



Philosophische Fakultät

Volkhard Wels

# Der theologische Horizont von Andreas Gryphius' "Absurda comica"

Suggested citation referring to the original publication:  
Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730),  
Chloe, Bd. 40, 2006, S. 371–402  
ISSN 0168-9878  
ISBN 9789042024175

Postprint archived at the Institutional Repository of the Potsdam University in:  
Postprints der Universität Potsdam  
Philosophische Reihe ; 117  
ISSN 1866-8380  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-89163>



Volkhard Wels

DER THEOLOGISCHE HORIZONT VON  
ANDREAS GRYPHIUS' *ABSURDA COMICA*

*Abstract*

Der Beitrag zeigt in einem ersten Schritt, dass die *Absurda comica* ein theologisches Gleichnis darstellt, in dem der König die Rolle Gottes, Pickelhäring die Rolle des Teufels und die Handwerker die Rolle des Menschen übernehmen. Schlüssel für dieses Gleichnis ist Lk 9,60 und Mt 8,22, wo Christus von seinen Jüngern fordert, "die Toten ihre Toten begraben zu lassen", d. h. sich vom Reich der Welt abzuwenden. Auf die *Absurda comica* übertragen, besagt dies, dass die Handwerker die Rollenhaftigkeit und die Narrheit ihrer Existenz erkennen müssen, wenn sie vor Gott gerechtfertigt werden wollen. In einem zweiten Schritt wird gezeigt, dass die *Absurda comica* als ein solches Gleichnis in der Tradition der Fastnachtspiele steht, deren Funktion eben dieser Aufweis der menschlichen Narrheit war. Das protestantische Schuldrama trat dabei bewusst in die Tradition dieser Fastnachtspiele, wie sich gerade an der *Absurda comica* zeigen lässt. In einem dritten Schritt wird diese These in einem Vergleich mit Jacob Masens *Rusticus imperans* und Christian Weises *Tobias und die Schwalbe* bestätigt.

*1. Die Widersinnigkeit*

Der Titel der *Absurda comica* – der mit "Komische Widersinnigkeit" oder "Komische Ungereimtheit" zu übersetzen wäre –, bezeichnet das widersinnige Nebeneinander der höfischen Welt der Zuschauer und der Píramus-und-Thisbe-Tragödie der Handwerker. Dieses widersinnige Nebeneinander kommt in der grundlegenden Tatsache zum Ausdruck, dass die Handwerker nicht merken, dass der Hof nicht an ihrer Tragödie interessiert ist, sondern nur an der unfreiwilligen Komik, die das Misslingen der Aufführung erzeugt.

Schon vor dem ersten Auftritt der Handwerker heißt es, nicht über das Spiel, sondern "ob der guten Leute Einfalt und wunderlichen Erfindungen" (S. 19) könne sich der Hof "erlustigen".<sup>1</sup> Nicht erst das Spiel

---

<sup>1</sup> Zitate nach Andreas Gryphius: *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz*. Hrsg. von Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer. Stuttgart 1983. Grundle-gend nach wie vor die Interpretationen von Gerhard Kaiser: *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius*. Hrsg. von Gerhard

um Piramus und Thisbe gehört also zur höfischen Unterhaltung, sondern schon der zweite Aufzug, in dem Squentz sich als lächerlicher Universalgelehrter präsentiert und aus dem Stegreif Begründungen erfindet, warum aus der langen Liste von Stücken nur das letzte gespielt werden kann. Squentz spielt seine erste Rolle vor dem Hof, ohne es zu wissen. Es ist dieselbe Rolle als lächerlicher Dorfschulmeister, in der ihn der Hof auch in der Tragödie von Piramus und Thisbe wahrnimmt, nicht in seiner Rolle als Prolog- und Epilogsprecher. Die Pointe der scheiternden Aufführung besteht darin, dass die Handwerker von dem eigentlichen Stück, in dem sie mitwirken, gar nichts wissen. Dieses eigentliche Stück könnte man etwa betiteln: eine Gruppe von unfähigen Handwerkern versucht, eine Tragödie zu inszenieren.

Das höfische Publikum bezieht seine Unterhaltung aus der Unfähigkeit der Handwerker. Damit lässt es das, was von Seiten des Publikums die notwendige Bedingung dafür darstellt, dass Theater überhaupt zustande kommt, vermissen, nämlich die Bereitschaft, den illusionären Charakter der Darstellung ernst zu nehmen. Diese mangelnde Bereitschaft manifestiert sich gleich zu Beginn als mutwillige Störung, wenn, offensichtlich mit Billigung des Hofes, ein "Hofdiener" den Schemel umstößt, auf den Squentz sich gesetzt hat (S. 29). Auf einer subtileren Ebene durchzieht diese mangelnde Bereitschaft mit den ironischen Kommentaren des höfischen Publikums das ganze Stück, etwa wenn die Prinzessin Violandra Pickelhäring das Stichwort gibt, Bullabutän, den Darsteller der Wand, so zu provozieren, dass es zur ersten Schlägerei auf der Bühne kommt (S. 31). Ein weiteres Beispiel wäre die Weigerung des Hofes, das "Thier mit der grünen Decke" (S. 39) als Löwen und den "alten Lappen mit dem hölzernen Ober-Rocken" (S. 25) als Vorredner eines Trauerspiels zu akzeptieren. Ebenso ergeht es den Darstellern des Mondes und des Brunnens. Diese mangelnde Akzeptanz des höfischen Publikums, den illusionären Charakter des Dargestellten ernst zu nehmen,

---

Kaiser. Stuttgart 1968, S. 207–225 und Eberhard Mannack: Andreas Gryphius' Lustspiele – ihre Herkunft, ihre Motive und ihre Entwicklung. In: *Euphorion* 58 (1964), S. 1–40. An neueren Studien vgl. vor allem: Knut Kiesant: *Inszeniertes Lachen in der Barock-Komödie – Andreas Gryphius' 'Peter Squentz' und Christian Weises 'Der niederländische Bauer'*. In: *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Werner Röcke und Helga Neumann. Paderborn u. a. 1999, S. 200–214.

ist sicherlich nicht auf die schlechten Kostüme und Requisiten der Handwerker zurückzuführen. Jede Kostümierung, auch die von professionellen Schauspielern, lässt sich auf diese Art dem Spott preisgeben.

Auf der anderen Seite gelingt es den Handwerkern ihrerseits nicht, eine theatralische Illusion zu erzeugen, weil ihnen der uneigentliche, illusionäre Charakter des Theaters nur ungenügend bewusst ist. So etwa wäre es ein Leichtes gewesen, die erste Schlägerei auf der Bühne zu verhindern, wenn Bullabutän klar zwischen seiner Person und seiner Rolle unterscheiden könnte und die Beleidigungen Pickelhärings nicht persönlich genommen hätte (S. 31). Ein weiteres Beispiel wäre der Löwe, der seinen Auftritt mit der Versicherung beginnt, kein Löwe zu sein (S. 39), ein drittes die Überlegung der Handwerker, ob der vom Stoff geforderte Mond auch am Tag der Aufführung scheinen wird (S. 13). Die Uneigentlichkeit der theatralischen Darstellung wird den Handwerkern nicht bewusst. Nicht einmal die einfachste Form dieser Uneigentlichkeit, die Bildlichkeit der Metapher, können die Handwerker als solche erkennen. Den "Liebespfeil", von dem Piramus getroffen ist, verstehen sie wörtlich und lassen ihn Thisbe dem Piramus aus dem Hintern ziehen (S. 33).

Dieses mangelnde Rollenbewußtsein lässt die Handwerker umso leichter zu Opfern des höfischen Publikums werden, denn gerade aufgrund dieses mangelnden Rollenbewußtseins nehmen die Handwerker bis zuletzt nicht wahr, dass sie nicht mit ihrem Stück, sondern mit ihren Personen zur Unterhaltung des höfischen Publikums beitragen. Diese Tatsache wird Peter Squentz erst bewusst, als er vom König nicht für die Aufführung, sondern für die "Säue" bezahlt wird: "Doch ich höre wol/ wir bekommen nur Tranckgeld für die Säu/ und für die Comoedi nichts." (S. 50) Die "Säue" sind damit der entscheidende Punkt, an dem sich die Widersinnigkeit der *Absurda comica* konkretisiert. Wider den ersten Augenschein sind diese "Säue" zum größten Teil jedoch gar nicht von den Handwerkern verursacht, sondern von Pickelhäring. Bei diesem handelt es sich nicht um einen Handwerker, sondern um, wie es im Personenverzeichnis heißt, "deß Königs lustigen Rath" (S. 7), also den Hofnarren. Dieser Hofnarr hat sich offensichtlich auf königlichen Befehl unter die Handwerker gemischt, und zwar von vornherein mit keiner anderen Absicht, als das Spiel der Handwerker zu sabotieren.

Zehn "Säue", antwortet Squentz auf die Frage des Königs am Ende des Stücks (S. 49), hätten die Handwerker nach seiner Zählung gemacht. Die erste "Sau" unterläuft, als Squentz selbst gleich zu Beginn seinen

Text vergisst (S. 26), die zweite, als Pickelhäring kurz darauf dasselbe passiert (S. 30), die dritte, als Pickelhäring Bullabutän provoziert und es zur ersten Schlägerei auf der Bühne kommt (S. 31 f.). Explizit als "Sau" wird außerdem die zweite Schlägerei auf der Bühne bezeichnet, als Klipperling, der Darsteller des Löwen, die Bühne nicht verlassen will (S. 41) und – fünftens – als Pickelhäring während der Aufführung etwas trinken geht (S. 42). Als "Säue" werden also die Stellen bezeichnet, an denen die Handwerker aus ihrer Bühnenrolle fallen und es zu einem Bruch in der theatralischen Illusion kommt.<sup>2</sup> Bei den anderen fünf "Säuen", die nicht eindeutig gekennzeichnet sind, dürfte es sich deshalb analog um eben solche Brüche handeln. Die einzigen fünf Stellen, die für diese "Säue" in Frage kommen, gehen dabei alle auf das Konto Pickelhärings. Es handelt sich um die ans Publikum gerichtete Versicherung Pickelhärings, sein Selbstmord als Pirus sei kein echter – die aufgrund ihrer Prosaform offensichtlich nicht im Text von Squentz gestanden hat – (S. 44) und die vier Zwischenreden, die Pickelhäring noch führt, obwohl er als Pirus bereits tot ist (S. 45 f. zweimal, S. 47).

Sollten damit die zehn "Säue", die Squentz selbst gezählt hat, richtig identifiziert sein, so haben die Handwerker nur zwei "Säue" selbst zu verantworten, für die verbleibenden acht "Säue" ist mittel- oder unmittelbar Pickelhäring verantwortlich. Indem Pickelhäring letztlich auf Betreiben des Königs handelt, ergibt sich der widersinnige, 'absurde' Befund, dass der König die Handwerker nicht nur für ihre Fehler bezahlt, sondern diese Fehler in letzter Instanz selbst verursacht. Pickelhäring trägt damit ambivalente Züge. Aus der Perspektive der Handwerker ist

---

<sup>2</sup> Die vom Publikum verursachten Unterbrechungen zählt Squentz offensichtlich nicht zu den "Säuen", wie etwa wenn Serenus das Wort an die Schauspieler richtet und diese dadurch zwingt, ihre Rolle zu verlassen, um ihm zu antworten (S. 34 f.). Ebenso gelten ihm natürlich auch nicht die Fiktionsbrüche, die bereits in seinem Text stehen (z. B. der Löwe, der seinen Auftritt mit der Versicherung beginnt, kein Löwe zu sein) oder auf die Inszenierung zurückgehen (der Auftritt des Mondes oder des Brunnens) als "Säue". Auch dies ist ein Argument für die These, dass die grundlegende Widersinnigkeit der *Absurda comica* auf der Tatsache beruht, dass die Handwerker ihre eigentliche Rolle gar nicht wahrnehmen. Die korrekte Identifikation der "Säue" ist deshalb so wichtig, weil immer wieder behauptet worden ist, Pickelhäring unterscheide sich in seiner Einsichtsfähigkeit nicht von den Handwerkern, vgl. zuletzt Daniela Toscan: Form und Funktion des Komischen in den Komödien von Andreas Gryphius. Bern, Berlin u. a. 2000, S. 91.

er wesentlich für das Scheitern der Aufführung verantwortlich. Indem es jedoch gerade dieses Scheitern ist, für das die Handwerker bezahlt werden, ist Pickelhäring derjenige, der für ihren Erfolg verantwortlich ist. Mit einigem Recht kann er deshalb als ein 'Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft', bezeichnet werden.

