abkehr von alltäglichen Ordnungsmustern und systemstabilisierenden Verhaltensweisen; dennoch geht es im Wesentlichen darum, in den unterschiedlichen Phasen des Karnevals die Perpetuierung des Status quo zu bestätigen.<sup>1030</sup> Die vordergründige Umkehrung des mittelalterlichen Ordnungsgefüges ist deshalb auch – wie bereits formuliert – von der kirchlichen wie von der weltlichen Obrigkeit geduldet: Parodien auf geistige und weltliche Würdenträger, Festzüge mit dämonisch anmutenden Bildern sowie maskierte Repräsentanten einer christlichen Unmoral überführen die mittelalterliche Weltordnung mit ihren festgefühten Hierarchien in einen illusionären Raum der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten.<sup>1031</sup> Geregelte Regellosigkeit, institutionalisierte Unordnung sowie die vorübergehende Verkehrung des Gewöhnlichen erzeugen damit eine diametrale Kontrastfolie zum Alltagsleben. Folglich verfügt die Komik der Fastnacht über eine ganz eigene Weltwahr-

---

periodisch zeremonialisiert. Hier erfährt Prinzip der Inversion eine ganz sakrale Ausformung, denn dieses *festum stultorum* folgt der Dramaturgie der verkehrten Welt: Die jungen Mitglieder einer geistlichen Gemeinschaft wie zum Beispiel Chorknaben inszenieren eine karnevalisierte Form des katholischen Gottesdienstes, in dem ein Pseudobischof gewählt, sich burleske Parodien kirchlicher Rituale vollziehen und sämtliche Bestandteile des Meßrituals ironischen Spott erfahren. Die maßlose Überschreitung jeglicher gesellschaftlicher Regeln kulminiert überdies in blasphemischen Handlungen. So werden während der Zelebration der Messe mitunter Würste verspeist, obszöne Lieder gesungen und an Stelle von Weihrauch, Exkremente und Schuhsohlen verbrannt (vgl. Mezger 1991, S. 36 f. sowie Pilarczyk 2004, S. 28). Zudem existieren verschiedene Varianten des Narrenfestes. In Frankreich gilt das *Eselsfest* als das Beliebteste. In Dramaturgie den mittelalterlichen Mysterienspielen ähnlich, wird es seitens der zeitgenössischen Kirchenautoritäten geduldet; obwohl es die sakrosankte Hierarchie der Kirche verballhornt (vgl. Lever 1992, S. 15).

<sup>1026</sup> Schmalzgebäck wie Waffeln, Krapfen und Pfannkuchen sind besonders beliebt. Dieses Faktum schlägt sich auch sprachlich nieder: Gebacken wird am Donnerstag vor der Fastnacht, so dass sich in der schwäbisch-alemannischen Fasnet der Begriff *fetter, feister, schmalziger, schmutziger Donnerstag* etabliert hat und *Schmutz* in der semantischen Bedeutung von *Fett* zu verstehen ist (vgl. ibd., S. 16).

<sup>1027</sup> Ibd., S. 17.

<sup>1028</sup> Untersuchungen zum Bevölkerungswachstum mit Hilfe von Empfängnisstatistiken belegen, dass im Mittelalter die höchste Empfängnis im Februar zu verzeichnen ist. Ferner spielen Eheschließungen während der Fastnacht narretei eine basale Rolle: Im rheinischen Karneval wird daher traditionell eine Bauernhochzeit gefeiert. Des Weiteren gibt es im gesamteuropäischen Raum sogenannte *Spotträuche*, die den Aspekt der Vermählung aus einem gänzlich anderen Winkel thematisieren: In diesen Fastnachtshandlungen werden Unverheiratete und damit sexuell unattraktive Bevölkerungsmitglieder wie alte Jungfern verspottet. Letztere werden im 15. Jahrhundert während der Fastnachtsumzüge aus ihren Häusern gezerrt und vor einen Pflug oder eine Egge gespannt, während ein närrischer Akteur im Bauernkittel Spreu wirft, um symbolisch Männer zu säen (vgl. ibd., S. 153-156).

<sup>1029</sup> Michail Bachtin beschreibt den *grotesken Körper* des Karnevals als das bedeutendste Volksfest des Mittelalters. Hierbei verdeutlicht der Terminus das kollektive Auflösen des Individuums im Volkskörper. Mithilfe der Karnevalsmasken wird nach Bachtin Verdrängtes somit wiederbelebt und reagiert spielerisch auf die Dogmen des Alltags. Das Erleben des eigenen Körpers entlarvt sich auf dieser Folie als eine Antwort auf den Prozess der Zivilisation, der wie Norbert Elias formuliert, eine strenge Kontrolle der menschlichen Affekte und Triebe fordere. Abgeleitet vom italienischen Wort ›grotto‹ wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Terminus *grotesker Leib* mitunter für jene Menschen-, Tier- und Pflanzengruppe verfremdende Ornamentik eingeführt, auf die man bei Ausgrabungen von Neros goldenem Palast gestoßen war. Dieser nuancierte Begriff verweist im Allgemeinen auf ein Ereignis, das konstitutive Modi einer Gesellschaftsstruktur in Frage stellt (vgl. Pilarczyk 2004, S. 33f.).

<sup>1030</sup> Turner definiert diese Phasen als liminal. Der Begriff *Liminalität* (von lat. ›Limen‹ = ›Schwelle‹) entlehnt Turner dem *rite de passage* Arnold van Genneps und verwendet diesen Terminus zur Kennzeichnung jenes »[...] state of being in between successive participations in social milieux dominated by social structural considerations, whether formal or formalized« (vgl. Turner 1990, S. 52).

<sup>1031</sup> Ibd., S. 29 sowie Pilarczyk 2004, S. 36f.

nehmung die nach Walter Haug die eigentliche Realität außerhalb des Brauchkomplexes in keiner Weise gefährdend tangiert.<sup>1032</sup>

Hier schließt sich nun jener ganze Bereich des Karnevalischen an, jene temporäre Umkehrung aller Ordnung, die aber lizenziert ist, d. h. durch ihre raumzeitliche Begrenzung in Bann gehalten wird: ein Chaos auf Zeit, eine intermediäre Befreiung zum Negativen, bei der aus dem verlachten Tod der lachende Tod wird. Das karnevalische Chaos ist zugleich zerstörerisch, vital und lachhaft. Wieder vertauschen sich dabei die Relationen: Das Negative in seiner grotesken Komik – Ausdruck der bloß lizenzierten Bedrohung – wird zum Nährboden eben jenes Befreiungsaktes, der die Bedingung seiner Möglichkeit war. Das treffendste Bild dafür ist der schwangere Tod.<sup>1033</sup>

Aus literarhistorischer Perspektive untermauert Bachtin diesen Aspekt; er bezeichnet die karnevalistische Volkskultur als eine Geschichte des Lachens, die eine soziale Funktion besitzt: In der karnevalischen Sprachverwendung von Fastnachtsspielen wird die dunkle Bedrohung der Wirklichkeit verspottet und damit eine Freiheit suggeriert, die die Furcht vor der organisierten Welt, temporär überwindet.<sup>1034</sup> Thorsten Unger kritisiert allerdings Bachtins Auffassung vom Karneval als subversiver Gegenkultur und gibt an, dass der Begriff der Volkskultur bei Bachtin einen sozial-utopischen Charakter besitze, der soziale, regionale und nationale Differenzen nivelliere und gleichsam die ideengeschichtliche Nähe zur kirchlichen Festtagsordnung ignoriere. Festzuhalten ist, dass sich im Laufe der Jahrhunderte das Fastnachtsbrauchtum von den Wurzeln seiner kirchlichen Herkunft löst und sukzessive in Spaß aufgeht.<sup>1035</sup>

## 9.6 Der Fastnachtsnarr und seine Bedeutung

Ein maßgeblicher Bestandteil des Fastnachtsbrauchtums wird in der konstitutiven Verwendung von *Masken*<sup>1036</sup> evident. Denn das Verkleidungsprinzip begleitet Fastnachtszeremonien bereits seit dem 13. Jahrhundert. Hans-Joachim Schumacher legt die Faszination der Maskierung dar:

Der besondere Reiz der Maske liegt wohl in dem durch sie leichter zu vollziehenden Identifikationswechsel. Ein anderer sein, die ihm eigene Art und Bestimmung zu übernehmen, seine Kraft zu ahnen, sein Wesen zu spüren, seine Rolle zu spielen, hat etwas im wahrsten Sinne des Wortes 'Zauberhaftes' an sich. Die Maske hilft auch Hemmungen zu überwinden, Schranken des eigenen Ich zu übersteigen, Neues zu gestalten und Fremdartiges sich zu Eigen machen.<sup>1037</sup>

Die spielerische Destruktion der eigenen Identität durch den Schein der Maske entlässt den Darsteller somit gleichsam aus der Maskenhaftigkeit des Alltags und gibt ihm die soziotheatrale Gelegenheit, in der Fastnachtsrolle ein neues gesellschaftliches Profil zu erkunden. Michael Kuper erblickt in diesem Wirkungsmechanismus einen interdependenten Korrelationsprozess der Ver- und Enthüllung, der als wesentlicher Bestandteil närrischer Feste und Maskeraden gilt.<sup>1038</sup> Daneben lässt sich formu-

<sup>1032</sup> Grebe/Staubach 2005, S. 11.

<sup>1033</sup> Haug 1996, S. 53.

<sup>1034</sup> Vgl. Bachtin 1990, S. 35.

<sup>1035</sup> Vgl. Unger 1995, S. 14f.

<sup>1036</sup> Der Begriff *Maske* referiert auf eine Gesichtsbedeckung. Ursprünglich verdeckt die Maske aus diversen Materialien wie Holz, Ton etc., das Gesicht, indem jene vor den Kopf des Trägers befestigt wird. Daneben fungieren diese Verummungen seit Jahrhunderten in unterschiedlichen Kontexten: Ob als Teil ritueller Praktiken, in der Bildenden Kunst, auf der Theaterbühne oder im Brauchtum entfalten sie ihre ausdrucksstarke Wirkung (siehe Schmidt 1962, S. 103 ff., S. 103-125).

<sup>1037</sup> Schumacher 1992, S. 7.

<sup>1038</sup> Vgl. Kuper 1993, S. 118.

lieren, dass Masken soziale Unterschiede zwar auflösen können, jedoch ebenso identitäts-, einheits-, und ordnungsstiftend agieren und somit eine kollektive Teilhabe des Einzelnen am Gesamtgeschehen der Fastnacht ermöglichen.<sup>1039</sup> Die Maske als solche wird deshalb auch gerne als »[...] Ort der Durchdringung der verschiedenen Sphären der sozialen Wirklichkeit bezeichnet.«<sup>1040</sup>

Das Verbergen der Gesichtspartie verkörpert für die geistige sowie weltliche Obrigkeit ab dem 15. Jahrhunderts aber zugleich ein zentrales Problem. Unter dem Schutz der verhüllenden Maske entziehen sich maskierte Fastnachtsakteure der unmittelbaren Kontrolle der Ordnungsorgane. Magistrate, Ratsherren und geistliche Potentaten beschränken darum den Gebrauch von Masken mittels Genehmigungsverfahren bezüglich bestimmter Brauchformen. Man befürchtet, dass Masken den satirischen Charakter des Fastnachtsfestes protegieren, da jene personenverletzend sein können. Die Angst vor persiflierenden Enthüllungen und damit einhergehender Kritik an Personen des öffentlichen Lebens führt zur Verunsicherung der machtverwöhnten Oberschicht, die den subversiven Charakter des Brauchtums nachdrücklich anprangert.<sup>1041</sup>

Trotz zahlreicher Reglementierungen nehmen die Maskenbelege im Verlauf des 15. Jahrhunderts zu; um 1450 ist bereits ein Figurenrepertoire an Maskenformen konstitutiv, das in der europäischen Maskenlandschaft – trotz regionaler Spezifikationen – über weite geographische Strecken ähnliche Grundtypen aufweist: Ob Hexe, altes Weib, wilder Mann, tölpelhafter Bauer, exotische Tierverkleidungen, Zigeuner, Mohren oder Türken etc.;<sup>1042</sup> all diesen Maskentypen ist ein gemeinsames Merk-

<sup>1039</sup> Schabert 2002, S. 13f.

<sup>1040</sup> Heers 1986, S. 28.

<sup>1041</sup> Kuper 1993, S. 116.

<sup>1042</sup> Allgemein kann davon ausgegangen werden, dass die ersten Kostümierungen aus Naturprodukten wie beispielsweise Stroh, Rinde, Baumflechten, Tannenreisig, Laub, Fellen oder Federn bestehen. Gemein ist allen Fastnachtsfiguren, dass sie die spezifischen Charaktereigenschaften ihres Kostüms respektive ihrer Fastnachtsrolle verinnerlichen und sich dementsprechend verhalten. Aus Platzgründen können nicht alle Narrentypen des deutschsprachigen Raums an dieser Stelle aufgezählt werden; vielmehr soll anhand einer kleinen Auswahl der Rottweiler Fasnet die Genese der Fastnachtsrollen paradigmatisch veranschaulicht werden. So sind in diesem Kontext folgende Narren zu erwähnen: *Federehannes*, *Schantle*, *Rößle*, *Guller*, *Gschell*, *Biß*, *Fransenkleidle*.

Der *Federehannes* entsteht aus der Nähe zur Teufelsfigur und verweist symbolisch auf deren diabolisches Wesen. Seine zeitgenössische Gestalt hat jener Narr aber erst in der Epoche des Barocks gefunden; Er besitzt ein Rollkinn und aus den Mundwinkeln ragen fratzenartige Zähne hervor, die in der schwäbisch-alemannischen Maskenlandschaft einzigartig sind. Das gefiederte Gewand besteht ursprünglich aus Tuchfetzen; heute ist es aus Kordsamt. Die Farben des *Federehannes* sind rot, blau und grün und sein Mantel hat ein gelbes Innenfutter. Somit soll er Angst und Schrecken imitieren und die Angst vor dem Teufel schüren.

Der zweite Narrentypus, der ebenfalls noch keine Glocken trägt, ist der *Schantle*. Dieser Name nimmt Bezug auf das Adjektiv *schändlich*: Während im Mittelalter die Schreibweise *Schandle* verbindlich ist, kommt es um 1870 zu einer Nobilitierung jener Gestalt, die sich sprachlich in der Bezeichnung *Schantle* niederschlägt. Statt des zunächst primitiven kurzen Kittelanzugs der über eine Hose aus groben Materialien verfügt; kleidet sich dieser Narr mittlerweile mit einem bestickten Radmantel oder Gehrock. Den schmutzigen Straßenbesen, mit dem er das Fastnachtsvolk traktiert, hat er ebenfalls zugunsten eines Zierschirmes abgelegt. Seine Maske besteht aus einem prägnanten Männergesicht, aus dem sich Gefühlsregungen wie Erstaunen, Freude oder Trauer je nach Schnitzereihandwerk ablesen lassen. Wesenseigen ist diesem die auffallend schwarze Warze an der Nase oder am Kinn. Im Mittelalter mimt dieser Typus lediglich einen ungehobelten Tölpel vom Lande. Subformen dieser Narrenfigur werden im sogenannten *Narrenengel*, *Bettelnarr* und *Langer Mann* virulent. Diese symbolisieren klassische Gegenfiguren zu Gott.

Die dritte Narrenfigur, das *Rößle*, verkörpert ein Maskengewand, das an ein altes Pferd erinnern soll. Über den Sinn von jenen Scheinpferden ist lange gemutmaßt worden; letztendlich dient dieses Steckenpferd dazu, in der Fastnacht eindrucksvoll durch Nachahmung von pferdetypischer Körperbewegung und Onomatopoeika in einer Menschenmenge rasch Platz zu schaffen. Als weitere Tierattrappe fungiert ebenso der vierte Narrentypus: Das Kostüm des *Gullers* ist ein überdimensionales Hahnenkostüm und spielt seit dem 13. Jahrhundert auf die sexuelle Begierde der Narren an. So ist der Hahnenkamm – wie bereits zuvor formuliert – seit dem 15. Jahrhundert fester Bestandteil der Torenlack des Standardnarrens; zwischen Eselohren der Torenlack steht der Hahnenkamm hervor. Weitere klassische Rottweiler Narrentypen sind die schellentragenden Narrengestalten *Gschell*, *Biß* und *Fran-*

mal inhärent: Die typologische Zugehörigkeit zu einer normativ ausgegrenzten Sozietät.<sup>1043</sup> Diese Figuren repräsentieren daher allesamt ein Arsenal an Negativgestalten, die in der spätmittelalterlichen Gelehrtenliteratur dem christlichen Ordogedanken widersprechen.<sup>1044</sup> Während Archivalien bis 1500 der Figur der Teufels die höchste Anzahl an Fastnachtsverkleidungen attestieren, wird ab 1500<sup>1045</sup> – angeregt durch die Narrenphilosophie Brants und seiner literarischen Nachfolger wie Murner – diese Rolle dem Narren aufoktroiert.<sup>1046</sup> Im gleichen Atemzug orientieren sich die Masken und die Kostüme des Fastnachtsnarren nun am bunten Gewand der Hofnarrentracht und nehmen diese als Vorlage für den kreativen Entwurf neuer Narrenverkleidungen, die die symbolische Hofnarrenkostümierung ad absurdum führen. Folglich hat der Diabolisierungsprozess der Narrenidee ebenso einschneidende Auswirkungen auf den Fastnachtskörper und dessen Personalstruktur.<sup>1047</sup> Die Fastnachtskultur ist darum nicht mehr nur Wirkungsbereich der verkehrten Welt, die in einem grenzgängerischen Spiel die alltägliche Lebenswelt auf Korn nimmt. Sie verkörpert aus theologischer Perspektive ebenfalls diejenige sündige Welt, in der Narrheit eine apokalyptische Dimension besitzt. Der Narr avanciert schließlich zur repräsentativen Ideenfigur des Volksfestes, in dem er aber Bote katholischer Mentalitätsgeschichte bleibt. Eingebettet in diesen Kontext erfüllt der Narr seine neue Pflichtzuweisung mit Bravour und implementiert das Bewusstsein von mahnender Nichtigkeit und Vergänglichkeit jeglichen irdischen Lebens in die Gestalt des Fastnachtsbrauchtums.<sup>1048</sup> Auf dieser Folie verschränkt sich eine theozentrische Weltauffassung mit der Vorstellung von Gottesferne durch den Narren in wiederum neuen Brauchtraditionen, die die verwandtschaftliche Nähe zwischen Nar-

---

*senkleidle*. Die *Larven* dieser Weißnarren erinnern an barocke Puttengesichter ebenso wie deren Puderhosen und Alongeperücken. Die Beine jener Hosen werden mit orientalischen Figuren verziert. Dabei verweist das morgenländische Motiv aus theologischer Perspektive wie die Narrenidee auf eine unüberwindbare Gottesferne.

Darüber hinaus hat sich die zentrale theologische Idee, dass der Narr aufgrund seiner Gottesverachtung dem ewigen Tod verfallen sei und damit quasi den Tod selbst allegorisiere, in all den Fastnachtsnarren des Rottweiler Brauchtums erhalten: Der Begriff *Larve*, der die vielfältigen Masken des Fastnachtsnarren bezeichnet, ist abgeleitet vom lateinischen ›larva‹ und bedeutet in seinem ursprünglichen Sinne ›Skelett‹, ›Gerippe‹, ›böser Geist‹, ›Gespenst‹, ›Spukbild‹, ›Schatten eines Verstorbenen‹, ›gespenstische Erscheinung‹. Zwischen Larve und Maske besteht also eine enge semantische Verbindung, weshalb jene synonym verwendet werden (vgl. Schmitz-Emans 2009, S. 20ff).

<sup>1043</sup> Mezger 1991, S. 23f.

<sup>1044</sup> Als weiterführende Literatur wird Schmidtke 1968 empfohlen.

<sup>1045</sup> Teufelsverkleidungen stehen in dem Verdacht, dem Bösen zu dienen und werden mit dem Antichristen assoziiert (vgl. Moser 1986, S. 211-215).

<sup>1046</sup> Fragt man nach den Vermittlungswegen zwischen ideengeschichtlicher Narrenidee und der realhistorischen Fastnacht, so erweisen sich spätmittelalterliche Predigten als zuverlässige Quelle: Theologisches Wissen, das oft vereinfacht vermittelt wird, gelangt durch orale Überlieferung in die mittelalterliche Volkskultur und regt die Vorstellungswelt des Volkes an. Auf dieser Folie lassen sich zwei Phasen rekonstruieren, in denen die Narrenidee das Fastnachtsbrauchtum infiziert: Ab 1400 setzt eine Predigtkultur ein, die die Fastenzeit in Anlehnung an das Lukasevan-gelium als *Aufstieg nach Jerusalem* bezeichnet, wohingegen die Fastnacht als *Abstieg nach Babylon* degradiert wird. Eine solche Klassifizierung seitens der Kirche versucht Fastnacht und Fastenzeit als dichotomes Begriffspaar zu etablieren. Sogenannte Einblattdrucke und Flugblätter werden in großen Auflagen seit 1450 verteilt und zeugen von einer eindeutigen Bildsprache, die der analphabetischen Bevölkerung des Spätmittelalters, das Wesen des Narrenidee vermitteln soll.

Die zweite Phase leitet sich durch einen literarischen Erfolg der Brantschen Narrenphilosophie ein, wodurch der Narr zum beliebtesten Predigtmotiv avanciert. In der Fastnachtszeit, vor allem am Fastnachtssonntag, werden sämtliche Kanzelreden von der allgegenwärtigen Gefahr der Narrheit beherrscht. Es scheint somit eine permanente Wechselwirkung zwischen Katechese und Brauchentwicklung evident, die den Entwicklungsprozess der Fastnacht und dessen narrenthematische Sinnbefrachtung im 16. Jahrhundert vorantreibt (vgl. Mezger 1991, S. 503-508).

<sup>1047</sup> Mezger 1984b, S. 25.

<sup>1048</sup> Vgl. Mezger 1991, S. 57.

renidee und Teufelsspekulationen.<sup>1049</sup> Begleitet wird der Ausdehnungsprozess beispielsweise durch die Einführung von sogenannten *Narrenreichen* im gesamteuropäischen Sprachraum. Gekrönt wird – so Bachtin – der Antipode des Königs, nämlich der Sklave oder der Narr:

Es öffnet und erhellt sich die umgestülpte Welt des Karnevals. Im Krönungsbrauch wird alles ambivalent: das Zeremoniell, die Symbole der Macht, die dem Gekrönten eingehändigt werden, die Gewänder, in die man ihn kleidet. Alles wird in den Stand der Relativität versetzt, wird beinahe zum Requisit [...]. Die symbolische Bedeutung dieser Dinge und Vorgänge erstreckt sich auf zwei Ebenen – während die realen Machtsymbole der außerkarnevalistischen Welt sich auf eine Ebene beschränken: schwer lastend, absolut und monolithisch-ernst. Durch die Krönung und Erhöhung schimmert von Anfang an die Erniedrigung hindurch. So sind alle Symbole des Karnevals geartet. Sie schließen stets die Perspektive der Verneinung und des Todes in sich ein - oder umgekehrt. Die Geburt geht mit dem Tod schwanger, der Tod mit einer neuen Geburt.<sup>1050</sup>

Mezger bemerkt vor diesem Hintergrund über die Trias von Narrenidee, Fastnachtsnarr und Brauchkomplex in der sich etablierenden Neuzeit:

Selbst die kompliziertesten Motive der spätmittelalterlichen Narrenphilosophie, deren Sinn sich nur bei genauer Kenntnis des ideengeschichtlichen Kontextes erschließt, finden ihren Weg in das Fastnachtsbrauchtum. [...] Was sich also seit etwa 1500 alljährlich am Vorabend der Fastenzeit abspielte, war eine förmliche Apotheose der Narrheit. Hieraus gewinnen wir denn auch den entscheidenden Ansatzpunkt für die vorliegende Studie: Eine gründliche Beschäftigung mit der Figur des Narren soll dazu dienen, manches Vergessene über das Wesen der Fastnacht in Erfahrung zu bringen und genaueren Aufschluß zu bekommen über ihre einstigen Intentionen.<sup>1051</sup>

Die diskursive Nähe der Narrenidee zum Vanitasgedanken spielt deshalb eine basale Rolle, vor allem in Bezug auf die Sinnhaftigkeit des Aschermittwochs: Jener markiert das zeitliche Ende der Fastnacht und kündigt sogleich die Fastenzeit an. Mezger formuliert daher, dass an keinem anderen Tag des Kirchenjahres, dem gläubigen Christen die Unausweichlichkeit des Todes eindringlicher und exemplarischer vor Augen geführt werden kann als an diesem:<sup>1052</sup> »Denn ohne die Einsicht des Narren in der Fastenzeit verliert die Narrheit des Christen an Fastnacht ihre Berechtigung.«<sup>1053</sup>

Es ist somit evident, dass Fastnacht und Narrenidee im Spätmittelalter unauflöslich miteinander verwoben sind. Der Narr erweist sich in diesem Kontext als Träger des Sündenphänomens, wodurch der Kampf gegen die Fastnacht gleichsam den Kampf gegen die Narrheit der Welt reflektiert. Die daraus resultierenden Restriktionen brechen erst an der Wende zur Neuzeit auf und entlassen den Narren in der Renaissance in eine positiv besetzte Freiheit als dionysisches Fastnachtssymbol. Damit entledigt sich nicht nur der Narr von seiner Sünden- und Vanitasvergangenheit, sondern ebenfalls das Fastnachtsbrauchtum. Der Narr der Fastnacht verliert somit seine Negativzuordnung als antithetisches Symbol christlicher Lebensführung und lässt eine dionysische Sinnverschiebung zu, die sämtliche *Fastnachtsfiguren* als *Narren* deklariert. Die Kategorie des Fastnachtsnarren umfasst somit sämtliches Personal des Brauchkomplexes und bezieht sich auf alle Arten der Maskierung: Hexen, Teufel, Tiermasken etc. gelten nunmehr als Narrenwesen und eröffnen einen weiteren Deutungshorizont.

<sup>1049</sup> Für die korrelierende Motivik aus Teufelsnähe und Gottesferne gibt es vielerlei Zeugnisse: Seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts wird die Hauptattraktion des Nürnberger Schembartlaufs nicht ohne Grund als *Hölle* bezeichnet. In Chroniken oder etwa bei Sebastian Franck liest man über den diabolischen und schamlosen Charakter der Fastnacht. Überdies belegen Ratsprotokolle von 1701 und 1715, dass man Fastnachtskostüme auch als *Teufelskleider* betitelt (vgl. Mezger 1984b, S. 31).

<sup>1050</sup> Bachtin 1990, S. 51.

<sup>1051</sup> Mezger 1991, S. 502.

<sup>1052</sup> Vgl. *ibid.*, S. 24ff.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, S. 482.

zont der Narrheit. Die allgemeine Bezeichnung aller Fastnachtsteilhabenden als *Narren* veranschaulicht demnach die bahnbrechende Wechselwirkung von Fastnachtsbrauchtum und Narrenidee.<sup>1054</sup>

## 9.7 Zur Rezeptionsgeschichte des Fastnachtsbrauchtums

Die Neuzeit sucht zunächst den Unterhaltungsaspekt in der Tradition der Fastnacht.<sup>1055</sup> Die Gelehrtenkultur bemüht sich hingegen weiterhin um eine Reform der Volkskultur, die sittenfeindliches oder unchristliches Verhalten aus dem Fastnachtsbrauchtum zu eliminieren versucht.<sup>1056</sup> Schumacher befindet über den Wandel des Fastnachtbildes vom Spätmittelalter in die Neuzeit:

Gegen Ende des Mittelalters konzentrierte sich die Kritik in immer stärkerem Maße auf die inneren und äußeren Mißstände im Kirchenleben und führte [...] schließlich zum Versuch einer allgemeinen Reform des religiösen Lebens. Zu jenen Erscheinungen des Kirchenjahres, in denen führende Reformatoren in besonderer Weise Züge der Entartung und Verweltlichung christlicher Lebensführung zu erkennen glaubten, zählte auch das Fastnachtstreiben, das im Umbruch vom Mittelalter zur Neuzeit ein zwiespältiges Bild bot. Vielerorts war es so verwildert, daß sich mit Recht Stimmen der Ablehnung erhoben und der Ruf nach Verboten laut wurde.<sup>1057</sup>

In einem *Prozess der Zivilisation*<sup>1058</sup> verändert sich Fastnacht durch die Bestrebungen der Reformation.<sup>1059</sup> Als Zeichen vergangener katholischer Mentalitätsgeschichte verliert das Brauchtum langsam seine religiöse Bedeutungszuschreibung und verändert sein Wesen. Allein der Vergnügungsaspekt steht nun im Vordergrund, weshalb es oft als sinnentleert bezeichnet wird. Zudem geht das Wissen um die christliche Intentionalität des Fastnachtsbrauchtums im Laufe der Jahrhunderte immer mehr in den kollektiven Gedächtnisspuren verloren.<sup>1060</sup> Somit hat das Fastnachtsbrauchtum zwar einen Säkularisierungsprozess erfahren; es bleibt aber zumindest terminlich an den Beginn der Fastenzeit

<sup>1054</sup> Vgl. ibd., S. 482-515.

<sup>1055</sup> Vgl. Scribner 1984, S. 117-154.

<sup>1056</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 96.

<sup>1057</sup> Schumacher 1992, S. 56.

<sup>1058</sup> Norbert Elias prägt diesen Ausdruck und verweist damit auf den Versuch der geistlichen Eliten, primitive Volkskulturen zu unterdrücken. Daneben ist dieser Prozess auch in den Gesetzes- und Strafordnungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts nachvollziehbar und wird unter anderem in epidemieartig einsetzenden Hexenprozessen evident. Zugleich spricht Elias damit ebenso die Domestizierung des Adels an, der ebenso gesellschaftliche Repressalien bei Gesetzesüberschreitungen zu erwarten hat (vgl. Brandt 1993, S. 117-120).

<sup>1059</sup> Während Fastnachtsverbote dem Zweck dienen, die Fastnachtsfeier zu kontrollieren und damit für die Sicherheit aller Teilnehmer zu sorgen, wendet sich die Reformation gegen das Fastnachtsfest selbst. Die Argumentation protestantischer Theologie agiert dabei polemisch und deklariert Fastnacht sowie Fastenzeit als papistische Erfindungen, die auf verächtliche Riten der römischen Kirche zurückgehen. Traditionelles Fastnachtsbrauchtum kann sich folglich nur in katholischen Regionen vollziehen, da Reformatoren beabsichtigen, den Brauchkomplex als Erbe der Papstkirche zu eliminieren. Die Verfügungsmacht reformatorischer Prämissen führt jedoch zu kaum einer Veränderung des Fastnachtsbrauchtums. Die Diskussion seitens der Reformation reflektiert somit den pejorativen Blick auf die katholische Kirche (vgl. Küster 1983, S. 61ff.).

<sup>1060</sup> Aleida Assmann bezeichnet diesen Prozess als eine Auslagerung des Wissens vom *Funktions-* in das *Speichergedächtnis*. Zu Letzterem haben in der Regel nur Wissensbevollmächtigte wie Professoren, Lehrer etc. Zugang. Deren Aufgabe ist die Dokumentation und Bewahrung der Speicherinhalte. Im Rahmen der Analyse kollektiver Gedächtnisstrukturen etablieren Jan und Aleida Assmann zu Beginn der 1990er Jahre in den Geisteswissenschaften das Konzept des *kulturellen Gedächtnisses*: Das Funktionsgedächtnis speichert demnach Inhalte, die eine Kultur beziehungsweise eine Sozietät zur Genese ihrer kollektiven Identität benötigt, wohingegen im Speichergedächtnis all diejenigen Inhalte ausgelagert werden, die aus zeitgenössischer Perspektive nicht identitätsstiftend für eine Gemeinschaft sind.

gebunden. Im Barock und Rokoko des 17. Jahrhunderts zieht sich das närrische Treiben vornehmlich an die Höfe zurück und erlangt dort seinen Geltungsbereich.<sup>1061</sup>

Erst im Kontext aufklärerischer Tendenzen manifestiert sich im 18. Jahrhundert eine neue Sichtweise auf das fastnächtliche Volksfest als eine Veranstaltung bürgerlicher Gesinnungskultur: Die daraus resultierende Verbannung sämtlicher anarchischer Elemente kleidet den bildungsbürgerlichen Fastnachtskörper in ein domestiziertes Gewand, in dem der biedere und tugendhafte Bürger seine neue Identifikationsfläche findet.<sup>1062</sup> Die Ursachen hierfür sieht Schumacher darin begründet:

Die politischen Umwälzungen beim Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert erschütterten nachhaltig die Staaten und Staatssysteme Europas. Vor allem der Untergang des fast 1000-jährigen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation griff tief in das bestehende staatsrechtliche System ein und entzog u.a. allen reichsfreien Städten und Herrschaftsgebilden die Grundlage. Gewohnte Ordnungen lösten sich auf und das Unvermögen der Fürsten neue und die bestehenden Hoffnungen und Erwartungen der Menschen befriedigende Ordnungen zu schaffen, führte zu allgemeiner Verdrossenheit. [...] Die Kulturbewegungen der Romantik und des Biedermeiers waren Ausdruck dieser allgemeinen und weitverbreiteten Zeitstimmung.<sup>1063</sup>

Auf dieser Folie wird das Fastnachtsbrauchtum schließlich reformiert: Der Rückgriff auf literarische wie höfische Spieltraditionen lassen neben *Commedia dell' arte*-Figuren (*Harlekin, Colombine, Bajazzo, Pierrot, Pulcinell*) ebenso den prototypischen *Hans Wurst* in den Mittelpunkt von Fastnachtsumzügen, Possen und Maskenbällen treten. So entsteht ein Theaterkarneval, in dem sich die Figur des *Hans Wurst* zunächst als personifizierte Symbolfigur der Fastnacht durchsetzt. Aus *Hans Wurst* entwickelt sich sodann eine weitere Narrenfigur, nämlich den *Prinz der Freude*. Mit der Etablierung dieser Fastnachtspersönlichkeit erwächst gleichsam das kollektive Bedürfnis nach prunkvollen Fastnachtsfeiern, die mit einer Vorliebe für historische Themen einhergehen. Jene geschichtlichen Neigungen generieren lokale Manifestationen, »[...] in den Gestalten der ‚Kölner Jungfrau‘ als Symbolgestalt der Stadt selbst und des ‚Kölner Bauern‘ als Symbolgestalt für die wehrhaften Zünfte und Bauernbänke.« Diese Entwicklung lässt sich in vielen Fastnachtsregionen ausmachen, weswegen die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert auch als Fastnachtsepoche des *Historismus* bezeichnet wird.<sup>1064</sup>

Daneben bekommt der Karneval ebenfalls politische Züge. Unter dem Deckmantel der Narrenfreiheit obliegt jene gesellschaftskritische Tendenz in der Ära der Restauration jedoch oft der Zensur. Denn politische Meinungsäußerung erweist sich zu Zeiten Metternichs als höchstgradig schwierig, weshalb Karnevalsvereine durch Regierung in ihrem Handeln an der kurzen Leine gehalten werden<sup>1065</sup>. Im Revolutionsjahr 1848 lehnen sich Mainzer Karnevalisten gegen die Staatsregierung auf und setzen sich für eine demokratische Mitbestimmung des Volkes ein.<sup>1066</sup> Die sich vielerorts abzeichnenden Gründungen von Vereinen unterstützten dieses Anliegen. Vor diesem Hintergrund erfährt das Fastnachtsbrauchtum letztendlich eine Veränderung räumlicher Natur: Neben den klassischen Straßenumzügen verlagert sich der Karnevaltrubel in geschlossene Räume, die der Zusammenkunft geselliger Fastnachtsaktivitäten dienen, wodurch sich allmählich die karnevalistische *Prunksitzung* etabliert: Jene Sitzungen, die sich der Planung und Organisation der Fastnachtskultur widmen, führen in ihren Sitzungen Reden, Liedvorträge, Kurzscenen, Tänze und Parodien auf, die

<sup>1061</sup> Mezger 1991, S. 222.

<sup>1062</sup> Mezger 1984a, S. 38f.

<sup>1063</sup> Schumacher 1992, S. 78.

<sup>1064</sup> Vgl. ibd.

<sup>1065</sup> Vgl. ibd., S. 82.

<sup>1066</sup> Ibid., S. 87.

zur Hauptattraktion avancieren.<sup>1067</sup> »Die karnevalistische Sitzung war geboren und entwickelte ihre eigenen Regularien und Formen: Das Komitee eroberte sich den zentralen Platz auf der Bühne und [...] die besten Redner und Sänger stiegen zu lokalen Stargrößen auf.«<sup>1068</sup> Eine beliebte Persiflage ist in diesem Rahmen vor allem die Karikatur auf das Militär. Des Weiteren fügen Stadtfastnachten sukzessive *Funken*, *Ranzen-* und *Prinzengarden*, *Stadtsoldaten* und *Bürgerwehren* in ihren rituellen Festablauf ein, die dem bürgerlichen Reformkarneval ihr Profil verleihen.<sup>1069</sup>

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es zur Entstehung von *Narrenzünften* und *Fastnachtsgilden*, in denen sich die emanzipatorischen Bemühungen des Bürgertums wiederfinden und die dem Narr – zumindest ansatzweise – seine dionysischen Züge zurückgeben.<sup>1070</sup> Die Verleihung von Orden für karnevaleske Verdienste spielt in diesem Festkorpus eine fundamentale Rolle. Zunächst noch als parodistischer Gestus gedacht, gibt es bald *Schwerenöterorden*, *Windmühlenorden*, *Sonnenorden* und viele andere mehr.<sup>1071</sup>

Im 20. Jahrhundert erlebt das Fastnachtsbrauchtum unter staatlichem Protektorat eine Phase der Regression, da es nach Ausbruch des ersten Weltkrieges bis zur Mitte der 1920er Jahre beinahe zum Erliegen kommt. Ab 1925 blühen Fastnacht, Fasching und Karneval wieder auf, bevor die Weltwirtschaftskrise das lustige Treiben vorübergehend außer Kraft setzt. Mit der politischen Machtübernahme der NS-Diktatur wird das Fastnachtsbrauchtum sodann als germanisch-mythologischer Kult ideologisch instrumentalisiert und liegt nach Ende des Zweiten Weltkrieges brach.<sup>1072</sup> Die sich daran anschließende Aufbauphase in allen Bereichen des Lebens besinnt sich bezüglich der Fastnachtskultur auf seine Traditionen und Bräuche und erweckt dabei das Interesse der Medien wie Rundfunk oder Fernsehen. Es folgen zahlreiche Übertragungen von fastnächtlichen Veranstaltungen, die sich wiederum in Unterhaltungssendungen wie Revues, Tanzshows usw. inszenatorische Anregungen für die Gestaltung der Festumzüge, Prunksitzungen etc. holen. Das Lokalkolorit hinsichtlich einer Region, einer Person oder eine kulturellen Begebenheit erlangt vor diesem Hintergrund immer größere Bedeutung. Darüber hinaus zeigen einige Gegenden ihre spezifischen Brauchdarstellungen sogar ganzjährig als Marketingmaßnahme, um den Tourismus anzukurbeln.<sup>1073</sup>

Das Fastnachtsbrauchtum, so Schumacher, ist damit in der Gegenwart angekommen und nutzt die Vorteile einer medienorientierten Gesellschaft, deren demokratischer Nährboden elementar für die Weiterentwicklung der Brauchtumskultur ist. Die Tatsache, dass die zeitgenössische Fastnachtskultur die *Motivtradition des christlichen Mittelalters*<sup>1074</sup> für ihr Fortbestehen nicht benötigt, verdeutlicht, dass das fastnächtliche Treiben aus zeitgenössischer Perspektive kein sinnenleertes Phänomen darstellt, sondern als Indikator europäischer Kulturgeschichte der vergangenen Jahrhunderte fungiert.<sup>1075</sup> Die europäische Fastnacht konstituiert sich somit in ihrer gegenwärtigen kulturhistorischen Formgebung durch ihre spezifische Aufführungstradition trotz differenter Bedeutungsver-

<sup>1067</sup> Vgl. ibd., S. 90.

<sup>1068</sup> Ibid.

<sup>1069</sup> Vgl. ibd.

<sup>1070</sup> Mezger 1984a, S. 39f.

<sup>1071</sup> Vgl. Schumacher 1992, S. 94.

<sup>1072</sup> Ibid., S.98.

<sup>1073</sup> Vgl. ibd., S. 100.

<sup>1074</sup> Mezger 1991, S. 512.

<sup>1075</sup> Vgl. ibd.

schiebungen stets aufs Neue. Mezger betont aus diesem Grund immer wieder die Innovations- und Anpassungsfähigkeit dieses Brauchkomplexes.<sup>1076</sup>

---

<sup>1076</sup> Holtorf 1980a, S. 177.



## 10. DER NARR IN DER LITERATUR DER NEUZEIT

### 10.1 Ein gattungsübergreifendes Phänomen

Fragt die historische Anthropologie nach Verhaltensmöglichkeiten und Selbstverständigungsmustern des Menschen, nach den möglichen Ausdrucksformen von Affekten, Wünschen oder Triebstrukturen im Prozeß ihrer historischen Veränderung, so bieten gerade die unterschiedlichen Exponenten einer 'Histoire de la Folie' im Mittelalter reiches Anschauungsmaterial für die Verhaltensstandards und Selbstdeutungsmuster, aber auch ihre Infragestellung und Modifikation in dieser Zeit. Schälke und Narren stehen außerhalb der Normalität, außerhalb also der gewohnten Stereotypen des Denkens, Sprechens und Handelns.<sup>1077</sup>

Mit diesen Worten beginnt Werner Röcke seine Fragestellung zu skizzieren, in der er sich auf die Suche nach dem spezifischen Charakter der Narrenliteratur des Spätmittelalters und der Neuzeit begibt. Hierbei stößt er auf Textwelten, die den Facettenreichtum der Narrenphilosophie wiederspiegeln.<sup>1078</sup> In diesem Kontext entstehen unterschiedliche Narrengestalten, die eine differente Sicht auf die Welt vertreten – vor allem auf die sozialen Ordnungssysteme ihrer jeweiligen Zeit. Gleichzeitig proklamieren jene Narrenfiguren einen individuellen Lebensweg, der oft mit den Anforderungen der Gesellschaft kollidiert.<sup>1079</sup> Konstitutiv für diese neuartige Narrenliteratur ist deshalb die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt. In diesem Rahmen legen die proteischen Narrentypen ihren literarischen Fokus auf existenzielle Grenzbereiche »[...] und führen somit die fragile Gemachtheit gemeinschaftskonstituierender Sinnsysteme vor.«<sup>1080</sup>

Hierbei ist folgende Analogie festzustellen: Alle Narren sind bindungslos auf der Jagd nach einer neuen substantiellen Identität, die das Mittelalter nicht mehr liefern kann. Aus diesem Grund nehmen sie auch eine distanzierte Haltung gegenüber dieser Epoche ein. Als *ausgegrenzte Negativa*<sup>1081</sup> werden die Narrenfiguren allerdings selbst in der Neuzeit noch voller Skepsis bäugt, dabei antizipieren diese bereits die sich andeutenden Veränderungslinien bis in das Zeitalter des Barocks hinein.<sup>1082</sup> Neben allgemeiner Verunsicherung produzieren die literarischen Narren nämlich mittels Lachgemeinschaften eine autoreflexive Dialektik, die parodistische sowie ernsthafte Momente verfolgt. Dieses Selbstbewusstsein weckt das Interesse des Lesers und jener lässt sich in der Regel – so belegt zumindest die Rezeptionsgeschichte – gerne auf dieses schelmische Spiel ein.<sup>1083</sup> Für Pilarczyk besitzen die neuzeitlichen Narrentypen somit die Symbolkraft einer sich verändernden Zeit, die aus dem Spätmittelalter in den Barock führt.<sup>1084</sup> Willems resümiert hingegen, dass die neuzeitliche Narrenliteratur ein Narrenwesen kultiviert, das lediglich zwischen den Konzepten von Torheit und Weisheit changieret und nicht über sich hinauswächst, sondern statisch verweilt.<sup>1085</sup>

Inwieweit diese Kritik gerechtfertigt ist, wird sich zeigen; der literarische Umgang mit den neuzeitlichen Komikvertretern erscheint auf den ersten Blick vielversprechend und deutet eher auf eine

<sup>1077</sup> Röcke 1994, S. 131.

<sup>1078</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 52.

<sup>1079</sup> Vgl. ibd., S. 67ff.

<sup>1080</sup> Vgl. ibd., S. 70.

<sup>1081</sup> Ibid.

<sup>1082</sup> Vgl. ibd., S. 71.

<sup>1083</sup> Vgl. ibd., S. 72.

<sup>1084</sup> Vgl. ibd., S. 71.

<sup>1085</sup> Willems 2012, S. 356.

Expansion der Narrenidee hin. Denn der sich firmierende Nährboden der Renaissance ermöglicht der Narrenidee den Sprung in neue literarische Denkmuster. Ein Verharren in alten Traditionen ist dennoch nicht auszuschließen und soll dahingehend überprüft werden. Das literarische Spiel mit der Narrenmaske eröffnet zudem neue Dimensionen grotesker Utopien, wodurch der literarische Narr beginnt, Karriere zu machen.<sup>1086</sup> In diesem Rahmen erfährt der er konstitutive Wandlungen, »[...] die Brant und Murner, ja selbst Erasmus noch verschlossen geblieben waren.«<sup>1087</sup> Diese Neudeutungen reflektieren die *Idee des Einmaligen und Besonderen*<sup>1088</sup> und sind auf der Suche nach einem Identitätsgefüge, in dem der Terminus *Individualität* einen wesentlichen Stellenwert erfährt. Vor diesem Hintergrund spricht Könneker von der Geburtsstunde des *Einzelnarren*, der nicht mehr abstraktes Gefäß für religions- oder moralphilosophische Motive ist, sondern sich in einem literarischen Typus wie beispielsweise dem *Shakespeareschen Bühnennarren* verankert.<sup>1089</sup> Die von ihr eingeführte Bezeichnung reflektiert also das Neue und das Individuelle in der Narrenfigur, das sich zu konkretisieren versucht und keine allgemein gültigen Inhalte mehr vertreten will.<sup>1090</sup> Schließlich mündet die Faszination für das Narrenmotiv sogar darin, dass sich aus literarhistorischer Sicht *Komödie* wie *Tragödie* gleichsam für den Narren interessieren.<sup>1091</sup> In diesem Zusammenhang verweist Thomas Radecke auf die besondere Eignung der *Komödien* William Shakespeares als *Opernlibretto*, in denen sich das Narrenwesen besonders vielfältig und wandelbar zeigt:

Die Shakespeareschen Dramen, insbesondere die der Komödiengattung nahestehenden, bieten sich durch die Universalität ihrer mehrschichtigen Handlungen dazu an, als Opern-Libretto selektiv verarbeitet zu werden, da jede ihrer Handlungsebenen differenziert und konfliktreich ist. Dies läßt sich dem Wesen nach auch auf die kleine dramatische Einheit der einzelnen Figuren übertragen, allerdings mit einschneidenden Konsequenzen für deren bei Shakespeare sehr differenzierte Charakterisierung, bei der meist keine Figur exklusiv buffonesk, seriös oder tragisch, jede aber wohl scharf konturiert gezeichnet ist. Zur kausalen Ergänzung der librettistisch verkürzten Handlungseinheit werden an den verbleibenden Dramen-Torso neue Glieder angefügt, die für sich genommen auch unter dem Aspekt der Exotik, vor allem aber hinsichtlich ihrer geistesgeschichtlichen Determination aus der Shakespeare-Rezeption heraus Aufschluß geben.<sup>1092</sup>

Neben szenischen Texten bemühen sich ebenfalls epische Gattungen wie Prosa-schwank<sup>1093</sup> oder Roman um einen eigenen Beitrag zur neuzeitlichen Narrenrezeption. Die bekanntesten literarischen

<sup>1086</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 50.

<sup>1087</sup> Könneker 1966b, S. 87.

<sup>1088</sup> *Ibd.*

<sup>1089</sup> Vgl. *ibd.*, S. 86f.

<sup>1090</sup> Willems 2012, S. 365f.

<sup>1091</sup> *Ibd.*, S. 366f.

<sup>1092</sup> Radecke 2003, S. 215.

<sup>1093</sup> Wodarz-Eichner bemerkt über diese Gattung: »Über jeden Schwank wird gelacht (oder sollte zumindest gelacht werden, denn das Lachen beim Leser bzw. Hörer auszulösen, ist die Intention des Schwankautors). Es wird über den Schwankhelden gelacht, weil er so schlau und pffiffig ist, und/oder über seine ›Opfer‹, die von ihm überlistet wurden und die das Nachsehen haben. Dabei kommt derselbe Schwank sicherlich bei jedem einzelnen Hörer oder Leser gar anders an – der eine schmunzelt über die Schwankhandlung, der andere lacht schallend, und der dritte kann der Episode gar nichts Lustiges abgewinnen: Ein unterschiedliches und individuelles Empfinden, was als komisch angesehen wird, ist der Grund dafür.« (Wodarz-Eichner 2007, S. 392). In der Regel ist der Schwank eine diesseitsbezogene, kurze, scherzhafte, volkstümliche und durch Lokalkolorit gekennzeichnete Erzählung, die einen überraschenden wie belehrenden Schluss beinhalten kann. Willems meint deshalb, dass der Schwank sich am besten mit der Dramaturgie des *Witzes* vergleichen lässt. Eine *anonym-kollektive Autorschaft, Variabilität* sowie *Simplizität* sind für Willems komparative Merkmale, die auf den Witz sowie auf den Schwank zutreffen (vgl. Willems 2012, S. 259). Das bekannteste Beispiel des 16. Jahrhunderts ist der Schwankroman *Das Lalebuch. Wunderseltsame, abenteuerliche, unerhörte und bisher ungeschriebene Geschichten und Taten der Lalen zu Laleburg*, dessen Zweitaufgabe den Buchtitel *Die Schiltbürger* besitzt. Die darin erzählten Geschichten greifen Narrenmerkmale auf, die eine finale

Narrenkonfigurationen wie die barocke Figur des *abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch* werden von der Oper adaptiert; gerade deswegen scheint eine Auseinandersetzung mit der Narrenliteratur der Neuzeit von grundlegender Bedeutung für diese Arbeit, da der Opernarr ebenso die Hofnarrenidee aufgreift. Überdies ist ebenso zu betonen, dass die Shakespeareschen Bühnenarren nicht allesamt das Konzept der Narrenidee berühren. Deshalb sollen in einer selektiven Auswahl diejenigen literarischen Narren vorgestellt werden, die sich auf der Opernbühne dem Hofnarrenwesen verpflichtet fühlen, wie etwa der *Narr* aus *King Lear*, jedoch beispielsweise nicht die Bühnenfigur *Costard* aus *Love's Labour's Lost*.

Könneker verneint Untersuchungen, die Analogien zwischen dem *didaktischen* Narren des Mittelalters und dem *literarischen* Narren der Neuzeit herstellen. Ihre Sorge beruht auf der gattungsge-

---

Konsequenz aufweisen: Einst für ihre Klugheit bekannt, stellen sich die weisen Bürger in bewusster Absicht dumm und verlieren sich in ihrer töpelhaften Scheinhaftigkeit (siehe für detaillierte Informationen Bachorski 2006).

Kluge erklärt zur etymologischen Bedeutung des Schwanks, dass dieser Terminus im 11. Jahrhundert ›Schwung‹, ›Hieb‹ bedeutet. Im 15. Jahrhundert wird damit die ›Durchführung oder Erzählung eines Streichs‹ oder ein ›lustiger Einfall‹ bezeichnet. Das mitteldeutsche Nomen ›swanc‹ meint die synonyme Verwendung für eine ›kleine Lachgeschichte‹ (vgl. Kluge 1995, S. 748). Otfried Ehrismann betont die verwandtschaftliche Gattungsinterferenz zu weiteren literarischen Formen wie Exempel, Novelle, Fabel, Facetie oder Märe und kritisiert weiter die schlichte Sprachverwendung respektive einfache kompositorische Gestaltung der Schwankdichtung (vgl. Ehrismann 2011, S. 55). Wilfried Deufert widerspricht dieser These dahingehend, dass der Handlungsaufbau zwar einsträngig und die Erzählsituation einfach nachzuvollziehen ist; die These von einer *Banalität* der Schwankstruktur verneint er grunlegend. Deufert betont, dass der Ablauf der Handlung auf die Pointe und damit also den Schluss der Erzählung abzielt und dem erzählten Stoff, in der Regel eine neue Wendung einverleibt. Die Pointe als Knotenpunkt ist somit wesentlich für den Lacherfolg eines Schwanks (Deufert 1975, S. 138f.).

Daneben verweist Deufert auf eine Reihe von Vorurteilen, die dem Schwank im Laufe der Jahrhunderte untergeschoben wurden. Die daraus resultierenden Fehlurteile manifestieren sich beispielsweise in der Annahme, die Schwankliteratur repräsentiere eine vornehmlich bürgerliche Kategorie, die sich aus einem ständischen wie stereotypen Personal rekrutiere. In seiner Dissertationsschrift geht er diesen Vorwürfen auf den Grund, um festzustellen, ob eine Balance zwischen Unterhaltungs- und Belehrungsgehalt im Schwank vorzufinden ist. Er erhält folgendes Ergebnis: In seinem Kern ist der Schwank des 16. Jahrhunderts keine Ständedichtung. Auch lässt sich keine probürgerliche Haltung des Schwanks feststellen (vgl. *ibid.*, S. 57-62). Die Moral hingegen spielt neben Unterhaltungsmomenten eine ebenso tragende wie diametrale Rolle. Denn die Schwankstruktur ist daraufhin angelegt, ihr moralisches Wertesystem zu erhalten. Die Zerstörung jener moralisierenden Elemente wird am Ende der Erzählung vollzogen, weshalb sich die Moral im Schwank der Unterhaltung unterzuordnen hat. Das bedeutet aber nicht, dass der Schwank völlig im Spaß aufgeht. Deufert betont, dass ein lehrhaft-moralischer Duktus in eine humoristische Erzählhaltung eingebunden ist und als Spur stets bestehen bleibt (*ibid.*, S. 90ff; S. 99; S. 115ff.).

Eine weiterer Bestandteil des Schwanks ist ferner das Personal, das sich neben komischen Figuren wie der *schwatzhaften Weibes* ebenso aus Narrenfiguren wie *Till Eulenspiegel* konstituiert (*ibid.*, S. 50-57). Am häufigsten tritt der Narr allerdings in seiner institutionalisierten Funktion als *Hofnar* auf. In diesem Kontext zeigt er sich entweder als spottender Kritiker gegenüber der höfischen Gesellschaft; meist ist er Opfer seiner eigenen Narrheit. Das häufige Vorkommen der Hofnarrentradition zeigt somit »[...] die starke Bindung des Schwanks an die Tradition des Mittelalters.« (*ibid.*, S. 128). Daneben gibt es eine dritte Gruppierung von Narren, die sich den *Stocknarren* zuordnen lassen. Deufert resümiert, dass dieser Narr kein einheitliches Bild hinterlässt. Gemein ist sämtlichen Schwanknarren, dass der Narr gemäß seiner Torheit seine Fehler innerhalb der Handlung stets wiederholt und damit den Rezipienten permanent zum Lachen ermutigt. Der Einzug des Narren in die Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts festigt dadurch den Unterhaltungsaspekt, wodurch die Bedeutung der Moral im Schwank sukzessive verloren geht (vgl. *ibid.*, S. 137f.). Diese Leistung findet Christine Baro allerdings weniger revolutionär. Sie bezeichnet die Schwankliteratur als ein Phänomen, in dem die vielfältigen Narrenkonfigurationen keine bahnbrechenden Entwicklungslinien anstoßen, sondern eine »[...] friedliche Koexistenz von belehrendem und unterhaltendem, natürlichem und künstlichem, allegorischen und mimetischen, harmlosem und furchteinflößenden Narren [...]« aufweisen (Baro 2009, S. 143). Auf dieser Folie konkretisiert Deufert seine Aussage über den Narrenschwank, in welchem der Narr als Störfaktor die Schwankdramaturgie an ihre Grenzen bringt. Denn der Narr versucht die Moral aus der Struktur des Schwanks zu eliminieren: Ist ein Schwank jedoch zu moralastig, entsteht eine spannungslose Erbauungsfabel. Ist die Moral dagegen unterrepräsentiert, erzielt die kathartische Wirkung der Pointe kaum Erfolg. Deufert wählt deshalb einen relationalen Kompromiss zwischen Unterhaltungs- und Belehrungswert im Narrenschwank: »Moral entlarvt sich als Scheinmoral im Schwank, und die Narrenfigur wird doppeldeutig da, wo sie eine noch tiefer gehende Narrheit der Welt aufdeckt« (Deufert 1975, S. 154f.). Für einen tieferen Einblick in dieses Problemfeld siehe Lambel 1883; Röcke 1987; Straßner 1968; Herz 1925.

schichtlichen Überlegung, dass der Narr aus *King Lear* eine *dramatische Person* verkörpert und somit für die *Szene* geschrieben ist. Folglich sei er kein Repräsentant einer moralphilosophischen Idee, sondern eine Figur, die für ein Theaterpublikum gedacht ist.<sup>1094</sup> Sicherlich ist Könneker zuzustimmen, dass es wenig *Sinn* hat den Narren im Kontext von Philosophie und Drama *normativ* zu vergleichen; jedoch verkörpert der *Shakespearesche Narr* eine eigene Interpretation der Narrenphilosophie, deren *entwicklungsgeschichtliches* Potential die Narrenidee perpetuiert. Somit wäre zu ergründen ist, wie der *dramatische Narr* mit seinen szenischen Prämissen gezeichnet ist; so gibt doch die Lesart Shakespeares gleichsam Auskunft über die kulturgeschichtlichen Bedingungen der Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetik seiner Zeit. Mit ihrer Kritik, so ließe sich formulieren, verharret Könneker in der Moralphilosophie des Spätmittelalters und lässt der Narrenfigur keinen Freiraum. Dabei trägt dieses Geschöpf die Narrenidee stets mit sich; ganz egal, ob als moralphilosophische Größe oder als Einzelnarr, der losgelöst von der christlichen Didaxe auf der Suche nach neuen Kontexten ist, in denen sich die Narrenphilosophie des Hofnarrentums aktualisieren vermag. In ihrer Dissertationsschrift betont Langenbach-Flore aus diesem Grund die kulturhistorische Bedeutung des Shakespeareschen Œuvres für die Verankerung der Narrenidee im elisabethanischen Zeitalter, denn jenes hat dazu beigetragen, dass die Tradition des Hofnarrentums nicht ins Speichergerächtnis der europäischen Kultur ausgelagert wurde.

Diese Entwicklungslinie sollte man bei einer Untersuchung von literarischen Narrenwerke im Hinterkopf behalten und daher beobachten, wie der Narr auf die Impulse des neuzeitlichen Denkens reagiert. Daneben ist dem Umgang mit Komik besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Inwieweit verändert sich der Humor des Narren, welche Lachkultur steht im Mittelpunkt der Lektüre? Neigt der Narr zur performativen Selbstdarstellung oder sucht er demgegenüber die introvertierte Stille? Wie verändert sich die Narrenszenen hinsichtlich Ort, Zeit und Raum? Solche Fragestellungen werden im narrenthemenatischen Diskurs um die Literatur der Neuzeit zu beantworten sein.

## 10.2 Abgrenzung: *Parzival*, *Till Eulenspiegel*, *Don Quijote*

Die Literaturgeschichte führt die drei Narrentypen *Parzival*, *Till Eulenspiegel* und *Don Quijote* an, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit lediglich kurz erwähnt werden sollen, da sie die Narrenidee und damit das Hofnarrenwesen nicht tangieren. Dennoch sollen diese drei Narrenvariationen zumindest skizziert werden, da sie die Vielfalt des Narrenmotivs aufzeigen – wenn man von einem *breiten* Narrenbegriff ausginge. Nicht nur, dass alle drei Narrenwesen aus ganz unterschiedlichen Epochen stammen, sie reflektieren zudem Aspekte von Narrheit, die außerhalb des zugrunde liegenden Erkenntnisinteresses liegen. Auf der Suche nach dem Hofnarren in der Oper können sie somit nicht hilfreich sein, denn sie verkörpern Figurenkonstellationen, die sich auf komische Aspekte berufen, ohne hierbei die Hofnarrenidee zu tangieren. Sie verfügen beispielsweise nicht über eine Herrschaftsperson, der sie dienen. Die neuzeitliche Narrenliteratur bemüht sich in erster Linie um die Aneignung prägnanter Narrencharakteristika wie infantile Torheit (*Parzival*), exzentrisches Kalkül (*Till Eulenspiegel*) oder fehlgeleitete Naivität (*Don Quijote*).

---

<sup>1094</sup> Könneker 1966a, S. 327.

Im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts stellt sich Wolfram von Eschenbach in seinem Versepos *Parzival* die grundlegende Frage nach der Existenz eines reinen Toren, der aufgrund seiner Unschuld fähig ist, durch Mitleid zu heilen. Denn der Titelheld ist die Erlösergestalt des Gralsmythos. Die ritterliche Erziehung des Helden zum christlichen Gralssucher steht somit im Vordergrund der Romanhandlung. Dabei durchläuft der Protagonist mehrere Entwicklungsphasen, die ihn vom Infantilen zur Gralherrschaft führen. Zu Beginn des Textes ist er ein weltfremder Naivling, der nicht einmal seinen Namen kennt, da seine Mutter *Herzeloyde* ihn in die Einöde des Waldes verschleppt hat, um ihn von der Welt des Rittertums fernzuhalten; was ihr misslingt. Parzival trifft im Wald allein auf eine Gruppe von Rittern, die er aufgrund ihrer glänzenden Rüstungen fälschlicherweise für göttliche Wesen hält und deswegen beschließt, selbst Ritter zu werden.<sup>1095</sup> Damit tritt er das Erbe seines Vaters an und lässt seine Mutter und somit den Schutz des Wald hinter sich. Aufgrund seiner tölpelhaften Unwissenheit kann er die weltlichen Spielregeln jedoch nicht verstehen, was immer wieder zu Fehlinterpretationen seinerseits und mehrfach zu fatalen Konsequenzen führt. Er trifft auf einen Verwandten und begeht an ihm Raubmord, um in den Besitz von dessen strahlender Ritterrüstung zu kommen. Sein altes Torengewand streift er nicht ab, sondern trägt es unter der gestohlenen Ritterrüstung auch weiterhin. Es geht somit neben der Gralssuche als zentrales literarisches Motiv ebenso um die Wesensentwicklung des Titelhelden.<sup>1096</sup> Sein Werdegang führt ihn auf einen religiösen Weg, der voller Zweifel, Reue und Demut dennoch zu Gott und dem Gral führt. *Die Suche nach dem verheißenden Glück*<sup>1097</sup> ist daher eine sittliche Bewährungsprobe, die Parzival trotz seiner defizitären Erziehung immer wieder von Neuem besteht. Der Hinweis seiner Mutter, die Dinge wörtlich zu nehmen, lassen ihn in den ersten Büchern zu einer Groteskfigur werden, quasi einem gänzlich närrischen Abbild eines höfischen Ritters. Erst durch die pädagogische Unterweisung von Gurnemanz versteht er den christlichen Sinn des Rittertums und legt sein Torengewand als Zeichen der inneren Erkenntnis ab. Des Weiteren führt die Verinnerlichung der christlichen Werte der Gralsritterschaft sodann zur Herrschaft über die Gralsburg (respektive über das Reich Gottes). Die Vielzahl der Konfliktsituationen, die ihn hierbei einholen, spiegeln sich in Erlebnissen mit anderen Nebenfiguren wieder und verdichten das Motiv der Gralssuche, hinter dem sich letztendlich der Dialog mit Gott über die Identitätsgenese der Parzivalfigur offenbart.<sup>1098</sup> Die Torheit des Protagonisten rekuriert auf die Reinheit seiner Seele, ist somit positiv konnotiert und weit davon entfernt, auf Sündhaftigkeit zu verweisen.

Till Eulenspiegel ist der Protagonist des niedersächsischen Volksbuches *Ein kurtzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel, geboren uß dem Land zu Brunßwick, wie er sein Leben vollbracht hat*, das bereits im 16. Jahrhundert in viele europäische Sprachen übersetzt wurde. Die Lektüre erzählt das Itinerar des Vagabunden Eulenspiegels. Sein Profil lässt allerdings eine Gestalt erblicken, die es darauf an-

---

<sup>1095</sup> Parzival muss jene Ritterfiguren zwangsläufig im Umfeld des Göttlichen wahrnehmen, da seine Mutter ihn gelehrt hat, dass der Teufel von schwarzer Gestalt sei. In der Konsequenz dieser Gedankenführung kommt Parzival zu dem logischen Schluss, dass glänzende Uniformen die Sphäre des Göttlichen widerspiegeln (siehe Strässle 2001, S. 250f.).

<sup>1096</sup> Vgl. Frenzel 1998, S. 624.

<sup>1097</sup> *Ibd.*

<sup>1098</sup> Frenzel skizziert die Rezeptionsgeschichte des *Parzival*-Sujets bis ins 20. Jahrhundert, wobei sie die musikalische Vertonung des Stoffes durch Richard Wagners Musikdrama *Parsifal* im Jahr 1877 betont (*Ibd.*, S. 624f.). Für weiterführende Informationen siehe von Wasielewski-Knecht 1993; Bumke 2004; Sassenhausen 2007; Knaeble 2009; Dallapiazza 2011; Louis 2012.

legt, Gemeinschaften umstürzlerisch zu destabilisieren und der Welt einen kritischen Spiegel vorzuhalten; jedoch nicht aus einem moralischen Impetus heraus. Eulenspiegel ist amüsiert über defizitäre menschliche Verhaltensmuster und bestraft sein leichtgläubiges Umfeld für diese Unzulänglichkeit. Ihn fasziniert die Naivität seiner Mitmenschen, die ihm im sozialen System ihrer Gemeinschaft gefangen erscheinen. Sein Vagabundentum offeriert ihm daher eine Macht, die er auskostet, denn Eulenspiegel ist schlagfertig, intellektuell und listig. Er liebt es, mit der Welt zu spielen und die Grenzen seiner flüchtigen Autorität auszuloten sowie bloßstellende Gesellschaftskritik auszuüben. Somit ist er ein selbstbewusster Narr, der keine Angst vor seiner Umwelt hat und recht erfolgreich darin ist, seine Belange auf Kosten Anderer durchzusetzen. Seine Schelmerei geht daher über ein harmloses Spaßmachersein hinaus, da er kein Problem darin sieht, seiner Umgebung, wenn nötig, Schaden zuzuführen. Äußerlich wie innerlich ist er ein Narrentypus, dem der Schalk wortwörtlich im Nacken sitzt.<sup>1099</sup>

In der Narrenfigur des *Don Quijote* artikuliert sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Charakter, der als titelgebende Figur des Barockromans *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* des spanischen Dichters Miguel de Cervantes Saavedra im Mittelpunkt der Handlung steht. In dieser ist Don Quijote ein verarmter Protagonist, der mittels satirischer Elemente den Verfall des mittelalterlichen Rittertums beklagt. Nach der rauschhaften Lektüre von Ritterromanen beschließt Don Quijote in einer wahnhaften Gemütsverfassung, das eigene Leben zur Erzählung zu machen und als glorreicher Ritter in die Welt hinauszuziehen. Das Resultat ist jedoch eine völlige Desillusionierung des tragikomischen Helden, dessen reale Lebenswelt nichts mit der Welt der Ritterromane zu tun hat. Seine desperate Suche endet schließlich in dessen Todesschicksal. Nachdem Don Quijote seine eskapistische Haltung gegenüber der realen Welt erkennt, bricht seine Traumwelt in sich zusammen. Er erträgt das Leben der literarischen Wirklichkeit schlichtweg nicht mehr. Die spezifische Eigenart des Don Quijote artikuliert sich in seiner realitätsfernen Weltwahrnehmung. Er ist ein deplatziertes Relikt vergangener Zeit, das sich nicht eingestehen will, dass der Glanz des Rittertums längst vergangen ist und somit auch das Mittelalter sein historisches Ende bereits gefunden hat. In dieser Lektüre klingen somit kollektive Themen neuzeitlicher Verunsicherung an, die in das literarische Wesen des Don Quijote überführt werden.<sup>1100</sup>

## 10.3 Shakespeare

### 10.3.1 *King Lear*

Motivgeschichtlich<sup>1101</sup> greift Geoffrey of Monmouth den *Leir*-Stoff erstmals um 1135 in *Historia regum Britanniae* auf. Dabei bezieht er sich auf die Sagen keltischer Mythologie und wandelt den See-

<sup>1099</sup> Als Literaturempfehlung Aichmayr 1991; Schröder 1998; Tenberg 1996.

<sup>1100</sup> Ebenso helfen folgende Werke, einen literarischen Überblick über die Don Quijote-Figur zu erlangen: Endres 1991; Strosetzki 2005; Ertler 2007; Marx 2008.

<sup>1101</sup> Neben Holinsheds Chronik ist das Gedicht *Albions's England* (1586) von William Warner ebenso für die historische Nacherzählung des keltischen Stoffes relevant. Weiteres literarisches Interesse keimt Ende des 16. Jahrhunderts in folgenden Werken auf, die jeweils unterschiedliche Aspekte akzentuieren: John Higgins *The Mirour for Magistrates, containing the falles of the first infortunate Princes of this lande* (1574), Edmund Spensers *Faerie Queene* (1590-96) sowie die anonyme Bearbeitung von 1605 *The Truth Cronicle History of King Leir and His Three Daughters Gonorill, Ragan and Cordella*, die der Shakespeare-Version bereits sehr ähnlich ist (vgl. Frenzel 1998, S. 455f.).

gott Llyr in einen König um.<sup>1102</sup> Raphael Holinshed nimmt die Fabel in seine 1578 und 1586 veröffentlichte Sammlung *The Chronicles of England, Scotland und Ireland* auf, die Shakespeare als literarische Quelle dient.<sup>1103</sup> Hierbei sind zwei volkstümliche Motive auszumachen, die den Shakespearetext dominieren: Die Prüfung der Liebe der Töchter sowie der Topos der Hilfe durch die verstoßene Tochter Cordelia.<sup>1104</sup> Aus diesen beiden Themen amalgamiert sich der Grundkonflikt der Handlung, der um ein weiteres Motiv ergänzt wird. Dabei orientiert sich Shakespeare an dem 1590 publizierten Schäferroman *Arcadia* von Sir Philip Sidney und greift dessen Idee der *Gloucester*-Tragödie auf.<sup>1105</sup> Des Weiteren erinnert die Todesdarstellung der Cordeliafigur an das im 16. Jahrhundert entstandene Gedicht *Faerie Queene* von Edmund Spenser.<sup>1106</sup> Ein fundamentales Problem reflektiert die Editions-geschichte der Lektüre, denn überliefert sind gleich drei Fassungen: Eine Quarto<sup>1107</sup> von 1608, eine weitere Quarto von 1619, die auf 1608 rückdatiert ist sowie eine Folio<sup>1108</sup> von 1623, die erst in der Gesamtausgabe der Dramen Shakespeares publiziert wird. Das Verhältnis von Quarto zu Folio zeigt, dass in der Folio mitunter 300 Zeilen fehlen, wohingegen die Folio ebenso 100 Zeilen ihr Eigen nennt, die in der Quarto wiederum nicht vorhanden sind. Ein erster Lösungsvorschlag dieses Sachverhaltes endet in der Amalgamierung beider Texte seit 1723 bis ins späte 20. Jahrhundert hinein.<sup>1109</sup> Neuere Ansätze vermuten, dass Shakespeare für die Abweichungen selbst verantwortlich ist. Dieser Forschungsansatz dominiert seit 1970 und geht von folgendem Textstatus des *King Lear* aus:

Shakespeares Texte, die nicht von vornherein für den Druck bestimmt waren, sondern für die Aufführung im Theater, wurden nicht mehr als vollendete und unveränderliche Texte verstanden, sondern als Texte, die einem ständigen Prozess der Veränderung unterzogen wurden. Diese Veränderungen konnten die verschiedenen Ursachen haben, wie z. B. die Rücksichtnahme auf politische Verhältnisse, auf wechselnde Bühnenbedingungen, auf Kritik und Wünsche der Schauspieler oder die Unzufriedenheit des Autors mit der ersten Fassung seines Textes.<sup>1110</sup>

Der historische Hintergrund gibt jedoch nur marginale Hilfestellung bei der Statusbewertung dieser Texte. Während einerseits die Haltung existiert, die Werke separat voneinander zu verorten, gehen Herausgeber ebenso von einem Text in zwei divergierenden Fassungen aus. Kritische Editionen kennzeichnen daher die Divergenzen beider Lektüren. Die Shakespeareforscher Stanley Wells und Gary Taylor geben 1986 in ihrer Gesamtausgabe *The Oxford Shakespeare. The Complete Works* schließlich beide Versionen in den Druck: Aus der Quarto wird *The History of King Lear* und die Folio trägt den Titel *The Tragedy of King Lear*. Der Literaturwissenschaftler Reginald A. Foakes verschmilzt in seiner *The Arden Shakespeare*-Reihe von 1997 schließlich beide Textvarianten zu einem Werk *King Lear* und kennzeichnet die jeweiligen Q- und F-Passagen<sup>1111</sup> mittels Markierung-

<sup>1102</sup> Ibid., S. 454f.

<sup>1103</sup> Neis 1982, S. 17.

<sup>1104</sup> Frenzel 1998, S. 454.

<sup>1105</sup> Günther 2001, S. 111. Siehe ebenso Elton 1966 (vor allem Kapitel III (*Sidney's Arcadia: Four Attitudes to Providence*) sowie Kapitel IV (*From Leir to Lear*)).

<sup>1106</sup> Ibid., S. 19.

<sup>1107</sup> Der Titel dieser Ausgabe lautet »*The True Chronicle History of the life and death of King Lear and his Three Daughters. With the unfortunate life of Edgar, sonne and heire of the Earle of Gloster, and his sullen and assumed humor of Tom of Bedlam.*« (Weiss 2004, S. 22).

<sup>1108</sup> Der Titel dieser Fassung heißt: *The Tragedie of King Lear* (ibid., S. 22).

<sup>1109</sup> Vgl. ibid., S. 21f.

<sup>1110</sup> Ibid., S. 23.

<sup>1111</sup> Siehe ebenfalls Hornback 2009; vor allem Kapitel 4 (*The Fool "by Art": The All-Licensed "Artificial" Fool in the King Lear Quarto*), S. 143-183 sowie Knowles 2008, S. 124-155.

gen.<sup>1112</sup> Sämtliche Unterschiede detailliert zu benennen, würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. Da der Narr für die zugrunde liegende Fragestellung von wesentlichem Interesse ist, soll zumindest auf die ihn betreffenden Texteingriffe verwiesen werden. Auf dieser Folie muss um Irritationen zu vermeiden berücksichtigt werden, dass dem Quarto-Text eine formale Einteilung in 24 Szenen zu Eigen ist, wohingegen die Folio-Variante in Akte und Szenen gegliedert ist.<sup>1113</sup>

Von inhaltlichem Standpunkt beantwortet der umnachtete Lear seine selbst formulierte Frage, wer er denn überhaupt sei, in der Quarto selbst (Szene 4, Zeile 215-225); und zwar sein eigener Schatten, während ihm in der Folio der Narr diese Antwort recht zynisch gibt (I. Akt, Szene 4). Zudem kann der Narr Lear die Bedeutungsdivergenz zwischen einem *bitter* und einem *sweet fool* nicht erläutern, da der König bereits durch seine beginnende Umnachtung gezeichnet ist. Daneben geht die Bezeichnung *motley* ebenfalls verloren, die das bunte und traditionelle Hofnarrengewand des Narren bezeichnet. Weiter bekommt der Narr in der Folio im II. Akt, Szene II ein Gedicht bzw. Lied zugewiesen (*Fathers that wear rags*), in dem er satirisch das Lebensgefühl von Kindern erläutert, die entweder mit armen oder aber reichen Vaterfiguren aufwachsen. In der II. Szene des III. Aktes spricht der Narr seine Prophezeiung<sup>1114</sup> vor der Hütte, wohingegen er sich in der Quarto in der Hütte mit Lear aufhält (Szene 11). Jedoch verzichtet die Folio auf die Gerichtsverhandlung in Akt III, Szene 6, die in der Quarto (Szene 13) vorhanden ist. In dieser kommt der fortschreitende Wahnsinn des Protagonisten deutlich zum Ausdruck: Edgar, Kent und der Narr werden von Lear zu Richtern erhoben, während Lear sein vernichtendes Urteil über die Töchter spricht. In der Folio deutet der Narr in Akt III, Szene VI sogar seinen Abschied von Lear an, indem er dessen Aussage über die Planung des nächsten Tages negiert und zweideutig formuliert: »And I' ll go to bed at noon.« Wolfgang Weis vermutet, dass der Narr damit auf eine Blume anspielt, die den Namen *Go-to-bed-at-noon* trägt, ihre Blüten bereits zur Mittagszeit schließt und erst einen Tag später wieder öffnet. Diese Wortspielerei deutet Weis auf einer Metaebene als Lebewohl des Narren, der Lear nicht mehr helfen kann. Darüber hinaus gelangt er zu dem Schluss, dass die Folio-Fassung einen deutlich kritischeren Narr zeichnet, der nicht nur Lear, sondern auch die Gesellschaft nachdrücklicher in die Mangel nimmt.<sup>1115</sup> Weis beschreibt die Streichungen, Beifügungen etc. der dramatis personae: »So unterschiedlich die beiden Texte auch sind, sie stellen nicht zwei verschiedene Stücke dar, sondern sind zwei Fassungen der Tragödie *King Lear* [...]«<sup>1116</sup>, die sich in ihrem dramatischen Kern durchaus gleichen.<sup>1117</sup>

Vor diesem Hintergrund entwirft Shakespeare ein unerbittliches Szenario aus Herrschsucht, Macht, Gewalt, Eitelkeit, Enttäuschung, Intriganz und Familienhaß. Eine wesentliche Erneuerung stellt allerdings die parallelisierende Zusammenführung der Lear- und Gloucesterhandlung dar,<sup>1118</sup>

<sup>1112</sup> Vgl. Weiss 2004, S. 24.

<sup>1113</sup> Vgl. Neis 1982, S. 11

<sup>1114</sup> »This is a brave night to cool a courtesan. I' ll speak a prophecy ere I go: When priests are more in word than matter; when brewers mar their malt with water; when nobles are there trailers' tutors; no heretics burn' d, but wenches' suitors; when every case in law is right; no squire in debt, nor no poor knight; when slanders do not live in tongues; nor cut-purses come not to throngs; when usurers tell their gold i'th' field; and bawds and whores do churches build; then shall the realm of Albion come to great confusion: Then comes the time, who lives to see't, that going shall be us'd with feet. This prophecy Merlin shall make; for I live before this time.« (Shakespeare 2011, S. 124).

<sup>1115</sup> Vgl. Weiss 2004, S. 26.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, S. 28.

<sup>1117</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>1118</sup> Vgl. Neis 1982, S. 11.

die das Motiv der Familientragödie verdichtet und eine Spiegelfunktion besitzt: Während Lear sein persönliches Drama mit seinen Töchtern erlebt, ist Gloucester dem Machtkampf seiner Söhne ausgesetzt. Dabei erweisen sich jeweils zwei Charaktere aus beiden Familiensträngen als *Opfer* ihrer machtbesessenen und eifersüchtigen Geschwister; Cordelia auf Lears und Edgar auf Gloucesters Seite. Der Text arbeitet mit Gegensatzpaaren und Gruppierungen, die miteinander verwoben sind und sich im Verlauf der Erzählung immer mehr voneinander entfernen. So werden beispielsweise Cordelia, Edgar und Kent zu Vertriebenen; Lear und Gloucester sind aus ihrem Reich (beziehungsweise Domizil) verstoßen, während Regan, Cornwall, Goneril, Albany und Edmund versuchen, ihre Macht gewaltsam auszudehnen. Raimund Borgmeier spricht in diesem Kontext von einer »[...] Trennung in gute und böse Parteien [...]«<sup>1119</sup>, die mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln gegeneinander vorgehen. Daraus ergibt sich eine tragische Dimension, die stets den Tod mit sich bringt: Nicht nur »Bösewichte« wie Edmund müssen sterben, sondern auch engelsgleiche Wesen wie Cordelia oder der titelgebende Held selbst. Dieser dramaturgische Fluchtpunkt steigert den gesamten Spannungsbogen des Dramas und überzeugt durch seine wirkungsvolle wie schonungslose Grausamkeit. Ein verklärtes, glückliches Ende würde nach Borgmeier die vorangegangenen Geschehnisse schlichtweg nivellieren und damit die karthatische Wirkung der Tragödie verfehlen.<sup>1120</sup> Es ist eine konsequente Erbarmungslosigkeit, mit der Shakespeare seine Charaktere konfrontiert, denn er ihnen lässt keine Fluchtmöglichkeit und produziert damit eine Dramatik, die den Leser am Ende der Lektüre fassungslos zurücklässt. G. Wilson Knight kommentiert diesen Gedanken wie folgt: »In King Lear we see humanity suffering. It is a play of creative suffering. Mankind are working out a sort of purgatory.«<sup>1121</sup> Und Welsford resümiert: »It is a critical commonplace that in *King Lear* Shakespeare deals with the tragic aspect of human life in its most universal form.«<sup>1122</sup>

Für die weitere Analyse der Narrenfigur soll der Quarto-Text herangezogen werden, da sich beispielsweise der Librettist Claus H. Henneberg ebenfalls auf die deutsche Übersetzung dieser Werkfassung durch Johann Joachim Eschenburg bezieht. Henneberg verfasst das Libretto zu Aribert Reimanns Oper *Lear*, die zu späterem Zeitpunkt besprochen wird. Ausgangspunkt der Shakespeare-Handlung ist der Wettbewerb um die Liebesgunst des Königs in der Eröffnungsszene, der damit den basalen Konflikt der Handlung auslöst: In seiner egozentrischen Manier will er sich der Liebe seiner Töchter versichern und damit einhergehend sein Reich aufteilen. Eine ehrliche Antwort seitens der Töchter kann somit kaum erwartet werden. Unsicher, was Lear hören möchte, versuchen Goneril und Regan aus ähnlichen Haltungen, ihre Wertschätzung dem Vater gegenüber mittels Schmeicheleien zu bekunden und verdeutlichen damit gleichsam die Sinnlosigkeit dieses Liebestests. Cordelia beschließt jenes unehrliche Spiel nicht ernst zu nehmen und formuliert folgenschwere Worte, die zu einem Bruch mit Lear in ihr Unglück führen: »Unhappy that I am, I cannot heave my heart into my mouth: I love your Majesty according to my bond, nor more nor less.«<sup>1123</sup> Lear, dessen Wesen herrisch, aufbrausend und impulsiv ist, vermag die Worte seiner Tochter nicht zu dechiffrieren und legt seine Hoffnung in Goneril und Regan, die ihn jedoch mit maßregelnden Vorschriften bedrängen. Verletzt und enttäuscht verlässt er sein Reich und irrt mit seinem Gefolge umher. Zudem geraten sie

<sup>1119</sup> Borgmeier/Buschmann-Nalenz 2011, S. 256.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, S. 268.

<sup>1121</sup> Knight 1954, S. 195.

<sup>1122</sup> Welsford 1969, S. 137.

<sup>1123</sup> Shakespeare 2011, S. 18.

einen Sturm in der wüstenleeren Heide. Lear, dessen Altersschwachsinn Überhand nimmt, erkennt mit Hilfe des Narren immer deutlicher die Konsequenzen seines Handelns, worauf sich sein Wahnsinn ins Extreme steigert.<sup>1124</sup> Dadurch beginnt sein Verhalten zwischen Weisheit und Torheit zu oszillieren wie Borgmeier erläutert:

In einer eindrucksvollen Mischung aus Verwirrung und Einsicht gibt Lear, der sich selbst als ›natural fool of Fortune‹ bezeichnet, einen durchdringenden Kommentar zu den großen Themen des Stücks, vor allem: Königtum, Selbsterkenntnis, Sexualität, Natur, Autorität, Leben und Tod des Menschen. Der beklemmende Eindruck, den Lears elender Zustand hinterlassen hat, wird durch den Hinweis des Edelmanns auf Cordelia gemildert, die die Natur von dem auf ihr liegenden Fluch erlösen soll. Auch Gloucester wird gegen Ende der Szene durch sein gutes Kind beschützt, während Oswald der Handlanger der schlechten Tochter, stirbt.<sup>1125</sup>

Gloucester kann somit der Vorwurf gemacht werden, seinem Bastard Edmund ähnlich wie Lear naiv zu vertrauen. Er überprüft die Anschuldigungen, die Edmund gegenüber Edgar macht nicht, sondern sieht die Schuld für den Bruderkonflikt in planetarischen Einflüssen begründet. Diese Leichtgläubigkeit lässt ihn schließlich alles verlieren: Seinen Besitz, sein Augenlicht und seinen unehelichen Sohn, der über weite Strecken den Fortgang der Handlung bestimmt.

Narrheit wird im *King Lear* auf mehreren Ebenen virulent, vor allem aber in der namenlosen Hofnarrenfigur. Shakespeare greift in seinen Stücken oft auf zeitgenössische Kulturphänomene zurück; hier implementiert er jenen in seiner traditionellen antithetischen Funktion. Bei genauerem Hinsehen trifft der Leser auf einen ernststen Narren, der den König warnend und wissend auf seine Fehlgriffe und deren Auswirkungen hinweist. Shakespeare adaptiert damit die neuzeitliche Lesart des Narrentums und lässt den Hofnarren zum loyalen Begleiter avancieren. Aus diesem Selbstverständnis heraus kritisiert der Narr Lears Verhalten und versucht seinen König zu Vernunft und nachhaltiger Einsicht zu bewegen. Die traditionellen Rollen sind folglich invertiert: Der König ist töricht und der Narr ein Weiser.<sup>1126</sup> Daher erahnt der Hofnarr bereits einen unglücklichen Ausgang; über die Nacht in der Heide sagt er dann: »This cold night will turn us all to fools and madmen.«<sup>1127</sup> Insgesamt kommt der Narr in sechs Szenen vor, bevor er die Szene verlässt.<sup>1128</sup> Lear selbst hofft zwar in Szene 6 seinen Verstand noch nicht zu verlieren; doch bereits Szene 14 reflektiert den geschwächten Geisteszustand des Protagonisten. Lear klagt in einer imaginären Gerichtverhandlung seine Töchter an und knüpft damit an die Ungerechtigkeit der Eröffnungsszene der Tragödie an, in der er seine Töchter aufgrund seiner Eitelkeit zu Aussagen zwingt; nun will er sie auch noch dafür bestrafen.<sup>1129</sup> Die Szenerie erinnert an ein absurdes Theaterstück, da der geistesgestörte Lear den Sinn für die Realität endgültig zu verlieren scheint. Sein Auftritt in Szene 20 präsentiert einen König, der wie eine Märchenfigur verkleidet mit wilden Blumen auftritt. Edgar kommentiert die phänotypische Erscheinung Lears und betont, dass sich der geistige Zustand des Potentaten mit vernunftorientier-

<sup>1124</sup> Borgmeier/Buschmann-Nalenz 2011, S. 262.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, S. 267.

<sup>1126</sup> Helen Morris erklärt, dass Lear dem Narren emotional näher steht als seinen Töchtern. Sie formuliert: »Lear seems more sensitive in his relations with his Fool than with his daughters. When he goes to stay with Goneril, he does not at first particularly notice her neglect of himself and his knights [...]; he does notice that the Fool, who like himself loves Cordelia, misses her and pines in her absence.« (Morris 1965, S. 39).

<sup>1127</sup> Borgmeier/Buschmann-Nalenz 2011, S. 262.

<sup>1128</sup> Der Narr tritt immer in Gefolge des Königs auf und kommt in der Folio in folgenden Auftritten vor: I. Akt, Szene IV sowie Szene V; II. Akt, Szene IV; III. Akt, Szene II, IV und VI. In der Quarto kommt der Narr in den Szenen 4, 5, 7, 9, 11 und 13 vor.

<sup>1129</sup> Borgmeier/Buschmann-Nalenz 2011, S. 265.

ten Begriffen nicht mehr fassen lässt. Doch selbst Lear ist sich mittlerweile seines Schicksals bewusst und bezeichnet sich als törichten alten Mann.<sup>1130</sup> Goneril schlägt deshalb in Szene 4 vor, den verblenden Vater aufgrund seines Irrsinns wie ein naives Kind zu behandeln. Regan dagegen kümmert die Erkrankung ihres Vaters wenig, sie sieht darin vielmehr eine gerechte Strafe für sein unsolidarisches Verhalten.<sup>1131</sup> Die Darstellung Lears wird oft auch als erster Demenzfall innerhalb der Literaturgeschichte interpretiert.<sup>1132</sup> Sein Identitätsverlust ist jedoch nicht von Endgültigkeit, denn dies würde ihm großes Leid ersparen. Den Tod seiner Töchter nimmt er bewusst wahr. Der Verlust Cordelias führt dazu, dass er über ihrer Leiche am Ende der Tragödie stirbt.<sup>1133</sup> Heiner Müller beschreibt das Ende Lears poetisch:

Er [Lear; Anm. d. Verf.] steigt herab vom Thron. Er dünkt sich groß. Sein eigenes Denkmal, so hat er sich aufgestellt steht auf der Erde, die sich nackt und bodenlos dreht unter dem fleischernen Denkmal, das fällt. Regen wäscht ihn. Da merkt er: das ist kein Spaß. Er brüllt, gestreckt mit Leichen. Kein Sarg bleibt leer. Über Gewäsch des Narren (Fleisch wird Aas) Gelächter der Lokomotiven. Er hört es nicht mehr.<sup>1134</sup>

Weshalb Shakespeare »[...] seine tiefstinnigste Narrenschöpfung mitten im Verlauf des Dramas spurlos fallen [...]«<sup>1135</sup> lässt und weshalb der Narr seinen Herren sonst im Stich lässt, ist vielfach diskutiert worden – ohne eindeutiges Ergebnis. Borgmeier etwa sieht die komplexe Uneindeutigkeit der Shakespeareschen Sprache dafür verantwortlich und geht davon aus,<sup>1136</sup> dass der König im närrischen Wahnsinn schließlich zur wahren Kenntnis finde, weswegen er keinen Narren an seiner Seite mehr benötige.<sup>1137</sup> Eine weitere Lesart dieser Leerstelle ist, dass der Narr schlichtweg keine Lust mehr auf das störrische Verhalten seinen Regenten verspürt und daher beschließt, aus dem ausgeweglosen Drama auszutreten. Kritiker verneinen die These jedoch und gehen davon aus, dass der Narr verzweifelt darüber ist, keine Handlungskompetenz zu besitzen: Er kann seinen Herren nicht dazu bewegen, sich der Vernunft zu widmen und damit die Funktion des Hofnarrenamtes nicht erfüllen. Könneker gibt an:

Außerhalb des eigentlichen Geschehens stehend, selbst unbeteiligt, aber von überwachem Bewußtsein, erlebt er den Triumph des Bösen und das Scheitern gerade der Wohlmeinenden, deren Vernunft Blindheit ist. Das Dasein ist ihm dunkel, verworren, rätselhaft, eine Gleichung, die nicht aufgeht, eine Sphinx, in deren Fängen der hilflose Mensch zweifellos zappelt. Da dieser Shakespearesche Narr völlig im Diesseits zu Hause ist, vermag er auch nicht, dieses Dunkel von ober her aufzuhellen und in der Verworrenheit einen tieferen Sinn zu entdecken. Aus seiner Erkenntnis dieser Verworrenheit, die hier tatsächlich tiefere Einsicht ist, da er, der Außenseiter, dessen Blick durch Vorurteile und Interessen unverstellt ist, als einziger über sie verfügt – aus dieser Erkenntnis sowie seiner Unfähigkeit in das Geschehen einzugreifen, zu retten und zu heilen, entspringt sein eigentümlicher Witz. Sein Lachen über die Welt rührt aus Bitterkeit, Schwermut und Verzweiflung her.<sup>1138</sup>

Ebenso nachvollziehbar scheint die Meinung, dass das Fortgehen des Narren lediglich aus einer dramaturgischen Notwendigkeit heraus resultiert. Es scheint nämlich möglich, dass der Narr mit Corde-

<sup>1130</sup> Zum Beispiel ebenfalls in Szene 21 oder bereits zu Beginn der Handlung in Szene 4.

<sup>1131</sup> Siehe Szene 7.

<sup>1132</sup> Als Lektüreempfehlung über die Verbindung zwischen Demenz und Literatur siehe Klüger 2004.

<sup>1133</sup> »Quarto und Folio überliefern den Tod Lears in verschiedener Weise: in der Quarto stirbt Lear in der Überzeugung, dass Cordelia noch atmet, bevor er stirbt. In der Todesszene wird mehrfach und ironisch auf die erste Szene des Dramas zurückverwiesen. In ihr verkündete Lear seinen Entschluss, sich ohne Bürde dem Tod entgegen schleppen zu wollen.« (Weiss 2004, S. 82).

<sup>1134</sup> Müller 1998, S.113.

<sup>1135</sup> Gaedick 1928, S. 49.

<sup>1136</sup> Borgmeier/Buschmann-Nahlenz 2011, S. 255.

<sup>1137</sup> *Ibd.*, S. 266.

<sup>1138</sup> Könneker 1966a, S. 327.

lia eine Doppelrolle innehat und demnach beide nie gleichzeitig auf der Bühne sein können. Ein Indiz für diesen Deutungsansatz belegt die Aufführungspraxis, denn der Narr wurde im Laufe der Jahrhunderte meist von Frauen gespielt.<sup>1139</sup>

Die Aussagen des Figurenpersonals eröffnen hierbei kaum Hilfestellung, um über den Abgang des Narren Genaueres herauszufinden: In Szene 4 äußert etwa ein Ritter, dass sich der Narr zurückgezogen habe, seitdem Cordelia den Hof verlassen musste. Daneben erblickt ein Edelmann in Szene 8, dass sich der Narr um die seelischen Wunden des Königs sehr bemühe. Oft lässt Lear nach seinem Narren rufen, wie beispielsweise in Szene 4. Dennoch gibt der Text keine konkreten strukturalistischen Hinweise auf das Verbleiben der Hofnarrenfigur. Ob diese eventuell stirbt, gefangen genommen wird oder sich auf die basale Suche nach einer Gefährtin macht, bliebe pure Spekulation. Jedenfalls ist der Learsche Narr kein dummer Tölpel oder nerviger Diener; er ist distanziert, überlegt, ernst, intelligent sowie weise und vertritt jene Aspekte der Narrenidee, die ihn zum Ratgeber prädestinieren. Aus diesem Grund sucht Lear in seiner destabilisierenden Geisteswelt den tiefen Rat seines Narren. Infolgedessen treibt dieser Lustigmacher auch keine clownesken Faxen. Dem König ist nicht zu lachen zu Mute, da er alles verliert: Sein Reich, seine Macht, seine Töchter, die Erinnerung an seine Identität und sein Leben. Dass der Narr keinen Namen trägt, unterstreicht somit seine Bedeutung innerhalb der dramatischen Struktur, in der er es nicht um die unterhaltsame Demonstration von Narrenspäßen geht, sondern darum, das Wissen um die Unaufhaltsamkeit von Lears Katastrophe zu teilen. Über die tragische Persönlichkeit von Lear erfährt man demnach alles, über die Person des Narren nichts. Seine Gefährtenschaft mit Lear ist zeitlich begrenzt, da der den Untergang seiner Regenten nicht aufhalten kann. Solange es ihm möglich ist, versucht der Narr Lear, ein treuer Begleiter zu sein und ihm die Bedrohung seines unausweichlichen Schicksal vor Augen führen. Denn Lear auf seine Fehlentscheidungen aufmerksam zu machen, kann allein der Narr durch das Privileg seiner Narrenfreiheit (da Kent durch Lear verjagt und Cordelia ebenfalls verbannt wurde). Der Narr bleibt damit als einziger Vertrauter übrig, um als Ansprechpartner des Königs zu fungieren. Walter Gaedick sieht deshalb in der Narrenfigur ebenfalls eine *notwendige Ergänzung zum Lear*,<sup>1140</sup> die das unglückliche Schicksal des der Hauptfigur vorwegnimmt. Eine komische Kontrastwirkung des Narren im Sinne eines *comic relief* würde die Tragödie unglaubwürdig erscheinen lassen. Der Narr erweist sich somit als Spiegel der Tragik, der um die vielen Todesfälle weiß. Sein plötzliches Verschwinden scheint daher auch damit gerechtfertigt, dass er das tragische Ende der Lektüre sowieso nicht verhindern kann.

Dass ein Narr tatsächlich das konstitutive Verhältnis zu seinem Potentat auflöst, ist einzigartig und untermauert dessen Bedürfnis nach Individualität und vollkommener Selbstbestimmung. Jener nimmt sich demzufolge nicht nur in seiner primären Funktion als Hofnarr wahr, sondern stellt ebenso eigene Bedürfnisse in den Vordergrund seines Handelns. Jan Kott konstatiert diese These: »Der Narr in König Lear besitzt nicht einmal einen Namen, er ist nur Narr, der reine Narr. Aber er ist der erste Narr, der sich seiner Narrensituation bewußt ist.«<sup>1141</sup> Die Begegnung mit Lear bringt jedoch jegliches Lachen zum Schweigen und ein solches Lebenskonzept scheint selbst dem Narren ganz und gar sinnentleert. Neis spricht ihm aus diesem Grund seine Kontrastwirkung ab, da dieser keinerlei

<sup>1139</sup> Siehe Weiß 2004, Kapitel 5, S. 99-138.

<sup>1140</sup> Gaedick 1928, S. 49.

<sup>1141</sup> Kott 1964, S. 181.

lustige Komik produziere.<sup>1142</sup> Der Humor des Narren ist vielmehr zynischer und verzweifelnder Art und verweist stets auf den Niedergang Lears. Könneker attestiert diesem Charakter deshalb eine *Aura des Tragischen*<sup>1143</sup> und resümiert:

Der Shakespearesche Narr, wie er am reinsten im *King Lear* in Erscheinung tritt, ist der hintergründig schwermütige Spötter, der sich selbst heraushält aus dem Sog des irdischen Geschehens, aber eben deshalb einen umso schärferen Blick hat für den Zwang der Verstrickung, dem alle Menschen unterworfen sind in einer Welt, in der jedes Lebewesen dem stärksten Antrieb seiner Natur folgt und in der die dadurch entfesselten Leidenschaften in einem ständigen, erbitterten Kampf miteinander liegen. Jene spezifische Gabe des Witzes, über die er in unnachahmlicher Weise verfügt, entspringt eben jener für ihn so typischen Diskrepanz zwischen Bewußtseinschelle und Ohnmacht des Handelns.<sup>1144</sup>

Ferner werden Merkmale eines Zustandes allgemeiner *Narrheit* evident: Einige Charaktere bezeichnen sich selbst als närrisch, um auf begangene naive Fehler oder verworrene Situationen hinzuweisen, wie etwa Gloucester in Szene 14, wenn er erkennt, dass er Edgar Unrecht getan hat. Aber auch Edgar selbst macht seine eigenen Erfahrungen mit der Narrheit: Er mimt die Rolle eines natürlichen Narren und schlüpft in die Rolle des Irrsinnigen Tom von Bedlam<sup>1145</sup>. Die professionelle Tarnung als verrückter Narr rettet ihm das Leben, bevor er seine wahre Identität zu späterem Zeitpunkt preisgeben kann. Goneril bezeichnet ihren Ehemann Albany als unmoralischen Narren und katapultiert ihn damit in die Sphäre der unvertrauenswürdigen Charaktere. Als Albany von ihrer Liaison mit Edmund erfährt, macht er Goneril Vorwürfe, über die jene nur Lachen kann.<sup>1146</sup> Letztendlich bezeichnet Lear am Ende der Tragödie seine verstorbene Tochter Cordelia als Närrin und spielt damit auf ihre selbstverschuldete Situation an, die auch zu ihrem Untergang führt. Shakespeare akzentuiert unterschiedliche Aspekte von Narrheit und lässt im Narren die neuzeitliche Hofnarrenidee paradigmatisch aufleben, was Welsford zum Anlass nimmt, über die dramaturgische Verbindung zwischen Lear und seinem Narren zu resümieren:

It has often been pointed out that Lear has a more passive role than most of Shakespeare's tragic characters. Nevertheless he is involved in an event, and his relationship with the Fool is no mere static pictorial contrast, but part of the tragic movement of the play.<sup>1147</sup>

Denn nicht nur der Wahnsinn des Protagonisten, die Verbannung Kents etc. sind dramatische Neuerungen Shakespeares, sondern ebenso die Implementierung jener Narrenfigur.<sup>1148</sup> Für Karl Brinkmann ist der Narr aus diesem Grund eine *einmalige Erscheinung*<sup>1149</sup> in den Tragödien von Shakespeare.

Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive erlebt die Tragödie nach Shakespeare unterschiedliche literarische Mutationen: 1620 erscheint in *The Golden Garland of Princely Plesasures and Delicate Delights* eine Ballade, die sich inhaltlich an der Geoffrey-Vorlage orientiert, aber die Gloucesterhandlung eliminiert (außerdem findet Cordelia ihren Tod in einer kriegerischen Schlacht). Weitere Bearbeitungen entstehen im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts durch den Briten George Colman dem

<sup>1142</sup> Neis 1982, S. 49.

<sup>1143</sup> Vgl. Könneker 1966a, S. 374.

<sup>1144</sup> Ibd.

<sup>1145</sup> Der Nachname *Bedlam* verweist auf die im 14. Jahrhundert in London erbaute Nervenheilanstalt *Bethlem Royal Hospital* (vgl. Borgmeier/Buschmann-Nahlenz 2011, S. 239).

<sup>1146</sup> vgl. Ibd., S. 266.

<sup>1147</sup> Welsford 1969, S. 142.

<sup>1148</sup> Vgl. Schmiele 1966, S. 119.

<sup>1149</sup> Brinkmann 1958, S. 72f.

Älteren, dem Franzosen Jean-François Ducis oder dem Deutschen Friedrich Ludwig Schröder, die allesamt aus dem tragischen Ende einen heiteren Schluss formen.<sup>1150</sup> Shakespeare wird hierbei der Vorwurf gemacht, die Gattungsvorschriften der Tragödie zu verletzen, zum Beispiel »[...] durch die Einführung eines Narren, die störende doppelsträngige Handlung, die fehlende poetische Gerechtigkeit in der Katastrophe, groteske und lächerliche Auftritte und schließlich die Grausamkeiten, die das Stück *zur Zumutung machten*.«<sup>1151</sup> In diesem Zusammenhang wird die Lesart von Nahum Tate augenfällig, dessen *Lear*-Fassung von 1681 dem Bedürfnis des zeitgenössischen Publikums nachkommt, die dramatische Härte des Shakespearetextes zugunsten eines glücklichen Ausgangs umzupolen.<sup>1152</sup> Tate ändert also den Schluss der Erzählung dahingehend ab, dass Cordelia und Edgar sich vermählen, Lear am Leben bleibt; der Narr fällt jedoch den Strichen zum Opfer. Des Weiteren kommt Tate mit einem glücklichen Handlungsausgang dem Publikumsbedürfnis nach, Cordelias selbstlose Liebe gegenüber ihrem Vater zu belohnen.<sup>1153</sup>

Eine Kritik an diesem Interpretationsansatz durch den Literaten William Hazlitt (1778-1830) veranlasst den Schauspieler Edmund Kean (1787-1833) im 19. Jahrhundert, die kritische Haltung gegenüber dem Originaltext erstmals zu überdenken. Der Schauspieler William Charles Macready (1793-1873) holt den Shakespeareschen *Lear* 1838 zurück auf die englische Bühne.<sup>1154</sup> Auf deutschsprachigem Terrain dominiert bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die bearbeitete Prosafassung des Dramatikers und Theaterdirektors Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), die der Vorlage Shakespeares nicht folgt. 1797 versucht Ludwig Devrient (1784-1832) sein literarisches Glück, jedoch mit minderem Erfolg. Marginale Änderungen der Schröderschen Fassung nimmt der österreichische Schriftsteller Joseph Schreyvogel 1822 unter Berufung auf die prosaische Übersetzung von Johannes Voß dem Jüngeren, für das Wiener Burgtheater vor. Danach wendet sich das Blatt und die Shakespearesche Vorlage verdrängt sukzessive Tates bzw. Voß' Interpretation des *Lear*-Sujets. Erste Anzeichen dafür finden sich in der Übersetzung und Bearbeitung durch August Wilhelm Schlegel im Jahr 1811, 1824 bei Ludwig Tieck, 1835 bei Karl Immermann sowie bei Heinrich Laube 1851. Wolf Heinrich Graf Baudissin veröffentlicht 1832 eine Versübersetzung, die zwar häufig kritisiert wird, aber dazu beiträgt, dass sich ab 1850 sich die Lektüre Shakespeare endgültig durchsetzt; wie aus theaterhistorischer Perspektive beispielsweise der Erfolg der Berliner Inszenierung von Max Reinhardt am 16. September 1908 belegt. Der in so vielen Bereichen grausame Duktus des Stücks wird fortan nicht mehr als defizitär bewertet, sondern ist ein Plädoyer für die besondere Beschaffenheit der Tragödie.<sup>1155</sup>

---

<sup>1150</sup> Vgl. Frenzel 1998, 456f.

<sup>1151</sup> Weiss 2004, S. 18.

<sup>1152</sup> Vgl. Günther 2001, S. 112.

<sup>1153</sup> Shakespeare 2000, S. 62-69.

<sup>1154</sup> Vgl. Neis 1982, S. 13f. Er erwähnt, dass Josef Haydn für die Version von Tate eine Bühnenmusik komponiert hat (ibid., S. 15).

<sup>1155</sup> Vgl. Neis 1982, S. 15ff. Siehe ebenso Kott 1964, S. 144-189. Er betont den Einfluß der *Romantik* sowie die Popularität des *Lear*-Stoffes im 20. Jahrhundert.

### 10.3.2 *As You Like It*

»The first printed edition of *As You Like It* appeared in the First Folio of 1623. No single-volume or Quarto edition is known to have appeared earlier. Thus, the Folio text is the sole authority of all subsequent editions of *As you like it* have been based.«<sup>1156</sup> Vor diesem Hintergrund fasst Walter Naumann den Entstehungskontext von *As You Like It* (*Wie es euch gefällt*) zusammen:<sup>1157</sup>

Das Lustspiel *Wie es euch gefällt* (*As you like it*) ist vermutlich 1599 entstanden. Es ist eine recht getreue dramatische Umsetzung einer Prosa-Erzählung aus dem Jahre 1590, *Rosalynde* von Thomas Lodge. Shakespeare benutzt hier die ideale Welt der Hirtendichtung, die in diesen Jahren in England besonders beliebt war. [...] Er benutzt diese Welt, das Kostüm der Hirten, die außerhalb der Gesellschaft ein sorgenfreies Leben führen, das von dem Gefühl bestimmt ist und nicht von der Gesellschaft, um eine Gegenüberstellung zum Ausdruck zu bringen, die auch schon vorher in seinen Werken von Bedeutung war.<sup>1158</sup>

Damit spielt Naumann auf diametrale Topoi einer rational beherrschten bösen Alltagswelt und einer traumähnlichen und irrationalen Märchenwelt an, in der sich alles in Harmonie und Frieden auflöst. Im Falle der vorliegenden Komödie bezieht sich diese Thematik einerseits auf das Leben am Hofstaat des tyrannischen Herzogs Fredericks, der seinen älteren Bruder verbannt und dessen Land usurpiert hat. Diesem Weltbild gegenüber steht die Utopie des Ardenner Wald, in dem der vertriebene Herzog mit seinem Gefolge verweilt. Jenes Naturidyll ist gekennzeichnet von Freiheit, Harmonie, Schutz, Zufriedenheit, Sorgenlosigkeit und himmlischen Frieden.

Im Mittelpunkt des literarischen Interesses keimt die Wiederherstellung der genealogischen Balance der Macht auf mehreren Ebenen. Damit einhergehend spiegelt sich der Streit um die rechtmäßige Inanspruchnahme von Macht und Besitz in den unterschiedlichen Figurengruppierungen wieder: Die Usurpation Fredericks markiert hierbei den gesellschaftlichen Kampf in der Öffentlichkeit, während der Streit von Oliver, Jacques und Orlando (den Söhnen des verstorbenen Rowland des Boys) das feindselige Ringen um Recht und Revier im Privaten versinnbildlicht.<sup>1159</sup> Der jüngste Sohn Orlando klagt seinen Bruder an, ihn um seine profunde Ausbildung als Edelmann zu bringen, worauf ihn Oliver in einem eingefädelten Ringkampf durch dritte Hand zu töten beabsichtigt.<sup>1160</sup>

Zunächst erfährt der Rezipient von einer verwandtschaftlichen Verbindungslinie, die beide Herrschaftssphären miteinander verbindet: Rosalind, Tochter des alten Herzogs, ist trotz der Besatzungsmacht ihres Onkels Frederick am Hof geblieben. Ihre Verbündete ist ihre Cousine Celia, Tochter des Usurpators. Der bezeichnend liebevolle Umgang des weiblichen Personals untereinander zeugt in der tristen Kulisse des Hofes von tiefem Vertrauen und potentieller Hoffnung; Aspekte, die – so Hugo Schwaller – in einer dezidiert gefühlsbetonten Sprache (*sweet, coz, love, affection*) ihren

<sup>1156</sup> Lynch 2003, S. 1.

<sup>1157</sup> Zur Aufführungsgeschichte des Bühnenwerks siehe Marshall 2004.

<sup>1158</sup> Naumann 1978, S. 187.

<sup>1159</sup> Vgl. Schwaller 2000, S. 292-298.

<sup>1160</sup> »Nach Olivers Bühneneintritt im mittleren Teil der Szene wird das Motiv von Recht und Unrecht weitergeführt. Orlando bekräftigt seine Anschuldigungen und es kommt zum Streit zwischen den Brüdern. Ihre zunehmende Geiztheit äußert sich in der Wortwahl und im Pronominalwechsel zwischen dem respektvollen *you* und dem weniger freundlichen *thou*. Olivers Handgreiflichkeiten und die nachfolgende kurze Rauferei dürften gerade beim derberen Kreis der zeitgenössischen Zuschauer, den 'groundlings', ihre unterhaltsame Wirkung nicht verfehlt haben; die Steigerung des Konflikts würde somit der Vielschichtigkeit des elisabethanischen Publikums Rechnung tragen (ibd., S. 292).

Ausdruck erfahren.<sup>1161</sup> Als Tochter des verbannten Herzogs erfährt Rosalind jedoch deutliche Benachteiligungen am Hofleben. Sie beschließt, die Tyrannei des Hofes zu verlassen und Celia folgt ihr freiwillig in die Freiheit des Ardenner Waldes. Hierbei greift Shakespeare auf für ihn typische narrative Mittel zurück, dem Verkleidungsmotiv und dem Spiel mit den Geschlechtern: Aus *Rosalind* wird zum Schutz vor der Rache Fredericks, die männliche Gestalt *Ganymede* und aus *Celia* dessen Schwester *Aliena*. Schwaller kritisiert den damit oft einhergehenden postulierten sozialen Abstieg der beiden weiblichen Figuren, betrachtet aber den Komödienaspekt des Geschlechter- und Identitätswechsel dennoch als dramaturgische Chance:

Die Verkleidung ermöglicht auch einen Neuanfang; sie deutet das wechselvolle Spiel mit der geschlechtlichen Identität im kommenden Geschehen hin, verheißt Komik und öffnet damit der Lustspielhandlung Tür und Tor. [...] Herzog Frederick muss künftig auf Unterhaltung verzichten [...], denn sie nehmen auch den Narren mit.<sup>1162</sup>

Der Narr Touchstone<sup>1163</sup>, der das klassische Paradigma eines Hofnarrens erfüllt, fühlt sich im herrschenden Totalitätssystem Fredericks auch nicht mehr wohl. Zu sehr ist seine Narrenfreiheit beschränkt worden (*The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly*<sup>1164</sup>), weswegen er die beiden allzu gerne begleitet. Und Rosalind und Celia genießen die geistreiche wie lustige Unterhaltung, die ihnen Touchstone zu bieten hat.<sup>1165</sup> Aus dramaturgischer Funktion unterfüttert seine eloquente Erscheinung die Komödienatmosphäre, da Shakespeare die Handlung des ersten Aktes durch spannungsgeladene Dialoge vorantreibt und die Kommentare des Narren sich als *comic relief* deuten lassen.<sup>1166</sup> Touchstone versteht hierbei als Vertreter des Komikprinzips das Identitätenspiel der Frauen als interessantes wie entzückendes Spiel und lässt sich auf das unbekannte Abenteuer außerhalb des Hofstaates ein. Neumann reflektiert vor dem bisher erläuterten Hintergrund über die darauffolgenden Akte 2-5:

Auf diesen Voraussetzungen baut der Dichter das weitere Stück, im Reich des Waldes, auf. In dem Drama gibt es erstaunlicherweise so gut wie keine Verwicklung und Handlung. Es werden Situationen vorgeführt und ausgesponnen und Typen von Menschen und von Verhaltensweisen in diesen Situationen gezeigt.<sup>1167</sup>

Mit dem zweiten Akt steht als schäferromantisches Gebilde der Wald im Zentrum der Lektüre, den das Dreiergespann zu erreichen versucht. Mittlerweile ist Orlando ebenfalls vor Frederick nach Arden geflohen und hofft sehnsuchtsvoll auf ein Wiedersehen mit Rosalind, da sich beide ineinander verliebt haben. In diesem Kontext nimmt Shakespeare eine Stilisierung Orlandos zum paradigmatischen Märchenhelden vor, der sich durch Tapferkeit, Mut, Heldentum, Ehrlichkeit und Charakter-

<sup>1161</sup> Vgl. ibd., S. 293.

<sup>1162</sup> Ibid., S. 297.

<sup>1163</sup> »Touchstone: Von Schlegel und Tieck mit 'Probstein' übersetzt; auf dem Probstein wurden Metall-Legierungen gerieben, um ihren Gehalt an Feinmetall, ihre Echtheit, nachzuweisen.« (Ibd., S. 45). »Obwohl er in der Auflistung der 'dramatis personae' und in den Bühnenanweisungen wie fast alle seine Kollegen als 'clown' erscheint, ist diesen Bezeichnungen nicht viel Aufmerksamkeit zu widmen, da sie nicht auf Shakespeare zurückgehen. Im Stück wird er von seiner Umgebung meist mit seinem rechten Titel gerufen bzw. wird von ihnen als 'fool', [...] 'motley fool' [...] oder 'motley' angesprochen bzw. bezeichnet. Doch auch in den Dialogen wird Touchstone nicht immer gerecht getan, so, wenn man ihn als 'clown' tituliert oder ihn 'dull' nennt, wenn er mit seinem Spott ins Schwarze getroffen hat.« (Langenbach-Flore 1994, S. 266).

<sup>1164</sup> Shakespeare 1993, S. 109, Zeile 80f.

<sup>1165</sup> Naumann 1978, S. 200.

<sup>1166</sup> Schwaller 2000, S. 297.

<sup>1167</sup> Naumann 1978, S. 192.

stärke auszeichnet.<sup>1168</sup> Mittels der romantischen Atmosphäre des Waldes entwirft Shakespeare somit eine Liebeskomödie, die nach einigen Verwechslungen und retardierenden Momenten auf vier Ebenen einen glücklichen Ausgang findet: Nachdem die Befehlsgewalt Fredericks gefallen ist und die gesamten dramatis personae in Liebesangelegenheiten zueinander gefunden haben, rettet Orlando seinem Bruder Oliver sogar das Leben und versöhnt sich mit ihm. Es kommt zur Vermählung von Orlando und Rosalind sowie Oliver und Celia in der Sphäre des hohen Personals sowie Hochzeit von Silvius und Phoebe und das Ehebündnis von Touchstone und Audrey in der Sphäre des niederen Personals durch Hymen, den Gott der Hochzeit. Das Komödienzenario endet mit dem Verweis, dass Frederick auf seinem Weg nach Arden religiöse Bekehrung erfährt und er seinem Bruder offiziell sein Reich zurückgibt. Somit ist die Ordnung wiederhergestellt und die Hofgesellschaft des Herzogs kann wieder in die reale Welt des Hofes zurückkehren. Lediglich Frederick und Jacques suchen ihren Seelenfrieden im Kloster.

Bei eingehender Betrachtung der Hofnarrenfigur lässt sich eine Narrengestalt beobachten, die selbstbewusst und neugierig auf die Veränderungen reagiert. Jedoch bleibt der Narr gedanklich dem Hofprotokoll und seiner damit verbundenen Hofnarrenidentität immerzu verhaftet. Mit Corin, einem älteren Schäfer, lässt er sich sogar im 3. Akt, Szene 2 auf ein rechthaberisches Streitgespräch über die divergierenden Lebensqualitäten und zivilisatorischen Standards von Hofkultur und ländlicher Lebensart ein. »Darauf deutet auch der Umstand hin, dass er während des ganzen Spiels stets die nüchterne Prosa und nie in Versen spricht [...]«,<sup>1169</sup> wie Schwaller diagnostiziert:

In einem Redegefecht jagen sich Argument und Gegenargument. Inhalt der Auseinandersetzung zwischen Corin und Touchstone ist der für die pastorale Dichtung typische Gegensatz von Hof und Land, der Lebensweise des Hirten und des Höflings. Corin spricht Touchstone auf seinen Aufenthalt bei den Schäfern an [...] und schon sind die beiden mitten im Disput. Als Vertreter des Hofes findet der Narr am Landleben wenig Gefallen; mit gestelzten Formulierungen setzt er sich bewusst in Distanz zur natürlichen Sprache des Hirten. Sein Vergleich zwischen dem Land- und dem Hofleben ist überladen mit Redefiguren, mit Parallelismen, Antithesen und Alliterationen. Mit der übertriebenen Verwendung dieser Stilmittel parodiert Touchstone den ausbalancierten, antithetischen Stil der Schule Lylys, Greenes und der konventionellen Hirtendichtung, worunter letztlich auch Lodges *Rosalynde*, die Vorlage [...] gehört.<sup>1170</sup>

Touchstone repräsentiert somit die Ebene der realen, höfischen Welt, in der ein ritualisiertes Zeremoniell und Hofgepflogenheiten den Lebensalltag bestimmen. Corin erkennt, dass er mit den versierten, schlagfertigen und geistreichen Narrenworten nicht mithalten kann, weshalb er die Diskussion beendet und sich für sich auf die ruhige wie einfache Lebensweise des Landlebens beruft. Langenbach-Flore erläutert die narrentypische Geltungssucht Touchstones:

In dem Gespräch mit Corin bezieht Touchstone wieder die Position eines törichtigen Höflings, dessen Vorstellung vom Lande auf pastorale Romantik reduziert ist, da er es nur durch wochenendliche Schäferspiele kennt und daher auf die allzu weltliche Existenzgrundlage mit Empörung reagiert. [...] Dabei ist zu vermuten, daß Touchstone sich manchmal vor innerlichem Lachen kaum noch halten kann, während sich das Publikum angesichts seiner komischen Darbietungen wohl kaum beherrscht haben wird.<sup>1171</sup>

In derselben Szene trifft der Hofnarr ebenso auf Rosalind, die im Liebestaumel einen Liebesbrief von Orlando rezitiert. Diesen Moment nutzt Touchstone, um sich über die Liebessüchtige, lustig zu machen, indem er Orlandos Liebesbekundungen nach allen Regeln der Narrenkunst persifliert:

<sup>1168</sup> Schwaller 2000, S. 295.

<sup>1169</sup> *Ibid.*, S. 319.

<sup>1170</sup> *Ibid.*, S. 312.

<sup>1171</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 289.

For a taste: If a hart do lack a hind, let him seek out Rosalind. If the cat will after kind, so, be sure, will Rosalind. Wintered garments must be lined, so must slender Rosalind. They that reap must sheaf and bind, then to cart with Rosalind. 'Sweetest nut hath sourest rind', such a nut is Rosalind.<sup>1172</sup>

Die eigene Auffassung Touchstones über den Topos der Ehe verändert sich allerdings im Verlauf der Handlung: Im dritten Akt veralbert er noch den Bund fürs Leben und nimmt eine ablehnende Haltung gegenüber diesem kulturellen Ritus ein. Die Schäferin Audrey weckt jedoch sein Interesse an der Liebe, da sie ebenso von der Bauernfigur William umworben wird. Auch hier kämpft der Narr mit seinem messerscharfen Verstand und schlägt den Rivalen mit verspottenden Worten in die Flucht. Die Stärke des Narren liegt somit in dessen Sprachbegabung: Mittels Komik, Wortwitz und Schlagfertigkeit geht er durch die Komödie und sucht in ersten Momenten, immer wieder persiflierenden Worte auf die Schäferromantik. Stephen J. Lynch vergleicht daher das Liebespotential des Seria- und Buffopersonals:

The erotic instincts of Touchstone and Audrey not only provide comic fun on stage but also serve as a radical contrast to the completely ethereal love of Silvius for Phoebe. Structurally, the play presents two opposing extremes – raw sexuality versus transcendent asexuality – both which seem equally deranged. By implication, Rosalind and Orlando – whose love is moderately ethereal as well as moderately sensual – appear to represent an Aristotelean golden mean.<sup>1173</sup>

Daneben verkörpert Touchstone eine Kontrastfigur zu Jaques, der als Vertreter der elisabethanischen Hamletlehre jegliches Handeln als unüberwindbaren Ekel empfindet. In Jaques spiegelt sich somit das Bild des zeitgenössischen Melancholikers wieder, dessen Interesse für die Narrenidee als Vergänglichkeitsmetapher unumgänglicherweise geweckt wird, als der Narr über den fortwährenden Lauf der Zeit philosophiert.<sup>1174</sup> Beindruckt von der Rhetorik und direkten Art Touchstones, sehnt er sich im zweiten Akt (Szene 7) nach einer ebenso uneingeschränkten Redefreiheit und begreift den Narren als dichterische Moralinstanz, die als satirische Gesellschaftskritik im Stande ist, die Welt zu verbessern. Der damit einhergehende schöpferische Akt, alles Böse zu kritisieren und alles Gute zu konstatieren, kommt dem leidenden Jaques entgegen. Jener will die Schattenseiten des Waldlebens anprangern, denn er findet dort keine himmlische Verklärung, sondern lediglich grobe Desillusionierung vor. Eine Diskrepanz, die außer ihm niemanden zu tangieren scheint: Die rauhe Natur, die bedrohliche Tierwelt und der immerwährende Hunger verschrecken den empfindsamen jungen Mann, dessen Schwermut sich in Musik zu kanalisieren beginnt. Der alte stoische Herzog hat dafür kein Verständnis und versucht ihm zu verdeutlichen, daß jede Zügellosigkeit der Sprache ins Verderben führen vermag und damit eine Freiheit verkörpert, die mit Vorsicht zu genießen ist:

Im Gegensatz zu Jaques muss aber Touchstone vom Herzog keine Kritik hinnehmen. Touchstone spricht eben, anders als Jaques, aus der Rolle des Narren, welcher der persönlichen Kritik enthoben ist. Seine Selbstgefälligkeit wird nicht hinterfragt, versteht sich als Spiel im Spiel und bezieht ihre Wirkung aus dem sprachschöpferischem Witz und der beredten, schönen Form. Jaques, der im gesellschaftlichen Gefüge des Stückes ebenfalls allein steht, äußert wiederholt seine Bewunderung für das rhetorische Geschick des Narren. Er erkennt in Touchstone, als Spiegel seiner eigenen Persönlichkeit, einen Wesensverwandten.<sup>1175</sup>

<sup>1172</sup> Shakespeare 1993, S. 159f., Zeile 96-109.

<sup>1173</sup> Lynch 2003, S. 63.

<sup>1174</sup> »Leider erfährt man im Stück nichts über Touchstones äußere Erscheinung; dafür geben sich interessante Spekulationen über sein Kostüm. Doch gerade seine Kleidung macht Touchstones Status und seine Position als Hofnarr besonders deutlich. Es ist eben sein Gewand, an dem Jaques Touchstone als Hofnarr erkennt und das ihn in Jubel über dieses Amt und seine Privilegien ausbrechen lässt.« (Langenbach-Flore 1994, S. 268).

<sup>1175</sup> Schwaller 2000, S. 337.

Doch leidet der Narr nicht an depressiven Schwermut, sondern bejaht das Leben; eine grundlegende Differenz, die nicht nur zu einer unterschiedlicher Auffassung von Narrenfreiheit führt, sondern ebenso seine Professionalität unter Beweis stellt: Touchstones sucht die Gunst seines Herren und versteht sich selbst nicht als Dichterstürz im Sinne einer Genieästhetik. Zwar ist der Narr von Berufswegen her (selbst-)reflexiv, jedoch will er im Wesentlichen mit seiner Komik belustigen, verspotten und unterhalten; ein Faktum, das Jaques schlichtweg negiert. Dabei liegt für Touchstone doch die eigene Narrheit darin, »[...] den Hof für die pastorale Welt eingetauscht zu haben.«<sup>1176</sup> Für Langenbach-Flore liegt die dramatische Aufgabe Touchstones in *As You Like It* somit darin, »[...] als Prüfstein für die Menschen, ihre Verhaltensweisen, ihren Humor und ihrem Geist zu dienen.«<sup>1177</sup>

Eine nachhaltige Rezeptionsgeschichte der Komödie beginnt erst 18. im Jahrhundert durch den Dramatiker Charles Johnson, der die dramatische Vorlage bearbeitet. Die Aufführungstradition von Shakespeares Originalfassung ist auf 1740 zu datieren, »[...] wobei der burschikose Charme Rosalinds schon im 18. Jh. die bedeutendsten Schauspielerinnen anzog.«<sup>1178</sup> Als Repertoirestück kann sich das Bühnenwerk im deutschsprachigen Raum erst im 20. Jahrhundert durch die Regiearbeit von Otto Falckenberg (1917, 1933), Heinz Hilpert (1934) oder Gustaf Gründgens (1941) etablieren.<sup>1179</sup>

### 10.3.3 *All's Well That Ends Well*

Über die Gattungszuordnung von *All's Well That Ends Well* ist viel und umstritten diskutiert worden: Das Drama zählt zu den sogenannten *problem plays*, da es Merkmale einer Komödien- sowie einer Tragödienstruktur in sich trägt, die dem komödienhaften Duktus des Werkes eine ernsthafte Note verleihen. Damit meint Ina Schabert, den drameninhärenten Verlust einer märchenhaften Erzählwelt zugunsten einer realistischeren Atmosphäre, die klassische Shakespeareelemente wie Verkleidungen und Verwechslungen, die soziale Akzeptanz von Liebe, die Dominanz politischer Macht, den Wald als eskapistisches Freiheitsmotiv usw. hinter sich lässt, umdeutet oder neu konfiguriert, um den Nukleus der Handlung aus dem Märchenhaften ins Realistischere zu überführen.<sup>1180</sup>

Bezüglich der Gattungsfrage setzen die literarischen Epochen einen jeweils eigenen thematischen Schwerpunkt, so dass von kategorischer Vereinheitlichung nicht die Rede sein kann. »Der Begriff Problemstück wird somit bis heute [...] nicht von allen Forschern akzeptiert, er hat sich aber über hundert Jahre gehalten und besitzt mehr als heuristischen Wert.«<sup>1181</sup> Folglich kursieren divergierende Gattungsbezeichnungen, die allesamt versuchen, das Wesen von *All's Well That Ends Well* zu erfassen. Joseph G. Price zählt eine Vielzahl an Deutungsansätzen auf und bekundet gleichsam seine interpretatorische Haltung:

The critical and theatrical history of *All's Well* may be categorized under six major interpretations which have emphasized single aspects: farcical comedy, sentimental romance, romantic fable, serious drama, cynical satire, and a

<sup>1176</sup> Röhr 1997, S. 160.

<sup>1177</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 265.

<sup>1178</sup> Schabert 2009, S. 426f.

<sup>1179</sup> Vgl. ibd., S. 427.

<sup>1180</sup> Vgl. Schabert, S. 433f. Als jene Problemstücke gelten *Troilus and Cressida*, *All's well that ends well* und *Measure for Measure* (ibd., S. 434). Zur Fundierung gemeinsamer Merkmale dieser drei Werke siehe Thomas 2005, S. 21-29.

<sup>1181</sup> Ibd., S. 437.

thematic dramatization. The emphasis of each illustrates the subjective response of the critic. [...] I believe that the ideal production will trust to Shakespeare: the serious scenes will be played with respect for the gravity of the issues; the comic scenes will give full play to both wit and farce; the suspense of the plot will swing the audience along the road of high romance, untroubled by the fabulous complications; most important, the human qualities of all the characters will be affectingly unfolded. For *All's Well That Ends Well* is a very human play.<sup>1182</sup>

Christian A. Gertsch ergänzt eine Differenzierung in zwei basale Lesarten, nämlich »[...] ahistorische (psychologisierende und thematische) und solche, welche historische Bedingtheiten [...]«<sup>1183</sup> des elisabethanischen Zeitalters und der Moderne kontextualisieren. Die historischen Interpretationen betonen das Widersprüchliche der Lektüre und favorisieren damit »[...] das moralisch Fragwürdige des Bett-Tricks, die unwahrscheinliche Heilung des Königs und nicht zuletzt Helenas 'unweibliche' Entschlossenheit, ihr Ziel zu erreichen.«<sup>1184</sup> Die ahistorischen Deutungsvarianten versuchen indes die Handlung psychologisch zu erschließen. Eine Vereinigung beider Lektüreansätze führt meist zu einseitigen, dichotomen oder isolierten Ergebnissen, die überaus defizitär erscheinen:

Wer das Geschehen in erster Linie als ein märchenhaftes verstand, den störte der Realismus in der Charakterisierung der Figuren; umgekehrt bemängelte die psychologisierende Kritik die märchenhaft-mechanische Handlung, besonders aber die unglaubliche Auflösung der Komplikationen in der letzten Szene. Es wurde daher häufig der Versuch unternommen, eine höhere Einheit im Stück zu entdecken, sei es aufgrund der Handlungsstruktur oder der Thematik.<sup>1185</sup>

Als dramengeschichtlicher Rettungsanker auf der zwanghaften Suche nach einer Gattungszugehörigkeit von *All's Well That Ends Well* entflammt schließlich die Idee, Shakespeare einen experimentierfreudigen Charakter zu unterstellen, der eine Fülle von zeitgenössischen Themen in die literarische Mangel nimmt: Der gesellschaftliche Umgang mit Schuld, Vergebung und Gnade, kollektive Moralverdikte, gesellschaftskritische Perspektiven am gültigen Rechtssystem (Mündelwesen, Adel etc.), die Auseinandersetzung mit Gender-Fragen, eine neuartige Annäherung an den modernen Mythos; das Postulat einer neuen Wirkungsästhetik, die jene Unzulänglichkeiten auf der Theaterbühne auszubalancieren versucht oder aber allegorische Ausführungen, die das allgemein Gute und Böse auf der Folie der *conditio humana* in den *dramatis personae* aufsuchen. All diese Blickwinkel definieren unterschiedliche Herangehensweisen, die meist aus dramenhistorischer Perspektive eine zögerliche Zwitterhaltung einnehmen und dem Schauspiel deswegen den Stempel der Tragikomödie aufdrücken.<sup>1186</sup> Es wundert deshalb nicht, dass *All's Well That Ends Well* zu den eher selten aufgeführten Dramen zählt. »Ein Hauptgrund dafür mag wohl die besondere Schwierigkeit einer Interpretation von *All's Well* sein, die ja eine Inszenierung auch immer ist.«<sup>1187</sup>

Derartige Umwälzungstendenzen zeigen sich beispielsweise in einer möglichen Kritik an der Position der Herrscherfigur: Aus inhaltlicher Sicht greift der König<sup>1188</sup> von Frankreich in die Privatsphäre von Bertram ein und zwingt ihn aufgrund persönlicher Motive, in eine Ehe mit Helena einzuwilligen. Helena ist die bürgerliche Tochter des verstorbenen Arztes Gerard de Narbonne und

<sup>1182</sup> Price 1968, S. 133 sowie S. 171f.

<sup>1183</sup> Gertsch 1988, S. 21.

<sup>1184</sup> *Ibd.*, S. 22.

<sup>1185</sup> *Ibd.*, S. 24.

<sup>1186</sup> Vgl. *ibd.*, S. 24-28.

<sup>1187</sup> *Ibd.*, S. 12.

<sup>1188</sup> Schabert sieht in der Darstellung des französischen Königs einen kritischen Verweis auf das patriarchalisch-absolutistische Selbstverständnis des Stuart-Königs James I. (vgl. Schabert 2009, S. 436).

wird seit dessen Tod von der Gräfin von Rossillion als Mündel erzogen. Allerdings hat sich die junge Frau in den Sohn der Gräfin, den adeligen Bertram, unsterblich verliebt. Ihr entschlossener Plan, jenen zu erobern, misslingt, da der Auserwählte kein Interesse an der Bürgerlichen hegt und vielmehr damit beschäftigt ist, endlich als Soldat in Oberitalien Karriere zu machen. Doch Helena schmiedet den Plan, dem todkranken König ein Heilmittel zu verabreichen, das ihn tatsächlich gesunden lässt. Im Gegenzug darf sie sich nun ihren Gemahl aussuchen. Trotz vehementer Einsprüche muss Bertram Helena ehelichen und findet dennoch einen märchengleichen Fluchtweg: Erst wenn Helena seinen Ring am Finger trage und ein Kind von ihm erwarte, werde er bei ihr als Ehemann seine Pflicht ausüben. Mittels einer Intrige erfüllt Helena Bertrams Postulat und jener muss sich unfreiwillig seinem Schicksal beugen.

Die Entstehungszeit der Lektüre ist zwischen 1598 und 1608 anzusiedeln. Hierbei beruft sich Shakespeare auf die »[...] Erzählung von Beltramo von Rossiglione und Giletta von Narbona, die sich in Boccaccios Decamerone als 9. Novelle des 3. Tages findet.«<sup>1189</sup> Naumann erklärt: »Der Geist des Florentiner Bürgertums, dessen Streben es war, sich Vorteile zu sichern und das Leben zu genießen, wird von Shakespeare in einen Idealismus der Liebe verändert.«<sup>1190</sup> Zentrale Figur ist Helena, die Trägerin eines allegorischen Liebesgefühls, die ihre Liebesehnsucht mithilfe von Heilkraft stillt: Bertram wird ihr Ehemann, der mit ihr ein gemeinsames Leben gegen seinen Willen verbringen muss.

In diesem gefühlsherrschenden Szenario spielt ebenso eine Narrengestalt mit Namen *Lavatch* als zeitgenössisches Kulturphänomen eine Nebenrolle. Als *domestic fool*, also klassischer Hausnarr im Dienste der Gräfin Rossillion repräsentiert er die Aufgaben und Fähigkeiten eines künstlichen Hofnarren, der meist als Begleitung seiner Herrin auftritt. Vor diesem Hintergrund geben gerade sein erster und letzter Auftritt unmittelbar Auskunft über sein narrenspezifisches Selbstverständnis, als der alte Lord Lafew ihn gezielt danach befragt und der Narr entgegnet: »A fool, sir, at a woman's service, and a knave at a man's.«<sup>1191</sup> Damit konstatiert Lavatch seine Loyalität gegenüber der Gräfin und gleichzeitig seinen Sinn für Humor: Denn als Schurke, würde er seiner Herrin den Hof machen und versuchen, sie für sich zu gewinnen; da ihr Mann verstorben ist, wäre dies aber pure Zeitverschwendung. Generell genießt Lavatch die Freiräume seiner Narrenfreiheit und überspannt gerne den Bogen seiner ihm geduldeten Möglichkeiten; jedoch stets in dem gesicherten Wissen, dass ihm am Hof von Rossillion, niemand wirklich böse ist.

Besonders scheint die Narr-Herr-Konstellation des Dramentextes: Während der Narr in der Literatur- und Theatergeschichte meist an einen König gebunden ist, zeigt sich Lavatch hier als Narr einer Frau; die im Übrigen das Bühnenstück wesentlich beeinflussen: Helena, die Witwe Capilet von Florenz, ihre Tochter Diana und die Gräfin sind nicht nur für den Handlungsfortgang verantwortlich, sondern dominieren die männlichen Rollen. Daß der Narr also der machtvollen Gräfin zugeordnet wird, scheint vor diesem Hintergrund eine logische Konsequenz. In diesem Rahmen agiert Lavatch als wortgewandtes Narrenwesen, das in zahlreichen Dialogen seine Herrin gelungen unterhält. Spielerisch lässt sie sich auf seine eloquenten Ideen ein und genießt die Witze ihres Narren (*O Lord sir, –*

---

<sup>1189</sup> Gertsch 1988, S. 17.

<sup>1190</sup> Naumann 1978, S. 314.

<sup>1191</sup> Shakespeare 1988, S. 206. Der Narr hat in folgenden Szenen seine Auftritte: 1. Akt, Szene 3; 2. Akt, Szene 4 und 5; 3. Akt, Szene 2; 4. Akt, Szene 5.

*There's a simple putting off. More, more, a hundred of them*).<sup>1192</sup> Gertsch formuliert über deren Kommunikationsstruktur (beispielsweise im zweiten Akt, 2. Szene):

Das Wortgeplänkel zwischen der Gräfin und der Lavatch folgt stellenweise einer eigenen Logik. Da die Gräfin das gegenüber einem Hausnarren angebrachte Standespronomen *thou* zugunsten von *you* fallen läßt, darf angenommen werden, daß sie sich hier in ein Rollenspiel mit Lavatch einläßt, in dem sie eine Bittstellerin mimt, während er den galanten Höfling spielt.<sup>1193</sup>

Daneben fungiert Lavatch als Bote seiner Regentin und berichtet ihr mitunter über die Flucht Bertrams vor der Ehe mit Helena (*So say I, madam, if he run away, as I hear he does. [...] For my part, I only hear your son was run away*<sup>1194</sup>). Über die Narrenfunktion resümiert hingegen Naumann:

Die Gräfin schickt den Narren mit einer Nachricht zu Helena an den Hof. Das Ganze ist eine kurze Verhöhnung eines bestimmten höfischen Benehmens. Der Narr dient als Kritiker von Umständen der Zeit. Ein affektiertes höfisches Benehmen, das wohl gerade zu der Zeit beliebt war und dessen Satire jeden Zuhörer amüsierte, wird verhöhnt.<sup>1195</sup>

Das Erscheinungsbild Lavatchs ist kaum umrissen, außer dass der Narr wohl von fülliger Statur ist (*I will show myself highly fed*<sup>1196</sup>) und eine Marotte<sup>1197</sup> als Narreninsignie besitzt. Zur etymologischen Bedeutung seiner Namensgebung notiert Langenbach-Flore:

'Lavatch' läßt sich sowohl auf das französische 'lavages' ('Küchenjunge') als auch auf das italienische 'lavaccio' ('Spülwasser', 'Schweinefutter') zurückführen. Da man unweigerlich, auch wenn fälschlicherweise an das französische 'la vache' ('Die Kuh' bzw. 'Die Schlampe') denkt, scheint es als erwiesen, dass der Narr [...] bereits durch seinen Namen nicht nur als ein komischer Charakter, sondern auch als ein Lümmel und Taugenichts ausgewiesen werden soll.<sup>1198</sup>

Damit spielt sie auf die vielfältigen Begabungen dieser Narrenentität an, denn Lavatch ist nicht bloß klassischer Spaßmacher. Er verfügt über ein bemerkenswertes poetisches wie gesangliches Improvisationstalent, das ihm hilft, seinem Unterhaltungsauftrag nachzukommen. Er ist wortgewandt, geistreich, klug und frech, und verfügt über ein frivoles Temperament, das zu vulgären Obszönitäten neigt. Sich über sexuelle Topoi auszulassen, liebt Lavatch über die Maßen und läßt damit sein antipetrarchistisches Frauenbild durchblicken. Genervt von seinen schwachen männlichen Kollegen, die sich gegenüber den Frauen nicht emanzipieren können, klagt er deswegen auch Bertram und Parolle, einen intriganten Gefolgsmann des Grafen, mit seinem Spott ernsthaft an, wie Langenbach-Flore untermauert:

Lavatch erzeugt nicht nur Komik, er kritisiert auch und karikiert ebenfalls, wenn auch mit komischen Mitteln. Gerade bei seiner Lächerlichmachung des Hoflebens wird deutlich, daß es Shakespeare gelingt, dem Publikum mit Lavatch den von ihm geforderten komischen Schauspieler zu liefern, ohne niveaulose Clownereien und Klamauk bieten zu müssen.<sup>1199</sup>

Um seinem erzürnten Empfinden gegenüber der Männerwelt Ausdruck zu verleihen, beschließt Lavatch gegen seine männlichen Vorbilder demonstrativ zu protestieren: So beschließt er, seine Verlobte Isabel nicht zu ehelichen und sie lieber zur Bettgespielin zu degradieren. Langenbach-Flore sieht

<sup>1192</sup> Ibid., S. 97.

<sup>1193</sup> Ibid., S. 94.

<sup>1194</sup> Ibid., S. 139.

<sup>1195</sup> Naumann 1978, S. 310.

<sup>1196</sup> Shakespeare 1988, S. 95.

<sup>1197</sup> Vgl. Langenbach-Flore 1994, S. 218.

<sup>1198</sup> Ibid., S. 217f.

<sup>1199</sup> Ibid., S. 245.

darin dessen Hauptaufgabe begründet, nämlich die Diskussion um den Stellenwert beider Geschlechter anzuregen und in diesem Rahmen die männlichen Höflinge für ihre Machtlosigkeit nach Strich und Faden zu verlachen. Somit erfüllt Lavatch die wesentlichen Hofnarreneigenschaften, die zur Zeit der Renaissance das Hofnarrenwesen konstituieren: Ob als Spaßmacher, Unterhalter oder Kritiker, Lavatch schlägt sich auf allen Ebenen der Narrenkomik mit Bravour. Allein die zeitgenössische Gabe der Prophetie kann er wie Touchstone aus *As You Like It* sowie die metaphorische Bedeutung des Vergänglichkeitsboten nicht sein Eigen nennen; die Narrengestalt *Feste* in Shakespeares letztem Lustspiel *Twelfth Night, or What You Will* dagegen schon, wie im nächsten Kapitel dargelegt werden.

### 10.3.4 *Twelfth Night, or What You Will*

Walter Naumann formuliert über den Entstehungskontext<sup>1200</sup> dieses Bühnenstücks:

Die Komödie mit dem Titel *Twelfth Night, or What you will* ist wahrscheinlich das letzte der drei großen Lustspiele Shakespeares, kurz nach 1600 entstanden. Im Deutschen wird es zitiert als *Was Ihr wollt*. Der erste Teil des englischen Titels bezeichnet den Vorabend des Drei-Königs-Festes, einen Höhepunkt ausgelassenen Treibens in der Nachweihnachtszeit. Er bezieht sich vielleicht auf die Gelegenheit der ersten Aufführung. Oder er kennzeichnet den Inhalt des einen Teils des Spiels.<sup>1201</sup>

Als Vorlage fungiert die Erzählung von Barnabe Riche *Of Apolonius and Silla* aus dem Sammelband *Riche his Farewell to Military Profession* (1581), die sich wiederum ursprünglich an Novellen von Matteo Bandello und François de Belleforest orientiert.<sup>1202</sup> Das Lustspiel ist Shakespeares letzte heitere Komödie, bevor er sich dem Genre der Tragikomödie zuwendet. Für Schabert zieht er mit dem Schauspiel daher motivische Bilanz, wie sie anhand verschiedener dramatis personae exemplifiziert:

Violas Verkleidung als Page Cesario etwa variiert die Hosenrolle Julias in *The Two Gentlemen of Verona* und Rosalinds in *As You Like It* und erweist noch einmal zusammen mit der ›Komödie der Irrungen‹ um Viola und ihren Zwillingbruder Sebastian, die Verflechtung von Sein und Schein, von Rolle und Realität als zentrales Thema der Komödien; in Antonios homoerotische getönte, opferbereiter Freundschaft, der des gleichnamigen Kaufmanns von Venedig ähnlich, klingt wie ein weiteres Leitmotiv noch einmal an.<sup>1203</sup>

Dabei spielt die Handlung in einer karnevalesken Szenerie, die den äußeren Rahmen aus klassischen Shakespearelementen wie Illusionen, Verwechslungen, Identitäts- und Geschlechtswechselln, (Selbst-)Täuschungen und Rollenspielen versinnbildlicht: Aus inhaltlicher Sicht befördert ein Schiffsbruch die Figur Viola in das Reich des Herzogs Orsino, der die Gräfin Olivia liebt. Doch Olivia, die sich in tiefer Trauer um ihren verstorbenen Bruder von allen Männern abgewandt hat, wird ebenso von Sir Andrew Aguecheek und ihrem Haushofmeister Malvolio umgarnt. Viola, die davon ausgeht, dass ihr Zwillingbruder Sebastian beim Sinken des Schiffes ertrunken sei, passt sich ihrer Umgebung an und wechselt im Sinne einer Fastnachtsmaske ihr Geschlecht.<sup>1204</sup> Als Cesario tritt sie in den Dienst Orsi-

<sup>1200</sup> Siehe ebenso für weitere Informationen Edmondson 2005 (vor allem Kapitel 1 und Kapitel 2).

