



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Narrentum und Karnevaleskes in „Ein kurtzweilig
Lesen von Dil Ulenspiegel“

Verfasserin

Veronika Luther

angestrebter Akademischer Grad

Magistra der Philologie (Mag. phil.)

Wien, Januar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ass. Prof. Dr. Johannes Keller

Inhalt

1	Einleitung	4
2	Einführung	6
2.1	Der Schwank und die Schwankfiguren	6
2.2	Die Narrentypen	7
2.2.1	Der Hofnarr	7
2.2.2	Der bürgerlich-bäuerliche Narr	8
2.2.3	Der Eulenspiegeltyp	8
2.3	Wer oder was ist Dil Ulenspiegel?	10
2.3.1	Was ist ein Narr?	10
2.3.2	Was ist ein Schalk?	12
2.3.3	Die Konzeption des Diabolischen	14
2.3.4	Der Teufel und der Karneval	18
2.3.5	Ulenspiegel als diabolischer Schalksnarr	23
3	Michail Bachtin: Der Karneval	24
3.1	Das volkstümliche Karnevals-lachen	25
3.1.1	Rituell-szenische Formen	26
3.1.2	Komische Texte	28
3.1.3	Formen und Gattungen der familiären Rede des Marktplatzes	29
3.2	Das materiell-leibliche Lebensprinzip	29
3.3	Tabu und Tabuverletzung	32
3.4	Das Karnevals-lachen	34
3.5	Kritik an Bachtin	36
4	Die karnevalesken Elemente bei Dil Ulenspiegel	39
4.1	Fäkalien	39
4.1.1	Psychoanalytischer Ansatz	40
4.1.2	Fäkalien als Tabubruch	42
4.1.2.1	Der blanke Hintern	43
4.1.2.2	Die Sünder und die Unschuldigen	45
4.1.3	Fazit	52
4.2	Fressen	54
4.3	Verkehrte Welt	58
4.3.1	Alphabetischer Gehorsam	61
4.3.2	Materielle Verkehrungen	65
4.3.3	Das Spiel der Verstellung	69
5	Das befreiende Lachen	72
6	Dil, der karnevaleske Held	77

7	Quellenverzeichnis	79
7.1	Primärliteratur	79
7.2	Sekundärliteratur	79
7.3	Internetquellen	81
8	Abbildungsverzeichnis	81

1 Einleitung

Die Figur des Till Eulenspiegel hat sich im Laufe der Jahrhunderte stark verändert. Heute sehen wir ihn in Zeichentrickfilmen mit Narrenkappe und Glöckchen lustige Possen reißen. Man hält ihn für einen ulkigen Spaßmacher, einen Schelm, der zwar den Spiegel vorhält, aber niemandem ernsthaft Schaden zufügen könnte.

Geht man in der Entstehungsgeschichte dieser Figur jedoch zurück und verfolgt man den Ursprung bis zum ältesten erhaltenen Druck des Eulenspiegelbuches von 1515 (Straßburg von Johannes Grieniger), so erhält man ein ganz anderes Bild dieses Charakters. Er spottet, stiehlt, bricht das Gesetz, defäkiert mitten in der Stube, bereichert sich auf Kosten anderer und vieles mehr. Er ist ein schelmischer Schurke, der im ganzen Land bekannt ist und den die meisten Leute nicht gerne in ihrer Nähe wissen. Doch was macht diese Figur aus? Was veranlasst einen dazu, immer noch über ihre Streiche zu lachen, auch wenn sie so böse sind? Dil¹ ist kein gewöhnlicher Dieb oder Schurke, er ist ein Schalksnarr, der seine Umwelt durch sein Verhalten verstört und aufrüttelt, die Welt in ein anderes Licht rückt und Grenzen pausenlos überschreitet. Diese Übertretungen sind es, die in dieser Arbeit Beachtung finden.

Dil Ulenspiegel ist eine durchwegs inhomogene Figur, welche es sehr schwer macht, sie einem Typus zuzuordnen. Im ersten Teil dieser Arbeit wird versucht, Aufschluss darüber zu geben, welche Art von Figur Dil verkörpert. Da es im Schwank des 16. Jahrhunderts ein festes Personeninventar gibt, zu dem auch die Figur des Narren zählt, werden die verschiedenen Narrentypen vorgestellt. Anschließend müssen die Wortherkunft von *Narr* und *Schalk* untersucht werden, um Dil Ulenspiegel als Charakter greifbar zu machen und die Interpretation der Historien über den Protagonisten und seine Handlungsweisen zu ermöglichen. Schnell wird jedoch klar, dass Dil nicht nur als boshafter Schalk dargestellt wird, sondern von der 1. Historie an das Element des Bösen in sich trägt. Die Gestaltung als teuflisches Wesen wirft die Frage auf, inwiefern der Teufel und der Narr miteinander in Zusammenhang stehen. Beide Figuren treffen historisch im Karneval aufeinander und sind als Meister und Handlanger in der Ideengeschichte des Mittelalters untrennbar miteinander verbunden. So liegt die Vermutung nahe, dass Dil Ulenspiegel als Konzeption eines

¹ In dieser Arbeit wird die Schreibweise *Dil Ulenspiegel* nach dem Druck von 1515 verwendet.

diabolischen Schalksnarren eine karnevaleske Figur darstellt. Um dieser These eine Basis zu schaffen, wird die Theorie von Michail Bachtin zum Karnevalsachen und zur volkstümlichen Karnevalskultur herangezogen. In seiner Studie zu Rabelais Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* führt er seine Theorien zur Karnevalskultur aus und bietet somit die Grundlage für die Analyse der karnevalesken Elemente in dieser Arbeit. Da Bachtins Theorien jedoch stark umstritten sind, werden seine Thesen in Kapitel 3.4 kritisch betrachtet und die Eignung zur Anwendung für die Analyse geprüft.

In der Folge werden Funktion und Darstellung der drei karnevalesken Elemente, nämlich Fäkalien, Fressen und Verkehrte Welt, in den einzelnen Historien betrachtet, analysiert und interpretiert. Vor allem beim Thema Fäkalien darf auch der psychoanalytische Ansatz Sigmund Freuds und Karl Abrahams nicht ausgelassen werden und so wird Dils Analverhalten auch unter dem Licht der Psychoanalyse untersucht. Interessant sind auch die anderen beiden karnevalesken Elemente, nämlich Fressen und Verkehrte Welt. Vor allem von letzterem finden wir eine Vielzahl und Vielfalt an Beispielen bei Dil Ulenspiegel, sei es sein alphabtischer Gehorsam, mit dem er die Menschen hereinlegt, seine materiellen Verkehrungen und somit das aus den Angeln heben der Alltagswelt oder mit seinem Spiel der Verstellungen, wenn er sich für etwas ausgibt, was er gar nicht ist.

Ziel dieser Arbeit ist es, die inhomogene Figur Dil Ulenspiegel greifbar zu machen und mithilfe des Karnevalesken auch absurde und auf den ersten Blick völlig unverständliche Handlungen und Verhaltensweisen zu erklären. Die Frage, die hier nun beantwortet werden soll, lautet: Ist Dil Ulenspiegel ein karnevalesker Held und das Werk somit ein karnevalesker Schwankroman?

2 Einführung

2.1 Der Schwank und die Schwankfiguren

Bevor man eine Figur in Augenschein nimmt, ist es notwendig, sich zunächst mit ihrem Umfeld zu beschäftigen. Für die Figur des Dil Ulenspiegel heißt dies, dass man die Gattung, in welcher er auftritt, näher betrachten muss. Man kann *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* als Schwanksammlung bezeichnen, sogar als Schwankroman, weil die Geschichten sich über das ganze Leben Dils ereignen und noch nach seinem Tod weiter erzählt werden. Es gibt also eine mehr oder weniger chronologische Abfolge.

Doch was ist ein Schwank? Das Wort leitet sich von „schwingen“ ab, daher hat es die ursprüngliche Bedeutung ‚eine Waffe schwingen und einen Streich mit ihr ausführen‘². Später wurde dies dann auf eine Erzählung eines Streiches übertragen. So bestimmt auch diese Definition den Handlungsablauf des Schwanks:

„Er zeigt eine Steigerung zum Ende hin, wobei die Schlusspointe mehr oder weniger ausführlich oder auch umständlich vorbereitet wird. Der pointierte Aufbau fordert einen möglichst geradlinigen Handlungsverlauf, eine knappe Skizzierung der handelnden Figuren und der Erzählsituation. Gerade diese knappen, auf das Ende hin konzipierten Schwänke, die von erzählerischem Beiwerk weitgehend frei sind, zeigen die größte Wirkung, da ihr Handlungsablauf dem Wesen der Gattung am besten entspricht.“³

Diese Definition stimmt mit dem Aufbau der Historien im Dil Ulenspiegel größtenteils überein. Zwar gibt es durchaus große Unterschiede in der Länge der einzelnen Historien, doch kann für alle gelten, dass es eine Pointe gibt, ein geradliniger Handlungsverlauf vorhanden ist und die Figuren nie ausführlich beschrieben werden, sondern sie (wie auch Dil selbst) nur holzschnittartig vorgestellt werden.

Die Schwankfigur des 16. Jahrhunderts zeichnet sich durch ihre soziale Stellung und durch ihre Funktion in der ständischen Gesellschaft aus. Sie hat charakteristische Eigenschaften und Schwächen, die nicht auf ihren Stand beschränkt, sondern von allgemein menschlicher Natur sind.⁴

² vgl. Deufert, Wilfried: Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1975, S. 138.

³ Deufert 1975, S. 138.

⁴ Deufert 1975, S. 122f.

Wilfried Deufert geht bei seiner Beschreibung der Schwankfiguren in seinem Buch *Narr, Moral und Gesellschaft – Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts* besonders auf den Narren und seine Funktion ein und unterscheidet dabei verschiedene Narrentypen in der Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. Er bezieht sich bei seinen Ausführungen auf verschiedene Schwänke, wie beispielsweise Paulis *Schimpf und Ernst* und Lindeners *Rastbüchlein und Katzipori*.

Ich orientiere mich zunächst an seinem Modell, werde aber später seiner Bezeichnung „Narr“ für Dil Ulenspiegel widersprechen müssen.

2.2 Die Narrentypen

Der Narr nimmt eine Sonderstellung im Personeninventar des Schwanks ein, denn er ist gesellschaftlich nicht fixiert. Er ist ein Außenseiter, gehört nicht zur ständisch gegliederten Gesellschaft und ist somit sozial nicht einzustufen. Ein besonderes Merkmal des Narren ist außerdem, dass man ihm nicht bestimmte Eigenschaften zuweisen kann, denn er ist kein törichter Mensch, in „ihm ist vielmehr die Eigenschaft der Torheit schlechthin zu einer lebendigen Figur verdichtet.“⁵ Er verkörpert das Prinzip der Narrheit und kann nur zum Opfer seiner eigenen Narrheit werden.⁶

Nach Deufert gibt es kein einheitliches Narrenbild in der Schwankdichtung, welches den Narren schlechthin darstellen könnte. Es gibt aber verschiedene Narrentypen, die man durchaus kategorisieren kann. Zuvor soll aber darauf hingewiesen werden, dass es sich bei keinem dieser Typen um einen weisen Narren handelt, der Verstand besitzt und sich die Narrenkappe nur aufsetzt, um unter ihrem Schutz die Wahrheit sagen zu können. Eine derartig weise und einsichtige Figur gibt es laut Deufert im Schwank des 16. Jahrhunderts schlichtweg nicht.

2.2.1 Der Hofnarr

Der erste Grundtyp ist der Hofnarr, wobei das Narrentum bei diesem Fall institutionalisiert ist. Er hat am Hofe einen festen Platz, wenn auch nicht in,

⁵ Deufert 1975, S. 123.

⁶ vgl. Deufert 1975, S. 123.

sondern neben der Gesellschaft. Er ist kritischer Beobachter, hält den Narrenspiegel vor oder wird „Zielscheibe grober Späße“⁷. In der Schwankdichtung wird er, anstatt dass er die Rolle des Kritikers einnimmt, oft zum „verspotteten oder verprügelten Opfer seiner eigenen Narretei“⁸. Der Narr ist anders und dieses Anders-Sein macht ihn entweder zum Gespött oder befähigt ihn selbst zum Spott und ist somit die Voraussetzung zur Kritik an seiner Umwelt. Genau diese Andersartigkeit lässt ihn „die Schranken der Konvention überwinden, weil er sie nicht sieht, bzw. weil sie für ihn nicht vorhanden sind.“⁹ So verhält er sich oft gegen die Norm, handelt anders als seine Mitmenschen und hält sich nicht an die von der Gesellschaft entwickelten Regeln. Dies macht ihn zum Außenseiter.

2.2.2 Der bürgerlich-bäuerliche Narr

Ein Mensch, der von der Narrheit wie von einer Krankheit befallen ist, stellt den zweiten Grundtypus dar. Er ist in allen Ständen vertreten, doch auch wenn die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht erwähnt wird, ist sie trotzdem irrelevant. Dieser Narr hat die Rolle des Außenseiters inne, denn er sondert sich durch seine „Krankheit“ von der Gesellschaft ab und fällt gewissermaßen aus dem Rahmen. Im Gegensatz zum Hofnarren, der sich in der Adelsgesellschaft aufhält, bewegt sich der zweite Typus im bürgerlichen bzw. bäuerlichen Milieu. Man kann ihn deshalb als bürgerlich-bäuerlichen Narren bezeichnen. Er bleibt äußerlich im Bereich seiner Umwelt, „auch wenn er sich innerlich von ihr durch sein Anders-Sein gelöst hat.“¹⁰ Dieser wie auch der Hofnarr besitzen beide einen geistigen Defekt und zeigen deshalb abnormes Verhalten.¹¹

2.2.3 Der Eulenspiegeltyp

Nach Deufert zählen zum Eulenspiegeltyp jene Figuren, die man gemeinhin als Abenteurer, Glücksritter und Spaßvögel bezeichnet. Sie treten in sehr vielen Schwänken auf und so kann man diesen Typ als eine „Grundfigur der

⁷ Deufert 1975, S. 124.

⁸ Deufert 1975, S. 124.

⁹ Deufert 1975, S. 126.

¹⁰ Deufert 1975, S. 130.

¹¹ vgl. Deufert 1975, S. 131.

Schwankdichtung“¹² bezeichnen. Daher ist der dritte Grundtypus im engeren Sinne eigentlich kein Narr, sondern weist nur narrenhafte Verhaltensweisen auf. Er steht der Gesellschaft von Anfang an als Außenseiter gegenüber und bei ihm ist der Konflikt von Narr und Umwelt am stärksten. Die Narrheit ist hier keine Krankheit, kein angeborener Defekt, sondern ein Werkzeug, das bewusst gegen die Gesellschaft eingesetzt wird. Die „Auseinandersetzung [reicht] vom harmlosen oder grobianischen Spott über treffende Kritik bis zur, zuweilen böartigen, Übervorteilung der Umwelt.“¹³ Dieser Typ setzt sich selbst die Narrenkappe auf, um zu kritisieren und zu spotten. Dabei tritt er als Fremder von außen an die Gesellschaft heran.¹⁴ Der Eulenspiegeltypus ist kein weiser Narr. Hier ist nicht die Erkenntnis oder das Aussprechen von Wahrheit oder Weisheit das Ziel seiner Handlungen, sondern „[das Ziel] besteht eindeutig in der Überlistung und Übervorteilung seiner Umwelt.“¹⁵

„Der Eulenspiegel-Narr ist seiner Umwelt nicht nur geistig überlegen; ihn kennzeichnet auch die bewußte Mißachtung aller Normen der Moral. Er lügt, stiehlt und betrügt nicht, weil er in einer bestimmten Situation zu moralischem Handeln zu schwach ist, sondern weil dieses Verhalten seiner Natur entspricht. Unmoral ist also nicht eine menschliche Schwäche dieses Narren, sondern gerade umgekehrt seine Stärke, mit deren Hilfe er sich seiner Umwelt gegenüber behauptet und über sie triumphiert. Dadurch, daß er die Normen der Moral für seine Person nicht anerkennt, stellt er sie zugleich in Frage.“¹⁶

Ich stimme Deufert an diesem Punkt nur teilweise zu. Die Eulenspiegel auf die dritte Kategorie zu reduzieren, ist bei dieser komplexen Gestalt meines Erachtens zu kurz gegriffen. In der weiteren Analyse soll gezeigt werden, dass Eulenspiegel sich nicht nur als „Eulenspiegeltypus“ präsentiert, sondern durchaus alle drei Grundtypen vereinnahmt, wenn auch nicht gleichzeitig. Durch dieses inhomogene Bild des Charakters könnte man auch die Frage stellen, ob mehrere Autoren oder Redakteure an der Schwanksammlung gearbeitet haben und es dabei nicht schafften, diese Figur zu einem homogenen Konstrukt zu machen, oder ob der Autor Eulenspiegel bewusst diese Vielfalt und dadurch auch Einzigartigkeit und Freiheit gelassen hat. Diese Frage würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und soll deshalb unberücksichtigt gelassen werden. Es scheint mir aber trotzdem wichtig, auf diese Vielschichtigkeit hinzuweisen.

¹² Deufert 1975, S. 132.

¹³ Deufert 1975, S. 132.

¹⁴ vgl. Deufert 1975, S. 133.

¹⁵ Deufert 1975, S. 136.

¹⁶ Deufert 1975, S. 149f.

2.3 Wer oder was ist Dil Ulenspiegel?

Über eines ist man sich in der Forschung einig: Dil ist eine uneinheitliche Figur, die einem bei jedem Interpretationsversuch neue Schwierigkeiten bereitet. Hier soll kein Abriss über die Interpretationsgeschichte Dils gegeben, sondern lediglich ein weiterer Versuch unternommen werden, Ulenspiegels Charakter und seiner Natur etwas näher zu kommen.

Deufert bezeichnet Ulenspiegel als Narren, ohne eine Definition eines solchen anzugeben. Er verweist lediglich auf Beispiele aus Schwänken des 16. Jahrhunderts.

Nach dem Konsultieren verschiedener Wörterbücher zu diesem Begriff, muss ich jedoch von dieser Bezeichnung teilweise Abstand nehmen. In der Schwanksammlung wird Dil nie als Narr, sondern als Schalk betitelt, was einen großen Unterschied ausmacht. Im Folgenden werden die beiden Begriffe genauer beschrieben und damit wird deutlich gemacht, dass die Bezeichnung Narr, vor allem auch für die von Deufert gegebene Charakterisierung des dritten Grundtypen, eigentlich nicht zutreffend ist.

2.3.1 Was ist ein Narr?

Das Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache erklärt das Althochdeutsche *narro* (8. Jh.) als älteste Belegte Vorstufe unseres heutigen Wortes *Narr*, allerdings vermag es nicht, die Herkunft zu nennen. Auch die Mittelhochdeutsche Form *narre* ist belegbar. *Narr* ist nur deutsch oder aus dem Deutschen entlehnt.¹⁷

Im Deutschen Wörterbuch findet man sehr viele Bedeutungen für das Wort *Narr*. Die nachweisbar älteste Bedeutung bezeichnet eine Person, die verrückt, irrsinnig und überhaupt geisteskrank ist und an einer fixen Idee leidet.¹⁸ Narr kann aber auch einen Fratzenmacher und Spötter meinen, oder eine Person, die einen Narren spielt, ohne einer zu sein, also eine „possenhafte, lustige person, spasmacher, gaukler“¹⁹. Natürlich prägt diese Bedeutung den Narren im

¹⁷ vgl. Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/Boston 2011, S. 648.

¹⁸ vgl. Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Band 8. Bearbeitet von und unter Leitung von Dr. Moritz Heyne. München 1984, Sp. 354.

¹⁹ Grimm 1984, Sp. 355.

Fastnachtsspiel oder auf der Bühne oder den „schalksnarr, hofnarr“²⁰, welcher seit dem 12. Jahrhundert eine Institution zur Belustigung ist²¹. Dieser setzt sich bewusst die Narrenkappe auf und hält anderen den Spiegel vor. Er hat die Lizenz für die Wahrheit, richtet so über die Torheiten der anderen und kommt dadurch unbeschadet davon.

Im Gegensatz dazu steht die Beschreibung eines Narren als eine Person, „die thöricht, einfältig, albern, vernarrt, eingebildet u. dergl. ist oder die von anderen dafür gehalten wird.“²² In diesem Zusammenhang ist der Narr der Gegensatz zu einer „weisen, witzigen, klugen, gescheiden, verständigen, vernünftigen person“²³ und er „unterscheidet sich vom weisen hauptsächlich durch unzeitiges, ungereimtes, dem gesunden verstande zuwiderlaufendes reden, fragen und lachen, wodurch er selbst lachen erregt oder zum spotte und gelächter dient“²⁴.

Laut dem Grimmschen Wörterbuch werden in den didaktischen Schriften des Alten Testaments die moralischen Gebrechen und Fehler, sowie Sünden und Laster der Menschen als Torheiten aufgefasst und die Toren und Narren gelten als Personifikation dieses Fehlverhaltens. Auch die Didaktiker des Mittelalters wie Sebastian Brandt und seine Nachahmer bestätigen dieses Bild des Narren in ihren Werken.²⁵

Der Narr tut immer das Gegenteil von dem, was man ihm sagt oder was der Konvention entspricht:

„ich pin ein narr...
wann das ich slafen solt, so wachet ich,
wann das ich trauren solt, so lachet ich.“²⁶

Auch verdient das Verb *närren* in diesem Zusammenhang einige Aufmerksamkeit und bedeutet „zum narren machen, zum oder für einen narren haben, zum besten haben, äffen, foppen, necken u. dgl.“²⁷

Im Wörterbuch der Deutschen Sprache findet man die Definition für „eine Person, welche gegen die Regeln der Weisheit und Klugheit handelt.“²⁸ „Narr

²⁰ Grimm 1984, Sp. 355.

²¹ vgl. Grimm 1984, Sp. 355.

²² Grimm 1984, Sp. 356.

²³ Grimm, 1984 Sp. 357.

²⁴ Grimm 1984 Sp. 357.

²⁵ vgl. Grimm 1984, Sp. 358.

²⁶ Grimm, 1984, Sp. 360.

²⁷ Grimm, 1984, Sp. 368.

und Thor sind theils in sofern verschieden, daß Narr härter und niedriger ist, theils in sofern, daß die Handlungen des narren auffallender und zugleich unschädlich sind, daß man darüber lachen kann²⁹.

2.3.2 Was ist ein Schalk?

Das Wort Schalk ist wesentlich länger belegt als Narr und findet sich auch in einigen anderen alten Sprachen. Die Form *skalka- versucht den gemein Germanischen Ursprung zu konstruieren, aber auch im Gotischen findet man eine ähnliche Form, nämlich skalks. Diesen Formen ähneln auch das althochdeutsche sclac und das mittelhochdeutsche schalc(h).³⁰

Dil wird immer wieder als *Schalk* und *Schalckßnarr* bezeichnet, doch darunter ist nicht der heitere Possenreißer und Spaßmacher zu verstehen, sondern ein von Gott abgefallener Sünder. Wenn man den Eintrag im Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm durchforstet, findet man eine Verwendung Martin Luthers, der den Schalk einem frommen Menschen

gegenüberstellt: „es thue nu der teufel oder mensch, ein schalck oder fromer solch werck.“³¹

Auch andere Einträge bestätigen dieses Bild des Schalks: Die ältesten Belege des Wortes zeigen die Bedeutungen Knecht oder Diener: „wahrscheinlich bezeichnete schalk zunächst den hörigen, der wegen einer schuld seine freiheit verloren hatte“³².

„[Keiserberg] gibt von schalk folgende erklärung: „der heisset ein schalck (homo nihili) den man dannen oder neben usz schaltet, der nüt wert, noch nyene zΓ□nütz ist, weder zu syeden, noch zu broten, ein unmensch. ein ding das man neben usz schaltet, das ist ein schalck, und heiszt im latin nequam, quasi nequicquam, ad nihil utilis.“³³

Für das Wort schalkhaft werden folgende Synonyme angegeben: „arglistig, heimtückisch, heuchlerisch, boshaft, meist in älterer sprache“ und „in neuerer zeit meist nach schalk [...] neckisch, mutwillig“.³⁴

²⁸ Campe, Joachim Heinrich (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Sprache. Band III. In: Henne, Helmut (Hg.): Documenta Linguistica. Reihe I. Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Hildesheim/New York 1969, S. 453.

²⁹ Campe 1969, S. 453.

³⁰ vgl. Kluge 2011, S. 793,

³¹ Grimm, 1984, Sp. 2071

³² Grimm 1984, Sp. 2067.

³³ Grimm 1984, Sp. 2071.

³⁴ Grimm 1984, Sp. 2077.

Auch im Wörterbuch der Deutschen Sprache findet man die Bedeutungen Knecht und Diener, doch auch die negativen Wertungen:

„Eine Person, welche ohne den Schein davon zu haben, zu täuschen, zu hintergehen, wie auch zu betrügen und zu Schaden versteht, sowol [sic] von groben arglistigen Betrügern, als auch am häufigsten von solchen Personen, die nur in Scherz hintergehen und eine Absicht, die sie Ursache haben, zu verbergen, mit Feinheit und Gewandtheit zu erreichen suchen.“³⁵

Die Bedeutung des Wortes Schalk wird im Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache wesentlich einfacher dargestellt: „Die Bedeutung wird im Mittelhochdeutschen zu ‘gemeiner Mensch‘ (im übertragenen Sinn), später abgeschwächt, indem das Wort auf harmlosere Übeltäter, bes. Spötter, angewandt wurde.“³⁶ Auch hier ist die Wortherkunft unklar.