## 2. *Die Weisheit dieser Welt*

Entsprechend seiner theologischen Bedeutung als 'Anfechtung' ist der Teufel im göttlichen Heilsplan eine entscheidende Figur.<sup>3</sup> Die Anfechtung ist der Punkt, an der sich der Mensch seiner Sündhaftigkeit und seiner Verfallenheit an die trügerischen Werte der irdischen Welt bewusst wird. Nach orthodox lutherischer Theologie stellt die Anfechtung deshalb ein Gnadenzeichen dar:

Darum sind die Trübsalen und Anfechtungen nicht allzeit göttliches Zorns Zeichen, sondern man muss die Gewissen fleißig unterrichten, dass sie die Trübsal lernen gar viel anders ansehen, nämlich als Gnadenzeichen, dass sie nicht denken, Gott habe sie von sich gestoßen, wenn sie in Trübsalen sein.<sup>4</sup>

Teuflische Anfechtungen sind nicht Zeichen göttlichen Zorns, sondern Zeichen einer besonderen göttlichen Gnade. Durch das fremde Werk des Teufels tut Gott sein eigenes Werk im Menschen.

Genau diese Funktion haben die "Säue" für Squentz und die Handwerker. Indem die Handwerker am Ende des Stückes erkennen, dass sie nicht für ihre Aufführung, sondern für die "Säue" bezahlt werden, erkennen sie, dass sie nicht als Piramus und Thisbe eine Rolle gespielt haben, sondern als lächerliche Handwerker. Paradox formuliert: Indem die Handwerker aus der Rolle fallen, können sie ein Bewusstsein ihrer Rolle

---

<sup>3</sup> Zur Anfechtung vgl. stellvertretend den Artikel (sub verbo) im Bd. 2 der "Theologischen Realenzyklopädie", hrsg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin u. a. 1976–2004, insbesondere den Abschnitt III, "Reformations- und Neuzeit" von Horst Beintker, S. 695–704; sowie den Art. "Versuchung", Teil III ("Kirchengeschichtlich"), im Bd. 35, S. 52–64, von Johann Anselm Steiger.

<sup>4</sup> Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Hrsg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930. 2., verbesserte Auflage Göttingen 1952, S. 286.

entwickeln. Sie erkennen, dass ihr eigentliches Dasein ihre Rolle ist und dass sie in dieser Rolle vor den Augen Gottes "bestehen" (S. 18) müssen, wie Squentz es ausdrückt. Der zuschauende König – Theodor ist sein sprechender Name – nimmt dabei die Stelle Gottes ein, wie es der Vorstellung von einem *theatrum mundi* entspricht.<sup>5</sup>

Die Tragödie, die die Handwerker aufführen, weil sie sich nicht nur, "Ehre und Ruhm [...] / sondern auch eine gute Verehrung" (S. 10), also Bezahlung erhoffen, entspricht der trügerischen, irdischen Welt, der die Handwerker verfallen sind. Signum dieser Weltverfallenheit ist auch die aggressive Körperlichkeit der Handwerker, wie sie sich in den sexuellen Anspielungen zeigt. Die Liebe von Píramus und Thisbe können die Handwerker nur als körperliches Begehren deuten, als Herausziehen eines Pfeiles (S. 33) eindeutig sexuell konnotiert. Der Sündhaftigkeit dieses Begehrens sind die Handwerker sich nicht bewusst. Sie sind Sklaven der Welt und ihrer Körperlichkeit.

In diesen Punkten sind die Handwerker dem Personal der Trauerspiele vergleichbar. Wie die Figur des Tyrannen an der Scheinhaftigkeit der irdischen Welt klebt, so ist auch Peter Squentz in ihr verfangen, wenn er sich für den Mittelpunkt des Universums hält (S. 21). Wie der Tyrann seine Affekte nicht unter rationaler Kontrolle hat und sich deshalb immer tiefer in die Welt verstrickt, so haben auch die Handwerker ihre Affekte nicht unter Kontrolle, wie es etwa die Schlägereien auf der Bühne zeigen (S. 31 und 41), die auf übersteigertes Ehrgefühl und blinde Schaulust zurückzuführen sind. Wie Chach Abas in der *Catharina* die Ewigkeit nicht als den Rahmen seines Handelns erkennt, so treten auch die Handwerker auf die Bühne der Welt, ohne sich des überzeitlichen Rahmens bewusst zu sein. Was Chach Abas und Peter Squentz erkennen müssen, ist die Ernsthaftigkeit und die Bedeutung ihres Spieles: "Spilt

---

<sup>5</sup> Zur *theatrum-mundi*-Metapher im 17. Jh. vgl. Peter Rusterholz: *Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes* (Gryphius, Hofmannswaldau, Lohenstein). Berlin 1970. Der bisher einzige Hinweis auf eine theologische Dimension der *Absurda comica* findet sich bei Nicola Kaminski (Andreas Gryphius. Stuttgart 1998), die "dem Spiel eine auf der Grenze zur Blasphemie sich bewegende eschatologische Dimension" (S. 176) zuspricht, weil darin "der Aufstand der Schauspielerkörper gegen den Dramentext als christliche Auferstehung des Körpers gefeiert" (S. 177) werde. Dem gegenüber versuche ich zu zeigen, dass die *Absurda comica* als theologisches Gleichnis in protestantisch-orthodoxem Sinne zu verstehen ist.

den dis ernste spiell: weil es die zeit noch leidet. | Undt lernt: das wen man vom pancket des lebens scheidet: | Kron/ weisheit/ stärck undt gutt sey eine leere pracht.”<sup>6</sup>

Wenn den Handwerkern diese Erkenntnis gelingt, so wird aus der Tragödie eine Komödie. In diesem Sinne bekommt die Gattungsfrage, die von den Handwerkern vor Beginn der Aufführung diskutiert wird, einen doppeldeutigen Charakter. In der Frage, ob es sich bei dem Spiel um eine Komödie oder Tragödie handelt, plädiert Lollinger, der Meistersinger, aus gattungstheoretischer Perspektive für die Tragödie: “Der alte berühmte deutsche Poet und Meister-Sänger Hans Saxe schreibt/ wenn ein spiel traurig ausgehet/ so ist es eine Tragoedie, weil sich nun hier 2. erstechen/ so gehet es traurig aus/ Ergö”. (S. 17 f.) Pickelhäring hält dagegen: “Contrà. Das Spiel wird lustig außgehen/ denn die Todten werden wieder lebendig/ setzen sich zusammen/ und trincken einen guten Rausch/ so ist es denn eine Comoedie”. (S. 18) Pickelhäring vertritt also auch in der Gattungsfrage eine scheinbar absurde, im theologischen Horizont jedoch doppeldeutige Position. Er weiß von vornherein nicht nur, wie das Spiel ausgehen wird, sondern er weiß auch, dass die Handwerker nicht für die Rolle bezahlt werden, die sie im Stück spielen, sondern dass die Personen selbst der Gegenstand des höfischen Interesses sind.

Squentz, der als Regisseur über die Gattungsfrage entscheidet, nimmt grundsätzlich die Perspektive Pickelhärings ein, korrigiert sie aber in einem entscheidenden Punkt: “Wir wissen noch nicht ob wir bestehen werden/ vielleicht machen wir eine Sau und kriegen gar nichts/ darumb ist es am besten/ ich folge meinem Kopff und gebe ihm den Titul ein schön Spiel lustig und traurig/ zu tragiren und zu sehen.” (S. 18) Damit ist die menschliche Perspektive bezeichnet, aus der heraus bis zum Ende nicht klar ist, ob der Mensch bestehen wird. Was immanent als Tragödie endet, das Spiel um Piramus und Thisbe, wird in transzendenter Perspektive vor den Augen Gottes zu einer Komödie. Die Weisheit der Welt wird zur Narrheit vor Gott, oder, wie es im Korintherbrief heißt: “Niemand betrieße sich selbs. Welcher sich vnter euch düncket Weise sein/ der werde ein Narr in dieser welt/ das er möge wise sein. Denn dieser welt weisheit ist torheit bey Gott.” (1. Kor. 3. 18–19) Für die Literatur der Frühen

---

<sup>6</sup> Andreas Gryphius: Ebenbildt unsers lebens. In: Ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell. Tübingen 1963 ff., Bd. 1, Sonette 1, Nr. 43, S. 58.

Neuzeit ist diese Passage von großer Bedeutung, es sei hier nur auf das *Moriae encomium* des Erasmus, auf das *Narrenschiff* von Sebastian Brant, auf den *Don Quichotte* und auf den *Simplicissimus* verwiesen.<sup>7</sup>

In diese Reihe gehören auch Peter Squentz und die Handwerker. “Ergò kann es nicht fehlen ich bin der vornehmste Mann in der gantzen Welt/ das ist in Europa, Asia, Africa und America, ist mir niemand gleich”. (S. 21) Das ist die Weisheit dieser Welt, die vor Gott zur Narrheit wird, wie es der ironische Kommentar des Königs zeigt: “Wir nehmen mit höchster Verwunderung an/ was ihr vorbringet/ und erfreuen uns/ daß wir so statliche und treffliche Leute in unserm Lande haben.” (S. 21) Dass die Narrheit der Handwerker kein “Kinderwerck”, kein bedeutungsloser Spaß ist, hatte Serenus, der Prinz, schon angekündigt, als er die Tragödie eröffnete: “Es ist kein Kinderwerck/ wenn alte Leute zu Narren werden.” (S. 25) Aber genau das geschieht in der *Absurda comica*: Die Handwerker machen sich durch ihre lächerliche Aufführung zu Narren.

### 3. Lukas 9,60, Matthäus 8,22

Wenn damit die *Absurda comica* ein theologisches Gleichnis darstellt, so bildet Lk 9,60 den Schlüssel zu diesem Gleichnis. “Wer wird denn die Toten begraben?” (S. 47) fragt Prinzessin Violandra angesichts der auf der Bühne liegenden Leichname von Píramus und Thisbe. Darauf antwortet ihr Pickelhäring: “Wenn die Comoedianten abgegangen sind/ wil ich Thisben selber wegtragen.” Genau das geschieht dann auch: der tote

---

<sup>7</sup> Über diesen letzteren schreibt Heinz-Günther Schmitz: Phantasie und Melancholie. Barocke Dichtung im Dienst der Diätetik. In: *Medizinhistorisches Journal* 4 (1969), S. 210–230, hier S. 226: “[...] bei Grimmelshausen erscheint Gott dann als der weise, überlegene ‘ludi-magister’, als der Spielmeister, der den Menschen lehrt, das Lebensspiel, in dem es um Leben und Tod geht, richtig zu spielen. Wenn der Mensch in seiner simplicianischen Torheit dem verführerischen Zauber der Welt zu sehr verfallen ist, wenn er, wie Simplicius, das eitle Spiel der Weltkinder mit so tödlichem Ernst spielt, als ob es die wahre Wirklichkeit wäre, dann durchkreuzt Gott im rechten Augenblick dieses allzumenschliche Spiel, das längst zu einem teuflischen geworden ist. [...] Auch dieser Zorn Gottes ist letztlich wieder nur eine simulatio, ein lehrreich-ernstes Spiel, das dazu dient, den Menschen aus seiner Torheit zur Weisheit zu führen, so dass er endlich sein bisheriges Leben als betrügerisches Wirken, als teuflische Verführung der Einbildungskraft durchschaut”. Treffender kann man es auch für die *Absurda comica* nicht formulieren.

