

ANDREA GRAFETSTÄTTER

Die Performanz von Nacktheit im mittelalterlichen Spiel

Weltliche und geistliche Spiele bestimmen mit bemerkenswerter Kontinuität die Festkultur des mittelalterlichen Kirchenjahres. Diese Spiele, deren Überlieferung vom 13. Jahrhundert bis in die frühe Neuzeit reicht, gewähren nicht zuletzt Einblicke in die Mentalitätsgeschichte (Stichwort *schame*), wozu auch die Performanz von Nacktheit zählt. Im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, das von Obszönitäten und Fäkalienhumor gekennzeichnet ist, kann die überwiegend verbale Vermittlung von Nacktheit zur Karnevalisierung funktionalisiert werden; im geistlichen Spiel hingegen lässt sich die Inszenierung von Nacktheit zur Illustration der Heilsgeschichte beobachten, wie etwa die Vorführung von Nacktheit in Paradiesszenen, Kreuzigungsszenen und Weltgerichtsszenen zeigt. Eine Analyse entsprechender Stellen in den weltlichen und geistlichen Spielen soll zur Klärung der Frage beitragen, inwieweit Nacktheit die Spielrealität der mittelalterlichen Spiele bestimmt und wie diese Nacktheit in der Inszenierung realisiert wurde.

Im „Frankfurter Passionsspiel von 1493“ wird die Annäherung Marias an das Kreuz und die Beschreibung der Nacktheit Christi stufenweise und mit unterschiedlicher Intensität inszeniert¹:

1 Die hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Band I. „Frankfurter Dirigierrolle“. „Frankfurter Passionsspiel“. Mit den Paralleltextrn der „Frankfurter Dirigierrolle“, des „Alsfelder Passionsspiels“, des „Heidelberger Passionsspiels“, des „Frankfurter Osterspielfragments“ und des „Fritzlarer Passionsspielfragments“, ed. Johannes JANOTA, Tübingen 1996. Siehe auch: Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osterspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele (Deutsche Nationalliteratur 14), ed. Richard FRONING, Stuttgart 1891/92, Repr. Darmstadt 1964, S. 375–534. Zu diesem Spiel und zu allen weiteren genannten geistlichen Spielen siehe Rolf BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein (Veröffentlichungen der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), München 1986. Vgl. ferner Dorothea FREISE, Got, dem barmherczigen, zu lobe und czu eren und allen andechtigen, fromen christenmenschen czu reyßunge und besserunge wes lebens. Die Frankfurter Passionsspiele im ausgehenden Mittelalter, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 66 (2000), S. 228–247 sowie DIES., Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld. Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178). Siehe auch Hansjürgen LINKE, Art.

Maria uidens Ihesum in cruce dicit: [...]
o kint, myn herre, wie hangestu
dyner cleider vnd gewandes blos [...]

Maria dicit prope crucem: [...]
ist das nit ein tamer gros,
myn kint hanget nack vnd blos! [...]

Maria dicit ad crucem:
Ach einiges kint, ach, einiger drost,
wie hangestu so gar enblos
dynes zarten libes dyner wait! (387–391, 3970a–4032)

(„Als Maria Jesus am Kreuz sieht, sagt sie: Oh weh, mein Sohn und Herr, wie hängst Du so von Deinen Kleidern und Deinem Gewand entblößt? – Maria sagt in der Nähe des Kreuzes: Ist das nicht ein großer Schmerz, mein Sohn hängt so nackt und entblößt! – Maria sagt bei dem Kreuz: Ach einziger Sohn, ach, einzige Hoffnung, wie hängst Du mit Deinem edlen Leib so völlig von Kleidern entblößt!“)

Bei jeder dieser Adressierungen erfolgt ein Bezug auf Nacktheit: Zunächst verweist Maria auf die weggenommenen Kleider des Herrn, *der cleider vnd gewandes blos* ist, der daraus resultierende Zustand des Körpers wird beschrieben, er ist nämlich *nack vnd blos*, ehe dann diese beiden Aspekte im dritten Klageabschnitt verbunden werden, intensiviert durch den Hinweis auf die Schutzlosigkeit dieses *enblos* hängenden Körpers. Die dreimalige intensivierende Erwähnung von Nacktheit durch Wortregie ist augenfällig und wirft die Frage auf, wie die szenische Inszenierung von Nacktheit gestaltet wurde.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen die Strategien der Inszenierung von Nacktheit in den weltlichen und geistlichen Spielen des Mittelalters. Dabei stellen sich Fragen nach der Realisierung von Nacktheit in Texten, die Auführungen mit prägnantem Zeichencharakter von Gebärden, Aussehen und Kleidung abbilden² und die nur im Rezeptionsvorgang Lesetextcharakter annehmen

„Frankfurter Dirigierrolle“, in: VL 2 (1980), S. 808–812; DERS., „Frankfurter Passionsspiel“, in: VL 2 (1980), S. 812–817.

² SCRIBNER skizziert die enorme Bedeutung des visuellen Aspekts: „Die Volksfrömmigkeit des Spätmittelalters war in mehrfacher Hinsicht eine ‚Schauf Römmigkeit‘. Sie ging davon aus, daß die Menschen durch das Sehen (*visio*) zur Wahrnehmung des Heiligen gelangen könnten.“, Robert W.

konnten. Ergebnis wird u. a. die Beantwortung der Frage sein, ob tatsächlich die Inszenierung eines inadäquat bekleideten *Salvators*, wie der Heiland in vielen Regieanmerkungen genannt wird, möglich war bzw. durchgeführt wurde und ob der Versuch der Evokation von Nacktheit im spätmittelalterlichen Fastnachtspiel zunimmt, dessen Überlieferung später als die der geistlichen Spiele einsetzt.

Die Vorführung von Nacktheit ist im modernen Drama und in der Eventkultur spätestens seit dem Ende der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts salonfähig, wie z. B. die Performances von Marina Abramović zeigen; Nacktheit ist „zu einer ästhetischen Kategorie, zu einem Stilelement im Theater geworden.“³ Mit Blick auf den Alteritätscharakter der geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters ergibt sich ein differenziertes Bild von Nacktheit in der Aufführung. Diese Spiele gewähren nicht zuletzt Einblicke in die Mentalitätsgeschichte und Wirkungsästhetik, wozu auch die Performanz von Nacktheit zählt: Die überlieferten Spiele spiegeln vor dem Hintergrund des Medienwechsels mit unterschiedlicher Intensität Aufführungsrealitäten, deren Rekonstruktion jedoch nur begrenzt möglich ist. Beim Versuch, eine Wirkungsästhetik der Spiele zu skizzieren, kann gegebenenfalls der theoretische Ansatz von Performativität weiterhelfen.⁴ Mit dem performativitätstheoretischen Ansatz wird der Vorgang des Erzeugens von kulturellen Ereignissen fokussiert, die zugleich immer soziale Ereignisse sind. Im Vordergrund steht dabei der Handlungs- und Konstruktionscharakter von Kultur sowie deren Materialität im Hinblick auf eine außertextuelle Wirkung: Als Ereignisse der mittelalterlichen Stadtkultur bilden die geistlichen und weltlichen Spiele einen wesentlichen Faktor zur Gemeinschaftsstiftung. Denn in der durch die Spiele erzeugten sozialen Situa-

SCRIBNER, Vom Sakralbild zur sinnliche (sic!) Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 309–336, S. 310. „Die ‚sakramentale Schau‘ ist nur im Rahmen mittelalterlicher Theorien des Sehens zu verstehen, die eine physische Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten [...] voraussetzen.“, Ebd. S. 311.

