

**Rezension: Andrea Grafetstätter: Ludus compleatur.
Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im
spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel
(Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur
Mittelalterforschung, 33), Reichert, Wiesbaden, 2013**

Anna Kathrin Bleuler

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bleuler, Anna Kathrin. 2015. "Rezension: Andrea Grafetstätter: Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung, 33), Reichert, Wiesbaden, 2013." *Arbitrium*. Berlin: de Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/arb-2015-0064>.



Andrea Grafetstätter, *Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel*. (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 33) Reichert, Wiesbaden 2013. 439 S., € 128,–.

Besprochen von **Anna Kathrin Bleuler**: Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg, E-Mail: annakathrin.bleuler@sbg.ac.at

DOI 10.1515/arbi-2015-0064

Informationen über Aufführungsmodalitäten spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher deutschsprachiger weltlicher Spiele anhand der schriftlichen Überlieferung zu gewinnen, ihre Aufführungssituation zu rekonstruieren – das sind die Ziele der hier zu besprechenden Bamberger Habilitationsschrift von Andrea Grafetstätter (S.1). Das ist mutig, wurde in der jüngeren Forschung doch entschieden Abstand genommen vom Versuch, faktische Aufführungssituationen mittelalterlicher Dichtung zu rekonstruieren.¹ Grafetstätter ist sich des hypothetischen Charakters ihrer Ausführungen bewusst (u. a. S.58). Anhand einer akribischen Untersuchung der Texte nach Aufführungssignalen und unter Berücksichtigung vielfältiger historischer Kontexte entwirft sie mögliche Aufführungsszenarien, um diese dann in Hinblick auf ihre semantischen Potenziale zu befragen. Um zum Beispiel die Frage zu beantworten, wie auf der Bühne Nacktheit inszeniert worden sein könnte, zieht sie die zeitgenössischen geistlichen Spiele als Modell heran (S.89). Für diese ist die Verwendung von ursprünglich aus Leder gefertigten, hautengen Nacktkleidern (*lypkleid*) belegt, die dem Publikum kostümtechnisch das Unbekleidet-Sein einer Figur anzeigten (S.90). Denkt man diesen aufführungstechnischen Aspekt für die weltlichen Spiele hinzu, eröffnen sich Interpretationsmöglichkeiten in Hinblick darauf, wie Nacktheit in den Stücken für Komisierung und Karnevalisierung nutzbar gemacht worden sein könnte.

Mit ihrer Studie nimmt sich Grafetstätter einen bislang wenig erforschten Bereich vor. Erstmals wird das Ereignis der theatralen Aufführung systematisch ins Zentrum der Untersuchung mittelalterlicher weltlicher Spiele gerückt und erstmals werden diese umfassend in Hinblick auf die kulturellen Kontexte interpretiert. Berücksichtigt werden literarische Traditionen, auf die sie sich beziehen,

¹ Vgl. u. a. Jan-Dirk Müller, „Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 121 (1999), S. 379–405, hier S. 385; Peter Strohschneider, „Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), Sonderheft, S. 62–86, hier S. 77, sowie ders., „nu sehent, wie der singet!‘ Vom Heraustreten des Sängers im Minnesang“. In: Jan-Dirk Müller (Hg.), *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart – Weimar 1996, S. 7–30.

ebenso wie zeitgenössische Spieltraditionen, ikonografische Darstellungen, biografische Daten der Dichter sowie die Stadt- beziehungsweise Hofkulturen, in denen sie situiert waren, Spielstätten, Aufführungsanlässe und vieles mehr. Auf diese Weise gewinnt Grafetstätter ein in seiner Differenziertheit bislang nicht erreichtes Bild der weltlichen Spiele, ihrer (möglichen) Aufführungsmodalitäten und -kontexte.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist eine Funktionsbestimmung des in der Forschung auch subsummierend als ‚Fastnachtspiele‘ bezeichneten Gegenstands: Während die Intention der geistlichen Spiele darin bestehe, ein Mitleiden der Zuschauer zu erreichen, gehe es in den weltlichen Spielen darum, ein (Mit)Lachen zu evozieren (S.20). Entsprechend dieser Prämisse und mit Rekurs auf Michail M. Bachtins Karnevalisierungskonzept geht Grafetstätter der Frage nach, mit welchen Techniken Lachgemeinschaften im Spiel etabliert werden und welche Relevanz, Funktion und Auswirkung die Performanz der Spiele auf die Kultur des 15. / 16. Jahrhunderts hat (S.19).