Piramus steht auf, die tote Thisbe springt ihm auf die Schultern und Piramus trägt sie weg. Hier wird auf der Bühne vorgeführt, wie es – mit Lk 9,60 und Mt 8,22 zu sprechen – möglich ist, dass die Toten ihre Toten begraben. Die Frage muss sogar, unabhängig von Violandra und Pickelhäring, Peter Squentz schon vor der Aufführung beschäftigt haben, denn der zitierte Dialog gehört nicht zum Text des Stückes, sondern stellt die improvisierte Antwort auf eine Zwischenfrage dar.

Genau dieselbe Frage aber beschäftigt Squentz in seinem Epilog, der, wie seine Versform zeigt, nicht improvisiert ist:

Daß wir es so getichtet haben/ | Daß ein Todter den andern begraben/ | Dasselbe ist geschehn mit Fleiß/ | Mercket hievon was ich weiß/ | Ein Christe trug einen todten Juden/ | Den sie ihm auf die Schulter luden/ | Und als er nun ging seinen Weg | Kam er zu einem engen Steg/ | Beim selben stund ein tieffer Brunn/ | Der Christ war heiß vom Jud und Sonn/ | Drumb wolt er trincken frisches Wasser/ | Aber der Jud/ der lose Prasser/ | Überwug und zog so fein/ | Den Christen mit inn Brunnen nein/ | So hat der todte Jude begraben/ | Den lebendigen Christen-Knaben/ | Drumb glaubt/ daß man es wol erlebt/ | Daß ein Todter den andern begräbt [...] (S. 48)

Auch diese scheinbar äußerst bizarre Geschichte ist also ein Argument für die Möglichkeit, dass ein Toter einen anderen Toten begraben kann und verweist damit auf Lk 9,60 und Mt 8,22.

Mit der Aufforderung, die Toten ihre Toten begraben zu lassen, antwortet Jesus dort auf die Skrupel eines Jüngers, der bittet, erst noch seinen Vater begraben zu dürfen, bevor er ihm folgt:

VND er sprach zu einem andern/ Folge mir nach. Der sprach aber/ HErr/ Erleube mir/ das ich zuuor hingehe/ vnd meinen Vater begrabe. Aber Jhesus sprach zu jm/ Las die Todten jre Todten begraben/ Gehe du aber hin vnd verkündige das reich Gottes. VND ein ander sprach/ HErr/ Jch will dir nachfolgen/ Aber erleube mir zu vor/ das ich einen Abscheid mache mit denen/ die in meinem Hause sind. Jhesus sprach zu jm/ Wer seine hand an den Pflug leget/ vnd sihet zurück/ der ist nicht geschickt zum reich Gottes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Lk 9,59–62. Vgl. auch Mt 8,21–22: “VND ein ander unter seinen Jüngern sprach zu jm/ HErr/ Erleube mir/ das ich hin gehe/ vnd zuuor meinen Vater begrabe. Aber Jhesus sprach zu jm/ Folge du mir/ vnd las die Todten jre todten begraben.” Zitate nach der Übersetzung Luthers.

Der neutestamentliche Kontext ist also das Gebot, dass weltliche Bindungen, auch nahe verwandtschaftliche Beziehungen, geringer zu schätzen sind als der Gehorsam Christi.

In seinen *Annotationes in aliquot capita Matthaei* hatte Luther die Bitte des zukünftigen Jüngers, erst noch seinen Vater bestatten zu dürfen, als ernsthafte Besorgnis eines Menschen bezeichnet, der sich um seine Verwandten sorgt und damit dem vierten Gebot Folge leisten will, also seinen Vater und seine Mutter zu ehren. Aber dieses vierte Gebot, so Luther weiter, müsse dem ersten Gebot weichen, das unbedingten Gehorsam gegenüber Gott fordere. Das Reich des vierten Gebotes sei das Reich der Toten, das vor dem Reich Christi, dem Reich des Lebens, weichen müsse.<sup>9</sup>

Der im 17. Jahrhundert oft gedruckte Bibelkommentar von Lucas Osiander d. Ä. paraphrasiert die Antwort Jesu Mt 8,22 mit den Worten:

Laß die solches [das heißt die Bestattung der Toten] verrichten/ welche jetzt das Reich Gottes zu suchen sich nicht bekümmern/ die noch keine rechte Erkändtnüß Gottes haben/ vnd geistlich seyn: Denn es können auch Gottloße Leut die Todten ehrlich begraben: Aber du solt unter des dein Amt nicht versäumen/ darzu du jetzt beruffen bist. Es verbeut aber Christus hie mit nicht/ daß man dem Nehesten/ oder auch den Eltern keinen Dienst oder Freundschaftt erzeigen solle/ darunter auch ist/ daß man die Todten ehrlich

---

<sup>9</sup> Vgl. Luther: *Annotationes in aliquot capita Matthaei* (1538). In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Weimar 1883 ff., Bd. 38, S. 447–667, hier S. 470 f.: “Sequitur altera responsio ad discipulum verum, qui non est hypocrita, sed synceriter quaerit. Hic est vir optimus, seu imago omnium hominum in mundo eximium exemplar, scilicet, qui parentes colit et curat. [...] Et tamen hanc pietatem filialem seu storgen physicen Christus hic damnat in re Euangelica, Et vult eam cedere debere Euangelio. Non quod parentes nolit coli, quod praecepto quarto praecipitur, Sed quod parentes nolit praeferrri Deo et eius verbo, Ne hypocritae fingerent occasionem contra verbum, praetextu quarti praecepti. [...] Sed non vident, quod praeceptum quartum debet tantum valere in secunda tabula, non pugnare contra primam tabulam. [...] Hoc vult Christus hoc loco, dicens: Sine mortuos sepelire mortuos suos, id est, In regno meo aliud agitur quam praeceptum quartum, quia vitae regnum est. Est autem notandum insigniter, quod totum regnum mundi, et ipsum quartum praeceptum, seu secundam tabulam, uno verbo haurit et absorbet dicens, Mortuorum regnum esse, quia omnes moriuntur, imo mortui sunt coram Deo, Tantum Christi regnum coram eo vitae regnum est. Ideo regnum vitae (inquit) non debes regno mortuorum postponere, Sed contra magis curare, ut sis minister in regno vivorum, quam in regno mortuorum. Licet regnum mortuorum in hoc tempore non damnem, sed praeferrri regno vivorum nolim.”

begrabe: Sondern lehret/ daß man solche Sachen als dann müsse aus der acht lassen/ wenn sie den göttlichen Beruff/ der ein mehrers auf sich hat/ hindern: Vnd erinnert vns/ daß wir Gott/ wenn er vns berufft/ alsbald gehorchen sollen/ ohne ferner Außrede/ oder Entschuldigung/ damit nicht/ wenn wir verziehen/ hernach die Thür verschlossen finden/ wie den thörichten Jungfrauen geschehen.<sup>10</sup>

Diese Exegese bestätigt die Interpretation der *Absurda comica* als theologisches Gleichnis. Wer in der Sündhaftigkeit verharret, wer sein Herz an Irdisches hängt, wer sich der Welt verschreibt, wie es die Handwerker mit ihrer lächerlichen Tragödie tun, der wird zum Reich der Toten gehören. Wer dagegen die Wertlosigkeit der irdischen Güter und den trügerischen Charakter dieser Welt erkennt und Christus folgt, der wird zum Reich des Lebens gehören. Er wird, wie Pickelhäring schon zu Beginn ankündigt, auferstehen: "Das Spiel wird lustig außgehen/ denn die Toten werden wieder lebendig" (S. 18), was Squentz im Epilog noch einmal bestätigt: "Doch tröstet euch daß es sey schön/ | Wenn man die Toten siht auffstehn" (S. 47).

Auch die bizarre Geschichte von dem toten Juden, der den Christen in den Brunnen zieht, wird im Horizont von Lk 9,60 und Mt 8,22 verständlich. "Lass die Toten ihre Toten begraben", antwortet Jesus, und genau das führt Squentz in seiner kleinen Geschichte vor. Denn zu den Toten, das heißt zu denjenigen, die nicht an Christus glauben, gehören die Juden, die auf der unbedingten Gesetzestreue (also hier der Erfüllung des vierten Gebotes) beharren und die Erlösungstat Christi nicht anerkennen. Für sie gilt nicht das neutestamentliche Gebot der Liebe, sondern das alttestamentliche Gebot der Gesetzestreue, zu der eben auch die Bestattung der Eltern gehört. Was Squentz in der Geschichte von dem toten Juden exemplifiziert, sind diese theologischen Grundlagen. Der Christ, der die weltliche Sorge um das Begräbnis höher gestellt hat als den unbedingten Gehorsam Christi, wird selbst von einem Toten, das heißt von jemandem, der nicht zum Reich Christi gehört, begraben. Wer sich von der Welt nicht löst, wird mit ihr zugrundegehen. Das ist die Moral nicht nur dieser kleinen Geschichte, sondern das ist die Moral der *Absurda comica*.

---

<sup>10</sup> Biblia. Mit der Außlegung [...] D. Lucae Osiandri, Senioris [...] in die Hochdeutsche Sprach bracht [...] und an den Tag geben durch M. David Förtern [...]. Lüneburg 1650.

#### 4. Die "verkehrte Welt" der Fastnacht

Mit dieser Moral steht die *Absurda comica* in der Tradition der Fastnachtspiele.<sup>11</sup> Die Fastnacht markiert für die vorreformatorische Frömmigkeit einen der wichtigsten Einschnitte des Kirchenjahres. Sie geht der vorösterlichen Fastenzeit voraus, entsprechend dem biblischen Bericht über die Fasten Jesu (Mt 4,2). Die Fastnacht endet mit dem Aschermittwoch, dem Beginn der Fasten, der als solcher auch die innere Umkehr des Menschen bezeichnet, die Buße, und damit die Rückkehr unter die Herrschaft Gottes. In der Fastnacht wird dem gegenüber die reguläre Lebensordnung außer Kraft gesetzt, es ist die "verkehrte Welt", die pervertierte Gottesherrschaft. Unglaube, Ungehorsam, Egoismus, Verschwendung, Prasserei und ungezügelter Triebhaftigkeit, mithin die Sünde regieren in dieser Zeit.

Die theologische Deutung der Fastnacht besteht darin, durch diese Verkehrung der Gottesherrschaft die Umkehr der Buße sinnfällig und möglich zu machen.<sup>12</sup> Die Fastnacht als verkehrte Welt soll die folgende Fastenzeit als Wiederherstellung der göttlichen Ordnung legitimieren. Die Buße setzt ein Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit voraus, deshalb ist es notwendig, dass der Mensch in Sünde verfällt, "sich zum Narren macht", um dann am Aschermittwoch in die Heilsgemeinschaft der Kirche zurückkehren zu können. Geistlichen war es deshalb vielerorts

---

<sup>11</sup> Die folgenden Ausführungen zur Fastnacht verdanken sich im Wesentlichen den Arbeiten von Dietz-Rüdiger Moser, 1986 zusammengefasst in: Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der 'verkehrten Welt'. Graz 1986. Die Ergebnisse von Moser wurden in allen hier wichtigen Punkten bestätigt von Werner Mezger: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz 1991 (= Konstanzer Bibliothek 15).