3 Manfred SCHEUCH, *Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert*, Wien 2004, S. 179.

4 Ich beziehe mich im Folgenden auf Hans Rudolf VELTEN, *Performativität. Ältere deutsche Literatur*, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte* (Rowolts Enzyklopädie), hrsg. v. Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 217–242; vgl. auch Jutta EMING/Ingrid KASTEN/Elke KOCH/Andrea SIEBER, *Emotionalität und Performativität in der Literatur des Mittelalters*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10.1 (2001), *Theorien des Performativen*, S. 215–233; Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen* (edition suhrkamp 2373), Frankfurt a. M. 2004.

tion geht es auch „um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse. In der Aufführung sind Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft.“⁵ Ein wichtiges Kriterium ist hierbei das energetische Band, das Schauspieler und Publikum verbindet, die von Fischer-Lichte so bezeichnete *feedback*-Schleife, welche die Aufführung entstehen lässt: „Es ist der Vorgang der Ansteckung, der auf dem Wege über die Wahrnehmung die am Körper des Schauspielers wahrgenommenen Empfindungen auf den Körper des Zuschauers überträgt und so die Wirkung der Aufführung ermöglicht.“⁶ ‚Aufführung‘ wird im Folgenden im Sinne von ‚Performance‘ verstanden zur Bezeichnung des Zusammenspiels von Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung.⁷ Performanz und *performance* meinen dabei eine in die ‚face-to-face-Kommunikation eingebettete Aktion an sich.“⁸ Während Performanz im weitesten Sinne auf den Handlungscharakter von Sprache und damit auch von Texten abzielt,⁹ wird das Performative bestimmt durch „die Momente des Ereignens selbst“¹⁰; im Zentrum steht der Augenblick des Vollzugs einer Aufführung. Damit besitzen performative Handlungen „eine spezifische kommunikative Qualität, ein [...] soziales und mimetisches Potential, sie sind wiederholbar und dennoch flüchtig. [...] Vor allem der Körpereinsatz (Gestik, Mimik, Stimme) ist bedeutsam.“¹¹ Die performativen Ansätze stellen demnach bei der Analyse von Performance und Text die Regeln der Aufführung in den Vordergrund,¹² und so kann das Performative „als ein sozialer, kommunikativer Vorgang bestimmt werden, als [...] ein aufgeführtes Tun.“¹³ Folgende Kriterien sind demnach Ausschlag gebend:

5 FISCHER-LICHTE, Ästhetik des Performativen, S. 68.

6 Ebd., S. 335.

7 Vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen, Basel 2001, S. 287. Zu den Begrifflichkeiten siehe auch BUCHER, André: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne, hrsg. v. Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth u. Ernst Weiss, München 2004, S. 10).

8 BACHORSKI, Hans-Jürgen/RÖCKE, Werner/VELTEN, Hans Rudolf/WITTCROW, Frank: Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit. In: Paragrana 10 (2001), H. 1: Theorien des Performativen, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf, S. 157–190, 162.

9 Vgl. VELTEN, Performativität, S. 221.

10 MERSCH, Dieter: Ereignis und Respons. Elemente einer Theorie des Performativen. In: Kertscher, Jens/ Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003, S. 69–71.

11 BACHORSKI/RÖCKE/VELTEN/WITTCROW, Performativität und Lachkultur, 160.

12 Vgl. VELTEN, Performativität, S. 222–223.

13 BACHORSKI/RÖCKE/VELTEN/WITTCROW, Performativität und Lachkultur, 160.

1. Theateraufführungen sind in ihrer „prinzipiellen Unverfügbarkeit“¹⁴ vergänglich und transitorisch. Die Materialität der Aufführung, die Raum, Körper und Laute umfasst, entsteht durch die im Raum agierenden Akteure und deren Einsatz der Artefakte sowie durch die körperlich anwesenden Zuschauer – „d. h. durch den Vollzug spezifischer performativer Prozesse;“¹⁵
2. Eine Aufführung kann erst entstehen, wenn sich Akteure und Zuschauer lokal und temporär zusammenfinden;¹⁶ die Zeitlichkeit von Aufführungen bedingt dabei die Notwendigkeit der Etablierung bestimmter Handhabungen zur Regelung von Dauer und Abfolge der Präsenz diverser Materialien und ihrer Beziehung untereinander;¹⁷
3. Die Körper und Aktionen der Akteure, die Requisiten usw. fungieren dabei nicht als Zeichen mit einer im Vorfeld determinierten und derart kodierten Bedeutung, sondern ihnen kann stets nur im Umfeld der performativen Prozesse, in die sie integriert sind, Bedeutung beigemessen werden.¹⁸

Der performativitätstheoretische Ansatz kann demnach u. a. produktiv gemacht werden bei der Analyse von Metaphern- und Materialverwendungen, des Einsatzes von musikalischen Zeichen, der Präsentation von Körpern im Raum, der Bewegungen und Gesten sowie der geschlechtsspezifischen Charakterisierungen. Wegen der Ephemeralität von Aufführungen darf sich jedoch „die Textanalyse nicht auf die Suche nach dem Niederschlag einer Aufführung begeben, sondern muß die bewußt gesetzten Markierungen von Performativität im Text isolieren,“ wobei

14 FISCHER-LICHTE, Erika/HORN, Christian/UMATHUM, Sandra/WARSTAT, Matthias (Hrsg.), *Diskurse des Theatralen*. Tübingen, Basel 2005 (Theatralität 7), S. 22.

15 FISCHER-LICHTE, Erika [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, in: *Performativität und Ereignis*, hrsg. von Erika FISCHER-LICHTE, Christian HORN, Sandra UMATHUM und Matthias WARSTAT, Tübingen, Basel 2003 (Theatralität 4), S. 11–37, 15.

16 „Gemeinsam bringen sie die Regeln hervor, nach denen die Beteiligten – Akteure und Zuschauer – ihre Beziehung zueinander definieren.“ (FISCHER-LICHTE, [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, 2003, S. 16).