<sup>1201</sup> Naumann 1978, S. 203.

<sup>1202</sup> Vgl. Schabert 2009, S. 429.

<sup>1203</sup> *Ibd.*, S. 428.

<sup>1204</sup> »Es entfaltet sich ein subtiles Spiel der Verkenntung und Täuschung, in dem Violas Maskerade und bewusste Verstellung – die elisabethanische Bühnenkonvention, nach der Mädchenrollen von Knaben gespielt wurden, potenzierte Violas Rollenspiel noch – den inneren und unbewussten Masken und Selbsttäuschungen ihrer Mitmenschen entspricht.« (Schabert 2009, S. 430). Und Naumann fügt dem hinzu: »Kennzeichnend für diese Darstellung ist die Behandlung der Sprache in dieser Gruppe. Die Unterschichten in den Dramen Shakespeares waren so oft das Ziel der Verspottung, weil sie die schwierige Sprache der Gesellschaft, auf die sie trotzdem Anspruch erhoben, nicht be-

nos und verliebt sich in den Herzog. Damit schält sich der eigentliche Nukleus der Komödie heraus: Das Suchen und Finden nach erfüllter Liebe; ein Ziel, das die komplizierten Verwechslungen der verschiedenen Doppelidentitäten erst einmal überstehen muss. Am Ende des Schauspiels wendet sich alles zum Guten: Olivia und Sebastian verkörpern ein Liebespaar, Viola und Orsino lieben sich ebenfalls genauso wie Sir Toby Belch, ein Verwandter Olivias und Maria, deren Zofe.

Einige Charaktere gehen allerdings leer aus, da diese zuvor in einem intriganten Spiel Unruhe stiften: Sir Andrew Aguecheek und Feste, der Hofnarr Olivias, müssen das Reich Illyriens respektive den Hof Olivias am Ende der Lektüre verlassen. Zwar wirken »[...] seelische Verwirrungen der Charaktere und deren auch soziale Determinanten [...]«<sup>1205</sup> im Vordergrund; die Intrige als Mittel der dramatischen Spannung wendet ihren Blick aber auf das komische Personal der Komödie,<sup>1206</sup> wie Schabert erläutert:

Die wichtigste und originellste Zutat sind die komischen Nebenfiguren – der tölpelhafte Sir Andrew Aguecheek, dessen groteske Werbung um Olivia mit Orsinos romantischen Liebesschwüren kontrastiert, Sir Toby Belch und Maria, die mit dem steifen, am satirischen Puritaner-Klischee geformten Haushofmeister Malvolio, einem weiteren Freier Olivias, ihren Schabernack treiben, und schließlich Feste, der weiseste und eleganteste aller ›wise fools‹ Shakespeares, der die Torheiten der Liebenden ebenso witzig wie weise kommentiert. Die komischen Nebenhandlungen, die hier einen breiteren Raum einnehmen als in den übrigen Komödien, sorgen nicht nur für Abwechslung und ›comic relief‹, sondern beleuchten in perspektivischem Kontrast die Irrungen und Wirrungen der romantischen Liebeshandlung.<sup>1207</sup>

Ausgangspunkt der Kabale ist Auguecheeks und Tobys gemeinsame Aversion gegenüber Malvolio, der die Machenschaften beider habgieriger Männer immer wieder durch seine Pedanterie stört. Toby beabsichtigt, Olivia mit Aguecheek zu verheiraten, um seine bacchische Trinksucht zu finanzieren. In einem fingierten Liebesbrief überzeugen Auguecheek, Toby, Maria und auch Feste Malvolio davon, dass Olivia ihn begehre. Als Zeichen seiner Liebe fordern sie ihn im Namen Olivias auf, sich ein Narrenkostüm anzulegen und sein Narrentum in der Öffentlichkeit unter Beweis zu stellen. In der Konsequenz dieser lächerlichen Zurschaustellung seiner Liebe erhält das Intrigenquartett somit die Möglichkeit, Malvolio für verrückt zu erklären, in Gewahrsam zu nehmen und ihn in eine dunkle Räumlichkeit zu sperren. Eine weitere Erniedrigung erfährt Malvolio sodann durch Feste, der ihn in der Verkleidung eines Priestergewandes als Sir Topas aufsucht und ihm weismacht, dass seine Dunkelzelle tatsächlich hell erleuchtet und voller Fenster sei (Akt 4, Szene 2).

Hinter dieser narrativen Strategie steckt keine besondere dramaturgische Grausamkeit Shakespeares, sondern eine persiflierende Idee, in der Malvolio »[...] eine parodistische Perversion von Orsinos ich-bezogener romantischer Posse [...]«<sup>1208</sup> verkörpert. Malvolios (Selbst-)Täuschung deutet Schabert zudem als Kritik gegenüber dessen puritanischer Humorlosigkeit und selbstgefälliger Eigenliebe, die an uneinsichtige Narrheit erinnert.<sup>1209</sup> Daneben fungieren die Intriganten ebenfalls als parodierende Träger gesellschaftlicher Muster, die Shakespeare verballhornt, wie beispielsweise der normabweichende Alkoholismus von Toby.<sup>1210</sup> Der Hofnarr Feste besitzt für Naumann eine besondere Begabung und er bezeichnet ihn daher als »[...] das Element des geistreichen Wortspiels, des Auf-

---

herrschten.« (Naumann 1978, S. 212).

<sup>1205</sup> Schabert 2009, S. 429.

<sup>1206</sup> Vgl. ibd.

<sup>1207</sup> Ibd.

<sup>1208</sup> Ibd., S. 430.

<sup>1209</sup> Vgl. ibd., S. 431f.

<sup>1210</sup> Vgl. ibd., S. 432.

lösens allen Ernstes des Tages in eine Art Irsinn [...]«<sup>1211</sup>, das mittels redegewandter Sprachverwendung und brillantem Verstand eine gewisse Leichtigkeit in die Szene bringt.<sup>1212</sup> Damit charakterisiert Naumann schlichtweg das Wesen des Hofnarrentums, das sich dem Privileg der Narrenfreiheit bedienen kann und somit über unterschiedliche Komikhorizonte verfügt: So kann Feste verlachend tätig sein oder als Ventil für ein Entlastungslachen sorgen. Bettina Röhr charakterisiert diesen Narren, der in der Literatur gerne als Shakespeares interessanteste Narrenerscheinung verstanden wird:<sup>1213</sup>

Feste stellt in *Twelfth Night* die Verbindung zwischen den Figuren der hierarchischen höheren Ebene (Orsino, Viola, Olivia, etc.) – der Haupthandlung – und den Figuren der niederen Ebene (Malvolio, Sir Andrew Aguecheek, Sir Toby Belch etc.) – der Nebenhandlung her, gleichzeitig kommentiert und kritisiert er das Geschehen sowie die Figuren beider Ebenen. Es besteht jedoch eine Besonderheit insoweit, als Feste der einzige *professional fool* Shakespeare ist, der nicht, wie der Rezipient, alle für das Drama relevanten Aspekte durchschaut (*discrepancy of awareness*). Die Verkleidung der Heldin sowie die Existenz des Zwillingpaares in Illyrien sind dem Narren verborgen; Feste fungiert insoweit als 'Sprachrohr' des Autors. In der Hauptsache kritisiert der Narr in *Twelfth Night* seine Schirmherrin Olivia. Dies ist ein gefährliches Unterfangen, da seine Position am Hof durchaus nicht gesichert ist.<sup>1214</sup>

Dieser Aussage von Röhr ist beizupflichten; Feste nutzt seine Narrenfreiheit vornehmlich, um Olivia und dem gesamten Adel einen kritischen Spiegel vorzuhalten. Im 1. Akt, Szene 5 mahnt er das nutzlose Verhalten seiner Herrin an, die beschlossen hat, sieben Jahre in tiefer Trauer über ihren verstorbenen Bruder zu verbringen. Nach Festes Urteilsvermögen verkörpert dieser Beschluss pure Narrheit und ungesunde Zeitverschwendung, weshalb der Narr in seiner Ratgeberfunktion empfiehlt, Olivia lieber von der Szene entfernen zu lassen: »The lady bade take away the fool, therefore I say again, take her away. [...] The more fool, madonna, to mourn for your brother's soul being in heaven. Take away the fool, gentlemen.«<sup>1215</sup> Dazu entlarvt Feste ebenfalls Olivias idealisierende Vorstellung von Romantik als seltsame Unlogik, wie John R. Ford ausführt:

Moreover, Olivia, unlike Orsino, at times resists the confining pleasures of her mask. She's willing to submit herself to other perspectives, always a barometer of health and self-knowledge in this play. Hence, she opens up to Feste's parodic testing of her own romantic logic, contributing to the catechism of her own foolery.<sup>1216</sup>

Von spezifischer Augenfälligkeit ist auch in diesem Schauspiel die Narr-Herrscher-Relation, da die Bezugsperson, auf die Feste seine Hingabe lenkt, zwar Olivia ist, er aber eigentlich doch herrenlos verweilt: Feste ist der Hausnarr des verstorbenen Vaters von Olivia, den jene geerbt hat. Sie pflegt kein nachhaltiges Interesse an Feste, weshalb A. C. Bradley über Olivia als Narrenherrin urteilt: »Her displeasure, doubtless, has a cause, and it is transient, but her words are none the less significant. Feste is a relic of the past. The steward, a person highly valued by his lady, is Feste's enemy.«<sup>1217</sup> Feste ist sich dessen bewusst und sagt über Olivia vice versa: »I am indeed, not her fool, but her corrupter of words.«<sup>1218</sup> Als kritischer Wortverdrehler kann er zumindest einen Teil seiner Hofnarrenfunktion ausleben, ohne gleichsam auf wirkliche Reaktionen seitens von Olivia zu hoffen. So ist das Verhältnis

<sup>1211</sup> Naumann 1978, S. 214.

<sup>1212</sup> Vgl. ibd.

<sup>1213</sup> Wie beispielsweise bei Rothe 1961, Naumann 1978 oder Langenbach-Flore 1994.

<sup>1214</sup> Röhr 1997, S. 63.

<sup>1215</sup> Shakespeare 1998: 1. Akt, 5. Szene, Zeile 47-49; 65-67, S. 154.

<sup>1216</sup> Ford 2006, S. 75.

<sup>1217</sup> Bradley 1972, S. 66f.

<sup>1218</sup> Shakespeare 1998, 3. Akt, 1. Szene, Zeile 34-36, S. 154.

zwischen der Gräfin und der Narrenfigur ambivalent: Manchmal reagiert sie auf Feste Kritik, lobt ihn, tadelt ihn, interagiert mit ihm oder hält ihn an der langen Leine.

Denn es ist ausgerechnet Viola, die in einer begeisterten Rede nicht nur ein Lob auf die Weisheit von Feste preist (*This fellow is wise enough to play the fool*<sup>1219</sup>), sondern allem voran auf dessen großes Unterhaltungstalent aufmerksam macht. Röhr sieht Festes Sinnhaftigkeit aus diesem Grund vor allem in seiner Rolle als *musical fool*<sup>1220</sup> legitimiert, denn der Narr besitzt als Träger der Musik aussagefähigen Charakter:

Festes Lieder, die zu Shakespeares schönsten lyrischen Gebilden gehören, spiegeln in ihrer Vielfalt die verschiedenen sozialen Schichten, Stilebenen und Tonlagen dieser Komödie wider: Sie reichen vom derb-ausgelassenen Tavernengesang über das kunstvolle Lautenlied ›Come away, come away death‹, das verhalten Orsinos Liebesmelancholie ironisiert, bis zum pessimistisch-resignierenden Schlusssong (der Refrain davon wird in *King Lear* wieder aufgenommen), das den Zuschauer aus der romantischen Komödienwelt und dem Karneval der zwölf Rauhnächte in den kargen Alltag zurückführt, in dem der Regen ›raineth every day‹.<sup>1221</sup>

Neben allgemeinen Botendiensten bietet der Narr dem gesamten dramatischen Personal immer wieder sein Gesangstalent an, um die verdiente Gage für seine Altersvorsorge zu sparen.<sup>1222</sup> Für Bradley ist Feste der Schillerndste des Shakespeareschen Narrenreigens, da er durch Musik spricht und das Handlungsgeschehen auf diesem Weg kommentiert:

The Fool's Voice is as melodious as the 'sweet content' of his soul. To think of him is to remember 'Come away, come away death', and 'Oh mistress mine', and 'When that I was', and fragments of folk-song and ballad, and a catch that 'makes the welkin dance' indeed. All Shakespeare's best praise of music, except the famous passage in *The Merchant of Venice*, occurs in it. And almost all the music and the praise of music comes from Feste or has to do with Feste. In this he stands alone among Shakespeare's Fools.<sup>1223</sup>

Seine Lieder reflektieren populäre Volkslieder und bekannte Lebensweisheiten, die meist über die Sinnlosigkeit von missglückter Liebe berichten. In diesem Kontext fungiert Feste als Sehnsuchtsmetapher, die kollektive Bedürfnisse *with a persistent fabric of melancholy*<sup>1224</sup> seines unmittelbaren Umfeldes kontinuierlich aufgreift.<sup>1225</sup> Hierbei verfügen seine Lieder über unterschiedliche Akzentuierungen: In dem Liebeslied *O mistress mine, where are you roaming*<sup>1226</sup> öffnet Feste seiner Herrin beispielsweise die vor Trauer verweinten Augen und prophezeit die Ankunft ihres wahren Geliebten.<sup>1227</sup> Sein Lieblingstopos ist allerdings die Flüchtigkeit des Lebens: In *Come away, come away my death*<sup>1228</sup> besingt der Narr Orsinos desillusionierende Hoffnung auf die Erfüllung von Liebe.<sup>1229</sup> Bis-

<sup>1219</sup> *Ibd.*, 3. Akt, 1. Szene, Zeile 59-67, S. 156.

<sup>1220</sup> Röhr 1997, S. 62.

<sup>1221</sup> Schabert 2009, S. 432. Ebenso weist sie daraufhin, daß Shakespeare während der Proben für die erste Aufführung von 1601 oder 1602 die Lieder für Viola bestimmten Lieder auf Feste übertragen hat, der wahrscheinlich von dem gesanglich begabten Schauspieler *Robert Armin* gemimt wurde (vgl. Schabert 2009, S. 429). Diese Annahme konstatiert auch Rothe, indem auch er sagt: »Anlaß zu den Änderungen gab der Schauspieler Robert Armin, berühmter Chansonier und Narrendarsteller. [...] Wenn ein solcher Komiker als Sänger bekannt ist, muß man ihm zu singen Gelegenheit geben.« (Rothe 1961, S. 271).

<sup>1222</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 322f.

<sup>1223</sup> Bradley 1972, S. 65.

<sup>1224</sup> Naumann 1978, S. 215.

<sup>1225</sup> Atkin 2008, S. 61.

<sup>1226</sup> Shakespeare 1998, 2. Akt, 3. Szene, Zeile 37-42; 42-50, S. 125.

<sup>1227</sup> Langenbach-Flore 1994, S. 340.

<sup>1228</sup> Shakespeare 1998, 2. Akt, 4. Szene, Zeile 50-65, S. 137.

<sup>1229</sup> Langenbach-Flore kommentiert die Szene zwischen Orsino und Feste: »Feste versenkt Orsino durch sein schwer-mütiges Lied vollends in abgehobene Liebesschwärmerei und versucht indes durch die überlange Schilderung des

her hat die Liebe Orsino lediglich traumatisierende Negativerfahrungen gebracht, da er mit Frauen kein glückliches Händchen hat. Die Ablehnung seiner Person durch das weibliche Geschlecht hat im Herzog deshalb Todessehnsüchte keimen lassen, die allmählich die Oberhand über sein Leben gewinnen.<sup>1230</sup> Hinter dieser musikalischen Demaskierung steckt jedoch seitens der Narrengestalt der bestärkende Versuch – dem Potentaten Trost zu spenden und ihm zugleich – im Hinblick auf die Erfüllung von zukünftiger Liebe wahren Glauben zu schenken.

Bis zum Ende des Dramas teilt Feste somit aus einer distanzierten Beobachterposition heraus zuversichtliche Ratschläge in verbaler wie singender Form aus. Die letzten Zeilen der Komödie gebühren allerdings dem Narren alleine und er wird in seinem Regenlied *When that I was and a little tiny boy*<sup>1231</sup> sogar persönlich: Mit diesem Lied gewährt Feste einen reflexiven Blick auf die eigene Biographie, die in einer absoluten Negativbewertung über »[...] sein eigenes, nie geglücktes, törichtes Leben [...]«<sup>1232</sup> kulminiert. Während er allen anderen Figuren Hoffnung auf ein glückliches diesseitiges Leben verkündet, lässt ihn seine eigene Identität schließlich resignieren.<sup>1233</sup> Der so glückverheißende Konnex von Prophetie und Musik bleibt für den Narren somit eine melancholische Traumepisode. Der immer gleiche Kreislauf von Leben und Sterben spiegelt sich daher bezeichnend im Motiv des Regens wieder, das die schwermütige Stimmung Festes veranschaulicht. Shakespeare greift damit die zeitgenössische Bedeutung der neuzeitlichen Narrenidee auf und artikuliert durch Feste die Endlichkeit des Lebens. Damit macht der Narr als Vergänglichkeitsmetapher seiner ideengeschichtlichen Grundlage alle Ehre; gleichwohl begleitet ihn eine neuartige Bewusstseinsproblematik: Er hinterfragt seine Existenzlegitimation und leidet selbst an melancholischen Gefühlszuständen, die ihn das eigene Leben nicht bejahen lassen. Indem er in der Lage ist, Dritten Optimismus zu schenken, täuscht er gleichsam über die eigene Desillusionierung erfolgreich hinweg. Dennoch kann er entgegen seiner eigenen Weltempfindung sein konstitutives Amt erfüllen. In dieser Komödie um Schein und Sein gehört der Narr damit zu den sich selbst Täuschenden und kann demzufolge die Belange der Komödienbelegschaft am eigenen Leib nachvollziehen.

Roger Warren und Stanley Wells bewerten Festes Regenlied vor diesem Hintergrund nicht ausschließlich traurig, sondern erblicken darin einen klassischen Epilog, der die dramentypische Komplexität der Komödie ein letztes Mal auf der individuellen Ebene des Narren beleuchtet. Shakespeare gewährt Feste am Ende des Schauspiels nämlich einen publikumswirksamen Auftritt, in dem der Narr alle Komikregister ziehen kann, wie ein Verweis auf die Wirkungsgeschichte belegt.<sup>1234</sup> Der Abgang des Narren von der Szene in *Twelfth Night, or What You Will* ist in der Regel auf der Bühne mit viel Applaus gekrönt, weshalb Schabert resümiert: »In Deutschland steht *Was Ihr Wollt* in der Statistik der Aufführungen mit Abstand an der Spitze aller Komödien Shakespeares.«<sup>1235</sup> Aus theaterästhetischer Perspektive misslingt der delikate Balance-Akt zwischen heiterer Komik und poetischer Tiefe in

---

Begräbnisses darauf hinzuweisen, daß Orsino sich durch eine Entfremdung von der realen Welt in eine Isolation begeben hat, somit einem Toten gleicht. Erst wenn er sich der Realität wieder öffnet, die Ablehnung Olivias akzeptiert, wird das Leben für ihn wieder lebenswert sein.« (Langenbach-Flore 1994, S. 343).

<sup>1230</sup> *Ibd.*, S. 342.

<sup>1231</sup> Shakespeare 1998, 5. Akt, 1. Szene, Zeile 379-398, S. 125.

<sup>1232</sup> Naumann 1978, S. 216.

<sup>1233</sup> Warren/Wells 1998, S. 70.

<sup>1234</sup> Vgl. Naumann 1978, S. 216.

<sup>1235</sup> Schabert 2009, S. 433.

Inszenierungen zwar des Öfteren, was der Beliebtheit von *Was Ihr Wollt*, aber bisher keinerlei nachhaltigen Schaden verursacht hat.<sup>1236</sup>

### 10.3.5 *The Tempest*

Shakespeares *The Tempest* entsteht um 1610/11 und wurde erstmals in der Folioausgabe von 1623 veröffentlicht. Die Uraufführung erfolgte bereits am 01. November 1611 in höfischem Rahmen, wobei sich Shakespeare durch die »[...] Strandung des Flaggschiffes der Virginiaflotte mit Sir Thomas Gates [...]«<sup>1237</sup> inspirieren lässt. Zudem ist Lebensgeschichte eines gestürzten Fürsten, der mittels Magie, seinen politische Macht wiederlangt, durch eine Volkssage belegt. Daneben weist Gonzalos stoische Utopie<sup>1238</sup> eines idealtypischen Gesellschaftsstaates auf Michel de Montaignes *Essay Of the Canibales* (1603) als Quelle hin.<sup>1239</sup> Aus formaler Perspektive besteht die Lektüre aus fünf Akten mit Epilog. Besonders akribisch ausgeführt erscheinen die Bühnenanweisungen, auf die Herbert R. Coursen näher eingeht:

The stage directions are unusually complete, even 'literary', meaning that modifications like 'tempestuous' and 'quaint' see more appropriate for a reader than for a stagehand. It may be that John Heminge and Henry Condell, who compiled the First Folio, decided that the play, which was popular and had never been published, should lead of their massive volume, and that the text should be especially prepared for a printed format.<sup>1240</sup>

Die Handlung kreist um den Titelhelden Prospero, der, ehemals der Herzog von Mailand, durch einen Staatstreich seines Bruders Antonio seine Macht verliert und zusammen mit seiner Tochter Miranda auf einer paradiesischen Insel eine Rettung zum Überleben findet. Dank der Hilfe des alten Gonzalo bleibt er im Besitz seiner Bücher, die ihm Zugang zu den verschiedenen Wissenschaften und Künsten ermöglichen. Aus dem Wissen jener Bücher erschließt der Staatsmann seine Zauberkräfte, die ihn schließlich zum Herrscher der Insel und über deren Lebewesen erheben. Das Leben auf der Insel ist nämlich von Grund auf völlig durch Zauberei durchdrungen, wie Lea Gerschwitz bemerkt:

Die dramatischen Vorgänge und Personen in Shakespeares *The Tempest* mögen für uns auf märchenhafte Weise magisch wirken: Ein Zauberer beschwört einen gewaltigen Sturm herauf, der seine Feinde kentern lässt. Sein Diener, ein Luftgeist, unterstützt ihn dabei tatkräftig und sorgt anschließend auf Wunsch seines Meisters dafür, dass die Schiffbrüchigen – unversehrt! – zu ihm auf die Insel gelangen. Mit einem Lied lockt das Geschöpf auf wundersame Weise einen der Gestrandeten an. Schließlich taucht ein Monster auf, das als Sohn einer Hexe, die einst über die Insel herrschte, sein rechtmäßiges Erbe einfordert und von seinem Bezwinger und dessen magischen Kräften daran gehindert wird. Für die Zeitgenossen des elisabethanischen Zeitalters entstammten diese Gestalten keineswegs dem Fabelreich. Magie und Hexerei waren für sie Teil der Alltagsrealität.<sup>1241</sup>

Hierbei hat Shakespeare zwei Kategorien von Zauberkunst im Sinn, die *schwarze* sowie die *weiße* Magie. Das elisabethanische Zeitalter hinterfragt beide Zauberverformen und hegt tiefe Zweifel gegenüber der *Teufels-* bzw. *Engelskunst*. Welcher Magie sich Prospero bemächtigt, ist nicht eindeutig zu

<sup>1236</sup> Vgl. *ibd.*, S. 433.

<sup>1237</sup> *Ibd.*, S. 473.

<sup>1238</sup> Harold Bloom skizziert Gonzalos Utopievorstellung, die sich an Michel de Montaignes Gedankengut anlehnt. Gonzalo überlegt, »whether a 'natural society' was possible; that is, a society that lived in harmony with nature, as social animals do up to a point, and had much less, if any, need of the cultural envelope of religion, law, morality and education.« (Bloom 2011, S. 34). Zum Utopiebeginn in Shakespeares *The Tempest* siehe Peterson 1992, S. 139-145.

<sup>1239</sup> Schabert 2009, S. 473f.

<sup>1240</sup> Coursen 2000, S. 1. Er gibt einen vollständigen Überblick über die Editions Geschichte dieses Werks (vgl. S. 1-6).

<sup>1241</sup> Gerschwitz 2010, S. 41.

klären; die äußeren Insignien seiner Zauberei sind jedoch Buch, Zaubermantel und Stab, mit deren Unterstützung er Macht über die Inselbewohner wie Caliban, Ariel, die Sylphen und andere Geister ausübt. Für Gerschwitz ist der Aspekt der Magie der relevante Zugang zum Text und sie deklariert die Zauberei Prosperos als dessen Läuterungsweg, der ihn am Ende der Handlung seine Macht über jene Zauberkünste niederlegen lässt.<sup>1242</sup> Coursen stimmt dem dramaturgischen Stellenwert des Magietopos zu, sieht darin aber nur einen unter vielen Verständnisansätzen: »One reason why the Tempest is so elusive is that magic is at the centre of its imaginative structure.«<sup>1243</sup> Katrin Trüstedt nähert sich den Gedanken von Gerschwitz ebenfalls an:

Noch vor dem eigentlichen Akt der Vergebung findet die Aufgabe der Magie statt. [...] Im Verzicht auf seine Macht und seine Magie, durch diese vermeintliche *comic solution*, scheint nämlich noch einmal die Tragik der Vorgeschichte auf. So hat Prospero durch den Verzicht auf politische Macht und die Entscheidung zu seinen magisch-künstlerischen Studien die ganze Tragödie hervorgerufen, die er jetzt beenden muss. Der Rückzug von der politischen Macht führte nicht, wie wir gesehen haben, zum Machtverzicht, sondern zu einer Verschiebung der Macht hin zu einer magischen, [...] die es ihm nun ermöglicht, die Gegner seiner Vorgeschichte in einem inszenierten Schiffbruch auf der Insel stranden und ihm ausgeliefert sein zu lassen.<sup>1244</sup>

In einem theatralen Spektakel beschwört Prospero seinen Sturm und lässt die Gestrandeten von Luftgeist Ariel auf unterschiedlichen Gegenden der Insel aussetzen. Damit generiert Shakespeare die dramaturgische Rahmenbedingung für den weiteren Verlauf der Handlung, in dem die dramatis personae, die zunächst aus drei Gruppierungen bestehen, nacheinander aufeinandertreffen: Gruppe a) konstituiert sich aus Prospero und Miranda; Gruppe b) umfasst die originären Inselbewohner Caliban, Ariel und sämtliche Geister, Sylphen etc.; während Gruppe c) sich aus dem gesamten Hofstaat rekrutiert, dem *Trinculo*, der Hofnarr König Alonsos, angehört. In einzelnen Handlungssträngen treffen die Mitglieder aus den jeweiligen Gruppen aufeinander und knüpfen im Verlauf des Textes neue Gemeinschaften, die am Ende der Lektüre in einem neuen Verbund münden. Zunächst kommt es jedoch zu personellen Verschränkungen und Machtverschiebungen innerhalb der Ausgangskonstellationen: Prosperos Plan, Miranda und Ferdinand als Liebespaar zusammenzuführen gelingt; gleichzeitig muss er jedoch den schmerzlichen Verlust hinnehmen, seine Tochter an Ferdinand und dessen Welt, in der beide als zukünftiges Königspaar ihren Platz einnehmen werden, zu verlieren. Die Inselbewohner erlangen am Ende ihre Autonomie wieder, während Prospero seine politische Funktion als Herzog von Mailand ebenso zurückgewinnt. Zuvorderst versucht Antonio aber Sebastian zum Brudermord zu überreden, um damit seine eigene Verfügungsgewalt auszudehnen. Somit scheinen sich die Geschehnisse der Vergangenheit in der Gegenwart zu wiederholen; sie haben ursprünglich dazu geführt, dass Antonio, seinen Bruder Prospero entmachten konnte. Doch der Plan Antonios und der damit verbundene Putsch gegen König Alonso schlagen fehl.

Kontrastiert wird dieser ernste Handlungsstrang, in dem das seriöse Personal die machtpolitischen Fronten klärt, durch das Buffopersonal Trinculo, Stephano und Caliban, jener komischen Narrengruppierung, die ebenfalls versucht, Macht zu erlangen. Dass hinter diesem Unterfangen jedoch keine ernste Absicht steht, entlarvt diese deutlich als Buffocharaktere. Coursen sieht wie viele andere Autoren<sup>1245</sup> in diesen Figuren die verborgene Kritik Shakespeares am Kolonialismus verwirklicht:

<sup>1242</sup> Vgl. *ibd.*, S. 42.

<sup>1243</sup> Coursen 2000, S. 18.

<sup>1244</sup> Trüstedt 2011, S.206f.

<sup>1245</sup> So zum Beispiel Hans Rothe (1961), David John Palmer (1968), Walter Naumann (1978), Maurice Hunt (1992), Anja Müller (1999), Trevor R. Griffiths (2007), Katrin Trüstedt (2011), Brinda Charry (2013).

»*The Tempest* is seen as the epitome of Shakespeare's poetic genius and a text complicit in England's evil colonizing.«<sup>1246</sup> »The colonialist approach is sometimes strident, occasionally compelling, and often silly. Shakespeare exposes colonialism at its worst in Trinculo's and Stephano's exploitative and imperialist assumptions.«<sup>1247</sup> Wirklich gefährlich werden Trinculos, Stephanos und Calibans imperialistische Sehnsüchte Prospero und dem Hofstaat allerdings nicht.<sup>1248</sup> Da Trinculo als Hofnarrenfigur von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist, soll seine Rolle näher beleuchtet werden. Insgesamt werden ihm vier Auftritte zugewiesen, in denen er sein Narrenspektrum unter Beweis stellen kann.<sup>1249</sup>

Im zweiten Akt (Szene 2) beschreibt der allein umherziehende Trinculo monologisierend und verängstigt die Szenerie der Inselnlandschaft und begegnet Caliban, dessen phänotypisches Wesen ihn an ein grauenerregendes Monster erinnert. Da der Sturm mit seinen Begleiterscheinungen von Regen, Blitz und Donner droht, sich abermals zu erheben, beschließt er kurzerhand, sich unter dem Monstrum Caliban zu verstecken. Letzterer befürchtet seinerseits in Trinculo einen Geist Prosperos auszumachen, der ihm Pein zuführen könnte. Coursen charakterisiert diese Szene als *Parodie* auf den vorangegangenen Handlungsstrang, in dem Ferdinand auf Miranda trifft.<sup>1250</sup> Hans Rothe beschreibt die Auftritte von Trinculo und Stephano aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mit dem allgemein etablierten Terminus der Shakespeareschen *Rüfelszenen*, da deren Inhalte durch dessen Humorverständnis »[...] zerdehnt und zerwühlt werden, weil das Publikum immer noch weiter darüber lacht.«<sup>1251</sup> Aufgelöst wird Trinculos lähmende Unsicherheit durch Stephano, der gutgelaunt und fröhlich singend, mit einer Flasche Wein sichtbar angetrunken auf Trinculo und Caliban zusteuert. Trinculo gibt sich dem Kellermeister und Freund zu erkennen und sie begießen die Wiedersehensfreude mit Wein. Daraufhin sprechen sie Caliban an und flößen ihm ebenfalls jenes Genussmittel ein.

Im Verlauf des Trinkgelages gibt sich Stephano als Herrscher über den Mond aus, wodurch Caliban in Erinnerung an die verstorbene Mutter und Hexe Sycorax, Stephano zu seinem neuen Gott erhebt, während sich Trinculo in traditioneller Narrenmanier darüber lustig macht. Für Naumann reflektieren Trinculo, Stephano und Caliban »[...] die Unterklasse der zivilisierten Gesellschaft [...]«<sup>1252</sup>, die einen gemeinsamen Wertebestand aufweist:

Diese Gruppe von Dreien, die sich in ihrer Geisterart entsprechen und sich zusammenfinden, illustriert das Untermenschliche, wie es von Natur aus besteht und wie die Gesellschaft es hervorbringt, in vollkommenen Einklang. Mit einem Humor, der auf der Oberfläche grobe Scherze und Rüfelszenen zeigt, der aber ständig einen grimmigen Unterton von Hohn und Verachtung des Dichters verrät, wird diese Gruppe vorgeführt. Ihr geistiges Element, das sie zusammenhält und leitet, ist der Wein.<sup>1253</sup>

<sup>1246</sup> Coursen 2000, S. 6.

<sup>1247</sup> *Ibd.*, S. 121.

<sup>1248</sup> Anja Müller geht in ihrer Dissertationsschrift auf die These ein, *The Tempest* als imperialistisches Kolonialstück zu betrachten ein und resümiert: »Der überaus große Komplex an Sekundärliteratur zum Aussagegehalt von *The Tempest* reicht von einem Extrem zum anderen: von der völligen Verleugnung einer Verbindung zum Thema bis zur Auffassung, der Kolonialismus sei das Hauptthema des Stücks.« (Müller 1999, S. 127). (So ist beispielsweise ein kritischer Aspekt Calibans Namensgebung verweise in direkter Linie auf Montaignes *Cannibal*. Zum Für und Wider der Kolonialinterpretation siehe *ibd.*, S. 126-137).

<sup>1249</sup> Siehe Shakespeare 1964.

<sup>1250</sup> Coursen 2000, S. 53.

<sup>1251</sup> Rothe 1961, S. 348.

<sup>1252</sup> Naumann 1978, S. 536.

<sup>1253</sup> *Ibd.*, S. 537.

Naumanns Aussage konstatiert Faith Nostbakken anhand einer sprachwissenschaftlichen Analyse und kommt zu folgendem Resultat:

By contrast, the social inferiors, who also provide some of the play's humor, Stephano and Trinculo, speak always in prose. This simple linguistic distinction marks the stature of the characters and differentiates the serious from the comic elements throughout the play.<sup>1254</sup>

Durch die Wiedervereinigung mit Stephano hat Trinculo zu seiner traditionellen Narrenrolle zurückgefunden, die ihn im dritten Akt (Szene 2) zum verlachten und gedemütigten Opfer werden lässt: Caliban berichtet von Prospero als ungerechtem Tyrann, der ihn gefangen hält und überrumpelt Stephano, diesen für ihn zu töten. Im Gegenzug soll Stephano dafür neuer Inselherrscher und Gemahl von Miranda werden, Trinculo als Vizekönig sein Glück versuchen und Caliban endlich wieder seine Freiheit genießen können. Dass dahinter eine kaum durchdachte und beharrliche Ernsthaftigkeit seitens Stephano und Trinculo steckt, zeigt der steigende Alkoholkonsum, der die Szene ins Lächerliche überführt. Daneben spielt Ariel, der die drei Dienerfiguren unsichtbar belauscht, ein heiteres Narrenspiel mit Trinculo: Er unterbricht ständig Stephanos und Calibans Dialog über den Racheplan an Prospero und erweckt den Eindruck, als kämen die störenden Worte von Trinculo. Nach mehrmaligem Mahnen von Stephano, reißt Letzterem schließlich der Geduldsfaden und Trinculo bezieht eine Tracht Prügel. Dies führt zu einem destabilisierenden Ungleichgewicht zwischen den Gefährten, was wiederum Caliban ausnutzt. Er manipuliert die Szene, um Stephanos Gunst zu erhalten, worauf der eifersüchtige Trinculo ebenfalls daran interessiert ist, sich Stephanos Loyalität zu bewahren. Immer wieder macht er sich über Caliban lustig und seine Komik kulminiert in zynischer Verachtung für das Inselmonster. Hinter Trinculos spezifischem Humor kommt somit das Komikverständnis des 17. Jahrhunderts zum Vorschein, welches sich allzu gerne gegen alles Deformierte wendet. Das Lachen Trinculos basiert daher auf Ekel, Abscheu und Furcht vor Caliban.

Als Narrenfigur erfüllt Trinculo damit seine traditionelle Funktion, nämlich seinem neuen Herren Stephano zu gefallen, da er davon ausgeht, dass sein alter Herr (König Alonso), bei dem Sturm ums Leben gekommen ist. Seine Narrenidentität als Hofnarr ist für ihn ein vertrauter Zufluchtsort, den er aufsucht, um sein Unbehagen über die Gefahren der Insel besser bewältigen zu können. Getrieben von Existenzangst, ersäuft er seine panische Verzweiflung im Alkohol und sucht Aufmunterung im Lachen über sich und andere. Auf dieser Folie erblickt Manfred Lurker in der Figurenzeichnung Trinculos und Stephanos jene ironische Ebene, in der das Motiv der paradiesischen Insel, die von zivilisatorischen Problemen wie Rebellion, Gewalt, Aufruhr und Unterdrückung beherrscht wird, auf einer komödiantischen Metaebene gebrochen wird.<sup>1255</sup>

Im vierten Akt (Szene 5) stoßen Caliban, Stephano und Trinculo auf Prospero, der sie bereits durch die Nachricht Ariels erwartet. Das Misstrauen des Trios untereinander hat sich ausgebreitet, da Caliban die Weinflasche im Sumpf verloren hat und sie sich langsam mit einer ernüchternden Realität auseinandersetzen müssen. Während Trinculo und Stephano verärgert über Caliban sind, zweifelt dieser mittlerweile an Stephanos Behauptung, ein machtvoller und kriegerischer Feldherr zu sein. Da entdeckt Trinculo Prosperos königliche Garderobe und sie beschließen, diese zu stehlen. Nun vollzieht sich Prosperos Plan, die drei auf der Insel in die Irre zu führen: In Hundegestalten erscheinen die Geister der Insel und beginnen in einer Hetzjagd, das Dreiergespann zu verfolgen. In

<sup>1254</sup> Nostbakken 1964, S. 10f.

<sup>1255</sup> Vgl. Lurker 1991, S. 673f.

panischer Sorge um ihr Leben rennen Trinculo, Stephano und Caliban davon und schlagen getrennte Fluchtwege ein.

Im fünften Akt (Szene 6) treibt Ariel das Narrentrio wieder zusammen und Prospero führt sie Alonso vor, wobei er den Diebstahl seiner Kleidung beklagt. Stephano und Trinculo, die wieder im Besitz der vermissten Weinflasche sind, scheinen schon wieder betrunken und torkeln umher. Als sie Alonso erblicken, bricht das Bündnis und Trinculo kehrt zu seinem ursprünglichen Herrscher zurück. Den beiden wird verziehen und sie fügen sich wieder in ihren hierarchischen Status innerhalb des Hofstaates ein.

Ein wesentlicher Aspekt wurde bisher noch nicht erwähnt und zwar die Musik: Während Trinculo, Stephano und Caliban die Machtübernahme der Insel planen, fordert Stephano Trinculo auf, mit ihm ein Lied zu trällern. Caliban kritisiert den schlechten Gesang der beiden und Ariel lässt gleichsam zur musikalischen Orientierung und völligen Verunsicherung der beiden Hofbediensteten, eine Liedmelodie mit Hilfe einer Trommel und Flöte erklingen. Trinculo ist zutiefst verängstigt und vermutet Teufelswerk. Caliban beruhigt sie jedoch und klärt sie darüber auf, dass ein wesentliches Element der Insel Musik sei, die stets überall erklingt und zugleich Machtinstrument Prosperos ist.<sup>1256</sup> Ariel nutzt die Macht der Töne, da ihm die Musik wesenseigen ist. Somit besitzt dieses Sujet in der Lektüre einen exponierten Stellenwert und es lässt sich geradezu von einer musikalischen Struktur des Textes sprechen, die zur Vertonung einlädt. Wolfgang Clemen untermauert dies:

Für manche Shakespeareschen Charaktere scheint Musik und das Singen der eigentliche Ausdruck ihres Wesens zu sein. Schon von den Elfen im ›Sommernachtstraum‹ kann man behaupten, dass das Singen zu ihrer zweiten Natur gehört. Von Ariel im ›Sturm‹ muss man sagen, dass das Singen die ihm gemässe Form der Selbstdarstellung ist. ›Ariel ist Gesang‹, hat der englische Dichter W. H. Auden geschrieben. Ariels Lieder gehören dem oberen Bereich des musikalischen Kosmos an, der im ›Sturm‹ seine dramatische Gestaltung gefunden hat. Auf der untersten Sprosse dieser musikalischen Stufenleiter bewegen sich die gegröhlten Sauflieder des Stephano und des Trinculo; und so geht es hinauf bis zu den überirdischen Klängen, die wie aus einer jenseitigen Welt sich vernehmen lassen. [...] Die symbolische Funktion der Musik lässt sich an keinem Drama so gut zeigen wie am ›Sturm‹. Dahinter stehen allerdings ganz bestimmte Anschauungen Shakespeares über das ordnungstiftende, harmonisierende Prinzip von Musik, die uns eine Ahnung und ein Abbild über natürliche Ordnungen und Kräfte vermitteln mag.<sup>1257</sup>

Des Weiteren wird die musikalische Disposition des Schauspiels in der Aufführung der *Masque* evident, die anlässlich des Festmahls zu Ehren der Liebe von Ferdinand und Miranda aufgeführt wird. Diese Theaterform gilt als Vorläufer der englischen Barockoper und fungiert hier, als Theater auf dem Theater, in der ein mythologischer Topos mittels Wort, Musik, Gesang, Tanz und Pantomime dargestellt wird. Brinda Charry artikuliert über das höfische Maskenspiel, das Prospero veranstalten lässt:

One of the most unusual features of *The Tempest* is the inclusion of a masque in the play. [...] A few critics have even claimed that the entire play is a type of extended masque, though the five-act structure and complex plot make this argument rather difficult to sustain. [...] The masque is a spectacular mixture of this kind stylized poetry, music, lavish costumes and dances that must have delighted most Renaissance theatregoers. [...] The goddesses are carefully chosen – Iris, the messenger goddess, whose symbol for rainbow, Ceres, the goddess of agriculture and Juno, the queen of the gods and the goddess of light, represent the union of air, earth and fire. The entire cosmos blesses the young couple in unison. [...] The language of landscape in the masque is also iconic that it evokes the moral landscape of the play. The relationship being celebrated here will be happy, but marked by goodness and moderation. After all, the masque was preceded by Prospero repeating to his future son-in-law the dire consequences of [...] contemplating sexual relations before marriage. [...] This masque also gives the reader occasion to ponder both politi-

<sup>1256</sup> Siehe Cutts 1968, S. 201f.

<sup>1257</sup> Clemen 1966 (zitiert nach Auer 2006, S. 49f. und S. 52).

cal power and the power of theatre. The opulent Jacobean masque also had a very clear purpose: it was a display of royal power even as it served to further that same power.<sup>1258</sup>

Wenn Prospero sich also nach Trüstedt für die »[...] Wiedererlangung und - einsetzung der früheren politischen Macht entscheidet, so liegt es nahe, den Verzicht auf seine Magie als eine Art als ›Super-Coup‹ zu betrachten. Damit wäre es Prospero selbst, der die Komödie erzwingt.«<sup>1259</sup> Mit dieser Äußerung greift Trüstedt die Problematik der Gattungszuordnung auf: Ist das *Drama* eine *Tragödie* oder eine *Komödie*? Lurker bezeichnet es sogar als *Mysterienspiel*, da hinter dem märchenhaften Stoff ein geheimer Sinn liegt, den es zu entschlüsseln gilt.<sup>1260</sup> In lexikalischen Einträgen liest man oft auch die Bezeichnung *tiefsinniges Märchendrama*<sup>1261</sup>; eine eindeutige literarische Verortung scheint hingegen Schabert zu geben: Sie ordnet das Stück den »Romanzen« zu, die das Spätwerk Shakespeares markieren und gibt einen Katalog an distinkten Merkmalen an, die spezifisch für diese Werkgruppe sind: Neben einer episodischen Handlungsstruktur, die sich durch Märchenmotive kennzeichnet, verweist Schabert auf Ereignisse mit wunderbarem Duktus, einer ausgeprägten Theatralik und komplizierten Familienverhältnissen, »[...] die in zum Teil inflationären Erkennungszeichen gelöst werden.«<sup>1262</sup> In Anlehnung an Schäferdichtungen und Märchen sind die Figurenzeichnungen in der Regel typisierend und nicht psychologisch. Die dramatis personae erleben meist lebensbedrohliche Situationen und finden Erlösung in utopischen Handlungsmustern. Weitere Kennzeichen sind die Verwendung irrationaler Topoi wie Magie, Spektakel, Deus-ex-machina-Auftritte, unglaubliche Zufälle, göttliche Interventionen, sensationelle Erkennungsmotive, glückliche Versöhnungen und happy endings.<sup>1263</sup> Diese Postulate sind *The Tempest* eindeutig inhärent; allem voran der komödienhaft konstruiert wirkende Schluss der Handlung, der ein gutes Ende beschließt, in dem Rache in Verzeihung, Vergeltung in Versöhnung und Unschuld in Liebe aufgeht.

Das Werk gilt als Shakespeares poetisches Testament, da es sein zuletzt verfasstes Stück repräsentiert und wird oft als dessen »[...] Ausdruck einer versöhnlichen Altersweisheit (E. Dowden) oder als altersbedingte Ermüdungserscheinung (L. Strachey) [...]«<sup>1264</sup> gelesen. Wesentlich pragmatischer deutet Rothe dagegen die Lektüre: »Der Sturm ist Shakespeares letztes Werk, weil kein anderes seiner Werke die Funktion ausüben könnte, das letzte zu sein.«<sup>1265</sup> Zugleich warnt er vor einer Identifizierung Shakespeares mit Prospero und interpretiert *The Tempest* eher als »[...] Symbol für das Ende des Elisabethanischen Theaters.«<sup>1266</sup>

Die Rezeptionsgeschichte des Werks verdeutlicht, dass auch dieses mannigfaltige Bearbeitungen erfährt, bevor man sich im 19. Jahrhundert wieder auf den Originaltext besinnt. Vor diesem Hintergrund sind Autoren des 17. Jahrhunderts wie Philip Massinger und John Fletcher, William Davenant und John Dryden zu erwähnen. Davenants und Drydens Interpretation beherrscht etwa die dramatische Bühne Englands über 150 Jahre, bevor die Theaterregie den Reiz an deren Dramatisierung ver-

<sup>1258</sup> Charry 2013, S. 98ff.

<sup>1259</sup> Trüstedt 2011, S. 211.

<sup>1260</sup> Vgl. Lurker 1991, S. 673.

<sup>1261</sup> So beispielsweise in Reclams Schauspielführer, siehe Kienzle/Nedden 1996, S. 131.

<sup>1262</sup> Schabert 2009, S. 455.

<sup>1263</sup> Vgl. ibd.

<sup>1264</sup> Rothe 1961, S. 346.

<sup>1265</sup> Ibid.

<sup>1266</sup> Ibid.

liert und sich wieder Shakespeare zuwendet. Deutsche Fassungen erfolgen erst im 18. Jahrhundert beispielsweise durch Ludwig Tieck oder im 19. Jahrhundert durch Franz von Dingelstedt, bevor Regisseure wie Max Reinhardt sich im 20. Jahrhundert ebenfalls gänzlich auf das Original berufen.<sup>1267</sup>

#### 10.4 Grimmelshausen: *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen<sup>1268</sup> zeichnet in seinem 1668 publizierten barocken Schelmenroman *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*<sup>1269</sup> eine Titelfigur, die ihr Leben konsequent als Narr beschreitet und dabei ein umfangreiches Bündel an narrentypischen Aspekten ihr Eigen nennt.<sup>1270</sup> Geschildert wird der Werdegang des einfältigen Protagonisten Simplicius, der im Spannungsfeld von christlicher Moral und erprobter Welterfahrung, die Grausamkeiten des krisenhaften Dreißigjährigen Krieges am eigenen Leib erfährt. Willems nimmt den Titelheld ebenfalls tief mit der Narrenidee verwurzelt wahr und macht auf dieser Folie gleich vier wesentliche Narrenidentitäten des Protagonisten innerhalb der Erzählstruktur aus. Er spricht von ihm als *Narr in Christo*, als *künstlichem Hofnarren*, als *natürlichem Narren* sowie als *weisem-wissenden Narren*<sup>1271</sup>; Existenzstufen, die folgendermaßen in die Handlung integriert sind: Als Personifikation reiner Unwissenheit flieht der Naivling Simplex vor feindlichen Landsknechten in den nahegelegenen Wald und findet

<sup>1267</sup> Schabert 2009, S. 477f.

<sup>1268</sup> Die Mythenbildung um den Verfasser des *Simplicissimus* ist enorm. Grimmelshausen liebt das Spiel mit Anagrammen und so dauert es bis 1840, bis sich die Forschung sicher ist, in ihm den wahren Verfasser des Schelmenromans auszumachen (siehe Wimmer 1976a, S. 226f.).

<sup>1269</sup> Es entstehen zu Lebzeiten des Autors sechs Drucke, teils mit Vordatierungen und Fehlern. 1669 kommt es zu einem Raubdruck, der die Forschung über Grimmelshausen im Nachhinein erschwert, da nicht alle Daten und Stationen des Gelehrten dichters erfassbar sind. 1671 erscheint dann die Neuausgabe der Lektüre inklusive *Continuatio* und einer Vielzahl an Kupferstichen, die als Kaufanreiz dienen sollen (vgl. Meid 1984, S. 99ff.). Über die Forschungsproblematik bezüglich der Biographie von Grimmelshausen berichtet ebenfalls Alewyn 1969, S. 389-409.

<sup>1270</sup> Gisela Noehles beschreibt die Rezeption der Werke Grimmelshausen auf die Bildende Kunst. Ab 1850 setzt ein wirkungsästhetisches Interesse am *Simplicissimus* ein, das einen interpretatorischen Blick auf den Roman wirft. Max Klinger (1881) und Ludwig Richter (1859) klingen in diesem Kontext an und verschreiben sich einer romantischen Deutung, die Noehles so charakterisiert: »Die Spannung zwischen Jugend und Alter, Landschaft und Mensch, Naturstille und Einbruch menschlicher Grausamkeit in diese Landschaft ist von pathetischem Stimmungsgehalt, wie er für die symbolistische Kunst des späten 19. Jahrhunderts charakteristisch ist.« (Noehles 1976, S. 273). Idyllvorstellungen und symbolische Sublimation sind hingegen dem 19. Jahrhundert zuzuschreiben. Im 20. Jahrhundert beginnt Walther Klemm 1916 schwarz-weiße Kreidezeichnungen, die das Gesicht des Krieges illuminieren (vgl. ibd., S. 274). 1920 knüpft Erich Erler daran an und zeichnet in Radierungen apokalyptische Visionen des Krieges, in denen die dargestellten Personen eine übersteigerte und groteske Mimik aufweisen. Max Unold vergegenwärtigt 1925 Romaninhalte, die sich für eine sachliche Erzählhaltung aussprechen (vgl. ibd., S. 276). Auf der Folie der *Neuen Sachlichkeit* folgen 1923 Holzschnitte von Ernst Barlach sowie Zeichnungen von Alfred Kubin, die 1925 Romanmotive zugunsten einer karikierenden Zeitsatire verfremden (vgl. ibd., S. 277). 1945 erscheinen 169 Handzungen des Malers Max Hunziker, in denen sich Hunziker mit der NS-Diktatur und der Formensprache von Marc Chagall u. a. auseinandersetzt. Der Grafiker, Maler und Illustrator Josef Hegenbarth nimmt sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenfalls der Simplicius-Thematik in skizzenhaften Zeichnungen an (vgl. ibd., S. 278). Der Grafiker Gerhard Kraaz widmet sich ab 1970 einer Vielzahl der Werke von Grimmelshausen und sucht sich immer wieder zentrale Motive der Erzählhandlung aus, die sich durch eine ausdrucksstarke Kreideführung auszeichnen (vgl. ibd., S. 279). 1970 zeigt A. Paul Weber in seinen 47 Lithographien seinen Blick auf den *Simplicissimus* in eine Arbeitsreihe, die bereits in den 20er Jahren begonnen hat. Noehles führt aus: »Es kristallisiert sich dabei das tragende Anliegen des Künstlers heraus, das ihn über eine bloße Illustration hinaus zu einer allgemeingültigen kritischen Aussagegeschichte des Romans vordringen lässt. Mit tiefenpsychologischer analytischer Beobachtung zeigt Weber seine Gestalten in realistischer Detailschilderung oft bis zur Fratze verzerrt.« Für ihn steht vor allem das Versagen und die damit verbundenen Ängste des Menschen im Vordergrund seines Werkes (vgl. ibd., S. 280).

<sup>1271</sup> Willems 2012, S. 358f.

dort bei seinem – wie er zu späterem Zeitpunkt erfahren wird – leiblichen Vater Schutz und Zuflucht. Bei ihm erhält der infantile Bauernsohn, der aufgrund mangelnder Bildung, die Welt nicht verstehen kann und sich deshalb in dieser auch nicht zu Recht findet, die erforderliche christliche Erziehung, um sich in den Status eines Narren in Christo zu erheben. In der Askese des Waldes unterweist ihn sein Vater in die Lehre von Jesus Christus, was darin kulminiert, dass Simplicius noch immer über keine Allgemeinbildung verfügt, sondern das Wesen der Welt allein durch den Filter des christlichen Glaubens erfährt.<sup>1272</sup> Hans Gerd Rötzer fasst die ersten Lebensjahre des Simplicius zusammen:

Simplicius ist zu Beginn der Erzählung eine naive, völlig indifferente Figur. Bei seinen bäuerlichen Pflegeltern hat er weder etwas über Gott noch über die Welt erfahren. Er betrachtet die Dinge und Ereignisse, ohne ihren Sinn zu begreifen. Mit Hilfe der Einsiedlerepisode hebt Grimmelshausen die doppelte Naivität des Kindes auf. Simplicius bleibt zwar in irdischen Dingen weiterhin unerfahren, aber er lernt die ideale Struktur des göttlichen Ordo kennen. Er speichert das religiöse Wissen, das er braucht, um als These gegen die Antithese des weltlichen Treibens auftreten zu können. Die dialektische Konfrontation beginnt mit seinem Einzug in Hanau. Er misst das, was er sieht, an der dogmatischen Norm des christlichen Glaubens. Er, über dessen gesellschaftliche Unbeholfenheit die ganze Stadt lacht, kann in der Rolle des christlichen Narren [...] das christliche Ideal gegen die gesellschaftliche Realität stellen.<sup>1273</sup>

Nach dem Tod des Vaters wieder mit dem Krieg konfrontiert, landet er schließlich am Hof des Gubernators von Hanau.<sup>1274</sup> Ohne die komplexen Hintergründe der Kriegsgeschehnisse zu verstehen, kritisiert er dort permanent die sündhafte Kriegsgesellschaft und wird deshalb Opfer eines Gewaltaktes: Denn der Hofstaat versucht, die christliche Torheit des Protagonisten in die eines natürlichen Narren zu transformieren. Schließlich wird Simplicius in ein Kalbsgewand gesteckt und soll in einem brutalen Initiationsritus davon überzeugt werden, tatsächlich ein Tier zu sein. Der Versuch, aus ihm ein physisch wie psychisch deformiertes Wesen zu machen, misslingt jedoch, da Simplicius die Anomie des Krieges durchschaut hat und die ihm aufoktroyierte Rolle des natürlichen Narrens erfolgreich vorgaukeln kann. In dieser scheinhaften Inversion sieht er für sich die Möglichkeit zu überleben und reizt somit als künstlicher Hofnarr die Grenzen seiner Narrenfreiheit soweit wie möglich aus.<sup>1275</sup> Ihm gelingt die Flucht aus Hanau und er kann sich seines standardisierten Hofnarren gewandes entledigen. Daraufhin nimmt er die Identität des Jägers von Soest an und wechselt damit die Seiten. Der Titelheld versteht die Wirkungsmechanismen des Kriegs und beschließt nun aktiv am Krieg teilzunehmen. Diese Entscheidung korreliert gleichsam mit einer elementaren Wesensveränderung des Simplicius: Er nimmt skrupellose Charakterzüge an und macht sich den Krieg in einer egozentrischen Lebensführung zum eigenen Vorteil zu Nutze. Viele Autoren deuten diese Wandlung als erzählerische Wende, die den Protagonisten als realen Menschen entlarvt<sup>1276</sup> und damit die Tugenden katechetischer Moral über Bord wirft.<sup>1277</sup> Rötzer formuliert:

Solange Simplicius nicht an der Welt teilhat, sondern ihr als Vertreter des Absoluten gegenübersteht, bleibt die thematische Konzeption einer antithetischen Erzählweise, einer Schwarz-Weiß-Satire, erhalten. Sie ändert sich

<sup>1272</sup> Grimmelshausen 2005, I. Buch, Kapitel I.-XVIII., S. 15-70.

<sup>1273</sup> Rötzer 1972, S. 141f.

<sup>1274</sup> Petrat sieht in dieser Episode den Modellcharakter des konstitutiven Dualismus zwischen Regent und Hofnarr verwirklicht. Er glaubt, dass Grimmelshausen hier historische Bezüge zum Hofnarrentum darstellt und gleichsam auf eine vergangene Zeit verweist (ibid., S. 126).

<sup>1275</sup> Siehe Grimmelshausen 2005, II. Buch, Kapitel I.-VIII, S. 123-149.

<sup>1276</sup> Beispielsweise untermauert Peter Triefenbach diese Aussage und spricht davon, dass Simplicius nach seiner Hanauer Hofnarrenexistenz das Leben begreift und mit der Sündenfallproblematik durch sein eigenes Handeln in Kontakt gerät. Damit beginnt auch der Prozess der Entfremdung des Simplicius von Gott (vgl. Triefenbach 1979, S. 40ff.).

<sup>1277</sup> Über den Konnex von göttlicher Ordnung und dem Wesen der Welt im *Simplicissimus* referiert Welzig 1969, S. 370-389.

aber, sobald Simplicius sich in die Welt verstrickt, die Distanz zu ihr aufgibt und das Narrenkleid ablegt. Mit dem bewußten Eintritt in die Welt beginnt eine neue Erzählphase: Simplicius wird selbst zum Betroffenen. Die Dialektik verlagert sich in die Titelfigur. Der Held durchläuft das diskontinuierliche Auf und Ab einer Sündergeschichte im Stile des albertinischen ›Gusman‹.<sup>1278</sup>

Aus dem einstigen Moralapostel ist ein kriegerischer Weltnarr geworden, der im Verlauf der Erzählung beginnt, unter dem Verlust seiner moralischen Integrität zu leiden. Dieses zentrale Motiv der Simpliciusfigur zieht sich durch den ganzen Roman und verdeutlicht den Konflikt, dem der Protagonist kontinuierlich unterworfen ist; nämlich die stetige Wahl zu haben, sich zwischen diesseitsbejahender Weltsucht und asketischer Weltverneinung zu entscheiden. Pilarczyk spricht in diesem Zusammenhang von einem dialektischen Perspektivenspiel, indem das erzählende Ich die Taten des erzählten Ichs ständig hinterfragt.<sup>1279</sup> Hierbei kehrt die selbstreferentielle Erzählerinstanz des bekehrten Ichs allzu gerne in die Perspektive des unbekehrten erzählenden Ichs zurück.<sup>1280</sup> Diese kausale Inkonsistenz verweist auf ein besonderes poetologisches Programm das Grimmelshausen implementiert, um heterogene Entwicklungsphasen des Helden, auf erbauungsliterarischer Folie miteinander zu konfrontieren, wie auch Beutin vermutet:

Der moralisch-religiöse Anspruch, den die Beschreibung des exemplarisch oder allegorisch deutbaren Lebenswegs durch die Welt als Ort der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit zum Heil erhebt, steht in ständiger Spannung zu einer elementaren Erzählfreude und einem satirisch-realistischen Erzählkonzept, für das Grimmelshausen sich auf Charles Sorel (um 1600-74) und den französischen *roman comique* berufen konnte.<sup>1281</sup>

Die retroperspektive Erzählung des Pikaroromans<sup>1282</sup> betont daher den moralischen Kampf, den Simplicius – unabhängig der dargestellten Kriegsszenerie – mit sich selbst führt. Den Verlockungen

<sup>1278</sup> Rötzer 1972, S. 142.

<sup>1279</sup> Vgl. Pilarczyk 2004, S. 59

<sup>1280</sup> Nicht nur, dass die Ich-Form des Erzählers konstitutiv für einen pikaresken Roman ist; die Komplexität der Erzählerstruktur wird ebenso durch die viele Anagramme erschwert, in denen sich der Autor Grimmelshausen vermeintlich von dem erzählendem und dem erzählten Ich abgrenzt. Das Spiel um den wahren Namen des Autors reflektiert somit die unterschiedlichen zeitlichen Ebenen, in der das erlebende Ich, zu Beginn der Lektüre, den größtmöglichen Zeitabstand zu dem erlebten Ich aufweist. Im Verlauf der autobiographischen Handlung verringert sich diese Distanz und beide Erzählebenen fallen zeitlich zusammen (vgl. Meid 1984, S. 134ff.).

<sup>1281</sup> Beutin 2001, S. 146.

<sup>1282</sup> Allgemein lässt sich anmerken, dass die barocke Prosa ein breites Spektrum an literarischen Formen umfasst. Zu den drei wesentlichen Gattungen gehören der *höfisch-historische Roman*, der *Schäfer-* sowie der *Pikaroroman*. Während die ersten beiden Romantypen das absolutistische Leben von Hof- und Adelsgesellschaft thematisieren, gilt der Pikaroroman als *niedereres* Romanmodell, dessen poetologische Opposition die Nähe zur historischen Wirklichkeit sucht, wohingegen höfischer- sowie Schäferroman ein vielmehr fiktives Ideal mit divergierender historischer Faktizität verfolgen. Das Vorbild des niederen Romans ist der romanischen Literatur entlehnt. Mehrere Romane liegen bereits in deutschen Übertragungen vor, als Grimmelshausens Lektüre erstmals erscheint; so zum Beispiel der 1554 veröffentlichte Roman *Lazarillo de Tormes* (anonyme Autorschaft; deutsche Publikation 1615), Mateo Alemans *Guzmán de Alfarache* (1599/1604; in deutscher Sprache ebenfalls 1615) sowie Charles Sorels *Histoire comique de Francion* (1623/33; 1662/68 deutsche Übersetzung). Der Titelheld des Pikaro- bzw. Schelmenromans nimmt die Perspektive einer unterdrückten Figur ein, die die Welt von unten nach oben betrachtet. Die in der Regel damit einhergehende fiktive autobiographische Erzählhaltung, soll den Wahrheitsgehalt des Erzählten untermauern. Ferner verweigert sich Grimmelshausen einer literarischen Ästhetisierung der Wirklichkeit, die für den höfisch-historischen Roman konstitutiv ist. Auch lehnt der Literat aristotelische Gesetzmäßigkeiten ab, wie das Titelkupfer des *Simplicissimus* belegt: Anstelle einer literarischen Vorrede präsentiert Grimmelshausen einen Satyr, der auf eine satirisch-realistische Literaturtradition verweist, die einen idealisierenden Romanbegriff verneint und klassizistische Literaturnormen als obsolet deklariert (vgl. ibd., S. 140-146). Rötzer widmet sich in seinem oben genannten Buch einem komparatistischen Vergleich zwischen dem spanischen *Lazarillo*, dessen deutscher Übersetzung und dem *Simplicissimus*, um Verbindungslinien zwischen der spanischen *novela picaresca* und *Simplicissimus*-Text herauszufiltern. Es versucht damit die These zu widerlegen, dass sich Grimmelshausen ausschließlich am französischen Modell des *roman comique* orientiert (siehe Rötzer 1972, S. 128-146). Als weitere Lektüre, die einen breiten Überblick über die Formen des Barockromans gibt, wäre Meid 1974 zu erwähnen.

des irdischen Seins zu widerverstehen, misslingt dem Narren jedoch völlig. Darum beschließt er, zu seiner Identität als Christusnarr zurückzukehren und die Einsamkeit auf einer paradiesischen Insel zu suchen. Zwar wendet er sich von der Zivilisation ab und proklamiert selbstauferlegtes Asketentum; diese Weltabsage erscheint allerdings vielmehr als eine eskapistische Flucht vor sich selbst. Ob ein Rückzug vor der Welt eine sinnvolle Lösung seines inneren Konflikts darstellt, sei dahingestellt; denn die Problematik, die eigene Bedürfniswelt zugunsten des Gemeinwohls zu negieren, bleibt im Text ungelöst.<sup>1283</sup> Lediglich das *Nosce te ipsum*-Postulat des Vaters wird in die Tat umgesetzt: Simplicius erkennt als weiser Narr sein närrisches Wesen und stellt sich demutsvoll seiner Beschränktheit vor Gott. Rötzer bemerkt daran anknüpfend über den Beschluss des Protagonisten, sich aus der Welt zurückzuziehen:

Die Einsicht in die Unbeständigkeit der Welt [...] resultiert nicht aus einer graduell wachsenden Erfahrung, sondern aus der Addition der durchgespielten Rollen. Wie ein Kaufmann zieht er nach der Rückkehr aus Asien die Bilanz seines Lebens. Das *nosce te ipsum* ist ein momentaner Akt; auch er unterliegt dem Gesetz der Unbeständigkeit, das die Welt als den Ort des irdischen Treibens regiert. Nach der einleitenden antithetischen Exposition ist der Ankläger in das System der Welt miteinbezogen worden. Er ist selbst ein Symbol der Unbeständigkeit, d. h. der Unvereinbarkeit von Ideal und Welt. Die Synthese bleibt aus. Nur der Jupiter-Narr konnte glauben, daß sich das Reich des christlichen Ideals in der Welt verwirklichen ließe.<sup>1284</sup>

Auch seine Hoffnung auf eine Welt die *bald anders*<sup>1285</sup> ist, erweist sich als Illusion: Während der Vater ein hartes, von Hunger, Kälte, Armut und Krieg gezeichnetes Leben im Wald führen musste, findet Simplicius am Ende des Romans seine Askese als wahres, vor Fruchtbarkeit strotzendes Paradies vor. Sein Eremitentum auf einer paradiesischen Insel trägt deshalb wenig Bußcharakter. Vielmehr vergräbt sich der Titelheld vor sich selbst, um den Verführungen des eigenen Müßiggangs zu entkommen. Dass der Protagonist also zu seiner vergangenen Narrenmaske zurückkehrt, stellt keine Entwicklung dar, sondern beschreibt, um mit den Worten von Volker Meid zu sprechen, einen kreisförmigen Lebensweg.<sup>1286</sup>

Letzter kritisiert vor diesem Hintergrund literarische Stimmen des 18. und 19. Jahrhunderts, die im Geiste Goethes von einem barocken *Bildungsroman* sprechen: Christliche Bildung und Erziehung machen aus Simplicius kein *Individuum*, das aus den persönlichen Lebenserfahrungen des Protagonisten hervorgeht. Sein Wesen trägt vielmehr eine christlich-belehrende Handschrift und verkörpert im zeitgenössischen Kontext barocker Literaturprinzipien einen *exemplarischen Typus*.<sup>1287</sup> Nicht der Titelheld als *Person* steht daher im Vordergrund der Fabel, sondern die durch ihn artikulierten Maßstäbe christlicher Lehre dominieren den Text und machen aus Simplicius eine Normen veranschauli-

<sup>1283</sup> Im *Simplicianischen Zylus* tritt Simplicius wieder auf: Im achten Buch *Der seltzame Springinsfeld*, das 1670 publiziert wurde, trifft man auf eine Simpliciusfigur, die betont, dass eine Flucht vor der Welt zu keiner Besserung führe und eine problematische Handlungsempfehlung verkörpere. Allein die Besinnung auf ein christliches Leben kann den Menschen zum Glück führen (Beutin 2001, S. 146). Vgl. ebenso Reißner 1969, S. 299-311.

<sup>1284</sup> Rötzer 1972, S. 142f.

<sup>1285</sup> In Kapitel IX der *Continuatio* trifft Simplicius auf die allegorische Gestalt des *Baldanders*, einem gottähnlichen Wesen, das jede Gestalt annehmen kann und einen Diskurs über die Wandelbarkeit der Welt, mit dem Protagonisten beginnt. *Baldanders* formuliert über seine Aufgabe in der Welt: »Gleichwie mein Ursprung aus dem Paradies ist, und mein Thun und Wesen besteht solange die Welt bleibt, also werde ich dich auch nimmermehr gar verlassen, bis du wieder zur Erden wirst davon du herkommen, es sei dir gleich lieb oder leid.« (Grimmelshausen 2005, S. 621). Für viele Literaturwissenschaftlicher ist *Baldanders* mit das bedeutendste Sinnbild des Romans (Meid 1984, S. 125f.).

<sup>1286</sup> Vgl. ibd., S. 137-142; hier erläutert Meid sein spezifisches Verständnis des Romans.

<sup>1287</sup> Jan Knopf konstatiert diese Haltung und verweist auf die literarische Typenkunst des Barocks (vgl. Knopf 1978, S. 60f.).

chende historische Metapher.<sup>1288</sup> Peter Triefenbach notiert über die Termini *Individuum* und *Person*: »Simplicius spielt seine Person ziemlich gut – mit *Person* ist nicht er selbst als Individuum Simplicius gemeint, sondern die Rolle, die er spielt.«<sup>1289</sup> Außerdem untersucht Rötzer die spezifische Weltwahrnehmung, die dem niederen Barockroman zugrunde liegt:

Wirklichkeit ist im Barock nicht die dem Einzelnen erfahrbare Umwelt, die subjektive Erfahrung, sondern die Ordnung Gottes. Nicht das Phänomen, die Welt der Erscheinungen, bestimmt den Wirklichkeitsbegriff, sondern das der Welt zugrundeliegende Gesetz. Deshalb haben sogar die niederen Romane eine christlich-dogmatische Basis in der Polarität von Sünde und Buße. Während der hohe Roman die Phänomene idealistisch verfälschte und die Identität von Soll und Schein vortäuschte, verfiel der niedere Roman dem anderen Extrem; er verzerrte die Phänomene zu einer Satire. Der hohe Roman etablierte das Ideal, der niedere Roman maß die Phänomene am göttlichen Gesetz. Obwohl er Ansätze zu einer kritischen Gegenüberstellung von irdischem Sein und transzendtem Postulat zeigte, gelang ihm kein leidenschaftsloser Realismus, sozusagen das Mittelstück zwischen Idealbild und Satire. Denn er verstand sich aus seiner Opposition zum hohen Roman.<sup>1290</sup>

Den Roman als *Entwicklungsroman* zu definieren, resultiert nach Meid aus dem Bedürfnis, den *abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch* aufgrund seiner Komplexität, einer literarischen Gattung zuordnen zu wollen.<sup>1291</sup> Die Frage nach fehlenden Kohärenzen in der Romanstruktur machen dieses Postulat einerseits problematisch; andererseits reflektiert gerade das strukturalistische Bemühen um strikte Interdependenzen die herausragende Stellung dieser Lektüre innerhalb der Literaturgeschichte des Barocks.<sup>1292</sup> Harald Neumeyer verweist darum auf den Episodencharakter des Textes und stellt jene Geschichte in den Kontext eines allgemeinen Wissenserwerbs des Barocks:

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman *Simplicissimus Teutsch* [...] schließt an eine Vielzahl frühneuzeitlicher Wissensbereiche an – u. a. an Theologie [...], politische Philologie [...], Astrologie [...], technische Medien [...] und Medizin. [...] Die Summe von Bezügen ergibt sich nicht nur daraus, dass Grimmelshausen aus Wissenskompendien [...] und aus Kriegschroniken [...] schöpft. Sie verdankt sich auch dem Umstand, dass der Werdegang [...] eines einfachen Bauernjungen [...] als eine Geschichte entfaltet wird, in der es um Aneignung und Erprobung ganz unterschiedlicher Wissensbestände geht, anhand derer der Protagonist seine Position zu erklären sucht. Dementsprechend ist der Roman auch durch Episoden strukturiert [...], in denen Simplicius stets neues Wissen erhält und zu dessen Überprüfung angehalten wird. Dabei stößt der Roman in Grauzonen der zeitgenössischen Wissenschaft vor, in denen sich das Wissen selbst als höchst ungesichert erweist. Diese Ungesicherheit wendet der Roman zugleich poetologisch, indem er auch dem von ihm selbst Erzählten immer wieder einen ungewissen Status zwischen Wirklichkeit und Phantasie, Wahrheit und Trug verleiht.<sup>1293</sup>

Daneben ist der *satirische* Charakter des Romans zu beleuchten: Grimmelshausen gibt anhand der fiktionalen Autobiographie<sup>1294</sup> der Simpliciusfigur, einen Kommentar auf die Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges. So bietet er dem Leser unterschiedliche Haltungen an, die allesamt die herr-

<sup>1288</sup> Meid 1984, S. 137f.

<sup>1289</sup> Triefenbach 1979, S. 43.

<sup>1290</sup> Rötzer 1972, S. 136.

<sup>1291</sup> Diesem Postulat stimmt Knopf zu: »[...] Die Geschichte des Simplicius als Autobiographie ernst zunehmen, hieß zugleich, in ihr exemplarisch die Entwicklung eines Menschen von jugendlicher Torheit und Einfalt über die Erfahrungen der Wechselfälle des ›wirklichen Lebens‹ bis zur Weltabsage des reifen Mannes gebildet zu sehen: die These, der *Simplicissimus* sei ein Entwicklungsroman, schloß unmittelbar an die Überzeugung an, das Werk als Spiegel realistischer Geschehnisse einzuschätzen. Diese These ist inzwischen widerlegt; die Einsicht in die historischen Differenzen hat es verboten, moderne Begriffe aus Epochen zu übertragen, die mit solchen Kategorien noch nicht zu messen sind« (Knopf 1978, S. 59).

<sup>1292</sup> Meid 1984, S. 142.

<sup>1293</sup> Neumeyer 2013, S. 306.

<sup>1294</sup> Die fiktive Autobiographie des Simplicius wendet sich aus formaler Sicht gegen den *Wahrheitsanspruch* des höfischen Romans: Grimmelshausen bricht die Forderungen nach dem Wahren und Authentischen mittels phantastischer Erzählungen auf (vgl. ibd, S. 134f.).

schende Gesellschaftsordnung spöttisch zur Schau stellen.<sup>1295</sup> Beispielsweise reflektiert der Traum vom *Ständebäum* kollektive Kriegserfahrungen und zeigt auf allegorische Weise die organische Einverleibung des Krieges in alle Stände: Im I. Buch, Kapitel 15 schläft Simplicius ein und träumt von einem Baum, auf dessen Äste sich die zeitgenössische Ständehierarchie versammelt hat. Simplicius reflektiert über diese Erfahrung:

In solchen Gedanken entschlief ich vor Unmut und Kälte, mit einem hungerigen Magen; da dünkte mich, gleichwie in einem Traum, als wenn sich alle Bäume, die um meine Wohnung stunden, gähling veränderten, und ein ganz ander Ansehen gewönnen; auf jedem Gipfel saß ein Cavallier, und alle Äst wurden anstatt der Blätter mit allerhand Kerlen geziert; von solchen hatten etliche lange Spieß, andere Musketen, kurze Gewehr, Partisanen, Fähnlein, auch Trommeln und Pfeifen. [...] Die Wurzel aber war von ungültigen Leuten, als Handwerkern, Tagelöhnern, mehrenteils Bauern und dergleichen, welche nichtsdestoweniger dem Baum seine Kraft verliehen und wieder von neuem mitteilten, wann er solche zuzeiten verlor.<sup>1296</sup>

Satire und Allegorie gehen hierbei eine exemplarische Verbindung ein, die als zentrale Passage der Lektüre zu lesen ist. Jene Traumvision beschreibt einen Kriegsbaum, der jene militärische Hierarchie abbildet, die von 1618-1648 stellvertretend für ganz Europa ist: Das Volk leidet unter den Gräueltaten der Militärmacht, während unter deren Rängen Neid, Missgunst und Korruption herrscht, denn die höheren Ämter wurden lediglich Adeligen zuteil.<sup>1297</sup> Die Darstellung der Kriegsgesellschaft durch den Topos des Baumes zeigt somit wie der Einzelne in die Maschinerie des Krieges funktional eingebettet ist und Grimmelshausen hinterfragt damit die Legitimation einer gültigen Gesellschaftsordnung im Krieg.<sup>1298</sup>

Auf dieser Folie begibt sich er auf die Suche nach neuen kollektiven Identitätsmustern und entwirft utopische Gesellschaftsmodelle, die ebenso fehl schlagen: Damit gemeint sind mitunter die sinnbildlichen *Jupiter-*,<sup>1299</sup> *Mummelsee-* oder *Ungarische Wiedertäufer-*Episoden,<sup>1300</sup> in denen diverse Themenbereiche tangiert werden: In der Jupiterutopie präsentiert sich der Gott der Flöhe als Prophet eines harmonischen Weltideals, dessen Glaubwürdigkeit durch Simplicius untergraben wird. Die Idee einer idealtypischen Gesellschaftsordnung, in der alle Gottesfürchtigen ein friedvolles Leben genießen, entlarvt der Protagonist als gänzlich unrealistisch. Ferner versucht der König der Sylphen am Mummelsee, dem Titelhelden, die Idee nahe zu bringen, dass der Mensch beständige Vollkommenheit erlangen kann. Als erfolgreiches Beispiel führt jener König, seine Herrscherwürde über das Wasserreich an, in dem ein friedvolles Leben waltet. Simplicius entlarvt die Prämissen dieses Lebensmodells allerdings als defizitär und stellt fest, dass jene der menschlichen Natur vollkommen widersprechen. Selbst die religiöse Toleranz der ungarischen Wiedertäufer kann die titelgebende Figur nicht überzeugen. Simplicius degradiert folglich alle Gesellschaftsentwürfe zu illusionären Utopien, die sich nicht in eine christliche Realität umsetzen lassen.

Grimmelshausen erläutert in diesen satirischen Episoden somit exponierte Gegenentwürfe zu der historischen Wirklichkeit des Dreißigjährigen Krieges und verdeutlicht das sehnsuchtsvolle Bedürf-

<sup>1295</sup> Beutin 2001, S. 146.

<sup>1296</sup> Grimmelshausen 2005, S. 60.

<sup>1297</sup> Meid 1984, S. 123f.

<sup>1298</sup> *Ibd.*, S. 125.

<sup>1299</sup> Dieser Handlungsstrang reflektiert nach Knopf die Absage an das heliozentrische System Kopernikus' und somit die Bejahung des geozentrischen Weltbildes (Knopf 1978, S. 63).

<sup>1300</sup> Die Jupiterepisode ist im III. Buch, Kapitel III, S. 259-262; die Mummelsee-Erzählung im V. Buch, Kapitel XIII, S. 512-518 und die Beschreibung der Ungarischen Wiedertäufer ebenfalls im V. Buch, Kapitel XIX, S. 543-546 vorzufinden (Grimmelshausen 2005).

nis nach sozialer und friedlicher Balance.<sup>1301</sup> Daneben reflektieren jene den Nukleus des Gesamtromans, »[...] der weder ein Gesellschaftsmodell noch eine plausible Lösung für den Konflikt seiner närrischen Hauptfigur vorlegt.«<sup>1302</sup> Meid verweist in diesem Rahmen auf die Rückkehr des Simplicius in den *Simplicianischen* Schriften und spricht von einer *vorläufigen* Lösung am Ende des *Simplicissimus*-Romans.

Im *Simplicianischen Zyklus* tritt Simplicius wieder auf: Im achten Buch *Der seltsame Springinsfeld*, das 1670 publiziert wurde, trifft man auf eine Simpliciusfigur, die betont, dass eine Flucht vor der Welt zu keiner Besserung führt und eine eher problematische Handlungsempfehlung verkörpert. Für Meid ist die Lesart der asketischen Weltabsage daher der Beleg einer eindimensionalen Beurteilung, da der Protagonist wieder in die Alltagswelt zurückkehrt und sich den verlockenden Gefahren der eigenen Bedürfniswelt stellt. Denn Simplicius findet in der Zurückgezogenheit der Insel keine christliche Erfüllung. Vielmehr fühlt er sich dem Leben entfremdet und empfindet tiefe Skepsis gegenüber dem Leben. Er entscheidet sich somit für eine Rückkehr in die Zivilisation, um christliche Teilhabe an der Gesellschaft zu suchen.<sup>1303</sup>

Meid sieht in dieser Interpretation eine soziale Stoßrichtung, in der erste bürgerliche Züge anklingen.<sup>1304</sup> Der gesellschaftliche Nutzen der Simpliciusfigur löst jedoch nicht die Konflikte, die Simplicius stets begleiten. Die Gewissheit von der Unbeständigkeit der Welt macht Simplicius damit zu einem genuinen Vertreter einer barocken Weltauffassung, die zwischen christlichem Vanitasglauben und bedürfnisorientierter Alltagspraxis oszilliert. Daneben sieht Meid in der Dichotomie von Diesseits- und Jenseitsfreude das Anklingen historischer Realität in der neuzeitlichen Literatur, in der bürgerliche Leistungsethik sukzessive Ausdruck erlangt: Redlichkeit, Leistungsbereitschaft, Bewährung oder Tüchtigkeit verkörpern diesseitsbezogene bürgerliche Moralkategorien, die dem barocken Vergänglichkeitsstos diametral gegenüberstehen und das irdische Dilemma des Protagonisten begründen.<sup>1305</sup> Oder wie Rötzer resümiert:

<sup>1301</sup> Die breite Wirkungsgeschichte des Romans behandelt Meid 1984, S. 196-240. Eine Perspektive auf die Rezeptionsgeschichte gibt ebenfalls Machnicki: Sie beschreibt die Wirkung Grimmelshausens speziell nach 1870 (Machnicki 1976, S. 289-297).

<sup>1302</sup> Pilarczyk 2004, S. 61.

<sup>1303</sup> Timothy Sodmann berichtet über *Simplicianische Nachahmungen*, die den *Simplicissimus*-Roman zwischen 1670-1744 als literarisches Vorbild heranziehen. Er bemerkt über damit einhergehende Autoren: »Sie legen einerseits Zeugnis für die große Beliebtheit des Grimmelshausenschen Werks ab, [...] haben aber andererseits eine gewisse Unsicherheit bei der Zusammenstellung der Grimmelshausen-Bibliographie hervorgerufen.« In diesem Rahmen spricht er von 30 Werken, die heute noch bekannt sind; die meisten Schriften wie politische Traktate, Kalender, Geschichtensammlungen, Lebensberichte etc. sind allerdings verloren gegangen (Sodmann 1976, S. 193).

<sup>1304</sup> Meid 1984, S. 123ff.

<sup>1305</sup> Knopf formuliert diesen Gedankengang weiter und spricht von einer bürgerlichen frühkapitalistischen Lektüre, die obgleich ihrem allegorisch-satirischen Kern bereits bürgerliche Werte proklamiert. Als Beleg seiner These führt er beispielsweise die Kritik des Pfarrers am Einsiedel an, dessen Askese er für religiösen Selbstweck hält und die Einsiedelei somit zur egoistischen Veranstaltung deklariert. Daneben definiert Knopf den Umgang mit *Geld* als ambivalent: Einerseits wird im Roman das Zahlungsmittel, der Figur des Teufels zugeordnet und ist somit als verwerflich zu bezeichnen; andererseits erweist sich Geld für Simplicius in vielen Situationen als lebensnotwendig. Der Protagonist kann im fünften Buch, Kapitel IV den Hertzbruder mit Geld retten und auch Simplicius nimmt als Bettler Geldspenden an, obwohl dies nicht mit seinem Glauben vereinbar ist. Knopf deutet den Roman deshalb nicht nur aus erbauungsliterarischer Perspektive, sondern sieht bürgerliche Einstellungen und Verhaltensweisen ebenso antizipiert: »[...] Wenn der Hanauer Sekretär den Spiritus papyri beschwört, um Simplicius zu foppen, so ist das mehr als nur ein Spiel mit dem Narren: der selbstbewusste moderne Mensch weiß, daß die Vielfalt der Welt nicht nur Werk Gottes, sondern auch Menschenwerk ist; statt im Buch der Natur zu lesen, beginnt er, selbst Bücher zu schreiben. Der Bürger setzt sich durch.« (vgl. Knopf 1978, S. 75f. sowie S. 81f.). Dieser These schließt sich Triefenbacher an und betont, dass Simplicius geizig wird und über die Verschwendung seines Geldes voller Selbstmitleid trauert

Nicht die ‚Histori‘, d. h. der wörtliche Sinn, sondern die theologisch-dogmatische Substanz, d. h. der pneumatische Sinn, ist das Ziel der Erzählung. Die Deutung der Welt *sub specie aeternitatis* zwingt *Simplicissimus*, der noch keine bürgerliche Weltbejahung kennt, zum Weltverzicht.<sup>1306</sup>

*Simplicius* sieht sich daher im Verlauf des Romans mit einer moralischen Ausweglosigkeit konfrontiert, die keinen perspektivischen Freiraum zulässt, sondern das Handeln des Helden stetig verengt. So sehr er sich auch das Jenseits vor Augen hält, desto mehr reizt ihn das lebenswirkliche Diesseits. Dennoch hofft er, in der täglichen Besinnung auf ein christlich fundiertes Leben sein Glück zu finden, was ihm mehr oder minder gelingt.<sup>1307</sup>

Der *Simplicissimus* bietet sich also als eine Folie an, die aufgrund ihrer Dichte, Fülle und Komplexität vielerlei Lesarten zulässt.<sup>1308</sup> Thomas Bürger gibt deshalb die Handlungsempfehlung, keinen dieser Interpretationsansätze zu verabsolutieren, denn »[...] dass das Werk sich an mehreren strukturellen Vorgegebenheiten orientiert, ist ein Beweis für seine Qualität.<sup>1309</sup> Dem schließt sich Manfred Schier an und spricht von einer breit angelegten Dialogbereitschaft, die er dem Roman attestiert:

Wie an der Dichtung Shakespeares im Laufe der Jahrhunderte nacheinander verschiedene Züge in den Vordergrund treten, so zeigt sich am Werk Grimmelshausens, daß auch die Zustimmung keineswegs immer den gleichen Zügen an demselben Gegenstände gilt. Als Kunstwerk ist es kein abgeschlossenes und für sich bestehendes Objekt, das Aufklärern, Romantikern und Realisten die gleichen Ansatzpunkte bietet. Mithin stellen sich Erfolg und literarischer Rang nicht zuletzt als eine Frage wechselseitiger Dialogbereitschaft dar: des Werkes, das als ›inkommensurable Produktion‹ auch weit auseinanderstrebenden Leserwünschen entgegenkommt und ein breites Spektrum menschlichen Seins anspricht, sowie des Lesers, der in vielfacher Weise standortgebunden sich ihm nähert.<sup>1310</sup>

---

(vgl. Triefenbacher 1979, S. 165).

<sup>1306</sup> Rötzer 1972, S. 145.

<sup>1307</sup> Beutin 2001, S. 146.

<sup>1308</sup> Klaus Haberkamm verweist auf Günther Weydts These von einer astrologischen Grundstruktur des Romans. Grimmelshausen ist im 17. Jahrhundert selbst Laienastrologe, weswegen für Haberkamm und Weydt eine astrologische Deutung des *Simplicissimus* ebenfalls möglich scheint (Haberkamm 1976, S. 141-161). Ferner sehen einige Literaturwissenschaftler biographische Ähnlichkeiten zwischen der *Parzivalfigur* und *Simplicius*.

<sup>1309</sup> Bürger 1976, S. 229.

<sup>1310</sup> Schier 1976, S. 203. Auf dieser Folie verweist Schier auf die literarische Rezeption der Romantik, die den Anstoß zur Wiederbelebung der Lektüre gibt. Jene damit verbundene romantische Programmatik erblickt im *Simplicissimus* »[...] den Ausdruck altdeutschen Volkstums, an dem sich von Tieck, der eine neue ›Simplicissimus‹-Bearbeitung plant, [...] die Begeisterung entzündet.« (ibid., S. 205). Ihm folgen schließlich Literaten wie Clemens Brentano, Karl Eduard von Bülow, Herman Kurz, Julius Ludwig Klee, Theodor Echtermeyer, Wilhelm Arthur Passow oder Karl Hartwig Gregor von Meusebach (vgl. Bürger 1976, S. 225ff.). Eine aufschlussreiche Einführung über die Wirkungsgeschichte des Roman gibt ebenfalls Heßelmann 1992.



## 11. SYNOPSIS

Die bisher erläuterte kulturwissenschaftliche Entwicklung der spätmittelalterlichen *Narrenidee* enthüllt folgenden Befund: Es zeigen sich zunächst distinkte Abgrenzungsmerkmale, die das *Hofnarrenwesen* mit anderen Narrentitäten wie dem *Spielmann*, dem *Trickster* oder dem *Sprechtheaternarren* teilt. Damit gemeint ist deren unstillbares wie identifikatorisches Verlangen, stets ein Publikum zu *bespaßen*, aber dabei kontinuierlich einen gesellschaftlich *randständigen* Status zu bekleiden. Jedoch unterscheidet sich die Figur des Hofnarren aus theaterhistorischer Perspektive in Herkunft, Genese und kulturhistorischer Bedeutung, da dessen Kunst erst der Epoche des Mittelalters entsteigt, wie die Ausführungen in Kapitel 2 verdeutlichen. Daran anknüpfend versinnbildlicht der Hofnarr im Kontext von Komiktheorien eine *anthropologische* Konstante, in der sich das elementare Bedürfnis des Menschen nach den vielfältigen Formen des Lachens verdichtet, kanalisiert und personifiziert. Als ein grenzgängerischen Wesen von ambivalenter Natur verkörpert er allerdings eine *komische* Person, die gleichsam *lustig* wie *sonderbar* erscheint: Die Lachkultur des Hofnarren liebt es nämlich zu polarisieren und begehrt über sich und andere zu lachen. In der Regel jedoch ist er das *verlachte* Opfer. Zudem fordert ihn sein Berufsprofil auf, die Normen der Gesellschaft ex negativo in Frage zu stellen, um jener einen Moment der kritischen Selbstreflexion zu schenken. Folglich kann die Komik des Hofnarrentums den Wertebestand einer Gemeinschaft *stabilisieren* oder *destruieren*. Die diesbezüglich von Helmut Bachmaier verwendeten Termini der *Limitation* respektive *Transgression* konstatiert ebenso Claudia Gottwald:

Die Funktion der institutionalisierten Hofnarren, die gesellschaftliche (Stände-)Ordnung zu stabilisieren, wird durch ihre komische Funktion unterstützt. Dabei dient das Komische sowohl der Grenzüberschreitung als auch im Gegenteil der Festigung von Grenzen, je nachdem, wer über wen lacht.<sup>1311</sup>

Doch exemplifiziert sich hinter diesem so antinomisch wirkendem Komikverständnis der elementare Gedanke der *Narrenidee*: Kapitel 3 und 6 erläutern das damit verbundene theozentrische Weltbild des Spätmittelalters, indem der Hofnarr seine konstitutive Symbolik als *Vanitasfigur* offenbart. Diese ihm inhärente Dialektik von Leben und Tod manifestiert sich in den Evolutionsstufen seines Narrenwesens und verweist damit auf mögliche Gefahren im Jenseits, falls der Mensch eine christliche Lebensführung im Diesseits negiert. Als Fremdling und Einzelgänger sucht er darum die soziale Isolation, um von dort aus seine Beobachterposition wahren zu können.

Daneben bestimmen weitere Kennzeichen seine Regentschaft als Negativexempel: So fungiert der Hofnarr als Doppelagent christlicher Didaxe, da seine Kunst vordergründig unterhaltsam erscheinen vermag; im Hintergrund allerdings einen übergeordneten belehrenden Kontext aufweist, der satirische Absichten verfolgt. Denn Lachen gilt im Spätmittelalter als konkrete Absage an Gott. Aus narrenphilosophischer Perspektive erblicken spätmittelalterliche Moraldidaktiker in ihm deshalb einen wahren *Insipiens*, der in Psalm 52 des Alten Testaments seine Sündhaftigkeit und damit die Unfähigkeit aller Narreninkarnationen, an Gott zu glauben, eindrucksvoll unter Beweis stellt, wie auch Babara Swain vermerkt:

The fool, in life and in literature, is a perennial figure. He appears in many forms and under many names. [...] But whatever his special attributes, the creature behind the mask and the name when he is genuinely one species of the great genius fool has one inevitable characteristic: he appears from some point of view erring and irresponsible.<sup>1312</sup>

<sup>1311</sup> Gottwald 2009, S. 158.

Ferner geben kulturhistorische Aspekte Auskunft über das zeitgenössische Weltempfinden, während dem sich die Geburt der Narrenidee vollzieht: Aus Furcht vor der sich allmählich etablierenden Neuzeit, versucht die Moralphilosophie an der Vergänglichkeitsbotschaft des Hofnarren in Kapitel 4 zunächst festzuhalten und verweist mit all ihrer Verfügungsgewalt auf das Narrensymbol als paradigmatisches Sinnbild menschlicher Laster, das die Generalschuld für zeitgenössische Missstände trägt. Vor diesem Hintergrund entwirft Sebastian Brant ein apokalyptisches Szenario, das den sündenblinden Narren in eine ideengeschichtliche Verwandtschaftslinie mit der Erbsünde stellt, die für den Verlust der menschlichen Unsterblichkeit verantwortlich ist. Jegliche Form von Narrheit zu überwinden ist für Brant demnach ein Garantieverprechen für die Erlösung des Menschen im Jenseits. Die Narrenidee als Topos der Inversion radikalisiert die diabolisierende Lesart Thomas Murners, der dem Narren den Krieg erklärt und mittels exorzistischer Verfahren beabsichtigt, die Narrheit völlig auszulöschen. Erste neuzeitliche Einflüsse werden hingegen bei Erasmus von Rotterdam virulent, der eine Terminologie einführt, welche die Narrheit von einem humanistischen Standpunkt aus begreift: Er unterscheidet positive von negativen Narrenaspekten, die im ersten Fall den Bereich der menschlichen Vernunft tangieren und zu einem christlichen Lebensmodell anregen, wobei er nicht nur die Pflichten, sondern gleichermaßen die Freuden des Diesseits' hervorhebt und damit die relationale Bedeutung von Diesseits und Jenseits neu ausbalanciert. Erst die Reformation durch Martin Luther deutet erste Zweifel an der Wirkungsmacht der Narrenmetapher an und degradiert den Narren zur obsoleten Folie. Die damit einhergehende didaktische Entmachtung der *Narrenidee* wird durch die *Teufelsidee* abgelöst, die den Narren somit aus seiner religiösen Pflichtzuschreibung entlässt. Hierin zeigt sich eine erste Auflösung des subversiven Narrenbegriffs, dessen inflationäre Verwendung mit Brant Ende des 15. Jahrhunderts begonnen hat und im Niedergang des Hofnarrentums im 17. Jahrhundert kulminiert.

Zuvorderst erlebt der Narr in der Neuzeit seinen ideengeschichtlichen Höhepunkt und steigt vom *Insipiens* zum *Sapiens* empor: Hierbei beruft sich die Renaissance auf neutestamentliche Aussagen, in denen das Narrensubjekt unter Bezug auf die Antike ein prophetisches Wesen besitzt und somit Gott nicht mehr fern, sondern nahe steht. Auf dieser Folie wird der Narr schließlich zum allgegenwärtigen Statussymbol erklärt, dessen Popularität ebenso die christliche Ikonographie in Kunst und Architektur in Kapitel 5 widerspiegelt. In der Konsequenz dieser Gedankenführung lässt sich die Narrenidee folglich als *liminales* Phänomen beschreiben, das den kulturhistorischen Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance markiert. Die daraus resultierenden Konsequenzen der *institutionellen* Verankerung der Narrenidee erläutert Kapitel 7, das sich den konkreten Bedingungen des realhistorischen Hofnarrenwesens widmet: In diesem wurden die christlichen Grundlagen des *Gottesgnadentums* vorgestellt, die Symbolkraft des *Hofnarrenkostüms* erschlossen sowie das *antithetische* respektive *typologische* Verhältnis von *Herrscher* und seinem korrespondierenden *Hofnarren* durchleuchtet: Als Stellvertreter der Macht Gottes ist jeder Souverän obligatorisch aufgerufen, die Regeln christlicher Leitlinien im Diesseits zu befolgen, sonst drohen jenseitige Sanktionen. In seiner kardinalen Eigenschaft als Vanitasgestalt führt der Hofnarr seinem Herren diese Vergänglichkeit permanent vor Augen und erlebt divergierende Haltungen bezüglich seiner Person: Er kann als despektierlicher Prügelknabe oder ebenso als politischer Ratgeber seinem Machthaber dienen und damit selbst eine gewisse Verfügungsgewalt aufweisen. Die in diesem Rahmen oft zitierte *Narrenfreiheit* ist jedoch mit

---

<sup>1312</sup> Swain 1932, S. 1.

Vorsicht zu genießen, da ein Narr schnell seinen Kopf verlieren kann, wenn er mit diesem Privileg unbesonnen umgeht.

Kapital 8 veranschaulicht nach den ideengeschichtlichen Prämissen die sozialgeschichtlichen Aspekte der Narrenidee: Das spätmittelalterliche Sozialgefüge differenziert in *künstlicher* und *natürlicher* Narrenidee respektive *Schalksnarr* und *Stocknarr* und spielt damit aus diskursanalytischer Sicht auf eine *soziale* Hierarchie innerhalb der Narrenidee an, die ebenfalls den spezifischen Umgang mit Behinderung vom Mittelalter bis hin zur Entstehung psychiatrischer Kliniken in der Neuzeit aufzeigt. Während also in der Regel ein *künstlicher* Narr seine Rolle lediglich mimt, kann der *natürliche* Narr aufgrund physischer oder psychischer Merkmale seine spezifische Identitätszuschreibung nicht ablegen.

Die wesentliche Bedeutung der Narrenidee für den Brauchkomplex Fastnacht, Fasching und Karneval erschließt Kapitel 9, wobei deutlich wird, dass jene Tradition neben heidnischen Anleihen über einen christlichen Hintergrund verfügt. Nicht nur, dass das kollektive Fastnachtsbrauchtum in diesem Rahmen auf die vorösterliche Fastenzeit vorbereiten soll; es bezeichnet darüber hinaus alle *Partizipanten* als *Narren* – unabhängig davon, welche Masken oder Kostüme je nach Region zur Schau gestellt werden.

Einen anderen Umgang mit der Ideen- und Sozialgeschichte der Narrenidee pflegt die Literatur der Neuzeit, die auf der Suche nach neuen Daseinsmodellen in epischen wie dramatischen Textformen ist. Hierbei gründet sich der literarische Analyseausschluss von *Parzifal*, *Till Eulenspiegel* und *Don Quijote* in Kapitel 10 darauf, dass jene Figuren lediglich wenige Aspekte von Narrheit berühren, das Hofnarrenwesen in seinem Kern jedoch nicht tangieren. Wesentlich relevanter erweist sich hingegen das Œuvre William Shakespeares, dessen Tragödie *King Lear*, die Interdependenz von König und Narr vollkommen aufbricht. Jener entscheidet selbst über sein Leben und verlässt die dramatische Szene. Die Komödien *As You Like It*, *All's Well That Ends Well*, *Twelfth Night*, or *What You Will* sowie *The Tempest* zeichnen überdies eine differierende Narrenwelt, die das Hofnarrentum in unterschiedlicher Intensität akzentuiert. Einige Autoren wie etwa Beate Langenbach-Flore registrieren auf dieser Folie eine *Diskreditierung* der Narrenidee zur *komischen Figur* wie beispielsweise in dem Narrenwesen *Trinculos* aus *The Tempest*. Inwieweit eine solche Herabstufung für den Shakespeareschen Narren in der Oper zutrifft, wird sich noch erweisen. Allgemein lässt sich jedoch festhalten, dass der Shakespearesche Bühnennarr vor wortspielerischer Eloquenz regelrecht strotzt, die Funktion des *comic reliefs* genießt und nicht mehr nur durch seine Anwesenheit auf den Topos der Vergänglichkeit referiert, sondern die Endlichkeit des Lebens anhand der eigenen Biographie thematisiert, wie beispielsweise *Feste* aus *Twelfth Night*, or *What You Will*.

Die Lektüre *Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen macht ihrer literarischen Entstehungszeit alle Ehre und reflektiert die Narrenidee als *belehrendes Exemplum*, das die barocke Weltbühne erobert. Inwieweit dieser kulturhistorische Werdegang die Zeichnung der Hofnarrenidee in der Oper beeinflusst, wird sich zeigen. Das nächste Kapitel ist deshalb dem Hofnarren in der Oper gewidmet.



## 12. DIE HOFNARRENIDEE IN DER OPER

### 12.1 Das 17. Jahrhundert

Ein erstes Auftreten der Hofnarrenidee vollzieht sich auf der frühvenezianischen Opernbühne in Francesco Sacrat's *La finta pazza*<sup>1313</sup>. Das Drama mit Prolog und drei Akten (*Prostasi, Epitasi, Catastrofe*) trägt zur Etablierung der Oper in den 1640er Jahren in Venedig<sup>1314</sup> bei und wird 1641 im Teatro Novissimo<sup>1315</sup> als Eröffnungsober uraufgeführt. Dass *La finta pazza* überdies zu den erfolgreichsten Opern des 17. Jahrhunderts gehört, verdankt das Bühnenwerk seiner neuartigen Erzähltechnik, die sich von bisher gültigen Regelpoetiken entfernt. Dabei verweist Silke Leopold auf die Hinwendung des venezianischen Librettos zur Dramaturgie des *Siglo de Oro*: Autoren wie Lope de Vega beginnen aristotelische Richtlinien poetologisch zu hinterfragen und fokussieren neue dramaturgische Modelle zu, die auch musiktheaterästhetische Auswirkungen auf die venezianische Oper haben.<sup>1316</sup>

So auch in *La finta pazza*, in der Strozzi ein *mythologisches Thema* mit dem Topos des *fingierten Wahnsinns* kreuzt;<sup>1317</sup> ein aus zeitgenössischer Perspektive beliebtes Motiv, das Strozzi der Commedia dell'arte-Tradition als Nährboden für komische Episoden entnimmt.<sup>1318</sup> Daran anknüpfend bemerkt Claudia Maria Knispel über die heroisch-komische Konfiguration von *La finta pazza*: »Das

<sup>1313</sup> Das Libretto ist von Giulio Strozzi.

<sup>1314</sup> Die Formierung der venezianischen Oper geht in Italien gleichsam mit der Entstehung und Kommerzialisierung venezianischer Opernhäuser ab 1637 einher. Zudem weist die Ablösung der höfischen Oper durch die kommerzielle Oper neue Produktionsbedingungen auf: Das Theaterereignis, das sich zunächst in der Karnevalszeit vollzieht, ist keine einmalige Veranstaltung mehr, sondern auf Vervielfältigung angelegt: Damit einher gehen Kostenreduktionen und damit weniger prunkvoll ausgerichtete Opern; sie wenden sich im Laufe ihrer Entwicklung sukzessive an jede Bevölkerungsschicht. Die daraus resultierende Konkurrenz generiert eine Vielzahl an Opernhäusern wie beispielsweise das *Teatro S. Cassiano* (1637), das *Teatro SS. Giovanni e Paolo* (1639), das *Teatro S. Moisè* (1639), das *Teatro S. Angelo* (1677), das *Teatro S. Giovanni Grisostomo* (1678) oder das *Teatro Novissimo* (1641), die allesamt im 17. Jahrhundert entstehen (vgl. Leopold 2004, S. 129ff.).

<sup>1315</sup> Über die Gründungsbedingungen dieses Theaters und Entstehungsprämissen von *La finta pazza* schreibt Lorenzo Bianconi: »Anders als die auf frühere Komödienbühnen zurückgehenden venezianischen Opernhäuser [...] war das Teatro Novissimo von Anfang an und ausschließlich für Aufführungen musikdramatischer Werke bestimmt. Einen nicht geringen Einfluß auf die Führung des Novissimo, das bereits 1645 seine Pforten wieder schließen sollte, dürfte die für die Verbreitung neuer musiktheatralischer Formen um 1640 bedeutsame Accademia degli Incogniti ausgeübt haben. Ihr gehörten Intellektuelle an, die sich für das Novissimo engagierten. [...] Das Opernhaus war von Giacomo Torelli, dem Militäringenieur des venezianischen Senats, erbaut worden. Er hatte hier als erster das bald darauf in ganz Europa begeistert aufgegriffene System beweglicher Kulissen eingeführt (acht auf jeder Seite, bemalt von Tarsio Giancali), die zentral gesteuert wurden und einen augenblicklichen Szenenwechsel bei offener Bühne ermöglichen. Für die Inszenierung von *La finta pazza* wurden hochrangige Künstler aufgeboden. Strozzi hatte sich bereits gelegentlich der Inauguration des Teatro SS. Giovanni e Paolo als Librettist von Francesco Manellis *La Delia ossia La Sera sposa del Sole* (1639) einen Namen gemacht. Von außerhalb wurde der Komponist Sacrat verpflichtet (Sacrat's Werdegang bis zu diesem Zeitpunkt liegt im dunkeln), ferner ein Kastrat aus Pistoia, der den Prolog sang, vielleicht der 15jährige Atto Melani; die Titelpartie wurde Anna Rienzi übertragen, erste Sängerin der in der französischen Botschaft in Rom 1639/40 aufgeführten Opern *La sincerità trionfante* von Angelo Cecchini (Text: Ottaviano Castelli) und *Il favorito del principe* von Filiberto Laurenzi (Castelli).« (Bianconi 1994, S. 492).

<sup>1316</sup> Vgl. Leopold 2004, S. 133. Bereits Claudio Monteverdi widmet sich 1627 dem Phänomen des Wahnsinns: Zwar vollendet er seine Oper *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* zwar nicht, jedoch kreisen seine Überlegungen bereits um komische Einfälle, lustige Verkleidungsszenen, vorgetäuschten Schlaf- und Wahnsinnsmomenten sowie um »[...] eine Mischung des Tragischen mit dem Komischen, auf den abrupten Wechsel zwischen Lachen und Mitleid und, in Zusammenhang mit dem gespielten Wahnsinn, auf die unmittelbare Gegenwart des musikalischen Augenblicks ohne Rücksicht auf Vergangenes oder Zukünftiges.« (ibid., S. 132f.).

<sup>1317</sup> Vgl. ibd.

<sup>1318</sup> Bianconi 1994, S. 493.

Sujet entnahm der Librettist der *Achilleis* des Statius und reicherte es um die Geschichte des gespielten Wahnsinns Deidamias an. Diese steht im Mittelpunkt der Oper, sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht.<sup>1319</sup> Während im ersten Akt der mythologische Handlungsstrang eröffnet wird, der darauf abzielt, daß Ulisse und Diameda Achille auffordern, mit ihnen in den trojanischen Krieg zu ziehen, beschäftigen sich der zweite und dritte Akt mit dem inneren Kampf des Achilles, Deidamia für den Krieg zu verlassen oder doch bei ihr zu bleiben. Die Enttarnung Achilles durch Ulisse lässt Deidamia freilich hoffen, dass beide endlich heiraten. Doch Achilles wählt den Krieg, weshalb Deidamia aus purer Verzweiflung heraus beschließt, aus ihrem Liebeskummer einen strategischen Nutzen zu ziehen: Sie verfällt einem fingierten Wahnsinn, in der allgegenwärtigen Hoffnung, dass Achille somit an ihrer Seite bleibt. Damit hat sie Erfolg: Achille entscheidet sich für die gemeinsame Liebe und den gemeinsamen Sohn, und folglich gegen den Krieg. Lorenzo Bianconi schreibt über Deidamias Strategie:

Wahnsinn aus Liebe, ein seit *La finta pazza* überaus erfolgreiches Opernmotiv, hatte im italienischen Sprechtheater bereits eine reiche Tradition; aus dem Repertoire der *Commedia dell'arte* ließe sich *La pazzia d'Isabella* anführen [...] und die Komödie *La finta pazza* aus der Sammlung Flaminio Scalas von 1611. Geistige Verwirrung, sei sie nun fingiert oder echt, bot Gelegenheit für überwiegend komische Episoden, die zu Bravourstücken erstrangiger Darsteller avancierten und einen mehr oder weniger festen literarischen wie dramaturgischen Topos ausbildeten. Strozzi war dieser Topos geläufig, und er nutzte seine Ressourcen: Besonderes Augenmerk richtet Strozzi auf den fingierten Wahnsinn, der sich auf zwei beziehungsweise drei Ebenen artikuliert: Zur Fiktion im ästhetischen Sinn, wie ihn jede theatralische Darstellung von sich aus impliziert und wie sie die Oper durch den Gesang als artifizielle Nachahmung des gesprochenen Wortes noch potenziert wird, tritt die Simulation des Wahnsinns als Element der dramatischen Aktion. [...] Daß Deidamia in *La finta pazza* ihre ›wahnsinnigen‹ Vorführungen als Instrument einsetzt, das Objekt ihrer Liebe umzustimmen, dazu den für sich einzunehmen, der sich behindert, nämlich Licomede, führt zu Effekten eines ›schwindelerregenden‹ Changierens zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Fiktion.<sup>1320</sup>

Den musikdramatischen Höhepunkt erreicht ihr gespielter Wahnsinn in der letzten Szene des zweiten Aktes, in der sich Deidamias emotionale Niedergeschlagenheit scheinbar entlädt.<sup>1321</sup> Jedoch spielt sie auch hier ein fiktives Spiel mit der Wirklichkeit, in dem ihr *Wahnsinnsmotiv* als *Machtinstrument* fungiert und hierbei von einem tanzenden und singenden *Coro di pazzarelli Buffoni di corte* untermauert wird: Jener Hofnarrenchor kommentiert auf einer Metaebene Deidamias Täuschungsakt mit den Worten: »E più pazzo chi ci mira, chi c'ascolta più di noi folle s'aggira.«<sup>1322</sup> Dieser beruft sich damit auf das Konzept der Narrenfreiheit, spielt reflexiv mit den Ebenen der Illusion und deutet dabei sogar die Wahrheit über Deidamias eigentliche Beweggründe an: Schenkt man der scherzhaften Belehrung der Hofnarren Glauben, so scheinen die von Wahnsinn befallenen Narrenfiguren bloß verrückte Dinge von sich zu geben; jedoch könnte jene Geistesgestörtheit ebenso wie Deidamias Wahnsinnsmotiv lediglich vorgetäuscht sein. Ähnlich sieht dies Esther Huser in ihrer Dissertationsschrift über die *Wahnsinnszene* in der Oper:

<sup>1319</sup> Knispel 2002, S. 532.

<sup>1320</sup> Bianconi 1994, S. 492f.

<sup>1321</sup> Ein tiefen Einblick in die verschiedenen Wahnsinnsmomente von Deidamia gibt Rosand 1990 (S. 110-124) sowie Schulze 2002.

<sup>1322</sup> »Und noch verrückter, wer uns bewundert, wer uns zuhört, mehr als wir zur Verrücktheit verführt.« (Sacriati 1641, S. 84). Die deutsche Übersetzung stammt von Huser 2006, S. 200. Ein Einblick in die einzig erhaltene Partitur ist leider nicht möglich. Knispel formuliert aber über die musikalische Komposition Sacriatis: »Seine zumeist sehr subtil angewandten Mittel bestehen hauptsächlich in einem stark mit melodischen Elementen durchsetzten Rezitativ, das oft im kontrapunktischen Zusammenspiel mit dem Baß besonderen Sinn gewinnt. Häufig achtet Sacriati auf musikalische Geschlossenheit der einzelnen Szenen. Im Unterschied zur den Zeitgenossen Monteverdi und Cavalli verwendet er seltener kurze ariose Abschnitte in seinen Rezitativen, sondern greift lieber zu deutlich abgesetzten Formen, Ensembles und Arien, die in dramaturgisch bedeutsamen Momenten eine Streicherbegleitung aufweisen können.« (Knispel 2002, S. 532).

Die Rollen sind mehrfach vertauscht. Die verrückten Hofnarren beschuldigen die – sich für weniger verrückt haltenden – Zuschauer, die eigentlichen Verrückten zu sein, wenn sie den Narren ihr Ohr, ihre Bewunderung schenken. [...] Im Theater ist es das Publikum, das sie verhöhnen. Der Narr, der durch seine seither sprichwörtliche Narrenfreiheit kein Blatt vor den Mund zu nehmen braucht, sagt die Wahrheit, die aber so närrisch daher kommt, dass jeder darüber lachen muss. [...] Die Verrückten auf der Bühne machen sich über das Publikum lustig, halten ihm den Spiegel vor, wie es des Narren Werk verlangt. Dies ganz im Sinne einer Deutung des Wahnsinns, die Antike und Mittelalter überdauert hat: Wahnsinn sagt gerade mit seinen unsinnigen Worten auch immer die Wahrheit. Dass der 'Irre' dessen nicht gewahr ist und deswegen dafür nicht verantwortlich ist, ist diese Wahrheit für ihn nicht gefährdend, er darf, ja er muss sie sagen.<sup>1323</sup>

Der Hofnarrenchor mimt also eine Gruppierung verrückter Narren, die mittels ihrer Komik einerseits unterhalten und gleichsam Verunsicherung stiften; da das Publikum<sup>1324</sup> schlichtweg nicht bewerten kann, ob das Narrenwesen vertrauenswürdig oder vielmehr suspekt daherkommt. Daß die Hofnarren aber gerade darüber lachen, verkörpert ein konstitutives Merkmal ihrer Handlungsmacht; unterstützt deren vermeintliche Glaubwürdigkeit doch gerade das Narrenspiel der Protagonistin. Schließlich wird der Rezipient von den scheinbaren Sinneswirrungen der listigen Königstochter getäuscht. Die daraus resultierende Ambiguität des Lachens erschließt sich für Huser durch den spezifischen Aufführungskontext: »Die Wahnsinnsszenen des 'Seicento' mit ihren sehr weltlichen Anspielungen auf das Narrentum des Menschen waren legitimiert durch die Ausnahmesituation der Fastnachtszeit.«<sup>1325</sup> Auf der Folie jenes Brauchtums findet die Narrenidee damit ihren Weg in die venezianische Operndramaturgie. In *La finta pazza* korreliert somit die »[...] erste Wahnsinnsdarstellung der Operngeschichte [...]«<sup>1326</sup> mit dem ersten Auftreten der Narrenidee in der Oper, wobei die Wahnsinnsszene einerseits der »[...] Verführung des Liebhabers [...]«<sup>1327</sup> und andererseits der Unterhaltung des Publikums durch den Hofnarrenchor dient.<sup>1328</sup>

Während das Konzept der Narrenidee in dieser Oper als Gruppenphänomen auftritt, offenbart sich in der zweiten frühvenezianischen Narrenoper des 17. Jahrhunderts um 1649 ein einzelner *hybrider* Hofnarr, der eine Vielzahl an Narrenidentitäten in Francesco Cavallis *Giasone*<sup>1329</sup> in sich vereinigt. Über die operngeschichtliche Bedeutung dieses Bühnenwerks urteilt Ulrich Schreiber:

Formgeschichtlich betrachtet, hat die venezianische Oper dem Genre eine Standardisierung gebracht. Musikalisch fand eine Differenzierung des ›Stile rappresentativo‹ in die Hierarchie von Rezitativ und Arie statt, deren Bau sich zur Da-Capo-Arie verdichtete. Strophenbau nach dem Schema ABA' oder ABB'. Gleichzeitig erfuhr der Orchesterapparat, verglichen etwa mit dem von Monteverdis ORFEO, eine Reduktion auf einige wenige Streicher und Baßinstrumente (Cembalo, Theorbe, Laute): die orchestral glanzvollen Ereignisse waren fast nur vom Hofe zu bezahlen. Um etwa 1670 machte sich aber in Venedig ein Wandel hörbar: Der Bürgerstolz war erfinderisch, und so begann die Trompete ihren Einzug ins Opernorchester, das sich allmählich auch im Streichkörper auffüllte. Diesem Zuwachs entsprach eine allmähliche Veränderung der mythischen oder epischen Linearität der Handlungen, die sich zu einer

<sup>1323</sup> Huser 2006, S. 26 und S. 200.

<sup>1324</sup> »Das Publikum der Venezianischen Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte sich im Wesentlichen aus drei Gesellschaftsklassen zusammen. Aus den ‚Nobili‘, den reichen venezianischen Kaufleuten, dann den zahlreichen ausländischen Gesandten und Fürsten nebst deren Anhang, und schließlich den kleineren Bürgern Venedigs.« (Wolff 1975, S. 17).

<sup>1325</sup> Huser 2006, S. 200.

<sup>1326</sup> *Ibd.*, S. 25.

<sup>1327</sup> *Ibd.*

<sup>1328</sup> Aus der Rezeptionsgeschichte des Werks geht zudem hervor, dass *La finta pazza* ein großer Erfolg wurde und als Repertoireoper umherziehender Opernbühnen schließlich Einzug auf die Pariser Opernbühne ab 1654 findet. Es entstehen zwei Fassungen von 1641 und 1645, die deutliche Veränderungen aufweisen (vgl. Knispel 2002, S. 532). Das Ballett des Hofnarren ist jedoch stets zwischen dem zweiten und dritten Akt verzeichnet und enthält vereinzelt sogar musikalische Hinweise (vgl. Bianconi 1994, S. 493).

<sup>1329</sup> Das Libretto des dramma musicale verfasst Giacinto Andrea Cicognini.

mehr oder weniger undurchsichtigen Abfolge von Intrigen mit drastisch-komischen Kontrastszenen wandelten. Eingeführt wurde diese Mischform aus heroischem und komischen Stil (>eroicomico<) durch den Librettisten Giacinto Andrea Cicognini, dessen 1649 von Francesco Cavalli vertonter *GIASONE* bis zur Jahrhundertwende ein Erfolgsstück blieb.<sup>1330</sup>

Vor diesem Hintergrund geht Sieghart Döhring in seiner Dissertationsschrift *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* auf die musikalische Entwicklung der *Arie* im Kontext der venezianischen Oper noch detaillierter ein:

In der venezianischen Schule erhielt die Arie sehr schnell den Rang der wichtigsten musikalischen Gattung im Ganzen des Bühnenkunstwerks. Als die Hauptvertreter der Schule sind vor allem Francesco Cavalli (1602-1676) und Marc Antonio Cesti (1623-1669) zu nennen. Die früher nur vereinzelt auftauchenden Arien werden jetzt immer zahlreicher, behalten aber zunächst ihren im Vergleich zur späteren Ariengroßform kleineren Umfang bei, so daß in einer Oper oft siebzig bis achtzig solcher 'Klein-Arien' enthalten sein können. Das neue, mehr an der Musik orientierte Musikideal, dem die Arie ihren großen Aufschwung verdankte, hatte übrigens seine Ursachen nicht zuletzt auch im sozialen Bereich. So dürfte ein wichtiger Grund darin zu sehen sein, daß sich die Oper während der venezianischen Epoche vom esoterisch-humanistischen Bildungsideal, das für sie bestimmend war, endgültig gelöst hatte und sehr schnell zur populären Volkskunst wurde. Die große Zahl von Operntheatergründungen allein in Venedig in kürzester Zeit legt dafür Zeugnis ab. In die Texte der Opern drangen in zunehmendem Maße volkstümliche und derb-komische Elemente ein. Ebenso erhielt die Musik, und hier besonders die Arienmelodik, mehr und mehr volkstümliche Züge.<sup>1331</sup>

Hermann Kretschmar attestiert Cavalli daher die *Oper der Volksbühne*<sup>1332</sup> anzupassen, während Cicognini das Libretto entwirft, wie Leopold konstatiert: Unter Bezug auf die Dramaturgie der spanischen Komödie entsteht ein heroisch-komisches Opernlibretto, das diametrale Topoi ausbalanciert: »Bildungsanspruch und schieres Amusement, Götter und Menschen, hoch- und niedriggeborene Personen, komische und tragische Situationen, Liebe und Krieg, Pflicht und Leidenschaft und so fort.«<sup>1333</sup> Die »[...] Geschichte von der Eroberung des Goldenen Vlieses [...]«<sup>1334</sup> verkörpert wie bei Sacinati eine mythologische Vertonung, die ebenso vom zeitgenössischen italienischen Sprechtheater beeinflusst wird, wie etwa Hellmuth Christian Wolff notiert:

Es war der Geist der *Commedia dell'arte*, des volkstümlichen Theaters, der sich nicht nur in kleinen Episodenszenen der Diener oder in der gelegentlichen Verspottung eines alten Philosophen auswirkte, sondern der oft die Liebhaber und sogar Helden selbst erfaßte. Hinter den historischen Titeln der Opern verbergen sich zum Teil die ausgelassensten Buffostücke, so daß man geradezu von einer Blüte der komischen Oper innerhalb der Venezianischen Oper sprechen muss. Neben den derben Situationsspielen der *Commedia dell'arte* war es vor allem die ausgesprochene Neigung zur Parodie, zur Verspottung des Heroentums, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine große Anzahl von Opern ergriff. [...] Diese 'Lucianisch-Offenbachische Tendenz' schreibt Kretschmar nun zwar der venezianischen 'opera comica' zu [...], bezeichnete sie aber bei der Besprechung einer solchen Oper, nämlich Cavallis 'Giasone' als 'geschmacklos'. Dieses ablehnende Urteil teilen wir heute durchaus nicht mehr mit ihm. Vielmehr sehen wir hier eine Blüte der Komischen Oper, welche ganz unabhängig war von der vorwiegend bürgerliche Stoffe behandelnden, gleichzeitigen römischen Komödie. Die Geschichte dieser Venezianischen Opern ist nicht 'die Geschichte

<sup>1330</sup> Schreiber 1988, S. 69.

<sup>1331</sup> Döhring 1975, S. 19f.

<sup>1332</sup> Kretschmar 1892, S. 33. Über die musikhistorische Bedeutung Cavallis erklärt er: »Wir unterscheiden in der venezianischen Epoche 3 Abschnitte, die sich ungefähr mit den Jahrgrenzen 1637-60, 1660-80, 1680-1700 decken. Die erste begründet die Schule, der zweite schwächt sie ab. Im dritten vollzieht sich der Übergang zur der Herrschaft der Neapolitaner. [...] Die Führer im ersten Abschnitt sind Francesco Cavalli und M. A. Cesti. Cavalli ist der eigentliche Gründer der Venetianischen Oper. [...] Er besitzt die Gabe des knappen und entschiedenen Ausdrucks in hervorragendem Grade: Melodien, in kurzen Perioden abgesteckt und mit festen Rhythmen hingestellt, kennzeichnen die Mehrzahl seiner Sologesänge. Für jede Art von Ausdruck begabt, bleibt er in jeder faßlich und doch immer vornehm. Ein besonders Talent ist ihm eigen für die Verwendung der einfachsten musikalischen Mittel. Ein Theil seiner populärsten und berühmtesten Stücke in seinen Opern ruht auf scheinbar ganz alltäglichen Motiven.« (ibid., S. 32f.).

<sup>1333</sup> Leopold 2004, S. 154.

<sup>1334</sup> Ibid.

einer grotesken Geschmacksverirrung', wie sie H. Kretzschmar bezeichnete, sondern stellt im Zeitalter des Absolutismus eine beachtenswerte Kritik desselben durch Parodie und Persiflage dar.<sup>1335</sup>

Wohingegen Wolfgang Osthoff über *Giasone* resümiert:

Die spanisch orientierte Komödientechnik Cicogninis erhält in *Giasone* Relief durch die Gestalten der Antike. Dennoch wird der sinnliche und schwankende Protagonist zu einer ›modernen‹ Charakterrolle. Es mangelt auch nicht an humoristisch-moralisierenden Anspielungen. Im übrigen verwenden Cicognini und Cavalli alle bewährten Charakteristika der frühvenezianischen Oper, zum Beispiel die ausgewogene Mischung von ernstem und komischem Realismus mit Traumhaftigkeit, von volkstümlichem Gesang und differenzierter Expressivität und sentenziöser Lehrhaftigkeit.<sup>1336</sup>

Die Handlung der Oper kreist um die Liebesbeziehung zwischen Giasone und Medea, die am Ende der Oper getrennte Wege gehen, da der Titelheld zu seiner Ehefrau Isifile und den gemeinsamen Kindern zurückkehrt. Zu Beginn des dramatischen Geschehens sind Egeo, König von Athen, sowie Isifile, Königin von Lemnos, durch die Untreue von Medea und Giasone gedemütigt. Isifile schickt deshalb Oreste, ihren Vertrauten, an den königlichen Hof von Egeo, um mehr über die Liebesgeschichte zwischen ihrem Ehemann Giasone und Medea zu erfahren. König Egeo wiederum lässt nach seinem tenoralen Hofnarren *Demo* rufen, der Oreste über die Geschehnisse vor Ort aufklärt.<sup>1337</sup> In dieser Narrenfigur kulminieren gleich mehrere Narrenmodelle: Denn Demo ist ein *buckeliger Hofzwerg* und somit bedingt durch seine Physiognomie nicht nur *künstlicher*, sondern ebenso *natürlicher* Narr. Zudem verkörpert er »[...] eine Verschmelzung der beiden komischen Figuren, des Narren und des Dieners.«<sup>1338</sup> Er vereint jedoch nicht nur Aspekte einer traditionellen Hofnarren- und Dienergestalt in sich, sondern tangiert ebenfalls die Kunst des italienischen Bühnennarren. Dabei fungiert dessen stotternde Sprechweise »[...] als Auslöser für eine Vielzahl komischer Missverständnisse.«<sup>1339</sup> Zwar soll Demo Oreste von der Untreue Giasones und Medeas berichten, doch der Hofnarren nutzt die Situation lieber zur profilierenden Selbstdarstellung vor einem Fremden. Egozentrisch preist er seine Hofnarrenfähigkeiten in seinen Kadenzen an: »E' gobbo io sono. Son gobbo, son Demo, son bello, son bravo, il mondo m'è schiavo, del diavolo non temo, son vago, gratioso, lascivo, amoroso; S' io ballo, s'io canto, s'io suono la lira, la corte m'ammira, ogni dama per me arde, e so so. So so, arde, e so so so.«<sup>1340</sup> Das prahlerische Selbstbild, das Demo hierbei von sich zeichnet, entlarvt sich allerdings als vollkommene Narrenillusion. Huser legt über den wahren Charakter des Hofnarren dar:

Ein kleinwüchsiger, buckeliger Diener, der stottert und unter massiver Selbstüberschätzung leidet. Er ist ängstlich feige, hypochondrisch und glaubt an Geister. Demo scheint – als direkter Nachfahre von 'Arlecchino' oder 'Truffaldino' – unmittelbar der *Commedia dell'Arte* zu entstammen. Sein Stottern repräsentiert einen modernen sprachlichen Realismus, der in ähnlicher Form [...] erst wieder in der abgehackten Redeweise von Wahnsinnsgestalten der Romantik auftritt.<sup>1341</sup>

<sup>1335</sup> Wolff 1975, S. 12f.

<sup>1336</sup> Osthoff 1986, S. 518.

<sup>1337</sup> 2. Akt, Szene 7.

<sup>1338</sup> Huser 2006, S. 199.

<sup>1339</sup> *Ibd.*

<sup>1340</sup> Cavalli 1649, S. 34f. Die deutsche Übersetzung erfolgt vom Verfasser dieser Arbeit und lautet: »Und buckelig bin ich. Ich bin buckelig, ich bin Demo, ich bin schön, ich bin mutig, die Welt ist mein Sklave, den Teufel fürchte ich nicht, bin geheimnisvoll, anmutig, unzüchtig, liebenswürdig; wenn ich tanze, wenn ich singe, wenn ich auf der Leier spiele, bewundert mich der Hofstaat, entbrennt jede Dame für mich und so...so. So...So...entbrennt, und so...so...so.«

<sup>1341</sup> Huser 2006, S. 199.

Somit zeichnet die Szene einen natürlichen Narren, der als Dienerfigur die Tugenden der *Commedia dell'arte* in seine Hofnarrentätigkeit überführt. Demo repräsentiert damit jenes komisch-volkstümliche Element, das in die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts im Rahmen der karnevalischen Festkultur eindringt: Seinem König verpflichtet, informiert der Hofnarr diesen schließlich im zweiten Akt über Medeas Flucht, da sie Giasone trotz aller drohenden Konsequenzen folgt. Kurz darauf droht der Hofzwerg jedoch zu ertrinken und wird von Oreste gerettet. Im Verlauf der Handlung bespielt Demo die Narrenbühne und zeugt einerseits von großem Pflichtbewusstsein gegenüber seinem Herren; andererseits sind seine natürliche Tölpelhaftigkeit sowie sein groteskes Erscheinungsbild, die ihn zum sozialen Narren degradieren, nicht von der Hand zu weisen. Die hierbei erzeugte komische Spannung schreibt Demo groteske Züge zu, die das zeitgenössische Verständnis von Komik aufgreift: Im 17. Jahrhundert besitzen die Kategorien *Hässlichkeit* und *Lächerlichkeit* korrelative Bezüge, die im Kontext von Komiktheorien Ekel vor dem körperlich Entstellten erzeugen und die Welt durch einem ästhetischen Filter wahrnehmen: Identifikatorische Ausläufer dieses Komikverständnisses werden auf der Opernbühne noch in Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) und Alexander Zemlinskys *Der Zwerg* (1922) virulent, in denen die Narrenkomik eine vollkommen tragische Dimension erfährt. Demos Leben als klassischer Hofnarrenzwerg des Königs von Athen wird hingegen gerettet.<sup>1342</sup>

In Antonio Cestis *L'Argia*<sup>1343</sup> verwebt sich ebenfalls die Thematik des Heroischen mit dem Komischen. Cesti gilt, wie bereits zitiert, mit Cavalli als einer der bedeutendsten »[...] Vertreter der früh-venezianischen Oper [...]«,<sup>1344</sup> Leopold betont dessen musikhistorische Bedeutung: »Was Francesco Cavalli, mit dem Cesti aufgrund der unbestreitbaren Ähnlichkeit ihrer Musik in Venedig bedeutete, leistete Cesti als Pionier für die Vermittlung der italienischen Oper in die Länder nördlich der Alpen.«<sup>1345</sup> Kretschmar holt noch weiter aus und berichtet im Falle Cestis:

Noch mehr als bei Cavalli tritt aus der Gesamtsumme der dramatischen Arbeiten Cesti's das Bestreben hervor, Monodie und Polyphonie, die Künste der alten und neuen Zeit, zu vereinen und zu versöhnen. [...] Kennzeichnet den Cavalli die scharfe bestimmte Melodik, die Hinneigung zu den allereinfachsten Schritten und Wendungen, so ist Cesti unerschöpflich an intimen und feinen Biegungen. Seine Schlüsse schlagen unerwartet gewundene Wege ein wie keines andern zeitgenössischen Komponisten. Seine Melodien sind so reich an verminderten Terzen und seltenen Intervallen. Keineswegs sind seine Opern kraftlos. [...] Seine Buffoarbeiten zeigen eine herzhaft Frische und nahe Beziehungen zu dem derberen Theil der Volksmusik seiner Zeit. Cesti ist durch sie für die Entwicklung der komischen Oper ungemein wichtig. Was die Form der Sologesänge anbetrifft, so bietet er in ihr durchschnittlich einen Fortschritt über den Cavalli hinaus. Bei Cesti überwiegen die Stücke mit breiter kantatenmäßiger Anlage und

<sup>1342</sup> Osthoff erklärt zur Rezeptionsgeschichte dieser venezianischen Oper: »*Giasone* war eine der erfolgreichsten italienischen Opern in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (unter anderem in Mailand 1649, 1660, Lucca und Florenz 1650, Neapel und Bologna 1651, Ferrara 1659, Genua 1661 und 1681, Rom 1676, Brescia 1690).« (Osthoff 1986, S. 519). Berühmt ist das Bühnenwerk vor allem durch seine *Geisterbeschwörungsszene*, wie Michael Schneider erläutert: »In Cavallis 'Il Giasone' finden wir auch zum ersten Mal eine Geisterbeschwörung der Medea, die die Furien der Unterwelt anruft, um Giasone bei seinem Kampf um das Goldene Vlies zu helfen. Fortan gab es in Europa kaum noch eine Oper, die nicht eine solche Beschwörungsszene enthielt; für die Komponisten ein idealer Anlass, mit musikalischen Mitteln Unterwelt, Geisterhaftes und Übernatürliches darzustellen.« (Schneider 2001, S. 33f.) Ferner widmet sich Bianconi in seiner Dissertationsschrift dem Werk und der Wirkung von Cavallis Bühnenschaffen (Siehe Bianconi 1974).

<sup>1343</sup> Das Libretto des *dramma musicale* entwirft Giovanni Filippo Apolloni, UA Innsbruck 1655.

<sup>1344</sup> Schreiber 1988, S. 75.

<sup>1345</sup> Leopold 2004, S. 242.

namentlich bietet er viele vollendete Beispiele für die dreitheilige, die sogenannte Da-capo-Arie. Wo es nicht der Text verlangt, verschmährt er die variirten Lieder und die Gebilde einer leichtern Kunst.<sup>1346</sup>

Des Weiteren skizziert Leopold die Entstehungsbedingungen der frühbarocken Oper *L'Argia*, die in Venedig zum ersten Mal erst 1699 im Teatro San Salvatore aufgeführt wurde:

Wie Wien, wo die beiden Gonzaga-Kaiserinnen nacheinander der Oper den Weg bereiten halfen, verdankte auch Innsbruck, die Residenz des Erzherzogs von Tirol, der angeheirateten Erzherzogin aus dem Hause Medici nicht unwesentliche Förderung in Sachen Oper. Anfang der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts ließ Erzherzog Ferdinand Karl ein Theater nach venezianischem Vorbild bauen, daß 1654 mit einer Oper eröffnet wurde und ein Jahr später bereits zum Schauplatz einer der prächtigsten Opernaufführungen des Jahrhunderts wurde: 1655 wählte Christine, die ein Jahr zuvor als Königin von Schweden abgedankt hatte, Innsbruck als den Ort aus, an dem sie auf dem Weg nach Rom ihre Konversion zum Katholizismus bekannt geben wollte, und Erzherzog Ferdinand bereitete der neuen Ikone der Gegenreformation einen triumphalen Erfolg, der in der sechsstündigen Aufführung der Festoper *L'Argia* gipfelte. Als Komponist dieser Oper zeichnete Ferdinand Karls »maestro di capella della camera« Antonio Cesti.<sup>1347</sup>

Diese Oper berichtet in einer Nebenhandlung vom Leben des Hofnarren *Lurcano* (Alt),<sup>1348</sup> der am Hof von Atmantes, dem König von Salamis, keinen guten Ruf genießt: Seine Hofnarrenfähigkeiten halten sich in Grenzen, so dass der Souverän meist verärgert oder enttäuscht von seinem Spaßmacher ist. Als Folge dessen ist Lurcano oft dem überlegenden Lachen seines Potentaten ausgesetzt, der in ihm nicht bloß den Unterhalter sucht, sondern ebenso die Funktion des Ratgebers erwartet. Doch als der Sohn des Herrschers entführt wird, will Lurcano ihm keine hilfreiche Stütze sein.<sup>1349</sup> Seine Narrenfreiheit ist deshalb sehr beschränkt, was Lurcano verärgert. Er gibt daher seine Erfahrung als verlachtes Subjekt voller Zynismus an hierarchisch gleichgestellte Dienerfiguren des Hofstaates weiter: Ein beliebtes Opfer seiner verbalen Schlagkraft ist Dema, die Amme von Dorisbe, der Königstochter von Salamis. Nachdem Lurcano im weiteren Verlauf des ersten Aktes<sup>1350</sup> als despektierliches Subjekt agiert, philosophiert er im zweiten Akt<sup>1351</sup> mit Dema über die Vergänglichkeit von Schönheit und den unaufhaltsamen Prozess des Älterwerdens. Jedoch nimmt Lurcano das Gespräch sogleich als Anlass, um sich spöttisch über den Verlust ihrer Jugend lustig zu machen (*E la Donna in vecchia etade*<sup>1352</sup>). Verstört rügt Dema den Hofnarren für sein unhöfliches Verhalten und fordert ihn augenblicklich zum Schweigen auf. Doch darüber kann Lurcano bloß lachen.

Im dritten Akt erfährt der Hofnarr ebenfalls keine handlungstragende Rolle: Er fungiert als kommentierende Begleiterscheinung des Königs, der vor der Entscheidung steht, ein Duell zu initiieren, in dem Feraspes für Dorisbe und Laurindo für Selino kämpfen soll.<sup>1353</sup> Jedoch löst sich das damit verbundene Konfliktpotential durch die Enthüllungen Osmans in Wohlgefallen auf. Zwar warnt Lurcano seinen König, dem Schäfer keinen Glauben zu schenken; Atmantes tut es dennoch, wodurch die

<sup>1346</sup> Kretzschmar 1892, S. 63 und S. 76.

<sup>1347</sup> Leopold 2004, S. 242. Und Stanley Sadie formuliert über die musikalische Konzeption von *L'Argia*: »Cesti's Innsbruck opera *Argia* is, like *Il pomo d'oro* more than a decade later, a stylistic anomaly. Written as private entertainment, it depends heavily on stage machinery, many supernumeraries and four separate ballet groups. Vocal ensembles for five to eight voices occur in prominent places, and there are many strophic arias in ABA' or ABB' form, where the A' or B' portion is much shortened. Most strophic arias change metre a least once and generally several times, and some attain the considerable length of 80 or more bars per strophe.« (Sadie 1997d, S. 807f.).

<sup>1348</sup> Es ist anzunehmen, dass die Rolle des Lurcano aufgrund ihrer Alt-Besetzung durch einen Kastraten gesungen wurde.

<sup>1349</sup> 1. Akt, Szene 4.

<sup>1350</sup> Siehe Cesti 1699, Szene 5 und 6.

<sup>1351</sup> *Ibd.*, Szene 12.

<sup>1352</sup> *Ibd.*, S. 48.

<sup>1353</sup> In den Szenen 5, 12 und 16.

Oper aber einen glücklichen Ausgang erfährt. Der Hofnarr verkörpert daher in *L'Argia* eine verlachte Instanz, die sich ihrerseits über die Hofgesellschaft schadenfroh amüsiert. Anderen Dienerfiguren begegnet Lurcano unsolidarisch und stellt sich in den Mittelpunkt des Interesses. Als paradigmatische Vanitasfigur findet er zudem natürlichen Gefallen, auf die Endlichkeit aller Dinge hinzuweisen. Diese Tiefsinnigkeit ließe ihn prinzipiell zur weisen Figur werden, jedoch agiert er stets als Komik produzierende Figur, die das verlachende Lachen über Andere und weniger über sich selbst bejaht. Seinen König zu veralbern, damit ist er vorsichtig, da er über keinerlei Handlungskompetenz verfügt und somit das typologische Verhältnis zwischen König und Hofnarr konstitutiv reflektiert.

## 12.2 Das 18. Jahrhundert

Für das 18. Jahrhundert lässt sich anscheinend lediglich eine Narrenoper nachweisen: Ignaz Ritter von Seyfrieds *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr*<sup>1354</sup> repräsentiert ein klassisches *Zauberstück*, das für das *Freihaustheater auf der Wieden* – der Wirkungsstätte Wolfgang Amadeus Mozarts und Emanuel Schikaneders – komponiert wurde. Damit gehört das Haus zu den Wiener Vorstadtbühnen, die sich der Gattung des *Singspiels* verschreiben. Dahinter verbirgt sich ein »[...] Bühnenstück mit gesprochenen Dialogen und musikalischen Nummern, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als erste deutsche Operngattung etablierte.«<sup>1355</sup> Thomas Bauman beschreibt die Wiener Zauberoper:

Austria hat a rich popular theatrical tradition of improvised comedy with music, a local variant of the *commedia dell'arte* that by the 1780s was firmly entrenched in Vienna's suburban theatres, all of them under private management. Music had been an ingredient in the Viennese popular theatre since the beginning of the century, and after the middle of the century impresarios like Josef Kurz began to seek out new music for works in this repertory. [...] This tradition, indigenous and quite independent of German operatic developments elsewhere, contributed vitally to the character of the magic operas that dominated Vienna's suburban theatres in the last decade of the century.<sup>1356</sup>

Nach Verkündung der allgemeinen Spektakelfreiheit im Jahr 1776 kommt es zur Gründung jener Vorstadttheater durch Wandertruppen, deren Kunst von der Zensur bisher nicht zugelassen wurde: *Das Theater an der Leopoldstadt*, das *Theater in der Josefstadt* sowie das *Freihaustheater*<sup>1357</sup> öffnen ihre Pforten und widmen sich einem bürgerlichen Adressatentum. Bettina von Seyfried<sup>1358</sup> bemerkt über die Zeit des Komponisten am Freihaustheater, der vor allem für seine Kirchenmusiken bekannt ist:

Seyfried schrieb im Zeitraum von März 1797 bis Juni 1801 zu insgesamt 26 Stücken die Musik. So komponierte er fünf Opern, von denen die Oper 'Der Löwenbrunn' im Jahre 1797 und 'Der Wundermann am Rheinfall' im Jahre 1799 bereits beachtliche Erfolge erzielen konnten. Lediglich für die Oper 'Der Löwenbrunn' ist eine handschriftliche

<sup>1354</sup> Ein Hofgemälde in vier Aufzügen (Libretto: Joachim Perinet, Wien UA 1798).

<sup>1355</sup> Schmierer 2002b, S. 532. Jedoch ist zwischen dem nord-, mittel- und süddeutschen Singspiel zu differenzieren. Überdies bezeichnet Herbert Schneider die Terminologie des *Singspiels* als diskussionswürdig und widmet sich einem kritisch-historischen Abriss über die Entwicklung und Gattungsbezeichnung dieser musiktheatralen Form (Schneider 2001, S. 301-321).

<sup>1356</sup> Bauman 1997, S. 404.

<sup>1357</sup> Einen historischen Überblick über diese Spielstätte gibt Krzeszowiak 2009. Dank der statistischen Aufzeichnungen von Ignaz Ritter von Seyfried selbst lässt sich der Spielplan des Hauses zudem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts rekonstruieren.

<sup>1358</sup> Wie der Name bereits vermuten lässt, besteht zwischen Ignaz Ritter von Seyfried und Bettina von Seyfried ein Verwandtschaftsverhältnis.

Partitur erhalten, einige Stücke daraus erschienen auch im Stich. Gemeinsam mit den anderen an diesem Theater engagierten Komponisten komponierte er zehn weitere Opern. Davon im Jahre 1781 zwei, 1799 fünf und drei weitere im Jahre 1800. Aus dieser Werkgruppe ist lediglich die handschriftliche Partitur der Oper 'Holga, die Göttin des Kristallengebirges' erhalten. [...] Besprechungen dieser Stücke existieren nicht, und auch sonst ist wenig über diese Zeit bekannt. An der Auswahl der verwendeten Stücke ist jedoch zu erkennen, daß die Unterhaltung des Publikums mit für diese Zeit üblichen Sujets im Vordergrund gestanden, Seyfrieds kompositorisches Schaffen also ausschließlich im Dienste des Spielplans des Freihaustheaters stand. Auch bei den Opernstoffen handelt es sich um leichte Kost.<sup>1359</sup>

Für *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr* scheint die Partitur ebenfalls verloren, so dass ein Blick auf die Narrenidee zumindest über das Libretto erfolgen kann. Da das Bühnenwerk zudem kaum bekannt ist, muss detaillierter auf die Narreninhalte eingegangen werden. In seinem Singspiel vertont Seyfried die schicksalshafte Begegnung Aftolphs, Fürst von Aglaja mit dem Hofnarren *Orion*<sup>1360</sup>. Jener soll dem Fürsten als spaßmachendes Genesungsmittel dienen, da Aftolph den Tod seiner Jungendliebe Stella nicht überwinden vermag. Doch baut die Handlung auf einem magischen Zauberhintergrund auf, in dem sich die Singspieldramaturgie entspinnt: In der Vergangenheit hat Aftolph seinem besten Freund Orion viel Zeit gewidmet, so dass Stella davon ausgeht, der Fürst habe jegliches Interesse an ihr verloren. Aus diesem Grund hat sich Stellas Existenz einfach aufgelöst, indem sie sich zuerst in eine Rose verwandelt und ihren Tod damit besiegt, dass sie verblüht und mit dem Wind verweht. Diesen Verlust kann Aftolph nicht überwinden, da mit dem Tod Stellas ebenfalls Orion spurlos verschwindet.

Im ersten Auftritt des ersten Aktes sehnt der Fürst den Hofnarren als Trostspender herbei, wie Graf Elim beobachtet: »Der Fürst weint! [...] Der Hofnarr von Ormo, den wir Euer verschrieben, wird bald eintreffen, und so werden sich bald Unmuth und böse Laune zertheilen.«<sup>1361</sup> Doch der König ist skeptisch und antwortet seinem Hofstaat: »Glaubt ihr, daß ein Narr mich heilen kann, so gäb ich euch mein halbes Fürstenthum für seine Kappe.«<sup>1362</sup> Da ertönt im Ritornell der Klang einer Laute, der die Ankunft des Narren im zweiten Auftritt ankündigt.<sup>1363</sup> Als der Hofnarr endlich eintrifft, veranschaulicht sein Lied sogleich dessen Verständnis vom Hofnarrenamt:

Ich siedle mich an dieses Land, wenn mich die Menschen lieben. Doch Sturmwind trieb mich her und hin, mein Herz hat manche Narbe – Doch kleid ich fröhlich mich ganz Grün, es ist der Hoffnung Farbe. Mit Brettern ist die Welt ja nicht, hoff ich zu Gott, verschlagen: Und thu ich hierorts meine Pflicht, wird man mich auch ertragen. Aufs erstemal kommts freylich an, wie man sich präsentiert, und daß man sich bey jedermann, gar schön rekommandiret. Drum nahm ich meinen Narrenhut, und meine kleine Laute, da ich von Trost, und voll Muth, auf ihre Großmuth baute. Getrost nahm ich den Wanderstab, betrat die neuen Pfade: Mein Glück hängt nun von Ihnen ab, von Nachsicht und von Gnade.<sup>1364</sup>

<sup>1359</sup> Seyfried 1990, S. 113f.