Aus diesen beiden Begriffsbestimmungen geht eindeutig hervor, dass wir es bei Dil Ulenspiegel mit einer Mischung aus Narr und Schalk zu tun haben. Er ist sicherlich ein Spaßmacher und Possenreißer, denn sonst hätten ihn die Bremer Bürger wohl kaum seiner Scherze wegen behalten („...das ihn die Bürger wol leiden möchten und ihn in allen Schimpffen haben wollten.“³⁷) Er narrt die Menschen in seiner Umgebung und oft kann man über seine Streiche lachen. Doch ist es wichtig, Dil auch die Attribute des Schalks zuzuschreiben, der keineswegs dumm oder albern ist, sondern sich auf den Betrug versteht und darauf, anderen Menschen zu schaden. Er täuscht, hintergeht und spielt häufig mit einer Naivität, die Kindern oder dummen Menschen eigen ist, beispielsweise wenn er einen Auftrag eines Handwerksmeisters wörtlich nimmt und bei einer Rüge eine dümmlische Beschwerde erhebt, dass egal was er mache, es nie Recht sein könne. Er weiß jedoch immer genau, was er tut und versucht sich nur hinter dieser gespielten Naivität zu verstecken. Bei genauer Betrachtung kann daher festgestellt werden, dass die Figur Ulenspiegel nicht einfach ein lustiger Zeitgenosse ist, sondern durchaus eine Bedrohung für Leben, Besitz und Ansehen der anderen Figuren darstellt. Bei diesem Schalksnarren ist definitiv eine negative Konnotation zu erkennen, die bei genauerer Analyse ihren Ursprung bereits in der ersten Historie findet. Hier wird bei intensiver

³⁵ Campe, Joachim Heinrich (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Sprache. Band IV. In: Henne, Helmut (Hg.): Documenta Linguistica. Reihe II Wörterbuch des 17. und 18. Jahrhunderts. Hildesheim/New York 1969. S.65.

³⁶ Kluge 2011, S. 793.

³⁷ Lindow, Wolfgang (Hg.): Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515. Mit 87 Holzschnitten. Stuttgart 2001, S. 210.

Auseinandersetzung klar, dass Dil eine gottesferne Figur darstellt, die durch einen unglücklichen Zufall ihr ganzes Leben als Außenseiter der Gesellschaft verbringen wird. Es erfolgt die Konzeption eines Schalks, der nicht nur die Leute aus reinem Egoismus übers Ohr haut, sondern auch böswillig und niederträchtig, oft ganz ohne ersichtliche Motivation agiert. Der Rückschluss auf einen Teufel, bzw. ein diabolisches Wesen liegt nahe, denn wer wäre gemeiner und gottesferner, wenn nicht der Teufel selbst? In weiterer Folge wird daher auf die Konzeption der Figur Dil Ulenspiegel eingegangen.

2.3.3 Die Konzeption des Diabolischen

Der Begriff Schalkheit vertritt vor allem „die grundlose Bosheit und Gemeinheit, wie sie in vielen Episoden des Ulenspiegel zu Tage tritt.“³⁸ Reinhard Heinritz bezeichnet Ulenspiegel auch als „kleine[n] Teufel“, allerdings hält er ihn nicht für einen anti-christlichen Rebellen, „der die religiösen Überzeugungen seiner Umwelt zu untergraben trachtet. [...] [E]in säkularer Diabolus, der provoziert, um zu provozieren.“³⁹ In diesem Punkt kann man Heinritz durchaus Recht geben, doch ist es notwendig, diesen Gedanken des Diabolischen noch weiter zu verfolgen. Eine neue Perspektive auf Dil Ulenspiegel ergibt sich, wenn man den Verweis von Bernd Ulrich Hucker berücksichtigt, der einen Versuch einer Neuinterpretation dieser Figur unternimmt. Er verweist auf den *Malleus maleficarum* (Hexenhammer) von 1487, in dem ausdrücklich davor gewarnt wird, „ein Neugeborenes über einen Steg zwischen zwei Pfarrdörfern zu tragen. Fällt es herunter, so geben die im Wasser lebenden Dämonen statt seiner einen Wechselbalg heraus.“⁴⁰ So erscheint die dreifache Taufe Dils in der ersten Historie nicht mehr als lustiger Zufall, sondern als bewusste Konzeption einer dämonischen Präsenz, welche die Boshaftigkeit Ulenspiegels über das Werk hinweg rechtfertigt, denn ein gottesfürchtiger Mensch könnte nie so schelmisch, böseartig und hinterlistig sein wie Dil. So behauptet Hucker, dass Dil als Teufelsbrut konzipiert wurde. Dies ist einleuchtend, betrachtet man sich auch die anderen Historien, in denen es um

³⁸ Heinritz, Reinhard: Erde zu Erde. Fäkalmotiv im Dil Ulenspiegel. In: *Eulenspiegel-Jahrbuch*. Band 42. Schöppenstedt 2002, S.21.

³⁹ Heinritz 2002, S.21.

⁴⁰ Hucker, Bernd Ulrich: Till Eulenspiegel – Zur Geschichte eines Nationalhelden. In: Ders. et al.: *Till Eulenspiegel. Beiträge zur Forschung und Katalog der Ausstellung vom 6. Oktober 1980 bis 30. Januar 1981*, Reihe Kleine Schriften, Braunschweig 1980, S. 8.

Sakramente geht oder diese angedeutet werden, denn die sakralen Riten haben keinerlei Effekt auf Ulenspiegel. So bessert sich Dil beim Gang nach Rom auch nicht, und seine Reise bleibt erfolglos. Ebenso verweist Dil selbst auf den Heiligen Geist, als er sich im Heilig-Geist-Spital aufhält:

„Ich hab da vast nach gestanden und Got allezeit gebetten, das der heilig Geist solt in mich kumen, so sendt er mir das Widerteil, daz ich nun in den heiligen Geist kum und er bleibt uß mir und kum in ihn.“⁴¹

Durch die missglückte Taufe kann Dil auch kein anderes Sakrament mehr zu einem Christenmenschen machen. Wobei man aber an dieser Stelle betonen muss, dass der Protagonist sich keineswegs als anti-christlicher Widersacher aufspielt, der bewusst gegen den Klerus oder die Kirche vorgeht. Zwar wird auch die Geistlichkeit Opfer seiner Betrügereien, doch lassen sich keine revolutionären oder gar reformistischen Tendenzen feststellen. Dil steht als das, was er ist, außerhalb der Gesellschaft und zwar in allen Bereichen.

Heinritz untermauert Huckers These des diabolischen Ulenspiegels weiter, indem er auf die mittelalterliche Ikonographie verweist. Dabei bestehe eine „Affinität des althergebrachten Teufelsbild zum Schmutz, zum Kot und zur amorphen Materie“⁴². Der Teufel verwende oftmals Exkreme als höllisches Zahlungsmittel oder verspötte damit christliche Ideen.⁴³ Ausscheidungen spielen in 23 Historien von Ulenspiegel eine zentrale Rolle. Das Fäkalmotiv zeugt von der Körperlichkeit Dils, „bei der eine ebenso grund- wie maßlose Bosheit in der obsessiven Betätigung der Ausscheidungsorgane zum Ausdruck kommt.“⁴⁴ Diese Motivik soll in Kapitel Fäkalien noch näher betrachtet werden.

Es gibt außerdem verschiedene unauffälligere Motive für eine Beziehung Dils mit dem Teufel, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind. Eines davon ist in der 19. Historie zu finden. Hier gibt der Bäckermeister Dil den Auftrag, in der Nacht zu backen. Auf Ulenspiegels Frage hin, was er denn Backen solle, antwortet der Meister zornig und voller Spott, dass man Eulen oder Meerkatzen zu backen pflege. Diese Anweisung nimmt Dil natürlich wörtlich und formt das Brot zu Eulen und Affen. Doch diese Schalkheit birgt mehr als nur einen Streich in sich. Affen hatten im Mittelalter meist einen negativen Symbolgehalt und wurden mit einem Spiegel dargestellt. Sie galten als Symbol für weltliche

⁴¹ Lindow 2001, S. 256.

⁴² Heinritz 2002, S. 22.

⁴³ vgl. Heinritz 2002, S. 22.

⁴⁴ Heinritz 2002, S. 22.

Begierde, Eitelkeit, Bosheit und den Teufel. Eine berühmte Darstellung eines Affen in der Bildenden Kunst finden wir im Werk Albrecht Dürers „Maria mit der Meerkatze“.⁴⁵

Auch findet man Affendarstellungen an Außenfassaden von Kirchen, wie beispielsweise an der Sankt Georg Kirche in Jak in Westungarn, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut wurde. Auf der Rückseite, die gegen Norden gewendet ist, sitzen zwei Affen auf dem Fenstersims und spotten ihrer Betrachter. In der Broschüre zur Kirche findet man hierzu einen Verweis auf Jesaja 14, dass alles Böse aus dem Norden komme.



Abbildung 1: Nordseite der Sankt Georg Kirche in Jak: Zwei Affen und ein Menschenkopf am Fenstersims. (Foto: Veronika Luther)

„Wje bistu vom Himel gefallen / du schöner Morgenstern? Wie bistu zur Erden gefellet / der du die Heiden schwächst? Gedachtest du doch in deinem hertzen / Jach will in den Himel steigen / und meinen Stuel über die sterne Gottes erhöhen. Ich will mich setzen auff einen berg des Stiffts / an der seiten gegen mitternacht.“⁴⁶

Dieses Bibelzitat bezieht sich auf den Fall Luzifers und seinen Hochmut, sich selbst über Gott zu erheben. In der Lutherbibel finden wir „Mitternacht“, in anderen Übersetzungen wie beispielsweise in der Elberfelder Bibel steht an dieser Stelle jedoch „Norden“. Diese Begriffe sind gleichzusetzen, da beide das Licht der Sonne und damit Gottes Heil niemals erreichen.

⁴⁵ vgl. BeyArs.com. Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html. Eingesehen am 4.07.2011 um 10.26 Uhr.

⁴⁶ Luther, Martin: Bibel. „Die gantze Heilige Schrift“. Der komplette Originaltext von 1545 in modernem Schriftbild. Band 2. Königswinter 2008, S. 1193.

So deuten hier Dils Backwaren verschlüsselt auf sein wahres Wesen hin, da man vor allem die Darstellung des Affen mit einem Spiegel in Bezug auf Ulenspiegel, der selbst eine Eule mit einem Spiegel als sein Zeichen benutzt und dieses an den Türstock der Opfer seiner Streiche malt. So könnte man auch den Namen Ulenspiegel bzw. Eulenspiegel neu interpretieren und die Eule, den Affen mit dem Spiegel und den Schalk in Zusammenhang setzen. Er nimmt als Tier die Eule, welche für Schläue steht, den Spiegel des Affen für das Diabolische und macht daraus eine gerissene gottesferne Figur namens Eulenspiegel. Es gibt viele Interpretationen dieses Namens, wie z.B. die Ableitung aus dem Niederdeutschen: Ulenspiegel oder Eulenspiegel, lässt sich vom „Eule“ genannten Flederwisch⁴⁷ herleiten. Auf Niederdeutsch heißt Eule *ule*, wovon sich das Verb *ulen* „fegen, reinigen“ ableitet. So gehört auch der Name Ulenspiegel in dieses Wortfeld. Ulenspiegel wird als Satzname für „Feg mir den Spiegel“ gedeutet, wobei *Spiegel* scherzhaft für „Hinterteil“ steht.⁴⁸ Diese Interpretation liegt natürlich nahe, wenn man genauer auf die Anale Gestik bei Ulenspiegel eingeht, die in der Schwanksammlung sehr dominant ist. Jedoch ist auch die erste Interpretation nicht von der Hand zu weisen. Einigen kann man sich bestenfalls darauf, dass unser Held auch bei der Herkunft seines Namens viele Möglichkeiten bietet und noch mehr Fragen offen lässt.

Ulenspiegel als diabolische Figur zu interpretieren ist nicht von der Hand zu weisen. Doch besteht der Zusammenhang zwischen Teufel und Narr, bzw. Teufel und Karneval schon sehr lange. Es ist daher unumgänglich, sich auch mit Bräuchen und Bildmaterial des Mittelalters bzw. der frühen Neuzeit zu beschäftigen, welches diese beiden Figuren in unmittelbare Nähe zueinander stellen. Im Folgenden soll ein Überblick über diese eng verwobenen Elemente gegeben werden.

⁴⁷ Flederwisch: früher zum Putzen benutzter Gänseflügel.

Aus: DUDEN: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Mannheim, Zürich 2007, S. 222.

⁴⁸ DUDEN 2007, S. 191.

2.3.4 Der Teufel und der Karneval

Zunächst muss auf Werner Mezgers Werk *Narrenidee und Fastnachtsbrauch*⁴⁹ verwiesen werden, welches einen Abriss über Narren und den Karneval bzw. die Fastnacht liefert. Mezger verweist in seiner ethnologischen Arbeit bei den Bräuchen des Mittelalters viel auf aufschlussreiche Bildzeugnisse und stellt somit einen Bezug zur Kunst her. Im Folgenden geht es um die Frage, wie sehr der Narr (bzw. der Tor oder Schalk) mit dem Teufel in der Vorstellung der Menschen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verknüpft war und welche Funktion Lucifer im Karneval erfüllt. Wie man aus der Definition des Schalks aber auch des Narren erkennen kann, ist diese eine gottferne Figur. Dies belegt auch eine Passage in der Bibel, denn im 52. Psalm der Vulgata findet man eine knappe aber prägnante Schilderung des Narren, der sich weigert, Gottes Existenz anzuerkennen: „Dixit insipiens in corde suo: non est Deus – Der Narr sprach in seinem Herzen: >Es gibt keinen Gott.<“⁵⁰ Dieser Satz beinhaltet die Aussage, dass ungebührliches Verhalten die Entwicklung zum Narren und somit die Entfernung von Gott und sogar dessen Leugnung bedeutet. So entfernt ihn seine ignorante Haltung, dass es keinen Gott gebe, von der christlichen Gemeinschaft und rückt ihn in die Nähe von Gottes Widersachen, Luzifer höchstpersönlich.⁵¹ Gottes Gesetze gelten für den Narren nicht, denn er ist Spießgeselle des Teufels und agiert somit als sein Handlanger. Dass der Narr im Mittelalter oft mit dem Teufel in Verbindung gebracht wurde, beweisen diverse Bildzeugnisse aus dieser Zeit.

⁴⁹ Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch*. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz 1991.

⁵⁰ Moser, Dietz-Rüdiger. *Fastnacht – Fasching – Karneval*. Das Fest der „Verkehrten Welt“. Graz/Wien/Köln 1986, S. 88.

⁵¹ vgl. Moser 1986, S. 88.

Das Initial zum Psalm 52 aus einer Psalterhandschrift aus Corbie (2. Viertel des 13. Jahrhunderts) zeigt einen Toren zusammen mit einem gehörnten und fellüberzogenen Teufel. Sie stehen einander gegenüber und es wirkt, als würden die beiden einen Dialog führen. „Durch seine Gottlosigkeit wird der Narr zu einem Verbündeten des Teufels.“⁵²

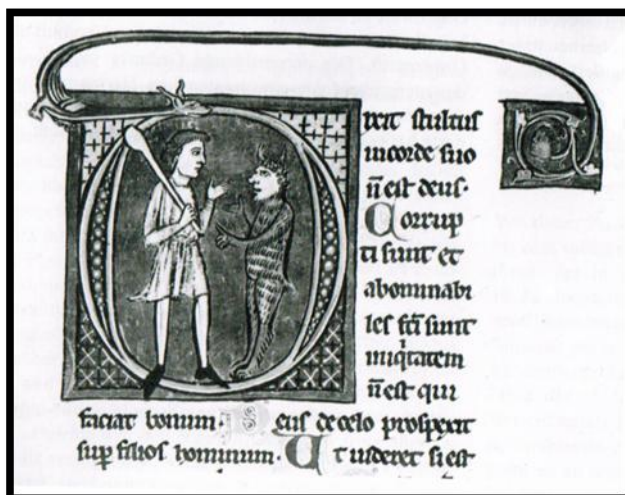


Abbildung 2: Narr und Teufel, Initial zum Psalm 52 aus einer Psalterhandschrift aus Corbie, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque Mazarine, no. 36. Aus: Metzger 1991, S. 102.

Es finden sich im 15. Jahrhundert weitere Illustrationen, welche die Sicht der spätmittelalterlichen Theologie auf das Verhältnis von Narr und Teufel bekunden.

So finden wir in Sebastian Brants Narrenschiff in Kapitel 20 einen Holzschnitt, welcher den Narren als Werkzeug des Teufels zeigt. Der Narr mit Eselsohren geht am Zügel eines diabolischen Vogels. So kann man den Toren durchaus als Marionette des Teufels verstehen, der nicht mehr Herr seines Handelns ist, sondern, ohne es zu merken, im Bann des Teufels steht.⁵³



Abbildung 3: Narr als Werkzeug des Teufels, Holzschnitt zu Kapitel 20 aus Sebastian Brant: Das Narrenschiff (1494). Metzger 1991, S. 103.

⁵² Metzger 1991, S. 102.

⁵³ vgl. Metzger 1991, S. 103.



Ein weiteres Bildzeugnis aus einer Handschrift aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, welche 170 Rebus enthält, zeigt drei Narren, die den Teufel an ein Segel gebunden haben, der das Schiff offenbar zieht. Der picardische Titel lautet: « Au diable voit le follie et les fois. » Zu Deutsch: „Der Weg der Narrheit und der Narren führt zum Teufel.“⁵⁴

Abbildung 2: Drei Narren mit dem Teufel. Rebus-Darstellung aus einer picardischen Handschrift (Ende 15. Jahrhundert). Paris, Bibliothèque nationale, ms.fr. 1600, fol. XXIX. Mezger 1991, S. 104.

Mezger führt außerdem an, dass in einigen Darstellungen des Mittelalters eine Verwechslung des Teufels mit einem Narren durchaus möglich ist. Die Holzschnittversion der *Versuchung Christi* aus dem *Horologium devotionis* (entstanden in Augsburg 1490) zeigt Christus und den Teufel, welcher Eselsohren trägt. Der Mensch ist das Ebenbild Gottes, doch Teufel und Narr sind Gott unähnlich, sie haben äußerliche wie innerliche Defekte. Werner Mezger und Dietz-Rüdiger Moser (*Fasnacht – Fasching – Karneval*), Autoren von volkskundlichen Werken zu Fastnachtsbräuchen in deutschsprachigen Raum, stellen den Narren in ihren Studien zu den Krüppeln, da sie eines



Abbildung 3: Versuchung Christi, Holzschnitt aus: *Horologium devotionis* (Augsburg 1490). Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 4, Leipzig 1921. Aus: Mezger 1991, S. 105.

gemeinsam haben: einen schwerwiegenden Defekt, der sich bei den einen geistig und bei den anderen körperlich äußert. Mezger weist darauf hin, dass Krüppel ob ihrer Anomalien genauso verdächtig wie die Narren waren. Als Beweis möge man die Bibel heranziehen und in der Genesis nachschlagen, 1,27:

⁵⁴ Mezger 1991, S. 103.

da Gott den Menschen nach seinem Ebenbild geschaffen hat, sind alle Abweichungen von der Norm vom Teufel beeinflusst. Dies machte entstellte oder närrische Menschen unheimlich, vermutete man doch aus theologischer Sicht eine Verwandtschaft mit Luzifer. Historisch gesehen, gab es im Mittelalter zwei Arten von Narren: Den „natürlichen Narren“, wie man geistig Behinderte nannte, und jene, die sich zur Unterhaltung und Belustigung des Publikums närrisch gebärdeten, die sogenannten „Schalksnarren“.⁵⁵ Beide waren außerhalb der Gesellschaft, bzw. am untersten Ende der Hierarchie und somit ehrlos.

Das bedeutet, sie hatten wenig Rechte und dienten sozusagen als „Anschauungsobjekt“⁵⁶, denn durch diese „Behinderungen“ waren sie weit von der „Gottesähnlichkeit“⁵⁷ entfernt. Diesen „geistig Gestörten“ blieb somit der göttliche Heilsplan verborgen, da sie nicht genug Vernunft besaßen, um diesen erfassen zu können.⁵⁸ In der bildenden Kunst wurden Behinderte oft als missgestaltet und mit eindeutigen Narrenattributen dargestellt⁵⁹.

So findet man bei Pieter Bruegel dem Älteren im Bild *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (1559)



Abbildung 4: Pieter Brueghel der Ältere: "Die Bettler" oder "Die Krüppel" (1568). Aus: Moser 1986, S.158.

und Fasten (1559) eine Gruppe mit verkrüppelten Bettlern auf der Seite des Karnevals, wobei einer der Bettler Schellen am Bein trägt und auf dem Umhang eines anderen Fuchsschwänze befestigt sind. Schellen und Fuchsschwänze zählen zu den gängigen Accessoires eines Narren. In Bruegels späterem

Bild *Die Krüppel* findet man eine ähnliche Bettlergruppe, welche dieselben Attribute bei sich trägt und auch extrem verkrüppelt ist.

⁵⁵ vgl Moser 1986, S. 85.

⁵⁶ Moser 1986, S. 85.

⁵⁷ Moser 1986, S. 85.

⁵⁸ vgl. Moser 1986, S. 87.

⁵⁹ vgl. Mezger 1991, S. 34.

Zwar stellen diese Bildverweise den Krüppel und den Narren nicht in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Diabolus, doch lässt sich durch die Behinderungen und die Narrenattribute eine eindeutige Verwobenheit zwischen Narr und Krüppel herstellen. Zwar bewegen sich diese Menschen auf dem ersten Bild zusammen mit anderen Menschen auf dem Marktplatz, doch kehren die meisten anderen ihnen den Rücken zu. Nur die Barden und der Narr im Narrenkostüm schauen zu ihnen hinüber und der Narr geht mit einer erhobenen Narrenkeule, auf die Bettler zu. Sie sind Außenseiter und obwohl sie räumlich mit den anderen zusammenleben, sind sie doch nicht Teil der Gesellschaft.

Das Vorkommen von Narren und Krüppeln im Karneval ist damit eindeutig belegt und das Auftreten von Teufeln im Spätmittelalter wie auch heute noch, war und ist inflationär. Mezger führt hier einige historische Quellen an, die z.B. Teufelsdarsteller beim Nürnberger Schembartlauf 1518 belegen. Unterstützer dieses Brauchtums ist die Kirche, die durch die Erschaffung einer temporären chaotischen Welt in den wachsenden und sich ausdehnenden Städten eine Institution schaffen wollte, welche die Menschen zur aktiven Religiosität bewegen sollte.⁶⁰ Ein überschwängliches und ausuferndes Fest zu feiern, bei dem sich die Leute austoben und viele Grenzen der Konventionen überschreiten konnten, sollte die Menschen dazu bringen, in der Fastenzeit den Verzicht und das strenge religiöse Leben einzuhalten und es nach den Ausschweifungen des Karnevals auch zu begrüßen. So inszenierte man eine „Unheilsgemeinschaft“⁶¹, mit Narren, Teufeln und Hexen, von der sich die Menschen mehr oder weniger gerne wieder lossagten. Der Karneval wurde so vielerorts Tummelplatz des Diabolischen und der Teufel ist seitdem fester Bestandteil des wilden Treibens. Nach der Logik spätmittelalterlicher Theologie ging nun einmal jegliche Narrheit vom „non est Deus“ aus, was sich im Karneval als Ignoranz gegenüber dem Schöpfer oder im Auftritt Luzifers spiegelte.

Nach diesen Beispielen ist nun deutlich, dass die Ideen von Narren und Teufeln eng miteinander verwoben sind, denn beide Figuren tragen die Eigenschaften Entstelltheit, Bösartigkeit, Außenseiterdasein, äußerlicher wie innerlicher Defekt und Gottesferne in der Natur ihrer Existenz. Außerdem sind sie beide Elemente des Karnevals, des Aufbegehrens gegen die bestehende Ordnung, des Chaos und der Destruktion. Es wird also im Folgenden nicht verwunderlich sein, bei Dil

⁶⁰ Moser 1986, S. 205.

⁶¹ Moser 1986, S. 205.

Ulenspiegel viele karnevaleske Elemente zu finden, die unweigerlich auch mit dem Diabolischen in Verbindung zu bringen sind.

2.3.5 Ulenspiegel als diabolischer Schalksnarr

Wie bereits festgestellt wurde, entspricht Dil Ulenspiegel nach der Kategorisierung Deuferts weder völlig dem Eulenspiegeltypus, noch dem Hofnarren und dem Narren des bürgerlich-bäuerlichen Milieu. Er trägt vielmehr Merkmale aller drei Typen in sich vereint. Man muss natürlich zustimmen, dass das Diabolische kein angeborener Defekt ist, aber doch eine lebenslange Behinderung darstellt. Dil bleibt durch das Ereignis in der ersten Historie für immer aus der Gesellschaft ausgeschlossen, und auch wenn er wollte, es wäre unmöglich, sich zu integrieren, da ihm die Sakramente verwehrt bzw. wirkungslos bleiben. Zum anderen wissen wir, dass Dil der Sohn eines Bauern ist, was aber im Wesentlichen keine Rolle spielt, da er nie die Arbeit eines Landwirts ausführt. Dazu kommt auch, dass er sich in allen gesellschaftlichen Lebenskreisen bewegt. Sei es nun bei Handwerkern, Bauern, Pfarrern oder Königen (er verdingt sich kurze Zeit auch als Hofnarre), Dil treibt überall seinen Schabernack. Er übertritt damit nicht nur die Standesgrenzen, in denen er sich bewegt, er sprengt auch die Kategorisierung, in die man ihn pressen will. Deufert behauptet, dass es keinen weisen Narren im Schwank gäbe, doch in der 63. Historie spricht Dil nicht aus Zufall oder aus Narrheit die Wahrheit, sondern übt ganz gezielt Kritik an den Fürsten des Landes. Zwar setzt er nicht die Narrenkappe auf, nutzt aber einen anderen Deckmantel, nämlich den des Brillenmachers. Er erklärt dem Bischof von Trier, dass sein Handwerk früher gut gewesen sei, da die Herren das Recht zu lesen und zu studieren pflegten, damit niemandem Unrecht geschehe, heute aber kaum einer mehr ein Buch auf tue, weil jeder seine Bücher auswendig kenne und deshalb niemand mehr eine Brille brauche. Was Ulenspiegel damit sagen will, wird allein schon durch die Einleitung dieser Historie klar. Es wird die allgemeine politische Situation beschrieben, was diese Historie auch strukturell aus dem Rahmen fallen lässt. Die Herren, Fürsten und Geistlichen sind überheblich geworden und da sie nicht mehr in den Büchern lesen, üben sie auch keine Gerechtigkeit mehr aus. Dil kann dies als Brillenmacher sagen, ohne Schaden durch den Bischof zu erleiden,

welcher die Rede sehr wohl begreift und Dil vorübergehend in sein Gefolge aufnimmt.