17 Vgl. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 227.

18 Vgl. FISCHER-LICHTE, [Einleitung]: *Performativität und Ereignis*, 2003, S. 16.

„sich die Texte nicht auf Elemente einer Aufführung, sondern auf den ihr zugrundeliegenden historischen Code beziehen.“¹⁹

Ein solcher historischer Code betrifft die Darstellung von Nacktheit. Im mittelalterlichen Sprachgebrauch kann jede Art von unzureichender oder dem Anlass nicht adäquater Kleidung mit dem Ausdruck ‚nackt‘ belegt werden: „In den Quellen sind ‚nackt‘ und ‚im Hemd‘ problemlos austauschbar. Nach mittelalterlichem Empfinden ist ein Mensch nackt, dem man die Kleider oder die Waffen nimmt.“²⁰ Beispielsweise ist Erec im gleichnamigen Roman Hartmanns von Aue, als er ohne Waffen und Rüstung den Geiselschlag eines Zwerges hinnehmen muss, *blôz als ein wîp* (103), also unbewaffnet wie eine Frau.²¹ *Nudus* bezeichnet im Hochmittelalter Arme, die schäbig oder in Lumpen (*pannosus*) gekleidet sind.²² Damit zeigt sich, dass mhd. *nackt* dem Anlass oder der Erwartungshaltung des Sehenden nicht entsprechend gekleidet bedeutet, was durchaus hochgradig schambesetzt seitens des Betreffenden wie auch des Sehenden sein konnte. Nicht zuletzt ist dabei die Ausübung von Macht und Gewalt durch Blicke maßgeblich, was besonders für den Blick auf Christus bedeutsam wird, denn eine Ausnahme von der „dichotomischen Gegenüberstellung des tendenziell männlich mächtigen und des weiblich verwundbaren Körpers stellen [...] die Christusfigur, der Heilige Sebastian oder auch Märtyrerfiguren dar.“²³

19 HAEKEL, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des Berufsschauspieltums. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 212). Heidelberg 2004, S. 103–104.

20 Jean-Claude BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls, Weimar 2001, S. 161.

21 Die Bedeutung von mhd. *blôz* umfasst das Spektrum: ‚nackt‘, ‚entblößt‘, ‚bloß‘, ‚kahl‘, ‚unbedeckt‘, ‚ungeschützt‘, ‚unbewaffnet‘, ‚frei‘, ‚leer‘, ‚rein‘, ‚offen‘, ‚offenbar‘, ‚ohne‘, ‚beraubt/befreit von‘ (Beate HENNIG, Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Tübingen 2001, S. 41–42). Dementsprechend stellt auch Buschinger fest: „on observe que *nacket* s’emploie presque exclusivement au sens de ‚dépourvu de vêtements‘ et extrêmement rarement à celui de ‚désarmé‘, ainsi dans Wigalois 6056, alors que *blôz* signifie très fréquemment ‚dépourvu d’armure‘, ainsi dans Erec 103 [...], ou Parzival 27,22 *mange aventure suochte er blôz*.“, Danielle BUSCHINGER, Le ‚nu‘ dans quelques textes médiévaux allemands, in: *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XIIe–XIII siècles)*. Actes du 25e colloque du CUER MA 2-3-4 mars 2000. Université de Provence 2001, S. 75–86, 75f.

22 Hans Peter DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, Nacktheit und Scham, Frankfurt a. M. 1988, S. 305.

23 Kerstin GERNIG, Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung. Einleitung zum Band Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe 17), hrsg. v. Kerstin GERNIG, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 7–29, S. 16.

Bei der Präsenz von Nacktheit differierten demnach die Wertungen: „Je nach Kontext wurde Nacktheit mit Schwäche oder Stärke, mit Schmerz oder Lust, mit philosophischen Idealen oder mit christlicher Moral in Verbindung gebracht.“²⁴ Strafen für die Präsentation des nackten Körpers umfassten beispielsweise vier Wochen Gefängnis für Personen, die im Jahre 1541 in Frankfurt im Main badeten, „wie Gott sie erschaffen hatte, völlig nackt und ohne Scham“²⁵: Nacktheit und Scham, letztere offensichtlich diejenige der Zuschauenden, sind dementsprechend eng verbunden. Dabei stellt sich das Problem der Annahme einer anthropologischen Konstanz des Schamgefühls bei Nacktheit,²⁶ was zur „Elias-Duerr-Kontroverse“ hinlenkt.²⁷

24 Ebd., Bloß nackt oder nackt und bloß?, S. 8.

25 Beispiel zitiert bei BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 33.

26 Jütte listet einige Beispiele auf, in denen die eigene oder fremde Nacktheit als peinlich empfunden wurde, und kommt zu dem Ergebnis, man könne „leicht den Eindruck gewinnen, daß die völlige Entblößung des männlichen oder weiblichen Körpers zu verschiedenen Zeiten als peinlich empfunden wurde und daß wir somit eine Art anthropologischer Grundkonstante menschlichen Verhaltens vor uns haben.“, Robert JÜTTE, Der anstößige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 109–129, S. 110.

27 Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1977; Hans Peter DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1988–1997. Problematisierungen stammen u.a. von R. J. ROBINSON, „The civilizing process“: some remarks on Elias' social history, in: sociology 21 (1987), S. 1–17, S. 16; Michael MAURER, Der Prozeß der Zivilisation: Bemerkungen eines Historikers zur Kritik des Ethnologen Hans Peter Duerr an der Theorie des Soziologen Norbert Elias, in: GWU 40 (1989), H. 4, S. 225–238; Étienne ANHEIM/Benoît GREVIN, Le procès du „procès de civilisation“? Nudité et Pudeur selon H. P. Duerr, in: Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine 48/1 (2001), S. 160–182, S. 163; Christoph MARX, Staat und Zivilisation. Zu Hans Peter Duerrs Kritik an Norbert Elias, in: Saeculum 47,2 (1996), S. 282–299; Peter BAUMANN, Sind wir wirklich so zivilisiert? Fragen zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie, in: Sowi 25 (1996), S. 81–86, S. 83f. Die umfassendste Bewertung der Elias-Duerr-Kontroverse legt Michael HINZ vor, Der Zivilisationsprozess: Mythos oder Realität. Wissenschaftssoziologische Untersuchungen zur Elias-Duerr-Kontroverse (Schriften zur Prozeßtheorie 4), Opladen 2002, mit folgenden Wertungen: „Duerrs gegen Elias' Prozesstheorie ins Feld geführte These, dass körperliche Schamgefühle in jeder Gesellschaft und jeder Epoche vorkommen, verdeutlicht, dass er ein Ziel verfolgt, das demjenigen von Elias' Prozesstheorie genau entgegengesetzt ist. Damit arbeitet sich Duerr an einer These ab, die Elias überhaupt nicht aufgestellt hat“ (S. 65–66); „[i]n der Tat scheint Elias mit historischen Quellen nach fachhistorischen Maßstäben gegen Ende des 20. Jahrhunderts teilweise unbedarft und unkritisch umgegangen zu sein. [...] Nicht immer unterscheidet er zwischen tatsächlichem Verhalten und literarischen Konventionen im Mittelalter [...]. Elias' Interpretation einzelner Zeugnisse korrigiert Duerr plausibel.“ (S. 79).