<sup>1360</sup> Obwohl die Hofgesellschaft zu Beginn der Handlung den Hofnarren Ormo erwartet, tritt dieser nicht in Erscheinung, da der Protagonist Orion diesen entführen lässt. Denn Ormo ist in Wahrheit ein Betrüger, der dem Fürsten Schaden zufügen will. Der Hofnarr Orion ist der ehemals beste Freund von Aftolph, der seine wahre Identität zu einem späteren Zeitpunkt noch offenbaren wird. Der Jugendfreund des Fürsten und der Hofnarr sind somit dieselbe Person.

<sup>1361</sup> Seyfried 1798, S. 2. Ob hier nun ein Originallibretto vorliegt, lässt sich nicht beurteilen, da keine Auskunft über die Heranziehung einer literarischen Quelle als Vorlage durch Perinet oder Seyfried vorliegt.

<sup>1362</sup> *Ibd.*, S. 2.

<sup>1363</sup> Hierbei verleiht Seyfried seiner Narrenfigur folgende phänotypische Erscheinung: »Seine Kleidung ist ganz grün vom Kopf bis zum Fusse. Strümpfe und Schuhe von eben dieser Farbe. Ein grüner Mantel deckt seine Schultern, und an seiner gleichförmigen Kappe, hängen 2 Schellen, auf der Brust hängt eine kleine Laute, auf der er spielt, und dazu singt.« (*ibid.*, S. 3).

<sup>1364</sup> *Ibid.*, S. 3f.

Seyfried zeichnet damit eine künstliche Hofnarrengestalt, die alle Elemente der Narrenidee aufgreift: Neben den obligatorischen künstlerischen Fertigkeiten zeichnet sich Orion durch eine fröhliches, zuversichtliches, pflichtbewusstes, loyales, demutsvolles und intelligentes Wesen aus. Letztere Eigenschaft deutet sogar auf einen weisen Narren, da er selbstreflexiv auf sein eigenes Leben blickt. Damit zieht Seyfried die wesentliche Verbindungslinie zur Trauer des Fürsten, der zulässt, dass sich beide bei ihrer ersten Begegnung sofort auf Augenhöhe begegnen. So kritisiert der Narr Aftolph selbstbewusst, als dieser Orions seltsame Kleidung mustert:

Fragt lieber, wer warst du? – Ich bin der Narr aus eurer Nachbarschaft, man hat mich verschrieben. Dort hatt' ich Freunde und Feinde – Es kommt darauf an, wie ich euch hier gefalle, an meinem Fleisse soll's nicht fehlen [...] Meine Kleidung ist charaktermässig. – Ey! Ey! Fürst! Du beurtheilst also die Menschen nach der Aussenseite, wie so manches andere?<sup>1365</sup>

Zudem macht Orion Andeutungen, dass beide sich schon lange kennen. Als Orion und Aftolph im dritten Auftritt alleine sind, offenbart sich der vermeintliche Hofnarr: In Wahrheit ist er keine Narrengestalt, sondern der ehemals beste Freund des Fürsten aus Kindertagen, der ihn seitdem beschütze, sich aber nie zu erkennen geben konnte. Orion beobachtet nämlich schon seit langer Zeit das soziale Umfeld des Fürsten und kann Aftolph endlich vor der verlogenen Hofgesellschaft unter der Tarnung der Hofnarrenkappe warnen. Weiter nutzt Orion seine neu erworbene Narrenfreiheit, um Aftolph auf die Missstände seines Reiches aufmerksam zu machen, von denen der weltfremde Potentat nichts ahnt. Er informiert ihn über die hungerleidende Bevölkerung und öffnet dem Fürsten die Augen über die Machenschaften seiner angeblichen Anhänger. Bestürzt über die Ausmaße seiner Regentschaft ist Aftolph gleichermaßen über die Rückkehr Orions erleichtert und deutet ihn als Stimme seines Gewissens.

In den nächsten drei Akten spinnt der allwissende Hofnarr die Handlungsfäden, um seinen Fürsten von den Intrigen der Hofgesellschaft<sup>1366</sup> zu schützen. Orion bleibt deshalb zu Beobachtungszwecken unter dem Deckmantel der Narrenkappe, obwohl er sämtliche Hofnarrenfunktionen erfüllen muss. Er macht sich die Macht eines Schalksnarren zu Nutze und verunsichert die Hofgesellschaft, als er jene im 10. Auftritt beispielsweise darüber aufklärt, dass ein Narr stets verpflichtet ist, die Wahrheit auszusprechen. Diese Narrenfreiheit sei ihm durch die Gnade des Fürsten wohlwollend gewährt und wird sicherlich einiges aufdecken. Dadurch wird Orion zum ernstzunehmenden Gegner und die Höflinge fürchten um den politischen Erfolg ihres hinterhältigen Plans, den Fürsten zu manipulieren. Der intriganten Kamilla droht Orion auf hinter sinnige Weise: »Mein Herz haßt jede Verstellung, aber Larven muß man mit Masken fangen.«<sup>1367</sup>

Die Metamorphose Orions hin zur wahren Hofnarrenidentität lässt ihn zudem zum Vanitassymbol werden, das an die christliche Verantwortung Aftolphs appelliert. In diesem Zusammenhang kritisiert Orion den Fürsten für sein mangelndes Pflichtgefühl, das ihm doch von Gottes Gnaden verliehen ist, mit den Worten: »Da ist der Mensch Gottes Ebenbild, da ist er Gott selbst! Aftolph! Die Gegenwart entscheidet nichts, aber die Nachwelt ist partheyisch, sie richtet über dich und deine Handlungen.«<sup>1368</sup> Der Hofstaat hingegen spannt seine intriganten Machenschaften weiter aus, um

<sup>1365</sup> *Ibd.*, S. 4.

<sup>1366</sup> Die Anführer der Machenschaften gegen die Regentschaft Aftolphs sind Graf Elim, dessen Nichte Gräfin Helouise, Graf Erlis und Gräfin Kamilla, dessen Schwester sowie der Leibarzt des Fürsten.

<sup>1367</sup> *Ibd.*, S. 81.

<sup>1368</sup> *Ibd.*, S. 27.

Orion durch Ablenkungsmanöver und Mordanschläge aus dem Weg zu schaffen. Jene scheitern alleamt, da der Narr stets einen nächsten Schritt vorausdenkt, wodurch die Höflinge über keinerlei Handlungskompetenz verfügen. Orion kann die Staatsintriganten sogar davon überzeugen, als Doppelagent auf deren Seite gewechselt zu haben und bietet seine gespielte Loyalität an: »Nun lebt wohl, ich habe noch einen Monolog zu halten, denn Narren wie ihr wißt, sprechen immer mit sich selber. Ich bin Euer: Gute Unterhaltung!«<sup>1369</sup> Mit solchen Äußerungen streut er immer wieder Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit, die sich als berechtigt herausstellen werden: Am Ende des vierten Aktes inszeniert er an Stellas Grab ein magisches Spektakel, in dem er die totglaubten Höflinge *von Golden* und *von Wolfe*, einen Knaben und sich selbst als Geister auftreten lässt, um das hinterlistige Hofvolk zu überführen. Der Plan gelingt. Zudem findet das Bühnenwerk ein glückliches Ende, da Stella niemals verstorben ist, sondern in einem Kloster überlebt hat, wie Orion ebenso aufdecken kann. Mit der Wiedervereinigung Aftolphs und Stellas endet das Singspiel und Orion kann sich endlich seiner Rollenidentität als Narr entledigen. Auf die Frage des Fürsten, welche Belohnung Orion erwarte, erwidert er:

Erfüllte Pflicht bedarf keiner Belohnung. Mich belohnt dein Glück und deine Freundschaft, ich that, was ich konnte. Mein Wunsch ist, nicht verkannt zu seyn, daß man mich liebe, und sage: Er schätzte seinen Fürsten, liebte sein Vaterland, und war kein boshafter, sondern ein guter Narr (indem er die Kappe gewirft, und den Fürsten umarmt). Nun bin ich dein Freund!<sup>1370</sup>

Die Narrenidee erfährt in dieser musikdramaturgischen Opernkonfiguration eine ganz besondere Dimension: Die Rollen scheinen invertiert, da nicht der Souverän regiert, sondern Orion als verkleideter Narr den gesamten Spielverlauf dominiert. Auf dieser Folie genießt er alle Annehmlichkeiten des Hofes und erweist sich als unterhaltsame wie intelligente Figur, die eine überzeugende Komik im Singspielgewand erzeugt. Die Vorliebe des Singspiels für komische Personen und Narren aller Art erklärt, weshalb Orion in den Mittelpunkt des Zauberstücks rückt und sein Narrenspiel sichtlich genießt.<sup>1371</sup>

Erstaunlich scheint die Tatsache, dass Seyfried sich hierbei auf das Konzept des Hofnarren besinnt und nicht auf das sich etablierende Narrenwesen des Volkstheaters zurückgreift. Denn damit hält die Singspielbühne an der Narrenidee auf der Opernbühne fest. Die Literarisierung des Theaters, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch Johann Christoph Gottsched die Verbannung des Sprechtheaternarren ausruft, wird erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts revidiert: In diesem Kontext holt das Wiener Volkstheater den Narren zurück auf die Sprechtheaterbühne und gebiert neben Narrengestalten wie *Hanswurst*, *Kasperle* etc. den Parapluiemacher *Staberl* oder den Bauer *Fortunatus Wurzel*. Dass in der Oper des 18. Jahrhunderts keine weiteren Hofnarren auszumachen sind, könnte mitunter an der durch Gottsched ausgelösten Entwicklungslinie liegen oder auch darin gründen, dass sich die Hofnarrenterminologie in jenem Jahrhundert als keine gattungsrelevante Identifikationsfläche innerhalb der Operngeschichte erweist.<sup>1372</sup>

<sup>1369</sup> Ibid., S. 65.

<sup>1370</sup> Ibid., S. 102.

<sup>1371</sup> Das Bühnenstück wurde allein im Januar und Februar 1798 19 mal aufgeführt.

<sup>1372</sup> Vgl. Kapitel 3.1 bei Fischer-Lichte 1999b, S. 165-193.

## 12.3 Das 19. Jahrhundert

Heinrich Marschners große romantische Oper *Der Templer und die Jüdin*<sup>1373</sup> repräsentiert den ersten Hofnarren<sup>1374</sup> des 19. Jahrhunderts; er trägt den Namen *Wamba* (Tenor). Bei der Versifizierung des Librettos amalgamieren Marschner und Wilhelm August Wohlbrück aus der Novelle von Sir Walter Scott *Ivanhoe. A Romance* (1819) und dem Schauspiel von Johann Reinhold von Lenz *Das Gericht der Templer* (1823) ein Libretto, das nach Sebastian Mertens folgenden dramatischen Schwerpunkt fokussiert:

Aufgrund der episodenreichen Romanhandlung mußten Marschner und Wohlbrück die Handlungsführung kürzen, obgleich damit Schwächen im dramatischen Aufbau in Kauf genommen wurden. Das Libretto vollzieht eine Akzentverschiebung [...], indem es die Ivanhoe-Handlung zurücktreten läßt zugunsten des von Haß und Abscheu einerseits, von glühendem Begehren andererseits geprägten Verhältnis zwischen der Jüdin Rebecca und dem Tempelritter Bois de Guilbert. Die Wahl des Titels trägt dem Rechnung und unterscheidet sich von der Romanvorlage.<sup>1375</sup>

Jene inhaltlichen Schwachstellen wie beispielsweise die »[...] Verknüpfung zweier komplementärer Handlungsstränge mit jeweils eigener, höchst unterschiedlicher Konfliktspannung [...]«<sup>1376</sup> oder »[...] die Parallelität der Beziehungen zwischen Guilbert und Rebecca [...] und Rowena und Ivanhoe [...]«<sup>1377</sup> scheinen zu gravierend, so dass Marschner nach der Uraufführung am Sächsischen Hoftheater 1829 mit dem Musikdirektor Heinrich Horn veranlasst, eine zweite Version des Librettos (1830) zu verfassen sowie »[...] Korrekturen und Umstellungen in der Partitur [...]«<sup>1378</sup> »[...] freilich um den Preis verminderter Verständlichkeit im Bereich der historisch beglaubigten Geschichte [...]«<sup>1379</sup> vorzunehmen. Die *Sprechdialoge* der ersten Librettfassung beschließt Marschner daher in *Rezitative* für eine zweite Adaption der Oper umzuwandeln. Jürgen Schläder resümiert über den ursprünglichen Librettotext von 1829:

Dramaturgisch ungeschickt wirken im II. und III. Akt auch die Verdoppelungen musikalisch-szenischer Einheiten in den beiden ähnlich gestalteten Akteröffnungen und den vergleichbar konzipierten Finale. Da überdies zu Präzisierung des dramatischen Geschehens Sprechdialoge von störender Länge notwendig sind (die in den ersten Aufführungen von Schauspielern gesprochen wurden und die Marschner später durch Rezitative ersetzte), entsteht vor allem im II. und III. Akt auch durch die zahlreichen Verwandlungen der Eindruck einer kaleidoskopischen Bilderfolge, in die auch noch jeweils zwei Soloauftritte der komischen Nebenfiguren Tuck und Wamba scheinbar willkürlich eingelagert sind.<sup>1380</sup>

<sup>1373</sup> Libretto: Wilhelm August Wohlbrück, Leipzig UA 1829/30.

<sup>1374</sup> Zwei Opern, die sich im 19. Jahrhundert ebenfalls mit dem Narrenphänomen beschäftigen, sind für die vorliegende Arbeit nicht von Relevanz, müssen aber zumindest genannt werden, da sie den Narren im Namen tragen: Wilhelm Kienzls *Heilmar, der Narr* (Libretto: Kienzl, München 1892) sowie Anton Rubinsteins *Fomka-Duračok*. Kienzls Narrenbild rekurriert auf den Toren aus Parzifal und ist eine Figur, die dem Menschen durch ihre Mitleidsfähigkeit Heilung und Erlösung durch die Heilkräfte der Natur vermitteln will. Über Rubinsteins komische Oper lässt sich inhaltlich nichts sagen, weil das Werk als verschollen gilt. Annakarin Täuschel bestätigt zwar eine völlige missglückte Uraufführung des *Fomka-Duračok* (Libretto: Michail Larionovič Michajlov, St. Petersburg 1853) und sagt im gleichen Atemzug über den Einakter: »Das weitere Schicksal der Operntrilogie von 1852/53 verlief weniger glücklich: die Bühnenwerke *fomka-duračok*, nach seiner Uraufführung ohne weitere Vorstellung, und *Mest*, bis heute nicht öffentlich dargeboten, wurden von keinem Verleger editiert, ihre Manuskripte gingen verloren.« (Täuschel 2001, S. 29).

<sup>1375</sup> Mertens 2002b, S. 666.

<sup>1376</sup> Schläder 1989, S. 679.

<sup>1377</sup> *Ibd.*

<sup>1378</sup> *Ibd.*

<sup>1379</sup> *Ibd.*, 680.

<sup>1380</sup> *Ibd.*, S. 679.

Ebenso geht Schreiber näher auf das Spannungsverhältnis von *Sprechdialog* und *Rezitativ* in Marschners Gesamtwerk ein:

Daß Marschner erst nach seinen Hauptwerken DER VAMPYR, DER TEMPLER UND DIE JÜDIN sowie HANS HEILING auf gesprochene Dialoge verzichtete, macht seine Tragik aus: Er erkannte zwar den Zug der Zeit, konnte ihm schöpferisch aber nicht mehr folgen. So sind auch seine späteren Eingriffe in die Dialogfassungen der Hauptwerke alles andere als überzeugend.<sup>1381</sup>

Trotz Fertigstellung der bearbeiteten zweiten Vertonung wird aber weiterhin die erste Ausgabe von 1829 gespielt, weshalb sich *Der Templer und die Jüdin* – auch bedingt durch Zensurschwierigkeiten – im Repertoire europäischer Opernbühnen nicht zu etablieren vermag.<sup>1382</sup> In diesem Kontext weist Eduard Hanslick im Jahre 1888 auf einen sich verändernden Publikumsgeschmack, der wohl dazu beigetragen hat, dass sich die Oper letzten Endes nicht durchsetzen konnte. Aus zeitgenössischer Perspektive mag die Ivanhoe-Handlung dem Theaterpublikum der 1830/40er Jahre vertraut erscheinen, meint Hanslick, »[...] während wir heute in diesem Tumulte von Sachsen und Normannen, von Tempelherren und Geächteten, von Anhängern und Feinden König Richards hilflos wie vor Räthseln stehen. Uns fehlt der erklärende Zusammenhang.«<sup>1383</sup>

Dabei will Marschner seiner Oper eigentlich nur einen romantischen Duktus verleihen und einen verklärten Blick auf das mittelalterliche Rittertum werfen, in dem sehnsuchtsvolle Liebe das Leben beherrscht. Besondere Seelenqual erfahren darum die Jüdin Rebecca in ihrer *Liebes- und Leidensfähigkeit*<sup>1384</sup> sowie Guilbert durch seine Gefühlstiefe. Schläder artikuliert über den Charakter jenes Tempelritters:

Guilbert repräsentiert unter Marschners gebrochenen Operncharakteren vielleicht die modernste Ausprägung. Die Zerrissenheit zwischen extremen Emotionen rührt nicht etwa vom Einfluß überirdischer Mächte her, wie etwa bei Ruthven im *Vampir* (1828) oder bei der Titelfigur *Hans Heiling* (1833), sondern resultiert aus der individuellen charakterlichen Disposition. In Szene und Arie ›Mich zu verschmähen!‹ (Nr. 12) gelang Marschner sein außerordentliches, in seinen psychologischen Abstufungen präzise gezeichnetes Porträt. Der stete Wechsel von rezitativischen Passagen und formal gefestigten Kantilenen sowie die hochentwickelte Orchestersprache dieser Szene offenbaren eine zukunftsweisende Musikdramatik.<sup>1385</sup>

Vor diesem werk- und rezeptionsästhetischen Hintergrund überlegt Huser über die Zeichnung des Hofnarren Wambas, der bereits in der literarischen Vorlage von Lenz konstitutiv ist:

Narren können ihre ursprünglichen Narrenrollen verlieren. Wamba, der Narr in Marschners romantischer Oper *Der Templer und die Jüdin* (Wohlbrück 1829), besitzt nicht mehr die Kennzeichen seiner ursprünglichen Rolle. Er ist in Wohlbrücks Charakterisierung v.a. ein – mit 'loci communes' – Tröstender am Königshof. [...] Er lobt zwar das Leben eines Königs, bevorzugt aber doch sein eigenes als Narr und Hoftröster, der auch liebeskranken Fräulein zu helfen weiß. Bei Marschner hat der Narr seine ursprüngliche Kontur und Figur verloren, und weder äußerlich noch innerlich bleiben ihm die Insignien des Narren, wie sie über Jahrhunderte bestanden haben.<sup>1386</sup>

Dieses Personenprofil scheint jedoch diskussionswürdig, da Huser den romantischen Duktus der Oper negiert, der erhebliche konzeptionelle Auswirkungen auf die Narrenidee ausübt: Im gesamten Handlungsverlauf verkörpert Wamba durchaus ein antithetisches Prinzip zu Cedric von Rotherwood, in dessen Diensten er steht. Der Narr kritisiert einerseits seinen ritterlichen Herren für die Verbannung und Enterbung Ivanhoes und kann nicht nachvollziehen, wie Cedric seinen Sohn aus politi-

<sup>1381</sup> Schreiber 1991, S. 122.

<sup>1382</sup> Schläder 1989, S. 680.

<sup>1383</sup> Hanslick 1888, S. 124.

<sup>1384</sup> Schläder 1989, S. 679.

<sup>1385</sup> *Ibd.*

<sup>1386</sup> Huser 2006, S. 200f.

schen Gründen überhaupt verstoßen kann. Als Cedric ihm Prügel mit der Narrenpeitsche androht, schweigt Wamba allerdings lieber. Andererseits verhält er sich gegenüber seinem Regenten loyal, als er diesen vor Rowena, Cedrics Nichte, mit den Worten *Ein Narr darf doch die Wahrheit sagen*<sup>1387</sup> selbstbewusst verteidigt. Ebenso fungiert Wamba als optimistischer Ratgeber, der kein Blatt vor den Mund nimmt und Cedrics sowie Rowenas mangelnde Zuversicht beanstandet, als die drei zusammen im Hungerturm des Tempelritters Maurice de Bracy gefangen gehalten werden:

Mit meinem hölzernen Schwert hätte ich euch schwerlich aus der Gewalt der Räuber befreit, aber durch fröhlichen Gesang und Tanz verscheuche ich vielleicht eure Grillen, und eins ist beinahe so gut, als das andere. Auch euch, edles Fräulein, hat die gewohnte Festigkeit verlassen; Ihr solltet euch beide schämen, daß euer Muth leichter zu beugen ist, als der eines Narren.<sup>1388</sup>

Der Hofnarr erweist sich damit als höfischer Vertreter der Narrenidee, der keinesfalls seine Kontur verliert. Seine immer wieder unterhaltsamen wie trostspendenden Worte gelten seinem Potentaten und dessen Gefolge. Hierbei kommt ihm sein emphatisches Wesen zu Gute, das ihm hilft, die Bedürfnisse seiner Umwelt wahrzunehmen. Von elementarer Bedeutung ist die Tatsache, dass Wamba seine soziale Position und damit seine Hofnarrenposition bejaht, wie er selbst in seinen zweiten Lied ausführt (Dritter Akt, Szene 2, Nummer 15):

Es ist doch gar köstlich ein König zu sein, es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein; gefiel mir das Leben als Narr nicht zu sehr, so wollt' ich mein Seel' das ein König ich wär'. Wie stand nicht vor kurzem noch, der Feind im Land stolz und hoch, Raum schallt des Königs Name her, stellt sich das Volk zu tapfrer Wehr, das schlägt den Feind und alles schreit: Hoch leb' des Königs Tapferkeit.<sup>1389</sup>

Es ist offensichtlich, dass Wamba seinen ritterlichen Regenten um dessen Aufgabengebiet nicht beneidet; er ist vollkommen glücklich mit seiner Narrenrolle, die viel weniger Verantwortung erfordert und aus Unterhaltung, Komik und Spaßmachertum besteht. Ähnlich empfindet Georg Münzer:

Den Narren hat Marschner als einen Philosophen in der Schellenkappe gezeichnet, der über die Vergänglichkeit und Veränderlichkeit alles Seins ein erbauliches Sprüchlein zu singen versteht und der den Kopf noch da fein oben behält, wo die Uebrigen verlieren. Allerliebste wirkt in seinem ersten Liede die Tonmalerei der Begleitung, welche seinen Weisheitsspruch: 'Die Welt ist rund und muss sich drehn' so trefflich illustriert. [...] In dem zweiten Liede 'Es ist doch gar köstlich ein König zu sein, es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein' wirkt die leise hindurchklingende Ironie allerliebste. Der Schalk scheint vor der Würde der Majestät nicht den gehörigen Respekt zu besitzen.<sup>1390</sup>

In seinen beiden Liedern<sup>1391</sup> artikuliert der Narr also seine von Grund auf positive Lebenseinstellung, die sein Wesen und Handeln als Hofnarrenfigur kennzeichnen. Das Lied als musikdramatische Form in *Der Templer und die Jüdin* ist nicht nur an die Auftritte des Narren gekoppelt, sondern ebenfalls im Umfeld des Chores relevant:

Nicht ganz vom streng dramatischen Standpunkte zu rechtfertigen ist der Chor an denjenigen Stellen, wo er lediglich den Refrain zu einigen Sololiedern singt. Die volkstümliche Form des Liedes nimmt im 'Templer' einen noch größeren Raum ein als in Marschners erster Oper. Lieder theils mit, theils ohne Refrain singen Ivanhoe, Tuck und der Narr Wamba. Es sind lyrische Intermezzi innerhalb der hochdramatischen Handlung, sie sind nur um ihrer selbst willen da. Aber sie erwarben sich die Gunst des Publikums früher, als die pathetischen Nummern der Oper. Marschners leicht fassliche, charakteristische Melodien trug der Hörer aus dem Theater nach Haus. Sie wanderten

<sup>1387</sup> Marschner 1829, S. 15.

<sup>1388</sup> *Ibd.*, S. 47f.

<sup>1389</sup> *Ibd.*, S. 142.

<sup>1390</sup> Münzer 1901, S. 37.

<sup>1391</sup> Max Kalbeck erläutert den Konnex zwischen dem Hofnarrentum Wambas und dessen Liedern: »Die Lieder des Narren streifen Lortzing von seiner sentimental Seite; daß zweite ist die reine Liedermalerei.« (Kalbeck 1898, S. 106).

aus dem Heim auf die Strasse, aber sie wurden – ein untrügliches Zeichen des echten Volksliedes – trotz tausendfältiger Wiederholung niemals trivial.<sup>1392</sup>

Der Narr überlebt die Entführung und dankt Richard Löwenherz am Ende der Oper aufrichtig für seine Befreiung. In seinen Dankesworten konstatiert Wamba, wie sehr er am Leben hängt, bevor er seinem Hofnarrenspiel sogleich wieder freudig nachgeht: »Nehmt dankbar meine Hand auch hin, sonst hab' ich nichts zu geben. Denn ob ich gleich ein Narr nur bin, so lieb hab ich das Leben.«<sup>1393</sup>

Das Gesicht der nächsten Narrenoper hingegen tangiert entgegengesetzte Eigenschaften der Motivgeschichte der Narrenidee: In Giuseppe Verdis *Rigoletto*<sup>1394</sup> erhebt sich eine restlos anders geartete Narrenentität, deren Komik sich voller Zynismus und Hass gegen den Herzog von Mantua und dessen Hofstaat richtet. Uta Rechtmann skizziert die Entstehungsprämissen der Oper, die Verdi<sup>1395</sup> im Auftrag für das Teatro la Fenice<sup>1396</sup> in Venedig 1850 komponiert und dessen breiter Aufführungserfolg im März 1851 bereits eine »[...] eine rasche Verbreitung des Werkes – auch im Ausland – zur Folge [...]«<sup>1397</sup> hat:

Der Dreiakter ›Rigoletto‹ geht auf das Schauspiel *Le roi s'amuse* (Der König amüsiert sich) von Victor Hugo zurück. Das Libretto verfaßte erneut Francesco Maria Piave. Wieder einmal bekam Verdi Probleme mit der Zensur; die historischen Figuren mußten bis zur Unkenntlichkeit verändert werden, so daß von der direkten politischen Lage wenig zu spüren ist. Auch die Figur des Herzogs, die an die Stelle des eigentlich im Drama agierenden französischen Königs Franz I., trat, stellt nicht mehr den Lüstling dar, der sich aufgrund seiner Macht alle Willkür erlauben kann, sondern er wird zum sentimental, flatterhaften Liebhaber. Wichtig ist vor allem das persönliche Schicksal des Außenseiters. Der häßliche Hofnarr Rigoletto wird dem Publikum in seiner vielschichtigen Persönlichkeit vorgestellt. Außergewöhnlich ist auch, daß eine körperlich nicht der Norm entsprechende Person – Rigoletto ist buckelig – zum Protagonisten der Handlung gemacht wird.<sup>1398</sup>

<sup>1392</sup> Während in der ersten Librettofassung Wambas erstes Lied im 1. Akt, Szene 10, Nummer 4 eingefügt ist, ändert sich dies in der zweiten Librettoadaptation. Hier wird es gleich im 1. Akt, 1. Szene als Lied Nummer 2 gegeben und wirkt an dieser Stelle recht deplatziert. In der ersten Librettofassung hingegen singt Wamba sein Lied während der Gefangenschaft im Hungerturm zur Ermutigung von Cedrics und Rowena und erweist sich somit aus dramaturgischer Sicht sinnstiftender (Münzer 1901, S. 37).

<sup>1393</sup> Marschner 1829, S. 82f.

<sup>1394</sup> Das melodrama in tre atti erhält sein Libretto durch Francesco Maria Piave und erlebt seine Uraufführung 1851 in Venedig. Das musical drama *Triboulet, or, the King's Jester* von Isaac Nathan (Libretto: John G. Millingen, London UA 1840) hingegen, gilt leider als verloren (vgl. Griffel 2013, S. 506).

<sup>1395</sup> Verdis Œuvre ist stark von politischen wie kulturellen Begleitumständen beeinflusst, die ihn immer wieder in Konflikt mit Zensurproblemen bringen. Sein Name fällt deshalb auch in Verbindung mit dem Risorgimento. Jenem Terminus, mit dem die Summe aller politischen Entwicklungen gefasst wird, die zur Bildung des italienischen Nationalstaats im 19. Jahrhundert führen. Jedoch ist ebenso zu betonen, dass Verdi in seinem Schaffen keinen absoluten politischen Impetus beansprucht, sondern gleichsam ökonomische Prämissen verfolgt. Über die politische Verknüpfung Verdis siehe Pauls 1996.

<sup>1396</sup> Über den historischen Hintergrund der Uraufführung berichtet Gerhartz 1982b, S. 160-177.

<sup>1397</sup> Konold 2006b, S. 794. Über die Rezeptionsgeschichte des Werkes notiert Daniel Brandenburg: »*Rigoletto* hat von Anfang an Publikum, Kritiker und Musiker gespalten. Anstößiges, minderwertiges Sujet, das durch Verdis Musik geädelt wird – so lautet es im 19. Jahrhundert [...] eine in Italien unter Musikpublizisten weitverbreitete Position. In Deutschland war die Kritik ähnlich, wobei hier grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der italienischen Oper und Verdi als deren Vertreter bestanden. Demgegenüber scheint jedoch ein weitgehend durchschlagender Erfolg beim ›normalen‹ Publikum gestanden zu haben, der der Musik Verdis sogar ein Fortleben jenseits der Opernbühne ermöglichte, im Instrumentalrepertoire der Zeit und gefördert durch große Virtuosen.« (Brandenburg 2012, S. 87. Überdies zeichnet Brandenburg in seinem Opernführer die Wirkungsgeschichte des *Rigoletto* durch die Jahrhunderte nach (vgl. ibd., S. 91-132).

<sup>1398</sup> Rechtmann 1999, S. 286.

Bevor Verdi seinem närrischen Handlungsträger den Namen *Rigoletto* verleihen kann, ist die Oper den Regularien und Verboten der österreichischen Zensurbehörde<sup>1399</sup> ausgesetzt: So muss Verdi beispielsweise den Charakter des Herzogs, den Ort und die Zeit der Opernhandlung verändern, Akte kürzen etc., wodurch sich der dramaturgische Schwerpunkt weg von der Herzogfigur und hin zur Hofnarrengestalt verschiebt. In diesem Zusammenhang erörtert Jens Malte Fischer die ursprüngliche Konzeption des Hofnarren *Triboletto* vor und nach der Zensur:

Piave versucht zu retten, was zu retten ist und macht sich sofort an die Umarbeitung unter dem Titel *Il Duca di Vendome*, die Verdi aber [...] wegen ihrer zahlreichen dramaturgischen Unglaubwürdigkeiten kategorisch zurückweist. Diese (erhaltene) Version des Piaveschen Librettos hatte nun schon den Namen 'Rigoletto' für die Figur, noch nicht als Titel, und war noch nicht so endgültig, daß nicht immer wieder der alte Name 'Triboletto' auftaucht. [...] Der hier einzig interessante Punkt ist nun der, wie es zu der Namensänderung 'Triboletto' - 'Rigoletto' kam. [...] Nun der Weg von 'Triboletto' zu 'Rigoletto' ist phonetisch ja nicht weit, und die Verdi-Forschung (soweit sie dieses Problem überhaupt beachtet) hat sich bisher mit der Annahme begnügt, daß das französische Wort 'rigoleur' - 'Spaßvogel' Piave und Verdi bekannt war (das italienische Lexikon verzeichnet noch das Wort 'rigoletto' - Reigentanz), daß also 'Rigoletto' statt 'Triboletto' eine geschickte Namensfindung [...] war.<sup>1400</sup>

Die endgültige Änderung des ursprünglichen Operntitels *La Maledizione* (Der Fluch) in *Rigoletto*, so vermutet Fischer, beruht jedoch auf dem in Paris 1835 uraufgeführten einaktigen Vaudeville *Rigoletti ou Le Dernier Des Fous*, das Librettist sowie Komponist inhaltlich ein Begriff ist. Fischer zeichnet diese Vorlage für die letztendliche Titelfestlegung der Oper verantwortlich: »Der Weg von Rigoletti zu Rigoletto ist jedenfalls kürzer und überzeugender als der von Triboletto zu Rigoletto.«<sup>1401</sup>

Des Weiteren ist ebenso »[...] stets mit Nachdruck darauf hingewiesen worden, dass das Libretto seiner französischen Dramenvorlage [...] bis in die Einzelheiten hinein folgt. Diese Tatsache als solche ist unbestreitbar; dennoch liegt keine ›Literaturoper‹ vor [...].«<sup>1402</sup> Diese Aussage begründet Egon Voss anhand der differierenden Titelbezeichnungen beider Werke.<sup>1403</sup> Zudem erörtert auch Döhring den in der Oper zugrunde liegenden Medienwechsel:

Auf den ersten Blick mag eine vergleichende Analyse von Hugos Drama und Verdis Oper wenig ergiebig erscheinen: Das Libretto folgt dem Schauspiel – ein ziemlich singulärer Fall – mit zwei Ausnahmen Szene für Szene, bietet also nicht nur eine Adaption des Stoffes, sondern darüber hinaus der dramatischen Gesamtstruktur der Vorlage. Tatsächlich schärft aber gerade diese Tatsache den Blick für die unterschiedlichen ästhetischen Positionen: Einerseits nämlich hatte die enge textliche Anlehnung an Hugo erhebliche musikalische Konsequenzen im Sinne einer verstärkten Öffnung gegenüber Einflüssen aus der französischen Oper, vor allem der grand opéra Meyerbeers als der seinerzeit entwickeltesten Gattung des musikalischen Theaters, andererseits tritt gerade aus der französischen Perspektive die Traditionskonstante des italienischen melodramma besonders eindrücklich hervor.<sup>1404</sup>

Gleichzeitig leitet der Werkprozess dieser Oper aus wissenschaftlicher Perspektive eine neue Schaffensphase<sup>1405</sup> in Verdis Œuvre ein, die seinen internationalen Durchbruch mit der *Trilogia popolare*

<sup>1399</sup> »Da Hugos Stück bereits für einen Skandal gesorgt hatte und schon einen Tag nach der Uraufführung verboten wurde, hatte auch die Zensurbehörde Venedigs Bedenken.« (Brandenburg 2012, S. 34).

<sup>1400</sup> Fischer 1986, S. 51f.

<sup>1401</sup> Czerny 1960, S. 343.

<sup>1402</sup> Voss 2013, S. 437.

<sup>1403</sup> Vgl. ibd.

<sup>1404</sup> Döhring 1986, S. 239. Weitere Schriften, die sich ebenfalls mit dem Librettotext und dessen Transformationsprozess zur Oper befassen sind beispielsweise Zerinschek 1990 sowie Gerhartz 1982a, S. 9-49.

<sup>1405</sup> Jene Zeitspanne fällt in Verdis mittlere Schaffensperiode, der sich Döhring eingehend widmet; verbindlich ist für Verdi in diesem Zeitraum die Tradition des Melodrammas, »[...] an dessen Idee – nicht an dessen Form – er beharrlich festhielt, und den neuen Tendenzen des französischen Musiktheaters« wie zum Beispiel in der Introduction oder im Finale des *Rigoletto* (vgl. Döhring 1997, S. 55-70).

besiegelt<sup>1406</sup>. Joachim Herz setzt die damit verbundenen Opern in Beziehung zueinander und entdeckt eine gemeinsame Motivanalogie: »‹Rigoletto›, ‹Traviata› und ‹Troubadour› bilden »[...] eine innere Einheit – eine Trilogie der Ausgestoßenen und Mißbrauchten.«<sup>1407</sup> Vor diesem Hintergrund charakterisiert Peter Czerny Verdis Kompositionsstil, der sich mit dieser Operntrias zu verändern beginnt: »Von jetzt an legte er noch größeren Wert auf die psychologisch-musikalische Charakterisierung seiner Operngestalten, erweiterte die vorgeprägte Opernform und behandelte sie noch freier im Dienste der dramatischen Idee, der auch der typisch italienische Belcanto dienstbar gemacht wird.«<sup>1408</sup> Daneben lässt Verdi aus wirkungsästhetischer Sicht die Individualität seiner Charaktere noch viel stärker über die Musik entwickeln.<sup>1409</sup> Schreiber konkretisiert diese Annahme folgendermaßen: »Die Disparatheit der Figuren ist ästhetisch nur durch Differenzierung der Kunstmittel zu gestalten. Tatsächlich hat Verdi hier für seine Protagonisten wie nie zuvor den jeweils eigenen Ton entwickelt.«<sup>1410</sup> Pahlen spricht daher von drei Spitzenpartien, die ein derart hohes Maß an Individuation mit sich bringen, so dass sich hiermit die »[...] die endgültige Abkehr vom meist chorisch konzipierten ›Grandioso‹-Stil der frühen Werke [...]«<sup>1411</sup> in Verdis Kompositionsstil vollzieht: Der tenorale Schmelz und Belcantogesang des Herzogs verweist dabei auf dessen Libertinage; das Timbre des hohen lyrischen Soprans verkörpert Gildas mädchenhafte Naivität.<sup>1412</sup> Der Gesangspart Rigolettos (Bariton) verkörpert »[...] nach dem Vorbild des Macbeth weiterentwickelter Bariton-Deklamation

<sup>1406</sup> Konold verdeutlicht deren stilistische Stellung im Gesamtwerk Verdis: »›Rigoletto‹ begründete mit den in kurzer Zeitspanne aufeinander folgenden Opern ›Il Trovatore‹ und ›La Traviata‹ Verdis Weltruhm. Ein kühner Stoff inspirierte die Phantasie des Komponisten zu reicher Entfaltung und gab ihm die Gelegenheit, in der musikalischen Zeichnung der Charaktere und Stimmungen neuartige Wirkungen zu erzielen. Überreiche melodische Erfindung von eingängiger Schlagkraft sichert dem Werk eine seltene Popularität für alle Zeiten. Das mit der Entwicklung der Verdischen Oper (vor ›Rigoletto‹ besonders bei ›Macbeth‹ und ›Louisa Miller‹ immer prägnanter in Erscheinung tretende Stilprinzip: die musikalische Szene, das ist die Zusammenfassung von Rezitativ, ariosen Stellen und geschlossenen Formen (Aries, Ensembles), zu einer höheren Einheit erreicht bei ›Rigoletto‹ bereits einen hohen Grad künstlerischer Reife, so daß die einzelnen Musiknummern nahezu durchwegs ineinander gehen und auf diese Weise der Eindruck einer durchkomponierten musikalischen Großform entsteht. Trägerin des dramatischen Ausdrucks (auch bei den Chören der Hölflinge) ist die Gesangslinie, deren Charakter aus der jeweiligen Situation gewachsen erscheint. Einen kunstvollen Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht das berühmte Quartett des III. Aktes. Mit einfachen musikalischen Mitteln teils instrumentaler (Ball-Akt, Sparafucile-Szenen), teil vokaler (Windchor) Art wird die Atmosphäre der kontrastreichen Stimmungen in einer selbst für Verdi einmaligen genialen Eingebung vermittelt.« (Konold 2006b, S. 793).

<sup>1407</sup> Herz 1982, S. 186.

<sup>1408</sup> Czerny 1960, S. 342.

<sup>1409</sup> Vgl. Schreiber 1991, S. 601f. Ausgehend von seinem Postulat der ›parola scenica‹ erwartet Verdi von seinem Librettisten Piave eine kurze, prägnante Handlungsformel, die er wiederum für seine ›tinta musicale‹ benötigt, über deren Klangfarbe und Melodik der Komponist seine dramatischen Charaktere entstehen lässt, wie Uwe Schweikert näher ausführt: »Es ist die Melodie, die Charaktere erschafft und die Figuren auf die Szene stellt, und dies nicht allein unter vokalen Gesichtspunkten, sondern im Sinne einer umfassenden, auf alle Sinne gerichteten Bühnenwirksamkeit. Wie für seine Vorgänger Rossini, Donizetti und Bellini war auch für Verdi der Ausgangspunkt einer Oper die Stimme. Bei aller Ausdifferenzierung einer immer raffinierteren Harmonik und subtileren Instrumentierung blieb sein Theater bis zum Schluss Gesangstheater. Das wird nicht nur durch den melodischen Reichtum seiner Musik bis hin zur *Aida*, sondern auch durch die *Rigoletto*- und *Traviata*-Skizzen bestätigt, die dokumentieren, dass der Kompositionsprozess stets von der melodischen Erfindung ausging, während die Orchesterbegleitung in der Regel erst nachträglich vor Ort während der Einstudierung der Gesangspartien ausgearbeitet wurde.« (Schweikert 2013, S. 157). Daraus resultiert schließlich »[...] die immer offensichtlichere Aufmerksamkeit des Musikers für das ›szenische Wort‹, die sich in einer theatralischen ›Dringlichkeit‹ manifestiert, oder besser gesagt in dem Bedürfnis, sich musikalischen Formvorgaben zu entziehen: Arien, Rezitative, Duette, Quartette und anderes werden verbunden, damit das Drama nichts von seiner Einheitlichkeit, seinem Rhythmus und seiner Spannung verliert.« (Courir 2013, S. 117)

<sup>1410</sup> Schreiber 1991, S. 601f.

<sup>1411</sup> *Ibd.*

<sup>1412</sup> Vgl. Rechtmann 1990, S. 286f.

[...]«<sup>1413</sup>, »[...] eine unüberbietbare Aufgabe für einen großen Charakterdarsteller mit mächtiger Stimme, die aber inniger, weicher Töne fähig ist [...]«.<sup>1414</sup> Daran anknüpfend fällt Rechtmann folgende Beurteilung über die grundlegende Konzeption des Protagonisten:

Die Figur Rigolettos [...] wird differenzierter dargestellt. Er ist einerseits Hofnarr, der sich an der Welt für den Spott rächt, dem er immer ausgesetzt gewesen ist, andererseits ist er der liebende Vater und der seiner verstorbenen Gattin nachtrauernde Ehemann: Zunächst demütigt er sich für seine Tochter, schmiedet dann aber Rachepläne bis hin zum Mord. Diese Facetten seines Charakters kommen in den Duetten mit Gilda und in dem berühmten Quartett im dritten Akt zum Ausdruck. Über dieses Quartett soll Victor Hugo geäußert haben, daß er mit seinem Drama ähnliche Wirkung hätte erzielen können, wenn es im Sprechtheater die Technik des parallelen Deklamierens ebenfalls gäbe.<sup>1415</sup>

Die verschiedenen Identitätsebenen des Protagonisten konstatiert Schreiber und bemerkt über dessen musikalisches Profil:

Die musikalisch entwickelte Charakterisierung Rigolettos, die den alten Gegensatz von Arie und Rezitativ aufhebt, spiegelt Verdis Umsetzung von Victor Hugos Motto, die Kunst müsse das Sublime und das Groteske verbinden. Dieser buckelige Hofnarr, nicht nur in der äußeren Erscheinung ein Bruder des Glöckners Quasimodo in Hugos Roman *Notre-Dame des Paris* zeigt hinter seinem abstoßendem Äußeren ein differenziertes Gefühlsleben.<sup>1416</sup>

Das Interesse Verdis für die literarische Vorlage Hugos resultiert für Sabine Henze-Döhring weniger aus der *politisch-kritischen Dimension des Stoffes*<sup>1417</sup>, sondern fokussiert »[...] die existentielle Situation des körperlich und seelisch deformierten Narren [...]«<sup>1418</sup>, der seinem Schicksal kontinuierlich selbst in die Hände spielt. Abels bestätigt diese Aussage und führt zu Verdis Stoffwahl aus:

Conditio sine qua non des komponierten Charakters wird also die Mißgestalt. Dem immateriellen Wesen einer auf die absonderliche Figur zugeschnittenen Musik entspricht deren von der Gesellschaft verlachte Erscheinung. Verdis Äquivalenz von kompositorischem Einfluß und theatralischer Realisierung kann deutlicher kaum ausgesprochen werden. Er spricht geradezu von »häßlichen Noten«, die er nicht einfach hingeschrieben habe, er sei indessen immer bemüht gewesen, »ihnen einen Charakter zu geben.«<sup>1419</sup>

Damit entwirft Verdi eine Hofnarrenfigur, deren Narrenfreiheit zum Verhängnis wird, da Rigolettos Narrentätigkeit schwerwiegende Auswirkungen auf sein Privatleben haben und im Tod der geliebten Tochter resultieren. Sein solipsistisches Weltbild steht ihm im Weg, so dass die Negation der Wechselwirkungen zwischen Berufs- und Privatsphäre die Tragik seines Schicksals begründet. In seiner Hofnarrenfunktion am Hof des Herzogs von Mantua wirkt Rigoletto somit als »[...] Krüppel und Narr, der als geduldete gesellschaftliche Randfigur nach Anerkennung sucht, [...] aber erst recht den Zorn der seiner Umgebung auf sich zieht [...]«<sup>1420</sup> und andererseits als besorgter Vater, der aber auch in dieser Rolle versagt. In diesem Kontext hebt Julian Budden Rigolettos Rolle als Vaterfigur schließlich besonders hervor:

Wie *King Lear*, den Verdi immer komponieren wollte, ist *Le roi s'amuse* ein Vater-Drama. Triboulet führt ein Doppelleben: als Spaßmacher eines ausschweifenden Fürsten und als Vater, der seine junge Tochter beschützen will. Ihn verleitet Laster und Völlerei, sie hält er in klösterlicher Abgeschiedenheit. Eines Tages verspottet er einen anderen Vater, dessen Tochter der König verführt hat. Der alte Mann (Monterone) verflucht ihn, und von diesem Augenblick an fürchtet Triboulet, der Fluch werde ihn an dem Punkt treffen, wo er am verwundbarsten ist – bei seiner eigenen

<sup>1413</sup> Schreiber 1991, S. 601.

<sup>1414</sup> Pahlen 1987, S. 522.

<sup>1415</sup> Rechtmann 1999, S. 287.

<sup>1416</sup> Schreiber 1991, S. 605.

<sup>1417</sup> Henze-Döhring 2013, S. 47.

<sup>1418</sup> Ibd.

<sup>1419</sup> Abels 2009, S. 166.

<sup>1420</sup> Brandenburg 2012, S. 8.

Tochter. Die Tatsache, daß ein solches Unglück sich zwangsläufig ereignen muß, da der Fürst bereits verkleidet um seine Tochter wirbt und die Höflinge sich nur zu gern an dem verhaßten Spaßmacher rächen wollen, hat nichts zu besagen. Der Fluch symbolisiert die Strafe, die über Triboulet wegen seiner Lasterhaftigkeit verhängt werden wird.<sup>1421</sup>

Vor dieser Ausgangslage erschließt sich für Schreiber die *Musik als Sinnträger*<sup>1422</sup> in einem *Meisterwerk der Rache*<sup>1423</sup>: Das textliche wie musikalische *Fluchmotiv*<sup>1424</sup> Monterones erhebt sich hierbei zur *Ideé fixe* des titelgebenden Baritons, wobei er »[...] durch das zuckende Streicherunisono gekennzeichnet, mit dem leitmotivischen Fluch in Herz und Sinn [...]«<sup>1425</sup> gleich zu Beginn der Oper seine seelische Gespaltenheit offenbart.<sup>1426</sup> Damit bildet »[...] Rigolettos Nachdenken über diesen Fluch [...]«<sup>1427</sup> »[...] den eigentlichen Inhalt der Oper [...]«<sup>1428</sup>, wie auch Henze-Döhring darlegt: »Hugo und auch Verdi zufolge gründet das gesamte Drama in Monterones Fluch. Verdi knüpft Rigolettos Erinnerung daran mit einem markanten musikalischen Motiv, das zwar nicht immer identisch ist, doch stets erkennbar an Schlüsselszenen des dramatischen Geschehens erklingt.«<sup>1429</sup> Um eine aussagekräftige Erläuterung jener Schlüsselszenen bemüht sich beispielsweise Peter Gisi, der die Werke Verdis im Spiegel der Tonarten analysiert und die basalen Geschehnisse des ersten Aktes rekonstruiert:

Wie sorgfältig und nuanciert Verdi das Tonartenpaar f-Moll/F-Dur [...] einsetzt und gegen andere Tonartenpaare abgrenzt, zeigen besonders einige Ausschnitte aus dem *Rigoletto*: Der alte Graf Monterone (Bassbariton), der im ersten Bild aus dem Hintergrund auftaucht, die Orgie am herzoglichen Hof stört (c-moll) und mutig für die Ehre seiner Tochter und seiner Familie einsteht, bevorzugt für die eigentliche Anklage f-moll [...], bis er die Fassung verliert und im Zeichen der Ohnmacht den Herzog und den spöttischen Hofnarren in D-Dur verflucht und anschließend die Verfluchung des Narren in Des-Dur (Verdis Tonart für das Irreale) wiederholt.<sup>1430</sup>

Die Störung des Festes durch Monterones Fluch irritiert Rigoletto und er kann sich dieser Prophezeiung gedanklich wie emotional nicht mehr entziehen. Nachdem er seine Hofnarrenmontur abgelegt hat, wiederholt der gleichsam natürliche Narr auf seinem Heimweg Monterones Worte (*Quel vecchio*

<sup>1421</sup> Budden 1987, S. 224.

<sup>1422</sup> Schreiber 1991, S. 602.

<sup>1423</sup> »Für Verdi war das Fatum, der Fluch, der sich auf schreckliche Weise auf Rigoletto/Triboulet niederschlägt und ihn mit seinem Schicksal bestraft, für das er Vallier/Monterone verspottet hatte, der zentrale Punkt. Deshalb schlug er auch den Titel *La Maledizione* vor.« (Brandenburg 2012, S. 35).

<sup>1424</sup> Schreiber analysiert dessen Verwendung folgendermaßen: »Die erste Fixierung dieses Fluchmotivs verlief nicht auf einer gleichbleibenden Tonhöhe, sondern stieg skalenartig um eine Quart zur Tonika von f-moll hoch, um von dort rhetorisch eine Oktave niederzustoßen. In der Endfassung hat das Motiv in der Gesangsstimme nicht mehr diesen harmonisch eindeutigen Verlauf, es ist reduziert auf den totenglockenähnlichen Ton, unter dem nun im Orchester eine harmonische Progression mit dominanter Färbung erklingt. Wir hören das Motiv nicht als Wagnersches Leitmotiv in Form des Kommentars durch den allwissenden Autor, sondern ganz aus der Wahrnehmungsperspektive der Bühnenfigur: Rigoletto wird von diesem Motiv heimgesucht, es verfolgt ihn wie ein Phantom.« (Schreiber 1991, S. 602).

<sup>1425</sup> Weissmann 1982a, S. 180.

<sup>1426</sup> Vgl. ibd., S. 180.

<sup>1427</sup> Abbiati 1982a, S. 147.

<sup>1428</sup> Herz 1982, S. 189.

<sup>1429</sup> Henze-Döhring 2013, S. 43f. »Es ist kein <Fluchmotiv> im Sinne Wagners, denn sonst müßte es vor allem erscheinen, wenn der Fluch ausgesprochen wird und wenn er sich erfüllt.« (Herz 1982, S. 189). Döhring sieht dies ähnlich: »Bei Hugo ist das Motiv des Fluches zwar konstitutiv für die Dramaturgie, charakterisiert aber nicht die Gattung schlechthin, was wesentlich zum Ausdruck kommt, daß es am Schluß nicht wieder erscheint.« (Döhring 1986, S. 247).

<sup>1430</sup> Gisi 2013, S. 768.

*maledivami*), bevor Sparafucile ihn in der ersten *Nachtszene*<sup>1431</sup> einholt. »Die zumindest partielle Einheit, die er zwischen sich und dem Mörder Sparafucile aufstellt – er selbst mordet mit Worten, der Bravo mit dem Messer – wird musikalisch ausgeweitet, in eine zweite Parallelität [...]«,<sup>1432</sup> analysiert Schreiber und verweist damit auf das Unheil, das Rigoletto und Monterone miteinander teilen: Die Verführung der eigenen Tochter durch den Herzog von Mantua. Allerdings geht Adolf Weissmann davon aus, daß Verdi dem verängstigten Narren durch das Duett mit Sparafucile sein Mitgefühl offeriert und damit gleichzeitig doch Schreckliches ankündigt.<sup>1433</sup> Doch zuvor erlebt Rigoletto in seinem *Pari siamo*-Auftritt einen Moment der tiefen Selbstreflexion und findet in der Soloszene zu der schmerzvollen Erkenntnis, dass er sein missgestaltetes Äußeres zutiefst hasst sowie die daraus resultierende obligatorische berufliche Konsequenz, einen Hofnarren verkörpern zu müssen. Folglich ist Rigoletto eine Hofnarrengestalt, in der Elemente eines *natürlichen* sowie *künstlichen* Narrens verschmelzen, die für ihren Herzog und dessen Hofgesellschaft aber lediglich Wut und Zorn übrig hat. Daniel Brandenburg konstatiert für diese Erkenntnisszene im Übrigen neben einer dunkel timbrierten Orchesterbesetzung und tremolierenden Streicher das zarte Flötenmotiv Gildas, das Rigoletto beruhigt und einem emotionalen Wechsel vorwegnimmt:<sup>1434</sup> Beim Eintreten in sein Haus legt Rigoletto seine Narrenmaske ab und wird zum bürgerlichen Vater.

Während der rezitativische Monolog der vorangegangenen Szene, Auskunft über dessen Hofnarrenprofil gibt, erfährt man im Duett mit Gilda sein Verständnis von Familie und Vaterpflichten. »Da zunächst Rigoletto den Dialog beherrscht schweigen die Bläser. Mit lyrischer Emphase tauschen Vater und Tochter Bekundungen ihrer wechselseitigen Zuneigung aus.«<sup>1435</sup> In diesem Kontext erfährt die Szene einen Tonartwechsel von C-Dur zu f-moll, da Gilda von ihren Vater dringliche Antworten über ihr gemeinsames Leben einfordert. In einem *lyrisch-expressiven Andante*<sup>1436</sup> berichtet Rigoletto zumindest über den Verlust der verstorbenen Ehefrau und hält sonst jegliche Informationen – sogar seinen Namen – vor ihr verborgen. Jedoch erfährt Gilda ebenso einen zarten Moment der Liebe und innigen Zuneigung mit ihrem Vater, als er ihr anvertraut, dass sie alles für ihn bedeute: »Culto, famiglia, la patria, il mio universo è in te!«<sup>1437</sup> Allerdings behandelt Rigoletto seine Tochter wie seinen Besitz, weshalb ihr Lebensalltag allein seinem Herrschaftsanspruch obliegt, in welchem sie als entschädigender Ausgleich für die innere Leere Rigolettos fungiert. Während der Vater am Hof also der Befehlsgewalt seines Potentaten unterliegt, invertiert sich diese Rolle im Tochter-Vater-Verhältnis,

---

<sup>1431</sup> René Leibowitz befasst sich mit der Orchestrierung des Rigoletto und sagt über den Typus der Nachtszene: »Wir können zunächst feststellen, daß ein großer (wenn nicht der größte) Teil der Handlung sich zu nächtlicher Zeit abspielt: der ganze zweite Teil des ersten Aktes, angefangen vom Duett Rigoletto-Sparafucile sowie der ganze dritte Akt.« (Leibowitz 1982, S. 202). Zudem erscheint musikalisch auffällig die häufige Verwendung von Klarinetten und Fagotten in Verbindung mit Streichinstrumenten in den Nachtszenen sowie die dunkle Färbung in der Orchestrierung des Vorspiels (vgl. ibd., S. 202f.). Teresa Klier geht genauer auf die Verwendung der Holzbläser ein: »In den Opern von Rigoletto bis zur Neufassung des Mac Beth ist eine deutliche Entwicklung zu spüren, die auf die Herausbildung charakteristischer, dramatisch klassifizierbarer Holzbläserklänge einerseits und auf eine größere Flexibilität im Wechsel der einzelnen Klangfarben andererseits hinzielt. Doch die Entwicklung findet noch innerhalb des traditionellen Rahmens der Holzbläserbehandlung statt.« (Klier 1998, S. 215).

<sup>1432</sup> Schreiber 1991, S. 604.

<sup>1433</sup> Vgl. Weissmann 1982, S. 180.

<sup>1434</sup> Brandenburg 2012, S. 8.

<sup>1435</sup> Ibd., S. 9.

<sup>1436</sup> Ibd.

<sup>1437</sup> Verdi 1964, S. 104ff.

das er vollkommen – ohne Mitspracherecht von Gilda – dominiert. Diese verbindliche Relation sieht Schreiber musikalisch folgendermaßen modelliert:

Gildas Melismen verlassen die von Donizetti geschaffene Typik der Ausdruckskoloratur, »die eher instrumentale Virtuosität der Stimmführung in Verbindung mit der gläsern-preziösen Instrumentation rückt den Affekt in die Distanz der Stilisierung. Die Musik identifiziert sich nicht mit den Gefühlsextasen, sondern kommentiert sie als Illusion« - ein einzigartiger Vorgang im Werk des Komponisten, der uns Gilda hier in der Selbstaussprache des Mädchens als synthetisches Produkt aus der Vorstellungswelt ihres Vaters zeigt. Die phantasmagorische Klangwelt für Gilda in ihrem glasmusikalischen Käfig und der phantomartig Rigoletto verfolgende Fluch des Monterone bestimmen den Charakter der Tragödie rein klangfarblich in einer Bandbreite, die Verdi in seinen früheren Werken nicht zur Verfügung stand.<sup>1438</sup>

So werden Rigolettos schlimmste Befürchtungen bittere Realität: Die Höflinge entführen Gilda und lachen auch noch darüber, da der Hofnarr ihnen sogar unwissentlich hilft. In der Entführungsszene überlappt daher sein Handeln als zynischer, alter Narr mit seiner hilflosen, handlungsunfähigen Rolle als Vater. Nach der Entführung pausiert »[...] Rigolettos Gesang über mehrere Takte. Allerdings gibt es an dieser Stelle eine ausführliche Regieanweisung, die dem Sänger angibt, wie er zu agieren hat [...]«<sup>1439</sup> Überwältigt schreit Rigoletto am Ende des ersten Aktes: »Ah! ah! ah, la maledizione!«<sup>1440</sup>

Die ersten Szenen des zweiten Aktes, die im Palast des Herzogs angesiedelt sind, beschreibt wiederum Gisi unter der Lupe der verwendeten Tonarten:<sup>1441</sup>

Der Titelheld, der buckelige Hofnarr Rigoletto (Bariton), durchläuft im 2. Akt, während er bei Hofe für die Ehre der eigenen Tochter kämpft, weitgehend dieselben Haupttonarten [c-moll, f-moll, Des-Dur wie die Figur Monterones; Anm. d. Verf.], allerdings in anderer Reihenfolge. In d-moll lässt er – in Erkenntnis seiner Ohnmacht – die Narrenmaske fallen. Wenig später beschimpft er die Höflinge in einem gewaltigen c-Moll Ausbruch. F-moll erscheint erst im Meno-mosso-Abschnitt, als sich Rigoletto aufs Bitten verlegt und einen einzelnen Höfling persönlich anspricht [...], bevor er dann, im Des-Dur-Schlussstil der Arie vergeblich das Mitleid der Anwesenden erlebt. Im f-Moll-Teil beider Ausschnitte zeigen die Auftretenden eine gewisse Würde, welche auf die extremen Affekte der unmittelbar vorausgehenden oder nachfolgenden Passagen verweist. Musikalisch moderat ist auch Rigolettos f-Moll-Passage im nachfolgenden Duett mit Gilda gehalten, wo er klagt, dass Gott die Schändung der Tochter zugelassen habe.<sup>1442</sup>

Vor diesem Hintergrund spricht Gisi von einem elementaren dramaturgischen Knotenpunkt, der nicht nur Monterones Fluch in die Rache Rigolettos umwandelt, sondern ebenso den Bruch mit der Narrenidee vollzieht: »Der gebrochene Vater tritt wieder in seiner Funktion als Hofnarr auf und trällert mit scheinbarer Sorglosigkeit, [...] ein Motiv, das rhythmisch an die spöttische Erzählung der Höflinge erinnert (*La ra ...La ra*).«<sup>1443</sup> Ein allerletztes Mal bedient er sich der Narrenmaske, um seine Tochter im Palast ausfindig zu machen. Nachdem er daraufhin seine Maskierung fallen lässt und sein wahres Gesicht als Vater zeigt, der sich angsterfüllt um seine Tochter sorgt, versperren die Höflinge

<sup>1438</sup> Schreiber 1991, S. 606.

<sup>1439</sup> Brandenburg 2012, S. 73.

<sup>1440</sup> Verdi 2003, S. 87. Daneben äußert Brandenburg: »Der Kontrast dieses Aktschlusses zu dem fast für eine Buffa geeigneten Entführungs-Chor und dem sich fast gänzlich im Orchester abspielenden Zusammenbruch Rigolettos hätte nicht größer sein können: Bis auf wenige Einwürfe der Singstimme muss der Sänger durch seine schauspielerische Leistung die sprachlose Überraschung und den unsäglichen Schmerz zum Ausdruck bringen [...] Der Akt schließt in es-Moll.« (Brandenburg 2012, S. 73).

<sup>1441</sup> Ferner erläutert Voss über den 2. Akt: »Die dominierende Form ist das Duett. Auch das berühmte Quartett und das Gewitter-Terzett sind im Kern Duettsszenen und keine tragenden Ensembleinsätze, was selbstverständlich dramaturgisch bedingt ist.« (Voss 2013, S. 444). Döhring hingegen formuliert: »Verdis Charakterisierung des *Rigoletto* als eine Folge von Duetten ist zwar cum grano salis richtig, gilt aber bereits für Bellinis *Norma* (1831).« (Döhring 1986, S. 241).

<sup>1442</sup> Gisi 2013, S. 768f.

<sup>1443</sup> Brandenburg 2012, S. 75

ihm erst recht den Weg in das Zimmer des Herzogs. Daraufhin verliert Rigoletto jegliche Fassung und bekundet seinen Hass auf die Hofgesellschaft in seiner Arie, wie Brandenburg skizziert:

Die Arie ist ein bewegender dreiteiliger Monolog von beeindruckender Ausdruckskraft, dessen psychologische Schattierungen sich wieder einmal in der orchestralen Begleitung widerspiegeln: Der erste Abschnitt, *Andante mosso agitato*, Rigolettos zornige Anklage, steht in c-Moll, der zweite, *Meno mosso*, sein Weinen, in f-Moll, seine flehentliche Bitten, ebenfalls *Meno mosso*, in Des-Dur. [...] Der Schwerpunkt des Ausdrucks liegt hier ganz in der Gesangsstimme, deren Führung auf beeindruckende Weise Verdis besonderes Gespür für die expressiven Möglichkeiten der Bariton-Stimme zeigt.<sup>1444</sup>

Nun verlässt Rigoletto den Narrenpfad endgültig und sinnt als Vater nach Vergeltung, die im dritten Akt eine tragische Wendung erlebt. Hierbei wird das Quartett (*Un dì se ben rammentomi*) oft als musikdramatischer Höhepunkt der Oper deklariert, da Verdi eine exemplarische Darstellung der Gleichzeitigkeit *verschiedener Gefühle im Ensemble*<sup>1445</sup> außerhalb und innerhalb der Taverne vollzieht. Jedoch ist »[...] das dreiteilige Ensemble im Grunde ein Doppelduo zwischen dem Herzog und Sparafuciles Schwester Maddalena auf der einen Seite, Rigoletto und Gilda auf der anderen Seite.«<sup>1446</sup> Döhring kommentiert:

In der Geschichte des Opernensembles hat das *Rigoletto*-Quartett einen geradezu mythischen Ruf: Verdi habe hier in singulärer Weise musikalische Geschlossenheit mit dramatischer Charakteristik zu verbinden gewußt. Bei genauem Hinsehen zeigt sich freilich, daß die behauptete Dissoziation des Vokalsatzes so total gar nicht ist. [...] Es ist schwer begreiflich, warum man für diese – zudem nur partielle – simultane Kombination selbstständiger melodischer Charaktere Parallelen bei Mozart (*Don Giovanni*) sucht, aber das direkte Vorbild übersah: In der für Verdi gültigen Form stammt das Verfahren aus der französischen Romantik (Berlioz, Liszt, Meyerbeer) als konsequenteste musikalische – und so nur in der Musik mögliche – Ausformung des Kontrastprinzips. Überflüssig zu sagen, daß der szenische Grundeinfall, ein räumlich getrennter Doppel-Dialog, wiederum durch Hugos Drama gegeben war.<sup>1447</sup>

Für Schreiber deutet sich hiermit bereits der Tod Gildas an. Während der Herzog, Maddalena und Rigoletto »[...] sich ein einziges Mal in gleichen Notenwerten artikulieren [...]«<sup>1448</sup>, greift Gilda auf die Sechszehntel zurück, die Rigoletto zu Beginn der Szene anstimmt.<sup>1449</sup> Der Mordauftrag Rigolettos verfehlt sodann sein eigentliches Opfer und trifft stattdessen Gilda im folgenden Terzett mit Gewitter.<sup>1450</sup> Als Rigoletto aus der Ferne die Kanzone des Herzogs (*La donna è mobile*) erklingen hört,

<sup>1444</sup> *Ibd.*, S. 76f.

<sup>1445</sup> Czerny 1960, S. 358. »Je näher die Katastrophe, desto größer Verdi. Immer da, wo es gilt, die Menschen in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinanderstoßen zu lassen, besinnt er sich auf die Macht des Ensembles. Und hier wird sie, an einigen Beispielen erprobt, zur stärksten Macht innerhalb des bisher vollendeten Werkes. Aus der Szene erwächst das Quartett empor. Scharf entgegengesetzte Grundempfindungen sollen vereinigt werden. Die Musik soll binden, was getrennt ist, das höchste Maß an Ausdruck geben, wo höchster Ausdruck zugleich höchste Unvernunft scheint: Leichtsinns hier, Schmerz, Liebe, Eifersucht, Rachegefühl: das alles soll ineinanderfließen und sich doch abheben; soll nebeneinander herlaufen und sich doch in voller Selbstständigkeit entwickeln. Das vollzieht sich nun mit einer erstaunlichen Einfachheit der Mittel.« (Weissmann 1982, S. 182).

<sup>1446</sup> Schreiber 1991, S. 609.

<sup>1447</sup> Döhring 1986, S. 242.

<sup>1448</sup> Schreiber 1991, S. 609.

<sup>1449</sup> *Vgl. ibd.*

<sup>1450</sup> »Der letzte Teil der Oper trägt die behelfsmäßige Überschrift ›Scena, Terzetto e Tempesta‹ bzw. ›Scena e Duetto finale‹ - ›Szene, Terzett und Gewitter‹ bzw. ›Szene und Schluss-Duett‹. Behelfsmäßig ist die Überschrift deshalb, weil sie etwas zu beschreiben versucht, das sich den bisherigen Normen entzieht. Vor dem Hintergrund des sich anbahnenden Gewitters und um ein kleines Terzett herum, entwickelt sich eine Szene, die sich im Grunde jeder detaillierten Analyse und einem konventionellen Schema entzieht.« (Brandenburg 2012, S. 83). Und Budden bemerkt ergänzend: »Was zeitgenössische Kritiker des *Rigoletto* besonders beeindruckte, war Verdis Orchesterbehandlung. Gewiss ist Instrumentierung – eine sonderbare, phosphoreszierende Mischung von Klarinetten, Fagotten, tiefen Streichern und großer Trommel –, die bei Rigolettos erstem Gespräch mit Sparafucile für jene hinterhältige Atmosphäre sorgt; und es ist das Orchester, das im zweiten Akt Gildas und Rigolettos Schmerz höchste beredten Ausdruck verleiht. [...] Im *Rigoletto* aber hält das Gewitter mit der Handlung Schritt und erreicht seinen Höhepunkt mit

macht er die grausame Entdeckung, daß Gilda erdolcht wurde, aber noch lebt. Nicht der Herzog ist demnach der Narr, sondern abermals Rigoletto. Brandenburg beschreibt die Schlusszene des *Tab-leaus*<sup>1451</sup> und somit gleichsam den letzten Gesangswechsel von Vater und Tochter:

Gilda bittet ihren Vater um Verzeihung für sich und den Verführer: Auf- und abstrebende Sextolen-Läufe der Flöte begleiten ihren Gesang, der von der Entrückung einer Sterbenden erzählt [...] und verweisen damit bereits auf überirdische Sphären. Rigolettos verzweifelte Antwort erfolgt mit Sextolen in den Streichern, die aber hier durch ihre Tonrepetitionen eher resigniert wirken [...]. Doch das Schicksal ist nicht mehr aufzuhalten: Gilda stirbt, ein chromatischer Sechzehntellauf der Streicher zeigt Rigolettos schmerzvolles Aufbäumen, das in dem Aufschrei in des-Moll kulminiert ›Ah! la maledizione!‹.<sup>1452</sup>

Leo Karl Gerhartz resümiert über die Oper: »*Rigoletto* ist Verdis erste vollgültige politische Oper. [...] Verdi offenbart sich nämlich weniger in der Feier der Ideale des Risorgimento, als vielmehr in der Auseinandersetzung mit den Kräften, [...] die diese Ideale verhindern.«<sup>1453</sup> Damit verweist Gerhartz einerseits auf Rigoletto, dessen private Ansprüche ein soziales Gemeinwohl verhindern, da sich die Titelfigur in ihrer gesellschaftlichen Funktion als Narr sowie als Privatperson außerhalb gesellschaftlicher Prämissen verortet. Andererseits charakterisiert Gerhartz das rücksichtslose Verhalten des Hofstaates als metaphorische Karikatur einer unsolidarischen Gesellschaft. Nach Gerhartz' Lesart begegnen die Höflinge dem Narren auf Augenhöhe, wohingegen Herz den Protagonisten in seiner Kritik viel stärker in die Mangel nimmt:

Rigoletto geht den gefährlichsten Weg: Er setzt alles auf eine Karte, auf die Gunst des Fürsten, er überbietet die Höflinge noch an Bedenkenlosigkeit und erweist sich jeder Laune seines Brotherrn gefällig. Er durchschaut die Nichtigkeit seiner Umgebung und macht sich mit ätzendem Witz bei den Höflingen verhaßt. Aber er schießt über das Ziel hinaus. Unter dem Druck der Verhältnisse, mißbraucht in seiner beklagenswerten Häßlichkeit, unterdrückt er <im Dienst> jedes menschliche Gefühl für Anstand und Recht.<sup>1454</sup>

Wer von beiden feindlichen Lagern allerdings der größere Bösewicht figuriert, obliegt dem jeweiligen Interpretationsansatz. Dass Rigoletto sein elend empfundenes Leben der Gesellschaft ankreidet, unterstreicht seine Opferrolle als Narr, die ihn zum aggressiven Zyniker werden lässt. Seine Komik geht deshalb mit einem verlachenden Duktus einher, der von der Hofgesellschaft vice versa reflektiert wird. Von einem Spaßmacher, der sich der heiteren Unterhaltung seines Publikums verschreibt, kann hier nicht die Rede sein, erst recht nicht in Bezug auf seinen antithetischen Konterpart, den Herzog. In dieser Beziehung agiert Rigoletto weder als Vergänglichkeitsmotiv noch als weiser Ratgeber, da der Narr seinen Regenten um dessen Attraktivität und Macht beneidet. Problematisch erscheint für Döhring die durch die Zensur determinierte Zeichnung des Herzogs: Dieser ist kein souveräner Despot im Sinne eines Feudalherren, sondern versinnbildlicht einen sentimental Liebhaber, der sich allein der Verführung von jungen Frauen widmet. Seine Herrschergewalt artikuliert sich somit allein über den Aspekt der Liebe, wodurch sich die Fallhöhe zu Rigoletto verringert, da der Regent dadurch selbst lächerliche Züge erfährt. Zudem kritisiert Döhring die Motivation des nării-

---

der Ermordung Gildas. Im Gegensatz zu den meisten anderen musikalischen Gewittern wird bei diesem auf eine gleichbleibende Struktur verzichtet. Verdi nimmt nur eine Handvoll kurzer – deskriptiver und rein atmosphärischer – Motive, lässt sie mit Melodiefetzen abwechseln [...] und verschränkt damit die Handlung in ständig wachsender Spannung. Zwei Dinge fallen besonders auf: der ›wortlose‹ Chor, der das Heulen des Windes suggerieren soll, und eine musikalische Figur, deren genaue Bedeutung wohl nicht auszumachen ist, die jedoch zu der unheimlichen Atmosphäre kräftig beiträgt.« (Budden 1987, S. 230).

<sup>1451</sup> Döhring vermerkt in seiner Szenenanalyse des Terzetts mit Gewitter, dass der musikalische Komplex keine erweiter-te Nummer darstelle, sondern ein Tableau kennzeichne (vgl. Döhring 1986, S. 242f.).

<sup>1452</sup> Brandenburg 2012, S. 86f.

<sup>1453</sup> Gerhartz 1997, S. 436f.

<sup>1454</sup> Herz 1982, S. 188.

schen Rachemotivs, da Gilda die Nähe zum Herzog selbst sucht und damit die Liebesbeziehung – wenn auch naiv – bejaht.<sup>1455</sup>

Nachdem sich der Narr im weiteren Handlungsfortgang zu Beginn des zweiten Aktes seiner Narrenmaske entledigt und sich damit zugleich von seiner Identität als Hofnarr loslöst, begegnen sich der abergläubische *Narr* als *bürgerlicher Vater* und der *Herzog* als *adeliger Liebhaber*, die um Gilda als *Tochter* bzw. als *Frau* kämpfen. Rigoletto ist eine bürgerliche Vaterfigur, die sich um die tugendhafte Ehre seiner Tochter sorgt, während der blaublütige Verführer eine tugendlose Natur aufweist. Dieser Charakterzug wird ebenso musikalisch in seiner Kanzone *La donna è mobile* virulent, einem leichten, anspruchslosen und einprägsamen *Schlager*, um mit den Worten von Weissmann zu sprechen. Dieter Schnebel sieht in dessen Fröhlichkeitspathos, allerdings ein tiefes Empfinden von Verletzung und Enttäuschung durch Frauenzimmer im Allgemeinen;<sup>1456</sup> diese These ist aber diskussionswürdig: Vielmehr erweckt das Liedchen den Anschein eines ironischen Moments der Selbstreflexion, da allein der Herzog trügerisch ist und es mit Frauen niemals ernst meint. Der eigentliche Betrogene ist demnach Rigoletto: Einmal durch seinen Herren und dessen Hofstaat und ein weiteres Mal durch seine Tochter, die sich aus Liebe für den Herzog opfert. Die Narrenidee reflektiert damit die Machtlosigkeit des Protagonisten, der weder als *Narr* noch als *Bürger* seine Rache vollziehen kann und somit eine despektierliche, buckelige Kreatur bleibt. Eine Integration beider Identitätsprofile in das Gesellschaftssystem der Oper scheint nicht möglich. Leo Karl Gerhartz vergleicht die Relation von Herzog und Rigoletto vor gattungsgeschichtlichem Hintergrund und sieht hierbei einen Wandel innerhalb der Operngeschichte angedeutet:

Der unsterblich von Schönheit zu Schönheit flatternde und doch nur auf der Stelle hüpfende Protztenor des Herzogs steht für die erstarrte Tradition der opera seria ein, ihre ›tote‹ Sehnsucht nach Neuem, d. h. ihre Unfähigkeit, die Grenzen alter Lied- und Tanzformen zu sprengen. Der zwischen Zynismus und Liebe, Scherz und Klage dramatisch sich bewegende (und bewegliche) Bariton Rigolettos ist demgegenüber sozusagen der Anwalt der Moderne, der für einen Ausbruch der Arie aus erstarrten Formen plädiert, für ihre Veränderung zu einer Folge sich ständig wandelnder Affekte aus Ausdruck und Spiegel von guten und fürchterlichen Taten des Menschen.<sup>1457</sup>

Voss hingegen zieht eine anders nuancierte Quintessenz: Zwar ist Rigoletto eine Nummernoper, die aus musikhistorischer Perspektive *konventionelle Muster und Modelle*<sup>1458</sup> durchbricht; für Voss antizipiert *Rigoletto* jedoch außerdem erste veristische Züge:

<sup>1455</sup> Vgl. die Ausführungen von Döhring 1986, S. 244-247.

<sup>1456</sup> Schnebel 1982a, S. 247.

<sup>1457</sup> Gerhartz 2006, S. 656.

<sup>1458</sup> Voss 2013, S. 443. Döhring hingegen liest den Rigoletto »[...] als Schlüsselwerk für die Reform der italienischen Gesangsoper im 19. Jahrhundert [...]« und verweist damit auf die »[...] unkonventionelle Formkonstruktion«, der dem Werk fünf inhärenten Arien (Döhring 1986, S. 240.) Überdies erweist sich die Oper als gewichtiger Entwicklungsschritt des italienischen Melodrammas unter dem Einfluß französischer Musikdramaturgie (vgl. ibd., S. 241). Egon Voss hinterfragt Döhrings Ansicht jedenfalls: »Ob es daher berechtigt ist, *Rigoletto* an der zeitgenössischen französischen Oper und deren dramaturgischer Fortgeschrittenheit zu messen [...], ist fraglich, ganz abgesehen davon, dass das Kriterium der Avanciertheit nicht immer über den ästhetischen Rang entscheidet.« (Voss 2013, S. 444). Gerhartz kritisiert Voss' Haltung, unterstützt Döhrings Annahmen und verweist zusätzlich auf den historisch-politischen Kontext des Risorgimento: »Denn Hugos wichtigste Fundgrube für sein Spiel ›König, der sich amüsiert‹, war eben nicht die Geschichte, sondern das Volkstheater seiner eigenen Zeit und hier vor allem die grelle Welt des französischen ›mélodrame‹. [...] Man kann deshalb auch den mit *Rigoletto* erreichten Operntyp als das Resultat einer einzigartigen Synthese zwischen dem nachrevolutionären Volkstheater Frankreichs und dem Elan des italienischen Risorgimento definieren.« (Gerhartz 1997, S. 435f). Den französischen Einfluß auf Verdis Rigoletto untersucht auch Werr 2002 (S. 78-88) sowie Budden: »Rigoletto ist eine ganz andere Vorlage: eine Drama wilder Leidenschaften, schwarzen Humors und Spotts, von groteskem Nebeneinander und bizzarer Logik. Verdi sprach von einer revolutionären Oper. Das ist übertrieben; denn er stürzte die alten Formen nicht um, so wie es später Wagner im Rheingold tat, vielmehr paßte er sie den speziellen Erfordernissen des Dramas an. Nur wo das nicht möglich war,

Die besondere Bedeutung von *Rigoletto* liegt in der Umwertung und Neubelichtung der Tradition der italienischen romantischen Oper, an die das Werk äußerlich anknüpft. Das Neue besteht im Einbruch des Realismus oder gar Naturalismus in die Romantik. Dass das Wahre nicht automatisch auch das Schöne ist, war zwar ab 1850 keine neue Erkenntnis mehr, es aber in die Form einer italienischen Oper zu bringen, in eine Form also, zu deren Basis und Selbstverständnis die Popularität gehört, war neu, wenn nicht revolutionär. *Rigoletto* zielt bewusst auf Popularität und konfrontiert das Publikum zugleich mit der Realität des Hässlichen. Nicht von ungefähr zählt *Rigoletto* zu den Ahnherren des *verismo*.<sup>1459</sup>

Ein Kontrastprogramm zeigt Jacques Offenbachs dreiaktige Opéra-comique *Fantasio*<sup>1460</sup> über die Robert Pourvoyeur befindet, dass der Hofnarr *Fantasio* (Mezzosopran oder Tenor) seiner Kunst zwar nachkommt und zum Lachen erregt, in der Hofnarrenexistenz jedoch keine identitätsstiftende Sinnhaftigkeit mehr vernimmt.<sup>1461</sup> Zudem diagnostiziert Josef Heinzelmann ein grundlegendes Spannungsverhältnis innerhalb dieser komischen Oper, die Mussets romantisch-ironische Weltkritik auch 30 Jahre nach ihrem Entstehen noch anklingen lässt:<sup>1462</sup>

Mit *Fantasio* unternahm er [Jacques Offenbach; Anm. d. Verf.] einen weiteren, freilich erfolglosen Versuch, die oberflächlich gewordene Form der Opéra-Comique zu erneuern, und dies auf eine gewagt widersprüchliche Weise: Die Ensembles und vor allem die Chöre haben Opernansprüche, einige Couplets sind beste Operette, viele der von Musset übernommenen Monologe und Dialoge vollführen rhetorisch-poetische Höhenflüge von Sprechtheater, die dann wieder ins Banal- Buffoneske abzustürzen scheinen. Friedenssehnsucht, zur Selbstverwirklichung drängendes Aufbegehren gegen hierarchische Ordnung, Weisheit im Narrentum, romantische Utopie kontra real existierende Gesellschaft.<sup>1463</sup>

Hierbei versucht Offenbach seiner Kritik an der Gattungskonvention der zeitgenössischen Opéra-comique<sup>1464</sup> ein konkretes Gesicht zu verleihen: Er bemängelt die starke Orientierung der französischen Dialogoper an der Grand Opéra in der Wahl historischer und tragischer Stoffe und damit einhergehend die Darstellung großer Gefühle und aufwendigen Apparaten, die für die Grand Opéra typisch sind.<sup>1465</sup> Daraus resultiert, so der Vorwurf Offenbachs, ein unaufhaltsamer Sentimentalisie-

---

schlug er eine neue Richtung ein.« (Budden 1987, S. 223).

<sup>1459</sup> Voss 2013, S. 437.

<sup>1460</sup> Das Libretto ist von Paul Edme de Musset und Charles Nutter, während die Uraufführung 1872 in Paris stattfindet. Hawig formuliert jedoch: »Über die eigentlichen Librettisten besteht Unklarheit. Keine einzige Quelle der Zeit nennt ihre Namen. Ich halte von allen Angaben, die sich auf diese Frage beziehen und die allesamt Vermutungen bleiben müssen, diejenige für wahrscheinlich, die Offenbachs langjährigen Mitarbeiter Charles Nutter nennt. Die – allerdings nicht immer zuverlässigen – Bühnenkataloge des deutschen Verlegers von *Fantasio*, Bote & Bock in Berlin, führen Nutters Namen anlässlich der Neubearbeitung durch Maag und Berger 1956 an. Die von Martial Ténéo überlieferten Dokumente zur Zusammenarbeit von Offenbach und Nutter lassen die berechnete Vermutung zu, daß Nutter nicht nur als Rechtsberater Offenbachs gegenüber Paul de Musset agierte, sondern auch aktiv in die Gestaltung des Librettos eingeschaltet wurde. Dagegen halte ich die Vermutung, Alexandre Dumas d. J. habe an dem Libretto mitgearbeitet, für nicht sehr überzeugend. Zwar kannte Offenbach den Autor der *Kameliendame*, [...] aber er hat nie mit ihm zusammengearbeitet. Nutter war ein librettistischer Routinier – Dumas nicht –, und eines solchen bedurfte es bei der Umformung des schwierigen Schauspiels in einen Operntext.« (Hawig 1999, S. 118).

<sup>1461</sup> Pourvoyeur 1988, S. 334.

<sup>1462</sup> Vgl. Heinzelmann 1991, S. 561.

<sup>1463</sup> *Ibd.*

<sup>1464</sup> Rechtmann beschreibt diese Gattung: »Die Opéra comique hat zweierlei Wurzeln: Zum einen entstand sie aus einer französischen Variante der italienischen Opera buffa, zum anderen füllten ihre Libretti die Lücke, die zwischen den einfachen und eher banalen Vaudeville-Stücken und den Werken der äußerst anspruchsvollen Comédie Française existierte. Der Grund dafür, daß hier auf musikalischem Gebiet ein Mangel empfunden wurde, lag in der gewandelten Gesellschaftsstruktur, die andere Forderungen an die Kultur nach sich zog. Der erstarkende gebildete Mittelstand wollte nicht auf niedriger Ebene, aber auch nicht auf höchst artifizielle Weise unterhalten werden. Die rein komischen Elemente wurden zugunsten der Darstellung romantischer Gefühle zurückgedrängt.« (Rechtmann 1999, S. 270).

<sup>1465</sup> Vgl. Hawig 2007, S. 8.

rungsprozess innerhalb der Opéra-comique.<sup>1466</sup> Tendenzen jener Entwicklung sind deshalb gleichfalls in dieser Narrenoper auszumachen, die Ludwig Berger als *romantische Spieloper* bezeichnet:

Offenbachs großer Lebenstraum war die romantische Oper: Weg vom Singspiel, das ihm viel zu leicht fiel, heraus aus der Operette, die er als Weltmeister der leichten Muse beherrschte, in das reinere Reich des Absolut-Musikalischen. Ein Hauch dieser Sehnsucht liegt über der Partitur des ‚Fantasio‘, dessen Text sich eng an ein Bühnenstück Alfred de Mussets anlehnt, ist Offenbachs entschiedenster Schritt auf dem Weg zu ‚Hoffmanns Erzählungen‘. Daß er sich als kundiger und gewitzter Theatermann gerade eine so zarte und verspielte Komödie zum Vorwurf gewählt hat, zeigt deutlich die Richtung an, in die es ihn treibt, und so ist ‚Fantasio‘ trotz gelegentlicher Ausflüge in die Grenzbezirke der Operette im wesentlichen eine ‚romantische Spieloper‘.<sup>1467</sup>

Pourvoyeur folgt dieser Argumentation und stellt konkrete Librettobezüge zwischen *Fantasio* und *Les Contes d' Hoffmann* her:

Ein genaueres Ebenbild der *Contes d' Hoffmann* läßt sich kaum vorstellen: herrliche Studentenlieder; melancholische, zum Mißlingen verurteilte Liebesgeschichten; Umkehrung der offiziellen Wertskala, nicht mehr in eine grausame nervöse, wirbelnde Satire, hingegen in die Zerrissenheit und Bitterkeit des Bedauerns; Fatalität, die man nicht mehr mit Gelassenheit akzeptiert, sondern mit blutendem Herzen.<sup>1468</sup>

Daneben macht Pourvoyeur ebenfalls musikgenealogische Ähnlichkeiten zwischen *Fantasio* und *Les Contes d' Hoffmann* sowie anderen Bühnenwerken Offenbachs aus, wie zum Beispiel »[...] der Vorwegnahme des Gesangs der Mutter [...]«<sup>1469</sup> aus *Les Contes d' Hoffmann* sowie der Walzersatz im zweiten Finale des *Fantasio*, der mitunter an *Belle Hélène* (1864) und *Périchole* (1868) erinnert, weshalb er folgert:<sup>1470</sup>

Sie [die musikalische Verwandtschaft; Anm. d. Verf.] beschränkt sich nicht auf die große Walzerszene, mit melodisch untereinander verwandten Themen, die man so häufig in Offenbachs Werk wiederfindet. Das klassische Beispiel – um nicht zu sagen der Archetyp – einer derartigen Behandlung dürfte das Kirmes-Bild mit dem Walzer aus Gounods *Faust* (1859) gewesen sein. Aber Offenbach hat dieses Muster im Laufe seiner Karriere zum eigenständigen Typ der großen Walzerszene entwickelt, die man sowohl in *La Fille du Tambour-Major* (1879) als auch in *Fantasio*, *Maître-Péronilla* (1978), *Le Docteur Ox* (1876), *Les Contes d' Hoffmann*, *Le Roi Carotte* und *Les Braconniers* (1873) finden kann. Darin also besteht ein gemeinsamer Nenner der Hoffmann-Musik und der sonstigen Offenbach-Werke.<sup>1471</sup>

*Fantasio* ist Offenbachs vierte Oper für die Opéra Comique;<sup>1472</sup> hier figuriert die bayerische Prinzessin Elsbeth als Rettungsanker für den Studenten und Narren Fantasio.<sup>1473</sup> Heinzelmann schreibt über den Medienwechsel von *literarischer Vorlage* zu *Libretto*:

<sup>1466</sup> Hawig ergänzt: »Entgegen seiner Kritik von 1856 partizipierte Offenbach also durchaus an einer Entwicklung der Gattung hin zu dem, was später, als Fusion der opéra-comique mit Elementen der grand opéra, unter dem neuen Begriff des ‚drame lyrique‘ subsumiert wurde.« (ibd.).

<sup>1467</sup> Berger 1956, siehe unpaginierte Seiten der *Einführung*.

<sup>1468</sup> Pourvoyeur 1988, S. 333. Er geht zudem näher auf die Studentenlieder ein, »[...] die eine so große Rolle spielen bei der Festlegung der musikalischen ‚Farbe‘ der Hoffmann-Welt. Die Verwandtschaft geht hier bis zu motivischen Anklängen, die sich gelegentlich bis auf drei Takte ausdehnen – ganz zu schweigen von der typischen, nahezu identischen Atmosphäre.« (ibd., S. 334f.).

<sup>1469</sup> Ibid., S. 333.

<sup>1470</sup> Vgl. Hawig 1999, S. 126.

<sup>1471</sup> Pourvoyeur 1988, S. 334.

<sup>1472</sup> Hermann Hofer erläutert Offenbachs operngeschichtliche Bedeutung: »Offenbach ist Erbe der europäischen Musiktradition, der er – oft sehr ernsthaft – parodiert; er nutzt die Errungenschaften der musikalischen Moderne bis hin zu Berlioz. [...] Er überführt die tragische, ernste Oper in den Überernst der Satire. [...] Er gehört als Musikdramatiker (er hat über 130 Bühnenwerke geschaffen) zu den Großen der Geschichte, wird von Nestroy, Hanslick und Krauss bis hin zu Leibowitz und Dahlhaus gefeiert als ein Musiker, dessen Werke die Wiener Operette, die ihm so unendlich fern steht, mit angeregt hat und der ein Musiktheater voller überschäumender Melodien geschaffen hat, als Schmelztiegel des Mitredens und Mitsingens in allen Belangen des modernen Lebens [...]« (Hofer 2002b, S. 269).

Die *Handlung* *Fantasios* findet statt in einem Deutschland, wie ein französischer Romantiker es sich vorstellt. Das Stück Mussets, im Januar 1834 publiziert, wurde in der glücklichen Periode seiner *Liaison* mit George Sand geschrieben. Es reflektiert ein zeitgenössisches Ereignis, nämlich die Ehe aus ‚Raison d’Etat‘ zwischen Leopold, dem ersten König der Belgier, und Louise-Marie d’Orléans, der Tochter des Königs Louis-Philippe, aber mindestens ebenso sehr die intime Beziehung der beiden großen französischen Schriftsteller.<sup>1474</sup>

Allgemein bedient sich das Werk einer Vielzahl an klassischen Kennzeichen, die eine traditionelle Opéra-comique-Dramaturgie erkennen lassen. Ruth Müller-Lindenberg fasst jene in ihrer Habilitationsschrift zusammen;<sup>1475</sup> sie scheinen einer *Fantasio*-Analyse überaus dienlich zu sein. Peter Hawig dagegen konkretisiert die Narrenzeichnung der Titelfigur *Fantasio* und deren Auftritte in den ersten beiden Akten:

Fantasio ist ein (älterer) Geistesverwandter von Büchners Leonce. Genau wie später der Prinz in dem deutschen Lustspiel langweilt sich Mussets Student in seinem Phantasie-München entsetzlich. [...] Einsamkeit, Melancholie, Menschenverachtung, zwiespältig empfundene Nutzlosigkeit im bürgerlichen Sinne – dafür aber [...] Vorliebe für Trunk, Tanz und ‚Spinnereien‘. Sein Freund [...] rät Fantasio seine Träume doch aufzuschreiben, aber so kreativ im bürgerlichen Sinne will Fantasio keineswegs sein. Lieber trinkt er. (Später wird sein Geistesverwandter Hoffmann ein verwickeltes Verhältnis von Trunk und Poesie entwickeln!) Aber die Behauptung, daß die Liebe nicht existiere, erweist sich auch für ihn als falsch – vorübergehend jedenfalls [...] Und Fantasio, untauglich zur Lebensklugheit, entschließt sich zur ‚plus grande folie de la terre‘; Im angetrunkenen Zustand beraubt er den Prinzen seiner Perücke. Und er ist stolz auf diese Form der Herrschaftskritik. [...] Nur – die Realität ist eben bitter: Der Prinz hat den Krieg erklärt.<sup>1476</sup>

Auch Müller-Lindenberg konstatiert das literarische Erbgut Mussets in der Oper: In der märchenhaften Kulisse reflektiert die Handlung das romantische Bedürfnis nach *politischem Frieden* sowie die *Sehnsucht nach einer sich erfüllenden Liebe*. *Fantasio* entstammt einer bildungsbürgerlichen Schicht, wohingegen das Objekt seiner träumerischen Begierde, Prinzessin Elsbeth, dem Adel entspringt. Überdies ist *Fantasio* Student der Philosophie und befindet sich in einer Lebenskrise. Die Welt erscheint ihm als traumartiges Gebilde, in der *Selbstfindung* und *Liebe* – besonders auf der Folie einer bürgerlichen Leistungsethik – keine große Bedeutung haben. Tiefgreifende Weisheit erschließt sich ihm jedoch nicht im Studium, so dass er andere Wege auf der Suche nach Selbsterkenntnis einschlägt. Daneben steckt *Fantasio* noch in einer weiteren Misslage: Er ist verschuldet und wird von der Polizei per Haftbefehl gesucht, weswegen er beschließt seine Identität aufzugeben und im Konzept der Narrenidee, die Weisheit der Welt zu suchen. Er bemächtigt sich des Hofnarren gewandes des kürzlich verstorbenen Hofnarren Saint-Jeans, um ihr als neuer Hofnarr, Trost über des-

<sup>1473</sup> Pourvoyeur 1988, S. 336.

<sup>1474</sup> Heinzelmann 1991, S. 561.

<sup>1475</sup> Sie erläutert einen Grundbestand an musikdramatischen Techniken, die das Genre der Opéra-comique begründen (siehe Müller-Lindenberg 2006). Weitere musikalische Kennzeichen der Opéra-comique sind Tonmalereien im Rahmen mimetischer Musik, wie beispielsweise die Kategorie des *Carillon*, die auch im Klavierauszug dieser Oper mehrmals notiert ist. Müller-Lindenberg erläutert: ›Wie erwähnt lässt sich das Wort mit ›Glockenspiel, Spieluhr, Glockengeläut‹ übersetzen, aber auch im übertragenen Sinne mit ›Lärm, Tumult‹. ›Carillon‹ könnte geradezu als Schlüsselbegriff für die ganze Gattung gelten, der einen verborgenen ästhetischen Diskurs der Opéra-comique freilegt: die Frage, auf welche Weise die Mittel der musikalischen Charakteristik, zu der die Tonmalerei durch Instrumentalfiguren gehört, einen stringenten Zusammenhang zwischen Musik und Drama zu stiften vermögen. Die in der Doppelbödigkeit des Wortes ›carillon‹ liegenden Möglichkeiten, spielerisch die figurative Ebene mit der klanglichen wieder zusammenzuführen, scheint für die relative Prominenz von ›carillon‹-Zitaten verantwortlich zu sein, die sich im übrigen auch auf eine entsprechende Tradition der Instrumentalmusik beziehen können. Betrachtet man allerdings die Ausdehnung der ›carillon‹-Nachahmung in Relation zum Text, so wird ein Widerspruch zur musikdramaturgischen Logik offenbar: Von ›carillon‹ ist entweder als Erinnerung an etwas Vergangenes, im Potentialis oder als Vergleich die Rede, also auf einem dramaturgischen Nebengleis. In der Musik schiebt sich ›carillon‹ zusammen mit den häufig hinzutretenden lautmalerischen Silben ›din‹ und ›don‹ jedoch auffällig in den Vordergrund.‹ (ibid., S. 203).

<sup>1476</sup> Hawig 1999, S. 116f.

sen Tod zu spenden. Dabei empfindet er Mitleid mit der scheinbar ausweglosen Situation der Prinzessin, die einen Mann ihres Standes ehelichen muss der ihr unbekannt ist. Sein damit einhergehender Narrenstreich löst allerdings beinahe einen Krieg aus, den er am Ende der Oper verhindern kann und dadurch zum Nationalheld avanciert. »Dankbar gibt er der Prinzessin, die ihn befreien wollte, die Schlüssel zurück, nur einen behält er, den zu ihrem Garten. Dieses geheimnisvolle Einverständnis beschließt die romantische Handlung.«<sup>1477</sup> Als nobilitierter Narr will er über den Hofgarten der Prinzessin wachen, der folglich das *Herrschaftsgebiet* respektive das *Narrenreich* des Protagonisten verkörpert. Eine Vereinigung der beiden als Liebespaars scheint ausgeschlossen, weshalb Fantasio also Hofnarr der Prinzessin Elsbeth weiter auf seiner Sinnsuche nach allumfassender Erkenntnis verweilt.<sup>1478</sup>

Zu Beginn der Handlung erscheint Fantasio als Bürger, der sich untugendhaft verschuldet und als Hofnarr bewährte Opéra-comique-Themen wie Standesunterschiede, Arbeit, Geld, Hochzeit, Rivalentum und Liebe tangiert: In diesem Kontext spielen die Motive *Verkleidung* und *Täuschung* eine basale Rolle. Seinen Nebenbuhler und Rivalen – etwa den Prinzen – enttarnt er und bringt ihn (mittels einem dramaturgisch schwach motivierten Schwurs) dazu, die Kriegserklärung zurückzuziehen und auf die Hochzeit mit Elsbeth zu verzichten. Hierbei fällt auch Fantasios Narrenmaske zeitweilig, der er sich am Handlungsende wieder zuwendet. *Fantasio* lässt sich im gewissen Sinn als »Rettungsoper« verstehen, in welcher der Protagonist die Prinzessin vor der Heirat mit dem Prinzen bewahrt. Auf dieser Folie verschmelzen Aspekte eines komischen wie gleichsam sentimental Narrentums, das nicht auf Unterhaltung des Hofstaates angelegt ist. Es referiert ausschließlich auf die Beziehung zwischen Elsbeth und ihrem Narren, der seine Narrenrolle zudem beibehält, weil er sie liebt. Das Narrenkonzept führt daher nur bedingt zu wahrer Weisheit, da es mit dem Phänomen der Liebe verwebt wird. Solange Elsbeth davon ausgeht, dass Fantasio in Wahrheit der verkleidete Prinz sei, schenkt sie ihm ihr Herz; als diese Täuschung enttarnt wird, muss Fantasio erkennen, dass er lediglich unter dem Deckmantel der Narrenidee ihr Interesse wecken kann. Generell erscheint ihm das Lebensmodell eines Hofnarren die validere Lebensalternative: Während ihm seine bürgerliche Perspektive jeglichen Lebenssinn entzieht, kann er als Hofnarr fernab eines bürgerlichen Alltags den allegorischen Traum des Narren träumen und im Gartenreich der Prinzessin sein eigener philosophischer Herr sein, dessen Narrenfreiheit unbezahlbar erscheint. Ob die Liebe der beiden tatsächlich unerfüllt bleibt, meint Hawig, ist reine Spekulation.<sup>1479</sup>

»Die Musik zu *Fantasio* ist überwiegend leise und behutsam [...]«<sup>1480</sup> und auf die »[...] Durchleuchtung psychischer Zustände und Entwicklungen angelegt [...]«<sup>1481</sup> erklärt Hawig. Aus diesem Grund führt Offenbach, so argumentiert Hawig weiter, den Protagonisten im ersten Akt mit einer einfühlsamen Ballade über den Mond ein, deren Zartheit und Reflexionstiefe keine effektvolle Arie

<sup>1477</sup> Berger 1956.

<sup>1478</sup> Siehe Offenbach 1973.

<sup>1479</sup> Hawig gibt: »Wie viel ist zwischenzeitlich passiert, vor allem im Herzen des Liebespaares! Und so soll Fantasio auch den Schlüssel zum Garten behalten. Sentimentales Erinnerungsstück an Unwiederbringliches? Geheimes Einverständnis für die nahe Zukunft? Ironisch – frivole Überwindung der Ständegesellschaft? Raffiniert platziertes Phallussymbol? Oder ein Teufelsgeschenk, das Fantasio in einem Rollenklischee halten will, wie Christof Loy das sehen wollte? Wie wissen es nicht – und das ist auch besser so!« (Hawig 1999, S. 130).

<sup>1480</sup> *Ibd.*, S. 130.

<sup>1481</sup> *Ibd.*, S. 125.

benötigt.<sup>1482</sup> Daneben verweist Hawig immer wieder auf die unkomplizierte Einfachheit der musikalischen Formensprache, die dazu führe, »[...] daß man ihre durchdachte Faktur unterschätzt.«<sup>1483</sup> »Im Zentrum der *Fantasio*-Partitur stehen die drei Duette von Elsbeth und Fantasio [...]«<sup>1484</sup>, die ein differenziertes Gehör bedingen, um die Feinheit der kammermusikalischen Instrumentation aufzuspüren.<sup>1485</sup> Überdies sieht Heinzelmann in der musikalischen Gestaltung des *Fantasio* das Selbstverständnis des Komponisten verewigt, der sich aus musikhistorischer Sicht im kompositorischem Übergang von der Opéra-comique zum drame lyrique befindet: »Zu beweisen, daß er nicht unbedingt zum Lachen bringen wollte, das war seine Absicht [...]«<sup>1486</sup> erläutert Heinzelmann:

*Fantasio* steht also in seiner ganzen Dramaturgie zwischen den Bouffonerien und den *Contes*. Mehr noch, er steht in der Mitte von Offenbachs Œuvre, auch idealtypisch: Die Welt dieser deutsch-französischen Romantik erweist sich mit ihrer Brechung aller klassischen Einheiten, ihrer Mischung stilistischer Ebenen, ihrer Sprengung und Neudefinition von Formen, ihrer Künstlichkeit, ihrer Ironie, ihrer lyrischen Empfindsamkeit, ihrem Hang zum Fragment, ihrer aufklärerischen und moralischen Tendenz, vor allem aber auch in der bei aller Exklusivität intendierten Volkstümlichkeit als die zentrale Projektion idealen Musiktheaters für Offenbach.<sup>1487</sup>

Hawig greift Heinzelmanns Gedanken auf und erklärt vor dem Hintergrund der Wirkungsgeschichte<sup>1488</sup> des *Fantasio*:

Der melancholische *Fantasio* nimmt [...] eine Schlüsselstellung ein. Denn wenn es richtig ist, was René Leibowitz und Robert Pourvoyeur als Grundprinzip der Offenbachschen Musik beschrieben haben, nämlich ‚Verkleidung‘ und ‚Maskierung‘, weil eben die Offenbachsche Musik ununterbrochen mit sich selber und Versteck spielt, changiert und irisiert, weil sie in all dem von ihr Gesagten immer auch dessen Gegenteil zu implizieren scheint – dann ist *Fantasio* das Zentralwerk schlechthin; es thematisiert im Spiel zwischen Fantasio und der Prinzessin die grundlegende Stileigentümlichkeit Offenbachs, und das heißt: Offenbach thematisiert sich selbst – rund um diesen Narren, der so tödlich ernst sein kann. Und zum zweiten präfiguriert *Fantasio* die Abgründe von *Hoffmanns Erzählungen*, und so wird dieses fragmentarische opus ultimum Offenbachs durch den Rückbezug auf die frühere Oper in mancher Hinsicht verständlicher, erklärbarer.<sup>1489</sup>

<sup>1482</sup> Vgl. ibd.

<sup>1483</sup> Ibid., S. 127.

<sup>1484</sup> Vgl. Hawig 1999, S. 126. Hawig beschreibt im Detail: »Im Duett Elisabeth-Fantasio des II. Aktes spart der ökonomische Offenbach, der mit Musik zu haushalten wußte, das Erinnerungsmotiv bewußt aus. Im einleitenden Rezitativ gibt die Prinzessin ihre Verzweiflung kund und Fantasio karikiert ihren langweiligen Prinzen mit dauernden Tonwiederholungen. [...] Dieses Duett im III. Akt ist der gefühlsmäßige Höhepunkt der Oper, es bringt das 3/8-Thema quasi zur Apotheose. Was danach mit ihm geschieht, ist Abgesang, einmal in der kurzen Erinnerung der Szenenmusik zur Verwandlung, dann aber, und darin liegt der romantische Reiz des Stückes, kurz vor einem Ende. Nunmehr zum dritten Mal erklingt das Thema für die beiden, aber nicht mehr in der ‚Originaltonart‘, des 1. Aktes, sondern – ganz wie in der Ouvertüre – im G-Dur des Klarinettenduos, zu dem sich die Singstimmen nur noch ansatzweise über rezitativische Führung erheben.« (ibd., S. 128 und 130).

<sup>1485</sup> Vgl. ibd., S. 130.

<sup>1486</sup> Pourvoyeur 1988, S. 334.

<sup>1487</sup> Heinzelmann 1991, S. 562.

<sup>1488</sup> Aufgrund des Deutsch-Französischen Krieges musste die Uraufführung von 1870 auf 1872 verschoben werden. Der damit einhergehende Wandel des Publikumsgeschmacks beschert dem Werk in Paris lediglich zehn Aufführungen. Und auch die Fassung der Oper mit dem Titel *Fantasio oder der Narr des Herzogs* am Theater an der Wien 1872 scheiterte. Die Oper wird als langweilig empfunden und – trotz textlicher wie musikalischer Veränderungen – nach dem Tod Offenbachs nicht mehr aufgeführt. Daran konnte bisher auch die Rundfunkaufnahme des NDR von 1956 nichts ändern (vgl. Hawig 1999, S. 121f.).

<sup>1489</sup> Ibid., S. 115.

Der russische Komponist Modest Mussorgsky zeichnet in seinem musikalischen Volksdrama *Boris Godunow*<sup>1490</sup> einen Hofnarren, der als kollektive Metapher die politische Realität des russischen Volkes versinnbildlicht. Robert Maschka notiert über das Handlungsgefüge der Oper:

Es ist das Jahr 1598. Boris Godunov läßt sich in Moskau zum Zaren krönen. Die Glocken der Uspenskij- und der Archangelskij-Kathedrale erdröhnen; feierlich begrüßt das Volks Rußlands [seinen; Anm. d. Verf.] neuen Herrscher mit der Zarenhymne: den Nachfolger Iwan des Schrecklichen und seines Sohnes Zar Feodor I. Doch Boris' erste Worte lauten: »Wie bang ist mir!« - In Modest Mussorgskys Oper *Boris Godunow* (1869/74) ist der Titelheld von Anfang an ein Gezeichneter, belastet von einem schrecklichen Verbrechen, das noch aus Godunows Zeit als Regent für den schwachsinnigen Feodor I. herrührt: Damals, im Jahre 1591, habe Boris die Ermordung von Feodors achtjährigem Halbbruder Dimitrij befohlen, um sich selbst die Thronfolge zu sichern.<sup>1491</sup>

Mussorgsky vertont die Legende um die vermeintliche Ermordung des russischen Kronprinzen Dimitrij, der 1591 unter mysteriösen Umständen ums Leben kommt.<sup>1492</sup> Alexander Puschkin greift diesen Mythos literarisch in seiner 1830 uraufgeführten Tragödie *Boris Godunow* auf, die Mussorgsky als literarische Vorlage heranzieht:<sup>1493</sup> Im Jahr 1869 entsteht die erste Partiturfassung (*Ur-Boris*), die ein Negativvotum der Zensur erhält, weshalb 1872 die zweite Vertonung (*Original-Boris*) nachrückt.<sup>1494</sup> Maschka wirft einen komparatistischen Blick auf beide Bühnenwerke und verweist auf eine Verlagerung des thematischen Schwerpunkts:

Konzentriert sich Mussorgskys Oper in der Urfassung auf den psychischen Verfall des Titelhelden, so weitet sie sich in der Originalfassung zum Volksdrama, das in einem in sinnloser Grausamkeit sich erschöpfenden Volksaufstand gipfelt. Über die Charakterdarstellung des Zaren hinausweisend, unterstreicht die Originalfassung Mussorgskys Anliegen, eine historische Analyse der »wirren« Zeiten zu bieten, wie die russische Geschichtsschreibung die politisch instabile Epoche vor dem Machtantritt Michail Romanows im Jahre 1613 nennt [...]. Die Oper ist zu Lebzeiten des Komponisten Gegenwartsbefund: Unschwer ist die Parallele zur Situation Rußland sind der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennbar, als die Zaren-Despotie der Romanows das russische Volk in Rückständigkeit und Unmündigkeit hielt.<sup>1495</sup>

Im *Original-Boris* läuft das Volk zu einem sich als legitimer Zarewitsch-Erbe präsentierendem Mönch über – in der Hoffnung – die politische Tyrannei des kontrollsüchtigen Bojaren Boris zu stürzen. Boris hat sich aufgrund seiner Schuld zum wahnsinnigen Despoten gewandelt, der das hungerleidende Volk in einen totalitären Überwachungsstaat zwingt. Während das Volk am Ende der Handlung seinen »falschen Dimtrij« im Kreml krönt, schließt Mussorgsky aus musikdramaturgischer Perspektive die Oper, »[...] nicht mehr mit dem Einzelschicksal des Boris, sondern [...], wie sie beginnt, mit einer Volksszene. Das Schicksal des Volkes bildet so den dramatischen Rahmen für die übrigen Bilder.«<sup>1496</sup> Aus diesem Grund bezeichnet Dorothea Redepenning das Volk als die wahren tragischen Helden, das zwar für kurze Zeit rebelliert, sich aber dann in die Hände des nächsten machtgerigen Tyrannen begibt.<sup>1497</sup> Jedoch stellt Mussorgsky das Zarenschicksal gleichsam durch die Einführung

<sup>1490</sup> Das Libretto verfasst der Komponist und Uraufführung der Oper ist 1874 in St. Petersburg.

<sup>1491</sup> Maschka 1998a, S. 55.

<sup>1492</sup> Der Vorwurf, dass der historische Godunov die Tat begangen habe, gilt mittlerweile als obsolet (siehe Rimkus 1982b, S. 105-112).

<sup>1493</sup> Darüber schreibt ausführlich Riesemann 1982b, S. 147-161.

<sup>1494</sup> Marc Mühlbach erläutert die Beweggründe der Zensur des Marinski-Theaters: »Mit ausschlaggebend für die Zurückweisung des 'Boris Godunow' dürften das Übergewicht der Massenszenen und der erst wenige Monate zurückliegende Mißerfolg der Uraufführung des Puschkinschen 'Boris Godunow', gewesen sein, die, in liebloser Ausstattung und von lustlosen Schauspielern dargeboten, zu einem entsetzlichen Fiasko geführt hatte.« (Mühlbach 1994, S. 168).

<sup>1495</sup> Maschka 1998a, S. 57.

<sup>1496</sup> Mühlbach 1994, S. 170.

<sup>1497</sup> Vgl. Redepenning 1994, S. 231.

des Jurodivy, einem Gottesnarren, unter die Tragödie des Volkes.<sup>1498</sup> Hierbei greift er auf gestrichene Szenen des *Ur-Boris* zurück und fügt das Volkslied jenes Gottesnarren<sup>1499</sup> im zweiten Bild des vierten Aktes ein. Inmitten der subversiven Revolution bleibt der Narr somit alleine auf der Bühne zurück und beendet die Oper mit seinem volkstümlichen Gesang: Fließet, fließet, heiße bittre Tränen, weine, weine, gläub'ge Christenseele! »Denn der Feind kommt bald, und dann senkt sich nieder die Finsternis auf das Vaterland. Wehe, wehe dir, du armes Volk, du hungernd Volk!«<sup>1500</sup> »Daß Mussorgskij gerade dieser Figur, die traditionell in den Bereich der Komik und Groteske gehört, tragische Größe zuweist, wird nicht nur aus der exponierten Stellung, sondern auch aus der kompositorischen Anlage des Narrenliedes deutlich«,<sup>1501</sup> wie Redepenning's Analyse veranschaulicht:

Es umfasst, ohne Vor- und Nachspiel, zwölf Takte. Zugrunde liegt ein schlichtes, melodisch-- Motiv, das zunächst im Abstand von zwei Takten, dann taktweise geringfügig variiert wird. Diese Simplizität wird mit der Wendung von C-Dur nach c-moll (T. 4-5) bewußt durchbrochen: Die Takte 5, 6 schließen mit einer rudimentären Kadenz nach es-moll. Parallel dazu treten an die Stelle der schlichten, nur einen Quintraum umfassenden Melodik chromatischen Phrasen von je drei Tönen. Von Takt 9 an beruht die Harmonik auf chromatischen Abwärtsrückungen (Ges-F-Fes-Es-D-Cis-C); mit den Durchgangsachteln ergeben sich übermäßige Dreiklänge. Der schlichte, volkstümliche Charakter des Liedes wird nur in den ersten vier Takten auf allen Ebenen musikalischer Gestaltung verwirklicht, dann entfaltet sich auf kürzestem Raum ein stilistisches Spannungsfeld zwischen einfachster Metrik und Motivstruktur auf der einen und komplexer, nicht kadenzgebundener Harmonik auf der anderen Seite. Indem Mussorgskij diese Diskrepanz zwischen musikalischen Stilebenen zusammenbindet, erhebt die Klage des Gottesnarren in die Sphäre fortschrittlicher Kunstmusik.<sup>1502</sup>

Vor diesem musikalischen Hintergrund interpretiert Maschka die Narrenidee des *Boris Godunow*<sup>1503</sup> folgendermaßen:

Ebenso hellsichtig ist der Blödsinnige in Modest Mussorgskys *Boris Godunov*. In der Urfassung von 1869 steht er in der altrussischen Tradition des sakrosankten Gottesnarren. Ungestraft darf er dem Zaren Boris Godunov das Fürbitt-Gebet verweigern, trotz des Vorwurfs, dieser habe den Zarewitsch Dimitrij ermorden lassen. In der Fassung von 1874 aber ist der Blödsinnige das Sprachrohr des Komponisten. Mag auch ein Volksaufstand nun das Werk beschließen und der falsche Dimitrij sich nach Moskau wenden, im klagenden Epilog des Blödsinnigen tut sich Mussorgskys pessimistische Geschichtsauffassung kund: Das Volk bleibt wie eh hungernd und betrogen.<sup>1504</sup>

Die Prophetie des Gottesnarren in der Urfassung transformiert sich somit in der Originalfassung in die Hellsichtigkeit eines natürlichen Narrenphänomens. Dennoch ist beiden Narrenentitäten das

<sup>1498</sup> Vgl. ibd.

<sup>1499</sup> Huser beschreibt das Narrenbild des *Ur-Boris*: »Er [Der Narr; Anm. d. Verf.] ist als wissender Warner ein gefährlicher 'Primus inter pares' am Herrscherhof. Eine solche Verkörperung eines am Königshof die Wahrheit sprechenden, noch dazu metaphysisch begabten Narren, zeigt Modest Mussorgski in der ursprünglichen Version seiner Oper *Boris Godunov* (Mussorgski 1869) in der Gestalt des 'Blödsinnigen', der im Kontext einer Klage um das arme russische Volk Boris mit seiner Tat, der blutigen Ermordung des Zarewitsch, konfrontiert: Dabei bewegt sich der Narr auf drei Ebenen: als echter Idiot neben den Straßenjungen, als Wahrheit sprechender Narr vor Boris und schließlich als Weiser, der über die Fiktionsebene hinaus die Stimme des Autors hören lässt.« (Huser 2006, S. 198).

<sup>1500</sup> Mussorgskij 1998, S. 284. In diesem Fall wird bewusst die deutsche Besetzung herangezogen, da nicht davon auszugehen ist, dass Leser der vorliegenden Arbeit über fundierte Russischkenntnisse verfügen.

<sup>1501</sup> Redepenning 1994, S. 231.

<sup>1502</sup> Ibid., S. 231.

<sup>1503</sup> »Außer Mussorgskys beiden *Boris*-Versionen existieren auf der Bühne weitere Fassungen der Oper, beispielsweise Nikolai Rimski-Korsakows tiefgreifende Umarbeitung: Deren klangprächtige Verschlimmbesserungen haben immerhin das Verdienst, das Werk nach Jahren der Vergessenheit 1896 wieder auf die Bühne gebracht zu haben, wenn auch in gekürzter Form. In der umfassenderen Version von 1908 verhalf Rimski-Korsakow der Oper mit dem legendären Feodor Schaljapin in der Titelrolle sogar zum internationalen Durchbruch. Allmählich verdrängt die behutsame Neuinstrumentierung durch Dimitrij Schostakowitsch, die erst zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung 1959 uraufgeführt wurde, Rimski-Korsakows *Boris*. Ihr ist es zu verdanken, daß inzwischen auch Mussorgskys eigene Klangvorstellungen Gehör finden.« (Maschka 1998a, S. 57). Sowohl Rimski-Korsakows wie Schostakowitschs Vertonung des *Boris*-Sujets sind für die vorliegende Arbeit irrelevant, da sie beide keine Narrengestalt verzeichnen.

<sup>1504</sup> Maschka 1998c, S. 227.

gemeinsame Kennzeichen inhärent, weissagen zu können (ob in *nobilitierter* oder *trivialerer* Form): Die tenorale Stimme des Narren beklagt als visionäres Sprachrohr und personifizierte Stellungnahme Mussorgskys, die Sorge um das machtlose russische Volkes. Damit steht der Narr als antithetisches Einzelprinzip im Dienst der russischen Volksmasse und bringt die historischen Missstände der Vergangenheit auf die Opernbühne des 19. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund äußert sich Dietmar Holland über die musikhistorische Bedeutung des Komponisten: »Modest Mussorgskij ist der Historiker unter den Opernkomponisten. Seine erste (und einzige) vollendete Oper [...] etabliert nichts weniger als eine eigene neue Gattung: die musikalische Historie.«<sup>1505</sup> Und in dieser reflektiert der Narr als kollektives Spiegelbild das Schicksal des gesamten Volkes. Die Narrengestalt spürt die sie umgebene Tragik auf und bringt jene in ihrem finalen Lied zum Ausdruck und dies in einer desolaten Szenerie, die so trostlos ist, dass selbst dem Narren das Lachen vergeht.

In Ignaz Brülls Spieloper *Der Landfriede*<sup>1506</sup>, gelangt der realhistorische Hofnarr *Kunz von der Rosen*<sup>1507</sup> durch die literarische Vorlage ins Opernlibretto<sup>1508</sup> und stellt sein intelligentes, couragiertes und schlagfertiges Wesen unter Beweis. Hartmut Wecker widmet sich in seiner Dissertationsschrift *Der Epigone Ignaz Brüll* einer differenzierten Vorstellung des österreichisch-jüdischen Komponisten, dessen Musikkultur vielfach mit dem Terminus der *mittleren Musik* belegt wird und in ihren Einflüssen der Restaurationszeit entstammt.<sup>1509</sup> Brülls Œuvre wird deshalb gerne als trivial oder kitschig bezeichnet, da es musikalische Formen der Salon- und Unterhaltungsmusik tangiert, wobei der Komponist neben diesem Bereich ebenso als Opernkomponist tätig ist und dem Wiener Bühnenphänomen der Spieloper nahesteht, wie Helmut Scheunchen weiter ausführt:

Bei Zeitgenossen und Freunden stand er in dem Ruf ‚harmlose‘ Musik zu komponieren und so sind zahlreiche diesbezügliche Urteile überliefert. [...] Brüll schuf ein umfangreiches kompositorisches Werk von annähernd 100 Opus-Zahlen. Im Zentrum seines Schaffens stehen zehn Opern. [...] Brülls Weg ist aber ohne ein Bemühen um die Genauigkeit der Seele‘ (Robert Musil) nicht zu ergründen und dies ist nur mit eigener Werkkenntnis dieser feinfühligsten und qualitativen Musik zu erfüllen, die zu schöner musikalischer Bereicherung führen würde und von fortgeschriebenen Urteilen frei macht.<sup>1510</sup>

Aus opernhistorischer Perspektive geht Wecker ebenso auf diesen Aspekt ein und exemplifiziert das Gesamtwerk von Brüll detaillierter:

Betrachtet man die Opern Brülls im Hinblick auf ihre formale Konzeption, so ergibt sich ein sehr heterogener Befund. Nachweisbar sind Singspiele mit gesprochenem Dialog, durchkomponierte Werke, deren einzelne Nummern mittels Rezitativen verbunden sind, und musikdramatische Versuche, die sich in ihrer – scheinbar nummernlosen –

<sup>1505</sup> Holland 1982b, S. 9.

<sup>1506</sup> Libretto: Salomon Hermann von Mosenthal, Wien UA 1877.

<sup>1507</sup> Vgl. Kapitel 8.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>1508</sup> Hartmut Wecker kategorisiert das Œuvre Brülls systematisch und sieht in der Oper *Der Landfriede* ein Bühnenwerk mit *autobiographischem Charakter*, das sich weniger auf konkrete Lebensereignisse des Komponisten bezieht, sondern kulturhistorische und politische Kontexte aus der Lebenszeit des Komponisten reflektiert: »Im Falle des ›Landfriedens‹ ist offensichtlich der Textdichter Salomon Hermann Mosenthal für die Einbeziehung dieser sozialgeschichtlichen Aspekte verantwortlich. Er hatte sich bereits in seinem Drama ›Deborah‹ ausführlich mit der Problematik christlich-jüdischer Koexistenz in der streng katholischen Habsburgermonarchie auseinandergesetzt, und einige éußerungen [sic!] über Bauernfelds ›Landfrieden‹ lassen vermuten, daß er auch hier einen prinzipiell vergleichbaren Konflikt sah.« (Wecker 1994, S.72). Über das Leben des Komponisten schreibt ebenfalls Schwarz 1922.

<sup>1509</sup> *Ibd.*, S. 9.

<sup>1510</sup> Scheunchen 2014.

Struktur am szenischen Aufbau des Textes orientieren. Allerdings durchlief der Komponist keine Entwicklung, die ihn in aufsteigender Linie vom Singspiel zum Musikdrama geführt hätte.<sup>1511</sup>

Die Handlung<sup>1512</sup> der Oper kreist um den am Johannistag 1518 in Augsburg durch Kaiser Maximilian I. verkündeten Landfrieden, der das Bürgertum gesetzlich vor Übergriffen des adeligen Rittertums schützen soll. »Ritterschaft und Adel sahen darin eine Beschneidung ihrer angestammten Privilegien gegenüber dem Bürgertum. Diesen Grundkonflikt thematisiert Bauernfelds Drama.«<sup>1513</sup> In dieser Spannung entwickelt Brüll im Märchenidyll zwischen der bürgerlichen Tochter Katharina und dem Junker Robert, dem Pflegesohn des Kaisers, eine Liebesgeschichte, die trotz Bedenken Katharinas aufgrund des Standesunterschiedes ein glückliches Ende findet: Der naive junge Robert ist fasziniert von Katharina und sucht im ersten Akt immer wieder das Gespräch mit ihr. Doch sie wehrt seine Nähe ab, in dem Glauben, er suche lediglich ein rasches Liebesabenteuer, das sie ihrer Tugendhaftigkeit berauben könnte. Daraufhin vertraut sich der Junker dem Ritter von Bofesen an, der Robert ein Rendezvous mit Katharina verspricht. Der leichtgläubige Robert macht sich über dessen Methoden keine weiteren Gedanken; jener ist aber ein Raubritter, der Katharina im zweiten Akt entführt, um Lösegeld von deren Vater, dem Patrizier von Augsburg, zu erpressen. Als Robert am Abend in Bofesens Burg eintrifft und von Katharinas Gefangennahme erfährt, fühlt er sich schuldig. Am Ende des Aktes wird Katharina durch den Hofnarren Kunz von der Rosen (Baß) und seinem Gefolge gerettet und von Bofesen vertrieben. Doch fordert der König eine eingehende Aufklärung des Landfriedensvergehens und Robert gesteht öffentlich seine Schuld, die eigentlich seinen Tod bedingt.

Rettung erfährt der Junker durch die raffinierte List des Hofnarren, der Roberts Pläne bereits im ersten Akt erahnt und diesen vor seiner Tollkühnheit mit reimenden Worten warnt: »Du treibst die Liebesnarrethei, das ist die tollste gar! Hab Acht! Die alle Welt zu Narren macht.«<sup>1514</sup> Kunz von der Rosen rät dem verliebten Junker, lieber keine Liaison mit dem Bürgerstand einzugehen, den der Kaiser so nachhaltig beschützt und monologisiert, in dem Wissen, dass Robert vor Verliebtheit kein offenes Ohr für die Ratschläge eines Narren hegt: »Tralala, der Narr schweigt still, hör' hin, wer hören will.«<sup>1515</sup> Gleichsam bekundet der weise Narr aber ebenso, dass er Robert vor seinem Leichtsinns retten werde.<sup>1516</sup>

Im dritten Akt des Augsburger Rathauses kommt es zum Eklat: Als Katharina von ihrer Berufung, ins Kloster zu gehen berichtet, bricht Robert sein Schweigen und gesteht sein Geheimnis. Doch der Hofnarr kann den Junker retten und »[...] weist auf einen alten Brauch hin, demzufolge ein Mäd-

<sup>1511</sup> *Ibd.*, S. 95.

<sup>1512</sup> Wecker beschreibt die Differenzen zwischen literarischer Vorlage und Operntext: »Sehr gravierend sind die Streichungen der umfangreichen Dialoge Maximilians mit seinem Hofnarren und Vertrauten Kunz von der Rosen in der Oper. Es handelt sich hier hauptsächlich um die 8. Szene des ersten und die 2. Szene des zweiten Aktes. Hier hatte sich Bauernfeld ganz im Einklang mit dem vordersten Stand der historischen Forschung gezeigt. Diese hatte Maximilian seinen verklärten Nimbus genommen und ihn als das dargestellt, was er war: ein zwiespältiger, rückwärts gewandter Charakter, der sich und seiner Mitwelt die Realität romantisch verschleierte. So zeigt er bei Bauernfeld Resignation und Selbstzweifel und kommt letztlich sogar zu der Erkenntnis, daß seine weitgespannten politischen Ambitionen zu großen Teilen gescheitert sind. Nichts davon bei Mosenthal und Brüll. Hier ist der Kaiser eine ungeborene, in sich ruhende Persönlichkeit, die höchstens mit einem Anflug von liebenswerter Sentimentalität an die Freuden der Jugend zurückdenkt. [...] Es ist ganz offensichtlich, daß Mosenthal und Brüll ihre eigene Situation als assimilierte jüdische Bürger reflektieren.« (Wecker 1994, 73f.).

<sup>1513</sup> *Ibd.*, S. 73.

<sup>1514</sup> Brüll 1877, S. 19f.

<sup>1515</sup> *Ibd.*, S. 20.

<sup>1516</sup> *Ibd.*, S. 26.

chenrauber begnadigt werden könne, wenn das Opfer bereit sei, ihn zu heiraten.«<sup>1517</sup> Da dies ebenso Katharinas Wunsch ist, erfolgt die Vermählung, wie Heinz Wagner ausführt: »So geschieht es auch; auch Ratsherr Menzinger kann nichts mehr dagegen einwenden, zumal Katharina erklärt, das ihre Kusine Raimund Fugger heiraten wolle. Der Kaiser verzeiht allen, eine prächtige Doppelhochzeit wird vorbereitet.«<sup>1518</sup> Umrahmt wird der glückliche Handlungsausgang durch die Verwendung eines Hochzeits- respektive Festchores in den Frauen- und Männerstimmen, der das Finale beschließt.<sup>1519</sup> In dieser Spieloperdramaturgie verweben sich bürgerliche Themen wie Anstand, Tugendhaftigkeit, Ehre und Hochzeitsmotivik auf unterschiedlichen Ebenen: Während Raimund und Brigitte das bürgerliche Paar darstellen, erfährt die Patriziertochter Katharina Nobilitierung in den Adelsstand durch die Hochzeit mit Robert. In der Sphäre des Adels angesiedelt ist ebenso der intelligente Hofnarr Kunz von Rosen, der sämtliche Handlungsstränge bereits im Vorfeld erahnt und versucht, dass dramatische Geschehen dahingehend zu lenken, dass die Oper ein positives Ende nimmt. Daneben verfügt er über ein harmonisches Verhältnis zu seinem Kaiser, der dessen Ratschläge schätzt und ihm eine große Handlungskompetenz und damit Narrenfreiheit einräumt. Als politischer Berater seines Herren ist Kunz von der Rosen nicht nur spaßmachendes Unterhaltungsmedium; sein Lachen und seine Komik gehen mit einer Form der Machtausübung einher, die das Tätigkeitsprofil des Narren in der Oper erweitern. Der Hofnarr erweist sich hier als exemplarischer Typus eines Renaissance-Narrens, da die Narrenidee eine bejahende Lesart erfährt, die mit der Narrenthematik eines verlachten Opfers nichts gemein hat.

Arthur Sullivan gilt als der »[...] bedeutendste englische Komponist von Comic Operas, der typisch englischen Spielart der Operette [...]«.<sup>1520</sup> Prinzipiell wurde die Operette als analytisches Betrachtungsfeld ausgeschlossen; im Fall von *The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid*<sup>1521</sup> soll jedoch eine begründete Ausnahme erfolgen, da sich Sullivan mit diesem Bühnenwerk<sup>1522</sup> dem seriösen englischen Singpiel in einem musikalischen Konglomerat *aus heiteren, satirischen und*

<sup>1517</sup> Wecker 1994, S. 243.

<sup>1518</sup> Wagner 2006, S. 156.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, S. 134. Zudem beschreibt Wecker die musikalische Komposition des Bühnenwerks: »Im ›Landfrieden‹, der ersten nach szenischen Einheiten durchkomponierten Oper, läßt sich sogar noch unschwer das alte Schema von Rezitativ und geschlossener Nummer nachweisen. Das macht gleich die Introduktion deutlich: Sie beginnt mit dem Duett der Mädchen; es folgen eine kurze deklamatorische Passage, als Menzinger hinzutritt. Daran schließt sich unmittelbar dessen erster Sologesang mit Chorrefrain an. Nach einer erneuten rezitativischen Überleitung stimmt Käthe den Wallfahrtsgesang an, der vom Mädchenchor aufgenommen wird. Damit endet die erste Szene, eine aus zwei Szenen bestehende Einheit vor dem Kulissenwechsel. Brüll hat niemals den Schritt zum Musikdrama hin vollzogen. Seine durchkomponierten Szenen stehen in der Regel traditionellen Gliederungsstruktur nahe und zeigen selbst dort, wo der Komponist diese zu überwinden versucht, noch einen deutlichen Abstand von der Wagnerschen Konzeption, da er den sinfonisch durchkomponierten Orchestersatz durch rhythmisch eintönige oder triolisch verschwebende Begleitmotive ersetzt, die keinesfalls die Plastizität besitzen, die notwendig wäre, um größere Sinnzusammenhänge zu stiften.« (Wecker 1994, S. 136f.).

<sup>1520</sup> Franke 2002b, S. 642.

<sup>1521</sup> Die deutsche Übersetzung lautet: *Die königliche Leibgarde oder Der Narr und sein Mädchen* (Renk 1997, S. 189). Das Libretto gestaltete William Schwenck Gilbert, die Uraufführung war 1888 in London.

<sup>1522</sup> Als literarische Vorlage dient Gilbert das Schauspiel *Don César de Bazan* von Adolphe Philippe Dennery (vgl. Renk 1990, S. 190.) Über die Entstehungsbedingungen schreibt zudem Ian Bradley: »Gilbert's decision to set his new opera in the great days of Tudor England was no doubt partly influenced by the wave of patriotism and nostalgia which swept Britain in the wake of Queen Victoria's golden jubilee. He seems to have taken as the basis for his plot a French play, *Don César de Bazan*, which told of a knight languishing in prison and condemned to die, who married a gypsy dancer and, after escaping being shot, returned disguised as a monk.« (Bradley 1996, S. 755).

*romantisch-pathetischen Elementen*<sup>1523</sup> annähert und die literarische und musikalische Geschichte des elisabethanischen Zeitalters mit viktorianischer Gegenwart verschmelzen lässt.<sup>1524</sup> Diese Aussage konstatiert auch Ian Bradley: »*The Yeomen of the Guard* is the nearest that [William Schwenck; Anm. d. Verf. ] Gilbert und Sullivan got to a grand opera. Both librettist and composer had a high opinion of the work.«<sup>1525</sup>

Zum Entstehungszeitpunkt der Oper ist sich Sullivan im Jahr 1887 noch im Unklaren darüber, wie er mit *burlesken* Tendenzen umgehen soll und fordert von Gilbert, solche zunächst aus dem Libretto zu eliminieren. Herta-Elisabeth Renk kommentiert den damit entfachten Streit zwischen Librettist und Komponist, der in der Unsicherheit beider gründet, ob sie mit diesem Bühnenwerk nicht bereits das ernste Genre tangieren:<sup>1526</sup>

Sullivans anfängliche Begeisterung für das Stück wich bald Einwänden gegen die dramatische Konstruktion, vor allem aber Zweifeln an der Publikumswirksamkeit der romantischen und ernsten Handlung. So wurde noch kurz vor der Premiere gestrichen, um das Stück mit burlesken Elementen »aufzulockern«. Diese führte jedoch zu Mißverständnissen insbesondere darüber, ob Jack Point, der am Schluß besinnungslos vor Elise zu Boden sinkt, an seiner Liebe zerbricht und stirbt oder nicht.<sup>1527</sup>

Jack Point (Tenor oder Baß) ist der herrenlose und arbeitssuchende Hofnarr der Oper, aber aufgrund des seriösen Werkduktus' aus folgenden Gründen eine eher tragikomische Figur darstellt: Denn er verliert seine Existenzgrundlage, da sich seine Partnerin Elsie Maynard in Oberst Fairfax (alias Leonard Meryll) verliebt und jenen heiratet. Elsie entstammt wie Jack Point dem komischen Volk; er als Spaßmacher und sie als Wandersängerin. *Tragikomisch* ist der Narr, weil er sich einerseits der *Komik* von Berufswegen verschreibt und andererseits eine persönliche *Tragik* erfährt, an der er selbst mit Schuld hat: Sir Richard Cholmondeley bietet dem Humoristenpärchen nämlich 100 Kronen für eine Heirat zwischen Elsie und dem zu Tode verurteilten Fairfax an, damit dessen Familie keinen zu dessen Vermögen erlangt. Da beide dringend Geld benötigen, willigen sie in das verlockende Angebot ein und lösen damit Jack Points Katastrophe aus. In ihrem Liebesduett *I have a song to*

<sup>1523</sup> Renk 1997, S. 190. Carolyn Williams untermauert diesen Ansatz: »The 'Early English' touches in the music emphasize the opera's thematic concern with the history of the nation. Using musical history to underscore national history, *The Yeomen of the Guard* gestures to the origins of the madrigal in sixteenth-century Italy and England. Sullivan had been working up to the 'Strange adventure' quartet with the madrigals in *The Mikado* and *Ruddigore*. [...] The Early English elements in the music – together with Early English elements in the setting and plot – raise intensely interesting critical questions. For *The Yeomen of the Guard* has often been called nostalgic, uncritically evocative of a deep national past. But it would be more accurate – and more revealing – to think of Early Englishness of the opera as autoethnographic, an attempt to reflect on English identity by imaging an earlier phase in its development. [...] With one eye of the Tower of London and the other the Merryman and His Maid, the opera looks at two sides of the history of England, one high and the other low, one involving the history of conquest and the other the history of theatre.« (Williams 2011, S. 299f.).

<sup>1524</sup> Vgl. Renk 1997, S. 191.

<sup>1525</sup> Bradley 1996, S. 755. Das Savoy Theatre in London ist die Spielstätte der Gilbert und Sullivan-Produktionen. Das Duo ist zwar aus ökonomischer Hinsicht sehr erfolgreich, es kommt aber immer wieder zu künstlerischen Auseinandersetzungen. Jene Spannungen führen schließlich zum Bruch zwischen beiden. Sullivan kann an die Erfolge, die er mit Gilbert erlebt hat, aber nicht mehr anknüpfen. Eine ausführliche Darstellung über das Verhältnis von Komponist und Librettist gibt Sarembo 1993, Oost 2009 und Farnham 2010. Die spezifischen produktions- und rezeptionsästhetischen Bedingungen *The Yeomen of the Guard* or *The Merryman and his Maid* untersucht Baily 1952, S. 277-299).

<sup>1526</sup> Leslie Baily notiert: »Gilbert's irritability was due, apart from gout, his increasing anxiety about the seriousness of the opera; he feared they had overstepped the mark.« (Baily 1979, S. 96). Und Carolyn Williams vermerkt: »First, it is serious, but humor plays it part.« (Williams 2011, S. 294). Daneben sieht sie erste Anzeichen einer musikdramaturgischen Veränderung in Richtung *ernster* Oper, da jenes Werk die einzige Savoy Oper verkörpert, die nicht mit einem Chor, sondern mit einem melancholischen Sologesang der Phoebe Meryll-Figur beginnt (vgl. *ibd.*, S. 296).

<sup>1527</sup> Renk 1997, S. 190.

*sing*<sup>1528</sup> bekunden beide noch ihre Liebe füreinander, die schon bald versiegen wird. Ulrich Tadday notiert über diese Ballade: »[...] Sie steht durchweg in der entlegenen Tonart Es-Dur (obgleich der ursprüngliche Entwurf in D-Dur stand) und hat eine lange, lyrische Melodie über einer gleichbleibenden Begleitung.«<sup>1529</sup>

Das weitaus tragfähigere Konzept von Liebe findet Elsie aber in dem wohlhabenden Fairfax. Die Liebesbeziehung zwischen der Wandersängerin und dem Hofnarren scheint damit gescheitert, denn Jack Point kann Elsie nicht mehr für sich gewinnen. Die Eroberungsversuche seitens Jack Point schlagen fehl. Aus diesem Grund klagt er auch – im Duett (*Here upon we're both agreed*<sup>1530</sup>) mit Wilfred Shadbolt (*Oh, a private buffon is a light-hearted loon*<sup>1531</sup>) – über seine missliche und verzweifelte Lage.

Darüber hinaus kann er nicht einmal seine Narrenkunst an Shadbolt – der auch gerne Hofnarr wäre – weitergeben, da jener sein Versprechen, Fairfax zu töten, nicht einlöst. Jack Point wird zum verlachten Opfer, als Fairfax ihm (als Meryll verkleidet) ironisch Ratschläge gibt, wie er Elsie zurückgewinnen vermag. Jack Point hingegen begreift Fairfax' List zu spät und damit den Verlust von Elsie. Ob Jack Point daraufhin lediglich bewusstlos wird oder tatsächlich stirbt, scheint von sekundärer Bedeutung, da der Narr den Sinn des Lebens, die Liebesbeziehung zu Elsie, verloren hat.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Narrenidee als losgelöst von ihrem Wesenskern, da ein Narr ohne einen Herren keine Spielfläche besitzt und somit über schlechte Lebensbedingungen innerhalb des Handlungsgefüges verfügt. Seine Aufmerksamkeit kann deshalb aus Mangel an Alternativen nur seinem Privatleben gelten, das sich über die unerfüllte Liebe zu Elsie konstituiert. Carolyn Williams deutet Jack Point darum als melancholische Narrengestalt, deren Hoffnungslosigkeit in Sarkasmus umschlägt und selbstzerstörerisch endet.<sup>1532</sup> Aus dem einstigen Witzbold wird am Ende der Oper ein gebrochener Mann, dessen Narrenidentität kein tragfähiges Lebenskonzept verkörpert.

Renk behandelt die kompositorische Gestaltung des *The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid*, die sich dem Postulat einer präzisen Textverständlichkeit verschreibt:

Nie wird die Textur dick oder pathetisch, noch in die gespreiztesten Verse bringt er [Sullivan; Anm. d. Verf.] Poesie oder verwandelt blühenden Unsinn des Texts in musikalischen Spaß. Sullivans Musik tilgt das makabre Element des Stücks und verleiht ihm versöhnlichen Humor, einen sanft zwischen Sentiment und Ironie spielenden, anmutigen Spielsington. Wie immer verfügt er über reiche melodische Erfindung, besitzt seine Musik einen gestischen Rhythmus, der Aktionen und Sprache unterstützt. Erkennbar wird an diesem Werk aber auch, was ihn hinderte, das große seriöse Bühnenwerk zu schreiben: eine unüberwindbare Scheu vor großen Ausbrüchen, ein zu kurzer dramatischer Bogen, das Desinteresse an konzisen Strukturen zugunsten gefällig aneinandergereihter Tableaus.<sup>1533</sup>

Daneben verweist Williams auf einen weiteren Deutungsansatz über die Narrenfigur: Sie sieht in Jack Point ein obsoletes *elisabethanisches* Motiv, das dem zeitgenössischen Sinnbild *viktorianischer* Kultur – repräsentiert durch die Figur des Oberst Fairfax – unterliegt. Aus diesem Grund ist Jack Point auch auf Arbeitssuche, da sein Tätigkeitsfeld aus kulturhistorischer Perspektive bereits längst erloschen ist. Somit – so ließe sich jedenfalls nach Williams deuten – verkörpert Jack Point eine Persiflage auf alle Narren, die der literarischen Tradition Shakespeares in der Epoche der Renais-

<sup>1528</sup> Sullivan 1993, Duett Nr. 7, S. 56-67.

<sup>1529</sup> Tadday 2011, S. 77.

<sup>1530</sup> Sullivan 1993, Song Nr. 14, S. 150-154.

<sup>1531</sup> *Ibd.*, Duett Nr. 15, S. 154-159.

<sup>1532</sup> Vgl. Williams 2011, S. 309.

<sup>1533</sup> Renk 1997, S. 190.

sance entspringen, wie beispielsweise *Touchstone* oder *Feste*: »In one sense, Jack Point may be regarded as a figural parody of the whole group of Shakespearean clowns, fools, and jesters. [...] Yet in another sense, Jack Point's poignancy exceeds his parody.«<sup>1534</sup> Die Kunst des Hofnarrentums ist damit ein veraltetes Kulturgut und kann demzufolge auch kein Fortbestehen mehr in der Figur Shadbolts finden. Ein Ableben des Narren scheint nach diesem Interpretationsansatz valide, wie auch Williams argumentiert: »In any case, as many have pointed out, Jack Point's merryman is hardly merry. His name, of course, alludes to the punch line of a joke, as well as to the sharp attack of a knife-like instrument.«<sup>1535</sup> Jack Point tritt damit als sich überlebtes Narrensymbold auf, das als zotiges Element für eine tragikomische Note sorgt und somit aus musikhistorischer Sicht das Oszillieren des Werks zwischen komischem und ernstem Opernggenre umso mehr versinnbildlicht.

Richard Strauss entführt die Narrenidee in seiner Oper *Guntram*<sup>1536</sup> an der Schwelle des 20. Jahrhunderts<sup>1537</sup> in jene Epoche, aus der sie ideengeschichtlich erwachsen ist, nämlich dem Mittelalter. Die Ursache hierfür erläutert Jens-Malte Fischer in seiner Abhandlung *Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920* und verweist auf die musikhistorische Leerstelle, die es nach Richard Wagner in der deutschen Oper neu zu besitzen gilt. Er konstatiert für die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts »[...] die auffallende Konjunktur der Mittelalteroper«<sup>1538</sup>, die unmittelbar nach dem Tod Wagners einsetzt.<sup>1539</sup> Neben veristischen Versuchen wie zum Beispiel Eugen d'Alberts *Tiefland* orientiert man sich neben der komischen Oper ebenso an exotischen Themen fremder Länder wie in Wilhelm Kienzls *Urvasi* oder Felix Weingartens *Malavika*, »[...] die einen Ausweg aus den Aporien der direkten Wagner-Nachfolge [...]«<sup>1540</sup> suchen. Schließlich fällt die Wahl auf mittelalterliche Stoffe, die ebenfalls an die heroische Oper erinnern.<sup>1541</sup> Fischer gibt einen kurzen Einblick über die Sujetwahl jener Opern<sup>1542</sup>, die sich der atmosphärischen Landschaft des Mittelalters verschreiben:

Die Mittelalteroper hat, wie die Uraufführungsstatistiken zeigen, ihren Höhepunkt in den neunziger Jahren. Verständlich ist sofort, daß der Nibelungen-Stoff, mit ganz wenigen Ausnahmen, als nach Wagner nicht mehr komponierbar gilt. Man kann in gewisser Weise den Sagenkreis um König Arthus und den Zauberer Merlin als eine Art Ersatz ansehen, vor allem dann, wenn man die französische Oper miteinbegreift. Durchaus überraschend ist die Tatsache, daß es eine ganze Reihe von Opern gibt in diesem Umkreis, die ihren Stoff nicht aus der Sage, dem Mythos beziehen, sondern ganz unvermittelt auf die mittelalterliche Geschichte zurückgreifen.<sup>1543</sup>

<sup>1534</sup> Williams 2011, S. 306.

<sup>1535</sup> *Ibid.*, S. 309.

<sup>1536</sup> Das Libretto entstammt ebenfalls der Hand des Komponisten, wobei die Oper 1894 und 1940 uraufgeführt wird.