Da sich Dil Ulenspiegel nicht kategorisieren lässt, liegt der Schluss nahe, dass Dil Ulenspiegel keinen Typus darstellt. Er ist vielmehr ein Konglomerat verschiedener Narrenelemente, die jedoch nicht immer alle gleichzeitig aufscheinen. Auch ist er kein reiner Narr, wie man aus den Definitionen aus Kapitel 2.3.1 und 2.3.2 schließen kann, sondern ein Schalksnarr, der sowohl das komische Element des Narren als auch die betrügerische Kleinkriminalität des Schalkes in sich vereint. Die Tatsache, dass Dil jedoch als diabolischer Schalksnarr konzipiert wurde, macht ihn zu einem literarischen Einzelfall und zu einem unberechenbaren Protagonisten.

Da bereits festgestellt wurde, dass der Narr historisch unweigerlich mit dem Karneval in Verbindung steht, soll nun auch untersucht werden, ob die literarische Figur Dil Ulenspiegel einen karnevalesken Helden darstellt.

Um diese Frage zu beantworten, wird in der Folge die Theorie von Michail Bachtin zum volkstümlichen Karnevalsachen herangezogen und mithilfe dieser versucht, ein Grundverständnis für die karnevalesken Elemente dieses Schwankromans zu erzeugen und anhand von Bachtins Ideen einzelne Historien in der Analyse genauer zu betrachten.

3 Michail Bachtin: Der Karneval

Michail Bachtin ist einer der wenigen, die versucht haben, in der Kultursemiotik dem Phänomen des Karnevals auf den Grund zu gehen. Dabei muss man beachten, dass Bachtin unter dem Begriff des Karnevals in erster Linie keine literarische Erscheinung versteht, sondern sich auf die Vorstellungen von Volks- und Lachkultur des Mittelalters und der Antike bezieht.⁶²

„Für Bachtin ist der mittelalterliche Karneval ein hybrides Schauspiel, das bereits Festtraditionen der antiken Saturnalien [...] mit dem mittelalterlichen risus paschalis oder der parodia sacra vereint. [...]Karneval [inszeniert] vermittelt seiner konkret-sinnlichen Symbolformen eine aus den Fugen geratende Welt und präfiguriert im Modus des rituellen Spiels ein für jedermann erfahrbare karnevalistisches Weltempfinden.“⁶³

⁶² vgl. Hilker, Annette: Karnevalisierung als Medium der Aufklärung. Hannover-Laatzten 2006, S. 13.

⁶³ Hilker 2006, S. 13.

Im Folgenden werden Gedanken Bachtins aus seinem Werk *Rabelais und seine Welt* als theoretische Basis für diese Arbeit vermittelt, anschließend sollen aber auch kritische Stimmen zu Wort kommen.

Eines muss man sich bewusst machen, nämlich dass der Karneval bei Bachtin nicht unserer gängigen Vorstellung des Karnevalstreiben entspricht. Natürlich ist damit die im zentraleuropäischen Raum zelebrierte Kultur von Fasching, Fastnacht und Karneval gemeint, aber auch andere Festlichkeiten dieser oder ähnlicher Art, die sich in anderen Ländern nicht nur einmal im Jahreskalender finden. (Im Englischen bezeichnet man mit *carneval* beispielsweise auch einen Jahrmarkt.) Daher spricht Bachtin auch vom Karnevalesken und bezieht sich somit auf das „varied popular-life of the Middle Ages and the Renaissance.“⁶⁴

3.1 Das volkstümliche Karnevals-lachen

Bachtin führt den Leser in seinem Werk *Rabelais und seine Welt* zunächst in den Bereich der volkstümlichen Lachkultur ein, welche ein wichtiger Teil der Volkskultur des Mittelalters sei. Dabei macht er klar, dass Rabelais Werk nur unter besonderer Berücksichtigung dieser Aspekte verstanden werden könne. So reduziert Bachtin einführend die unterschiedlichen Ausdrucksformen der volkstümlichen Lachkultur auf drei Grundformen und erläutert diese im Anschluss.

- „1. *Rituell-szenische Formen* (Feste vom Karnevalstyp, unterschiedliche komische Marktplatzszenen u.a.)
2. Komische (darunter auch parodistische) Texte, mündliche und schriftliche, lateinische und volkssprachliche.
3. Verschiedene Formen und Gattungen der familiären Rede des Marktplatzes (Schimpfworte, Schwüre, Flüche, volkstümliche Scheltgedichte, Blasons, u.a.).“⁶⁵

⁶⁴ Dentith, Simon: Bakhtinian thought. An introduction reader. London 1995, S. 65.

⁶⁵ Bachtin, Michail: Rabelais und sein Welt. Lachmann, Renate (Hg.). Frankfurt am Main 1995, S. 52.

3.1.1 Rituell-szenische Formen

Feste vom Karnevalstyp und komische Szenen beruhen auf dem Lachprinzip und

„unterschieden sich außerordentlich schroff und prinzipiell von den seriösen – kirchlichen und feudalen – Kultformen und Zeremoniellen. Sie präsentierten einen völlig anderen, betont inoffiziellen, außerkirchlichen und außerstaatlichen Aspekt der Welt, des Menschen und der menschlichen Beziehungen: jenseits alles Offiziellen errichteten sie eine zweite Welt und ein zweites Leben, an denen alle Menschen des Mittelalters in größerem oder geringerem Maß Anteil hatten, in denen sie für eine bestimmte Frist lebten.“⁶⁶

Diese Doppelweltlichkeit müsse man berücksichtigen, wenn man das kulturelle Bewusstsein des Mittelalters und der Renaissance verstehen wolle.

Alle Lachformen gehören zu einem nichtoffiziellen Bereich und werden zu „Grundausdrucksformen der Welterfahrung und der Kultur des Volkes“⁶⁷. Zwar haben religiöse Riten und rituell-szenische Lachformen Ähnlichkeiten und genetische Gemeinsamkeiten, sie unterscheiden sich jedoch stark, da die Karnevalsriten weder etwas erzwingen wollen, noch um etwas bitten. Sie sind außerkirchlich und areligiös und gehören zu einem völlig anderen Lebensbereich.

Doch muss man diesen karnevalesken Kern auch von den künstlerischen szenischen Formen, wie dem Theater, unterscheiden, da er nicht in den Bereich der Kunst gehört, „er ist eher auf der Grenze zwischen Kunst und Leben anzusiedeln. Im Grunde ist er das Leben selbst - in einer eigenen spielerischen Ausformung.“⁶⁸ Anders als beim Theater gibt es im Karneval weder Bühne noch Zuschauer. Alle sind Teil dieses Treibens, er wird nicht gespielt, sondern gelebt und zwar von allen, denn er ist „von der Idee her dem ganzen Volk gemeinsam“⁶⁹. Der Karneval ist, solange er dauert, örtlich nicht beschränkt und hat seine eigenen Gesetze, denen sich niemand entziehen kann. Der universale Charakter ist der Zustand der ganzen Welt und kann als „zeitlich begrenztes Heraustreten über die Grenzen des gewöhnlichen (offiziellen) Lebens“⁷⁰ gesehen werden und wird somit zu einer realen Lebensform.

⁶⁶ Bachtin 1995, S. 53.

⁶⁷ Bachtin 1995, S. 54.

⁶⁸ Bachtin 1995, S. 55.

⁶⁹ Bachtin 1995, S. 55.

⁷⁰ Bachtin 1995, S. 55.

Doch auch außerhalb des Karnevals gab es Träger des Karnevalsprinzips: Die Possenreißer und Narren. Bachtin versteht diese als Repräsentanten einer realen und idealen Lebensform, die auf der Grenze zwischen Leben und Kunst standen.⁷¹ Natürlich waren diese Lachformen äußerlich an kirchliche Feiertage gebunden, doch die offiziellen kirchlichen oder feudalstaatlichen Feiertage schufen im Gegensatz zu den karnevalesken Festen kein anderes Leben und führten nicht aus der herrschenden Weltordnung heraus. Sie bestätigten vielmehr das vorherrschende System und stärkten „Stabilität, Unveränderlichkeit und Ewigkeit der bestehenden Ordnung, er [der offizielle Feiertag] stärkte die vorhandenen Hierarchien und die geltenden religiösen, politischen und moralischen Werte, Normen und Tabus.“⁷² Der Karneval hingegen zelebrierte die „zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus.“⁷³ Man kann ihn daher als Fest des „Umbruchs und der Erneuerung“⁷⁴ bezeichnen, denn im Karneval gibt es keine Unveränderlichkeit, keine Vollendung oder Verewigung, denn er „orientiert sich an der unvollendbaren Zukunft“⁷⁵. Außerdem hob der Karneval alle Standesgrenzen auf, indem er alle Leute „gleichrangig“⁷⁶ machte, wodurch unter der Bevölkerung ein zwangloser familiärer Kontakt entstehen konnte. „Der Mensch wurde [im Karneval] sozusagen wiedergeboren für neue, rein menschliche Beziehungen.“⁷⁷

Das Pathos von Ablösung und Erneuerung hat im Karneval eine wichtige Funktion und prägte die Karnevalsrede. Man stellt die Dinge auf den Kopf, man erschafft eine verkehrte Welt, vertauscht Oben und Unten. Doch genau dieses Chaos beinhaltet die Logik des Karnevals, die Parodie auf das „gewöhnliche, nichtkarnevaleske Leben“⁷⁸, welche den parodierten Gegenstand in seiner Verneinung wieder entstehen lässt und hier deshalb stark vom Parodie-Begriff

⁷¹ vgl. Bachtin 1995, S. 56.

⁷² Bachtin 1995, S. 58.

⁷³ Bachtin 1995, S. 58.

⁷⁴ Bachtin 1995, S. 58.

⁷⁵ Bachtin 1995, S. 58.

⁷⁶ Bachtin 1995, S. 58.

⁷⁷ Bachtin 1995, S. 59.

⁷⁸ Bachtin 1995, S. 60.

der Neuzeit, der alles verneint, zu unterscheiden ist, denn „die pure Verneinung [ist] der Volkskultur völlig fremd.“⁷⁹

Das Karnevalslachen ist das Lachen des ganzen Volks, „es lachen alle, es ist ein kollektives Lachen.“⁸⁰ Außerdem ist es universal und man lacht über alles und jeden, auch über die Karnevalsteilnehmer selbst. Die Welt wird anders wahrgenommen: die komischen und lächerlichen Aspekte treten hervor und man begreift das Leben in seiner „heiteren Relativität“⁸¹. Hinzu kommt, dass das Lachen ambivalent ist: „es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben.“⁸²

3.1.2 Komische Texte

Auf Bachtins zweite Kategorie soll nur kurz eingegangen werden, da er sich hier sehr stark auf das lateinische Mittelalter bezieht. Bachtin gibt an, dass sich unter den komischen Texten parodistische Tier-, Possenreißer-, Schelmen- und Narrenepen befänden, welche den Feudalstaat und das feudale Heldentum als weltliche Parodien und Travestien unter dem Lachaspekt darstellten. So gebe es bei den Spielleuten Elemente von Parodien auf das Heldenepos, komische Doppelgänger epischer Helden erschienen und die Krönung seien schließlich die parodistischen Ritterromane.⁸³ Zwar kann man den Schwankroman *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* nicht als Schelmen- oder Narrenepos bewerten, doch besitzt diese Sammlung von Historien ebenfalls parodistische und komische Elemente, welche sie definitiv als komischen Text auszeichnen. Leider bezieht sich Bachtin bei seinen Ausführungen nur auf das lateinische Mittelalter, was es sehr schwierig macht, einen direkten Bezug mit einem deutschsprachigen Text der frühen Neuzeit herzustellen.

⁷⁹ Bachtin 1995, S. 60.

⁸⁰ Bachtin 1995, S. 60.

⁸¹ Bachtin 1995, S. 60.

⁸² Bachtin 1995, S. 61.

⁸³ vgl. Bachtin 1995, S. 64.

3.1.3 Formen und Gattungen der familiären Rede des Marktplatzes

Bei der dritten Form der volkstümlichen Lachkultur geht es um spezifische Gattungen und Charakteristika der familiären Marktplatzrede des Mittelalters und der Renaissance. Hier werden alle hierarchischen Unterschiede und Schranken zwischen den Menschen aufgehoben und die Normen und Tabus des gewöhnlichen Nichtkarneval-Lebens fallen weg. Dadurch entsteht ein ideal-realer Kommunikationstyp, der im Alltag nicht vorstellbar wäre, sozusagen ein zwangloser familiärer Kontakt, bei dem keine Distanz zwischen den Menschen mehr existiert. Eine neue Art der Kommunikation führt natürlich zu neuen Formen der Rede, zu Umdeutung oder dem Verschwinden einiger alter Formen.⁸⁴

Bachtin veranschaulicht diesen familiären Kontakt damit, wenn sich zwei Menschen miteinander anfreunden, das formelle „Sie“ zu einem freundschaftlichen „Du“ wird, Umgangston und Anrede sich ändern, man darf sich nun gegenseitig auslachen, die üblichen Vorschriften für ein Gespräch werden abgeschwächt und man klopft einander auf die Schulter oder auf den Bauch (was nach Bachtin eine typisch karnevaleske Geste ist).⁸⁵

Doch auch wenn diese Formen in unserem heutigen Alltag existieren, so fehlt ihnen im Gegensatz zu dem Kontakt auf dem Karnevalsplatz doch das Wichtigste: „das dem ganzen Volk Gemeinsame, das Festliche, der utopische und weltanschauliche Gehalt.“⁸⁶

3.2 Das materiell-leibliche Lebensprinzip

Ein entscheidender Aspekt im Werk Rabelais‘ ist „das Vorherrschen des materiell-leiblichen Lebensprinzips“⁸⁷, welches „die Motive des Körpers, Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens beinhaltet“⁸⁸. Dieses „Fleischliche“ sei oft als „für die Renaissance charakteristische »Rehabilitierung

⁸⁴ vgl. Bachtin 1995, S. 65.

⁸⁵ vgl. Bachtin 1995, S. 65.

⁸⁶ Bachtin 1995, S. 66.

⁸⁷ Bachtin 1995, S. 68.

⁸⁸ Bachtin 1995, S. 68.

des Fleisches«, als Reaktion auf das asketische Mittelalter“ interpretiert worden, „oder man sah darin ein Anzeichen für den bürgerlichen Charakter der Renaissance, d.h. für das materielle Interesse des homo oeconomicus in seiner privaten, egoistischen Variante“⁸⁹. Bachtin jedoch sieht in diesen Interpretationen nur Erklärungsversuche für „verschiedene Arten der Modernisierung der materiell-leiblichen Motive“⁹⁰. Dabei seien diese Motive bei Rabelais und anderen Autoren der Renaissance „Erbe der volkstümlichen Lachkultur und deren besonderer Art von Motivik“. Dies nennt Bachtin „grotesken Realismus“⁹¹ und sagt, dass das materiell-leibliche Element durchaus positiv zu werten ist. Es beschreibt ein universales, das ganze Volk umfassendes Körperverständnis, denn Körper und körperliches Leben haben kosmischen und universalen Charakter⁹². „Der Körper ist noch nicht individualisiert und von der restlichen Welt noch nicht getrennt.“⁹³

Renate Lachmann interpretiert Bachtin als Kind seiner Zeit und *Rabelais und seine Welt* als Konstruktion einer Gegenwelt zu den herrschenden Verhältnissen in der Stalinära, welche eine „verordnete - alternativelose – Volkskultur“⁹⁴ vorschrieb. Bachtins Entwurf ist subversiv und er sieht im Lachen „das Wissen um die Möglichkeit einer vollständigen Abkehr von der gegenwärtigen Ordnung [...], d.h. im Spiel der karnevalesken Verkehrung der offiziellen Welt die Ahnung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Relativität der Werte, Infragestellen der Autoritäten, Offenheit, fröhliche Anarchie, Verspottung aller Dogmen Geltung haben, wo der Synkretismus die Vielzahl der Perspektiven zugelassen hat.“⁹⁵ In diesem Zusammenhang steht auch das Konzept des grotesken Körpers, der den Gegensatz zum asketischen (klassischen) Körper bildet, der nach einem höheren Ideal strebt und nur in seiner Gegenform parodiert werden kann.⁹⁶ Die Lach- und Volkskultur bei Bachtin wird als materialistisch bestimmt und steht im Gegensatz zum Spiritualismus. Bachtin bejubelt in seinem Werk Materie und Körper gerade zu. Hier wird die Materie

⁸⁹ Bachtin 1995, S. 68.

⁹⁰ Bachtin 1995, S. 68.

⁹¹ Bachtin 1995, S. 69.

⁹² vgl. Bachtin 1995, S. 69.

⁹³ Bachtin 1995, S. 69.

⁹⁴ Bachtin 1995, S. 9.

⁹⁵ Bachtin 1995, S. 9.

⁹⁶ Bachtin 1995, S. 10.

zur Garantie für das Fortleben der Kultur, „denn sie »verkörpert« ihr Gedächtnis, in dem alle konkret realisierten kulturellen Handlungen abgebildet sind.“⁹⁷

Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen [...]. So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das was über die Grenzen des Körpers hinaus-, und das, was in sein Inneres führt. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers [...].⁹⁸

Die Karnevalisierung geschieht durch die Überschreitung von Körpergrenzen. Der groteske Körper nimmt Dinge in sich auf, indem er frisst und säuft, er scheidet Kot, Schweiß, Speichel und Sperma aus, er vereint sich mit einem anderen Körper. Doch wird er auch verschlungen und ist immer in Bewegung. Der groteske Körper entsteht immer neu. Er steht im Gegensatz zum abgeschlossenen, glatten, göttlich entrückten und entfremdeten Körper und kehrt so zu seiner Körperlichkeit und Profanität zurück. Auch werden anatomische Einzelheiten parodistisch beschrieben, wodurch eine Körpergroteske durch Relativierung tradierter Körpergrenzen durch Hyperbolisierung und Hervorhebung von einzelnen Elementen geschaffen wird.

Der groteske Realismus ist Inversion, Parodie und Degradierung. Diese subvertierenden Konstanten verleihen dem Konzept Bachtins topografischen Charakter, wobei eine Verkörperlichung stattfindet. Umstülpungen und Verkehrungen hierarchischer Strukturen werden materialisiert und so werden die Grenzen zwischen Körper und Welt verschoben, aufgehoben und neu geordnet. So entsteht ein Körper einer verkehrten Welt, der lebendig, übertrieben und unabgeschlossen ist und dabei von Degradierung und Ambivalenz bestimmt ist. So wird bei allem ein Bezug zu Erde und Körper hergestellt, was einen krassen Kontrast zu Kunst und Literatur des Mittelalters darstellt. Diese Degradierung oder die Herabsetzung des Hohen müsse laut Bachtin rein topographisch verstanden werden. Der Himmel ist das „Oben, die Erde das „Unten“, wobei die Erde auch als das verschlingende (Grab, Leib) und das Erneuernde, Gebärende (Mutterschoß) verstanden wird⁹⁹. Doch muss hier auch der körperliche Sinn mit einbezogen werden: Das Gesicht bzw. der Kopf

⁹⁷ Bachtin 1995, S. 16.

⁹⁸ Bachtin, S. 358

⁹⁹ vgl. Bachtin 1995, S. 71.

ist „Oben“, die Geschlechtsorgane, der Bauch und der Hintern sind „Unten“¹⁰⁰. „Degradierung ist Beerdigung und zugleich Zeugung“¹⁰¹. Man wendet sich den Organen des Unterleibs zu, „zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden.“¹⁰² Diese groteske Körperkonzeption ist verkehrt und in sich verkehrend und beinhaltet somit die Motive volkstümlicher Lachkultur.

Das Konzept des „grotesken Körpers“ hat viele Interpretationen gefunden, wie beispielsweise das Gemälde „Der Kampf zwischen Karneval und Fasten“ von Pieter Brueghel von 1559. Es zeigt den personifizierten Karneval als Schlemmer mit dickem Bauch, dem fast schon das Hemd platzt. Bachtin führt ein literarisches Beispiel für einen dicken Bauch an, nämlich den von Sancho Pansa aus Don Quichote, dessen Appetit und Durst zutiefst karnevalesk ist, „seine Vorliebe für Überfluss und Körperfülle [...] [jedoch] nicht privat-egoistisch und entfremdet, sondern [...] auf das kollektive Schlaraffenland [abzielen]“¹⁰³.

Das Groteske im Karneval ist jedoch nicht nur das Übermaß, es manifestiert sich auch in der grotesken Kreatürlichkeit und der unerhörten Phantastik, welche in die Alltagswelt hinein brechen¹⁰⁴ und so dem Grundkonzept des Karnevals Ausdruck verleiht: eine Kraft, „die subversiv bestehende Ordnungen von innen heraus durchbricht und erstarrte Gegensätze auflöst“¹⁰⁵.

3.3 Tabu und Tabuverletzung

Bachtin hat seine Thesen selbst kurz in „Literatur und Karneval“ zusammengefasst. So ist der Karneval „ein Schauspiel ohne Rampe“¹⁰⁶, wobei es keine Zuschauer gibt, sondern alle Teilnehmer zu Akteuren werden. So wird das Treiben nicht beobachtet, sondern der Karneval wird gelebt, es partizipiert jeder. Es gelten spezielle Gesetze, die zeitlich beschränkt sind. Somit tritt der

¹⁰⁰ vgl. Bachtin 1995, S. 71.

¹⁰¹ Bachtin 1995, S. 71.

¹⁰² Bachtin 1995, S. 71.

¹⁰³ Bachtin 1995, S. 71.

¹⁰⁴ vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Stuttgart 2004, S. 315.

¹⁰⁵ Nünning 2004, S. 315.

¹⁰⁶ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990, S. 48.

Karneval aus „der Bahn des Gewöhnlichen“¹⁰⁷ heraus und repräsentiert eine „umgestülpte Welt“¹⁰⁸. Die normalerweise bestehenden Verbote, Regeln und Beschränkungen, welche die Lebensordnung bestimmen, werden im Karneval außer Kraft gesetzt. Vor allem die hierarchische Ordnung ist davon betroffen und damit alle „Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette“¹⁰⁹. So rücken die Menschen näher zusammen und die bestehende Distanz zwischen ihnen wird aufgehoben. Es entsteht ein freier, intim-familiärer, zwischenmenschlicher Kontakt.¹¹⁰

Doch was bewirkt das alles? Es bewirkt ein Lachen, welches der essentielle Bestandteil des Karnevals ist. Das Lachen ist die Reaktion auf die „gelungene Verkehrung der Welt“¹¹¹, welche durch die „zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus“¹¹² injiziert wird.

Bei der folgenden Analyse werden vor allem Tabus und Tabuverletzungen eine Rolle spielen, da auch sie Grundelemente des Karnevals sind, der geradezu von Tabubrüchen lebt. Daher soll auf sie kurz im Allgemeinen näher eingegangen werden. Sie sind besondere Regelverstöße: sie verletzen all jene „Konventionen, deren Funktion es gerade ist, bestimmten Kommunikations- und Verhaltensformen alternativlos Geltung zu verschaffen“¹¹³. Doch darf man hier nicht glauben, dass das Verletzen dieser Tabus eine wahrhafte Widerstandsbewegung ist. Vielmehr ist es eine ordnungsstabilisierende Maßnahme, welche die hierarchischen Strukturen bestätigt. Es ist ein Sicherheitsventil, um im wahrsten Sinne Druck abzulassen, aufgestaute Wut in Lachen zu verwandeln, um sich nach dem Karneval wieder in die bestehende Ordnung einzufügen. Der Karneval ist „domestizierter Widerstand“¹¹⁴.

Hartmut Schröder geht in seinem Aufsatz „Thesen und Fragen zur Thematik „Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske“ näher auf

¹⁰⁷ Bachtin 1990, S. 48.

¹⁰⁸ Bachtin 1990, S. 48.

¹⁰⁹ Bachtin 1990, S. 48.

¹¹⁰ vgl. Bachtin 1990, S. 48.

¹¹¹ Rothe, Matthias und Schröder, Hartmut: Thematische Einleitung: Vom Tabu zur Tabuverletzung. In: Rothe, Matthias und Schröder Hartmut (Hg.): Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums 9. bis 11. November 2000, Berlin –Frankfurt (Oder). Frankfurt am Main 2002, S. 11.

¹¹² Bachtin 1995, S. 58.

¹¹³ Bachtin 1995, S. 11

¹¹⁴ Rothe 2002, S. 147.

das Zeichensystem von Tabus ein. Er sagt, Tabus seien kontextsensibel und gelten nicht absolut¹¹⁵. Dabei unterscheidet er zwischen nonverbalen und verbalen Tabus. Nonverbale werden als Teil des sozialen Kodex einer Gemeinschaft verstanden, der festlegt, welche Handlungen und Verhaltensweisen nicht ausgeführt werden sollen.¹¹⁶ Unter verbalen Tabus werden Themen oder Sachverhalte verstanden, über die nicht oder nur unter Einhaltung einer bestimmten Etikette gesprochen werden darf. So kann man die Tabus in drei Kategorien einteilen: Handlungstabus, Schweigebereiche bzw. Kommunikationstabus und Sprachtabus.¹¹⁷

Tabubrüche geschehen laut Schröder nicht zufällig, denn sie haben eine bestimmte Funktion für die jeweilige Gemeinschaft. Der Karneval ist eine ritualisierte und institutionalisierte Form der Tabuüberschreitung, allerdings ist er temporär beschränkt.¹¹⁸

3.4 Das Karnevals-lachen

„Karneval als Wiederkehr des »Goldenen Zeitalters« und als Vision einer zukünftigen Welt des befreiten Lachens, das die »kosmische Angst« nicht mehr kennt. Das sind die klassischen Utopiemotive des verlorenen, wiedergewonnenen Paradieses, des Gelobten Landes.“¹¹⁹

Im Karnevals-lachen sieht Bachtin die Möglichkeit, die zeitlich beschränkte Karnevalszeit zu überschreiten und das befreiende Lachen mit in den Alltag zu bringen. Dieses universale Lachen des ganzen Volkes der Renaissance ist die Chance auf die Einführung einer volkstümlichen Gegenkultur in die alltägliche Hochkultur, „[d]enn nur die im Lachen hervorgebrachte Kultur reflektiert das Werden, den Umbruch, die Schwelle, die Wiederkehr, das Nicht-Ende.“¹²⁰ Dieses heitere Lachen bricht mit der Seriosität des Mittelalters und dessen auf Askese beruhenden angsteinflößenden Ideologien bricht:

¹¹⁵ vgl. Schröder, Hartmut: Thesen und Fragen zur Thematik „Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske“. In: Rothe, Matthias und Schröder Hartmut (Hg.): Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums 9. bis 11. November 2000, Berlin –Frankfurt (Oder). Frankfurt am Main 2002, S. 17.