Der Bereich von Scham und Peinlichkeit wird von Norbert Elias für seinen Entwurf zum Prozess der Zivilisation instrumentalisiert,²⁸ Hans Peter Duerr dementiert als „enfant terrible“²⁹ im Rahmen der affektgeladenen und mehrbändigen Auseinandersetzung die These von Norbert Elias, die Peinlichkeitsschwelle sei nach einem wenig ausgeprägten Grad im Mittelalter immer mehr angestiegen, und er versammelt empirisches Material, das das Vorhandensein von Schamempfindungen zeit- und kulturunabhängig belegen soll.³⁰ Duerrs Kritik betrifft u. a. die Erörterungen von Elias zum mittelalterlichen Badewesen, und er wertet als Gegenbeweis den in seinen Bildersammlungen festgehaltenen Voyeurismus beim Bad: „Wäre im Mittelalter Nacktheit wirklich so etwas Alltägliches und Selbstverständliches gewesen, wie Elias meint, wie wäre dann [...] erklärbar, daß das Voyeursthema Gegenstand so zahlloser Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche war?“³¹ Außerdem verweist er wie Bologne darauf, dass Vorkommnisse von absichtlicher (auch nur partieller) Nacktheit streng geahndet wurden und darauf, dass es in bebilderten Handschriften von Thomasins von Zerckläre „Wälschem Gast“ sogar eine Darstellung gibt, in der die Allegorie von *rum*, also Prahlerei bzw. Ruhmsucht, mit einem nackten Mann

28 Unter „Zivilisationsprozess“ versteht Elias „den Strukturwandel von Menschen, in der Richtung auf eine größere Festigung und Differenzierung ihrer Affektkontrollen, und damit also auch ihres Erlebens – etwa in der Form des Vorrückens der Scham- und Peinlichkeitsschwelle – und ihres Verhaltens – also etwa beim Essen in der Form der Differenzierung des Tafelgerätes.“ (ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1, XI) Den Verlauf des Vorrückens der Peinlichkeitsschwelle schildert Elias folgendermaßen: „Zunächst wird es zu einem peinlichen Verstoß, sich in irgendeiner Form entblößt vor Höherstehenden oder Gleichgestellten zu zeigen [...]. Dann, wenn alle sozial gleicher werden, wird es langsam zu einem allgemeinen Verstoß. Die Gesellschaftsbezogenheit der Scham- und Peinlichkeitsgefühle tritt mehr und mehr aus dem Bewußtsein zurück. Gerade weil das gesellschaftliche Gebot, sich nicht entblößt oder bei natürlichen Verrichtungen zu zeigen, nun gegenüber allen Menschen gilt und in dieser Form dem Kinde eingepägt wird, erscheint es dem Erwachsenen als Gebot seines eigenen Innern und erhält die Form eines mehr oder weniger totalen und automatisch wirkenden Selbstzwanges.“ (S. 189).

29 Gerd SCHWERHOFF, Zivilisationsprozeß und Geschichtswissenschaft. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht, in: HZ 266 (1998), S. 561–605, S. 564.

30 Dabei wird die Fülle des Materials ambivalent beurteilt. Krause resümiert: „Erstaunlich ist die abundante, kulturenübergreifende Fülle des von Duerr vorgelegten Materials, die oft an die unermüdlche Sammelleidenschaft der Kulturhistoriker des 19. Jahrhunderts erinnert. Bedauerlich indessen bleibt [...] die theoretische Askese Duerrs, die kaum durch das ausgebreitete Quellenmaterial kompensiert werden kann.“ (Burkhardt KRAUSE, Scham und Selbstverständnis in mittelalterlicher Literatur, in: Das andere Wahrnehmen. Beiträge zur europäischen Geschichte. August Nitschke zum 65. Geburtstag gewidmet, hrsg. v. Martin Kintzinger/Wolfgang Stürner/Johannes Zahlten, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 191–212, S. 194, A. 10).

31 DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 41.

verkörpert wird, „denn die Angeberei war ebenso schamlos wie die Nacktheit vor anderen.“³²

Damit zeigt sich, dass Nacktheit bzw. Entblößungen des Körpers im Mittelalter durchaus schambesetzt waren und gesellschaftlich, wenn überhaupt, nur unter besonderen Bedingungen akzeptiert wurden. So gesehen wäre ein Auftritt völlig unbekleideter Schauspieler in mittelalterlichen Spielen eher unwahrscheinlich. Werden ‚nackte‘ Schauspieler vorgesehen, bedeutet dies wohl nicht, dass hier eine mittelalterliche Nacktedei-Show geboten wurde.³³ Diese Vermutung wird möglicherweise durch den Textbefund gestützt.

Die Thematisierung nackter Menschen ist als Mittel zur Komisierung hinreichend aus Mären und Schwänken bekannt. Ich erinnere lediglich an die „Drei listigen Frauen“ oder an den „Nackten Boten“ vom Stricker. Folgt man Jütte, wären gerade die zur Karnevalszeit aufgeführten frühen Nürnberger Fastnachtspiele eine geeignete Plattform für die Inszenierung von Nacktheit, denn die „Entblößung war nicht, wie Elias meint, ein Teil der Alltagskultur, sondern [...] größtenteils ein Phänomen der Festkultur und damit zeitlich stark eingegrenzt. Solche festlichen Situationen, in denen Nacktheit in den verschiedenen Spielformen mehr oder weniger toleriert wurde, waren gesellschaftliche Ereignisse, wie Tanz und Theater, [...] Hinrichtungen, Bittprozessionen, Umzüge, aber vor allem der Karneval.“³⁴ In den Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts³⁵ wird jedoch weniger der nackte Körper inszeniert, sondern vielmehr die Erwähnung von Nacktheit zur Karnevalisierung (Bachtin) funktionalisiert,³⁶ denn „[k]eine andere literarische Erschei-

32 Ebd., S. 289.

33 Bei szenischen Darstellungen, die Entblößungen umfassten, dürfte es sich um Ausnahmeerscheinungen gehandelt haben, die jedenfalls deutlich problematisiert wurden, vgl. etwa die Unterscheidung dreier Arten von Spielen durch Albertus Magnus; als dritte Kategorie und hier als *ludus obscenus et turpis* versteht er den *ludus scenicorum, qui nudi discurrunt, turpia tecta denudant, et ad turpia provocant* (in: Evangelium Lucae 493, zit. nach Joachim BUMKE, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 2002, S. 306–307).

34 JÜTTE, Der anstößige Körper, S. 119.

35 Adelbert von KELLER, Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart Bde. 28–30, 46), Teil I–III, 1853, Nachlese, Stuttgart 1858 [Sigle K].

36 Selbst bei Hinweisen auf die Inszenierung von Nacktheit ist der Grad der Authentizität fraglich, denn auch hier könnte der nackte Körper eher durch Wortregie evoziert worden sein. Und möglicherweise kam – wie in den geistlichen Spielen – ein Nacktkleid zur Simulierung von Nacktheit zum Einsatz, siehe dazu weiter unten. Nacktheit wird beispielsweise in dem in Nürnberg auf-

nung hat so viele verschiedene sprachliche Bezeichnungen für die Geschlechtsteile und den Geschlechtsverkehr hervorgebracht wie diese Fastnachtspiele.³⁷ Die frühen Nürnberger Fastnachtspiele sind als Stubenspiele konzipiert; der Textumfang beträgt zwischen 100 und 600 Verse, und es sind etwa vier bis zehn Personen zur Aufführung erforderlich.³⁸ In diesen Fastnachtspielen wird ein Gebäude der verkehrten Welt errichtet,³⁹ in der offiziell unterdrückte oder stark tabuisierte Bereiche wie Nacktheit, Sexualität, Körperfunktionen und Ausscheidungen zum – manchmal einzigen, so in den Arztspielen – Gegenstand des Diskurses werden können.⁴⁰ Die Betonung des Leiblichen ist prädestiniert für die dramatische Verarbeitung, da die Präsenz des Körpers und seine Wahrnehmung durch die Zuschauer ein wesentliches Element von Inszenierung darstellt,⁴¹ und so wird Nacktheit durch verbale Strategien der aufführenden Körper mit besonderer Anschaulichkeit