<sup>1537</sup> Wie bereits in der Einführung darauf hingewiesen, sind die Opern *Sandro, der Narr* (1916) von Heinrich Bienstock und *Le Fou* (1956) von Marcel Landowski nicht von hofnarrenthematisc her Relevanz, da die Narrenidee in diesen Bühnenwerken nicht thematisiert wird.

<sup>1538</sup> Fischer 2002, S. 11.

<sup>1539</sup> *Ibid.*

<sup>1540</sup> *Ibid.*

<sup>1541</sup> *Ibid.*, S. 14.

<sup>1542</sup> Als *Mittelalteroper* gelten beispielsweise Emil Chevés *Merlin* (Brüssel), César Francks *Hulda* (Monte Carlo), Heinrich Grimms *Sigurd* (Metz), Franz Xaver Scharwenkas *Mataswintha* (Berlin), Max von Schillings *Ingewelde* (Karlsruhe), Otto Fellers *Die Albigenser* (Dortmund), Adolf Gunkels *Attila* (Dresden), Emile Mathieus *L'enfance de Roland* (Brüssel), Richard Strauss' *Guntram* (Weimar) oder Hans Pfitzners *Der arme Heinrich* (Mainz) (vgl. *ibid.*, S. 14).

<sup>1543</sup> *Ibid.*, S. 12.

Während eine Vielzahl dieser Opern oft als epigonal deklariert wurden, sieht Fischer die Oper *Guntram* hingegen aus dem Schatten Wagners heraustreten.<sup>1544</sup> Der Opernerstling von Strauss entsteht vor dem kompositorischen Erfahrungshorizont, den er sich in instrumental-, vokal- und kammermusikalischen Werken zu Eigen macht und dadurch eine »[...] gewisse Tendenz zu klangsinnlicher Psychologisierung [...]«<sup>1545</sup> mitbringt. Daneben orientiert sich Strauss an *symphonisch komponierter Programmmusik*<sup>1546</sup>, um über Wagner hinaus ein Konzept einer *symphonisch fundierten Musikdramatik*<sup>1547</sup> zu erschaffen. Siegfried Mauser bezeichnet *Guntram* darum als »[...] eklektischen Nachfolger eines Wagnerschen Musikdramas [...]«<sup>1548</sup> wobei Strauss selbst, oft das Gefühl hat, Wagner nicht überwinden zu können. Daraus manifestiert sich sein künstlerisches Spannungsfeld:

Die Spannung zwischen ernstem Musikdrama und musikalischer Komödie, die sich in Abfolge und Wechsel der Werke widerspiegelt, aber auch ins Innere einzelner Werke eindringt, zeigt sich im kompositionstechnischen Bereich als Grundtendenz einerseits zu symphonischem Gewebe und Leitmotivtechnik, andererseits zu latenter Nummernbildung und psychologisierender Solo- und Ensemblekunst. Hinzu kommt die zunächst zeittypische Eignung zur Einaktigkeit – vor allem die Poetik des Verismus und des Expressionismus favorisierte diese sehr – und der Hang zum Stoffkreis antiker Mythologie.<sup>1549</sup>

So finden sich in *Guntram* wagnersche Ausläufe nicht nur im Sujet einer tragischen *Liebes- und Erlösungsthematik*<sup>1550</sup> wieder, sondern ebenfalls in musikalischen Mitteln wie zum Beispiel im Vorspiel des ersten Akts: »Dichterisch-musikalische Periodenbildung, konsequenter Leitmotivgebrauch, hochchromatische Harmonik und inhaltlich der gesandte Held als rettende Zentralgestalt bilden die Konstanten.«<sup>1551</sup> In diesem Kontext verweist Fischer auf das Handlungsgeflecht der Oper:

Er [Strauss; Anm. d. Verf.] entwirft die Geschichte eines geheimen Minnesänger-Ordens (die Nähe zur Gralsritterschaft ist unübersehbar), der es sich zur Aufgabe gemacht hat, eine Vereinigung von Kunst und Religion in dem Sinne herbeizuführen, daß die Wirkung der Kunst auf das menschliche Gemüt benützt wird, um [...] durch die Kunst die Menschen zu bessern.<sup>1552</sup>

Ob der Komponist sich im Hinblick auf eine Librettogenese an dem Werk von Alwin Schultz *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger* oder an einem Artikel des Wiener Feuilletons über einen mittelalterlichen Geheimorden orientiert, ist nicht rekonstruierbar.<sup>1553</sup> Es kann daher keine genaue Aussage darüber getroffen werden, wie der tenorale Narr seinen Weg in die Oper fand. Die Versifizierung benötigte einer fünfjährigen Arbeitsphase (1887-1892), während die Partitur im Verlauf des Jahres 1893 entsteht.<sup>1554</sup> Rainer Franke schreibt über musikalische Disposition von *Guntram*, dessen Protagonist, Erlösung von seinen Sünden durch den entsagenden Verzicht von Liebe erfährt:<sup>1555</sup>

<sup>1544</sup> Vgl. ibd., S. 12f.

<sup>1545</sup> Vgl. Mauser 2002a, S. 47f.

<sup>1546</sup> Ibd., S.48.

<sup>1547</sup> Ibd.

<sup>1548</sup> Ibd.

<sup>1549</sup> Ibd.

<sup>1550</sup> Ibd., 49.

<sup>1551</sup> Ibd.

<sup>1552</sup> Fischer 2002a, S. 15.

<sup>1553</sup> Vgl. ibd.

<sup>1554</sup> Eva-Maria Axt sieht in ihrer musikalischen Werkanalyse eine Diskrepanz zwischen einer *formlos* am Text entlang komponierten Musik und der Verwendung *wagnerscher Formensprache*: »Wenn aber Formlosigkeit und Verwendung tradierter Formen in einem Werk einander konfrontiert werden, muß ein solches kompositionstechnisches Gebaren nicht nur die formale Einheitlichkeit zerbrechen, sondern auch eine Klassifizierung möglich machen. Denn unter der Prämisse, daß man es in einer Oper mit einem 'auf musikalischen Formen hin konzipierten Drama' zu tun

Die Epigonalität der Musik überrascht, weil Strauss auf dem Gebiet der Instrumentalmusik bereits einen unverwechselbaren Personalstil gefunden hatte. Der musikalische Rückgriff auf die Werke Wagners aus verschiedenen Lebensphasen macht *Guntram* zu einem zwiegestaltigen Werk, das weder Oper noch musikalisches Drama ist. [...] Ein noch wenig ausgeprägtes Formgefühl führt gerade in den durchkomponierten Passagen zu musikalischer Desorientierung, da der Orchestersatz direkt (verdoppelnd) an den Zufälligkeiten des Textes entlangkomponiert ist.<sup>1556</sup>

Der Antagonist des Titelhelden ist der tyrannische Herzog Robert, der ein antithetisches Verhältnis zu seinem Hofnarren pflegt. Der namenlose Narr ist der Willkürherrschaft seines Potentaten ebenso ausgeliefert wie das leidende Volk. Zwar versucht der Narr seinem ideengeschichtlichen Hintergrund nach zu kommen und mahnt den Despoten als Vanitasfigur in seinen seltenen Auftritten; Seine Einflussnahme ist allerdings gering – es gelingt ihm lediglich einmal, den Zorn des Herzogs abzuwehren und damit die Ermordung einer alten Frau zu verhindern.

Die liebevollere Beziehung pflegt der Narr zur Herzogin Freihild, die als Gemahlin des Regenten ebenfalls unter dessen Gewaltherrschaft leidet und deshalb Suizid begehen möchte, den jedoch *Guntram* in letzter Sekunde verhindern kann. Dabei verliebt sich nicht nur der Protagonist in Freihild, sondern auch der Narr hegt zarte Gefühle für sie. Er bezirzt die Herzogin auf spielerisch-kecke Weise und schmeichelt ihr mit sanften Worten am Ende des ersten Aktes:

Heidideldumdei! Unsere Frau kehrt zurück! Das gibt ein Fest, wie wir' s lang gewünscht, Heidideldumdei! [...] Liebliche Frau! Hast des Narren ganz vergessen? Oh, als heut zum erstenmal, zur Jagd du erschienst, in der Männer Mitte, wie schlug da mein Herz höher, vor Freude und Glück! Nun willst du nimmer uns Männer meiden? Hab' Dank dafür und sei gegrüsst.<sup>1557</sup>

Mit der Ermordung des Tyrannen durch *Guntram* wird das Herrschaftssystem Roberts außer Kraft gesetzt. Damit verschwindet auch der Narr von der Bildfläche, da der Verlust des Souveräns gleichzeitig die szenische Überflüssigkeit des Narren bedingt. Auch Freihild hegt andere Pläne, in denen der Narr keine Rolle spielt. Was mit dem Narren geschieht, darüber wird der Rezipient nicht in Kenntnis gesetzt. Somit tangiert die Oper vertraute Hofnarrenmotive, die sich je nach männlicher oder weiblicher Bezugsperson wandeln: Infolgedessen kann der Narr seine vielseitigen Facetten ausleben, ohne aber eine handlungstragende Rolle innerhalb der Operndramaturgie einzunehmen.<sup>1558</sup>

---

hat, in einem musikalischen Drama die Form aber einem nahezu lückenlosen Leitmotivgewebe im Sinne einer Bedeutung entwächst (wovon schwerlich im einen wie im anderen Fall die Rede sein kann), ist *Guntram* weder als Oper noch als Musikdrama strengster Observanz einzustufen, und Strauss' vorsichtige Gattungsbezeichnung 'Handlung' (gleich dem *Tristan*) zeugt denn auch nur allzu deutlich von der eigenen Unsicherheit.« (Axt 1989, S. 113).

<sup>1555</sup> Es entstehen insgesamt drei Textfassungen, die unterschiedlichen philosophischen Einflüssen von Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Max Stirner unterliegen. Zudem verwendet Strauss in Anlehnung an Wagner Stabreime für das Libretto (vgl. Schuh 1976, S. 272-304).

<sup>1556</sup> Franke 1997, S. 79.

<sup>1557</sup> Strauss 1987, S. 21f.

<sup>1558</sup> Die Oper war ein Misserfolg, den Michael Walter einerseits mit dem differierenden Geschmack des Publikums begründet und andererseits auf handwerkliche Schwächen der Oper zurückführt. Einen weiteren Einflussfaktor sieht er in der künstlerischen Beratung durch Alexander Ritter. »Mindestens ebenso sehr wie dem Einfluß Ritters war es Strauss' eigener Naivität zuzuschreiben, daß er sich, statt wie in der Instrumentalmusik Neues zu versuchen, in der Oper stilistisch und dramaturgisch auf das sattam Bekannte mit wenig Geschick einließ. Immerhin war sein Mut beeindruckend und angesichts der Tatsache, daß Wagner schon über zehn Jahre tot war, mochte Strauss hoffen, daß eine Oper, die ohne Skrupel prädenitierte, das Werk des Bayreuther Komponisten fortzusetzen, auf eine gewisse Sympathie, wenn nicht bei den Sängern so doch beim Publikum stieß, insbesondere dem der Hoftheater, das notorisch konservativ war.« (Walter 2000, S. 204). Ähnlich auf Franke: »Jedoch rügte die Kritik die Tendenz zur Nachbildung von Parsifal, die Unbeholfenheit und den Mangel an dramatischer Gestaltungskraft (>psychologischer Vorgang in einem Akt mit zwei Vorakten<).« (Franke 1997, S. 79). Auch die 2. Fassung der Oper wurde lediglich zweimal aufgeführt (Weimar 1940, Berlin 1942) und seitdem konzertant gegeben. Franke formuliert diesbezüglich: »Es gelang bisher nicht, diesen in jugendlicher Spontanität entstandenen Prolog eines nachmals gefeierten Musikdramatikers einer Vergessenheit zu entreißen, die er angesichts des hohen kompositorischen Niveaus und trotz ei-

## 12.4 Das 20. Jahrhundert

Die erste Begegnung der Narrenidee mit dem beginnenden 20. Jahrhundert findet abermals in einem märchenhaft-historischen Kontext statt: Nikolai Rimsky-Korsakows<sup>1559</sup> Oper *Skaska o Zare Saltan*<sup>1560</sup> »[...] leitet die Reihe der großen Märchenopern im Spätwerk Rimski-Korsakows ein.«<sup>1561</sup> Darin verwirklicht der Komponist sein Opernideal von einem Nationalsujet der russischen Geschichte, das sich mit der volkstümlichen Sagenwelt Russlands verbindet. »Es ist fast ein Ballettstoff, den Rimski-Korsakow hier vertont: voller Poesie, Bilderfülle und Farbenreichtum, gefaßt in eine Musik, die weitausschwingende Kantabilität, folkloristisch abgetönte Chorsätze [...]«<sup>1562</sup> und der Vorliebe Rimski-Korsakows nach einen Konnex aus realistischer Märchenoper und sozialkritischem Inhalt nachkommt.<sup>1563</sup> Das Märchen<sup>1564</sup> entstammt »[...] der folkloristischen Tradition der russischen <skazka> mit ihrer immer wiederkehrenden Thematik von den Gefahren der Kindheit, der boshaften Erwachsenenwelt und dem Prozeß des Erwachsenwerdens.«<sup>1565</sup> Zudem setzt Rimsky-Korsakow auf eine klassische Märchendramaturgie, da sie stets ein *gutes* Ende ersehnt: Die Handlung spielt in der Stadt

---

ner von Strauss selbst nie geleugneten Epigonalität nicht verdient.« (ibd., S. 80).

<sup>1559</sup> Schreiber notiert über den Komponisten: »Rimski-Korsakow war unbestreitbar in der russischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts seit Michail Glinka der überragende Vertreter einer ›Musique pure‹, einer unengagierten Kunst. Damit nimmt er die extreme Gegenposition sowohl zu Mussorgskis Realismus der kollektiven Wahrheit als auch zu Tschairowskis Realismus der bürgerlichen Seelenkunde ein. Er wurde zum Begründer einer beliebig anwendbaren, eben einer angewandten Kunst: Hollywood ›ante festum‹. Die Beschränkung auf die rein illusionistisch-musikalischen Aspekte in seinem Schaffen, die besonders in der frühen Phase der sowjetischen Oktoberrevolution zu einer erbitterten Diskussion über seine ideologische Eindeutigkeit führte, hatte nichts mit Rimski-Korsakows Engagement mit seinem Leben zu tun. Sein vehementer Einsatz für die Forderungen seiner Studenten nach Selbstverwaltung der Leningrader Akademie im Rahmen der revolutionären Vorgänge um 1905 brachte ihm vorübergehend eine Amtsenthebung und ein Aufführungsverbot ein – den Kotau vor der zaristischen Obrigkeit hat er nie getan.« (Schreiber 1991, S. 737).

<sup>1560</sup> Libretto: Wladimir Iwanowitsch Belski, Moskau UA 1900. Der vollständige Titel der Oper lautet: *Skaska o zare Saltane, o syne ewo slawnom i mogutschem bogatyre knjase Gwidone Saltanowitsche i o prekrasnoi zarewne lebedo*. Übersetzt ins Deutsche bedeutet dies: *Das Märchen vom Zaren Saltan, von seinem Sohn, dem ruhmreichen und mächtigen Recken Fürst Gwidon Saltanowitsch, und von der wunderschönen Schwanenzarewna* (vgl. Franke 1994, S. 273). »Das Vorrecht der Uraufführung hatte Rimsky-Korsakow bereits der Operngenosenschaft des Solodownikow-Theaters zugesagt, als das Bolschoi-Theater bei ihm anfragte und um die Inszenierungserlaubnis bat. An Stelle des 'Zaren Saltan' wurde daher im Jahre 1901 im Bolschoi-Theater das 'Mädchen von Pskow' auf die Bühne gebracht. Die Uraufführung des 'Zaren Saltan' fand am 3. Dezember 1900 unter Ippolitow-Iwanows Leitung mit der Ausstattung Wrubels im Solodownikow-Theater statt und errang dort großen Erfolg. Viele weitere Inszenierungen folgten in den nächsten Jahren in den verschiedensten Städten.« (Mühlbach 1994, S. 300).

<sup>1561</sup> Franke 1994, S. 274.

<sup>1562</sup> Konold 2006a, S. 617.

<sup>1563</sup> Vgl. Czerny 1960, S. 488. Zur Rezeptionsästhetik über dessen Gesamtwerk formuliert Albrecht Gaub: »In Rußland werden etwa zwei Drittel davon gespielt. Im Ausland hingegen hat sich Rimski-Korsakow als Opernkomponist nie etablieren können. Seine Historienopern bleiben hinter Mussorgski zurück, und Märchenopern (einzig das *Goldene Hähnchen*) wird etwas häufiger aufgeführt. Es ist bezeichnend, daß das einzige weltweit populäre Bruchstück aus [...] der Oper von Rimski-Korsakow ein instrumentales Zwischenspiel ist: der *Hummelflug* aus dem *Märchen vom Zaren Saltan*.« (Gaub 2002b, S. 470).

<sup>1564</sup> »Diesen alten Märchenstoff veredelte Rimski-Korsakow mit der ganzen Bandbreite seiner üppigen Kompositionstechnik, um einer seiner schillerndsten Partituren und zugleich einen Höhepunkt in der Kunst der Tonmalerei hervorzubringen. Schon die Orchesterbesetzung ist beinahe überdimensioniert: dreifaches Holz, sechs Trompeten (davon drei auf der Bühne), Xylophon, Glockenspiel, Celesta und Röhrenglocken, ergänzen das übliche Angebot von Streichern und Blech. Jedem Akt wird eine quirlige-freche, zu Recht berühmt gewordene Fanfare vorangestellt, die als erzählerischer Rahmen und ‚Verfremdungseffekt‘ funktioniert: Am Ende der Oper wird diese Fanfare sogar zu einem spritzigen Chorsatz erweitert und mit einem Text versehen, der an der mündlichen Tradition der *skazka* direkt anknüpft: Damit ist die ganze Geschichte zu Ende, es gibt nichts mehr zu erzählen.« (Höflich 2007, S. VII).

<sup>1565</sup> Ibd.

Tmutarakan sowie auf der Insel Bujan. Der Zar beschließt, die Jüngste von drei Schwestern zu heiraten, da sie verspricht, ihm einen Heldensohn zu schenken. Während Militrissa damit zur Zarin aufsteigt, bleiben die älteren Schwestern einfache Bedienstete am Hof und nehmen mit Hilfe der alten Base Barbaricha erfolgreich an ihrer kleinen Schwester Rache: Der Zar Saltan verstößt seine Zarin und seinen Sohn Gwidon; beide überleben jedoch und stranden auf einer magischen Insel. Im weiteren Handlungsverlauf verliebt sich der adoleszente Zarensohn in die Schwanenprinzessin und lädt seinen Vater samt Staatsgefolge zur Hochzeit ein. Schließlich wird die Intrige aufgedeckt und die Königsfamilie findet glücklich wieder zusammen.

»Den Ton der (vordergründigen) Naivität des Märchens zu treffen bedeutete für Rimski-Korsakow zunächst Schlichtheit in der Melodieführung und Anpassung der Gesangstimme an die Diktion des gesprochenen Wortes.<sup>1566</sup> Daneben spricht Rimsky-Korsakow in seinen autobiographischen Notizen, so Joachim Großkreutz, von einem rezitativischen *gemischtem Kompositionsstil*<sup>1567</sup>: »Die fantastischen Abschnitte haben vornehmlich instrumentalen, die realistischen überwiegend vokalen Charakter.«<sup>1568</sup> »Während die drei Hauptpersonen hierbei [...] eine eher typisch spätromantische musikalische Charakterisierung erhalten, werden die Nebenfiguren alle mit belustigendem Volksgut versehen.«<sup>1569</sup> In diese musikalische Amalgamierung fügt Rimsky-Korsakow situationskomische Momente ein, die »[...] den Charakter einer Jahrmarktskomödie [...]«<sup>1570</sup> im Kontrast zu »[...] den phantastischen und lyrischen Teilen der Handlung [...]« untermauern.<sup>1571</sup> Im Konkreten führt er die Figur des alten Mannes sowie den Hofnarren Skomoroch (Baß, Spiel- oder Charakterbaß, Bariton) ein, dessen Namensgebung bereits die Volkstheatertradition der Commedia dell'arte heraufbeschwört. Allerdings verhält sich der Hofnarr entgegen der vermuteten Ahnenlinie traditionell und kommt seinem Hofnarrentum durch sein Spaßmachertum nach.

In diesem Kontext entsteht ein verbales Duell zwischen dem Narren und dem komischem Alten, da beide im ersten Akt um die Gunst und Aufmerksamkeit der jungen Zarin kämpfen: Skomoroch versucht Militrissa aufzuheitern, erntet aber lediglich Unverständnis (*Mach's der Zarin einer recht. Was man singt, sie findet's schlecht*<sup>1572</sup>). Da versucht der alte Mann mit einem Volksmärchen sein Glück. Eifersüchtig und erzürnt unterbricht der Hofnarr den Alten ständig, jener kontert jedoch schlagfertig zurück. Der Kampf zwischen tiefsinniger Weisheit und spontanem Wortwitz geht sogleich unentschieden aus, da der Zarensohn aus seinem Schlaf erwacht. Die Beilegung des Konflikts beider lustiger Figuren lässt bis zum Schluss der Oper auf sich warten. Bei den Feierlichkeiten zur Hochzeit von Gwidon mit der Schwanenprinzessin verlangt der Alte nach Wein, worauf Skomoroch witzelt: »Flöss'er nur hinein, in den Mund allein, nicht vorbei [...]«<sup>1573</sup> und ergießt sich daraufhin selbst in Lachen.

<sup>1566</sup> Franke 1994, S. 274.

<sup>1567</sup> Großkreutz 1993, S. 23.

<sup>1568</sup> *Ibd.*, S. 24.

<sup>1569</sup> Höflich 2007, S. VII.

<sup>1570</sup> Franke 1994, S. 275.

<sup>1571</sup> *Ibd.*

<sup>1572</sup> Rimski-Korsakow 2007, S. 4. Hier wird wiederum auf die deutsche Übersetzung zurückgegriffen, da die Beherrschung der russischen Sprache vom Leser nicht vorausgesetzt werden kann.

<sup>1573</sup> *Ibd.*, S. 20.

Somit entstammt das komische Personal – weder Skomoroch noch der Alte – nicht dem Puschkinschen Märchen. Die Narrenidee verkörpert damit zum ersten Mal ein Motiv, das unabhängig von der literarischen Vorlage herangezogen wird, wie auch Franke belegt:

Einen zusätzlichen Akzent in Richtung des Jahrmarktstheaters erhält die Oper durch die beiden Gestalten des alten Manns und des Hofnarren, die Rimski-Korsakow als Staffage des Hofstaats Mitrissas hinzuerfunden hat. Der Narr ist ohnehin eine Figur der Komödie (musikalisch erhält er durch Triangel und Tamburin orientalisches Gepräge).<sup>1574</sup>

Den Eindruck vom Narren als musikalisches Orientmotiv liest auch Schreiber, denn »[...] Rimsky-Korsakow hat es, wie kaum ein anderer verstanden, die orientalische Atmosphäre in europäischer Musik wiederzugeben.«<sup>1575</sup> Somit fungiert die Narrenidee in *Skaska o Zare Saltan* als komödienhaft-exotisches Motiv, das sich in bewährter Hofnarrenmanier präsentiert und seine Aufmerksamkeit dem Königspaar schenkt.

Franz Schrekers *Der Schatzgräber*<sup>1576</sup> ist »[...] eine der meistgespielten zeitgenössischen Opern der Weimarer Republik [...]«<sup>1577</sup>, die ebenfalls einen Hofnarren verzeichnet. Aus musikhistorischer Sicht kennzeichnet das Werk »[...] die Epochenschwelle zwischen musikalischer Moderne und Neuer Musik, die in der bildenden Kunst dem Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit entspricht.«<sup>1578</sup> Schreker geht in seinem Schaffensprozess den Weg über das Visionär-Klangliche und beruft sich auf »[...] das Erwachen einer dramatischen Idee aus einer Klangvision.«<sup>1579</sup> Das daraus resultierende Verständnis seiner *musikdramatischen Idee* wird oft missverstanden, weshalb Döhrrings Erläuterung wesentlich erscheint:

„Ich komme von Musik her...“: klarer läßt sich der Antagonismus zu Wagner nicht ausdrücken. Zwar schrieb sich auch Schreker, abgesehen von seinem Jugendwerk *Flammen*, alle Texte seiner Opern selbst, aber anders als bei Wagner, für den die Einheit von Text und Musik eher ein theoretisches Postulat als ein praktisches Prinzip darstellte, ist bei Schreker die unlösliche Verflechtung von Text und Musik die reale Grundlage des Schaffenvorgangs. Beide sind so eng miteinander verwoben, daß sie der Autonomie entbehren und infolgedessen nicht isoliert gewertet werden können. Die Nichtbeachtung dieser Tatsache ist mit ein Grund für viele Fehltritte über Schreker gewesen. Durch ‚Musikalisierung‘ der Dichtung soll der Gegensatz Oper – Musikdrama aufgehoben werden, d. h. trotz der gegenseitigen Abhängigkeit von Text und Musik kommt letzterer der Primat zu. Was diesen begründet, ist freilich etwas Außer-musikalisches: das ‚Geheimnisvoll-Seelische‘. Schreker nennt es zur Recht nicht ‚musikdramatische Idee‘, weil ihm der intelligible Charakter abgeht, aber es erfüllt genau deren Funktion. Das ist nur scheinbar ein Paradox, denn das ‚Geheimnisvoll-Seelische‘ gebiert die Musik als sein sinnliches Analogon.<sup>1580</sup>

Schreker schöpft das *Geheimnisvoll-Seelische* aus einem *somnambulen Zustand*<sup>1581</sup>, der das *Unbewußte* als Quelle seiner Inspiration heranzieht. Aus jenen Traumbildern, die durch einen äußeren Reiz ausgelöst werden, »[...] entfaltet sich die äußere Gestalt der Handlung, die meist noch eine zusätzliche Konkretisierung in einem musikhaltigen ‚Symbol‘, einer Art von operndramaturgischen

<sup>1574</sup> Franke 1994, S. 275.

<sup>1575</sup> Pahlen 1987, S. 408.

<sup>1576</sup> Das Libretto der Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel generiert Schreker, während die Uraufführung in Frankfurt am Main 1920 stattfindet. Zur Biographie Schrekers siehe Neuwirth 1959.

<sup>1577</sup> Brzoska 2002b, S. 549. Vor diesem Hintergrund erscheint das Werk auch als »[...] repräsentativer musiktheatralischer Ausdruck der jungen deutschen Republik [...]«, denn *Der Schatzgräber* reflektiert in seiner Aufführungsgeschichte die Epochenzäsur von 1924 (Brzoska 1994, S. 644).

<sup>1578</sup> *Ibd.*, S. 549

<sup>1579</sup> Vgl. Böhme 1999, S. 74.

<sup>1580</sup> Döhrring 1978, S. 21.

<sup>1581</sup> Böhme 1999, S. 74.

‚Falken‘ gewinnt.«<sup>1582</sup> Hierbei geht er aus werkästhetischer Perspektive fokussiert vor, denn nach Schreker »[...] bedarf es einer akribischen Genauigkeit in der Darstellung sowohl der Affekte (psychischer Realismus), als auch des szenischen Ambiente (Milieu-Realismus).«<sup>1583</sup> Zudem betont Matthias Brzoska den modernen Impetus der Oper:

Die Modernität des Werkes zeigt sich vor allem in der musikdramatischen Konzeption: Schreker verstand es, den Bilderbogen einer Handlung musikalisch zu motivieren. Anders als in der Oper des 19. Jahrhunderts, in der die dramatische Intrige nach dem Muster der *Scena ed Aria* den musikalischen Gefühlsausdruck motiviert, wird die Handlung von Schrekers durch die Auftritte des fahrenden Sängers vorangetrieben: seine Balladen lösen regelmäßig einen Eklat aus, der das Drama vorantreibt.<sup>1584</sup>

Grundsätzlich ist *Der Schatzgräber* ebenfalls im märchenhaften Mittelalter angesiedelt. Tatjana Böhme sagt über jene Kulisse: »Die Wahl einer nicht näher bestimmten Märchenzeit als Umfeld der Handlung ist für Schreker durchaus typisch; das Parabolische der Geschichte wird umso deutlicher.«<sup>1585</sup> Dies erklärt auch den Umstand, weshalb dramatische Charaktere wie der König, die Königin oder der Narr beispielsweise keinen *Eigennamen*, sondern eine *Funktionsbezeichnung* aufweisen.

Bevor der Spielmann Elis in seiner Funktion als Schatzgräber die Kausalität des gesamten dramatischen Handlungsgefüges vorantreiben kann,<sup>1586</sup> veranschaulicht ein Blick auf das Vorspiel bereits eine grundlegende Bedeutungsebene der Narrenidee: Der Narr (Tenor) des Königs agiert als Vermittler und Ratgeber zwischen der Welt des Hofstaats und dem Spielmann Elis: Der magische Schatz der Königin – eine Kette mit fünf Smaragden und einem Krönlein – wurde gestohlen. Doch der Narr weiß um die magischen Kräfte von Elis, dessen Laute im Stande ist den Schatz aufzuspüren. Er empfiehlt daher seinem König dem Spielmann Elis zu vertrauen. Beeindruckt von dem Wissen seines Narrens, willigt der König ein und stimmt der Bedingung des Hofnarren zu: Als Belohnung für seine Hilfe will der Narr eine Frau seiner Wahl bekommen und meint damit Els – die Diebin –, die den

<sup>1582</sup> Döhning 1978, S. 21.

<sup>1583</sup> *Ibd.*, S. 23. So auch bei der Genese des Opernlibrettos (siehe dazu die Ausführungen von Brzoska 1988, S. 15–30).

<sup>1584</sup> Brzoska 2002b, S. 550. Daran anknüpfend analysiert er weiter: »Wie die einzelnen Akte um die Balladen herum konstruiert sind, so findet die Großform der Oper im Orchesterzwischenenspiel des dritten Aktes ihren Schlussstein. In dessen Zentrum steht ein *Tristan*-Zitat, in dem Schreker programmatisch die in Wagners *Tristan* vollzogene Vervollständigung des Akkordes als Klangwelt fortführt. In dieser Konzeption sah die zeitgenössische Kritik eine Überwindung der Bühnenmetaphysik Wagners und eine Neubegründung der Operngattung. Die Musik des Werkes vermittelt zwischen dem orchestralen Klangrauschen seiner früheren Opern und liedartigen und ariösen Formen. Dabei integrierte Schreker eingängige Melodien und tonale Abschnitte durch eine differenzierte Harmonik. Das Wiegenlied der Els, mit dem der dritte Akt beginnt, ist ein typisches Beispiel für diese Tendenz der Vereinfachung der musikalischen Sprache, die für die späteren zwanziger Jahre so charakteristisch werden sollte. Hierin war Schreker ein wichtiger Anreger für die jüngere Komponistengeneration.« (*ibid.* S. 550). Des Weiteren greift Döhning Paul Bekkers These auf, die Schreker als genuinen Nachfolger Wagners bezeichnet, jedoch nicht in epigonaler Hinsicht, sondern in der musikhistorischen Wahrnehmung eines artverwandten Phänomens. In diesem Kontext untersucht Döhning die Bedeutung der *großen musiktheatralischen Szene* und verweist auf die Wirkung des Tableaus in Schrekers Werken wie beispielsweise in der Szene des Hochgerichts im 2. Akt des *Schatzgräbers*: »Eine konstitutive Bedeutung für das ‚Tableau‘ kommt nach Frese dem Chor und dem Großensemble zu, aber nicht einfach im additiven Sinne als Massierung von Klangpotentialen, das gab es längst vor Meyerbeer), sondern als ‚Partner‘ des oder der Solisten. Hauptgestaltungsmittel in der Strukturierung des Tableaus ist das ‚Kontrastprinzip‘: Als entscheidend ist schließlich festzuhalten, was sich aus dem Phänomen des theatralischen Totals für die Rolle der Musik innerhalb desselben ergibt: ihr kommt auf jeden Fall ein reduzierter Stellenwert zu, mag sie auch gegenüber den anderen Elementen der dominierende Faktor bleiben. Mir scheint nun, daß eben dies auch das Gestaltungsprinzip vieler Szenen in den Opern Schrekers ist.« (Döhning 1974, S. 178).

<sup>1585</sup> Böhme 1999, S.75.

<sup>1586</sup> Brzoska versteht darunter das musikdramaturgische Prinzip, das dramatische Geschehen mittels dem Erklingen von Musik voranzutreiben (vgl. Brzoska 1994, S. 642).

Schatz der Königin gestohlen hat. Somit zeigt der Hofnarr neben seinem beruflichen Profil ebenso sein privates Gesicht, das persönliche Sehnsüchte preisgibt.<sup>1587</sup>

Nachdem der Schatz wieder im Besitz der Königin ist, wird dem Narr sein Wunsch gewährt: Er muss jedoch dafür sein Hofnarrenamt aufgeben. Der König zweifelt an der geistigen Gesinnung seines Hofnarren, da dieser sich freiwillig einem Frauenzimmer zuwendet. Doch der Narr ahnt, dass ihn diese Entscheidung in sein Unglück führen wird und gerät ins Grübeln: »Du armer Narr, du hast deine Not, dich bracht' dein Amt dereinst um die Liebe, nun bringt die Lieb' dich um Amt und Brot.«<sup>1588</sup> Damit beschreibt der Narr seinen elementaren Zwiespalt: Beide Lebenswelten lassen sich nicht miteinander vereinen, so dass er sich entweder für sein *Hofnarrenamt* oder für die *Liebe* entscheiden muss. In dem Bewusstsein, unter Umständen einen Fehler zu begehen, wählt er Els. Sie hat ihr Herz jedoch bereits an den Spielmann verloren und als der Narr ihr sein Liebeslied<sup>1589</sup> widmet, wird dem Spielmann bewusst, dass er seine geliebte Els dem Narren anvertrauen muss, da jener die Diebin dadurch vor dem Tod auf dem Scheiterhaufen bewahrt:

Komm, komm mein Bräutchen, nun geht es hinaus in Nacht und Nebel und Wetter und Graus. Und dünkt es dich hart und fällt es dir schwer, so denk daran, dein Schicksal läuft nebenher. Und ob auch dein Herze zu Stein erstarrt – es winkt ein neues Leben! Es mag dir Kummer und Sorgen und Gram doch – kommt einst ein Frühling – auch Freude geben.<sup>1590</sup>

Der Narr zieht sich gemeinsam mit Els – in der Hoffnung auf eine glückliche Liebe – zurück in Berge, wo den Narren statt Zweisamkeit desolante Einsamkeit erwartet: Ein Jahr später sind beide auf unerklärliche Weise gealtert und Els erwartet den Tod. Der Narr lässt den Spielmann zur sterbenden Elis herbeirufen und berichtet ihm bestürzt über die Ereignisse des vergangenen Jahres:

Seht, Herr, so lang' ich die Kappe trug, die Narrenkapp' und Schellengewand, da glitt ich hinweg mit Lachen und Spott über all den Gram, das Leid dieser Welt. Mein Kleid war mein Wesen, mein Ich – war tot. Das erhielt mich jung. Doch nun – dies Jahr- dieses eine Jahr – verlebt mit ihr. [...] Mit meiner Lieb' hab' ich sie nie gequält. [...] War's Sehnsucht nach Euch oder Weh nach dem Schatz - in ihren Träumen kehrt beides wieder. Doch seht – sie erwacht. Ich laß Euch allein mit ihr, sie soll, wenn sie die Augen aufschlägt, nur euch erblicken.<sup>1591</sup>

»Elis singt eine letzte Ballade, um Els wenigstens des Sterben zu erleichtern: Im Glauben, die Geschehnisse am Königshof seien nur ein böser Traum gewesen, findet Els in den Armen des Geliebten ihre letzte Ruhe.«<sup>1592</sup>

Magali Zibaso liest den *Schatzgräber* als *Symboloper*, in der das zeitgenössische Weltempfinden des *Fin de siècle* zum Ausdruck kommt:<sup>1593</sup> Die Kunst erweist sich in dieser Strömung als antino-

<sup>1587</sup> Zur Dialogvertonung des Vorspiels widmet sich ebenfalls Brzoska in einer detailreichen Musikanalyse, die folgende Worte über die Szene resümiert, in der Narr und König den indischen Schmuck begutachten: »Die musikalische Aussage konkretisiert die Umschreibung des Sachverhaltes im Text des Narren. War bis dahin der musikalische Formverlauf des Stückes als [...] Vertonung interpretierbar, so erweist sich hier, daß das Verhältnis umgekehrt ist: Der Dialog ist dramatisierte musikalische Form.« (Brzoska 1888, S. 71 sowie S. 67-75).

<sup>1588</sup> Schreker 1919a, S. 76.

<sup>1589</sup> 2. Akt, Szene 4.

<sup>1590</sup> *Ibd.*, S. 77.

<sup>1591</sup> *Ibd.*, S. 78f.

<sup>1592</sup> Brzoska 1994, S. 642. In diesem Kontext charakterisiert Brzoska die Motivtechnik am Beispiel des Liebesmotivs: »Els stirbt am Schluß des letzten Sologesanges des Elis. Der Tod trifft auf den zweiten Schlag des Taktes 220 im Nachspiel ein, mit dem die Schlusstonalität der Oper erreicht wird. ‚Fernes, dumpfes Glockenläuten‘ setzt ein, der Narr ist ‚während des Letzten leise mit gefalteten Händen hinzusetzen und singt in NS 221 ein ‚Amen‘. In NS 214-16 erklingt zum letzten Mal eine motivische Bildung, die in besonderer Weise auf Els bezogen ist und in der Oper formtragende Funktion erfüllt. [...] Das Motiv erfährt während ihres Todes eine Fortspinnung, die auf instrumentaler und motivischer Ebene Identität mit den Schlussakten des dritten Aktes (III 669-676) herstellt« (Brzoska 1988, S. 42).

misch zum realen Leben und mündet in einem Eskapismus, der als Inspiration künstlerischer Identitätsgenese fungiert und sich als artifizielle Projektionsfläche beispielsweise in der Überwindung der literarischen Sprachkrise artikuliert.<sup>1594</sup> Vor diesem Hintergrund gilt Schreker als »[...] Schöpfer der eindrucklichsten und lebensvollsten Frauengestalten in der deutschen Oper jener Epoche.«<sup>1595</sup> Nach Brzoska ist nämlich die weibliche Protagonistin Els die wahre Heldin der Oper, die an den Machtstrukturen einer patriarchalen Welt scheitert.<sup>1596</sup> Zibaso hingegen hebt den märchenhaften Symbolgehalt der Oper hervor, den auch Bekker fokussiert und sich damit auf Schreker als späten Romantiker bezieht:

Drei wichtige Faktoren deuten auf eine Symboloper hin: Els, die weibliche Hauptfigur, hat keine charakteristisches Leitmotiv, es sei denn, man wollte das Wiegenlied, das ihre Persönlichkeit erschließt, als solches interpretieren, da es später verändert als Liebesmotiv erscheint. Zweitens steht der Schatz der Königin im Mittelpunkt der Handlung; genauer: grüne Smaragde. Weiter hat Schreker die Königin eine stumme Rolle gegeben.<sup>1597</sup>

So ist diejenige Frau (in diesem Fall Els) dem Tode geweiht, die nicht über die Heilkraft des Schatzes verfügen kann. Zudem hat sich Els' Vorstellung von Liebe ebenfalls als Illusion entlarvt, denn Elis kann sie nicht mehr retten. Die Zauberkraft seines Lauteninstruments vermag sie lediglich mithilfe einer Traumallegorie auf ihrer letzten Reise begleiten. Eine gleichermaßen desillusionierende Realität erlebt ebenso der Narr, da er einen hohen Preis für die Aufgabe seines Hofnarrenamtes in Kauf genommen hat: Nicht nur, dass seine Hoffnung auf wahres Liebesglück ebenso zerplatzt, er verliert den magischen Schutz seines Hofnarrenengewandes und wird mit somit seiner Endlichkeit konfrontiert, die ihn seine Unsterblichkeit einbüßen lässt. Dies kündigt bereits die Musik im Vorspiel an: Seine Hoffnung nach wahrer Liebe manifestiert sich in seinem *Sehnsuchtsmotiv*<sup>1598</sup>, das abermals in der Hochgerichtsszene<sup>1599</sup> ertönt und seinen Ausklang findet, als er den Spielmann im Nachspiel<sup>1600</sup> über die unglückliche Entwicklung des letzten Jahres unterrichtet. Auch Huser macht sich über die Verwandlung des Narren Gedanken:

Der Narr ist weltlich geworden; er fällt dem natürlichen Prozess des Alterns anheim als Preis dafür, dass er sich menschlichen Gefühlen hingibt. Durch sein Narrengewand, durch den Narrenblick auf die Welt war er bisher vor

<sup>1593</sup> Zibaso 1999, S. 76.

<sup>1594</sup> Siehe diesbezüglich ausführlich Budde/Rudolph 1980.

<sup>1595</sup> Fischer 2002a, S. 37. Er erläutert über die Zeichnung des Weiblichen durch Schreker: »Er ist natürlich ein Kind des Fin de siècle, hatte Otto Weiningers monumentales Pamphlet *Geschlecht und Charakter* gelesen (1903), das im Wien der Jahrhundertwende in aller Hände war, vielmehr als Sigmund Freuds Traumdeutung, deren unmittelbar zeitgenössischer Einfluß bis heute notorisch überschätzt wird. [...] Wir erkennen in Schreker Frauengestalten die Frauen-Imagines der Literatur des Fin de siècle und der Jahrhundertwende, hier aber in unvergeßlichen Klangschmuck eingehüllt [...]« (ibid., S. 37).

<sup>1596</sup> Brzoska 2002b, S. 550: »Schreker glaubte an einen fundamentalen Gegensatz zwischen den Geschlechtern – darin traf er sich mit dem damals vielgelesenen Popularphilosophen Otto Weininger –, aber er plädierte für die Sache der Frau.« (ibid., S. 550).

<sup>1597</sup> Vgl. Zibaso 1999, S. 80.

<sup>1598</sup> Schreker 1919b, Takt 94, sowie Zibaso 1999, S. 81.

<sup>1599</sup> »Die Hochgerichtsszene (II. Aufzug), musikalisch beherrscht vom Gerichtsmotiv und dem Sehnsuchtsmotiv des Narren, enthüllt die wahre Identität des fahrenden Sängers Elis. Der humorvoll-menschlichen Güte des Narren steht der blutrünstige Pöbel gegenüber, der bei der Hinrichtung dabei sein will.« (ibid.).

<sup>1600</sup> »Das Nachspiel, das Verebben und Lösen der dramatischen Spannungen in Entsagung und Tod, ist der musikalische Höhepunkt des Werkes. Schon die fünfzehntaktige orchestrale Introduction ist ein Meisterwerk der Seelenschilderung, eine Impression menschlichen Leidens, zu milder Schönheit geläutert. Das Quartenthema des Beginns zitiert Debussy, in den chromatisch gleitenden Septimen- und Nonenakkorden der Fortführung lebt die Emphase des Expressionismus, die abwärts sinkende Ganztonleiter der Klarinette ist ein magisches Symbol der Ergebung, der hoffnungslosen Resignation.« (Oehlmann 1970, S. 78).

den Gefühlen dieser Welt geschützt. Wie ein umgekehrtes Abbild desjenigen, der für Unsterblichkeit seinen Schatten verkauft, bezahlt Schrekers Narr im Gegenzug für den Gewinn der Liebe mit dem Verlust der Unsterblichkeit. Für dieses sentimentale Bild eines Narren bedient sich Schreker zwar des mittelalterlichen Konzeptes des Hofnarren, aber gibt ihm eine eigene, unter dem Narrengewand versteckte Persönlichkeit. Mit seiner Entscheidung für die Realität der Gefühle und des Lebens entscheidet sich der Narr auch für das Leiden und den Tod – und gegen sein jahrhundertealtes Kostüm.<sup>1601</sup>

Die Annahme Brzoskas und Husers, der Hofnarr emanzipiere sich damit von seinem König, scheint allerdings diskussionswürdig; schließlich muss der Narr auf Befehl seines Potentaten sein Amt niederlegen und trifft damit keine freie Narrenwahl. Zwar ahnt er, dass eine Vereinigung von Beruf und Privatleben keine Option darstellt; die Entscheidung nimmt ihm dennoch sein Potentat ab und er verliert daraufhin beides: Die Liebe und das Hofnarrenamt. Desillusioniert erwartet daher auch der Narr seinen Tod, dessen (Künstler-)Identität außerhalb des Hofstaates keine Existenzberichtigung besitzt.

Aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive sieht Brzoska in dieser Ästhetik des Scheiterns, Schrekers Erfahrungen des Ersten Weltkrieges verarbeitet, die am Ende der Oper eine *künstlerische wie politische Desillusionierung*<sup>1602</sup> beschließen. Daneben wird *Der Schatzgräber* aufgrund seiner hohen Aufführungszahlen bis 1925 oft als Höhepunkt des Schrekerschen Werks bezeichnet; diese Aussage relativiert sich allerdings rasch durch kulturpolitische Faktoren ab 1930. Fischer resümiert über den Werkstatus dieser Oper: »*Der Schatzgräber* hat es im Gegensatz zum *Fernen Klang* und vor allem zu den *Gezeichneten* nicht geschafft, den Namen Schrekers im Gedächtnis zu halten.«<sup>1603</sup>

Über die nächste Narrenoper lassen sich lediglich marginale Informationsfragmente über die Narrenidee zusammentragen: Es handelt sich dabei um den Zweiakter von Nicholas Comyn Gatty, *Prince Ferelon or The Princess' Suitors*<sup>1604</sup>. Die Oper kann ebenfalls in epigonaler Wagnernachfolge gelesen werden und ist Gattys viertes musiktheatrales Werk in Personalunion. Außer der Uraufführung wurde sie 1924 noch einmal in Glasgow gegeben.

Die Handlung ist in einem märchenhaften Ambiente *in irgendeinem Königreich*<sup>1605</sup> situiert. Auch hier verfügen die dramatis personae über bloße Funktionsbezeichnungen wie *König*, *Prinzessin*, *Kämmerer* oder *Narr*; bis auf zwei Aufnahmen, die Ehrendame der Prinzessin, *Meryl*, und *Prinz Ferelon*, der mit vielen anderen Verehrern um die Gunst der Prinzessin wirbt. Die Prinzessin muss auf Befehl ihres Vaters einen der Bewerber auswählen und diesen zeitnah ehelichen. Obwohl sich Ferelon für drei divergierende Verkleidungen (Musiker, Kleidermacher und Poet) entscheidet, weist sie ihn stets ab. Erst als er als mittelalterlicher Minnesänger in schlichter Montur *mit einfachen und herzlichen Worten*<sup>1606</sup> ihre Zuneigung gewinnt, willigt sie eine Vermählung mit dem Prinzen ein. Vor diesem Horizont erweist sich eine Präsenz der Narrenidee quasi als obligatorisch; welche detailgenaue Funktion der Hofnarr (Tenor) jedoch bespielt, kann in diesem Rahmen nicht erörtert werden, da weder Libretto noch Klavierauszug in der British Library in London derzeit öffentlich zugänglich

<sup>1601</sup> Huser 2006, S. 202.

<sup>1602</sup> Vgl. Brzoska 1994, S. 642f. sowie Brzoska 1988, S. 64-57.

<sup>1603</sup> Fischer 2002a, S. 38.

<sup>1604</sup> Libretto: Gatty, London UA 1921.

<sup>1605</sup> Wagner 1987, S. 391.

<sup>1606</sup> Ibd.

sind. In Erfahrung gebracht werden konnte lediglich, dass er der Hofnarr des Königs ist und sich über die Darbietungen des Prinzen zusammen mit der Hofgesellschaft amüsiert.<sup>1607</sup>

In Alexander Zemlinskys<sup>1608</sup> *Der Zwerg*<sup>1609</sup> scheitert die Narrenexistenz aufgrund *unerfüllter Liebe* und *illusorischer Selbstwahrnehmung* im Märchenkontext des spanischen Hofes. Der Librettotext ist eine Adaption der literarischen Märchenvorlage von Oscar Wildes *The Birthday of the Infanta* (1891) und behandelt das Herrschaftsverhältnis zwischen einem deformierten Hofzweig und seiner jungen Infantin Donna Clara. Anlässlich der Feierlichkeiten zu ihrem 18. Geburtstag, erhält sie von einem Sultan aus dem Morgenland ein »exotisches« Geschenk, nämlich einen verkrüppelten, abscheulich anmutenden Zwerg, der sie mit seinem schönen Gesang unterhalten soll. Zunächst berichtet der Haushofmeister Don Estoban<sup>1610</sup> über das groteske Äußere des Narren und verkündet die elementare Handlungsprämisse der Oper, die zum Tod des Narren (Tenor) führen wird: »Er hinkt, die Haare sind feurige Borsten. Der Kopf hockt zwischen den Schultern, [...] ihn beugt eines Höckers Last, klein und verwachsen die ganze Gestalt, vielleicht kaum über zwanzig alt, vielleicht als wie die Sonne.«<sup>1611</sup>

Der Zwerg hingegen ahnt nichts von seiner deformierten Erscheinung, sondern glaubt, ein wunderschöner Ritter oder eleganter Prinz zu sein. Aus diesem Grund darf der Gnom nie um seine Hässlichkeit erfahren, weshalb auch alle Spiegel am Königshof verhüllt werden. Der Zwerg, der also noch nie sein eigenes Spiegelbild erblickt hat, verliebt sich in Donna Clara. Zugleich spiegelt sich seine physische Mißgestaltung auf musikalischer Ebene in der »[...] Instrumentierung mit gedämpften Posaunen und Baßklarinetten [...]«<sup>1612</sup> wieder. Außerdem wird die Entwicklung des dramatischen Konflikts nach Johannes Breckner durch eine umfangreiche Exposition<sup>1613</sup> in der Partitur vorbereitet: »In

<sup>1607</sup> Ibd.

<sup>1608</sup> Matthias Geuting vermerkt über den Kompositionsstil Zemlinskys: »Die Musiksprache Zemlinskys erwächst aus einer schwer definierbaren stilistischen Position, welche Einflüsse der Antipoden Brahms und Wagner, aber auch Mahler und Schönbergs aufnahm, um offenbar gerade aus solcher Verschmelzung des Widersprüchlichen ihre besondere, eigenständige Qualität zu beziehen.« (Geuting 2002b, S. 836). Ferner setzt sich Peter Wessel mit einem Vergleich von *Zemlinsky* und *Schönberg* auseinander (siehe Wessel 2009).

<sup>1609</sup> Zemlinsky bezeichnet seinen Einakter als *tragisches Märchen für Musik in einem Akt* (Libretto: Georg C. Klaren, Köln UA 1922).

<sup>1610</sup> Über den musikalischen Eindruck sagt Johannes Breckner: »So kennzeichnet die Wechsellinie als einfachste musikalische Spiegelfigur schon den Bericht Estobans, der Zwerg habe noch nie einen Spiegel gesehen. Die Figur kehrt wieder, wenn der Zwerg selbst seine Unkenntnis schildert – als 'falsche' Spiegelung, deren dritte Note alteriert ist. Die Alteration wird in einem Augenblick aufgehoben, in dem Ghita (die Zofe des Prinzessin; Anm. d. Verf.) dem Zwerg das Wesen des Spiegels erläutert.« (Breckner 1991, S. 321).

<sup>1611</sup> Zemlinsky 1922, S. 47.

<sup>1612</sup> Breckner 1991, S. 320. Horst Weber widmet sich einer musikalischen Analyse des ersten Narrenauftritts (Klavierauszug ab Takt 88, S. 69): »Das Instrument das dem Zwerg gewissenmaßen aus der Seele spricht, ist das Englisch-Horn. Im Englisch-Horn erklingt, begleitet von gedämpften Posaunen, beim ersten Auftritt der Titelgestalt das ‚Zwergthema‘: Der melodische Verlauf des Themas und die Harmonien, die es einrahmen, lagen a-moll als Tonika nahe, auch die Harmoniefolge selbst läßt sich als erweiterte a-moll-Kadenz interpretieren, doch es fällt schwer, die Akkorde [...] als harmonische Funktionen zu hören, da die Kadenz entstellt ist – besonders auffallend die Umdeutung des melodischen Leittons cis-des zur Terz von b-moll anstelle von A-dur. Sogar die in den ersten beiden Takten eindeutig geforderte Harmoniefolge a-moll-d-moll wird durch einen latenten F-dur-Septakkord verfremdet. In dieser Einblendung von Terzverwandten F in die Quintverwandten a und d ist das Prinzip der weiteren Fortschreitungen angelegt: die Umdeutung eines Tons in ein anderes Akkordintervall.« (Weber 1978, S. 60f.). Einen musikalischen Einblick über die Bildung melodischer Varianten durch Zemlinskys Kompositionsstil gibt Becher 1999.

<sup>1613</sup> »Die Exposition ist auffällig symmetrisch geordnet und in sich geschlossen: Die Geburtstagsvorbereitungen rahmen gewissermaßen das entrückte Ballspiel im Garten, in dessen Mitte der spielerische Streit um die Geschenke steht,

ihr wird die verfeinerte Hofetikette, eher humoristisch denn (wie bei Wilde) bedrohlich gezeichnet, als Kontrastfolie gleichsam ausgebreitet, vor der die Häßlichkeit des Zwerges umso krasser zum Vorschein treten wird.«<sup>1614</sup> Die Prinzessin spielt ihrem unwissenden Hofzweig nämlich falsche Tatsachen vor: Sie macht erotische Andeutungen, die den Narren in seiner Selbstsicherheit bestärken und den Eindruck erwecken, dass sich die Infantin ebenfalls zu ihm hingezogen fühle. »Obwohl ihm ein Kuß verwehrt wird, erhalten seine Illusionen neue Nahrung, als ihm die launische Infantin einen Tanz im benachbarten Saal gewährt, ihm gar eine weiße Rose als Liebesbeweis überlässt.«<sup>1615</sup> Die emphatische Zofe Ghita warnt den Zwerg vor dem falschen Spiel der Prinzessin, aber der verliebte Narr schenkt ihr keinen Glauben. Die Klimax der Oper wird sodann in der Enthüllung des Spiegels erreicht: In einen Monolog nimmt der Narr entsetzt sein abstoßendes Erscheinungsbild wahr und gelangt zur bitteren Erkenntnis, dass alles bloße Täuschung war.<sup>1616</sup> »Wie wahnsinnig bettelt er um die Liebe der herbeigeeilten Infantin, die das Interesse an ihrem ›Spielzeug‹ verloren hat. Dem sterbenden Zwerg reicht Ghita die Rose für einen letzten Kuß.«<sup>1617</sup>

Aus gattungsgeschichtlicher Perspektive reflektiert die Oper musikdramaturgische Kennzeichen eines *modernen Einakters* wie beispielsweise die Reduktion des Handlungsgefüges auf ein konzentriertes Substrat, das wiederum einen neuen Umgang von Text und Musik erfordert.<sup>1618</sup> Breckner greift daher in seinem Aufsatz *Szenendramaturgie in den Operneinaktern Alexander Zemlinskys* Siegfried Mausers Befund auf, dass das Handlungsgeschehen einer einaktigen Oper von dramaturgischen Standpunkt durch einen Grundkonflikt determiniert sei, während mehraktige Opern, eine Vielzahl von interdependenten Handlungsweigen entwerfen vermögen.<sup>1619</sup> Im Fall des Zemlinskischen *Zwergs* notiert Breckner:

Dramaturgisch betrachtet ist es die Differenz zwischen äußerer Handlung – Äußerungen und Aktionen der Figuren – und innerer Handlung in symbolischen Verweisungen und unausgesprochenen Ergänzungen, die der Zuschauer mitdenkt. [...] In *Der Zwerg* entsteht dramatische Spannung aus der Differenz zwischen Selbst und Fremdeinschätzung des häßlichen Menschen; also aus der unwissentlichen Selbsttäuschung des Zwerges; die Spannung für den

---

der die beiden Bereiche Innen und Außen zusammenbringt. Diese artifizielle Art der Strukturierung, die sich auch in Entsprechungen der Komposition wiederfindet, weicht mit dem Auftreten des Zwerges einem Reihungsprinzip: Die in der Exposition gesetzten Bedingungen werden an verschiedenen dramatischen Stationen ausgespielt; nacheinander folgen, recht deutlich voneinander abgegrenzt, die Bereiche Zwerg-Hofgesellschaft, Zwerg-Infantin, Zwerg-Innenwelt in zunehmender Steigerung der inneren Spannung, während die nach außen hin sichtbare Spannung eher abnimmt; der Zwerg gelangt in seinem Liebesträum zu einer gelassenen Ruhe, die den stärksten Kontrast bildet zur real hochgespannten Situation.« (Breckner 1991, S. 319).

<sup>1614</sup> *Ibd.*, S. 318.

<sup>1615</sup> Geuting 2002b, S. 848.

<sup>1616</sup> Dieser manifestiert sich beispielsweise im Lied von der blutenden Orange, KIA Takt 111-120 (Zemlinsky 1922, S. 76ff.).

<sup>1617</sup> Über die musikalische Gestaltung der Festszene schreibt Rudolf Stephan: »Im weiteren Verlauf wird die Musik des Zwerges jene des Geburtstagsfestes immer mehr in den Hintergrund treten lassen. Deutlich zeigt sich dies unter anderem auch am Einsatz der Bühnenmusik. So wird die Gratulationszeremonie noch vom Orchester im Graben begleitet, während die Musiker auf der Bühne von Statisten gespielt werden. Die Tanzmusik, die später gegen Ende des Zwiegesprächs zwischen Zwerg und Infantin erklingt, wird dann von einem Ensemble hinter der Szene übernommen, das auch nochmals direkt nach dem Tod des Zwergs erklingt, diesmal freilich durch die Vortragsbezeichnung ›ziemlich entfernt klingend‹ dem Bühnengeschehen noch mehr entrückt, gleich einer surrealen Reminiszenz an die Welt der Infantin, ähnlich dem Requisit der weißen Rose, die die Tragik des Schicksals des Zwergs noch unterstreicht.« (Stephan 1997, S. 795).

<sup>1618</sup> Winfried Kirsch macht auf grundlegende Probleme hinsichtlich einer Kriterienbildung bei Einakter-Dramaturgien aufmerksam und mahnt zur genauen Differenzierung bezüglich Epoche, Gattung und weiteren Faktoren (Kirsch 1991, S. 14).

<sup>1619</sup> Vgl. Breckner 1991, S. 317.

Rezipienten ergibt sich hier nicht aus der mitwiserischen, sondern der mehr-wissenden, diese Differenz wahrnehmenden Personen.<sup>1620</sup>

Somit lebt die Szene von der Kontrastwirkung zwischen Narr und Hofgesellschaft und baut ihren Komikbegriff auf diesem Widerspruch auf: Geht doch der Hofzweig davon aus, die Infantin mit der Schönheit seiner Person und seines Gesanges zu beeindrucken; jedoch ist er lediglich ein natürlicher Narr, der als verlachtes Opfer seiner intriganten Umwelt ausgesetzt ist. Als exotisches und damit seltsames Wesen aus dem Orient gilt er ohnehin als auszugrenzendes fremdes Subjekt, dem kein Vertrauen entgegenbracht wird. Seine tragische Fallhöhe erweitert sich allerdings durch sein unfreiwilliges Hofnarrenamt als künstlicher Narr, da sein deformierter Phänotyp mit dem Liebreiz seines Gesangs divergiert. Es ist aber genau diese komische Diskrepanz, die die Infantin unterhält. Dass der Hofzweig vor ihren Augen stirbt, lässt sie dagegen völlig kalt, da sie in ihm kein menschliches, sondern animalisches Lebewesen erblickt. Als verlachtes Spottgeschöpf verlässt der desillusionierte Narr damit sterbend die Opernbühne. Breckner charakterisiert die musikalische Zeichnung des Hofzweigs durch Zemlinsky:

Sie bildet eine eigenständige Sinn- und Verweisungsschicht, die über den Text wesentlich hinausgeht und ihn kommentierend umzudeuten vermag. Eine eigentliche, ausgeprägte personale Zuordnung motivisch-thematischer Komplexe gibt es nur für die Figur des Zwerges. Hier lassen sich drei Bereiche ausmachen: Die Akkordfolge, die jenen Moment begleitet, in dem der Narr die Infantin erblickt, steht in engem Zusammenhang mit der Empfindungswelt der Titelfigur; ihr Eintreten markiert zentrale dramaturgische Positionen. Auf diese Weise, werden inhaltlich deutend, Beziehungen hergestellt, von denen der Text schweigt. So verbindet diese Akkordfolge die Liebe des Zwerges mit seiner Todesahnung, ihr Auftreten begleitet die Schlüsselworte von Liebe, Sehnen, Küssen, Tod.<sup>1621</sup>

Oswald Beaujean hingegen liest die Oper auf der *Fin de siècle*<sup>1622</sup>-Strömung und gibt dem Narren selbst die Schuld an seinem Unglück: »[...] Die Tragödie des hässlichen Menschen [...]«<sup>1623</sup> reflektiert die schwelende Diskussion zwischen Gesellschaft und Künstlertum sowie die »[...] unüberbrückbare Kluft zwischen Traum und ästhetischer Fiktion auf der einen und dem hässlichen, brutalen Zugriff der Realität auf der anderen Seite.«<sup>1624</sup> Vor diesem Hintergrund sagt Beaujean über die Figur des Narren:

Der Zwerg ist Sänger, und die Schönheit des Gesangs von der blutenden Orange verzaubert für Augenblicke die Menge: ›Man hat über dem Liede den Sänger vergessen‹, heißt es in den Regieanweisungen. Und dieses Liebeslied des Zwerges versetzt die Infantin ›es ist das Echo deines Liedes, das sehr schön war‹ dann auch in jene Stimmung, in der sie sich auf die künstliche Scheinwelt des Zwerges einlässt, freilich nur spielerisch und bis zu dem Punkt, an dem die (dichterische) Fiktion Realität erklingt, bis zu jenem Moment also, in dem der Zwerg versucht, Donna Clara zu küssen. In diesen Moment, in dem der Künstler versucht, ästhetische Fiktion und Wirklichkeit in eins zu setzen, ihren Widerspruch zu ignorieren, wird er als Träumer desavouiert, er selbst und damit die Kunst wieder zum Spielzeug der Gesellschaft, zur ›drolligen Puppe‹.<sup>1625</sup>

<sup>1620</sup> Ibd.

<sup>1621</sup> Ibd., S. 320.

<sup>1622</sup> Weber fasst den Nukleus dieser Strömung zusammen: »Leben, Traum, Tod' – dieser Anfang eines Gedichtes von Hugo von Hofmannsthal ruft die zentralen Themen des fin de siècle beim Namen. Die Generation der um 1870 Geborenen, die gegen den geschäftstüchtigen Realitätssinn der Gründerjahre aufbegehrte, fühlte sich von der Wirklichkeit abgestoßen und auf ihre innere Erfahrung verwiesen; Traum des Zukünftigen, Erinnerung des längst Vergangenen, mystische Erleuchtung und Versenkung in das ästhetische Reich der Kunst schien ihr eine tiefere Erfahrung als die Begegnung mit der äußeren Wirklichkeit.« (Weber 1976, S. 7).

<sup>1623</sup> Beaujean 2006, S. 1117.

<sup>1624</sup> Ibd.

<sup>1625</sup> Ibd.

Die Zeichnung des Protagonisten *als verträumter Antiheld*<sup>1626</sup> in der Realität einer *diatonisch erstarrten Musik*<sup>1627</sup> untermauert ebenfalls Matthias Geuting in der Betonung der zeitgenössischen »[...] Problematik des isolierten und identitätsgefährdeten Künstlers [...],«<sup>1628</sup> der an einer Gesellschaft zerbricht, die ihn zum despektierlichen »Spielzeug« degradiert. Die im Libretto angelegte diametrale Motivik der Gegensatzpaare von »[...] Schönheit und Häßlichkeit, Täuschung und Wahrheit, Gesellschaft und Individuum [...],«<sup>1629</sup> reflektiert ebenso die musikalische Werkstruktur, die den Titelhelden illustriert:

Die zahlreichen der Hauptfigur zugeordneten leitmotivischen Komplexe zeigen den Zwerg in seiner ganzen perspektivischen Vieldeutigkeit: sein ›eigentliches‹ Thema, welches bei den ersten Zitierungen vom seelenvollen Klang des Englisch-Horns über gedämpften Posaunen getragen wird, ist grundriert durch eine verästelte, der komplexen inneren Struktur der Figur Rechnung tragende Harmoniefolge (der Zwerg als ›Spiel der grausamen Natur‹); eine Folge parallel verschobener Quartklänge über dem hinkenden Rhythmus des Fagotts spielt auf das Herumstaksen des Zwerges, seine bizarre Erscheinung ein; ein drittes Motiv taucht als verträumte, durch einen Orgelpunkt zusammengebundene Akkordsequenz immer dann auf, wenn die konkrete Gefühlswelt des Zwerges in den Vordergrund rücken soll; eine ›mit Eleganz‹ zu spielende Kantilene der Solo-Violine schließlich steht für die Selbsttäuschung des Zwerges, der sich für einen edlen Ritter hält. Noch in den ätherischen Schlußklängen des ›tragischen Märchens‹ ist das letztgenannte Motiv zu vernehmen: ein Zeichen dafür, daß der Zwerg – sich an die Rose, das Emblem seiner Liebeshoffnung klammernd – nicht einmal im Angesichts des Todes zum Verhängnis seiner Traumwelt zu entrichten vermag.<sup>1630</sup>

Die Narrenidee als Symbol einer Künstlerkrise zeichnet also eine deformierte Grotteskfigur, deren tragische wie desillusionierende Komik, die Verunsicherung von zeitgenössischen Kunstschaffenden zwischen 1900 und 1930 aufgreift, da diese im randständigen Außerseiertum der Narrenidee eine Projektionsfläche ausmachen, deren Besetzung sich paradigmatisch anbietet.<sup>1631</sup>

Ildebrando Pizzettis *Dèbora e Jaéle*<sup>1632</sup> zeigt eine weissagende Narrengestalt, die Unheilvolles für ihr Volk ankündigt. Marvin Tartak erklärt zur Schaffensperiode des Komponisten, in der *Dèbora e Jaéle* entsteht:

<sup>1626</sup> Geuting 2002b, S. 848.

<sup>1627</sup> »Als paradigmatisch dafür mag der Schluss gelten: Dem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch Ghitass beim Anblick des sterbenden Zwerges, im Orchester durch eine große chromatische Steigerung gespiegelt, folgt nahezu Übergangslos in starrer Diatonik der Schluss-Satz der Infantin: ›Geschenkt und schon verdorben...‹. Zemlinskys Nähe zu seinem Zeitgenossen und Freund Franz Schreker ist auch im *Zwerg* offenkundig. ›Der reine Klang‹, [...] spielte ohne Zweifel auch in der Klangkomposition Zemlinskys eine große Rolle. Gleichwohl ging dieser – an Mahler geschult und darin Schönberg näherstehend –, was die durch extreme Mixturklänge erzielte Klangverschmelzung angeht, ganz bewusst nicht so weit wie Schreker.« (Beaujean 2006, S. 1118).

<sup>1628</sup> Geuting 2002b, S. 848. Geuting geht wie viele andere Autoren davon aus, dass Zemlinskys Narrenlesart autobiographische Züge trägt: Gleichsam in der Angst, gesellschaftlich isoliert zu verharren und als Künstler keine Anerkennung zu finden, scheint der Ausdruck seiner Selbstzweifel (vgl. *ibid.*, S. 848). Weber geht ebenso darauf ein und summiert kritische Stimmen: »Der Zwerg' offenbart die Krise des Opernkomponisten Zemlinsky, der nicht mehr handelnde, sondern reflektierende Personen auf die Bühne stellt. Die Extravaganz des Stoffes, von der sich Zemlinsky Theatererfolg versprochen haben mochte, vermag den Widerspruch zwischen dem Sujet und den Ansprüchen der Gattung Oper nicht zu überdecken.« (Weber 1977, S. 63).

<sup>1629</sup> Geuting 2002b, S. 849.

<sup>1630</sup> *Ibid.*, S. 849.

<sup>1631</sup> Hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte des Einakters verweist Stephan auf die Neuinszenierung durch Adolf Dresen, die mit einer Bearbeitung des Librettos einhergeht und zur Renaissance Zemlinskys in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts führt (vgl. Dahlhaus, S. 795f.).

<sup>1632</sup> Das Libretto zum *dramma in tre atti* verfasst Pizzetti selbst und die Uraufführung der Oper wirkt 1922 in Mailand. Amanda Holden bemerkt über das Werk: »The logic of the plot may at times seem questionable; but the effect in the theatre remains deeply moving, thanks above all to some remarkably intense music. Methods already established in *Fedra* are enriched by new elements: the chorus is now given a far more dramatic role.« (Holden 2001b, S. 678).

In later life Pizzetti increasingly withdrew from 'advanced' musical circles, until in 1932 he joined with Respighi, Zandonai and other reactionaries in signing a notorious manifesto, published in several newspapers, attacking the more forward-looking trends of the time and recommending a return to tradition.<sup>1633</sup>

Dabei wendet er sich in seinen Werken gegen musikalische Strömungen wie beispielsweise den Verismo und pflegt eine Vorliebe für deklamatorische Gesangsstimmen.<sup>1634</sup> Die daraus resultierende »[...] bewußte Abkehr von der Stilistik und den Inhalten der Oper des 19. Jahrhunderts [...]«<sup>1635</sup> verfolgt Pizzetti akribisch auf der Suche nach einer neuen Poetik für das musikalische Drama.<sup>1636</sup> Daneben präferiert er in seiner dramatischen Sujetauswahl »[...] heroic subjects, exalted romantic characters und large-scale construction [...]«<sup>1637</sup> So auch in *Dèbora e Jaéle*, deren Handlungsgerüst dem vierten Buch der Richter des Alten Testaments entlehnt ist und von Pizzetti frei adaptiert wird. Vor diesem Hintergrund verleiht er seinem Bühnenwerk jedoch einen moralthischen Duktus: Pizzetti vertont den Leidensweg von Jaéle, die sich moralisch vor Gott und ihrem Volk gegenüber verantworten muss: Sisera, König Kanaans, greift das Volk Israels an und die Prophetin Dèbora prophezeit den Sieg gegen Kanaan. Die Israelin und Geliebte Siseras Jaéle wird von Dèbora aufgefordert, dem König eine tödliche Falle zu stellen, um ihre Liebe zu Gott unter Beweis zu stellen. Da Jaéle den feindlichen König aber liebt, beschließt sie, ihn lieber selbst zu töten, als ihn ihrem Volk zu überlassen.<sup>1638</sup>

In dieser biblischen Erzählung von der Tragödie eines weiblichen Einzelschicksals zugunsten der Sublimierung der Ideale des israelischen Gemeinwohls gibt es eine Narrenfigur, die zu Beginn des ersten Aktes, der musikalisch »[...] die religiös gefärbten Themen [...]«<sup>1639</sup> vorstellt, eine grauenerregende Vision empfängt. Die Rede ist von dem prophetisch veranlagten Narren Jèsser (Bariton), der sein Volk durch Sisera in Feuer und Asche niederbrennen sieht (*Il fuoco...il fuoco avanza*<sup>1640</sup>). Huser interpretiert Jèssers funktionale Einbettung so:

Das Volk glaubt, dass die Vision des Dorfnarren ein Bild der Zukunft entwirft, und die Menschen werfen sich in den Staub, um zu beten. Der Dorfidiot demonstriert Gottesnähe; durch seine seherischen Fähigkeiten kann er die Zukunft voraussagen, und dies wird von der Dorfbevölkerung unhinterfragt als Gottesbeweis in Gebete umgesetzt. Die Wahrnehmung des Verrückten als Bindeglied zwischen Gott und der Welt, der in religiöser Verzückung die Wahrheit erfasst, ist v. a. im frühen Mittelalter Teil eines christlich geprägten Weltbildes. Die Unterstellung seherischer Fähigkeiten durch den Klerus oder Volk kann den Narren aber auch in die Nähe des Teufels rücken.<sup>1641</sup>

In diesem Kontext spielt der das Gebet anstimmende sakrale gregorianische<sup>1642</sup> Chor eine wesentliche musikdramaturgische Rolle, die Helen Leneman darlegt:<sup>1643</sup>

<sup>1633</sup> Tartak 1997c, S. 1025.

<sup>1634</sup> Vgl. ibd.

<sup>1635</sup> Moscarelli 1994, S. 12.

<sup>1636</sup> Vgl. ibd.

<sup>1637</sup> Tartak 1997c, S. 1025.

<sup>1638</sup> Über Jaéles Beweggründe und Glaubensansichten macht sich Helen Leneman Gedanken (siehe Leneman, S. 81f.).

<sup>1639</sup> Vgl. Moscarelli 1994, S. 12. Er wirft einen komparativen Blick auf die Akte 2 und 3: »Ganz verschieden von der des I. ist die musikalische Charakterisierung des II. Akts. Hier herrschen markante Rhythmen vor, die Macht und Grausamkeit der kanaanitischen Heerführer bestimmen die Atmosphäre; Siseras Kriegsruf bildet den ausdrucksvollen, in grellen Orchesterfarben getauschten und durch blitzartig dahinjagende chromatische Läufe gekennzeichneten Kulminationspunkt. [...] Am Beginn des III. Aktes zeichnet Pizzetti in Analogie zu den sich aus der Niederlage Siseras ergebenden Konsequenzen ein bewegendes symphonisches Gemälde eines gewaltigen Sturms.« (ibd., S. 13).

<sup>1640</sup> Pizzetti 1922, S. 7-9.

<sup>1641</sup> Huser 2006, S. 198.

<sup>1642</sup> Guido Adler bemerkt über jene Verwendung: »Die Gregorianische Kultur Pizzettis, die organischen Elemente, die enthalten sind in der von ihm gebildeten Theorie des musikalischen Dramas, werden in ‚Debora e Jaele‘ zu lebendigen Kunstfaktoren. Die Deklamation der Hauptbeziehung des Chores zeigt eine in der Oper noch nie dagewesene

Pizzetti's operas, reacting to the melodic indulgences of his contemporaries Mascagni and Puccini, systematically avoid lyricism for its own sake. The exceptions are when choral groups or individuals are actually depicted singing songs. [...] An outstanding feature of most of his operas is the richly imaginative, often highly dramatic choral writing – e.g. act 1 of *Debora e Jaele*, which takes more than a hint from *Boris Godunov*, bringing the chorus right into the foreground as a complex multiple protagonist whose powerful presence tends to dwarf the individual characters. Pizzetti assimilated Gregorian music by using the Doric mode. Pizzetti's musical language is like a metamorphosis of the material he has collected, which takes on a completely different life than it had before. The 'Gregorian' and 'Doric' are subordinated to this kind of 'metabolism.' There are also vaguely 'oriental' *melismas*, the roots of which can be found in certain popular Greek songs, but they are integrated into Pizzetti's personal musical language.<sup>1644</sup>

Das gottesfürchtige Volk schenkt dem Verrückten Jèsser schließlich bedingungslos Glauben und vertraut seiner Warnung. Doch greift ein solcher Interpretationsansatz zu kurz: Denn der Narr ist vielmehr *fanatisch* als *blödsinnig*. Als Echo des Volkes spricht er nämlich als Kollektivmedium in dessen Namen und artikuliert elementare Existenzängste, die er emphatisch aufgreift. In seinen weiteren kurzen Auftritten des ersten Aktes hetzt er das Volk sogar gegen die sich verteidigende Jaéle zynisch, ja beinahe boshaft an.<sup>1645</sup> Damit bringt er die kollektive Kampfansage des Volkes Israels euphorisch mit einer Kriegsparole zum Ausdruck und suggeriert dem Volk hiermit puren Siegeswillen.<sup>1646</sup>

Den bedeutsamsten sowie versöhnlichsten Auftritt hat Jèsser am Ende des dritten Aktes: Als er sieht, wie Jaéle vor der Leiche Siseras verzweifelnd zusammenbricht, stammelt er zwar geistesgegenwärtig *Halleluja* als vermeintlichen Ausdruck der Freude über die gewonnene Schlacht vor sich hin; bricht dann aber abrupt ab, da ihm die Worte im Hals stecken bleiben. Er läuft schluchzend auf die todtraurige Jaéle zu, kniet neben ihr nieder und küsst – sie wortlos um Verzeihung bittend – den Saum ihres Gewandes.<sup>1647</sup> Denn der Narr empfindet neben Mitgefühl und Mitleid mit Jaéles tragischem Schicksal ebenso Schuld und damit Sünde. Ihr gemeinsames Volk hat zwar gesiegt, jedoch sind menschliche Verluste aufzuwiegen, die mit begangenen Mordtaten korrelieren und fern ab von christlicher Nächstenliebe zu verorten sind. Jèsser, der in dieser Veroperung einzig und allein seinem Volk dient, versinnbildlicht damit stellvertretend als Insipiens die Sündhaftigkeit seines Kollektivs und fungiert als Teil des sakralen Kontexts, der zur Diskussion über ethische Grundfragen des Lebens einlädt.<sup>1648</sup>

Gustav Holsts *The Perfect Fool*<sup>1649</sup> wird in lexikalischen Einträgen meist übersetzt mit *Der vollkommene Narr* oder *Der reine Tor*.<sup>1650</sup> Dahinter verbirgt sich eine comic opera, in der Holst dem Narren eine Sprechstimme zuweist und ihn lediglich einmal zu Worte kommen lässt. Wie der Titel der Oper assoziiert, lässt sich eine thematische Annäherung an den *Parzival*-Mythos vermuten, der sich mit der Narrenkonzeption in diesem Fall verschränkt: In seiner Märchenkulisse führt Holst die Narrenidee allerdings ad absurdum, da der Narr durch keinerlei Narrenkennzeichen glänzt, denn er

---

Art. Das Orchester zeugt von Verständnis für Maß; auch die Deklamation wird hier nicht überdeckt.« (Adler 1961, S. 1096f.).

<sup>1643</sup> Vgl. Moscarelli 1994, S. 13.

<sup>1644</sup> Leneman 2007, S. 84.

<sup>1645</sup> Pizzetti 1922, S. 98-104.

<sup>1646</sup> *Ibid.*, S. 181-185.

<sup>1647</sup> Vgl. *ibid.*, S. 476f.

<sup>1648</sup> Die Oper liefert keine Hinweise, die den plötzlichen Sinneswandel der Narrenfigur begründen.

<sup>1649</sup> Das Libretto zur einaktigen Oper verfasst Holst, uraufgeführt wird das Werk 1923 in London.

<sup>1650</sup> So zum Beispiel bei Dahlhaus 1989 oder Wagner 2006.

schläft überwiegend. Er lässt sich – wenn überhaupt – als Opfer seiner machtgierigen Mutter bezeichnen, die darauf wartet, dass ihr Sohn folgende Prophezeiung erfüllt: »[...] Mit einem Blick eine Braut gewinnen, seinen Gegner töten und das tun [...], was vor ihm noch niemand vollbracht [...]»<sup>1651</sup> hat. Im weiteren Handlungsverlauf erfüllt der Narr mithilfe eines Zaubertranks – der ihn für kurze Zeit aus seinem Schlaf entreißt – die dreiteilige Prophezeiung, worauf die Prinzessin, den Narren heiraten möchte, dieser aber ihr Angebot verneint, bevor er wieder in tiefen Schlaf verfällt.<sup>1652</sup> Diese verblüffende Reaktion reizt das Interesse der Prinzessin und der schlafende Narr wird zur Hochzeits- und Krönungszeremonie gebracht. Die Tochter des Komponisten, Imogen Holst, kommentiert diesen Handlungsstrang, der sie an das *Œuvre* Verdis erinnert und gleichsam den Höhepunkt der Oper verkörpert:

To the trickling murmur of the ballet music she [die Prinzessin; Anm. d. Verf.] moves towards him [dem Narren; Anm. d. Verf.] as if in a trance, quoting the flute's slow dance tune as she tells how she has waited for him. This is Holst's own way of writing a love song; also, impersonal, and in another world. [...] Comedy returns with the gestulatory diminished sevenths of the Troubadour's recitative. [...] The Princess, having upbraided them for deserting her, turns to the Fool and asks him if he loves her. He has sunk into a coma of apathy and she has to ask him the same question three times. At last, after she has paused inquiringly on her high D, he makes a supreme effort and comes out with his only word in the opera, the word: 'No'. But Holst's judgment of orchestration failed him for once: the richness of that highly spiced discord on wood-wind and horns is too overpowering for an accompaniment to the spoken voice, and the hero's one word is in danger of getting lost. There is a return to the mood of a blank-holiday pageant when the chorus turns on the Fool in a fury and the Mother reminds the Princess that 'he has achieved where others failed, with one word - for he is the only man who has ever looked in your face and not loved you.' General rejoicing, ending in a moment of anticlimax at the curtain, when the Fool yawns a luxuriously long-drawn-out yawn and falls asleep again, just as he is about to be crowned.<sup>1653</sup>

Vor diesem Hintergrund fasst Eric Walter White die Theaterwirkung der Uraufführung zusammen, die ein eher irritiertes Publikum<sup>1654</sup> zurücklässt:

An air of secrecy hung over the performance. No one in the audience knew anything about the story of the opera. And when it was all over they were most of them none the wiser. The story seemed to be some sort of fairy-tale, where a princess was wooed by a tenor who had strayed from Verdi and a bass who had wandered from Wagner....Many people enjoyed the music of the ballet. And there was a charming moment when three girls sang a round as they filled their pitchers as well. But the rest of it seemed dreadfully puzzling...Perhaps it was too early for people to recognize and enjoy a piece of zany operatic surrealism like this.<sup>1655</sup>

Die Oper wird kein fester Bestandteil des englischen Opernrepertoires, wofür Paul Corneilson Holst selbst verantwortlich macht: »[...] Holst's clumsy scenario and naive sense of humour are perhaps to blame. With the notable exception of the ballet music [...] the score does not deserve revival.«<sup>1656</sup>

Michael Hurd verteidigt den Einakter hingegen mit sanfteren Klängen:

Typisch für Holts reifen Stil ist die parodistische Auseinandersetzung mit Giuseppe Verdi und Richard Wagner, die das Werk zu einer Art Antiooper macht. Charakteristisch ist zudem die phantasiereiche Orchestrierung, durch die das Stück den Einsatz beträchtlicher Kräfte erforderlich macht. Das Übergewicht der ansonsten besonders gelungenen

<sup>1651</sup> Wagner 2006, S. 575.

<sup>1652</sup> Holst 1923, S. 91.

<sup>1653</sup> Holst 1986, S. 57.

<sup>1654</sup> Imogen Holst schreibt bezüglich der Publikumsreaktion: »Bewildered audiences found this anticlimax the last straw. They complained, with some justification, that even when the curtain had fallen they had not yet discovered what the story had been about. Many different theories were brought forward. [...] There were no theories in Holst's mind: as usual, he wrote exactly what he wanted to say. He had no idea that the opera would prove to be puzzling or embarrassing.« (ibid., S. 57).

<sup>1655</sup> White 1988, S. 86.

<sup>1656</sup> Corneilson 1997b, S. 742.

Ballettszene beeinträchtigte die Wirkung des Werks seinerzeit, da sie von der Haupthandlung ablenkt und den satirischen Kern überlagert.<sup>1657</sup>

*The Perfect Fool* spielt somit mit einer abstrakten, für den Rezipienten kaum zugänglichen Ebene von Komik, die den Narren in einem seltsamen Licht erscheinen lässt und überwiegend vor dem Kontext einer Verdi-Wagner-Persiflage verstanden werden sollte.

Die Narrenkonfiguration in Alban Bergs *Wozzeck*<sup>1658</sup> beinhaltet den vergleichsweise kürzesten Auftritt der Narrenidee in der Oper. Berg bezieht sich seiner Textdichtung auf die Vollendung der literarischen Vorlage von Georg Büchner durch Karl Emil Franzos, die inhaltliche Abweichungen zur Büchnerschen Ursprungslektüre aufweist. Kloiber und Konold äußern sich zu jenen Differenzen wie folgt:

Büchner hat das Drama nicht vollendet. Es wurde erst 1879 von Karl Emil Franzos nach den drei handschriftlichen Fragmenten, die sich in dem Nachlaß des Dichters befanden, in seiner Gesamtausgabe der Büchnerschen Werke veröffentlicht. Aber sowohl diese wie auch eine 1909 von Paul Landau besorgte Ausgabe weist eine Reihe von Abweichungen auf. So hat Franzos in dem schwer lesbaren Manuskript den Namen Woyzeck als Wozzeck gelesen, Ergänzungen und Szenenumstellungen vorgenommen usw., eine subjektive Auslegung, die erst durch neuere exakte Untersuchungen (Georg Witkowski, Fritz Bergemann 1922) richtiggestellt werden konnte.<sup>1659</sup>

Wohingegen Maschka den darauf basierenden Nukleus der Handlung kommentiert:

Wäre nicht seine Geliebte Marie, keine andere Operngestalt würde solches Mitleid erregen wie der Titelheld von Alban Bergs 1925 in Berlin uraufgeführter Oper *Wozzeck*. Denn das Leben des Soldaten Franz Wozzeck ist ein einziger Alptraum: Um Marie und das gemeinsame Kind durchzubringen, rasiert er allmorgendlich für ein paar schäbige Groschen seinen vor Ständedünkel sich blühenden Hauptmann und erträgt dessen moralinsaures Gesülze wegen des unehelich gezeugten Knaben. Ebenso ist Wozzeck auf das Geld angewiesen, das er als Versuchskaninchens eines in Gelehrten-Arroganz sich spreizenden und um seinen wissenschaftlichen Nachruhm besorgten Doktors verdient. Dessen menschenverachtende Experimente verlangen von Wozzeck die Einhaltung eines absurden Diätplans und treiben ihn an den Rand des Wahnsinns. [...] Die Erniedrigung durch den Rivalen, die fiesen Hänseleien des Hauptmanns und des Medicus führen zur Katastrophe: der um sein letztes bißchen Lebensglück gebrachte Wozzeck tötet Marie und endet durch Selbstmord.<sup>1660</sup>

In seiner vertonten Milieustudie bedient sich Berg einer atonalen Tonsprache, die den obsessiven Angstzuständen des Protagonisten musikalisch Ausdruck verleiht und einprägsam die Selbstentfremdung des desolaten Soldaten illustriert.<sup>1661</sup> Jener Identitätsverlust kulminiert im Wahnsinn Wozzecks, der dessen tragisches Schicksal begründet, über das Czerny bemerkt:<sup>1662</sup>

<sup>1657</sup> Hurd 1989, S. 97f.

<sup>1658</sup> Die Oper ist drei Akte und 15 Szenen aufgeteilt. Das Libretto entsteht durch den Komponisten und wird 1925 in Berlin uraufgeführt.

<sup>1659</sup> Kloiber/Konold 2006, S. 28.

<sup>1660</sup> Maschka 1998e, S. 355.

<sup>1661</sup> Czerny 1960, S. 695. Czerny strukturiert die musikalische Architektonik der Oper so: »Während 5 ‚Charakterstücke‘ den 1. Akt bilden, stellt der 2. Akt eine Sinfonie in 5 Sätzen dar: 1. Sonatensatz (1. Szene); 2. Fantasie und Fuge über drei Themen (2. Szene); 3. Largo für Kammerorchester (3. Szene); 4. Scherzo mit Wirthausmusik (4. Szene); Rondo con Introduziona (5. Szene). Der 3. Akt besteht musikalisch aus 6 Inventionen (über ein Thema, einen Ton, einen Rhythmus, einen Sechsklang, in einer Tonart, über eine gleichmäßige Achtelbewegung). Auch die stellenweise vorgesehene ‚rhythmische Deklamation‘ der Sprechstimme folgt dem Vorbilde Schönbergs. Berg hat sich jedoch ausdrücklich dagegen gewandt, daß das Publikum während der Oper etwas von seinem musikalischen Konstruktionsprinzipien zu bemerken suche.« (Czerny 1960, S. 696).

<sup>1662</sup> »Daß Wozzeck, seine Peiniger und Marie so wirklichkeitsnah anmuten, kommt nicht von ungefähr. Wozzeck hat nämlich in Johann Christian Woyzeck, der 1824 in Leipzig wegen Mordes an seiner Geliebten Johanna Christiane Woost öffentlich enthauptet wurde, einen realen Vorgänger. [...] Darin macht Büchner nicht alleine Woyzecks Wahnsinn ersichtlich, sondern er zeigt darüber hinaus die Ursachen dieses Leidens auf: Selbstentfremdung, bedingt durch die zwangsläufig krankmachenden Lebensumstände seines Helden.« (Maschka 1998e, S. 354).

Durch das naturalistische Ausmalen seelischer Abgründe, durch das fast ausschließliche Betonen des Bizarren, Grotesken, Abstoßenden, durch den Verzicht auf die Andeutung jeglicher Hoffnung, daß es jemals anders werden könnte, schuf Berg die Tragödie der Bedrückung, der Hoffnungslosigkeit und der absoluten Ausweglosigkeit.<sup>1663</sup>

Rudolf Stephan konstatiert Czernys These und interpretiert Bergs expressionistische Erzählhaltung als eine karikierende Verzerrung des sozialen Elends,<sup>1664</sup> in der die Narrenidee eine kommentierende wie erhellende Nebenrolle einnimmt.<sup>1665</sup> Die Karikatur des Grotesken wird deshalb nicht nur in der Titelfigur virulent; Berg stellt Wozzeck das wesensverwandte Narrenphänomen an die Seite, das ihn noch tiefer in die Verzweiflung geraten lässt. Im Scherzo mit Wirtshausszene<sup>1666</sup> sieht der eifersüchtige Wozzeck Marie mit dem Tambourmajor tanzen, als ein Narr (hoher Tenor) dem Protagonisten hypnotisch einhaucht, dass er Blut rieche.<sup>1667</sup> Denis Forman beschreibt diese Szene so: »A convenient village idiot appears. I smell blood, he intones in a piercing falsetto. I smell blood. The show goes on. Wozzeck sees everyone dancing in the blood.«<sup>1668</sup> Neben der Anspielung auf die gegenseitige Nähe von Vision und Narrentum, fördert der Narr schließlich Wozzecks Wahnsinn, indem die Narrengestalt auf dessen zukünftigen Taten verweist und den instabilen Seelenzustand des Soldaten somit verschlechtert. Der Narr erahnt Wozzecks mörderisches wie suizidales Schicksal und verrät damit den wohl möglichen Ausgang der Handlung. Jenes Wissen ist für den Opernrezipienten allerdings nur von bedingtem Nutzen, da man einem Narren, so zeigt die Ideengeschichte, nicht vertrauen kann. Während der Narr der literarischen Vorlage – zumindest bei Büchner – seinen blutriechenden Kommentar erst nach der Ermordung Maries preisgibt, verweist der Bergsche Narr auf die zukünftige Tragik der Handlung, die er nicht aufzuhalten vermag. Er hat daher eine reine Kommentarfunktion, die den Fortgang des Handlungsverlaufs lediglich andeutet.

Gian Francesco Malipiero vertont nach alten italienischen poetischen Textvorlagen die surrealistische Geschichte von Filomela und ihrem Narren. Malipiero wird seitens der Musikhistorie gerne in gleichen Atemzug mit Alfredo Casella, Franco Alfano und Ildebrando Pizzetti genannt; dennoch gibt es Unterschiede zwischen den italienischen Komponisten der 1880er Generation, denen Marcello Sorce Keller in seinem 1978 in Cambridge veröffentlichtem Aufsatz *A "Bent for Aphorisms": Some remarks about Music and about his own Music by Gian Francesco Malipiero* nachgeht. Eine Verbindungslinie sieht Keller in der gemeinsamen Abneigung von Pizzetti und Malipiero gegen die veris-

<sup>1663</sup> Czerny 1960, S. 695.

<sup>1664</sup> Vgl. Stephan 1986, S. 282. Zum stilistischen Umgang mit der musikalischen Formensprache Bergs äußern Kloiber und Konold: »Berg erhob in seinem ›Wozzeck‹ die Formen der absoluten Instrumentalmusik zum Gestaltungsprinzip. Wie der Komponist selbst ausdrücklich betont hat, war es nicht seine Absicht, dabei auf der Grundlage des Rhythmisch-Polyphonen und Formal-Konstruktiven einen neuartigen, richtungsgebenden musikdramatischen Stil zu schaffen. [...] Trotz des Aufgebens der Tonalität hat Berg durchaus nicht jeglichen Anschluß an die Tradition gemieden. Mit der Verwendung einer Anzahl von Themen im leitmotivischen Sinn und mit den vielfachen Tonmalereien knüpfte er an die Gestaltungsprinzipien des Musikdramas (Richard Wagners) an. Auch impressionistische Stilmittel, wie Ganztonleiter, übermäßige Dreiklänge, ostinate Baßfiguren usw., werden eingesetzt und führen zu Klangwirkungen wie bei Claude Debussy und Richard Strauss. In der Hauptsache jedoch folgt Bergs Tonsprache der von seinem genialen Lehrer Arnold Schönberg entwickelten atonal-konstruktiven Richtung. Die ideenreiche Verarbeitung dieser Stilelemente durch eine schöpferische Persönlichkeit ließ in Bergs ›Wozzeck‹ einen markanten Typus modernen Musiktheaters erstehen.« (Kloiber/Konold 2006, S. 28)

<sup>1665</sup> Vgl. Maschka 1998c, S. 227.

<sup>1666</sup> 2. Akt, Szene 4.

<sup>1667</sup> Berg 1997, Takt 660-670. S. 336f. Manfred Gurlitt vertont dieses Sujet 1926, berücksichtigt jedoch den Narren in seiner Figurenkonstellation nicht.

<sup>1668</sup> Forman 1998, S. 791

tische Oper.<sup>1669</sup> Malipieros umfangreiches Gesamtwerk widmet sich vielmehr dem Bestreben, »[...] die italienische Tradition des 16.-18. Jahrhunderts mit den zeitgenössischen Ausdrucksmitteln zu vereinen.«<sup>1670</sup> Neben dem Impressionismus und dem damit einhergehenden Klangbild Claude Debussys ist Malipiero aber vor allem um eine Gesamtausgabe des Œuvres von Claudio Monteverdi bemüht.<sup>1671</sup>

In *Filomela e L'Infatuato*<sup>1672</sup> offenbart sich ein traumartiges Gebilde, das eine bizarre wie rätselhafte Handlung verfolgt. John C. G. Waterhouse untermauert diese Aussage: »This weird theatrical concoction, freakish even by Malipiero's standards, has understandably very seldom been staged.«<sup>1673</sup> Jedoch verarbeitet Malipiero in seinen Bühnenwerken neben musikästhetischen Diskursen ebenso autobiographische Negativerfahrungen, wie zum Beispiel die des Ersten Weltkrieges, denen er klangliche Ausdrucksformen verleiht. Für ihn agiert der Text einer Oper deshalb stets im Hintergrund, wohingegen die Musik die Szene völlig dominieren sollte.<sup>1674</sup> Daneben kennzeichnet *Filomela e L'Infatuato* eine Oper, die in Malipieros kompositorischen Schaffen den musikalischen Übergang von *Pantea* (1919) und *Torneo notturno* (1931) markiert, aber bereits die erbarmungslose Zerstörungskraft letzterer Oper tendenziell heraufbeschwört.<sup>1675</sup> Über die spezifische Entstehungsphase von *Filomela e L'Infatuato* erläutert Waterhouse:

Malipiero's music of the later 1920s could be said to follow on from *San Francesco* in that, while not rejecting his pre-1920 style outright, it is marked by an ever closer interaction between archaic and early 20th-century idioms. Ostinato devices are now less frequent; contrapuntal textures become more expansive and elaborate, though almost never strictly organized for more than a few seconds at a time; but modal archaisms still rub shoulders with acrid false relations, sudden outcrops of convulsive dissonance [...]. The process is clearly seen in a further series of a highly unconventional operas, whose symbolism as such, however, lacks the lucidity of that of *Pantea*, having instead the perplexing irrationality of dreams. It is perhaps understandable, though unjust, that *Filomela e L'Infatuato* and *Merlino maestro d'organi* had to wait until 1972 before being staged in Italy.<sup>1676</sup>

Überdies stellt Waterhouse einen Mangel an musikalischer Organisiertheit fest, der wohl die bis heute anhaltende Unbekanntheit von *Filomela e L'Infatuato* bedingen dürfte:

It is no surprise to find a certain amount of rather inchoate connecting tissue between the moments of illumination. Moreover in some sections Malipiero's personality again seems to yield to much to external influences, e.g. in occasional Puccini-like inflections in the Silver Prince's music in Scene 1, or in the Scene 2 the song of nightingale (tinged with the whole tone scale), which shows a general family resemblance to the capriciously twittering woodwind arabesques that evoke the bird in the first scene of Stravinsky's opera *The Nightingale*.<sup>1677</sup>

Die Handlung spielt in einer Phantasiewelt zu einer unbekanntem Zeit: Im Mittelpunkt der Szene steht Filomela, eine junge schöne Frau, die ein verwirrendes Spiel mit der sie umgebenden Männerwelt spielt. Ihr Gesang ist so zauberhaft schön, dass jeder ihrer Stimme lauschen möchte. Vordergrundig behandeln ihre Liedtexte primär die Themen *Liebe* und *Sehnsucht*, nehmen aber eigentlich

<sup>1669</sup> Vgl. Keller 1987, S. 231-239.

<sup>1670</sup> Zwetschke 2002b, S. 112.

<sup>1671</sup> Vgl. ibd.

<sup>1672</sup> Libretto: Malipiero, Prag UA 1928

<sup>1673</sup> Waterhouse 1999, S. 155.

<sup>1674</sup> Waterhouse 1997c, S. 166-169.

<sup>1675</sup> Vgl. ibd., S. 167f.

<sup>1676</sup> Ibid.

<sup>1677</sup> Ibid., S. 156.

Bezug auf den *Tod*. Dabei ist Filomelas in stets abgewandelter Form wiederkehrendes Lied<sup>1678</sup> in allen drei Akten allgegenwärtig und Auslöser musikdramaturgischer Handlungsmomente, die das Schicksal der dramatis personae beeinflussen: Im ersten Akt (*I Fatocci – Die Marionetten*) sehnt sich ein Narr (Bariton) nach ihrem Gesang. Nachdem sie endlich beginnt, für ihn zu singen, tritt der silberne Prinz in die Taverne. Daraufhin wird der Narr angekettet und Filomela singt ausschließlich für den Prinzen. Im zweiten Akt (*L'Usignuolo – Die Nachtigall*) verlangt gleich der gesamte versammelte Hofstaat nach ihrem erhabenen Gesang und wirft sich ihr (inklusive König) demütig vor die Füße. Doch eine Nachtigall stört die Szene. Daraufhin trägt der Narr die bewusstlose Filomela davon. Im dritten Akt (*La Fenice – Der Phönix*) erwacht jene gefesselt mit dem Narren auf einem Schiff. Die Machtverhältnisse haben sich also verkehrt. Filomela bittet den Narren, sie gehen zu lassen, doch er verhöhnt sie und ihren Gesang und schreit Filomela *brutalmente*<sup>1679</sup> und unbeeindruckt von ihrem Flehen ihr vermeintliches Liebeslied entgegen. Am Ende beschließt er, sie zu erwürgen und wird von Matrosen davon abgehalten. Jene werfen den Narren kurzerhand ins Meer, worauf er sofort ertrinkt. Plötzlich entfacht sich ein Feuer, das Schiff brennt und beginnt langsam zu sinken. Filomela aber singt und tanzt, bis sie mit der Schiffsmannschaft im Meer untergeht und alle sterben.

Ohne die Funktionsbezeichnung *Narr* würde man in *Filomela e L'Infatuato* nicht auf eine Narrenrolle schließen, denn der Narr trägt so gut wie keine spezifischen narrenthematischen Kennzeichen; bis auf die Tatsache, dass ihn seine Herrin (und zugleich Objekt seiner Begierde) nicht erhört und er wieder einmal das verlachte Objekt mimt. In Malipieros symbolisch aufgeladener Szenerie erhält er zwar die Möglichkeit, sich zu gegen die Zurückweisung zu wehren und tut dies in mörderischer Absicht. Seine vermeintliche Narrenfreiheit endet allerdings im Tod aller, die sich auf dem Schiff befinden, doch gehen sie singend und tanzend in den Tod. Malipiero bettet die Narrenidee somit in einen absurd anmutenden Handlungsverlauf ein, der symbolisch gesellschaftliche Erfahrungshorizonte anti-veristisch vertont.

Harry Somers einaktige Kammeroper *The Fool* steht in neoklassizistischer Operntradition. Somers geht 1950 nach Paris und wird Schüler von Arthur Honegger und Darius Milhaud. Vor allem mit Honegger fühlt er sich in musikalischer Hinsicht tief verbunden; »[...] the dissonant contrapuntal textures based on baroque rhythms and techniques, the extended melodic line, and the economical development of thematic ideas within traditional structures [...]«,<sup>1680</sup> sind konstitutiv für das Werk beider Komponisten. Während sich Somers in den 1940er Jahren mit serieller Musik, Kontrapunkt und der Genese seiner großen musikalischen Formensprache beschäftigt,<sup>1681</sup> lässt er jene Komponenten in den 1950er Jahren zu einer musikalischen Stilmischung verschmelzen; wobei die Fuge<sup>1682</sup> für ihn zum dominierenden Kompositionselement avanciert, um die dramatische Spannung sowie die emotionale Ausdrucksfähigkeit der Gesangsstimmen »[...] by juxtaposing (or mixing) a non-tonal

<sup>1678</sup> Jenes Lied besitzt folgenden Text: »O dolce amore. ch' hai morto l' amore prego ch' hai dannata. La tua innamorata a cosi forte morire«/»O süße Liebe, du mordest die Liebe, laß auch mich vergehen vor Liebe! Ja mich, die entflammt ist, und die von dir verdammt ist, so in Qualen zu sterben.« (Malipiero 1926, S. 68).

<sup>1679</sup> *Ibid.*, S. 66-69.

<sup>1680</sup> *Ibid.*, S. 43.

<sup>1681</sup> Vgl. *ibid.*, S. 39.

<sup>1682</sup> Dabei verkörpert seine Fugentechnik eine Weiterentwicklung historischer Fugen, die in ihrer Lebendigkeit, Spannung und kohärenter Struktur musikalisch überzeugen (vgl. *ibid.*, S. 70).

language employing serial methods of pitch organization with a rather synthetic tonal language (often using baroque techniques and forms [...])<sup>1683</sup> zu steigern. Zudem ist die Juxtaposition der Gesangsstile der musikalische Nährboden für *The Fool*.<sup>1684</sup> Zunächst beabsichtigt Michael Fram das Libretto in die Textgestalt einer griechischen Tragödie zu überführen: *Schlichtheit* und *Klarheit* versinnbildlichen hierbei die Maxime seines Dramaturgieverständnisses. Jedoch wirft die Kritik Fram bereits nach der Uraufführung vor, die Handlung sei – obgleich ihrer Kürze – zu diffus und zu kompliziert und ein übergeordneter Sinn ließe sich nicht entschlüsseln.<sup>1685</sup> Allerdings scheint der Librettoentwurf für Fram wie Somers von fundamentaler Bedeutung: So verfolgt Somers die Strategie, die im Libretto angelegten narrativen Strategien musikalisch zu *transkribieren* und orientiert sich hinsichtlich einer Veroperung an jenen markanten *points of tension*<sup>1686</sup>, die der dramatischen Struktur formvollendet als musikalische Höhepunkte unterliegen.<sup>1687</sup>

Das Personal der dramatis personae aus *The Fool* besteht aus vier Charakteren: Dem König und seinem Hofnarren (Tenor), »[...] who symbolize the extremes of authority and impulsive freedom respectively [...]«<sup>1688</sup> sowie der Königin und ihrer Kammerdienerin, »[...] who illuminate different areas of the relationship between Fool and Court, thus giving a more human, personal perspective to the whole situation.«<sup>1689</sup> In der ersten Szene erfährt man, dass dem Narren eine privilegierte Position im königlichen Haushalt zukommt und dass er bisher eine überaus liebevolle Beziehung zu seinem König und seiner Königin pflegt, die ihn wie ihren eigenen Sohn behandeln. Zudem ist er der Gemahl der Zofe. Die Idylle des älteren Seria bzw. jüngeren Buffopersonals nimmt allerdings ein tragisches Ende, als der Narr sich einbildet, fliegen zu können.

Motivischer Anlass dieser absurden Idee, vom Schlossturm frei wie ein Vogel abzuheben und zu den Wolken zu fliegen, ist der Unmut des Narren über den Konflikt mit seinem Herren: Der König und der Narr liegen im Streit, da letzterer die Macht über seine Narrenfreiheit eingebüßt hat. Denn der König hat ihm die Erlaubnis entzogen, ihn jemals wieder *kritisieren* noch *parodieren* zu dürfen, da der Narr die Grenzen seines Amtes permanent überschreitet. Der Narr stellt nämlich die Kunst des Hofnarrentums vor die Staatsbelange und positioniert sich egozentrisch in den Mittelpunkt des Alltagsinteresses (*Who'll tweak noises if not I?*<sup>1690</sup>). Der König verlangt daher von ihm einerseits hinter den Staatsinteressen zurückzutreten und andererseits seinen ihm zugewiesenen Platz in der Hierarchie des Hofstaates wieder einzunehmen. Jedoch hegt der Narr diametrale Pläne: *Künstlerische Freiheit* und *autonome Selbstverwirklichung* verkörpern sein individuelles Wertebewusstsein, weshalb er von seinem Potentaten verlangt, er müsse sich zwischen der Narrenkunst und dem politischen Geschwätz seiner royalen Minister entscheiden. In seinem Monolog<sup>1691</sup> am Ende der ersten

<sup>1683</sup> Vgl. ibd., S. 71.

<sup>1684</sup> Vgl. Zinck 1996, S. 10.

<sup>1685</sup> Proctor 1980, S. 92.

<sup>1686</sup> Zinck 1996, S. 10.

<sup>1687</sup> Vgl. ibd., S. 10f.

<sup>1688</sup> Cherney 1975, S. 72.

<sup>1689</sup> Ibid.

<sup>1690</sup> Somers 1953, S. 6.

<sup>1691</sup> Charakteristisch für den Narrenmonolog ist das musikalische Motiv in der Flöte, über das Zinck notiert: »The flute, which introduces the soliloquy with a grateful, winding descent over more than two-and-half-octaves [...] suggest the freedom of the flight for which the Fool yearns. It then returns to the upper register immediately after the Fool expresses his determination to fly.« (Zinck 1996, S. 245).

Szene fordert er die gesellschaftliche Anerkennung von Kunst im Allgemeinen sowie die Wiederherstellung seiner närrischen Unabhängigkeit; ansonsten werde er den angekündigten Flugversuch als poetisches Ideal seiner künstlerischen Ausdrucksfreiheit kompromisslos wagen (*Feather, Feather, Feather, Feather [...] My latest, last my finest frolic, to make destruction work of art, to be itself defying death. One, two, three step into air, into eternity*<sup>1692</sup>).

In ihrem Sprechgesang ärgert sich die Königin voller Sorge, um ihren bereits seit Kindertagen freiheitsliebenden Hofnarren (*Naughty impetuous boy! To sulk because the king is cross with him*<sup>1693</sup>) und konfrontiert ihn mit ihrer verärgerten Meinung über sein gefahrvolles Flugvorhaben (*Reckless improvident Fool, you frightened me*<sup>1694</sup>).

In der zweiten Szene erfolgt die konkrete Umsetzung des suizidalen Narrenplans: Erst jetzt realisiert der König, dass der Narr es mit seinem Postulat nach künstlerischer Selbstbestimmung ernst meint. Beide geraten in einen fürchterlichen Streit, den Andrew Michael Zinck in der musikalischen Hinwendung Somers zur Fuge veranschaulicht:

The mood is soon broken by the arrival of the Fool, and this is signified by a sudden change in musical material. The confrontation between Fool and the King is ignited by a busy fugue that occupies the strings with nervous, running sixteenth notes. The relentlessness of the fugue provides a musical parallel to the confrontation of wills occurring on stage, and the incessant motion in the orchestra generates a sudden increase of tension over the previous motet.<sup>1695</sup>

Anschließend versucht der König seinen Narren mit körperlicher Gewalt davon abzuhalten, vom Schlossturm zu springen. Doch der Narr kann sich aus den Fesseln seines Souveräns befreien, streckt seine improvisierten Flügel aus und stürzt in den Tod. Der König, die Königin und die Zofe bleiben fassungslos zurück; während die weiblichen Figuren mutmaßen, dass der Narr tatsächlich verrückt geworden ist, sinniert der geschockte König, ob das, was er gesehen hat, ein echter Flug oder eher ein freier Fall gewesen sei, wie Zinck bemerkt.<sup>1696</sup>

Aus musikanalytischer Perspektive basiert *The Fool* auf einem zwölftontechnischen Fundament, über das Brian Cherney notiert: »The main technique used is the reshuffling of segments to obtain scale-like material with a strong tonal pull.«<sup>1697</sup> George A. Proctor schließt sich Cherney an und erläutert die musikdramaturgische Architektonik der Oper, die sich neben zeitgenössischen Musikpraktiken ebenso vergangener Stile der letzten Jahrhunderte bedient:

In setting his enigmatic plot Somers drew on a variety of stylistic idioms, as he did later in *Louis Riel* (1967); each is related to a particular dramatic purpose. There are four levels of vocal setting (spoken words, dramatic sung recitation, sung lines. And full sung line in the traditional sense). Furthermore, twelve-tone technique (twentieth century),

<sup>1692</sup> Somers 1953, S. 17.

<sup>1693</sup> *Ibid.*, S. 3.

<sup>1694</sup> *Ibid.*, S. 9.

<sup>1695</sup> Zinck 1996, S. 232.

<sup>1696</sup> *Ibid.*, S. 232f.

<sup>1697</sup> Cherney 1975, S. 73. So auch in der Klage beider Frauen, um den toten Narren. Cherney analysiert diesbezüglich: »In the second case a lament by the ladies after the death of the Fool, stylized symbols of grief are employed – the falling second (significantly for Somers, a minor second or ‘weep’), the minor key, and the robbing c pedal in the bass (again, a baroque device of affective symbols). As the lament dies away, the King ponders the significance of the affair, his musical language reverting to the twentieth century; the vocal line is based on the work’s series, and is reminiscent of the original cello solo.« (*ibid.*, S. 74). Über den allgemeinen Umgang Somers mit seinen Tonmaterial bemerkt Zinck: »The effect of contrasting pitch materials in *The Fool* is primarily in the relationship of communication. The dysphoric orientation of the opera is enhanced through the juxtaposition of tonal and atonal materials. Interruptions in the atonal fabric by tonal music indicate a shift in focus to the past.« (Zinck 1996, S. 332).

tonal folk song (nineteenth century), chorale and motet style (eighteenth century) and ground bass figures (seventeenth century) can all be found at different points in the score.<sup>1698</sup>

Zwar konstituiert sich die Belegschaft der Oper aus vier Einzelpersonen, jene verweist in ihrem Wesen aber auf eine übergeordnete Bedeutung hin, deren mehrschichtige Funktionsebene Proctor näher erläutert: »On one level they are one person, four different aspects of our inner world. On another level they represent four different aspects of our society.«<sup>1699</sup> Damit beschreibt Zinck, der Proctors Interpretationsansatz in seiner Dissertationsschrift aufgreift, eine Sozialordnung, die dem König das Zensurrecht (*full sung line*) zuweist, der Königin (*sung speech*) einen Pragmatismus unterstellt, die Kammerdienerin dem Idealismus (*lyric sung line*) und dem Narr folgende musikalische Signatur zuordnet:<sup>1700</sup>

The association of the Fool with expression is mirrored in a vocal Style which emphasizes freedom and diversity. The Fool's vocal line moves fluidly among many levels of vocal declamation: rhythmic speech, sung speech, and full sung line. He frequently has angular lines and wide *glissandi*, and occasionally places exaggerated stress on certain syllables.<sup>1701</sup>

Auf jener Metaebene versinnbildet der Hofnarr damit eine subversive Protestfigur, die sich gegen zeitgenössische repressive Bestrebungen des protestantischen Arbeitsethos auflehnt, der den Sinn von Kunst auf der Folie einer bürgerlich-christlichen Ethik kritisch hinterfragt. In diesem Kontext spielen die weiblichen Besetzungen keine handlungsführenden Rollen, denn sie sind ratlos, welche prinzipielle Haltung sie gegenüber dem Phänomen Kunst einnehmen sollen: Zum einen bestätigt ihr stets freudiges Lachen zwar die Hofnarrenkunst, zum anderen beschwichtigen sie den Narren, sich dem politischen System des Hofstaats gehorsam unterzuordnen. Zinck interpretiert die der Oper zugrunde liegenden patriarchalen Machtstrukturen aus diesem Grund wie folgt:

The relationship of power in *The Fool* involves a direct confrontation between competing goals of the subject and anti-subject: the former wants to complete freedom to express himself, while the latter seeks to censor the artist as he chooses. The application of the opposition 'freedom' vs. 'restriction' to the opera emphasizes its tragic *mythos*.<sup>1702</sup>

Umso trauriger erscheint das Todesschicksal des Narren im Namen der Kunst. Den Suizid als künstlerischen Kreativakt zu begreifen, ist damit die Kunstform, die dem Narren am radikalsten erscheint. Somit versteht sich der Hofnarr selbst als Kunstobjekt, das den *Freitod* als *Kunstform* einem *Leben* ohne künstlerische *Freiheit* vorzieht. In diesem Zusammenhang erweist sich die Narrenidee in *The Fool* als reflexive Folie, die für eine Aufwertung des Kunstschaffenden in der Gesellschaft plädiert. Die tragische Kontur, die der Narr in *The Fool* hinterlässt, ist konstitutiv für die Hofnarrenidee in der Oper des 20. Jahrhunderts. Proctor kommentiert deshalb: »*The Fool* [...] is about a tragedy which occurs when one is forced to make decisions which will alienate or destroy that which one loves or is close to.«<sup>1703</sup>

---

<sup>1698</sup> Proctor 1980, S. 92.

<sup>1699</sup> *Ibd.*

<sup>1700</sup> Vgl. Zinck 1996, S. 113-115. Zinck sagt deshalb: »In the case of *The Fool*, each of the four terms of the semiotic square representing societal composition receives unique vocal treatment that is immediately perceptible.« (*ibd.*, S. 111).

<sup>1701</sup> *Ibd.*, S. 112.

<sup>1702</sup> *Ibd.*, S. 187.

<sup>1703</sup> Proctor 1980, S. 91f.

In Heinz Friedrich Hartigs *Escorial*<sup>1704</sup> orientiert sich der Librettist Friedrich Petzold an der literarischen Vorlage des belgischen Autors Michel de Ghelderodes<sup>1705</sup>, dessen Dramatik sich dem Theater des Absurden bedient und die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlerdaseins vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit diskutiert.<sup>1706</sup> Jean-Pierre Sarrazac und Gérard Schneilin erklären den Nukleus jener Theatertradition, vor allem hinsichtlich ihres Umgangs mit Sprache, der ebenso Auswirkungen auf Vertonungen ausübt:

A. T. [absurdes Theater; Anm. d. Verf.] ist ein Theater des Unheimlichen im Freudschen Sinne, in ihm ist unsere Alltagswelt in erschreckenden Formen präsent. Das Unheimliche, so Freud, entsteht oft aus dem Überbetonen der psychischen Realität im Bezug zur materiellen Wirklichkeit. Solche Überwertung des Psychischen ist einer der Schlüssel zum Theater der 1950er Jahre: Die Personen nehmen die Außenwelt nur noch wahr durch das Prisma ihrer Ängste, Zwangsvorstellungen und Wahnbilder. Das Unsichtbare oder Unbewusste offenbart sich in diesem Theater am schärfsten in der Sprache. Sie ist jedoch nicht mehr Kommunikationsmittel, sondern Folterinstrument. [...] In dieser Enthumanisierung von Raum und Sprache bleibt diesen Figuren nichts anderes übrig als das Nachleben des Herr-Knecht-Rituals. [...] Im Gegensatz zu Brechts dialektischem Geschichtstheater werden hier metaphysische Fragen verwandelt in anti-dialektisches Theater, parodistisch-zeremoniell, mit repetitiver, kreisförmiger Handlung hinter verschlossenen Türen. [...] Eindeutig ist der Bruch mit Realismus und Naturalismus, mit jeder Form der Psychologisierung, mit der exklusiven Herrschaft einer Sinn vermittelnden Sprache. [...] Diese polysemische, stets provozierende Theatersprache, in der das Emotionale das Begriffliche verdrängt, das Körperliche die geistige Abstraktion zersprengt, erzeugt eine Kommunikationsstruktur (Bühne-Publikum), welche die Experimente des Theaters der 1960er und 1970er Jahre vorwegnimmt.<sup>1707</sup>

Auf dieser Folie bedienen sich Petzold und Hartig der Ghelderodschen Groteske und übertragen dessen Schreckensszenario auf die Oper: Der König spürt die destruktiven Mechanismen seiner Macht am eigenen Leib; Angst, Zwang und Wahn bestimmen desillusorisch den Alltag des Königreichs, das sich feindsinnig selbst zu Grunde richtet. Das Leben erscheint als zähe Knechtschaft eines längst vergangenen Ideals, da der König aus Angst über die Endlichkeit des Lebens wie betäubt erscheint. Symbolisch lässt er die Glocken verstummen und sendet damit eine konkrete Absage an Gott. Daß seine Königin im Sterben liegt, verschlimmert das Ohnmachtsgefühl des Regenten, der in Selbstmitleid zerfließt. Doch sein Volk verlangt nach königlicher Pflichterfüllung, die er nicht mehr ausführen will. Er beschließt den Tod seiner Untertanen und beauftragt seinen Hofnarren Folia (Tenor und Sprechstimme) mit der Ermordung des lästigen Gesindels. Als alle beseitigt sind, gibt er dem Narren den utopischen Auftrag, auch noch den Tod zu vertreiben. Doch über diese überirdische Macht verfügt die irdische Narrenfigur nicht. Da fordert der König Folia als Verdrängungsstrategie auf, ihn durch Possen zu unterhalten; der Potentat erträgt die ihn nun umgebende Stille nicht, da alle Kirchenglocken schweigen und auch das Volk verstummt ist. Der König hat den Tod somit höchst persönlich eingeladen, um Besitz über alle übrig gebliebenen Charaktere der Oper zu ergreifen.<sup>1708</sup>

In der achten Szene begrüßt der Hofnarr ein imaginäres Publikum und vollführt ein Gebärdenspiel, in dem er sich und den König pantomimisch inszeniert und schließlich in einem Chanson, in

<sup>1704</sup> Das Libretto der Kammeroper ist von Friedrich Petzold und jene erlebt ihre Uraufführung 1961 in Berlin. Über den künstlerischen Werdegang des Komponisten hingegen informiert Wolfgang Burde (siehe Burde 1967).

<sup>1705</sup> Ghelderode befasst sich mehrfach in seinem Werk mit der Narrenidee als Träger seiner künstlerischen Intention. Zudem hegt Ghelderode eine Vorliebe für spätmittelalterliche und renaissanceartige Schauplätze, in denen er die Motive *Kunst* und *Grausamkeit* auf unterschiedliche Weise entfaltet (vgl. Dériaux 1970/71). Eine genaue Seitenangabe ist nicht möglich, da das Programmheft aus unpaginierten Seiten besteht.

<sup>1706</sup> Der russische Komponist Vladimir Alexandrovich Kobekin vertont Ghelderodes Lektüre 1991 als *Shut i korol (The Jester and the King)* ebenfalls in einer Kammeroper; Libretto und die Partitur lassen sich jedoch nicht einsehen, da jene im Privatbesitz Kobekins sind und auch eine mehrmals versuchte Kontaktaufnahme unbeantwortet blieb.

<sup>1707</sup> Sarrazac/Schneilin 2001 S. 48f.

<sup>1708</sup> Hartig 1961, S. 3-73.

der Begleitung eines Schellentamburins über die verkehrte Welt der Fastnachtszeit berichtet. In diesem Brauchtum ist der Narr König und der König Narr, wie Folia erläutern:

In meiner Heimat nehmen sie zur Fastnachtszeit sich irgendeinen Tölpel vor. Behängen ihn mit Tand und buntem Flitterkram, machen ihn zum Fastnachtskönig, geben ihm eine Krone und Szepter. Der Pöbel defiliert, defiliert vor dem König. Der König trinkt, er bläht sich auf, er bläht sich auf vor Bier und Ruhm und wenn ihm Bier und Ruhm zum Kopf gestiegen sind, rauben sie ihm den ganzen Flitterkram, rauben ihm Krone und Zepter.<sup>1709</sup>

Spontan beschließt der Narr, die Machtinsignien seines Königs zu entreißen und krönt sich damit selbst zum Herrscher. Hartig skizziert den weltentrückten Zustand, in dem auch Folia sich mittlerweile befindet, in einer Regieanweisung, die in einem Mordversuch des Narren an seinem König kulminiert:

Folias Finger spreizen sich. Seine Sinne scheinen umnebelt, seine Hände handeln von allein. Sie bewegen sich ins Leere in Richtung auf den Hals des Königs. Der König will schreien, aber der Schrei bleibt in seiner Kehle stecken. Folias Hände krallen sich um den Hals des Königs. Der König ringt nach Luft. Schließlich schlägt er dem Narren ins Gesicht.<sup>1710</sup>

Aus Spiel wird also Ernst, da der Hofnarr nach Macht begehrt. Sein Amt kann dieses Bedürfnis nicht stillen, aus diesem Grund entscheidet er kurzerhand, die Rollen zu invertieren: Aus *Narr* wird *König* und aus *König* wird *Narr*, bis der Narr sich nach zwei weiteren Possen immer noch weigert, die Rollen zurück zu tauschen. Gestört wird die Machtszene durch den Auftritt zweier allegorischer Figuren: Der Mönch als sakraler Repräsentant und der Henker als Reminiszenz an den Tod verkünden den Tod der Königin. Daraufhin stirbt der Narr, der König schließt sich dem Chor an und bricht in schallendes Gelächter aus. Um wen und warum er trauern soll, das weiß er jedoch selbst nicht. Wolfgang Burde kommentiert das musikdramatische Geschehen:

„Escorial“ ist eine Kammeroper in elf Szenen für Sänger, Schauspieler, Tänzer, Kammerchor und Instrumente. An dieser Aufgabe fesselte Hartig nicht allein das Problem der Koordinierung der Sänger, Sprecher und Tänzer, ihn reizten auch die formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieser Oper, die als Folge von Variationen einer Grundsituation konzipiert ist. Im Mittelpunkt steht eine eigentümlich monomanische Königsfigur, die von Todesvisionen heimgesucht wird und von Angstekstasen geschüttelt wird. Kontrapunktiert wird diese Figur von einem Narren und der sterbenden Königin. Dem muffigen Raum einer Grabkammer der spanischen Herrscher im „Escorial“-Palast entspricht ein seelisches Klima von äußerster Exaltiertheit, aber geringer Variationsbreite. Es ist ein eigentümlich konvulsives Werk und stilistisch von einer Heterogenität, die Hartigs Œuvre einzigartig ist. Es ist zugleich der Versuch einer Synthese aller der musikalischen Mittel, die seine Kompositionen in jahrelanger Schürfarbeit ans Licht gebracht haben.<sup>1711</sup>

In einer bedrückenden Klangkulisse von Flüster- und Litanei-Rezitativen, Lach-Crescendi, Arien mit Geräuschechor, Possen mit Pantomimen etc. malt Hartig eine musikalische Landschaft, die das Leben am desolaten Königshof als wahre Folter begreift. In diesem Zusammenhang erläutert Petzold das antithetische Verhältnis von König und Narr mit diesen Worten:

Escorial – Grabkammer der spanischen Könige – Symbol der Grenzen und Vergänglichkeit der Macht der Macht. Die Mächtigen, die glauben, die Macht zu beherrschen, müssen zu spät erkennen, daß sie sich der Selbsterstörung und dem Wahn ausgeliefert haben. In bizarren Impressionen vollzieht sich das Schicksal eines Königs, der um der Macht willen Menschen und Gott verraten hat. [...] Sein Gewissen? – Nur noch zerschlissene Fetzen der Angst. Er selber: Automat der Angst. Die Hybris hat den König überrundet – setzt und bestimmt seine Zerstörung. Rest der Verzweiflung: der Narr Folia. Spiegel. Gegenspiegel - Todesspiegel: alles zerfließt, die Figuren verwischen sich. Der Narr ist der König – der König, war er der Narr? Befohlener Tod – befohlenes Lachen zersplittern: die Macht hat der

<sup>1709</sup> Ibid., S. 74-84.

<sup>1710</sup> Ibid., S. 85.

<sup>1711</sup> Burde 1970/71.

Tod. Er multipliziert nicht, er dividiert nicht – er ist die starre Summe des Gelebten. [...] Wenn die letzte Stimme stirbt – das Tötbare getötet ist, dann endlich kommt die Stunde, wo Lachen und Haß zur Furcht werden.<sup>1712</sup>

Der Hofgesellschaft ist das Lachen längst vergangen, da am Hofe des Königs keine Menschlichkeit mehr herrscht. Die Furcht, die wie ein dunkler Schatten das Leben der dramatis personae bestimmt, vernichtet alles: So ist auch die Beziehung zwischen Herrscher und Hofnarr defizitär geworden, da die Angst des Königs vor dem Tod in Folial als genuiner Vanitasfigur kulminiert. Als der Narr seinem Herren dessen Vergänglichkeit durch Erwürgen sodann gewaltsam nahe bringen will, wird der König durch die Botschaft vom Tod seiner Frau gerettet. Die finale Endlichkeit des Souveräns wird hinausgezögert; der Hofnarr hingegen kann seinem Todesschicksal nicht entrinnen. Durch den Rollentausch hat er seine Hofnarrenkunst verraten, die Kunst damit per se im Stich gelassen und sich seiner Verantwortung als Künstler in der Gesellschaft entzogen. Die Strafe dafür ist der Narrentod, denn der Narr will über die königliche Macht verfügen, deren Mechanismen er jedoch nicht bedienen kann. Die Narrenidee kontextualisiert sich in *Escorial* somit auf der für das 20. Jahrhundert verbindlichen Folie von *Künstlertum* und *Gesellschaftsdiskurs*; wird hierbei allerdings Opfer der eigenen Gier nach dem Willen zur Macht, die fatalerweise mit der Negation seiner Künstleridentität und damit dem Tod einhergeht.

Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung*<sup>1713</sup> entsteht 1943 im Konzentrationslager Theresienstadt.<sup>1714</sup> 1942 wird Ullmann nach Theresienstadt deportiert und ist dort von der Arbeitsverpflichtung freigestellt. Stattdessen ist er als Kulturredakteur, Veranstaltungsmanager und Komponist für das Kulturleben in Theresienstadt mitverantwortlich und übergibt vor seiner Überführung nach Auschwitz seine gesammelten Bühnenmanuskripte<sup>1715</sup> seinem Freund Emil Utitz, der sie wiederum Hans-Günther Adler zustellt.<sup>1716</sup> Ingo Schultz formuliert über das künstlerische Selbstverständnis des Komponisten in Theresienstadt:

Ziel der in Theresienstadt entfalteten Kreativität Ullmanns war [...] nicht die Dokumentation selbst erfahrener oder an anderen beobachteter Leiden, wie sie z. B. in erschütternder Eindringlichkeit in zahllosen Tagebüchern und Erlebnisberichten festgehalten wurde. Seine Aufgabe als Komponist sah er vielmehr auch in Theresienstadt im Ringen um die künstlerisch gestaltete Form, deren Schaffung mit der Metamorphose der zugrunde liegenden konkreten Erfahrungsinhalte einhergeht.<sup>1717</sup>

Vor diesem Hintergrund befasst sich die Oper inhaltlich mit folgender Thematik: Das Leben und der Tod haben an Bedeutung verloren, als der machtverrückte Overall, der Kaiser von Atlantis, seine Allmacht von seinem Riesenpalast aus ins Utopische zu überführen versucht. Maschka bezeichnet ihn daher als »[...] Schreibtischtäter, dessen Allmachtsphantasien sich niemand entgegenstellt [...]«.<sup>1718</sup> Als er den *Krieg aller gegen alle* ausruft, gerät er an die metaphysischen Grenzen seines herrschsüchtigen Machtanspruchs, da ihm die Allegorie des Todesdieses Dienst aus gekränkter Ei-

<sup>1712</sup> Petzold 1970/71.

<sup>1713</sup> Das Libretto des Spiels in einem Akt ist von Peter Knien, wobei die Oper 1975 in Amsterdam uraufgeführt wird.

<sup>1714</sup> Vgl. Klein 1975, S. 63ff.

<sup>1715</sup> Über die Entstehung der Oper schreibt Schultz 1995, S. 13-29. Darin veranschaulicht er die Differenzen zwischen dem hand- und maschinenschriftlich verfassten Librettotext.

<sup>1716</sup> Libretto: Peter Knien, Amsterdam UA 1975. Zur Infrastruktur und Kulturpolitik des Konzentrationslagers Theresienstadt siehe Starke 1975.

<sup>1717</sup> Schultz 1997, S. 164.

<sup>1718</sup> Maschka 1998d, S. 258.

telkeit verweigert.<sup>1719</sup> Folglich kann in diesem Krieg niemand mehr sterben und in der Gewissheit über die drohende Unendlichkeit des Lebens bricht beim Volk subversives Chaos aus und selbst der Kaiser verfällt dem Wahnsinn. Schließlich bietet ihm der Tod Erlösung und Frieden an, wenn der Despot sich selbst als Sündenbock opfert und als Erster stirbt. In der Hoffnung auf eine Rückkehr ins Leben willigt der Kaiser, der all seine Macht verloren hat, ein. »Ullmanns Utopie vom Diktator, der sich um der Mitmenschen willen selber abschafft, [...] durfte in Theresienstadt ihre tröstliche Wirkung nicht entfalten: Die SS-Aufsicht verbot die Uraufführung des Stücks.«<sup>1720</sup>

Matthew Boyden bemerkt über den musikalischen Charakter dieser Kammeroper, der Döhring die Bezeichnung *politische Parabel*<sup>1721</sup> verleiht:

Written to an incisive libretto by Ullmann's fellow inmate Peter Knien, *Der Kaiser von Atlantis* is scored for a chamber orchestra of thirteen players (including banjo, saxophone and harpsichord and harmonium), as dictated by the resources available in Terezín. The music is an eclectic mixture of Weill-style cabaret, operetta, sumptuous late-Romanticism and direct pastiche of various sources. There is a daring send-up of the German national anthem *Deutschland über alles*, barely disguised in a minor key as the drummergirl declaims the emperor's endless conquests. Other significant quotations include the opening trumpet motif (a unifying theme throughout the opera) and a version of the death motif from Suk's *Asrael Symphony*, which would have been familiar to a large part of the audience. And the opera ends with a moving hymn based on Lutheran chorale *Eine feste Burg*, reset to the words 'Komm Tod, du unser werter Gast'. [...] It has the effect of an apotheosis, just like the chorale theme at the end of the *Violin Concerto* by Ullmann's friend Alban Berg, a composer he particularly admired.<sup>1722</sup>

Einem ähnlichen Deutungsansatz unternimmt Katrin Stöck in ihrem lexikalischen Artikel über *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung*:

Die Oper ist zum einen direkt auf die nationalsozialistische Diktatur und die Zustände in Theresienstadt, wohin Ullmann 1942 verschleppt worden war und wo die Oper entstand, bezogen, zum anderen aber auch als gleichnishaftes Mysterienspiel von Leben, Macht und Tod gestaltet. Weiterhin ist die Interpretation vor dem anthroposophischen Hintergrund Ullmanns möglich. Im Text werden Elemente der Zeitoper mit Stoffen des Welttheaters vermischt. Die Oper ist in Nummern gegliedert, wobei sich gesprochene, rezitativische und gesungene Passagen finden. Ullmann verwendet Blues, Foxtrott und Schimmy neben Formen wie Passacaglia, Präludium und Choralbearbeitung. Er arbeitet mit Anklängen an den Songstil Weills, an Jazz und Unterhaltungsmusik der 20er Jahre, es finden sich Zitate, so z. B. von Mahler, Luther, Suk, Dvořák und aus dem Deutschlandlied.<sup>1723</sup>

Überdies bekommt der *Tod* tatkräftige Unterstützung durch einen *Harlekin* (Tenor), der als hybrider Narr gelesen werden kann, da er einerseits der italienischen Sprechtheatertradition entspringt und andererseits über das intellektuelle Reflexionsniveau eines weisen, mahnenden Hofnarrens verfügt, indem er in seiner *Mond*-Arie über die Sinnlosigkeit der vorgeführten Welt unter dem Klang der Holzbläser und einer kleinen Trommel klagt:<sup>1724</sup>

Der Mond geht auf den Firsten mit seinem Stelzenbein, die Knaben dürsten nach Liebe, nach Wein. Die hat er mitgenommen, sie werden nicht mehr wiederkommen, nicht mehr wiederkommen. Was wollen wir nun trinken? Blut, wollen wir nun trinken. Was wollen wir nun küssen? Des Teufels Hintern. Da wird die Welt so kunterbunt und dreht sich wie ein Ringelspiel. Wir fahren auf den Bock. Der Mond ist weiß, das Blut ist heiß, der Wein ist süß, die Liebe ist

<sup>1719</sup> Boyden notiert über die Figur des Todes: »Some of the most striking music is reserved for Death. He is not a fearsome character, but an honorable soldier - 'an old-fashioned craftsman of dying' - a faithful friend, merciful and welcoming. The music of his second aria is ecstatically beautiful, dripping with suspensions and sumptuous harmonies.« (Boyden 2002, S. 476).

<sup>1720</sup> Ibid., S. 258.

<sup>1721</sup> Döhring 2004, S. 58.

<sup>1722</sup> Boyden 2002, S. 476.

<sup>1723</sup> Stöck 1997, S. 151-159.

<sup>1724</sup> 1. Bild, Lied Nr. II.

im Paradies. Was bleibt uns armer Welt zu Teil? Wir bieten uns auf dem Jahrmarkt feil. Will uns denn niemand kaufen? Will uns niemand kaufen? Weil jeder sich selbst los sein will. Wir müssen in aller vier Winde laufen. Ah!<sup>1725</sup>

Aus musikalischer Hinsicht sieht Maschka in dieser Narrenarie eine »[...] Hommage an Gustav Mahlers ›Lied von der Erde«<sup>1726</sup> und weist außerdem daraufhin, dass die Vertonung der Narrenfigur während des gesamten Handlungsverlauf als *Sphäre des Lebens*<sup>1727</sup> auf einem Klangbereich fußt, der sich vornehmlich über Dreiklänge konstituiert.<sup>1728</sup> Dass der Narr überhaupt seinen Weg in die Oper findet, liegt mitunter an zeitgenössischen Retheatralisierungstendenzen der Commedia dell' arte-Tradition innerhalb der deutschen Operngeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund erscheint er bei Ullmann als zeitlose, melancholische Chiffre und tritt daher als bärtiger Greis auf, der bereits 300 Jahre alt ist. Jan Dostal kommentiert diese Narrenzeichnung:

*Der Harlekin* scheint auch bis in unsere Zeit hineinzureichen, denn er fühlt sich jedenfalls in eine ihm von der Natur aus fremde Zeit versetzt, wo selbst er nicht mehr lachen kann; er kommt sich als bloße Erinnerung seiner selbst vor, 'blasser als vergilbte Photographien'.<sup>1729</sup>

Des Weiteren attestiert Braun den wesensverwandten Figuren *Tod* und *Harlekin* – obgleich ihrer divergierenden kulturwissenschaftlichen Bedeutung – funktionsähnliche Mechanismen, die eine Gemeinsamkeit aufweisen:

Der Hanswurst negiert den Sinn, der Tod zerstört das Leben; beim einen wie beim anderen tut sich ein Abgrund, eine Leere auf, die immer in starker körperlicher und emotionaler Erschütterung überbrückt und aufgehoben wird: beim Hanswurst, weil das Leben weitergeht in der Befreiung des Lachens, beim Tod, der einen Endpunkt darstellt, in der Verzweiflung des Weinens. Steht die Welt einmal Kopf, dann kommt alles durcheinander, Sinn und Tod, Leben und Unsinn, die Kompetenzen von Sense und Narrenkappe verschwimmen.<sup>1730</sup>

Im Rezitativ der *Mond*-Arie klagt der Tod deshalb über den Verlust jeglichen Zeitgefühls und der melancholische Narr prangert den Verfall der Zivilisation an, in dem die Kultur sukzessive ihren Niedergang erlebt. Der Tod kann die daraus resultierende Todessehnsucht des Harlekins somit völlig nachvollziehen; jedoch erscheint das Ergebnis desillusionierend wie gleichsam desaströs. Denn nicht nur die Menschen, sondern auch der Narr hat das Lachen aufgegeben, da er ohne Sinnstiftung nicht mehr existieren will. Sein archetypisches Lachen ist aus diesem Grund dem Bedürfnis nach Sterben gewichen. Ullmann liest den Narren als sinnenleerte Metapher einer einst so lebensbejahenden Kultur, die ihren Niedergang in der Realität des Zweiten Weltkrieges erlebt.

Der Autodidakt Poul Ruders vertont in seinem Opernerstling *Tycho*<sup>1731</sup> den naturwissenschaftlichen Konflikt, ob sich wohl die *Sonne um die Erde* oder *die Erde um die Sonne* drehe, wie Boyden weiter veranschaulicht:

<sup>1725</sup> Ullmann 1992, S. 6-16.

<sup>1726</sup> Maschka 2006, S. 773.

<sup>1727</sup> *Ibd.*

<sup>1728</sup> Vgl. *ibd.* Zudem betrachtet Maschka das Terzett *Fünf, sechs, sieben, acht* von Overall, Harlekin und Trommler als klassisches Shimmy-Zitat der Zeitoper und betont die chromatisierte Variante von Johann Friedrich Reichardts *Schlaf, Kindlein, schlaf*, dass Ullmann dem Komponisten im 4. Bild in den Mund legt. In diesem sieht Maschka Ullmanns identifikatorisches Bekenntnis, dass er trotz jüdischer Abstammung selbstverständlich ein Teil deutschen Kultur ist (vgl. *ibd.*).

<sup>1729</sup> Dostal 1995, S. 33.

<sup>1730</sup> Braun 1995, S. 39.

<sup>1731</sup> Libretto: Henrik Bjelke, Aarhus UA 1986.

Based on the life of the sixteenth Danish astronomer and his relationship with his pupil Johannes Kepler, the opera deployed in Tychos' words, 'a mixture of Renaissance and atonal idioms, spiced with the elements of Weill and mainstream styles'.<sup>1732</sup>

Aus inhaltlicher Perspektive muss Tycho Brahe, Astronom und Astrologe in der Oper von seinem Observatorium *Uraniborg* mit seiner Ehefrau Christina und seinem Hofzweig Jeppe von der dänischen Insel Ven fliehen, da er keine finanziellen Fördermittel des frisch gekrönten dänischen Königs Christian IV. für seine Forschungen mehr erhält. Brahe, der im Jahr 1572 eine Supernova entdeckt, gilt als einer der bedeutendsten Astronomen. Der mittlerweile geschwächte und verbitterte Brahe sucht daraufhin gemeinsam mit Christina und Jeppe im pestverseuchten Prag wissenschaftliche Zuflucht bei dem jungen deutschen Mathematiker Johannes Kepler. Brahe hat großen Respekt vor der Arbeit Keplers und hofft auf eine gemeinsame Zusammenarbeit. Doch die neuen Theorien Keplers machen dies nicht nur unmöglich, sondern stellen Brahes Weltbild als obsolet an den Pranger: Die Erde ist nicht der Mittelpunkt des Universums; eine elementare Erkenntnis, die für Brahe das Ende seiner Wissenschaftskarriere bedeutet (und in letzter Konsequenz zu seinem Tode führt). Dennoch versöhnen sich Kepler und Brahe (*Romanza a due*<sup>1733</sup>), bevor letzterer verstirbt. Gleichzeitig schließt sich neben dem naturwissenschaftlichen auch der musikalische Kreislauf: Die höfische Musik der Ouvertüre erklingt erst am Ende der Oper wieder (*Court Music Ritornello*<sup>1734</sup>) und leitet den Epilog in Madigralform ein. Zuvor strukturieren vier Psalmen den dritten Akt, bevor die Todesmusik *alla marcia funeralee* einsetzt und damit den Sterbeprozess der Titelfigur besiegelt.<sup>1735</sup>

Im zweiten Akt versinnbildlicht Ruders den wissenschaftlichen Streit der beiden Naturwissenschaftler ebenso auf musikalischer Ebene, indem er die Elemente gegeneinander antreten lässt: *Stjerne-, Sol- und Ild- Musik*<sup>1736</sup> tragen das Duell musikdramaturgisch aus und sind durch gesprochene Mono- sowie Dialoge von Kepler und Brahe gerahmt.

Besonders der erste Akt ist von narrenthematischem Interesse: Jeppe (heroic baritone), der deformierte Hofzweig Brahes, kennzeichnet sich durch einen Sprechgesang aus und steht im Dienst des Astronomen. Zudem wird die konstitutive Verbindung von Herr und Narr darüber untermauert, dass Brahe Jeppe in der Vergangenheit das Leben gerettet hat. Das Verhältnis beider ist allerdings problematisch, da der Narr regelmäßig Opfer von Brahes aufbrausendem Temperament wird. Jeppe sucht daher den zwischenmenschlichen Kontakt zu Christina, die ihn weniger herabwürdigend behandelt. Aus musikdramaturgischer Perspektive hat Jeppe zwei große Monologe, in denen er über die dänische Wissenschaftsgeschichte berichtet und damit den historischen Umgang mit Wissenschaft innerhalb der Gesellschaft problematisiert. In seiner Erzählerfunktion steht er also für das Vergangene und reflektiert auf einer Metaebene die Errungenschaften Brahes. Hierbei gibt ihm Ruders stets die Regieanweisung *Dramatically Reciting or Narrating*<sup>1737</sup> vor und verlangt ihm einen grotesken Darstellungsgestus,<sup>1738</sup> der das natürliche Narrentum Jappes hervorhebt und seine Auftritte mit einem

<sup>1732</sup> Boyden 2002, S. 584.

<sup>1733</sup> Ruders 1986, 3. Akt, S. 35-37.

<sup>1734</sup> *Ibd.*, 3. Akt, S. 39-31.

<sup>1735</sup> *Ibd.* 3. Akt, S. 19-39.

<sup>1736</sup> Übersetzt *Sternen-, Sonnen- und Feuermusik* (vgl. *ibd.*, 2. Akt, S. 1-60).

<sup>1737</sup> *Ibd.*, 1. Akt, S. 93 sowie S. 107.

<sup>1738</sup> *Ibd.*, 1. Akt, S. 101.

*Presto Furioso Tempo*<sup>1739</sup> ankündigen. In diesem Kontext unterhält er in seinen Monologen sein Publikum in Hofnarrenmanier und berichtet von der Vermählung zwischen Prinzessin Anne von Dänemark mit dem König von Schottland.<sup>1740</sup>

Auf einer Metaebene reflektiert die Narrenidee die Vergänglichkeit des Tychonischen Weltmodells; einerseits durch die Präsenz des Narren und andererseits durch die Tatsache, dass Kepler, der eine neuen Wissenschaftsgeneration vertritt, die Dienste des Hofnarrentums nicht mehr benötigt. Die Vermittlung historischer Fakten der astronomischen Wissenschaftsgeschichte durch den Narren verkörpert Brahes starres Festhalten an seiner planetarischen Vorstellung des Sonnensystems. Seine geozentrische Weltauffassung ist aber bereits überholt und begründet sein Ableben. Jepses Bedeutung ist damit eine metaphorische, die den Niedergang seines Herren motivisch veranschaulicht.<sup>1741</sup>

Erik Bergman vertont in seiner Oper *Det sjungande trädet*<sup>1742</sup> das schwedische Volksmärchen *Prinz Hut unter der Erde*, das auf den griechischen Mythos von Amor und Psyche zurückgeht, wie Kimmo Korhonen neben seinem musikalischen Eindruck der Oper beschreibt: »The melodic element is important here alongside Bergman's characteristic rich colour painting. It was evidently because of the importance of melody that he returned to traditional measure-based notation, which he had used in *Lemminkäinen* too.«<sup>1743</sup> Die Oper *Det sjungande trädet* markiert jedoch wegen des schwedischsprachigen Librettos nicht nur eine Ausnahme in der finnischen Opernwelt, sondern ebenso den Höhepunkt der späten Werke Bergmans.<sup>1744</sup> Annikaisa Vainio fasst den Inhalt jener einzigen Oper Bergmans zusammen:

<sup>1739</sup> Ibid., 1. Akt, S. 88 sowie S. 101.

<sup>1740</sup> Ibid., 1. Akt, S. 93: Sechs dänische Hexen haben jedoch ihre Hexenkunst gebündelt, um die Hochzeit zu verhindern. Als Anne das Meer auf ihrem Weg nach Schottland überqueren will, beschwören jene mit Hilfe Neptuns den Wind, wodurch das Schiff nach Norwegen abtreibt. Der Prinzessin bleibt deshalb nichts anderes übrig, als den Winter in Norwegen zu verbringen; nachdem die Hexen gefasst und auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden, steht der Vermählung nichts mehr im Wege.