<sup>12</sup> Inwieweit es sich dabei um eine bloße Deutung oder bei der ganzen Fastnacht um eine ursprünglich theologisch gezielte Inszenierung handelt, ist in der Volkskunde heftig umstritten. Ich verweise stellvertretend auf die Beiträge von Hans Moser: Kritisches zu neuen Hypothesen der Fastnachtforschung. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 5 (1982), S. 9–50 und Norbert Schindler: Karneval, Kirche und die verkehrte Welt. Zur Funktion der Lachkultur im 16. Jahrhundert N.F. 7 (1984), S. 9–57. Für den vorliegenden Zusammenhang ist diese Diskussion weniger wichtig, da es sich bei den Autoren des Schultheaters – wie eben Gryphius oder Masen – um theologisch hoch gebildete Verfasser handelt, bei denen eine Kenntnis der theologischen Hintergründe der Fastnacht vorausgesetzt werden muss. Die Ergebnisse der Analyse der *Absurda comica* bestätigen die theologische Deutung Mosers denn auch in ihrer ganzen Breite.

sogar verboten, sich an der Fastnacht zu beteiligen, denn sie waren durch ihr Gelübde an die Einhaltung der göttlichen Gebote gebunden und konnten deshalb eigentlich nicht in Sünde fallen. Der Fastnacht und ihrer Buße in der nachfolgenden Fastenzeit bedurften nur die "lauen" Christen, denen ihre Sündhaftigkeit und die Notwendigkeit der Buße bewusst gemacht werden musste.<sup>13</sup> Äußerlich wird diese innere Umkehr der Buße durch das Ablegen der fastnächtlichen Verkleidung symbolisiert. Das "Kleid der Sünde", die fastnächtliche Verkleidung, wird abgelegt und "Sack und Asche" als Zeichen der Buße angelegt. Dem närrischen Reich der cupido, der Fleischlichkeit, das genau eine Woche dauert, steht das christliche Reich der caritas, der Nächstenliebe, gegenüber, das mit dem Aschermittwoch beginnt.

1. Kor 13, der Perikopentext des Fastnachtsonntags<sup>14</sup>, stellt die "klingende Schelle" des Narren, die Überheblichkeit des Fleisches, dieser Demut christlicher Nächstenliebe entgegen: "Wenn ich mit Menschen vnd mit Engel zungen redet/ vnd hette der Liebe nicht/ So were ich ein donend Ertz oder eine klingende Schelle." Mit diesem "tönenden Erz" und diesen "klingenden Schellen" ziehen die Narren an Fastnacht durch die Straßen. Aber das kindische Reich der Narrheit und des Eigensinns muss dem christlichen Reich der Demut und der Nächstenliebe weichen: "Da ich ein Kind war/ da redet ich wie ein kind/ vnd war klug wie ein kind/ vnd hatte kindische anschlege. Da ich aber ein Man ward/ that ich abe was kindisch war" (1. Kor 13,11). Diesen Einschnitt markiert der Aschermittwoch.

In dem für Aschermittwoch vorgeschriebenen Perikopentext Mt 6,16–21 ist deshalb von der Fastenzeit die Rede, die dem Sünder die Rückkehr zu Gott ermöglicht. Die Mahnung zum Fasten wird mit der Aufforderung verknüpft, nicht irdische Schätze anzuhäufen, sondern auf das Heil der Seele zu achten:

Jr solt euch nicht Schetze samlen auff Erden/ Da sie die Motten vnd der Rost fressen/ vnd da die Diebe nach graben vnd stelen. Samlet euch aber Schetze im Himel/ da sie weder motten noch rost fressen/ vnd da die Diebe nicht nach graben/ noch stelen/ Denn wo ewer Schatz ist/ da ist auch ewer Hertz. (Mt 6,19–21)

---

<sup>13</sup> Vgl. Jürgen Küster: Fastnachtsgebote als Quellen. Zur Interpretation archivalischer Zeugnisse. In: Jahrbuch für Volkskunde 6 (1983), S. 53–74.

<sup>14</sup> Vgl. Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), Kap. III, S. 29–50.

Es ist dieselbe Botschaft, wie sie dann Mt 8,22 noch einmal im Gleichnis vom Toten, der einen Toten bestattet, wiederholt wird: Wer sich von der Welt – der “verkehrten Welt”, der sündhaften Welt – nicht löst, wird mit ihr zugrundegehen.

Die Fastnacht symbolisiert mit ihren Maskeraden und Umzügen, mit ihrem fetten Gebäck und ihren fleischlastigen Speisen, mit ihren alkoholischen Ausschweifungen und ihrer Obszönität, mit ihrer zur Schau gestellten Sexualität die “verkehrte Welt”. Sie ist ein “geistliches Spiel”, das dem Menschen die Sündhaftigkeit seiner irdischen Existenz bewusst machen soll.<sup>15</sup> Damit wohnt der Fastnacht von sich aus schon ein eminent theatralisches Moment inne, das sich dann in den Fastnachtspielen des Spätmittelalters, wie sie von den Handwerker-gesellschaften in den Städten veranstaltet wurden, verselbständigt, wobei die katechetische, didaktische Intention, der Aufweis menschlicher Sündhaftigkeit auch in diesen Spielen weiter im Zentrum steht.

In dieser Tradition der Fastnachtspiele steht das närrische Treiben von Peter Squentz und seinen Handwerkern. Die *Absurda comica*, die sich als “Ungereimtheit”, als “verkehrte Welt” schon im Titel ankündigt, ist ein Fastnachtspiel im wörtlichen, wenn auch nicht im katholischen Sinne. “Närrisch” ist die Respektlosigkeit, mit der Squentz dem König begegnet. Sie bezieht ihre Komik sicherlich nicht nur aus der Überschreitung der Standesschranken als solcher, sondern auch aus der fastnächtlichen Verkehrung, die sich in dieser Überschreitung spiegelt. Nur ein Narr wie Peter Squentz darf sich solche Freiheiten herausnehmen. Närrisch sind die obszönen Anspielungen des Stückes (die Anspielung auf das Urinieren S. 17, das “Pfeilausziehen” S. 33 f. und die Kopulationsstellung der Toten S. 46), und närrisch ist natürlich auch die Verkleidung der Handwerker, die in ihrer Unvollkommenheit viel eher eine närrische,

---

<sup>15</sup> Moser hat deshalb gefordert, das Fastnachtspiel nicht länger als weltliches Spiel den geistlichen Spielen des Mittelalters gegenüberzustellen, sich damit aber in der Germanistik, die vorwiegend unter dem Einfluss der Performanztheorie und der Karnevalstheorie Michael Bachtins steht, nicht durchgesetzt, vgl. etwa zuletzt den Art. Fastnachtspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin u. a. 1997, Bd. 1, S. 568–572. Ähnlich auch Werner Röcke: Literarische Gegenwelten. Fastnachtspiele und karnevaleske Festkultur. In: Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hrsg. von Werner Röcke und Marina Münkler. München 2004 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 1), S. 420–445.

fastnächliche als eine theatralische ist. Sogar der Brunnen, an dem Pyramus und Thisbe sich erstechen, ist als Narrenbrunnen ein festes Motiv der Fastnacht.<sup>16</sup>

Die Sündhaftigkeit selbst, die das entscheidende Moment der Fastnacht ist, ist im Falle der Handwerker um Peter Squentz offensichtlich. Die närrische Selbstbezogenheit, das Gegenteil zu christlicher *caritas*, genauso wie der Hochmut (*superbia*) von Squentz zeigen sich in seiner Selbstdarstellung als Mittelpunkt des Universums. Geiz oder Habgier (*avaritia*) sind es, die die Aufführung der Handwerker motivieren, Zorn (*ira*) und Neid (*invidia*) führen zu den Prügeleien. Völlerei (*gula*) und Wollust (*luxuria*), die Verfallenheit an das Fleisch im doppelten Sinne, als Trunksucht und sexuelle Gier, sind geradezu konstitutiv für das Verhalten der Handwerker. Hier wird, durch alle Todsünden hindurch, vorgeführt, wie man sich als Christ nicht zu benehmen hat.<sup>17</sup>

Die theologische Essenz des Narren, wie er in der Fastnacht auftritt, wird Ps 53,1 benannt: "DJe Thoren sprechen in jrem hertzen/ Es ist kein Gott".<sup>18</sup> Aus dieser närrischen Leugnung Gottes entspringt nicht nur die Sündhaftigkeit des Narren, sondern auch seine Todesnähe. Der Narr sündigt, weil er nicht an Gott glaubt, und eben damit verspielt er sein ewiges Leben: "Sie tügen nichts vnd sind ein Grewel worden in jrem bösen wesen/ Da ist keiner der guts thut". (Ps 53,2). Der Narr des Ps 53 wird deshalb in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ikonographie David gegenübergestellt, der als Verfasser der Psalmen die Weisheit verkörpert.<sup>19</sup> Der Narr mit seinem Schellenkleid und seiner Marotte, das ist die Weisheit dieser Welt, die in Peter Squentz als "altem Lappen mit dem hölzernen Ober-Rocken" (S. 25) der himmlischen Weisheit in König Theodor gegenübersteht.

---

<sup>16</sup> Vgl. Mezger: Narrenidee (s. Anm. 11), S. 357–373. Mezger reproduziert dort (S. 362) sogar eine Federzeichnung von Urs Graf (1525), die zeigt, wie sich die nackte Thisbe über dem toten Pyramus vor einem Narrenbrunnen ersticht.

<sup>17</sup> Den didaktischen Gehalt der *Absurda comica* betont aus anderer Perspektive auch Kiesant: Inszeniertes Lachen (s. Anm. 1).

<sup>18</sup> Vgl. dazu ausführlich Mezger: Narrenidee (s. Anm. 11), S. 75–131. Nach alter Zählung handelt es sich um Ps 52.

<sup>19</sup> Vgl. die zahlreichen Nachweise bei Mezger: Narrenidee (s. Anm. 11), S. 75–101.

Zutiefst fastnächtlich ist deshalb auch die Präsenz des Teufels in der Fastnacht.<sup>20</sup> Zahllos sind die bildlichen Zeugnisse, die seine Gegenwart in der Fastnacht offenbaren. Er ist als Gegenspieler Gottes der Regent der “verkehrten Welt”, der die Menschen durch die Sünde in Versuchung führt, wie Jesus selbst Mt 4,1–11 während seiner Fasten von ihm in Versuchung geführt wird. Das Reich der Fastnacht ist das Reich des Teufels, die *civitas diaboli*, die im augustinischen Zwei-Staaten-Modell der himmlischen *civitas dei* gegenüber steht. Der Jesuit Matthias Faber beschreibt 1654 in seiner Predigtsammlung die Fastnacht als das Reich des Teufels, in dem dieser den Narren und den herumtollenden Jüngern des Bacchus alle nur denkbaren Lüste, Vorteile und Eitelkeiten vorgaukle, um sie in seinen Netzen zu fangen.<sup>21</sup>

##### 5. *Die Absurda comica als protestantisches Fastnachtspiel*

Das könnte eine Beschreibung der *Absurda comica* sein, wenn die protestantische Theologie die Fastnacht als solche nicht strikt abgelehnt hätte. Es folgt unmittelbar aus dem Grundgedanken von Luthers Theologie, der Rechtfertigung allein aus der Gnade Gottes, dass jeder gleichermaßen immer ein Sünder ist, und dass diese Sündhaftigkeit eben nur durch die Gnade Gottes aufgehoben, gerechtfertigt werden kann, nicht durch “äußerliche” Bußrituale. Eine Buße und Umkehr, wie sie die Kalenderfestzeiten von Fastnacht und Aschermittwoch voraussetzen, ist für die lutherische Theologie unmöglich, denn der Mensch gehört immer beiden Reichen zugleich an, er ist immer Sünder und Gerechter zugleich – “simul justus et peccator”.<sup>22</sup> Nicht ein auf bestimmte Zeiten festgelegtes Bußritual im katholischen Sinne kann den Menschen vor Gott

<sup>20</sup> Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 216 bezeichnet den Teufel geradezu als “Mittelpunkt des Brauchgeschehens”. Vgl. dort zur Präsenz des Teufels in der Fastnacht (S. 205–232), mit zahlreichen weiteren Belegen bestätigt von Mezger: Narrenidee (s. Anm. 11), S. 101–131.