geführten *vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya anno caet. im 1468. jar* gefordert (in: Vier ungedruckte Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts, ed. Franz Schnorr von Carolsfeld, Archflitg. 3 (1874), S. 1–25, hier S. 17–25) oder auch im Tiroler Spiel „Esopus“: Hier behauptet die Frau des Xantus, sie habe Augen auf dem Hintern (*im arßpackhn ich augen han*), so dass sie schlafend eine erforderliche Wache leisten könne. Esopus, der Diener des Xantus, deckt sie daraufhin auf. (Sterzinger Spiele, ed. Werner M. Bauer, Wien 1982, Wiener Neudrucke 6, S. 69, Z. 680–687). Das 1501 erschienene „Leben Äsops“ von Sebastian Brant illustriert die Vorgänge auf dem Titelblatt der deutschen Ausgabe). Vgl. dazu Katrin KRÖLL, Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur Bedeutung von ‚Entblößungsgebärden‘ in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 26), hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 239–294, S. 240.

37 Thomas BEIN, *Liebe und Erotik im Mittelalter*, Graz 2003, S. 22.

38 **Grundlegend zum Fastnachtspiel siehe den Überblick bei Werner M. BAUER**, Theater, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, hrsg. v. H. A. Glaser, Bd. 2. Reinbek 1991, S. 81–115. Siehe auch die älteren Arbeiten von Eckehard CATHOLY, *Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion* (Hermaea. N.F. 8), Tübingen 1961; ders.: *Fastnachtspiel* (Sammlung Metzler 56), Stuttgart 1966. Vgl. ferner Eckehard SIMON, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels. 1370–1530. Untersuchungen und Dokumentation* (MTU 124), Tübingen 2003.

39 **Siehe dazu Hedda RAGOTZKY**, Der Bauer in der Narrenrolle. Zur Funktion ‚verkehrter Welt‘ im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, in: *Typus und Individualität im Mittelalter* (Forschungen zur Geschichte der älteren Deutschen Literatur 4), hrsg. v. Horst Wenzel, München 1983, S. 77–101.

40 „Das andere Leben, die andere Welt der Volkskultur formiert sich in gewissem Maße als Parodie auf das gewöhnliche, nichtkarnevaleske Leben, als ‚verkehrte Welt‘“, Michail BACHTIN, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Vorwort von Renate Lachmann (stb 1187), Frankfurt a. M. 1995, S. 60.

41 **Siehe dazu Erika FISCHER-LICHTE/Anne FLEIG** (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000.

in der Vorstellung des Zuschauers evoziert. Ich greife nur einige Beispiele heraus. Im Spiel K 10 wird beispielsweise das sexuelle Begehren einer Frau geschildert, das durch die (zunächst nur partielle) Nacktheit des Mannes ausgelöst wird. Das Objekt der Begierde resümiert die Vorgänge:

*Ich arbeitet heur in der hitz so groß,
Das ich mich must außziehen nacket ploß; [...]
Die frau kam bald zu mir gesprungen,
Die zuraiß mir das pruchpentlein
Und ließ mich do zwischen ire pein.
(aber ein vasnachtspil [K 10], 99, 22–29)*

(„Ich arbeitete heuer bei so großer Hitze, dass ich mich nackt ausziehen und entblößen musste; die Frau kam bald zu mir herbei gesprungen, sie zerriss mir die Schnürung der Unterhose und ließ mich da zwischen ihre Beine.“)

Der Mann verweist also auf Temperaturverhältnisse, die ihn dazu bewogen hätten, sich seiner Kleider zu entledigen, er zieht sich *nacket ploß* aus; doch bedeutet dies offensichtlich nicht ganz nackt, da ja die Schnürung der Dessous des Mannes erst von der Frau zerrissen werden muss. Der Mann stilisiert damit seinen partiell entblößten Körper als Gegenstand der Begierde der liebeshungrigen Frau, wodurch er auf seine sinnlichen Qualitäten verweist. Es ist zu vermuten, dass die Äußerungen in der Aufführung durch entsprechende Gesten bzw. ein Hinlenken auf den Körper des Darstellers begleitet worden sind, die eine komisierende Wirkung auf die Zuschauer ausüben konnten. Dass auch die Frau zumindest partiell entblößt sein muss, zeigt der Hinweis, sie habe den Mann *zwischen ire pein* gelassen. Über die Beschreibung der nackten Körper und ihre Sensualisierung wird demnach Begehren abgerufen, das zugleich eine Rollencharakterisierung ermöglicht.

Für profane Zwecke können die *septem artes* herangezogen werden, in denen Nacktheit eine Rolle spielt, wie die Belehrung eines Meisters in Geometrie zeigt:⁴²

*Der dritt mayster
Ainer, der in frauen dienst wil leben,
Dem ist geometria eben,
Wenn er ist nackett und sie ist ploz,*

⁴² Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts (RUB 9415), ed. Dieter WUTTKE/Walter WUTTKE, Stuttgart 1978. [Sigle W]

Die lert in den czirkel und winckelmoz.

(Die sieben freien Künste) [W 6], 37, nach 70–74)

(„Der dritte Meister: Jemand, der sein Leben dem Frauendienst widmen will, dem kommt die Geometrie zupass, denn wenn er nackt ist und sie ist entblößt, bringt sie ihm den Kreis und den Maßstab bei.“)

Ausgangslage ist hier die Nacktheit beider Partner, ehe es zur „Landvermessung“ kommen kann. Die praktische Nutzenanwendung von mathematischen (oder formal-metrischen) Techniken erinnert dabei an Goethes Abzählen von Versmaßen auf nacktem Frauenkörper („Römische Elegien V“). In diesem Beispiel wird die *artes* der *geometria* überraschenderweise dazu genutzt, auf die Sinnlichkeit menschlicher Körper zu verweisen. Ebenso wie im vorhergehenden Spiel steht die Beschreibung der Vorgänge im Vordergrund, nicht ihre Aufführung. Jedoch ist auch hier zu vermuten, dass die Reden durch Mimik und Gestik unterstützt wurden und sich Wechselwirkungen zwischen lachenden Zuschauern und Aufführendem ergaben.

Eine weniger erfolgreiche Zusammenkunft schildert das Spiel K 69; hier wird eine Entblößung der Frau bzw. ihres *ars* beschrieben, den sie ihrem Liebhaber zum Fenster heraus entgegenreckt. Dies zeitigt ein folgenreiches Missverständnis, das die Männerrolle schildert:

Do wolt ich wenn, es wer ir roter munt,

Und küst sie eben unten für den spunt;

Da faist sie mir unter die augen.