<sup>1741</sup> Die Oper war allerdings kein großer Erfolg. Konstitutiv für Ruders Opernästhetik ist der Terminus des *symphonic dramas*, wie Boyden exemplifiziert: »Although he has written chamber works from piano to string quartets. The Danish composer Poul Ruders is best known for large-scale orchestral pieces that he calls 'symphonic dramas'. The tension implied by that description derives from extreme contrasts of dynamics and texture, which Ruders controls with an acute sense of orchestral narrative. Perhaps unexpectedly, he derives inspiration from change-ringing, that largely English form of tintinnabulation in which 'an element of endless permutation' provides a model of how to make much of little.« (Boyden 2002, S. 583).

<sup>1742</sup> Libretto: Bo Carpelan, Helsinki UA 1988. Die englische Übersetzung lautet *The singing tree* sowie analog dazu im Deutschen: *Der singende Baum*.

<sup>1743</sup> Korhonen 2007, S.103.

<sup>1744</sup> Vgl. Vainio 2002a, S. 194. Zudem schreibt Vainio über den Bergman: »Finnischer Komponist, der unabhängig von nationalen Traditionen ein Wegbereiter der neuen Musik wurde. [...] Mit dem Beginn seiner dodekaphonen Phase 1954 nahm er eine zentrale Stellung in Finnlands Musikleben ein. Am besten ist er für seinen phantastischen, zum Teil aleatorischen Stil bekannt, für den er sich Anfang 1970 entschied.« (ibid., S. 194). Darüber hinaus formuliert Korhonen über die musikalische Tendenzen der 1960er und 70er Jahre, die in *Det sjungande trädet* miteinfließen: »The wave of Modernism crested in the 1960s and began to retreat. Many composers who had been working with modernist techniques turned to free-tonality or otherwise more traditional styles. [...] And of course there were composers who never renounced the ideals of Modernism, most importantly Erik Bergman, Usko Meriläinen und Paavo Heininen. [...] Bergman created a long career as a choir conductor, and accordingly choral works exploring and expanding the potential of the human voice in a variety of ways form an important group in his output. His adventurous composer personality also found an outlet in his orchestral, chamber music and solo works. His most extensive work is the opera *Det sjungande trädet* (The Singing tree). [...] In the late 1970s, Bergman discovered two new genres: concertos and chamber music.« (Korhonen 2007, S. 100ff.).

Der König will seiner Tochter den Zweig eines singenden Baumes bringen. Der unter dem Baum wohnende Prinz verspricht ihm den Zweig, wenn er die erste Person, die dem König danach begegnet, heiraten darf. Es ist die Prinzessin. Die eifersüchtige Mutter des Prinzen, eine Hexe, befiehlt den Liebenden, sich nur bei Tageslicht zu treffen. Sie bringt aber die Prinzessin dazu, sich nicht daran zu halten. Die Hexe spricht einen Fluch über das Paar aus, von dem sie erst befreit werden, als die Prinzessin, der Hexe Macht über das Licht verspricht. Während die Hexe das Licht beschwört, wird sie vernichtet, schafft es davor aber noch, die Prinzessin zu blenden.<sup>1745</sup> [...] Es ist ein um Drama Licht und Dunkelheit, Gut und Böse. Die anwachsenden Klangflächen des Orchesters und des Chores basieren auf clusterähnlichen Sekund- und Quartenharmenien. Die Gesangslinien sind expressiv melodisch, die Farben des Orchesters und die Rhythmik betonen den dramatischen Prozeß.<sup>1746</sup>

Überdies wird die Handlung von einem traditionellen Hofnarren mittels Sprechgesangsrolle (Bari-ton) und *chorischem Überhang*<sup>1747</sup> vermittelt, wobei die Komposition durch eine allgemein freitonale Musikverwendung gekennzeichnet ist,<sup>1748</sup> die »[...] für die Folge von 22 Bildern einen ruhigen Bewegungsgestus [...]«<sup>1749</sup> verfolgt. Der Hofnarr hat daher neben dem protagonistischen Liebespaar eine ebenso elementare Funktion, da er als reflexiver Kommentator<sup>1750</sup> auftritt und über den äußeren Handlungsbogen sowie die inneren Seelenvorgänge der dramatis personae durch den Dialog zwischen ihm und seiner Marionettenpuppe Auskunft gibt. Er bedient sich somit der Puppentheatertradition, um auf spielerische Weise die Handlung retardierend Revue passieren zu lassen und gleichsam mit Informationen voranzutreiben. Er steht damit einerseits außerhalb des Geschehens und bespielt andererseits auf unterschiedlichen Ebenen ebenfalls die Szene: So ist er für seine royale Herrin loyaler Begleiter, Warner, Ratgeber, Beobachter, Kritiker sowie Unterhalter, der stets – wie beispielsweise in folgendem Lied – versucht, sie vor der Hexe und deren dämonischen Fähigkeiten zu warnen. Mit Nachdruck warnt er die Prinzessin, sich nicht mit der Hexe einzulassen, doch sie nimmt seine Ratschläge nicht ernst, weshalb der Narr seiner Narrenpuppe besorgt mitteilt:<sup>1751</sup>

Do you not hear the underworld ring with weeding music, mirrored, echoing? And look: Shadows assemble like flies do not filth, speeding like lightning in blazing darkness. They are falling like leaves in autumn...Daydreams, promises! Come, dunderhead, here any dreams are worse than useless: never make a promise, if you are clever.<sup>1752</sup>

Bergman greift die Narrenidee somit im konventionellen Habitus auf und verleiht ihr durch den Einsatz der Marionette als Insignie seiner Macht eine sublimierte Bedeutungsebene: In dieser Oper darf der Narr somit alles; seine Narrenfreiheit ist unbegrenzt und sein Wissen unentbehrlich für den Rezipienten, der durch den Hofnarren einen basalen Einblick in die Gefühlswelt der personellen Märchenchiffren bekommt. Schreiber fällt daher sein Urteil über die Oper Bergmans und betont den musikalischen Duktus des Werkes: »Er setzt in einem Werk, das die Thematik des seelischen Reifungsprozesses zwischen der ZAUBERFLÖTE und Tippetts THE MIDSUMMER MARIAGE fortführt, einen mit Janáčeks FÜCHSLEIN SCHLAUKOPF vergleichbaren Naturton frei, der nie ins vordergründig Sentimentale gerät.«<sup>1753</sup> Die Verschränkung der Hofnarrenidee mit dem Märchentopos des singenden Baumes übersetzt Bergman in eine moderne musikalische Formensprache, deren Wirkung

<sup>1745</sup> Vainio 2002c, S. 597.

<sup>1746</sup> Ibd.

<sup>1747</sup> Schreiber 2006, S. 471.

<sup>1748</sup> Vgl. ibd.

<sup>1749</sup> Ibd.

<sup>1750</sup> Siehe I. Akt, Szene 2, 6, 8, 9, 12; Intermezzo; 2. Akt, Szene 7.

<sup>1751</sup> 2. Akt, Szene 7.

<sup>1752</sup> Bergman 1988, S. 421-427.

<sup>1753</sup> Schreiber 2006, S. 471f.

seit ihrer Uraufführung am Nationaltheater in Helsinki 1995 kurz vor der Jahrhundertwende überzeugend Rechnung trägt und ebenso in ausländischen Gastspielen Begeisterung auslöst.<sup>1754</sup>

Der österreichische Komponist Alexander Wagendristel vertont Mitte der 1990er Jahre die Erzählung von Edgar Allan Poe *Hop-Frog; Or the Eight Chained Ourangoutangs*, in der sich ein Hofnarr auf erbarmungslose Weise an seinem König und dessen sieben Ministern rächt. Wagendristel verfasst das Libretto zu seiner Oper *Der Narr* selbst, die im Schlosstheater Schönbrunn in Wien 1995 ihre Uraufführung erlebt.<sup>1755</sup> Über den produktionsästhetischen Anstoß zur Genese der Oper berichtet der Komponist: »Ich hatte die Erzählungen von Poe gerade fertig gelesen und war mitten in Gösta-Neuwirths Schreker-Monographie, als mich die Geschichte von Schrekers Oper ›Die Gezeichneten‹ auf den Stoff brachte.«<sup>1756</sup> Wagendristel fügt jedoch im Hinblick auf eine abendfüllende Oper weitere Handlungsstränge und Nebenfiguren ein, wie beispielsweise den hinterhältigen Polizeichef oder die Liebesbeziehung zwischen dem Protagonisten Hop-Frog und der Tänzerin Tripetta. Wie bei Poe entstammen beide, der Narr sowie seine Geliebte, aus einem benachbarten Land; bei Wagendristel sind sie zudem Opfer einer Entführung, die beide zu Sklaven des Königs macht. Der natürliche Narr Hop-Frog muss daher das Amt des künstlichen Hofnarrentums bekleiden und Tripetta muss als Tänzerin am Hof fungieren. In diesem Kontext quält der gesamte Hofstaat den kleinwüchsigen Hofzweig Hop-Frog, weshalb jener auf mörderische Rache sinnt. Als der König von seinem Hofnarren nach einer dämonischen Verkleidungsidee anlässlich des bevorstehenden Maskenballs verlangt, bringt der Hofnarr mithilfe des manipulativen Polizeichefs den König und seine Minister auf grausame Weise zu Fall: Hop-Frog schlägt dem Hofstaat vor, sich als wilde Bestien zu verkleiden, um die Hofgesellschaft zu erschrecken. Bevor sich der König und sein Ministerrat am Ballabend aber erkennen geben können, werden sie von den in Panik geratenen Hofgästen kurzerhand gelyncht. Doch der Platz des Königs wird sofort durch den Polizeichef substituiert. Dabei fällt Tripetta dem neuen Herrschaftssystem heimtückisch zum Opfer, wie Wagendristel erläutert:

Der Narr in meiner Oper ist gleichzeitig ein verkrüppelter Zwerg. Seine Aufgabe ist am Hof des König ist es – vielleicht etwas im Gegensatz zur ›Narrenfreiheit‹ des typischen Hofnarren-Berufs, die bei diesem König immer wieder beschränkt wird – Späße und auch belustigende Veranstaltungen zu erfinden. Hop-Frog, der Narr ist die Hauptfigur, er bricht am Ende aus seiner Rolle aus, um sich für die erlittenen Demütigungen blutig am König und seinen Ministern zu rächen. Der Plan gelingt, aber er muss seine Geliebte am Hof zurücklassen, die dann das erste Opfer des sich als neuen König einsetzenden Polizeichefs wird. Die Bedeutung dieser Figur ist sehr schwer mit wenigen Worten zu beschreiben. Er ist einerseits ein liebevoller und moralisch integerer Mensch, gleichzeitig und teilweise wohl als Folge seiner körperlichen Defizite aufbrausend und rachsüchtig. Seine Leichtgläubigkeit führt dazu, dass es dem Polizeichef ein Leichtes ist, ihn zu manipulieren.<sup>1757</sup>

Nicht nur, dass er als Narr entführt und am Königshof misshandelt wird; er kann außer Tripetta auch niemandem vertrauen. Seine Hoffnung in den machtgierigen Polizeichef zu legen, erweist sich als bittere wie naive Entscheidung, da Hop-Frog Tripetta verliert. Somit perpetuiert sich das Spiel um

<sup>1754</sup> Vgl. ibd.

<sup>1755</sup> In diesem Rahmen wurden 5 Vorstellungen gegeben. Weitere Bühnenwerke des Komponisten sind beispielsweise das Singspiel *Die Liebe zu den drei Orangen* (1994) nach der Gozzi-Bearbeitung von Thomas Strittmatter oder die Kurzoper *The very first soap opera* nach der Schöpfungsgeschichte von Adam und Eva (Libretto: Robert Wiche). Für letzteres Werk erhält Wagendristel 1997 den 3. Preis beim Kurzopernwettbewerb der Neuköllner Oper in Berlin (vgl. Wagendristel, Alexander: »Der Narr«. Interview vom 7. Februar 2014. Ein Belegexemplar des schriftlich durchgeführten Interviews befindet sich in Kapitel 14.2.5. Eine Einsicht in Libretto und Partitur ist aus verlagstechnischen Gründen nicht möglich.

<sup>1756</sup> Ibid.

<sup>1757</sup> Ibid.

Macht und Rache wieder von Vorne: Der Narr hat ein neues Rachemotiv, das sich gegen einen neuen König wendet: So ist und bleibt der Narr ein ohnmächtiges Opfer, ohne jegliche Hoffnung auf einen zukünftigen Sieg. Zwar wird er aktiv und rächt sich am König und seinen Ministern; jedoch unterschätzt er die Arglist des Polizeichefs. Als verlachte Natur steht er nun alleine da, die Welt gegen sich gerichtet, ohne seine Tragik wirklich begreifen zu können. Wagendristel führt das Motiv, der sich wiederholenden Geschichte um Macht auf Folie der Narrenidee damit ad absurdum und artikuliert – wie bereits Poe – Kritik an einer Gesellschaftsform, in der ein Künstler (= Narr) überhaupt ums Überleben kämpfen muss. Der tenorale Titelheld erhält deshalb auch keine Buffo-Besetzung, sondern agiert als lyrischer bis jugendlicher Heldentenor, wohingegen der König durch einen Countertenor repräsentiert wird, um gleichsam zu verdeutlichen, dass der ungerechte Potentat sich wie ein unvernünftiges großes Kind verhält.<sup>1758</sup> Zur musikalischen Gestaltung seines Protagonisten äußert sich Wagendristel folgendermaßen:

Der Narr hat kein besonderes Instrument (in der Oper hat dafür jede Szene eine besondere Instrumentation), aber eine Art Leitmotiv, das immer wiederkehrt - allerdings lange nicht so konsequent wie z. B. in Wagners ›Ring‹. Das kurze Motiv wird auch immer variiert, so dass es oft eher als Material als vom Publikum wahrnehmbares Erinnerungsmotiv fungiert.<sup>1759</sup>

Darüber hinaus hat Wagendristel aus musikhistorischer Perspektive eine Vorliebe für Claudio Monteverdi und Wolfgang Amadeus Mozart, die für ihn eine gelungene aus Balance zwischen Tragik und Komik sowie zwischen Tiefe und Leichtigkeit vollziehen.<sup>1760</sup> Aus kompositionsästhetischer Perspektive orientiert er sich mit dieser Narrenoper allerdings an Igor Strawinsky und György Ligeti; er verfolgt eine Musik, deren Rhythmus »[...] entweder in unberechenbarem Wechsel oder als mehrschichtige, polymetrische Konstruktion auftritt.«<sup>1761</sup>

## 12.5 Shakespearevertonungen

### 12.5.1 Der Narr in *King Lear*

*King Lear* is a frightening play. It frightened Nahum Tate into concocting his notorious happy ending and so effected crusty Samuel Johnson that he could not bear to reread its last scenes until, as Shakespeare's first editor, he was forced to do so. It intimidated Charles Lamb into saying it was 'too large' for the actual stage and could be consummately appreciated only in the reader's imagination. As is well known, it frightened Verdi, who began playing a *Re Lear* in 1849 and left a virtually complete libretto abandoned at his death fifty years later. Benjamin Britten was tempted, too, but he also turned away from the challenge at the draft libretto stage.<sup>1762</sup>

Und dem Kapitel *Nicht realisierte Opernpläne Verdis* subsummiert Vincenzina C. Ottomano all jene literarischen Stoffe, die dessen nachhaltiges Interesse im Hinblick auf eine Vertonbarkeit geweckt haben. Darunter fällt auch Shakespeares *King Lear*, den der Komponist trotz mehrerer Anläufe letztlich nicht vertont.<sup>1763</sup> Zu komplex erscheint Verdi der Shakespearetext, weshalb er zum Entschluss

<sup>1758</sup> Vgl. ibd.

<sup>1759</sup> Ibd.

<sup>1760</sup> Vgl. ibd.

<sup>1761</sup> Vgl. ibd.

<sup>1762</sup> Schmidgall 1990, S. 251.

<sup>1763</sup> Vgl. Ottomano 2013, S. 594. Verdis Begeisterung für die Dramatik Shakespeares begleitet den Komponisten ein Leben lang, weshalb er mehrere Anläufe unternimmt, Shakespeares *Lear*-Vorlage zu vertonen. Aus diesem Grund

kommt, dass die Sprechtheaterdramaturgie des *King Lear* für die Oper nicht geeignet sei. Aber nicht nur Verdi scheitert am *Lear*, sondern neben Benjamin Britten ebenso eine Vielzahl weiterer Komponisten, die sich gerade im 20. Jahrhundert<sup>1764</sup> um eine Vertonung von Shakespeares dunkelster Tragödie bemühen: Henri Duparc kann im letzten Drittel des 19. Jahrhundert seine *Lear*-Idee aufgrund einer Nervenerkrankung nicht realisieren. Umstritten ist allerdings, ob er eine Bühnenmusik oder eine Oper plante. Ernst Bloch und Edmond Flag hingegen geben das gemeinsame *Lear*-Projekt nach vernichtenden Kritiken für ihre *Macbeth*-Veroperung 1910 entmutigt auf. Und auch Edward Elgar (1913) und Pietro Mascagni (1931) entscheiden sich letztendlich doch gegen eine angedachte Vertonung; während Gavrill Nikolaevich Popov seinen *Korol' Lir* 1973 schließlich unvollendet zurücklässt.

Über die Veroperung folgender *Lear*-Opern lässt sich keine zufriedenstellende Aussage treffen, da jene unvollständig in lexikalischen Einträgen gelistet sind und über deren weiteren Verbleib nichts bekannt ist:<sup>1765</sup> Victor Séméladis *Cordélia*<sup>1766</sup>, Armand Raynauds *Le Roi Lear*<sup>1767</sup>, Henry Charles Litolffs unvollendete und nicht uraufgeführte dreiaktige *Le Roi Lear*<sup>1768</sup>, Curt Becks *König Lear*<sup>1769</sup>, Sergei Aleksandrovich Pogodins *Korol' Lir*<sup>1770</sup> sowie die Bühnenwerke von Jef van Durme<sup>1771</sup> und Russell Smith<sup>1772</sup>. Daneben ist leider zu konstatieren, dass aufgrund bibliothekarischer Gründe in einige wenige Opernwerke keine Einsichtnahme möglich ist: Für das 19. Jahrhundert betrifft dies Stefano

---

pflegt Verdi einen Dialog mit Librettisten wie Salvatore Cammarano oder Antonio Somma: »Dabei geht es insbesondere um die Verteilung der Verse, die der Komponist in emotionalen Schlüsselementen vor allem strophisch disponiert wünscht, um die musikalische Ausführung in einem *cantabile* oder einer Arie zu erleichtern, aber auch um größtmögliche Zurückhaltung bei der Gestaltung längerer Rezitative, weil er auf der Notwendigkeit beharrt, ›andar succinto‹, ›kurz und bündig vorwärts zu gehen. [...] Verdi schreibt (wahrscheinlich zwischen Dezember 1853 und Februar 1854) mit eigener Hand das Libretto in einer neuen Fassung aus [...], wobei er nicht nur die vorgeschlagenen Änderungen aufnimmt, sondern auch dramaturgische Inkongruenzen zu tilgen und die Funktion einiger Figuren (wie diejenige des Herzogs von Albany) klarer zu definieren versucht. [...]. Obwohl sich das Libretto nun im März 1855 in völlig neuer Gestalt präsentiert, bleiben Verdi erhebliche Zweifel, ob die Substanz von Shakespeares Drama wirklich angemessen durch Musik abgebildet werden kann.« (ibid., S. 595.)

Des Weiteren vernimmt Verdi ein grundlegendes Problem darin, überhaupt geeignete Sänger für seine Vertonung zu finden (vgl. Schmidgall 1990, S. 251). Anja Weigmann fasst die fragmentarisch skizzierte Szene, die Verdi an Cammarano am 28. Februar 1850 schreibt, mit dem Hinweis zusammen, dass dieser ebenso ein Narr inhärent sei: »4. Szene: Ärmliches Zimmer in einem Meierhof. Lear, Kent, Edgar, Narren, Bauern: Der Narr fragt Lear, *se un pazzo è nobile e plebeo?* (ob ein Verrückter adelig oder Plebejer sei). Lear antwortet: *E un re; è un re!!* (Er ist ein König, er ist ein König!!). – Lied. – Der wahnsinnige Lear immer von der Idee der Undankbarkeit seiner Töchter besessen, will einen Gerichtshof bilden. Er sagt zu Edgar: *E il gran Giudice* (Er ist der große Richter), zum Narren, er sei *il sapiente Sire* (der große Weise) usw. Überaus seltsame und ergreifende Szene. Schließlich ermüdet Lear und schläft allmählich ein. Alle beweinen den unglücklichen König – Ende des zweiten Aktes.« (Weigmann 1984, S. 19).

<sup>1764</sup> Im 20. Jahrhundert geht der musiktheatrale *Lear*-Beitrag aus gattungsgeschichtlicher Perspektive über die Oper hinaus. Zu verzeichnen sind in diesem Kontext Dan Schaafs Musical *The Witness and revelation of the new of King Lear* (1970) und David Carnochans und John Manloves Rock Musical *Lear* (1972), Vincent Persichettis *Lear* Ballettmusik (1948), Manuel Galeas Ballettmusik *Sundered Majesty* (1955) sowie Suzane Northrops Ballett *Daughters of Lear* (1983).

<sup>1765</sup> Zu erwähnen sind ebenso Mili Balakirews Schauspielmusik *Korol' Lir* (St. Petersburg 1861), die Ouvertüre von Antonio Bazzini *Re Lear* (Rom 1874) und Carl Wilhelm Eugen Stenhammars Schauspielmusik *Kung Lear* (Stockholm 1921).

<sup>1766</sup> Versailles 1854.

<sup>1767</sup> Libretto: Henri Lapierre 1888.

<sup>1768</sup> Libretto: Jules und Eugène Adenis, Paris 1889/90.

<sup>1769</sup> UA 1978.

<sup>1770</sup> UA 1955

<sup>1771</sup> UA 1956.

<sup>1772</sup> UA 1976.

Gobattis kaum erfolgreiches Drama lirico in cinque atti *Cordelia*<sup>1773</sup>, für das 20. Jahrhundert gilt dies für die zweiaktige Oper Giulio Cottraus *Cordelia (Re Lear)*<sup>1774</sup> sowie Alberto Ghislanzoni *Re Lear*<sup>1775</sup>. Zwar geben gerade lexikalische Quellen vereinzelt Auskunft über die jeweils beteiligten dramatis personae, in denen eine Narrenfigur nicht vermerkt ist; jenen blind zu vertrauen stellt keine valide Option dar.

Von der Narrenbetrachtung kategorisch auszuschließen sind dagegen Conradin Kreutzers *Corde- lia*<sup>1776</sup>, Nicolai Solowjews vieraktige Oper *Cordelia*<sup>1777</sup>, Fritz Christian Gerhards *König Lear – eine keltische Passion*<sup>1778</sup>, Darijan Božičs *Kralj Lear*<sup>1779</sup> und Toshio Hosokawas zweiaktige Oper *Vision of Lear*<sup>1780</sup>, die das Hofnarrenwesen nicht tangieren.

Für eine Analyse der Learschen Narrenidee sind aber folgende Werke des 19. und 20. Jahrhun- derts relevant: Antonio Cagnonis *Re Lear*<sup>1781</sup>, Vito Frazzisi *Re Lear*<sup>1782</sup>, Aribert Reimanns *Lear*<sup>1783</sup>, Aulis Sallinen *Kuningas Lear*<sup>1784</sup> sowie die jüngste Veroperung des *King Lear* von John Eaton<sup>1785</sup>.

Antonio Cagnonis vieraktige tragedia lirica bleibt zu Lebzeiten des Komponisten – trotz mehrmaliger Versuche es auf der italienischen Opernbühne zu verankern – unaufgeführt, so dass die Urauffüh- rung erst 2009 im Rahmen des 1975 gegründeten *Festivals della Valle d'Itria Martina Franca* in Apulien erfolgt. Der Musikjournalist Kevin Clarke attestiert Cagnonis letzter Oper in seiner Kritik über die Uraufführung des *Re Lear* am 17. Juli 2009 zwar durchaus musikdramatisches Potential und lobt pompöse Prunkszenen sowie grandiose Ballette, bemängelt jedoch eine fehlende Raffinesse der musikalischen Formensprache, die an die Dramatik der Shakespearevorlage nicht herankommen würde. Seine Kritik über die musikalische Konzeption des *Re Lear*, deren Klimax aus der lyrischen Sturm- szene in der Heidelandschaft besteht, fällt folgendermaßen aus:<sup>1786</sup>

Man hört der zweistündigen Partitur an, in welchem Umfeld sie entstanden ist. Immer wieder klingen Phrasen und Motive durch, ergeben sich Momente, die man aus anderen – sehr viel berühmteren Werken kennt. Die Aufmärsche im 1. Akt, wo Lear den Hof zusammentrommelt und die Teilung des Reichs verkündet, gemahnen an 'Aida' und die Königsszene dort ('Guerra, guerra'), das Trinkgelage der Regana erinnert an diverse Szenen bei Donizetti (z.B. in der 'Lucrezia Borgia'), aber auch an den 'Macbeth' Verdis, die Chöre auf der Heide sind den Feuerchören auf 'Otello' nah, genau wie ich beim Sturm auf der Heide mehrmals an 'Rigoletto' denken musste. Das Problem ist, dass die viel- fachen musikalischen Assoziationen den Hörer fortwährend daran erinnern, dass andere Komponisten dieselben Momente musikalisch packender, einprägsamer und genialer eingefangen haben. Cagnonis 'Lear' bleibt weitgehend Musik-aus-zweiter-Hand, der es [...] merklich an Temperament fehlt. Da parallel zum 'Re Lear' auch eine neue Ge-

<sup>1773</sup> Libretto: Carlo D'Ormeville, Bologna UA 1888.

<sup>1774</sup> Libretto: Rom UA 1913.

<sup>1775</sup> Libretto: Rom UA 1937.

<sup>1776</sup> Singspiel in einem Akt, Wien UA 1823.

<sup>1777</sup> Libretto: Victorien Sardou, St. Petersburg UA 1898.

<sup>1778</sup> Libretto: Wuppertal UA 1955.

<sup>1779</sup> Eine Oper mit Tanz entsteht in Ljubljana 1979-85.

<sup>1780</sup> Libretto: Tadashi Suzuki, München UA 1998.

<sup>1781</sup> Libretto: Alberto Ghislanzoni, Mailand UA 1883.

<sup>1782</sup> Libretto: Giovanni Papini, Florenz UA 1936.

<sup>1783</sup> Libretto: Claus Hobe Henneberg, München UA 1978.

<sup>1784</sup> Libretto: Matti Rossi, Helsinki UA 1999/2000.

<sup>1785</sup> Libretto verfasst Laura Bates in den USA 2011.

<sup>1786</sup> Clarke 2014: Über den Entstehungszeitpunkt der Oper sind sich die lexikalischen Einträge uneinig und divergieren zwischen 1893-1895.

neration von italienischen Opernkomponisten nachrückte, mit u.a. Puccini und Mascagni als prominenten Vertretern, versteht man, wieso Theater damals lieber deren effektvollere Titel spielen wollten, als das Alterswerk eines Kirchenmusikers.<sup>1787</sup>

Die Oper zählt fünf Hofnarrenauftritte<sup>1788</sup>, in denen der Narr zum Anwalt seines Potentaten avanciert: Während der erste Akt den Konflikt zwischen Lear und seinen drei Töchtern Cordelia, Regana und Gonorilla auslöst, spinnt der zweite Akt den tragischen Handlungsbogen fort, als der Narr »[...] als unbeteiligter Master of Ceremonies wiederholt federnde Soprankoloraturen zum Besten gibt.«<sup>1789</sup> In seinem Außenseitertum wendet sich der Narr entweder einer Einzelperson wie beispielsweise Lear oder Cordelia zu, oder sucht den reflexiven Dialog zum Chor, der die Phrasen des Hofnarren repetiert, ergänzt oder kommentiert. Die Enthronisierung Lears ist im zweiten Akt bereits vollzogen, als der Narr das erste Mal die Bühne betritt und den Hofstaat beim Tanz stört. Er kritisiert die adelige Hofgesellschaft für ihr Bedürfnis nach purem Luxus: »Viva il lusso e l'abbondanza! Qui si sciala, qui si danza...Di splendor la sala è piena, spuma il vino ni bicchier.«<sup>1790</sup> Die Anwesenden fühlen sich durch die Aufdringlichkeit der impertinenten Narrengestalt gestört, trifft jene mit ihrem Vorwurf, den alten Lear im Stich gelassen zu haben, völlig zu: Während die Hofgesellschaft sich selbst zelebriert, wird Lear aus dem Festsaal gedrängt. Die Versuche, den unverfrorenen Narren loszuwerden, misslingen; er beginnt zudem ein Lied anzustimmen. Der Hofstaat droht ihm mit grober Gewalt (*Vattene alla malora [...] o la sferza ti caccerà*<sup>1791</sup>), doch der Narr fürchtet keine Peitsche, beleidigt die Verräter weiter und setzt sich vehement für die Monarchenehre seines Königs ein (*Un monarca rispettate!*<sup>1792</sup>). Daraufhin beschließt die aufgebrachte Hofgesellschaft kurzerhand, den Narren zu töten. Rettung erfährt er in letzter Sekunde durch Gloster. Als der König ebenfalls hinzukommt, wirft sich der Narr demutsvoll vor die Füße seines Herren. Die Szene eskaliert; der Chor singt »Sola sovrana è qui Regana. Eccola. Dessa giudicherà [...]«<sup>1793</sup> und beharrt auf dem Herrschaftsanspruch der Königstochter. In diesem Kontext erweist sich die geforderte Bestrafung des Narren als Zünglein an der Waage, das die Katastrophe weiter vorantreibt: Lear klagt seine Tochter für ihr demütigendes Fehlverhalten an und es kommt zum Eklat: Der König und seine wenigen ihm gebliebenen Anhänger – einschließlich des Narren – müssen vom Königshof fliehen; Lear sinnt auf Rache und wünscht Regana einen grauenvollen Tod und einen Geist, der sie selbst nach ihrem Tod für immer und ewig heimsucht.

Im dritten Akt ist der König in einem desaströsen Zustand, sein Verstand ist durch Wahnsinn verloren, er steht mit leeren Händen, zerlumpten Klamotten und barköpfig vor dem Nichts. Aus diesem Grund fordert der Narr den Chor auf, dem König zumindest einen Hut zu besorgen (jetzt wo er keine Krone mehr besitzt). Die Ironie des Narren korreliert mit der Tragik des Potentaten, in der Humor längst keinen Platz mehr hat; der Chor hingegen wiederholt immer wieder die besorgten Worte des mahnenden Narren (*La grandine scroscia, ruggiscono i venti; la gelida pioggia rigonfia i torrenti*;

<sup>1787</sup> Ibd.

<sup>1788</sup> Cagnoni 2009: II. Akt (S. 9f., S. 13), III. Akt (S. 15f., IV. Akt, S. 21).

<sup>1789</sup> Clarke 2014.

<sup>1790</sup> Cagnoni 2009, S. 9.

<sup>1791</sup> Ibd., S. 9f.

<sup>1792</sup> Ibd., S. 10.

<sup>1793</sup> Ibd.

se un'oncia di senno, ti resta, o buon sire, involati all'ire, del nembo fatal<sup>1794</sup>), während das Unwetter zunimmt und der Narr realisiert, dass er seinen König bereits verloren hat. Zwar macht er ihm noch Vorwürfe, wie der Regent bloß freiwillig seine Kleidung weggeben könne und seine Krone und Zepter ebenso wegwerfe; doch ist dem Hofnarren bewusst, dass der König damit sein Amt völlig niedergelegt und Lears Wahnsinn die Oberhand erklommen hat. Aus Sorge um Lear bringen der Narr und Kent ihren kraftlosen Herrscher deshalb zu Cordelia, die sich liebevoll um ihn kümmert.<sup>1795</sup>

Doch die Versöhnung von Vater und Tochter wird gewaltsam gestört, denn Cordelia wird von Edmund getötet und zum König gebracht, der über ihrer Leiche zusammenbricht und ebenso stirbt. Der Narr ist zutiefst schockiert über die Ereignisse, bricht in Tränen aus und stimmt sein Klagelied an, das von nun an das einzige Lied sein wird, das er singen wird: »Di danze e canzoni, questa vi par giornata? Dei pazzi e dei buffoni la stella è tramontata...Daccé cadea reciso quel fiore di beltà, su labbra umane il riso più mai non spunterà.«<sup>1796</sup> Begleitet von dem unheilvollen Klang einer Fanfare rennt der Narr davon und verlässt die Schlossszenerie; unterdessen beginnt der Hofstaat, Blumen neben den Verstorbenen niederzulegen, die Fahnen zu hissen und das Schloss in Brand zu setzen.

Cagnoni, dessen Gesamtwerk nur mäßigen Erfolg erfährt, besinnt sich in dieser Oper auf eine »[...] slow-paced melody of wide intervals and mildly dissonant harmonies that pointed out forward to Leoncavallo.«<sup>1797</sup> Damit besitzt *Re Lear* veristische Züge, die sich hervorragend mit der Shakespeareschen Tragik vereinen lassen: Während der Narr in vielen Vertonungen allerdings sein distanzierendes Außenseitertum bewahrt, lässt ihm Cagnoni keine Wahl und er muss das Unglück seines Königs emotional miterleben. Von seinen Gefühlen übermannt rennt der Hofnarren am Ende der Oper voller Trauer von der Bühne und verliert jegliche Haltung. Hinter der Narrenmaske enttarnt sich somit ein Charakter, der im kompletten Handlungsverlauf die seelischen Qualen seines Königs nicht einfach bloß mitträgt, sondern sich unerschrocken vor die hofstaatliche Masse stellt, um seinen König vor physischen wie psychischen Verletzungen zu bewahren. Die Anklage an die Hofgesellschaft wird für den Narren infolgedessen zur persönlichen Angelegenheit. Somit wundert es nicht, dass der Narr den Dialog mit dem Chor als Vertreter der Hofgesellschaft fortwährend sucht, um jene für die Aufgabe ihrer Loyalität gegenüber dem König zu verurteilen. Dadurch hat Lear nämlich den Verlust seiner Macht eingebüßt, wodurch sich das Verhältnis von Narr und König zu invertieren beginnt und über ein distanzierendes Verhältnis zwischen Potentat und Narren vollkommen hinausgeht. Der Hofnarren ist kein unterhaltender Spaßmacher mehr, sondern steigt zum Beschützer seines entmachteten Souveräns auf. Dass sowohl Lear als auch Cordelia sterben, bringt den Narren aus der Fassung, so dass eine Flucht vor der bitteren Realität, als einzig valider Ausweg erscheint, da der Narr auch in seiner neuen Rolle (etwa als »Personenschützer«) versagt hat.

Vito Frazzi folgt in seiner *Re Lear*-Adaption den wesentlichen Grundzügen der literarischen Vorlage, allerdings mit einer Besonderheit am Ausgang der Oper: In einem visionären Zwiegespräch verzeihen erst der ermordete Leichnam Cordelias und anschließend Lear sich gegenseitig, bevor auch er

<sup>1794</sup> *Ibd.*, S. 13.

<sup>1795</sup> *Ibd.*, S. 16f.

<sup>1796</sup> *Ibd.*, S. 21.

<sup>1797</sup> Budden 1997a, S. 679.

letztendlich verstirbt. Waterhouse bemerkt über die musikalische Werkausrichtung des *Re Lear* und über ihren Komponisten im Allgemeinen:

He [Vito Frazzi; Anm. d. Verf.] studied in Parma and taught at the Florence Conservatory (1912-58), where for a time he was acting director, and where his pupils included Dallapiccola and Bucchi. He also taught at the Accademia Chigiana, Siena. His most characteristic earlier works reflect his association around 1920 with Pizzetti, whose influence is evident in the method of word-setting and general approach to music drama revealed in *Re Lear* (a somewhat eccentric adaption of Shakespeare in which Cordelia appears only as a corpse and an offstage voice). Frazzi was seldom, however, a slavish imitator of Pizzetti: his style shows many individual traits, notably a fondness for patterns derived from a scale of alternating tones and semitones. His rhythms too show independent thinking in their sometimes extreme fluidity. The most important of his stage works is *Don Chisciotte*, in which he broke away from the rather uniform, declamatory style of *Re Lear* towards a far less Pizzettian manner.<sup>1798</sup>

Über die Narrenexistenz erfährt man im ersten Akt, als der König nach seinem Hofnarren ruft: »Ma il mio matto dov'è?«<sup>1799</sup> Als der Narr schließlich herbei eilt, rügt er seinen König zugleich, Cordelia verstoßen zu haben, aber Lear lenkt das Gespräch in eine andere Richtung und bezeichnet seinen Narren als verrückt.<sup>1800</sup> Hier erweist sich der tenorale Narr als schlechtes Gewissen des Protagonisten, weshalb der Spaßmacher des Öfteren mit leiser Stimme und in piano gehaltener Szene seine mahnenden Worte deklamatorisch vor Lear äußert, obgleich seine insgesamt drei Auftritte<sup>1801</sup> ebenso scherzoso gehalten sind: Somit versucht der Hofnarr eine Balance zwischen Kritik und Humor zu finden, die es ihm überdies erlaubt, Lear von den Dummheiten der Herrschenden<sup>1802</sup> parabelhaft zu berichten. Jedoch scheint Lears Umnachtung stetig zu zunehmen, so dass er bereits im ersten Akt seine Tochter Goneril nicht mehr erkennt (*Come vi chiamate, Signora*<sup>1803</sup>).

Jedoch erlebt der König ebenso bewusste Momente, in denen er spürt, dass sein Verstand zu versiegen beginnt (*Dio, non permetter ch'io diventi pazzo!*<sup>1804</sup>). In der Regieanweisung gibt Frazzi an, dass in der Gewitterszene der Heidelandschaft die Bühne im zweiten Akt zu verdunkeln sei, um den dramatischen Effekt der Learschen Verwandlung vom *machtvollen König* hin zum *sozialen Narren* szenisch zu illustrieren. In der Gerichtsszene verurteilt Lear seine Töchter während des tobenden Gewitters und sinnt auf einen Racheakt, den der Narr mit aller Macht verhindern will. Als Lear zum Schwert greift, fällt ihn der Narr flehend um den Hals und schreit eindringlich *Pietà, Pietà*<sup>1805</sup>, doch davon der Potentat ist voller Zorn. In dem Wissen, seinem Herrscher nicht mehr helfen zu können, entlässt Frazzi den Narren aus seiner Rollenverpflichtung und eliminiert ihn aus dem weiteren Opernverlauf. Die Narrenidee, die hier das Postulat der Gnade vertritt, fungiert somit als eine mora-

<sup>1798</sup> Waterhouse 1997b, S. 293. Winton Dean sagt über Frazzis Vertonung des *Lear*-Stoffes: »*King Lear* presents an even stiffer challenge than *Hamlet*, as a glance at one opera, that of Vito Frazzi, sufficiently indicates. The effort to include as much as possible of a singularly rich and intricate plot forced the librettist into desperate measures. He left out the vital first scene, in which Lear divides his kingdom, and the entire character of Cordelia except as a posthumous voice at the very end of the opera, where she sings a few lines from Shakespeare's Act IV. Edmund's deception of Gloucester (I. 2) is likewise only mentioned, and we never learn the ultimate fate of Goneril and Regan. Even thus truncated, the opera is very long and devoid of lyrical expansion. The music is, in a post-*verismo* idiom, has a certain power of creating atmosphere, but does not begin to match the richness and subtlety of the play's characterization. It is heavily orchestrated, with six additional horns and four trumpets behind the scenes. The motives, though sometimes ingeniously transformed, lack pungency, and the score is too turgid to take wing.« (Dean 1964, S. 168).

<sup>1799</sup> Frazzi 1936, S. 43, Takt 51.

<sup>1800</sup> *Ibd.*, S. 52.

<sup>1801</sup> Siehe 1. Akt: S. 53-72, S. 84-90; 2. Akt: S. 97, S. 155-186. Im 3. Akt ist der Narr nicht mehr enthalten.

<sup>1802</sup> Wagner 2006, S. 379.

<sup>1803</sup> Frazzi 1936 S. 71f.

<sup>1804</sup> *Ibd.*, S. 89.

<sup>1805</sup> *Ibd.*, S. 186.

lische Instanz des gefallenen Königs, die mit ansehen muss, wie dessen Vergeltungsbedürfnis und Wahnsinn das dramatische Geschehen (und damit Lears Untergang) determiniert. Im Vergleich zu Cagnoni beharrt der Hofnarr allerdings auf seiner Distanziertheit gegenüber dem Regenten, verfügt jedoch als mahnende Chiffre der Kritik kaum über Handlungsmacht.

Folgt man der Argumentation Maschkas, so sind die *Lear*-Veroperungen der italienischen Opernbühne des 19. und 20. Jahrhunderts lediglich »nette« Spielereien, die der Narrenlesart Aribert Reimanns nicht Stand halten können:

Die komplexeste Narrenszenen hat Aribert Reimann mit dem Heidebild in der Oper *Lear* geschrieben, in der gleich drei Narren aufeinandertreffen: der von Haus und Hof vertriebene König Lear, dann der schuldlos ins Unglück geratene Edgar, der die Identität des armen Tom angenommen hat, um den Häschern seines Vaters und seines intriganten Halbbruders zu entgehen, und schließlich Lears Hofnarr. Während Lears verwirrter Geist aus der elementaren Wucht der Gewittermusik oder aus gläsernen Flageolettklängen spricht, kommt Edgars gespielte Verrückung in der extremen Countertenorlage seiner wahnwitzigen Koloraturen zum Ausdruck. Beiden gemeinsam ist der Leidensgestus ihrer Musik. Der Hofnarr wiederum ist mit Bedacht als Schauspielerrolle angelegt. Die Sprechstimme wird zum Zeichen seiner nüchtern analysierenden Verstandeskraft, mit der er dem König in volksliedhaft vorgetragene Sprichwortweisheiten schonungslos seine Lage darlegt. Daß der Narr dem verzweifelten Lear im Unwetter zur Seite steht, zeugt gleichwohl von seiner Mitleidsfähigkeit; daß er den König verläßt, sobald sich andere seiner erbarmen, von seiner Klugheit. In Lears Untergang will er sich nicht hineinziehen lassen.<sup>1806</sup>

Ähnlich sieht das Huser, wenn sie über die Narrenkonzeption der Reimannschen Vertonung sagt:

Eng an das Original von Shakespeares *King Lear* angelehnt, findet man in Reimanns Oper *Lear* (Henneberg, 1978) die zeitlich modernste Narrenrolle der vorliegenden Librettoauszüge. Der Narr in dieser Oper singt nicht, er spricht ausschließlich, womit er eher außerhalb der fiktionalen Ebene gesetzt und dafür dem Zuschauer etwas näher gerückt wird. Der Narr ist derjenige, der die Wahrheit hinter den Vorgängen an Lears Hof erkennt. Er kommentiert die Intrigen der Töchter Lears sowie – ohne jegliche Vorsicht – auch die närrischen Taten seines Königs: Der Narr hat weder Hoffnung auf Veränderung, noch besitzt er Handlungskompetenz, um in das Geschehen einzugreifen. Gemäß Daphinoff 'treibt Lears Narr die Wahrheitsentfaltung mit äußerster Konsequenz, ohne dabei auf das konventionelle Repertoire der Hofnarren zu verzichten.' Am Ende des 1. Teils der Oper verläßt der Narr das Gefolge und damit die Bühne, er hat alles gesagt und nimmt am weiteren Geschehen nicht mehr teil.<sup>1807</sup>

Den gedanklichen Anstoß zur Vertonung gibt Dietrich Fischer-Dieskau, woraufhin Reimann Claus H. Henneberg beauftragt, ein Libretto zu entwerfen: Die Textbuchgenese beginnt 1972 und kulminiert in der kompositorischen Vollendung des *Lear* als Auftragswerk für die Bayerische Staatsoper 1978. Der Librettist beruft sich dabei in seiner Textkonzeption weder auf die Schlegel-Tieck-Übersetzung noch auf die häufig aufgeführte Bearbeitung von Wolf Heinrich Graf von Baudissin, sondern orientiert sich in seinem Szenengeflecht an der literarischen Vorlage von Johann Joachim Eschenburg (1777). Seine Gründe hierfür fußen in der härteren Sprachverwendung der Eschenburgschen Übersetzung, die nach Hennebergs Ansicht dem Originaltext Shakespeares näher kommt.<sup>1808</sup> Durch Kürzungen, Vereinfachungen und Streichungen entsteht ein Operntext in zwei Teilen, über die Henneberg selbst sagt: »Qualen hat es mir bereitet, die Struktur des Shakespeareschen King Lear zu ver-

<sup>1806</sup> Maschka 1998c, S. 227.

<sup>1807</sup> Huser 2006, S. 201. »Gary Schmidgall zieht sogar Parallelen zwischen der Narrenidee bei Verdi und dem Narren- gesicht bei Reimann: Both composers saw the Fool as a radically 'different' participant in King Lear's world. This was perceptive, for the Fool is certainly the best combination of wisdom, observation and tact in the play. He is as astute as Kent, but with one crucial difference: he does not participate in the moral scheme of the play. The play's is too profoundly 'foolish', to be affected by truth-saying of the Fool. The Fool might as well be a Martian, for all the good he does. To convey this apartness, Reimann ingeniously distinguishes his cerebral Fool musically from everyone else stage on by giving him throughout that most cerebral of accompaniments, the solo string quartet.« (Schmidgall 1990, S. 257).

<sup>1808</sup> Gier 2009, S. 329.

stümmeln.«<sup>1809</sup> Doch hat er fortwährend die *theatralische Qualität der Musik*<sup>1810</sup> im Sinn, deren szenische Wirkung im Fokus der Sprachvertonung steht. Henneberg reflektiert retrospektiv über den Entstehungsprozess des Librettos:

Zunächst versuchte ich das Original einzustreichen, und zwar so gründlich, als es möglich schien und so, als handele es sich um eine Aufführung für die Sprechbühne. Was nachblieb, war immer noch ein Libretto für eine mehr als fünfstündige Oper bei höchster Vertonungsgeschwindigkeit. Für kompositorische Entfaltung war jede Möglichkeit gründlich ausgetrieben. Es war ein Hetzen und Hecheln von Szene zu Szene. Aber ganz allmählich schälten sich Gedanken heraus, die musikalisch umzusetzen waren. Was sich durch Rede beim Sprechtheater erst mühsam herstellen lässt, kann durch Musik schlagartig dargestellt werden. Die Farbe des Akkordes zeigt die Gemütslage einer Gestalt häufig klarer, als es der weitschweifigste Text vermag. Die Sprache mußte ich verknapfen – mußte ihr, ohne Übertreibung gesagt, das Dichterische nehmen.<sup>1811</sup>

In dieser Textkonfiguration tritt der Narr lediglich im ersten Teil<sup>1812</sup> der Oper auf und erweist sich als kluger Kopf, der Lears Entschluss, die Liebe seiner Töchter auf die Probe zu stellen, entschieden kritisiert: »So, glaubt der König schafft man Glück durch dumme Gleichnerei. Er stößt sein jüngstes Kind zurück und wird noch arm dabei.«<sup>1813</sup> Hierbei wählt der Hofnarr eine ebenso metaphorische Sprachverwendung, indem er über den Potentaten spottet: »Die Wahrheit ist ein Hund, sie wird gepeitscht. Indessen liegt der Schoßhund am Kamin und darf stinken.«<sup>1814</sup> Das Verhältnis zwischen König und Narr ist somit von ambivalentem Wesen; einerseits lauscht Lear den weisen Worten seines Hofnarren, andererseits droht er ihm ebenso mit Prügel. Als selbst Lear erkennt, dass sich sein Geist zu verwirren beginnt,<sup>1815</sup> scheint sich die Prophezeiung des Narren zu erfüllen, die lautet:

Die Nacht ist weder Weisen noch Narren gnädig. [...] Wenn Richter ohne Furcht und Tadel, wenn ohne Schulden Hof und Adel, wenn Zungen das Lästern nicht mehr lohnt, der Gauner des Nächsten Börse schont, dann wird dem Reiche von Albion gewaltige Verwirrung droh'n.<sup>1816</sup>

Am Ende des ersten Opernteils vollzieht die Regieanweisung dann das Unvermeidbare: Während Lear, Kent, Gloster und sein Gefolge nach Dover reisen, verlässt der Narr *in entgegengesetzter Richtung als die übrigen*<sup>1817</sup> einfach und leise die Bühne. Maschka formuliert in diesem Kontext über die musikalische Figurenzeichnung des Protagonisten, der von nun an ohne Hofnarr als Begleitfigur in seine Katastrophe weiterzieht:

In Reimanns Musik [...] wird das Unwetter zum Spiegel von Lears empörter Seele, seinem sich zerrüttenden Geist. Obwohl die musikalischen Mittel - Cluster-Schichtungen, Vierteltonklänge, schrille Hölzer, Schlagzeug- und Blechentladungen – dem Zeitstil der siebziger Jahre entsprechen, nutzt Reimann sie also durchaus traditionell im Sinne romantischer Einfühlungsdramatik. Sämtliche Gestalten erhalten damit individuelles Profil. Insbesondere in Lears Klage um sein totes Kind Cordelia dringt die Musik zu ergreifender Eindringlichkeit vor. Aufweinende Koloraturen, stockendes Deklamieren, getragenes Streicherunisono und schließlich ein irisierendes Flirren von zweimal 24 Flageolett-Tönen zeichnen den sterbenden König als gebrochenen Menschen.<sup>1818</sup>

Der König verliert sukzessive seinen Verstand, wohingegen der Narr (Sprechrolle) seine Analysefähigkeit und Beobachtungsgabe nutzt, um über das eigene Schicksal selbst zu entscheiden. Die Mit-

<sup>1809</sup> Henneberg 1985, S. 266.

<sup>1810</sup> Ibd.

<sup>1811</sup> Ibd.

<sup>1812</sup> In Szene 1 (S. 12-13), Szene 2 (S. 17), Szene 3 (S. 23) sowie in Szene 4 (S. 26-28) (vgl. Reimann 1978a).

<sup>1813</sup> Ibd., 1. Teil, Szene 1, S. 13.

<sup>1814</sup> Ibd., S. 13., 1. Teil, Szene 2, S. 17.

<sup>1815</sup> Ibd., S. 13. 1. Teil, Szene 4, S. 28.

<sup>1816</sup> Ibd., S. 13. 1. Teil, Szene 4, S. 23f.

<sup>1817</sup> Ibd., S. 13. 1. Teil, Szene 4, S. 28.

<sup>1818</sup> Maschka 1998b, S. 177f.

leidsfähigkeit der Narrengestalt ist begrenzt; die selbstdestruktiven Mechanismen Lears zu protegieren, liegt selbst ihm fern. Die Vergabe einer Sprechstimme für den Narren verweist auf dessen konstitutive Distanziertheit gegenüber der Tragik des Operngeschehens. Die invertierte Relation von König und Hofnarr zeichnet sich deshalb ebenso auf musikalischer Ebene ab, wie auch Jürgen Maehder konstatiert:<sup>1819</sup>

Seiner dramaturgischen Exterritorialität entspricht die musikalische: zumeist sprechend, d. h. »außerhalb der Musik« existierend, bedient sich der Narr, wenn er singt, immer derselben quasi-tonalen Floskeln, deren musikalisches Idiom innerhalb der avancierten Musiksprache der Oper als Fremdkörper, als Zitat erscheint. Der dramatische Stellenwert tonaler und atonaler Elemente als Analoga des »Gewohnten« und des »Fremden« erscheint vertauscht. [...] Um den musikalischen Zitatcharakter des Rolle des Narren auch orchestral zu realisieren, läßt Aribert Reimann diese Gestalt während der ganzen Oper durch vier Solostreicher begleiten, zumeist in der klassischen Besetzung des Streichquartetts, in der Sturmszene dagegen durch vier Solobratschen.<sup>1820</sup>

Zudem notiert Maehder an anderer Stelle resümierend über die besondere Konfiguration jener Sprechstimme:

Der Sprechstimme teilt Aribert Reimann in seinem »Lear« eine Vielzahl von Funktionen zu; stellt sie für den Narren die normale Form der Äußerung dar, so dient sie in den Stimmen der anderen Personen als Mittel zur kompositorischen Bewältigung von Ausnahmesituationen des Verhaltens. Im Schrei und im Flüstern am Rande des Verstummens, in Äußerungsformen also, die musikalischen Gesang überzeugen, ist die Sprechstimme ebenso präsent wie bei der Vermittlung reiner Information und Sentenzen, denen eine melodische Linie zu großes emotionales Gewicht verleihen würde.<sup>1821</sup>

Folglich verlässt auch dieser Narr seinen König: Ob aus purem Eigenschutz oder in dem Wissen, dass seine Arbeit getan ist; er entlässt seinen König in dessen sicheres Todesschicksal. Das Bündnis zwischen Herr und Narrenidee wird also abermals von der Narrenseite her aufgelöst, was zweifelsohne, die Faszination für den Learschen Narren – sei es auf der Sprechtheater- oder Opernbühne – bedingt.

Die breite Rezeption<sup>1822</sup> der Opernlektüre Reimanns hat im deutschsprachigen Raum jedoch zugleich dafür gesorgt, einen Blick auf weitere *Lear*-Veroperungen zu vernachlässigen. Aus zeitgenössischer Perspektive unterrepräsentiert erscheinen infolgedessen die Adaptionen von Aulis Sallinen und John Eaton, die in beiden Fällen eine konträre Ausdeutung der Narrenfigur vornehmen. Überdies kommt bei Aulis Sallinen<sup>1823</sup> das kulturelle Hofnarrenkonzept am deutlichsten zum Tragen: Keine andere *Lear*-Oper greift den typologischen Bezug zwischen König und Narr so nachhaltig auf, denn der Narr

<sup>1819</sup> Maehder 1984, S. 82.

<sup>1820</sup> *Ibd.*

<sup>1821</sup> *Ibd.*, S. 83.

<sup>1822</sup> Über die Wirkungsgeschichte der Reimannschen *Lear*-Oper berichtet Schultz 1984 in Kapitel V seines Buchs ausführlich.

<sup>1823</sup> Rodney Milnes notiert über das musikdramatische Œuvre des finnischen Komponisten: »With six operas under his belt, Sallinen is firmly established as Finland's most successful composer for the stage. He was a leading figure in the national operatic renaissance of the 1970s, when 14 new works were staged in what is a small country with little operatic tradition; to a certain extent this was something of which Finnish composers took advantage, since the absence of tradition presupposed audiences without prejudice. Sallinen studied in Helsinki with Merikanto and Kokkonen. Early preoccupation with atonality and orthodox serialism – in the 1950s still seen as the only true path – gradually gave way to more personal, lyrical and tonal style. He has composed prolifically in all forms, chamber and symphonic music, oratorio as well as opera, and his music is melodious, colourfully yet fastidiously orchestrated, and notable for a certain sardonic wit that leavens his wholehearted commitment to the subjects he chooses for his opera. His compositional ancestors include Shostakovich and Bartók, as well as the inescapable Sibelius, but their influence is subsumed into a highly personal style. His use of melody is especially individual; his tunes are like coiled springs, full of tension based on small intervals whose latent energy is eventually released.« (Milnes 2001a, S. 809).

lässt sich die Möglichkeit offen, seinem Herren in den Tod zu folgen. Einen Eindruck über die Werkkonzeption von *Kuningas Lear* gibt Rodney Miles:

Like Reimann, who wrote *Lear* for Dietrich Fischer-Dieskau, Sallinen was inspired to compose *King Lear* for a singer, the great Finnish bass Matti Salminen. The libretto is a faithful, but severely pared-down version of Shakespeare. Act I culminates in Goneril's expulsion of her father: in subject matter centred on fathers and children, the characters of Cornwall, Albany and France seem superfluous, especially since Gloucester and Edgar are given short shrift. Act II is shorter and more successful, with an interiorized version of the storm scene, a touching meeting for Edgar and the blinded Gloucester, and an unashamed 'big tune' for the reunited Lear and Cordelia. Throughout, Sallinen simplifies his style, following the naturally musical patterns of the Finnish language and using pared-down orchestration (sometimes just a single instrumental line) to accompany the voices. His sardonic sense of humor occasionally surfaces, both in his depiction of Goneril and Regan over-the-top prima donnas and his treatment of Lear's knights, which throw into sharp relief the heartfelt lyricism of the central action.<sup>1824</sup>

Die Oper, die ebenfalls den Machtverlust Lears thematisiert und ein musikalisch fulminantes *Grandioso-Tableau* entwirft, das [...] bizarre Momente der Auseinandersetzung des Königs mit seinen beiden Töchtern integriert [...]«,<sup>1825</sup> beginnt mit einem Prolog und zwar einem mittelalterlichen Lied des Narren, in dem jener über den Eigensinn des alternden Königs und die bevorstehende Reichsteilung berichtet:

Klänglich klingt des Narren Gesang in kummervoller Zeit; denn Weise wandeln sich in ein Narrengeschlecht gleich uns im Narrenkleid. Ja ja ja ja. Hier im Lande herrscht ein König machtbewußt. König Lear ist sein Name. Schrankenlose, unbegrenzte Macht fordert er für heut und immer. Alles diese seinem Ruhme. Und zu all seinen irischen Gütern, seinem Reichtum, kommen noch seine Töchter, drei Töchter, schöne Königskinder, so schön, daß sie die Sonne überstrahlen. Gleich dem Duft der jungen Rose, gleich dem Blütenduft der jungen Rose. Sonnig lächelt ihm ein holdes Vaterglück von seinen beiden ält'ren Töchtern! Denn derart steht es: Grimmig hat der König fortgestoßen, zornig, voller Wut, die Jüngste. Hier zur Freude dort zum Leide! Hört mein Narrenwort: wenn Könige sich zu Narren machen, schafft die Narren fort! Ja, ja, ja, ja, ja!<sup>1826</sup>

Hierbei bedient sich Sallinen einer epischen Strategie, die durch den Narren eine reflexive Distanz zum weiteren Handlungsverlauf verbreiten soll und den Prolog damit als Verfremdungseffekt versteht.<sup>1827</sup> Der Narr zweifelt an der Geschäftsfähigkeit seines Souveräns, da dessen Verhalten dermaßen närrisch wirkt, dass der Narr sich als offizieller Komikrepräsentant förmlich überflüssig und übergangen fühlt. Insgesamt bekommt der Hofnarr (Tenor) vier Auftritte zugewiesen,<sup>1828</sup> in denen der Narr seinen Potentaten kritisiert und dennoch stets an seiner Seite weilt. Als er Lear vorschlägt, lieber eine Narrenkappe anstatt einer Krone zu tragen, führt er seinem König dessen verhängnisvolles Handeln vor Augen: Cordelia ist bereits verstoßen und Goneril wie Megan erweisen sich als wahre Lügnerinnen. Demzufolge hat Lear alles verloren, seine Reich, seine Familie und seine Würde.<sup>1829</sup> Um ihm die Ausweglosigkeit seiner Situation zu verdeutlichen, klingt die Narrenballade des Prologs noch einmal an, ohne dass sich der König davon beeindruckt ließe.<sup>1830</sup> Die Handlungsmacht des

<sup>1824</sup> Milnes 2001b, S. 812.

<sup>1825</sup> Schreiber 2006, S. 455.

<sup>1826</sup> Die Erstaufführung in deutscher Sprache des Pfalztheaters Kaiserslautern erfolgte in Kooperation mit dem Theater Trier 2001. Aus editionsgeschichtlicher Perspektive soll als analytische Grundlage die damit verbundene Übersetzung in die deutsche Sprache herangezogen werden, da die Beherrschung der finnischen Sprache beim Leser nicht vorausgesetzt werden kann (siehe Sallinen 2001, S. 25).

<sup>1827</sup> Siehe schriftlich geführtes Interview mit Aulis Sallinen vom 19. März 2014 über seine *Lear*-Vertonung, indem er sagt: »The opera begins with a medieval poem telling the story of a king and his three daughters. Using it in the beginning is a sort of ›Entfremdung‹ from the naturalism. Sure, it could have been written also for the choir, but I choose the fool, why, I do not remember, maybe because it just fitted better.« (vgl. Anlage 14.2.4)

<sup>1828</sup> Prolog, 1. Akt, Szene 4; 2. Akt, Szene 6,10 (Sallinen 2001).

<sup>1829</sup> *Ibd.*, S. 13-20.

<sup>1830</sup> *Ibd.*, S. 14-16.

Narren ist daher begrenzt, obgleich dieser als weiser Narr, stets versucht, den Verstand seines Herren zu erreichen. Über sein spezifisches Verständnis des Hofnarrentums sagt Sallinen selbst:

I consider the fool in this opera to be the classical sort of a ›Hofnarr‹, known all over the world and the history. They have had the privilege to tell critical and true stories even of the kings without being hanged. Intelligent, yes, but even kept as somewhat mad or insane, something sanctified was connected (especially in the Russian culture) in his personality. I took the liberty to keep him alive, I found it quite simply more natural.<sup>1831</sup>

Des Weiteren fokussiert der Komponist einen zusätzlichen grundständigen Topos, nämlich den der Vergänglichkeit des Lebens; er betont damit in besonderer Weise den Prozess des Alterns. Nach Sallinen ist *Kuningas Lear* nämlich nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit den diskursiven Strukturen der Macht, sondern verkörpert zugleich eine Opernlektüre über das Altern per se.<sup>1832</sup> Wenn der Narr also mehrmals auf phänotypische Merkmale seines Herren wie beispielsweise dessen graues Haupthaar anspielt, so geschieht dies mit der Intention, Lears wahren Gesundheitszustand zu enttarnen: Aus dem autonomen Staatsmann ist ein dementer Greis geworden, der der Hilfe und Fürsorge seiner Töchter bedarf. Allerdings bleibt ihm diese Unterstützung durch sein eigenes Verschulden versagt.<sup>1833</sup> Dennoch hält der Narr als treuer Weggefährte zu Lear und muss den Niedergang seines Regenten hilflos miterleben. Als Lear schließlich am Ende des zweiten Aktes über der Leiche Cordelias verstirbt, ist der Narr sofort zur Stelle und besiegelt ebenso sein eigenes Schicksal: »Auch ich muß gehen. Mein Herr ruft mich. Säumen darf ich nicht.«<sup>1834</sup> Der Verbleib des Learschen Hofnarrens bleibt damit aus dramaturgischer Sicht offen. Allerdings lässt sich – trotz des interpretatorischen Spielraums – die Szene so deuten, dass der Narr aus Pflichtgefühl und Trauer um seinen König beschließt, Selbstmord zu begehen, wie selbst Sallinen einräumt:

I have intentionally left the fool's destiny open. In the Finnish production he is at the end on stage keeping a huge sword in his hand: this may mean, that he is ready to commit a suicide. I have nothing against this interpretation; the fool was very attached to his king, like a dog to his master, and saw probably no way to live further after Lear.

Folglich scheint ein suizidaler Deutungsansatz legitim, da das Identitätsprofil des Narren gänzlich mit der Figur Lears verwoben ist. Somit ergibt sich für die Narrengestalt keine andere optionale Wahlmöglichkeit als dem Protagonisten zu folgen. Gleichsam präsentiert sich der Narr damit als nicht distanzierter oder von der Handlung unabhängiger Charakter, sondern führt die kulturellen Prämissen der Narrenidee konsequent weiter, nach denen er ohne seinen Herren keine Existenzberechtigung mehr besäße. Vainio bemerkt über den musikalischen Erfolg der Oper:

Die Premiere der Oper war ein umjubelter Erfolg. Die Kritiker nannten Sallinens sechste Oper dramatisch und vielschichtig, hochexplosiv und kammermusikalisch zugleich. Der Stil ist post-romantisch und tonal, gebraucht aber moderne Elemente, um aktuell zu bleiben. Sallinen nennt diese Oper die Synthese aller seiner vorherigen Opern. Der größte Unterschied zu den früheren Bühnenwerken ist die wichtige Rolle der Melodie.<sup>1835</sup>

Schreiber hingegen kommt durch einen Vergleich mit der Reimann-Adaption in seinem Fazit zu einem anders klingenden Urteil:

Aber mit der weitgehend auf illusionistische Effekte reduzierten Funktion des Orchesters und der von einer kleinen Sekunde als Grundintervall ausgehenden Melodienseligkeit vor allem für die Titelfigur folgt Sallinen den Verlockungen einer ›Neuen Einfachheit‹ – einen Vergleich mit dem konzentrierten Modernismus in Ariberts Reimanns

<sup>1831</sup> Sallinen 2014.

<sup>1832</sup> Vgl. Programmheft 2009, S. 43.

<sup>1833</sup> *Ibd.*, S. 13f.

<sup>1834</sup> Sallinen 2001, S. 63.

<sup>1835</sup> Vainio 2002b, S. 786.

LEAR [...] – von experimentellen Zugängen auf den Stoff wie Toshio Hosokawas VISION OF LEAR [...] ganz zu schweigen – hält die Oper nicht aus.<sup>1836</sup>

In John Eatons bisher unaufgeführter *Lear*-Veroperung konzentriert sich der inhaltliche Schwerpunkt auf die Beziehung zwischen Lear und seiner jüngsten Tochter Cordelia; ein konzeptionelles Vorhaben, das Eaton auf die Frage nach der Motivation für eine Vertonung des tragischen Shakespeare-Sujets so begründet:<sup>1837</sup>

Most operatic versions and even stage productions of Shakespeare's play depict Lear's journey from sanity to madness. Instead I see it as going from madness to humanity through suffering. Therefore, Cordelia and Lear's relation are more central to the story than usually portrayed.<sup>1838</sup>

Durch Kürzungen, Raffungen, Umstellungen und Eliminierungen von Charakteren formt Eaton eine dreiaktige Oper, die im ersten Akt direkt mit dem Selbstgespräch des Protagonisten beginnt (*Blow, winds! Crack your cheeks! Rage, blow!*<sup>1839</sup>), in dem Lear bereits über sein zukünftiges Unglück monologisiert. Zu Beginn der Handlung vollzieht sich zunächst die Prüfung der Töchter, die das klassische Handlungsmuster heraufbeschwört:<sup>1840</sup> Cordelia wird verstoßen, während die älteren Schwestern Lear nach dem Mund reden. Die zweite Szene zeigt eine angetrunkene Hofgesellschaft, in der die Narrengestalt (Countertenor) ihren ersten Einsatz erlebt.<sup>1841</sup> Zuvor lässt sich der arrogante Protagonist durch Kent in seinem absoluten Herrschaftsanspruch bestätigen, wohingegen der Chor bereits Gonerils Haltung versinnbildlicht und Lear als *idle, old man*<sup>1842</sup> tituliert. Daraufhin versucht der Hofnarr seinen König zu besänftigen; jedoch ohne Erfolg. In der vierten Szene bekundet der Narr dennoch, kurz bevor das Gewitter ausbricht, in folgendem Song seine Loyalität gegenüber dem König:

That sir which serves and seeks for again, and follows but for form, will pack when it begins to rain and leave thee in the storm. But I will tarry; the fool will stay, and let the wise men fly. The knave turns fool that runs away; The Fool no knave, pardie.<sup>1843</sup>

Im Verlauf der ersten beiden Akte<sup>1844</sup>, begleitet der Narr seinen Herren und verkündet bei der Ankunft in der Heidelandschaft mit den originären Narrenworten der Shakespearefigur: »This cold night will turn us all to fools.«<sup>1845</sup> Doch während Lear sukzessive seinen Verstand verliert, erweist sich die Gerichtsszene, in der Lear imaginär seine Töchter anklagt, für den Narren als verhängnisvoll. Lear wirft dem Narren im Wahn vor, Regan zur Flucht verholfen zu haben und tadelt seinen Hofnar-

<sup>1836</sup> Schreiber 2006, S. 455f.

<sup>1837</sup> Über den biographischen Werdegang von John Eaton siehe Roy 1986, S. 77f.; Kornick 1991, S. 88-95; Daniel 2001a, S. 258; Morgan 2013.

<sup>1838</sup> Siehe schriftlich geführtes Interview mit John Eaton vom 03. Juni 2014 über den Entwurf seiner *Lear*-Adaption. (vgl. Anlage 14.2.2).

<sup>1839</sup> Eaton 2011, S. 5.

<sup>1840</sup> *Ibd.*, 1. Akt, 1. Szene.

<sup>1841</sup> Der Narr kommt in Akt 1, Szene 2 und 4 sowie in Act II, Szene 3 und 6 vor (vgl. Eaton 2011).

<sup>1842</sup> *Ibd.*, S. 16.

<sup>1843</sup> *Ibd.*, S. 22.

<sup>1844</sup> Eaton lässt zwischen den Szenen des 2. Aktes immer wieder eine charakteristische Sturmmusik erklingen (vgl. *ibd.*, S. 22).

<sup>1845</sup> *Ibd.*, S. 35.

ren: »False justicer, Why have you let her scape? (Fool trembles fearfully).«<sup>1846</sup> Als sich in der Nacht alle schlafen legen, beschließt der Narr »[...] after being rebuked and rejected by Lear [...]«<sup>1847</sup> mit Worten des literarischen Originaltexts *And I'll go to bed at noon*<sup>1848</sup> den Freitod zu wählen: Er nimmt Abschied von Lear und erhängt sich mit einem Strick. Während der Shakespearesche Narr mit diesem Satz endgültig beschließt, seinen Herren zu verlassen und eigene Wege zu gehen; bedeutet »Verlassen« im Sinne Eatons, dass der Narr den Tod wählt. Damit soll jedoch nicht die Ausweglosigkeit Lears untermauert werden, sondern das Ende der Beziehung zwischen König und Narr eingeläutet werden, da der Hofnarr mit der Wesensveränderung und der daraus resultierenden Kritik am bisher so treuen Narrenwesen nicht umgehen kann. Verwirrt, verletzt und enttäuscht wählt der Narr den Selbstmord, von dem Lear nicht einmal Kenntnis nimmt. Im Morgenrauen der siebten Szene kommt es zur versöhnlichen Vereinigung zwischen Edgar mit dem erblindeten Cloucester und die bereits ermordete Cordelia erscheint Lear als friedvoller Geist. Der Narr allerdings ist längst Geschichte, für den sich keiner mehr interessiert. Für Eaton fungiert der Hofnarr aber als Spiegel der Wahrheit,<sup>1849</sup> er beschreibt den musikalischen Umgang mit der Narrenidee: »The Fool is generally accompanied by two harps tuned a quarter of a tone apart with lots of coloristic effects such as the buzz caused by pedals in half position. The musical style is indebted to settings of Shakespearean's songs by composers of his own time.«<sup>1850</sup>

Wie bereits erwähnt, geht es Eaton um die Vertonung der Beziehung zwischen Lear und Cordelia; der Narr hingegen hat für den entmachteten König (so meint dieser zumindest) keine Bedeutung. Jedoch könnte der Narr damit einem schweren Denkfehler unterliegen, da er Lears demente Situation verkennt, die ein logisches Denken zwangsläufig nicht mehr zulässt. In der Meinung überflüssig zu sein, verliert der Narr jegliche emotionale Distanz und daraus resultierend sein Weisheitspotential, was letztendlich zu seinem Tod führt. Damit ist das Hofnarrenwesen neben Lear und Cordelia weiteres tragisches Opfer der *Lear*-Dramaturgie.

### 12.5.2 Der Narr in *As You Like It*

Trotz breiter Suche nach den *As You Like It*-Vertonungen von G. Meyer<sup>1851</sup>, R. E. Winter<sup>1852</sup> und W. Bromley<sup>1853</sup>, bleiben diese Werke in lexikalischen Einträgen nur fragmentarisch behandelt, weshalb sich über den spezifischen Inhalt keine detailreiche Auskunft ermitteln lässt. Zudem scheint eine Kontaktaufnahme mit dem Komponisten Webster Young nicht möglich, der *As you like* im Jahr 2002 ebenfalls vertont. Aus gattungsgeschichtlichen Gründen hingegen finden anhängende Adaptio-

<sup>1846</sup> Ibd., S. 43.

<sup>1847</sup> Eaton 2014.

<sup>1848</sup> Eaton 2011.

<sup>1849</sup> Eaton reflektiert: »I guess I see the fool as Lear's ›truth-mirror‹ in a certain case. [...] To me his humour is not gallows-humor. He can be cutting toward others; he is as I described him a ›truth-mirror‹ toward his king, whom he loves« (Eaton 2014).

<sup>1850</sup> Ibd.

<sup>1851</sup> 1965.

<sup>1852</sup> Libretto: L. Shane und J. P. Watkins, UA 1974.

<sup>1853</sup> Libretto: R. Augustine, D. Bromley, J. Mustacchi, UA 1978.

nen für den vorliegenden Text keine analytische Berücksichtigung: Die Musicals von M. Ellistons *Six Musical Episodes from Shakespeare with Original Setting for Children*<sup>1854</sup>, Niels Cary Engleberg *As you like it*<sup>1855</sup>, John R. Briggs *Phalstaff's Phollies*<sup>1856</sup>, Daniel Aquisitos und Sammy Bucks *Like you like it*<sup>1857</sup>, Peter Spelman *Tanglin' hearts*<sup>1858</sup>, Scott Stroman *As you like it*<sup>1859</sup> sowie die Operetten von Florence Wickham *Rosalind*<sup>1860</sup> und Herbert Victors *When Sweet Sixteen*<sup>1861</sup>.

In Francesco Maria Veracinis Vertonung *Rosalinda*<sup>1862</sup>, in Liza Lehmanns *The Vicar of Wakefield*<sup>1863</sup> sowie in *As you like it* von John Balamos<sup>1864</sup> ist das Fehlen einer Narrenfigur zu verzeichnen. Somit ist im Falle von *As you like it* in diesem Rahmen lediglich eine Veroperung zu berücksichtigen, die sich mit der Narrenidee befasst: Pierre Hasquenophs *Comme il vous plaira*<sup>1865</sup> zeichnet den tenoralen Hofnarren Touchstone, der sich im Wesentlichen an der Charakterdarstellung seiner literarischen Vorlage orientiert. Hierbei entwirft der Komponist und Schüler Darius Milhauds eine zweiaktige Oper in zehn Bildern, die den dramatischen Ausgangspunkt des Bühnengeschehens mit Rosalinde und Célia eröffnet. Beide sind von ihrem tristen Leben gelangweilt und stürzen sich in eskapistische Tagträume über die Liebe.<sup>1866</sup> Dabei verleiht Hasquenoph dieser Szene einen besonderen Wortwitz, da die Cousinen Anspielungen auf die Titelgebung der Oper *Comme il vous plaira*<sup>1867</sup> machen: Mit den Worten *Comme il te plaira*<sup>1868</sup> bestätigen sie sich gegenseitig in ihren melancholischen Träumereien. Doch schon in der nächsten Szene greift der egozentrische Hofnarr Touchstone jene wortmalerische Strategie mit seinem *Comme il lui plaira*<sup>1869</sup> ebenfalls auf und verweist in diesem Kontext auf sein eigenes Narrenkönigreich. Als *Roi de Bouffons* (als *König aller Narren*) feiert er sich selbst und die Freiheiten seines Hofnarrenstatus'. Überzeugt von den Fähigkeiten seiner Hofnarrenkunst degradiert er sein Auditorium zu marionettenhaften Wesen, die sich beliebig instrumentalisieren lassen: »Ce que je dis vous le dansez lors que je chante vous sautez. Vivent les fous, le fous-fous, fous et vivre la folie.«<sup>1870</sup>

<sup>1854</sup> Libretto: Elliston, Southampton UA 1894.

<sup>1855</sup> Das Bühnenwerk ist ein Rock Musical. Das Libretto verfasst Engleberg und die Uraufführung ist 1969.

<sup>1856</sup> Libretto: Briggs sowie Dennis Dawkins, UA 1976.

<sup>1857</sup> UA 1980.

<sup>1858</sup> Country-Western Musical, Libretto: Charlotte Houghthon, Irene Mecchi, Annie Alder, UA 1981.

<sup>1859</sup> London 2014.

<sup>1860</sup> Libretto: Wickham, Dresden UA 1938.

<sup>1861</sup> Libretto: George V. Hobart, New York UA 1910.

<sup>1862</sup> Libretto: Paolo Rolli, London UA 1744.

<sup>1863</sup> Libretto: Laurence Housman, Manchester UA 1907.

<sup>1864</sup> Libretto: Dran und Tani Seitz, Westport 1964. Laut Angaben von Georgia Casciato, der Nichte von John Balamos, ist in dessen Vertonung keine Narrengestalt vorzufinden. Casciato verwaltet den künstlerischen Nachlass des Komponisten und ist derzeit damit beschäftigt, Balamos' Werke zu katalogisieren, so dass eine Einsicht in sein Werk derzeit nicht möglich ist und im Hinblick auf eine Narrenveroperung vorerst den Worten von Casciato vertraut werden muss.

<sup>1865</sup> Libretto: Francis Didelot, Strasbourg UA 1982.

<sup>1866</sup> 1. Akt, 1. Bild, Nr. 1; Nr. 35 (Hasquenoph 1982).

<sup>1867</sup> *Ibd.*, S. 2f.

<sup>1868</sup> *Ibd.*, S. 4.

<sup>1869</sup> *Ibd.*, S. 5.

<sup>1870</sup> *Ibd.*

Der weitere Handlungsfortgang zeigt den aufkeimenden Streit um das Erbe der Brüder Oliviers und Orlandos, die Célia und Rosalinde belauschen, worauf sich Letztere in Orlando verliebt. Zudem stehen die Staatsbelange Fredericks ebenso im Mittelpunkt, wie Touchstone Olivier und Orlando verkündet. Deshalb fordert der Narr von beiden politisch Stellung zu beziehen: entweder man kämpft für oder gegen den Usurpator. Auf dieser Folie werden die beiden Brüder schließlich zum Duell gegeneinander aufgerufen, weshalb der Narr gemeinsam mit dem Chor überlegt, welcher wohl der Stärkere sein mag und sich wie die Cousinen für den Siegeswillen von Orlando entscheidet (*Les Gladiateurs, les gladiateurs*<sup>1871</sup>). Die verliebte Rosalinde spricht Orlando Mut zu und auch der Hofnarr wendet sich mit ratschlagenden Vorschlägen an Orlando, ohne dabei auf seine überhebliche Schlagfertigkeit zu verzichten: »Au moins savoir son nom, comme il te plaira mais tu en mourras.«<sup>1872</sup> Dass das Duell also ebenfalls Orlandos Todesurteil sein könnte, negiert der ebenso verliebte Held, da seine Gedanken um Rosalinde schweifen.

Letztendlich zeichnet Hasquenoph ein komödiantisches happy ending, in dem neben Rosalinde und Orlando sowie Touchstone und Chiquette zueinander finden. Auch hier lässt Hasquenoph die konstitutive Parole *Comme il vous plaira*<sup>1873</sup> in den dramatis personae erklingen. Im finalen Bild<sup>1874</sup> wirkt das gesamte Ensemble inklusive Hochzeitsballett auf der Bühne und feiert den Sieg der Liebe, der gleichsam mit einem Sieg über Frederick einhergeht. Die politische Ordnung der Macht ist damit wiedergestellt; der alte Herzog erlangt sein Reich zurück und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Das Sujet der Liebe dominiert somit die Oper, in der Touchstone sämtliche Identitätsmerkmale der Shakespeareschen Komödie aufweist: Seine Aufgabe als weiser und in gleichem Maße egozentrischer Hofnarr, der für Jacques als identifikatorischer Freiheitsmoment fungiert und zugleich als Träger der Komik, den Cousinen Rosalinde und Célia (respektive Ganymede und Aliena) Trost spendet.<sup>1875</sup> Daneben gibt der Hofnarr als politischer Berater Orlando taktische Handlungsempfehlungen bezüglich der Tücken seiner Feinde. Er versinnbildlicht somit die elementaren Aspekte der Narrenidee, die stets einen ironischen Kommentar in Touchstones *Comme il vous plaira* pflegt und damit ihr Außen-seiterdasein als distanzierte Ebene der Beobachtung verdeutlicht. Für den Handlungsverlauf ist der Narr somit von bedingter Notwendigkeit; vielmehr hat er reflexiven Zugang zu allen Charakteren, deren Handlungsweise er als Stimme der Kritik unter dem Deckmantel der Narrenfreiheit beäugt und zudem die Suche nach dem eigenen Glück nicht vernachlässigt.

### 12.5.3 Der Narr in *All's Well That Ends Well*

Die Vertonungen von *All's Well That Ends Well*<sup>1876</sup> zeigen wie bei *As You Like It* ein eher übersichtliches Ergebnis. Die Musicals von Nick Bicât *All's Well That Ends Well*<sup>1877</sup>, Sam Anderson *All's Well*

---

<sup>1871</sup> Ibid., Nr. 7, S. 21-27.

<sup>1872</sup> Ibid., Nr. 11, S. 33.

<sup>1873</sup> Ibid., Nr. 21, S. 241-256.

<sup>1874</sup> Ibid.

<sup>1875</sup> Ibid., Nr. 16, S 212-217.

<sup>1876</sup> Es entstehen ebenso folgende Bühnenmusiken: Ein Bühnenwerk von Eugène Ketterer *Le Saphir* (Opus 167, Paris UA 1865), die Ballettmusik *Quadrille. Le Saphir* von Charles Godfrey, the Younger (London UA 1867) sowie das Arrangement von Ernest Eugène Altes *Le Saphir* (Opus 19, Paris UA 1869).

(*That Ends Well*)<sup>1878</sup> adaptieren das Sujet sowie die Operette *Gillette de Narbonne* von Edmond Audran<sup>1879</sup>. Die Hofnarrenidee ist in folgenden Werken abwesend: Bei Eduard Hamels *Malvina*<sup>1880</sup>, Félicien Davids Opéra-comique *Le Saphir*<sup>1881</sup> sowie Michael Rophino Lacys *All's Well That Ends Well: or Love's Labour Won*<sup>1882</sup>. Eine Einblicknahme in folgende zwei Werke hingegen ist leider nicht mehr möglich: Karl August Ludwig von Lichtensteins *Ende gut, alles gut*<sup>1883</sup> wird zwar des Öfteren lexikalisch erwähnt, jedoch mit der Bemerkung, dass man über den Verbleib nichts Konkretes weiß. Mario Castelnuovo Tedescos dreiaktige Oper *Tutto è bene quello che finisce bene/All's Well That Ends Well*<sup>1884</sup> wurde auch nach dem Tod des Komponisten nicht veröffentlicht, sondern liegt als Kopie bei der *International Castelnuovo-Tedesco Society*, die auch auf mehrmaliges Anfragen bedauerlicherweise nicht reagierte.

Es bleibt somit die zweiaktige Oper von David Winkler<sup>1885</sup> *All's Well That Ends Well* übrig, in der die Hofnarrenidee zumindest eine marginale Rolle spielt: Die Uraufführung erfolgt am 30. Januar 1987 im Marymount Theatre in New York. Winkler ist Komponist und Librettist in Personalunion und kann zwar keine Quellen wie Libretto, Klavierauszug, Partitur, Programmheft usw. zur Verfügung stellen, gibt aber bereitwillig schriftlich über die Vertonung seiner Narrenfigur *LaVache* (Tenor) Auskunft: In seiner Oper spielt die Handlung – wie bereits in der Vorlage – im 14. Jahrhundert am Hofe von Rousillion und in der Toskana. Auf die Frage nach dem Anlass der Veroperung erläutert Winkler, dass ihn einerseits die Heterogenität der Charaktere interessiert habe und er andererseits die musikdramaturgische Idee verfolgte, *All's Well That Ends Well* als *schwarze Komödie* zu interpretieren und deshalb die *Musik* gegen den *Text* zu komponieren. Zudem bestand ein weiterer Anreiz darin, dass *All's Well That Ends Well* bisher kaum veroperiert wurde. Auf die Frage nach der Lesart seiner Narrengestalt erläutert Winkler:

While the original five acts have been reduced to two, for operatic purposes, the essences of the characters remain – so that LaVache is also known as the clown, serves the role of court jester to Helen. His commentary on the action of the narrative is thru silly story telling. He appears fairly often as a comedic court jester on counterpoint to the travails and tribulations especially of Helen. The orchestration of LaVache is generally, lighter, rhythmic, dance like and decorative. Never too profound.<sup>1886</sup>

---

<sup>1877</sup> Libretto: Tony Bicat, Oxford UA 1978.

<sup>1878</sup> Los Angeles UA 1979.

<sup>1879</sup> Libretto: Henri Chivot, Alfred Duru, Paris 1882. Dean schreibt über diese Operette *Gillette de Narbonne*: »Audran retains the barest skeleton of the plot in so far as it concerns Bertram and Helena, but reduces all the characters to puppets: Gillette (Helena) becomes a perky soubrette, Olivier (Parolles) a conventional comic servant, Rosita (Diana) a promiscuous married gipsy who can never preserve her virtue when an admirer whispers 'Turlututu' [...] (so much for Shakespeare's Florentine!). The scene is the court of King René of Provence [...] the score a string of strophic numbers with the simplest rhythmic and harmonic bass, nearly all in polka or waltz rhythm. On its own level, that of Offenbach's flippant wit, it is not bad entertainment. The tunes are chirpy and prehensile, and there is a charming arrangement of an old French cradle song also used by Couperin, Bizet, Fauré and Debussy.« (Dean 1968, S. 140).

<sup>1880</sup> Libretto: Adolphe Steppes, Hamburg UA 1855.

<sup>1881</sup> Libretto: Adolphe de Leuven, Paris UA 1865.

<sup>1882</sup> Libretto: Frederick Reynolds, London UA 1832.

<sup>1883</sup> Libretto: Franz Xaver Huber, Dessau UA 1800.

<sup>1884</sup> Die Partitur und das Libretto entstehen durch Castelnuovo-Tedesco 1958.

<sup>1885</sup> Zum biographischen Hintergrund und hinsichtlich einer Werkübersicht des Komponisten siehe [www.davidwinklermusic.com](http://www.davidwinklermusic.com).

<sup>1886</sup> Siehe Interview mit David Winkler vom 08. Februar 2014 (siehe Anhang 14.2.6).

LaVache ist somit nicht mehr der Gräfin, sondern Helen als Bezugsperson zugewiesen. Ansonsten entfernt er sich nicht von der literarischen Vorlage und erheitert auf der Folie des Hofnarrenamtes sein unmittelbares Umfeld, ohne jemals zu ernst zu werden. Über den Narrenstatus eines *Touchstone* verfügt er somit nicht (was auch darin liegt, dass sein Wirkungskreis erheblich kleiner ausfällt).

#### 12.5.4 Der Narr in *Twelfth Night or What You Will*

„*Twelfth Night or What You Will*“, um 1600 entstanden, ist die letzte und reifste von Shakespeares frühen Komödien und zugleich eines seiner beliebtesten und meistgespielten Stücke. Noch einmal wird hier ein zentrales Thema des Dichters, das Verhältnis von Sein und Schein, in subtiler Weise durchgespielt, zugleich aber sind burleske Personen und Szenen von großer theatralischer Wirklichkeit damit verknüpft, ohne daß sich das poetische Gleichgewicht ins Possenhafte verlagert. Die Gestalt des philosophischen Narren, die auch anderen Dramen Shakespeares ein besonderes Profil gibt, und die von ihm gesungenen Lieder setzen weitere Akzente, die das Stück auch für Komponisten attraktiv machen.<sup>1887</sup>

Die Suche nach spezifischen (Narren-)Vertonungen von *Twelfth Night or What You Will* gestaltet sich insofern als kompliziert, als dass eine Vielzahl von Opern zwar in den unterschiedlichsten Quellen verzeichnet werden, die damit verbundenen Einträge aber meistens unvollständig auftreten. Im Folgenden soll daher versucht werden, summarische Bilanz zu ziehen, um die vielen Einzelhinweise in einer deskriptiven Übersicht im Text und als tabellarische Übersicht im Anhang zu ordnen.

Über folgende Werke ist eine Aussage leider nicht möglich, da über deren Verbleib keine validen Informationen vorliegen: Zur dreiaktigen komischen Oper von Emil Steinkühlers *Cesario, oder die Verwechslungen*<sup>1888</sup>, gibt es lediglich eine Aufführungskritik in der Niederrheinischen Musik-Zeitung vom 2. September 1854, die das Libretto wie Partitur als defizitär bewertet: Es fehle dem Bühnenwerk an Komik und melodischer Raffinesse, weshalb es nach der Uraufführung am 27. Februar 1848 wohl nur noch zweimal gegeben wurde.<sup>1889</sup> Von Fritz Bennicke Harts Oper in drei Akten *Malvolio*<sup>1890</sup> ist der erste Akt zugänglich, in dem jedoch kein Narrenwesen verzeichnet ist. Tabellarische Lexikalerwähnungen verweisen fragmentarisch auf M. Angers *Viola*<sup>1891</sup>, W. Rintels *Was ihr wollt*<sup>1892</sup>, Hermann Kirchners *Viola*<sup>1893</sup>, Karl Brüggemans *Illyrisches Abenteuer*<sup>1894</sup>, Amedeo de Filippis *Malvolio*<sup>1895</sup>, C. A. Gibbs *Twelfth Night*<sup>1896</sup>, C. F. Swiers *Twelfth Night*<sup>1897</sup> und James Wilsons *Twelfth Night*<sup>1898</sup>. Bedřich Smetanas Oper *Viola*<sup>1899</sup> bleibt unvollendet, wobei einzelne musikalische Aus-

<sup>1887</sup> Draheim UA 1983, S. 27.

<sup>1888</sup> Libretto: Karl Gollmick, Düsseldorf UA 1848.

<sup>1889</sup> Scudo 1854, S. 276ff.

<sup>1890</sup> Entstehung: Melbourne UA 1918.

<sup>1891</sup> Libretto: J. Böhm, UA 1872.

<sup>1892</sup> Berlin UA 1872. Siehe zudem tabellarische Übersicht von Nicoll 2010, S. 93. Zudem ist eine Einsicht in Guido Fariñas *La dodicesima notte o quel che volete* (Libretto: Eligio Possenti, UA Mailand 1929) aus bibliothekarischen Gründen nicht möglich.

<sup>1893</sup> Libretto: Kirchner, Hermannstadt UA 1904.

<sup>1894</sup> UA 1979-39.

<sup>1895</sup> UA 1937.

<sup>1896</sup> UA 1946.

<sup>1897</sup> UA 1957.

<sup>1898</sup> Libretto: H. Moulton, Wexford UA 1969.

schnitte um 1900 konzertant und am 11. Mai 1924 sogar szenisch im Prager Nationaltheater gespielt werden.

Daneben entstehen einige *Schauspiele mit Bühnenmusiken*: Zu diesen gehören Thomas Augustine Arnes *Twelfth Night*<sup>1900</sup>, Henry Rowley Bishops *The Twelfth Night or What You Will*<sup>1901</sup>, Julius Rietz' *Was ihr wollt*<sup>1902</sup>, Franz Seidelmanns *Was ihr wollt*<sup>1903</sup>, Julius Tauschs *Was ihr wollt*<sup>1904</sup>, Frederick Clays *The Twelfth Night (= What you will)*<sup>1905</sup>, Georg Pittrichs *Was ihr wollt*<sup>1906</sup> sowie Engelbert Humperdincks *Was ihr wollt*<sup>1907</sup> und *Was ihr wollt* von Walter Braunfels<sup>1908</sup>.

Und auch das *Musical* widmet sich der Adaption von *Twelfth Night or What You Will* mit Klaus Fehmels *Was ihr wollt*<sup>1909</sup>, Robert Malcom Estys Musical Farce *Lie-low, Viola*<sup>1910</sup>, S. J. Gelbers *Love and Let Love*<sup>1911</sup>, Hal Hesters *Your own thing*<sup>1912</sup>, Frank Leahys Western Musical *12th Night at the Crossroads*<sup>1913</sup>; ein Song *O Mistress Mine* von Galt MacDermot in *The Karl Marx Play* von Rochelle Owens<sup>1914</sup>, Harold Romes Song *What is love?* aus *Scarlet*<sup>1915</sup>, Richard Adlers *Music is*<sup>1916</sup> sowie Heiner Lürigs *Kleider machen Liebe oder: Was ihr wollt*<sup>1917</sup>.

Für den Bereich der *Operette* sind diese Werke aufzuzählen: Der Song *The Willow Cabin*<sup>1918</sup> aus der Operatic Farce *The Taming of the Shrew* von John Braham spielt auf *Twelfth Night or What You Will* an, wohingegen die Operette *Tjugondag Knut, eller, Vad Ni vill. En sångkomeid efter Shakespeare's lustspel Trettondagsafton/Twentieth-day-Knut, or As you like it. Song comedy after Shakespeare's Twelfth Night*<sup>1919</sup> von Carl Wilhelm Eugen Stenhammar bloß den Titel von *As You Like* leiht, aber den Inhalt von *Twelfth Night* vertont.

Als *narrenlos* wären dagegen zu deklarieren: Wilhelm Tauberts dreiaktige Oper *Cesario oder Was ihr wollt*<sup>1920</sup> überträgt einige Wesenseigenschaften des Shakespearenarrens Feste auf die Dienerfigur Fabios, so dass eine Narrenfunktion obsolet wird: Fabio macht mit dem Junker Tobias und

<sup>1899</sup> Libretto: Eliska Krasnohorská UA 1874-84.

<sup>1900</sup> London UA 1741.

<sup>1901</sup> Libretto: Frederick Reynolds, London UA 1820.

<sup>1902</sup> Düsseldorf UA 1835.

<sup>1903</sup> Breslau UA 1840-er Jahre.

<sup>1904</sup> Düsseldorf UA 1863.

<sup>1905</sup> London UA 1870er Jahre.

<sup>1906</sup> Dresden UA 1986.

<sup>1907</sup> Berlin UA 1907.

<sup>1908</sup> München UA 1908.

<sup>1909</sup> Berlin UA 1963.

<sup>1910</sup> Libretto: Donald Norman Walls, USA UA 1965.

<sup>1911</sup> Libretto: J. Lollos and D. Christopher, New York UA 1968.

<sup>1912</sup> Libretto: Hester, Donald Driver, Danny Apolinar, New York UA 1986.

<sup>1913</sup> Florida UA 1974.

<sup>1914</sup> New York UA 1973.

<sup>1915</sup> Libretto: Kazuo Kikuta, basierend auf *Gone with the Wind*, London UA 1972.

<sup>1916</sup> Libretto: George Abbott, Willi Holt, New York UA 1976.

<sup>1917</sup> Libretto: Heinz Rudolf Kunze, Hannover UA 2007.

<sup>1918</sup> London UA 1828.

<sup>1919</sup> Libretto: Stenhammar, Stockholm UA 1923.

<sup>1920</sup> Libretto: Emil Taubert, Berlin UA 1874.

dem Junker Christoph von Bleichenwang gemeinsame Sache: Die drei träumen von einer eigenen Gaststätte, der sie die Namensbezeichnung *Zu den drei Narren* verleihen wollen.<sup>1921</sup> Zudem nutzt Fabio sein Gesangstalent in seinem Lied *Wer auf Frauen und Flaschen traut* als komischer Trunkenbold.<sup>1922</sup> Eine genuine Verarbeitung der Narrenidee ist von der Oper jedoch nicht zu erwarten.<sup>1923</sup> Dieser Sachverhalt gilt ebenso für Hans Holenias *Viola*<sup>1924</sup>, Ivan Jirkos *Večer tříkrálový*<sup>1925</sup> und John Balamos' *Twelfth Night*<sup>1926</sup>.

In Karl Weis' dreiaktiger komischer Oper *Viola*<sup>1927</sup>, in Arthur Kusterers *Was ihr wollt*<sup>1928</sup>, in David Amrams *Twelfth Night*<sup>1929</sup> sowie Manfred Trojahns *Was ihr wollt*<sup>1930</sup> und Joel Feigins *Twelfth Night*<sup>1931</sup> präsentiert sich Feste schließlich im Hofnarrenwesen, das einen dramatischen *Gattungswechsel* respektive *Funktionswandel* erlebt.

Karl Weis entwirft ein Narrenmuster, das sich während des Handlungsverlaufs selten und in kurzen Auftritten zeigt. Im ersten Akt erfährt man per Botenbericht und Regieanweisung über den Narren, den Malvolio als krähendes und gottloses Subjekt mit frechem Mundwerk bezeichnet.<sup>1932</sup> Zusammen mit Tobias von Rülp, Olivias Oheim, und Andreas von Bleichwang taumelt der Narr (Baß) betrunken aus der Schenke, worauf das Dreiergespann von Olivia für ihre Sauferei getadelt wird.<sup>1933</sup> Zu Wort kommt der Narr kaum; wenn er dies tut, haben seine Äußerungen meist unruhestiftenden wie handlungsarmen Charakter. Zwar belauscht er Malvolios Reaktion auf den fingierten Liebesbrief und macht sich mit Tobias und Andreas darüber lustig; doch obwohl die Malvolio-Intrige erfolgreich gelingt, verliert der Narr letztendlich an Bedeutung: Er sucht weder die Nähe zu einer Bezugsperson, noch interessieren ihn jegliche potentiellen Hofnarrenpflichten. Die in der literarischen Vorlage angelegten kritischen Lieder der Narrenfigur gehen daher auch verloren, weshalb folgende Narrenlesart durchaus plausibel erscheint: Der Narr bildet mit Tobias und Andreas ein Trio komischer Figuren, das sich weniger für das Handlungsgeschehen als vielmehr für sich selbst interessiert.

<sup>1921</sup> Taubert/Taubert 1874a, 1. Akt, S. 8.

<sup>1922</sup> Taubert/Taubert 1874b, 1. Akt, Lied Nr. 3c, S. 38-42.

<sup>1923</sup> Dean schreibt über die Musikdramaturgie der Oper: »Taubert's 'Cesario' follows *Twelfth Night* for the greater part of two acts, enlivened by such titbits of romantic opera as choruses of sailors, street-vendors, jugglers, watchmen, gondoliers, huntsmen (in Olivia's garden) and wedding guests. [...] Shakespeare's comedy is both sweetened and coarsened; Feste is omitted, and the relationship between Orsino and the disguised Viola (Cesario) grossly sentimentalized. The music reflects the more commonplace of Weber, Mendelssohn, Schumann and Spohr without their virtues; its blend of succulence and primness inhibits character and vitality even where Taubert shows some technical enterprise; as in the solos for the two knights and Fabian in Act I, a drinking song, a love song and a song ridiculing drink and love, which are presented first in turn and then simultaneously.« (Dean 1964), S. 136f.

<sup>1924</sup> Libretto: Oskar Widowitz, Graz UA 1934.

<sup>1925</sup> Libretto: Jirko, Liberec UA 1967.

<sup>1926</sup> USA UA 1968. Nach der Aussage Georgia Casciatos, der Nichte des Komponisten, befindet sich kein Narr im Operntext.

<sup>1927</sup> Libretto: B. Adler, R. Schubert, V. Novohradský, Prag UA 1892. Nach ihrer Uraufführung am Prager Nationaltheater, erhält die Oper einen neuen Titel: Während sie in Prag ab 1902 als *Blizenci* weiterhin gespielt wird, ist die Titelbezeichnung *Die Zwillinge* für den deutschsprachigen Theaterraum konstitutiv, deren deutsche Uraufführung wiederum am 16. Dezember 1902 stattfand.

<sup>1928</sup> Libretto: Kusterer, Dresden UA 1932.

<sup>1929</sup> Libretto: Amram, Joseph Papp, Lake George/New York UA 1968.

<sup>1930</sup> Libretto: Claus Hobe Henneberg, München UA 1998.

<sup>1931</sup> Libretto: Feigin, Santa Barbara 2003.

<sup>1932</sup> Weis UA 1891, 1. Akt, 8. Szene, S. 86.

<sup>1933</sup> *Ibd.*, S. 86: Olivia spricht wörtlich von »schändlichem Betragen«.

Jene Tendenz kann auch in der Adaption von Arthur Kusterer erkannt werden: Der tenorale Narr kennzeichnet sich formal durch eine Funktionsbezeichnung und verliert ebenfalls das Privileg, einen Eigennamen zu besitzen. Darüber hinaus steht die Liebeshandlung im Vordergrund der Szene, weshalb der komische Plot gekürzt und damit eine wesentliche Spielfläche des Narren nicht mehr verfügbar ist. Die Notwendigkeit dieser Textstraffung begründet Kusterer mit dem Verweis auf den durch Edgar Istel 1914 geprägten Begriff der *Literaturoper*: Jene Gattung beherrscht Komponisten des 20. Jahrhunderts regelrecht; allerdings befürchtet Kusterer, dass ohne konkrete Eingriffe in die literarische Textvorlage die Musik seiner Oper gerade vor dem Hintergrund der Literaturoper als lästiges Beiwerk empfunden werden könnte.<sup>1934</sup>

Außerdem dominiert der Gruppenauftritt: Mit Tobias und Andreas tritt der Narr in ausgelassener Stimmung auf und stiftet beide zum Trinken an. Damit reduziert sich die Narrenidee auf das Verhalten einer komischen Person. Selbst die Tatsache, dass Andreas die Stimme des Narren lobt (*Der Narr hat eine prächtige Stimme. [...] Eine honigsüße Stimme, so wahr ich ein Junker bin [...]*)<sup>1935</sup> ruft keinen Hofnarrensang hervor und auch die private Szene zwischen Olivia und ihrem Narren wirkt wie ein verblasstes Abziehbild der Shakespearevorlage. Des Narren Worte über Olivia (*Das Fräulein wollte das Narren Gesicht weggeschafft haben, drum sag ich noch einmal: schafft das Fräulein weg!*)<sup>1936</sup> verkörpern in dieser Konfiguration keine ratgebenden Hinweise zur Trauerbewältigung um den verstorbenen Bruder, sondern sind polemisch zu verstehen: Der Narr ist verärgert darüber, dass Olivia aufgrund seiner Alkoholeskapaden genug von ihm hat. Die Diskussion beider wird durch das Eintreffen von Viola in männlicher Verkleidung sodann gestört und Olivia sieht keinen Sinn mehr in einer erweiterten Auseinandersetzung mit dem Narren. Deshalb sucht jener auch keine Nähe zu einer Bezugsperson, der er durch sein Hofnarrenamt hilfreich sein könnte.

Musikalisch greift Kusterer in dieser Dialogoper auf die Konzeption der *Nummernoper* zurück und modelliert aus der literarischen Vorlage »[...] 17 jeweils in sich geschlossene Musiknummern, von je unterschiedlicher Länge, die freilich sehr organisch aus den Sprechszenen herauswachsen und in sie einmünden.«<sup>1937</sup> Joachim Draheim formuliert über die musikalische Ausrichtung des Komponisten:

Schon früh löste sich Kusterer von überkommenen Vorbildern, etwa der Tonsprache Wagners, die ihn in seiner Jugend beeindruckt hatte. Er entwickelte einen eingepprägten Stil, der von starken rhythmischen Impulsen, herb-expressiver Harmonik und einer Vorliebe zu linear-polyphonem Gestalten gekennzeichnet ist. [...] Die Basis einer erweiterten Tonalität, der es weder an kühnen chromatischen Bildungen noch an kantigen, aber nie gesuchten Dissonanzen mangelt, hat er, hierin Hindemith vergleichbar, zunächst nicht verlassen. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er bisweilen auch Anregungen der Zwölftontechnik auf und verarbeitete sie in eigenständiger Weise oder bediente sich einer frei-atonalen Schreibweise. Wie flexibel und doch sich nie bequem den modischen Zeitstilen anpassend Kusterers Kompositionsweise war, zeigt nicht zuletzt sein erfolgreicher Versuch, Elemente des Jazz in den burlesken Szenen beider Spielopern ‚Was ihr wollt‘ und ‚Diener zweier Herren‘ zur eigenständigen Bereicherung der musikalischen Charakterzeichnung einzusetzen.<sup>1938</sup>

<sup>1934</sup> Vgl. Draheim 1983, S. 28.

<sup>1935</sup> Kusterer 1932, S. 15.

<sup>1936</sup> *Ibd.*, S. 9.

<sup>1937</sup> Vgl. Draheim 1983, S. 28f.

<sup>1938</sup> *Ibd.*, S. 6f. Daneben notiert Draheim über die Uraufführung in Dresden: »Der lang erhoffte Durchbruch zum über-regionalen Erfolg gelang Kusterer mit einer komischen Oper nach Shakespeare: ‚Was ihr wollt‘ wurde am 16. Dezember 1932 an der Dresdener Staatsoper uraufgeführt; wieder war Fritz Busch der Dirigent, dessen sorgfältige Einstudierung maßgeblich für die jubelnde Anerkennung war, die dem Werk von Publikum und Presse zuteil wurde. Bis 1951 wurde diese Oper an weiteren 7 Bühnen gespielt, so 1934 bis 36 in Karlsruhe, Mannheim, Stuttgart, Heidelberg

Trotz der Dominanz der ernsten Liebesbehandlung versucht Kusterer in *Was ihr wollt* dennoch die musikalische Gegensätzlichkeit der *ernsten* und der *komischen* Personenebene zu wahren und bemüht sich, die Sphäre der Seriacharaktere (Olivia, Orsino, Viola, Sebastian) mittels musikalischer Leitmotivik zu charakterisieren, um dem melancholischen Gefühlsüberschwang jener Figuren kompositorischen Raum zu geben. Die Welt des Buffopersonals (Tobias, Andreas, Narr, Maria) belebt der Komponist ebenso in Instrumentation, Harmonik und Melodieführung: Durch den Einsatz von Jazz-Klängen erzeugt Kusterer durch Saxophon, Trompete und Klavier ein homogenes Klangbild, das, so Draheim, gleichsam die musikalische Disposition des Narren definiert:<sup>1939</sup>

Die Jazz-Elemente werden in einigen Szenen noch stärker profiliert, so durch den gezielten Einsatz des Schlagzeuges, Glissandi der Bläser und virtuose Eskapaden des Klaviers. Ein Höhepunkt bildet das Finale des 1. Aktes (Nr. 8), das mit dem flotten Lied des Narren (‘O Schatz, auf welchem Wegen irrt ihr’), dem witzig-gravitätischen Kanon (‘Halts Maul, du Schelm’), dessen polyphonen Verflechtungen der Komponist genussvoll auskostet, dem geschickt dialogisierten ‘Leb wohl, mein Schatz’ und einer Fülle prägnanter melodischer Einfülle zu den besten heiteren Szenen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts zu zählen ist. Ähnlich wirkungsvoll gestaltete Kusterer auch das Finale des 3. Aktes (Nr. 17). Das fünfstrophige Lied des Narren formte er zu einem villanelleartigen Rundgang, bei dem die vom Dichter so einzigartig beschworene Mischung von Heiterkeit und melancholischer Resignation musikalisch gut getroffen ist. Bemerkenswert ist auch die rhythmische Spannkraft dieses Finales, die durch den regelmäßigen Wechsel von 6/8- und 3/4-Takt hervorgerufen wird.<sup>1940</sup>

Am Ende der Oper werden die Strophen des Narrenliedes auf alle dramatis personae übertragen. Zwischen lustigen *hopp heiða*-Ausrufen und pseudoreflexiven Vanitasbekundungen entspinnt sich eine seltsam anmutende Abschlusszene, in der sich die Narrenidee inhaltsleer darstellt:<sup>1941</sup> Der Narr vermag durch den Verlust seiner Hofnarrenidentität keinen retrospektiven Blick auf die Vergänglichkeit mehr zu werfen, so dass Kusterer dessen ursprüngliches Anliegen durch alle Figuren verkünden lässt. Die daraus entstehende Darstellung des Vergänglichkeitsmotivs wirkt befremdlich, da es seiner Ernsthaftigkeit beraubt erscheint. Denn auch der Narr fungiert als rein burleskes Motiv, das seine Narrenfreiheit sowie das Bedürfnis, der Welt einen kritischen Spiegel vorzuhalten, eingebüßt hat.

David Amrams Veroperung hingegen kehrt zurück zur Philosophie der Narrenidee: Amram, der für Joseph Papp, dem Produzenten des New Yorker Shakespeare Festivals, seit 1956 über 25 Bühnenmusiken arrangiert hat,<sup>1942</sup> entwickelt zu Beginn der 1960er Jahre auf dessen Anregung hin die Idee *a great new comic opera*<sup>1943</sup> zu komponieren. Die Uraufführung der zweiaktigen Oper erfolgt 1968 am *Lake George Opera Festival* im Bundestaat New York. Musikdramatischer Nährboden dieser Adaption, ist das Regenlied des Narren (*The Wind and the Rain*<sup>1944</sup>), das die Opernhandlung durch einen Epilog beschließt, wie Amram selbst formuliert: »At the end of the opera, the final song of Feste ›**The Wind and the Rain**‹ appears as *Leitmotif* throughout the opera, as well as the melodies I composed for his other songs. This melody also BEGINS the opera.<sup>1945</sup> Dabei sucht Amram ebenso die musikdramaturgische Balance zwischen *ernster* und *komischer* Komödienhandlung, gleichwohl er den

---

und Braunschweig. Noch 1951 dirigierte Joseph Keilberth, der in den zwanziger Jahren Schüler Kusterers gewesen war, dieses Werk in Karlsruhe.« (ibd., S. 4f.).

<sup>1939</sup> Vgl. ibd., S. 32f.

<sup>1940</sup> Ibid., S. 33.

<sup>1941</sup> Kusterer 1932, S. 36.

<sup>1942</sup> Petersen 1986, S. 44.

<sup>1943</sup> Siehe schriftliches Interview mit David Amram vom 29. März 2014 (siehe Anlage 14.2.1).

<sup>1944</sup> Amram 1972, S. 211-213.

<sup>1945</sup> Amram 2014 [Hervorhebungen im Original].

Hofnarren Feste als zentrale Figur versteht. Amram formuliert über sein Verständnis der Narrenidee in seiner Oper *Twelfth Night*:

I felt that Feste was the heart and soul of the play and Shakespeare himself as a performer (he made his living as an actor) who also was an observer of Society, and criticizing it at the same time as he was entertaining everyone. And his bitter-sweet Ying-Yang personality was obligatory to survive in a theatre and a society where both royalty and the common people had their own set of rules and where both groups had nobility, fragility, dreams and experienced joy and sadness.<sup>1946</sup>

Feste kann sich durch sein Hofnarrenamt somit als Spiegelfigur und Bindeglied in beiden Personenwelten bewegen und kommuniziert in diesen als weiser Ratgeber, kritischer Mahner oder simpler Spaßmacher mit dem gesamten Personal: Sein trostspendendes vom Cello begleitetes Lied *Come away come away death*<sup>1947</sup> mündet in einen kurzen Dialog mit Olivia, wobei er ihr bewusst macht, dass ihre selbstaufgelegte Trauer vollkommen närrisch sei (*Take away the fool*<sup>1948</sup>). In gleichem Maße sorgt Feste neben ernstern Handlungsmomenten ebenfalls für die theatrale Wirkung komischer Szenen: Der langsam beginnende Walzer mit Sir Toby mündet in einer verrückten Szenerie, bei der sich die Ordnung des Tanzes sich in Chaos auflöst. Toby schwebt mit einem imaginären Tanzpartner über die Bühne, während Feste schallend über dessen Komiktalent lacht.<sup>1949</sup> Überdies stellt der Narr seine Hofnarrenkunst ebenso gerne zur Schau, die aber nicht immer gelingt, wie die Regieanweisung von ersten Akt veranschaulicht: »Sir Andrew and Sir Toby exit. Feste enters with a bag tricks on his back. He tries two tricks and they both fail. Maria enters and watches him attempt another trick. He sees her.«<sup>1950</sup> Der Narr bedient sich der gesamten Bandbreite seiner Narrenfähigkeiten, über deren musikalische Gestaltung Amram sagt:

Feste is sung by a lyric tenor, which sounds the most Elizabethan. [...] I tried to keep the instrumentation light and airy for all of Feste's songs as if he were singing with an on-stage Elizabethan chamber group and occasionally more instruments were used when he was in dramatic scenes with the other characters.<sup>1951</sup>

Für den Komponisten ist es ebenso von grundlegender Bedeutung, die Möglichkeiten der zeitgenössischen Musik mit folkloristischen Elementen der Renaissancemusik zu amalgamieren. Ähnlich beschreibt dies Bernhard Holland in seiner Opernkritik in der *New York Times* vom 28. Juni 1986 achtzehn Jahre nach der amerikanischen Uraufführung:

THE opera composer, who turns to Shakespeare has two options – either to make the music serve the words or else to create a kind of musical metaphor that indirectly reflects his original. David Amram's 'Twelfth Night' – an opera with a libretto by Joseph Papp – is stuck between the two. [...] Musically, the composer has found nice ways to relate the modal flavor of Coplandesque heartland-America with the melodic shapes of Elizabethan music. Some of the more lyrical moments – especially the songs by Feste and the love music of Viola and Olivia – are really quite pleasant.<sup>1952</sup>

Barbara A. Petersen bemerkt über das Œuvre des Komponisten: »Amram's work reflects his love of music of all cultures; they are romantic, dramatic, and colorful, and are marked by rhythmic and improvisatory characteristics of jazz.«<sup>1953</sup> Der Status des Narren ist somit durch seine kulturelle Be-

<sup>1946</sup> Ibid.

<sup>1947</sup> Amram 1972, 1. Akt, 3. Szene, S. 27-30.

<sup>1948</sup> Ibid., 1. Akt, 3. Szene, S. 30.

<sup>1949</sup> Ibid., 1. Akt, 3. Szene, S. 31ff.

<sup>1950</sup> Ibid., 1. Akt, 3. Szene, S. 25.

<sup>1951</sup> Amram 2014.

<sup>1952</sup> Holland 2014.

<sup>1953</sup> Petersen 1986, S. 44. Sie beleuchtet den Werdegang von Amram: »Composer, horn player, and conductor. [...] He

deutung determiniert: Als Sinnbild einer vergangenen Zeit holt ihn Amram musikalisch in die Gegenwart und erhebt ihn zum zeitlosen Symbol, in dem sich Gegensätzlichkeiten vereinen: Feste fungiert in dieser Oper als Hofnarr, der einerseits die Vergänglichkeit des Lebens repräsentiert und andererseits den Spaß am Leben im Diesseits genießt, ohne stets mit mahnendem Zeigefinger durch die Welt zu gehen.

Manfred Trojahn wird in lexikalischen Beiträgen gerne als einer derjenigen Künstler bezeichnet, »[...] die sich in den 1970-er Jahren vom Serialismus abwandten und wieder eine ausdrucksvolle und partiell tonale Musik [...]«<sup>1954</sup> heraufbeschwören. Diese Tendenz sieht beispielsweise Schreiber in der Vertonung von *Was ihr wollt* verwirklicht:

Wie in ENRICO arbeitet Trojahn bewusst mit [...] stilgeschichtlichen Anklängen. Sein dem FALSTAFF Verdis nachgebildetes Orchester begleitet zudem alte Formmuster wie Arie mit Kavatine und Kabaletta, Parlando-Duettings und richtige Ensembles, die sowohl in den Nonsense-Silben des Verschwörerquartetts [...] wie in der Kontemplation des statischen Quintetts im Finale III auf Rossini Rekurs nehmen. Aber die alten Hülsen zeigen Menschen mit heutigen Gefühlen, Trojahn beherzigt das Wort des Konfuzius, dass Tradition nicht das Bewahren der Asche sei, sondern das Forttragen der Glut.<sup>1955</sup>

Damit spielt Schreiber darauf an, dass Trojahn die Komödienstruktur der literarischen Vorlage verlässt und die degenerative Utopie einer ernsthaften Handlung in den Vordergrund der Oper rückt: Orsino liebt seine Selbstverliebtheit über alle Maßen, Olivia genießt ihr melancholisches Pathos um Leiden und Trauer, Toby hingegen kann die Welt nur noch durch Alkohol und Reichtum wahrnehmen, während Malvolio als Karikatur gesellschaftlicher Normen auftritt und Viola sich in ihrer doppelgeschlechtlichen Identität zu verlieren droht.<sup>1956</sup>

Somit fokussiert der Komponist das Spiel mit unterschiedlichen Realitätsebenen, in dem das *Problem der Entfremdung*<sup>1957</sup> – über Geschlechtergrenzen und allgemeine Gefühlswirrungen hinaus – kein glückliches Ende nimmt:<sup>1958</sup> Denn die Umarbeitung des Shakespeareschen Textmaterials gebiert einen Opernkorpus, in dem die seriösen Paare (Orsino, Viola, Sebastian, Olivia) keine Vereinigung in Liebe finden. So ist zum Beispiel die Desillusionierung des Zwillingspaares indiziert, da aus

---

was engaged as a horn player with the national SO, Washington, DC (1951-2), and then played with the Seventh Army so in Europe; during his three years he also toured as a soloist, performed with chamber ensembles, and in Paris took part in jazz sessions. He returned to the USA in 1955 and enrolled in the Manhattan School, where he studied with Mitropoulos, Giannini and Schuller; he was also a member of the Manhattan Woodwind Quintet. In 1979 he was awarded an honorary degree from Moravian College, Bethlehem, Pennsylvania. [...] Amram was the first composer-in-residence with the New York PO (1966-7), and in 1972 he was appointed conductor of the Brooklyn Philharmonic's youth concerts. He has also undertaken several State Department tours; he visited Brazil in 1969 (an experience what was to affect compositional style), Kenya in 1975 (with the World Council of Churches), and Cuba in 1977 with Dizzy Gillespie, Stan Getz, and Earl Hines; he also made successful State Department tours to Central America in 1977 and the Middle East in 1978.« (ibid., S. 44). Für weiterführende Informationen siehe [www.davidamram.com](http://www.davidamram.com).

<sup>1954</sup> Schmierer 2010, S. 417. Schreiber führt dieses Postulat genauer aus: »Ausschließlich für herkömmliche Instrumente komponierend, entwickelte Trojahn eine hohe Sensibilität für Klangvaleurs, die er melodisch mit gelegentlich tonal geprägten Variantenbildungen kurzer Figuren verband. Unbekümmert um Tabus in der herrschenden Musikästhetik, beruft er sich auf das Erbe nordischer Komponisten wie [...] Jean Sibelius oder des Außenseiters Alan Pettersson, strebte aber unter dem Eindruck der Opern Henzes [...] auch eine mediterran formalisierte Fasslichkeit im Traditionsgefüge fast kammermusikalisch orchestrierter Literaturopern an.« (Schreiber 2005, S. 281).

<sup>1955</sup> Ibid., S. 285.

<sup>1956</sup> Vgl. Schläder 1997/98, S. 34.

<sup>1957</sup> Schmierer 2010, S. 417.

<sup>1958</sup> Vgl. Schreiber 2005, S. 282.

musikalischer Perspektive »[...] eine chromatische Figur aus Basstiefen ziellos aufwärts strebt.«<sup>1959</sup> Am Ende des letzten Aktes treffen die beiden Geschwister sowie Orsino und Olivia zum ersten Mal im Garten aufeinander; eine Begegnung, die alle vier Beteiligten irritiert zurücklässt, so dass sich die Szene zwangsläufig aufzulösen beginnt: Die vier Hauptfiguren verlassen einzeln die Bühne, lediglich der Narr (Bariton) bleibt zurück. Trojahn bemerkt über die konzeptionelle Idee seiner Oper:

*Was ihr wollt* ist ein Stück über Mißverständnisse. Die Figuren schätzen die Situationen völlig falsch ein, und der Zuschauer und der Zuhörer, der es besser weiß als die Handelnden, gewinnt seinen Spaß daraus, daß er schadenfroh ist, manchmal ein bißchen hämisch. Über seinen komischen Aspekt hinaus ist das Stück außerordentlich bitter, niemand bekommt, was er will, alle scheitern.<sup>1960</sup>

Konsequenterweise erfährt auch der Narr identifikatorische Umwälzungen, die ihn von der Originalvorlage deutlich wegführen, wie Schreiber konstatiert:

Ihm [dem Narren; Anm. d. Verf.] bleibt zwar originalsprachig das Schlusslied vom immerfort fallenden Regen als trivialer Hillbilly überlassen, dessen keck aufwärts laufende Flötenfigur uns in einer pirandellesken Wende zuwitzt, nicht sei so, wie es schein. Andererseits ist er dem verwirrenden Quiproquo als Außenstehender mit Durchblick gegenübergestellt. Das wird am deutlichsten in der von Olivias Zofe Maria angezettelten und musikalisch mit einem Teufelsaustreiberchoral im III. Akt gipfelnden Intrige gegen den verblendet in seine Herrin Olivia verliebten Haushofmeister Malvolio. Diese macht der Narr zunächst in einem kanonisch geführten Verschwörerquartett des II. Aktes mit, bringt aber nach seinem melancholischen Monolog zu Beginn des IV. Aktes *Nichts ist so, wie es ist* Mitgefühl für den von ihm dann mit einer Shakespeares LEAR entnommenen Wendung aus seinem Gefängnis Befreiten auf. Und aus dem vor Sebastians Auftritt einsetzenden und sich danach aleatorisch verwirrenden Stimmengeflecht steigt er wie ein um Distanz und Erkenntnis bemühter Philosoph aus. So driftet Shakespeares Komödie auf dem Musiktheater in eine fast schon trauerrandige Ernsthaftigkeit ab.<sup>1961</sup>

Auch Maschka attestiert der Oper deshalb eine tragische Dimension und bemerkt nachdenklich: Wenn [...] Trojahns Narr mitleidig den weiterhin von Blindheit geschlagenen Malvolio wegführt, so nimmt das Stück mit dem aus ›König Lear‹ geliehenen Satz ›s' ist Fluch der Zeit, daß Tolle Blinde führen‹ eine Wendung zum Trauerspiel.<sup>1962</sup> Die Tatsache, dass der Narr den Hausverwalter rettet, reflektiert die mitfühlende Beobachterposition der Narrenfigur, die bereits am Anfang des letzten Aktes die Wahrheit über die Welt enthüllt und damit nicht erst bis zum Handlungsende wartet, wobei Maschka über jenes Narrenlied<sup>1963</sup>, das die Oper beschließt, notiert:<sup>1964</sup>

Weil das Schlußwort des Narren nur der gleichgültigen Hinnahme des menschlichen Daseins das Wort redet, erweist es sich als wohlfeile Allerweltsweisheit, gerade gut genug für ein mit Fiedel-Begleitung versehenes Bänkeli.<sup>1965</sup>

Mit den Worten *Die ganze großspur'ge Welt ist ein Narrenhaus. Nichts ist so, wie es ist, und alles geht zu End*<sup>1966</sup> verurteilt der Narr desillusioniert die Seriacharaktere als selbstverliebte Heuchler, die der Welt nicht würdig erscheinen und für die es auch keine Hoffnung mehr gibt. Sie verstehen vor

<sup>1959</sup> Ibid., S. 284f.

<sup>1960</sup> Trojahn 1998, S. 24.

<sup>1961</sup> Schreiber 2005, S. 284f.

<sup>1962</sup> Maschka 2006, S. 764. »Bleibt noch daran zu erinnern, das ›Was ihr wollt‹ das letzte von Claus H. Henneberg (1936-1998) verfaßte Opernbuch ist. Krankheitshalber konnte der Librettist lediglich eine Work-in-Progress-Fassung erstellen, dem Komponisten oblag es, den Text in eine endgültige Form zu bringen.« (ibid., S. 764).

<sup>1963</sup> Henneberg zitiert die deutsche Übersetzung des Narrenliedes durch August Wilhelm von Schlegel: »Und als ich ein winzig Bübchen war, hopp heisa, bei Regen und Wind! Da machten zwei nur eben ein Paar; denn der Regen, der regnet jeglichen Tag. [...] Der Welt steht schon eine hübsche Weil', hopp heisa, bei Regen und Wind! Doch das Stück ist nun aus, und ich wünsch euch viel Heil; Und daß es euch künftig so gefallen mag.« (Henneberg 1998, S. 75).

<sup>1964</sup> Maschka 2002, S. 763.

<sup>1965</sup> Ibid., S. 763.

<sup>1966</sup> Trojahn 1998, S. 297-316.

lauter Egozentrik das Spiel des Lebens nicht und finden statt erfüllenden Identitätsmomenten lediglich seelischen Untergang sowie emotionale Leere. Ähnlich sieht dies Jürgen Schläder in seinem Fazit über die Deutung des Narren in dieser Oper:

Trojahn's Narr bilanziert mit der ganzen Palette seiner Emotionen. Die resignierende Erkenntnis vom Irrsinn der Menschen spiegelt sich tief im melancholischen Duett vom Englisch Horn und Violen, das die ausschwingende Bariton-Kantilene gefühlvoll einbettet. Zu diesem herabgestimmten Ton lenkt die Narrenrede resümierend zurück, um das nahe Ende zu formulieren, grundiert von einer schier bewegungslosen Klangflächen aus Streichern und Holzbläsern. Melancholie und Stillstand geben den Ton, der die Gesellschaft berührt.<sup>1967</sup>

Der Narr erweist sich somit als kritische Instanz, die das Verhalten seiner Mitakteure verurteilt und damit einen Schritt weiter geht, als der Shakespearesche Narr. Es ist Schläder daher beizupflichten, wenn er den Narren als Moralisten der Oper bezeichnet, der »[...] nicht mehr selbstverständlicher Teil der Theater-Welt, sondern Kritiker der dargestellten Wirklichkeit [...]« agiert.<sup>1968</sup>

Joel Feigin hingegen sucht in seiner Adaption wiederum eine Balance zwischen ernster und komischer Opernhandlung<sup>1969</sup> und orientiert sich hierbei an der Shakespeareschen Vorlage.<sup>1970</sup> Bei seiner Konfiguration der Hofnarrenfigur Feste hebt er deshalb besonders den Aspekt der Vergänglichkeit hervor. Denn Feigin begreift den Narren als spirituellen Führer<sup>1971</sup>, der die Illusionen des Figurenpersonals demaskieren vermag und somit seine Weisheit auf der Opernbühne artikuliert.<sup>1972</sup> Über die musikalische Fundierung der Narrenidee erläutert Feigin in anhängendem Zitat:

All the characters share in the same harmonic language and motivic structure (a preponderance of triadic seventh chords with the dissonant second in the bass; harmonic centers at the distance of a tritone, the rising and falling sixth). Hopefully these aspects help to create a distinctive ›tinta‹, characterizing the whole work. The fool is first met introducing the comic characters, and therefore the kind of music that characterizes them (fast, staccato, lightly scored) would also, I think, be experienced to some degree as the musical language native to the fool. But the fool interacts with all the main characters, and therefore naturally shares their music at those moments. In this sense, he might have the widest range of music of any of the characters. The fool – like his counterweight in the play Malvolio – is a baritone, although slightly lower in tessitura as a result of his characterization as the 'wise fool'. At the same time, his songs lead the fool to be the more lyrical of the two characters.<sup>1973</sup>

Somit agiert der Narr zwar in seiner primären Funktion als Vanitasmetapher, vollzieht aber dennoch das ein oder andere Späßchen, dessen Opfer beispielsweise Malvolio als Vertreter der höfischen Ebene ist. In diesem Kontext verschränken sich Komik und Vergänglichkeit nahezu fließend, ohne jedoch das dramatische Gleichgewicht in irgendeiner Weise zu destabilisieren.<sup>1974</sup>

<sup>1967</sup> Schläder 1998, S. 34.

<sup>1968</sup> Vgl. ibd., S. 35.

<sup>1969</sup> Zum biographischen und künstlerischen Werdegang des Komponisten siehe [joelfeigin.de](http://joelfeigin.de)

<sup>1970</sup> Auf die Frage, welchen konzeptionellen Schwerpunkt er in seiner Oper wählt antwortet Feigin: »Yes, the love story Viola, Orsino, Olivia and Sebastian is certainly the dramaturgical center of the opera. The comic scenes and the Malvolio scenes are treated as an important subplot, almost as a kind of comic relief. The opera follows Shakespeare quite closely, but in adapting the play as an opera libretto, I was naturally forced to recombine the scenes in various ways, and above all to cut much of the dialogue, leaving a scaffolding on which to base the opera.« Siehe schriftlich geführtes Interview mit Joel Feigin vom 27. Juli 2014 (Anhang 14.2.3)

<sup>1971</sup> Feigin führt diesen Gedanken weiter aus: »My concept of the fool was very influenced by a film version of the play directed by Trevor Nunn in which the fool was portrayed with a completely shaven head, like a zen teacher. As Viola says, 'this fellow is wise enough to play the fool.' At the same time in the opera, the fool also acts as a 'master of ceremonies', introducing himself, and commenting on the action, and, like a spiritual teacher, pointing out the delusions of all the characters he encounters«. ibd.

<sup>1972</sup> Vgl. ibd.

<sup>1973</sup> Ibid.

<sup>1974</sup> Vgl. ibd.

### 12.5.5 Der Narr in *The Tempest*

Dover Wilson postuliert, dass gerade Shakespeares *The Tempest* sich wesentlich besser für einen Operntext als für einen Schauspieltext eignen würde. Rothe untermauert Wilsons Aussage und erläutert, dass *The Tempest* wie ein Operntext auf den Rezipienten wirke – beim Lesen als auch Erleben einer konkreten Aufführungssituation; er erläutert zur allgemeinen Inszenierungspraxis: »Zu allen Zeiten fühlten sich Regisseure bei diesem Werk zur Einlage von Gesängen und Tänzen getrieben, auch dort, wo im Text nichts vermerkt ist. Sie glauben, daß die Mischung aus Gesang und schönegesprochenen Versen die ›dichterische Wirkung erhöhe‹.«<sup>1975</sup> Dies erklärt mitunter die Vielzahl der Vertonungen, die das Sujet erfuhr. Winton Dean beruft sich auf die Popularität des Stückes und verweist vom dramaturgischen Standpunkt auf dessen klar strukturiertes Handlungsgerüst:

The most popular of the comedies, and indeed of all the plays, has been *The Tempest*, with a brood of at least thirty operas, more than half of them by German composers. It is easy to see why. The plot is simple and has few changes of scene; it offers human intrigue on two levels (courtly conspiracy and low comedy), a romantic thread of shipwreck, love and adventure, and a spectacular manifestation of the natural and supernatural worlds in operatically attractive proportions. Above all, the play is a clear allegory of good and evil.<sup>1976</sup>

Die Historie der Veroperung dieses Stoffes beginnt im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in England: Erste Semi-Opern sind von Matthew Locke, Pelham Humfrey und John Bannister (1674) sowie Henry Purcells<sup>1977</sup> (1695) gleichnamiges Werk *The Tempest, or The Enchanted Island*; zusammen mit John Weldons *The Tempest* (1712) und Thomas Augustine Arnes *The Tempest* (1746) basieren sie allesamt auf dem Libretto von Thomas Shadwell<sup>1978</sup>. Letzterer adaptiert allerdings nicht den Shakespeareschen Text, sondern beruft sich auf die modifizierte Überarbeitung durch William Davenant und John Dryden. Davenant und Dryden entwerfen 1667 eine eigene Fassung der Komödie, deren dramatis personae Nostbakken beschreibt:

Many Shakespearean plays were revived for the new theatres, and *The Tempest* was one of them. However, like other Shakespearean revivals of the time, this one modified the text so significantly that the production became, practically speaking, a new play. William Davenant, with assistance from John Dryden, composed *The Tempest; or the Enchanted Island* for its first performance on November 7, 1667. They used a less than a third of Shakespeares original text, diminishing Prospero's role substantially, making him both less powerful and more repressive as the governor of island. Other roles were added. Miranda was given a younger sister, Dorinda, while Caliban gained a twin sister Sycorax. Prospero maintained a young man under his protection, Hippolito. Ariel received a companion, a female spirit named Milcha.<sup>1979</sup>

Die damit einhergehenden Veränderungen des Shakespeareschen Textkorpus orientieren sich prinzipiell an den Prämissen des englischen Restaurationstheaters und betreffen ebenso die Figur des Narren Trinculo in Shadwells Librettoentwurf: Aus dem *Hofnarr* der Shakespearevorlage wird ein

<sup>1975</sup> Rothe 1961, S. 346.

<sup>1976</sup> Winton 1964, S.104f. Schmidgall ergänzt: »No other Shakespearean play has tossed as often and as vehemently on the high seas of music as *The Tempest*. Winton Dean discovered over thirty versions in 1966, and the number continues to rise.« (Schmidgall 1990, S. 280).

<sup>1977</sup> Die Gattungsbezeichnung zu Purcells fünftakteriger Oper *The Tempest* divergiert, weswegen James Anderson notiert: »It is really more incidental music or a quasi-Masque rather than a true opera.« (Anderson 1998, S. 550). Dean formuliert: »No doubt Purcell might have done so had his contact with the play been less tangential; but his music, written for Shadwell's arrangement of Dryden-Davenant adaption of *The Tempest*, is an opera only in a limited sense. With one or two exceptions the speaking characters do not sing, and the singers are chiefly confined to the masque sections, where they represent mythological figures extraneous the action.« (Dean 1964, S. 105). Zudem steicht Purcell die Figur des Trinculo.

<sup>1978</sup> Siehe Shadwell 1670; Borgman 1969; Ward 1986, S. 119-131.

<sup>1979</sup> Nostbakken 1964, S. 134.

*Bootsmann*<sup>1980</sup>, ein auf der Insel gestrandeter Matrose, der sich in Sycorax, Calibans Zwillingsschwester verliebt und mit ihr eine Verbindung eingeht.<sup>1981</sup> Seine Narrenfunktion verliert er dabei allerdings völlig. Humoristisch erscheint – wenn überhaupt – das gesamte Schiffspersonal, das Nostbakken als satirische Metapher bezeichnet, »[...] that overtly criticized the democratic impulses during Cromwell's Commonwealth before the restoration of the monarchy. In this way, Davenant and Dryden's play expressed explicitly royalist sentiments.«<sup>1982</sup>

Um 1750 erfolgt die erste partielle Wiederbelebung der Originallektüre in John C. Smith und David Garricks Version, die sich aus Shakespeares und Davenants/Drydens Vorlage fusioniert. Smith und Garrick wird des Öfteren fälschlicherweise unterstellt, eine Parodie auf Shakespeares *The Tempest* entworfen zu haben.<sup>1983</sup> Nostbakken sagt über die Bühnenwirkung jener Veroperung:

David Garrick, attempted to return to Shakespeare's text in 1757, but although his rendition met with moderate acceptance the music and additional characters proved so popular that producers and performers kept returning to them. These post-Commonwealth versions of *The Tempest* represented one of the greatest theatrical spectacles of the time.<sup>1984</sup>

Daneben scheint Trinculo – zwar noch als Seemann figuriert – erste persiflierende Züge durch die Rückbesinnung auf Shakespeare wiederzuerlangen. Darauf verweist zumindest Dean in seinen Aufzeichnungen über Smith' und Garricks Bearbeitung:

The music consists only of solo airs, with three duets, a comic trio and a brief final 'chorus'. The style varies between Handelian gesture and rhetoric, slight ballad tunes, and the rococo manner of Arne with plenty of Scotch snaps and *affettuoso* ariosos in 3/8-time. Smith seems most vital when closest to Handel, as in the music he wrote for Beard. There is an angry duet for Trinculo and Mustacho in which words and music both echo the duet 'Go baffled coward' in 'Samson', which the same singers sang at Covent Garden in the same year.<sup>1985</sup>

Darüber hinaus wird Garricks Librettoentwurf für die Vertonungen von William Boyce (1757) und Thomas Linley dem Jüngerem (1777) herangezogen: Letzterer orientiert sich hierbei aus musikalischer Perspektive an Purcell sowie dessen Schülern Weldon und Arne.<sup>1986</sup> Folglich bekommt Trinculo sein Narrenwesen wiederum entzogen. Peter Holman geht detailliert auf Linleys Schaffensprozess ein:

Thomas Linley's music for *The Tempest* was written for a revival of the play at Drury Lane on 4 January 1777. [...] The main innovations were to replace the overture and Shakespeare's first scene with an extended storm chorus, and to provide Ariel with brilliant air. 'O bid your faithful Ariel fly', on his first appearance in act I; the words for both were probably provided by Sheridan, who oversaw the production. [...] Linley retained Arne's settings of 'Come unto these yellow sands', 'While you here do a sleeping lie' and 'Er you can say Come and Go' probably because Arne never published them and they were therefore unavailable. [...] The late Roger Fiske wrote that Linley's storm chorus is 'one of the most remarkable achievements in English music', and it is hard to disagree with him.<sup>1987</sup>

<sup>1980</sup> Trinculo erhält die Funktionsbezeichnung *Boatswain* (vgl. Shadwell 1670, S. 1).

<sup>1981</sup> Nostbakken 1964, S. 134.

<sup>1982</sup> *Ibd.*

<sup>1983</sup> »J. C. Smith' opera also fails to come to grips with the play, though its aim seems to have been mild diversion rather than spectacle. The libretto has been attributed to Garrick, but may be the work of Smith himself. It reads very curiously, most of the dialogue is condensed from Shakespeare, whereas the words of the airs (with some half a dozen exceptions) are borrowed from other sources, covering a period of a century and a half.« (Dean 1964, S. 106).

<sup>1984</sup> Nostbakken 1964, S. 135.

<sup>1985</sup> Dean 1964, S. 107.

<sup>1986</sup> Nostbakken 1964, S. 135.

<sup>1987</sup> Holman 1995, S. 5f.

Einen Hinweis auf erste Adaptionsverfahren der Originallektüre in der französischen<sup>1988</sup> Operntradition gibt David Carlton in seinem Aufsatz über Operntheorien auf der Folie der Opéra-comique. Er nennt diesbezüglich Nicolas Dalayracs Vertonung *Azémia ou Le nouveau Robinson* (1786),<sup>1989</sup> in der – wie in Charles-Guillaume Alexandres Opéra-comique *Georget et Georgette* (1761) – wiederum keine Narrenfigur verzeichnet ist.<sup>1990</sup>

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts setzt schließlich eine Rezeptionsflut an musikdramatischen Bühnenwerken im deutschsprachigen Sprachraum ein, die den *Sturm* zum Konjunkturphänomen auf der zeitgenössischen Opernbühne erhebt. Den kompositorischen Anfang macht Johann Heinrich Rolles *Der Sturm oder Die bezauberte Insel*<sup>1991</sup>, gefolgt von Justin Heinrich Knechts *Die Aeolsharfe, oder Der Triumph der Musik und Liebe*<sup>1992</sup> und Franz Anton Hoffmeisters *Der Sturm oder Die bezauberte Insel*<sup>1993</sup>, denen ebenfalls keine Narrenfigur Trinculo inhärent ist.

In einem fünfjährigen Werkprozess<sup>1994</sup> zwischen 1790 und 1795 entsteht 1796 in Regensburg das dreiaktige Libretto *Die Geisterinsel*,<sup>1995</sup> »[...] des Gothaer Singspieldichters Friedrich Wilhelm Gotter

<sup>1988</sup> Auf der Davenant/Dryden-Vorlage beruht auch François-Joseph Gossecs pastorale Farce *Hylas et Silvie* mit einem Libretto von Marc-Antoine-Jacques Rochon de Chabannes. Das Ballett wurde 1768 in der Pariser Comédie-Française uraufgeführt.

<sup>1989</sup> Vgl. Carlton 1992, S.190.

<sup>1990</sup> Über die in der opera buffa in diesem Zeitraum entstehenden Veroperungen in Italien von Vincenzo Fabrizi (*La Tempesta ossia Da un disordine ne nasce un ordine* 1788) und Luigi Caruso (*La Tempesta* 1789) können keine Aussagen getroffen, da eine Auffinden dieser Werke nicht möglich war. Selbstverständlich sollen jene aber an dieser Stelle vermerkt werden. Dies gilt ebenso für das Singspiel *Der Sturm* von Franz Aspelmayr (1781): Sollte in dieser Adaption ein Hofnarr eine Rolle bekleiden, so wäre jene die erste Vertonung der Narrenfigur Trinculo auf deutschsprachigem Terrain.

<sup>1991</sup> Das Drama mit Gesang in einem Akt mit einem Libretto von Johann Samuel Patzke und wird 1782 in Berlin uraufgeführt.

<sup>1992</sup> Die romantische Oper erlebt ihre Uraufführung in Biberach 1783.

<sup>1993</sup> Das Libretto des Singspiels entwirft Georg Korndorfer und die Dialogoper hat ihre Uraufführung in Wien 1792.

<sup>1994</sup> Dieter Martin notiert über diese Phase: »Während der langjährigen Entstehungszeit des Librettos haben die Textdichter das Problem eines desillusionierenden Prosa-Dialogs zwischen den Gesängen erkannt und den Text vollständig versifiziert. Unter dem Druck der Konvention verständigten sie sich zuletzt jedoch auf die [...] übliche Mischung gesprochener Prosa-Dialoge mit geschlossenen Musiknummern. [...] Die musikdramatische Sturm-Rezeption lehrt zweierlei: Einerseits wurden Shakespeares phantastische Stücke um 1800 auf ein aktuelles Genre projiziert und entsprechend produktiv rezipiert. Andererseits aber wird gerade an diesen Werken Shakespeares ein konzeptionelles Problem des deutschen Singspiels erkannt: daß nämlich der gattungsspezifische Einbruch der Prosa die vom wunderbaren Stoff geforderte und von der Musik geförderte Illusionierung immer wieder durchkreuzt und stört.« (Martin 2014, siehe S. 6f.).

<sup>1995</sup> Radecke kommentiert den Medienwechsel des *Sturms* zur *Geisterinsel*: »Das Libretto der *Geisterinsel* akzentuiert dominant die überirdische Zaubersphäre des *Tempest*, und zwar so weitgehend, daß die gesamte Hierarchie der Handlungsstränge und Figuren transformiert wird und stellenweise nur noch Topoi oder Einzelmotive assimiliert werden. Prospero wird vom allmächtigen Lenker der Geschicke aller anderen Figuren zu einem ausführenden und existentiell abhängigen irdischen Stellvertreter der verstorbenen Zauberin Maja degradiert, deren Geist ihn beschützt. Er hatte sie zu Beginn seines Inselaufenthaltes von der Hexe Sycorax befreit, die aus ihrer neunjährigen Erdverbannung nun zurückkehrt und von Kaliban erwartet wird. Bei Shakespeare findet Sycorax nur Erwähnung als Kalibans Mutter. Nach dem zu einem enormen Erwartungsdruck aufgebauten Spannungsbogen gibt Sykorax anfangs des dritten Aktes ein unverhältnismäßig flüchtiges Gastspiel: Sie steigt nur kurz aus dem multifunktionell verwendbaren, offenem Grabmal der Maja auf – dazu existiert im übrigen eine präzise Bauanleitung im Vorwort – und wird von eben dieser Maja, welche dazu zwischenzeitlich ausgelagert wird, auf einen Fingerzeig hin zurück in den Orkus versenkt. Ausgerechnet hierbei handelt es sich ausdrücklich um eine pantomimische Szene. Dafür sieht das Publikum aber eine Palme aus Majas Grab erwachsen. Ein Beispiel für die oben erwähnte, hier gleich doppelt ausgeschöpfte Motivassimilierung ist Kalibans Bericht von Prosperos Absicht, Sycorax nach Majas Befreiung in eine Baumhöhle einzusperren, weil diese ebensolches Maja angetan hätte. Bei Shakespeare wird Kaliban selbst von Sycorax dort eingesperrt und von Prospero befreit. Selbst das Naturereignis des Sturms wird nur noch motivisch verarbeitet und als Vorbote von Sycorax' Rückkehr an das Ende des ersten Akts verschoben. Der Hauptkonflikt um

und des Kammerherrn von Herzogin Anna Amalia, Friedrich Hildebrand von Einsiedel.«<sup>1996</sup> Eigentlich für die kompositorische Feder von Wolfgang Amadeus Mozart vorgesehen, hoffen Gotter und Einsiedel nach dessen Tod auf eine Veroperung beispielsweise durch »[...] Dittersdorf, Haydn, Himmel, Schulz, Wranitzky.«<sup>1997</sup> Das Werk steht aus gattungshistorischer Perspektive dem Singspiel der *Zauberflöte* nahe, weshalb Dean auf eine Verbindungslinie aufmerksam macht:

German-speaking countries [...] emphasized the superficial resemblance to 'Die Zauberflöte'. There is no Queen of Night (unless Sycorax is enlisted – and she does appear in more than opera), but Prospero, Ferdinand, Miranda and Caliban will stand for Sarastro, Tamino, Pamina and Monostatos, and a little juggling can conjure Stephano and Trinculo in the posture of Papageno and Ariel.<sup>1998</sup>

Diesem Vergleich kann beigepflichtet werden; allerdings ist anzuführen, dass auch in diesem Szenario keine Narrenfigur anzutreffen ist. Diese Sachlage bleibt darum in den vier dreiaktigen Singspiel-Vertonungen durch Johann Friedrich Anton Fleischmann<sup>1999</sup>, Johann Friedrich Reichardt<sup>2000</sup>, Johann Rudolf Zumsteeg<sup>2001</sup> sowie Friedrich W. Haack<sup>2002</sup> bestehen, die sich allesamt auf dieses Libretto berufen.<sup>2003</sup>

Die erste genuine Narrenpräsenz erlebt Trinculo mit der Funktionsbezeichnung *Hofnarr* in Wenzel Müllers *Der Sturm, oder Die Zauberinsel*<sup>2004</sup> sowie in Peter von Winters *Der Sturm*<sup>2005</sup>. Radecke bezeichnet erstere Veroperung als *Wiener Sturm* und Letztere als *Münchener Sturm* und zieht Parallelen zwischen den Vertonungen von Müller und Winter:

In den beiden süddeutschen Bearbeitungen von 1798 ist noch eine vergleichsweise punktuelle ästhetische Konvertierung der Dramenstruktur und ihres Gehaltes zu beobachten. Es sind die zweiaktigen Opern unter dem Titel *Der Sturm*, als komische Oper von Anton von Bergh, Musik von Peter von Winter und als heroisch-komische Oper von Karl Friedrich Hensler, Musik von Wenzel Müller. Beide Bearbeitungen berücksichtigen vor allem gattungsästhetisch bestimmte bzw. dem lokalen Wiener Singspiel-Gusto geschuldete Gesichtspunkte. Sie transformieren die

---

Prosperos Wiedereinsetzung löst sich quasi dramenextern: Antonio wird vom Volk gestürzt, ein Seemann vermutet zielsicher durch eine (wunderbare) Eingebung Prosperos Aufenthaltsort und überbringt ihm die Volkes Bitte, als Herr zurückzukehren. Der Final-Chor preist die Liebe, zuerst die Liebe zum Vaterland und schließlich auch die individuell private des jungen Paares.« (Radecke 2003, S. 219f.).