¹¹⁶ vgl. Schröder 2002, S. 17.

¹¹⁷ vgl. Schröder 2002, S. 17.

¹¹⁸ vgl. Schröder 2002, S. 18.

¹¹⁹ Bachtin 1995, S.23.

¹²⁰ Bachtin 1995, S. 24.

„Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Welttempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell. Alles, was in der gewöhnlichen Welt Furcht einflößte, verwandelte sich in der Welt des Karnevals in einen fröhlichen Popanz. Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet.“¹²¹

Dieses Lachen entbehrt laut Bachtin dem satirischen Spott und der moralischen Verurteilung.¹²² So lacht man im Karneval über das Groteske, welches das Schreckliche und Angsteinflößende lächerlich macht und degradiert. Die Kraft des Karnevalslachens ist subversiv und schwebt omnipräsent über dem Karneval und seiner verkehrten Welt. Das Lachen bezieht auch den Körper ein und betont seine materielle Leiblichkeit.

„Im Lachen ist der ganze Körper beteiligt; es ist, wie alle körperlichen Vorgänge, [...] ein Vorgang ständigen Austauschs zwischen Körpern oder Körper(n) und Welt; Inneres wird sichtbar und Äußeres wird Teil des Innen. [...] Der Leib ist im grotesken Lachen von essentieller Bedeutung, da er der Ausführende ist.“¹²³

So besiegt das Lachen die Angst und ist somit „universale philosophische Ausdrucksform“¹²⁴ und gleichzeitig körperliche Aktion. Der Mensch entledigt sich den Zwängen, die ihn umgeben und benutzt das Lachen um Druck abzulassen. Das Karnevalslachen versteht sich als Sicherheitsventil, welches dem Menschen ermöglicht, sich angestauter Angst und Wut zu entledigen. Wichtig ist hierbei, dass das Karnevalslachen ein universelles und damit ein kollektives Lachen darstellt. Bachtin sieht den Karneval als großes Ganzes, welches alles Vorhandene einschließt und jeder aktiver Teilnehmer des Geschehens ist. Dies bedeutet, dass im Karneval nie nur eine Gruppe oder ein einzelner lacht, sondern alle. Der Mensch ist nicht Individuum, er ist Teil des lachenden Kollektivs.

¹²¹ Bachtin 1990, S. 26.

¹²² Vgl. Bachtin 1995, S.114.

¹²³ Liebhart, Barbara: Verortung des Phänomens der Körpergroteske und dessen Anwendung als filmanalytisches Konzept anhand von Beispielen aus dem Filmwerk Mara Mattuschkas. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 2011, S. 23.

¹²⁴ Bachtin 1995, S. 118.

3.5 Kritik an Bachtin

Aus den vorangegangenen Ausführungen wird offensichtlich klar, dass Bachtin sich einer utopischen Vorstellung des Karnevals verschreibt. Er kreiert eine ideale Gesellschaft, welche alle hierarchischen Grenzen überschreitet, die nur im Karneval existieren kann. Er schreibt ihm befreiende Energie und eine anti-autoritäre Kraft zu, welche sich gegen die offizielle Kultur von Kirche und Staat mobilisieren lässt.¹²⁵ Zugleich ist diese Kraft aber auch Teil der Kultur und stellt somit ein Sicherheitsventil dar, welches im Endeffekt die Säulen der Autorität stärkt, indem sie sie zeitweilig suspendiert.

Doch diese Utopie kann nicht lange bestehen, denn Bachtin hat viele historische Faktoren außer Acht gelassen, wie Simon Dentith ausführt.

Zunächst war der Karneval nicht nur dem einfachen Volk vorbehalten. Alle Stände beteiligten sich daran und auch die Noblesse war Teil davon, wobei bekannte und mächtige Leute unter anderem Theaterstücke, Lieder und Farcen verfassten, die im Karneval aufgeführt wurden. So kann man nicht davon ausgehen, dass das Karnevalstreiben einzig und allein die Ressentiments der Bauern und Handwerker ausdrückte.

Des Weiteren ist es widersinnig einer Version des Karnevals zuzustimmen, welche die Kraft hat, die Hierarchien umzukehren und die Grenzen zu unterhöhlen, ohne zur gleichen Zeit daran zu denken, dass viele karnevalistische und karnevalsähnliche Erniedrigungen offensichtlich dazu dienen, kommunale und hierarchische Normen zu verstärken,¹²⁶ so wie die offiziellen Feiertage auch. Das Charivari ist eine Form dieser Herabsetzung und beinhaltet Aktivitäten, wie lautes spottendes Singen vor den Häusern der „Opfer“ und war dazu gedacht, Leute herabzusetzen, die gegen die Sexualnormen der Gemeinde verstoßen hatten. Meistens waren dies Witwen oder Witwer, die viel jüngere Partner geheiratet hatten oder Ehemänner, die sich von ihren Frauen schlagen ließen. Die Verkehungen des Karnevals waren also nicht darauf gerichtet, dass die Menschen ihren Sinn für die Richtigkeit der Regeln verloren, welche die Ordnung der Welt aufrecht erhielten, sondern im Gegenteil: um sie zu bestätigen. So stimmt auch Peter Fuß der Ansicht Bachtins zu, dass die

¹²⁵ vgl. Dentith, Simon: Bakhtinian thought. An introduction reader. London 1995, S. 73.

¹²⁶ vgl. Dentith 1995, S. 74.

temporäre Aufhebung der Ordnungsstrukturen durch den Karneval einer Ventilfunktion gleichkommt:

Ein Ventil hat [...] ordnungsstabilisierende Funktion. Es integriert einen ordnungsfreien Raum in die herrschende Ordnung, um den von ihr ausgeübten Zwang und Druck 'zeitweise' zu lindern und zu verhindern, daß die von der offiziellen Ordnung unterdrückten Triebe sich aufstauen, bis ihr unkontrollierter, spontaner und explosiver Ausbruch die Ordnung zerstört.¹²⁷

Auch die Bemerkung Bachtins, dass Lachen nicht zum Instrument von Intoleranz und Gewalt werden kann, findet ihren Widerspruch in den religiösen Kämpfen im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Die Erniedrigungen der Gegner, Akte der Gewalt, von Mord und Massakern, wurden oft von karnevalesken Aktivitäten begleitet. Lachen errichtet zwar keine Marterpfähle, wie Bachtin sagt, doch manchmal wurden Leute mit dem Lachen in ihren Ohren zum Marterpfahl geschickt¹²⁸.

Auch wurde der Karneval dazu benutzt, um unter seinem Deckmantel politische und soziale Streitigkeiten auszutragen. Dabei ist allerdings zu beachten, dass diese Mittel zur Austragung der Konflikte beiden Parteien zur Verfügung standen und es zum Teil zu blutigen Auseinandersetzungen kam.

„Le Roy Ladurie's analysis [...] shows not only that carnival was the occasion in which deep-seated antagonisms came to a head, but also that the very carnival activities could be used as symbolic means of expressing these social and political antagonisms.“¹²⁹

Demzufolge wurden die verschiedenen Karnevalsaktivitäten wie Feste, Umzüge, Spiele und Wettkämpfe von unterschiedlichen Festgesellschaften organisiert, deren komplexe soziale Abgrenzungen und symbolischen Treuepflichten auf unterschiedliche Weisen benutzt wurden. Daher hat das Karnevaleske keine eindeutige soziale oder politische Bedeutung, sondern beinhaltet einen dehnbaren Raum, in dem Aktivitäten und Symbole in verschiedene Richtungen gestreut werden können.¹³⁰

Nach F. Ch. Rang (*Historische Psychologie des Karnevals*)¹³¹ ist der Wille zum Rausch bestimmend. Es handle sich um eine dionysische Verwirrung, welche durch dionysische Orgien der orphischen Religion das sonst ausgeschaltete

¹²⁷ Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Kölner Germanistische Studien, Neue Folge; 1. Köln, u.a. 2001, S. 78.

¹²⁸ vgl. Dentith 1995, S. 75.

¹²⁹ Dentith 1995, S. 75.

¹³⁰ vgl. Dentith 1995, S. 75.

¹³¹ Rang, Florens Christian : Historische Psychologie des Karnevals. Berlin 1983.

Chaos entstehen ließen.¹³² Mit dem Bachtinschen Begriff lassen sich die Elemente Mord, Chaos und Grausamkeit nicht vereinbaren, obwohl es auch in seiner Theorie zu Spannungen kommt, die aber durch einen „Umbruch im Spannungsfeld von Gesetz und Gegengesetz“ überwunden werden und eine Zeit der Wiedergeburt bedeuten.¹³³ Wie von Dentith jedoch ausgeführt, lassen sich Elemente der Gewalt im historischen karnevalesken Treiben nicht leugnen. Bachtins Konzept ist sehr eingeschränkt und klammert sich an eine Idealvorstellung, die weit entfernt von der Realität des Karnevals liegt. Die Theorie ist ein Konstrukt, das man als solches hinnehmen muss. Daher müssen alle angeführten Punkte Dentiths gegen das Feiern Bachtins der volkstümlich-festlichen Form als befreiend und antiautoritär angeführt werden. Bachtin wurde nicht umsonst von Peter Stallybrass und Allon White in *The Politics and Poetics of Transgression* des Utopismus beschuldigt, denn der Karneval stelle eine gelebte Gegenwelt dar, die letztlich (patriarchale, homophobe usw.) Strukturen fixiere. Die Kritik an der offiziellen Kultur sei auch immer eine Verfestigung ihrer Strukturen.¹³⁴

„[...] its nostalgia, its uncritical populism (carnival often violently abuses and demonizes *weaker*, not stronger, social groups – women, ethnic and religious minorities, those who ‘don’t belong’ – in a process of *displaced adjection*); its failure to do away with the official dominant culture, its complicity.¹³⁵

Hier stimmt auch Dentith ein, fügt aber hinzu, dass er Bachtins Haltung eher als ‚Populismus‘ bezeichnen würde.¹³⁶

Natürlich kreierte Bachtin eine Idealvorstellung, die nicht unbedingt der Realität des Mittelalters oder der Renaissance entsprochen hat. Bedenklich ist vor allem, dass er seine Thesen selbst in einen historischen Kontext stellt. So kann man sich sicherlich darauf einigen, dass seine Ideen für die vergangenen Epochen nicht zutreffen, man sie aber trotzdem als Gedankenschablone eines literarischen Werkes nutzen kann. Literatur zeichnet auch Utopien und entspricht nicht unbedingt realen Begebenheiten. Nur wenn man sich diesen Voraussetzungen bewusst ist, kann man Teile von Bachtins Theorie auf einen Text anwenden. So sollen im Folgenden die Fragen nach den karnevalesken

¹³² vgl. Bachtin 1995, S. 17.

¹³³ Bachtin 1995, S. 17.

¹³⁴ Vgl. Stallybrass, Peter / White, Allon (Hgg.): *The Politics and Poetics of Transgression*. London 1986, S. 13 u 19.

¹³⁵ Stallybrass / White 1986, S. 19.

¹³⁶ vgl. Dentith 1995, S. 76.

Elementen bei Dil Ulenspiegel und nach dem befreienden Lachen in dieser Schwanksammlung gestellt werden.

4 Die karnevalesken Elemente bei Dil Ulenspiegel

Bei Dil Ulenspiegel finden wir einige Motive, die man als karnevaleske Elemente sehen kann. Darunter fallen natürlich die Historien, die sich um Fäkalien drehen und diejenigen, in welchen sich der Protagonist den Bauch vollschlägt und übermäßig schlemmt. Aber auch die Historien müssen berücksichtigt werden, bei denen es nicht gleich auf Anhieb ersichtlich ist, dass etwas Karnevaleskes vorliegt. Vor allem die Episoden, in denen Dil alles wörtlich nimmt und damit anderen Leuten zum Teil großen Schaden zufügt, kann man durchaus als „verkehrte Welt“ sehen.

Vor die eigentliche Analyse muss aber ein Gedanke eingebracht werden, welcher die Figur des Ulenspiegels weg vom Narren und Schalk rückt und ihn in Zusammenhang mit dem Diabolischen stellt. Dieser Zusammenhang ist es nämlich, der uns Dil als eine karnevaleske Figur verstehen lässt und sowohl die Fäkalgeschichten als auch den Schimpf einiger anderer Leute begründet.

4.1 Fäkalien

Fäkalien waren im Mittelalter und der Frühen Neuzeit beliebte Elemente im Karneval und in der Darstellung von Narren in der bildenden Kunst. So schildert beispielsweise Sebastian Franck 1534 einen Vorgang bei einem Fastnachtsumzug: „ettlich tragen eyn frischen menschenkoht auff eynem küssen herumb / und weren yhm der fliegen.“ Mezger beschreibt noch viele weitere Beispiele in seinen Studien, doch wichtig ist seine Feststellung, dass das „ungenierte Herumzeigen der eigenen Exkreme, ja sogar die Verrichtung der Notdurft in Gegenwart anderer [...] Motive [sind], die wiederum schon sehr früh für die Figur des Narren charakteristisch waren.“¹³⁷ Außerhalb des Karnevals stellten diese Motive die „gottes- und menschenverachtende Haltung des Toren“¹³⁸ dar, wobei die Ausscheidung vor den Mitmenschen an der Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts als eine sehr grobe Beleidigung galt. Auch heute

¹³⁷ Mezger 1991, S. 174.

¹³⁸ Mezger 1991, S. 174.

noch gibt es den Ausspruch „auf etwas oder jemanden scheißen“, was ein Ausdruck großer Ignoranz und Verachtung gegenüber einer Sache oder einer Person bedeutet.¹³⁹

Über die Fäkalgeschichten im Dil Ulenspiegel ist in der Forschung viel diskutiert worden und die Analysen reichen vom Grobianismus bis hin zum psychoanalytischen Ansatz Sigmund Freuds. Die einzelnen Historien mit skatologischen Motiven sollen analysiert und interpretiert werden, wobei versucht wird, die Geschichten, was ihre Funktion betrifft, auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Vorangestellt seien aber einige Interpretationsansätze, die zum Teil nachvollziehbar und einleuchtend sind, teilweise aber auch fragwürdig erscheinen.

4.1.1 Psychoanalytischer Ansatz

In der Forschung werden des Öfteren die psychoanalytischen Ansätze Sigmund Freuds und Karl Abrahams herangezogen, um den Fäkalien im Dil Ulenspiegel auf den Grund zu gehen. Horst-Joachim Seepel meint, dass Ulenspiegel „auf eine infantile Stufe regrediert ist oder eine frühere Entwicklungsstufe hinausschiebt [...] und nie erwachsen werden will.“¹⁴⁰ Er verweist auf Freud und Abraham und deren Aussagen über die sublimierte Form des Analcharakters. Das Kleinkind durchlaufe die Entwicklung „von der oralen zur analen Phase und zur genitalen Phase als Stufen der libidinösen Entwicklung der Partialtriebe“¹⁴¹, wobei die Psychoanalyse hier Libido und Erotik gleichgesetzt und so aus der analen Phase zugleich die Phase der Analerotik gemacht hat¹⁴². Hier muss man jedoch vorsichtig sein, denn Analerotik äußert sich Ernest Bornemann zufolge als „Koprophilie, Wunsch nach Analkoitus, Homosexualität und anderen anal orientierten Formen des Geschlechtsverkehrs.“¹⁴³ Dil Ulenspiegel zählt somit ganz sicher nicht zu den Analerotikern, da das Element der Sexualität in den Historien komplett ausgespart wird. Jedoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass man als Kind zur Reinlichkeit erzogen wird und einem

¹³⁹ vgl. Mezger 1991, S. 174.

¹⁴⁰ Seepel, Horst-Joachim: Das skatologische Element im Volksbuch von Dyl Ulenspiegel. In: Ulenspiegel-Jahrbuch. Band 38, 1998. Schöppenstedt 1998, S.98f.

¹⁴¹ Seepel 1998, S. 99.

¹⁴² vgl. Seepel 1998, S. 99.

¹⁴³ Bornemann, Ernest: Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien. Frankfurt am Main 1977, S. 19.

somit schon von klein auf herrschende Normen und Tabus der Gesellschaft vermittelt werden. So muss sich das Kind den Vorschriften beugen und lernen, dass es den rechten Ort und die rechte Zeit zur Absonderung der Fäkalien gibt. Es wird durch Lob und Tadel konditioniert und merkt, dass es bestimmte Reaktionen provozieren kann. Auch Dieter Arendt verweist auf eine Freudsche Diagnose, die nach ihm folgendermaßen lauten könnte:

„Der elterliche oder pflegerische harte Eingriff in die Analregulierung des Kindes zeitigt Störungen seiner anal-erotischen Lust und Freiheit, eine Störung, die zur Verweigerung und zur Starrheit des Willens führen kann gegenüber dem Willen der Eltern.; der singuläre Eigenwille kann als Sublimation oder Reaktion zum generellen Eigensinn gesteigert werden gegenüber der humanitären und sozialen Ordnung.“¹⁴⁴

Natürlich ist Eulenspiegel unangepasst und eigenwillig und ordnet sich nicht unter. Doch diese Verhaltensweisen in der Analregulierung eines Kindes zu begründen, sind doch etwas weit hergeholt. Dil lernt nie einen Beruf, er geht nicht zur Schule (zumindest wird es nicht erwähnt) und lebt sein Leben als freier Mann. Doch das spricht nicht unbedingt dafür, dass er für immer Kind bleibt. Er „verdient“ sich selbstständig seinen Lebensunterhalt und was seine Defäkation betrifft, setzt er seinen Kot gezielt ein und schadet anderen damit. Kleine Kinder haben die Kontrolle über ihre Absonderungen noch nicht erlernt, sondern diese also wahllos ab und haben damit keine Rachedgedanken oder wollen gar damit eine Lehre erteilen. So ist es nicht ungefährlich, sich bei der Interpretation auf psychoanalytische Ansätze zu berufen, vor allem bei einer Figur wie Dil Eulenspiegel, wie man bei Seepel lesen kann:

„Zwar verletzen alle fäkalischen Streiche Till Eulenspiegels ein gesellschaftliches Tabu; eine Reihe dieser Späße sind aber im Zusammenhang mit der strengen Reinlichkeitserziehung zu sehen, deren Verbote und Bestrafungen er offenbar in seiner frühen Kindheit erlebt hat und die er sich als freier, der elterlichen Aufsicht entkommener Mann in einer Art von Nachholbedarf erlaubt.“¹⁴⁵

Diese Aussage Seepels ist eine reine Spekulation und wirkt äußerst befremdlich. Im Text finden wir nämlich keinen Hinweis auf eine strenge Erziehung, die Dils Analverhalten so beschneidet, dass er „Nachholbedarf“ als Erwachsener hätte. Richtige oder falsche Erziehung ist in diesem Schwankroman kein Thema, eher erzieht Dil seine eigenen Eltern, denn er ist ihnen eindeutig an Witz überlegen.

¹⁴⁴ vgl. Arendt, Dieter: Eulenspiegel, ein Narrenspiegel der Gesellschaft. Stuttgart 1978, S. 94.

¹⁴⁵ Seepel 1998, S. 109.

Hinzu kommt, dass diese Figur Dil Ulenspiegel zwar einzigartig ist, jedoch keinesfalls ein Individuum, das einer psychoanalytischen Diagnose wie der oben erwähnten standhalten könnte. Dil ist eher eine holzschnittartig gezeichnete, typisierte Figur, die durch ihre äußeren Handlungen in einem grob umrissenen Umfeld bestimmt ist.¹⁴⁶

4.1.2 Fäkalien als Tabubruch

Die Eulenspiegelfigur hatte auch zu seiner Entstehungs- und Blütezeit keinen unumstrittenen Stand. Zeitgenossen beschrieben sie nach den Straßburger Ausgaben von 1510/11 und 1515 als ungebildet, grob und kriminell. Jedoch zeugen zahlreiche Neuauflagen und Übersetzungen in viele europäische Sprachen von einem bahnbrechenden Erfolg der Schwanksammlung. Auch die fäkalischen Schwänke erfreuten sich großer Beliebtheit, welche damals schon einen Tabubruch darstellten, jedoch scheint die spätere Rezeption von der Verschärfung des Tabus betroffen zu sein und deshalb waren einige Historien unmöglich zu veröffentlichen.¹⁴⁷ In der populären Eulenspiegelausgabe von 1836 fehlen die fäkalischen Historien ganz.

Das Bild des Mittelalters und der frühen Neuzeit wird oft mit dunkel, dreckig und kalt assoziiert und so ist es nicht verwunderlich, wenn viele Leute annehmen, dass die skatologischen Szenen nicht so viel Aufsehen erregt haben mögen, als sie es in unserer heutigen Gesellschaft tun, welche nach Sauberkeit und Hygiene strebt. Doch das ausgehende Mittelalter hatte sehr wohl ein „differenziertes Normensystem, das etwa die Benutzung von Aborten und Misthaufen außerhalb des Wohnhauses zur Verrichtung des Stuhlgangs vorschrieb und durchaus eine allgemein gültige Schamgrenze erkennen lässt“.¹⁴⁸ Man kann diese Erzählungen deshalb nicht als zeittypisch oder normal bezeichnen, denn sonst wären sie nie als anstößig gesehen worden und hätten nicht so viele Gegner (z.B. Martin Luther) gehabt. Natürlich lebte man auch in der Stadt enger mit dem Vieh zusammen: man zog Tiere für den Eigenbedarf auf, fuhr und transportierte mit Pferde- oder Ochsenfuhrwerken und hatte meist

¹⁴⁶ Heinritz 2002, S. 21.

¹⁴⁷ vgl. Wondraschka, Eva: Tabu und Tabuwandel fäkalischer Motive am Beispiele des Straßburger Eulenspiegelbuches und der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Eulenspiegel-Jahrbuch. Band 47, 2007. Schöppenstedt 2007, S. 29f.

¹⁴⁸ Wondraschek 2007, S. 33.

den Misthaufen neben oder hinter dem Wohnhaus. Doch der Gestank gehörte nach draußen.¹⁴⁹ Diese Aussage findet sich auch in der Schwanksammlung selbst. In der 52. Historie verdingt Dil sich als Kürschnergeselle, erträgt aber den Gestank der Felle in der Werkstatt nicht und versucht ihn mit dem Gestank seiner Fürze zu vertreiben. Dies stößt wiederum dem Kürschner auf und er tadelt Dil: „Wilt du ubel Fürtz lassen, so gon uß der Stuben in den Hoff und first so fil du wilt.“¹⁵⁰ Auch der Wirt in der 81. Historie schimpft Dil, da dieser seinen Notdurft vor dem Kamin absondert. „Scheißest du zu dem Feur? Ist der Hoff nicht weit gnug?“¹⁵¹ Doch auch Dil mokiert sich darüber, dass die Kinder des Wirtes nicht nach draußen gehen, sondern hinter die Haustüre „ihr Gemach [thetten]“¹⁵² und sie so „unsauber“ seien. So klärt auch der zornige Bader in der 69. Historie Dil über den richtigen Umgang mit Fäkalien auf und stellt die Lebenswirklichkeit um 1500 dar: „So dan hie pflegt man uff dem Scheißhuß abzereinigen und der Schelmenschinder pflegt das ußzefüren uff die Schelmengrub“¹⁵³.

Man kann sich also sicher sein, dass die Menschen des Mittelalters auf jeden Fall sehr empört über das Absondern von Fäkalien in ihren Wohnstuben gewesen wären und bei Dil Ulenspiegels Fäkalstreichen ein Tabubruch entsteht. Jedoch kann man davon ausgehen, dass gerade diese Historien denjenigen Lesern große Freude bereiteten, die nicht streng auf die Wahrung der moralischen Werte und Etikette bedacht waren.

4.1.2.1 Der blanke Hintern

Die ander Historie hat zwar noch nichts direkt mit Fäkalien zu tun, doch kann man sie wegen ihrer analen Gebärde durchaus zu den Fäkalhistorien zählen. Schon als kleines Kind mit 3 Jahren bedient sich Dil der Schalkheit und ärgert seine Nachbarn. Sein Vater befragt sein Kind, ob denn die Klagen über ihn wahr seien und Dil schlägt ihm vor, seine Unschuld zu beweisen, indem er mit dem Vater auf dem Pferd reiten wolle. Dies geschieht, Dil sitzt hinter dem Vater auf dem Ross und zeigt den Nachbarn den blanken Hintern. Diese wiederum

¹⁴⁹ Seepel 1998, S. 96.

¹⁵⁰ Lindow 2001, S. 153.

¹⁵¹ Lindow 2001, S. 235.

¹⁵² Lindow 2001, S. 235.

¹⁵³ Lindow 2001, S. 201.

beschimpfen den Knaben: „Pfei dich an wohl! Ein Schalk ist das!“¹⁵⁴ Der Vater wundert sich und setzt nun den Sohn vor sich aufs Pferd. Nun schneidet der Schalk Grimassen und wird wiederum von den Nachbarn beschimpft. Dil benutzt die anale Gebärde anstatt dem Götz-Zitat „Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsch lecken!“ Dil warnt nicht vor, er kündigt nicht an und wenn ihm in seinen Augen Unrecht angetan wird, sagt er zunächst nichts und lässt kurz darauf seine Taten sprechen. So ist es auch in anderen Historien, wie beispielsweise der 69. Hier wird er von einem Wirt verspottet, erwidert aber nichts: „Ulenspiegel schweig still und gedacht sich: „das merckest du wol, du must den Schlack mit dem Schalk bezahlen“¹⁵⁵. Er verletzt also durchwegs Handlungstabus, aber keine Sprachtabus. Er beweist somit seine Souveränität, denn die einzige Person, die ihn zurechtweisen und strafen könnte, ist sein Vater und der sieht seine Streiche nicht.