(Der bairn rugvasnacht [K 69], 611, 8–10)

(„Da wollte ich glauben, es sei ihr roter Mund
und küsste sie genau unten auf das Spundloch
da furzte sie mir mitten ins Gesicht“)

Um Aufschluss zur Interpretation dieses flatulierenden ‚Arschgesichts‘ zu gewinnen, können möglicherweise Bachtins Überlegungen zur „Karnevalisierung der Literatur“ herangezogen werden.⁴³ Er arbeitet vier zentrale Kategorien heraus:

⁴³ Dabei dient nicht das ganze Theoriekonzept, das ohnehin zunehmend hinterfragt wird, als Grundlage, jedoch können einzelne, ansonsten schwer zu erklärende Phänomene in den Spielen mit Bachtins Ansätzen erhellt werden. Vor allem Moser problematisiert die Thesen Bachtins unter verschiedenen Aspekten: MOSER, Dietz-Rüdiger: Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und

Zunächst stellt er einen „intim-familiären Kontakt“ der Karnevalsteilnehmer fest, der eine Befreiung von Rangordnungen und festgelegten Strukturen umfasst.⁴⁴ Mit der Kategorie des familiären Kontaktes ist die Kategorie der Exzentrizität verbunden; mit ihr wird verdeutlicht, dass die üblichen sozialhierarchischen Beziehungen außer Kraft gesetzt werden. Exzentrizität äußert sich auch im Beschreiten atypischer Wege, „das Leben verläßt seine eingefahrene Bahn.“⁴⁵ Die dritte Kategorie, die karnevalistische Mesalliance, ist ebenso mit der Familiarisierung verbunden: „Alle Karnevalsbilder sind zweieinig, sie vereinen beide Pole des Wechsels und der Krise in sich: Geburt und Tod [...], Segen und Fluch [...], Lob und Tadel, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Dummheit und Weisheit.“⁴⁶ Als vierte Kategorie des Karnevals sieht Bachtin die Profanation, nämlich „die karnevalistischen Ruchlosigkeiten, das System der karnevalistischen Erniedrigungen und ‚Erdungen‘, die unanständigen Reden und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen, die karnevalistischen Parodien heiliger Texte und Aussprüche,“⁴⁷ aber auch „die karnevalistischen Obszönitäten.“⁴⁸

Diese Kategorien können mit der entsprechenden Vorsicht einige komische (vor allem obszöne und fäkalkomische) Szenen der mittelalterlichen Spiele erklärbar machen. Die Beschreibung des „Körperdramas“ in den Fastnachtspielen, es ist „das Drama von Geburt, Geschlechtsakt, Tod, Wachsen, Essen, Trinken und Entleerung,“⁴⁹ kann mit Bachtins Postulat „eine(r) Welt ohne Materie-Ekel“⁵⁰ erklärt werden. Die *mise en scene* der Leiblichkeit rückt dabei in den Vordergrund, die Sprache

die Folgen seiner Theorie, in: Euphorion 84 (1990), S. 89–111; DERS., Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören, in: Euphorion 85 (1991), S. 430–437. Siehe dazu die Reaktionen von NÄHRlich-SLATEVA, Elena, Eine Replik um Aufsatz von Dietz-Rüdiger Moser, in: Euphorion 85 (1991), S. 409–422 und GURJEWITSCH, Aaron J., Bachtin und der Karneval. Zu Dietz-Rüdiger Moser: „Lachkultur des Mittelalters? Michail Bachtin und die Folgen seiner Theorie“, in: Euphorion 85 (1991), S. 423–429.

44 Michail M. BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs. (Literatur als Kunst). München 1971, S. 137.

45 Michail M. BACHTIN, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander KAEMPFER, Frankfurt a. M. 1990, S. 53.

46 BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 141.

47 BACHTIN, Literatur und Karneval, S. 49.

48 BACHTIN, Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 138.

49 Michail M. BACHTIN, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1995 (stb 1187), Vorwort, S. 14.

50 BACHTIN, Rabelais, Vorwort, S. 18–19.

des intim-familiären Umgangs ist voll von „Gestalten des sich begattenden, entleerenden, überfressenden grotesken Leibes, von Ausdrücken für die Geschlechtsorgane, den Bauch, den Kot, den Urin, für Krankheiten, für Nase und Mund, für den in Teile zerrissenen Leib.“⁵¹

Vor diesem Hintergrund wird die Beliebtheit für Obszönes in den Fastnachtspielen eher verständlich, in denen auch die Nacktheit menschlicher Körper enttabuisiert wird. Der entblößte, sezierte Leib wird nicht zuletzt in Strafen manifest, die in einigen Fastnachtspielen die Vereinzelung von Körperteilen zur Folge haben. Beispielsweise werden Nacktheit und Gewalt im Spiel K 10 eventuell im Hinblick auf das mittelalterliche Strafwesen gekoppelt,⁵² worauf die Vorschläge zur Bestrafung eines Delinquenten deuten; dieser soll

*mit seinem einliften finger nackt stan,
Die frauen sollen wachslight stecken daran
Und die liecht sollen daran verprinnen.*
(aber ein vasnachtspil [K 10], 100, 10–13)

(„mit seinem elften Finger nackt stehen, die Frauen sollen Wachslichter daran stecken und die Kerzen mögen daran verbrennen“)

Dabei wird die Bestrafung stufenweise organisiert: Zunächst erfolgt sie durch das Exponieren des nackten Körpers, dann durch die Blicke von Frauen, die dadurch Macht über den Männerkörper erhalten. Hinzu tritt der durch Brandverletzung bewirkte körperliche Schmerz. Durch den Vorgang des Abbrennens der Kerzen wird die Dauer der Strafmaßnahme angedeutet. Die Vorliebe für Obszönes ist mit Bachtins Konzeption der freien Marktplatzrede zu erklären; Komik indessen dürfte aus dem Normverstoß der offenen Thematisierung tabuisierter Bereiche resultieren, was eine befreiende Wirkung zur Folg hat: „Im Bereich der Vitalsphäre streift der Mensch jene Rollenhaftigkeit ab, in die ihn die ernsthafte Alltagswirklichkeit zwingt. Das Lachen über die Obszönitäten und Derbheiten des Fastnachtsspiels ist in erster Linie dieses befreite, bejahende Lachen des von der Last des Alltags befreiten Menschen, der einmal keine gesellschaftlichen Tabus zu achten hat.“⁵³

51 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 19.

52 Siehe dazu Richard VAN DÜLMEN, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, 2. Aufl. München 1988.

53 ECKEHARD CATHOLY, *Fastnachtspiel*. Stuttgart 1966 (Sammlung Metzler 56), S. 44.

Ein Verstoß gegen Tabus stellt insbesondere auch der nackte Körper dar. Im „pos-senspil“ des Nürnberger Autors Jakob Ayrer *von einer versoffenen bäurin, wie sie umv jhren kram vnnd kleider betrogen vnd jhrem mann fast naked heimgeschickt ward*,⁵⁴ ist ein Entblößen der Frauenrolle dramatisiert, wobei dieses z. B. die Kopfbedeckung umfasst (*Die Aluda felt wider nider vnnd schlefft vnnd im schlaff würfft sie die hauben vnd den schurtz von jr*, 2643, 11–13); hier zeigt sich wieder der Befund, dass ‚nacket‘ gleichbedeutend ist mit ‚unzureichend gekleidet‘.