<sup>1996</sup> Ibid., S. 218.

<sup>1997</sup> Ibid., S. 219. Dean notiert, dass Mozart das Libretto im Herbst 1791 vertonen wollte, doch sein Tod kam dem zuvor (vgl. Dean 1964, S. 108).

<sup>1998</sup> Ibid., S.105.

<sup>1999</sup> Weimar UA 1798.

<sup>2000</sup> Berlin UA 1798.

<sup>2001</sup> Stettin UA 1799.

<sup>2002</sup> Stettin UA 1799.

<sup>2003</sup> Dean vergleicht die mittleren Fassungen von Reichardt und Zumsteeg und gelangt zu dem normativen Ergebnis: »Of the two published scores, Zumsteeg's is far more accomplished. Reichardt's is a pastiche of Mozartian mannerism without any of the structural power or thematic pregnancy that underlies them; his ensembles and finales are particularly feeble. The measured nobility of 'Die Zauberflöte' declines into a mixture of short-winded little tunes, square rhythms and sudden spurts of extraneous coloratura, supported by a very narrow harmonic range. It is easy to see how Brahms came to include a tune by Reichardt in a collection of German folksongs. But Reichardt does attempt to distinguish the characters, using wind instruments, for example, to accompany Ariel and the spirits. [...] The most interesting feature of Reichardt's opera is the overture, based entirely on four themes from act I, into which it leads without a break. Zumsteeg's overture is also striking: one theme all but anticipates Beethoven's third piano concert, and the whole style, though not very individual, has a sense of purpose and direction. His ensembles are more solidly constructed, his technique more flexible and free from the drag of the North German choral society; but the characterization is if anything flatter than Reichardt's. He scarily attempts to differentiate spirits from mortals, and Ariel, Caliban and Prospero have a strong family likeness.« (ibid., S. 108f.).

<sup>2004</sup> Libretto: Karl Friedrich Hensler, Wien 1798.

<sup>2005</sup> Libretto: Anton Bergh, Franz Xaver Kaspar, München 1798.

Struktur der Shakespeareschen Dramenvorlage aber weit weniger als das dreiaktige Singspiel *Die Geisterinsel* von Friedrich Wilhelm Gotter und Friedrich Hildebrand von Einsiedel.<sup>2006</sup>

Im *Wiener Sturm* eliminiert Wenzel Müller das ernste Personal um Sebastian sowie eine Vielzahl an Höflingen und fügt ebenso eine weitere lustige Person – etwa eine junge Frau namens Rosine. Radecke vermutet dahinter ein Zugeständnis an die Wiener Singspieltradition,<sup>2007</sup> das den dramatis personae eine neue Identitätszuschreibung verleiht: Aus Prospero wird Bruno und aus Miranda Bianka; so lässt bereits die neue Namensgebung eine Demontage der Macht Brunos zugunsten einer naiv buffonesken Charakterzeichnung des gesamten Personenbestandes vermuten.<sup>2008</sup> Durch die Kürzung der Figur Sebastians streicht Müller nämlich das Motiv des Brudermords und legt die Handlung als Liebesgeschichte aus. Das Erfahren von Liebe ordnet Müller jedoch sowohl dem *ernsten* als auch dem *lustigen* Paar zu, wie Radeckes Beobachtung belegt:

Der Wiener Sturm ist zunächst einmal in seiner heroisch-komischen Gattung und darüber hinaus lokal spezifizierter Bühnenmotivik verpflichtet. Ersteres löst das Libretto durch eine Akzentuierung beider Stilebenen und deren balancierende Gewichtung ein. Der entfallende ernsthafte Handlungsstrang des Mordkomplotts wird durch einen buffonesken substituiert: einer zweiten amourösen Episode zwischen dem Hofnarren Trinkulo und Rosine, der Schwester des Kellermeisters Stephano [...]. Diese Episode kontrapunktiert hier das seriöse Paar Ferdinand – Bianka (Miranda) und ermöglicht so insgesamt ein Gleichgewicht zwischen zwei seriösen und zwei buffonesken Handlungsebenen.<sup>2009</sup>

Jene Symmetrie der Spielebenen führt im Verlauf der Handlung zu Verschränkungen zwischen Seria- und Buffo-Belegschaft,<sup>2010</sup> die den Aspekt der Verwechslungsszene hervorheben: Im ersten Akt erfährt Bianka, dass sie sich bald verlieben wird.<sup>2011</sup> In ihrer sich daran anschließenden Arie (*Liebe! Tochter süsßer Wonne*) artikuliert sie ihre Freude und trifft nach Trinkulos Cavatina (*Holla-Holla! Niemand da! Bin ich hier ganz allein*<sup>2012</sup>) auf jenen Narren, der sich nach seinem Mädchen, das in der Zivilisation auf ihn wartet, sehnt. Bianka hält Trinkulo für eine mögliche Liaison und beschließt, ihn ihrem Vater vorzustellen. Daraufhin verkleidet sich Ariel allerdings selbst als Narr, um den wahren Absichten Trinkulos auf den Zahn zu fühlen.<sup>2013</sup> Der leichtgläubige Trinkulo teilt Ariel mit, dass er durch die Inselstrandung sein Hofnarrenamt verloren habe und er aus diesem Grund verärgert über seinen Herren den König Alonso sei. Daher begeben er sich nun trotzig auf die allgemeine Suche nach Mädchen, Essen und Trinken, aber vor allem beabsichtigt er, sein Schiff wiederzufinden, sein Leben als Hofnarr wiederaufzunehmen und nie wieder zu verreisen, wie sein Lied belegt: »Ich reis, so

<sup>2006</sup> Radecke 2003, S. 215.

<sup>2007</sup> *Ibid.*, S. 217.

<sup>2008</sup> Radecke erörtert: »Die hier als Bianka naiv geformte Miranda begegnet überaus devot einem Ferdinand, der in heroisch-majestätischer Attitude auftritt, welche aber durch die alsbaldige Anrede als 'junges Herrchen' durch Prospero nicht lange ohne ironische Relativierung erhalten bleibt. Auch dessen Figur (hier als Bruno) erfährt eine heroisch-komische Polarisierung: In großzügiger Manier lässt er Ariel bereits beim Banquet die Auflösung Ferdinand vorausnehmen, wodurch der spannungsvolle Fortgang dieses Handlungsaspektes geopfert wird. In seiner Bestrafung Kalibans und der Buffi (Verbannung zum Erdmittelpunkt) und in deren sich anschließenden Folterung zeigt er sich von diktatorischer Maßlosigkeit. Andererseits wird er durch Kalibans Titulierung u. a. als 'Brumbär' oder 'Hexenpapa' einer buffonesken Schattierung ausgesetzt, die ihn als Figur einer Wiener Vorstadtbühne ironisiert. Rosine wird als Buffa von Ariel, auf der Suche nach ihr, in einer Arie durch eine unüberhörbare, pastorale Assonanz an den Eurydike-Mythos heroisierend überhöht. Dies mutet relativ unvermittelt und gelehrsam an, anders als etwa die ironische *Dido-and-Aeneas*-Episode bei Shakespeare.« (*ibid.*).

<sup>2009</sup> *Ibid.*, S. 216f.

<sup>2010</sup> Vgl. *ibid.*, S. 217.

<sup>2011</sup> Müller/Hensler 1798, Szene 6 und 7.

<sup>2012</sup> 1. Akt, Szene 8.

<sup>2013</sup> 1. Akt, Szene 9.

wahr ich ein Narr bin, nicht mehr, kein Teufel bringt Trinkulo auf's Meer; Da giebt's keine Balken, und fällt man hinaus, so wird man so naß, wie n'begossene Maus. Da reis' ich viel lieber als Land-Passagier, man geht seinen Weg per pedes einher.«<sup>2014</sup> Ariel reicht ihm als Proviant eine Flasche Alkohol und Trinkulo setzt seinen Weg auf der Suche nach seinen Kameraden fort. So begegnet er in der *Einführungsszene* Kaliban, unter dem er sich aufgrund des drohenden Gewitters versteckt.<sup>2015</sup> Stephano tritt der Szene bei und alle drei betrinken sich. Da entdeckt Trinkulo seinen König wieder und das Festmahl setzt ein.<sup>2016</sup> Nach Ariels Sündenvorwurf gegen den Hofstaat beschwört der Luftgeist in der *Jagdszene* mittels eines verzauberten Jagdhorns Gnome herauf, die sich in Järgergestalten verwandeln und mit einer Vielzahl an Jagdhunden beginnen, Trinkulo, Stephano und Kaliban in Brunos Racheauftrags zu verfolgen. Radecke schreibt über jenes musikalische Utensil:

Als Zugeständnis an den Wiener Theatergeschmack kann Prosperos Übergabe eines goldenen Jagdhorns an Ariel gesehen werden, um magische Aufträge auszuführen, wie das Anlocken von Personen oder das Herbeizaubern des Banquets. Eine solche Funktion von Musikinstrumenten ist in Wiener Zauberoperen neben der Zauberflöte verbreitet. Dies gilt auch für spektakuläre Tierauftritte, hier für die Verwandlung dreier, von Kaliban und den beiden Buffi begehrter Mädchen in Bären.<sup>2017</sup>

Radecke spielt damit auf den weiteren Handlungsverlauf an: Das Dreiergespann stürzt einen Berg hinunter und landet in einem Sumpf, in dessen Morast, Ungeheuer und Schlangen lauern. Begleitet von einem heftigen Gewitter überleben alle drei dennoch die Hetzjagd und erwachen am Inselufer nahe des zertrümmerten Schiffes. Vorübergehend erweist sich Trinkulo sogar als Anführer des Trios. Während in den Besprechungen sämtlicher anderen *Tempest*-Vertonungen stets Trinkulo das verachtete Oper sein wird, invertiert sich hier die *Prügelszene*, die für alle Veroperungen konstitutiv ist: Stephano wird zum Opfer Ariels und erhält Prügel von Trinkulo. Dieser verlässt somit seinen vertrauten Diener-Pfad und sucht die Rolle des Eroberers und träumt von einem eigenen Narrenkönigreich, in dem selbstverständlich Regeln außerhalb der Vernunft gelten:<sup>2018</sup>

Die Sitten im Schlaraffenland, sind jedem Menschen ja bekannt. Man thut nichts, und ist da sein eigener Herr. Der köstlichste Wein fließt im Strohme daher. Da ißt man und trinkt man – und schläft sich so faul, gebratende Tauben – die fliegen in s' Maul. Ein Mädchen im Arm, und ein Glas in der Hand – Ach! Wären wir schon in dem herrlichen Land. Die Sitten im Schlaraffenland – Sind jedem Narren ja bekannt. Da hüpfen die lieblichsten Mädchen, da wird ja die Wahl einem öfters so schwer. Hier lacht ein Blondinchen, und ruft: Pst! Pst! Pst! Dort winkt ein Brünnettchen, das feuriger küßt.<sup>2019</sup>

Hinter dem vermeintlichen Plan, Bruno zu töten, um selbst mit Bianka als Gemahlin, König der Insel zu werden, verbirgt sich eine gespielte Farce von Trinkulo, der damit versucht, Kalibans eigentliche Beweggründe herauszufinden. Hilfe bekommt er von Ariel, der ihn – als Hirte verkleidet – auf die richtige Fährte lockt. Trinkulo kann Kalibans Lügen tatsächlich entlarven und schlägt mit seiner Narrenpritsche auf ihn ein. Nun ließe sich an dieser Stelle interpretieren, Trinkulo wachse über seine typologische Narrenrolle hinaus; doch zeichnet der weitere Verlauf des zweiten Aktes ein Bild der Trinkulofigur, das dieser These widerspricht: Keinen Gedanken mehr an eine potentielle Gefahr durch Kaliban verschwendend ist, widmet er sich Ariels verlockendem Angebot: Mittels Zaubermacht lockt der Luftgeist drei Mädchen an und jene machen Trinkulo, Stephano und Kaliban schöne Augen.

<sup>2014</sup> Ib., S. 21.

<sup>2015</sup> 1. Akt, Szene 20.

<sup>2016</sup> 1. Akt, Szene 23.

<sup>2017</sup> Radecke 2003, S. 217.

<sup>2018</sup> Dies tut er aber lediglich zum Schein, in der Hoffnung, sich Caliban zu entledigen.

<sup>2019</sup> Wenzel/Hensler 1798, S. 52.

Als Trinkulo sein auserkorenes Mädchen küssen möchte, geht Brunos Racheplan auf: Er verwandelt die Mädchen in Bären, die abermals beginnen, das Trio zu jagen. In der daran anschließenden *Verbannungsszene* stiehlt Trinkulo Brunos Zaubergewand und wird mit den Gefährten als Strafe in den Mittelpunkt der Erde verbannt. Zudem erleben sie eine besondere Form der »Folter«. In dem Quintett *Ach - der liebe schöne Schinken! Du! Mir wässert schon der Mund! Ah-Ah-Ah!*<sup>2020</sup> kommt die Verzweiflung Trinkulos zum Ausdruck, der sich nach der Heimat sehnt. Er beschließt: »Hier bleib ich nicht länger - Mir wird immer bänger. Nur eilend fort, von diesem Ort.«<sup>2021</sup>

Seine Hoffnung erfüllt sich, da Bruno dem gesamten Hofstaat verzeiht. Einer Rückkehr in die zivilisierte Welt steht nichts mehr im Weg. Überdies finden neben Bianka und Ferdinand ebenso Trinkulo und Rosine zueinander. Die dramaturgische Intention des Singspiels hat sich damit erfüllt: Das Buffopaar beschließt viele Kinder zu bekommen, Trinkulo träumt im Duett mit Rosine sogar von einer ganzen *Narrenfabrik*: »Heisa - fein lustig - durchs Leben getanzt. Und auf die Erde brav Narren gepflanzt; wird auch die Welt gleich von Narren ganz voll – Schadt nichts! Es geht ja dem Narren ganz wohl!«<sup>2022</sup> Darüber hinaus blickt er seinem Hofnarrenamt in der Zivilisation dankbar entgegen.<sup>2023</sup>

Wendet man sich Peter von Winters Narrenvertonung zu, so zeigt sich ein ähnliches Narrengesicht: Winter, der sich seit 1776 um ein vielfältiges Repertoire bemüht, fertigt neben dem Meldodram gleichfalls »[...] Singspiel, Heroisch-komische Oper, Ernsthaftes Singspiel, Große Oper, Opera seria, Opera buffa und Tragédie-lyrique«.<sup>2024</sup> Sein *Münchener Sturm* steht zwar in der Singspieltradition, lässt jedoch ebenso erste Einflüsse der Romantik miteinfließen, wie Victor Egon Frensdorf<sup>2025</sup> konstatiert; Radecke formuliert daran anknüpfend:

Seinen vorrangig buffonesken Anspruch erhebt der Münchener Sturm trotz des Übergewichts zweier seriöser Handlungsstränge über einen komischen hauptsächlich in dreierlei Hinsicht: Erstens in der punktuell komischen Nuancierung vorrangig seriöser Charaktere, wenn z. B. Prospero von Kaliban respektlos als 'Papa' angesprochen wird oder Ferdinand – zwar kaum dramatisch, wohl aber psychologisch motiviert – gegenüber Prospero autosuggestiv auf seine Männlichkeit schwört. Zweitens in einer entkomplizierenden Finalfassung, in der Alonso sein Land unaufgefordert an Prospero restituiert. Und drittens in einem entschärften Strafmaß für Kaliban, der am Ende bis zur Besserung auf der Insel verbleibt, während die beiden Buffi straffrei ausgehen. Der von Miranda explizite Anspruch des Wunderbaren wird in diesem vorlagetreuesten [...] vergleichsweise am geringsten verstärkt; übernatürliche Effekte orientieren sich quantitativ und positionell an Shakespeare.<sup>2026</sup>

Konzeptionell orientiert sich Winter an Shakespeare, verlegt die Lektüre allerdings ebenfalls auf die Zauberbühne des Singspiels. Daneben zeigen sich in Winters Adaption dieselben Grundmotive wie bei Müller: Trinkulos Verängstigung über die Gefahren des Insel, den Verlust seinen Hofnarrenamtes im möglichen Todesfall seines Potentaten, das Aufeinandertreffen mit Kaliban und Stephano in Einführungs- und Prügelszene und sowie das gescheiterte Attentat.<sup>2027</sup> Zudem fungiert auch hier – eingebettet in eine Vielzahl verschiedener Chöre (Chor der Matrosen, Chor der Sylphen etc.) – der Lie-

<sup>2020</sup> Ibid., S. 74.

<sup>2021</sup> Ibid., S. 74.

<sup>2022</sup> Ibid., 2. Akt, Szene 19, S. 77.

<sup>2023</sup> Ibid., 2. Akt, Szene 24, S. 81.

<sup>2024</sup> Waidelich 2002b, S. 807f.

<sup>2025</sup> Frensdorf 1908.

<sup>2026</sup> Radecke 2003, S. 216.

<sup>2027</sup> Trinkulo hat insgesamt zehn Auftritte: Im 1. Aufzug, Szene 7 und 8 sowie im 2. Aufzug, Szene 1, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 13.

besaspekt zwischen Ferdinand und Miranda als Nukleus der Handlung, während der politische Topos signifikant verblasst.

Ein Aspekt von Narrheit hebt sich in Winters Lesart allerdings deutlich ab, nämlich Trinkulos geradezu devotes wie verzweifelter Bestreben, einem geeigneten Herrn zu »gehörchen«. So kommt er beispielsweise unter Kaliban hervorgekrochen und stellt sich seinen Freund Stephano hilfeschend in der Einführungsszene vor: »Ich bin des Königs Hofnarr.«<sup>2028</sup> Die Suche nach einem geeigneten Herren reflektiert Trinkulos primäre Beschäftigung während des Inselaufenthalts: Innerhalb der Trioformation Stephano – Trinkulo – Caliban ordnet er sich aus diesem Grund sogleich Stephano unter und hofft, ihn ihm einen zuverlässigen König zu finden. Er macht sich für Stephano daher zum lächerlichen Objekt, der ihm daraufhin antwortet: »Ich danke dir, mein Narr. Witz soll nicht unbelehrt bleiben, solange ich König in diesem Land bin.«<sup>2029</sup>

Trinkulos Loyalität gegenüber Stephano ist allerdings nur von kurzer Dauer. Als die drei schließlich auf Prospero treffen, ergreift der Narr seine Chance und wirbt spontan um eine Hofnarrenposition in dessen Inselreich. In seiner Bewerbung argumentiert er mit der Unfähigkeit Stephanos, ein guter Regent zu sein und glaubt, in Prospero einen wahren Herrscher anzutreffen. Stephanos Regentschaft, so Trinkulo, basiere auf Alkohol und verkörpere lediglich ein Narrenreich.<sup>2030</sup> Die Antwort Prosperos mündet in der Verbannungsszene, in der die drei von der Erde verschlungen werden. Am Ende der Oper kehrt Trinkulo schließlich zu König Alonso zurück und nimmt unter dessen Regentschaft sein Hofnarrenamt wieder auf.

Winter spielt in seiner Narreninterpretation somit ebenso mit dem grundlegenden Konflikt des Hofnarren Trinkulo, der ohne eine Bezugsgröße auf der Insel identitätslos scheint. Allerdings darf dahinter keine psychologische Strategie vermutet werden, sondern sollte im Kontext einer Singspiel-dramaturgie vielmehr als lustiger Kommentar auf die ungeklärten Machtverhältnisse potentieller Herrscher (Prospero, Alonso, Antonio) gelesen werden, deren Belange sich hinter die Liebesgeschichte von Miranda und Ferdinand reihen müssen. Die Vereinigung beider hat oberste Priorität; den Topos der Liebe erfährt der Narr – im Gegensatz zum *Wiener Sturm* – somit nicht mehr; vielmehr hält er im Singspielgewand an seiner Narrenidee fest, bevor sich die nächsten Vertonungen sukzessive davon entfernen werden. Die Betonung des Dieneraspekts durch Winter leitet diesen Prozess ein, in dem Trinkulo zur *lustigen* respektive *komischen* Figur wird, die stets selbstreferentiell über sich und das gesamte Bühnenpersonal weiterlachen wird.

Peter Ritters *Der Sturm oder Die bezauberte Insel*<sup>2031</sup> ist ebenfalls ein zweiaktiges Singspiel. Dean vergleicht jenes mit dem *Wiener* respektive *Münchener Sturm*:

Ritter's libretto (By J.W.Doering) is a less extravagant example of the same type, and indeed cribs two or three scenes from Müller's. Stephano does not appear, but Trinculo has a large part, very much after the style of Papageno. He steals Prospero's magic robe and convinces Caliban that he is a great magician named Magnus Pumphius Karfunkulus, a descendant of Dr. Faustus, and that Prospero is an incompetent pupil whom he was compelled to dismiss. Ariel spends much of the opera in the guise of a woman tormenting Antonio and Trinculo.<sup>2032</sup>

<sup>2028</sup> Siehe Winter/Bergh 1798, I. Aufzug, Szene 8, S. 22.

<sup>2029</sup> *Ibid.*, S. 50.

<sup>2030</sup> *Ibid.*, S. 53f.

<sup>2031</sup> Dean 1964, S. 110.

<sup>2032</sup> Das Werk fußt auf dem Libretto von Johann Wilhelm Döring und wird 1799 in Mannheim uraufgeführt.

Auch Ritter<sup>2033</sup> streicht einige Charaktere des hohen Personals wie Alonso, Sebastian oder Gonzalo, aber eben auch – wie Dean in obigem Zitat angibt –, den Buffo Stephano, wodurch sich die buffoneske Handlungsebene auf Trinkulo und Kaliban konzentriert. Nichtsdestotrotz liefert diese Adaption ebenfalls eine dramaturgische Ausgewogenheit zwischen Serie und Buffi, die es dem Narren sogar ermöglicht, eine weitaus größere Rolle einzunehmen: Bereits ersten Akt erfährt man von Trinkulo durch Botennachricht. Ariel berichtet Prospero von den Gestrandeten und mitunter von einem Hofnarrenwesen, das seiner Aufgabe nachkommt und den Hofstaat sowie die Schiffsleute durch das Singen von lustigen Liedern aufmuntert.<sup>2034</sup> Im Finale des ersten Aktes tritt Trinkulo das erste Mal in Erscheinung: Er betrinkt sich zusammen mit Antonio und ist auf der Suche nach einem schönen Mädchen (*Kommt, folgt dem schönen Weibchen; sie muß gewiß hier seyn*<sup>2035</sup>). Daraufhin erscheint Ariel den beiden als weibliche Schönheit vor Prosperos Zelle und lässt die landschaftliche Umgebung in Feuerflammen aufgehen, um die Hofgesellschaft zu ängstigen. Doch der Chor der Schiffsleute sowie Antonio und Trinkulo können sich retten und der Narr widmet sich im zweiten Akt wieder seinen Witzen:

Fröhlig muß mann sein, und singen; scherzen, lachen, hüpfen, springen; Geht's gleich nicht, wie's gehen soll, wird ein Weiser doch nicht toll. Thörrigt, ist es zu verzagen, muthig muß man alles wagen. [...] Holde Mädchen, guter Wein, geben Trost für jede Pein.<sup>2036</sup>

Danach zaubert Ariel den beiden Hungrigen einen Baum mit Früchten herbei, den Trinkulo zu erklimmen versucht. Aus dramaturgischer Sicht beginnt hier die *Höhlenszene*<sup>2037</sup>, die Trinkulo von seinen Gefährten isoliert: Als der Narr nach den Orangen greift, entpuppen sich diese als Totenschädel. Aus einer naheliegenden Höhle duftet es hingegen nach leckeren Speisen, weshalb beide beschließen einzutreten. Als Antonio Trinkulo folgen möchte, verschließt sich die Höhle mit einem goldenen Gitter und hohen Flammen, so dass Antonio nicht mehr zu ihm durchdringen kann. Ab diesem Zeitpunkt der Handlung ist der Narr auf sich alleine gestellt. Er beschließt, der Gastfreundlichkeit des inselbeherrschenden Kobolds zu danken, während Antonio um sein Leben bangt. Wilde Tiere jagen ihn und er muss fliehen. Trinkulo hingegen widmet dem Kobold ein Dankeslied:

Der Wein ist ein herrliches, tröstliches Gut; es stärket den Magen und wärmt das Blut. Er ladet die Herzen zur Fröhlichkeit ein; Es lebe Gott Bachhus! Denn er spendet Wein. Der Wein ist ein labendes, tröstendes Gut; er tilget die Sorgen, gibt fröhlichen Muth. Darum will ich als Zecher des Lebens mich freuen; es lebe Gott Bachhus, mein Labsal, mein Wein.<sup>2038</sup>

Danach erfolgt eine Parodie auf das ernste Liebespaar, denn Ferdinands Liebe für Miranda wird von Prospero auf die Probe gestellt: In seinem betrunkenen Zustand sehnt er sich nach Frauen und Ariel erscheint ihm als wunderschöne Fee; befreit sie ihn jedoch lediglich unter der Prämisse, wenn Trinkulo ihr verspricht, sie für immer zu lieben. Auf dieses Angebot geht der Narr ein und versucht sie in ihrem gemeinsamen Duett zu küssen. Während der Narr gemäß seiner Buffopartie kein Glück bei

<sup>2033</sup> Gerhard Schmidt widmet seine Dissertationsschrift dem Œuvre Ritters und resümiert über dessen Bühnenkompositionen: »Drei Faktoren haben Ritters Operschaffen massgebend beeinflusst: die opera buffa, die opéra comique und das deutsche Singspiel. [...] In seinem musikdramatischen Schaffen gehört Ritter zu den Schrittmachern der grossen Romantiker Weber, Spohr, Marschner, Schumann, ebenso wie seine Mitschüler Abbé Vogler P. v. Winter, Fr. Danzi und B. A. Weber.« (Schmidt 1925. Unpaginierte Seiten aus Teil B/Kompositionen: I. Bühnenwerke).

<sup>2034</sup> Ritter/Döring 1799, S. 16.

<sup>2035</sup> *Ibd.*, S. 38.

<sup>2036</sup> *Ibd.*, S. 44f.

<sup>2037</sup> *Ibd.*, II. Akt, Szene 2, S. 47-52 sowie II. Akt, Szene 3, S. 55-61.

<sup>2038</sup> *Ibd.*, S. 55.

Frauen hat, finden Ferdinand und Miranda erwartungsgemäß zusammen. Ariel verschwindet in einem Baum, gegen den Trinkulo – beim Versuch, den Luftgeist zu küssen – tollpatschig stößt. Enttäuscht über sein mangelndes Glück bei Frauen schimpft er: »Der Henker traue den Weibern! Sie locken so zärtlich, wie die Nachtigallen; und man ist im Begriff, den Vogel zu haschen; brr! Fliegt er davon, und das geträumte Glück ist verschwunden.«<sup>2039</sup>

Er entdeckt jedoch Prosperos Zauberemantel, der sein Interesse weckt. Fasziniert über dessen Glanz, zieht er ihn an und bildet sich ein, nun selbst über Zauberkräfte zu verfügen. In Wahrheit ist es jedoch Ariel, der seine Zaubersprüche in die Tat umsetzt. Trinkulo ist überzeugt, ein wahrer Hexenmeister zu sein, der mittels Magie alle Narrenängste zu überwinden vermag. In der Ferne vermeint er schließlich einen Pavian zu entdecken und läuft diesem neugierig entgegen. Hinter dieser Erscheinung verbirgt sich Kaliban und es folgt der Handlungsstrang, in dem Trinkulo einen vermeintlichen Transformationsprozess durchlebt: Aus dem *Hofnarr* wird *Magnus Pumphius Karfunkulus*, »[...] die Quintessenz aller Zauberer und Schwarzkünstler [...]«.<sup>2040</sup> Jedoch schlüpft der Narr lediglich aus Furcht vor der Bestie in die Identität eines Zauberers. Zudem lässt sich Trinkulos Zaubereridentität als Persiflage auf die Figur Prosperos lesen, der in dieser Veroperung einen besonderen Schwerpunkt auf seine Zauberkräfte legt. Stets umgeben von den Insignien seiner Zauberemacht, versteht sich jener mehr in seiner Funktion als Magier und weniger als politischer Regent. Dieses Selbstverständnis korreliert mit der märchenhaften Singspielatmosphäre und dient Trinkulo als Buffovorlage. Der Narr beabsichtigt Kaliban Prospero zu übergeben – keinesfalls will er – Prospero töten. Doch davon ahnt Ariel nichts: Er warnt Prospero vor Trinkulos mörderische Absichten und der enttarnte Narr findet sich in der Jagdszene wieder, in der er um sein Leben bangt und dem Chor des Waldes lauscht (*Heyda! Heyda! Thyrann! Sultan! Husa! Husa! Packt sie an*). Nachdem die Jagd endlich Ende hat, erfolgt die Verbannungsszene und mündet in der Vereinigung des Liebespaares Miranda und Ferdinand sowie in der Vergebung durch Prospero. Trinkulo hat das Inselabenteuer überlebt und blickt der Aufnahme seines Hofnarrenamtes in der Heimat entgegen. Trinkulos Erweiterung der Narrenrolle hin zum närrischen Zauberer verleiht dem Singspiel eine gattungstypische Komik, in der er alle Lachregister ziehen kann.

Eine weitere *Sturm*-Veroperung zeichnet Johann Daniel Hensel in *Die Geisterinsel*. Im schlesischen Hirschberg veröffentlicht Hensel 1799 ein Singspiel in vier Handlungen und verwendet das Gotter-Einsiedel-Libretto sowie Dörings Adaption als Grundlage für seinen Librettoentwurf, den Dean folgendermaßen charakterisiert: »Hensel compiled his own libretto from those of Gotter and Doering, and added a preface in which he opted for simplicity and harmonic expressiveness as opposed to the affections of Mozart and his school, with which he thought the public had been surfeited.«<sup>2041</sup>

Hensel selbst bewertet seine Umarbeitung der literarischen Vorlage als *kühnes Unternehmen*<sup>2042</sup> und begründet seine Entscheidung in der dem Libretto vorangestellten Vorrede auf einer kritischen Beurteilung des Gotter-Einsiedel-Librettos:

Freilich einen Gotter verbessern zu wollen, scheint viel; – scheint aber auch in der That mehr gewagt, als es ist. [...] Gotter war schulgerecht, erlaubte sich nichts, was man für verboten hielt, machte also keinen Fehler. Aber – nur

<sup>2039</sup> *Ibd.*, S. 59f.

<sup>2040</sup> *Ibd.*, S. 64.

<sup>2041</sup> Dean 1964, S. 110.

<sup>2042</sup> Hensel 1799, unpaginierte Vorrede.

keinen Fehler machen – ist noch nicht schön gemacht. Der zweite Akt der Geisterinsel besonders hatte zu wenig Anziehendes. Die komisch seyn wollenden Stellen, entlocken kein Lachen, nur ein Lächeln; und wenn man immer lächelt, nie lacht oder ernst ist – sieht man aus wie eine Schöne, die nicht recht weiß, was sie ihrem Liebhaber sagen soll. [...] Dass die Gottscherschen Werke sehr viel weitschweifiges und gleichförmiges haben, kann Niemand bestreiten. Alles ist sanft, nichts ganz komisch, nichts ganz froh oder traurig, nichts eigentlich erhaben. [...] Die vielen Abwechslungen, die ich im 2ten Akte angebracht habe, schienen mir fast nothwendig; und ich hoffe, daß diese Szenen unterhalten werden.<sup>2043</sup>

In seinem weiteren Argumentationsverlauf kritisiert Hensel ebenso die bis dato entstandenen Vertonungen der Gotter-Einsiedel-Adaption, die durch das Libretto in ihrem schwachen Wirkungspotential bereits determiniert erscheinen.<sup>2044</sup> Der darin angelegte Mangel an motivischer Tiefe und Breite, so erläutert Hensel, vermag die Musik nicht mehr zu überwinden und so verkörpern jene Veroperungen lediglich ein kompositorisches Mittelmaß. Ein Vorwurf, der vor allem eines bebildert: Hensel gibt dem Wort eine Vormachtstellung innerhalb der musikdramatischen Struktur und scheint dabei die Möglichkeiten der Musik zu unterschätzen. Möglicherweise handelt es hierbei auch um eine intendierte Strategie, um eine weitere vermeintliche Schwachstelle des Gotter-Einsiedel-Librettos zu entlarven. Hensel beruft sich in seiner Gestaltung auf die Shakespeareschen Wurzeln sowie auf das Libretto von Döring, indem er ankündigt: »Man wird finden, daß ich [...] Shakepear und dem unbekanntem J.W.D. [Johann Wilhelm Döring; Anm. d. Verf.] gefolgt bin, dessen Charaktere auch Haltung haben, und dessen Verse zum Theil so gut musikalisch sind, als die Gotterschen, auch wohl besser.«<sup>2045</sup> Folglich beabsichtigt er ein Libretto zu entwerfen, das die Defizite Gotters und Einsiedels zu überwinden und gleichsam musikalische Ausdrucksmöglichkeiten zu erzeugen vermag, die der literarischen Originalvorlage näher kommen. Daher geht er auf das Fehlen der Narrenfigur Trinkulo<sup>2046</sup> ein und vermutet eine Elimination von Gotter und Einsiedel, die sich auf primär zeitgenössischen Prämissen gründet: »Trinkulo scheint Gottern vielleicht zu niedrig, als Hofnarr. Freilich ist jetzt nicht mehr die Zeit der Hofnarren, aber auch kein Zauberer [...] mehr Mode. Er muß ja nicht eben Arlecchino, er kann ja ein Marquis, oder dem ähnlich sein.«<sup>2047</sup>

Des Weiteren hat Hensel genaue theaterästhetische Vorstellungen bezüglich Bühnendekoration, Kleidung usw. und beschreibt somit auch Trinkulos phänotypisches Auftreten. Dessen Erscheinungsbild kennzeichnet er durch eine »[...] spanische Tracht, halb grau, halb dunkelroth, mit etwas dunkelgrünen Puffen. Der Mantel wie die Puffen. Eine schwarze spanische Perücke. Einen grauen Hut mit Reiherfedern. Etwas hager mit Runzeln im Gesichte.«<sup>2048</sup> Trinkulos Montur weist damit auf einen spanischen Hofnarren hin, dessen Dienstkleidung durchaus zeitgemäße Modesapekte reflektiert. Des Weiteren erfährt man, dass Trinkulo kein junger Narr mehr ist; umso kontrastierender erscheint somit sein stets leichtsinniges Verhalten. Von Altersweisheit lässt sich im Falle des Narren kaum nicht sprechen.<sup>2049</sup>

Eine Analyse des Librettos (ein Blick auf den Klavierauszug oder die Partitur ist auch in diesem Fall bedauerlicherweise nicht möglich) zeigt folgende Narrenkonfiguration: Aus formaler Perspektive

<sup>2043</sup> Ibd.

<sup>2044</sup> Ibd.

<sup>2045</sup> Ibd.

<sup>2046</sup> Siehe ibd.: Trinkulo kommt in folgenden Szenen vor: II. Akt, Szene 8-16; III. Akt, Szene: 6-7; 4. Akt, Szene 6.

<sup>2047</sup> Ibd.

<sup>2048</sup> Ibd.

<sup>2049</sup> Ibd., S. 47f.

kürzt Hensel das ernste Personal um Alonso, Sebastian und Gonzalo; er erweitert die dramatis personae aber gleichsam um die Dienerfigur Fabio, den Pagen des Prinzen und fügt weitere Zauberwesen ein wie beispielsweise die Schattengeister von Zauberin Maja und der Hexe Sycorax. Auch hier relativiert sich die Handlungsdominanz der seriösen Charaktere zugunsten des niedrigen Personals.

Auf inhaltlicher Folie zeigt sich Prospero als Usurpator, der nicht machtdemonstrierend und rachsüchtig auftritt, sondern aus purer Verzweiflung seinen gewaltigen Sturm heraufbeschwört: Nach 12jähriger Herrschaft des Protagonisten wird um Mitternacht die Hexe Sycorax und Mutter Kalibans zurückkehren, um ihren Inselthron zurückzufordern. Prospero, der bisher die Zauberkräfte der verstorbenen Zauberin Maja nutzt, ist dieser Prophezeiung hilflos ausgeliefert. Er fürchtet daher um seinen baldigen Tod. Viel grausamer erscheint ihm jedoch die Tatsache, dass Miranda Kalibans Gemahlin werden muss; denn er kann sie vor ihrem grausamen Schicksal nicht warnen, da Sycorax Miranda mit einem Fluch belegt hat: Immer wenn Prospero versucht, seiner geliebten Tochter darüber zu berichten, fällt diese in einen Zauberschlaf. Hensel verlagert hiermit den Streit um die Machtverhältnisse weg von dem vergangenen Staatsstreich in Prosperos Heimat hinein in eine bedrohliche Inselgegenwart, in der es um ein magisches Kräfteressen zwischen Sycorax und Prospero geht. Diese zugleich märchenhafte Ausgangslage kommt den Prämissen eines Mozartischen Singspiels deutlich näher und rückt den Aspekt politischer Machtausübung durch den Hofstaat in den Hintergrund.

Vor diesem Filter sorgen mitunter eine Vielzahl an Chören wie etwa der Chor der Geister, der Chor der Sylphen und Sylphiden etc. für ein phantastisches Ambiente, in dem Magie die Szene vollkommen durchdringt. Bevor die Schickalsnacht ihren Lauf nimmt, beschwört Prospero zunächst seinen Sturm, der alle Höflinge einzeln auf der Insel oder in Gruppen verteilt. Nachdem er in Ferdinand seinen Patensohn erkennt, erlaubt er auf nachdrücklichem Drängen Ariels, närrische Scherze mit den Menschen zu treiben: Der Luftgeist nimmt auch hier die Form einer weiblichen jungen Schönheit an und findet seine ersten Opfer in Trinkulo und seinen buffonesken Kameraden Stephano und Fabio. Zuvor hat sich jenes Dienersonal bereits durch seine gegenseitigen Späße als lustige Figuren offenbart.<sup>2050</sup> So bestärken sie ihre Gemeinschaft mit übermäßigem Alkoholgenuss und stimmen während des Ritornells des zweiten Aktes, ihr stets wiederkehrendes Trinklied an:

Der Wein ist ein edles und tödliches Gut; Er stärket den Magen und wärmet das Blut; Er ladet die Herzen zur Fröhlichkeit ein. Es lebe Gott Bacchus! Er spendet uns Wein. Der Wein ist ein labendes, tröstendes Gut; er stillt die Sorgen, giebt fröhlichen Muth. Drum will ich, als Zecher, des Lebens mich freun. Es lebe Gott Bacchus! Ein Labsal ist Wein. Der Wein und die Liebe sind beide wohl gut; Doch hetzt die Lieb' in gefährliche Gluth. Freund Amor gibt Freuden; noch mehr aber Pein. Es lebe Bacchus! Wir bleiben beim Wein.<sup>2051</sup>

Doch Trinkulo vergisst schnell die Vorzüge des Weins, als Ariel ihm und den anderen in singender Mädchengestalt begegnet. Der Hofnarr fühlt sich zu ihr hingezogen und bekundet sogleich mehrmals Interesse mit den Worten *Wir sind auch Liebhaber des schönen Geschlechts*.<sup>2052</sup> Spontan folgt er ihr und sie lockt ihn zu einem Orangenbaum, in dem er glaubt, noch mehr Alkohol zu finden. Doch er greift nach Totenschädeln in der Baumkrone und fällt zutiefst verängstigt auf den Boden. Daraufhin

---

<sup>2050</sup> Trinkulo und Fabio beschließen dem betrunkenen Stephano, ihrem *Bacchusbruder* einen Streich zu spielen und versuchen in 2. Akt, Szene 8 ihm weiszumachen, dass er bereits tot sei. Vor Schreck wird Stephano bewusstlos, kommt aber rasch wieder zu sich und muss das verlachende Gespött der beiden anderen über sich ergehen lassen (vgl. *ibd.*, S. 48-50).

<sup>2051</sup> *Ibd.*, S. 52.

<sup>2052</sup> *Ibd.*, 2. Akt, Szene 10, S. 54-57.

ragt eine Prügel androhende schwarze Hand aus der Erde hervor und zwingt die Trunkenbolde aus einer Flasche mit Alkohol zu trinken. Daraufhin folgt die Höhlenszene, in der sich Trinkulo selbst bemitleidend als *armer, unglücklicher Hofnarr*<sup>2053</sup> bezeichnet und in dieser Veroperung verzweifelt ein Lied an seinen Schutzpatron singt:

Ach! Heiliger Antonius, Erbarm dich mein! Hier soll ich armer Trinkulus, Verschollen Seyn! Bei meiner armen Seele! In dieser engen Höhle vergeh ich ja vor Schmerz, So bang ist mir ums Herz. Hier muß ich Hunger leiden, Bis in den Tod; Vor Durst zuletzt verscheiden. O! große Noth! Denn keine Christenseele, kann zu mir in die Höhle. Hilf, heiliger Anton! Mein werther Schutzpatron! Ach heil' ger Anton höre! Nur jetzt hilf mir! Ich bin, auf Narrenehre Recht dankbar dir. Hör, wie ich zu dir schreie!<sup>2054</sup>

Intensiviert wird Trinkulos Furcht durch lautes Hundegebell und wildes Geheule bedrohlich klingender Tiere, die Stephano und Fabio vor der Höhle zur Flucht veranlassen. Nachdem er Prosperos Zaubermantel im Baum entdeckt hat, nutzt er die Macht des Gewandes und zaubert spontan seine Freunde her. Diese machen sich lustig über ihn und nehmen ihm das Kleidungsstück ab.<sup>2055</sup>

Während der erste Akt zu Beginn Prosperos missliche Lage schildert sowie die Liebesgeschichte des seriösen Liebespaares vorantreibt, dominieren im zweiten Akt die Buffi-Szenen den Fortgang des Singspiels: Der erste Handlungsbogen schildert das Narrenspiel zwischen Trinkulo, Stephano, Fabio und Ariel, während die zweite Handlungsebene sich auf Trinkulo, Stephano und Kaliban stürzt. Im dritten Akt werden der Hofnarr und der Kellermeister endlich von Kaliban befreit. Zudem verzögern ebenso retardierende Momente – wie beispielsweise die Entführung Mirandas durch Kaliban – die Erlösung Prosperos im finalen vierten Akt: Der Geist Majas rettet Prospero vor seinem Untergang und verbannet die Hexe Sycorax tief in die Erde. Prospero legt seine Zauberkräfte ab, versöhnt sich mit seinem Bruder Antonio und alle verlassen die Insel.

In dieser Veroperung sucht Trinkulo seine Narrenidentität weniger in den Pflichten seines Hofnarrenamts, sondern viel mehr im Spaßmachertum als lustige Figur. Dabei werden jene Hofnarrenanteile, die auf die Treue eines Narren zu seinem Herren schließen lassen, in Fabio ausgelagert. Da Trinkulos König nicht auf der Insel verweilt, sehnt er sich auch nicht nach ihm, sondern sinniert viel lieber über die wunderbaren Vorzüge von Frauen und Alkohol. Als Possenreißer ist er allerdings wenig überlebensfähig und erweist sich somit als ideale Spielfläche für Ariels amüsantes Narrenspiel. Was ihm bleibt, ist seine Komik: Sein Lachen vollzieht sich in den Späßen mit und über Stephano, Fabio und Kaliban. Über sein Narrenwesen hinaus wächst Trinkulo allerdings nicht; jedoch ist er optimistisch und ahnt, dass sich alles zum Guten wenden wird. Im Glauben an diese Zuversicht nimmt sich der Narr wie immer nicht allzu ernst; eine Eigenschaft, die ihn für das Singspiel per se prädestiniert. Die komischen Figuren bieten somit ein buffoneskes Fundament, in der sich eine Singspieldramaturgie entfalten und gleichsam eine romantische Liebesgeschichte par excellence entwickeln kann.

Das 19. Jahrhundert<sup>2056</sup> beruft sich als europaweites Phänomen auf *Tempest*-Vertonungen und lässt sukzessive die Singspieltradition hinter sich. Joseph Meyer greift diese Gattung auf romantischer

<sup>2053</sup> Ibid., S. 60.

<sup>2054</sup> Ibid., S. 57f.

<sup>2055</sup> Ibid., S.66-72.

<sup>2056</sup> Über folgende Werke lässt sich keine Aussage bezüglich der Narrenfigur treffen, da über deren Verbleib nichts bekannt weiter bekannt ist: K. F. L Schäffers *Der Orkan* (UA 1805), A. J. Emmerts *Der Sturm* (Salzburg UA 1806), Henry Bishops *The Tempest* (Libretto: Frederic Reynolds, UA 1821), Phillip Jakob Riottes Singspiel *Der Sturm oder*

Folie noch einmal auf und komponiert das fünftaktige Lustspiel *Der Sturm* (Gotha 1825), indem jedoch keine Reduktion des Seria-Personals mehr stattfindet. Dadurch reduzieren sich die komischen Brechungen und parodierenden Metaebenen zugunsten einer Narrenzeichnung, die beginnt, über ihr Handeln nachzudenken, bevor sie agiert: Nach der *Einführungsszene* der Figur des Narren, der allein auf der Insel umherzieht und schließlich auf Kaliban und Stephano trifft, folgt nach dem Trinkgelage die obligatorische *Prügelszene*, in der sich Trinkulo abermals gegen die Vorwürfe Stephanos mit folgenden Worten wehrt: »So wahr ich hier stehe, ich habs Maul nicht aufgethan. Du bist besoffen-Du bist närrisch.«<sup>2057</sup> Trinkulo appelliert an Stephanos Vernunft und stellt die These auf, dass Kaliban selbst ein Spion Prosperos sei.<sup>2058</sup> Dies bedeutet allerdings nicht, dass Trinkulo Seria-Anteile besitzt; er scheint im Vergleich zu Stephanos unüberlegter Impulsivität eine gewisse Vorsicht mitzubringen. Dennoch macht sich das Narrenreich – bestehend aus Trinkulo, Stephano und Kaliban – siegessicher unter den Klängen eines tosenden Marsches in den Feldzug gegen Prospero, wobei dessen musikalischen Klänge einen persiflierenden Eindruck erzeugen, der jene als Buffocharaktere entlarvt. In ihrem Enthusiasmus ironisieren sie damit den politischen Gehalt der Handlung, in welcher die ernstesten Charaktere um den größtmöglichen Machtgewinn kämpfen.

Im vierten Akt kommen die drei Verbündeten vor Prosperos Zelle erschöpft an. Die Motivation von Stephano und Trinkulo ist gesunken, da der beschwerliche Pfad durch ein übelriechendes Moor geführt hat und ihre Körper mit tierischen Exkrementen und dreckigem Schlamm bedeckt sind. Da entdeckt Trinkulo die zum Trocknen aufgehängten Kleidungsstücke von Prospero und Miranda und kommt zu dem Schluss: »Nichts haben wir nöthiger, nichts kann uns willkommener seyn, als frische Kleider; dort hängen sie – wären wir nicht Narren, wenn wir nicht wechselten.«<sup>2059</sup> Die Szene mündet in einem karnevalistischen Verkleidungsspiel und der Narr findet sich übermütig in Frauenkleidern wieder. Über sich selbst erheitert, macht er Witze und treibt Späße, dann wird der Narr plötzlich ernst: Er versucht Stephano zum Weiterziehen zu überreden und den mörderischen Plan gegen Prospero fallen zu lassen. Doch sein Freund verneint sein Anliegen und bewegt Trinkulo zum Bleiben mit dem Versprechen, nach der Ermordung des Hexenmeisters die verlorene Flasche Alkohol zu suchen und damit den Sieg zu feiern.

Sie ahnen nicht, dass Prospero bereits über ihnen schwebt und die Narrenszenerie aus der Luft beobachtet. Er fliegt vom seinem Zaubermagnum vom Himmel hinunter; sein Ankommen wird mit Jagdhörnern und lautem Hundegebell angekündigt. Nachdem das Dreiergespann in der Jagdszene gefasst wird, hört man Trinkulo weinen, Stephano fluchen und Caliban schreien. In fünften Akt ist das Trio jedoch wieder befreit und der Hofnarr findet mit den Worten »[...] Euer Gnaden unterhändigster Hofnarr [...]«<sup>2060</sup> zu König Alonso zurück. Eine Rückkehr in die Heimat steht durch die Vermählung des ernstesten Liebespaares und der politischen Versöhnung nichts mehr im Weg.

---

*Die Geisterinsel* (Libretto: Johann Gabriel Seidl, Brünn UA 1833) sowie Alexander Aljabjews dreiaktige Oper *Burja* (1835): Aljabjew vollendet die Oper, jedoch ist lediglich ein Teil der Partitur erhalten, die nicht öffentlich zugänglich ist. Darüber hinaus sind die ersten Bühnenmusiken, die sich mit diesem Sujet befassen, von Hector Berlioz (1830), Arthur Sullivan (1816) und Peter I. Tschaikowski (1873) sowie Thomas Murbys Drama cantata for children *Shakespeare's Merrie Meeting* in London (1889) zu verzeichnen.

<sup>2057</sup> 3. Akt, 2. Szene (Meyer 1825, S. 70).

<sup>2058</sup> *Ibid.*, S. 72f.

<sup>2059</sup> *Ibid.*, S. 90f.

<sup>2060</sup> *Ibid.*, S. 106.

Auch in dieser Veroperung lernt man einen Hofnarren kennen, der als klassische Dienerfigur agiert, sich durch Wortwitz, Spontaneität sowie Komik auszeichnet und dennoch bedacht vorgeht, um sich selbst in der Fremde zu schützen. Dabei fällt er jedoch nie aus seiner Rolle. »Das Narrenkönigreich« Stephanos verlässt Trinkulo aber gerne, um im Königreich Alonsos seine Stellung wieder einzunehmen. Seine Narrenidentität erfüllt ihre Pflicht als Komikrepräsentant und verliert selbst im bedrohlichen Paradies der Insel ihren Humor nicht.

Jacques Fromental Halévy vertont den *Sturm*-Topos in seiner Oper *La Tempesta*<sup>2061</sup>. Im Frühjahr 1850 wird Halévy von der Direktion des *Her Majesty's Theatre* in London gebeten, eine Oper zu komponieren, um die Konkurrenzfähigkeit des Opernhauses auf dem Londoner Theatermarkt zu steigern. Obwohl in der englischen Opernlandschaft kaum als Komponist bekannt, reist Halévy, der zuvor mit seiner ersten Grand opéra *La Juive* 1835 in Frankreich große Erfolge verbuchen konnte, mit seiner Familie nach England.<sup>2062</sup> Bis 1840 ist der Adressat des *Her Majesty's Theatre's* vornehmlich die Aristokratie, danach beginnt aus sozialgeschichtlicher Perspektive das mittlere und höhere Bürgertum, die damaligen Theaterinhalte durch Mäzenatentum etc. zu diktieren.<sup>2063</sup> Ruth Jordan notiert über die musiktheaterästhetischen Bedingungen, die Halévy in London erwarten:

Halévy's real chance to prove his worth to English audiences came when Mr. Lumley, lessee of Her Majesty's Theatre, asked him to write an opera based on Shakespeare's *The Tempest*. Scribe had written the libretto in French and the Italian poet P. Gianone, librettist of Halévy's *Clari* which was performed at the Paris Théâtre-Italien in 1828, translated it into Italian. The policy of Her Majesty's Theatre required operas to be performed in Italian.<sup>2064</sup>

Damit ergibt sich folgendes interkulturelles Szenario: Zwei Franzosen vertonen einen englischen Dramentext<sup>2065</sup>, wobei das französische Libretto Eugène Scribes wiederum in die italienische Sprache überführt wird und eine Vertonung erfährt, die nicht nur auf das französische Genre der Grand opéra zurückgreift, sondern eigentlich an die italienische Operntradition des 19. Jahrhunderts gebunden ist.<sup>2066</sup> Denn aus wirkungsästhetischer Perspektive geht es darum, nicht die Verehrer Shakespeares zu bedienen, sondern das englische Opernpublikum mit einer italienischen Oper zu begeistern.<sup>2067</sup>

<sup>2061</sup> Libretto: Eugène Scribe, London 1850.

<sup>2062</sup> Jordan 1994, S.135.

<sup>2063</sup> Hendley 2005. Hendley erörtert im zweiten Kapitel seiner Dissertationsschrift detailliert die Rezeptions- und Produktionsbedingungen jener Adaption und damit einhergehend den Erwartungshorizont des Publikums sowie den sozialgeschichtlichen Kontext (vgl. S. 18-78).

<sup>2064</sup> Jordan 1994, S. 137.

<sup>2065</sup> Über die französische Haltung zu englischer Dramenliteratur belegt Hendley: »In France, meanwhile, Shakespeare was all but unknown. In the eighteenth century, the French predilection for neoclassical dram, with its strict adherence to the three unities of time, place, and action precluded any real appreciation for Shakespeare, and he was simultaneously praised and reviled by Voltaire. Near the turn of the century, as Romanticism was making its way to France, it looked as if Shakespeare might have a better chance of being accepted by French writers and audiences. But the ascension of Napoleon and his reinforcement of French values and traditions discouraged the dissemination of works by foreigners and encouraged instead the works of natives such as Corneille and Racine. Moreover, the revolution of 1830 not only renewed the spirit of French nationalism, but also produced an aversion for all things English, Shakespeare included. Between 1822 and 1844, English touring companies attempted to introduce their Shakespeare to the French public.« (Hendley 2005, S. 40). Weiter verweist Hendley auf deren Erfolge, Shakespeare dem französischen Publikum näher zu bringen, eine allgemein skeptische wie ablehnende Tendenz gegenüber englischen Dramen bleibt in der romantische Epoche aber dennoch bestehen (ibid., S. 40f.).

<sup>2066</sup> Hendley geht daneben auf den Aspekt der in England populären italienischen Operntradition genauer ein: »For London audiences attending either Her Majesty's Theatre or the Royal Opera at Covent Garden as the middle of the nineteenth century, the opera was Italian opera. This is no to say that operas in German, French and even English were not part of the operatic repertoire of mid-century London. Indeed, audiences were exposed to these genres not

Den musikalische Befund des Werkprozesses charakterisiert Dean »[...] as compound of Rossini, Meyerbeer, Weber and Auber, [...] insipid and conventional, but sometimes unintentionally funny. The maximum of vocal embellishment is superimposed upon a minimum of melodic impulse.«<sup>2068</sup> Hendley wird in seiner Synopsis über *La Tempesta* noch konkreter:

*La Tempesta* is essentially a 'numbers' opera, organized into three acts with an orchestral introduction and prologue. Since the opera was commissioned for Her Majesty's Theatre in London, spectacle and choral and ballet scenes were a must, placing *La Tempesta* in the ranks of contemporary French grand opéra. *La Tempesta* does not, however conform to the formal organization of the standard five acts opera, resembling rather the tree act structure of French opéra comique. In fact, Halévy and Scribe seem to have sculpted a hybrid genre, containing elements of both grand opéra and opéra comique. *La Tempesta* was indeed a mélange of genre. [...] As was the trend of mid-century opera, *La Tempesta* contains far more ensemble sets than solo arias. The arias conform exactly to the Rossinian cavatina/cabaletta style and the ensembles (mostly trios and choruses) are continuous and often through composed, shifting constantly *between recitative accompagnato* and *arioso*-styles. This technique, used by Mozart and later by Rossini and Verdi, greatly helps to forward the dramatic action more effectively than the *secco recitative* style. Finally, each acts ends with a traditional finale: another ensembles-driven section that always ends with a crowd scene featuring a generous portion of large-scale choral writing.<sup>2069</sup>

Vor diesem Hintergrund sagt Schreiber über die Auswahl des Librettisten: »Scribe war die personifizierte Verbindung zwischen den Unterhaltungstheatern des Boulevard du crime, der Großen Oper und der Opéra-Comique«.<sup>2070</sup> Seinem Postulat der *Dramaturgie des Schocks*<sup>2071</sup> kann Scribe deshalb mit wenigen Einschränkungen folgen. Damit meint Schreiber die »[...] Verabschiedung der Transzendenz der Bühne: Der Mensch wird auf sich selbst und seine Verantwortlichkeit geworfen, die Bindung an übergeordnete Mächte wie die Religionen erweist sich als Mittel der Selbsteideologisierung.«<sup>2072</sup>

Überträgt man diese Ansätze auf die Lektüre Shakespeares, so nutzt Scribe ebenfalls die Isolation des Inseldylls: An diesem Ort relativieren sich die Regularien und Gewohnheiten des Alltags, da alle ums Überleben kämpfen. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich Prosperos Sturm, der aufgewühlte Seelenzustände zu Beginn des ersten Aktes hinterlässt. Dabei werden die Höflinge Sebastian und Gonzalo mit Bedacht gestrichen, da Halévy die Handlungsfäden mit einer bestimmten Intention spinnt: In dieser Veroperung steht nämlich nicht der Machtkampf zwischen Prospero, Alonso und Antonio im Vordergrund, sondern ein Herrschaftsstreit zwischen Prospero und Caliban im Mittelpunkt der Szene. Der Handlungsstrang des gestrandeten Hofstaats ist lediglich ein Nebenschauplatz,

---

only through travels abroad, but also within the very theatres of London. Seldom, however, were operas performed in any language other than Italian. [...] Italian opera had been popular on stage since the time of Handel and the great *castrati* of the eighteenth century.« (ibd., S. 26f.).

Zwar erfüllt die Oper ihren Erwartungshorizont, kann aber die Insolvenz des Theaters auf Dauer nicht verhindern, obwohl Lumley sich eine Vielzahl bekannter Operngesichter auf die Bühne holt. Hendley verzeichnet über die Schließung des Opernhauses: »The star system thus having failed them, it seems the production of *La Tempesta* became of an eleventh-hour effort to save her Her Majesty's Theatre from financial ruin. Yet Lumley turned once again to the star system in the casting of *La Tempesta*, and while his efforts did fail this time, the success of *La Tempesta* would not last, and the doors of Her Majesty's Theatre would finally close two years later.« (ibd., S. 62).

<sup>2067</sup> Vgl. ibd., S. 80. Problematisch scheint hierbei der Umgang mit Shakespeares Werk in England Mitte des 19. Jahrhunderts: »While mid-century London critics were often split in their opinions as to how Shakespeare's genius should be presented in public, it appears that another parallel split existed between the tastes of the general public and the opinions of the erudite literati, some of whom believed it to their responsibility to educate the public in manners of taste.« (ibd., S. 84).

<sup>2068</sup> Dean 1964, S. 111.

<sup>2069</sup> Hendley 2005, S. 122f.

<sup>2070</sup> Schreiber 1991, S. 323.

<sup>2071</sup> Ibid., S. 359.

<sup>2072</sup> Ibid., S. 359f.

der für Herausbildung von zwei Ereignisebenen verantwortlich ist: Für die sich etablierende Liebesgeschichte zwischen Ferdinand und Miranda sowie die Möglichkeit Prosperos zur Rückkehr in seine Heimat. Alonso und Antonio treten darum auch nicht als rachesüchtige Kriegsherren auf; im Gegenteil, Antonio ist voller Reue über den verübten Staatsstreich an seinem Bruder und Alonso beruft sich auf seine Rolle als fürsorglicher und liebender Vater Ferdinands. Caliban hingegen fordert mit aller Gewalt die Autorität Prosperos heraus, indem er sich unter den Schutz von Trinculo und Stephano stellt und sich deren Dienste bemächtigt. Aber seine Macht ist kurzlebig:<sup>2073</sup> Der Zauber seiner drei magischen Blumen – die er von seiner Mutter Sycorax<sup>2074</sup> zu Beginn der Handlung als magische Waffe gegen Prospero erhält – vergeht und auch der Hofstaat versiegt als Verbündeter; jener erkennt ausschließlich Ferdinand als wahren König an.<sup>2075</sup> Scribe und Halévy knüpfen hierbei an die zeitgenössische Schauspieltradition Londons an und liefern damit ein Zugeständnis an die Popularität des Calibancharakters, wie Hendley verdeutlicht:

Moreover [...] nineteenth-century English writers were practically obsessed with ‘Caliban’s struggle for knowledge and independence’. Those roles were in many instances reversed, with Prospero portrayed as the monster and Caliban as the thinker ‘who ponders theological and philosophical questions.’ Thus in many Victorian productions, ‘the slave was often more important than the master.’<sup>2076</sup>

Trinculo werden in der Oper als Basspartie zwei Szenen zugeordnet, die ihn stets ihm Kollektiv auftreten lassen und folgendermaßen in den Handlungsverlauf eingebettet sind: Im zweiten Akt hat sich Caliban (Bass) der Zauberkraft der ersten Blume bemächtigt, um Miranda zu entführen und sie in einen Zauberschlaf zu legen. In der darauffolgenden Szene wechselt die Handlung zu den Häftlingen Trinculo and Stephano (Sopran), die zusammen mit Schiffsleuten ihr Überleben mit Alkohol begießen. Hendley analysiert die musikalische Struktur dieser Szene:

Act II, no. 12 offers a complete change of mood as the story turns from the plight of Miranda to the antics of Trinculo, Stephano, and other shipwrecked sailors. In what seems an attempt to maintain continuity from the previous number, the first pitch sounded is an E natural. This makes the key area ambiguous, though the key signature spells Bb major. The function becomes clear within a few measures as the E natural leads to F, the dominant of the ensuing Bb major firmly established in measure 7. Here the musical atmosphere lightens considerably as the orchestra presents a rollicking choral prelude in compound duple meter with the distinct flavor of a hornpipe dance. The lengthy introduction is followed by a rousing chorus as the sailors rejoice in the safety they have found ashore [...]. A prolonged dominant chord prepares the way for a modulation to the relative minor key of G, and the tempo quickens as Stefano sings a recitative that recounts how he survived the shipwreck. Bb major returns as the chorus enters demanding a song from Stefano, who gladly complies in the *canzone* that follows. Another prolonged dominant progression sets up the modulation to G major, and Stephano and the chorus of sailors perform a *canzone* that extols the virtue of wine. The *canzone* is straightforward, with only one modulation to the dominant key of D major for the verses and back to G major for a reprise of the chorus. Emphasis is achieved on the final repeat of the text ‘che la forza fuggitiva di tornare ha la virtù’ through a succession of flattened seven chords that occur just before the final cadence in G major.<sup>2077</sup>

Im nächsten Aufzug stellt sich Caliban dem Hofstaat als Herrscher der Insel vor und erklärt, die schlafende Miranda sei seine Sklavin. Trinculo und die anderen beginnen schallend zu Lachen und laden ihn zum Feiern und Trinken ein (*Beviamo intanto e beva ei pur*).<sup>2078</sup> Schon nach kurzer Zeit ist

<sup>2073</sup> Vgl. Hendley 2005, S. 116.

<sup>2074</sup> Sycorax wird von Prospero in einem Felsen festgehalten, weswegen man sich lediglich als entkörperlichte Stimme wahrnimmt. Die drei magischen Blumen sind ihr von ihrer Zauberkraft noch geblieben, weshalb sie diese durch ihren Sohn gegen Prospero einsetzt.

<sup>2075</sup> Hendley 2005, S. 119.

<sup>2076</sup> *Ibid.*, S. 90.

<sup>2077</sup> *Ibid.*, S. 161.

<sup>2078</sup> Scribe 1850, Scena VI, S. 56.

Caliban völlig betrunken und Miranda erwacht. Sie nutzt ihre Chance und flieht. Davor spricht sich mithilfe der Magie der letzten Blume heimlich einen Zauberspruch aus, der das gesamte Trinkgelage bewegungsunfähig macht.<sup>2079</sup> Außer seine Kameraden zum Trinken zu animieren und hierbei Späße, Possen und Witze zu reißen, kommt dem Narren allerdings keine weitere Funktion zu. Er gehört mit Stephano zum lustigen Buffopersonal, wohingegen Caliban sich zum Zwitterwesen wandelt. Neben seinen komischen Anteilen erweist sich jener einerseits als Antagonist zu Prospero, bleibt aber dennoch im Wesenskern eine lustige Figur. Trinkulos Identität hingegen löst sich von seinem Hofnarrenamt und findet innerhalb Halévys musikdramaturgischer Konfiguration auch keine weitere Bedeutung. Hier zeigt sich ein Narr, der nicht mehr seine Ängste, Schwächen und Befürchtungen auf komische Weise zur Schau stellt. Auch ein Interesse über den Verbleib seines Königs scheint ihm fremd. Und ebenso sind seine Paradeszenen wie Prügel- oder Höhlenszenen gestrichen. Aus diesem Grund sucht er sich einen neuen Wirkungskreis und wird Teil der Schiffsmannschaft, die im Finale des dritten Aktes die Insel wieder verlässt und in die Heimat segelt. Trinculo muss sich in dieser Adaption also keiner besonderen Herausforderung stellen, sondern kann die Handlung unbekümmert an sich vorbei ziehen lassen.

Anton Urspruchs große Oper *Der Sturm*<sup>2080</sup> weist einen spätromantischen Duktus auf, den Dean neben den allgemeinen Bauprinzipien folgendermaßen erläutert:

Urspruch's opera is closer to Shakespeare. He transfers Prospero's dukedom to Palermo, apparently to justify a vision of a bay with golden cupolas, columns and marine gardens in the first scene, and in Act II introduces a chorus of voluptuous huntresses, dressed in mythological costume with bows and narrows. They claim equal skill in love and hunting – which is scarily consistent with their supposed office as attendants of Diana – and at once pair off with the courtiers. Ariel explains that they are only phantoms, but they enable the composer to combine two favourite gambits of German romanticism, the huntsmen of 'Der Freischütz' and the flower-maidens of 'Parsifal'. The long masque in Act III has a model in the play, though the librettist prefaces it with most of Prospero's 'Our revels now are ended' speech before the revels begun. He devoutly fathers Caliban upon Satan and does not allow much play to Ariel, but – remarkably for a German romantic – is quite free from pretentious symbolism and hollow rhetoric. This is also true of the music, which is otherwise deeply rooted in its period, reflecting the influence of Schumann, Mendelssohn, Brahms and more lyrical parts of 'The Ring'. Caliban, who habitually refers himself with wistful self-pity,

<sup>2079</sup> Hendley analysiert: »No. 13 takes us to the finale of Act II, as Caliban with Miranda in his arms, approaches the drinking sailors. The number opens with a sustained G supported by a sixteenth note figure alternating between the pitches C und Db, making the key area ambiguous C. [...] The motive ends by outlining a C major triad, temporarily supporting the key of C major as Stefano notices Caliban approaching. Stefano, Trinkulo and the other sailors hide as Caliban enters, accompanied by another turn utilizing the pitches E flat and D natural and supported by a second inversion dominant seventh chord. [...] An arpeggiated flourish in Ab is heard as Caliban pronounces himself Lord of the island, but as Caliban becomes aware of the sailors' presence, the key moves swiftly to Bb minor by way of a brief reference to Db major. A prolonged dominant seven resolves to a submediant, which is also prolonged to provide harmonic support for Caliban's announcement that he is the King of Island.

The sailors respond with bouts of laughter, and as Caliban considers using the flowers' last wish to rid the sailors, Bb minor shifts suddenly to the modal major just before chromatically modulating to the key area of B major using a secondary dominant of the subdominant. [...] A mediant shift to G occurs as the sailors invite Caliban to drink with them. The party is interrupted by a dominant chord in A minor, and Miranda awakens. Caliban informs Miranda that she is now his slave as the 'Caliban's Revenge' theme reappears in the key of A minor. Soon Caliban's and the sailors' attention turns to drinking, while a modulation to Ab ushers in a woeful arietta for Miranda. A modulation to the relative minor accompanies Caliban's subsequent solo as he becomes more and more intoxicated. Ab major returns in alternation with F minor as Miranda reprises her arietta, this time cast in a full ensemble number with Caliban, Stefano, Trinculo, and the sailors. The ensemble cadences in Ab major and segues immediately into a final bacchanale in Eb major. Caliban is now completely drunk as he sings an opening section, followed by frivolous outbursts from the sailors in a choral response that is accentuated by a prolonged flattened mediant.« (Hendley 2005, S.161-165).

<sup>2080</sup> Libretto: Emil Pirazzi, UA Hamburg 1888.

is comic rather than grotesque; but his musical motive is suitably ungainly, and its various forms are skilfully woven into the orchestral texture. This is a competent and well-organized if second-rate opera.<sup>2081</sup>

Trinculo besitzt zwei Auftritte<sup>2082</sup>: Separiert vom gestrandeten Hofstaat kündigt Urspruch den Narren in dessen Einführungsszene des zweiten Aktes zunächst in einer Regieanweisung an: »Plötzlich eintretende grelle Beleuchtung; Trinculo kommt in bunter Narrentracht, die Kapuze überzogen, von rechts hereingelaufen.«<sup>2083</sup> Begleitet von Violine, Horn und Fagott wird das Tempo ruhiger und Trinculo singt beunruhigt über das aufziehende Gewitter: »Nun bei allen Höllen-Teufeln, fängt es gar noch an zu träufeln, und zu schütten und zu gießen, Wolkenbrüche niederschießen! Weh der Donner, Hui, der Blitz! Pfui das ist ein blöder Witz!«<sup>2084</sup> Nachdem er unter Kaliban einen Unterschlupf gefunden hat, steigern sich Blitz, Donner, Regen und Sturm in ein Crescendo, das erst verklingt, als Stephano dazustößt. Der Handlungsbogen mündet in der Prügelszene, die begleitet von Holzbläsern wie bei Meyer in einen Marsch mündet: Entschlossen, Kaliban zu folgen, bricht das Trio auf der Suche nach Speis und Trank auf (*Nach dem Ziel, juhu, wo es viel gibt zu speisen, giebt zu speisen, zu speisen, Juhu!*)<sup>2085</sup>

Zu diesem Zeitpunkt ahnt der Tenor Trinculo noch nichts von Kalibans wahren Beweggründen. Er stuft ihn als harmloses Inselwesen ein, das gastfreundliche Dienste anbietet und mit ihnen basalen Lebensfreuden teilt. Nachdem sie im dritten Akt ihren Hunger und Durst gestillt haben (*Das war ein Futter, Gott erbarm!*) zieht das Gewitter wieder auf und lässt sich als Vorahnung lesen, da Kaliban nun seine wahren Motive offenbart: Er führt sie durch den Sturm vor Prosperos Höhle und macht sie auf den Zaubermantel Prosperos aufmerksam. Trinculo zeigt sich allerdings nicht beeindruckt (*Nützen soll der Trödel hier? Lieber hätt ich die Knödel schier!*)<sup>2086</sup>. Als Kaliban Trinculo und Stephano in seinen Mordplan einweihet, erscheint Prospero und bestraft das Inselmonster unmittelbar. Er versetzt die beiden Höflinge in einen Zauberschlaf und lässt sie durch Ariel auf ihr Schiff zurückbringen (*Mein Ariel, die beiden da Gesell, In luft'ger Gondell trag sie schlafend fort, zur Bucht an ihres Schiffes Bord*)<sup>2087</sup>. Danach erfolgt die Versöhnung mit dem Hofstaat und die Aufgabe der Zauberkunst Prosperos und dem Beschluss der Rückkehr in die Heimat. Die Oper endet mit der Regieanweisung: »Die aufsteigenden Nebel erfüllen allmählich den Bühnenraum bis zu dessen abermaliger völliger Verfinsterung. Prospero besteigt mit Miranda, Fernando, Alonso und dem übrigen Gefolge das Schiff. Indem dieses vom Ufer stösst, fällt der Vorhang.«<sup>2088</sup>

Grundsätzlich dominieren die Seria-Charaktere das Handlungsgeschehen<sup>2089</sup> wie beispielsweise die Wiedereinführung der Spiegelfunktion des Brudermordes (Prospero vs. Antonio, Alonso vs. Sebastian) belegt. Das Motiv des politischen Herrschaftsanspruchs seitens der seriösen Charaktere (Prospero, Antonio, Sebastian, Alonso) wird inhaltlich kontrastiert durch die Liebesgeschichte des hohen Paares (Miranda, Fernando). Daneben ist die Verwendung von mehrstimmigen Chören (Chor

<sup>2081</sup> Dean 1964, S. 111f.

<sup>2082</sup> Urspruch/Pirazzi 1888. Siehe im 2. Akt, S. 28-35; 3. Akt, S. 48.

<sup>2083</sup> *Ibd.*, S. 28 und Urspruch 1890, S. 106.

<sup>2084</sup> Urspruch/Pirazzi 1888, S. 28f. sowie Urspruch 1890, S. 106ff.

<sup>2085</sup> *Ibd.*, S. 28ff. sowie *ibd.*, S. 106-109.

<sup>2086</sup> *Ibd.*, S. 46 sowie *ibd.*, S. 201.

<sup>2087</sup> Urspruch/Pirazzi 1888, S. 47.

<sup>2088</sup> Urspruch 1890, S. 230.

<sup>2089</sup> Die Verlagerung der Handlung nach Palermo zeugt von szenischer, weniger musikalischer *couleur locale*.

der Geister, kleiner wie allgemeiner Chor, Chor der weiblichen respektive männlichen Stimmen, Chor der Jägerinnen, Chor der Cavaliere usw.) ebenso konstitutiv, die jeweils einer Figurengruppe zugeordnet werden.

Das Trio um Trinculo, Stephano und Kaliban lässt sich als komische Kontrastfiguren ausmachen. Untermauern lässt sich dieser Eindruck ebenfalls durch die vielfache Verwendung des Gewittermotivs, das stets agiert, wenn jene die Szene bespielen. Ihr Scheitern wird damit antizipiert und verweist auf den buffonesken Handlungsrahmen, in dem sich die Gefährten bewegen. Der Narr fungiert mit Stephano wiederum als geschlossene Buffo-Einheit, in die Kaliban nicht eindringen vermag. Somit entsteht kein personelles Ungleichgewicht innerhalb des Dreiergespanns, weshalb Trinculo auch nicht als Dienerfigur Stephanos auftreten muss. Die Freundschaft der beiden zeichnet sich aber dennoch durch Späße, gegenseitiges Necken und Verlachen aus und verweist damit auf deren Konzeption als lustige Figuren. Von besonderem Stellenwert ist allerdings der Wortwitz des Narren. Ursprung verwendet Trinculo als klassische Narrenfolie, die den Rezipienten schlichtweg zum Lachen bringen soll.

In folgenden Opern des 19. Jahrhunderts ist Trinculo als Hofnarrenkonzeption nicht bzw. in anderer Form vertreten: In *Carl Maria von Webers Oberon or the Elf's King Oath*<sup>2090</sup>, in Ernst Franks *Der Sturm*<sup>2091</sup> sowie in Zdeněk Fibichs Märchenoper *Boÿre*<sup>2092</sup>. Weber amalgamiert eine altfranzösische Verserzählung mit anderen Dramentexten Shakespeares, nimmt Trinculos Figur jedoch nicht in die Adaption mit auf. Frank führt Trinculos Charakter in seiner Personenübersicht zwar auf, jener mimt wie bei Fibich allerdings ein Bootsmann. Diese Funktionsänderung korreliert mit einer typologischen Wesensveränderung, da Trinculo in beiden Fällen einen Abenteurer verkörpert und die daraus resultierenden dramaturgischen Umwälzungen nicht mehr auf eine Narrenfigur schließen lassen.<sup>2093</sup>

Das 20. Jahrhundert zeigt ebenfalls einen *Negativbefund*<sup>2094</sup>: Arturo de Angelis Vertonung *La Tempesta*<sup>2095</sup>, eliminiert den Hofnarrentopos. Kurt Honolkas Arrangement *Die Wunderinsel*<sup>2096</sup>,

<sup>2090</sup> Das Libretto ist von James Robinson Planché und die Uraufführung 1826 in Leipzig.

<sup>2091</sup> *Ein musikalisches Märchen in drei Akten* mit einem Libretto von Joseph Viktor Widmann; UA Hannover 1887.

<sup>2092</sup> Die Uraufführung findet 1895 in Prag statt und das Libretto ist von Jaroslav Vrchlický.

<sup>2093</sup> Dean erklärt über jene Modifikationen des Stoffes beispielsweise bei Fibich: »[...] Boÿre, [...] suffers far more seriously from the Teutonic virus. The libretto begins like the play, but deviates more and more into a Wagnerian morality, and has almost finished with Shakespeare by the end of Akt II. Prospero assumes the more sesquipedalian aspects of Wotan and Gurnemanz, especially in Act III. In the second finale Prospero comes on in a chariot drawn by Caliban and three dragons, lectures Alonso, Antonio and the courtiers, and points to Caliban's posture as an illustration of the triumph of truth over falsehood: [...] In Act III the game of chess between Miranda and Ferdinand is expanded into a long and rather obscure allegory of married life. Spirits whisper thoughts of a desire into their ears, but when they are on the point of kissing Ariel knocks their heads together and the spirit laugh. They have a mild tiff, and Miranda refuses to finish the game. Ariel says this is a healthy sign and calls Prospero, who at once gives Miranda to Ferdinand. The score owes a great deal to Wagner (of all periods) and a little to the Smetana of 'Dalibor'. Only in the music of Caliban, Stephano and Trinculo, which is very heavy-handed, is there a trace of the Czech peasant idiom. The numerous leitmotifs have a little character of flexibility. Despite a few lively passages, mostly connected with Ariel – one of them curiously reminiscent of Widor's organ Toccata in F – the flow of the music is sluggish and turgid. The excessive use of outworn formulae like the diminished seventh does not help to keep it alive.« (Dean 1964, S. 112f.).

<sup>2094</sup> Zudem können keine Aussagen darüber, ob ein Narr enthalten ist, in folgenden Vertonungen getroffen werden, da jene entweder nicht öffentlich zugänglich sind, eine Kontaktaufnahme mit dem Komponisten nicht möglich ist oder man über deren Verbleib im Unklaren ist (siehe Tabelle Anhang): Raffaele del Frates *La Tempesta: Melodramma in 3 atti* (Libretto: Ugo Fleres, Livorno UA 1900), A. M. Hales *The Tempest* (London UA 1912), Nikolai Ivanovich Kazanlis *Miranda: Poslednyaya bor'ba* (St. Petersburg UA 1910), Kurt Magnus Atterbergs *Stormen* (Stockholm UA

verzeichnet zwar eine Figur mit Namen Trinkulo. Honolka verleiht dieser eine Funktionszuschreibung als Matrose, mit der sich auch typische Narrenmerkmale verlieren: Trinkulo ist auch hier ein draufgängerischer Abenteurertypus, der eine Sprechrolle innehat. Närrische Züge könnte man, wenn überhaupt bedingt, dem Bariton Stephano zuweisen. Trinkulo unterstützt Stephano in seiner usurpatorischen Idee, König zu werden; Trinkulo ist aber keine Hofnarren- respektive lustige Figur, sondern zeichnet sich durch ein vielmehr gewalttätiges Wesen aus, das seinen Frust im Wein ergießt. Währenddessen sind in William Boyce' *The Tempest*<sup>2097</sup>, Nicolas Comyn Gattys *The Tempest*<sup>2098</sup>, Michael Tippetts *The Knot Garden*<sup>2099</sup>, Luciano Berios *Un re in ascolto*<sup>2100</sup>, Peter Westergaards *The Tempest*<sup>2101</sup> sowie in Daniel Schnyders *The Tempest*<sup>2102</sup> schlichtweg keinen Narrentitäten verzeichnet.<sup>2103</sup>

In Felice Lattuidas Oper *La Tempesta*<sup>2104</sup> kommt das Narrenkonzept wiederum zum Tragen. Raffaele Pozzi fasst das dramatische Geschehen des Werkes zusammen:

After a brief orchestral introduction, the opera opens with a prologue in which the King of the Island (baritone) unleashes the sea against the ships of the Usurper (bass) and watches with satisfaction the resulting shipwreck. His plan to take vengeance by bringing the Usurper and his court alive to the island is revealed in a dialogue between Ariel (soprano) and the King at the opening of the first act. Amid the cries of the shipwrecked coming ashore, the King tells his daughter Miranda (soprano) how the Usurper had robbed him of his kingdom and cast him into the sea with his child. Meanwhile the Usurper and his courtiers are bewailing the disappearance in the storm of the Usurper's son, Prince Fernando [Ferdinand] (tenor); he, however, is safe, meets Miranda and fall in love with her but is imprisoned by the King. The King kills Calibano [Caliban] (bass), who has conspired against him, and completes his

---

1948), P. Konts *Der Sturm* (Wien UA 1968), Stjepan Šuleks *Oluja* (Zagreb UA 1969), Alan Leichtlings *The Tempest: Opera in one act* (Libretto: Gabriella Roepke, New York UA 1973), J. Petosas *Shakespeare and The Tempest* (Washington UA 1984), J. Kennys *The Tempest* (Libretto: P. Kebblings, Huddersfield UA 1985), Joan Crowells fünftaktige Oper *The Heights* (New York UA 1985), Michael Nymans *Noises, Sounds & Sweet Airs* (Hérouville-Saint-Clair UA 1991) und Peter Tahourdins *The Tempest: Opera in three acts* (Libretto: Tahourdin, Australia UA 2000).

Dean gibt zumindest einen Eindruck über A. M. Hales Vertonung: »Hale's is chaotic in style and remarkable for some extraordinary aberrations of language. Stephano says of Caliban 'He's still in a funk' – apparently to supply a rhyme for drunk' – and Caliban addresses his companions thus about Prospero: 'Then you must remember to first possess his books; For once he is without them quite stupid he becomes.« (Ibd., S. 113). Aus Deans Kommentar entsteht der Eindruck, dass zumindest in Hale's Oper ein Vorhandensein der Trinkulofigur möglich erscheint; dennoch bleibt diese Annahme reine Spekulation.

Des Weiteren sind Bühnenmusiken zu verzeichnen, die sich ebenfalls dem Sujet widmen: Engelbert Humperdincks *Der Sturm* (UA 1915 an der Berliner Volksbühne), Arthur Honeggers *Sturm* (UA 1915) sowie Jean Sibelius' *Der Sturm* (UA 1925). Und auch das Musical widmet sich dem Sujet im 20. Jahrhundert in Morton Davids *Tempest in a Teapot* (UA 1964), Clarence Barringtons *Beach Girl* (UA 1966), Hans Ulrich Engelmans *Revue* (Libretto: Wolfgang Swaczynna, Bonn UA 1973) und George Newsoms *O my America* (London UA 1985).

<sup>2095</sup> Mit einem Libretto von Augusto Sodini und einer Uraufführung 1905 in Perugia.

<sup>2096</sup> Eine Oper in zwei Akten zur Musik von Franz Schuberts *Alfonso und Estrella*, Stuttgart UA 1958.

<sup>2097</sup> Libretto: David Garrick, London UA 1957.

<sup>2098</sup> Libretto: Reginald Gatty, London UA 1920.

<sup>2099</sup> London UA 1970.

<sup>2100</sup> Libretto: Italo Calvino nach der *Götter*-Vorlage, Salzburg UA 1984.

<sup>2101</sup> Libretto: Westergaard, Lawrenceville UA 1993.

<sup>2102</sup> Libretto: Schnyder, Bern UA 1996.

<sup>2103</sup> Eine interessante *Hybridform* stellt Dieter Schönbachs Werk dar: Zwischen Schauspiel und Oper anzusiedeln ist dessen Bühnenwerk *Der Sturm*, ein in Wiesbaden 1971 uraufgeführtes Multimedia-Spiel für Sprecher und Soli, das sich durch kinetische Objekte, Projektionen, Wind- und Tonbänder kennzeichnet. Hier ist jedoch keine Narrenfigur anzutreffen.

<sup>2104</sup> Oper in einem Prolog und drei Akten (Libretto: Arturo Rossato, Mailand UA 1922).

revenge by compelling the Usurper to acknowledge him a king; he forgives the Usurper and the marriage between Miranda und Fernando can take place.<sup>2105</sup>

In dieser Konfiguration nimmt die Geschichte um das Trio also ein tragikomisches Ende: Während in allen anderen Vertonungen bisher das Rachemotiv Prosperos niemals in die Tat umgesetzt wurde, muss das Inselmonster bei Lattuada tatsächlich sein Leben lassen.<sup>2106</sup> Der Narr hingegen trägt lediglich die Bezeichnung *Il Buffone* und zankt sich ständig mit Stephano, weshalb er im zweiten Akt eine versöhnliches Lied anklingen lässt (*Su! Ragazzi, al vento al mare! E lasciatela impiccare*<sup>2107</sup>), bevor die klassische Prügelszene mit derben Trinkliedern abschließt: »C'era una volta una ragazza negra e il suo nome panciuto era Caraffa. Porgeva a tutti la sua bocca allegra per Messer Belzebù. [...] Faceva agli amanti baciare la staffa allegra per Messer Belzebù. [...] E si gettava in braccio Belzebù.«<sup>2108</sup> Als das Trio die Grotte Prosperos erreicht, tötet Prospero Caliban; Stephano und der Narr kommen heil davon, da der Narr geistesgegenwärtig zur Flucht aufruft (*Fuggiamo: è Belzebù...*).<sup>2109</sup> In dem Bewusstsein, dass Caliban sein Leben verlieren wird, besinnt sich der Narr lieber auf sich und zieht der Gemeinschaft, die eigene Sicherheit vor. Man erfährt von Lattuada lediglich, dass jenen die Flucht gelingt und sie dem Vergeltungsschlag Prosperos entkommen. Obwohl dieser Veroperung daher eine gewisse Tragik durch den Tod Calibans zu erfährt, vollzieht sich diese dennoch auf der Ebene des niedrigen und komischen Personals und der Tod Caliban muss eher als tragikomisch bezeichnet werden. Der Narr findet schließlich seinen König wieder und die Oper endet in der Vermählung des ersten Liebespaares. Pozzi resümiert über den musikalischen Duktus des Werkes:

Lattuada interprets Shakespeare's ambiguous and subtle text in accordance with his late-Romantic sensitivity, stressing the natural setting with an accompaniment that often becomes comment on the action, and giving emphatic expression to the emotional elements. The musical and dramatic structure confirm his links with the Italian operatic tradition of the late 19th century.<sup>2110</sup>

Heinrich Sutermeisters *Die Zauberinsel*<sup>2111</sup> vertont das Narrenmotiv ebenfalls. Bevor dessen funktionale Einbettung näher erläutert wird, soll zuvorderst Sutermeisters künstlerisches Selbstverständnis in den Worten des Komponisten selbst verdeutlicht werden:

Wie wir die Welt der Töne unserem Gegenwartsempfinden dienstlich machen wollen, das soll unser persönliches Anliegen bleiben. Aber auch hier gilt es, das Bildnis des Menschen musikalisch zu erwärmen und zu durchleuchten. Noch heute verfügen wir Komponisten über eine ungeheure Macht, die wir zu getreuen Händen übernommen, beherrscht und weise auszuüben haben. Seien wir uns doch dieser Verantwortung bewusst und versichern wir, die Verkrampfung in kurzzeitigen Machtpositionen und Gruppenbildungen, die das gegenwärtige Weltbild unheilvoll beherrschen, mit der Macht der Töne zu lockern und zu lösen.<sup>2112</sup>

Diese nachdenkliche, ja sich rechtfertigend klingende Äußerung, verweist auf die immer wieder kritisierte Laufbahn von Sutermeisters Komponistentätigkeit während des Zweiten Weltkrieges.<sup>2113</sup> Vor

<sup>2105</sup> Pozzi 1997d, S. 685.

<sup>2106</sup> Rossato 1922, S. 21-23.

<sup>2107</sup> Lattuada 1922, S. 197.

<sup>2108</sup> *Ibd.*, S. 233-239.

<sup>2109</sup> *Ibd.*, S. 347.

<sup>2110</sup> Pozzi 2007, S. 685.

<sup>2111</sup> Die Oper in einem Vorspiel und zwei Akten (vier Bilder) erhält ihr Libretto von Sutermeister. Uraufgeführt wird die Oper in Dresden 1942.

<sup>2112</sup> Siehe Zentralbibliothek Zürich 2014, S. 3.

<sup>2113</sup> Einen biographischen Einblick über Sutermeisters Leben gibt Larese 1972.

diesem Hintergrund wirft ihm Antje Müller vor, sich hinter dem philosophischen Konstrukt eines *naiven* Künstlers zu verstecken und zielt damit auf dessen Aussage, dass sich Zeitgeschehnisse in der Kunst einer Art *reinigendem Filter* aussetzen, der sich stets *unbewusst* vollziehe. Sie schreibt in ihrer Kritik, in der sie Sutermeister als *neutralen* Kunstschaffenden im NS-Staat bezeichnet:

Die Waffenlieferungen der Firma Bühler an den NS-Staat sind geschichtsnotorisch. Weniger bekannt ist, dass auch geistige Munition aus der Schweiz ins Dritte Reich geliefert wurde. In der Biographie Heinrich Sutermeisters im Nachschlagewerk ›Schweizer Komponisten unserer Zeit‹ ist für die fragliche Zeit, nur ›ohne feste Anstellung‹ vermerkt. Sutermeister komponierte zwar keine Führerhymnen, aber doch Opern, die sich den Forderungen der Nazis nach einer Atonalität und Jazzelementen gereinigten, dem Volkstum verpflichteten Musik fügten. Sutermeisters heutiger Selbstdarstellung als realitätsfremder, rein ästhetisch orientierter Künstler widersprechen auch die Bezüge dieser Opern zu Ideologemen des Dritten Reiches, so die Verherrlichung des Todes aus Liebe oder Treue (in ›Romeo und Julia‹) oder die klaglose Hinnahme des Todes von ›Kriegshelden‹ durch deren Mütter (in ›Niobe‹). [...] Dieses naive Selbstverständnis eines Künstlers, das einen Rückgriff auf die Genieästhetik des 19. Jahrhunderts darstellt, ist gefährlich. Unter diesem Aspekt genießt er eine Art ›Narrenfreiheit‹; er kann ohne eigene Meinung leben, kann seine Mäntelchen so hängen, wie es ihm in der jeweiligen Situation gerade zum Vorteil gereicht, ohne sich jemals rechtfertigen zu müssen oder gar sein Gesicht zu verlieren, der er gibt sich kaum zu erkennen und ist daher so gut wie nicht greifbar. Doch seine Werke sind es. Wenn in einem totalitären Staat Musik geschrieben wird, handelt es sich dabei, auch ohne explizite Äusserung, um ein Bekenntnis.<sup>2114</sup>

Die Negation respektive Verneinung eines solch politischen Bekenntnisses basiert im Falle Sutermeisters möglicherweise auch auf der eigenen Erfahrung mit dem Nationalsozialismus: Seine 1934 in München entstandene halbstündige Funkoper *Jorinde und Joringel* wurde als *entartet* deklariert.<sup>2115</sup> In der wiederholten Hinwendung zu Shakespeare versucht er der politischen Zensur zu entgehen. Damit einher geht eine Bearbeitung der *Sturm*-Vorlage, in der Sutermeister beabsichtigt, den zu vertonenden Textkorpus ins Allgemeine, Überzeitliche und Transzendente zu überführen. Dabei ist Sutermeister mit einem aus NS-Perspektive ideologischem Problem konfrontiert: Er möchte die Geschichte zweier verfeindeter Brüder veropern, die sich in einem *lieto fine* versöhnen. Er löst dieses Dilemma, indem er den politischen Nukleus entschärft, wodurch sich die Oper allerdings in einem floskelhaften, verharmlosenden Duktus verliert und das Gesamtgeschehen in einen schwach motivierten Vergänglichkeitstopos überführt. Müller wählt hierfür den Terminus der *stählernen Romantik*<sup>2116</sup> und verweist auf Sutermeisters Werkbegriff, der sich einem reinen Klangästhetizismus verschreibt:

An dem Begriff ›stählerne Romantik‹ wird deutlich, wie inhaltsleer und gleichzeitig ideologieträchtig die nationalsozialistische Terminologie sein konnte: ein Begriff, der etwas Militärisches und eine ästhetische Kategorie scheinbar in sich vereint, ohne jedoch eine wirkliche Synthese herbeiführen zu können; ein Widerspruch per se, der nur zwei an sich völlig separate Assoziationsketten gleichzeitig freisetzt, ohne dabei an etwas Konkretes gebunden zu sein.<sup>2117</sup>

Bei seiner Umwälzung der literarischen Vorlage orientiert sich Sutermeister an deutschen Barockdichtungen, um die Versöhnung zweier verfeindeter Systeme sinnstiftend heraufzubeschwören. Der märchenhaft-magische Kontext rahmt deshalb die Handlung, die darauf abzielt, die Vergänglichkeit alles Irdischen zu versinnbildlichen. Zudem feiert Sutermeister auf dieser Folie den sphärischen Triumph der Liebe, der mit dem Motiv der Sünde und Reue kontrastiert wird:<sup>2118</sup> Alonso fungiert als Bruder Prosperos und ist damit unrechtmäßiger König von Neapel, der suizidale Bußgedanken für

<sup>2114</sup> Müller 2014, S. 11.

<sup>2115</sup> Vgl. Staatsoperette Dresden 2014.

<sup>2116</sup> Müller 2014, S. 13.

<sup>2117</sup> *Ibid.*, S. 13.

<sup>2118</sup> Vgl. Schott Music Verlag.

das vergangene Verbrechen an Prospero empfindet.<sup>2119</sup> Jene Schuld lastet so schwer auf seinen Schultern, dass Alonso sein Sündenbekenntnis bereits auf dem Schiff, schon vor der Sturmbeschwörung ablegt. Darüber hinaus weist er im weiteren Verlauf des Geschehens immer wieder auf die Endlichkeit des Seins hin (*Mein Leben ist ein ständ' ger Tod*<sup>2120</sup>) und hofft auf sehnsuchtsvolle Erlösung im Jenseits. Als er befürchtet, sein Sohn Ferdinand sei dem Sturm zum Opfer gefallen, beschließt er, Selbstmord zu begehen, um seinem elendigen Leben ein schnelles Ende zu setzen. Hinter seinem Wunsch aus dem Leben zu treten steht jedoch die Hoffnung, durch den Tod die erlösende Vergebung seiner Sünden zu empfangen.<sup>2121</sup> Ariel kann den Selbstmord allerdings verhindern; Prospero verzeiht seinem Bruder und alle menschlichen Wesen verlassen die magische Insel.

Im Wesentlichen ist der Zauber des Inselparadieses mit einer verklärten Kulisse verknüpft, in der das Naturerlebnis mittels vielfältiger magischer Elemente verdichtet wird: So erscheint der Mond stets bei Liedern, dessen Leuchtkraft die Landschaft atmosphärisch in Szene setzen. Überdies wird die Vergänglichkeitsprämisse durch unterschiedliche Chöre prolongiert<sup>2122</sup>, die auf die Endlichkeit allen Lebens verweisen, wie beispielsweise im Vorspiel des ersten Aktes, in dem die Stimmen der Zeit singen: »Kaum, daß wir geboren werden, sinken wieder wir in Staub.«<sup>2123</sup>

Eine ironische Brechung des vergänglichen Idylls wird lediglich in den Narrenszenen<sup>2124</sup> angedeutet, die zudem eine invertierte Rollenverteilung aufweisen: Trinkulo (Bariton) ist Kellermeister und somit fungiert Stephano (Tenor) als Hofnarrenfigur. Daneben fügt Sutermeister in seinem Personenverzeichnis den beiden komischen Figuren die ergänzende Bezeichnung *Trunkenbolde* hinzu und verweist in einem gemeinsamen *Chanson* auf deren basales Interesse, die Freuden des Lebens zu genießen:

Der 'Weiße' soll bei Sonnenschein mir stets vor Augen stehn. Der Rotwein soll des Nachts allein mit mir zu Bette gehen. Das bittere Bier soll dunkelfrisch den Durst beim Essen löschen, das Schnäpschen soll mich fein nach Tisch mit scharfer Kraft ergötzen. Was brauchen wir noch Weib noch Kind, wir lust' gen beiden Alten. [...] Weiber sind von gleicher Art. Freund- und höflich mit dem Munde. Aber in des Herzens Grunde lieget oft der Schalk verwahrt. Alle sind von gleicher Art. Jungfern sind stets fromm und fein, aber wenn sie Weiber werden, können sie dem Mann auf Erden recht ein Fegefeuer sein! Jungfern sind stets fromm und fein. Witwen sind der beste Schlag, denn sie haben viel erfahren. Und man gern in diesen Jahren kluge Leute leiden mag. Witwen sind der beste Schlag. Darum wag' ich nicht zuviel, denn man kann gar deutlich schauen. Daß Betrug bei allen Frauen einzig vorgeseztes Ziel. Darum wag' ich nicht zuviel.

Für den allgemeinen Handlungsvorgang sind ihre Auftritte allerdings völlig unbedeutend. Trinkulo und Stephano verkörpern lustige Personen, die der Oper einen buffonesken, jedoch unterdetermi-

<sup>2119</sup> Die Figuren Antonio und Sebastian sind gestrichen; so dass sich folgende Spiegelsymmetrie ergibt: Prospero und Miranda verkörpern eine personelle Einheit, die von Alonso und Ferdinand reflektiert wird. Die Reduktion auf zwei ernste Paare ist eine dramaturgischer Kniff, der den politischen Aspekt der Macht auf die persönliche Ebene zweier Brüder verlagert und gleichsam deren Bild als Väter reflektiert.

<sup>2120</sup> I Akt, Szene 4.

<sup>2121</sup> Siehe Rezitativ des 1. Aktes, Szene 7: »Über'm Totenhügel schwinget die Vergessenheit den Stab, der Vergeltung Stimme dringet nicht ins stille dunkle Grab, Fehler, die uns hier besiegt, werden dort nicht mehr gerügt: Ruhe ist der Tod, ruhig des Todes Schlummer, und der Schoß der Erde kühl. Dort stört meine Ruhe' kein Kummer, noch der Schlafenden Spiel. Unsere Sorgen groß und klein schlummern alle mit uns ein: Ruhe gibt das Grab. [...] Grab schließ auch den Vater du, tief in deine stille Ruh: Süße, stille Ruh.« (Sutermeister 1939, Siehe 1. Akt, Szene 7, S. 63ff.).

<sup>2122</sup> In diesem Kontext zu nennen sind der Chor der Nymphen, der Chor der Genien, ein Kinderchor, ein Chor mit Ballett, ein Frauenchor sowie die chorisches Stimmen der Zeit.

<sup>2123</sup> Sutermeister 1939, S. 4f.

<sup>2124</sup> Der Hofnarr Stephano hat in folgenden Szenen Auftritte: In Akt 1, 1. Bild, Szene 12 (Rezitativ und Chanson) sowie in Akt 2, 3. Bild, Szene 6 (Dialog, Terzett, Tanz Calibans, Finale).

nierten Erzählungsstrang verleihen und der vergänglichkeitserfüllten Bühnenatmosphäre einen Hauch Lebensfreude entgegenzusetzen, über die Dean notiert:

The whole opera (despite much irregular barring) is founded on square diatonic little tunes, harmonized sometimes with the utmost succulence, sometimes in the off-beat manner of Orff with a liberal outlay of obbligatos, pedals, percussive punctuation and 'wrong notes'. Extra-musical effects – wind, thunder and lightning machines, spoken dialogue, *Sprechgesang* – play a conspicuous part, and so do supernumerary choruses of nymphs, genii and inanimate voices (the wind, time, dusk), whose offstage humming becomes a tiresome mannerism.<sup>2125</sup>

Pahlen fügt hinzu: »Eine Partitur voller Phantasie, wenn auch vielleicht etwas weniger ursprünglich und melodisch als die seinen Bühnenerstlings. Sehr schöne Ensembles, stimmungsvolle Szenen.«<sup>2126</sup> Wenn allerdings Sutermeister im Rezitativ des ersten Akts, Ariel vor Prospero auf die Knie fallen lässt, um demutsvoll dessen Zauberwerk mit folgenden Worten zu huldigen: »Heil, großer Meister, Heil dir, weißer Herr«,<sup>2127</sup> so mag Müllers Naivitätsvorwurf nicht keineswegs unberechtigt anmuten.

Ein musikalisches Kontrastprogramm vernimmt Dean in *Frank Martins Der Sturm*<sup>2128</sup>, dessen Vertonung er als *problematisch* im Sinne von *missglückt* erachtet:

Frank Martin's 'Der Sturm' could scarcely show a greater contrast. The libretto is a slightly shortened version of the play in Schlegel's translation. The music, which employs various modern techniques – neoclassicism, serialism and *Sprechgesang* besides the spoken word – is austere to a fault. The voice parts are set almost entirely in angular recitative, drily supported by a large force of percussion and wind (with the prominent saxophone) but few strings. Ariel's music is an exception; is minded by a dancer und sung by an invisible chorus with its own small offstage orchestra containing a harpsichord and jazz percussion outfit. Apart from this and the pastiche dances (after Lully) for the masque in Act III, the opera is almost devoid of contrast; there are no ensembles in the ordinary sense of term. Ariel has several related motives, Prospero is characterized by slide-slipping chord progressions in a trampling (generally crotchet) rhythm but they do not create a symphonic texture. The use of a twelve-note row on the saxophone when Caliban enters carrying logs, and another of eleven notes on solo viola when Ferdinand is similarly employed in the next scene, has a certain aptness. The opera fails because it attempts the impossible. Such a literal and unadorned setting, apart from reducing the pace to a crawl, sets up an impossible challenge to the poetry. *Sprechgesang* and a parlando delivery, so far from adding anything to 'Be not afraid' and 'Our revels now are ended', only confirm that music is superfluous. Nor does Martin recreate the lyrical and magic elements of the plot in musical terms; the love of Ferdinand and Miranda remains cold and Prospero becomes a droning bore. The best music occurs in Ariel's song, especially 'Full fathom five' with its rhythmically varied refrain.<sup>2129</sup>

Deans Perspektive ist nachzuvollziehbar, jedoch nicht unbedingt zu konstatieren, wenn man den Ausführungen Bernhard Billeter folgen möchte.<sup>2130</sup> Er erläutert die musikdramatische Konzeption des neo-romantischen Zauber-Lustspiels, das er wie Günther Massenkeil eher als *Schauspiel mit Musik*<sup>2131</sup> begreift:

<sup>2125</sup> Dean 1964, S. 114.

<sup>2126</sup> Pahlen 1963, S. 398. Sutermeisters erste Oper ist ebenfalls eine Shakespeare Vorlage: Seine Vertonung von *Romeo und Julia* wurde am 13. April 1940 in Dresden uraufgeführt (vgl. ibd., S. 114).

<sup>2127</sup> Vgl. Akt 1, Bild 1, Szene 2, S. 33-38.

<sup>2128</sup> Ein *Zauberlustspiel* in drei Akten (Acht Bildern und einem Epilog), Libretto: Martin, Wien UA 1956.

<sup>2129</sup> Dean 1964, S. 114f.

<sup>2130</sup> Bernhard Billeter befasst detailliert mit der Frank Martin sowie dessen Gesamtwerk (siehe Billeter 1970, 1971 und 1999).

<sup>2131</sup> Günther Massenkeil äußert sich ähnlich wie Bernhard Billeter: »Bei Martins Oper handelt es sich weniger um eine Oper in der Art der Shakespearevertonungen des 19. Jahrhunderts als vielmehr um ein in Musik gesetztes Schauspiel. Die Musik ist so konzipiert, daß sie der Dichtung eine zusätzliche Dimension verleiht, neue Akzente setzt, aber kaum von sich aus »agiert«, auch nicht leitmotivisch komponiert ist. Dennoch bediente sich Martin in der Charakterisierung einzelner Personen differenzierter kompositorischer Mittel: der Zwölftontechnik für das Monstrum Caliban und einer ganz eigenwilligen Konzeption für den immateriellen Ariel, der auf der Bühne nur tanzt, während seine Quarte chorisch deklamiert wird.« (Massenkeil 1997, S. 689).

Demgegenüber schreibt Klaus Langrock in einem lexikalischen Eintrag über diese Oper: »Das Zurücktreten des

Den eigentlichen Anstoß zum Versuch mit dem Theater gab eine bei der Entstehung nicht vorgesehene und wenig geglückte szenische Aufführung des *Vin Herbé* bei den Salzburger Festspielen 1948. Jedes Shakespeare-Drama verlangt nach Gesang und Tanz, am stärksten von allen *Der Sturm*. Die Schwierigkeit bestand in der Länge des Textes. Keine Episode sollte verlorengehen, und die reiche Skala einzelner Typen, die über den menschlichen Bereich hinaus vom reinen Geist bis zum tierischen Monstrum reicht, sollte nicht unterbrochen werden. Zum Gelingen konnte nur eine Quasi-parlando-Vertonung führen, die sich auf Martinsche Weise möglichst an den Sprachduktus hält. Dieses lyrische Entspinnen des Textes ist vor allem in den wortreichen Szenen der mittleren, menschlichen Ebene zu bewundern. Was Prospero und die beiden Liebenden, Miranda und Ferdinand, singen, sollte man besser nicht unter den Begriffen Rezitativ und Arie subsumieren. Für ein Rezitativ wäre das musikalische Element zu gewichtig, für ein Arioso die Form zu wenig in sich geschlossen, wie es bereits im *Vin Herbé* zu beobachten war. Das atmosphärische Andeuten und Variieren wie auch die musikalischen Mittel, das gelegentliche Liegenlassen von Baßnoten oder Klängen, die Parallelverschiebung von reinen Dreiklängen und komplizierten Akkorden erinnern an Debussys *Pelléas et Mélisande*.<sup>2132</sup>

Zur Stoffwahl Martins erläutert Pahlen: »Es spricht für die ewige Gültigkeit Shakespeares, daß um die Mitte unseres zerrissenen und krampfhaft nach Neuem suchenden Jahrhunderts mehrere führenden Komponisten seine Stoffe ihrer Opern zugrunde legen«<sup>2133</sup>, da deren konzeptionelles *Übergewicht auf den nichttragischen Stoffen liegt*.<sup>2134</sup> Dem aus politischer Perspektive verunsicherten und destabilisiertem Deutschland, dient Shakespeare auf dem Terrain der Künste somit als Orientierungshilfe, sich neu zu definieren und hierbei so unpolitisch wie möglich zu verfahren. Allein die Tatsache, dass sich am Ende der Oper die politischen Lager vereinen, scheint auf dieser Folie bereits versöhnlich. Darüber hinaus intendiert Martin, der sich bereits vielfältig mit Shakespeares Sturm beschäftigt hat, »[...] die phantastische Atmosphäre des märchenhaften Stoffes in nichtprogrammatischer absoluter Musik zum Ausdruck zu bringen.«<sup>2135</sup> Zunächst komponiert er für einen kleinen gemischten A-Cappella-Chor *Fünf Gesänge des Ariel aus »Der Sturm«*, die allesamt in die Oper mitfließen.<sup>2136</sup>

Dem Narren und Tenorbuffo Trinculo werden in der Veroperung vier Auftritte zugeordnet.<sup>2137</sup> Nach der traditionellen Einführungs- und Prügelszene des zweiten Aktes, enthüllt der dritte Akt die obligatorische Jagdszene, in der Trinculo, Stephano und Caliban gefangen genommen und am Ende der Oper unter dem Spott des gesamten Hofstaates wieder freigelassen werden. Deren Freiheitsmotiv ist dabei stets konstitutiv: Neben Verballhornungen auf Caliban – Trinculo verspottet ihn mittels

---

dramatischen Elements hinter die lyrisch-epische Grundhaltung des Werks erlaubt dem Publikum – den Intentionen Shakespeares gemäß –, sich vom Geschehen auf der Bühne zu distanzieren. Martins einzige Oper ist durchkomponiert, doch sind innerhalb der einzelnen Auftritte unterschiedliche Handlungskonstellationen durch eine differenzierte Gewichtung von Harmonik, Melodik und Rhythmik deutlich voneinander abgegrenzt. Durch Instrumentation und Stimmregister sind die Personen charakterisiert.« (Langrock 2006, S. 244).

Massenkeil notiert außerdem über die Wirkungsgeschichte des Werkes: »Die von Ernst Ansermet dirigierte Ur-aufführung, bei der Dietrich Fischer-Dieskau den Prospero singen sollte, wegen Krankheit aber durch Eberhard Wächter ersetzt wurde (neben ihm Christa Ludwig als Miranda, Anton Dermota als Ferdinand, Endre Koréh als Caliban und Willy Dirlt als Ariel), wurde 1958 wiederaufgenommen. Weitere Einstudierungen gab es in Zürich 1949 und 1974 sowie französisch 1967 in Genf.« (Massenkeil 1997, S. 689).

<sup>2132</sup> Billeter 1999, S. 154f.

<sup>2133</sup> Pahlen 1987, S. 253.

<sup>2134</sup> Ibd.

<sup>2135</sup> Massenkeil 1997, S. 688. Überhaupt ist der Luftgeist Ariel für Martin die interessanteste Figur: Dieser wird durch einen Tänzer dargestellt, sein Gesang ertönt dabei durch ein Kammerorchester hinter der Bühne. Pahlen erhebt Ariel daher zur zentralen Figur, da deren Kammerchor ein musikalisches Gegengewicht zu den anderen Personen darstellt (Pahlen 1987, S. 253).

<sup>2136</sup> Massenkeil 1997, S. 689.

<sup>2137</sup> Siehe Martin 1955: Aufzug 2, 2. Auftritt, S: 9-11 sowie 4. Auftritt, S. 12-14; Aufzug 3, 1. Auftritt, S. 14-17 sowie 2. Auftritt, S. 17-19.

Sprechgesang in wortspielerischen Findigkeiten<sup>2138</sup> – greifen ebenso Caliban und Stephano das Postulat nach *Freiheit* auf: So wollen Stephano und Trinculo *frei* von den Gefahren der Insel sein und Caliban will *frei* von Prosperos Knechtschaft sein. Rudolf Klein formuliert über den Konnex zwischen *Sprechgesang* und *Musik* innerhalb dieser komischen Szenen:

Unter den dramaturgischen Kunstgriffen ist noch der Gebrauch des gesprochenen Wortes zu erwähnen: zunächst in der ersten Szene, während des Sturmes, der dem Werk den Namen gibt und der das Schiff in den Untergang, die Besatzung zur Verzweiflung treibt, – dort dient das gesprochene Wort der Erzielung des notwendigen Realismus. Dann findet es aber vor allem in den Spaßmacher-Episoden, etwa wenn der Hanswurst Trinculo, der betrunkene Stephano und das Monstrum Caliban aufeinander treffen und sich verbünden. Die Musik bleibt aber ›immer in der Nähe‹, nie geht das musikalische Element gänzlich verloren.<sup>2139</sup>

Die Unterordnung Trinculos unter Stephanos Herrschaftsanspruch endet ebenfalls, als der Narr seinen König wiedertrifft. Trinculo erweist sich zwar als Dienerfigur im Hofnarrengewand, sein Spaßmachertum als lustige Figur steht jedoch deutlich im Vordergrund. Auch hier verkörpert der Narr den Buffopart, der zusammen mit Stephano und Caliban das komische Personal ausmacht. Aus musikdramaturgischer Funktion verkörpern die Narrenszenen eine kontrastierende Rahmung zu Seria-Handlung und erweisen sich gleichsam als retardierendes Moment zwischen den ernstesten Szenen. Der seriöse Handlungsfaden wird unterbrochen und geht für eine kurze Verweildauer in Spaß auf, wie auch Billeter resümierend attestiert:

Nach Busoni besteht die Funktion der Musik in der Oper darin, dem Zuschauer einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel vorzuhalten. Vom Zauberspiegel war schon die Rede. Daß auch der Humor sein volles Recht erhält, kam für viele, selbst Kenner der Martinschen Musik, überraschend. Martin setzt wie Shakespeare, aber mit musikalischen Mitteln, die geistreichen Wortgefechte der Herren am Hofe sehr genau von den derben Späßen des Hanswurst Trinculo und des Trunkenboldes Stephano ab: Dort ist sie rhythmisch betont und hoch stilisiert, unter Verwendung von Jazz-Elementen und einem richtigen Tango, mit einem Zitat des Hochzeitsmarsches aus Mendelssohns *Sommernachts Traum*, mit Wagner-Klängen und einer Suite im Barock-Gewand – hier hingegen wird fast nur gesprochen: Melodram mit naturalistischem Kolorit, aus welchem sich einfache Trinklieder und Couplets kristallisieren. Der Untermensch Caliban hingegen, krasses Gegenstück zum ätherischen Ariel, wird durch die unartikulierte Laute eingeführt. Seine musikalische Welt bleibt chaotisch, durch eine Beinahe-Atonalität ebenso treffend wie sich von ihr distanzierend daraufgestellt.<sup>2140</sup>

Die Funktion der retardierenden Verzögerung durch das komische Personal wird schließlich in jüngeren *Sturm*-Vertonungen nordamerikanischer Komponisten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ebenfalls virulent: John Eatons *The Tempest*<sup>2141</sup> und Lee Hoibys *The Tempest*<sup>2142</sup> versuchen, das komische Personal musikalisch so zu zeichnen, dass jene den ernstesten Handlungsfortgang mithilfe ihrer Lachkultur verzögern. Pahlen erklärt über die Entwicklung des Musiktheaters in Nordamerika:

Nordamerika besitzt sein eigenes Musikleben, das sich in jahrzehntelanger Entwicklung von Europa fortentwickelt hat, ohne diesen Ursprung verleugnen zu wollen. Besonders fühlbar wird die auf dem Gebiet des Musiktheaters. Hier gibt es nur wenige Opernhäuser, wie Hunderte von Städten der Alten Welt sie besitzen und über viele Monate des Jahres bespielen. Aber die zahllosen, zum Teil imposanten und großartigen Universitäten des riesigen Landes haben die Aufgabe der Musiktheaterpflege übernommen und führen sie, da sie von jeder materiellen Erwägung (wie Kartenverkauf, Gewerkschaftsprobleme, Subventionen usw.) frei bleiben, in einer (möglichst) objektiven Form durch, was zu zahlreichen Uraufführungen, Wiederentdeckungen, Förderungen unbekannter Komponisten führt. Nur ein winziger Bruchteil des hier Gebotenen hat allerdings die Chance einer weiten Verbreitung, eines Ausstrahlens nach New York oder in andere beachtete Zentren, geschweige denn einer Übernahme in eines der traditionellen Theater Europas. Wenn wir aus der Fülle des hier Gebotenen Einzelnes herausgreifen, so liegt hierin keine gewollte

<sup>2138</sup> *Ein armes Ungeheuer!, Ein lausiges Ungeheuer!, Ein lächerliches Ungeheuer!, Ein heulendes Ungeheuer, Ein betrunkenes Ungeheuer!, Ein besoffenes Ungeheuer!* (ibd., II. Auftritt, S. 240ff).

<sup>2139</sup> Klein 1960, S. 57.

<sup>2140</sup> Billeter 1999, S. 156.

<sup>2141</sup> Libretto: Andrew Porter, Santa Fe UA 1985.

<sup>2142</sup> Libretto: Mark Shulgasser, Des Moines UA 1986.

›Bevorzugung‹, keine Bewertung gegenüber dem vielen anderen, es ist lediglich ein Aufmerksam-Machen, die Feststellung, daß es noch Anderes gibt, der Versuch, auch diese Welt des Musiktheaters in den europäischen Blickwinkel – wenn auch nur in geringstem Maße – einzubeziehen.<sup>2143</sup>

Es ist auch im Falle Eatons und Hoibys zu konstatieren, dass deren Adaptionen bisher keine Uraufführungen auf deutschsprachigem Boden erfahren haben – umso wesentlicher erscheint darum die Besprechung beider Werke: Eaton verfasst insgesamt acht Opern, in denen der Universitätsprofessor für Komposition seine Erkenntnisse im Bereich der elektronischen Musik verarbeitet.<sup>2144</sup> Rebecca Hodell Kornick gibt deshalb in ihrem lexikalischen Eintrag über die *Sturm*-Veroperung durch Eaton an:

Fantasy. Three acts, twelve scenes (full evening). Contemporary idiom includes electronics and electronic manipulation of live singers, quartertone sonority, elements of aleatoric writing in the orchestra, jazz band within orchestral fabric. Continuous texture with arias and ensembles. Vocal writing difficult melodically and rhythmically, often at registral extremes.<sup>2145</sup>

Auch Paul Daniel widmet dem Werk eine lexikalische Notiz und notiert über Eatons musikdramatisches *Sturm*-Konzept:

In this technological extravaganza a Renaissance ensemble, electronic tape and jazz trio (Caliban is a jazz singer) are used to create the conflicting worlds of the various groups of characters. Prospero stands at the centre, controlling the alternation and superimposition of the musical hierarchies.<sup>2146</sup>

Somit steht Prospero wieder im Mittelpunkt der Handlung, um den sich alle anderen Figuren gruppieren. Den Status des Protagonisten erläutert Eaton zudem in den Bühnennotizen des Programmhefts der *Santa Fe Opera* selbst und wählt Worte, die Daniels Bemerkung untermauern:

The central vision of my opera is that with the exception of Prospero and the characters directly connected with him (Ariel, Caliban and Miranda), each person in the drama is lost and outside of his ordinary sense of time and circumstance. Basically, these characters are wandering around Prospero's island searching for themselves. Each character perceives the island and behaves on it in accordance with his own nature. [...] Therefore each character has his own musical tempo, which is usually contradicted by the opera.<sup>2147</sup>

Elektronische Musik ist hierbei ausschließlich für den Protagonisten Prospero vorgesehen. Das Renaissance-Ensemble hingegen ertönt bei Ariels magischen Zauberauftritten. Der Narr, der das Stimmregister eines Countertenors oder Tenor bekleidet, spielt zu seiner Beruhigung auf seiner Maultrommel. Im ersten Akt führt die Isolation vom Hofstaat bei Trinculo zu Panikzuständen und er wünscht seinem König erzürnt alle nur denkbaren Krankheiten der Welt. Gleichzeitig ist er unglücklich über seinen Machtverlust, denn als einsamer Narr, der ziellos umherirrt, kann er sein Hofnarrenamt nicht mehr ausleben. Solange Trinculo also sein ängstliches Gemüt und seine innere Unruhe durch das Spielen auf seiner Maultrommel besänftigen vermag, bleibt das musikalische Tempo moderat. Die Freude über das Wiedersehen mit Stephano (comic baritone), führt Trinculos musikalische

<sup>2143</sup> Pahlen 1987, S. 124.

<sup>2144</sup> Kirk 2001, S. 333.

<sup>2145</sup> Kornick 1991, S. 93.

<sup>2146</sup> Paul 2001, S. 258.

<sup>2147</sup> Eaton 1985b, S. 63. »There are few works of art as broad in scope as Shakespeare's *The Tempest*. I've tried my best not to miss any dimension of the play. I've always wanted to write an opera containing comic elements; Shakespeare gives me splendid opportunities again and again. There are wonderful scene paintings, stark drama and tender romance. Also, I've never used such a wide variety of musical styles: jazz, early music and the most contemporary sounds and language – all are there, and much more; hopefully, these varying styles all become my music. [...] So the jazz songs and Renaissance songs and dances, as all the compositions in *The Tempest*, are my own invented music, even though other worlds of musical experience are evoked.« (ibid., S. 63).

Zeichnung in ein »Estatico: Oh Stephano, Stephano, you're alive«. <sup>2148</sup> Da Trinculos Gemütszustand allerdings während der gesamten Handlung kontinuierlich wankelmütig bleibt, erfährt gerade seine Rolle im Vergleich zu Caliban und Stephano rasche und viele Tempiwechsel. Begleitet wird ihn dieser Aspekt in Einführungs-, Prügel- und Jagdszene und kulminiert in den immer wiederkehrenden Trinkszenen des swinging Trios, wie auch Eaton veranschaulicht:

Each character also has his own instrumental timbre. [...] Caliban's bestial nature is reinforced by a jazz trio (alto sax, electronic guitar, electronic bass). As the drunken trio (Caliban, Stephano and Trinculo) comes more and more under the spell of the grape, the three characters are less and less able to stay with the beat. Finally, the beat within the jazz trio itself wavers and disintegrates. <sup>2149</sup>

Je stärker sich das Dreiergespann also dem Alkohol hingibt, desto mehr versucht es gleichsam, das musikalische Gerüst zu sprengen. Die Idee des Ausbruchs aus der musikalischen Form lässt sich daher als komisch-szenisches Mittel deuten. Und da der Narr sein Hofnarrenamt abermals nicht ausüben kann, reduziert sich seine Funktion darauf, eine komische Person zu verkörpern, die gemeinsam mit dem Buffo Stephano und Jazzsänger Caliban, der Oper eine heitere Lachkultur verleiht, bevor sie in dem traditionellen happy ending ihren Ausgang findet.

Lee Hoibys <sup>2150</sup> »[...] affair with *The Tempest* began in 1960 when he composed the incidental music for the American Shakespeare Festival production.« <sup>2151</sup> Jedoch erfolgt erst drei Jahrzehnte später die Vertonung des *Sturm*-Vorlage: Dabei spinnt der Librettist Mark Shulgasser die Handlungsebenen ähnlich wie Porter und vergegenwärtigt in anhängender Aussage seinen spezifischen Blick auf die Shakespearesche Vorlage:

*The Tempest* is, for many, one of the 'problem' plays, obviously profound, the last major work, but what's it all about really? Where's the drama if Prospero controls everything? The climatic moment is too introspective. The most attractive characters are not even human. The finale is desultory and peters out apologetically. The clowns and the courtiers burden us with topical references and overstay their welcome. The lovers are scanted. They lack the youthful freshness of their likenesses in the earlier plays. The circumstances of the play's original commission, a royal betrothal, call for dampening admonitions about pre-marital chastity, which the playwright delivers with disturbing sincerity. [...] In one way or another I grappled with each of these famous issues in my adaption. <sup>2152</sup>

Bei der Fundierung der Buffoszenen <sup>2153</sup> streicht Shulgasser allerdings die Jagd- und Verbannungsszene, so dass der Hofnarr Trinculo und der Diener Stephano am Ende der Oper nur zufällig wieder auf den Hofstaat treffen. Trinculo kann hierbei durch die Separation von seinem König auch in dieser Adaption keine Hofnarrentätigkeit ausüben und stellt mit Stephano und Caliban die retardierende Ebene des komischen Personals. In der Einführungs- und Prügelsszene kann er zumindest in possenreißenden Späßen seinen Wortwitz unter Beweis stellen, indem er über Caliban singt: »A howling monster, a drunken monster! Howling, drunken, howling, drunken, [...] 'Ban, 'Ban, Caliban, 'Ban, 'Ban, Caliban.« <sup>2154</sup> Gleichsam verstummt sein Humor, als er über die gefahrenvolle Gesamtsituation

<sup>2148</sup> Siehe Eaton 1985a: I. Akt, Szene 5. S. 240-245. Weitere Auftritte hat Trinculo gegen Ende des 2. und 3. Aktes.

<sup>2149</sup> Eaton 1985b, S. 63 und S. 68.

<sup>2150</sup> Über Lee Hoibys biographische Daten sowie über dessen Werk siehe Simmons 2013, S. 211-212.

<sup>2151</sup> Shulgasser 1986, S. 20.

<sup>2152</sup> Shulgasser 2009, S. 5f.

<sup>2153</sup> Trinculos Auftritte finden in Akt 1, Szene 3; in Akt 2 Szene 2 und im Finale des 3. Aktes statt (vgl. Hoiby 2007).

<sup>2154</sup> *Ibd.*, S. 316.

nachdenkt und ironisch überlegt: »I shall laugh my self to death.«<sup>2155</sup> Hugh Murphy notiert über Hoibys kompositorischen Umgang mit der Narrenfigur:

The comical Trinculo and Stephano are the only characters who sing in true recitative. The composer often instructs Trinculo to use falsetto and to approximate pitches. The drunken Stephano arrives singing a sea chanty, and continues with erratic, colorful music that veers wildly in style. Hoiby's orchestra provides humorous comments on the action throughout the comic scenes, swooping drunkenly, stumbling in and out of any convenient key center. Later, in Act II, these characters are drawn into Caliban's musical world as he seduces them with a plot to kill Prospero.<sup>2156</sup>

Trinculo (Baritone) und Stephano (Bass) haben jedoch als Buffopaar eine basale musikdramaturgische Funktion: Sie verkörpern nicht nur eine fortwährend lustige Kontrastfläche zu den ernstesten Figuren, sondern bilden ebenso das ungraziöse Publikum für Calibans (dramatischer Tenor) großen Opernauftritt, der dadurch an Tiefe gewinnt. Shulgasser bezeichnet jenen sogar als *lyric centerpiece*<sup>2157</sup> der gesamten Handlung: Im zweiten Akt Caliban lobpreist auf lyrische Weise die Schönheit der Insel, die vollkommen in Musik aufgeht (*Be not afeard, this isle is full of noises*<sup>2158</sup>). Musik, so meint Caliban, sei der Insel wesenseigene Ausdrucksform, die zum Lauschen und zur Verzauberung einlädt. Während Trinculo und Stephano das intellektuelle Niveau zweier Trunkenbolde nicht überschreiten, offenbart sich hier gleichsam Calibans ambivalentes Wesen: Hinter dem archaischen groben und vordergründig gewalttätigen Monstrum lässt Hoiby ebenso dessen Bewunderung für die wahre Schönheit und Natur der Insel durchschimmern. Trinculo hat dafür keinen Sinn und macht sich in bewährter Ausdrucksweise über die Bewohner der Insel lustig (*Flout' em and scout' em and flout' em and scout' em*).<sup>2159</sup> Der Narr bleibt somit in seiner Aufgabe verhaftet, zum Lachen über sich und andere anzuregen, bis er die Reise in seine Heimat und damit sein eigentliches Amt wieder antreten kann.

In der gleichnamigen Vertonung des englischen Komponisten Thomas Adés<sup>2160</sup> bekleidet Trinculo ebenfalls das Stimmfach eines Countertenors und feiert im Jahr 2006 sein amerikanisches Debüt an der *Santa Fe Opera*. Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Opernhauses entscheidet man sich, eine europäische *Tempest*-Vertonung auf die amerikanische Opernbühne zu holen, auf der bereits zuvor John Eatons Adaption 1985 ihre Uraufführung erleben durfte. Im Programmheft des Jubiläumjahres begründet James Inverne, weshalb die Wahl gerade auf Adés gefallen ist:

Adés is unusual. In opera term, he's a media sensation. When his second opera, *The Tempest*, was unveiled at Covent Garden in February 2004, he was all over the newspapers, hailed as the serious new face of British opera. (Several critics suggested that the opening night was as significant as the famous premiere of Britten's *Peter Grimes*, in 1945.) Young and therefore presumed to be trendy for new audiences, he's opera's latest cover boy. [...] *The Tempest*, though, was different – not just from the Weill-esque astringency of *Powder Her Face*, but from everything. Just as Adés and Oakes depart from Shakespeare in favor of their own interpretation of the story (Oakes providing her own rhyming couplets), the music is totally original. Fiendishly difficult vocal writing calls for the island spirit Ariel, for instance, to deliver stratospheric screeching. The magician Prospero spends much of Act I hec-

<sup>2155</sup> Ibid., S. 458.

<sup>2156</sup> Murphy 2009, S. 4. Und Kornicks lexikalischer Verweis über über Hoibys Vertonung gibt an: »Fantasy. Three acts (150 minutes). Conservative contemporary idiom with many chromatic passages. Through-composed with set arias, ensembles, choruses. Vocal lines chromatically and rhythmically complex. Orchestra plays large role in providing atmosphere.« (Kornick 1991, S. 147).

<sup>2157</sup> Shulgasser 1986, S. 21.

<sup>2158</sup> Hoiby 2007, 2. Akt, 2. Szene.

<sup>2159</sup> Ibid., S. 458.

<sup>2160</sup> Libretto: Meredith Oakes, London 2004.

toring in a dangerously high Tessitura, and all the cast members must permeate a complex, tangled orchestral web of motifs and otherworldly melodies.<sup>2161</sup>

Adés' Lesart stellt einen rachsüchtigen Prospero<sup>2162</sup> in den Fokus des musikdramatischen Geschehens und überträgt den anderen Figurengruppen eine Spiegelfunktion, die dessen Erzürntheit über die politische Vergangenheit in die Inselgegenwart einpflegen: So stiftet Antonio auf der Ebene des ernsten Personals zum Staatsstreich an und auch unter den buffonesken Charakteren kommt es zu hierarchischen Streitigkeiten, mit weitreichenden Folgen: Alonso ernennt Gonzalo zu seinem Erben und Trinculo büßt in der Konsequenz dieser Gedankenführung seinen komischem Gehalt ein, wie Héléne Cao beschreibt:

Néanmoins, lorsqu' il [Gonzalo; Anm. d. Verf.] se plaît à rêver à une société de justice et de paix, il fait entendre enfin une belle et noble mélodie, au lyrisme profond. Et l'on se prend à rêver avec lui d' un monde sans <crime ni félonie>. Un univers qui exclurait Stefan et Trinculo. Transposés sur la scène lyrique, ils ont perdu une part de leur caractère comique. On peut expliquer ce choix par la volonté d' éviter les trop fortes ruptures de ton et l'effet de diversion, de <divertissement> qu'engendreraient des scènes bouffes. Adés a pourtant démontré dans certaines de ses partitions qu'il savait manier l'humour avec une maestria éblouissante. Cependant, il ne s'agit jamais de farce, de bouffonnerie. Le musicien affectionne une ironie qui fait naître le sourire plus que l'hilarité. Il cultive un esprit de dérision où son attitude délibérément provocatrice masque la tragique et se double d'une indéfectible mélancolie.<sup>2163</sup>

<sup>2161</sup> Inverne 2006, S. 89 und S. 93. Darüber hinaus protokolliert Thomas Scholz: »Die Tatsache, dass Adés nicht nur bei den Kritikern, sondern vor allem beim Publikum Erfolg hat, sollte aber nicht zu dem Gedanken verleiten, dass hier jemand leicht Verdauliches oder gar ›Crossover‹ anbietet: Die Komplexität seiner Musik fordert Hörer wie Interpreten gleichermaßen. Allerdings liegt ihm, wie vielen seiner britischen Komponistenkollegen, dogmatischer Rigorismus fern. Oft bezieht er sich in seinen Werken – direkt oder subkutan – auf traditionelle Form-Modelle, erfüllt sie aber mit neuem Leben. Die Tradition ist sozusagen das Kleid, in das sich Adés' unverkennbare kompositorische Identität hüllt. Die Farbigkeit seiner Tonsprache hat wenig zu tun mit postmoderner Buntscheckigkeit – das bewahrt sie ihre persönliche Note. Ebenso versieht der Komponist seine stilistischen oder formalen Illusionen sehr selten mit ironischen Anführungszeichen; für ihn ist die gesamte Musikgeschichte – von Rameau bis Pop – ein lebendiger Korpus, der sich stets entwickelt.« (Scholz 2010, S. 38).

Abels geht überdies noch detaillierter auf die Vertonung ein und verneint den oft postulierten Vorwurf, Adés' verfahren in all seinen Werken stets eklektizistisch: »Der ihm [Adés'; Anm. d. Verf.] gemacht Vorwurf eines chamäleonhaften Eklektizismus aber zielt am Grundzug seiner Musik vorbei. Die Vergangenheit dient keineswegs als bloßer Steinbruch der eigenen Konstruktion. Sie wird in Adés' kompositorischen Verfahren umgebildet, symbiotisch in andere Zeitschichten transferiert und durch Kollisionen mit ihnen verfremdet. Adés' gegenwartsbezogener Blick sieht das Vergangene nicht als fortschreitende Chronik epochaler Strömungen. Er identifiziert das Reservoir musikalischer Ausdrucksformen nicht als vertikale Folge, sondern als horizontal zu wertende Gleichzeitigkeit aller nur möglichen Klangwelten. [...] Von einer Magie der Verschmelzung des Getrennten wird die 2004 im Royal Opera House Covent Garden uraufgeführte Oper *The Tempest* von Anfang an bestimmt. Die orkanhafte, von einer außer Rand und Band geratenen Natur kündende Musik des Vorspiels scheint dies geradezu programmatisch vorwegzunehmen. Alle danach auftretenden Figuren werden gezeichnet von solchen, alle Epochen der Tonkunst streifenden Elementen. Ariel etwa der Luftgeist, [...] wird bei Adés von einem schwindelerregend hohen Lagen singenden koloraturenreichen Sopran besetzt, der alle Grenzen der Tessitura zu sprengen scheint und mit einer beispiellosen Kaskade von hohem Es' aufwartet. Manierismus und barocker Lamentostil, Belcanto-Tradition, dadaistische Lautakrobatik und die stimmexperimentellen Techniken der Gegenwartsmusik vereinigen sich hier.« (Abels 2010, S. 16f.).

<sup>2162</sup> Adés' musikalische Aufmerksamkeit gilt den Lebewesen der Insel, vor allem dem Luftgeist Ariel. Der Verwandlungskünstler Ariel ist weder weiblich noch männlich und entzieht sich somit einer festgelegten Rollenkonzeption. Georg Mellert erläutert die Faszination, die von diesem Wesen ausgeht: »In *The Tempest* von Thomas Adés wird die Ungreifbarkeit Ariels musikalisch gestaltet. Zu Beginn ist sein Gesang fast nur Ton, nur Schwingung. Worte werden nur langsam greifbar, und auch dies zunächst eher als Irritationen, als kleine Störgeräusche, aus denen sich nach und nach erkennbare sprachliche Strukturen herauschälen. Immer wieder schlägt Ariels Stimme in reinen Klang um, der nur mühsam gezähmt erscheint. Im Gegensatz zu Shakespeares Stück, in dem Prospero Ariel ausdrücklich aus seiner Macht entlässt (nicht ohne ihm noch einen letzten Auftrag zu geben), lesen wir in Meredith Oakes' Libretto die letzten artikulierten Worte Ariels: ›This task/is the last.‹ Prosperos Abschied von seinem Diener ist ein Flehen, in dem die von Rilke gestaltete Sehnsucht anklingt: ›Ariel / Stay with me/ Ariel / Save me / Ariel / Farewell.‹ Ariel selbst hat sich an dieser Stelle schon verflüchtigt. Das Letzte was wir von ihm hören, sind Vokale: ›A-i-e‹, die Vokale seines Namens – und doch nicht sein Name, keine sprachliche Einheit. Nur reiner Klang auf der Schwelle zwischen Sprache und Musik.« (Mellert 2010, S. 28).

<sup>2163</sup> Cao 2004, S. 18.

Trinculos erstes Erscheinen fasst daher Bernd Feuchtner zusammen:

Den zweiten Akt eröffnen die Neuankömmlinge, mitten drin die Trunkenbolde Stefano und Trinculo. [...] Eine musikalisch--überdrehte Stimmung lässt sie ins Chaos stolpern. Mittendrin der König von Neapel, der immer neue Tränen über den Verlust seines Sohnes Ferdinand vergießt, und Prosperos übler Bruder, der Intrigant Antonio, den Ariel bei den anderen verleumdet. Doch bevor Schlimmes geschieht, bringt der Auftritt Calibans alle zum Staunen: ›A Monster!‹ – und die Zuschauer zum Lachen: ›A Local!‹.<sup>2164</sup>

Der zweite Akt eröffnet mit einem wortgewandten Trinculo und einem Seemannschor, der euphorisch sein Überleben der Inselstrandung feiern (*Dragons were coiling, Cauldrons were boiling, above my head*<sup>2165</sup>). Bereits in der darauffolgenden Szene stößt Caliban (Tenor) auf die Hofgesellschaft. Trinculo ist fasziniert von der phänotypischen Erscheinung Calibans und hofft in einem Duett mit Stephano (Bass-Bariton) auf Calibans Hilfe (*Monster will you help us?*<sup>2166</sup>). Als Dank bietet der Narr ihm Alkohol an und macht Caliban damit betrunken (*Just help yourself, drink all you want*<sup>2167</sup>). Da Trinculo in dieser dramaturgischen Konstellation vom Hofstaat nicht separiert auftritt, kann er in diesen Szenen sein Hofnarrenpotential in Ansätzen entfalten, bevor er und Stephano im dritten Akt durch Calibans Mordplan gegenüber Prospero doch noch von den Höflingen getrennt werden. Jedoch erkennen sie das falsche Spiel ihres vermeintlich Verbündeten und werden aus dem Grund von Prospero nicht in den Mittelpunkt der Erde verbannt. Darin zeigt sich bereits eine erste Verminderung des Komikpotentials, da das Lachen über Trinculo auf seiner ursprünglichen Naivität basiert, die ihn dramatische Zusammenhänge sowie erzählerische Verquickungen eigentlich nicht erkennen lässt. Trinculo und Stephano fallen in dieser Veroperung Calibans Plänen somit nicht zum Narrenopfer, sondern durchschauen seine eigentlichen Absichten.

Geht man auf die Kritik von Cao ein, so schein das Narrenprinzip sogar mit Gonzalos Herrschaftsvision zu kollidieren: In dessen friedvoller Gesellschaftsutopie hat der Narr keine Existenzberechtigung und muss seine Komik ablegen: Sein Gesang, so Cao, neigt immer wieder zu starken Tonpausen, in denen der Narr verharren muss, wodurch er sein komikreiches Unterhaltungspotential nicht entfalten kann. Vielmehr versteht sie ihn als reflexives Mittel der Ironie, das lediglich ein zartes Lächeln und weniger Gelächter über die Handlung erzeugt. Da das politische System Gonzalos allerdings nicht in die Realität überführt werden kann (da Ferdinand, der Thronfolger, doch überlebt hat), endet auch das Postulat der versiegenden Komik. Trinculo und Stephano bleiben komisches Personal, bis sie schließlich im dritten Akt ihren Hofstaat wiederfinden, in ihre Rollen zurückkehren und die Insel verlassen (*Are we awake? And in good shape? It seems we are, how my head aches, oh can it be, we're going back, to Italy*<sup>2168</sup>).

Von einer Kultivierung des Spottes durch Trinculo kann kaum die Rede sein; viel zu sehr dringt sein Spaß immer wieder in das dramatische Geschehen ein. Dass die Buffoebene eine Spiegelfunktion besitzt, die den politischen Konflikt reflektiert, ist dagegen zu bejahen, wie auch die Feststellung, dass Trinculo zwar im Narrentum verharret, aber dennoch beginnt, politische Kontexte zu begreifen und somit zumindest handlungsfähiger erscheint. In seiner Hofnarrenfunktion ist er jedoch lediglich

<sup>2164</sup> Feuchtner 2010, S. 36.

<sup>2165</sup> Trinculos Auftritte erfolgen in Akt 2, Szene 1; Szene 2 sowie in Akt 3, Szene 3; Szene 4; Szene 5 (vgl. Adés 2007).

<sup>2166</sup> *Ibd.*, 2. Akt, Szene 2.

<sup>2167</sup> *Ibd.*

<sup>2168</sup> *Ibd.*, 3. Akt, Szene 4.

im zweiten Akt tätig; im dritten Akt dominiert er als komisches Personal und reiht sich damit in bisher vernommene musikdramaturgische Beobachtungsmuster innerhalb des 20. Jahrhunderts ein.

Luca Lombardi baut seine *Sturm*-Vertonung, ein Auftragswerk für das Staatstheater Nürnberg mit dem Titel *Prospero*<sup>2169</sup> auf folgender musikdramatischer Idee auf, deren Libretto sich durch eine sprachliche Besonderheit auszeichnet:

Gegliedert ist das Werk in zwei Akte zu acht beziehungsweise fünf Szenen, die zum Teil fließend ineinander übergehen. Der Vorlage gegenüber ist das Libretto damit leicht gestrafft: Die Zahl der Handelnden wurde reduziert, ebenso die Anzahl der Szenen, die zudem eine strengere Chronologie wahren. (Beispielsweise beginnt die Oper nicht wie bei Shakespeare mit einem Sturm, sondern mit dem bei Shakespeare nachgeordneten Befehl Prosperos an Ariel, den Luftgeist, jenen Sturm zu entfachen. Bedeutsamer aber und auch offensichtlicher ist die Verwendung verschiedener Sprachen in der Oper: Während Prospero und alle weiteren Bewohner der Insel, auf welcher sich die Handlung ereignet, Deutsch sprechen, greift Ariels Part auf den englischen Originaltext zurück; die Gestrandeten hingegen singen italienisch, teils neapolitanischen Text. Durch diese Differenzierung werden die Protagonisten gruppiert. Dies zeigt sich nicht nur in der jeweils gesprochenen Sprache, sondern zudem in der Fähigkeit, andere Sprachen zu verstehen. Besonders deutlich wird dies herausgestellt in der ersten Begegnung von Ferdinando und Miranda: Hier spricht sie einige Worte Italienisch, die Ferdinando versteht und die ihm das Gefühl der Heimat vermitteln. Der Zuhörer jedoch versteht hier noch deutlicher: durch die Musik, denn beide Stimmen greifen imitierend auf dieselben melodischen Formeln zurück – unabhängig von der Sprache.<sup>2170</sup>

Friedrich Christian Delius, der Librettist der Oper, erblickt in Lombardis Szenario sogar eine Metapher, die auf *Europa* als gemeinsam geteilten *Kulturraum* verweist. Diesen Gedanken greift Cornelius Lejeune auf und etikettiert das Werk als »[...] ein artifizielles Modell der realen Welt [...]«<sup>2171</sup>; ein Postulat, dass Delius näher ausführt:

Im Stück reden die Figuren oft aneinander vorbei und verstehen sich doch. Wir sind also in Europa. Warum sich in der Oper also auf eine Sprache beschränken, wenn die musikalische Union dominiert? Shakespeares Englisch, Italienisch, Neapolitanisch und Deutsch, was wären wir, was wäre die Musik ohne die schönen Gegensätze, ohne Reibungen?<sup>2172</sup>

Während die Sprache das Figurenpersonal also vordergründig voneinander trennt, vereint die Musik die dramatis personae durch musikalische Wechselwirkungen zugleich.<sup>2173</sup> Lombardi sucht ein versöhnliches Ende durch Reue und Schuldvergebung. Prosperos Rache wird demnach nicht vollzogen, sondern wendet sich – angeregt durch Ariels Mitleid – in Gnade. Das damit einhergehende traditionelle Handlungsmuster zentriert sich fortwährend um den titelgebenden Held, wobei ebenso hier – wie bei Adés – Ariel eine exponierte Rolle einnimmt, »[...] da sein Part von vier Frauenstimmen ge-

<sup>2169</sup> Libretto: Friedrich Christian Delius, UA Nürnberg 2006). Luca Lombardi beschreibt über die Titelverschiebung von *The Tempest* hin zu *Prospero*: »Prospero ist auch bei Shakespeare die zentrale Figur, und der Sturm ist nur das Mittel, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Prospero, ein älterer Mann ungefähr in meinem Alter. Er ist ein Mensch, der immer weiter dazulernen möchte und dabei die Welt aus einer gewissen Distanz betrachtet. [...] Aber es nicht nur Resignation, die aus Prospero spricht, sondern das hat mit kritischem Abstand zu den Affekten, mit Weisheit zu tun.« (Lombardi/Angermann, 2006, S. 20).

<sup>2170</sup> Lejeune 2006, S. 8f.

<sup>2171</sup> *Ibd.*, S. 13.

<sup>2172</sup> Delius 2006, S. 47.