Die große Stärke der Arbeit ist die materialreiche Basis, auf der die Auseinandersetzung mit den Spielen stattfindet. Das Buch verschafft Einblicke in bislang weitgehend unerforschte Texte; es enthält eine Fülle an interessanten Beobachtungen dazu, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können, und es zieht bislang kaum berücksichtigte Aufführungsbelege in die Überlegungen mit ein (allein zu den Neidhartspielen sind es 21, vgl. S.131).

Schwach dagegen ist der theoretisch-methodische Überbau. Das einführende Kapitel zu den „Nomenklaturen der Gattung ‚Spiel‘“ (S.21–60) ist an manchen Stellen verwirrend und missverständlich. Das fängt schon damit an, dass Grafetstätter die auf den Minnesang bezogenen Überlegungen zur Kategorie ‚Aufführung‘ Jan-Dirk Müllers und Peter Strohschneiders aufgreift, ohne die aus den Gattungsunterschieden resultierenden Konsequenzen für die Aufführungsfrage zu bedenken (S. 57–58). Der Minnesang gehört zur Kunstgattung des vorgetragenen Liedes,² das weltliche Spiel dagegen in den Bereich der darstellenden Kunst. Alles, was man anhand der spärlichen Hinweise zur Aufführung von Minnesang sagen kann, ist, dass die Vortragenden nicht als Schauspieler agierten, die eine Rolle spielen, sondern Sänger waren, die vor Publikum (mit Instrumentalbegleitung) Lieder sangen. Der Einsatz von Bühnenbildern, Kostümen, Requisiten, verteilten Sprecherrollen und so weiter ist für den Minnesang nicht anzunehmen. Im Unterschied dazu handelt es sich

² Vgl. ausführlich hierzu Tanja Weiß, *Minnesang und Rock – Die Kunstgattung ‚Aufgeführtes Lied‘ in ihrer Ästhetik und Poetik. Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedinterpretation*. Neustadt am Rübenberge 2007.

bei den mittelalterlichen Spielen um theatrale Aufführungen, bei denen inszenatorische Mittel zum Einsatz kamen, die sich – wie nicht zuletzt Grafetstätters eigene Arbeit zeigt – anhand der erhaltenen Aufführungsbelege zumindest ansatzweise rekonstruieren lassen. Diese Unterschiede hätten in die aufführungstheoretischen Überlegungen einbezogen werden müssen. Ebenso wenig wie es gerechtfertigt ist, aus der Theaterwissenschaft entlehnte Aufführungskonzepte auf den Minnesang zu übertragen,³ ist es gerechtfertigt, in Bezug auf den Minnesang entwickelte Aufführungsmodelle auf die Kunstgattung des mittelalterlichen weltlichen Spiels zu applizieren.

Das tut Grafetstätter dann auch nur scheinbar. Müllers und Strohschneiders Vorschlag besteht ja gerade darin, den Minnesang auf der Basis eines abstrakten kommunikationstheoretischen Rahmens zu verhandeln, der kategorial strikt von der faktischen Rekonstruktion von Aufführungen zu trennen ist.⁴ Grafetstätter hingegen geht es sehr wohl um solche Rekonstruktionen, wobei ihr Vorgehen – das zeigen die überzeugenden Darstellungen im Untersuchungsteil – berechtigt ist. Denn anders als beim Minnesang liegen hier, wie gesagt, Materialien mit Informationen zu den historischen Aufführungsmodalitäten vor. Dass dabei manche Überlegung hypothetisch bleibt, erachte ich nicht als ein Problem, zumal Grafetstätter solche jeweils explizit benennt. Um Missverständnisse zu vermeiden, hätte sie ihren Ansatz im Einleitungskapitel jedoch deutlicher profilieren und forschungsgeschichtlich positionieren sollen.