Im nächsten Beispiel wird die partielle Entblößung einer Frauenrolle, die über mangelnde Aussteuer seitens ihres Mannes klagt, mit Fäkalienkomik gekoppelt. Hier wird zumindest über die Wortregie eine Inszenierung von Nacktheit suggeriert, wobei man allerdings bedenken muss, dass Frauenrollen grundsätzlich von Männern dargestellt wurden:

DIE EFRAU DICIT:

Ir freunt, ist das nit zu erparmen,

Das er so gar verderbt mich armen?

Secht, ich pin gar naked und zurissen

Und ganz in ars besaicht und beschissen, [...]

Er acht nit, [...] Das mir der pauch und pusen pleckt.

(ein habsch vasnachtspil [K 31], 256–257, 19–7)

(„Ihr Freunde, ist das nicht erbarmungswürdig, dass er mich Arme so zugrunde gehen lässt? Seht her, ich bin völlig nackt und abgerissen und völlig am Hintern mit Urin und Kot beschmiert, er achtet nicht darauf, dass mir Bauch und Busen blecken.“)

Hier wird zunächst über die Adressierung *ir freunt, ist das nit zu erbarmen* ein Mitleidsappell artikuliert. Geklagt wird über die mangelnde monetäre Zuwendung des Mannes, die sich in unzureichender Kleidung zeigt. Durch die Aufforderung *secht* wird der Blick des Publikums auf ebendiese Mängel der Kleidung gelenkt und damit eine Situation heraufbeschworen, die grundsätzlich Anteilnahme an der Frauenrolle nahe legt. Dann jedoch erfolgt ein Bruch durch die Hereinnahme von Fäkalienkomik in die Klage. Im Gegensatz zu anderen Nürnberger Fastnachtspielen werden die Ausscheidungen selbst nicht näher beschrieben, sondern nur durch ihre Auswirkungen skizziert. Hinzu tritt dann in den beiden letzten Versen der de-

⁵⁴ Adelbert von Keller, Ayters Dramen, Vierter Band, S. 28–49 (Bibliothek des Litterarischen Vereins 69), Stuttgart 1865, Nr. 40, 2627–2650.

zidierte Hinweis auf die Blöße einzelner Körperteile des als weiblich inszenierten Körpers. Das Hinlenken auf entblößte Körperstellen hat aller Wahrscheinlichkeit nach Komik ausgelöst mit der Folge der Entstehung einer ‚Lachgemeinschaft‘ beim Publikum;⁵⁵ inwieweit ein Blick auf nackte (männliche!) Haut gewährleistet wurde, kann nicht entschieden werden; eine Andeutung durch beispielsweise hautfarbene Unterkleidung genügte wohl zur Evokation von Entblößungen.

Nacktheit kann auch von der Frauenrolle voyeuristisch beobachtet werden, so seitens einer Mutter, die ihre Tochter beim Sexualakt belauscht und damit wieder einmal mehr die Körperlichkeit in den Vordergrund rückt:

MATER AD OFFICIALEM [...]
Do geng ich von kirchn dar
Und kam haim in mein hausß; [...]
Ich hort auch das petlein krachn [...]
Do schaut ich zu einem lochlen ein,
Ich sach die liebste tochter mein
Nachkund in dem peth lign; [...]
Und Rumpolt lag oben auff yer.
 (Constistory Rumpoldi [W 11], 108, 342a–358)

(„Die Mutter zum Offizial: Da kam ich vom Kirchgang zurück und ging nach Hause; ich hörte schon das Bettchen krachen, da spähte ich zu einem Löchlein hinein, und sah meine herzallerliebste Tochter nackt im Bett liegen, und Rumpold lag zuoberst auf ihr.“)

Kontrastiert wird die religiöse Pflichterfüllung der Mutter (Kirchgang) mit dem Verhalten der Tochter, wobei jedoch das Ausspähen der Tochter ein ebenso ambivalentes Licht auf die Mutter wirft. Wiederum ist eine graduelle Steigerung zu beobachten: Zunächst werden die näheren Umstände geschildert, wie es zur belauschten Situation kam, dann deuten akustische Signale den Akt an (*das petlein krachn*), ehe die visuelle Beobachtung den Verdacht zur Gewissheit werden lässt. Die Schilderung der Mutter erlaubt die Teilhabe des Publikums am voyeuristischen Akt; eine entsprechende Intonation konnte die komische Wirkung in der Aufführung steigern. Beobachtet wird mindestens ein nackter Körper, nämlich derjenige

⁵⁵ Siehe dazu Werner RÖCKE/Hans Rudolf VELTEN: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 4).

der Tochter; inwiefern Rumpolt ganz oder partiell nackt ist, geht aus der Textstelle nicht hervor.

In den genannten Beispielen dient demnach die überwiegend verbale Vermittlung der Imagination von Nacktheit zur Komisierung, möglicherweise vor dem Interpretationsansatz von Bachtins Thesen zur Karnevalisierung der weltlichen Spiele.

Auch im geistlichen Spiel kann es zur ausschließlich verbalen Erwähnung von Nacktheit kommen. Das gilt bereits für das frühe religiöse Theater, sowohl für die liturgischen lateinischen Dramen als auch für die französischen Spiele, denn „la plupart du temps, le nu reste verbal: il ne sera pas montré sur scène et le spectateur n'en prend conscience que par le dialogue des personnages“ (Revol 2001, 325). Jedoch gibt es auch Spiele, die konkret die Darstellung von Nacktheit in der Aufführung fordern.

Zu den ältesten deutschsprachigen geistlichen Spielen zählen die Himmelgartner Passionsspielfragmente und das Osterspiel von Muri (beide Mitte 13. Jahrhundert). Die Anfänge des lateinischen religiösen Dramas liegen noch weiter zurück.⁵⁶ Quellen des geistlichen Spiels, mit dem die Marienklagen in Verbindung stehen,⁵⁷ sind das Alte und Neue Testament, Legenden, Apokryphen und die theologische Tradition; Zweckbestimmung der Spiele ist die Vermittlung christlicher Lehre, die religiöse Belehrung und Erbauung.

Szenen im geistlichen Spiel, bei denen die Forderung nach Nacktheit vermutet werden kann, sind die Vertreibung aus dem Paradies, die Kreuzigung Christi und das Jüngste Gericht (bzw. der Descensus). Nacktheit ist dabei polyvalent: Sie kann z. B. einen paradiesischen Ur- bzw. Unschuldszustand darstellen (Adam-Christus-Typologie), aber auch die menschliche Seite Christi verdeutlichen (Nacktheit

⁵⁶ Es handelt sich um die Ausgestaltung der Osterliturgie zu einer dramatischen (szenischen und dialogischen) Grabbesuchsszene (*visitatio sepulchri*), bezeugt seit dem 10. Jahrhundert. Siehe dazu insgesamt Rolf BERGMANN, Geistliche Spiele in: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren, Bd. 1, Mittelalter (RUB 8611), hrsg. v. Gunther E. Grimm/Frank R. Max, Stuttgart 1989, S. 416–427, S. 417–418.