<sup>2173</sup> Lombardi äußert sich zu den differierenden musikalischen Stilebenen so: »Prospero als Intellektuellem mit einem Hang zum Spekulativen ist eine Zwölftonreihe zugeordnet: Aber ich verwende für ihn auch andere Materialien, z. B. einige 'Prospero-Akkorde'. Tonalität kennzeichnet wiederum die Musik Calibans, aber auch die der Matrosen; das ist das mehr 'erdige' Element. Die Ariel-Ebene hebt sich allein durch die vier Frauenstimmen und durch bestimmte Intervalle heraus, z. B. die Quint. Das erinnert manchmal an ältere Madrigaltechniken. Dazu kommt hier noch die Solo-Flöte auf der Bühne. Auch für andere Personen gibt es eine Art, 'alter egos' instrumentale Begleiter. Bei Prospero ist es das Cello, zum Teil das Horn, bei Miranda die Oboe bzw. die Oboe d'amore, bei Ferdinando die Violine oder der Kontrabass, und bei Caliban das Fagott und das Kontrafagott.« (Lombardi/Angermann 2006, S. 24f.).

sungen wird, sekundiert durch einen Flötisten auf der Bühne.«<sup>2174</sup> Denn für Lombardi steht – wie in seinem gesamten musikdramatischen Werk – die Frage der Macht im Mittelpunkt; nicht nur die zwischen dem Protagonisten und seinen menschlichen Feindschaften, sondern ebenfalls der Umstand, wie eine Gelehrtenfigur wie Prospero zum imperialistischen Befehlshaber aufsteigen kann.<sup>2175</sup>

In diesem Kontext ist der Handlungsstrang um den Hofnarren Trinculo (Alt), den trinkfesten Kellner Stefano (Bass) und dem Insulaner Caliban (Bariton) zu lesen: Calibans Plan, den Usurpator mit Hilfe der Gewalt der beiden Buffi zu stürzen, misslingt. Für Delius liegt das Scheitern des Narrentrios vor allem in der musikalischen Zeichnung durch Lombardi begründet, wie jene kurze Äußerung des Librettisten verrät: »[...] Die Revolte bleibt plump, weil ihr die Feinheit der Musik fehlt.«<sup>2176</sup> Prospero, dessen machtvolle Zauberei sich durch Musik ermächtigt,<sup>2177</sup> determiniert als Protagonist die musikalische Werkstruktur, wodurch sich der musikalische Angriff des Trios auf Prospero als karikierende Persiflage erweist. Klaus Angermann fasst Trinculos Auftritte<sup>2178</sup> zusammen, »die traditionell« die Einführung-, Prügel- und Jagdszenen inkludieren:

Auch der Hofnarr Trinculo und der versoffene Kellermeister Stefano sind auf der Insel gestrandet. Sie treffen auf den verschreckten Caliban und geben ihm zu Beruhigung etwas zu trinken. Durch die Wirkung des Alkohols hält Caliban die beiden für göttliche Wesen, mit deren Hilfe er die Herrschaft Prosperos zu brechen erhofft. [...] Caliban, Trinculo und Stefano wollen den Anschlag auf Prospero in die Tat umsetzen, werden aber durch Prosperos Geister daran gehindert. Von Ariels Mitleid überwältigt, will auch Prospero seinen Feinden verzeihen. Er gibt sich Alonso und Antonio zu erkennen. Von Antonio verlangt er sein Herzogtum zurück, den reuigen Alonso beglückt er mit dem Anblick der beiden Kinder Miranda und Ferdinando. Auch Caliban, Trinculo und Stefano werden begnadigt.<sup>2179</sup>

Dennoch ist anzuführen, dass bereits die Sprachbarriere das Misslingen von Calibans Kampfansage andeutet: Dass sich Caliban in deutscher Sprache über Prospero ärgert (*Alles, was ihn ansteckt aus Tümpel und Moor, das fall auf Prosperoor, [...] dass er im Dreck verreckt*<sup>2180</sup>), kann Trinculo nicht verstehen und damit nicht nachvollziehen. Er verlässt sich daher auf seine Narrenqualitäten und macht sich lieber über das Inselmonster lustig. In diesem Rahmen ahmt Trinculo die seltsame Klangmelodie der Calibanschen Sprachverwendung nach und verspottet dessen Freiheitsmotiv »Nie mehr fischen und Holz holen wie befohlen, nie mehr wischen, nie mehr waschen, Schluss ihr Fla-

<sup>2174</sup> Lejeune 2006, S. 10. Er beschreibt dieses Unterfangen daran anknüpfend im Detail: »Die vier Stimmen interagieren dabei auf vielfältige Weise: Einmal teilen sie sich denselben Text und deklamieren ihn madrigalistisch mit klaren Einschnitten an Phrasengrenzen; dann singen sie, quasi mehrtextig, zugleich Passagen, die im Libretto aufeinander folgen; eine anderes Mal teilen sie sich ein Wort und lassen dessen Vokale durch die Stimmen wandern.« (Ibd., S. 10).

<sup>2175</sup> Vgl. ibd., S. 10. Zudem schreibt Lejeune über das musikalische Verhältnis von Prospero und Ariel: »Erst am Ende des Werkes entlässt er Ariel in die Freiheit, als dessen Aufgabe erfüllt ist und Prospero seine Dienste nicht mehr benötigt. Auf instrumentaler Ebene zeigt sich diese komplexe Beziehung wiederholt durch Passagen, in denen Violoncello (Prospero) und Flöte (Ariel) einander gegenüber treten. Ohne ständig und zwingend an diese Funktion gebunden zu sein, repräsentieren die Klangfarben dieser Instrumente die beiden Protagonisten im Orchester und setzen den Dialog der Figuren unabhängig vom Libretto in der Musik fort, beispielsweise zu Beginn der ersten und der 11. Szene der Oper.« (Ibd., S. 12).

<sup>2176</sup> Delius 2006, S. 47.

<sup>2177</sup> Vgl. ibd.

<sup>2178</sup> Trinculo werden vier Auftritte zugeordnet in Akt I, Szene 6; Akt II, Szene 9, 10, 11 (vgl. Lombardi 2004).

<sup>2179</sup> Angermann 2006, S. 4f.

<sup>2180</sup> Lombardi 2004, S. 100.

schen [...]«<sup>2181</sup> auf folgende Weise nach: »Ohlen, ohlen, ohlen, aschen, aschen, aschen, aschen, kikeriki, ban, ban, ban, kikeriki, ban, ban, ban.«<sup>2182</sup>

Der Narr, der in neapolitanischen Dialekt mit klangverzerrender Stimme seine Auftritte in *Commedia dell' arte*-Gebaren gestaltet, *kräht*, *krächzt* und *schreit* seine Texte dem Publikum regelrecht entgegen (*Ccà nun nce sta né na se pa, né n'ar buscielo, pé metter me a lure paro*<sup>2183</sup>) bis auf eine Ausnahme: Zusammen mit Stefano *singt* er in einem Sprechgesang deklamatorisch die politische Parole des Buffopersonals: »Freiheit für Caliban, Freiheit für Caliban, Freiheit für Caliban.«<sup>2184</sup> Der Narr und der Kellner werden von Caliban somit – erfolglos – instrumentalisiert. In der Figur Trinculos amalgamieren somit Hofnarrenelemente, komische Anteile sowie Merkmale der italienischen Maskenkomödie. Hinter Trinculos dialektaler Sprachverwendung überdies eine reminiscente Verbindungslinie zur *Opera buffa* zu vermuten, liegt ohnehin nahe, da in Neapel die Geburtsstätte jener Operntradition zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu verorten ist.

Ein ebenso valider Interpretationsansatz liegt in der Biographie des Komponisten selbst begründet. Schließlich geht es Lombardi in der Oper zugleich um eine Selbstreflexion seiner musikdramatischen Arbeit. Lejeune erläutert über dessen Verhältnis zur Konzeption seiner Prosperofigur, die autobiographische Züge des Musikers trägt und lediglich »[...] eine Ebene der vielschichtigen Musik der Oper [...]«<sup>2185</sup> darstellt:

Luca Lombardi selbst bezeichnet Prospero als Identifikationsfigur, wobei die Verbindung durch Rekurs auf den Topos einer magisch-mystischen Fähigkeit von Musik, direkt zum Herzen zu sprechen, verstärkt wird. Dementsprechend erscheint die Musik wiederholt nicht nur als Begleitung der Handlung, sondern wird selbst zu ihrem Gegenstand, beispielsweise vor der ersten Begegnung von Ferdinando und Miranda (I/5), oder auch zu Beginn des zweiten Aktes (II/8), als Alonso alle Hoffnung verloren hat, seinen Sohn lebend wieder zu finden. Darüber hinaus lassen sich autobiographische Züge in der Figur und Musik Prosperos erkennen. Wenn er beispielsweise am Ende der Oper sein Insel-Exil verlässt, kehrt er nicht in sein Herzogtum nach Mailand – sondern nach Neapel, woher Luca Lombardis Familie stammt. Auch die Skala, aus welcher ein Großteil der in der Oper verwendeten Melodien entwickelt wurde, verweist auf die neapolitanischen und jüdischen Einflüsse in Luca Lombardis Leben, indem ihre Struktur orientalisierende Figuren ermöglicht. Das Ende der Oper, schließlich, ist musikalisch verbunden mit einer Melodie, welcher der Philosoph Franco Lombardi, der Vater des Komponisten, in dessen Kindheit zu neapolitanischen Texten geschrieben hatte.<sup>2186</sup>

Ein vollständig anderer Umgang mit Trinculo vollzieht sich aus musiktheaterästhetischer Perspektive in der multimedialen Oper von Helmut Oehring *Unsichtbar Land*<sup>2187</sup>. Alfred Zimmerlin beschreibt die komplexen Handlungsereignisse der Oper, die im selben Jahr wie Lombardis Stück uraufgeführt wird und ein Auftragswerk des *Theaters Basel* firmiert, in seiner Rezension über Oehring's Kompositionsidee vom 09. Mai 2006:

Ein großes Thema hat sich Helmut Oehring vorgenommen: Shakespeares letztes Drama, *Der Sturm*, verbindet er mit Berichten aus dem Tagebuch des englischen Polarforschers Shackleton von dessen katastrophal gescheiterter Ex-

<sup>2181</sup> *Ibd.*, S. 121ff.

<sup>2182</sup> *Ibd.*

<sup>2183</sup> *Ibd.*, S. 103.

<sup>2184</sup> *Ibd.*, S. 124. Um den Eindruck einer *Commedia dell' arte*-Figur zu untermauern, musste die Sängerin, die in der Uraufführung mit der Rolle des Trinculos besetzt wurde, auf szenische Mittel des italienischen Stehgreiftheaters zurückgreifen und andauernd Purzelbäume schlagen.

<sup>2185</sup> Lejeune 2006, S. 13.

<sup>2186</sup> *Ibd.*, S. 12f.

<sup>2187</sup> Eine Oper in 7 Tagen nach William Shakespeares *Der Sturm* mit Musik von Henry Purcell (Libretto: Oehring, Torsten Ottersberg, Basel 2006).

pedition in die Antarktis. Er verwendet dafür neben eigener Musik auch Ausschnitte aus verschiedenen Werken von Henry Purcell (unter anderem zu *«The Tempest»*). Zahlreiche Schichten sind übereinander gelegt, musikalisch, erzählerisch, optisch. [...] Die Großform hat Oehring [...] in sieben sich nahtlos folgenden 'Tagen' organisiert, so wie Shakletons Tagebuch die Tage zählt. Und natürlich grüsst auch von ferne die Schöpfungsgeschichte. Es wird zwar mitunter schwierig, das Ganze zu erfassen, doch hat man nie das Gefühl, durch ein Zuviel plattgewalzt zu werden. [...] Labyrinthisch ist dieses *«Unsichtbar Land»*. Es lässt die Zuhörenden und- schauenden zu Suchenden werden, zu Suchenden auf dieser im Stück selber im Grunde unsichtbaren Insel der Utopie einer idealen, kommunikativen Gemeinschaft. Und auch hier mögen sich Prosperos Insel und Shakletons Eisscholle an einem ganz extremen Punkt berühren. Vielleicht ist es notwendig, die Erwartung des Findens beim Suchen aufzugeben und [...] Oehring's Über- und Nebeneinander der Ereignisse als anregendes, multimediales Abenteuer mit wachem Geist zu genießen.<sup>2188</sup>

Der damit einhergehende überdimensionale Bilderreichtum hat mit klassischem Inselabenteuer und inspirierender Naturmetaphorik nichts mehr gemein. Um diesen gigantischen Effekt zu erzielen, bedient sich Oehring des gesamten Bühnenapparates um ein phantasmagorisches Werk<sup>2189</sup> zu entwerfen. In dieser Konfiguration erhält das dramatische Geschehen einen performativen Charakter, d. h. Oehring vermittelt den Eindruck, dass die Handlung im eigentlichen Sinne nicht mehr »erzählt« wird, sondern betont vielmehr den Vollzug des Dargestellten mittels diverser Medien. Dafür benötigt der Komponist aus produktionsästhetischer Sicht mitunter zwei Dirigenten, die simultan agieren: So werden Orchester und Barockensemble, das einen Halbton tiefer spielt, miteinander verwoben und verschmelzen zu einem experimentellen Klangresultat.<sup>2190</sup> Oehring selbst schreibt über sein Bühnenwerk im Programmheft des *Theater Basel*:

Jede Orchestergruppe und jedes Instrument des Barockensembles, jede Gesangsstimme, jedes der 3 Soloinstrumente, jede Bewegung, jeder Laut, jeder Klang des elektronischen Surround-Sounds ist eine Übersetzung des letzten Shakespeare-werkes: Der Sturm. Sie alle werden zu Personen auf der imaginären Bühne, hinter der, die wir sehen werden; Bilder an Wänden und Worte aus Büchern, die Klänge stemmen sich gegen das Verlieren und Vergessen und leben doch vom und durch das VERGEHEN. Sie müssen unbedingt unsichtbar werden, um die grösste ihrer Wirkung zu entfachen. [...] Das Verschmelzen von Gebärde und Klang, das Verfließen vom Jetzt mit Vergangenheit ist eine jener Berührungen, die nur in der Oper zu erleben sind. Und kurz, nur einen AugenBlick, ganz kurz steht die Welt still, und bevor jede/r wieder hinaus tritt, hat vielleicht diese Berührung mit dem Unsichtbaren eine Verwandlung oder *«ihren Übersetzer»* gefunden.<sup>2191</sup>

In diesem Kontext liest er Trinculo als *intermedialen* Narr, der über keinerlei körperliche Präsenz auf der Bühne verfügt: Seine Taten werden stattdessen durch den Botenbericht eines Sprechers respektive durch Projektionen vermittelt. Am *IV. Tag, Donnerstag – Intrigen der Macht (Geschwindigkeit, Zeitpunkt & Gewissen), Gegen die Lügenwelt des Kulturbetriebdrecksacks die Unschuld der Musik vertreten* – berichtet der Sprecher über das Trio:

Auch der Koch Stephano und der Hofnarr Trinculo waren an die Ufer der Insel gespült worden. Sie irrten umher und trafen auf den Sohn der Hexe. Sie gaben Caliban von ihrem Rum, eine Getränk, das dieser bisher nicht kannte. Berauscht riefen alle: 'Wir wollen Herrscher der Insel sein!' Caliban zeigte ihnen den Weg zu Prosperos Klause und

<sup>2188</sup> Zimmerlin 2014. Einen kurzen Überblick über die Oper gibt Büchler-Römer 2007.

<sup>2189</sup> Dazu benötigt er 5 Gesangssolisten (Countertenor, Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bassbariton), 3 gehörlose Gebärdensolisten, 1 Sprecher, Chor (40-stimmig: 12 Soprane, 9 Alt, 10 Tenöre, 10 Bässe), 1 Solist-Trompete, 1 Solist-Bassklarinette und Kontrabassklarinette, 1 Solist-E-Gitarre, Orchester (2 Flöten, 1 Klarinette in B, 1 Tenorsaxophon, 1 Bassklarinette in B, 1 Kontrafagott, 3 Trompeten, 2 Hörner in F, 3 Posaunen, 1 Tuba, 3 Schlagzeuge, 1 präpariertes Klavier (mit Schrauben, Münzen, Gummi in den Saiten geklemmt), Plekten und Telefonkarten für die Streicher, Barockensemble (2 Oboen, 1 Fagott, 1 Barockgitarre, 1 Viola da Gamba, 1 Cembalo, 4 Violinen, 1 Violoncello, 1 Kontrabass), Live-Elektronik sowie für die visuelle Textgestaltung (3 Dia-Ebenen und Film) sowie für filmische Abschnitte (8-mm-Film): 2 Video-Beamer, 3-Dia-Projektoren und 1 Textlaufband (vgl. unpaginierte Vorbemerkungen Oehring 2005a).

<sup>2190</sup> Vgl. unpaginierte Vorbemerkungen in Oehring 2005a.

<sup>2191</sup> Oehring 2006, S. 14f.

erklärte, dass sie ihn seiner Zauberbücher berauben und ihn töten sollten. Sie würden herrschen über alles Getier, die verfluchten Geister und über Prosperos Tochter Miranda. 'Ist sie hübsch?', fragte Stephano.<sup>2192</sup>

Am darauffolgenden *V. Tag, Freitag – Schuld, Reue, Mitleid (Schar kranker Seelen), Die zweite Chance* – berichtet der Erzähler zum zweiten Mal von Trinculo und Stephano als Gefährten Calibans, die von Prosperos Rache heimgesucht werden. Prospero lässt das Dreiergespann von seinen Geistern jagen »[...] und die Fliehenden plumpsten wieder in den Sumpf, aus dem sie gekommen waren.«<sup>2193</sup> Trotz der drohenden Bestrafung durch Prospero, wollen jene dennoch die Macht über die Insel erlangen. Trinculo formuliert deshalb zielstrebig in einer 8-mm-Filmeinspielung mit Dialoguntertiteln: »Es ist die Weise unseres Liedes, vom Herren niemand aufgespielt.« Der Wunsch nach Usurpation des Inselstaates lässt ihn die Aufgaben seines Hofnarrenamtes vergessen, auch das Lachen über sich und andere zählt nicht mehr; lediglich der Sieg über Prospero scheint von Substanz. Dass die Jagdszene allerdings im Sumpf endet, verweist wiederum auf die Buffo-Ebene Trinculos, die er also somit immer noch bedient. Letzen Endes versöhnt sich Prospero mit seinen Feinden und gibt Ariel den letzten Auftrag, den der Sprecher am *VIII. Tag, Sonntag – Epilog (Denn all dies andere geschah beinahe völlig stumm), Was von Träumen lebt* verkündet:

So war denn mit Ariels Hilfe alles zum guten Ende geführt. Das Schiff lag unversehrt in der Bucht, das Schiffsvolk erwachte aus tiefem Schlaf und fand eine reiche Tafel mit Speis und Trank zu seiner Labung vor. Der Koch, der Narr und der Sohn der Hexe waren jammernd aus dem Sumpf hervorgekrochen und hatten Gnade erhalten. Wie den großen Missetätern vergeben worden war, konnten die kleinen wohl nicht bestraft werden. Ariel und sein Volk schwammen selig in der Freiheit der Lüfte. In Prosperos Klausen saßen die Herren beim frohen Gelage.<sup>2194</sup>

Trinculo, der bisher keinen Ton in singender Form von sich gegeben hat, kommt also wieder frei und darf die Insel verlassen. Als Folie einer lustigen Figur hat er seinen Dienst geleistet, wie übrigens auch der Protagonist. In einer Projektion erfährt der Rezipient, dass Prospero durch den Akt des Verzeihens und die Loslösung von seiner Tochter, seine Seria-Aufgabe erfüllt hat und am Ende der Oper stirbt. Per Dia-Textprojektion endet die Oper mit diesen Worten: »Der letzte (erste) Schritt ist der schwerste. Eine stumme Bewegung. Vollkommene Dunkelheit, wieder und Stille. Taub sein ist anders. Dieser Tod ist vorübergehend.«<sup>2195</sup>

## 12.6 Grimmelshausen: *Simplicissimus*-Vertonungen

*Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* von Grimmelshausen bietet durch sein barockes Ausmaß viele heterogene Themenbereiche an, die sich für Künste und Wissenschaften als substantielle Bezugsquelle erweisen. Für das Opernfeld hebt Ruprecht Wimmer, die Entdeckung der Lektüre durch die literarische Romantik hervor, die zu Mehrfachvertonungen führt:

Wie alle Dichter von einiger Bedeutung ist Grimmelshausen vielfach vertont worden. Soweit sich anhand des zugänglichen Materials ein sicheres Urteil fällen läßt, beginnt man Texte des Dichters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Opernbühne einzurichten oder als Lieder zu komponieren: die musikalische Hinwendung setzt

<sup>2192</sup> Oehring 2005b, S. 121.

<sup>2193</sup> *Ibd.*, S. 169.

<sup>2194</sup> *Ibd.*, S. 219.

<sup>2195</sup> *Ibd.*, S. 258.

also deutlich später ein als die wissenschaftliche. Das Interesse konzentriert sich fast ausschließlich auf den »Simplicissimus«; die meisten Werke bleiben ohne Wirkung auf die Komponisten der Folgezeit.<sup>2196</sup>

Damit verweist Wimmer auf folgende Werke, die auf Folie der Narrenidee keine Berücksichtigung erfahren, da sie das Wesen des Hofnarrentums in der *Simplicius*-Figur nicht tangieren: In Hans Hubers *Simplicius*<sup>2197</sup> und Carl Alexander Raidas ebenfalls dreiaktiger Oper *Der Jäger von Soest*<sup>2198</sup> mimt Simplicius den Typus des Abenteurers und Liebhabers, der sich seiner Narrenmaske völlig entledigt hat. Dasselbe gilt für Johann Strauss' (Sohn) Operette *Simplicius*<sup>2199</sup>.

Für eine Betrachtung von grundlegender Bedeutung sind folgende Opern des 20. Jahrhunderts: Ludwig Mauricks *Simplicius Simplicissimus*<sup>2200</sup> verherrlicht auf propagandistische Weise den exemplarischen Heldentypus der NS-Ideologie; während Karl Amadeus Hartmanns *Simplicius Simplicissimus*<sup>2201</sup> eine *sozialrevolutionäre Anklage*<sup>2202</sup> gegen die Verbrechen des Nationalsozialismus verkörpert. Die Hofnarrenidee kontextualisiert sich vor dem historischen Horizont des Zweiten Weltkrieges somit in einer besonderen Weise, die durch Maurick einen kulturpolitischen Blick in die Statuten einer nationalsozialistischen Oper gewährt und andererseits durch Hartmann die Gräueltaten des NS-Regimes anklagt. Über den Weg des *Simplicissimus* ins Dritte Reich schreibt Meid:

Seit der politischen Aktualisierung des Simplicissimus in der Romantik rissen die Versuche nicht ab, den Roman mit den Ereignissen der jeweiligen Gegenwart in Beziehung zu setzen. Die Zeit zwischen 1914 und 1945 macht dabei keine Ausnahme. Die Spannweite der Äußerungen reicht von vordergründiger politischer Propaganda, patriotischer Rhetorik und nationaler, antikaufklärerischer Wissenschaft zur konsequenten Vereinnahmung Grimmelshausens durch den Nationalsozialismus.<sup>2203</sup>

Hierbei liefert die literarische Vorlage Maurick bereits eine Vielzahl an volksideologischen Signalwörtern wie Krieg, Gemeinschaft, Soldatentum, Führertum, Glaube usw., die den *Roman* als *mythisierende Identifikationsfläche* einer *unverwüstlichen deutschen Volkskraft*<sup>2204</sup> lesen. Prinzipiell komponiert Maurick<sup>2205</sup> seine »Volksoper« für die Reichsmusiktage des Düsseldorfer Opernhauses 1938. Jedoch erscheint der Begriff der »Volksoper« selbst innerhalb der NS-Ideologie uneinheitlich umrissen, weshalb Matthias Lehmann in seiner in Hamburg 2004 publizierten Dissertationsschrift *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit* eine Vielzahl an Merkmalen zusammenträgt, die diesen Terminus erhellen: So sind zum Beispiel basale Kriterien die Verwendung einer allgemein verständlichen Tonsprache sowie die Auswahl einer Librettolektüre, die sich am deutschen Opernrepertoire orientiert, wie Lehmann näher ausführt:<sup>2206</sup>

<sup>2196</sup> Wimmer 1976b, S. 257.

<sup>2197</sup> Libretto: Albrecht Mendelssohn-Bartoldy, Basel UA 1899/1915.

<sup>2198</sup> Libretto: Leopold Winternitz, Berlin UA 1887.

<sup>2199</sup> Libretto: Victor Léon, Ludwig Dóczi, Wien UA 1887.

<sup>2200</sup> Maurick verfasst ebenso das Libretto und bezeichnet die Oper als *heiter-besinnliches Spiel in sechs Bildern*, das 1938 in Düsseldorf uraufgeführt wird.

<sup>2201</sup> Das Libretto über die Oper mit dem Untertitel *Drei Szenen einer Jugend* entsteht neben Hartmann durch Hermann Scherchen und Wolfgang Petzet und erlebt ihre Uraufführung 1948 in Köln respektive 1957 in Mannheim.

<sup>2202</sup> Döhning 2004, S. 58.

<sup>2203</sup> Meid 1984, S. 236.

<sup>2204</sup> Meid 2011, S. 171.

<sup>2205</sup> Zur Vita des Komponisten siehe Lehmann 2004, S. 45. Die Uraufführung findet am 23. Mai 1938 statt; nach drei Aufführungen wird sie aber schon wieder aus dem Repertoire genommen, da die Oper als langweilig empfunden wird (vgl. ibd., S. 47).

<sup>2206</sup> Vgl. ibd., S. 123.

Keinesfalls beschränkte sich somit der Begriff Volksoper auf neue Komponisten, sondern auch Werke von Mozart, Lortzing, aber auch beispielsweise Verdi wurden der Gattung ‚Volksoper‘ zugeschrieben. Wenn überhaupt, so ist eine Hervorhebung des Melodischen, des Volksliedhaften der musikalischen Gestaltung, als Stilmittel der Volksoper auszumachen. Damit wird mehr an die Spieloper des 18. und 19. Jahrhunderts als an die spätrömantischen Musikdramen angeknüpft. In dieser Hinsicht ist auch die Aufforderung Goebbels‘ an eine Gruppe von Komponisten und Textdichtern aus dem Jahre 1940 (im Rahmen der Einrichtung der ‚Reichsstelle für Musikbearbeitung‘ am 01. April 1940 zu verstehen, wertvolle ältere Opern und Operetten deutscher Meister neu zu bearbeiten, um sie so dem regulären Spielplan wiederzugewinnen.<sup>2207</sup>

Mauricks Librettoentwurf erfüllt all diese verbindlichen Kriterien: Er setzt als Handlungszeitraum die zweite Hälfte des Dreißigjährigen Krieges an und montiert aus den ersten vier Büchern des Barockromans chronologisch den Werdegang des Titelhelden in sechs Bildern mit einem Vor- und fünf Zwischenspielen,<sup>2208</sup> die dem Originaltext eine ideologisierende Haltung nationalsozialistischer Wertegesinnung einverleiben. Für die vorliegende Untersuchung ist vor allem das erste Bild der Oper relevant, da sich in diesem Aspekte der Narrenidee widerspiegeln: Am Hof des schwedischen Gouverneurs in Hanau ist Simplicius (Tenor), der vor dem Krieg geflohen ist, zum Hofnarren im Kalbsgewand deklariert worden. Während er in der literarischen Vorlage eine Wandlung vom *natürlichen* zum *künstlichen* Narrenwesen erfährt, zieht er im Operntext als *Schalksnarr* gleich souverän alle Register und spielt auf der Klaviatur des Hofnarrentums. Er nutzt die Macht der Narrenfreiheit, beschwert sich über sein schäbiges Narrenkostüm und führt die adelige Hofgesellschaft nach allen Regeln der Kunst vor (*Lieber tausend ehrlich‘ Feinde als die Gesellen, Schmarotzer und Feine*<sup>2209</sup>). Zudem nutzt er sein Gesangstalent als kritische Instanz und macht sich permanent über den heuchlerischen Hofstaat lustig (*Wo wird in dem Bier und dem Hanauischen Wein, eure Seele zu finden sein?*<sup>2210</sup>). Dabei reflektiert er stets seine eigene Rolle und beginnt, die Handlung systematisch zu infiltrieren, weshalb Lehmann konstatiert: »In Mauricks Oper ist also stets Simplicius diejenige Figur, die alle Fäden in der Hand hält und das die Handlung bestimmende Subjekt ist.«<sup>2211</sup>

Im zweiten Bild erfährt der Protagonist im Lager der kaiserlichen Armee in der Nähe von Magdeburg seine Ausbildung zum Soldaten. In diesem Kontext nimmt Maurick die Einführung zweier Nebenfiguren als *Archetypen* mit anhängender konfiguraler Bedeutung vor: *Ulrich Herzbruder* und

<sup>2207</sup> Ibid., S. 125. Und er formuliert weiter: »Dabei stellt die Volksoper, wie sie im Sinne der NS-Kulturpolitik verstanden wurde, keine komplett neue Gattung dar, wie etwa das Thingspiel. Musiktheaterwerke mit der Bezeichnung ‚Volksoper‘ hat es auch schon lange vor 1933 gegeben. Auch sollte die Volksoper der Nazis weniger durch formale als durch stoffliche und musikalische Aspekte bestimmt sein. Sie sollte als Idealbild einer für das Volk komponierten und Aspekte des Volkes bzw. des Völkischen aufgreifenden Oper fungieren. Dabei wurden aus der Vergangenheit als Beispiele für geglückte Volksopern z.B. Werke von Beethoven, Weber, Lortzing, aber auch Wagner angeführt, die den neuen Komponisten als Anregung und Vorbild dienen können.« (ibid., S. 112).

<sup>2208</sup> Die Oper besteht aus 44 Nummern und ist folgendermaßen gegliedert: Vorspiel (Nr. 1-3); 1. Zwischenspiel (Nr. 6-10), 2. Zwischenspiel (Nr. 13-19), 3. Zwischenspiel (Nr. 22-27), 4. Zwischenspiel (Nr. 30-36), 5. Zwischenspiel (Nr. 39-42). Überdies sind für Lehmann die *Ensembleszenen*, die zu Beginn jedes Zwischenspiels stattfinden, von gesteigertem musikdramaturgischem Interesse, da er über diese notiert: »In diesen sich vom Duett zum Sextett erweiternden Nummern wird das Geschehen der vorangegangenen Szene noch einmal reflektiert und zumeist eine allgemeingültige Moral bzw. Handlungsanweisung für die Gegenwart entwickelt. Diese Szenen stellen also die unmittelbare Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und der Zeitebene der Aufführung her, da sie weder von den Figuren des Stückes gestaltet werden noch eine szenische Komponente enthalten – also als unmittelbarer Kommentar des (idealen) Autors an das Publikum verstanden werden können.« (ibid., S. 337). Die damit einhergehende volkstümliche wie schlichte Gestaltung jener Szenen soll das Publikum direkt ansprechen und ein Gesellschaftsbild evozieren, indem »Staat« und »Religion« als Glaubensgemeinschaft im Sinne der NS-Ideologie verschmelzen (vgl. ibid., S. 338-342).

<sup>2209</sup> Maurick 1938, S. 19.

<sup>2210</sup> Ibid., S. 22.

<sup>2211</sup> Lehmann 1994, S. 197.

*Olivier* verkörpern eine dichotome Figurenkonstellation, der eine Spiegel- und Kontrastfunktion inhärent ist: *Simplicius* lernt beide in Magdeburg kennen; allerdings wird der eine im weiteren Handlungsverlauf *Freund* und der andere *Feind*, womit auf einer Metaebene der Nukleus der Oper versinnbildlicht wird: Die Bestätigung nationalsozialistischer Tugenden im Hinblick auf die Fundierung eines diktatorischen Staates und einer Ablehnung alles Fremden, das den Idealen des NS-Regimes widerspricht: Infolgedessen behauptet sich Herzbruder als treuer, loyaler, pflichtbewusster, mutiger und starker Nazicharakter, der gemeinsam mit *Simplicius* eine im Geiste blutsverwandte Einheit beschließt. Die Kontrastierung durch eine oppositionelle Bühnenfigur erfolgt durch *Olivier*, dessen fremdländisch klingender Name, bereits seinen »falschen« Charakter andeutet: *Olivier* exemplifiziert aus diesem Grund von der NS-Regierung kolportierte »jüdische« Eigenschaften, die eine Vielzahl an »Negativkonnotationen« hervorrufen: Er ist feige, hinterhältig, manipulativ, heimatlos und arglistig. Jene charakterlichen »Defizite« lassen *Olivier* eine erfolgreiche Intrige einfädeln, die Herzbruder aus der Armee entlässt und *Simplicius* in die Flucht schlägt.

Das dritte Bild dient daher der Rache des Protagonisten, der als Jaeger von Soest einen Diebstahl begeht und ihn *Olivier* unterschleibt. Im vierten Bild ist der Titelheld Gefangener in Lippstadt, der einen fatalen Fehler begeht: So küsst er die Tochter des Obristenleutnants und muss diese ehelichen. Doch schon das fünfte Bild eröffnet, dass er seine Frau zugunsten des Soldatentums verlassen wird. Zudem erfährt man vom Tod *Oliviers*. Einem »positiven« Handlungsausgang steht somit nichts mehr im Weg. Das sechste Bild offenbart die Wiedervereinigung von *Simplicius* mit seinem Freund Herzbruder, der mittlerweile Stadtkommandant in Villingen ist. Unter dem Jubel der Wiedersehensfreude erfährt *Simplicius*, dass seine Frau mittlerweile verstorben ist, ihm aber einen Nachkommen, einen Sohn hinterlassen hat. Mit den heroisch-verherrlichenden Worten des Chores endet die Oper. Die zuvor bejubelte letzte Rede des titelgebenden Heldenentors transformiert die barocke Zeitebene des dramatischen Geschehens in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts und fungiert als Führerrede, in der die faschistische Vision der NS-Diktatur affirmativ kulminiert:<sup>2212</sup>

Hell wie ein lodernes Feuer zur Nacht halten Freundschaft und Manneswert Macht. Des lebenswogender Strom verfließet, im Keim sich neuer Anfang beschliesset. Ich grüße dich Deutscher, dich deutsche Stadt. Ich grüße dich, junge deutsche Saat. Wie wird mir Herz und Sinn soweit: Ich grüße dich, Deutschland, in alle Ewigkeit.<sup>2213</sup>

Das Primat der Melodie betont hierbei vornehmlich den volkstümlich-nationalen Charakter der Szene, um dem ästhetischen Ideal einer nationalsozialistischen Volksoper nachzukommen. Darüber hinaus klingt die Vermittlung der historischen Hintergründe des Dreißigjährigen Krieges auf musikalischer Ebene in gemeinschaftsstiftenden Männerchören, Marsch- und Soldatenliedern an, die in dorischer Tonart komponiert sind. In diesem Zusammenhang verweist Lehmann auf den besonderen Stellenwert jener Tonart, die sich innerhalb der nationalsozialistischen Musikästhetik, dem hierarchischen Verständnis antiker Tonartensysteme anschließt und symbolisch »[...] dem Dorischen das Feld der Tapferkeit zuweist [...]«<sup>2214</sup>. Die Verwendung des *Marsches* als musikalische Repräsentation

<sup>2212</sup> Vgl. *ibd.*, S. 344f. Auf dieser Folie wird der Totalitätsanspruch des NS-Regimes ebenso musikalisch exemplifiziert, wie auch Lehmann postuliert: »Die Ungebrochenheit und Universalität dieser Welt wird in Mauricks Oper nicht allein durch den vertonten Text, sondern auch durch die Musik artikuliert: Das zeigen nicht nur die großangelegte Steigerung und der affirmative Grundgestus der Musik (Fanfaren-Motivik), sondern auch die Tatsache, dass jede zentrale Passage – die Rede des *Simplicius*, der Jubelchor und das Orchesternachspiel [...] auf einem reinen, ungebrochenen C-Dur-Akkord beschließt.« (vgl. *ibd.*, S. 347).

<sup>2213</sup> Maurick o. J. [1938]. Nr. 44, Takt 145- 172, S. 321ff.

<sup>2214</sup> Lehmann 2004, S. 275.

des Krieges spielt nach Lehmann somit eine basale Rolle, die den Geist der NS-Ideologie unterfüttert:<sup>2215</sup>

Alles andere als pazifistisch ist die Verwendung des Marsches in Mauricks *Simplicius Simplicissimus*. Hier finden sich keine Marschtypen, die parodistisch bzw. karikierend aufzufassen sind oder die den Krieg auf andere Weise kritisch beleuchten. Vielmehr verherrlichen die Märsche in ihrem freudigen Charakter und ihrem ungebrochenen Verhältnis zwischen Musik, Text und Szene den Krieg und das Soldatenleben. In Mauricks Oper ist die musikalische Form des Marsches im Wesentlichen nicht nur ein Zeichen für Krieg oder Militär, sondern es bleibt dem oft mit Chorgesang verbundenen gemeinsamen Auftreten von Soldaten und Landsknechten in der Gruppe vorbehalten. Fast ausschließlich in diesen Passagen taucht der Begriff ‚Marsch‘ in den Regie- und Spielanweisungen [...] auf. Der Marsch hat nicht nur die Funktion den Krieg positiv zu konnotieren und die heiteren, gruppendynamischen Aspekte des Soldatenlebens zu verdeutlichen, sondern er hat auch einen elitären Aspekt. Lediglich, die im Wertungsgefüge dieser Oper am höchsten stehenden Figuren Simplicius und Springinsfeld haben die ‚Ehre‘, sich im ansonsten allein den Soldaten- und Landknechtsgruppen vorbehaltenen Marsch musikalisch zu artikulieren.<sup>2216</sup>

Hinsichtlich der politischen Gesamtaussage nutzt Maurick die in der literarischen Vorlage angelegte Dramaturgie des Entwicklungsromans, um Simplicius in jedem Bild zum Kriegshelden zu stilisieren.<sup>2217</sup> Vor diesem Hintergrund spielt die Affektkontrolle zum Wohle der Gemeinschaft eine elementare Rolle; ein nationalsozialistisches Postulat, das sich ebenso auf musikalischer Ebene in der Simplicius-Figur widerspiegelt, wie Lehmann belegt:

Das Entwickeln eigener Wünsche gehört also offensichtlich nicht zu dem in Mauricks Oper verkörperten Idealbild eines Helden. In dieser Hinsicht ist auch das musikalische Signum des Simplicius zu interpretieren: [...] Der verminderte Quintsprung aufwärts und der Oktavsprung abwärts machen in Verbindung mit der rhythmischen Gestalt dieses Motiv zwar sehr prägnant, die Intervalle einer halben und einer ganzen Oktave entziehen sich aber einer weitergehenden semantischen Zuordnung. Hinzu kommt, dass dieses Motiv im Laufe der Oper auch nicht verändert und variiert vorkommt, sondern bis zum Ende stets in dieser Gestalt erklingt. Dass Simplicius als Held zu erkennen ist, artikuliert sich also weder in seiner Individualität noch in seiner musikalischen Charakterisierung. Als Held ist er allein durch seine jeweilige gesellschaftliche Funktion sowie die damit verbundenen ‚heldischen Taten‘ auf der Handlungsebene der Oper definiert.<sup>2218</sup>

Die damit einhergehende Verklärung des Soldatentums zum Abenteueridyll reflektiert die Genese eines idealtypischen NS-Soldaten, der die identitätsstiftende Vergegenwärtigung der NS-Ideologie auf zwei Ebenen vollzieht: In der pflichtbewussten Verteidigung seines Landes sowie in der Zeugung einer deutschen Nachkommenschaft, die dem arischen Absolutheitsanspruch des Dritten Reiches nachkommt.

Karl Amadeus Hartmanns *Simplicissimus*-Oper vertritt eine politische Werkkonzeption, die als eine künstlerische Reaktion auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges eine antifaschistische Narrenzeichnung im Sinne einer *Musica pro Humanitate*<sup>2219</sup> verfolgt. Während des Zweiten Weltkrieges legt Hartmann seine kompositorische Tätigkeit nieder und zählt somit zu den Künstlern der *Inneren Emigration*<sup>2220</sup>, die nach 1945 die Münchner Konzertsreihe *Musica Viva*<sup>2221</sup> ins Leben ruft. Der Libret-

<sup>2215</sup> Vgl. ibd., S. 281.

<sup>2216</sup> Ibd., S. 286. Der *Marsch* als musikalisches Stilmittel findet konstitutive Verwendung in Nr. 2 (Takt 1, Takt 47), Nr. 12 (Takt 475), Nr. 16 (Takt 112), Nr. 44 (Takt 28, Takt 225) (vgl. ibd., S. 287).

<sup>2217</sup> Ibd., S. 47.

<sup>2218</sup> Ibd., S. 219.

<sup>2219</sup> McCredie 1995, S. 11.

<sup>2220</sup> Zum Profil der *Inneren Emigration* siehe Woebis 2010.

<sup>2221</sup> Detaillierte Informationen zur Gründung der *Musica Viva* sowie zum Lebenslauf des Komponisten erschließen sich beispielsweise bei McCredie 1980, S. 65-93.

toentwurf entsteht auf Anregung des Dirigenten Hermann Scherchen, wobei zwei Fassungen der Oper erscheinen (1934-36; 1956), wie Erik Levy bemerkt:

In its first version the work contained extended sections of spoken dialogue. These were eliminated in the second version, which was conceived for larger instrumental forces and included three substantial symphonic interludes that strengthen the opera's all over structure.<sup>2222</sup>

In seiner Veroperung der literarischen Vorlage beruft sich Hartmann auf die ersten beiden Romanbücher und komponiert drei episodenhafte Szenen, in denen der jugendliche Simplicius (Sopran) exemplarisch die Kriegserfahrungen des Dreißigjährigen Krieges am eigenen Leib erfährt. Denn der Protagonist wird auf mehreren Ebenen mit dem Tod konfrontiert: In der ersten Szene erlebt der Titelheld die Ermordung von Bauern aus seinem persönlichen Umfeld durch Landsknechte. Die zweite Szene thematisiert den Verlust des Einsiedels; während die dritte Szene den kollektiven Tod der Kriegsgesellschaft versinnbildlicht. Karl Amadeus Hartmann kommentiert den Handlungsbogen seiner Oper wie folgt:

„Simplicius Simplicissimus“, der erste deutsche Bildungsroman! Nichts von Heldentum! Die Welt gehörte den Übeltätern, das musste schon das kleine Kind erfahren. Die Wildnis war die letzte Zuflucht, die Einsiedelei die einzige Schule menschlicher Gesinnung. Nur noch der Schutzmantel der Einfalt taugte zum Umgang mit den Gewalthabern. Zu ihrer Erheiterung und Ergötzung durfte der „Narr“ sogar ihre Untaten beim Namen nennen. Hier war natürlich keine durchgestaltete Handlung zu gewinnen, wie man sie von einer regulären Oper erwartet. Dem wissend gewordenen Simplicius zeigt sich das Bild des Traumes verdeutlicht zum Sinnbild des sozialen Schicksals. Als ein Schauender spricht er seiner Zeit das Urteil, wird Zeuge der allgemeinen Totschlägerei und überlebt als der unheroische, unverborgene Mensch, der noch eine kommende Welt in seinem Inneren trägt. So werden die Bedrängnisse einer heillosen Zeit zu Bildern und Klängen.<sup>2223</sup>

In dieser Beschreibung erörtert Hartmann also den Werdegang des Titelhelden, der durch die religiöse Erziehung des Einsiedels moralische Integrität erfahren und seinen einfältigen Geist dadurch beseelt hat. Seinen Verstand kann er sogleich im Hofnarrenamt der Hanauer Gesellschaft nutzen, um als mahnender Fingerzeig die Verbrechen des Dreißigjährigen Kriegs anzuklagen. In diesem Kontext erlebt Simplicius den Traum einer *Kriegsbaumallegorie*, in der sämtliche Kriegstaten zur Anklage gebracht werden. Sie fungiert als Abbild der militärischen Hierarchie des Krieges und gilt als musikedramatischer Klimax der Oper:

Ihr alle [Adel, Soldaten, Landsknechte; Anm. d. Verf.] martert und quält ohnsäglich die armen, die unten an den Wurzeln ihr Dasein fristen, diese sind von ungültigen Leuten: als Handwerker, Tagelöhner, Bauern und dergleichen, welche nichtsdestoweniger dem Baum seine Kraft verleihen. Ich höre sie stöhnen und seufzen über die, so auf dem Baum sitzen, und war nicht unbillig, denn die ganze Last des Baumes liegt auf ihnen und drückt sie dermaßen, daß ihnen die Seufzer aus dem Herzen, die Tränen aus den Augen, das Blut aus den Nägeln, das Mark aus den Beinen und alles Geld aus den Beuteln herfürgeht. Bitter ist das Erbe, das ihr allen zugehört, und nur die Not hilft euch, die Ärmsten zu beherrschen, aber: [...] Stürzen auch oft eintausend hin, zehntausend stehen auf. Aufspürt die Kraft und weckt den Sinn und zwingt den neuen Lauf! Ächzt auch die Mutter Erde tief, trommelt der Haß und meint sich groß, Brudergesetz, das wehrlos schlief, lebt und ringt sich brüllend los! [...] Gepriesen sei der Richter der Wahrheit!<sup>2224</sup>

Simplicius' Vision prophezeit letztendlich die politische Rebellion des verachteten Bauernstandes, das Bauernvolk beschließt, sich aus der Hanauer Unterdrückung zu befreien. Der daraus resultierende Tod der Kriegsgesellschaft perpetuiert jedoch wiederum die Sinnlosigkeit jeglichen Tötens und macht aus den einstigen *Opfern* gegenwärtige *Täter*. Der so aussichtslos anmutende Schluss der Oper, birgt allerdings Hoffnung in der pazifistischen Erkenntnis der Narrenfigur, über die der Komponist

<sup>2222</sup> Levy 1997d, S. 385.

<sup>2223</sup> Hartmann 1965, S. 49 und S. 52.

<sup>2224</sup> Hartmann 1957, S. 22f.

sagt: »Hält man der Welt einen Spiegel vor, so daß sie ihr gräßliches Gesicht erkennt, wird sie sich vielleicht doch einmal eines Besseren besinnen. Trotz aller politischen Gewitterwolken glaube ich an eine bessere Zukunft: das soll die Schluß-Apotheose in meinem Simplicius ausdrücken.«<sup>2225</sup>

Aus formaler Perspektive verwendet die Oper distanzschaffende Verfremdungseffekte wie beispielsweise durch die Sprecherfigur der Introduction und am Ende der Opernhandlung. Neben dieser grundsätzlichen Nähe zum epischen Theater offenbart ein Blick auf die musikalische Gestaltung der Kammeroper ebenso den Einsatz expressionistischer Stilmittel, die auch Levy konstatiert: »Although in dramatic terms Simplicius Simplicissimus is modelled on the epic theatre, its musical idiom, which does not reject tonality, is strongly influenced by the Second Viennese School.«<sup>2226</sup> Daneben betont Egon Voss den konkreten Bezug zur Alltagsrealität, die sich einerseits in der konstitutiven Verwendung von »[...] Genres wie Lied, Marsch, Tanz, Choral und Psalmodie zeigt, zum andern im Zitieren vorgegebener Musik besteht.«<sup>2227</sup> Die Verwendungen von *Marsch* und *Zitat* stellt Lehmann aber als diejenigen Stilmittel heraus, mit denen der Komponist das Kriegstreiben aus klanglicher Sicht am deutlichsten kritisiert.<sup>2228</sup> Und auch Hartmann äußert sich über das musikalische Gerüst seiner Oper:

Auf dem Boden der Dichtung bewegt sich die Musik in entsprechenden Kontrasten zwischen Bänkelsang und Choral, streut liederartige Gebilde zwischen psalmodierendes Recitativo und verdichtet sich mehrmals zum Symphonischen. So entsteht ein Zusammenhang von Stücken, die in ihrer formalen Konsistenz die Erregung, aus der sie entsprungen sind, nicht verleugnen können.<sup>2229</sup>

Vor diesem Hintergrund lässt Hartmann seinen Hauptdarsteller in der ersten und zweiten Szene der Oper als *Kriegsbeobachter* auftreten, dessen so passiv wirkende Teilnahme völlig mit der musikalischen Konfiguration der Simpliciusfigur korreliert:

An der Stelle der Introduction, an der er vorgestellt wird, ist die Musik durch Tonrepetitionen in hoher Lage bestimmt. Diese auskomponierte ‚Leerstelle‘ der charakterlichen Beschreibung des Simplicius bleibt auch weiter erhalten. Oftmals spricht Simplicius anstatt zu singen und wenn er singt, greift er entweder Melodien der anderen Figuren (wie des Bauern im I. Teil oder des Einsiedlers im II. Teil) auf oder variiert diese. Gerade zu Beginn der Oper wird mit dieser Unselbstständigkeit auch das Unwissen von Simplicius artikuliert, wobei auch das Unwissen zunächst noch keinerlei individuelle Züge aufweist.<sup>2230</sup>

Dass Simplicius in der dritten Szene im Stande ist, das wahre Gesicht des Krieges zu erkennen, reflektiert den Prozess der Bewusstseinswerdung des Narren, der die Mechanismen des Krieges endlich versteht und sich gleichsam musikalisch damit einhergehend verändert:

Der Umgang mit bestimmten harmonischen Modellen [...] belegt ebenfalls die fortgeschrittene Entwicklung des Simplicius. Dass dieses Aufgreifen dabei nicht ein unreflektiertes Übernehmen der ihn umgebenden musikalischen Ausdrucksformen ist, sondern eine bewusst gewählte Form, zeigt daran, dass Simplicius durch den anschließenden Einwurf von Hauptmann und Gouverneur verunsichert und gewissermaßen aus dem Takt geworfen wird. In den darauffolgenden Takten (T. 41-82), die auch mit der Regieanweisung ‚in großer Angst‘ überschrieben sind, wird der 6/8-Takt zwar beibehalten, die Gesangslinie von Simplicius hat aber keine klare Struktur mehr. [...] Er ist T. 80

<sup>2225</sup> Hartmann 1965, S. 52.

<sup>2226</sup> Levi 1997d, S. 385.

<sup>2227</sup> Voss 1987, S. 710. Wie zum Beispiel in den Verweisen auf Strawinskys *Le sacre du temps* (1913), dem Bachschen Choral *Nun ruhen alle Wälder* oder Prokofjews Marsch aus den *Zehn Stücken für Klavier* (vgl. ibd.).

<sup>2228</sup> Vgl. Lehmann, S. 282-286.

<sup>2229</sup> Hartmann 1965, S. 52.

<sup>2230</sup> Lehmann 2004, S. 221.

scheint Simplicius wieder gefangen zu haben: Er greift die dreiteilige A-B-A-Form vom Anfang des Lobliedes wieder auf und beendet mit dieser seinen Gesang. Dadurch wird auch der ganzen Szene eine A-B-A-Form verliehen.<sup>2231</sup>

Während bei Maurick die Inszenierung des Völkermordes somit verherrlichende Tatsache und negiertes Beiwerk des Krieges bleibt, verweist Hartmann durch die Narrenfigur Simplicius gerade auf die hässlichen wie grausamen Schrecken des Krieges. Die Narrenidee fungiert somit als Vertreter eines staatlichen Gesellschaftsentwurfs, in dem sich das Wissen um Macht in unterschiedlichen Lebenswelten *faschistisch* respektive *pazifistisch* inszeniert.

---

<sup>2231</sup> Ibid., S. 223f.

### 13. FAZIT

Die Oper als artifizielle Spiegelfläche des Lebens generiert eine Vielzahl unterschiedlicher dramatischer Konzepte, Klangwelten und Musikästhetiken, in deren Interessensbereich ebenso die Motivgeschichte der kulturellen Narrenidee fällt. Von besonderer Vorliebe scheint dabei ihr *Außenseiterpotential*, das eine Vielzahl von unterschiedlichen Darstellungsweisen in der Oper hervorbringt: So wird beispielsweise augenfällig, dass der Narr stets durch ein hohes Stimmfach<sup>2232</sup> charakterisiert ist und damit eine Referenz des Außerhalb-Wirkenden und Allgemein-Menschlichen versinnbildlicht. In diesem Kontext entstehen aber nicht nur Spielarten desselben Motivs, sondern jene verleihen dem Narren gerade im 20. Jahrhundert ein genuin neuartiges Profil: Aus dem so oft *verlachten Opfer* wird ein *lachender Täter*, der versucht, seine Bedürfnisse gewaltsam durchzusetzen. Daneben tangiert der Hofnarr in der Oper seinen ideengeschichtlichen Werdegang sowie kultur- und theatergeschichtliche Aspekte, die ebenfalls sein antinomisches Wirken als gesellschaftliche Randfigur untermauern. Als Begegnungsfläche von Widersprüchlichkeiten lädt er die Oper ein, sein subtiles Spiel von Reflexion und Parodie aufzugreifen und in diesem Narrenspiegel die Welt zu hinterfragen. Eine potentielle Identifikation mit der Narrenperspektive überlässt diese Figur allerdings stets ihrem Rezipienten und drängt sich nicht auf. Hierbei kommt dem Hofnarren sein ebenso komplexes wie breites Wesensspektrum zu Gute, das ein vielgesichtiges Narrenwesen in der Oper gebiert: Ob als Figur der Inversion, als Metapher des Todes, als Motiv der Vergänglichkeit oder als Integrationsfigur des Fastnachtsbrauchtums liebt er gleichsam alle Konventionen seines Hofnarrentums, das mit Spaßmachertum sowie Prophetentum, Dämonie, Freude und Furcht aufwartet. Seine Narrenfreiheit trägt deshalb den diskursiven Zug einer subversiven Befreiungstoptie, die ihm entweder *Macht* und damit *Handlungskompetenz* verleiht oder seine vollkommene Niederlage begründet. Das Lachen über und mit dem Narren ist damit *limitierend* wie *transgressiv* zugleich und berührt verschiedene Aspekte von Komik, weshalb Joachim Herz zum Schluss kommt: »Wie die Mätresse ihren Körper, so verkauft der Narr seinen Witz.«<sup>2233</sup> Quantitativ gesehen tut er dies – vernachlässigt man dabei die Shakespearevertonungen – in 27 Narrenoperen<sup>2234</sup>; inkludiert man das Shakespearesche Narrenerbe in der Oper, so erhöht sich diese Summe auf insgesamt 55 Bühnenwerke, von denen er in 12 Opern<sup>2235</sup> sogar als Protagonist agiert. Huser hingegen kommt zu einem differenten Ergebnis, da sie lediglich *acht* Hofnarren in der Oper zählt und diese komparativ gegenüberstellt:<sup>2236</sup>

Die besprochenen Narrencharakterisierungen zeigen folgende Gemeinsamkeiten: Der Narr spielt insgesamt keine Hauptrolle: Er ist männlichen Geschlechts, moralisch nicht verwerflich, er hat keine Aussicht auf Heilung, und er

<sup>2232</sup> Diese Aussage trifft bis auf wenige Ausnahmen – wie zum Beispiel in Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) – verallgemeinernd zu: Dort agiert der titelgebende Protagonist als Bariton und enttarnt sich damit viel mehr als klassische Vaterfigur im Verdischen Sinne, obwohl er aus narrenformaler Perspektive einen hybriden Hofnarren mimt.

<sup>2233</sup> Herz 1982, S. 186.

<sup>2234</sup> Vgl. Anhang in Kapitel 14.

<sup>2235</sup> Als Hauptfigur fungiert er in *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr* (1798), *Rigoletto* (1851), *Fantasio* (1872), *The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid* (1888), *Der Zwerg* (1922), *The Perfect Fool* (1923), *Filomela e L'Infatuato* (1928), *Simplicius Simplicissimus* (1938), *Simplicius Simplicissimus* (1948/57), *The Fool* (1956), *Escorial* (1956), *Der Narr* (1995).

<sup>2236</sup> Allerdings ist der Narr nicht ihr Hauptanliegen, sondern nur ein Nebenprodukt ihrer Dissertationsschrift über die Wahnsinnszene in der Oper.

dient – v. a. nach den komischen Rollen des 17. Jahrhunderts – als erster Visionär, der als Einziger auf der Bühne die Wahrheit sieht und diese seinen Komparsen und den Zuschauern mitteilt.<sup>2237</sup>

Zu bekräftigen ist ihre Beobachtung, dass der Narr immerzu in *männlicher* Gestalt die Opernbühne bespielt. Überdies ist von grundlegender Erkenntnis, dass das Hofnarrenphänomen ein *literarisch vertontes Motiv* verkörpert, das somit bereits in der literarischen Vorlage bereits fixiert ist und lediglich in Nikolai Rimsky-Korsakow *Skaska o Zare Saltan* (1900) und Ildebrando Pizzettis *Débora e Jaéle* (1922) eine unabhängige Addition darstellt. Von einem Originallibretto ist im Falle der Narrenidee somit nicht zu sprechen. Aus ideengeschichtlicher Perspektive spiegelt die Operngeschichte des 17. Jahrhunderts ein Hofnarrenwesen wieder, das bereits sein gesamtes künstlerisches Potential mit auf die Bühne der Oper bringt, allerdings noch auf der zaghaften Suche nach einer klar umrissenen Identität auftritt: In der Festkultur des Karnevals erfährt die Hofnarrenidee zunächst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Geburt in der frühvenezianischen Oper, in der sich mythische Themen mit komischen Inhalten amalgamieren. Hierbei verfolgt die heroisch-komische Oper einem Entwurf, der sich vom humanistischen Bildungsideal zu lösen beginnt und gleichzeitig auf den Charakter der Volksbühne zurückgreift. Auf dieser Folie orientiert sich der *stile eroicomico* an der populären Volkskunst und lässt italienische Sprechtheaterelemente das Wesen dieser Opernform mitbestimmen, wie Hellmuth Christian Wolff aufgreift:

Die Gattung der heroisch-komischen Oper (eroicomico) gehörten eigentlich alle venezianischen Opern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Denn in allen Opern traten Helden (eroi), wie auch komische Figuren auf. Das Drama wurde mit der Komödie vermischt. Das war eine Erscheinung, welche auch das gesprochene Drama ergriffen hatte. Statt regelmäßiger gesprochener Tragödien oder Komödien spielte man Azioni, welche ‚reali‘, ‚reali comiche‘, oder ‚tragiche-comiche‘ genannt wurden. Den Opern fehlten solche genaueren Gattungsbezeichnungen, jedoch kann man sie je nach dem Vorherrschen des einen oder des anderen als ‚heroische‘, ‚heroisch-komische‘ oder ‚komische Opern‘ bezeichnen. [...] Die Vermischung des Ernstes mit dem Komischen stammte aus dem spanischen Drama.<sup>2238</sup>

Die Regelpoetiken des Siglo de Oro lassen den antiken Mythos mit komischen Elementen verschmelzen und münden aus opernhistorischer Sicht in neuartigen musikdramaturgischen Modellen, die sich dem Narrensymbols in der frühvenezianischen Oper bedienen. Den kulturhistorischen Nährboden vermittelt in diesem Rahmen die Brauchtradition des Karnevals, in dem das Narrentum des Menschen verballhornt wird. In Francesco Sacratris *La finta pazza* (1641) erlebt die Narrenidee den ersten Moment ihrer Bewusstwerdung als Gruppenphänomen: Der *Coro di pazzarelli Buffoni di corte*, ein singender und tanzender Hofnarrenchor, dessen Bezugsgröße die Protagonistin Deidamia ist, unterstützt deren Spiel aus Schein und Sein und verdoppelt deren fingierten Wahnsinn unter der Narrenmaske. Als Chiffre der Selbstironie gibt der Hofnarrenchor mit einem Augenzwinkern den Hinweis auf den Wesenskern einer jeder Narrengestalt preis: *Einem Hofnarren Glauben zu schenken, ist töricht und kann dennoch ratsam sein*. So liebt es die Narrenidee, Ungewissheit über eine gemeinsame Vertrauensbasis zurückzulassen. Ungeachtet dessen will der Narr allerdings stets unterhalten, bespaßen und zum Lachen über sich und Andere anregen. Dies ist sein komödiantisches Erbe, das er in sich trägt. Er fungiert darum bereits bei Sacrati als Moment der Unterhaltungskunst, das erst lernen muss, die unterschiedlichen theatralen Einflüsse aus Antike (*komische Figur*), Mittelalter (*Narrenidee*) und Sprechtheater (*Bühnennarr*) zu ordnen. Francesco Cavalli verleiht jener identifikatorischen Unsicherheit sodann in seinem dramma musicale *Giasone* (1649) Ausdruck: Sein Hofnarr ist ein Zwerg mit Namen *Demo*, der sich diesen drei theatralen Einflussgrößen in gleichem Maß ver-

<sup>2237</sup> Huser 2006, S. 202.

<sup>2238</sup> Wolff 1937, S. 70.

pflichtet fühlt und infolgedessen keine eindeutige Kontur besitzt. Als komische Figur versucht er das Amt eines Hofnarrens in der Tradition eines Arlecchino zu erfüllen und scheitert schlichtweg an theatraler Überforderung. Folglich divergiert seine überzeichnete Selbstwahrnehmung mit der Fremdwahrnehmung der Hofgesellschaft; dabei versucht er doch bloß, seine Narrenfassade zu wahren: Denn dieser Narr verfügt in Wahrheit über keinerlei Selbstbewusstsein, das er benötigt, um auf dem Pfad eines idealtypischen Hofnarren sicher wandeln zu können. Stotternd und Possen treibend besitzt er keine Narrenfreiheit und kann nur in letzter Sekunde seinem Todesschicksal entweichen. Als Bote seines Königs darf *Demo* zwar handeln; sein ihn umgebendes Umfeld zu kritisieren, davon kann er nur träumen. Als lächerliche Narrenfolie mit deformiertem Erscheinungsbild sucht er dennoch die Herrschernähe, weiß mit dieser jedoch noch nichts anzufangen. Ähnlich ergeht es dem Hofnarren *Lurcano* in Antonio Cestis *L'Argia* (1655). Sein Schicksal scheitert – im Gegensatz zu seinem Vorläufer – an einem hypertrophen Ego und Geltungsbedürfnis, da der Narr für seine kollektive Anerkennung keine Leistungsbereitschaft aufbringen mag. Dies ist ein Privileg, das lediglich dem König vorbehalten ist. Somit ist dessen Narrenfreiheit ebenso limitiert, was ihn eine tiefe Unzufriedenheit entwickeln lässt. Als unsolidarisches Wesen lässt *Lurcano* seine Frustration an schwächeren Mitgliedern des Hofstaates aus und entwickelt einen Zynismus, der bereits tendenziell Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) antizipiert. Jedoch wäre Lurcanos royaler Vorgesetzter durchaus bereit, seinem Narren eine höhere Verfügungsgewalt einzugestehen, wenn dieser seiner Hofnarrenfunktion als Ratgeber adäquat nachkäme. Dieser Narr ist sich seines Machtpotentials daher noch nicht bewusst. Selbst auf sein Steckenpferd, der Vergänglichkeitsmetapher, angesprochen, schreckt er vor den eigenen Möglichkeiten zurück und verkörpert eine verlachte Instanz, die es noch nicht beherrscht, über sich selbst zu lachen. Ohne die selbstreflexive Erkenntnis über die eigene Relativität lässt sich das Hofnarrenamt aber kaum zufriedenstellend ausführen. Von einem souveränen Hofnarren ist in der frühvenezianischen Oper damit noch nicht zu sprechen.

Knapp 150 Jahre später zeichnet sich jedoch bereits ein gänzlich anderes Bild vom Hofnarren in der Oper. Das Singspiel *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr* (1798) von Ignaz Ritter von Seyfried verlässt sich durch sein gattungsbedingtes Interesse erfolgreich auf die Komik der Hofnarrenfigur *Orion* und deren qualifizierte Künste. Neben dem Fürsten avanciert Orion sogar zum Protagonisten des märchenhaften Zauberstücks, in dem das Hofnarrenwesen seine Entwicklung demonstriert: Als eigentlicher Jugendfreund des Potentaten verkleidet sich Orion als Hofnarr, um dahinter seine wahre Identität verbergen zu können. So gibt ihm die Narrenfolie die Möglichkeit des Außenseitertums, um damit die Intrigen des Hofstaates gegenüber dem Fürsten aufzudecken. Damit zeigt sich der Hofnarr als Doppelagent, der sich der Narrenmaske bemächtigt, um seinen Freund und Herren zu beschützen. Die damit korrespondierende invertierte Relation vom wirklichkeitsnahem Narren und realitätsfremdem Fürsten erhebt Orion zum eigentlichen Regenten über die Märchenkulisse, die ein glückliches Ende sucht. Zuvorderst übt der Narr als mahnende Vanitasmethapher begründete Kritik an seinem Souverän und der lasterhaften Hofgesellschaft. Doch genießt er seinen künstlerischen Schöpfungsreichtum noch viel mehr und inszeniert ein magisches Geisterspektakel, in dem er sämtliche Bühnencharaktere das Fürchten lehrt. Seyfried präsentiert einen intelligenten Narren, dessen Fürsorge den Fürsten vor einem bösen Schicksal bewahrt – allerdings immer unter der Prämisse einer Singspieldramaturgie, die niemals tragisch, sondern immer gut endet. Orion reflektiert daher sämtliche Aspekte der Narrenidee, die sich für die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts letztlich als uninteressant erweisen. Es ist anzunehmen, dass die damit verbundenen Narreninhalte den sich etablie-

renden europäischen Opernformen einfach nicht dienlich sind und aus diesem Grund nicht tangiert werden.

Die große romantische Oper *Der Templer und die Jüdin* (1829/30) von Heinrich Marschner greift die Narrenidee im 19. Jahrhundert wieder auf und nutzt die Narrensymbolik als volkstümliche Folie, die dem Publikum durch das musikalische Ausdrucksmittel des *Liedes* zugänglich gemacht wird: In seinen Volksliedern versichert sich der Hofnarr *Wamba* mittels poetischer Worte der breiten Gunst seiner Rezipienten, wobei seine Lieder als lyrische Intermezzi zu verstehen sind. Zudem kümmert sich der emphatische *Wamba* als Seelsorger um die Gemütsverfassungen seiner Mitmenschen und genießt künstlerischen Selbstaussdruck: Seine Lieder reflektieren daher eine vollkommene positive Bejahung seines Hofnarrentums, das völlig unverantwortlich daherkommt und somit konsequenterweise in Spaß aufgeht. Daneben liegt ihm das Wohl seines Herren am Herzen, den er um seinen Posten jedoch nicht beneidet. *Wambas* Narrentätigkeit vollzieht sich deshalb im Gefühl der Freiheit, keine verpflichtende Verantwortung tragen zu müssen. Das bedeutet aber nicht, dass der Narr egoistisch handelt. Im Gegenteil, seinem Souverän versucht er optimistische und ernstgemeinte Ratschläge zu geben und mahnt mit seinem Weisheitsspruch *Die Welt ist rund und muss sich drehn* auf die Endlichkeit des Lebens hin. Auf dieser Folie verweist er immer wieder auf ein mögliches Fehlverhalten seines ritterlichen Regenten, verteidigt jenen ebenso vor Dritten und genießt es, die Gemüter von Frauenherzen zu erquicken. Während die dramatis personae nämlich unter den Folgen von unerfüllter Liebe leiden, genießt *Wamba* sein Leben ohne Kummer über die Liebe, nimmt mitleidige Anteilnahme und ist aus diesem Grund integrierter Bestandteil am Hof der Tempelritter.

Den Narren als *Bürger* entwirft Giuseppe Verdi in der titelgebenden Figur des *Rigoletto* (1851), dessen physisch und psychisch deformierte Buckelgestalt ein trauriges wie selbstverschuldetes Schicksal erleidet. In Verdis Melodramma kämpft der Hofnarr *Rigoletto* um soziale Anerkennung, die er niemals erfahren wird, so dass das Fluchmotiv des Grafen Monterones *Quel vecchio maledizione* das szenische Handeln des Protagonisten überschattet. In seiner Funktion als Hofnarr macht er sich über die Verführung von dessen Tochter durch den Herzog lustig und unterzeichnet damit den späteren Mord an seiner eigenen Tochter Gilda. Folglich entwickelt sich das Fluchmotiv zur *idée fixe*, denn *Rigoletto* kann seine Tochter vor der außerhäuslichen Gesellschaft nicht beschützen. Zu sehr drängt es die unerfahrene Gilda auf der Suche nach wahrer Liebe in die Welt, worauf sie hinter dem Rücken ihres Vaters, eine Liaison mit dem Herzog eingeht, ohne zu wissen, dass sie lediglich eine dessen unzähligen Eroberungen darstellt.

Somit versagt *Rigoletto* auf zwei Ebenen, die sich im Kosmos dieser italienischen Oper nicht vereinbaren lassen: Am Hof in seiner Narrenfunktion sowie als alleinerziehender Vater in seinem bürgerlichen Heim. Diese schmerzliche Selbsterkenntnis wiederfährt ihm schließlich in seinem *Pari Siamo*-Geständnis, das die destruktive Selbstwahrnehmung des Titelhelden gleichermaßen enthüllt: Er hasst sein entstelltes Selbstbildnis, da ihn seine buckelige Gestalt per se zum natürlichen Narren degradiert. Aus diesem Grund bleibt ihm als einzig legitime Existenzmöglichkeit die Hofnarrenkunst, um seinen Lebensunterhalt für seine Familie zu verdienen. Doch für den Hofstaat hat er durch den Filter seiner bürgerlichen Herkunft und seinem Selbsthass lediglich Verachtung übrig, wodurch er im Lachen der Hofnarrenkultur keine Chance auf Reputation erblickt. Zynismus, Verbitterung und Aggressivität repräsentieren die Insignien seiner Narrenmacht, die sich aber als völlig *machtlos* erweist.

Nach dem Fluch des Grafen, der *Rigolettos* Handeln beherrscht, versucht der Narr diesen zu verhindern. Als herrschsüchtiger Vater entzieht er seiner Tochter jeglichen Informationshintergrund über die sie umgebende Welt, offenbart ihr nicht einmal seinen Namen und erntet dafür eine höhere

Strafe: Denn er ist und bleibt ein Narr. So lässt er sich von der Hofgesellschaft instrumentalisieren und hilft bei der Entführung seiner eigenen Tochter. Als er seine Narrenmaske am Hof fallen lässt und als Vater um Gnade für seine Tochter bittet, schlägt die Rache des Adels zu. Gilda wird vom Herzog entehrt und *Rigoletto* kann Gilda nicht davon abbringen, das wahre Gesicht des Herzogs zu erkennen. Aus blinder Liebe opfert sie ihr Leben für den Herzog und wird fälschlicherweise Opfer jenes Mordes, den *Rigoletto* in Auftrag gegeben hat. Die Rache am Herzog schlägt somit fehl. Der wahre Betrogene ist *Rigoletto*, der damit die Konzeption der Narrenidee als verlachtes Objekt gänzlich erfüllt. Seine Narrenfreiheit erweist sich ebenso als Illusion; zu sehr hat er die höfische Umwelt mit seinen Narrenworten gepeinigt, als dass er von dieser Hilfe erwarten könnte. Aus diesem Grund spielt die Narrenkonfiguration Verdis weder mit den Facetten einer breiten Hofnarrenkunst, noch liebt sie es zu unterhalten, geschweige denn als Vanitassymbol zu agieren. Vor allem will *Rigoletto* keinesfalls weiser Ratgeber für einen Herren sein, der selbst wie ein Narr daherkommt und eine lächerliche Persiflage auf alle Despoten verkörpert, wie der Herzog in seiner Kanzone *La donna è mobile* selbst unter Beweis stellt. Ob also sein solipsistisches Weltbild *Rigolettos* Untergang begründet oder ob er als Karikatur eines unsolidarischen Gemeinschaftsprinzips fungiert; tragisch endet die Oper allemal. Auf operngeschichtlicher Folie fasst Leo Karl Gerhartz die Narr-Herr-Relation, wie bereits erläutert, unter einer opernhistorischer Prämisse zusammen: Der protzige Tenor des Herzogs verkörpert jene versiegende Gattungskonvention der opera seria und *Rigoletto* fordert als Anwalt der Moderne eine Weiterentwicklung der italienischen Operntadition.

Den Hofnarren im romantischen Kontext von Melancholie, Eskapismus und Sehnsucht zeichnet Jacques Offenbach, der mit seinem *Fantasio* (1871) für eine Reform der Opéra-comique plädiert: Der gleichnamige Hofnarr ist auf Sinnsuche wird zu einer sentimental Narrenfindung: *Fantasio* ist Student der Philosophie und kann einem bildungsbürgerlichen Weltbild nichts abgewinnen. Sein identifikatorischer Rettungsanker ist die Märchenlandschaft am Hofe der bayerischen Prinzessin, in welcher der Protagonist die Mimikry vom Studenten zum Hofnarren vollzieht. In dieser Funktion macht er sich die Prinzipien der Verkleidung und Täuschung zu Nutze und avanciert zum Nationalhelden, der einen Krieg verhindert, dessen vorausgegangene Kriegserklärung er allerdings selbst verschuldet hat. Des Weiteren sucht *Fantasio* die Hofnarrenkunst ebenfalls auf, um die eigene Einsamkeit durch die Liebe der Prinzessin zu überwinden. In diesem Kontext ist er Vertrauter und Beschützer zugleich und kümmert sich um das Wohlbefinden seiner Herrin, die ihm solange auf Augenhöhe begegnet, bis sie entdeckt, dass sich hinter seiner Tarnkappe lediglich ein Narr und kein Prinz versteckt. Seine Komik ist daher von melancholischem Wesen, das die träumerische Nähe zur Prinzessin sucht und nicht dem Hofstaat gilt. Sein Bedürfnis, der Vergänglichkeit der Welt zu entfliehen, wird allerdings ad absurdum geführt: Durch das Eintauchen in die Narrenidee versinnbildlicht er exemplarisch die Vergänglichkeit der Welt, wobei sich deren Wesenskern letztlich als sinnstiftend entpuppt: In der Hofnarrenkunst kann er im Garten der Prinzessin sein eigenes Königreich erschaffen, in der die Narrenfreiheit, fern von bürgerlichen Verpflichtungen, jedwede Möglichkeit einer selbstverwirklichenden Projektion erlaubt.

Das Prinzip des Narren als kollektive Stimme des russischen Volkes und kritisches Sprachrohr des Komponisten reflektiert die musikalische Historie in *Boris Godunov* von Modest Mussorgsky, der durch ein prophetisches Narrenwesen die pessimistische Geschichtsschreibung Russlands zum Ausdruck bringt und um sein eigenes Volk weint. Die damit einhergehende Komik der Narrenfigur ist eindeutig tragischer Natur und verneint jegliche Form der Lachkultur, da es nichts mehr zum Lachen gibt. Seine Bezugsgröße ist die russische Bevölkerung, die von der Politik ihrer machtbesse-

nen Befehlshaber geknechtet und gepeinigt wird, so dass die Realität der Oper sich als grausame Spielfläche erweist.

Ignaz Brülls Spieloper *Der Landfriede* (1877) tangiert ebenfalls bürgerliche Wertvorstellungen, die den Sieg über die Raubritterei des Adels feiern. Dabei erweist sich nicht nur der Herrscher als Sympathieträger, sondern ebenso sein Hofnarr und politischer Ratgeber *Kunz von der Rosen*, der als basale Erkenntnisfigur die märchenhafte Handlung lenkt und ein happy ending herbeiführt: Bürgertum und Adel können sich glücklich vermählen und den politischen Landfrieden mit einer Hochzeit besiegeln. *Kunz von der Rosen* präsentiert sich damit als handlungstragende wie eloquente Figur, die – wie kaum ein anderer Hofnarr – über eine breite Befehlsgewalt verfügt und dennoch das unterhaltende Lachen seiner Hofnarrenkunst genießt.

Eine herrenlose Narrenidentität reflektiert hingegen die Figur des *Jack Point* in Arthur Sullivans *The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid* (1888), der auf der Suche nach einer Hofnarrenanstellung sein Glück auf die Liebe zu einer Wandersängerin setzt und aus Liebeskummer sein Leben verliert. Aus dem Differenzkriterium heraus, dass ein Hofnarr in der Regel ein sesshaftes Lebensmodell zur Identitätsgenese benötigt, während fahrendes Spielmannpersonal das Nomadentum bevorzugt, lassen sich bereits schlechte Voraussetzungen für eine glückliche Verbindung erahnen. Auf die Liebe zu vertrauen, erweist sich sodann auch als fatale Fehlentscheidung, die gleichsam die Tragikomik des Narren begründet, der aus operngeschichtlicher Perspektive das ernste wie komische Genre zu tangieren scheint. Im Verlauf der Handlung kann er seine Hofnarrenkunst weder an andere weitergeben, noch seinen Rivalen bezwingen. Als mögliche Persiflage auf den Shakespeareschen Bühnennarren des elisabethanischen Zeitalters mimt er ein obsoletes Motiv vergangener Zeit, dessen Rückeroberungsversuche um die Liebe seines Lebens versiegen. Ihm bleibt schließlich nur die Melancholie der Musik, um sich der eigenen Sinnlosigkeit und Vergänglichkeit des eigenen Lebens bewusst zu werden, bevor ihn sein Todesschicksal ereilt und ihn von seinem unglücklichen Leben befreit. Die Narrenfreiheit vollzieht sich in dieser Oper somit im Umfeld des Todes und reflektiert die tragikomische Existenz des Hofnarren *Jack Point*, dem keinerlei Glück im Leben zu Teil wird.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominiert die Auseinandersetzung mit dem musikdramatischen Erbe Richard Wagners. Dabei ist die Entwicklung eines nachwagnerianischen Musiktheaters im ersten Drittel dieses Jahrhunderts ein vor allem deutschsprachiges Phänomen, das aufgrund der Auswahl veroperter Inhalte ebenso auf die Narrenidee stößt. In der Märchenoper nach Wagner reflektiert sich nämlich entweder das Epigontum um diesen Komponisten oder die Suche nach neuen musikdramatischen Modellen, die jenen hinter sich lassen. In diesem Rahmen lässt sich Richard Strauss' *Guntram* als Bühnenwerk lesen, das in einem Spiel ästhetischer Gattungskonventionen auf der Suche nach einer neuen Opernkonzeption ist: In der Märchenszenerie eines tyrannischen Despoten kämpft schließlich auch ein *Hofnarr* um sein Überleben, dessen Narrenfreiheit durch seinen Regenten stark limitiert wird. Zwar erhebt der Narr als Vanitasmotiv leise seine Stimme gegen seinen brutalen Herren, jedoch nur mit marginalem Erfolg. Dieses Faktum ändert sich, als der Tyrann durch den Titelhelden zur Strecke gebracht wird. Mit der Ermordung des Herzogs verlässt der Narr augenblicklich die Opernbühne, da er endlich frei scheint und sich einen besseren Herrscher suchen kann.

Nikolai Rimsky-Korsakows Oper *Skaska o Zare Saltan* (1900) sucht ebenfalls die Atmosphäre eines Märchenparadieses auf, nicht etwa um Wagner zu überwinden, sondern um die russische Kulturgeschichte in die Oper zu vergegenwärtigen. Ähnlich wie Mussorgsky geht es ihm um die Darstellung eines identitätsstiftenden Nationalgefühls, das Rimsky-Korsakow mithilfe der Narrenidee darzustellen versucht. Durch die Vermengung von historischer Sozialkritik, russischer Sagenwelt und spekta-

kulärem Jahrmarktstheater offenbart sich ein Märchen, das neben zauberhaften Wesen wie der Schwanenprinzessin ebenso den Hofnarren *Skomoroch* aufleben lässt. Aus musikalischer Sicht erfährt der Narr hierbei eine orientalische Zeichnung. Er entstammt keiner Märchenvorlage, sondern verkörpert ein volkstümliches Element, das – ähnlich wie bei Marschner – eine romantische Absicht verfolgt: So soll der Narr dem Volk einen leicht verständlichen Zugang zur eigenen Geschichte vermitteln. In seiner Namensgebung tangiert er hierbei die italienische Bühnentradition der *Commedia dell'arte*, verkörpert aus inhaltlicher Perspektive aber sämtliche Kennzeichen einer klassischen Hofnarrenfigur.

Auf der Folie der gattungsästhetischen Überwindung Wagners lässt sich wiederum Franz Schrekers *Der Schatzgräber* (1921) einordnen: Schreker versucht der Verflechtung von Text und Musik eine weitere Entwicklungsdimension zu verleihen und führt den Hofnarren in die musikalische Moderne, in der der *Narr* als Allegorie der Kunst nicht einmal mehr einen Eigennamen benötigt. Damit einher geht das Phänomen der Symboloper, die sich in diesem Fall ebenso einer Märchenkulisse bemächtigt und die Weiterentwicklung vergangener Opernformen fordert. Aus diesem Grund sind die Schrekerschen Narrenfiguren als Repräsentanten eines vergangenen musikhistorischen Erbes zum Scheitern verurteilt; erweisen sich doch die Spielmannsmusik und die Hofnarrenkunst als obsolekte Machtinstanzen, die ihre magischen Zauberkräfte verloren haben. Darüber hinaus geht der Narr seinen Bedürfnissen als Privatperson nach und erfährt ein desolates Weltempfinden, das der Realitätswahrnehmung der *Fin de Siècle*-Epoche Ausdruck verleiht. Während er am Königshof auf die Vergänglichkeit des Lebens verweist, wird er auf der privaten Ebene mit seiner eigenen Endlichkeit konfrontiert und findet den eigenen Tod. Der Traum vom eigenen »Bräutchen« erweist sich auch in dieser Oper für die Narrenidee als unerreichbar.

Nicolas Comyn Gattys Narrenkonzept lässt sich in epigonaler Wagnernachfolge lesen und berührt im märchenhaften Ambiente einer Minnesangkultur das klassische Unterhaltungskonzept eines Hofnarren in *Prince Ferelon or The Princess' Suitors* (1921) mit dem Verweis auf die Funktionsbezeichnung *Narr*.

Des Weiteren präsentiert sich der Hofnarr im Märchengewand in Alexander Zemlinskys *Der Zwerg* (1922), in dem der namenlose Titelheld als Hofzweig einer fatalen Wahrnehmungsstörung unterliegt: In dem Glauben über eine adonisgleiche Schönheit zu verfügen, bewegt sich jener als deformierte Grotteskfigur durch das Schloss einer spanischen Prinzessin, bis sich sein Geheimnis in einer komprimierten Handlungsführung erschließt: Die grausame Erkenntnis über das eigene Erscheinungsbild lässt den Hofzweig sogleich verenden, da ihm der Zutritt zur Teilhabe an der Gesellschaft verweigert wird. Der Hof der Infantin lässt sich dabei ebenfalls als *Fin de Siècle*-Gebilde interpretieren, indem der *Künstler*, der hier durch den *Hofzweig* repräsentiert wird, keine gesellschaftliche Akzeptanz erfährt und sich desillusioniert fühlt. Der Tod des Narren greift somit die Existenzangst des Künstlers auf, der sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nach gesellschaftlicher Anerkennung sehnt.

Ildebrando Pizzetti recurriert in seinem Werk *Débora e Jaéle* (1922) auf den Aspekt der weissagenden, prophetisch veranlagten Narrenidee, um jene als Bindeglied zwischen Gott und dem Volk Israels sprechen zu lassen. Auf dieser Folie ist Pizzetti auf der Suche nach einer neuen Poetik für das musikalische Drama in Italien und wendet sich gegen die Stilrichtungen des Verismo sowie der traditionellen Seriaoper des 19. Jahrhunderts, um in der Hinwendung zu biblischen Themen, heroischen Charakteren und romantischen Motiven, grundlegende Fragen der Moraletik zu diskutieren. In diesem Kontext verkörpert der Narr *Jèsser* die Sündhaftigkeit des Menschen – allerdings nicht, in-

dem er diese mahnt und die Menschheit dafür kritisiert. Er selbst macht die Erfahrung, sündig zu werden, und muss mit dem daraus resultierenden Gefühl von Schuld einen eigenen Umgang finden. Das seherische Talent des Narren führt somit zur philosophischen Auseinandersetzung über die Frage danach, inwieweit das Gemeinwohl einer Gemeinschaft über das Einzelschicksal eines Individuums bestimmen darf. Eine Diskussion, für die sich die Narrenidee mit ihrem ideengeschichtlichen Hintergrund paradigmatisch eignet und in *Débora e Jaéle* mit den Tränen des Narren über die eigene Sündhaftigkeit im Kontext religiös geführter Kriege kulminiert.

Eine weitere Facettierung der Narrenidee wird in Gustav Holsts *The Perfect Fool* (1923) erkennbar: Auf dem Rücken einer schlafenden Narrenentität entwirft Holst eine sperrige Anti-Oper, die als Parodie auf Verdi und Wagner zu lesen ist und aus der die Figur des Narren als Sieger hervorgeht: Seine Konkurrenz um die Hand der Prinzessin kann er nämlich auf witzige Weise ausstechen. Während der Troubadour Verdis Arienvielfalt kaum beherrscht, übertreibt es der Reisende mit deklamierenden Wagnerphrasen, deren hypertropher Stabreim kaum Luft zum Atmen lässt. Dagegen scheint die Komik des schlafenden Narren geradezu erfrischend, weshalb jener durch sein Schweigen die Gunst der Prinzessin erlangt, obwohl er an einer Vermählung mit ihr nicht im Geringsten interessiert scheint. Das Ziel, die beiden Konkurrenten und deren damit einhergehende Operntraditionen in die Flucht zu schlagen, erreicht *Holst* aber in seiner Oper.

Der wahnsinnige wie visionäre *Narr* aus Alban Bergs *Wozzeck* (Berlin 1925) riecht Blut und gibt diese Information an den ohnehin bereits gepeinigten und geschwächten Protagonisten weiter, dessen Schicksal aus Mord und Suizid sich auch erfüllt. Als Karikatur des Grotesken fügt Berg den Narren in seine expressionistische Erzählweise ein und weist vor dem Hintergrund einer atonalen Tonsprache wiederum auf die grundlegende Diskussion darüber hin, ob ein Narr in seinen Aussagen vertrauenswürdig erscheint. Im Falle Bergs lässt sich dem Narren vertrauen, denn dieser weiß selbst als verlachtes Opfer um die Tragik des Titelhelden.

Auf der Suche nach einer neuen Opernästhetik ist ebenfalls Gian Francesco Malipiero in *Filomela e L'Infatuato* (1928) unter der Verwendung surrealistischer und impressionistischer Elemente, die sich wie bei Pizzetti gegen die veristische Oper aussprechen. Vor diesem Hintergrund entwirft Malipiero eine symbolisch aufgeladene Szenerie, die eine bizarre Phantasiewelt entwirft, in der die *dramatis personae* hypnotisch vom Gesang der Protagonistin verzaubert werden. So auch der Narr, der verneint, den Gesang seiner Herrin mit dem Hofstaat zu teilen. Jedoch lässt sich ihre Liebe nicht besitzen. Aus Wut und Raserei wird der Hofnarr das erste Mal in der Operngeschichte der Narrenidee zum Täter und versucht Filomela zu ermorden. Doch hat er kein Glück. Durch die Hand einiger Matrosen wird die Titelheldin gerettet, der Narr über Bord geworfen, bevor das Schiff sinkt und alle im Tod vereint werden.

Der kanadische Komponist Harry Somers geht in seiner neoklassizistischen Oper *The Fool* (1956) einen konzeptionellen Schritt weiter in der Auseinandersetzung über den Stellenwert von Kunst in der Gesellschaft. Der Narr befindet sich nicht mehr in einer Identitätskrise, sondern verlangt die gesellschaftliche Akzeptanz von Kunst durch seinen König. Da der Narr die Hofnarrenkunst allerdings über die politischen Staatsbelange stellt, wurde ihm die Narrenfreiheit durch seinen Regenten entzogen. Entrüstet über die eigene Machtlosigkeit, stellt der Narr seinen Herren vor ein erpresserisches Ultimatum: Entweder entscheidet sich der König für die Kunst oder er wird niemals wieder auf sie zugreifen können. Doch der Souverän nimmt die Drohung seines Narren nicht ernst, so dass dieser in einem Sprung vom Schlossturm den Freitod als künstlerischen Akt der Selbstvergewisserung wählt. Somit entwirft Somers die Narrenidee unter Zwölftonklängen als subversive Protestfigur, die

das Hofnarrentum als autonome Kunst in das Zentrum ihres Lebens stellt und damit den ersten Suizid des Hofnarren in der Oper exemplifiziert.

Heinz Friedrich Hartig Oper *Escorial* (1961) enthüllt ein Narrenwesen, dessen Komik mit dem Tod einher geht und die gesellschaftliche Verantwortung der Kunst aus Sicht des Künstlers hinterfragt. Die Angstekstasen und Todesahnungen über die Endlichkeit des Lebens haben den König zum Wahnsinnigen erhoben, dessen psychischer Verfall Hartig in Wahnbildern und Zwangsvorstellungen eines absurden Theaters nachzeichnet: Denn die Stimmen des gefolterten Volkes treiben den König tiefer in den Irrsinn, so dass er seinem Hofnarren *Folial* den Auftrag zum Massenmord am eigenen Volk erteilt. Der Narr, dessen Gemütsverfassung sich sukzessive dem Delirium seines Potentaten annähert, bringt die Bevölkerung in einem Genozid tatsächlich zum Schweigen und begräbt damit gleichzeitig jegliche Form der Lachkultur und der Menschlichkeit in sich. Als der König ihn auffordert, die grausame Stille durch Possen zu beleben, wird aus Komik bitterer Ernst: In einem Wahnzustand begehrt *Folial* die Macht des Königs und beschließt unter dem Primat der verkehrten Fastnachtwelt, den König zu erwürgen. Gerettet wird der König durch die allegorischen Figuren des Mönches und des Henkers, die den Tod der Königin verkünden und gleichsam den Narren in das Totenreich mit sich nehmen. Der Tod des Narren beendet somit das antithetische Verhältnis zwischen Potentat und Hofnarr und damit gleichsam die Utopie des Narren, einem Herren zu dienen, der panische Angst vor der Vergänglichkeit besitzt, wo doch gerade der Narr als personifizierte Vanitasmetapher, den Tod seiner Umwelt exemplarisch vor Augen führt.

Die Sinnlosigkeit und Atrozität der Kriegsmaschinerie im Konzentrationslager Theresienstadt thematisiert Viktor Ullmann in der politischen Parabel *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung* (1975), in der sich klanglich die Gräueltaten der nationalsozialistischen Diktatur entladen: In einem nihilistischen *Krieg aller gegen alle* haben Leben und Tod als zwei sich nivellierende und doch korrelative Phänomene ihre Bedeutung verloren. Der diktatorische Kaiser von Atlantis hat mit seinem utopischen Machtanspruch die Eitelkeit der Allegorie des Todes gekränkt, weshalb der Tod seine Verfügungsgewalt ausspielt und kein Lebewesen mehr sterben kann. Die daraus resultierende Unendlichkeit des Lebens erweist sich als schmerzvolle Folter und chaosbringende Erfahrung, von der ein hybrider Hofnarr ebenso betroffen ist: Der *Harlekin* als der Repräsentant des Lebens negiert aufgrund der Kriegseignisse jegliche Sinnhaftigkeit und diagnostiziert den Verfall der Kultur und damit das Ende der Zivilisation. Als zeitlose Chiffre besitzt er deshalb das Erscheinungsbild eines jahrhundertealten bärtigen Greises. Erst als sich der Diktator dazu bereit erklärt, als Erster zu sterben, besteht mit dem Ende des Krieges die Chance auf Rehabilitation der Welt und somit gleichsam eine mögliche Revitalisierung der Narrenidee als Allegorie der Lebensfreude.

Der hybride Narr *Jeppe* hingegen agiert auf der Folie der Wissenschaftsgeschichte um den dänischen Astronomen Tycho Brahe, dessen naturwissenschaftliches Weltbild durch die Erkenntnisse von Johannes Kepler obsolet wird. Zuvor berichtet der Narr in Poul Ruders *Tycho* (1986) von den Errungenschaften Brahes und versinnbildlicht somit die Vergänglichkeit des Tychonischen Weltbildes. Nachdem Brahe verstorben ist, endet auch die Karriere des Narren, da jener als Symbol einer vergangenen Zeit fungiert, für das Kepler in seinem Universum keine Verwendung mehr finden kann.

Um eine Vertonung des Mythos von Amor und Psyche bemüht sich Erik Bergman in der Märchenoper *Det sjungande trädet/The singing tree* (1988), in welcher der Komponist die Narrenidee im konventionellen Habitus eines Hofnarren entwirft, der durch den Einsatz einer Marionette als Insignie seiner Macht eine sublimierte Bedeutungsebene erfährt: In dieser Oper darf der Narr alles;

seine Narrenfreiheit ist unbegrenzt und machtvoll. In seiner Erzählerfunktion warnt er die Prinzessin mehrmals vor den dämonischen Fähigkeiten der Hexe und ist gleichsam Ratgeber, Beobachter, Kritiker und Unterhalter für den gesamten Hofstaat. Durch sein Narrenspiel mit der Marionettenpuppe erfährt der Rezipient von den äußeren Handlungsabläufen und den inneren Vorgängen des Märchenpersonals, weshalb der Narr eine handlungstragende Funktion besitzt, die das glückliche Märchenende stetig vorantreibt (auch wenn die Prinzessin dabei ihr Augenlicht verliert).

Alexander Wagendristels Oper *Der Narr* (1995) orientiert sich an dem düsteren Duktus einer Edgar Allan Poe-Lektüre, die das Schicksal des kleinwüchsigen Hofzwerges *Hop-Frog* adaptiert und damit ebenfalls eine Debatte über den Stellenwert des Künstlers in der zeitgenössischen Kulturlandschaft anregt: *Hop-Frog* ist aus einem fremden Land entführt worden und muss am Hofe eines despotischen Tyrannen dienen. Seine Hofnarrenfunktion als Sklave des Königs besteht darin, Veranstaltungskonzepte zu erfinden, die der Hofgesellschaft bei öffentlichen Anlässen Spaß und Unterhaltung suggerieren. Als der König von seinem Hofnarren nach einer dämonischen Verkleidungsidee anlässlich des bevorstehenden Maskenballs verlangt, bringt der Hofnarr mithilfe des manipulativen Polizeichefs den König und seine Minister auf grausame Weise zu Fall: *Hop-Frog* schlägt dem Hofstaat vor, sich als wilde Bestien zu verkleiden, um die Hofgesellschaft zu erschrecken. Letztere Gruppe erkennt die höfische Oberschicht allerdings nicht und bevor diese eine Enttarnung vornehmen können, werden sie von den Hofgästen in einem kollektiven Lynchmord getötet. Jedoch ist *Hop-Frogs* Freude über den Tod des Königs und dessen Minister lediglich von kurzer Freude: Der neue König, der Polizeichef, dem Narr blind und leichtgläubig vertraut, lässt kurzerhand als Zeichen seiner neuen Herrschaftsmacht, *Hop-Frogs* Lebensgefährtin ermorden. Somit beginnt das Spiel um die Macht erneut, in dem der Hofnarr *Hop-Frog* als ohnmächtiges und verlachtes Opfer zurückbleibt.

Eine Blick auf die Mehrfachvertonungen der literarischen Narrenidee, reflektiert folgendes Resultat: Der *literarische* Narr in Ludwig Mauricks *Simplicius Simplicissimus* (1938) instrumentalisiert die Narrenidee zugunsten einer *faschistischen* Lesart und zeichnet die Titelfigur als arischen Heldenkrieger des NS-Regimes, der damit eingehend die Ideologie der NS-Diktatur exemplifiziert: Die Schrecken des Krieges werden banalisiert und die Ideale des deutschen Heldentypus wie Vaterlandliebe, Tugendhaftigkeit etc. auf der Opernbühne zu Propagandazwecken zur Schau gestellt.

Eine diametrale Strategie wählt Karl Amadeus Hartmann in seinem Narrenentwurf des *Simplicius Simplicissimus* (1948/57), der eine *antifaschistische* respektive *pazifistische* Haltung gegenüber den Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges offenbart: Mittels der Ständebaumallegorie exemplifiziert der Narr die Wirkungsmechanismen der Kriegsgesellschaft und verweist auf die Leiden und Ermordung der Opfer – in der sozialkritischen Hoffnung, dass Erkenntnis und Wissen über politische Systeme in der Zukunft zur machtvollen Vermeidung von Krieg führt.

Beate Langenbach-Flore diagnostiziert innerhalb der Entwicklung der neuzeitlichen Literatur, dass die Figur des Narren in den Shakespeareschen Bühnenwerken sukzessive ihre Hofnarrenkultur verliert. Für die Oper ist diese Beobachtung im Bereich der Komödienvertonungen ebenso zu bestätigen; auf dem Terrain der Tragödie bleibt der Narr in seiner Hofnarrenidentität allerdings bestärkt, wie die Adaptionen des *King Lear* belegen: Antonio Cagnonis Narrenentwurf in *Re Lear* (1883) verteidigt seinen König und stellt sich beschützend vor Lear, als die illoyale Hofgesellschaft die Seiten wechselt und Lears Töchter protegiert. Sogar einem Mordversuch wird der Narr ausgesetzt, dem er sich allerdings entziehen kann. Daraufhin begleitet der Narr seinen König durch die Opernhandlung und verliert seine distanzierte Haltung. Emotional an seinen Herren gebunden, versinkt er in tiefe veristische Trauer, als Lear über dem Leichnam von Cordelia stirbt.

Als ebenso weiser Ratgeber entpuppt sich die Narrenzeichnung in Vito Frazzis *Re Lear* (1936), in der die Narrengestalt wesentlich distanzierter agiert und eine vermittelnde Haltung einnimmt. Er versucht Lear davon zu überzeugen, Gnade walten zu lassen und seinen Töchtern zu verzeihen. Als moralische Instanz seines gefallenen Königs hat der Narr mit diesem Unterfangen kein Glück; zu weit ist die geistige Übernachtung Lears bereits fortgeschritten. In dem Bewusstsein, dem Regenten nicht mehr helfen zu können, lässt Frazzi seinen Narren davon ziehen.

Dem tragischen Schicksal Lears entzieht sich ebenfalls der weise Narr in Aribert Reimanns *Lear* (1978), weil er auf die Intrigen des Hofstaates und die närrischen Verhaltensweisen Lears mehrmals verwiesen hat. Denn der Reimannsche Narr verfügt über eine Verstandeskraft, die die Wahrheitsentfaltung der Oper vorantreibt. Dabei positioniert sich der Narr außerhalb der fiktionalen Ebene, um einen konkreten Handlungsbezug zu vermeiden. Der Selbstzerstörung Lears aus dem Weg zu gehen, erweist sich daher als die einzig sinnvolle Handlungsoption, weswegen auch dieser Narr den desolaten Lear alleine auf der Opernbühne zurücklässt.

Aulis Sallinen überführt das konstitutive Verhältnis zwischen König und Narr in *Kuningas Lear* (1999/2000) in eine jenseitige Welt und lässt den Narren aus Pflichtgefühl und Trauer Suizid begehen, da er ohne seinen Herren nach dessen Ableben in der diesseitigen Welt keinen Sinn mehr vernimmt. Trotz mittelalterlicher Ballade kann er den königlichen Eigensinn, der sich beginnt, in Wahnsinn zu wandeln, während des gesamten Handlungsverlaufs nicht mehr aufhalten. Hilflos muss der Hofnarr den Niedergang seines Regenten miterleben, weshalb er sich kurzerhand entschließt, seinem Herrscher in den Tod zu folgen.

Eine weitere Narrenentität hält John Eatons *King Lear* (2011) vor, die das Konzept der weisen Narrenidee hinter sich lässt, da der Narr die Zurückweisung seines Königs falsch interpretiert. Lears Geisteszustand hat sich bei der Ankunft in der Heidelandschaft dermaßen verschlechtert, dass er jede einzelne Bühnenfigur für seine ausweglose Situation verantwortlich macht. Der Narr, der über eine zu große emotionale Nähe zu seinem Herren verfügt, nimmt dieses Verhalten persönlich und negiert die Umnachtung des Potentaten: In der Nacht sucht der Narr deshalb den Freitod im Erhängen. Der König hingegen hat bereits im Morgengrauen vergessen, dass er jemals über einen Narren verfügte und sieht ebenso seinem baldigen Ende hingegen.

Die Komödienvertonungen Shakespeares zeichnen ein ebenso vielfältiges Bild der Narrenidee: Zunächst feiert Pierre Hasquenophs Adaption *Comme il vous plaira* (1982) das Hofnarrentum und lässt alle Identitätsmerkmale dieses Phänomens in *Touchstone* aufleben: Als machtvoller Narr treibt dieser die Handlung voran und kümmert sich sogar um die Befriedigung eigener Bedürfnisse, ohne hierbei sein Amt als Hofnarr zu vernachlässigen. David Winklers Narrenkonzeption in *All's Well That Ends Well* (1987) hält ebenso am Hofnarrentum fest, das sich allerdings auf einen kleineren Wirkungsbereich beschränkt. In Karl Weis' *Viola* (1892) verliert der Narr *Feste* allmählich Interesse am Hofnarrenwesen und sucht mehr die Gruppenauftritte mit komischen Figuren. Ähnlich zeichnet sich dieser Sachverhalt in Arthur Kusterers *Was ihr wollt* (1932) ab, wobei der Narr in dieser Vertonung bereits über keinen Eigennamen, sondern lediglich über eine Funktionsbezeichnung verfügt und ein burleskes Jazzmotiv illustriert, das die Lust an der Narrenfreiheit des Hofnarrentums sukzessive verliert. David Amram hingegen lässt den Hofnarren *Feste* in seiner Oper *Twelfth Night* (1968) zum Vergänglichkeitssymbol avancieren und erzeugt damit eine Balance aus ernsten und heiteren Momenten. Manfred Trojahn überführt den komischen Nukleus der Shakespearevorlage in seiner *Twelfth Night*-Vertonung (1998) in eine tragische Dimension, in der sich der Hofnarr *Feste* als Moralist erweist. In dieser Funktion erzählt er eine Geschichte des Scheiterns aller Bühnenpersonen, da

Trojahn jenen die glückliche Vereinigung in Liebe verwährt. Zu sehr sind die Figuren in ihrer Eitelkeit, Selbstverliebtheit und Melancholie verankert als dass, Trojahn noch ein glückliches Ende zulassen könnte. Vielmehr agiert Feste als Sprachrohr des Komponisten und versinnbildlicht den Ekel vor einer Welt, in der sich die Charaktere als nicht lebenswürdig erweisen. Joel Feigins Narrenzeichnung in *Twelfth Night* (2003) klingt dagegen wesentlich versöhnlicher und sucht die spirituelle Nähe zur Narrenfigur, die den dramatis personae das Wesen der Welt näher bringt und ebenfalls für ein konfiguraler Gleichgewicht aus Komödie und Ernsthaftigkeit plädiert.

Die Vertonungen von Shakespeares *The Tempest* liefern folgendes Ergebnis: Die englischen *Semi-operas* und *Masques* schließen von Mitte des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts *Trinculo* kategorisch als Hofnarrenfigur aus. Und auch die darauffolgende deutschsprachige *Gotter-Einsiedel*-Vorlage entledigt sich des Hofnarrenwesens. Seinen ersten Hofnarrenauftritt erlebt *Trinculo* somit im *Wiener und Münchner Sturm* im Jahr 1798, die – wie fast alle Vertonungen bis ins 20. Jahrhundert hinein, die »klassischen« Shakespeareszenen des Trios um *Trinculo*, Stephano und Caliban wie *Einführungs-, Jagd-, Rüpel-, Prügel-, Höhlen- und Verbannungsszene* aus dramaturgischer Sicht bedienen: Diese architektonische Bauprinzip spielt mit dem Verlust zivilisatorischer Kategorien, welche die Inselstrandung durch Prosperos Heraufbeschwörung des Sturmes mit sich bringt. Sein zivilisatorisches Gesicht sucht damit ebenso der Hofnarr *Trinculo*, der in seinen vielfältigen Adaptionen die *Metamorphose* vom *Hofnarren* zur *komischen Figur* aus Mangel an Alternativen in den meisten Fällen vollzieht. Seinen König hat er auf der Insel verloren und ein wirkliches Publikum scheint auch nicht mehr vorhanden, so dass seine Hofnarrenkunst überflüssig wird; er aber gleichsam dennoch seinen Humor als komisches Wesen beibehält. Deshalb schlüpft er auf seinem Weg auf der Suche nach einer neuen Rollenidentität in unterschiedliche Spielarten des Komischen und *Trinculo* immer wieder zu seinem König zurückführen. Ob in seinem Auftreten als *Hofnarrenwesen* oder als *Vertreter einer komischen Figur*; seine Auftritte haben stets denselben Zweck, auch wenn sie gattungsbedingt in ihrer Aussagefähigkeit determiniert sein mögen: Als Element der Buffoebene fungiert *Trinculo* als *lustiger* oder *ernster Kommentar* auf das Machtspiel des seriösen Herrscherpersonals, das sich seinem politischen Kräftemessen je nach Operntradition mehr oder weniger hingibt. Während das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts *Trinculo* im Singspielgewand von Wenzel Müller (1798), Peter von Winter (1798), Peter Ritter (1799), Johann Daniel Hensel (1799) und Joseph Meyer (1825)<sup>2239</sup> illustriert und charakteristische Narrenexistenzen wie *Magnus Pumphius Karfunkulus* kreiert, liegt die szenische Betonung jener Veroperungen vor allem auf einer märchenhaften Atmosphäre, die den Liebesaspekt der Shakespeareschen Vorlage hervorhebt, in welcher der *Hofnarr* als *Lachobjekt* seinem Wesen alle Ehre macht, sich aber als kaum überlebensfähig herausstellt. Das 19. Jahrhundert spricht ihm dann sukzessive jegliche Handlungsmacht ab und sieht in *Trinculo* eine komische *Dienerfigur*, die ernstem Personal weichen muss. Damit einhergehend rückt die Serianhandlung und die politische Verantwortlichkeit Prosperos bei Jacques Halévy (1850) und Anton Urspruch (1888) in den Mittelpunkt des musikdramatischen Interesses und begreift *Trinculo* als *retardierendes Moment*, das eine kontrastierende Komikebene zum ernsten Handlungskern repräsentiert. Diese Charakterzeichnung behält der Narr in den Vertonungen des 20. Jahrhunderts durch Felice Lattuada (1922), Heinrich Sutermeister (1942), Frank Martin (1956), John Eaton (1985), Lee

<sup>2239</sup> Joseph Meyers Singspiel fällt bereits ins 19. Jahrhundert, tangiert aber dieselbe Motivid wie seine Vorgänger im 18. Jahrhundert.

Hoiby (1986), Thomas Adès (2004), Luca Lombardi (2006) und Thomas Oehring (2006) in Wesentlichen bei.

Aus systematischer Perspektive reflektieren die Stationen der Identitätsfindung des Hofnarren in der Oper somit unterschiedliche Themenbereiche, die das ideengeschichtliche Entwicklungspotential der Narrenidee beleuchten und gleichsam auf übergeordnete Kontexte verweisen: In diesem Zusammenhang scheint augenfällig, dass nicht jede Narrenfigur über einen *Eigennamen* verfügt. Jene Entitäten besitzen vielmehr die *Funktionsbezeichnung Narr/Fool* und sind als überzeitliche Vertreter einer Märchenkulisse zu identifizieren, die sich vor allem im 20. Jahrhundert mit der Wagnerfolge in der *Märchenoper* auseinandersetzen oder auf allgemeine Künstlerkrisen wie die des *Fin de Siècle* hinweisen.<sup>2240</sup> Sind diese Narrenwesen zudem noch *herrenlos* und referieren auf andere *Bezugsgrößen*, so ist deren direkter Ansprechpartner das *Volk* respektive das *Publikum*: In Modest Mussorgskys *Boris Godunov* (1874) erhebt sich der visionäre Narr, um als sozialkritische Stimme die Leiden des russischen Volkes zu beklagen; während Alban Bergs Narrenentwurf in *Wozzeck* (1925) auf die zukünftigen Taten des Titelhelden verweist. Ein Inkonsistenz stellt Jësser, der prophetische Narr aus Ildebrando Pizzettis (*Débora e Jaéle*) dar: Trotz seiner Namensbezeichnung besitzt jener einerseits das emphatische Talent, die kollektiven Ängste der israelischen Bevölkerung zu artikulieren, aber fungiert andererseits als Symbol der Sünde, das Fragen der Moraletik, anregt.

Ist ein Narr völlig *herrenlos*, so beherrschen ihn Chaos und Untergang wie in *The Yeomen of the Guard* or *The Merryman and his Maid* (1888): Arthur Sullivan zeigt den arbeitssuchenden Jack Point, der sein Leben verliert. Dessen Projektionsfläche ist nämlich die *Liebe*. Die Oper als *Kraftwerk der Gefühle*<sup>2241</sup> ist für das Schicksal des Narren allerdings von unglücklicher Natur.<sup>2242</sup> Bindet sich der Narr an eine *Frau* als *Herrschaftsgestalt*, kann dies im Einzelfall wie in Francesco Sacratris *La finta pazza* (1641) die Diskussion um Schein und Sein der Narrenidee eröffnen, das Hofnarrenwesen in seinem Unterhaltungscharakter wie bei David Winkler (1987) untermauern oder führt vice versa zu verhängnisvoller Liebe mit Todesfolge. Neben Jack Point betrifft dies ebenfalls Franz Schrekers Narr aus *Der Schatzgräber* (1920), Alexander Zemlinskys *Der Zwerg* (1922) und Gian Francesco Malipieros *Filomela e L'Infatuato* (1928): Schrekers Narr stirbt an Altersschwäche, da er aus Liebe sein magisches Hofnarrenkostüm abgelegt hat; der Hofzwerg Zemlinskys hingegen ist geblendet von dem Spiegelbild seiner eigenen Häßlichkeit und stirbt über diesem Schock, während Malipieros *L'Infatuato* über Bord geworfen wird und ertrinkt, nach dem Mordversuch an Filomela. Über positive Resonanz können sich somit Jacques Offenbachs *Fantasio* (1872), der Narr aus Richard Straus' *Guntram* (1894/1940), Gustav Holts *The Perfect Fool* (1923) sowie Alexander Wagendristels *Der Narr* (1995) freuen: Die ersten beiden Narren bleiben lediglich unglücklich verliebt. Holts *Narr* kann sich aus gesellschaftlichen Pflichten der Liebe zwar nicht verweigern, sucht aber im Schlaf seinen

<sup>2240</sup> Wie bei *Boris Godunow* (1874), *Guntram* (1894/1940), *Der Schatzgräber* (1920), *Prince Fereon or The Princess' Suitors* (1921), *Der Zwerg* (1922), *The Perfect Fool* (1923), *Wozzeck* (1925), *The Fool* (1956), *Det sjungande trädet/The singing tree* (1988).

<sup>2241</sup> Diese Formulierung entstammt aus Alexander Kluges Film *Die Macht der Gefühle*, BRD 1983 (vgl. Schlicht, Burghard: »Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang.« In: *DER SPIEGEL* 29/1983).

<sup>2242</sup> Eine Ausnahme ist wiederum Erik Bergmans Narr in *Det sjungande trädet/The singing tree* (1988), der die Prinzessin vor der schwarzen Magie der Hexe nicht retten kann. Jedoch erleidet er selbst kein trauriges Schicksal; im Gegenteil, es ist eine der handlungsführenden Figuren in der Oper.

Zufluchtsort, wohingegen *Hop-Frog* seine Geliebte durch einen Mord verliert, selbst jedoch weiterlebt. Glück in der Liebe, so lässt sich attestieren, erlebt der Hofnarr in der Oper nicht.

Darüber hinaus werden weitere Hofnarren mit dem Wirkungskreis des *Todes* konfrontiert: Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) verliert seine geliebte Tochter durch einen Auftragsmord, Harry Somers *The Fool* (1956) begeht den ersten Suizid und Heinz Friedrich Hartigs *Folial* aus *Escorial* (1961) begeht nicht nur Massenmord an seinem Volk, sondern versucht ebenso seinen König zu ermorden, bevor er selbst entschläft. Viktor Ullmanns *Harlekin* büßt in *Der König von Atlantis oder die Todverweigerung* (1975) seinen Lebensmut als Chiffre des Niedergangs der Zivilisation ein und verspürt tiefe Todessehnsucht. Andere verlieren ihre Potentaten an den Tod: Neben den Narrenfiguren aus Richard Strauss' *Guntram* (1894/1940) und Poul Ruders *Jepp* aus *Tycho* (1986) werden ebenso die Narrenfiguren in Antonio Cagnonis *Re Lear* (1883) und Aulis Sallinens *Kuningas Lear* (1999/2000) mit dem Tod ihres König konfrontiert, wohingegen die Hofnarrenfigur John Eatons in dessen *King Lear* zuvor selbst stirbt oder bereits die Szene verlässt (Frazzi 1936, Reimann 1978), bevor Lear seinen finalen Untergang erlebt.

Eine kommentatorische Funktion auf die Schrecken des Zweiten Weltkrieges werden in der Narrenoper als *politische Parabel* virulent: Karl Amadeus Hartmanns *Simplicius Simplicissimus* (1948/57) und Viktor Ullmanns *Der König von Atlantis oder die Todverweigerung* (1975) kontextualisieren die Narrenidee als antifaschistische Folie im Schatten des Nationalsozialismus. Eine faschistische und damit diametrale Narrenlesart postuliert Ludwig Mauricks *Simplicius Simplicissimus* (1938), der in der Narrenfigur den Heldentypus der NS-Ideologie erkennt.

Ferner gibt das antithetische Verhältnis zwischen *König* und *Narr* graduelle Auskunft über die *Narrenfreiheit*, die dem Hofnarren in der Oper zu Teil wird. Die venezianischen Narren aus Francesco Cavallis *Il Giasone* (1641) und Antonio Cestis *L'Argia* (1649) erfreuen sich über allgemeine Hofnarrentätigkeiten und versuchen sich als erste Unterhaltungsmedien zu etablieren. Heinrich Marschners *Wamba* aus *Der Templer und die Jüdin* (1829/30) bejaht im 19. Jahrhundert die Narrenidee wie keiner seiner Vorgänger zuvor und wagt im Kontext der romantischen Oper erste Schritte als Vergänglichkeitsmetapher, während sich die Narren aus Nikolai Rimsky-Korsakow *Skaska o Zare Saltan* (1900) und Nicholas Comyn Gattys *Prince Fereolon or The Princess' Suitors* (1921) diesbezüglich zurückhalten. Der klassische *Renaissance-Narr* begegnet in seiner Blüte als eloquenter, weiser und politischer Ratgeber in Ignaz Ritter von Seyfrieds *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr* (1798), Ignaz Brülls *Der Landfriede* (1877) und Erik Bergmans *Det sjungande trädet/The singing tree* (1988): Diese Narren sind aus handlungstechnischer Perspektive allesamt federführend und somit machtvolle Spiegelfiguren der Staatsgewalt. Radikalisierungstendenzen erfährt die konstitutive Beziehung zwischen *König* und *Narr* vor allem in den *King Lear*-Vertonungen Shakespeares: Der Narr aus Antonio Cagnonis *Re Lear* (1883) kann sich seinem veristischen Umfeld nicht entziehen und verfällt in tiefe Trauer über den Tod seines Herren, wohingegen Vito Frazzis Narr in seinem *Re Lear* (1936) ähnlich wie Aribert Reimanns Narrenfigur in dessen *Lear* (1978) den Shakespeareschen Weg beschreitet und über eine distanzierteres Verhältnis zu Lear verfügt. Die Weisheit dieser beiden Figuren verkehrt sich jedoch bereits mit Aulis Sallinens *Kuningas Lear* (1999/2000) ins Gegenteil, da dessen Hofnarr nicht ohne seinen Herren leben kann und Lear durch Selbstmord ins Jenseits folgt. John Eaton annulliert in seiner *King Lear*-Vertonung (2011) die Weisheit der Narrenfigur, da der Narr Lears Verhalten missversteht und der Tod durch Erhängen der einzig legitime Ausweg des Hofnarren scheint. Der Shakespearesche Hofnarr hat somit in allen *King Lear*-Adaptionen keine wirkliche Handlungsmacht, denn seine *Narrenfreiheit* bewahrt weder Lear, noch sich selbst (gerade

in den letzten beiden Opern) vor seinem eigenen tragischen Unglück. Die Komödienvertonungen von *As You Like It*, *All's Well That Ends Well* sowie *Twelfth Night, or What You Will* lassen die Figur des Narren in seinem höfischen Umfeld noch seine Kunst ausüben und binden die Narrengestalt an einen Herren; im Falle von *The Tempest* ist eine vorübergehende Loslösung des Hofnarren von seinem Potentaten zu konstatieren: Prosperos Sturm isoliert den Narren von seinem Herren und katapultiert ihn in einen Identitätsverlust, von dem sich *Trinculo* in den Singspielvertonungen des 18. Jahrhunderts leicht zu erholen vermag; die Veroperungen des 19. und 20. Jahrhundert belegen jedoch deutlich, dass der Narr ohne seine royale Bezugsgröße handlungsunfähig wird und zur komischen Figur degradiert. Erst als *Trinculo* das gefahrenvolle Inselparadies endlich verlassen darf, ergibt sich die Möglichkeit der Rückkehr ins vertraute Hofnarrentum.

Dass die wechselseitige Bedingtheit von *Herrscher* und *Narr* ebenso destruktive Züge annehmen kann, belegen im 19. Jahrhundert Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851), der weder als zynischer Hofnar noch als bürgerliche Vaterfolie Macht über den Hofstaat und seinen Herzog ausüben kann. Das 20. Jahrhundert überführt den Narren schließlich aus seiner verlachten Opferrolle in die einer aggressiven Täterschaft: Zwar ist der Narr aus Richard Strauss' *Guntram* (1894/1940) den Gräueltaten seines Herzogs noch ausgeliefert, zumindest kann er aber Zivilpersonen bereits vor dessen Willkürherrschaft retten. Franz Schrekers Narr aus *Der Schatzgräber* (1920) dagegen erhält eine fristlose Kündigung und muss den Hof seines Königs verlassen, da der Hofnar seine Gunst lieber der Frauenwelt widmet. *Folial* erhebt sich unter dem Einfluss des Karnevals selbst zum König und beansprucht dessen Regentschaft in Heinz Friedrich Hartigs *Escorial* (1961), scheitert allerdings – wie Harry Somers *The Fool* (1956) – ebenfalls an der souveränen Überlegenheit seines Vorgesetzten, während *Jeppe* aus Poul Ruders *Tycho* (1986) sich nicht traut, aufzubegehren, da sich sein Herr in der Vergangenheit als Lebensretter erwiesen hat.

Resümierend ist festzuhalten, dass sich die *Handlungsfreiheit* respektive die *Macht* des Hofnarren zwar dahingehend erweitert, dass die Narren eigenen Bedürfnissen, ein Scheitern ihrer Narrenfreiheit dennoch einkalkuliert bleibt, um das Außenseitertum des Narren in seinem ideengeschichtlichen Kern zu bestätigen. In diesem Kontext verändern sich jedoch gleichsam die *Lachkultur* und damit die *Selbstreflexion* des Narren. Man könnte daher pointiert formulieren: Im Laufe der Jahrhunderte hat der Hofnar in der Oper verlernt, unbeschwert zu lachen, da seine Symbolkraft im Dienste diverser Kunstdiskurse steht, die entweder den Narren als repräsentative Folie für opernästhetische Diskussionen heranziehen oder die Gesellschaft aus der Perspektive der Kunst durch den Narren kritisieren. In dieser Verweisstruktur agiert der Hofnar als ausdrucksstarker Ideenträger, der auf der Suche nach einer neuen Musikdramatik und musikdramaturgischen Modellen ist und sich nicht scheut, gattungsgeschichtliche Konventionen zu hinterfragen. In diesem Rahmen spricht sich Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851) für eine Weiterentwicklung der italienischen Operntradition aus; Jacques Offenbachs *Fantasio* (1872) bemüht sich um eine Reform der Opéra-comique und Arthur Sullivans comic opera *The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid* (1888) nähert sich dem ernstesten Genre an. Richard Strauss' *Guntram* (1894/1940), Franz Schrekers *Der Schatzgräber* (1920) und Gustavs Holsts Persiflage auf Verdi und Wagner in *The Perfect Fool* (1923) bemühen sich allesamt das Wagnererbe hinter sich zu lassen, während Ildebrando Pizzettis *Débora e Jaéle* (1922) und Gian Francesco Malipieros *Filomela e L' Infatuato* (1928) die Ausläufer des *Verismo* zu überwinden versuchen.

Ein gesellschaftskritisches Plädoyer versinnbildlichen bisweilen die einaktigen Kammeroper des 20. Jahrhunderts in der Sublimierung der Hofnarrenidee zum Symbol einer destabilisierenden

Künstlerkrise: Die Identifikation mit der Figur des Narren reflektiert für Kunstschaffende der *Fin de Siècle*-Strömung das ohnmächtige Empfinden der sozialen Ausgrenzung. In dem Gefühl, keine Anerkennung in der Gesellschaft zu erlangen, flüchten jene in eskapistische Traumwelten, in denen der Narr als Vergänglichkeitsmetapher deren basale Lebensfragen um Leben, Tod und Kunst berührt: Auf dieser Folie transformiert Alexander Zemlinskys Narrenentwurf einer hässlichen Kreatur in *Der Zwerg* (1922) die Isolation des Künstlers in den Körper des Protagonisten, der sich trotz seines schönen Gesangs kein gesellschaftliches Gehör verschaffen kann und aus diesem Grund stirbt. Wesentlich selbstbewusster tritt der Narr in Harry Somers *The Fool* (1956) auf und stellt die Sinnhaftigkeit der Künstlerexistenz nicht mehr in Frage, sondern besteht auf der Integration des Künstlers als geschätztes Gesellschaftsmitglied. In einer hypertrophen Identifikation mit dem Hofnarrentum vollzieht er den Suizid als performativen Akt der Vergegenwärtigung von Kunst und demonstriert damit eine neue Form der Narrenfreiheit. Alexander Wagendristel zeigt sich in *Der Narr* (1995) mithilfe der Narrenphilosophie erstaunt darüber, dass ein Künstler in zeitgenössischen Gesellschaftsformen noch immer um Anerkennung kämpfen muss.

Abschließend ist festzuhalten, dass die dargelegte Entwicklung der Hofnarrenidee in der Operngeschichte der vergangenen Jahrhunderte gattungsästhetische Diskussionen um historische Konventionen der Oper anregt, Prozesse der Kunst und deren gesellschaftlichen Stellenwert illuminiert und sich mit elementaren Themenbereichen wie Leben, Liebe, Macht, Politik, Vergänglichkeit und Tod vor dem Hintergrund ihrer Ideengeschichte und der damit verbundenen Lachkultur eines Außenseiterphänomens eindrucksvoll beschäftigt.

## 14. ANHANG

### 14.1 Tabellarische Übersichten »Narrenoper«

#### 14.1.1 Tabelle »Einzelvertonungen«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr Name (Anmerkung)</b>
<i>La Finta Pazza</i>	Francesco Saccati	Giulio Strozzi	Venedig 1641	<i>Hofnarrenchor</i> (NF)
<i>Il Giasone</i>	Francesco Cavalli	Giacinto Andrea Cicognini	Venedig 1649	<i>Demo</i> (NF, T)
<i>L`Argia</i>	Antonio Cesti	Giovanni Filippo Apolloni	Innsbruck 1655	<i>Lurcano</i> (NF, Alt)
<i>Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr</i>	Ignaz Ritter von Seyfried	Joachim Perinet	Wien 1798	<i>Orion</i> (HF)
<i>Der Templer und die Jüdin</i>	Heinrich Marschner	Wilhelm August Wohlbrück	Leipzig 1829/30	<i>Wamba</i> (NF, T)
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi	Francesco Maria Piave	Venedig 1851	<i>Rigoletto</i> (HF,BA)
<i>Fantasio</i>	Jacques Offenbach	Paul Edme de Musset und Charles Nutter	Paris 1872	<i>Fantasio</i> (HF, MS / T)
<i>Boris Godunow</i>	Modest Mussorgsky	Modest Mussorgsky	St. Petersburg 1874	<i>Narr</i> (NF, T)
<i>Der Landfriede</i>	Ignaz Brüll	Salomon Hermann von Mosenthal	Wien 1877	<i>Kunz von der Rosen</i> (NF, B)
<i>The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid</i>	Arthur Sullivan	William Schwenck Gilbert	London 1888	<i>Jack Point</i> (HF, T / B)
<i>Guntram</i>	Richard Strauss	Richard Strauss	Weimar 1894/1940	<i>Narr</i> (NF, T)
<i>Skaska o Zare Saltan</i>	Nikolai Rimsky-Korsakow	Wladimir Iwanowitsch Belski	Moskau 1900	<i>Skomoroch</i> (NF, T / B)
<i>Der Schatzgräber</i>	Franz Schreker	Franz Schreker	Frankfurt am Main 1920	<i>Narr</i> (NF, T)
<i>Prince Feron or The Princess' Suitors</i>	Nicholas Comyn Gatty	Nicholas Comyn Gatty	London 1921	<i>Narr</i> (NF, T)
<i>Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt</i>	Alexander Zemlinskys	Georg C. Klaren	Köln 1922	<i>Narr</i> (HF, T)
<i>Débora e Jaéle</i>	Ildebrando Pizzetti	Ildebrando Pizzetti	Mailand 1922	<i>Jèsser</i> (NF, B)
<i>The Perfect Fool</i>	Gustav Holst	Gustav Holst	London 1923	<i>Fool</i> (HF, S)
<i>Wozzeck</i>	Alban Berg	Alban Berg	Berlin 1925	<i>Narr</i> (NF, T)

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr Name (Anmerkung)</b>
<i>Filomela e L'Infatuato</i>	Gian Francesco Malipiero	Gian Francesco Malipiero	Prag 1928	<i>L'Infatuato</i> (NF, BA)
<i>The Fool</i>	Harry Somers	Michael Fram	Toronto 1956	<i>Fool</i> (HF, T)
<i>Escorial</i>	Heinz Friedrich Hartig	Friedrich Petzold	Berlin 1961	<i>Folial</i> (NF, T / S)
<i>Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung</i>	Viktor Ullmann	Peter Knien	Amsterdam 1975	<i>Harlekin</i> (NF, T)
<i>Tycho</i>	Poul Ruders	Henrik Bjelke	Aarhus 1986	<i>Jeppe</i> (NF, BA / S)
<i>Det sjungande trädet/The singing tree</i>	Erik Bergman	Bo Carpelan	Helsinki 1988	<i>Fool</i> (NF, BA / S)
<i>Der Narr</i>	Alexander Wa- gendristel	Alexander Wa- gendristel	Wien 1995	<i>Hop-Frog</i> (HF, T)

### 14.1.2 Tabelle »*Simplicius Simplicissimus*-Vertonungen«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>Simplicius</i>	Hans Huber	Albrecht Mendelssohn-Bartoldy	Basel 1899/1915	Kein Narr
<i>Der Jäger von Soest</i>	Carl Alexander Raida	Leopold Winternitz	Berlin 1887	Kein Narr
<i>Simplicius</i>	Johann Strauss (Sohn)	Victor Léon, Ludwig Dóczi	Wien 1887	Operette; kein Narr
<i>Simplicius Simplicissimus</i>	Ludwig Maurick	Ludwig Maurick	Düsseldorf 1938	<i>Simplicius</i> (HR, T)
<i>Simplicius Simplicissimus</i>	Karl Amadeus Hartmann	Karl Amadeus Hartmann, Hermann Scherchen, Wolfgang Petzet	1948/57 Köln/Mannheim	<i>Simplicius</i> (HR, S)

### 14.1.3 Tabelle »Lear-Vertonungen«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

Titel	Komponist	Librettist	UA	Narr (Name, Anmerkung)
<i>Cordelia</i>	Conradin Kreutzer	unbekannt	Wien 1823	kein Narr
<i>Rè Lear</i>	Giuseppe Verdi	unbekannt	1849	Konzeption einiger Szenen: unvollendet
<i>Re Lear</i>	Antonio Cagnoni	Alberto Ghislanzoni	Mailand 1883	<i>Il Buffone</i> (NR)
<i>Cordélia</i>	Victor Séméladis	unbekannt	Versailles 1854	unvollendet (Verbleib unbekannt)
<i>Re Lear</i>	Antonio Bazzini		Rom 1874	Ouvertüre
<i>Cordelia</i>	Stefano Gobatti	Carlo D'Ormeville	Bologna 1888	keine Einsicht möglich (Biblioteca del Conservatorio statale di musica Gian Battista Martini, Bologna)
<i>Le Roi Lear</i>	Armand Raynaud	Henri Lapierre	1888	Verbleib unbekannt
<i>Le Roi Lear</i>	Henry Charles Litolff	Jules und Eugène Adenis	Paris 1889/90	unvollendet (Bibliothèque Nationale, Paris)
<i>Cordelia</i>	Nicolai Solowjew	Victorien Sardou	St. Petersburg 1898	kein Narr
<i>Cordelia (Re Lear)</i>	Giulio Cottrau	unbekannt	Rom 1913	unvollständig; keine Einsicht möglich (British Library, London)
<i>Kung Lear</i>	Carl Wilhelm Eugen Stenhammar		Stockholm 1921	Schauspielmusik, Verbleib unbekannt
<i>Re Lear</i>	Vito Frazzi	Giovanni Papini	Florenz 1936	<i>Il Matto</i> (NR, T)
<i>Re Lear</i>	Alberto Ghislanzoni	unbekannt	Rom 1937	keine Einsicht möglich (Accademica Filarmonica Romana, Rom)
<i>Lear</i>	Vincent Persichetti		1948	Ballettmusik
<i>Sundered Majesty</i>	Manuel Galea		1955	Ballettmusik
<i>Korol' Lir</i>	Sergei Alexandrovich Pogodin	unbekannt	1955	Verbleib unbekannt
<i>Lear</i>	Jef van Durme	unbekannt	1955-57	Verbleib unbekannt
<i>König Lear – eine keltische Passion</i>	Fritz Christian Gerhard	unbekannt	Wuppertal 1955	kein Narr
<i>The Witness and revelation of the new of King Lear</i>	Dan Schaaf	unbekannt	1970	Musical
<i>Lear</i>	David Carnochan/John Manlove	unbekannt	1972	Rock Musical

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>Korol' Lir</i>	Gavrill Nikolaevich Popov	Korol' Lir	1973	unvollendet
<i>Lear</i>	Russel Smith	unbekannt	1976	Verbleib unbekannt
<i>Lear</i>	Aribert Reimann	Claus Hobe Henneberg- Zimmer	München 1978	<i>Narr</i> (NR, S)
<i>König Lear</i>	Curt Beck	unbekannt	1978	Verbleib unbekannt
<i>Kralj Lear</i>	Darijan Božič	unbekannt	Ljubljana 1979- 85	kein Narr
<i>Daughters of Lear</i>	Suzane Northrop	unbekannt	1983	Ballett
<i>Vision of Lear</i>	Toshio Hosokawa	Tadashi Suzuki	München 1998	kein Narr
<i>Kuningas Lear</i>	Aulis Sallinen	Matti Rossi	Helsinki 1999/2000	<i>Narr</i> (NR, T)
<i>King Lear</i>	John Eaton	Laura Bates	USA 2011	<i>Fool</i> (NR, CT)

#### 14.1.4 Tabelle »As You Like It«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

Titel	Komponist	Librettist	UA	Narr (Name, Anmerkung)
<i>Rosalinda</i>	Francesco Maria Veracini	Paolo Rolli	London 1744	kein Narr
<i>Six Musical Episodes from Shakespeare with Original Setting for Children</i>	M. Elliston	M. Elliston	Southampton 1894	Musical
<i>The Vicar of Wakefield</i>	Liza Lehmanns	Laurence Housman	Manchester 1907	kein Narr
<i>When Sweet Sixteen</i>	Herbert Victors	George V. Hobart	New York 1910	Operette
<i>Rosalind</i>	Florence Wickham	Florence Wickham	Dresden 1938	Operette
<i>John Balamos</i>	John Balamos	Dran und Tani Seitz	Westport 1964	kein Narr
<i>As you like it</i>	G. Meyer	unbekannt	1965	Verbleib unbekannt
<i>As you like it</i>	Niels Cary Engleberg	Niels Cary Engleberg	1969	Rock Musical
<i>As you like it</i>	R. E. Winter	L. Shane / J. P. Watkins	1974	Verbleib unbekannt
<i>Phalstaff's Phollies</i>	John R. Briggs	John R. Briggs, Dennis Dawkins	1976	Musical
<i>As you like it</i>	W. Bromley	R. Augustine, D. Bromley, J. Mustacchi	1978	Verbleib unbekannt
<i>As you like it</i>	Daniel Aquisitos, Sammy Buck	unbekannt	1980	Verbleib unbekannt
<i>Tanqlin' hearts</i>	Peter Spelman	Charlotte Houghthon, Irene Mecchi, Annie Alder	1981	Country-Western Musical
<i>As you like it</i>	Pierre Hasquenoph	Francis Didelot	Strasbourg 1982	<i>Touchstone</i> (NR, T)
<i>As you like it</i>	Webster Young	Webster Young	USA 2002	keine Kontaktaufnahme mit dem Komponisten möglich
<i>As you like it</i>	Scott Stroman	unbekannt	London 2014	Musical

### 14.1.5 Tabelle »All's Well That Ends Well«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

Titel	Komponist	Librettist	UA	Narr (Name, Anmerkung)
<i>Ende gut, alles gut</i>	Karl August Ludwig von Lichtenstein	Franz Xaver Huber	Dessau 1800	Verbleib unbekannt
<i>All's Well That Ends Well: or Love's Labour Won</i>	Michael Rophino Lacy	Frederick Reynolds	London 1832	kein Narr
<i>Malvina</i>	Eduard Hamel	Adolphe Steppes	Hamburg 1855	kein Narr
<i>Gillette de Narbonne</i>	Edmond Audran	Henri Chivot, Alfred Duru	Paris 1882	Operette
<i>Le Saphir</i>	Félicien David	Adolphe de Leuven	Paris 1865	kein Narr
<i>Le Saphir</i>	Eugène Ketterer		Paris 1865	Bühnenmusik: Fantasy, Opus 167
<i>Quadrille. Le Saphir</i>	Charles Godfrey, the Younger		London 1867	Ballettmusik
<i>Le Saphir</i>	Ernest Eugène Altes		Paris 1869	Bühnenmusik: Opus 19
<i>Tutto è bene quello che finisce bene/ All's Well That Ends Well</i>	Mario Castelnovo-Tedesco	Mario Castelnovo-Tedesco	1958	unveröffentlicht
<i>All's Well That Ends Well</i>	Nick Bicât	Tony Bicât	Oxford 1978	Musical
<i>All's Well (That Ends Well)</i>	Sam Anderson	unbekannt	Los Angeles 1979	Musical
<i>All's Well That Ends Well</i>	David Winkler	David Winkler	New York 1987	<i>LaVache</i> (NR, T)

14.1.6 Tabelle »*Twelfth Night*«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

Titel	Komponist	Librettist	UA	Narr (Name, Anmerkung)
<i>Twelfth Night</i>	Thomas Augustine Arne		London 1741	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>The Twelfth Night or What You Will</i>	Henry Rowley Bishop		London 1820	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>The Taming of the Shrew</i>	John Braham	unbekannt	London 1828	Operette; darin Song: <i>The Willow Cabin</i>
<i>Was ihr wollt</i>	Julius Rietz		Düsseldorf 1835	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Was ihr wollt</i>	Franz Seidelmann		Breslau 1840er Jahre	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Cesario, oder die Verwechslungen</i>	Emil Steinkühler	Karl Gollmick	Düsseldorf 1848	Verbleib unbekannt
<i>Was ihr wollt</i>	Julius Tausch		Düsseldorf 1863	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Was ihr wollt</i>	W. Rintel	unbekannt	Berlin 1872	Verbleib unbekannt
<i>The Twelfth Night (= What you will)</i>	Frederick Clay		London 1870er Jahre	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Cesario oder Was ihr wollt</i>	Wilhelm Taubert	Emil Taubert	Berlin 1874	kein Narr
<i>Viola</i>	Bedřich Smetana	Eliska Krasnohorská	1874-84	Unvollendet
<i>Viola</i>	Karl Weis	B. Adler, R. Schubert, V. Novohradský	Prag 1892	<i>Feste</i> (NR, B)
<i>Was ihr wollt</i>	Georg Pittrich		Dresden 1896	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Viola</i>	Hermann Kirchner	Hermann Kirchner	Hermannstadt 1904	Verbleib unbekannt
<i>Was ihr wollt</i>	Engelbert Humperdinck		Berlin 1907	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Was ihr wollt</i>	Walter Braunfels		München 1908	Schauspiel mit Bühnenmusik
<i>Malvolio</i>	Fritz Bennicke Hart	unbekannt	Melbourne 1918	Verbleib unbekannt
<i>Tjugondag Knut, eller, Vad Ni vill</i>	Carl Wilhelm Eugen Stenhammar	Carl Wilhelm Eugen Stenhammar	Stockholm 1923	Operette; leiht den Titel von <i>As you like it</i> , vertont aber <i>Twelfth Night</i>
<i>La dodicesima notte o quel che volete</i>	Guido Farina	Eligio Possenti	Mailand 1929	keine Einsicht möglich (Universitätsbibliothek Basel)
<i>Twelfth Night</i>	John Balamos	unbekannt	USA 1968	kein Narr

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>Was ihr wollt</i>	Arthur Kusterer	Arthur Kusterer	Dresden 1932	<i>Narr</i> (NR, T)
<i>Viola</i>	Hans Holenia	Oskar Widowitz	Graz 1934	kein Narr
<i>Illyrisches Abenteuer</i>	Karl Brüggeman	unbekannt	1937-39	Verbleib unbekannt
<i>Malvolio</i>	Amedeo de Filippi	unbekannt	1937	Verbleib unbekannt
<i>Twelfth Night</i>	C. A. Gibb	unbekannt	1946	Verbleib unbekannt
<i>Twelfth Night</i>	C. F. Swier	unbekannt	1957	Verbleib unbekannt
<i>Was ihr wollt</i>	Klaus Fehmel	unbekannt	Berlin 1963	Musical
<i>Lie-low, Viola!</i>	Robert Malcom Esty	Donald Norman Walls	USA 1965	Musical
<i>Večer tříkrálový</i>	Ivan Jirko	Ivan Jirko	Liberec 1967	kein Narr
<i>Twelfth Night</i>	David Amram	David Amram, Joseph Papp	New York 1968	<i>Feste</i> (NR, T)
<i>Love and Let Love</i>	S. J. Gelber	J. Lollos /D. Christopher	New York 1968	Musical
<i>Twelfth Night</i>	James Wilson	H. Moulton	Wexford 1969	Verbleib unbekannt
<i>The Karl Marx Play</i>	Rochelle Owen	unbekannt	New York 1973	Musical; darin Song: <i>O Mistress Mine</i> von Galt MacDermot
<i>Scarlet</i>	Harold Rome	Kazuo Kikuta	London 1972	Musical; darin Song: <i>What is love?</i>
<i>12th Night at the Crossroads</i>	Frank Leahy	unbekannt	Florida 1974	Western Musical
<i>Music is</i>	Richard Adler	George Abbott, Willi Holt	New York 1976	Musical
<i>Your own thing</i>	Hal Hester	Hal Hester, Donald Driver, Danny Apolinar	New York 1986	Musical
<i>Was ihr wollt</i>	Manfred Trojahn	Claus Hobe Henneberg	München 1998	<i>Narr</i> (NR, BA)
<i>Twelfth Night</i>	Joel Feigin	Joel Feigin	Santa Barbara 2003	<i>Feste/Fool</i> (NR, BA)
<i>Kleider machen Liebe oder: Was ihr wollt</i>	Heiner Lürig	Heinz Rudolf Kunze	Hannover 2007	Musical

## 14.1.7 Tabelle »The Tempest«

**Legende:** HR = Hauptfigur; NR = Nebenfigur; T = Tenor, CT = Countertenor, B = Baß, A = Alt, BA = Bariton, MZ = Mezzosopran, S = Sprechstimme

Titel	Komponist	Librettist	UA	Narr (Name, Anmerkung)
<i>The Tempest, or The Enchanted Island</i>	Matthew Locke, Pelham Humfrey, John Bannister	Thomas Shadwell	London 1674	Vertonung d. Davenant/Dryden-Vorlage (1667): kein Narr
<i>The Tempest, or The Enchanted Island</i>	Henry Purcell	Thomas Shadwell	London 1695	Vertonung d. Davenant/Dryden-Vorlage (1667): kein Narr
<i>The Tempest</i>	John Weldon	Thomas Shadwell	London 1712	Vertonung d. Davenant/Dryden-Vorlage (1667): kein Narr
<i>The Tempest</i>	Thomas Augustine Arne	Thomas Shadwell	London 1746	Vertonung d. Davenant/Dryden-Vorlage (1667): kein Narr
<i>The Tempest</i>	John C. Smith	David Garrick	London 1750	Fusion aus Davenant/Dryden u. Shakespeare-Vorlage: kein Narr
<i>The Tempest</i>	William Boyce	David Garrick	London 1756	kein Narr
<i>The Tempest</i>	Thomas Linley (der Jüngere)	David Garrick	London 1777	kein Narr
<i>Azémia ou Le nouveau Robinson</i>	Nicolas Dalayrac	unbekannt	1786/87	kein Narr
<i>Georget et Georgette</i>	Charles-Guillaume Alexandre	unbekannt	1761	kein Narr
<i>Hylas et Silvie</i>	François-Joseph Gossec	Marc-Antoine-Jacques Rochon de Chabannes	Paris 1768	Vertonung d. Davenant/Dryden-Vorlage (1667): Ballett/Pastorale Farce
<i>Der Sturm</i>	Franz Aspelmayr	unbekannt	1781	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm oder Die bezauberte Insel</i>	Johann Heinrich Rolle	Johann Samuel Patzke	1782	kein Narr
<i>Die Aeolsharfe, oder Der Triumph der Musik und Liebe</i>	Justin Heinrich Knecht	unbekannt	Biberach 1783	kein Narr
<i>La Tempesta ossia Da un disordine ne nasce un ordine</i>	Vincenzo Fabrizi	unbekannt	1788	Verbleib unbekannt
<i>La Tempesta</i>	Luigi Caruso	unbekannt	1789	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm oder Die bezauberte Insel</i>	Franz Anton Hoffmeister	Georg Korndorfer	Wien 1792	kein Narr
<i>Die Geisterinsel</i>	Johann Friedrich Anton Fleischmann	Friedrich Wilhelm Gotter/Hildebrand von Einsiedel	Weimar 1798	kein Narr
<i>Die Geisterinsel</i>	Johann Friedrich Reichardt	Friedrich Wilhelm Gotter/Hildebrand von Einsiedel	Berlin 1798	kein Narr
<i>Der Sturm, oder Die Zauberinsel</i>	Wenzel Müller	Karl Friedrich Hensler	Wien 1798	<i>Trinkulo</i> (NR)
<i>Der Sturm</i>	Peter von Winter	Anton Bergh, Franz Xaver Kaspar	München 1798	<i>Trinkulo</i> (NR)

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>Der Sturm oder Die bezauberte Insel</i>	Peter Ritter	Johann Wilhelm Döring	Mannheim 1799	<i>Trinkulo</i> alias <i>Magnus Pumphius Karfunkulus</i> (NR)
<i>Die Geisterinsel</i>	Johann Daniel Hensel	Johann Wilhelm Döring/Götter-Einsiedel-Vorlage	Hirschberg 1799	<i>Trinkulo</i> (NR)
<i>Die Geisterinsel</i>	Johann Rudolf Zums-teeg	Friedrich Wilhelm Gotter/Hildebrand von Einsiedel	Stettin 1799	kein Narr
<i>Die Geisterinsel</i>	Friedrich W. Haack	Friedrich Wilhelm Gotter/Hildebrand von Einsiedel	Stettin 1799	kein Narr
<i>Der Orkan</i>	K. F. L. Schäffer	unbekannt	1805	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm</i>	A. J. Emmert	unbekannt	Salzburg 1806	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm</i>	Arthur Sullivan		1816	Schauspielmusik
<i>The Tempest</i>	Henry Bishop	Frederic Reynolds	London 1821	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm</i>	Joseph Meyer	Joseph Meyer	Gotha 1825	<i>Trinkulo</i> (NR)
<i>Oberon or the Elf's King Oath</i>	Carl Maria von Weber	James Robinson Planché	Leipzig 1826	kein Narr
<i>La Tempête</i>	Hector Berlioz		1830	Schauspielmusik
<i>Der Sturm oder Die Geisterinsel</i>	Phillip Jakob Riotte	Johann Gabriel Seidl	Brünn 1833	Verbleib unbekannt
<i>Burja</i>	Alexander Aljabjews	unbekannt	1835	lediglich in Teilen erhalten, keine Narrenaussage möglich
<i>La Tempesta</i>	Jacques Fromental Halévy	Eugène Scribe	London 1850	<i>Trinkulo</i> (NR, B)
<i>Der Sturm</i>	Peter I. Tschaikowski	unbekannt	1873	Fantasie Op. 18
<i>Der Sturm. Ein musikalisches Märchen in drei Akten</i>	Ernst Frank	Joseph Viktor Widmann	Hannover 1887	kein Narr
<i>Hamburg 1888</i>	Anton Urspruch	Emil Pirazzi	Hamburg 1888	<i>Trinkulo</i> (NR, T)
<i>Shakespeare's Merrie Meeting</i>	Thomas Murby	unbekannt	London 1889	Drama Cantatafor Children
<i>Boüre</i>	Zdeněk Fibich	Jaroslav Vrchlický	Prag 1895	kein Narr
<i>La Tempesta</i>	Raffaele del Frates	Ugo Fleres	Livorno 1900	Verbleib unbekannt
<i>La Tempesta</i>	Arturo de Angelis	Augusto Sodini	Perugia 1905	kein Narr
<i>Miranda: Posledn-yaya bor'ba</i>	Nikolai Ivanovich Kazanli	unbekannt	St. Petersburg 1910	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm</i>	EngelbertHumperdinck		Berlin 1915	Schauspielmusik

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>Der Sturm</i>	Arthur Honegger		1915	Schauspielmusik
<i>The Tempest</i>	A. M. Hale	unbekannt	London 1912	Verbleib unbekannt
<i>The Tempest</i>	Nicolas Comyn Gatty	Reginald Gatty	London 1920	kein Narr
<i>La Tempesta</i>	Felice Lattuada	Arturo Rossato	Mailand 1922	<i>Il Buffone</i> (NR, T)
<i>Der Sturm</i>	Jean Sibelius		1925	Schauspielmusik
<i>Die Zauberinsel</i>	Heinrich Sutermeister	Heinrich Sutermeister	Dresden 1942	<i>Stephano</i> (NR, T)
<i>Stormen</i>	Kurt Magnus Atterberg	unbekannt	Stockholm 1948	Verbleib unbekannt
<i>Der Sturm</i>	Frank Martin	Frank Martin	Wien 1956	<i>Trinculo</i> (NR, T)
<i>Die Wunderinsel</i>	nach der Musik von Franz Schuberts Alfonso und Estrella	Kurt Honolka	Stuttgart 1958	kein Narr
<i>Tempest in a Teapot</i>	Morton David	unbekannt	1964	Musical
<i>Beach Girl</i>	Clarence Barrington	unbekannt	1966	Musical
<i>P. Konts</i>	Der Sturm	unbekannt	Wien 1968	Verbleib unbekannt
<i>Oluja</i>	Stjepan Šulek	unbekannt	Zagreb 1969	Verbleib unbekannt
<i>The Knot Garden</i>	Michael Tippett	Italo Calvino	London 1970	nach der Gotter-Einsiedel-Vorlage; kein Narr
<i>Der Sturm</i>	Dieter Schönbach		Wiesbaden 1971	»Hybridform« aus Oper und Schauspiel, kein Narr
<i>Revue</i>	Hans Ulrich Engelmann	Wolfgang Swaczynna	Bonn 1973	Musical
<i>The Tempest</i>	Alan Leichtling	Gabriella Roepke	New York 1973	Verbleib unbekannt
<i>Un re in ascolto</i>	Luciano Berio	unbekannt	Salzburg 1984	kein Narr
<i>Shakespeare and The Tempest</i>	J. Petosa	unbekannt	Washington 1984	Verbleib unbekannt
<i>The Tempest</i>	J. Kenny	P. Kebblings	Huddersfield 1985	Verbleib unbekannt
<i>O my America</i>	George Newson	unbekannt	London 1985	Musical
<i>The Heights</i>	Joan Crowell	unbekannt	New York 1985	Verbleib unbekannt
<i>The Tempest</i>	John Eaton	Andrew Porter	Santa Fe 1985	<i>Trinculo</i> (NR, T / CT)

<b>Titel</b>	<b>Komponist</b>	<b>Librettist</b>	<b>UA</b>	<b>Narr</b> (Name, Anmerkung)
<i>The Tempest</i>	Lee Hoiby	Mark Shulgasser	Des Moines 1986	<i>Trinculo</i> (NR, BA)
<i>Noises, Sounds &amp; Sweet Airs</i>	Michael Nyman	unbekannt	Hérouville- Saint-Clair, 1991	Verbleib unbekannt
<i>The Tempest</i>	Peter Westergaard	Peter Westergaard	Lawrenceville 1994	kein Narr
<i>The Tempest</i>	Daniel Schnyder	Daniel Schnyder	Bern 1996	kein Narr
<i>The Tempest</i>	Peter Tahourdin	unbekannt	Australien 2000	Verbleib unbekannt
<i>The Tempest</i>	Thomas Adés	Meredith Oakes	London 2004	<i>Trinculo</i> (NR, CT)
<i>Prospero</i>	Luca Lombardi	Christian Delius	Nürnberg 2006	<i>Trinculo</i> (NR, A)
<i>Unsichtbar Land</i>	Helmut Oehring	Helmut Oehring, Torsten Ottersberg	Basel 2006	<i>Trinculo</i> (NR, interme- diales Narrenkonzept)

## **14.2 Interviews mit Komponisten**

### **14.2.1 Interview mit David Amram »Twelfth Night«**

(New York, 29. März 2014)

*Liebe Jasmine Rudolph,*

*ich bin froh, dass Sie studieren meiner Oper »Twelfth Night«, und dass Sie in der wichtigsten Charakter, Feste Interesse haben. Ich habe das ganze Oper auf die Musik, die ich komponiert und das Gedicht, dass Shakespeare für das Ende des Spiels verwendet. Um Ihre Fragen genau zu beantworten, sollte ich das auf Englisch tun (obwohl während meiner zwei Jahre in DEUTSCHLAND, fand ich, dass die meisten Deutschen sprach besser Englisch als viele Amerikaner.*

#### **Why did you score the »Twelfth Night«?**

*I had written the incidental music for a regular dramatic production and the director Joseph Papp said that the setting of my songs for which Shakespeare had written the words (which often had folk melodies attached to them where the actors could choose which to use) AND with the music I wrote for scenes throughout the play, we could make a condensed version of the play and have a great new comic opera.*

#### **What do you connect in common with the figure of the fool?**

*I felt that Feste was the heart and soul of the play and Shakespeare himself as a performer (he made his living as an actor) who also was an observer of Society, and criticising it at the same time as he was entertaining everyone. And his bitter-sweet Ying-Yang personality was obligatory to survive in a theater and a society where both royalty and the common people had their own set of rules and where both groups had nobility, fragility, dreams and experienced joy and sadness.*

#### **Did you decide to score the fool Feste?**

*At the end of the opera, the final song of Feste »The Wind and the Rain« appears as a Leitmotif throughout the opera, as well as the melodies I composed for his other songs. This melody also BEGINS the opera.*

#### **Which vocal type has he and why?**

*He is sung by a lyric tenor, which sounds the most Elizabethan.*

#### **Which function do you see in the fool? Does he have a special musical instrumentation?**

*I tried to keep the instrumentation light and airy for all of Feste's songs as if he were singing with an on-stage Elizabethan chamber group and occasionally more instruments were used when he was in dramatic scenes with the other characters.*

### **14.2.2 Interview mit John Eaton »King Lear«**

(USA, 03. Januar 2014)

**Here are the following questions:**

**1) What was your motivation to score King Lear?**

*Most operatic versions and even stage productions of Shakespeare's play depict Lear's journey from sanity to madness. Instead I see it as going from madness to humanity through suffering. Therefore, Cordelia and Lear's relation to her are more central to the story than usually portrayed.*

**2) What did you do with Shakespeares text? 3) How is the plot of your King Lear?**

*Cut it and eliminated certain characters but primarily reshaped it so that the storm music becomes a recurring and generating motif of the opera. It begins with Lear on the heath. The first act primarily shows how he got there and ends again in the storm. (It also plays out the basic betrayal of Edgar.) The second act begins with Edgar as »Poor Tom« in the storm on the heath and progresses to where he is leading the blinded Gloucester and Cordelia the pitiable Lear. The third act begins with the very moving meeting of Gloucester and Lear and goes through to the scene of Lear bearing in the body of Cordelia. However, you will soon be able to read the libretto to see specifically what was done to the text.*

**4) Do you have a thematically focus? 5) How do you read the story?**

*Answered generally in the answers to 1) & 2).*

**6) How would you describe – if you have set the fool in music – his scoring and his relationship to his king? 7) And how do you read the king himself?**

*The Fool is generally accompanied by two harps tuned a quarter of a tone apart with lots of coloristic effects such as the buzz caused by pedals in half position. The musical style is indebted to settings of Shakespeare's songs by composers of his own time. I guess I see the fool as Lear's »truth-mirror« in a certain sense. 7) See my answer to 1). We can discuss this further after you see the libretto.*

**8) How do you describe your scoring? 9) How is the instrumentation etc.?**

**10) Did you use electronic music?**

*Not extensively that I can remember. I did modify Poor Tom's voice somewhat.*

**11) Which vocal type are the king and the fool?**

*The King is a baritone. The Fool is a counter-tenor.*

**12) What do you connect with the concept of the fool in generally? 13) Which characteristics do you consider most interesting?**

*12) & 13) In my opera, in contra-distinction from the play, we do know what happens to the fool. Nevertheless, I think his ending can be intuited from the play... He hangs himself after being rebuked and rejected by Lear.*

**In common literature the Shakespearean fool of King Lear is called a wise figure, who is not only self-confident, yet he is self-determined, because he leaves his king, although nobody knows about his reasons. But yet he seems very loyal and critical towards Lear, but 14) what about his humor? 15) Is he funny or does he has a gallows humor? 16) How do you read the specific function of your fool figure?**

*To me his humor is not gallows-humor. He can be cutting toward others; he is as I described him a »truth-mirror« toward his King, whom he loves.*

### 14.2.3 Interview mit Joel Feigin »*Twelfth Night*«

(Santa Barbara, 28. Juli 2014)

#### 1. Why did you score the »*Twelfth Night*«?

*I've always loved »Twelfth Night«. In a program note when excerpts of the opera were presented at NY City Opera's VOX Showcase, I wrote that I »have long been enchanted by the heady perfume of Illyria, where ›journeys end in lovers meeting‹ as the wise fool sings. Above all, I was fascinated by Shakespeare's presentation of the extraordinary varieties of love and the various ways in which we all yearn for our ›true love's coming, that can sing both high and low.« Already, in 1995, I had set the two songs of the fool, »O Mistress Mine« and »Come away, come away, death« for baritone, cello and piano. (The first was adapted for the opera; the second was replaced by another setting of the same poem.) When, after the success there of my first opera »Mysteries of Eleusis«, the Opera Studio of the Moscow State Conservatory asked me to write another opera, I suggested »Twelfth Night« and they were delighted. Unfortunately, in the end it proved impossible to present the opera there, but apart from the premiere of the chamber version, commissioned by Long Leaf Opera and premiered by them in 2006 – there are two productions of the chamber version planned for the coming season, at DePaul University near Chicago, and at the University of California Santa Barbara. In addition to the VOX Showcase, a scene of the opera was presented at Opera America's New Works Showcase.*

#### 2. What did you do with the plot? What did you cut? What is in the dramaturgical center? The Illusions and the love story about Viola, Orsino, Olivia and Sebastian? What about the comic scenes? Malvolio-Intrigue etc.?