<sup>21</sup> Vgl. Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 39, der dort M. Faber SJ: *Concionum sylva nova in dominicas et festa totius anni*. Köln 1654, S. 181 ff. zitiert.

<sup>22</sup> Vgl. Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 48. Vgl. auch Dietz-Rüdiger Moser: Die Fastnachtsfeier als konfessionelles Problem. In: *Das Reich und die Eidgenossenschaft 1580–1650. Kulturelle Wechselwirkungen im konfessionellen Zeitalter*. Hrsg. von Ulrich Im Hof und Suzanne Stehelin. Freiburg/Schweiz 1986, S. 129–178.

rechtfertigen, sondern allein der beständige Glaube an die Gnade Gottes, die den Menschen als den Sünder, der er immer ist, rechtfertigt.

Infolgedessen wird in den reformierten Gebieten die Fastnacht abgeschafft, gleichzeitig aber versucht, das Fastnachtspiel und seine didaktische Funktion (der Aufweis der menschlichen Sündhaftigkeit) in das spezifisch protestantische Schuldrama zu überführen.<sup>23</sup> Dies ist in der Anfangszeit der Reformation besonders deutlich. Niklas Manuels *Fastnachtspiel vom Papst und seiner Priesterschaft*<sup>24</sup> (1523) gibt die Tradition, in die es sich stellt, und den Zeitpunkt seiner Aufführung, schon im Titel zu erkennen. Hier ist das fastnächliche Reich der Sündhaftigkeit mit dem Reich des Papstes identifiziert, was der Gattungsbezeichnung ihre besondere Pointe verleiht.

Auch der verlorene Sohn, der sich nach Lk 15,11–32 von seinem Vater sein Erbe auszahlen lässt und es im Wirtshaus und Bordell verprasst, ist in seiner Sündhaftigkeit und Weltlichkeit eine typische Fastnachtsfigur.<sup>25</sup> Burkard Waldis' *Spiel vom verlorenen Sohn* (1527) – das erste in einer ganzen Reihe von Dramatisierungen dieses Stoffes im 16. Jahrhundert – zeigt mit seinen breit ausgestalteten Wirtshaus-Szenen die Sündhaftigkeit des verlorenen Sohnes, der sich dann mit einer spezifisch protestantischen Wendung allein der Gnade des Vaters überantwortet und in das väterliche Haus, das himmlische Reich, wieder aufgenommen wird.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> So die These von Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 307: "Das spätmittelalterliche Fastnachtspiel wurde auf evangelischer Seite jedoch nicht nur durch das Schuldrama abgelöst, sondern auch und zunächst durch ein evangelisches oder zumindest unter dem Einfluss der Reformation inhaltlich verändertes frühneuzeitliches Fastnachtspiel, das man noch als solches bezeichnete und das wesentliche Elemente der alten Gattung weiterführte."

<sup>24</sup> So das Titelblatt der Ausgabe 1523. Heute zitiert als *Die Totenfresser und Von Papsts und Christi Gegensatz*.

<sup>25</sup> So gehört nach Mezger auch der Narr "häufig zur Figurenstaffage der Bildmotive um den Verlorenen Sohn", das heißt der Szenen, die den verlorenen Sohn bei seinen Gelagen im Wirtshaus und im Bordell zeigen (Narrenidee [s. Anm. 11], S. 270). Dem gegenüber zeigt der Kupferstich Dürers (1496) den verlorenen Sohn am Schweinetrog, also am tiefsten Punkt seiner Gottferne, der dann zur Umkehr der Buße führt. Sinnfällig wird dies bei Dürer in der Bußhaltung, die der verlorene Sohn am Schweinetrog einnimmt.

<sup>26</sup> Vgl. Burkard Waldis: De parabell vum verlorn Szohn. Riga 1527. Hrsg. von Arnold E. Berger. In: Die Schaubühne im Dienste der Reformation. Erster Teil. Leipzig 1935 (= Deutsche Literatur. Reihe Reformation 5), S. 143–206.

Mit dieser scharfen Kontrastierung von Sündhaftigkeit (und auch hier sind es wieder die klassischen Sünden der Fastnacht: Gier, Wollust, Völlerei, Fleischlichkeit, Selbstliebe) und christlicher Demut und Nächstenliebe eignet sich das Stück hervorragend als Fastnachtspiel.

Ebenso ist der Stoff um Susanna im Bade ein klassisches Fastnachtsthemat. Seine Beliebtheit bei den Handwerkerzünften bezeugt die *Absurda comica* selbst, wenn Meister Klotz-George die Thisbe spielen muss, weil er in seiner Jugend die Susanna gespielt habe (S. 16). Es mag diese *Susanna* das Stück von Hans Sachs, die erfolgreiche Fassung Paul Rebhuns aus dem Jahr 1535 oder eine andere der sechzehn Bearbeitungen<sup>27</sup> gewesen sein, die der Stoff im 16. Jahrhundert gefunden hat. Auch diese Beliebtheit verdankt sich der Möglichkeit, in Susanna und den Richtern Tugend und Laster, gottgefälliges und sündhaftes Leben, das Reich Gottes und das Reich des Teufels einander gegenüberzustellen. In Rebhuns Dramatisierung übernimmt Daniel, dessen prophetischer Richtspruch im letzten Akt Susanna vor dem Tode bewahrt, eine ganz ähnliche Funktion wie der Vater im *Verlorenen Sohn* und der König in der *Absurda comica*. Auch hier ist es der standhafte Glaube, das Vertrauen auf Gott, das schließlich belohnt wird.

Dass im übrigen immer wieder Ehe und Eheschließung, Ehebruch (wie im Falle der *Susanna*), vorehelicher Vollzug der Ehe (wie im Falle von Pyramus und Thisbe) und außereheliche Sexualität (wie im Falle des verlorenen Sohnes) im Zentrum der Fastnachtspiele stehen, ist sicherlich kein Zufall. Die Fastnachtszeit war eine beliebte Zeit für Eheschließungen, denn die Fastenzeit verpflichtet auch zu sexueller Enthaltsamkeit.<sup>28</sup> Es lag deshalb nahe, die Hochzeit und den mit ihr verbundenen Vollzug der Ehe in die Fastnachtszeit zu verlegen, was sich auch angesichts der Ausschweifungen im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten anbot.

<sup>27</sup> Vgl. Robert Pilger: Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 11 (1880), S. 129–217.

<sup>28</sup> Vgl. Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 257 ff. und Mezger: Narrenidee (s. Anm. 11), S. 17. Die christlich geforderte, sexuelle Enthaltsamkeit während der Fasten ist sogar bis in den Aberglauben des Volkes durchgedrungen, vgl. den Art. Fastenzeit. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller, Berlin, Leipzig 1927–1942. Ndr. Berlin 1987, Bd. 2, Sp. 1244–1246, hier Sp. 1245.

Die *Absurda comica* des Andreas Gryphius steht damit in einer Tradition, die bis weit ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Die 'moderne' Komödie des Gryphius tritt, als protestantisches Schuldrama in der Tradition von Manuel, Waldis und Rebhun, an die Stelle des alten Fastnachtspieles, aber sie behält nicht nur die Thematik des Fastnachtspieles bei – die Geißelung der Sündhaftigkeit und die Verurteilung der Narren – sondern auch deren theologische Dimension. Gryphius literarisiert in der *Absurda comica* das Fastnachtspiel der Meistersinger, indem er auf der einen Seite dessen religiösen Gehalt in die protestantische Theologie überführt, gleichzeitig aber den didaktischen Impuls beibehält.

Gerade durch den Kunstgriff eines 'Spiels im Spiel' kann Gryphius in lutherisch orthodoxer Tradition zeigen, dass es mit einem äußerlichen Bußritual wie dem Aschermittwoch nicht getan ist. Das Reich der Gnade und das Reich der Sünde sind, auf der Bühne, gleichzeitig präsent. Wie die Fastnacht im Sinne der katholischen Theologie dazu dient, im Menschen ein Bewusstsein für die Sündhaftigkeit seiner Existenz zu erzeugen, und daraus eben gerade ihren theatralischen Charakter bezieht, so ist auch die *Absurda comica* ein Spiel im Spiel, dessen Zweck es ist, den Handwerkern ihre Narrheit vor Augen zu führen.

Die Tatsache, dass Squentz dabei gerade für seine "Säue" bezahlt wird, führt sinnbildlich den Kerngedanken der lutherischen Theologie, die Rechtfertigung allein aus der Gnade, vor Augen. Squentz ist Sünder und Gerechter in einer Person, er ist 'simul justus et peccator' in genau demselben Sinne, in dem auch der verlorene Sohn, das Paradigma der lutherischen Rechtfertigungslehre, in Sünde verfallen ist und doch von seinem Vater wieder aufgenommen wird. Gerade und nur weil der verlorene Sohn gesündigt hat, begreift er, dass er mit eigenen Werken niemals die Gnade Gottes erlangen kann. Diese Einsicht hat er (jedenfalls in der Darstellung des Burkard Waldis) seinem katholischen Bruder, der nie in Sünde verfallen ist und deshalb auf seiner 'Werkfrömmigkeit' beharrt, voraus.

Der Teufel hat in diesem Spiel keine reale Macht, er ist für die lutherische Theologie eine "Witzfigur"<sup>29</sup>, ein Pickelhäring oder Hanswurst im tiefsten Sinne des Wortes. Er kann den Menschen Dinge vorgaukeln und sie verführen, aber er kann ihnen nicht den Glauben an die Gnade Gottes nehmen. Dieser Glaube allein ist jedoch entscheidend. Die Tod-

---

<sup>29</sup> So die Bezeichnung von Steiger: Versuchung (s. Anm. 3), S. 57.

sünden, auf denen in der katholischen Theologie die Macht des Teufels beruht, gibt es in der lutherischen Theologie nicht. So weiß denn auch der Pickelhäring der *Absurda comica* von vornherein, dass das Spiel "lustig außgehen" (S. 18) wird und die Toten wieder lebendig werden, und Peter Squentz kann aus der Tatsache, dass er für die "Säue" bezahlt wird, nur folgern: "hätten wir dieses gewüst/ wir wollten mehr Säu gemacht haben" (S. 50). Die Gnade Gottes ist ihm – solange er in seinem Glauben nicht zweifelt – gewiss, und in diesem Bewusstsein unterscheidet sich die *Absurda comica* von den Narren der vorreformatorischen Fastnachtspiele.

#### 6. Schultheater und Fastnacht

Auch schließlich in seiner institutionellen Bindung tritt das protestantische Schultheater bewusst an die Stelle der Fastnachtspiele. Dies war schon allein deshalb geboten, um den Schülern eine Alternative zu der vielerorts weiterbestehenden Fastnacht zu bieten. Die Brieger Schulordnung aus dem Jahr 1581 benennt diesen Punkt explizit: "Ut igitur Scholasticis omnis vagandi et tumultuandi occasio praecidatur, et tamen honestam relaxationem a seriis studiis habeant, exerceantur tempore Hilariorum in Comoediarum et Tragoediarum actionibus latinis et germanicis [...]".<sup>30</sup> In Nordhausen hatte man offensichtlich ähnliche Probleme, denn dort heißt es in der Schulordnung aus dem Jahr 1583:

Der Bürgerschafft und 'gemeiner Stadt' zu Ehren soll der Rector mit den Schulknaben jährlich auf die Fastnacht oder auf den nächsten Sonntag darnach eine lateinische Komödie spielen, und bisweilen eine deutsche dazu. [...] Die geistliche deutsche Komödie mag der Rector in der Kirche halten, die weltliche lateinische auf dem Tanzboden und dem offenen Markte, wo es sich schickt.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Evangelische Schulordnungen. Hrsg. von Reinhold Vormbaum. Bd. 1: Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts. Gütersloh 1860, S. 317. Ähnlich auch die Augsburger Schulordnung aus dem Jahr 1576: "Binas Terentianas edisci, atque alteram Bacchanalibus, alteram post occasum caniculae aut sub festum D. Bartholomei, sive publice sive privatim, coram scholarchis recitari, et civibus plerisque gratum et pueris utile iudicarem [...]" (ebd., S. 472).