Doch über was lacht man wirklich bei dieser Historie? Dass Dil den Leuten den Hintern zeigt und Grimassen schneidet und die Nachbarn schimpfen? Wohl eher durch das komische Bild, das entsteht, wenn der Dreijährige so gewitzt ist und hinter seinem nichtsahnenden Vater auf dem Rücken des Pferdes wie ein Akrobat steht, dabei die Hosen herunter lässt, der Vater sich über den Schimpf der Nachbarn wundert und die Welt nicht mehr versteht. Man lacht über das Missverständnis, über die Realität des Vaters und die der anderen, die völlig aneinander vorbeigehen. Für den Vater ist es eine verkehrte Welt, denn er kann nicht verstehen, warum die Nachbarn so schlecht auf Dil zu sprechen sind, weil er auf zweifache Art blind ist: er sieht die Handlungen nicht und vertraut Dil blind, im wahrsten Sinne des Wortes.

Auch in Historie 66 zeigt Dil seinen nackten Hintern. Es geht eine Auseinandersetzung mit einem Pfeiffenmacher voraus, der Dil den Schelmenschinder zur Herberge schickt und ihm sagt, er müsse Ulenspiegels totes Pferd abholen. Als der Schelmenschinder Dil antrifft und ihm dieses ausrichtet, zieht Dil ohne Vorwarnung seine Bruche hinunter, streckt ihm den blanken Arsch entgegen und lässt dem Pfeiffenmacher folgenden Gruß ausrichten: „Sich hie! und sag dem Pfeiffenmacher, ist Ulenspiegel in dieser Gassen nit gesessen, so weiß ich nit, in waz Strassen er sitzt!“¹⁵⁶ Das bedeutet so

¹⁵⁴ Lindow 2001, S. 13.

¹⁵⁵ Lindow 2001, S. 230.

¹⁵⁶ Lindow 2001, S.193.

viel wie „Sag ihm, er kann mich am Arsch lecken!“ Der Schinder zieht zornig davon und verklagt den Pfeifenmacher auf Wiedergutmachung. Wieder behauptet Dil sich frech und beleidigt mit der Geste jemanden, der eigentlich völlig unschuldig ist.

4.1.2.2 Die Sünder und die Unschuldigen

In diesem Schwank ist Dil als Küster bei einem Pfarrer beschäftigt. Dieser steht vor dem Altar und Dil richtet ihm sein Chorhemd, als der Geistliche einen „grossen Furtz“¹⁵⁷ lässt. Dil fragt ihn dann, ob er diesen Furtz Gott statt dem Weihrauch opfern wolle. Daraufhin schalt ihn der Pfarrer und meint, da es seine Kirche sei, könnte er sogar mitten in die Kirche scheißen. Dies nimmt Dil zum Anlass für eine Wette um eine Tonne Bier. Der Pfaffe lässt sich darauf ein und verrichtet seinen Notdurft in der Kirche. Er glaubt, das Bier gewonnen zu haben, doch Dil nimmt es genau und misst nach: der Kothaufen liegt nicht in der Mitte der Kirche. So gewinnt Dil die Tonne Bier.

Der Priester betrachtet die Kirche als sein Eigentum („ist doch die Kirche mein“¹⁵⁸) und nicht als Eigentum der Gemeinde oder Gottes. Er benimmt sich überheblich und respektlos gegenüber dem sakralen Ort und entweicht ihn mit seinem ungehobelten Benehmen. Dil trickst ihn aus und lässt ihn dumm dastehen. Die Kellerin sagt am Ende der Historie, dass der schalkhaftige Knecht den Pfarrer noch in „alle Schand“¹⁵⁹ bringen werde. Doch nicht Ulenspiegel ist für dieses anstandslose Verhalten verantwortlich zu machen. Der Pfarrer verdient die Schande und den Spott, da Dil nur weiß, wie er sich den Hochmut des Pfaffen zu nutzen machen kann. Diese Historie kann meines Erachtens nicht als vorreformatorische Kirchenkritik angesehen werden, da nicht der Priester an sich, sondern sein Hochmut gestraft wird, welcher ja eine allgemein menschliche Sünde darstellt.

Gegen Ende von Ulenspiegels Leben kommt ein anderer Pfarrer, um ihm die letzte Beichte abzunehmen. Dieser ist jedoch darauf versessen, Ulenspiegel Geld abzunehmen und verspricht ihm einen Platz im Himmel, wenn er einen Ablass zahle. Dil sagt ja dazu und verspricht, Geld für den Pfarrer herzurichten. Er füllt

¹⁵⁷ Lindow 2001, S. 37.

¹⁵⁸ Lindow 2001, S. 38.

¹⁵⁹ Lindow 2001, S. 38.

eine Kanne mit Kot und bedeckt diesen mit Münzen. Als nun der Priester zurückkommt, warnt Ulenspiegel ihn, nicht zu tief hinein zu greifen, doch die Gier des Pfarrers lässt ihn auf diese Schalkheit hereinfallen. Er greift bis zu den Knöcheln in die Kanne und ist mit Kot besudelt. In dieser Historie könnte man durchaus vorreformatorische Züge erkennen, denn Kritik am Ablass und an der Gier der Kirche sind hier leicht hinein zu interpretieren. Doch es überwiegt die Kritik an der Habgier der Menschen, die sich nicht mit wenig zufrieden geben können. In Historie 12 und 92 wird sündiges Verhalten gestraft, nämlich der Hochmut und die Habgier. Beide haben als Geschädigten einen Pfarrer, doch sind sie allgemeinemenschliche Sünden, die auch in anderen Historien gestraft werden. „Ulenspiegels fäkalische Handlungen als strafenden Gestus zu deklarieren, wäre wohl nicht ganz unrichtig, aber viel zu moralisch und ungenau, denn nicht selten trifft er auch die Unschuldigen“¹⁶⁰, wie in der 16. Historie: eine geizige Mutter beauftragt Dil, ihr krankes Kind zu heilen, da es keinen Stuhlgang hat. Dil verrichtet sein Geschäft und setzt das Kind in seinem Hochstuhl darüber, so dass die Mutter glaubt, er hätte das Kind tatsächlich geheilt. Hier straft er nicht nur den Geiz der Mutter, die sparen will und keinen Arzt zu Rate zieht, sondern auch das unschuldige Kind, das über dem Kothaufen sitzen muss. Schlimmer jedoch trifft es den hilfsbereiten frommen Mann in Historie 88. Dil stellt sich krank, der alte Mann müht sich ab, ihn auf den Wagen zu hieven (Dil macht sich dabei noch schwerer) und fährt extra langsam, um dem „Kranken“ nicht zu schaden. Er bringt ihn in die nächste Stadt und zum Dank bescheißt Dil dem Alten seine Pflaumen, die er dann allesamt auf die Schelmengrube fahren muss. Dil schadet hier dem Mann nicht nur wirtschaftlich, sondern auch seinem Ansehen am Markt. Ein Grund für diese gemeine Tat ist nicht ersichtlich, dieser Streich ist keine Rache, er ist völlig unbegründet. Vielleicht betrachtet Ulenspiegel die Entschuldigung des Mannes, dass er ihn nicht auf der Strohabdeckung lagern kann, weil sonst seine Pflaumen zerdrückt werden, als Einladung.

So wie nach

„der Art verwahrloster Kinder und Jugendlicher, die ein gerade ausgesprochenes Verbot als Einladung dazu verstehen, dieses mit bösertiger Lust zu übertreten, nur um auszukosten, wie der andere darauf reagieren wird, begeht Ulenspiegel seinen Streich.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Arendt 1978, S.93.

¹⁶¹ Seepel 1998, S. 109.

So versteht man auch nicht, warum er in Historie 10 seinem Arbeitgeber, einem Raubritter, Kot statt Senf vorsetzt. Es ist der erste Schwank der sowohl ein fäkalisches Element als auch alphabetischen Gehorsam enthält. Sein Herr erklärt ihm auf einem Ritt, was er mit dem Kraut Henep (Hanf) zu tun habe, nämlich es zu bescheißen, da man die Räuber an einem Strick aus Hanf aufzuhängen pflegt. Als Dil nun in den Keller geschickt wird, um Senep zu holen, verwechselt er Henep und Senep, da er noch nie Senep oder Senf gesehen habe, bescheißt den Senf, bringt ihn dem Koch und der Herr und die Gäste kosten den Kot. Ob Eulenspiegel in diesem Schwank wie in den anderen absichtlich die beiden Wörter verwechselt und bewusst alles wörtlich nimmt, kann man bezweifeln. Man erfährt von einem kurzen inneren Monolog, dass Dil Angst hat, dass der Koch ihn „binden“, also aufhängen will, und er erinnert sich an die Worte seines Herrn. Diese Geschichte passt zwar perfekt in die Reihe der Fäkalgeschichten, doch nicht zu den Historien, in denen er alles wörtlich nimmt. Wir gewinnen hier einen Einblick in die Gedankenwelt Eulenspiegels, die uns in den meisten anderen Historien verwehrt bleibt. Doch warum lacht Ulenspiegel nachdem der Koch den Senf probiert hat? Lacht er über sein eigenes Missverständnis oder weil er den anderen einen Streich spielen konnte? Dieter Arendt meint, der „wortspielerische Gehorsam [...] ist zugleich beispielhaft für den schadenfrohen Spott des Knechts gegenüber seinem mächtigen und nicht ungefährlichen Herrn.“¹⁶² So sei diese Art des Spotts eine angebrachte Bestrafung für einen „selbst mit fäkalischer Gebärde herausfordernd operierenden Räuber[...]“¹⁶³. Man muss sich aber fragen, ob diese Strafaction wirklich Ulenspiegels Intention ist und ich verweise deshalb nochmals auf den inneren Monolog in diesem Schwank. Arendt vermutet weiter, dass diese Historie wohl zum ältesten Bestand des Buches gehört. So könnte man durchaus davon ausgehen, dass diese Historie im Gegensatz zu den weiteren Schwänken des Verwechselns und Wörtlichnehmens einer anderen Struktur folgt und in sich schon nicht ganz stimmig ist. Ich vermute, dass der Bearbeiter unabsichtlich oder vorsätzlich nicht versucht hat, diese Historie zu homogenisieren, was uns natürlich vor Interpretationsschwierigkeiten stellt. Genau solche Fälle sind es, die Ulenspiegel zu einer Figur machen, über die man keine allgemeine Aussage machen kann.

¹⁶² Arendt 1978, S. 87.

¹⁶³ Arendt 1978, S. 87.

Diese Details stellen uns vor Probleme, auf die ich in meiner Arbeit natürlich hinweisen will, denen ich aber nicht nachgehen kann.

In zwei Historien rächt er sich auf die gleiche Art und Weise. Sowohl dem Bader (69. Hist.) als auch dem schalkischen Wirt (79. Hist.) legt er seinen Kot in einen Klapptisch, auf dass sie beim Öffnen eine widerliche Überraschung vorfinden. An dem Wirt rächt er sich, da dieser ebenfalls ein Schalk ist und das Bett, das er Dil bereitet aus Fürzen besteht. Der Wirt amüsiert sich über diesen Streich: „Er gibt Lon nach den Wercken, ein Furtz mit einem Scheissen bezahlt.“¹⁶⁴ Er sieht sich zwar überlistet, doch erkennt er Ulenspiegel als einen Ebenbürtigen an. Er lässt ihn zurückholen und die beiden vertragen sich. Schon am Beginn der Historie merkt Ulenspiegel, dass der Wirt ein Schalk ist und will sich deshalb eine andere Herberg suchen, denn wo „der Wirt ein Schalk ist, da haben es die Gäste nicht gut“¹⁶⁵. Dil fürchtet also seinesgleichen, denn er weiß, was ein Schalk zu tun im Stande ist und will sich selbst diesen Streichen und Grobheiten nicht aussetzen. In diesem Schwank ist die Motivation für die Tat klar, Dil will Revanche für eine Schalkheit, bei der er das Opfer war.

Der Schwank in der Badestube hat eine ganz andere Motivation. Der Bader in Hannover will nicht, dass sein Etablissement Badestube heißt und nennt es stattdessen „Huß der Reinigkeit“¹⁶⁶. Der Name ist schicker und erhebt einen Anspruch auf Exklusivität. Ulenspiegel sieht darin einen Anlass zum Spott. Er betritt die Badestube, grüßt alle freundlich, die er „in disem Reinhuß find“¹⁶⁷. Der Bader ist sehr erfreut über die Ansprache und dass ein Gast wohl weiß, dass er sich in einem besonderem Haus befindet. Doch nur wenig später wird der Bader von seinem willkommenen Gast bitter enttäuscht und merkt, dass Dils Worte in seinen Augen nicht mit seinen Taten übereinstimmen, nachdem er ihm einen großen Haufen neben den Wassertrog gesetzt hat: „Dein Wort waren mir angemem, aber deine Werk sein mir nit taulich“¹⁶⁸. Dil erklärt ihm daraufhin, dass er einen dringenden Bedarf hatte, sich zu reinigen und dass doch die innere Reinigung genauso wichtig wäre wie die äußere. Ulenspiegels „Spott richtet sich gegen einen präntiösen Anspruch der „Reinigkeit“, die sich zudem

¹⁶⁴ Lindow 2001, S. 231.

¹⁶⁵ Lindow 2001, S. 230.

¹⁶⁶ Lindow 2001, S.200.

¹⁶⁷ Lindow 2001, S.200.

¹⁶⁸ Lindow 2001, S. 201.

reklamehaft prostituiert¹⁶⁹. Wie einem dummen weltfremden Menschen erklärt der Bader ihm daraufhin die einfachsten Anstandsregeln und teilt ihm mit, dass man den Abtritt benutzen soll, den der Schelmenschinder dann leert. Aus Rache, dass der Bader Dil nach der ersten Defäkation kein Bad mehr erlauben will und ihn, damit weiterer Unfug vermieden wird, in der Esstube einsperrt, verrichtet Dil sein Geschäft auf den Klapptisch, klappt ihn zusammen und verpasst dem Bader so einen weiteren Denkkzettel für die kurze Gefangenschaft. Dil bricht in dieser Historie sogar zwei Tabus: Er hinterlässt sein Geschäft nicht nur an einem Ort der äußerlichen Reinigung, der wohl riechen und auch sauber bleiben soll, sondern auch auf dem Esstisch des Baders, was besonders ekelerregend ist, da der Bader und seine Gesellen von diesem Tisch essen. In der bildlichen Darstellung des späten Mittelalters findet man den Narren oft bei der Koprophagie. Oft werden Mund und After kurzgeschlossen, „sei es durch Einverleibung, sei es durch absichtsvolle Vermengung oder sei es durch eine groteske Verwechslung von Nahrungsaufnahme und Defäkation.“¹⁷⁰ Diesen Motivschatz findet man auch in der Darstellung des Teufels, der seinen Widerspruch gegen alles Kreatürliche zu Schau stellt.¹⁷¹ In diesen Zusammenhang kann man auch Historie 35 stellen, welche wohl Dils lukrativster Streich ist. Er gibt sich als Händler aus, der Prophetenbeeren mit göttlicher Divinationskraft verkauft. Allerdings sind diese Beeren schön verpackte Kügelchen seiner eigenen Ausscheidungen. Drei Juden kommen vorbei, die ihm diese Beeren nach Beratung abkaufen, um zu erfahren, wann die Ankunft ihres Messias stattfindet. Um dies aber weissagen zu können, müsse man die Prophetenbeeren in den Mund nehmen und danach in die Nase stecken. Als die ganze jüdische Gemeinde beisammen ist, wird man sich des Betruges bewusst.

Dil bedient sich der Leichtgläubigkeit der Leute, wie auch die Historie 27. bei dem hessischen Landesfürsten zeigt. Ulenspiegel blamiert die Leute, entlarvt ihre Dummheit und Naivität und bereichert sich daran. Seine Motivation ist eindeutig: „Ich bin auch ein fauler starcker Schelm, der nit gern werckt. Kund ich mich auch so leichtlich ernährn wie dieser [ein anderer Kaufmann], daz diene

¹⁶⁹ Arendt 1978, S. 91.

¹⁷⁰ Heinritz 2002, S. 22.

¹⁷¹ vgl. Heinritz 2002, S. 22.

mir gantz wol.“¹⁷² Ulenspiegel ist faul, er will keiner ehrlichen Arbeit nachgehen aber trotzdem ein stattliches Leben führen. Er ist ein Schmarotzer und Betrüger. Dies wird auch schon in der 5. Historie klar, als seine Mutter ihn auffordert, ein Handwerk zu lernen. Er entgegnet ihr: „Liebe Mutter, wozu sich einer begibt, daz würt ihm sein Lebtag gnug.“¹⁷³

Ein weiterer Schwank greift auch das Zusammenführen von Mund und After auf, jedoch wird hier das Motiv auf die Spitze getrieben. Historie 57, die selbst keine Fäkalien oder Anales enthält, stellt den Vorspann zu Historie 58 dar, in der Dil beinahe gehängt wird. Dil betrügt einen Weinzäpfer um eine Kanne Wein, welcher ihn anzeigt und Dil zum Tod am Galgen verurteilt wird. Seine letzte Bitte, welche ihm der Rat der Stadt Lübeck zu erfüllen zusichert, ist jedoch eine ausgereifte Schalkheit und rettet ihm im wahrsten Sinne des Wortes den Hals. Die Bitte lautet folgendermaßen: „Wann ich nun gehangen bin, daz dann der Weinzäpffer wöll kummen all Morgen, 3 Tag lang, der Schenk zu dem ersten, der Greibenschinder darnach und mich küssen mit dem Mund auf den Arß.“¹⁷⁴ Dieser Wunsch ist wohl der größte und schwerwiegendste Tabubruch unter den Fäkalhistorien. Nicht nur, dass hier wieder der Götz-Spruch herüberwinkt, neben der Perversität der Nekrophilie wird auch etwas Homoerotisches suggeriert. Für die Männer, die diese ungeheuerliche Bitte ausführen müssten, wäre dies nicht nur widerlich, sondern auch demütigend und sie würden zum Gespött der ganzen Stadt gemacht. Ulenspiegel ist sich bewusst, nicht nur ein gesellschaftliches Tabu zu brechen, er ist sich auch sicher, dass er sich so vom Galgen befreien kann. Er appelliert an die Ehre des Rates, denn der ehrliche Rat zu Lübeck soll ihm halten, was er ihm mit Handschlag und Worten zugesichert hat. Die einzige Möglichkeit für die Lübecker, das Versprechen nicht zu brechen und die Ehre aller zu wahren ist, Ulenspiegel ziehen zu lassen. Interessant an dieser Historie ist auch, dass einige Lübecker meinen, Dil würde sich sicher mit „der schwartzen Künst“¹⁷⁵ befreien. Wir entdecken hier wieder eine Verbindung des Schalks mit dem Teufel. Doch ob die Lübecker ihn selbst als Teufel sehen oder denken, dass er mit diesem in Bunde stehe, bleibt offen. Doch nicht alle wünschen ihm den Tod am Galgen, die meisten gönnen ihm,

¹⁷² Lindow 2001, S. 105.

¹⁷³ Lindow 2001, S. 19.

¹⁷⁴ Lindow 2001, S. 168.

¹⁷⁵ Lindow 2001, S. 167.

dass er sich irgendwie herauswinden kann. So ist Dil nur denjenigen verhasst, welchen er schadet. Die anderen belustigen sich an diesem „abentürlich Mensch“¹⁷⁶.

Zu Bremen beispielsweise können die Leute Dil gut leiden und wollen ihn wegen seiner Scherze und Streiche um sich haben. Doch verkennen einige Bürger auch die Gefahr, die Ulenspiegel birgt. Die „Sammelung von Bürgern“, die Dil zu sich einlädt, hält ihn für einen „Schimpffman“¹⁷⁷. Jeder Bürger muss reihum ein Essen mit Braten, Käse und Brot ausrichten und diejenigen, die nicht zum Essen kommen, müssen den Marktpreis der Waren bezahlen. Die Reihe kommt auch an Ulenspiegel. Die Gäste kommen und sehen Ulenspiegel, der aus der Kerbe seines Allerwertesten Butter auf den Braten träufelt. Diesen Braten will natürlich niemand essen, da Dil ihre Begründung aber nicht als stichhaltig erachtet, zahlt ihm jeder einzelne gerne die Zeche für das Mahl. Wieder findet man hier einen Verweis auf das Teuflische, wenn die Bürger ausrufen: „Der Teüffel sei sein Gast, ich iß den Braten nit.“¹⁷⁸

Eine weitere Historie (24) in der After und Mund zusammengeführt werden und die nicht nur bei den beteiligten Figuren, sondern durchaus auch beim Leser Übelkeit erregt, spielt bei König Casmiri von Polen. Dieser ruft zwischen Dil und seinem Hofnarren einen Narrenwettstreit aus, wobei der Gewinner neue Kleidung und zwanzig Gulden bekommen soll. Die beiden Spaßmacher liefern sich ein Duell, wobei einer dem anderen die Späße nachmacht. Dil merkt, er muss schwere Geschütze gegen seinen Gegner auffahren und entschließt sich, etwas zu tun, „das [er] sunst ungern thät.“¹⁷⁹ Er hebt sein Gewand und verrichtet sein Geschäft im Thronsaal. Daraufhin nimmt er zwei Löffel, teilt den Dreck in zwei Hälften, isst die eine Hälfte auf und sagt zum Hofnarren: „See hin, iß du das ander halb Teil und darnach so mach du auch ein Hauffen und teil den auch voreinander, so will ich dir auch nachessen.“¹⁸⁰ Der Narr lehnt ab und flucht: „Daz thu dir der Tüffel nach. Solt ich all mein Lebtag nacken gon, ich iß von dir oder von mir nit also!“¹⁸¹ Dil gewinnt den Wettstreit und zieht mit dem Preis von dannen. Ulenspiegel weiß genau, welche Reaktionen er mit seinem

¹⁷⁶ Lindow 2001, S. 167.

¹⁷⁷ Gaukler, Spaßmacher

¹⁷⁸ Lindow 2001, S. 211.

¹⁷⁹ Lindow 2001, S. 72.

¹⁸⁰ Lindow 2001, S. 72.

¹⁸¹ Lindow 2001, S. 72.

Verhalten provoziert und legt es gekonnt auf die Konfrontation an. Horst-Joachim Seepel behauptet, Dil verspüre keinen Ekel vor den eigenen Körperausscheidungen¹⁸², doch diese Historie zeigt etwas anderes. Nur um das hohe Preisgeld zu erlangen, will er etwas tun, was er sonst nur ungern täte. Er ekelt sich also auch davor, aber seine Hemmschwelle ist deutlich niedriger anzusetzen. Der Verweis des anderen Narren auf den Teufel stellt wieder eine Verbindung zum Narren- bzw. Teufelsbild des Mittelalters her, wobei der Teufel seine eigenen Fäkalien isst.

Es gibt noch acht weitere Historien, welche Fäkalien oder Anales enthalten, diese bringen aber keine neuen Ergebnisse und werden teilweise noch in Kapitel 4.3 behandelt.

4.1.3 Fäkalisches Motiv als Handlungsvariation

Es gibt viele Hinweise im Dil Ulenspiegel, welche die These von Dil als diabolischen Wechselbalg bestätigen. Wie oben schon ausgeführt, die Szene in der Badestube, wo er den Esstisch bescheißt, was ein Kurzschließen von Mund und After nahelegt. Aber auch die Szene aus Historie 92, in der der Pfarrer zu tief in die Kanne und damit in Dils Dreck greift. Ulenspiegel verspricht ihm zuvor: „ich will Euch selber in die Hand geben ein stück Golts, so seint Ihr gewiß.“¹⁸³ Doch aus dem Volksglauben weiß man: Des Teufels Gold verwandelt sich später zurück in Kot.¹⁸⁴

Doch warum Fäkalien, wenn man mal von der These des Diabolischen im Ulenspiegel Abstand nimmt? Normverstöße aus dem sexuellen, genitalen und fäkalen Bereich ergeben sich nicht etwa aus einer gewissen Eigendynamik, sie haben ihren Ursprung



Abbildung 5: Narr mit entblößtem Hinterteil, Kothaufen und Wildschwein. Spielkarte aus dem Kartenbogen von Hans Forster (16. Jahrhundert). Aus: Mezger 1991, S.

¹⁸² vgl. Seepel 1998, S. 121.

¹⁸³ Lindow 2001, S. 260.

¹⁸⁴ vgl. Seepel 1998, S. 118.

und ihre festen Muster im Wesen der spätmittelalterlichen Narrenidee. In der bildenden Kunst findet man oft die Darstellung des Narren, der defäkiert oder seinen bloßen Hintern präsentiert. Als Beispiel sollen zwei Spielkarten aus einem Kartenbogen von Hans Forster aus dem 16. Jahrhundert dienen. Die erste Spielkarte¹⁸⁵ zeigt einen Narren, der den nackten Hintern zeigt und vermutlich gerade sein Geschäft an den Eichelzweig verrichtet hat. Daneben ist ein Wildschwein zu sehen, welches diesen Kothaufen beschnuppert bzw. verspeist.



Abbildung 6: Schaukelnder Narr bei der Defäkation, Spielkarte aus dem Spiel des Jeronymus (1500). Aus: Mezger 1991, S. 175.

Die zweite Spielkarte¹⁸⁶ zeigt zwei Schellen, an denen eine Schaukel befestigt ist, auf der ein Narr mit heruntergelassenen Hosen sitzt und aus seinem Hinter in weitem Bogen Kot spritzt. Darunter liegt eine andere Person, die versucht, die Fäkalien aufzufangen.

Diese beiden Abbildungen sollen beispielhaft zeigen, dass Fäkalien elementar zur Idee des Narren gehörten.¹⁸⁷

Dil hätte den Leuten durchaus auch andere Streiche spielen können, doch er wählt die Fäkalien. Dieses Motiv kehrt immer und immer wieder, genau wie das „beim Wort nehmen“.

23 von 96 Historien beinhalten Kot, doch nie verläuft ein Streich wie der andere. Der Autor spielt mit diesem Motiv, er dreht und wendet es und lässt es alle Standesgrenzen überschreiten. Vom Handwerker über den Klerus bis hin zum König, jeder macht seine Erfahrung mit Dils Exkrementen. Man muss sich hier fragen: Warum kehrt dieses Motiv immer wieder? Fand der Autor dies unheimlich lustig oder fiel ihm nichts Besseres ein? Ganz im Gegenteil! Man muss schon erfinderisch sein, um ein Motiv immer wieder neu einzusetzen. Es ist ein Durchspielen von Möglichkeiten, ein „was passiert, wenn...?“. Darin besteht die Freiheit dieses Autors, der allein schon durch den Tabubruch durch

¹⁸⁵ Spielkarte aus einem Kartenbogen von Hans Forster, Wien, 16. Jahrhundert, Leinfelden, Deutsches Spielkartenmuseum, Inv. Nr. 1133. In: Mezger 1991, S. 174.