Eine solche Positionierung gelingt ihr auch in den Abschnitten des Einleitungskapitels nicht, in denen sie sich auf theaterwissenschaftliche Ansätze bezieht (S. 47–57). Unklarheiten ergeben sich allein schon dadurch, dass die Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ zwar in Hinblick auf ihre wissenschaftliche Herkunft differenziert (S. 47–48), anschließend jedoch synonym verwendet werden (z. B. S. 54, 60). Eine Definition des im Titel des Kapitels zu den Begriffsbestimmungen genannten Terminus ‚Theatralität‘ (Kap. 2.3) sucht man vergebens und auch die Kategorie ‚Aufführung‘ wird nicht näher bestimmt. Diese unklare Begrifflichkeit führt zu Verständnisschwierigkeiten im Untersuchungsteil. Wenn zum Beispiel von ‚Aufführungscharakter‘ die Rede ist, wird nicht immer klar, ob damit die reale Aufführung des Stückes, die Art der sprachlichen Textur oder der im Text etablierte Diskurs über Aufführung gemeint ist.

³ Vgl. hierzu und zur Kritik an den Aufführungskonzepten, die v. a. Hugo Kuhn und Rainer Warning in Bezug auf den Minnesang entwickelt haben, Harald Haferland, *Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone*. (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 10) Berlin 2000, sowie Weiß (Anm. 2).

⁴ Vgl. Müller (Anm. 1), S. 385; Strohschneider 1997 (Anm. 1), S. 77, sowie Strohschneider 1996 (Anm. 1).

Weitere Unklarheiten ergeben sich dadurch, dass es Grafetstätter zwar um die Theatralisierung epischer Stoffe im spätmittelalterlichen Spiel geht (vgl. auch den Buchtitel), einer der drei Untersuchungsteile jedoch den Neidhartspielen gewidmet ist, in deren Zentrum der aus den Schwankliedern bekannte Veilchenstoff steht (S. 127–205). Zwar enthalten die Lieder narrative Elemente, anders als die anderen von Grafetstätter behandelten Spieltypen, das arturische und das heldenepische Spiel, ist es hier jedoch nicht ein aus der Epik, sondern aus der Lyrik überlieferter Stoff, der in die Gattung des Spiels überführt wird. Die Bezeichnung ‚episch‘ hätte in Bezug auf den Veilchenschwank diskutiert werden müssen, um Unterschiede zwischen den Stofftraditionen deutlich zu machen. Ausgehend von einer solchen Differenzierung hätte die Untersuchung womöglich gattungsspezifische Theatralisierungsstrategien erkennbar werden lassen.

Anstatt solche zentralen Fragen zu klären, bringt Grafetstätter im Einleitungskapitel immer wieder Theoriebausteine und Sachinformationen ein, bei denen man sich fragt, welchen analytischen Mehrwert sie für die Untersuchung eigentlich haben. Dies betrifft zum Beispiel die Ausführungen zu Freuds Unterdrückungstheorie in Kapitel 2.2 oder zu den Abbildungen zum Nürnberger Schembartlauf in Kapitel 2.1.2.

Der Untersuchungsteil ist folgenden Texten gewidmet: In Kapitel 3 (S. 61–126) werden zwei Fastnachtspiele mit Artus-Thematik untersucht; zum einen Hans Rosenplüts Doppelspiel *das vasnachtspiel mit der kron und der luneten mantel* (K 80/81), einem seriellen Reihenspiel, in dem zuerst die Männer und anschließend die Frauen einer Tugendprobe unterzogen werden; zum anderen das anonym überlieferte ‚Artusspiel‘ *hupsch vasnacht spill* (K 127), in dessen Zentrum die Dramatisierung einer Becherprobe steht. In Kapitel 4 (S. 127–205) geht es um die Neidhartspiele (*St. Pauler Neidhartspiel*, *Großes Neidhartspiel*, *Sterzinger Neidhartspiel*, *Sterzinger Szenar*, *Kleines Neidhartspiel*) und in Kapitel 5 werden Spiele behandelt, in denen die heldenepische Figur Dietrichs von Bern oder dessen Genealogie im Zentrum stehen (S. 206–354). Hierzu zählen das *Spiel vom Wunderer* (wahrscheinlich Hans Folz, 1480er Jahre), Dramatisierungen des *Rosengartens* (das *Tiroler Reckenspiel* [1511], die *Berliner Rosengartenfragmente* [1533], der *Hörnen Sewfried* von Hans Sachs [1556]) sowie die heldenepische Dramentrilogie des *Ortnit / Wolfdietrich*-Komplexes Jakob Ayrers (zwischen 1595 und 1598).