<sup>31</sup> Evangelische Schulordnungen (s. Anm. 30), S. 382.

Neben den übrigen Festtagen des Jahres (Weihnachten, Pfingsten, Gregoriustag) und besonderen Gelegenheiten (wie z. B. Schuleinweihungen) sind es also in erster Linie die Fastnachtstage und die Sommerferien, an denen Theateraufführungen stattfanden.<sup>32</sup> Waldis *Verlorener Sohn* wurde zur Fastnacht 1527 in Riga uraufgeführt,<sup>33</sup> unbekannte Bearbeitungen des Stoffes wurden 1519 zur Fastnacht in Colmar,<sup>34</sup> 1537 "yn Vastelauendt" in Bremen,<sup>35</sup> 1549 zur Fastnacht in Frankfurt a. M. und in Zwickau, 1582 in Heiligenstadt und in Zeitz, 1610 am Jesuitengymnasium in Münster<sup>36</sup> und 1615 in Zittau<sup>37</sup> aufgeführt. Ähnlich der Befund für den Susanna-Stoff. Paul Rebhuns *Susanna* wurde zur Fastnacht am 14. Februar 1535 uraufgeführt,<sup>38</sup> unbekannte Bearbeitungen wurden 1537 zur Fastnacht

<sup>32</sup> Zu diesem Ergebnis kommt Maassen, der sich bisher als einziger (soweit ich sehe) systematisch mit der Frage nach dem Aufführungstermin der Schuldramen beschäftigt hat, vgl. Johannes Maassen: *Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland*. Augsburg 1929 (= Schriften zur deutschen Literatur 13), S. 64 ff. und S. 72 ff. Maassen resümiert: "Die meisten Aufführungen haben jedenfalls zur Fastnacht und zur Zeit der großen Ferien stattgefunden". (ebd., S. 72).

<sup>33</sup> So die Aussage des Titelblatts: "De parabell vum verlorn Szohn. Luce am xv. gespelet vnnnd Christlick gehandelt nha ynnholt des Texts, ordentlich na dem geystliken vorstande sambt aller vmstendicheit uthgelacht, Tho Ryga ynn Lyfflandt, Am xvij. dage des Monats Februarij. M.D.xxvij". Zit. nach der Ausgabe von Arnold Berger. In: *Die Schaubühne im Dienste der Reformation* (s. Anm. 26), S. 143.

<sup>34</sup> Nach Wilhelm Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas*. Dritter Band: Renaissance und Reformation. Zweiter Teil. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet und mit einem vollständigen Register zum zweiten und dritten Band versehen von Adalbert Hämel. Halle a. S. 1923, S. 140.

<sup>35</sup> Diese und die folgenden Angaben nach dem Verzeichnis der Aufführungen bei Franz Spengler: *Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts*. Innsbruck 1888, S. 171–174.

<sup>36</sup> Vgl. Ludwig Remling: *Fastnacht und Gegenreformation in Münster*. Diarien, Chroniken und Litterae annuae der Jesuiten als Quellen. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 5 (1982), S. 51–77, hier S. 64.

<sup>37</sup> Angabe nach: *Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau*. 1. Heft: Bis zum Tode des Rektors Christian Weise (1708). Bearbeitet von Dr. Theodor Gärtner. Leipzig 1905 (= Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen 2), S. 133: "1615. 2. März. Melchior Gerlachs Comoedia Acolastus de filio prodigo."

<sup>38</sup> Vgl. die Angaben von Casey in Paul Rebhun: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Paul F. Casey. Bern 2002 (= Mittlere Deutsche Literatur 27), S. 425. Rebhun schließt die *Susanna* S. 89 mit der Angabe "Acta Calae Dominica Invocavit Anno Domini

in Bremen (zusammen mit dem *Verlorenen Sohn*), 1553 in Spandau,<sup>39</sup> 1565 in Weimar,<sup>40</sup> 1585 in Annaberg, und schließlich 1610 und 1648 in Zittau aufgeführt.<sup>41</sup>

Inwieweit der geistliche Hintergrund der Fastnachtsaufführungen bewusst war, ist natürlich die Frage. Aber gerade die Tatsache, dass es immer wieder dieselben Stoffe und Motive sind, die an diesen Tagen zur Aufführung kommen, macht eine fortwährende Präsenz dieses geistlichen Gehaltes, zumindest bei den Autoren und Schulleitern, wahrscheinlich. Noch 1696 heißt es im Aufführungsprogramm von Gottfried Hoffmanns *Eviana* (die im Übrigen auch das irdische, sündhafte Leben mit dem gottgefälligen kontrastiert): “Also werden wir die Fastnacht-Ferien mit einer Lust zu bringen/ durch welche die Andacht/ die wir die H. Fasten-Zeit über haben sollen/ nicht gehindert/ sondern vielmehr erwecket und vermehret werden kann.”<sup>42</sup>

Im Aufführungsprogramm zur *Sulamith* desselben Autors – dem Nachfolger von Christian Weise im Rektorat des Zittauer Gymnasiums – wird der Bezug zur Fastenzeit noch deutlicher hergestellt:

Denn ob gleich dieses Schauspiel kein Welt-wollüstiges Lachen verursachen wird/ welches man auch mit allem Fleiß zu verhüten gesucht: so wird dennoch solches verhoffentlich zu vieler grossen und beständigen geistlichen

---

MDXXXV”, “aufgeführt zu Kahla am Sonntag Invocavit 1535”, also dem ersten Sonntag nach Aschermittwoch.

<sup>39</sup> Diese und die Aufführungen in Annaberg und in Zittau 1610 nach Paul Foley Casey: *The Susanna Theme in German Literature. Variations of the Biblical Drama*. Bonn 1976, S. 241–128.

<sup>40</sup> Diese Aufführung verzeichnet bei Maasen: *Drama und Theater* (s. Anm. 32) S. 65.

<sup>41</sup> Vgl.: Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau (s. Anm. 37), S. 134. In diesem letzten Fall handelt es sich um das Stück von Nikodemus Frischlin. Alle diese Angaben haben natürlich, mangels fehlender, breit angelegter Studien zur Tradition des protestantischen Schultheaters und seiner institutionellen Grundlagen, mehr oder weniger willkürlichen Charakter. Die Fastnachtszeit war eben in jedem Fall eine der Hauptspielzeiten des Schuljahres. Eine solche Liste könnte erst dann Beweiskraft haben, wenn sie vergleichend auf einer breiten Datenbasis angelegt wäre. Bis dahin mag diese flüchtig zusammengestellte Liste als Indiz – und als Anregung – hier stehen.

<sup>42</sup> Gottfried Hoffmann: *Die gefallene und wieder erhöhte Eviana*. Ein Schauspiel aus dem Jahr 1696. Herausgegeben und kommentiert von Ulrike Wels (= Bibliothek seltener Texte 9), S. 220.

Freude in dem Herrn dienen/ und hiedurch sich manches Hertze zu desto fleißiger Betrachtung des Leidens Christi/ davon wir die Fasten-Zeit über im Gottes-Hause hören werden/ erwecken lassen.<sup>43</sup>

Gerade im Herzen der Fastnacht dient die Aufführung des "Fastnachtspiels" der Mahnung und Abkehr von den weltlichen Vergnügungen. In diesem Gedanken schließt sich das protestantische Schultheater an das katholische Fastnachtspiel an.

Auch Breslau schließlich hat eine lange Geschichte von Theateraufführungen zur Fastnacht. Das Breslauer Schultheater wurde in der Fastnacht des Jahres 1500 mit der Aufführung eines Terenz-Stückes eröffnet, zur Fastnacht des Jahres 1502 wurde die *Aulularia* des Plautus aufgeführt und zur Fastnacht 1562 eine Komödie von Kain und Abel. Das älteste erhaltene Schuldrama aus Breslau (die *Tychermaea seu stamatus* von Georg Seidel) wurde zur Fastnacht 1613 aufgeführt.<sup>44</sup> Gerade in Breslau, in dem bekanntlich protestantisches und jesuitisches Gymnasium unmittelbar miteinander konkurrierten, dürfte sich die Beibehaltung des fastnächtlichen Termins für das protestantische Schultheater schon deshalb

<sup>43</sup> Gottfried Hoffmann: Die treu-beständige Sulamith, Das ist: Die leidende und streitende Kirche Christi [...]. Lauban 1702, f. )( 2r. Es heißt dann weiter an der zitierten Stelle: "Ich weiß zwar auch/ daß die Fastnacht-Woche bey vielen in dem Concepte stehet/ man dürffe in derselben nichts als Narren- und Pickelherings-Possen vornehmen; daß ich also bey nahe mich resolvieret hätte/ diese Theatralische Arbeit auf eine andere Zeit zu verlegen: so bin ich dennoch diesesmahl noch bey solcher durch die üppige Welt-Lust verächtlich gemachten Woche geblieben/ und gedencke dadurch meine Untergebene in ihren Fastnachts-Ferien von andern unanständigen Excursionibus zurücke zu halten". Neben der *Eviana* und der *Sulamith* wurde auch seine *Königin Esther* "den 19. und 20. Febr. 1697" aufgeführt, 1700 seine *Rebecca* "den 24. Februarii [...] die Woche nach Estomihi"; 1702 seine *Sulamith* "den 28. Februar. und 1. Mart. 1702"; und 1708 seine *Kinder-Sorgen* "den 20. und 21. Februarii" (alle Angaben nach den Aufführungsprogrammen dieser Stücke, die in der Stadtbibliothek Zittau erhalten sind). Auch Lauban, der Wirkungsort Hoffmanns, hatte eine katholische Gemeinde, in der sicherlich Fastnacht gefeiert wurde.

<sup>44</sup> Alle Angaben nach Konrad Gajek: Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen förmlicher Comödien an den protestantischen Gymnasien. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Konrad Gajek. Tübingen 1994 (= Rara ex bibliothecis Silesiis 3), S. 5\* und S. 7\*. Dort S. 3–18 auch das Aufführungsprogramm der *Tychermaea*.

aufgezwungen haben, weil den katholischen Fastnachtsveranstaltungen ein Gegenstück präsentiert werden musste.

In der "verbesserten Schulordnung", die 1643 für das protestantische Gymnasium in Breslau erlassen wurde, heißt es in aller Deutlichkeit: "Die Drey Tage/ so von Alters hero in der Fastnacht gefeyert worden/ sollen zu den actibus comicis deputiret sein/ davon an seinem Orth fernere Meldung geschehen wird".<sup>45</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit also hat die Aufführung der *Absurda comica*, die 1668 in Breslau bezeugt ist,<sup>46</sup> zur Fastnacht stattgefunden. Zwei weitere der bisher nachgewiesenen Aufführungen der *Absurda comica* fanden nachweislich in der Fastnacht 1672 im Schloss zu Dresden und in der Fastnacht 1680 in Torgau statt.<sup>47</sup>

Der fastnächtliche Charakter des Peter-Squentz-Stoffes ist – im katholischen Bayern – sogar noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts präsent. In der *Comoedi Oder Hans Sachs Schulmeister zu Narrnhausen vor seinem König eine Comoedi Von Doctor Faust Exhibierend* (1756) wird Squentz (der hier als Hans Sachs auftritt) schon im Titel explizit in die Reihe der Fastnachtsnarren gestellt.<sup>48</sup> Das Stück wurde 1756 zur Fastnacht im bayerischen Vilsbiburg auf dem Rathaus aufgeführt.

---

<sup>45</sup> Gajek: Nachwort in: Das Breslauer Schultheater (s. Anm. 44), S. 13\*. Vgl. dort auch noch einmal das Zitat S. 14\*.

<sup>46</sup> Diese Aufführung findet sich ohne Quellenangabe bei Eberhard Mannack zitiert, im Nachwort zu Andreas Gryphius: Dramen. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt 1991 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit 3), S. 1144.