¹⁸⁶ Mezger 1991, S. 175.

¹⁸⁷ für weitere Beispiele siehe Mezger 1991, S.172-181.

das Einsetzen von Fäkalien seine Autonomie bestreitet. Er experimentiert, probiert verschiedene Richtungen aus und erzielt mit ein und demselben Motiv immer neue Reaktionen. Genau dieser Freiheitsanspruch, den sowohl der Autor als auch sein Held stellen, ist zutiefst karnevalesk. Es ist ein Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen, ein krasser Bruch von kulturellen Tabus, ein Aufbrechen der Ordnung, welches die Welt für einen Moment in einen Schockzustand versetzt und Ekel hervorruft. Doch gleichzeitig ist es auch ein bestätigendes Moment, denn der Protagonist weiß selbst nur zu gut, mit welchen Mitteln er operiert. Genau diese fäkalischen und analen Handlungen bestätigen wiederum die bestehende Ordnung, da sich Dil damit zwar Freiraum erkämpft, jedoch einen Freiraum außerhalb der Gesellschaft. Er schließt sich selbst aus, wobei die anderen die Ordnung wieder herstellen, indem sie seinen Dreck wegputzen und ihn mit Schimpf und Schande davonjagen. Ulenspiegel selbst ist zutiefst karnevalesk, denn auch er ist zeitlich beschränkt, er verweilt nirgends lang und wo er sich aufhält, verkehrt er die Welt und zeigt den geltenden Normen seinen blanken Hintern.

4.2 Fressen

Ein weiteres karnevaleskes Element im Dil Ulenspiegel ist das übermäßige Essen. Dil ist nahezu gierig und gefräßig.

Übermäßiges Essen und Trinken sind Grundbestandteile des Karnevals, welcher immer ein Fest vor einer Fastenzeit darstellt. Um diese Zusammenhänge besser zu verstehen, muss man auf die Etymologien der Begriffe Fastnacht und Karneval genauer eingehen. Die Fastnacht wie auch der Karneval sind im Zusammenhang mit dem christlichen Kalender zu deuten und sie sind somit feste Bestandteile des Kirchenjahrs. *Fastnacht* bezeichnet den Tag vor dem Aschermittwoch, der dem Beginn der vorösterlichen Fastenzeit vorausgeht. Der Begriff leitet sich von dem alten niederdeutschen Ausdruck „vastavend“ ab und der meint nichts anderes als den Vorabend der Fastenzeit. Die romanische Bezeichnung *Karneval* entstammt den kirchenlateinischen Begriffen „carnislevamen“, „carnisprivium“ oder carnetollendas“, was so viel bedeutet wie „Fleischwegnahme“. Auch das italienische Wort „Carnevale“ entspringt diesem Begriffsfeld, ist seit dem 10. Jahrhundert bereits mit „carnelevare“ belegt (substantivierter Infinitiv „Fleischwegnehmen“) und wurde

volksetymologisch scherzhaft als „carne vale“ (Fleisch lebwohl) interpretiert.¹⁸⁸ Der Karneval steht also nicht isoliert, sondern immer in einem antithetischen Bezugssystem, wie man auch eindeutig in dem bereits erwähnten Bild von Pieter Bruegel „Kampf der Fastnacht mit den Fasten“ sehen kann. In der Fastenzeit lebten die Menschen im Mittelalter abstinente und das heißt nicht nur, dass sie dem Geschlechtsverkehr für diese Zeit entsagten, sie entbehrten auch jegliche Art von tierischen Nahrungsmitteln, wie Fleisch, Eier, Schmalz etc. Dies führte natürlich dazu, dass vor dem Aschermittwoch noch einmal „exzessiv gegessen und getrunken wurde, was meistens in gemeinsamen Festmählern geschah, bei denen es hoch herging.“¹⁸⁹ Eine Tischzucht aus dem 13. Jahrhundert spricht auch vom „Selbstmord mit Messer und Gabel“:

„Von überezzen kumt vil nôt
Ze vasnaht unde ze ostertagen.
Manec turent sind von ezzen tût,
Daz in verdurben gar die magen.“¹⁹⁰
(Des Tanhäusers Hofzucht, V.177-180)

Ganz besonders wandten sich die Menschen dem Genuss von Fleisch und anderen tierischen Produkten zu, da sie diese danach für vierzig Tage ganz entbehren mussten. Natürlich musste man auch die Vorräte gänzlich aufbrauchen, da sich Lebensmittel nicht unbeschränkt lange halten. So wurde Gebäck hergestellt, für das eine große Menge Eier notwendig ist: Krapfen, Pfannkuchen, Waffeln usw.¹⁹¹

Zwar kommt im *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* kein Karnevalstreiben vor, doch man erkennt durchaus Essgewohnheiten des Karnevals bei Dil. Da unser Held schon von klein auf an magere Tage und das Fasten gewöhnt ist, hat er seine eigene Einstellung zum Essen. Er sagt zu seiner Mutter: „Seh hin und iß, dieweil du etwas hast und fast mit Sant Niclausen, wan du nit hast.“¹⁹² Wann immer er kann, schlägt er sich im Übermaß den Bauch voll und einmal findet der Leser ihn im Schatten eines Baumes mit einem mächtigen Kater vor, nachdem er sich über die Maßen betrunken hatte und „er weder essen noch trinken möcht.“¹⁹³ Horst-Joachim Seepel meint, dass dieser übermäßige Appetit teilweise einem vitalen Bedürfnis entspricht, manchmal

¹⁸⁸ vgl. Mezger 1991, S. 12.

¹⁸⁹ Mezger 1991, S. 16.

¹⁹⁰ Mezger, S. 16. Zitiert nach Geyer: Altdeutsche Tischzuchten, S. 11.

¹⁹¹ vgl. Mezger S. 16.

¹⁹² Lindow 2001, S. 23.

¹⁹³ Lindow 2001, S. 251.

aber auch mit einem ausgeprägten Geiz korrespondiert.¹⁹⁴ So bringt er seiner Mutter in der sechsten Historie nicht nur einen Laib Brot, sondern stiehlt nach 4 Wochen Hunger einem Bäcker gleich einen ganzen Sack voll. Doch nichts beunruhigt einen Gefräßigen mehr, als wenn man ihm etwas wegessen könnte. Das erste Beispiel für Dils Futterneid findet man in Historie 11. Er soll zwei Hühner am Spieß braten, wobei er gleich eines allein aufisst, denn der Pfarrer hatte ihm gesagt, dass er das Beste essen und trinken sollte, genau wie die Kellerin und dabei alles „mit halber Arbeit“¹⁹⁵ tun sollte. Dil zweifelt aber an dem Versprechen des Pfaffen und denkt, wenn er ihn angelogen hätte, so würde er auch von den Hühnern nichts abbekommen. So schlingt er das Huhn „on Brot“¹⁹⁶ hinunter und tut sich gütlich am Fleisch. Auch beim Grafen von Anhalt essen alle, während Dil auf dem Turm Wache halten muss (22. Hist.). Am nächsten Tag rächt er sich dafür, indem er falschen Alarm bläst und sich am Tisch des Grafen über „Gesottens und Gebratens und was ihm geliebt“¹⁹⁷ hermacht. In den Historien 60 und 61 betrügt er einen Metzger gleich um 2 Braten. Teilen tut er diese Speisen nicht, sondern verschlingt sie alle ganz allein. Auch seinen Bremer Freunden verdirbt er in Historie 72 den Appetit, nachdem er sich selbst bei ihnen immer wieder satt gegessen hatte. Doch als er an der Reihe ist und für ein Mahl aufkommen soll, passt ihm das gar nicht. Als die Bremer sehen, dass er aus seiner Kerbe den Braten mit Butter beträufelt, verzichten sie auf den Essen. Dil hat das Fleisch für sich allein, für das er von den anderen sogar entschädigt wird, da sie nach der Bremer Klausel wegen unentschuldigtem Fernbleiben die Mahlzeit bezahlen müssen. Laut Seepel geht ein misstrauischer Geizhals, für den er Dil hält, davon aus, dass ihm nur das wirklich gehört, was er sich einverleibt und es ihm so nicht mehr weggenommen werden kann.¹⁹⁸ Dils Misstrauen ist auch nicht ganz unbegründet, gibt es doch einige Schwänke, in denen er um sein Essen betrogen wird, wie bei der oben erwähnten Geschichte vom Grafen von Anhalt oder von einem Holländer. Dil ist in Historie 86 etwas kränklich, weshalb er kein Fleisch essen will und sich deshalb zwei weiche Eier kocht, die er mit an die Tafel in einer Herberge bringt. Der Holländer nimmt ihm die Eier weg, schlägt sie auf und schüttet sie sich

¹⁹⁴ vgl. Seepel 1998, S. 118.

¹⁹⁵ halbe Arbeit bedeutet hier: leichte Arbeit. In: Lindow, 2001, S. 33.

¹⁹⁶ Lindow 2001, S. 34.

¹⁹⁷ Lindow 2001, S. 66f.

¹⁹⁸ vgl. Seepel 1998, S. 120.

begierig in den Rachen. Danach stellt er ihm die Eierschalen wieder hin und sagt ihm, er solle sich mit dem Rest begnügen. Die Rache Dils lässt nicht lange auf sich warten. Er kauft einen Apfel, höhlt ihn aus und steckt Fliegen hinein, verschließt ihn wieder und bereitet einen „delikatens“ Bratapfel zu. Dil ist sich sicher, der Holländer würde auch diesen Apfel entwenden und ihn gierig hinunterschlucken. Dies geschieht und der Dieb erbricht nicht nur den Apfel, sondern auch alles, was er vorher gegessen hatte.

Die größte Fressorgie veranstaltet Dil wohl bei der Wirtin, bei der er um Geld ist. Da sie ihm keine Speise umsonst geben will, trickst er sie mit einem Wortspiel aus: „Ach Frau, es dient mir auch wol, umb Gelt zu essen, warumb oder wieviel sol ich hie essen und trincken.“¹⁹⁹ Dil isst an der Herrentafel für 24 Pfennig und verlangt anschließend seinen Lohn. „Daz hab ich ja also verstanden, daz ich solt damit Gelt verdienen, denn es ward mir schwer gnug. Ich aß, daz mir der Schweiß ußbrach, als ob es Leib und Leben golten hât, so hätt ich nit mer essen mögen. Darumb so gebt mir mein suren Lon.“²⁰⁰ Er hat für drei Männer gegessen und dass die Wirtin ihn dafür auch noch entlohnen soll, sieht sie nicht ein, jedoch verzichtet sie auf die Bezahlung. In Lüneburg rächt er sich für einen Streich des Pfeiffenmachers, der Dil zum Essen einlädt, aber dann vor verschlossener Türe stehen lässt. Ulenspiegel ärgert sich bitter und sperrt am nächsten Tag sowohl den Pfeiffenmacher, als auch seine Frau und seine Magd aus dem Haus und verspeist das Mittagessen, das eigentlich für vier Personen gedacht war.

Auffällig bei diesen Historien ist, dass Dil vor allem Fleisch (Hühner, Braten, etc.) verspeist, aber auch Eier dezidiert erwähnt werden. Diese will er allerdings zu sich nehmen, weil er sich krank fühlt und deshalb auf Fleisch verzichten will. Das Fleisch steht für Dil für eine gesunde und vitale Zeit, in der er genug zu essen hat und sich bester Gesundheit erfreut. Dieses Fressen kann man als Hamstern und anfressen eines Vorrats bezeichnen, denn bei Dils unstemem Leben weiß er nie, ob er am nächsten Tag auch wirklich etwas zwischen die Zähne bekommt. Er sagt selbst zu seiner Mutter, dass man essen solle, wenn man etwas hat. Seepel führt im Zusammenhang mit diesen Historien immer wieder an, Dil wäre ein Geizhals, der anderen nichts gönnt. Die Beschreibung als Tunichtgut, der alles verlebt, sobald er es in die Hand bekommt, finde ich an

¹⁹⁹ Lindow 2001, S. 99.

²⁰⁰ Lindow 2001, S. 99.

dieser Stelle passender. Ein Geizhals gibt zwar anderen nichts ab, doch gönnt er auch sich selbst nichts. Dil ist gierig und gönnt sich selbst und vor allen anderen das Beste und von dem so viel es geht. An dieser Stelle möchte ich gerne auf das Konzept des grotesken Körpers von Bachtin verweisen. Der groteske Körper ist ein verschlingender Körper, der nicht nur frisst, sondern auch ausscheidet und somit in einem Kreislauf steht. Beides sind Kriterien, die Dil ohne weiteres erfüllt.

4.3 Verkehrte Welt

Der Topos der verkehrten Welt gehört zu den ältesten Phantasieprodukten der menschlichen Vorstellungskraft. Seit der Antike schaffen Dichter und Künstler immer neue Welten, in denen sie die Ordnung der realen Welt umgestalten, auf den Kopf stellen und travestieren. Dieser Topos ist universal verbreitet und findet sich in den unterschiedlichsten Kulturen, wie beispielsweise im Schamanismus von Naturvölkern. Die evozierten Bilder sind meist Menschen, die auf dem Kopf stehen, Schlösser und Städte, die paradiesisch in den Wolken gebaut sind, Schafe, die den Schäfer auf der Wiese weiden lassen, Papageien, welche dem Menschen im Käfig beibringen zu sprechen.²⁰¹ Die verkehrte Welt, *Mundus Inversus* genannt, findet man auch in unserer Gegenwart. Um ein aktuelles Beispiel zu nennen, sei auf die preisgekrönte Serie *Tom und Jerry* verwiesen, die mit 161 kurzen Zeichentrickfilmen zwischen 1940 und 1967 für das Kino produziert und später auch im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Alles dreht sich um eine Katze und eine Maus, die einander wilde Verfolgungsjagden und Zweikämpfe liefern, wobei meist die Maus die Katze austrickst und die Oberhand behält. Es ist ein David gegen Goliath, ein *Mundus Inversus*, denn gegen eine Katze hat eine Maus in der Realität selten eine Chance. So ist auch heute noch der Topos der verkehrten Welt weit verbreitet und überaus beliebt, da er eine Utopie des Ausgleichs, wenn nicht sogar der Gerechtigkeit darstellt. Die Machtverhältnisse kehren sich um, nichts was man für garantiert erachtet hat, stellt in dieser Welt noch einen Maßstab dar. Hedwig Kenner schreibt zu diesem Thema in ihrem Buch *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch römischen Antike*:

²⁰¹ vgl. Kuper, Michael: Zur Semiotik der Inversion. Verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert. Berlin 1993, S.10.

„Der mundus inversus hat noch jede Zeit bis herauf in die Gegenwart gereizt, sei es wegen seines magisch-dämonischen oder seines revolutionären Charakters, sei es wegen seiner paradiesischen Verheißungen voll ausgleichender Gerechtigkeit oder seiner Möglichkeit, ein Instrument der Zeitkritik bzw. ein Spiegelbild der Verdrehtheiten der eigenen Umwelt zu sein, schließlich aber vor allem seiner unbezwinglichen Komik willen.“²⁰²

Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit stellt die verkehrte Welt einen Gegenentwurf zur starren hierarchischen Ordnungswelt dar, deren Normen hier auf den Kopf gestellt werden. Ein Traum einer besseren Welt wird erzeugt, welche die Umkehrung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse einschließt.²⁰³

Michael Kuper widmet ein Kapitel seines Buches *Zur Semiotik der Inversion* dem Dil Ulenspiegel und erklärt die karnevalesken Handlungsweisen des Helden in Bezug auf die Inversion der sprachlichen Zeichen. Im Folgenden beziehe ich meine Ausführungen auf Kuper.

Auch bei Dil Ulenspiegel finden wir ein karneavaleskes Inversionsspiel, „mit dem der Glaukler die in ihrem alltäglichen Handlungsfreiraum stark beschränkte Ordnungswelt und die in diesem Geltungsbereich verbindlichen Verhaltensmaßregeln durch das Verfahren der Kontexttransformation grundsätzlich auf den Kopf stellt“²⁰⁴, was ganz im Zeichen des Karnevals und des an ihn gebundenen Verkehrsprinzips steht. Der Protagonist stellt die Verdichtung eines Traumes vom freien Leben in zwangloser Ungebundenheit dar und invertiert die „schwellenfeindlich normierte Anpassungsordnung der spätmittelalterlichen Ständegesellschaft in eine zweckfrei entregelte Unordnung.“²⁰⁵ Durch seine karnevalesken Zeigehandlungen sorgt Ulenspiegel für die plötzlich hereinbrechende Karnevalisierung des Ordnungssinnes. Er führt Zeichenoperationen aus, die auf die Plurifunktionalität von Dingen und auf die polysemantische Verwendbarkeit von Sprache als Kommunikationsmittel verweisen. Er verwendet dazu das Vorstellungsrepertoire der verkehrten Welt und erzeugt somit die Korrelation von Sinninhalten und Bedeutungen, welche der Vorstellung der Alltagswelt widersprechen und sie in ihrem wörtlichen und konkreten Sinn greifbar machen. Der Gebrauch von Sprache als einem monokausal operationalisierbarem Instrument zur Durchführung von Handlungen wird somit widersprochen. Ulenspiegel hebt so die Ordnungswelt

²⁰² Kenner, Hedwig: Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. Klagenfurt 1970, S. 163.

²⁰³ Kuper 1993, S. 10.

²⁰⁴ Kuper 1993, 141.

²⁰⁵ Kuper 1993, 141.

durch seine entgrenzte Sprachlogik aus den Angeln. Die Aussage verliert jedoch ihre ursprüngliche Bedeutung nicht, sie gewinnt durch die Übertragung in den erweiterten Geltungsbereich der verkehrten Welt weitere Interpretationsmöglichkeiten. So bleibt sie doppelsinnig sinnerweitert immer noch verstehbar. Der Held wird so zum Zeicheninterpreten und Zeichenproduzenten der die Konnotation des Zeichens erweitert oder verändert. Dils Mitmenschen werden so aus ihrer Gewohnheit gerissen und verunsichert, die geltenden Normen, auf die sich die Gesellschaft geeinigt hat, werden für nichtig erklärt, invertiert und travestiert. Ulenspiegel visualisiert durch inversionscodierte Zeichen- oder Zeigehandlungen das Bedeutungspotential von „sinbildlichen Redensarten und situations- oder erfahrungsgebundenen Sprichwörtern in ihrer Eigenschaft als »formelhafte Informationsträger«²⁰⁶. Dadurch entpragmatisiert er die Sprachintention seiner Auftraggeber. So sorgt Ulenspiegel für die nachhaltige Karnevalisierung der Sprache und entmachtet das Instrument der Herrschaft über Untergebene, welche normalerweise zur Bevormundung von Oben dient. Kuper vergleicht Dil mit einem koboldhaften Hilfsgeist, der seinen unreflektiert daherredenden Meistern und Herren unwidersprochen aufs Wort folgt, dabei die konventionellen Formen der Redenorm sprengt und alle Befehle wortwörtlich ausführt. Diese Handlungen haben Verweigerungsintention widersprechen der Erwartungshaltung der Auftraggeber, die ein differenziertes Arbeiten von Dil erwarten. Doch dieser folgt nur seiner unberechenbaren Narrenlogik und stellt die Personifikation des karnevalesken Inversionsprinzips dar. Er ist das karnevalisierte Bewusstseinsprinzip und überträgt die Informationen des tatsächlichen Lebens in die verkehrte Welt. So wird auch die Sprache von ihrer Funktion als Determination von Verständigungsprozessen befreit, indem die Zeichensysteme durchbrochen werden und die Sprache „aus ihrer Rolle als Vergesellschaftungs- und Herrschaftsmittel“²⁰⁷ herausgelöst wird. So stellt der Schalk die Widersprüchlichkeit des menschlichen Daseins und der grundsätzlichen Ambivalenz der Dinge und Lebensverhältnisse dar, einen Schritt weiter gedacht sogar der Arbitrarität von Sprache und beschriebener Sache. Dil verweist auf die Mehrdeutigkeit von Sprache und deren Benutzung als Mittel der eindeutigen

²⁰⁶ Kuper 1993, S 142.

²⁰⁷ Kuper 1993, S. 145.

Rollenverfestigung und Verhaltenszuweisung. Durch seine Narrenlogik parodiert er eben diese Festlegung und schafft Raum für Entfaltung.

4.3.1 Alphabetischer Gehorsam

Dil ist berühmt für seinen alphabetischen Gehorsam. Er nimmt alles wörtlich und versteht die Menschen so absichtlich falsch. Jeden Auftrag und jedes Sprichwort, nimmt er buchstäblich beim Wort.

Viele der Handwerkerschwänke folgen dem Motiv des alphabetischen Gehorsams und laufen oft strukturell ähnlich ab.

Als Bäckerknecht in Historie 20 „bütelt“ Dil das Mehl im „Mondschein“ aber auch gleich in den Mondschein hinaus, da er sein Handwerk nachts verrichten soll und der Meister ihm kein Licht geben will, damit er etwas sieht. Auch den wütenden Fluch des Bäckers führt er aus: „Gang an Galgen und hol Dieb harein.“²⁰⁸ (Eine sehr derbe Redensart, die in etwa „Scher dich zum Teufel!“ bedeutet.) Dil geht zum Galgen, wo das Gerippe eines Diebes liegt und bringt es dem Meister. Dieser ist entrüstet und fragt ihn, warum Dil ihm nicht mehr bringe. Dieser antwortet: „Es was nüt mehr da.“²⁰⁹ Also nun der Bäcker mit einem „das sollest du sehen“ aus der Stube stürmt, um sich beim Bürgermeister auf dem Markt zu beklagen, folgt Dil ihm, da er diese Redensart wieder falsch versteht. Vor dem Bürgermeister angekommen beginnt der Bäcker zu klagen, doch als er Ulenspiegel gewahr wird, vergisst er, was er sagen wollte. Der Schalk treibt seine Späße und der Bürgermeister wendet sich ob dieser Schalkheit ab. Somit hat sich Dil aus einer brenzligen Situation gerettet.

Andere Historien mit Handwerkern laufen ähnlich ab. Dem Schmiedemeister folgt er in Historie 39 mit den Bälgen in den Hof hinaus, bei einem anderen Schmied in Historie 40 schmiedet er wörtlich „eins für das ander“²¹⁰, also nicht eines nach dem anderen, sondern die Werkzeuge zusammen, da er sich für eine Boshaftigkeit des Schmieds rächt, der ihn geheißsen hat, aus der Prophei²¹¹ seinen Hunger zu stillen. Ein Bierbrauer, der auf ein Fest geht und Ulenspiegel alleine in der Braustube lässt, ordnet an, er solle den „Hopffen“ sieden. Dieser verwechselt aber absichtlich den Hopfen mit dem Hund „Hopff“ des

²⁰⁸ Lindow 2001, S. 61.

²⁰⁹ Lindow 2001, S. 61.

²¹⁰ Lindow 2001, S. 121.

²¹¹ Abort

Braumeisters und siedet statt dem Getreide das Tier. Die Liste könnte man noch sehr lange weiter führen, denn gut 40% der Schwänke bauen auf dem Prinzip des Wörtlichnehmens auf. Und immer wieder kehrt der Spruch Ulenspiegels: „Ja, Her, Ihr haben mich das so geheissen. Ist es nit ein grose Plag, ich thun alles, was man mich heisset, noch kann nienen Danck verdienen.“²¹² Dieter Arendt meint, dass durch diesen kindlichen „Wortgehorsam oder offenbares Mißverstehen [Dil] sich befreit von der Indienstnahme durch das Wort“.²¹³ So verberge sich hinter diesen Wortspielen eine naive Schläue, die durch den scheinbaren Dienst nach Vorschrift sich gerade ihre Freiheit sichere.²¹⁴ Er kann sich durch diese Naivität auch vor drohender Strafe retten und wird dadurch aus den ihm lästigen Arbeitsverhältnissen entlassen.

Auch ist die Motivation bei diesen Episoden oft dieselbe, was Dil auch indirekt sagt: „Es seint, welche Bruwer es wellen, thäten ihr Gesind halber das, das man sie hieß, sie liessen sich begnügen.“ Dil zielt also auf die Faulheit der Meister ab, die lieber zum Fest gehen oder sich schlafen legen und die Knechte und Gesellen die ganze Nacht schufften lassen. Er rächt sich stellvertretend für die Gesamtheit der Untergebenen, denn Handwerksgesellen werden im Ulenspiegel nie bestraft, es sind immer nur ihre Arbeitgeber.

Doch auch andere Leute versuchen ihm seine Schalkheit mit seinen Mitteln heimzuzahlen, doch sind sie am Schluss doch die Leidtragenden, denn Ulenspiegel lässt keine Ungerechtigkeit an ihm ungerächt. So sagt Dil in der oben bereits erwähnten Historie 40 zum Schmied, er wolle tun, „waz er wolt, und essen, waz er ihm geb“²¹⁵. Doch Dil rechnet nicht damit, dass der Schmied ihn zur Mittagszeit zur Prophei führt und ihm sagt: „Seh hin, du sprichst, du wölltest essen, waz ich will, uff daz ich dir zu arbeiten geb. Und dis mag niemans essen, daz iß du nun alles.“²¹⁶ Auch der Pfeiffenmacher in Historie 66 versucht Dil zu betrügen, was ihm schlecht bekommt. „Da lud der Pfeiffenmacher Ulenspiegel zu Gast in dieser Weiß, daz er ihn äffen wolt, und sagt zu ihm: „Kum morgen zu Mittag und iß mit mir, ob du kanst.“²¹⁷ Dil kommt am nächsten Tag, doch er findet das Haus verbarrikadiert und findet

²¹² Lindow 2001, S. 139.

²¹³ Arendt 1978, S. 81.

²¹⁴ vgl. Arendt 1978, S.81.

²¹⁵ Lindow 2001, S. 121.

²¹⁶ Lindow 2001, S. 121.

²¹⁷ Lindow 2001, S. 190.

keinen Weg hinein. Er wartet bis zum Nachmittag und merkt langsam, dass er auf den Arm genommen wurde. Auch hier geht die Historie schlecht für den Pfeiffenmacher aus.