*Yes, the love story of Viola, Orsino, Olivia and Sebastian is certainly the dramaturgical center of the opera. The comic scenes and the Malvolio scenes are treated as an important subplot, almost as a kind of comic relief. The opera follows Shakespeare quite closely, but, in adapting the play as an opera libretto, I was naturally forced to recombine the scenes in various ways, and above all to cut much of the dialogue, leaving only a scaffolding on which to base the opera. In keeping with my dramaturgical idea, I cut more of the comic scenes than the serious scenes, but I tried not to omit anything crucial to the dramatic action of the play. The power of ensembles to depict different actions simultaneously was very helpful: for example, I was able to telescope the arrivals of both Viola and Sebastian on the shores of Illyria in one scene; and in the duel scene, Toby's and Fabian's dialogues with Andrew and Viola, respectively, could be sung at the same time, thereby condensing the action considerably. In all of this, I found that Boito's libretto for »Otello« was an extraordinarily helpful model. Above all, I was very fortunate in having the constant help and advice of Elizabeth Harr, a drama coach for opera singers and a contralto at NY City Opera who had studied acting in England.*

#### 3. What do you connect in common with the figure of the fool?

*I'm not sure that I really have all that much in common with the fool, although I hope that I have a reasonably good sense of humor. My sense that the fool is analogous to a Zen teacher in some respects certainly relates to my long-term, ongoing practice in the Zen tradition.*

**4. Which function do you see in the fool? Is he still a representative of a vanitas metaphor or just a comic figure?**

*My concept of the fool was very influenced by a film version of the play directed by Trevor Nunn in which the fool was portrayed with a completely shaven head, like a Zen teacher. As Viola says, »this fellow is wise enough to play the fool.« At the same time, in the opera, the fool also acts as a »master of ceremonies«, introducing himself, and commenting on the action, and, like a spiritual teacher, pointing out the delusions of all the characters he encounters. He often looks on from the side as various actions unfold. In that sense he is a surrogate for the audience, watching the play with them and shaping their reactions to the events on stage.*

*At the same time, as his name implies, he personifies the spirit of festivity, and he's first seen introducing the comic characters. Although, he's basically a kind person, he sometimes gets caught up in the crueler aspects of the treatment of Malvolio – the »Zen teacher« model is not the whole of the character, but I think it's the deepest level. I was very conscious that the title »Twelfth Night« refers to Epiphany, i.e., the end of the festivities of the Christmas season. »Twelfth Night« is Shakespeare's last pure comedy, and I think that it's very much involved with the idea of the end of festivity. I suppose this would correspond to what you call the »vanitas metaphor«; it could also refer to the Fool's unmasking of the delusions of the other characters. I was very conscious of both aspects.*

**5. Does he a special musical instrumentation? Motiv? Harmonic etc.? Which vocal type has he and why?**

*All the characters share the same harmonic language and motivic structure (a preponderance of triadic seventh chords with the dissonant second in the bass; harmonic centers at the distance of a tritone, the rising and falling sixth). Hopefully these aspects help to create a distinctive »tinta«, characterizing the whole work. The fool is first met introducing the comic characters, and therefore the kind of music that characterizes them (fast, staccato, lightly scored) would also, I think, be experienced to some degree as the musical language native to the fool. But the fool interacts with all the main characters, and therefore naturally shares their music at those moments. In this sense, he might have the widest range of music of any of the characters. The Fool – like his counterweight in the play, Malvolio – is a baritone, although slightly lower in tessitura as a result of his characterization as the »wise fool«. At the same time, his songs lead the fool to be the more lyrical of the two characters. Orsino and Sebastian, the two male lovers, are tenors, leaving the baritone as the appropriate voice type for the other major male characters.*

#### 14.2.4 Interview mit Aulis Sallinen »Kuningas Lear«

(Helsinki, 19. März 2014)

**What do you connect with the concept of the fool in generally? Which characteristics do you consider most interesting? »Kullervo« and »King Lear« are both literary sco-rings, where a »fool« plays a role. In common literature the Shakespearean fool of King Lear is called a wise figure, who is not only self-confident, yet he is self-determined, because he leaves his king, although nobody knows about his reasons. In your opera »King Lear« the fool is allowed to stay. Why? Because of the elimination of Kent? Or does he has another functional character? He seems very loyal and yet critical towards Lear, but what about his humor? Is he funny or does he has a gallows humour? How do you read the specific function of your fool figure? Why did you decide to choose the fool for the song in the prolog? Because he is an entertainer? Or because he is an outsider, who only watches the play about power and leadership? Indeed the fool does not try gain political power. But some people claim he manipulates Lear? What do you think about this accusation? Which significance has the speech of the fool, is there a special status? At the end of the opera, the fool says: »This time to go. My master calls me, I must not say no.« There are interpretations, who claim, that this statement marks just the sad ending of the relationship between the fool and his king. Others read these lines metaphorical and think, that the fool will commit suicide, because he has no function and reason to live anymore. What do you think about these dichotomic readings?**

*KING LEAR: I consider the fool in this opera to be the classical sort of a »Hofnarr«, known all over the world and the history. They have had the privilege to tell critical and true stories even of the kings without being hanged. Intelligent, yes, but even kept as somewhat mad or insane, something sanctified was connected (especially in the Russian culture) in his personality. Nobody understands why the fool is eliminated in the end of the Shakesperian play. That is why I took the liberty to keep him alive, I found it quite simply mote natural. Furthermore, I needed him in the end of the piece. The opera begins with a medieval poem telling the story of a king and his three daughters. Using it in the beginning is a sort of »Entfremdung« from the naturalism. Sure, it could have been written also for the choir, but I choose the fool, why, I do not remember, maybe because it just fitted better. When creating the score you do a lot solutions you can not explain, not at least afterwards. I have intentionally left the fool's destiny open. In the Finnish production he is at the end on stage keeping a huge sword in his hand: this may mean, that he is ready to commit a suicide. I have nothing against this interpretation; the fool was very attached to his king, like a dog to his master, and saw probably no way to live further after Lear.*

**About Kullervo: Is the blind singer a foolish figure? Is this a permissible Definition in your eyes? And if yes, where is his foolishness based on? On his ability to prophecy? Is he therefore blind, because he doesn` t need his eyesight? Where is the difference to the fool of King Lear? Is it possible to compare this to foolish figures? What do they have in common from a dramaturgical and musical point of view?**

---

*KULLERVO* The Blind Singer in this opera is no »fool« at all, and can not be compared with the person in *King Lear*. He (or she; the role will be sung by a lady in Savonlinna Festival next summer!) is a trubadour, story teller. I have seen and heard one such person (blind) at the market place in Provence; the idea for the opera was found there. It is a historical fact, that different stories and legends were transmitted also this way. The basic story of seducing his own sister is known in different cultures, and so it has finally ended also to our national epos *Kalevala*. By using the blind singer in *Kullervo's dream* I wanted to create some kind of a relief, a divergence or contrast in the linear story telling.

**In common, which status do you give music in the opera, which significance has the word/text for you? Is there in equal balance or does one system dominates? Do you think it makes sense, to look at the libretto as a literature genre? Or is an opera only understandable, when you take a look at the scoring?**

*When writing an opera the libretto is to me always the starting point (prima la parola). It gives not only »the story«, but also the atmosphere and the structure of the piece. A strong poetical aspect is also crucial. For these reasons only very few librettos proposed to me, have been acceptable. I can not see any difference in status to be given to the music or to the text. They are finally of the same and one body, although we are concient of the fact in the opera history, that there are a lot of successful operas with good music and terrible libretto, but none living work with a good libretto and weak music. The opera libretto has quite specific demands, so why not to give to it it's own literature genre and status?*

#### 14.2.5 Interview mit Alexander Wagendristel »Der Narr«

(Wien, 07. Februar 2014)

##### **Wie kamen Sie auf die Idee, eine Oper mit/über einen Narren zu schreiben?**

*Das war ein recht interessanter Zufall: Ich hatte die Erzählungen von Poe gerade fertig gelesen und war mitten in Gösta Neuwirths Schreker-Monographie, als mich die Geschichte von Schrekers Oper »Die Gezeichneten« auf den Stoff brachte. (Schreker wurde von Zemlinsky gebeten, ihm ein Libretto über »die Tragödie eines hässlichen Mannes« zu schreiben, was Schreker auch tat, das Libretto aber am Ende selbst vertonte, während Zemlinsky stattdessen später die Oper »Der Zwerg« (auch als »Der Geburtstag der Infantin« bekannt) nach Oscar Wilde komponierte.*

##### **Nach welcher literarischen Vorlage von Edgar Ellen Poe ist ihr Werk konzipiert? Gibt es den Narren dort bereits oder ist es eine Einfügung bzw. Umdeutung Ihrerseits?**

*Die Erzählung heißt »Hop-Frog« und ist eine seiner Kürzesten (etwa 10 Druckseiten). Der Narr ist die Titelfigur der Erzählung, ich habe allerdings einige Nebenfiguren und Handlungsstränge eingefügt.*

##### **Wie ist die Handlung der Oper und wie lesen Sie den Narren? Welche Funktion, Symbol, Metapher besitzt er? Ist er eine Haupt- oder Nebenfigur? Welches Stimmfach hat er?**

*Der Narr in meiner Oper ist gleichzeitig ein verkrüppelter Zwerg. Seine Aufgabe am Hof des Königs ist es – vielleicht etwas im Gegensatz zur »Narrenfreiheit« des typischen Hofnarren-Berufs, die bei diesem König immer wieder beschränkt wird – Späße und auch belustigende Veranstaltungen zu erfinden. Hop-Frog, der Narr ist die Hauptfigur, er bricht am Ende aus seiner Rolle aus, um sich für die erlittenen Demütigungen blutig am König und seinen Ministern zu rächen. Der Plan gelingt, aber er muss seine Geliebte am Hof zurücklassen, die dann das erste Opfer des sich als neuen König einsetzenden Polizeichefs wird. Die Bedeutung dieser Figur ist sehr schwer mit wenigen Worten zu beschreiben. Er ist einerseits ein liebevoller und moralisch integerer Mensch, gleichzeitig und teilweise wohl als Folge seiner körperlichen Defizite aufbrausend und rachsüchtig. Seine Leichtgläubigkeit führt dazu, dass es dem Polizeichef ein Leichtes ist, ihn zu manipulieren.*

##### **Wie ist er musikalisch inszeniert? Hat er eine besondere Instrumentierung?**

*Der Narr hat kein besonderes Instrument (in der Oper hat dafür jede Szene eine besondere Instrumentation), aber eine Art Leitmotiv, das immer wiederkehrt – allerdings lange nicht so konsequent wie z. B. in Wagners »Ring«. Das kurze Motiv wird auch immer variiert, so dass es oft eher als Material als vom Publikum wahrnehmbares Erinnerungsmotiv fungiert.*

##### **Wurde die Oper je uraufgeführt? Und wenn ja, wo? Wie lautet der genaue Titel der Oper?**

Die Oper »Der Narr« wurde am 12.09.1995 im Schlosstheater Schönbrunn in Wien ur-aufgeführt (soviel ich mich erinnern kann, gab es 5 Vorstellungen). Weil das so lange her ist, ist im Internet darüber praktisch nichts zu finden.

**Haben Sie noch andere Opern beziehungsweise andere musikalische Werke komponiert?**

Ja, eine Art Singspiel »Die Liebe zu den 3 Orangen« nach der Gozzi-Bearbeitung von Thomas Strittmatter (1994 komponiert und uraufgeführt), eine Kurzoper »the very first soap opera« nach der Geschichte von Adam und Eva (1997, Libretto von Robert Wiche) – bekam damals einen 3. Preis beim Kurzopernwettbewerb der Neuköllner Oper in Berlin.

**Können Sie mir eine Kurzinformatio über ihren künstlerischen Werdegang geben, mit der ich Sie und ihr Werk in meiner Dissertationsschrift vorstellen darf?**

Ich schicke Ihnen demnächst eine Bio, vorab können Sie mal hier schauen: [http://de.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Wagendristel](http://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Wagendristel)

**In welcher Kompositionstradition sehen Sie sich selbst?**

Als ich die Oper schrieb, waren Monteverdi und Mozart meine besonderen Vorbilder – natürlich nicht, was die Kompositionstechniken betrifft, aber was den Zugang zur dramatischen Form betrifft (Balance zwischen Tragik und Komik, zwischen Tiefe und Leichtigkeit).

Meine Musik fußt auf dem Rhythmus, der entweder in unberechenbarem Wechsel oder als mehrschichtige, polymetrische Konstruktion auftritt.

Die in dieser Oper stilistisch wirkenden Einflüsse wären vielleicht Strawinsky, Nancarrow, Ligeti und in gewissem Maße die Minimalisten. Bei der Konstruktion wären es Alban Berg (Formen absoluter Musik im »Wozzeck«) und Messiaen (Nicht-diatonische Modi, die hier eine große Rolle spielen). Auch meine Arbeit in der Improvisationsgruppe »Things of NowNow« mit ihren Gratwanderungen zwischen ernster und »U-Musik«, die trotzdem nicht die üblichen »Crossover«-Erwartungen befriedigen, hatte damals großen Einfluss auf meine Kompositionsarbeit.

**Nun zu den Detailfragen:**

**Welches Stimmfach hat der Narr respektive der König? Das ist eine der zentralen Fragen überhaupt für mich; die meisten Narren sind nämlich Tenöre.**

Hop-Frog ist ebenfalls ein Tenor, allerdings kein Buffo-Tenor, sondern eher lyrisch bis »jugendlicher Heldentenor«. Der König ist bei mir ein Countertenor (in der UA wurde die Rolle sogar von einem Sopranisten gesungen), um zu verdeutlichen, dass er sich »wie ein großes Kind« verhält.

**Können Sie mir ein bis zwei Beispiele geben, welche Nebenfiguren und Handlungsstränge Sie weshalb eingefügt haben?**

*Ich habe die Nebenhandlungen eingefügt, weil die Originalgeschichte so kurz und stringent ist, dass man daraus ohne Hinzufügungen kaum eine abendfüllende Oper machen hätte können. Eingefügt habe ich den berechnenden und hinterhältigen Polizeichef, der die Freundschaft des Narren gewinnt, um mit seiner Hilfe seine Umsturzpläne zu realisieren.*

*Eine weitere von mir dazu erfundene Nebenhandlung ist die Liebesgeschichte zwischen Hop-Frog und Tripetta, die im Original fehlt – dort sind die beiden nur befreundet.*

**Hat der Narr beziehungsweise der König einen Namen?**

*Der Narr heißt Hop-Frog, der König hat keinen zusätzlichen Namen.*

**Wie genau rächt sich der Narr an seinem König und dessen Ministern?**

*Er lässt den König und die Minister sich als wilde Bestien verkleiden, um auf einem Maskenball die anderen Gäste zu erschrecken und sorgt dafür, dass diese dann von der Menge der anderen Gäste gelyncht werden, bevor sie sich zu erkennen geben können.*

**Können Sie mir sagen, welche Bekleidung der Narr trägt respektive der König/Minister tragen? Erfährt man darüber genaueres in ihrem Libretto/Partitur?**

*Im Prinzip habe ich für den Narren das klassische Hofnarrenkostüm inklusive Narrenkappe vorgesehen, König und Minister auch entsprechend ihren Rollen konventionell (in der UA waren es moderne Anzüge, aber ich habe auch nichts gegen historische Kostüme á la Rigoletto). Ebenso gut kann man sich aber auch auf Symbole beschränken; ich bin da sehr offen, Hauptsache, die Geschichte bleibt verständlich.*

**Hat die Geliebte des Narren einen Namen? Welchen Beruf übt sie aus, welchen gesellschaftlichen Stand hat sie? Erfährt man darüber etwas?**

*Die Geliebte heißt Tripetta und ist Tänzerin. In meiner Version sind die beiden als Sklaven aus einem eroberten Nachbarland an den Hof des Königs verschleppt worden. Das ist mit ein Grund für den Hass und im Endeffekt für die Rache des Narren.*

#### **14.2.6 Interview mit David Winkler »All's Well That Ends Well«**

(New York, 08. Februar 2014)

##### **I answer to your questions:**

##### **Why did you decide to score the Shakespearetext?**

*I was interested in the character variety in this Shakespeare play and that as a dark comedy there were are opportunities to compose music »against« the text. Also, there were very few other operatic versions of this play. So, I was breaking some »new ground« so to speak.*

##### **Where does the story play? In which century, which social context etc.?**

*The 14th Century in Rousillion, Tuscany, etc / exactly where the play specifies. At court and in castle-like settings.*

##### **What do I get to know about the fool, when I read the libretto? Can you tell, which role he plays in your opera? Which function does he has? How often does he appear in the play? Does he has a special instrumentation?**

*While the original five acts have been reduced to two, for operatic purposes, the essences of the characters remain - so that, LaVache also known as the clown, serves the role of court jester to Helen. His commentary on the action of the narrative is thru silly story telling. He appears fairly often as a comedic court jester on counterpoint to the travails and tribulations especially of Helen. The orchestration for LaVache is generally, lighter, rhythmic, dance like and decorative. Never too profound.*

##### **Which vocal fach/vocal type has LaVache? Most fools I found are tenors.**

*He is cast as a tenor, yes.*

## 14.3 Literaturverzeichnis

### 14.3.1 Primärliteratur

- ADÉS, Thomas: *The Tempest. An opera with three acts. Op. 22 (2003-04)*. Libretto by Meredith Oakes after William Shakespeare. Vocal Score. London 2007.
- AMRAM, David: *Twelfth Night. Opera in two acts*. New York 1972.
- »*Twelfth Night*«. Interview vom 29. März 2014 (siehe Anhang 14.2.1).
- BERG, Alban: *Georg Büchners Wozzeck: Oper in drei Akten (15 Szenen), Op. 7. Partitur. Nach den hinterlassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert von H. E. Apostel (1955)*. Wien, London, New York.
- BERGMAN, Erik: *Det Sjungande Trädet. The Singing Tree. Op. 110*. Vocal Score. Act II. Helsinki 1988.
- BJELKE, Henrik: *Tycho. Drama i 3 Akter*. København 1987.
- BRANT, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) und mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben. Herausgegeben von Manfred Lemmer [1962]. Tübingen 1968.
- BRÜLL, Ignaz: *Der Landfriede. Oper in drei Akten. Frei nach Bauernfeld's gleichnamigem Lustspiele mit besonderer Berücksichtigung des Autors Salomon Hermann von Mosenthal*. Berlin 1877.
- CAGNONI, Antonio: *Re Lear. Tragedia lirica, in four acts and seven parts*. Libretto by Antonio Ghislanzoni. CD-Booklet. Dynamic. Genua 2009.
- CAVALLI, Francesco: *Giasone*. Venetia 1649.
- CESTI, Antonio: *L'Argia*. Venetia 1699.
- EATON, John: *The Tempest*. Piano-Vocal Score. Opera in three acts. Libretto in English by Andrew Porter (1985) after the Play by William Shakespeare.
- *King Lear. Opera in three acts*. Libretto by Laura Bates, after William Shakespeare. USA, 2011.
- »*King Lear*«. Interview vom 03. Juni 2014 (siehe Anhang 14.2.2).
- FEIGIN, Joel: »*Twelfth Night*«. Interview vom 27. Juli 2014 (siehe Anhang 14.2.3).
- FRAZZI, Vito: *Re Lear. Tre atti di Giovanni Papini (dalla tragedia di Shakespeare)*. Riduzione dell'autore per canto e pianoforte. Firenze 1936.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoph von: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* [1961]. Ditzigen 2005.
- HARTMANN, Karl Amadeus: *Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus einer Jugend*. Klavierauszug. Heidelberg 1949.
- *Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus einer Jugend*. Textbuch. Mainz [u. a.] 1957.
- HARTIG, Heinz Friedrich: *Escorial. Opus 36*. Partitur. Berlin, Wiesbaden 1961.
- HASQUENOPH, Pierre: *Comme il vous plaira. La livret de Francis Didot d'après Shakespeare*. Straßburg 1982.
- HENNEBERG, Claus H.: *Was ihr wollt*. Libretto. In: Krellmann 1998, S. 61-75.
- HENSEL, Johann Daniel: *Die Geisterinsel. Ein Singspiel in vier Handlungen nach Shakespear, Gotter und J. W D umgearbeitet von Johann Daniel Hensel*. Hirschberg 1799.
- HOIBY, Lee: *The Tempest. Opera in Three acts. Libretto by Mark Shulgasser after William Shakespeare*. Piano-Vocal Score. Revised Edition. New York 2007.
- HOLST, Gustav: *The Perfect Fool. Opera in one act. Op. 39*. Pianoforte Arrangement by Vally Lasker. London 1923.
- KUSTERER, Arthur: *Was ihr wollt. Oper in drei Akten (nach dem gleichnamigen Lustspiel von Shake-*

- speare). Textbuch. [o. O.] 1932.
- LATTUADA, Felice: *La Tempesta. Dalla commedia fantastica di G. Shakespeare. Un prologo e tre atti di Arturo Rossato*. Milano [u. a.] 1922.
- LOMBARDI, Luca: *Prospero. Oper in zwei Akten*. Libretto: Friedrich Christian Delius nach William Shakespeare. Mit Texten des englischen Originals sowie Texten aus der italienischen Übertragung von Salvatore Quasimodo und freien Übersetzungen ins Neapolitanische von Eduardo de Filipp. Fassung Juli 2004.
- LUTHER, Martin: *Vom unfreien Willen. 1525*. In der Übersetzung von Ahland, Kurt: *Luther deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*. Bd. 3. Stuttgart 1961. [http://matthiasnk.funpic.de/images/luther\\_unfreier\\_Wille.pdf](http://matthiasnk.funpic.de/images/luther_unfreier_Wille.pdf) (08.06.2013)
- *Lutherbibel für dich*. Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen und Informationsseiten rund um die Bibel. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart 2006.
- MALIPIERO, Gian Francesco: *Filomela e L'Infatuato*. Drama per musicale in tre atti. Riduzione per Pianoforte e canto. Philomela und ihr Narr. Drama in drei Teilen. Deutsch von R. St. Hofmann. Klavierauszug dt./ital. Wien, New York 1926 (= Universal Edition, 8407).
- MARSCHNER, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin. Große romantische Oper in drei Aufzügen*. Leipzig 1829.
- MARTIN, Frank: *Der Sturm. Ein Zauberspiel von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung von A. W. v. Schlegel*. Klavierauszug mit Singstimmen (Reproduktion des Originalmanuskripts). Wien, Zürich, London 1955.
- MAURICK, Ludwig: *Simplicius Simplicissimus. Ein heiter-besinnliches Spiel in sechs Bildern nach Grimmlshausens „Der Abenteuerliche Simplicissimus“ für Soli, Sprecher, Chor u. Orchester*. Libretto. Düsseldorf o. J. [1938].
- *Simplicius Simplicissimus. Ein heiter-besinnliches Spiel in sechs Bildern nach Grimmlshausens „Der Abenteuerliche Simplicissimus“ für Soli, Sprecher, Chor u. Orchester*. Klavierauszug. Berlin o. J. [1938].
- MEYER, Joseph: *Der Sturm. Lustspiel in einem Kupfer*. Gotha 1825.
- MURNER, Thomas: *Die Narrenbeschwörung*. Herausgegeben von Meier Spanier. Berlin und Leipzig 1926 (= Kritische Gesamtausgaben Elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformationszeit. Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten des Erstdrucks, 2 ).
- MUSSORGSKIJ, Modest: *Boris Godunow. Oper in vier Aufzügen mit einem Prolog. Originalfassung 1874*. Klavierauszug. Wiesbaden 1998 (= Edition Breitkopf, 8563).
- MÜLLER, Wenzel/HENSLER, Karl-Friedrich: *Der Sturm. Eine heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen*. Wien 1798.
- OEHRING, Helmut: *Unsichtbar Land. Oper in 7 Tagen nach William Shakespeare: Der Sturm mit Musik von Henry Purcell. Texte von Helmut Oehring, Torsten Otterberg und historische Quellen*. Libretto: Oehring/Ottersberg. Bd 1. Berlin 2005 (= 2005a).
- *Unsichtbar Land. Oper in 7 Tagen nach William Shakespeare: Der Sturm mit Musik von Henry Purcell. Texte von Helmut Oehring, Torsten Otterberg und historische Quellen*. Libretto: Oehring/Ottersberg. Bd 2. Berlin 2005 (= 2005b).
- OFFENBACH, Jacques: *Fantasio. Opéra-Comique en 3 actes*. Paris 1873.
- *Fantasio. Komische Oper in 3 Akten nach der Komödie von Alfred de Musset von Paul de Musset und Ch. Nuitter. Deutsche Bearbeitung von Otto Maag und Ludwig Berger*. Berlin, Wiesbaden 1956.

- *Arien und Gesänge aus Fantasio. Komische Oper in 3 Acten.* Berlin 1973.
- PIZZETTI, Ildebrando: *Dèbora e Jaéle. Drama en tre atti.* Canto e Pianoforte. Milano 1922.
- REIMANN, Aribert: *Lear. Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare eingerichtet von Claus H. Henneberg (1976/78).* Textbuch. Mainz 1978 (= 1978a).
- *Lear. Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare.* Studien-Partitur. Mainz 1978 (= 1978b).
- RIMSKY-KORSAKOW, Nikolai: *Das Märchen vom Zaren Saltan. Oper in einem Prolog und vier Akten.* Libretto. München 2007.
- RITTER, Peter/DÖRING, Johann Wilhelm: *Der Sturm oder Die bezauberte Insel.* Cassel, Göttingen 1799.
- ROSSATO, Arturo: *La Tempesta. Dalla commedia fantastica di G. Shakespeare. Un prologo e tre atti.* Musica di Felice Lattuada. Milano [u. a.] 1922.
- ROTTERDAM, Erasmus von: *Vom unfreien Willen. De libero arbitrio.* Aus dem Lateinischen übersetzt von Otto Schumacher. Göttingen 1956.
- *Das Lob der Torheit.* Übersetzt von Alfred Hartmann. Herausgegeben von Emil Major [1943]. Hanau 1998.
- RUDERS, Poul: *Tycho. Opera in 3 acts. Words: Henrik Bjelke.* Vocal score. København 1986.
- SACRATI, Francesco: *La finta pazza.* Venetia 1641.
- SALLINEN, Aulis: *König Lear.* Libretto. Oper in zwei Akten nach dem Drama von William Shakespeare. Finnischer Text von Matti Rossi. Deutsche Fassung von Karin Holzmann und Wolfgang Quetes nach einer Übersetzung von Gisbert Jänicke. Kaiserlautern, Trier 2001.
- »*Kuningas Lear (King Lear)*«. Interview vom 19. März 2014 (siehe Anhang 14.2.4).
- SCHREKER, Franz: *Der Schatzgräber. Oper einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel.* Wien, Leipzig 1919 (= Universal Edition, 6137) (= 1919a).
- *Der Schatzgräber. Oper einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel.* Klavierauszug mit Text. Wien, Leipzig 1919 (= 1919b).
- SCRIBE, Eugène: *La Tempesta. An entirely new grand opera in three acts with a prologue. The music composed by Halévy.* London 1850.
- SEYFRIED, IGNAZ RITTER VON: *Orion oder Der Fürst und sein Hofnarr.* Ein Hofgemälde in vier Aufzügen für das Schikanederische Theater frey bearbeitet von Joachim Perinet. Wien 1798.
- SHADWELL, Thomas: *The Tempest, or The Enchanted Island.* London 1670.
- SHAKESPEARE, William: *The Tempest.* Herausgegeben von Frank Kermode. London 1964 (= The Arden edition of works, 4).
- *All's Well That Ends Well.* Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Christian A. Gertsch. Tübingen 1988.
- *As you like it.* Herausgegeben von Aland Brissenden. Oxford 1993.
- *Twelfth Night, or What you Will.* Herausgegeben von Roger Warren und Stanley Wills. Reissued as an Oxford world's classics paperback. Oxford [u. a.] 1998 (= Oxford world's classics).
- *The History of King Lear.* Herausgegeben von Stanley W. Wells, Oxford 2000.
- *King Lear.* Aus dem Englischen übertragen von Wolf Heinrich Graf Baudissin. Textrevision und Nachwort von Alfred Günther. Stuttgart 2001.
- *King Lear/König Lear. Englisch-Deutsch.* Übersetzt von Raimund Borgmeier et al. Mit einem Vorwort von Ulrich Suerbaum. Stuttgart 2011.
- SOMERS, Harry: *The Fool. Libretto: Michael Fram.* Vocal Score. Toronto 1953.
- STRAUSS, Richard: *Guntram. In drei Aufzügen. Op. 25.* Neue Bearbeitung. Mainz 1987.

- SULLIVAN, Arthur: *G. Schirmer edition of the Yeomen of the Guard or the Merryman and his maid. Book by W. S. Gilbert.* Nachdruck des Klavierauszugs. Herausgegeben von Edmond W. Rickett. USA 1993.
- SUTERMEISTER, Heinrich: *Die Zauberinsel. Oper in einem Vorspiel und zwei Akten (vier Bildern).* Text von Heinrich Sutermeister nach William Shakespeare „Der Sturm“. 1939 [o. O.].
- TAUBERT, Wilhelm/TAUBERT, Emil: *Arien und Gesänge aus: Cesario. Oper in drei Akten.* Berlin 1874 (= 1874a).
- *Cesario. Frei nach Shakespeares „Was ihr wollt. Oper in drei Akten“.* Vollständiger Klavierauszug mit Text. Berlin 1874 (= 1874b).
- TROJAHN, Manfred: *Was ihr wollt. Oper von Claus H. Henneberg nach William Shakespeares Twelfth Night.* Partitur. Basel [u. a.] 1988, S. 297-316.
- ULLMANN, Viktor: *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung. Spiel in einem Akt von Peter Knien. Op. 49.* Partitur. Nach den Quellen rekonstruiert und herausgegeben von Henning Brauel. Mainz [u. a.] 1992.
- URSPRUCH, Anton: *Der Sturm. Oper in 3 Aufzügen. Dichtung frei nach Shakespeare's gleichnamigen Schauspiel.* Hamburg 1890.
- URSPRUCH, Anton: *Der Sturm. Oper in 3 Aufzügen.* Hamburg 1888.
- VERDI, Giuseppe: *Rigoletto.* Textbuch (Italienisch - Deutsch) Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter der Mitarbeit von Rosemarie König [1979]. Mainz 2003 (= Serie Musik, 8025).
- VERDI, Giuseppe: *Rigoletto. Melodramma in tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave.* Partitura. Milano [u. a.] 1964.
- WAGENDRISTEL, Alexander: »Der Narr«. Interview vom 07. Februar 2014 (siehe Anhang 14.2.5).
- WEIS, Karl: *Viola. Komische Oper in drei Akten nach Shakespeares „Was ihr wollt“.* Prag 1891.
- WINKLER, David: »All's Well That Ends Well«. Interview vom 08. Februar 2014 (siehe Anhang 14.2.6).
- WINTER, Peter von/BERGH, Anton von: *Der Sturm. Eine komische Oper in zwey Aufzügen.* Wien 1798.
- ZEMLINSKY, Alexander: *Der Zwerg.* Klavierauszug mit Text. Wien, Leipzig 1922 (= Universal Edition, 6630).

### 14.3.2 Sekundärliteratur

- ABBATE, Carolyn/PARKER, Roger: *Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre*. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber und Nikolaus de Palézieux. München 2013.
- ABBIATI, Franco: »Entstehung und Uraufführung des ›Rigoletto‹«. In: Csampai/Holland 1982, S. 147-167.
- ABELS, Norbert: *Ohrentheater*. Frankfurt a. M. 2009.
- »Die Macht der Töne«. In: Loebe 2010, S. 16-17.
- ACKERMANN, Matthias: *Wahn und Narrentum im 19. Jahrhundert: 1815-1848. Zur Bedeutung eines literarischen Motivs zwischen Restauration und Vormärz*. Darmstadt 1992.
- ADLER, Guido (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*. Bd. 2 [1929]. Tutzing 21961.
- AICHMAYR, Michael: *Der Symbolgehalt der Eulenspiegel-Figur im Kontext der europäischen Narren- und Schelmenliteratur*. Göppingen 1991.
- ALEWYN, Richard: »Grimmelshausen-Probleme (1930)«. In: Weydt 1969, S. 389-409.
- ALTHOFF, Gerd: »Vom Lächeln zum Verlachen«. In: Röcke/Velten 2005, S. 3-17.
- AMAN, Jost: *Das Ständebuch. Herrscher, Handwerker und Künstler des ausgehenden Mittelalters. 114 Holzschnitte mit Versen von Hans Sachs 1568*. Köln 2006.
- AMELUNXEN, Clemens: *Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren*. Berlin, New York 1991.
- ANDERSON, James: »The Tempest«. In: Ders. (Hg.): *Dictionary of opera* [1989]. London 31998, S. 550.
- ANGERMANN, Klaus: »Die Handlung«. In: Programmheft Staatstheater Nürnberg 2006, S. 4-5.
- ARIÈS, Philippe: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München, Wien 1984.
- *Die Geschichte des Todes*. München 1982.
- *Studien zur Geschichte des Abendlandes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. München, Wien 1976.
- ARNTZ, Klaus: *Ars moriendi. Sterben als geistliche Aufgabe*. Regensburg 2008.
- ASPER, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten 1980.
- ATKIN, Graham: *Twelfth Night. Character Studies*. New York 2008.
- AUCHTER, Thomas: »›Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe (H. Cox): Psychoanalytische und anthropologische Aspekte von Lachen, Humor, Komischem und Witz‹«. In: Mauser/Pfeiffer 2006, S. 29-57.
- AUER, Bettina: *Oehring, Helmut: Unsichtbar Land*. Programmheft Theater Basel Spielzeit 2005/2006. Herausgegeben von Theater Basel. Basel 2006.
- AUGUSTIN, Matthias/KEGLER, Jürgen (Hg.): *Bibelkunde des Alten Testaments. Ein Arbeitsbuch*. Gütersloh 2000.
- AUGUSTIJN, Cornelius: *Erasmus von Rotterdam. Leben - Werk - Wirkung*. München 1986.
- *Erasmus. Der Humanist als Theologe und Kirchenreformer*. In: Oberman, Heiko E. et. al. (Hg.): *Studies In Medieval And Reformation Thought*. Leiden, New York, Köln 1996.
- AXT, Eva-Maria: *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper ›Friedenstag‹ von Richard Strauss und Joseph Gregor*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan. München, Salzburg 1989 (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, 36).
- AXT-PISCALAR, Christine: »Sünde«. In: Christophersen/Jordan 2007, S. 297-299.
- BACHER, Ernst et. al. (Hg.): *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Voralberg*.

- Wien, Köln, Weimar 2007.
- BACHORSKI, Hans Jürgen: *Schelme und Narren in den Literaturen des Mittelalters*. Greifswald 1994.
- *Irrsinn und Kolportage. Studien zum ›Ring‹, zum ›Lalebuch‹ und zur ›Geschichtsklitterung‹*. Trier 2006.
- BACHTIN, Michael M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969]. Frankfurt a. M. ²1990.
- BACHMAIER, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart 2005, S. 121-134.
- BADIUS, Ascensius Jodocus: *La Nef des Folles*. Grenoble 1979.
- BAILEY, Leslie: *The Gilbert & Sullivan Book*. London 1952.
- *Gilbert & Sullivan. Their lives and times*. Reprint der amerikanischen Erstausgabe von 1974. Harmondsworth 1979.
- BARACK, Karl-August: *Zimmersche Chronik* [1869]. Freiburg ²1881.
- BARO, Christine: »Von Idiotie bis Ironie: Figurationen des Narren in Dramatik und Epik am Beispiel von Jörg Wickram«. In: Schillinger 2009, S. 125-145.
- BARTL, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart 2009.
- BARWIG, Edgar/SCHMITZ, Ralf: »Narren - Geisteskranke und Hofleute«. In: Hergemöller 2001, S. 238-270.
- BAUDELAIRE, Charles: *Vom Wesen des Lachens*. Übertragen von Wilhelm Fraenger. München, Leipzig 1922.
- BAUMAN, Thomas: »Singspiel«. In: Stanley 1997d, S. 402-405.
- BAUMANN, Gerlinde: *Die Bibel. Wissen was stimmt*. Freiburg, Basel, Wien 2008.
- BAUSINGER, Hermann et. al (Hg.): *Fasnacht. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fastnachtsforschung*. Tübingen 1964 (= Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 6).
- et. al (Hg.): *Dörfliche Fastnacht zwischen Neckar und Bodensee*. Tübingen 1966 (= Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 12).
- »Vorwort«. In: Ders. 1966.
- et. al (Hg.): *Masken zwischen Spiel und Ernst*. Tübingen 1967 (= Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 18).
- »Für eine komplexere Fastnachtstheorie«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 101-107.
- et. al. (Hg.): *Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung*. Tübingen 1980 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 51) (= 1980a).
- »Hintergründe der Fastnacht«. In: Ders. 1980, S. 13-29 (= 1980b).
- »Narrenfreiheit nach Vorschrift. Zwischen Organisation und Spontaneität«. In: Ders. 1980, S. 239-249 (= 1980c).
- BÄURER, Hans Günther: *Brunnenheilige und Narrenhäas: Narrenbrunnen und närrisches Wasserbrauchtum einst und heute*. Konstanz 1977.
- BEAUJEAN, Oswald: »Der Zwerg«. In: Csampai/Holland 2006, S. 1116-1119.
- BECHER, Christoph: *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*. Herausgegeben von Markus Grassl und Reinhard Kapp. Wien, Köln, Weimar 1999 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 2).

- BECK, Wolfgang: »*Fahrendes Volk*«. In: Schneilin/Brauneck 2001, S. 365-367.
- BECK, Wolfgang: »*Zirkus*«. In: Schneilin/Brauneck 2001, S. 1200-1203.
- BEIKIRCHER, Konrad: *Bohème Suprême*. Köln 2008.
- *Palazzo Bajazzo*. Köln 2008.
- BENETKOVÁ, Vlasta/LUDOVÁ, Jitka (Hg.): *Kontexte. Musica iudaica 1996. Bericht über die internationale Konferenz. Praha 30. – 31.10.1996*. Prag 1997.
- BERGER, Ludwig: »*Zu Offenbachs Fantasio*«. *Einführende Worte zur Oper* (unpaginierte Seiten). In: Offenbach 1956.
- BERGER, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalk. Berlin, New York 1998.
- BERGER, Placidus: *Ars moriendi. Die Kunst des Lebens und des Sterbens*. Münsterschwarzach 2010.
- BERGHAUS, Peter et al.: *Simplicius Simplicissimus. Grimmelshausen und seine Zeit*. Herausgegeben vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte. Münster 1976.
- BERGSON, Henri: *Das Lachen* [1921]. Meisenheim am Glan ²1948.
- BERNUTH, Ruth von: »*Aus den Wunderkammern in die Irrenanstalten*«. In: Waldschmidt, Anne (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation*. Kassel 2003, S. 49-62.
- BEUTIN, Wolfgang: *Der radikale Doktor Martin Luther. Ein Streit- und Lesebuch*. Köln 1982.
- BEUTIN, Wolfgang et. al [Hg.]: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*[1979]. Stuttgart, Weimar 62001.
- BIANCONI, Lorenzo: *Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien*. Heidelberg 1974 (zgl. Diss., Heidelberg 1974).
- »*La finta pazza*«. In: Dahlhaus 1994, S. 491-494.
- BICCARI, Gaetano: *Zuflucht des Geistes? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*. Tübingen 2001 (= Forum Modernes Theater, 28).
- BIE, Oscar: *Die Oper*. Berlin 1913.
- BILLETER, Bernhard: *Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik*. Frauenfeld, Stuttgart 1970.
- *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik*. Bern 1971 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, 23; zgl. Diss., Zürich 1971).
- *Frank Martin. Werdegang und Musik seiner Werke*. Mainz [u. a.] 1999.
- BILLINGTON, Sandra: *A social history of fool* [1984]. Brighton, Sussex ²1986.
- BISCHÖFE DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS, DER SCHWEIZ, DES BISCHOFES VON LUXEMBURG, DES BISCHOFES VON LÜTTICH, DES BISCHOFES VON BOZEN-BRIXEN: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Aschaffenburg 1980.
- BLANK, Walter: »*Deutsche Minnesang-Parodien*«. In: Honemann, Volker et. al. (Hg.): *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*. Tübingen 1979, S. 205-219.
- BLOCH, Peter: »*Typologie*«. In: Kirschbaum 1972, S. 395-404.
- BLOOM, Harald (Hg.): *William Shakespeare's The Tempest. New Edition*. New York 2011 (= Bloom's Modern Critical Interpretations, 1)
- BOEHME, Magnus: *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur-*

- und Musikgeschichte. Bd.1. Leipzig 1886.
- BOLLENBECK, Georg: *Till Eulenspiegel, der dauerhafte Schwankheld. Zum Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart 1985.
- BORGMAN, Albert S.: *Thomas Shadwell. His Life and Comedies* [1923]. New York 1969.
- BORGMEIER, Raimund/BUSCHMANN-Nalenz: »Nachwort«. In: Shakespeare, William: *King Lear/König Lear. Englisch-Deutsch*. Übersetzt von Raimund Borgmeier et al. Mit einem Vorwort von Ulrich Suerbaum. Stuttgart 2011, S. 253-271.
- BORST, Arno et. al. (Hg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz 1993.
- BOSKOVITS, Miklós/WELLERSHOF VON THADDEN, Maria: »Caritas«. In: Kirschbaum 1968, S. 349-352.
- BOYDEN, Matthew: *The Rough Guide To Opera*. Herausgegeben von Joes Staines. London 2002.
- BÖHME, Tatjana: *Langsamkeit als Folge von Komplexität. Untersuchungen zur musikalischen Eigenzeit in Franz Schrekers Oper "Der Schatzgräber" und Erich Korngolds "Die tote Stadt"*. Aachen 1999.
- BRADLEY, A. C.: »Feste, the Jester«. In: Palmer, D. J.: *Shakespeare. Twelfth Night. A Casebook*. London 1972 (= Casebook series), S. 63-72.
- BRADLEY, Ian: *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*. Oxford 1996.
- BRANDT, Rüdiger: *Enklaven - Exklaven. Zur literarischen Darstellung von Öffentlichkeit und Nicht-öffentlichkeit im Mittelalter. Interpretationen, Motiv- und Terminologiestudien*. München 1993.
- BRANDENBURG, Daniel: *Verdi. Rigoletto*. Kassel 2012 (= Opernführer Kompakt).
- BRANDHORST, Jürgen/HERGEMÖLLER, Bernd-Ulrich: »Spielleute. Vaganten und Künstler.« In: Hergemöller 2001, S. 173-198.
- BRAUN, Karl: »Peter Knien – Annäherung an Leben und Werk«. In: Klein 1995, S. 39-59.
- BRAUNECK, Manfred/SCHNEILIN Gérard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles* [1986] Reinbek bei Hamburg 2001, S. 543.
- BRAUNFELS, Wolfgang (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Achter Band. Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Märtyrer. Rom [u. a.] 1976.
- BRÄUNLEIN, Peter: »Das Schiff als Hölle im Schembartlauf des Jahres 1506«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 17 (1994), S. 197-208.
- BRECKNER, Johannes: »Szenendramaturgie in den Operneinaktern Alexander Zemlinskys«. In: Döh-ring, Sieghart/Kirsch, Winfried (Hg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors* Laaber 1991 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 10), S. 317-323.
- BREMMER, Jan/ROODENBURG, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Aus dem Englischen übersetzt von Kai Brodersen. Darmstadt 1999.
- »Humor und Geschichte. Eine Einführung«. In: Dies. 1999, S. 9-18.
- BRENK, Beat: »Teufel«. In: Kirschbaum 1994, S. 296-300.
- BRINKMANN, Alfons: *Liturgische und volkstümliche Formen im Geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters*. Münster 1932 (= Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, 3).
- BRINKMANN, Karl: *Erläuterungen zu Shakespeares König Lear*. Herausgegeben von Wilhelm König. Hollfeld 1958 (= Erläuterungen zu den Klassikern, 65).
- BRUGGISSER-LANKER, Therese: *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*. Göttingen 2010.
- BRÜNDL, Jürgen: »Teufel/Antichrist«. In: Christophersen/Jordan 2007, S. 307-310.
- BRZOSKA, Matthias: *Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“*. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1988 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 27).

- »Der Schatzgräber«. In: Dahlhaus 1994, S. 641-644.
- »Der Schatzgräber«. In: Schmierer 2002b, S. 549-550.
- BUBER, Martin: *Das Buch der Preisungen* [1958]. Heidelberg <sup>8</sup>1975.
- BUCHBERGER, Michael (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Dritter Band. Colorbasus bis Filioque, Dauth-David. Freiburg 1931.
- BUDDE, Elmar/STEPHAN, Rudolph: *Franz Schreker Symposium <Berlin, West>*. Berlin 1980 (= Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, 1).
- BUDDEN, Julian: *The Operas of Verdi. From Oberto to Rigoletto*. New York, Washington 1973.
- *Verdi*. London 1985 (= The master musicians series).
- *Verdi*. Aus dem Englischen übersetzt von J. M. Dent. Stuttgart 1987.
- »Cagnoni, Antonio.« In: Sadie 1997a, S. 679.
- BUMKE, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 2004.
- BURDE, Wolfgang: *Heinz Friedrich Hartig*. Berlin 1967.
- »Escorial«. In: Dériaz 1970/71.
- BURKE, Peter: *Helden. Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Herausgegeben mit einem Vorwort von Rudolf Schenda. Die Übersetzung aus dem Englischen besorgte Susanne Schenda. Stuttgart 1981.
- »Grenzen des Komischen im frühzeitlichen Italien (um 1350-1750)«. In: Bremmer/Roodenburg 1999, S. 64-77.
- BÜCHTER-RÖMER, Ute: *Reflexe des Unbehausten. Eine Einführung in das zeitgenössische Musiktheater*. München 2007.
- BÜRGER, Thomas: »Die Wiederentdeckung Grimmelshausens«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 225-229.
- CANEL, Alfred: *Recherches Historiques sur les Fous des Rois de France*. Paris 1873.
- CAO, Hélène: *The Tempest. Thomas Adès* Paris 2004 (= L'avant-scène: Opéra, 222).
- CARLTON, David: »Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und opéra comique«. In: Walter, Michael (Hg.): *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*. München 1992 (= Materialität der Zeichen Reihe A, 10), S. 181-191.
- CATHOLY, Eckehard: *Das Fastnachtsspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion*. Tübingen 1961.
- *Fastnachtsspiel*. Tübingen 1966.
- CZERNY, Peter: *Opernbuch* [1958]. Berlin <sup>4</sup>1960.
- CESARE, Molinari: *Theater*. Freiburg 1975.
- CHARRY, Brinda: *The Tempest: Language and Writing*. London [u. a.] 2013.
- CHERNEY, Brian: *Harry Somers*. Toronto, Buffalo 1975 (= Canadian composers, I).
- CHRISTOPHERSEN, Alf/JORDAN, Stefan: *Lexikon Theologie. Hundert Grundbegriffe* [2004]. Ditzingen <sup>2</sup>2007.
- CHRIST-VON WEDEL, Christine: *Das Nichtwissen bei Erasmus von Rotterdam. Zum philosophischen und theologischen Erkennen in der geistigen Entwicklung eines christlichen Humanisten*. Basel, Frankfurt a. M. 1981.
- *Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*. Münster 2003 (= Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne, 5).
- CLEMEN, Wolfgang: »Shakespeare und die Musik«. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. Heidelberg 1966. Zitiert nach Auer 2006, S. 48-52.
- CLARKE, Kevin: »Welturaufführung von Cagnonis 'Re Lear '(1895)«. In:

- <http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=2411> (06.02.2014).
- CORNEILSON, Paul: »*Holst, Gustav*«. In Sadie 1997b, S. 741-742.
- COURIR, Duilio: »*Rigoletto*«. In: Bagnoli, Giorgio (Hg.): *Die Opern Verdis*. Aus dem Italienischen von Caroline Gutberlet [2003]. Berlin 2013, S. 111-121.
- COURSEN, Herbert R.: *The Tempest. A Guide to play* Westport u. a. 2000 (= Greenwood guides to Shakespeare, 3).
- CRAMER, Thomas: *Till Eulenspiegel in Geschichte und Gegenwart*. Bern 1978.
- CSAMPAI, Attila/HOLLAND, Dietmar (Hg.): *Giuseppe Verdi: Rigoletto*. Reinbek 1982 (= 1982a).
- (Hg.): *Modest Mussorgskij. Boris Godunov*. Reinbek 1982 (= 1982b).
  - *Opernführer* [1989]. Neuausgabe, grundlegend überarbeitet und erweitert unter Mitarbeit von Alexandra Maria Dielitz. Freiburg 2006.
- CUTTS, John P.: »*Music and Supernatural in The Tempest*«. In: Palmer 1968, S. 196-212.
- DAHLHAUS, Carl: »*Einleitung*«. In: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München [u. a.] 1983, S. 5-8.
- und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und Leitung von Sieghart Döhring (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 1. Abbatini - Donizetti. München, Zürich 1986.
  - *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 2. Donizetti - Henze. München, Zürich 1987.
  - *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 3. Henze - Massine. München, Zürich 1989.
  - *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 4. Massine - Piccinni. München, Zürich 1991.
  - *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 5. Piccinni - Spontini. München, Zürich 1994.
  - *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6. Spontini – Zumsteeg. München, Zürich 1997.
- DALLAPIAZZA, Michael: *Wolfram von Eschenbach: Parzival*. Berlin 2009.
- DANCKERT, Werner: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*. Bern, München 1963.
- DANIEL, Paul: »*John C. Eaton*«. In: Holden 2001a, S. 258.
- DARENDORF, Ralf: *Homo Sociologicus*. Opladen 1974.
- DEAN, Winton: »*Shakespeare and Opera*«. In: Hartnoll, Phylis (Hg.): *Shakespeare in music*. London 1964, S. 89-177.
- DECKER-HAUFF, Hansmartin: *Die Chronik der Grafen von Zimmern*. Konstanz 1964-1972.
- DEISSLER, Alfons: *Die Psalmen*. Düsseldorf 1964.
- DEMONTS, Louis: »*Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre*«. In: *Gazette des Beaux Arts* 1919, S. 1-3.
- DELIUS, Friedrich Christian: »*Warum eine 'Sturm'- Oper*«. In: Programmheft Staatstheater Nürnberg, S. 4-5.
- DENEKE, Bernward: »*Zur Tradition der mythologischen Kontinuitätsprämisse. Fragestellungen des 17. und 18. Jahrhunderts bei Jacob Grimm*. In: Bausinger, Hermann/Brückner, Wolfgang. (Hg.): *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkstümliches Problem*. Berlin 1969, S. 47-56.
- DÉRIAZ, Philippe: *Programmheft zu Igor Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten sowie Heinz Friedrich Hartig: Escorial*. Herausgegeben vom Südostbayerischem Städtetheater Landshut-Passing-Straubing. Spielzeit 1970/71-11.
- DESCARTES, René: *Die Leidenschaften der Seele französisch-deutsch*. Herausgegeben von Klaus Hammacher. Hamburg 1984.
- DEUFERT, Wilfried: *Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1975 (zgl. Diss., Würzburg 1974).

- DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE (DWDS): »Schalksnarr«. In: <http://www.dwds.de/cache/shortcuts/schalk.html> (05.02.2013).
- DILWALD, Helmut: *Luther. Eine Biographie*. Bergisch Gladbach 1982.
- DINZELBACHER, Peter: *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung*. Paderborn [u. a.] 1996.
- *Lebenswelten des Mittelalters 1000-1500*. Herausgegeben von Michael P. Bachmann, Michael P. (Hg.). Badenweiler 2010 (= Bachmanns Basiswissen, 1).
- DOSTAL, Jan: »Stoffverwandtschaften in den Opern "Der Kaiser von Atlantis" und "Der Sturz des Antichrist"«. In: Klein 1995, S. 29-39.
- DÖHRING, Sieghart: »Franz Schreker und die große musiktheatrale Szene«. In: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 175-186.
- *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. [Itzehoe] 1975 (zzgl. Diss., Marburg 1975).
- »Der Operntypus Schrekers«. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik*. Graz 1978 (= Studien zur Wertungsforschung, 11), S. 19-31.
- »Le Roi s'amuse – Rigoletto: vom 'drame' zum 'melodramma'«. In: Gier, Albert: *Oper als Text*. Heidelberg 1986 (= Studia Romanica, 63), S. 239-247.
- Döhring, Sieghart/Kirsch, Winfried (Hg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*. Laaber 1991 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 10). S. 11-17.
- »Der mittlere Verdi. Zwischen Tradition und Erneuerung«. In: Bermbach, Udo (Hg.): *Verdi-Theater*. Stuttgart 1997, S. 55-70.
- »Kammeroper. Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff«. In: Reininghaus, Frieder/Schneider, Katja/Sanio, Sabine (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. Laaber 2004 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 7), S. 56-60.
- DRAHEIM, Kusterer: *Arthur Kusterer (1898-1967)*. Heidelberg 1983.
- DREYTA, Manfred/HILBRANDS, Walter/SCHMID, Hartmut: *Das Studium des Alten Testaments. Eine Einführung in die Methoden der Exegese*. Wuppertal 2002.
- DRIESEN, Otto: *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*. Berlin 1904.
- DRIESSEN, Henk: »Humor, Lachen und die Feldforschung: Betrachtungen aus dem Blickwinkel der Ethnologie«. In: Bremmer/Roodenberg, S. 167-184.
- EATON, John: »Notes on the Tempest«. In: Weymouth, Hugh E. (Hg.): *The Santa Fe Opera 1895. Playbill Twenty-Ninth Season, June 29-August 24*. Santa Fe 1985, S. 63-68.
- EBELING, Ingelore: *Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart*. Köln 1984.
- EBELING, Friedrich Wilhelm: *Die Kahlenberger. Zur Geschichte der Hofnarren*. Berlin 1890.
- EBERLEIN, Konrad Johann: *Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei*. Frankfurt a. M. 1995.
- ECKEL, Friedrich: *Der Fremdwortschatz Thomas Murners. Ein Beitrag zur Wortgeschichte des 16. Jahrhunderts*. Göppingen 1978.
- EHRISMANN, Otfried: *Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden im Mittelalter*. Darmstadt 2011.
- EHRISMANN, Bart D.: *Abgeschrieben, falsch zitiert und missverstanden. Wie die Bibel wurde, was sie ist*. Gütersloh 2008.
- EICHER, Peter: *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe*. Bd. 1. A-E [1984]. München 21991.
- ELIAS, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* [1939]. Bern, München 21969.

- ELTON, William R.: *King Lear and the Gods*. San Marino 1966.
- ENDRES, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*. Tübingen 1991.
- ERTLER, Klaus-Dieter: *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2007.
- EVANS, Michael: »Laster«. In: Kirschbaum 1971, S. 15-27.  
– »Tugenden«. In: Kirschbaum 1972, S. 363-380.
- FANDREY, Walter: *Krüppel, Idioten, Irre. Zur Sozialgeschichte behinderter Menschen in Deutschland*. Stuttgart 1990.
- FELDBACH, Hans: »Bibelillustration«. In: Kirschbaum 1968.
- FEUCHTNER, Bernd: »Da bleibt dem Zuhörer die Luft weg«. In: Loebe 2010, S 35-36.
- FIETZ, Lothar/ FICHTE, Joerg O./LUDWIG, Hans-Werner (Hg.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Tübingen 1966
- FINK-EITEL, Hinrich: *Michel Foucault zur Einführung* [1989]. Hamburg 42002.
- FINNISCHES NATIONALTHEATER HELSINKI (HG.): *Aulis Sallinen Kuningas Lear*. Programmheft zur Oper. Helsinki 2009.
- FISCHER, Hanns (Hg.): *Schwankerzählungen des deutschen Mittelalters*. München 1968.
- FISCHER, Kuno: *Über den Witz. Ein philosophischer Essay*. Herausgegeben von Gert Ueding. Tübingen 1996 (= Promenade, 5).
- FISCHER, Jens Malte: »Warum heißt Rigoletto Rigoletto?«. In: *Jahrbuch für Opernforschung* 2 (1986), S. 51-57.  
– »Nach Wagner - Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920«. In: Mauser 2002a, S. 11-47.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* [1993]. Tübingen, Basel 21999 (= 1999a).  
– *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band. 2. Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Theater des Barocks und der Aufklärung* [1983]. Tübingen 41999 (= 1999b).
- FLÖGEL, Karl: *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Leipzig 1862.  
– *Geschichte der Hofnarren*. Liegnitz, Leipzig 1789.
- FORD, John R.: *Twelfth Night. A Guide to Play*. Westport [u. a.] 2006 (= Greenwood guides to Shakespeare).
- FORMAN, Denis: *The Good Opera Guide* [1994]. London 21998.
- FOUCAULT, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M. 1969.
- FRANKE, Rainer: »Sullivan, Arthur«. In: Schmierer 2002b, S. 642-643.  
– »Richard Strauss: Guntram«. In: Dahlhaus 1997, S. 78-81.  
– »Skaska o zare Saltane«. In: Dahlhaus 1994, S. 273-276.
- FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [1976]. Stuttgart 91998.
- FREUD, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig 1905.
- FRENSDORF, Victor Egon: *Peter Winter als Opernkomponist*. Erlangen 1908 (zgl. Diss., München 1907).
- FRITZ, Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. Zur Entwicklungsge-*

- schichte der Monarchie* [1914]. Darmstadt <sup>2</sup>1954.
- FUCHS, Peter: »Hofnarren und Organisationsberater«. In: *OrganisationsEntwicklung. Zeitschrift für Unternehmensentwicklung und Change Management* 3 (2002), 2, S. 4-15.
- FUHRMANN, Joëlle: »Die Geisteskranken im Mittelalter. Eine besonders mittleiderregende Sorte von Narren«. In: Bachorski 1994, S. 47-55.
- FUHRMANN, Horst: *Einladung ins Mittelalter* [1987]. München <sup>5</sup>1997.
- FUHRMANN, Manfred: »Fastnacht als Utopie: Vom Saturnalienfest im alten Rom. Oratiuncula iocosa«. In: Bausinger 1980a, S. 29-42.
- *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters* [1999]. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2004.
- GAEDICK, Walter: *Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*. Leipzig 1928.
- GAIER, Ulrich: *Studien zu Sebastian Brants Narrenschiff*. Tübingen 1966.
- GAIL, Anton J. (Hg.): *Erasmus von Rotterdam. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* [1974]. Reinbek bei Hamburg <sup>8</sup>1999.
- GAJEK, Esther: »Germanenkunde und Nationalsozialismus. Zur Verflechtung von Wissenschaft und Politik am Beispiel Otto Höflers«. In: Schmitz, Walter/Vollnhals, Clemens (Hg.): *Völkische Bewegung - konservative Reden - Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*. Thelem, Dresden 2005 (= Kultur und antidemokratische Politik in Deutschland, 1), S. 325-355.
- GAMILLSCHEG, Ernst: *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. Heidelberg 1928.
- GAUB, Albrecht: »Rimski-Korsakow, Nikolai Andrejewitsch«. In: Schmierer 2002b, S. 439-470.
- GAUSE, Ute: »Humanismus«. In: Christophersen/Jordan 2007, S. 160-163.
- GEIER, Manfred: *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*. Reinbek bei Hamburg 2006.
- GELLER, Helmut: *Position - Rolle - Situation. Zur Aktualisierung soziologischer Analyseinstrumente*. Opladen 1994.
- GENNEP, Arnold von: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M. 1986.
- GERHARD, Anselm/ SCHWEIKERT, Uwe (Hg.): *Verdi Handbuch* [2001]. Stuttgart, Weimar <sup>2</sup>2013.
- GERHARDT, Uta: *Rollenanalyse als kritische Soziologie*. Neuwied und Berlin 1971.
- GERHARDTS, Markus: »Viktor Ullmann und die Anthroposophie«. In: Benetková/Ludová 1997, S. 151-159.
- GERHARTZ, Leo Karl: »Von Bildern und Zeichen zu Verdis <Rigoletto>«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 9-49 (= 1982a).
- »Eine denkwürdige Uraufführung im Teatro La Fenice zu Venedig«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 160-177 (= 1982 b).
- »Rigoletto«. In: Dahlhaus 1997, S. 432-439.
- »Rigoletto«. In: Csampai/Holland 2006, S. 653-657.
- GEROK-REITER, Annette/OBERMEIER, Sabine: »Angst und Schrecken als kulturelle Matrix«. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien. Zeitschrift des Mediävistenverbandes* 12 (2007), 1, S. 3-7.
- GERSCHWITZ, Lea: »Schwarze und Weisse Kunst. Zum historischen Kontext der Magie in Shakespeares *The Tempest*«. In: Loebe 2006, S. 41-42.
- GERTSCH, Christian A.: »Einleitung«. In: Shakespeare 1988, S. 10-30.
- GERTZ, Jan Christian: *Grundinformation Altes Testament*. Göttingen 2006.

- GEUTING, Matthias: »Der Zwerg«. In: Schmierer 2002b, S. 836-850.
- GIER, Alber.: »Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton«. In: Schneider, Herbt/Schmusch, Rainer (Hg.): *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim, Zürich, New York 2009 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), S. 329-351.
- GIFFORD, D. J.: »Iconographical notes towards a definition of the medieval fool«. In: Williams, Paul: *The Fool and the Trickster. Studies in Honour of Enid Welsford*. Cambridge 1997, S. 18-35.
- GISI, Peter: *Verdis Welten. Neuinterpretation der Werke im Spiegel der Tonarten* Herausgegeben von Hanspeter Renggli und Anselm Gerhard. Bern [u. a.] 2013 (= Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, 4).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln [1986]. Ditzingen 32001.
- GOETZ, Hans-Werner: *Proseminar Geschichte: Mittelalter*. Stuttgart 1993.
- *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*. Darmstadt 1999.
  - *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert* [1989]. München 72002.
- GOLDSCHMITT, Adolph: *Die ältesten Psalterillustrationen*. In: Thode, Henry/Tschudi, von Hugo: *Repertoire für die Kunstwissenschaft*. Band XXIII. Berlin, Stuttgart 1900.
- GOTTWALD, Claudia: *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld 2009 (= Disability Studies. Körper - Macht - Differenz, 5; zgl. Diss., Dortmund).
- GÖTZ, Franz: »Die Welt der Fastnachtsnarren«. In: Bausinger 1980a, S. 89-111.
- GRAUS, František (Hg.): *Randgruppen der städtischen Gesellschaft im Spätmittelalter*. In: *Historische Zeitschrift* 29/1979, S. 285-427.
- *Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme*. Sigmaringen 1987.
- GREBE, Anja: *Goldenes Mittelalter. Geschichte der Buchmalerei*. Berlin 2007.
- GREBE, Anja/STAUBACH, Nikolaus: *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*. Frankfurt a. M. 2005.
- GREINER, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992.
- GRIESE, Hartmut M.: *Rollentheorie und Anthropologie*. Duisburg 1976.
- GRIFFEL, Margaret Ross.: *Operas in English*. Revised Edition [1999]. Lanham, Toronto, Plymouth 2013.
- GRIFFITH, Trevor R.: *The Tempest*. Herausgegeben von John Russell Brown. Basingstoke 2007 (= The Shakespeare Handbooks).
- GRIMM, Jacob/GRIMM, Wilhelm: »Narr« In: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 13. Sp. 355. Leipzig 1854. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GN02652> (10.05.2012).
- GRIMM, Jacob: *Deutsche Mythologie*. Göttingen 1835.
- GRIMME, Günther Ernst: *Die Geschichte der abendländischen Malerei*. Köln 1980.
- GRISAR, Hartmann: *Geschichte Roms und Päpste im Mittelalter/1* [1901]. Freiburg 21985.
- GROSS, Angelika: *La Folie. Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text*. Heidelberg 1990.
- GSODAM, Ute: »Vanitas«. In: Kirschbaum 1972, S. 409-412.
- GROßKREUTZ, Joachim: *Nikolai Rimski-Korsakow. Das Märchen vom Zaren Saltan. Oper von Wladimir Belski nach Alexander Puschkin. Programmheft zur Aufführung der Komischen Oper Ber-*

- lin; *Premiere 10.09.1993; Inszenierung: Harry Kupfer*. Herausgegeben von der Dramaturgischen Abteilung der Komischen Oper. Berlin 1993.
- GUNKEL, Hermann: *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels* [1933]. Göttingen 21966.
- GURJEWITSCH, Aaron J.: *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. Schutzumschlag. München 1980.
- »Bachtin und seine Theorie des Karnevals«. In: Bremmer/Roodenburg 1999, S. 57-64.
- GÜNTHER, Alfred: »Nachwort«. In: Shakespeare 2001, S. 111f.
- HAAS, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*«. Bern 2005.
- HABERKAMM, Klaus: »Grimmelshausen am Wendepunkt der astrologischen Traditionen«. In: Berg-haus/Weydt 1976, S. 141-161.
- HABICHT, Isabel: *Der Zwerg als Träger metafiktionaler Diskurse in deutschen und französischen Texten des Mittelalters*. Heidelberg 2010 (zgl. Diss., Freiburg 2008).
- HAEKEL, Ralf: *Die englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des Berufsschauspiels*. Heidelberg 2004 (zgl. Diss., Berlin 2003).
- HAGNER, Michael: *Der falsche Körper. Beitrag zu einer Geschichte der Monstrositäten* [1995] Göttingen 2005.
- HAMMERSTEIN, Reinhold: *Diabolus in musica*. München 1974.
- HAMPE, Theodor: *Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Mit 122 Abbildungen und Originalen, größtenteils aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*. Leipzig 1902.
- HANCKEL, Hadumoth: *Narrendarstellungen im Spätmittelalter*. Freiburg 1952 (zgl. Diss., Freiburg, 1952).
- HANSLICK, Eduard: »Marschners "Templer und die Jüdin"«. In: Ders.: *Musikalisches Skizzenbuch. Neue Kritiken und Schilderungen* [1883]. Berlin 21888 (= Die moderne Oper, 4), S. 119-126.
- HARTMANN, Amadeus: *Kleine Schriften*. Herausgegeben von Ernst Thomas. Mainz 1965.
- HARTMANN, Martina: *Mittelalterliche Geschichte studieren*. Konstanz 2004.
- HARTNOLL, Phyllis: *Shakespeare in Music. Essays by John Stevens, Charles Gudworth, Winton Dean, Roger Fiske*. London 1964.
- HASELOFF, Günther: *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*. Kiel 1938 (zgl. Diss., Göttingen 1937).
- HASSLER, Harald: *Oper, Operette, Musical. 600 Werkbeschreibungen*. Stuttgart, Weimar 2006 (= Metzler kompakt).
- HAUGG, Frigga: *Kritik der Rollentheorie*. Hamburg 1994.
- HAUG, Walter: »Schwarzes Lachen. Überlegungen zum Lachen an der Grenze zwischen Komischen und Makabren«. In: Fietz 1996, S. 49-65.
- HARVOLK, Edgar: »Zur Intentionalität von Fastnachtsbräuchen. Methodische Probleme der Erschließung«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 85-89.
- HAWIG, Peter: *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*. Herausgegeben von Christoph Dohr. Köln-Rheinkassel 1999 (= Beiträge zur Offenbach-Forschung, II).
- *Werkführer zu Jacques Offenbach*. Bad Ems 2007 (= Bad Emser Hefte, 279).
- HÄLBIG, Klaus W.: *Der Baum des Lebens. Kreuz und Thora in mystischer Deutung*. Würzburg 2011.
- HÄBLER, Günther/HÄBLER, Frank: *Geistig Behinderte im Spiegel der Zeit. Vom Narrenhäusel zur Gemeindepatrie*. Stuttgart 2005.
- HEERS, Jacques: *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*.

- Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Frankfurt a. M. 1986.
- HEERS, Jacques: *Fêtes des fous et Carnaval*. Paris 1983.
- HEIMANN, Heinz-Dieter: *Einführung in die Geschichte des Mittelalters*. Stuttgart 1997.
- HEINZELMANN, Josef: »Fantasio«. In: Dahlhaus 1991, S. 560-562.
- HEINZLE, Joachim: *Das Mittelalter in Daten. Literatur, Kunst, Geschichte*. Stuttgart 2002.
- HELD, Marieluise: *Das Narrenthema in Satire und am Vorabend der Frühzeit der Reformation*. Marburg 1945 (zgl. Diss., Marburg, 1945).
- HELLENTHAL, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen 1989 (= Literaturwissenschaft der Blauen Eule, 1).
- HENDLEY, Christopher Dean: *Fromental Halévy's La Tempesta: A study in the negotiation of cultural differences*. Athens 2005 (zgl. Diss., Athens 2005).
- HENNEBERG, Claus H.: »Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Libretto am Beispiel von Aribert Reimanns *Lear*«. In: Fischer, Jens Malte (Hg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg 1985 (= Reihe Siegen, 60), S. 261-269.
- HENZE-DÖHRING, Sabine: *Verdis Opern. Ein musikalischer Werkführer*. München 2013.
- HERGEMÖLLER, Bernd-Ulrich (Hg.): *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft* [1990]. Warendorf 2001 (= 2001a).
- (Hg.): »Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft. Wege und Ziele der Forschung«. In: Ders. 2001, S. 1-58 (= 2001b).
- HERZ, Kurt: *Soziale Typen in den Prosaschwänken des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1925.
- HERZ, Joachim: »Die Tragödie eines Narren«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 186-188.
- HEBELMANN, Peter: *Simplicissimus redivivus. Eine kommentierte Dokumentation der Rezeptionsgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert (1667-1800)*. Frankfurt a. M. 1992.
- HINRICHS, Ernst: *Einführung in die Geschichte der Frühen Neuzeit*. München 1980.
- HIB, Albert: »Fasnacht oder Fastnacht? Eine germanistisch-volkskundliche Studie zur Wortgeschichte«. In: *Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde* 69 (1965), S. 123-193.
- HOBBS, Thomas: *Human Nature of the Fundamental Elements of Policy. De Corpore Politico: or the Elements of Law* [1640]. Bristol 1994.
- HOFER, Hermann: »Offenbach, Jacques«. In: Schmierer 2002b, S. 268-270.
- HOFFMANN-KRAYER, Eduard: »Die Fastnachtsgebräuche in der Schweiz«. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 1 (1897), S. 45-57 und S. 126-142.
- HOFMANN, Erich: »Die Konstanzer Fasnacht«. In: Bausinger 1980a, S. 111-137.
- HOHENEMSER, Herbert: *Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne*. Emsdetten 1940.
- HOLDEN, Amanda: *The New Penguin Opera Guide* [1993]. London [u. a.] 2001 (= 2001a).
- »Pizzetti, Ildebrando: *Dèbora e Jaéle*«. In: Dies. 2001, S. 678 (= 2001b).
- HOLLAND, Dieter: »Das Vergangene im Gegenwärtigen«. Zu Mussorgskijs »Boris Godunov«. In: Csampai/Holland 1982b, S. 9-4.
- HOLL, Oskar: »Nacktheit«. In: Kirschbaum 1971, S. 308-310.
- »Sünde«. In: Kirschbaum 1972, S. 224-227.
- HOLLAND, Bernhard: »Opera: Amram-Papp Version Of Twelfth Night«. In: <http://www.nytimes.com/1986/06/29/arts/opera-amram-papp-version-of-twelfth-night.html> (24.07.2014).
- HOLMBERG, Uno: *Der Baum des Lebens*. Helsinki 1923.

- HOLMAN, Peter: »*The Tempest*«. In: Linley, Thomas, the younger: *Music for the Tempest. CD Booklet*. London 1995, S. 4-7.
- HOLST, Imogen: *The Music of Gustav Holst* [1985]. Oxford ³1986.  
– *Gustav Holst: A Biography* [1938]. Oxford, New York ²1988.
- HOLTHAUSEN, Ferdinand: *Etymologisches Wörterbuch der englischen Sprache*. Leipzig 1917.
- HOLTORF, Arne: »Tanz - Gelage - Maskierung. Elemente von Festlichkeit und ihre Darstellung im frühen Nürnberger Fastnachtsspiel.« In: Bausinger 1980a, S. 177-203.
- HORNBACK, Robert: *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Cambridge 2009.
- HORST, Koert van der: *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the psalms of David*. T'Goy 1996.
- HÖFER, Josef/RAHNER, Karl (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Neunter Band. Rom bis Tetzels [1938]. Freiburg im Breisgau ²1968.
- HÖFLER, Otto: *Kultische Geheimbunde der Germanen*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1934.  
– *Das germanische Kontinuitätsproblem* [1938]. Hamburg 1937.
- HÖFLICH, Jürgen: »Vorwort«. In: Rimski-Korsakow, Nikolai: *Das Märchen vom Zaren Saltan. Oper in einem Prolog und vier Akten. Bd. 1. Prolog, Akt 1 & 2*. Studienpartitur. München 2007.
- HÖRMANN, Karl: *Lexikon der christlichen Moral* [1969]. Innsbruck, Wien, München ²1976.
- HUBER, Hugo: (Hg.): *Der Narr. Beiträge zur einem interdisziplinären Gespräch*. Freiburg, Schweiz 1991 (= *Studia Ethnographica*, 17) (= 1991a).  
– »Der Narr, die Zeit und der Tod - Narrenzeiten, Narrengestalten«. In: Ders. 1991, S. 143-169 (= 1991b).
- HUBERT, Hans: »Fastnachtsbräuche im alten Nürnberg«. In: Ranft, Ferdinand (Hg.): *Vom Main zur Donau*. Nürnberg 1961, S. 12-15.
- HUIZINGA, Johann: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Herausgegeben von Kurt Köster. Stuttgart 1987.
- HUNOLD, Gerfried W.: *Lexikon der christlichen Ethik*. Bd. 1. A-K. Freiburg, Basel, Wien 2003 (= 2003a).  
– *Lexikon der christlichen Ethik*. Bd. 2. L-Z. Freiburg, Basel, Wien 2003 (= 2003b).
- HURD, Michael: »*The Perfect Fool*«. In: Dahlhaus 1989, S. 97-98.
- HUSER, Esther: *"Wahnsinn ergreift mich – ich rase!" Die Wahnsinnszene im Operntext*. Freiburg 2006 (zgl. Diss., Freiburg 2006). In: <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=HuserE.pdf> (16.05.2012).
- HUTCHESON, Francis: *Reflections upon laughter, and remark upon the fables of the bees*. Glasgow 1750.
- IMHOF, Arthur E.: *Die Kunst des Sterbens einst und heute*. Wien 1991.
- INVERNE, James: *A Most Auspicious Star*. In: Morris, Susan F./Gaddes, Richard (Hg.): *The Santa Fe Opera. Playbill 50th Anniversary Season*. Santa Fe 2006, S. 89-94.
- IRSIGLER, Franz/LASSOTA, Arnold: *Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Randgruppen und Außenseiter in Köln 1300-1600*. Köln 1984.
- ISRAEL, Uwe: *Johannes Geiler von Kaysersberg (1445-1510). Der Straßburger Münsterprediger als Rechtsreformer*. Berlin 1997 (zgl. Diss., Berlin 1995).
- JACOBSHAGEN, Arnold: *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*. Köln u. a. 2014.

- JEGGLE, Utz: »Fastnacht im Dritten Reich. Einige brauchgeschichtliche Aspekte«. In: Bausinger 1980a, S. 227-239.
- JURZIK, Renate: *Der Stoff des Lachens. Studien zu Komik*. Frankfurt a. M., New York 1985 (zgl. Diss., Berlin 1984).
- JENNY, Beat Rudolf: *Graf Froben von Zimmern. Geschichtsschreiber, Erzähler, Landesherr. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus in Schwaben*. Lindau 1959.
- JEREMIAS, Jörg: »Prophetie«. In: Christophersen/Jordan 2007, S. 241-245.
- JORDAN, Ruth: *Fromental Halevy. His Life & Music 1799-1862*. London 1994.
- JØRGENSEN, Ninna: *Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur*. New York, København, Köln 1988.
- KALBEK, Max: *Opern-Abende. Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper*. Erster Band. Berlin 1898.
- KAMMLER, Clemens (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart [u. a.] 2008.
- KEHR, Elke: »Wanderbühne«. In: Brauneck/Schneilin 2001, S. 1184-1187.
- KELLER, Elisabeth: *Die Darstellung der Frau im Fastnachtsspiel in Spruchdichtung von Hans Rosenplüt und Hans Folz*. Frankfurt a. M. 1992 (= Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur, 1).
- KELLER, Marcello Sorce: A "Bent for Aphorism": Some remarks about Music and about his own Music by Gian Francesco Malipiero. In: *The Music Review* 39 (1987), S. 231-239.
- KIENZLE, Siegfried/Nedden, Otto C.A zur (Hg.): *Reclams Schauspielführer [1956]*. Stuttgart 201996.
- KINDERMANN, Heinz: *Das Theaterpublikum des Mittelalters*. Salzburg 1980.
- *Das Theaterpublikum der Renaissance*. Bd. 1. Salzburg 1984.
  - *Das Theaterpublikum der Renaissance*. Bd. 2. Salzburg 1986.
- KIRK, Elise: *American Opera*. Urbana, Chicago 2001.
- KIRSCH, Winfried: »Vorwort«. In: Döhring/Winfried 1991, S. 11-17.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Vierter Band. Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von - Zypressen. Rom [u. a.] 1972.
- *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Dritter Band. Allgemeine Ikonographie Laban-Ruth. Rom [u. a.] 1971.
  - *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Erster Band. Allgemeine Ikonographie. A-Ezechiel. Rom [u. a.] 1968.
- KLEE, Ernst: »Der Traum der kleinen Menschen«. In: [www.zeit.de/1981/06/der-traum-der-kleinen-menschen](http://www.zeit.de/1981/06/der-traum-der-kleinen-menschen) (12.04.2013).
- KLEIN, Hans-Günter: »Viktor Ullmann«. In: Ders. (Hg.): *Musik in Theresienstadt*. Berlin 1975 (= Verdrängte Musik. NS-Verfolgte Komponisten und ihre Werke, 1), S. 60-73.
- *"...Es wird der Tod zum Dichter". Die Referate des Kolloquiums zur Oper "Der Kaiser von Atlantis" von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995* (= Verdrängte Musik. NS-Verfolgte Komponisten und ihre Werke, 14).
- KLEIN, Rudolf: *Frank Martin. Sein Leben und Werk*. Wien 1960.
- KLIER, Teresa: *Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeptionen in den Opern von Giuseppe Verdi*. Herausgegeben von Wolfgang Osthoff. Tutzing 1998 (= Würzburger musikhistorische Beiträge, 18).
- KLOIBER, Rudolf/KONOLD, Wulf/MASCHKA, Robert: *Handbuch der Oper [1985]*. München 2006.
- KLOIBER, Rudolf/KONOLD, Wulf: »Wozzeck«. In: Kloiber/Konold/Maschka 2006, S. 25-29.
- KLOTZ, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek 1987 (=

- Rowohlts Enzyklopädie, 451).
- KLUGE, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold [1883]. Berlin, New York <sup>23</sup>1995.
- KLÜGER, Ruth: *„Ein alter Mann ist stets ein König Lear“ – Alte Menschen in der Dichtung*. Wien 2004.
- KNAEBLE, Susanne: *Höfisches Erzählen von Gott. Funktion und narrative Entfaltung des Religiösen in Wolframs ›Parzival‹*. Berlin 2011.
- KNAPE, Joachim: »Sebastian Brant als Lieddichter«. In: Edwards, Cyril (Hg.): *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*. Tübingen 1966, S. 3093-35.
- KNIGHT, G. Wilson: »The Lear Universe«. In: Ders. (Hg.): *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy with three new Essays* [1960]. London <sup>3</sup>1954, S. 177-206.
- KNISPEL, Claudia Maria: »La finta pazza«. In: Schmierer 2002a, S. 531-532.
- KNOPF, Jan: »Verleugnete Bürgerlichkeit. Neugierde und Selbstbehauptung in Grimmelshausens *Simplicissimus*«. In: Ders (Hg.): *Frühzeit des Bürgers. Erfahrene und verleugnete Realität in den Romanen Wickrams, Grimmelshausens, Schnabels*. Stuttgart 1978, S. 59-85.
- KNOWLES, Richard: »The Evolution of texts of Lear«. In: Kahan, Jeffrey (Hg.): *King Lear. New Critical Essays*. New York 2008 (= Shakespeares Criticism, 33), S. 124-155.
- KOHL, Ernst-Wilhelm: »Die theologische Position und der Traditionszusammenhang des Erasmus mit dem Mittelalter in *De libero arbitrio*«. In: Beyschlag, Karlmann/Maron, Gottfried/Wölfel, Eberhard (Hg.): *Humanitas-Christianitas. Walter v. Loewenich zum 65. Geburtstag*. Witten 1968, S. 32-47.
- KOLLER, Erwin: *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung* Innsbruck 1980.
- KONOLD, Wulf: »Das Märchen vom Zaren Saltan (*Skaska o zare Salten*)«. In: Kloiber/Kundold/Maschka 2006, S. 615-617 (= 2006a).  
– »Giuseppe Verdi. *Rigoletto*«. In: Kloiber/Konold/Maschka 2006, S. 792-794 (= 2006b).
- KORHONEN, Kimmo: *Inventing Finish Music* [2003]. Helsinki <sup>2</sup>2007.
- KORNICK, Rebecca Hodell: *Recent America Opera. A production Guide*. Herausgegeben von Edith P. Hazen und Deborah J. Fryer. New York, Oxford 1991.
- KOTTE, Andreas: *Theaterwissenschaft. Das Halberstädter Adamsspiel*. Tübingen, Basel 1994.  
– *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- KÖNNEKER, Barbara: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant - Murner - Erasmus*. Wiesbaden 1966 (zgl. Diss., Frankfurt a. M., 1966) (= 1996a).  
– *Das Narrenschiff*. München 1966 (= 1996b).  
– *Satire im 16. Jahrhundert. Epoche - Werk - Wirkung*. München 1991.
- KÖNIG, René: *Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen*. Düsseldorf, Wien 1971.
- KREBS, Engelbert: »Teufel«. In: Höfer/Rahner 1968, S. 2-5.
- KRELLMANN, Peter: *Was ihr Wollt. Oper in vier Akten von Claus H. Henneberg nach William Shakespeares Twelfth Night*. Programmheft zur Uraufführung WAS IHR WOLLT von Manfred Trojahn am 24. Mai 1998 im Nationaltheater München. Kompositionsauftrag der Bayerischen Staatsoper. Koproduktion mit der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg. Herausgegeben von der Bayerischen Staatsoper. Spielzeit 1997/98. Zitiert als Krellmann 1998.
- KREMER, Detlef: *Romantik. Lehrbuch Romanistik* [2001]. Stuttgart <sup>3</sup>2007.
- KRETZSCHMAR, Hermann: »Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's«. In: Viertel-

- jahrschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 1-76.
- KRZESZOWIAK, Tadeusz: *Freihaustheater in Wien 1781-1801*. Wien [u. a.] 2009.
- KUPER, Michael: *Der Narrenspiegel. Eine Zotenfibel aus Narragonien. Mit dem alten Volksbuch von Salomon und Markolf*. Berlin, Zerling 1986.
- *Zur Semiotik der Inversion. Verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert*. Berlin 1993 (zgl. Diss., Berlin, 1990).
- KUSCHEL, Karl-Josef: »Christus hat nie gelacht? Zu einer Theologie des Lachens«. In: Vogel, Thomas (Hg.): *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1992, S. 106-129.
- KUTTNER, Gerhard: *Wesen und Formen der deutschen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts [1934]*. Nendeln, Liechtenstein 1967 (zgl. Diss., Hamburg 1934).
- KÜHNEL, Harry : »Die städtische Fasnacht im 15. Jahrhundert«. In: Dinzelbacher, Peter/Mück, Hans-Dieter (Hg.): *Volkskultur des europäischen Spätmittelalters*. Stuttgart 1987, S. 109-129.
- KÜMPER, Hiram/PASTORS, Michaela (Hg.): *Mittelalter*. Schwalbach 2008.
- KÜSTER, Jürgen: »Fastnachtsgebote als Quellen. Zur Interpretation archivalischer Zeugnisse«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 53-75.
- LAFORGE, Danielle: »Wechselbeziehungen zwischen Narrheit und Weisheit. Abgrenzung des Narrenbegriffs und epochale Bewertung«. In: Schillinger 2009, S. 307-327.
- LAMBEL, Hans: *Erzählungen und Schwänke*. Leipzig 1883.
- LANGENBACH-FLORE, Beate: *Shakespeares Narren und die Tradition des Hofnarrentums*. Bochum 1994 (zgl. Diss., Bochum 1994).
- LANGER, Günter: *Die Rolle in Gesellschaft und Theater [1980]*. Tübingen, Basel 1996.
- LANGROCK, Klaus: »Sturm, Der. Oper in drei Aufzügen von Frank Martin (1890-1974), Text von W. Shakespeare in der dt. Übersetzung von A. W. Schlegel«. In: Hassler 2006, S. 244-245.
- LARESE, Dino: *Heinrich Sutermeister*. Amriswil 1972.
- LATTE, Kurt: *Römische Religionsgeschichte [1960]*. München 1992.
- LECHNER, Martin: »Maria, Marienbild«. In: Kirschbaum 1971, S. 153-210.
- LEGNER, Anton: »Salomon«. In: Höfer, Josef/ Rahner, Karl (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Neunter Band. Rom bis Tetzl [1938]. Freiburg im Breisgau 1968, S. 272-276.
- LEIBOWITZ, René: »Die Orchestrierung von <Rigoletto>«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 201-209.
- LEIBRAND, Jürgen: »Vom bedeckten Leib zum Fleckelhäs«. In: Bausinger 1980a, S. 139-177.
- LEHMANN, Matthias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*. Diss. Hamburg 2004 (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil, 11).
- LEHMKUHL, Josef: *Erasmus - Machiavelli*. Würzburg 2008.
- LEJEUNE, Cornelius »Luca Lombardis 'Prospero'«. In: Programmheft Staatstheater Nürnberg 2006, S. 47-49.
- LENEMAN, Helen: »Re-visioning a Biblical Story though Libretto and Music«. In: Exum, J. Cheryl: *Retellings: The Bible in Literature, Music, Art and Film*. Boston 2007 (= Brill's journal Biblical interpretation, 15), S. 78-114.
- LENK, Werner: *Das Nürnberger Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Theorie und zur Interpretation des Fastnachtsspiels als Dichtung*. Berlin 1966.
- LEOPOLD, Silke: *Oper im 17. Jahrhundert*. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 11).
- LEOPOLD, Silke/MASCHKA, Robert: *Who's who in der Oper [1997]*. Kassel [u. a.] 1998.
- LEVER, Maurice: *Le Sceptre et la Marotte. Histoire des Fous de Cour*. Paris 1983.

- : *Zepter und Narrenschelle. Zur Geschichte des Hofnarren*. Aus dem Französischen von Katharina Menke. Frankfurt a. M. 1992.
- *Le Sceptre et la Marotte. Histoire des Fous de Cour*. Paris 1983.
- LEVY, Erik: »*Simplicius Simplicissimus*«. In: Sadie 1997d, S. 385.
- LEXER, Matthias von: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart 1989.
- LINLEY, David: *Shakespeare and Music*. Bedford 2006.
- LIPINSKY, Angelo: »*Psalmen, Psalterillustration*«. In: Kirschbaum 1971, S. 465-481.
- LIPPS, Theodor: *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg, Leipzig 1989.
- LOEBE, Bernd (Hg.): *Thomas Adés: The Tempest*. Programmheft der Oper Frankfurt Spielzeit 2009/10. Frankfurt 2010.
- LOMBARDI, Luca/ANGERMANN, Klaus: »*Die ganze Welt ist Bühne. Luca Lombardi im Gespräch mit Klaus Angermann*«. In: Programmheft Staatstheater Nürnberg 2006, S. 20-25.
- LOUIS, Felix: *Metaphorik und Dunkelheit im Parzival Wolframs von Eschenbach*. Mainz 2012.
- LUBICH, Gerhard: *Das Mittelalter*. Paderborn [u. a.] 2010.
- LUCCHESI-PALLI, Elisabeth: »*Erzengel*«. In: Kirschbaum 1968, S. 674-682.
- LURKER, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik* [1979]. Stuttgart 1992.
- LUTHE, Heinz Otto: *Komik als Passage*. München 1992.
- LYNCH, Stephen J.: *As you like it. A Guide to the Play*. Westport [u. a.] 2003 (= Greenwood guides to Shakespeare).
- MACHNICKI, Monika: »*Grimmelshausen - populär*«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 289-297.
- MAEHDER, Jürgen: »*Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*«. In: Schultz 1984, S. 79-90.
- MALKE, Lutz S.: *Narren. Portraits, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert*. Leipzig 2001.
- MANGER, Klaus: *Literarisches Leben in Straßburg während der Prädikatur Johann Geilers von Kaysersbergs 1478-1510*. Heidelberg 1983 (zgl. Diss., Heidelberg 1976) (= 1983a).
- »*Das Narrenschiff*«. *Entstehung, Wirkung, Deutung*. Heidelberg 1983 (= 1983b).
- MANN PHILLIPS, Margaret: *Erasmus And the Northern Renaissance*. Woodbridge 1981.
- MARTIN, Dieter: *Deutsche Shakespeare-Opern um 1800*. In: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/martin\\_shakespeare\\_opern.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/martin_shakespeare_opern.pdf) (01. 03.2014)
- MARX, Walter: *Transfer des Sakralen. Die Säkularisierung christlicher Denkformen, Motive und Gebräuche in Cervantes' "Don Quijote"*. Frankfurt a. M. 2008.
- MASCHKA, Robert: »*Boris Godunow*«. In: Leopold/Maschka 1998, S. 55-57 (= 1998a).
- »*Lear*«. In: Leopold/Maschka 1998, S. 177f. (= 1998b).
- »*Narr*«. In: Leopold/Maschka 1998, S. 227 (= 1998c).
- »*Overall von Atlantis*«. In: Leopold/Maschka 1998, S. 258 (= 1998d).
- »*Wozzeck*«. In: Leopold/Maschka 1998, S. 353-355 (= 1998e).
- »*Manfred Trojahn. Twelfth Night*«. In: Kloiber/Konold/Maschka 2006, S. 756-764.
- MARSHALL, Cynthia: *As you like it*. Cambridge 2004 (= Shakespeare in Production).
- MASSENKEIL, Günther: »*Frank Martin: Der Sturm. Ein Zauber-Lustspiel in drei Akten (acht Bildern) mit einem Epilog*«. In: Dahlhaus 1997, S. 688-689.
- MATEJOVSKI, Dirk: *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung*. Frankfurt a. M. 1996.

- MATHEUS, Michael: *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich*. Stuttgart 1999.
- MAUSER, Wolfram/PFEIFFER, Joachim (Hg.): *Lachen*. Würzburg 2006 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche für Literatur und Psychoanalyse, 25).
- MAUSER, Siegfried (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 14) (= Mauser 2002a).
- »Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss«. In: Ders. 2002, S. 47-65 (= Mauser 2002b).
- MÄRTL, Claudia: *Die 101 wichtigsten Fragen. Mittelalter* [2007]. München 2009.
- MCCREDIE, Andrew: *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*. Aus dem Englischen übersetzt und mit einem Briefanhang, einer Zeittafel, Werkverzeichnis, Diskographie, Bibliographie, Register und Bildteil ergänzt von Ken Bartlett. Herausgegeben von Richard Schaal. Wilhelmshaven 1980 (= Taschenbücher der Musikwissenschaft, 74).
- »Zur Biographie Karl Amadeus Hartmanns«. In: Sibelius, Ulrich et. al.: *Karl Amadeus Hartmann*. Herausgegeben von Alexander L. Suder. Tutzing 1995 (= Komponisten in Bayern, 27), S. 11-68.
- MEDICK, Hans/SCHMIDT, Peer: *Luther zwischen den Kulturen*. Göttingen 2004.
- MEER, Frederik/GERBEN, Louis van der: *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg, Basel, Wien 1978.
- MEIER, Frank: *Gaukler, Dirnen, Rattenfänger*. Ostfildern 2005.
- MEIER, Hadumoth: *Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters*. In: *Das Münster* 8 (1955), S. 1-11.
- MEID, Volker: *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart 1974.
- *Grimmelshausen. Epoche - Werk - Wirkung*. München 1984.
  - »Literatur des Barock«. In: Beutin 2001, S. 101-147.
  - *Grimmelshausen. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart 2011.
- MEISEN, Karl: »Name und Ursprung der Fastnacht«. In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 17/18 (1967), S. 7-47.
- MELLERT, Georg: »Ariels Sehnen: Musik und Chaos in William Shakespeares *The Tempest*«. In: Loebe 2010, S. 27-28.
- MERTENS, Sebastian: »Der Templer und die Jüdin«. In: Schmierer 2002b, S. 665-667.
- MEZGER, Werner: »Der Ambrasser Narrenteller von 1528. Ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee«. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 74 (1979), S. 161-180.
- »Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum«. In: Bausinger 1980a, S. 43-89 (= 1980a).
  - »Fasnacht, Fasching und Karneval als soziales Rollenexperiment«. In: Bausinger 1980a, S. 203-240.
  - *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*. Konstanz 1981.
  - »Denkanstöße zur Bedeutungsforschung. Die Narrenfigur in der Fastnacht«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 12-17 (= 1983a).
  - »Steckpferd – Hobbyhorse – Marotte«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 245-250 (= 1983b).
  - *Narretei und Tradition. Die Rottweiler Fasnet*. Stuttgart 1984 (= 1984a).
  - »Narren, Schellen, Marotten. Grundzüge einer Ideengeschichte des Narrentums«. In: Rüdiger-Dietz, Moser (Hg.): *Narren, Schellen, Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee* (= Kulturgeschichtliche Forschungen, 3; zgl. Habil-Schr., Remscheid 1984), S. 1-35 (= 1984b).

- *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (= Konstanzer Bibliothek, 15; zgl. Habil.-Schr., Konstanz 1991).
- *Fasnet in Rottweil. Geschichte und Gegenwart eines Brauches*. Stuttgart 1996.
- *Das große Buch der schwäbisch-alemannischen Fasnet. Ursprünge, Entwicklungen, Erscheinungsformen organisierter Narretei im Südwesten* [1999]. Stuttgart <sup>2</sup>2001.
- MIECK, Ilja: *Europäische Geschichte der Frühen Neuzeit. Eine Einführung* [1970]. Stuttgart <sup>3</sup>1981.
- MILNES, Rodney: »Aulis Sallinen«. In: Holden 2001a, S. 809 (= 2001a).
- »King Lear«. In: Holden 2001a, S. 812 (= 2001b).
- MOHRLAND, Juliane: *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühzeitlichen Bildpublizistik*. Berlin 2013 (= Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, 8).
- MOLITOR, Raphael: *Vom Sakrament der Weihe. Theologische Vorfragen, Tonsur, Niedere Weihen*. Erster Band. Regensburg 1938.
- MOLTMANN, Jürgen/SUNDERMEIER, Theo: *Totentänze - Tanz des Lebens*. Frankfurt a. M. 2006.
- MORRIS, Helen: *King Lear* [1965]. Southampton <sup>5</sup>1965.
- MOSCARELLI, Paola: »Pizzetti: Dèbora e Jaéle«. In: Dahlhaus 1994, S. 12-15.
- MOSER, Dietz-Rüdiger: »Fastnacht und Fastnachtsspiel. Zur Säkularisierung geistlicher Volksschauspiele und ihrer Vorgeschichte«. In: Brunner, Horst (Hg.): *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur*. Nürnberg 1976, S. 182-218.
- *Lazarus Strohmanus Jülich. Ein christlicher Volksbrauch zur Lehre von der »satisfactio vicaria«*. Jülich 1980.
- »Narren - Prinzen - Jesuiten. Das Karnevalskönigreich am Collegium Germanicum in Rom und seine Parallelen. Ein Beitrag zur Geschichte der Fastnachtsbräuche«. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 77 (1981), S. 167-208 (= 1981a).
- »Fastnacht: Liturgische Zeit - christliches Fest. Grundsätzliches am Beispiel Imst«. In: *Das Fenster. Tiroler Kurzeitschrift* 29 (1981), Sp. 2907-2917 (= 1981b).
- »Nationalistische Fastnachtsdeutung. Die Bestreitung der Christlichkeit des Fastnachtsfestes als zeitgeschichtliches Phänomen«. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 78 (1982), S. 200-219.
- »Elf als Zahl der Narren. Zur Funktion der Zahlenallegorese mit Fastnachtsbrauch«. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 27/28 (1982/83) (= Festschrift für Lutz Röhrich zum 60. Geburtstag), S. 346-363.
- »Perikopenforschung und Volkskunde«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 7-62 (= 1983a).
- »Elf Thesen zur Fastnacht«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 75-77 (= 1983b).
- »Ein Babylon der verkehrten Welt. Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche«. In: Sund, Horst (Hg.): *Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur*. Konstanz 1984, S. 9-57.
- *Fastnacht - Fasching - Karneval. Das Fest der »Verkehrten Welt«*. Graz, Wien, Köln 1986.
- *Maskeraden auf Schlitten. Studentische Faschings-Schlittenfahrten im Zeitalter der Aufklärung*. München 1988.
- *Bräuche und Feste durch das ganze Jahr. Gepflogenheiten der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen*. Freiburg, Basel, Wien 2002.
- MOSER, Hans: »Die Geschichte der Fasnacht im Spiegel von Archivforschungen. Zur Bearbeitung bayerischer Quellen«. In: Bausinger 1964, S. 15-41.
- »Städtische Fasnacht des Mittelalters«. In: Bausinger 1967, S. 135-202.
- MÖNKEMÖLLER, Otto: *Narren und Toren in Satire, Sprichwort und Humor* [Halle <sup>2</sup>1912]. Reprint der

- Originalausgabe 1912 nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig 1983.
- MURPHY, Hugh: »A note from a conductor«. In: Hoiby, Lee: *The Tempest. Opera in Three acts. Libretto by Mark Shulgasser after William Shakespeare*. CD-Booklet. Albany Records 2009, S.4.
- MÜHLBACH, Marc: *Russische Musikgeschichte im Überblick*. Berlin 1994.
- MÜLLER, Anja: *Produktive Rezeption von William Shakespeares The Tempest in englischsprachiger Literatur*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1999 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV. Angelsächsische Sprache und Literatur, 362; zgl. Diss., Würzburg 1999).
- MÜLLER, Antje: »Heinrich Sutermeister, der Neutrale im NS-Staat«. In: [http://www.dissonance.ch/upload/pdf/025\\_11\\_hb\\_amue\\_sutermeister.pdf](http://www.dissonance.ch/upload/pdf/025_11_hb_amue_sutermeister.pdf), S. 11-14 (25.03.2014).
- MÜLLER, Gottfried: *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und Film*. Würzburg 1964.
- MÜLLER, Beate: »Komik und Komiktheorien«. In: Nünning 2001, S. 317f.
- MÜLLER, Heiner: »Lear«. In: Ders: *Die Gedichte*. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M. 1998 (= Heiner Müller Werke, I).
- MÜLLER, Klaus E.: *Der Krüppel. Ethnologia passionis humanae*. München 1996.
- MÜLLER-LINDENBERG, Ruth: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-Comique im Vergleich zur Opera buffa (1750-1790)*. Teilband 1. Herausgegeben von Anselm Gerhard, Manuela Jahrmärker und Sebastian Werr (= Forum Musiktheater, 3; zgl. Habil.-Schr. Berlin 2006).
- MÜLLER, Wilhelm: »Der Nürnberger Schembartlauf. Herkunft und Deutung«. In: *Archiv für die Geschichte von Oberfranken* 62 (1982), S. 63-91.
- MÜLLER, Wolfgang C./HAMMER, Konrad: *Narren, Henker, Komödianten*. Bonn 1956.
- MÜNZ, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Herausgegeben von Gisbert Amm. Berlin 1998.
- MÜNZER, Georg: *Heinrich Marschner*. Herausgegeben von Heinrich Reimann. Berlin 1901 (= Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst einer Einführung in die Werke der Meister; Bd. XII).
- MÜRNER, Christian: *Medien- und Kulturgeschichte behinderter Menschen. Sensationslust und Selbstbestimmung*. Weinheim, Basel, Berlin 2003.
- NAUMANN, Walter: *Die Dramen Shakespeares*. Darmstadt 1978.
- NEIS, Edgar: *Erläuterungen zu William Shakespeare: "König Lear, Der Sturm"*. In: Beyersdorf, Peter/Eversberg, Gerd/Poppe, Reiner (Hg.): *Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 65/66* [1978]. Hollfeld 1982.
- NICK, Friedrich: *Die Hof- und Volksnarren sammt ihrer närrischen Lustbarkeiten*. 2 Bde. Stuttgart 1861.
- NICOLL, Allardyce: *Shakespeare – Then Till Now*. Cambridge 2010 (= Shakespeare Survey, 18).
- NIGG, Walter: *Der christliche Narr*. Zürich, Stuttgart 1956.
- NOEHLES, Gisela: »Grimmelshausens Wirkung in der Bildenden Kunst«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 273-288.
- NOSTBAKKEN, Faith: *Understanding The Tempest. A Student Casebook To Issues, And Historical Documents*. Westport [u. a.] 1964 (= The Greenwood Press "Literature in context" series, 6).
- NEUMEYER, Harald: »Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: Simplicissimus Teutsch (1668/69)«. In: Borgards, Roland et al. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres*

- Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 326-311.
- NEUWIRTH, Gösta: *Franz Schreker*. Wien 1959.
- NÜNNING, Ansgar: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. [1998]. Stuttgart, Weimar 2001.
- OEHLMANN, Werner: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1953.
- OHRING, Helmut : »Über seine Oper ›Unsichtbar Land‹«. In: Auer 2006, S. 11-15.
- OEXLE, Otto Gerhard: »Deutungsschema der sozialen Wirklichkeit im frühen und hohen Mittelalter«. In: Graus 1987, S. 65-119.
- OEHLMANN, Werner: »Schreker und seine Oper«. In: Schreker-Bures, Haidy et al.: *Franz Schreker*. Wien 1970 (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, 17), S. 55-84.
- OOST, Regina B.: *Gilbert and Sullivan. Class and Savoy Tradition. 1875-1896*. Reprint der Ausgabe von 2009. Farnham 2010.
- OPEL, Horst: *Die Schlußverse von King Lear: Text-, Interpretations- und Übersetzungsprobleme*. Mainz 1976 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 6).
- OSTENECK, Volker: »Narr, Tor«. In: Kirschbaum 1971, S. 314-318.
- OSTHOFF, Wolfgang: »Giasone«. In: Dahlhaus 1986, S. 518f.
- OTTOMANO, Vincenzino C.: »Nicht realisierte Opernpläne«. In: Gerhard/Schweikert 2013, S. 593-595.
- PAHLEN, Kurt: *Oper der Welt*. Zürich 1963.  
– *Oper der Welt*. [1963]. Zürich 1987.
- PALMER, D. J. (Hg.): *Shakespeare. The Tempest. A Casebook*. London, Basingstoke 1968.
- PAULS, Birgit: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento* Herausgegeben von Herfried Münkler. Diss. Frankfurt a. M. 1996 (= Politische Ideen, 4).
- PAWLAK, Anna: *Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d. Ä. 'Sturz der gefangenen Engel', 'Triumph des Todes' und 'Dulle Griet'*. Münster 2003.
- PFEIFFER, Franz: *Die Deutschordenschronik des Nikolaus von Jeroschin. Ein Beitrag zur Geschichte der mitteldeutschen Sprache und Literatur*. Stuttgart 1854.
- PETERSEN, Douglas L.: »The Utopias of the Tempest«. In: Hunt, Maurice (Hg.): *Approaches to Teaching Shakespeare's The Tempest and other late Romances*. New York 1992 (= Approaches to teaching world literature, 41), S. 139-145.
- PETERSEN, Barbara A.: »Amram, David (Werner)«. In: Hitchcock, Hugh Wiley/Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of American Music*. Volume One. A-D. London 1986, S. 44-45.
- PETERSEN, Nils: *Geistigbehinderte Menschen - Im Gefüge von Gesellschaft, Diakonie und Kirche*. Münster 2003.
- PETRAT, Gerhard: *Die letzten Narren und Zwerge am Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit*. Bochum 1998.
- PETZOLD, Friedrich: »Escorial«. In: Dériaz 1970/71.
- PILARCZYK, Heide: *Der literarische Narr. Seine historische Entwicklung und moderne Adaption in Alfred Jarrys Faustroll and Albert Cohens Solal-Zyklus* (= Villigst Perspektiven, 5; zgl. Diss., Hamburg, 2002).
- PLATE, Rudolf: *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. Berlin, Bonn 1931.
- PLESSNER, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens*. Arnheim 1941.

- PLOTZEK, Joachim/BARTZ, Gabriele/KÖNIG, Renate: *Ars vivendi, ars moriendi*. München 1991.
- POURVOYEUR, Robert: »"Les Contes d'Hoffmann". Bruch oder Kontinuität im Schaffen Offenbachs?«. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Jacques Offenbachs Hoffmans Erzählungen*. Laaber 1988 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 9), S. 329-340.
- PRATT, Michael J./BERRY, Michael: »Westergaard, Peter (Talbot)«. In: Garrett, Charles Hiroshi (Hg.): *The Grove Dictionary of American Music. Volume Eight: Stein, Seymour - Zyman, Samuel* [1986]. New York 2013, S. 475-476.
- PRICE, Joseph G.: *The Unfortunate Comedy. A Study of All's Well That ends well and its critics*. Liverpool, Toronto 1968.
- PROCTOR, George A.: *Canadian Music of the Twentieth century*. Toronto, Buffalo, London 1980.
- RAHNER, Hugo: *Symbole der Kirche: Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964.
- RADECKE, Thomas: »Shakespeares Sturm als Opernlibretto«. In: Geyer, Helen/Radecke, Thomas (Hg.): *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*. Köln, Weimar, Wien 2003 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, 3), S. 215-220.
- RATZINGER, Joseph: *Volk und Haus Gottes in Augustinus Lehre von der Kirche*. München 1954 (= Münchner theologische Studien 2, 7).
- RECHTMANN, Uta: »Die Oper im 19. Jahrhundert«. In: Scharnagl 1999.
- REDEPENNING, Dorothea: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik. Das 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Laaber 1994.
- REICH, Hermann: *Der Mimus, ein literatur-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. 2 Bde. Berlin 1903.
- REICHEL, Jörn: *Der Spruchdichter Hans Rosenplüt*. Stuttgart 1985.
- REIBNER, Max: »Zur Geschichte der Simplicianischen Schriften (1912)«. In: Weydt 1969, S. 299-311.
- REMLING, Ludwig: »Zur Bedeutung der Jesuiten für die Entwicklung der Fastnacht«. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 6 (1983), S. 91-101.
- RENK, Herta-Elisabeth: »The Yeomen of the Guard or The Merryman and his maid«. In: Dahlhaus 1997, S. 189-191.
- RIBHEGGE, Wilhelm: *Erasmus von Rotterdam*. In: Reinhardt, Volker (Hg.): *Gestalten der Neuzeit*. Darmstadt 2010.
- RIDDERBOS, Nicolaas H.: *Die Psalmen. Stilistische Verfahren und Aufbau. Mit besonderer Berücksichtigung von Ps 1-14*. Berlin 1972.
- RIESEMANN, Oskar von: »Mussorgskijs Umarbeitung des Puschkinschen <Boris Godunov> zum Opernlibretto«. In: Csampai/Holland 1982b, S. 147-161.
- RIHA, Karl: *Karneval und Maske*. Siegen 1992.
- RIMKUS, Günter: »Der historische Hintergrund der Oper <Boris Godunov>«. In: Csampai/Holland 1982b, S. 105-112.
- ROBERT, P.: »Eaton, John C(harles)«. Garrett, Charles Hiroshi (Hg.): *The Grove Dictionary of American Music. Volume Three: Dogle, Alfred – Gyring, Elizabeth* [1986]. New York 2013, S. 77-78.
- ROECK, Bernd: *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit*. Göttingen 1993.
- ROHRMANN, Eckhard: *Mythen und Realitäten des Anders-Seins. Gesellschaftliche Konstruktionen seit der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2007.
- ROLLER, Hans Ulrich: *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters*. Tübingen 1965 (= Volksleben, 11).

- ROMMEL, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952.
- ROOSEN-RUNGE, Heinz: *Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys*. München 1940.
- ROSAND, Ellen: *Oper in seventeenth-century Venice*. Berkeley [u. a.] 1990 (= A Centennial Book).
- ROSENFELD, Hellmut: »Fastnacht und Karneval. Name, Geschichte, Wirklichkeit«. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 51 (1969), S. 175-183.
- *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung* [1954]. Köln [u. a.] 31974.
- ROTHER, Hans: *Shakespeare als Provokation*. München 1961.
- ROY, James G. Jr.: »Eaton, John C(harles)«. In: Hitchcock, H. Wiley/Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of American Music*. Volume Two. E-K. London 1986, S. 7f.
- RÖCKE, Werner/VELTEN, Hans Rudolf (Hg.): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter der und in der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York 2005 (= Trends in Medieval Philology, 4).
- »Einleitung. Eine Lachgemeinschaft der Götter«. In: Dies. 2005, S. IX-XXXI.
- RÖCKE, Werner: *Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter*. München 1987.
- »Schälke - Schelme - Narren. Literaturgeschichte des Eigensinns und populäre Kultur in der frühen Neuzeit«. In Bachorski 1994, S. 131-151.
- RÖCKE, Werner/NEUMANN, Helga (Hg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und der Frühen Neuzeit*. Paderborn [u. a.] 1990.
- RÖHR, Bettina: *Das Komische bei Shakespeare. Eine Analyse komischer Strukturen in As You Like It sowie A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night und Much Ado About Nothing*. Frankfurt am Main [u. a.] 1997 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV. Angelsächsische Sprache und Literatur, 337; zgl. Diss., Bochum 1996).
- RÖHRICH, Lutz: *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart 1977.
- RÖTTGERS, Kurt/SCHMITZ-EMANS, Monika: *Masken*. Essen 2009 (= Philosophisch-literarische Reflexionen, 11).
- RÖTZER, Hans Gerd: *Picaro - Landstörtzer - Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972.
- SACHS, Hans Günter: *Die deutschen Fastnachtsspiele von den Anfängen bis zu Jakob Ayrer*. Tübingen 1957.
- SADIE, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume One A-D. [1992]. Reprint with Corrections. London 41997 (= 1997a).
- *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume Two. E-Lom. [1992]. Reprint with Corrections. London 41997 (= 1997b).
- *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume Three. Lon-Rod. [1992]. Reprint with Corrections. London 41997 (= 1997c).
- *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume Four. Roe-Z, Appendices [1992]. Reprint with Corrections. London 41997 (= 1997d).
- »Cesti, Antonio«. In: Sadie 1997a, S. 807-810 (= 1997d).
- SALEVIC, Marion: »Die Vertonung der Psalmen Davids im 20. Jahrhundert. Studien im deutschen Sprachbereich«. In: Hüschen, Heinrich (Hg.): *Kölner Beiträge zur Musikforschung*. Bd. 87. Regensburg 1976, S. 9-88.
- SALMEN, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel 1960.

- *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck 1983 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 8).
- *Die Spielfrauen im Mittelalter*. Hildesheim, Zürich, New York 2000.
- SANDLER, Willibald: *Der verbotene Baum des Paradieses. Was es mit dem Sündenfall auf sich hat*. Kevelaer 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre/SCHNEILIN, Gérard: »Absurdes Theater«. In: Brauneck/Schneilin 2001, S. 47-49.
- SAREMBA, Meinhard: *Arthur Sullivan: Ein Komponistenleben im viktorianischen England*. Wilhelm 1993.
- SASSENHAUSEN, Ruth: *Wolfram von Eschenbachs Parzival als Entwicklungsroman. Gattungstheoretischer Ansatz und literaturpsychologische Deutung*. Köln 2007.
- SATA, Lehal: »Narrheit, Paradoxität und Hermetismus bei Sebastian Franck«. In: Schillinger 2009, S. 145-171.
- SAWITZKI, Mandy/HOFFMANN, Detlef: »Der Narr – ein König ohne Krone«. In: Malke 2001, S. 87-111.
- SCHABERT, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt* [1972]. Stuttgart 2009.
- SCHABERT, Thilo: *Die Sprache der Masken*. Würzburg 2002.
- SCHARFE, Martin: »Scherz ernstgenommen Anmerkungen zur Funktion der Kritik in den Fastnachtsbräuchen«. In: Bausinger 1980a, S. 240-260.
- SCHARNAGL, Hermann (Hg.): *Operngeschichte in einem Band*. Mit Beiträgen von Elisabeth Schmieerer, Dirk Oetzmann und Isolde Tröndle-Weintritt. Berlin 1999.
- SCHAWE, Martin: *Ikographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßler Altar von 1424*. Göttingen 1989.
- SCHUNCHEN, Helmut: »Brüll, Ignaz«. In: <http://www.kulturportal-west-ost.eu/biographies/brull-ignaz-2> (15.05.2014).
- SCHIER, Manfred: *Die literarische Nachwirkung Grimmelshausens*. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 203-217.
- SCHILLING, Michael: »Närrische Erzähler, närrische Leser. Der Narr als Geburtshelfer literarischer Autonomie?«. In: Schillinger 2009a, S. 47-63.
- SCHILLINGER, Jean (Hg.): *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Kolloquium in Nancy (13. - 14. März 2008). Bern [u. a.] 2009 (= Jahrbuch für Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, 96) (= 2009a).
- »Narr und Narrheit in der konfessionellen Polemik: Thomas Murners Großer Lutherischer Narr«. In: Ders. 2009, S. 93-103 (= 2009b).
- SCHLÄDER, Jürgen: »Der Templer und die Jüdin«. In: Dahlhaus 1989, S. 677-681.
- »Identitätsprobleme, oder: Was wollen sie denn? Über das Gesellschaftsbild in Trojans Oper und Shakespeares Komödie Was ihr wollt«. In: Krellmann 1998, S. 34-41.
- SCHLÖGL, Nivard: »David«. In: Buchberger 1931, S. 163-170.
- SCHMELLER, Andreas Johann/FROHMANN, Karl Georg: *Bayerisches Wörterbuch*. Bd.1 [1827]. München 1877.
- SCHMIDGALL, Gary: *Shakespeare & Opera*. New York 1990.
- SCHMIDT, Caroline: *Der Spielmann in der Oper*. Bayreuth 2007.
- SCHMIDT, Gerhard: *Peter Ritter, ein Beitrag zur Mannheimer Musikgeschichte. Auszug aus der Dissertation*. München 1925.

- SCHMIDT, Leopold: »Maskenwesen, Maskenbrauch, Maskenspiel. Neue Maskenliteratur seit 1960«. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 69 (1960), S. 103-125.
- *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*. Berlin 1962.
- SCHMIDTKE, Dietrich: *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters*. Berlin 1968.
- SCHMIELE, Walter: *William Shakespeare: König Lear. Deutung und Dokumentation von Walter Schmiele*. Herausgegeben von Hans Schwab-Felisch und Wolf Jobst Siedler. Frankfurt a. M., Berlin 1966 (= *Dichtung und Wirklichkeit*, 24).
- SCHMIERER, Elisabeth unter der Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hg.): *Lexikon der Oper. Komponisten - Werke - Interpreten - Sachbegriffe*. Bd. 1. A-Le. Laaber 2002 (= 2002a).
- *Lexikon der Oper. Komponisten - Werke - Interpreten - Sachbegriffe*. Bd. 2. Li-Z. Laaber 2002 (= 2002b).
- SCHMITZ, Gerhard: »Ein Narr, der da lacht. Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm«. In: Vogel 1992, S. 106-129.
- SCHMITZ-EVANS, Monika: »Maske -Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen«. In: Röttgers, Kurt/Schmitz-Evans, Monika (Hg.): *Masken. Philosophisch-literarische Reflexionen*. Bd. 11. Essen 2009, S. 7-36.
- SCHNEBEL, Dieter: »«Ah, la maledizione!» - Der Durchbruch zum wahren Ton und zum Ton der Wahrheit«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 242-247.
- SCHNEIDER, Fedor: *Über Kalendae Ianuariae und Martiae im Mittelalter*. Leipzig 1921.
- SCHNEIDER, Herbert: »Das Singspiel vor Mozart«. In: Schneidert, Herbert/Wiesend, Reinhard (Hg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Laaber 2001 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 12), S. 301-321.
- SCHNEIDER, Michael: *Basiswissen Barockmusik. Die barocke Oper. Aspekte der Annäherung*. Regensburg 2011 (= *Didaktische Schriftenreihe des Instituts für Historische Interpretationspraxis der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt*, 2).
- SCHNEPEL, Burkhard: »Narren. Versuch einer Typologie«. In: Behrend, Heike: *Geist, Bild, Narr. Zur einer Ethnologie kultureller Konversionen. Festschrift für Fritz Kramer*. Berlin, Wien 2001, S. 97-118.
- SCHOLZ, Thomas: »Thomas Adés und die britische Musikrevolution«. In: Loebe 2010, S. 37-38.
- SCHOTT MUSIC VERLAG: *Werkangaben zu Heinrich Sutermeisters Die Zauberinsel*. In: <http://www.schott-music.com/shop/9/show,155717.html> (26.03. 2013).
- SCHRAMM, Percy Ernst: »Tintinnabula: Die Glöckchen am geistlichen und weltlichen Gewande«. In: Ders.: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zur ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*. Stuttgart 1955 (= *Schriften der Monumenta Germaniae Historica*, 13), S. 449-554.
- *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum »Nachleben« der Antike*. Stuttgart 1958.
- SCHREKER-BURES, Haidy: *Hören - Denken - Fühlen. Eine kleine Studie über Schrekers Operntexte* [1970]. Aachen ²1983.
- SCHREIBER, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*. Bd. 1. Kassel [u. a.] 1988.
- *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Bd.

2. Kassel [u. a.] 1991.
- *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters I. Das 20. Jahrhundert.* Bd. 3,1. Kassel [u. a.] 2000.
  - *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters II. Das 20. Jahrhundert.* Bd. 3,2. Kassel [u. a.] 2005.
  - *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters III. Das 20. Jahrhundert.* Bd. 3,3. Kassel [u. a.] 2006.
- SCHRÖDER, Edward: *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg.* Mit einem Nachwort von Ludwig Wolff [1924]. Berlin 31959.
- *Untersuchungen zum Volksbuch von Eulenspiegel.* Göttingen 1988.
- SCHUBERT, Ernst: *Fahrendes Volk im Mittelalter.* Bielefeld 1995.
- *Alltag im Mittelalter. Natürliches Umfeld und menschliches Miteinander.* Darmstadt 2002.
- SCHUH, Willi: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik. 1864-1898.* Zürich, Freiburg 1976.
- SCHULTZ, Alwin: *Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der Bildenden Kunst des Mittelalters.* Leipzig 1878.
- SCHULTZ, Klaus (Hg.): *Aribert Reimanns ›Lear‹ Weg einer neuen Oper.* München 1984.
- SCHULTZ, Ingo: »*Literarische Motive im Opernschaffen mit einem Exkurs zur Harmonik im "Kaiser von Atlantis"*«. In: Benetková/Ludová 1997, S. 159-173.
- SCHULTZ, Ingo: »*Zur Entstehungsgeschichte von Viktor Ullmanns "Kaiser von Atlantis"*«. In: Klein 1995, S. 13-29.
- SCHULTZ, Uwe: *Rotterdam, Erasmus von: Der Fürst der Humanisten. Ein biographisches Lesebuch.* München 1998.
- SCHULZE, Hendrik: *Odysseus in Venedig Sujetwahl und Rollenkonzeption der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts.* Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser. Frankfurt a. M. [u. a.] 2004 (= Perspektiven der Opernforschung, 11; zgl. Diss., Heidelberg 2002).
- SCHUMACHER, Hans Joachim: *Die Welt der Narren im Wandel der Zeit.* Kitzingen 1992.
- SCHUMACHER, Horst : »*Komische Person*«. In: Brauneck/Schneilin 2001, S. 543.
- SCHWEIKERT, Uwe: *Das Wahre erfinden. Verdis Musiktheater.* Würzburg 2013.
- SCHWALLER, Hugo: »*Kommentar*«. In: Shakespeare, William: *As you like it/Wie es euch gefällt.* Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von Ilse Leisi unter Mitwirkung von Hugo Schwaller. Tübingen 2000, S. 291-344.
- SCRIBNER, Bob: »*Reformation, Karneval und die verkehrte Welt*«. In: Dülmen, Richard von/Schindler, Norbert (Hg.): *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.-20. Jahrhundert).* Frankfurt a. M. 1984, S. 117-154.
- SCUDO, P.: »*Die Musik im Jahre 1853*«. In: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 35 (1854), S. 276-s278.
- SEEBALD, Christian: *Libretti vom ›Mittelalter‹. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700.* Tübingen 2006 (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 134).
- SEEBASS, Tilman: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter.* Bildband. Bern 1973 (= 1973a).
- *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter.* Textband. Bern 1973 (= 1973b).
- SEIDENSTICKER, Bernd: »*Mimus*«. In: Brauneck/Schneilin 2001a, S. 651f.
- »*Atellana*«. In: Brauneck/Schneilin 2001b, S. 107.

- SEYFRIED, BETTINA VON: *Ignaz Ritter von Seyfried*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1990 (= Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft Reihe XXXVI, 32).
- SHULGASSER, Mark: »*The Making of the Tempest*«. In: *Des Moines Metro Opera. Playbill June 20-July 13. Des Moines 1986*, S. 20-21.
- »*The Tempest Revisions*«. In: Hoiby, Lee: *The Tempest. Opera in Three acts. Libretto by Mark Shulgasser after William Shakespeare*. CD-Booklet. Albany Records 2009, S. 5-6.
- SIEBER, Friedrich: *Volks- und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks*. Berlin 1960.
- SILVESTRINI, Achille: *Das Marienleben im Spiegel der Kunst*. Herrschint 1984.
- SIMMONS, Walter: »*Hoiby, Lee*«. In: *The Grove Dictionary of American Music*. Volume Four. Haas, Jonathan - Kyser, Kay [1986]. New York [u. a.] 2013.
- SINGER, Karin: *Vanitas und Memento Mori im »Narrenschiff« des Sebastian Brant (Motive und Metaphern)*. Würzburg 1967 (zgl. Diss., Würzburg 1968).
- SKROBUCHA, Heinz: »*Narren in Christo (Jurodivye)*«. In: Braunfels 1976, S. 23-30.
- SLENCZKA, Notger: »*Der endgültige Schrecken. Das Jüngste Gericht und die Angst in der Religion des Mittelalters*«. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien. Zeitschrift des Mediävistenverbandes* 12 (2007), 1, S. 97-113.
- SODMANN, Timothy: »*Zeitgenössische Wahrnehmungen*«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 85-91.
- SOUTHWORTH, John: *Fools and Jesters at the English Court*. Sutton 1998.
- SPERNA WEILAND, Jan/BLOCKMANN, Wim/FRIJHOFF, Willem: *Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens*. Hamburg 1988.
- SPIEWOK, Wolfgang: *Das deutsche Fastnachtsspiel. Ursprung, Funktionen, Aufführungspraxis* [1993]. Greifswald 1997.
- STAATSOPERETTE DRESDEN: *Newsletter September 2001*. In: <http://www.staatsoperette-dresden.de/newsletter/newsletter-spezial-der-staatsoperette-dresden/> (25.03.2014).
- STARKE, Käthe: *Der Führer schenkt dem Juden eine Stadt*. Berlin 1975.
- STEIERT, Thomas: »*Musiktheater: Zwischen Werkkonzept und Forschungsperspektive*«. In Mungen, Arno (Hg.): *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg 2001 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 23), S. 25-36.
- STEPHAN, Rudolf: »*Alban Berg: Wozzeck*«. In Dahlhaus 1986, S. 279-283.
- »*Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt*«. In Dahlhaus 1997, S. 794-796.
- STICHEL, Rainer: *Beiträge zur frühen Geschichte des Psalters und zur Wirkungsgeschichte der Psalmen*. Paderborn 2007.
- STIFTUNG STAATSTHEATER NÜRNBERG: *Programmheft zur Uraufführung 'Prospero' von Luca Lombardi am 15. April 2006. Oper in zwei Akten. Text von Friedrich Christian Delius und Luca Lombardi nach William Shakespeare*. Auftragswerk des Staatstheaters Nürnberg. Nürnberg 2006. Zitiert als Programmheft Staatstheater Nürnberg 2006.
- STÖCK, Katrin: »*Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung*«. In: Schmierer 2002a, S. 775.
- STRABNER, Erich: *Schwank*. Stuttgart 1968.
- STRÄSSLE, Thomas: *Vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer. Studien zu Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*. Bern [u. a.] 2001 (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 34).
- STROSETZKI, Christoph/DELGADO, Mariano: *Miguel des Cervantes "Don Quijote". Explizite und implizite Diskurse im "Don Quijote"*. Berlin 2005.
- STRÖTER-BENDER, Jutta: *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und*

- Spiritualität*. Köln 1992.
- STUDER, Eduard: »Über Sebastians ›Narrenschiff‹ und das Erasmische ›Lob der Torheit‹«. In: Huber 1991a, S. 13-29.
- STUMPFL, Robert: »Der Ursprung des Fastnachtsspiels und die kultischen Männerbunde der Germanen«. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 48 (1934), S. 286-297.
- *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin 1936.
- STUPPERICH, Robert: *Erasmus von Rotterdam und seine Welt*. Berlin, New York 1977.
- SWABEY, Marie Collins: *Comic laughter. A Philosophical Essay*. Yale 1970.
- SWAIN, Barbara: *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*. New York 1932 (vgl. Diss., New York 1932).
- SWITALSKI, Martina: *Landmüller und Industrialisierung. Sozialgeschichte fränkischer Mühlen im 19. Jahrhundert*. Münster 2005.
- TADDAY, Ulrich (Hg.): *Arthur Sullivan*. München 2011 (= Musik-Konzepte, 151).
- TARTAK, Marvin: »Pizzetti, Ildebrando«. In: Sadie 1997c, S. 1025-1027.
- TAUREK, Bernhard H. F.: *Don Quijote als gelebte Metapher*. Paderborn 2008.
- TÄUSCHEL, Annakarin: *Anton Rubinstein als Opernkomponist*. Berlin 2001 (= Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas, 23).
- TENBERG, Reinhard: *Die deutsche Till-Eulenspiegel-Rezeption bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Würzburg 1996.
- THEISS, Winfried: *Schwank*. Bamberg 1986.
- THIEL, Erika: *Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1960
- TIETZE-CONRAT, Erika: *Dwarfs And Jesters In Art. Translated from the German by Elisabeth Osborn*. London 1957.
- TIKKANEN, Johann Jakob: *Die Psalterillustration im Mittelalter*. Leipzig 1895.
- TRIEFENBACH, Peter: *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus*. Stuttgart 1974.
- TROJAHN, Manfred: »›Überzeitliche Bilder und die gute alte Oper. Ein Gespräch über das Metier des Opernkomponisten‹«. In: Krellmann 1998, S. 19-29.
- TRÜSTEDT, Karin: *Die Komödie der Tragödie Shakespeares ›Sturm‹ am Umschlagplatz vom Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*. Konstanz 2011.
- TURNER, Victor: *Drama, fields and metaphors. Symbolic action in human society* [1974]. Ithaca 1990.
- UEBERHORST, Karl: *Das Fälschlich-Komische. Besondere Erscheinungen des Komischen. Witz, Spott und Scherz. Nachträge zur Lehre des Wirklich-Komischen*. Leipzig 1900.
- UNGER, Thorsten/ SCHULTZE, Brigitte/TURK, Horst: *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen 1995 (= Forum Modernes Theater, 18).
- UNGER, Thorsten: »Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung«. In: Unger/Schultze 1995, S. 9-31.
- VAINIO, Annikaisa: »Bergman, Erik«. In: Schmierer 2002a, S. 194-195 (= 2002a).
- »King Lear«. In: Schmierer 2002a, S. 786 (= 2002b).
- »Der singende Baum (Det sjungande trädet)«. In: Schmierer 2002b, S. 597-598 (= 2002c).
- VIERTTEL, Matthias: *Grundbegriffe der Theologie*. München 2005.
- VISCHER, Friedrich Theodor: *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*. Stuttgart 1837.

- VOGEL, Thomas (Hg.): *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1992.
- VOLTMER, Rita: *Wie der Wächter auf dem Turm. Ein Prediger und seine Stadt. Johannes Geiler von Kayersberg (1445-1510) und Straßburg*. Trier 2005.
- VOSS, Egon: »Karl Amadeus Hartmann. *Simplicius Simplicissimus*«. In: Dahlhaus 1987, S. 708-710.  
– »*Rigoletto*«. In: Gerhard/Schweikert 2013, S. 435-445.
- VULPIUS, Christian August: *Mysterien neuer Bacchanalien*. Weimar 1971.
- WADELICH, Till Gerrit: »*Winter, Peter (von)*«. In: Schmierer 2002b, S. 807-808.
- WAGNER, Heinz: *Das grosse Handbuch der Oper* [1987] Hamburg 42006.
- WALDSCHMIDT, Anne: *Disability Studies. Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung*. Bielefeld 2007.
- WALTER, Michael: *Grundlagen der Musik des Mittelalters*. Stuttgart, Weimar 1994.  
– *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber 2000 (= Große Komponisten und ihre Zeit).
- WANDER, Karl Friedrich Wilhelm: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*. CD. Berlin 2008.
- WARD, Charles E.: »*The Tempest: A Restoration Opera Problem*«. In: *A Journal of English Literary History* 13 (1986), S. 119-131.
- WARREN, Roger/WELLS, Stanley: »*Introduction*«. In: Shakespeare 1998, S. I-73.
- WASIELEWSKI-KNECHT, Claudia: *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993 (zgl. Diss., Gießen 1993).
- WATERHOUSE, John C. G.: »*Frazzi, Vito*«. In: Sadie 1997b, S. 293.  
– »*Malipiero, Gian Francesco*«. In: Sadie 1997c, S. 167-171.  
– *Gian Francesco Malipiero (1882-1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius*. Amsterdam 1999 (= Contemporary music studies, 17).
- WEBER, Horst: *Alexander Zemlinsky*. Wien 1978 (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, 23)
- WEBER, Horst: »*Der retrospektive Komponist: Alexander Zemlinsky*«. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* Graz 1976 (= Studien zur Wertungsforschung, 7), S. 7-13.
- WEBER, Ute: »*Schiff*«. In: Kirschbaum 1994, S. 60-68.
- WECKER, Hartmut: *Der Epigone Ignaz Brüll. Ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis*. Pfaffenweiler 1994 (= Reihe Musikwissenschaft, 5; zgl. Diss., Marburg 1991).
- WEICH, Horst: *Don Quijote. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadis des Gaule bis Jacques le fataliste)*. Passau 1889.
- WEIGAND, Rudolf Kilian: *Der Renner des Hugo von Trimberg. Überlieferung, Quellenabhängigkeit und Struktur einer spätmittelalterlichen Lehrdichtung*. Wiesbaden 2010.
- WEIGMANN, Anja: »*Giuseppe Verdis »Rè Lear*«. In: Schultz 1984, S. 16-23.
- WEIS, Wolfgang: *King Lear. Shakespeare und kein Ende*. Bd. 1. Herausgegeben von Sonja Fielitz. Bochum 2004.
- WEISSMANN, Adolf: *Der Narr als tragischer Held und »La tinta musicale*«. In: Csampai/Holland 1982a, S. 177-184.
- WELSFORD, Enid: »*The Fool of King Lear (1935)*«. In: Kermode, Frank (Hg.): *Shakespeare. King Lear*. London 1969, S. 137-150.  
– *The Fool. His Social and Literary History*. New York 1935.
- WELZIG, Werner: »*Ordo und verkehrte Welt*«. In: Weydt 1969, S. 370-389.
- WEISS-SCHLETTNER, Daniela: *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit*

- im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*. Wien 2005 (zgl. Diss., Wien 2000).
- WESSELSKI, Albert: *Narren, Gaukler, Volksliebblinge*. 5 Bde. Berlin 1910-1920.
- WETZEL, Christoph: *Die Bibel in der bildenden Kunst*. Stuttgart 2009.
- WEYDT, Günther (Hg.): *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*. Darmstadt 1969.
- WHITE, Eric Walter: *A history of English opera*. London 1983.
- WIEßNER, Edmund: *Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern*. Leipzig 1954.
- WILHELM, Werner von: *Totentanz*. Konstanz 2004.
- WILHELMI, Thomas: *Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem Leben, zum Narrenschiff und zu seinem übrigen Werk*. Basel 2002.
- WILLEFORD, William: *The Fool and his sceptre*. London 1969.
- WILLEMS, Gottfried: *Geschichte der deutschen Literatur. Humanismus und Barock*. Bd. 1. Köln 2012.
- WILLIAMS, Carolyn: *Gilbert and Sullivan. Gender, Genre, Parody*. New York 2011 (= Gender and Culture).
- WILS, Jean-Pierre: *Ars moriendi*. Frankfurt a. M. 2007.
- WILSON, Christopher R.: *Shakespeare and music*. New York 1977.
- »Shakespeare, William«. In: Sadie 1997d, S. 338-347.
- WILSON, Christopher R./CALORE, Michela: *Music in Shakespeare. A Dictionary*. London [u. a.] 2007.
- WIMMER, Ruprecht: »Die Wiederentdeckung Grimmelshausens«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 225-229 (= 1976a).
- »Das musikalische Nachwirken Grimmelshausens«. In: Berghaus/Weydt 1976, S. 257-265 (= 1976b).
- WODARZ-EICHNER, Eva: *Narrenweisheit im Priestergewand. Zur Interpretation des spätmittelalterlichen Schwankromans. Die geschicht und histori des pfaffen von Kalenberg*. München 2007 (= Kulturgeschichtliche Forschungen, 27).
- WOLFF, Hans Walter: *Bibel. Das Alte Testament. Eine Einführung in seine Schriften und in die Methoden ihrer Forschung*. Bd. 7. Herausgegeben von Hans Jürgen Schultz. Stuttgart, Berlin 1970.
- WOLFF, Hellmuth Christian: *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Nachdruck der Ausgabe von Berlin 1937. Bologna 1975 (= Bibliotheca Musica Bononiensis Sezione III, 48).
- WÖRNER, Ulrike: *Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*. Münster 2010.
- WÖRTERBUCHNETZ DER UNI TRIER: »Stocknarr«. In: [www.verstecken.uni-trier.de/cgi-bin/WBnetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&lemid=GS48165](http://www.verstecken.uni-trier.de/cgi-bin/WBnetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS48165) (Bd. 19, Sp. 115-117) (12.04.2013).
- WUNDERLICH, Werner: *Till Eulenspiegel*. München 1984.
- WUTTKE, Dieter: *Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhundert*. Stuttgart 1964.
- WYSS, Robert L.: »David«. In: Kirschbaum 1994, S. 477-490.
- WYß, Heinz: *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*. Bern 1959.
- ZARNCKE, Friedrich: *Sebastian Brants Narrenschiff mit 4 Holzschnitten [1854]*. Hildesheim 1961.
- ZELLER, Rosemarie: »Gespielte Narrheit. Hofnarren im niederen Roman«. In: Schillinger 2009a, S. 235-248.
- ZENGER, Erich: *Einleitung in das Alte Testament [1994]*. Stuttgart 1998.
- ZENTRALARCHIV ZÜRICH: *Musikabteilung: Nachlassverzeichnis Heinrich Sutermeister*. In: <http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/sutermeister.pdf> (25.03.2014).

- ZIBASO, Magali: *Franz Schrekers Bühnenwerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analyse seiner Opern*. Saarbrücken 1999.
- ZIJDERVELD, Anton C.: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz, Wien, Köln 1976.
- ZIMMERLIN, Alfred: »Kommunikation als Utopie. Helmut Oehring's Oper ›Unsichtbar Land‹ in Basel«. In: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleE3S1P-1.30634> (04. 04.2014).
- ZIMMERN, Werner von: *Totentanz*. Konstanz 2004.
- ZINCK, Andrew Michael: *Music and dramatic structure in the operas of Harry Somers*. Toronto 1996 (vgl. Diss., Toronto 1996).
- ZWETSCHKE, Jana: *Malipiero, Gian Francesco*. In: Schmierer 2002b, S. 112-113.