<sup>47</sup> Vgl. Willi Flemming: Gryphius und die Bühne. Halle 1921, S. 325.

<sup>48</sup> Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dietz-Rüdiger Moser, der mir freundlicherweise auch eine Kopie des Druckes zugänglich gemacht hat: *Comoedi In der Comoedi Oder Hanß Sachs Schulmeister zu Narrnhausen vor seinem König eine Comoedi Von Doctor Faust Exhibierend, Zur Faßnachts Zeit von einer Löbl. Burgerschafft Zu Vils-Biburg Öffentlich auf dem Rath-Hauß Vorgestellet. M. DCC. LVI. den 22. 23. 25. Februarii. Landshut gedruckt bey Joseph David Schallnkammer/ Stadt- und Landschaffts-Bruchdruckern. Vgl. dazu Dietz-Rüdiger Moser: "Hanß Sachs, Schulmeister zu Narrnhausen, die Comoedi von Doctor Faust exhibierend". Aspekte einer süddeutschen Faust-Tradition. In: Literatur in Bayern 10 (1987), S. 8–26.*

### 7. *Der Rusticus imperans Jacob Masens*

Die spätmittelalterlichen Fastnachtspiele wurden im Wesentlichen von den Zünften getragen, und damit ergibt sich ein weiterer Bezug zur *Absurda comica*. Gryphius verspottet mit seinen Handwerkern nicht nur das Meistersingerspiel, sondern er distanziert sich auch vom spätmittelalterlichen, volkstümlichen Brauch der Fastnachtspiele. Darin unterscheidet er sich nicht von den Professoren der Jesuitenschulen, die ebenfalls das traditionelle Fastnachtspiel auf das neue dramatische Niveau des Schultheaters hoben.

Der *Rusticus imperans* des Jesuiten Jacob Masen – 1647 in Münster uraufgeführt, 1657 im dritten Teil der *Palaestra eloquentiae ligatae* gedruckt – hat auf den ersten Blick wenig mit der *Absurda comica* gemein.<sup>49</sup> Der Schmied Mopsus ist ständig betrunken, vernachlässigt seine Arbeit und misshandelt seinen Gesellen Congrio. König Philip findet den Schmied bei einem abendlichen Spaziergang auf der Straße, wo er seinen Rausch ausschläft, und lässt ihn von seinen Dienern ins Schloss bringen. Als der Schmied am nächsten Morgen erwacht, ist er gewaschen und neu eingekleidet und wird vom Hofstaat als König behandelt. Nachdem er anfänglich an seiner neuen Existenz zweifelt, lässt er sich bald von den Höflingen überzeugen, dass seine Seele in einem neuen Körper und er tatsächlich der König ist. Einzig der Hofnarr lässt sich nicht in die Intrige ziehen und sagt die Wahrheit, auch wenn ihm, als einem echten Narren, niemand zuhört.

Kaum hat sich der Schmied mit seiner neuen Rolle als König abgefunden, beginnt er sein Reich mit schonungsloser Härte zu regieren. Als ihm gemeldet wird, dass Burgund erobert ist, befiehlt er die unterlegenen Gegner wie Ungeziefer auszurotten. Mit derselben Härte urteilt er

---

<sup>49</sup> Ich zitiere nach der kritischen Edition von Harald Burger in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 10 (1969), S. 53–94. Englische Übersetzung in Michael C. Halbig: *The Jesuit Theater of Jacob Masen. Three Plays in Translation with an Introduction*. New York u. a., 1987, S. 17–90. Neben der Studie von Harald Burger: *Jacob Masens Rusticus Imperans. Zur lateinischen Barockkomödie in Deutschland*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 8 (1967), S. 32–56 verweise ich stellvertretend auf Wilhelm Kühlmann: *Macht auf Widerruf – Der Bauer als Herrscher bei Jacob Masen SJ und Christian Weise*. In: Christian Weise. *Dichter – Gelehrter – Pädagoge*. Hrsg. von Peter Behnke und Hans-Gert Roloff. Bern, Berlin u. a. 1994, S. 245–260. Dort auch Angaben zur älteren Forschung.

auch über die Klage seines ehemaligen Gehilfen Congrio, der sich beim König Gerechtigkeit wegen der Prügel- und Trunksucht seines Meisters erbittet. Der Schmied wird also aufgefordert, über das Unrecht, das er selbst seinem Gehilfen zugefügt hat, zu urteilen. Aus der Sicherheit seiner neuen Existenz heraus spricht der Schmied seinen Gehilfen los und überträgt ihm als Ausgleich für die Prügel sein Haus und seine Frau. Sich selbst, das heißt den Schmied, verurteilt er zum Gesellendienst, in der Meinung, sich damit nicht mehr schaden zu können.

Als der Schmied am selben Abend ausführlich getafelt und sich betrunken hat, lässt der echte König ihn wieder in seine alten Kleider stecken und auf die Gasse legen. Am nächsten Morgen fordert sein ehemaliger Geselle sein Recht ein. Im Bewusstsein seiner neuen Existenz versucht der Schmied ins Schloss zu gelangen, wird aber von den Höflingen als Verrückter behandelt. Der echte König bestätigt das Urteil des vorherigen Tages und der Schmied muss sich in sein neues Schicksal fügen.

Der Epilog löst das Gleichnis auf, indem er, direkt ans Publikum gewendet, den Schmied zum Spiegelbild des Menschen erklärt, zum

eitlen Spiegelbild der aller eitelsten Eitelkeit, zum zerbrechlichen Spiegelbild des aller vergänglichsten Glücks, zum lächerlichen Spiegelbild der menschlichen Unbeständigkeit, zum Spiegelbild des vergänglichen Reichtums, der trügerischen Lust und des flüchtigen Ruhmes. So geht es auch dir, o Mensch [...], heute bist du König, morgen wirst du es nicht mehr sein. [...] Wähle die Rolle, die du in diesem Leben spielen willst, solange du es kannst.<sup>50</sup>

Schon am Anfang des vierten Aktes hatte der echte König seinen Höflingen die Moral seines Rollenspiels erklärt: "Dieses Spiel, das wir heute mit diesem Menschen gespielt haben, spielen Gott und die Natur jeden Tag mit uns. Wie auf der Bühne übernehmen wir eine Rolle, die wir spielen müssen, wie ein Schauspieler bald lustig und komisch, wo wir

---

<sup>50</sup> Masen: *Rusticus imperans* (s. Anm. 49), S. 93, v. 1240–1269: "Vanum speculum vanitatis vanissimae, | Fragile speculum, fortunae prorsus vitreae, | Ridiculum speculum humanae inconstantiae, | Opum fluxarum, voluptatis lubricae, | Fugitivi honoris speculum. Similis ô mi homo, | [...] Rex es hodie: | Cras non futurus. [...] In hac vita, dum licet, tibi personam elige." Übersetzung hier und im Folgenden vom Verfasser.

nutzlose Reichtümer anhäufen und Titel und Ruhm erwerben, die leichter sind als der Wind, wo wir uns der Wollust, dem Luxus und dem Trunk ergeben und unsere Zeit mit der Bemühung um Nichtigkeiten verschwenden. Dann aber, wenn es Gott, dem Regisseur, gefällt, dem Stück eine Wende zu geben, ist unsere Rolle auf dieser Bühne tragisch und voller Tränen [...]”<sup>51</sup>

Die Strukturverwandtschaft mit der *Absurda comica* ist offensichtlich. Wie Squentz und die Handwerker spielt auch der Schmied Mopsus eine Rolle, ohne es zu wissen. Wie Squentz, der nicht begreift, dass seine Rolle auf dieser Welt schon lange vor seinem Auftritt als Prologsprecher angefangen hat, so hat auch der Schmied Mopsus nicht begriffen, dass sein Auftritt als König eine Rolle ist, in der er bestehen muss. In beiden Dramen übernimmt das höfische Publikum als Zuschauer und Richter die Rolle Gottes und die rüpelhaften Handwerker die Rolle des Menschen. In beiden Dramen ist der Zweck des Theaters die Absicht, den unwissenden Protagonisten ein Bewusstsein ihrer Rolle zu vermitteln. In beiden Dramen ist gerade der Punkt, an dem die Schauspieler aus ihrer Rolle fallen, der Punkt, an dem ihnen die Rollenhaftigkeit ihrer ganzen Existenz bewusst wird – oder zumindest bewusst werden kann. Die Schauspieler begreifen, dass ihre Existenz selbst eine Rolle ist, in der sie vor den Augen Gottes bestehen müssen, wenn sie nicht zu den Toten gehören wollen, die von den Toten begraben werden.

Auch beim *Rusticus imperans* handelt es sich um ein Fastnachtspiel, das am Jesuitenkolleg in Münster zur Fastnacht 1645 uraufgeführt wurde.<sup>52</sup> Der Schmied Mopsus ist ein weiterer Handwerker, der

<sup>51</sup> Masen: *Rusticus imperans* (s. Anm. 49), S. 84, v. 949–960: “Quem nos hodie illo in homine lusum lusimus, | Deus ac natura ludunt nobiscum indies. | Personam tanquam in scena agendam sumimus. | Nunc histrionicè, lepidè, ridiculè; | Vbi opes acervamus saepe inutiles; | Vbi famam aucupamur, ac titulos | Ventis leviores; Vbi operam Voluptiae, | Aut luxui damus, aut crapulae. Vbi simili | Amoenitatum studio perdimus diem. | Aliàs verò tragica atque lamentabilis, | Nobis in theatro actio est, postquam Deo | Chorago scenam vertere adlubitum fuit [...]”

<sup>52</sup> Vgl. Bernhard Duhr S. J.: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*. Erster Teil. Freiburg i. B. 1913, S. 689, Anm. 1: “In einer ungedruckten Hist. coll. Monst. über die Jahre 1643–1648 heißt es, daß Februar 1645 ‘Philippus Bonus’ von P. Jak. Masen aufgeführt worden sei, wobei es sich offensichtlich um den *Rusticus imperans* handeln muß”. Bei dem 1698 zur Fastnacht am Jesuitenkolleg in Hildesheim aufgeführten *Mopsus Philippi Boni*

sich vor einem König als Narr zu erkennen gibt, indem er sich so verhält, als gäbe es keinen Gott. Noch weitaus deutlicher als bei der *Ab surda comica* ist der Charakter des Fastnachtsspiels beim *Rusticus imperans* aber, weil ganz offensichtlich das literarische Motiv vom 'König für einen Tag' sein Analogon in der Wahl eines Fastnachtskönigs, eines Karnevalsprinzen, wie es bis in die Gegenwart noch üblich ist, hat. Dieser 'König' wird zu Beginn der Fastnacht gewählt und muss sein närrisches Reich, seine Regentschaft über die 'verkehrte Welt', am Aschermittwoch wieder abgeben.

Gerade diesen Brauch des Fastnachtskönigs hat das 1552 gegründete Jesuitenkolleg in Rom, an dem die deutschen Ordensleute ausgebildet werden sollten, in seiner geistlichen Deutung übernommen. Aus der Zahl der Schüler wurde jährlich zur Fastnacht ein König gewählt, der mit seinem Gefolge die närrische Zeit und ihre Gelage regierte. Am Fastnachtsdienstag erschien er zum letzten Mal auf der Bühne, legte seine Insignien nieder und erklärte, dass die Reiche dieser Welt nur kurz und vergänglich seien, alle irdische Herrlichkeit nichtig wäre und allein das überzeitliche Reich Gottes, das am Aschermittwoch beginne, Bestand haben könne.<sup>53</sup> An der theologischen Gleichnishaftigkeit des *Rusticus imperans* im Sinne eines solchen Fastnachtskönigs kann wohl kaum ein Zweifel bestehen.<sup>54</sup>

---

handelt es sich nach Duhr: um eine Bearbeitung des *Rusticus imperans* (vgl. ebd., S. 487), ähnlich wahrscheinlich bei dem zur Fastnacht 1731 am Jesuitenkolleg in Jülich aufgeführten *Mopsus*, vgl. die Angaben bei Remling: Zur Bedeutung der Jesuiten für die Entwicklung der Fastnacht. In: Jahrbuch für Volkskunde 6 (1983), S. 91–100, hier S. 95, Anm. 20.