Anhand dieser Texte arbeitet Grafetstätter Theatralisierungsstrategien heraus, die die Komisierung von Körpern und Körperlichkeit in den weltlichen Spielen betreffen. In Bezug auf die Neidhartspiele (S. 127–205) etwa fragt sie nach der aufführungstechnischen Realisierung des Veilchenschwanks, die die Inszenierung einer Defäkation auf der Bühne umfasst (Ersetzung des Veilchens unter dem Hut durch einen Kothaufen). Anhand von Regieanweisungen, externen Aufführungsbelegen und zeitgenössischen bildkünstlerischen Darstellungen versucht sie, das Spielgeschehen zu rekonstruieren (S. 157–158), um davon ausgehend dann unterschiedliche Inszenierungsmöglichkeiten durchzuspielen. Verglichen mit dem Veilchenschwank stellt sie für die Spiele eine Einbuße an textuellen Mitteln und zugleich einen Zugewinn an inszenatorischen Aspekten fest (S. 129). Merkmalhaft seien ausgeprägte Wiederholungsstrukturen (S. 163), Musik- und Tanzeinlagen (S. 164–175), die Infiltrierung von Arztspielen (S. 175–180), Klageperformanzen

(S. 188–189), Schlägereien (S. 191–193), Teufelskomik (S. 193–195) sowie ein bramarbasierender (S. 189–191) und subversiver Sprachgebrauch (S. 195–199).

Für die heldenepischen Spiele (S. 206–354) wiederum zeigt Grafetstätter, wie durch Relativierungen, Überzeichnungen, durch den Bruch mit Erwartungshaltungen idealen Heldentums und die Koppelung des Heldentums mit menschlichen Bedürfnissen eine karnevaleske Männlichkeit als Gegenentwurf zu den überkommenen Helden generiert wird; wobei es durch den Verlust der Leitbildfunktion möglich werde, die Helden in ihrer Ängstlichkeit und Hilflosigkeit als komische beziehungsweise lächerliche Figuren vorzuführen und sie damit in die Nähe von Schwankhelden zu rücken (S. 212–213). Ebenfalls um Ridikülisierung – jedoch nicht von Heldenfiguren, sondern des Adels – geht es in den arturischen Spielen. Grafetstätter zeigt, wie hier nicht nur ‚entrückte‘ Gestalten wie König Artus, sondern auch hochadlige Mitglieder des europäischen Adels diffamiert und der Lächerlichkeit preisgegeben werden (S. 61–126).⁵

Im Schlusskapitel (Kapitel 6, S. 355–379) entwirft Grafetstätter sodann ein Performanzprofil der weltlichen Spiele, indem sie die Untersuchungsergebnisse in Hinblick auf verschiedene Aspekte des Inszenierens (Strategien der Publikumsintegration, visuelle Figurenkonzeption, Inszenierung komplexer Handlungen, Einsatz von Requisiten, Gestik, Artikulation, Verhältnis von Emotionalität und Performativität) bündelt und bewertet.

Ungeachtet der theoretisch-methodischen Schwächen, die das Buch aufweist, und einigen Längen im Untersuchungsteil, empfiehlt sich seine Lektüre nicht nur Allen, die sich zukünftig mit der Theatralisierung literarischer Stoffe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit beschäftigen wollen, sondern es bietet darüber hinaus eine gute Ausgangsbasis für die Untersuchung zeitgenössischer Bearbeitungen entsprechender Stofftraditionen in anderen Gattungen und Medien. Grafetstätters Untersuchung legt nämlich nahe, dass sich die spätmittelalterliche Spielkultur mit ihren spezifischen Aufführungsmodalitäten ihrerseits darauf ausgewirkt hat. Solche Reziprozität über Gattungs- und Mediengrenzen hinweg zeichnet sich zum Beispiel an der in der Neidhart-Handschrift f (zweite Hälfte 15. Jh.) vorkommenden ‚Einbettung‘ des Veilchenschwanks in eine Aufführungssituation ab oder an der Aktualisierung der Liedtradition durch optische Vergegenwärtigung der musikalischen Seite der Texte, wie sie die Berliner Neidhart-Handschrift c (zwischen 1461 und 1466) aufweist. Für die Interpretation solcher Phänomene bietet Grafetstätters Abhandlung neue Perspektiven.

⁵ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Grafetstätters Beobachtung, wonach es dagegen in den Neidhartspielen weniger um Ständekritik gehe als vielmehr darum, jenseits von Standeszugehörigkeiten Partei für die listreichste Figur zu ergreifen (S. 199–203).