In einigen Historien schafft Dil es auch, sich durch sein Wörtlichnehmen zu bereichern. So verspricht ihm der König von Dänemark, sein Pferd mit dem „allerbesten Huffs Schlag“²¹⁸ beschlagen zu lassen. Dil fragt beim König nach, ob er dies wirklich ernst meine und der König „sprach ja, dann er nach seinen Worten thät“.²¹⁹ Daraufhin lässt Dil sein Pferd mit goldenen Hufeisen und silbernen Nägeln von einem Goldschmied beschlagen, doch als der König das bezahlen soll, antwortet er: „Das was mein Meinung nit“²²⁰. Diese Episode ist ein Paradebeispiel für die Wortverdrehungen Dils. Er lässt sich von seinem Gegenpart eine Sache fest zusichern, denn dieser denkt und handelt in den allgemeinen Alltagskonventionen und ein Pferd mit goldenen Hufeisen zu beschlagen liegt einfach völlig außerhalb des normalen Vorstellungsbereichs. Als der König seinen Fehler erkennt, lacht er über Ulenspiegels Streich: „du bist mein allerliebster Hofgesind, du thust, waz ich dich hieß“²²¹. Hier entsteht zweifellos eine Diskrepanz zwischen Sprache und ihrer intendierten Bedeutung, die den Beteiligten bewusst ist und die zur Erheiterung beiträgt.

Doch auch Dil ist nicht gefeit vor der Macht der Sprichwörter. So vertraut er in der 18. Historie blauäugig dem Sprichwort „wer Brot hat, dem gibt man Brot“²²², kauft für zwei Schilling Brot, stellt sich mit einem Tisch vor den Sankt Stephansdom und wartet. Diese „Gaukelei“²²³ hält er so lange, bis ein Hund kommt und ihm ein Brot stiehlt. Während der Verfolgung des Hundes, um ihm das Gebäck wieder abzunehmen, schmeißen eine Sau und ihre Ferkel Dils Tisch um und klauen ihm den Rest. Dil lacht daraufhin über sich selbst, da er erkennt, dass er Opfer seiner eigenen Torheit geworden ist und sieht die Unzulänglichkeit dieser Redewendung, da ihm nichts gegeben, sondern nur genommen wurde. Dies verleitet zu der Annahme, dass er aus seinen eigenen Fehlern lernen würde und daraufhin die Sprachspiele bewusst gegen andere anwendet. Jedoch kommen Sprachspiele auch schon in einigen vorhergehenden

²¹⁸ Lindow 2001, S.70.

²¹⁹ Lindow 2001, S.70.

²²⁰ Lindow 2001, S.70.

²²¹ Lindow 2001, S.70.

²²² Lindow 2001, S. 55.

²²³ Lindow 2001, S. 56.

Historien vor. Er hat sich ihrer also bereits bedient und kennt ihre Funktion. Dies bestätigt, dass Dil nicht nur ein betrügerischer Dieb ist, sondern auch nach Deuferts Definition die Kriterien des bürgerlich-bäuerlichen Narren erfüllt. Er hat sich die Krankheit Narrheit eingefangen und unterliegt ihr von Zeit zu Zeit selbst.

Dieter Arendt hat sich ausführlich mit dem Wortgehorsam im Eulenspiegel beschäftigt. So meint er, die Wortspielerei als strafenden und schadenfrohen Wortgehorsam zu erklären, wäre immer noch nicht ausreichend. Dils Sprachgestik indiziere eine bestimmte Intention:

„Die Sprache dient in verfremdeter Semantik, sei es als Spracherweiterung durch amphibolische Doppelung der Bedeutung oder paronomatische Verzerrung der Bedeutung des Wortes, sei es als Sprachverschnitt durch Reduktion der Bedeutung des Wortes, als intensiviertes Zeichen für die Realität. [...] [D]ie Schelmensprache erklärt sich nur künstlich aus der Sprachphilosophie des Nominalismus.“²²⁴

Doch nimmt Eulenspiegel die Worte zwar wörtlich, jedoch nicht realistisch. Er führt die Wendungen ins Absurde, ins Lebensferne. Damit zeigt er seinem Herrn auf ironische Weise, dass „seine Macht auch in der Sprache nur so weit reicht, wie Knecht Eulenspiegel ihm zugesteht.“²²⁵

„Eulenspiegel spaltet die Sprache durch Reduktion ihrer metaphorisch-figürlichen auf die eigentliche Bedeutung in der Tat ab von der ihr selbstverständlich entsprechenden Realität; indem er sie dem gewohnten Gebrauch entfremdet, provoziert er die Frage nach einer in der verpflichtenden Wirklichkeit selbst kontrastiv verborgenen Wahrheit.“²²⁶

Dil verkehrt so die Welt, führt die Sprache ad absurdum, indem er die Sinnhaftigkeit der metaphorischen Meinung in Frage stellt. Er durchbricht wieder eine gesellschaftliche Norm, eine Übereinkunft der Menschen, wie bestimmte Dinge zu deuten sind. Diese Übereinkunft schafft Stabilität, da jeder weiß, was der andere meint und niemand diese Redensarten hinterfragt. Dil macht sich diese geradlinige Denkweise zu Nutze, indem er gegen die Konvention verstößt. Doch „verkehrt“ er die Welt? „Verkehren“ bedeutet gemeinhin „falsch machen“, „umdrehen“, „um 180° drehen“. Doch Dil dreht die Welt nicht um 180°. Er stellt sie in Frage und schafft somit eine neue Welt,

²²⁴ Arendt 1978, S. 83f.

²²⁵ Hildebrandt, Hans Hagen: Sozialkritik in der List Till Eulenspiegels. Sozialgeschichtliches zum Verständnis der Historien von Till Eulenspiegel. In: Projekt deutschunterricht 1. Stuttgart 1971, S. 110.

²²⁶ Arendt 1978, S. 84.

welche im Chaos aufgeht und in der Alltagswelt der anderen teilweise erheblichen Schaden anrichtet. Er verkehrt also nicht, er verdreht und verschiebt die Welt, hebt sie aus den geordneten Bahnen und entkräftet damit die Realität. Diese „verdrehte Welt“ ist bei genauerer Überlegung eine Mischung aus Bachtins familiärer Marktplatzrede und dem verkehrte Welt-Konzept. Es ist ein ‚sich lustig Machen‘ über die Sprache mit der Sprache, eine alltägliche Gewohnheit, die entfremdet wird und etwas Neues daraus entstehen lässt, was zum Lachen bringt, aber auch die Gesellschaft teilweise ins Absurde und somit ins Chaos stürzt, zumindest für kurze Frist. Dies trifft genau das Wesen des Karnevals und seiner karnevalesken Elemente nach Bachtin. Die Welt, bzw. das Verständnis davon, wird aus dem Kontext gerissen, ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt und als völlig neues Instrument wieder eingeführt. Das Spiel mit der Sprache nimmt hier die Funktion des Karnevalslachen ein. Es negiert und bestätigt, beerdigt und lässt neu entstehen. Genau wie Dils Defäkieren ist dieses Wörtlichnehmen ein Verletzen eines Tabus, ein Durchbrechen der gesellschaftlichen Norm und Vorstellung. Er überschreitet die Grenzen der Konventionen und verschafft sich dadurch Freiheit und die Macht, seinen und den Freiraum anderer so abzustecken, wie er will.

4.3.2 Materielle Verkehungen

Dil stellt nicht nur durch seinen Umgang mit der Sprache die Welt auf den Kopf, er dreht auch tatsächlich Gegenstände um und macht sie damit zu entfremdeten Objekten.

Historie 25 zeigt nicht nur Tierquälerei und Grobianismus, sondern auch die Zweckentfremdung eines Pferdes als Reit- und Nutztier zu einem „Grundstück“. Dies scheint auf den ersten Blick absurd, doch ist es ein gelungener Schachzug Dils, seinen Kopf zu retten. Der Herzog von Lüneburg hat Dil Landverbot erteilt und ihn als vogelfrei erklärt. Doch Dil reitet trotzdem durch das Land des Fürsten und wie es der Zufall so will, sieht er diesen von weitem herannahen. In vollem Bewusstsein der Gefahr steigt Dil vom Pferd, schneidet ihm den Bauch auf, entfernt die Eingeweide, dreht es auf den Rücken und stellt sich in den Kadaver. Als der Herzog ihn fragt, was er da treibe, zitiert jener einen

Rechtsspruch aus dem niederdeutschen „Sachsenspiegel“²²⁷: „ein jetlicher soll Frid haben in seinem vier Pfälen.“²²⁸. Die vier Pfähle sind die Begrenzungspfähle eines Grundstücks, in denen niemandem Leid zugefügt werden darf. So nutzt Dil die Beine seines Pferdes als Pfähle und rettet somit seine Haut, indem er in der Haut seines Pferdes steht, welches ihm als häuslicher Schutzraum dient.

Diese Historie beinhaltet nicht nur das aus dem Zusammenhang gerissene Landesgesetz, sondern auch die Verweigerung der Unterwerfung gegenüber einem Herrscher. Dil schafft sich einen karnevalesken Raum innerhalb der Ordnungswelt, welche dem Schalk Schutz vor Strafe bietet. Er inszeniert einen grotesken Körper, indem er die bestehende Ordnung auflöst und das Pferd tötet und zweckentfremdet. Es ist nicht länger Nutztier, sondern Schutzraum. Er sitzt nicht mehr auf ihm, sondern steht in einem anderen Lebewesen. Er stellt sich in das tote Pferd und wird so eins mit ihm, er erschafft somit etwas völlig Neues und löst Körpergrenzen auf. Auch hier stellt Dil die Alltagswelt auf den Kopf und materialisiert das Unvorstellbare. Diese Szene ist eins der besten Beispiele für das Karnevaleske bei Dil Ulenspiegel.

Mit dieser Szene endet jedoch die Auseinandersetzung mit dem Herzog nicht. Dil hat erkannt, dass sein Streich den Herrscher als machtlos enttarnt hat und setzt dem Ganzen noch eines drauf. Er besorgt sich ein Pferd, einen Karren und kauft einem Bauern Erde von seinem Acker ab und hat sich somit ein Stückchen Land erworben. Er lädt die Erde auf den Karren und stellt sich damit vor die Burg des Herzogs in Celle. Als der Herzog ihn bis zu den Schultern in der Erde sitzen sieht, sagt er verwundert, dass er ihn doch hängen lassen wollte, wenn er ihn nochmals in seinem Land anträfe. Ulenspiegel entgegnet: „ich bin nit in Euwerm Land, ich setz in meinem Land, das ich gekoufft hab für einen Schilling Pfenning.“²²⁹ Der Herzog ist nun zum zweiten Mal bis aufs Blut blamiert und droht mit einer „karnevalesk anmutenden Erweiterung des Strafrahmens“²³⁰, nämlich Dil mitsamt seines Pferdes und seines Karren hängen zu lassen, wenn er sich nicht auf der Stelle fort mache.

²²⁷ Kuper 1993, S. 146.

²²⁸ Lindow 2001, S. 74.

²²⁹ Lindow 2001, S. 76.

²³⁰ Kuper 1993, S. 147.

Auch hier ist es Dil, welcher der Obrigkeit ihre Position zuweist und den Machthaber in der Ausübung seiner herrschaftlichen Autorität blockiert. Wichtig an diesen, wie auch an allen anderen Historien, ist die Unvorhersehbarkeit der Handlungen Ulenspiegels. Sie treffen seine Gegenspieler unerwartet und stellen ihre Welt auf den Kopf, weil sie die Grenzen des Normalen und Vorstellbaren überschreiten.

Eine weitere Inversion findet man am Ende der Schwanksammlung. Dil ist bereits verstorben und wird in einen Sarg auf eine Barre gelegt. Die Sau des Spitals und ihre Ferkel kommen, kriechen unter die Barre und schubsen den Sarg herunter und Ulenspiegel kommt verkehrt herum mit dem Bauch nach unten zum liegen. Ein für den Zuschauer lustiges Treiben entwickelt sich, als die Beginen und Pfaffen die Schweine hinaustreiben wollen und beginnen, die Schweine zu jagen. Die Pfaffen vergessen die Vigilien zu beten und als die Schweine ausgetrieben sind, wird Ulenspiegels Sarg aus Versehen verkehrt herum auf die Barre gelegt, was erst auf dem Kirchhof auffällt und unter allgemeinem Gelächter als Dils Wille proklamiert wird.

Diese Historie (94) bietet viel Interpretationsspielraum. Zunächst stellt die Schweinejagd ein karnevaleskes Ritual dar, welches in vielen Regionen Europas praktiziert wurde und zur allgemeinen Erheiterung beitrug. Die Jagd und das Schlachten von 12 Schweinen und einem Stier im Karneval stellten das Herzstück der offiziellen Karnevalsriten Venedigs auf dem kleinen Platz neben dem Dogenpalast dar. Während das Schlachten von Schweinen zur Herstellung von Würsten und Kutteln eine saisonale Arbeit war, die in weiten Teilen Europas mit dem Karneval verbunden war, wurde es in Venedig zu einer ritualisierten und ausgefeilten Allegorie von Gerechtigkeit und Herrschaft. Die Tiere durchliefen ein formelles gerichtliches Verurteilungsverfahren, welches man als Spottgericht bezeichnen kann. Nachdem sie in einem Gerichtssaal zusammengedrängt und zum Tode verurteilt worden waren, wurden sie in einen Laufstall gesperrt, der sich auf dem wirklichen Hinrichtungsplatz befand, wo die „Scharfrichter“ (die eigentlich Schmiede waren) sie jagen und fangen mussten, bevor die Tiere geköpft wurden.²³¹ Dieses historische Beispiel für ein Karnevalsritual zeigt ebenfalls die Verkehrung der Welt, indem Tiere wie

²³¹ vgl. Muir, Edward: *Carnival and the lower body*. In: *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge 1997, S. 87.

Menschen behandelt und sozusagen Unschuldige zum Tode verurteilt werden. Dieses Ritual stellt nicht nur eine komische und groteske Szene dar, parodiert allein durch seine Örtlichkeit: der Dogenpalast war seit dem 9. Jahrhundert Regierungs- und Verwaltungszentrum der Republik Venedig, wo auch die wichtigen Regierungsorgane und Gerichte ihren Sitz hatten.

Historie 94 des Eulenspiegelbuchs ist eine witzige Szene, die wahre Komik aufweist und sowohl die Beginen als auch die Pfaffen der Lächerlichkeit preisgibt. Es ist wohl einer der grotesksten Schwänke im ganzen Buch, der seine Wirkung durch das Bunte Treiben der Sau und ihrer Ferkel entfaltet und dabei den geordneten Zustand des Spitals ins Chaos stürzt. Den Schweinen ist nichts heilig, denn sie „sprungen und lieffen, so über die Pfaffen, über die Beginen, über die Kranken, über die Starcken, über die Leich, da Ulenspiegel in lag so daz da ein Geruff und Geschrei ward“²³² Jedoch kann man das Motive der Schweinejagd nicht allein als witzige karnevaleske Episode abtun, denn allein durch den Ort der Handlung wird massive Kritik offenbar. Man muss sich fragen, was Schweine in einem Spital, vor allem in den Räumlichkeiten der Kranken zu suchen haben. Bei der Verfolgungsjagd laufen und springen sie nämlich nicht nur über Beginen, Pfaffen und Ulenspiegels Leiche, sondern auch über die Kranken. Auch wenn die Hygienevorschriften in der Frühen Neuzeit nicht unserem heutigen Standard entsprachen, kann man doch davon ausgehen, dass ein Spital sauber und von Tieren frei gehalten werden sollte. So kann man diese Historie ähnlich deuten wie die Episode im Wirtshaus, in der die Kinder des Wirts hinter die Haustür ihr Geschäft verrichten und damit der Zeigefinger gegen unreinliches Verhalten erhoben wird.

Des Weiteren kann man auch das Unterlassen des Lesens der Vigilien in den Zusammenhang mit anderen Historien stellen. Im Kapitel „Die Konzeption des Diabolischen“ wird darauf hingewiesen, dass alle durchgeführten Sakramente bei Dil wegen seiner diabolischen Präsenz wirkungslos bleiben. Hier wird der geistliche Beistand von außen unterbunden und es scheint als wären die Schweine Gesandte, die eben dieses klerikale Wirken im Chaos untergehen lassen sollen.

Besonders interessant ist Dils Position im Grab. Die Schweine werfen seinen Sarg um und so liegt der Schalk um 180° um die eigene Achse gedreht in seiner

²³² Lindow 2001, S. 265.

hölzernen Kiste. Als die Menschen auf dem Kirchhof zusammenkommen und diesen Zustand bemerken, lachen sie und sagen, er möchte nicht so liegen, wie die anderen Christenmenschen. „Er zeigt selber, das er verkert wil liegen, dem wöllen wir also thün.“²³³ In dieser Position wird er jedoch nicht beerdigt. Der Sarg wird auf zwei Seile gelegt und soll so in die Grube hinuntergelassen werden. Das Seil am Fußende entgleitet jedoch und Dils Sarg steht aufrecht im Grab. Die Leute sind sich einig: „Lassen ihn ston, wan er ist wunderlich gewesen in seinem Leben, wunderlich will er auch sein in seinem Tod.“²³⁴ Sie schütten das Grab zu und so bleibt Ulenspiegel aufrecht im Grab stehen. Auch diese Szene ist ein Grund zur Erheiterung, denn Dil ist auch im Tod anders als alle anderen Christenmenschen. Doch bietet diese Position auch eine weitere Bestätigung der These, Dil sei ein gottferner Mensch. Jeder andere wendet seinen Blick im Grab nach oben in Richtung Himmel. Ein Symbol für die Ausrichtung auf Gott und die Auferstehung. Dils Blick jedoch ist horizontal und bleibt somit in der Welt, denn er ist seit Anfang an nicht am göttlichen Heil interessiert, beziehungsweise für ein Leben in der Welt prädestiniert.

4.3.3 Das Spiel der Verstellung

Nach Bachtin ist der Karneval ein Schauspiel ohne Zuschauer, ein Welttheater, auf dessen Bühne ein jeder eine Rolle spielt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass auch Ulenspiegel sich immer wieder verkleidet und in die verschiedensten Rollen schlüpft. Er gibt sich als Geselle der verschiedenen Handwerkerzünfte aus, stellt sich einem Bischof als Brillenmacher vor, verdingt sich als Küster bei einem Pfarrer, verkleidet sich als Arzt und Reliquienhändler und vieles mehr. Oft treibt ihn nur seine Schalkheit, doch in der 31. Historie erfahren wir auch einen anderen Grund:

„In allen Landen het sich Ulenspiegel mit seiner Boßheit bekannt gemacht, und wa er vor einmal gewesen waz, da waz er nit wilkum, es wär dann, das er sich vercleidet, daz man ihn nit kant.“²³⁵

Die Leute kennen ihn bereits und es fällt dem Schalk schwer, sich ohne ehrliche Arbeit genug Geld und Essen zu verschaffen. Da er aber faul ist und weiß, dass er mit seinem Bekanntheitsgrad nichts gewinnen kann, verkleidet er sich und

²³³ Lindow 2001, S. 265.

²³⁴ Lindow 2001, S. 266.

²³⁵ Lindow 2001, S. 93.

kommt so ohne großen Aufwand an Geld. Dil verkleidet sich also als Priester, lässt einen Totenschädel in Silber fassen und stellt sich in Pommern in einer Kirche auf eine Kanzel und predigt vom Alten und Neuen Testament. Der gibt den Totenschädel als Reliquie des Heiligen Brandan aus und behauptet, dass er in dessen Auftrag eine Kirche bauen will. Außerdem nehme der Schädel nur Spenden von Frauen an, die keine Ehebrecherinnen seien. Natürlich gehen alle Frauen der Gemeinde zu ihm und spenden, auch die Ehebrecherinnen und diejenigen, um welche Gerüchte kursieren. Manche opfern sogar mehrmals, nur damit die anderen sie dabei beobachten und das Gerede über sie verstummt: „Auch waren ettliche, die zwei- oder dreimal opfferten, uff das das Volck das solte sehen und sie uß ihrem bösen Geschrei sollten lassen.“²³⁶ Dieses Verhalten spiegelt natürlich die Scheinheiligkeit der Frauen in der Gesellschaft wider, jedoch fungiert dieses Opfern und zur Schaustellen der eigenen Unschuld auch als Sicherheitsventil. Offensichtlich herrschen Spannungen zwischen den Anhängern der Gemeinde, da jede Frau die anderen ganz genau beobachtet. Durch diese „rituelle Reinigung“ entspannen sich die Beziehungen und es stellt sich ein Ausgleich ein, da diejenigen, die nicht Ehebruch begangen haben, an das Wirken der Reliquie glauben und die Ehebrecherinnen ihren Namen in der Gemeinde reinwaschen. So besteht das Problem offenkundig „in der Unfähigkeit der Menschen, die Wahrheit wahrzunehmen, genauer, in der fehlenden Bereitschaft, die Wahrheit überhaupt anzuerkennen, obwohl sie unmittelbar einsichtig sich dartut.“²³⁷ Diese Historie lässt eine plötzliche Wende vermissen, etwa in der Art, dass die Geprellten hinter den Betrug kommen und Ulenspiegel aus der Stadt jagen. Ganz im Gegenteil. Die Frauen schätzen sich glücklich, auf diese einfache Weise ihren guten Ruf gereinigt bzw. bestätigt bekommen zu haben. Auch die Kleriker, die Ulenspiegel gewähren lassen und zum Ausgleich etwas Geld von ihm erhalten, merken nicht, dass „ihre Kooperation nur dazu beiträgt, die Leichtgläubigkeit der Menschen zu ironisieren und ihre Unfähigkeit zu belachen, offenkundige Wahrheiten zu erkennen.“²³⁸ So nehmen alle Beteiligten mit Enthusiasmus an dem Schauspiel Teil und jeder bereichert sich durch diesen Betrug, doch nur Ulenspiegel ist es, der sich des Betruges bewusst ist.

²³⁶ Lindow 2001, S. 94.

²³⁷ Classen 1998, S. 257.

²³⁸ Classen 1998, S. 257.

In Prag (28. Historie) gibt sich Dil für einen scholastischen Gelehrten aus, der die großen Fragen der Welt beantworten könne. Er lässt diese Behauptung aufschreiben und an Kirchentüren und Collegien nageln. Die Professoren und Studenten der Universität finden diese Behauptung infam und wollen Ulenspiegel als Betrüger entlarven. Sie bestellen ihn für den nächsten Tag zu einer großen Versammlung, bei der er drei Fragen beantworten soll. Diese Fragen sind jedoch genauso unsinnig wie die von Ulenspiegel gegebenen Antworten, jedoch geben sich die Leute damit zufrieden und halten ihn tatsächlich für einen großen Meister. Ulenspiegel jedoch überkommt schon vor der Befragung die Angst, dass sein Betrug aufgedeckt werde könnte und nimmt einige Bürger, Gesellen und seinen Wirt mit zu der Versammlung. Nach der Befragung macht er sich eilends aus dem Staub, um nicht von den Studenten, die doch hinter seine Schalkheit kommen würden, verprügelt zu werden. Ulenspiegel ist der einzige, der den Unsinn der Fragen erkennt und sich so durch verwirrende närrische Antworten aus der Affäre ziehen kann. Er bekämpft also Närrisches mit Narrheit und ist sich dessen im Gegensatz zu allen anderen voll bewusst. Die geübte Kritik in dieser Historie ist nicht zu übersehen. Die Angehörigen der Universität beschäftigen sich mit Fragen, die zu nichts Nutzen sind und keinen Sinn ergeben. Sie sind es auch, welche genau diesen Unsinn notfalls mit Gewalt verteidigen.

Auch die nachfolgende 29. Historie zeigt den Hochmut der Angehörigen der Universität. Die Erfurter Studenten wollen sich nicht so blamieren lassen wie die Prager und stellen Ulenspiegel vor eine unlösbare Aufgabe, worauf sie ihm einiges Geld geben. Er soll einem Esel das Lesen beibringen. Der Erzähler begrüßt die Wahl der Studenten, „dan es sein vil Esel zu Erdtfurt, alt und jung.“²³⁹ So stellen sich am Ende auch die Studenten, Magistri und der Rector als Esel heraus, da sie Dil wirklich glauben, er habe einem Esel das Leben beigebracht. Doch wie immer steht nur ein Betrug dahinter. Ulenspiegel legt dem Esel ein Buch mit Hafer zwischen den Seiten in den Futtertrog, der so mit dem Maul immer wieder umblättert. Vor der Vorführung des Kunststücks lässt Ulenspiegel den Esel hungern und legt ihm ein Buch ohne Hafer vor. Als der Esel nun kein Futter findet, schreit er „I-a, I-a!“²⁴⁰ und die Anwesenden glauben, Ulenspiegel hätte ihn wirklich diese beiden Vokale gelehrt. So beweist Dil

²³⁹ Lindow 2001, S. 87.

²⁴⁰ Lindow 2001, S. 87.

wiederum, dass die Menschen weder lern- noch erkenntnisfähig sind. So lautet Ulenspiegels nüchternes Fazit über die Wahrnehmung seiner Mitmenschen: Solt du die Esel in Erdtfurt all weiß machen, das würd vil Leibs bruchen²⁴¹.²⁴²

In allen drei Historien stellt sich Ulenspiegel auf eine Bühne, auch wenn es nicht die des Theaters ist. Er predigt von der Kanzel und vom Professorenpuhl aus und hat viele Zuschauer. Er macht diese ehrwürdigen Orte durch seine Verkleidung und Verstellung zu seiner Bühne und bindet seine Zuschauer in sein Schauspiel ein, ohne dass sie dies bemerken. Er zieht sie in eine andere Welt, die Welt des Betruges, welche weder für die Kirchengemeinde noch für Professoren und Studenten einsichtig ist. Sie fallen auf seine Verstellung herein und werden ebenfalls zu Darstellern auf Ulenspiegels Bühne.

5 Das befreiende Lachen

Nach dieser Analyse ist es nun notwendig, nach dem Karnevalslachen im Dil Ulenspiegel zu fragen. Wie schon ausgeführt, ist das Karnevalslachen das Lachen des ganzen Volks, denn es lachen alle und zwar kollektiv. Dies trifft in vielen Historien nicht zu. In den meisten Schwänken ist das Lachen ambivalent und immer von zwei, wenn nicht sogar von drei Seiten aus zu betrachten.