<sup>53</sup> Ich paraphrasiere Moser: Fastnacht (s. Anm. 11), S. 34. Vgl. dagegen Remling: Zur Bedeutung der Jesuiten (s. Anm. 52) S. 92 ff. Ein Fastnachtskönig wurde auch am Jesuitenkolleg in Solothurn gewählt, vgl. die Angaben in der Einleitung von Duhr zu: Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Mit einer Einleitung von Bernhard Duhr S. J. Freiburg i. Br. 1896 (= Bibliothek der katholischen Pädagogik 9), S. 72 f., Anm. 6.

<sup>54</sup> Es ist schwer zu verstehen, wie Remling behaupten kann, das Motiv vom 'König für einen Tag' würde mit dem Fastnachtsreich "kaum in Verbindung gebracht", obwohl er selbst dort die Analogie ausführlich entwickelt (Zur Bedeutung der Jesuiten [s. Anm. 52], S. 97). Im selben Zusammenhang bestreitet Remling auch dem Motiv vom verlorenen Sohn und einer Reihe weiterer jesuitischer Bekehrungsdramen den Bezug zur Fastnacht, für die er selbst auch noch Aufführungen an Fast-

## 8. Christian Weise und das Ende der Fastnachtspiele

Wenn durch den Vergleich mit dem *Rusticus imperans* die theologische Gleichnishaftigkeit der *Absurda comica ex analogia* bestätigt wird, so bestätigt der Vergleich mit Christian Weises *Lustigem Nachspiel/ Wie etwan vor diesem von Peter Squentz aufgeföhret worden/ von Tobias und der Schwalbe* (1682) diese theologische Gleichnishaftigkeit ex negativo.

*Tobias und die Schwalbe* nämlich hat, obwohl es sich um eine Bearbeitung des Squentz-Stoffes handelt, keinerlei transzendenten Bezug.<sup>55</sup> Wenn Bonifacius Lautensack, der Kirchsreiber zu Bettelrode, den biblischen Tobias-Stoff vor höfischem Publikum aufzuführen versucht, handelt es sich nicht um ein theologisches Gleichnis. Bibelzitate oder doppeldeutige Redeweisen wie in der *Absurda comica* gibt es nicht. Die Handlung ist weniger um die misslingende Aufführung zentriert als um die Vorbereitungen. Weise hat die theologische Deutung auch dadurch schon verhindert, dass er auf einen König als Zuschauer verzichtet und das höfische Publikum, soweit es in Erscheinung tritt, nur aus zwei Hofräten und zwei Gästen besteht. Der Graf selbst, zu dessen Geburtstag das Spiel aufgeführt wird, tritt nicht in Erscheinung.

Eine dem Pickelhäring analoge Figur gibt es nicht, bei Weise ist es tatsächlich die Unfähigkeit der Handwerker, die allein für das Scheitern der Aufführung genügt. Zwar werden auch hier die Handwerker bezahlt, aber sie werden nicht für die "Säue" bezahlt, sondern trotz dieser "Säue". In all diesen Punkten bricht die theologische Dimension vollständig weg. Stattdessen ist die Gleichnishaftigkeit hier eine moraldidaktische:

Das gantze Spiel gehet auf solche Leute/ die etwas in der Welt auf sich nehmen/ das sie nicht gelernet haben: Und solte ich nicht in allen Ständen viel Dutzend dergleichen Personen antreffen/ die nicht besser wären als Bonifacius von Bettelrode [...] Mancher will Musiciren/ und kan es nicht; [...] Mancher will Bücher schreiben/ und kan es nicht; Mancher will regieren/ und kan es nicht [...]. (S. 362 f.)

---

nacht nachgewiesen hat. Vgl. Remling: Fastnacht und Gegenreformation in Münster (s. Anm. 36), S. 64.

<sup>55</sup> Christian Weise: *Lustiges Nachspiel/ Wie etwan vor diesem von Peter Squentz aufgeföhret worden/ von Tobias und der Schwalbe/ gehalten den 12. Febr. 1682*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 11. *Lustspiele* 2. Hrsg. von John D. Lindberg. Berlin, New York 1976, S. 245–379.

Aus einem theologischen Gleichnis der menschlichen Existenz ist ein 'politisches' Gleichnis, eine innerweltliche Verhaltenslehre geworden. Derselbe Befund gilt – und damit wären die Analogien und Gegensätze dann am Ende – auch für das *Schau-Spiel vom Niederländischen Bauer* (aufgeführt 1685, Druck 1700),<sup>56</sup> in dem Weise den Stoff des *Rusticus imperans* aufnimmt. Auch hier tilgt Weise systematisch jede Spur von Transzendenz. In diesem Fall ist der Eindruck sogar noch weit stärker, weil in dem Drama von Masen die theologische Dimension so offensichtlich ist. Was Weise aus dem Motiv vom 'König für einen Tag' gemacht hat, zeigt schon der volle Titel seines "wunderlichen Schau-Spiels vom Niederländischen Bauer/ welchem der berühmte Printz Philippus Bonus zu einem galanten Traume geholfen hat". Die Komik dieses Stückes beruht vor allem auf der Rüpelhaftigkeit des Bauern, der in die höfische, galante Welt versetzt wird und sich dort nicht zu benehmen weiß. Auf das zentrale Motiv der 'Selbstverurteilung' des Bauern, das bei Masen eine so wichtige Rolle spielt, verzichtet Weise.

Stattdessen zieht der König, als der Bauer am Abend wieder betrunken ist und zurück auf die Gasse geschafft wird, eine durch und durch weltliche Lehre aus dem Exempel des betrunkenen Bauern:

Der Kerle ist fertig/ das Spiel ist aus/ wo sind unsere Bediente die ihn fort-schaffen? [...] Nun mag er in seinen Bauer-Kleidern den Rausch an den vorigen Orte wieder ausschaffen/ doch das Exempel soll uns zu einer guten Nachricht dienen/ daß wir ins künftige keiner Bauer-Lust sonderlich verlangen werden.

Sein Kammerherr und sein Stallmeister sekundieren:

Das Volck ist zur Arbeit geschaffen/ und wenn es nur einen Tag von dieser Intention abweicht/ so gehet das Uhrwerck schon unrichtig. [...] Wenn es so viel zu essen hat/ als zur täglichen Nothdurfft erfordert wird/ so ists am frömsten/ und wenn es solchen Tranck geneust der nicht viel in die Köpffe steigt/ so ist es am klügsten. (S. 364 f.)

---

<sup>56</sup> Christian Weise: Ein wunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauer/ welchem der berühmte Printz Philippus Bonus zu einem galanten Traume gehoffen hat. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 12. 2. Lustspiele 3. Hrsg. von John D. Lindberg. Berlin, New York 1986, S. 232–390.

Diese Lehre ist in ihrem pragmatisch nüchternen Realismus wohl kaum zu überbieten.<sup>57</sup>

Dass es über diese politische Klugheit hinaus noch eine andere Lehre aus dem Schicksal des Bauern zu ziehen gäbe, lässt Weise sogar ausdrücklich bestreiten, was sich fast wie ein direkter Querverweis auf seinen Vorgänger Masen liest. So fragt sich ein Höfling angesichts des Schicksals des Bauern: "Aber sollte nicht ein listiges Stückgen von unsern Fürsten darunter verborgen seyn?" Woraufhin die ernüchternde Antwort eines anderen Höflings lautet: "Der Herr sucht seine Kurtzweile/ ich halte nicht/ daß er uns Hoff-Leuten diesen Bauer zum Lehrmeister vorstellen wird".

Der erste Höfling ist immer noch skeptisch, ob dem Schicksal des Bauern nicht doch eine existenzielle Ausdeutung gegeben werden könnte:

Indessen ist das Menschliche Leben nichts anders als ein Traum/ wie vielmahl haben sich die Ehren-Stellen zu Hofe verändert/ und wenn man die vorige Person fragen sollte/ so würden sie von aller Glückseligkeit nichts mehr übrig haben/ als der elende Bauer/ wenn er sich wieder in seinem Zipfel-Peltze befinden wird.

Aber wiederum wird eine solche Perspektive abgelehnt, mit dem Argument, dass die Hofleute diesen "Traum" immerhin "viele Jahre" träumen können: "Es ist doch ein Unterscheid/ wenn etwas viel Jahre nach einander währet/ und wenn man in seinem Vergnügen viel Jahr nach einander unterhalten wird". (S. 289 f.) Das soll heißen: Zwar kann das Glück sich bei Hofe schnell ändern, wie es das Schicksal des Bauern illustriert, aber daraus sollte man nicht etwa folgern, dass man sich möglichst bald seelisch auf diesen Glückswechsel einzustellen habe, sondern dass man die Zeit, in der man eine 'Ehren-Stelle' hat, so lang genießen solle, wie man sie hat.

Mit dem theologischen Bezug ist bei Weise auch der fastnächtliche Charakter der Komödie verloren gegangen, jedenfalls was die geistliche Dimension der Fastnacht betrifft, ihr Wesen als 'verkehrte Welt', als Reich der Narren und des Teufels. Die 'verkehrte Welt', wie Weise sie darstellt, hat keinen christlichen Bezug mehr, sondern nur noch einen

---

<sup>57</sup> Vgl. in diesem Sinne auch den ausführlichen Vergleich von Kühlmann: Macht auf Widerruf (s. Anm. 49), dem ich nichts Neues hinzufügen kann.

moraldidaktischen. Es entspricht dieser Tatsache, dass unter Weises Rektorat im Jahr 1685 die alljährlichen Aufführungen des Schultheaters vom Februar in den Oktober verlegt wurden. Während *Tobias und die Schwalbe* 1682 noch zur Fastnacht aufgeführt wurde, fand die Aufführung des *Niederländischen Bauer* 1685 bereits im Oktober statt.<sup>58</sup> Damit ist der rituelle Bezug des Fastnachtspiels offensichtlich verloren gegangen.

Die hier am Squentz-Stoff skizzierte Entwicklung korrigiert und bestätigt damit gleichermaßen eine der großen, alten Thesen der Literaturgeschichtsschreibung. Bestätigt wird die These, dass die moderne, weltliche Komödie sich aus dem spätmittelalterlichen Fastnachtspiel entwickelt, korrigiert werden muss die Behauptung, dass es sich bei diesem spätmittelalterlichen Fastnachtspiel bereits um eine weltliche Spielform gehandelt hat. Dieser Punkt ist erst am Ende des 17. Jahrhunderts erreicht, wenn der geistliche, doppelte Boden der *Absurda comica* und des *Rusticus imperans* sich in *Tobias und die Schwalbe* und dem *Niederländischen Bauer* gänzlich verflüchtigt hat.

---

<sup>58</sup> Vgl. zu diesen Angaben: Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau (s. Anm. 37), S. 132–142 und Walther Eggert: Christian Weise und seine Bühne. Berlin, Leipzig 1935 (= Germanisch und Deutsch 9), S. 22–32 und S. 217 f. Diese Terminänderung hat sich in Zittau jedoch vorerst nur vorübergehend durchsetzen können. Ab 1714, wird, unter dem Rektorat Wenzels, wieder im Februar gespielt. Vgl. die Angaben in: Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau. 2. Heft: 1709 bis 1855. Bearbeitet von Dr. Theodor Gärtner. Leipzig 1911 (= Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im albertinischen Sachsen 2), S. 234. Peter-Henning Haischer: Zur Bedeutung von Parodie und Karneval in Christin Weises *Zittauischem Theatrum*. In: *Daphnis* 28 (1999), S. 287–321 weist im *Masaniello* fastnächtliche Elemente nach.