In Magdeburg treibt Dil seine Späße und wird sogar von den besten Bürgern dazu angehalten, „Abenthür“²⁴³ zu treiben. Er tut also, als wolle er fliegen und als er sich sicher ist, dass die Leute wirklich glauben, er wolle vom Rathaus springen, verspottet er sie:

„Ich meinte, es wär kein Thor oder Nar mer in der Welt dann ich. So sih ich wol, daz hie schier die gantz Stat vol Thoren ist. Und wann ihr mir alle sagten, daz ihr fliegen wollten, ich glaubt es nit. Ich bin doch weder Ganß noch Fogel, so hon ich kein Fettich, und on Fettich oder Federn kann nieman fliegen. Nun sehen ihr offenbar, daz es erlogen ist.“²⁴⁴

Dil ergreift daraufhin die Flucht und lässt teils fluchende teils lachende Menschen zurück.

In dieser Historie spaltet das Lachen die Gesellschaft in Magdeburg. Die Lachenden erkennen Dil als betrügerischen „Schalckßnarr“, doch sprechen sie seiner Rede auch Wahrheitsgehalt zu („so hat er war gesagt“) und nehmen so

²⁴¹ Leben, Lebenszeit.

²⁴² Lindow 2001, S. 88.

²⁴³ Lindow 2001, S.43.

²⁴⁴ Lindow 2001, S. 43.

das Urteil Dils, selbst Thor oder Narr zu sein, an. Den anderen dient das Fluchen als Ventil für den Ärger über Dils Betrug und Spott. Für die einen ist der Streich ein „prodesse et delectare“²⁴⁵, ein lehrreiches und unterhaltendes Schauspiel, für die anderen bedeutet es Diffamierung und Beleidigung. Beide Arten des Aggressionsabbaus können als Formen grotesken Realismus gesehen werden. Das Lachen erschüttert den ganzen Körper, macht ihn zum karnevalesken, grotesken Körper. Fluchen stellt eine verbale Form der Aggression dar und beinhaltet meist Fäkalausdrücke, Schimpfwörter oder diffamiert religiöse Begriffe. Auch das Aussprechen von Fäkalausdrücken rückt den Fluchenden in Richtung grotesker Körper, da hier im übertragenen Sinn Mund und After kurzgeschlossen werden. Bachtin versteht das Lachen als ableitende Funktion, durch die Angst oder Furchteinflößendes besiegt wird.²⁴⁶ In dieser Szene hat zwar niemand Angst, doch wird durch beide Formen der Ableitung von Emotionen, der Ärger über Dils Spott abgebaut. Auch der Bezug zu antireligiösen Begriffen, mit denen Dil auch in anderen Historien beschimpft wird, rückt ihn in Richtung des Diabolischen, wie in Kapitel 2.3.4 bereits dargestellt.

In dieser Historie sind viele Voraussetzungen für das Karnevalslachen Bachtins gegeben. Ein öffentlicher Rahmen ist hergestellt, denn die ganze Stadt hat sich versammelt, die Begebenheit findet auf dem großen öffentlichen Rathausplatz statt und alle Anwesenden werden miteinbezogen. Jedoch lachen am Schluss nicht alle zusammen, es entsteht kein universelles Lachen und die Menschen werden nicht gleich gemacht. Vielmehr spalten sie sich in zwei Oppositionen. Die Lachenden und die Fluchenden, diejenigen, die Dils Kritik anerkennen und einsehen, dass sie sich wie Narren benommen haben und diejenigen, welche sich durch den Spott angegriffen und beleidigt fühlen. So wird das befreiende Karnevalslachen nur für einen Teil der Gesellschaft realisiert. Die Gesellschaft bleibt in ihrer Haltung gespalten gegenüber Dil Ulenspiegel.

In den Schwänken um Dil Ulenspiegel wird oft gelacht, doch hat das Lachen in den verschiedenen Historien oft verschiedene Konnotationen und Auslöser.

Ein befreiendes und reinigendes Lachen, das die Selbsterkenntnis voraussetzt, wie in der 14. Historie findet man selten bei Dil Ulenspiegel. Interessant an dieser Art des Lachens ist es, dass sie, außer in der 14. Historie, nur der

²⁴⁵ Lat. „Nützen und erfreuen“

²⁴⁶ vgl. Bachtin 1995, S. 141.

Obrigkeit vorbehalten ist. Der König von Dänemark (23. Hist.) verspricht Dil den besten Hufschlag und als dieser sein Pferd mit goldenen Hufeisen beschlagen lässt, lacht der König und erkennt, dass er seine Worte besser hätte wählen müssen, denn Dil tat genau nach seinen Worten: „Du bist mein allerliebster Hoffgesind, du thust, waz ich dich hieß“²⁴⁷. Auch der Herzog von Lüneburg lacht über Dils strenge Auslegung des Gesetzes, als dieser sein Pferd aufschneidet, sich in das ausgeweidete Ross stellt und ihm somit zwischen seinen eigenen vier Pfählen nichts angetan werden kann. So sind es auch Adel und Klerus, die meist über Dils „Abenthür“²⁴⁸ lachen dürfen, ohne eine Strafe zu erhalten. Der König von Polen lacht zusammen mit seinen Rittern herzlich über die Streiche seines Hofnarren und Dils (24. Hist.), der Bischof und seine Gefolgschaft lachen über den Schabernack, welchen Dil dem hochmütigen Doctor angetan hat (15. Hist.) und der Herzog von Braunschweig lacht über den Betrug am Pfarrer von „Ryeßenburg“²⁴⁹, dem Dil das Pferd abnimmt, welches der Herzog schon lange begehrt, aber nicht vom Pfarrer nicht zu bekommen vermag. Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die Obrigkeit, also der Adel und der hohe Klerus, Spott nur latent ausgesetzt sind und oft auch diejenigen darstellen, welche mit Dil harmonisch interagieren. Anders sieht es da beim niederen Klerus und beim gemeinen Volk aus. Dil lässt keinen Streich ungerächt und diejenigen, die versuchen, ihn hereinzulegen und über ihn lachen, wünschen sich später, sie hätten sich nicht mit dem Schalk angelegt.

In der dritten Historie lachen die Leute aus dem Dorf über Dil, als er auf einem Seil balancieren will, seine Mutter das Seil entzwei schneidet und er unter großem Gelächter in das Wasser der Saale fällt. Diesen Spott kann Dil nicht auf sich sitzen lassen und er erdenkt eine List. Wiederrum spannt er ein Seil und die Leute kommen zusammen. Er bittet die Menge um ihre linken Schuhe, damit er auf dem Seil ein Kunststück vollführen könne. Sie reichen ihm die Schuhe und er schmeißt sie alle vom Seil. Ein furchtbares Chaos entsteht, als jeder seinen Schuh wiederhaben will und die Leute zanken sich so sehr, dass das Treiben in eine Schlägerei ausartet. Dil steht währenddessen auf dem Seil, lacht und verspottet die Leute, die ihn noch am Tag zuvor ausgelacht haben.

²⁴⁷ Lindow 2001, S. 70.

²⁴⁸ Lindow 2001, S. 72.

²⁴⁹ Lindow 2001, S. 113

Ein Stiefelmachermeister erleidet großen Schaden, als er sich auf einen Streich seines Gesellen einlässt. Dil bringt seine Schuhe zum Stiefelmacher und möchte sie „spicken“, also mit schmieren, mit Fett blank reiben lassen. Der Geselle erkennt Ulenspiegel und stiftet den Meister an, die Stiefel tatsächlich mit Speck zu spicken und nach Ulenspiegelmanier, den Auftrag wörtlich zu nehmen. Als Ulenspiegel wiederkommt, um seine Schuhe abzuholen. Er sieht die mit Speck gespickten Stiefel und lacht. Er bezahlt den Meister und verlässt die Stube. Meister und Knecht lachen ebenfalls und spotten über Dil. Doch ihre Schadenfreude währt nicht lange, denn Dil ärgert sich und tritt dem Meister die Fensterscheiben mit den Stiefeln ein. „Meister, was ist daz für Speck, den Ihr zu meinen Stiffeln gebrucht haben, ist es Speck von der Suw oder von einem Eber?“²⁵⁰ fragt Dil den Meister und nachdem er großen Schaden angerichtet hat, zieht er von dannen. Der Knecht verliert seine Anstellung und der Meister ist geprellt und muss neues Fensterglas bezahlen.

Dil Ulenspiegel ist derjenige, der weitaus am meisten lacht. Ab und an lacht er auch über sich selbst, als er beispielsweise in der 18. Historie selbst auf das Sprichwort „Wer Brot hat, dem gibt man Brot“ hereinfällt und er von einem Hund und einer Sau mit ihren Ferkeln um die Backwaren gebracht wird.

Er lacht jedoch am häufigsten aus Schadenfreude, wenn er jemanden geprellt, betrogen oder Fäkalien vorgesetzt hat. Sein Spott gilt den Bäuerinnen, denen er in der 90. Historie die Pelze verdirbt, dem Grafen von Anhalt, den er vom Essen wegholt, weil dieser ihn auf dem Turm vergessen hatte und Dil deshalb nichts zu essen bekam, dem Raubritter, dem er den Senf durch Zugabe seines Kots das Essen verdirbt, einer Wirtin, die, obwohl sie Dil Ulenspiegel nicht persönlich kennt, schlecht über ihn redet und Dil ihr deshalb den nackten Hintern in die heiße Asche setzt und vielen anderen.

Das Lachen bei Dil Ulenspiegel lässt sich deshalb in vier Großgruppen einteilen.

1. Das Lachen der Obrigkeit über Dils Streiche. Sie tragen entweder keinen Schaden davon oder sind selbst so reich, dass sie sich das auferlegte Lehrgeld leisten können.
2. Das Lachen der gemeinen Leute, die Dil einen Streich spielen und ihn verspotten. Diese bekommen jedoch gleich darauf einen Denkwort, da sich Dil

²⁵⁰ Lindow 2001, S. 132.

keinen Spott gefallen lässt. Sie tragen häufig großen finanziellen, materiellen oder existenzgefährdenden Schaden davon.

3. Dil, der den Menschen Streiche spielt, sie verspottet, sie prellt und ihr Ansehen beschmutzt. Er lacht aus Schadenfreude oder aus Wut.

Natürlich lacht sich Dil bei seinen Streichen ins Fäustchen und die Gesellen amüsieren sich auch darüber, wenn ihr Meister dem Schalk auf den Leim geht. Doch demjenigen, dem Dil einen Streich gespielt hat, ist selten zum Lachen zu Mute. Meistens ist er der geprellte, der oft nicht nur finanziellen Schaden davon trägt, sondern sich auch von seiner Umwelt verspotten lassen muss. Beim Karnevalslachen nach Bachtin lacht auch derjenige, über den gelacht wird. Verständlicher Weise lachen die beraubten, verspotteten und geprellten nicht, wenn Ihnen der Streich des Schalksnarren bewusst wird. Auch Ulenspiegel findet es nicht lustig, vor verschlossenen Türen zu stehen, obwohl er zum Essen eingeladen wurde, oder von einem Dienstherrn als Speise den Kot des Abtritts vorgesetzt zu bekommen. Das Lachen über ihn hat meist fürchterliche Konsequenzen für denjenigen, der denkt, er könnte den Meister der Narrheit übers Ohr hauen. Dils Devise lautet nicht, alle zum Lachen zu bringen, sondern am Schluss selbst am lautesten zu lachen. Der einzige, der immer etwas zu lachen hat, ist der Leser, der sowohl mit Dil als auch über ihn lachen darf. So bleibt auch bei dieser Schwanksammlung Bachtins Utopie vom Karnevalslachen in weiter Ferne. Die „heitere Relativität“, mit welcher man das Leben in seinen komischen und lächerlichen Aspekten begreifen soll, bleibt für viele Figuren bei einer sehr nüchternen und harten Wahrheit. Doch das Lachen ist durchaus ambivalent, stärkt es doch oft gerade durch das Aushebeln der bestehenden Ordnung die hierarchische Struktur an sich, da sie nur für den Moment aufgehoben und auch als Störung festgesetzter Zustände wahrgenommen wird. So kann Dil sich leicht einen Karren voll Erde kaufen und sich vor die Burg des Herzogs stellen, seine Autorität in Frage stellen und verspotten, doch der Herzog ist und bleibt der Landesherr und dieser Spott hat keine weitreichenden und umstürzenden Konsequenzen. Es ist lediglich ein Aufzeigen einer Möglichkeit, diese Autorität zu untergraben. In Stein gemeißelte Wahrheiten werden für einen kurzen Augenblick aufgebrochen und mit einem Lachen erschüttert, doch am Ende fallen die Steine wieder in die vorherige Anordnung zurück und niemand

lernt etwas daraus, außer dass man sich mit Schalksnarren besser nicht anlegen sollte.

6 Dil, der karnevaleske Held

Dil Ulenspiegel ist ein einzigartiger Charakter, der für seine Entstehungszeit äußerst vielschichtig und teilweise undurchschaubar wirkt. Ob dies nun an der Zusammenstellung der Historien mehrerer Autoren liegt, oder ob der Autor diese Figur absichtlich inhomogen gestaltet hat, ist schwer zu sagen. Viel wichtiger ist, dass diese Figur, die einem bei jedem Interpretationsversuch dann durch die Finger gleitet, wenn man glaubt, sie endlich greifen zu können, auf eine karnevaleske Art und Weise die Welt verändert. Die Veränderung ist zwar meist nur von kurzer Dauer, doch mit seinem Handeln stört er das starre Ordnungsgefüge des bestehenden Systems, rüttelt auf und ordnet neu. Dil überschreitet die Grenzen des Anstands, der Würde, des guten Geschmacks und macht keinen Hehl daraus, was er von bestimmten Dingen und Personen hält. Nicht in allen, aber doch in einigen Historien zerstört er etwas und erschafft etwas völlig neues. Zumeist zerstört er aber auch einfach nur und freut sich über den Schaden und die Scherereien, welche andere durch ihn abbekommen. Man kann daher über ihn sagen, er ist ein destruktiver Held, der mehr kaputt macht, als er kreiert. Was er jedoch immer wieder auslöst, ist der Moment des Erstaunens. Die Überraschung bei den Figuren, die ihm auf den Leim gehen, das Verarbeiten der Information und anschließend das Erkennen des Streiches. Dil erzeugt einen kurzen Augenblick des Innehaltens, der Erkenntnis, auch wenn dies nichts mit der Erkenntnis von Weisheit zu tun hat. Für kurze Zeit stellt er also immer wieder die Welt auf den Kopf und schubst seine Mitmenschen aus ihren geordneten Bahnen. Sein Ziel ist es nicht, andere zu belehren, sondern sich selbst zu bereichern und am Schluss am lautesten zu lachen. Sein Lachen ist nicht das volkstümliche Karnevalslachen, das sich Bachtin vorgestellt hat, es ist das schalkische Lachen eines Einzelnen, der niemals Teil der Gesellschaft ist, weder im Leben noch im Tod.

Die entscheidende Frage, ob Dil Ulenspiegel ein karnevalesker Held ist, lässt sich trotzdem mit einem Ja beantworten. Er ist an sich karnevalesk, denn er vereint die Elemente dieser Anderswelt in sich. Allerdings muss man diese Aussage einschränken, denn er ist ein egoistisch karnevalesker Held, der nicht

für die Charaktere seiner Umwelt ein Lachen und eine Erholung vom Alltag erzeugt, sondern lediglich für sich selbst und damit für den Leser, der sich an der Verfremdung und Verspottung alltäglicher Szenarien und Figuren belustigen kann.

Diese Historien dienen vielleicht nicht immer den Charakteren des Romans als druckablassendes Sicherheitsventil, aber sicherlich den Rezipienten. Vor allem die Handwerker geschichten, in denen die Meister der Zünfte vorgeführt und auf den Arm genommen werden, dienten wohl einer breiten Bevölkerungsschicht als Grund, herzlich zu lachen. So wird zwar keine perfekte Welt, keine karnevaleske Utopie in diesem Schwankroman erschaffen, doch die karnevalesken Elemente dürften, wenn man sich den großen Erfolg des Buches im 16. Jahrhundert betrachtet, ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

Wer jetzt noch behauptet, Dil Ulenspiegel in seinem ganzen Ausmaß zu begreifen, treibt wahrscheinlich selbst eine Eulenspiegelei. Diese Figur treibt mit seinen Interpreten Schabernack, widerspricht sich selbst und lässt sich einfach nicht kategorisieren. Entscheidet man sich bei der Interpretation für eine Richtung, muss man vorsichtig sein und sich immer wieder umsehen, ob Dil einem nicht Steine in den Weg legt und dabei den Eulenspiegel der Erkenntnis der eigenen Narrheit vorhält.

7 Quellenverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Lindow, Wolfgang (Hg.): Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515. Mit 87 Holzschnitten. Stuttgart 2001.

7.2 Sekundärliteratur

Arendt, Dieter: Eulenspiegel, ein Narrenspiegel der Gesellschaft. Stuttgart 1978.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990.

Bachtin, Michail: Rabelais und sein Welt. [1987] Lachmann, Renate (Hg.). Frankfurt am Main 1995.

Bornemann, Ernest: Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien. Frankfurt am Main 1977.

Campe, Joachim Heinrich (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Sprache. Band III. In: Henne, Helmut (Hg.): Documenta Linguistica. Reihe I. Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Hildesheim, New York 1969.

Campe, Joachim Heinrich (Hg.): Wörterbuch der Deutschen Sprache. Band IV. In: Documenta Linguistica. Reihe II Wörterbuch des 17. und 18. Jahrhunderts. Henne, Helmut (Hg.). Hildesheim, New York 1969.

Classen, Albrecht: Der vertrackte, widerspenstige Held Till Eulenspiegel. Sexualität, der Körper, Transgression. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 92. Band. Wolfgang Adam (Hg.) Heidelberg 1998, S. 249-270.

Dentith, Simon: Bakhtinian thought. An introduction reader. London 1995.

Deufert, Wilfried: Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1975.

DUDEN: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Band 7. Mannheim, Zürich 2007.

Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Kölner Germanistische Studien, Neue Folge; 1. Köln, u.a. 2001.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Band 8. Bearbeitet von und unter Leitung von Dr. Moritz Heyne. München 1984.

Heinritz, Reinhard: Erde zu Erde. Fäkalmotiv im Dyl Eulenspiegel. In: Eulenspiegel-Jahrbuch. Freundeskreis Till Eulenspiegel e. V. (Hg.). Band 42. Schöppenstedt 2002, S. 17- 33.

Hildebrandt, Hans Hagen: Sozialkritik in der List Till Eulenspiegels. Sozialgeschichtliches zum Verständnis der Historien von Till Eulenspiegel. In: Projekt deutschunterricht 1. Stuttgart 1971.

Hilker, Annette: Karnevalisierung als Medium der Aufklärung. Hannover-Laatzten 2006.

Hucker, Bernd Ulrich: Till Eulenspiegel – Zur Geschichte eines Nationalhelden. In: Ders. et al.: Till Eulenspiegel. Beiträge zur Forschung und Katalog der Ausstellung vom 6. Oktober 1980 bis 30. Januar 1981, Reihe Kleine Schriften, Braunschweig 1980.

Kenner, Hedwig: Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. Klagenfurt 1970.

Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/Boston 2011.

Kuper, Michael: Zur Semiotik der Inversion. Verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert. Berlin 1993.

Liebhart, Barbara: Verortung des Phänomens der Körpergroteske und dessen Anwendung als filmanalytisches Konzept anhand von Beispielen aus dem Filmwerk Mara Mattuschkas. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 2011.

Luther, Martin: Bibel. „Die gantze Heilige Schrift“. Der komplette Originaltext von 1545 in modernem Schriftbild. Band 2. Königswinter 2008.

Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz 1991.

Moser, Dietz-Rüdiger. Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“. Graz/Wien/Köln 1986.

Muir, Edward: Carnival and the lower body. In: Ritual in Early Modern Europe. Cambridge 1997.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Stuttgart 2004.

Rang, Florens Christian : Historische Psychologie des Karnevals. Berlin 1983.

Rothe, Matthias und Schröder, Hartmut: Thematische Einleitung: Vom Tabu zur Tabuverletzung. In: Rothe, Matthias und Schröder Hartmut (Hg.):

Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums 9. bis 11. November 2000, Berlin –Frankfurt (Oder). Frankfurt am Main 2002, S.11-15.

Schröder, Hartmut: Thesen und fragen zur Thematik „Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske“. In: Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums 9. bis 11. November 2000, Berlin –Frankfurt (Oder). Frankfurt am Main 2002, S. 17-20.

Seepel, Horst-Joachim: Das skatologische Element im Volksbuch von Dyl Ulenspiegel. In: Eulenspiegel-Jahrbuch. Band 38, 1998. Schöppenstedt 1998, S. 93-129.

Stallybrass, Peter; Allon White (Hgg.): The Politics and Poetics of Transgression. London 1986.

Wondraschka, Eva: Tabu und Tabuwandel fäkalischer Motive am Beispiele des Straßburger Eulenspiegelbuches und der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Eulenspiegel-Jahrbuch. Band 47, 2007. Schöppenstedt 2007, S. 29-56.

7.3 Internetquellen

BeyArs.com. Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html. Eingesehen am 4.07.2011 um 10.26 Uhr.

8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Nordseite der Sankt Georg Kirche in Jak: Zwei Affen und ein Menschenkopf am Fenstersims. (Foto: Veronika Luther)

Abbildung 2: Narr und Teufel, Initial zum Psalm 52 aus einer Psalterhandschrift aus Corbie, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque Mazarine, no. 36. Aus: Metzger 1991, S. 102.

Abbildung 3: Narr als Werkzeug des Teufels, Holzschnitt zu Kapitel 20. Aus: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Studienausgabe. Stuttgart 2005, S. 175.

Abbildung 4: Drei Narren mit dem Teufel. Rebus-Darstellung aus einer picardischen Handschrift (Ende 15. Jahrhundert). Paris, Bibliothèque nationale, ms.fr. 1600, fol. XXIX. Mezger 1991, S. 104.

Abbildung 5: Versuchung Christi, Holzschnitt aus: Horologium devotionis (Augsburg 1490). Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 4, Leipzig 1921. Aus: Mezger 1991, S. 105.

Abbildung 6: Pieter Brueghel der Ältere: "Die Bettler" oder "Die Krüppel" (1568). Aus: Moser 1986, S.158.

Abbildung 7: Narr mit entblößtem Hinterteil, Kothaufen und Wildschwein. Spielkarte aus dem Kartenbogen von Hans Forster (16. Jahrhundert). Aus: Mezger 1991, S. 174.

Abbildung 8: Schaukelnder Narr bei der Defäkation, Spielkarte aus dem Spiel des Jeronymus (1500). Aus: Mezger 1991, S. 175.

Anhang

Abstract

Bei der Auseinandersetzung mit Dil Ulenspiegel wird zwangsläufig die Frage nach dem Karnevalesken dieser Figur aufgeworfen. Man erkennt sofort, dass Ulenspiegel eine inhomogene Figur ist, wobei in dieser Arbeit der Versuch einer Verortung und Typisierung unternommen wird. Es stellt sich heraus, dass Dil einen diabolischen Schalksnarren darstellt, der die Attribute des lustigen Narren, des hinterlistigen Schalks und den boshaften Teufels in sich vereint.

Wichtig für die Analyse der vielen karnevalesken Elemente in diesem Schwankroman sind die Betrachtungen Michail Bachtins des Karnevalesken und des volkstümlichen Karnevalslachen im Renaissanceroman *Gargantua und Pantagruel* von Rabelais. In seinem Werk *Rabelais und seine Welt* stellt Bachtin eine Reihe von theoretischen Überlegungen zum Karneval in diesem Roman an und entwirft somit eine Karnevalstheorie, welche die Ideen vom Karnevalslachen und vom grotesken Körper einschließt. Diese Theorie dient in weiterer Folge als Basis für die Analyse der karnevalesken Elemente im Schwankroman, wobei besonderes Augenmerk auf die Elemente Fäkalien, Fressen, Verkehrte Welt und das befreiende Lachen gelegt wird.

So gelangt man schließlich zu der Erkenntnis, dass Dil Ulenspiegel mit Einschränkungen einen karnevalesken Helden darstellt.

English Abstract

The examination of Dil Ulenspiegel raises the question for the carnivalesque identity of this figure. This thesis tries to locate and typecast this character which is heterogeneous through and through. It turns out that Dil is best described as a diabolic joker, who combines the funny attributes of a fool, a insidious wag and a spiteful devil.

Important for this analysis of the many carnivalesque elements in these droll stories are the reflections of Michail Bachtin on the carnivalesque and the popular carnival laughter within the renaissance novel *Gargantua und Pantagruel* of Rabelais. In his book *Rablais and his world*, Bachtin works on theoretical ideas of the carnival in this novel and creates a theory of carnival which includes the ideas of carnivalllaughter and the grotesque body. His theory serves in this thesis as a basis for the analyses of the carnivalesque elements of the droll stories *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*. Special attention is paid to the elements excrement, eating, world upside down and liberating laughter.

The result of this thesis declares that Dil Ulenspiegel is a carnevalesque hero but with limitations.

Lebenslauf

Veronika Luther

veronika.luther@gmx.at

Allgemeines *12.11.1984 in Passau, Deutschland

Ausbildung Seit WiSe 2007 Diplomstudium der Deutschen Philologie
Universität Wien

Feb / März 2010 zweiwöchiges Intensivseminar des
Erasmusprogramms GLITEMA

WiSe 2009 Joint Study-Stipendium der Universität Wien
für ein Semester an der Concordia University Montréal,
Canada

WiSe 2005 Beginn des Studiums der Germanistik,
Anglistik und Europäischen Ethnologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Aug 2004- Aug 2005 Jahrespraktikum am
Südostbayerischen Städtetheater in den Bereichen Regie
und Dramaturgie

Juni 2004 Abitur am Adalbert-Stifter-Gymnasium, Passau

1995-2004 Adalbert-Stifter-Gymnasiums Passau

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Magisterarbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich aus der Literatur oder aus anderen Quellen wie z. B. Internetseiten übernommen habe, habe ich deutlich als Zitat mit Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Erklärung zu Bildzeugnissen:

Auch bei den Bildzeugnissen habe ich mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, DATUM

Unterschrift