⁵⁷ Unter szenischer, aufführungsorientierter Marienklage ist „eine im Zusammenhang der Kreuzigung stehende Szenenfolge zu verstehen, in der die Mutter Maria, auch gemeinsam mit den anderen Marien, die Passion Jesu beklagt und der Jünger Johannes, auch Jesus selbst, sie zu trösten versuchen.“, Rolf BERGMANN, Spiele, Mittelalterliche geistliche, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, IV, hrsg. v. Klaus Kanzog/Achim Masser, Berlin/New York 1984, S. 64–100, S. 85).

als Erniedrigung) oder den unterschiedlichen Grad der Heilsgewissheit anzeigen (beim Jüngsten Gericht werden die Seligen gegebenenfalls in Gewänder gehüllt, die Verdammten jedoch nackt vorgeführt, so auf der Fassade der Kathedrale in Bourges⁵⁸).

Die Paradiesszenen in den geistlichen Spielen eignen sich besonders für eine Analyse der Darstellung nackter Körper. Im Altfranzösischen Adamsspiel aus dem 12. Jahrhundert verdeutlicht das Ausstatten Adams und Evas mit Feigenblättern die Erkenntnis von Schuld.⁵⁹ „Im Künzelsauer Fronleichnamsspiel“ (Entstehung der Handschrift im Jahre 1479)⁶⁰ wird die Nacktheit dagegen im Rahmen des Gesprächs mit Gott inszeniert:⁶¹

Saluator dicans:
Adam, Adam, wu bistu kumen? [...]
Adam respondeat Saluatori et dicens:
Here, liber here mein,
Ich hartt wol dy stimme dein,
Doch so verbarg ich mich,
Wen ich forcht dich
Vnd det das uff [...] ainen sin,
Dar vmb das ich nackend bin.
 (Liebenow 1969, 318c–328)

58 Vgl. Margaret WALTERS, *The Nude Male. A New Perspective*, Middlesex 1979, S. 71.

59 *Tunc commedit Adam partem pomum. Quo commesto cognoscet statim peccatum suum et inclinabit se, non possit a populo videri. Et exuet sollempnes vestes, et induet vestes pauperes consutas foliis ficus, et maximum simulans dolorem incipiens lamentacionem suam: Allas!* („Da soll Adam ein Stück von dem Apfel abbeißen. Nachdem er es gegessen hat, wird er sofort seine Schuld erkennen und auf die Knie fallen, so daß er nicht mehr vom Volk gesehen werden kann. Und er soll die feierlichen Gewänder ablegen und ärmliche, aus Feigenblättern zusammengenähte Kleider anziehen, und indem er tiefsten Schmerz vorspielt, soll er seine Klagerede beginnen: Weh!“) Uda EBEL, *Das Altfranzösische Adamsspiel*. Übersetzt und eingeleitet (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 7), München 1968, S. 80; Übersetzung nach Ebel.

60 *Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama II)*, ed. Peter K. LIEBENOW, Berlin 1969. Zum Spiel vgl. Hansjürgen LINKE, „Künzelsauer Fronleichnamsspiel“, in: VL 5 (1985), S. 445–448.

61 Die Nacktheit kann auch im Dialog mit dem Engel abgerufen werden, der die Figur des Adam nach dem Sündenfall adressiert, vgl. Ernst MARTIN, *Freiburger Passionsspiele des XVI. Jahrhunderts*. Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften. Dritter Band (1873–1874): *Adam! wer hat dir zeigt an, / Das ir beid also nackhet stohn?* (I, 7, 130a–132) („Adam, wer hat Dir vermittelt, dass Ihr beide so nackt seid?“).

(„Der Salvator sagt: Adam, Adam, wo bleibst Du? – Adam möge dem Salvator antworten und sagen: Herr, mein lieber Herr, ich hörte gewiss Deine Stimme, dennoch verbarg ich mich, denn ich fürchtete mich vor Dir und tat dies deshalb, weil ich nackt bin.“)

Adam vermittelt den Grund für sein Verbergen folgendermaßen: Zuerst versucht er über emotionalisierende Anreden Wohlwollen zu erzeugen (*lieber here mein*) und berichtet dann die auditive Wahrnehmung des Gottesrufs, was seine visuelle Flucht bewirkt. Am Ende der Schilderung steht die Motivation für diese Handlung: Sie wurde von der Furcht bestimmt, die aus der Erkenntnis von Nacktheit resultierte. Hier wird zwar einerseits eine Inszenierung nackter Körper nahe gelegt, andererseits aber steht einer solchen Annahme besonders im Hinblick auf die Figur der Eva die Aufführungsrealität der von Männern übernommenen Frauenrollen entgegen.

Gleichermaßen dialogisch, hier jedoch zwischen Adam und Eva, wird die Nacktheit im „Luzerner Passionsspiel von anno 1583 II“ erörtert (auch: „Luzerner Osterspiel“):⁶²

*Adam nimpt iro den öpffel ab, isst. so er gessen hatt vnd sicht, das er nackend ist,
erschrickt er vnd sprichtt zû Eua [Adam zû Eua]
Männin, ich fürcht, wir sigend trogen,
Der schlang vns da angelogen.
Wann kan ich mich ietz selbs verstan,
So sind wir nackend vnd hand nütt an. [...]*

*Eua vmsichtt sich erschrockenlich vnd sprichtt zû Adam [Eua zû Adam]
Brich ab von disem fygenstamm
Die äst, so deckend wir die scham.
Wir stand hie bloß vnd nacket gar,
Deß hab ich vor nitt gnommen war.
Mitt disen Wortten flechtend sy Est zûsamen. da mögent sy wol vorhin ettwas geflüchts
gerüst haben vnd thünds dscham vnd verbergent sich ins gestüd.
(Wyss 1967, 88-89, nach 394–nach 404)*

62 Heinz WYSS, Das Luzerner Osterspiel. 3 Bde, Bern 1967. Zum Spiel vgl. BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Nr. 94; vgl. auch Heinz WYSS, Art. „Luzerner Osterspiel“, in: VL 5 (1985), S. 1093–1099.

(„Adam nimmt ihr den Apfel ab, isst. Als er gegessen hat und sieht, dass er nackt ist, erschrickt er und sagt zu Eva [Adam zu Eva] ‚Männin, ich fürchte, dass wir betrogen wurden, die Schlange hat uns angelogen. Denn wie ich es sehe, so sind wir nackt und haben nichts an.‘ – Eva sieht sich erschrocken um und sagt zu Adam [Eva zu Adam] ‚Brich von diesem Feigenbaum die Äste ab, damit wir unsere Scham bedecken. Wir stehen hier ganz und gar entblößt und nackt, was mir zuvor nicht bewusst war.‘ – Mit diesen Worten binden sie Äste zusammen. Da mögen sie gut vorher etwas Geflochtenes parat gerichtet haben und sich vor die Scham halten und sich im Gehölz verbergen.“)

Adam antwortet dem Herrn dann auf seine Frage, warum er sich verborgen halte, *Darumb, Herr, das ich gar nacket was* (89, 410). Die Vorgänge werden szenisch genau geregelt: Adam erhält von Eva den Apfel und erkennt nach dessen Genuss seine Nacktheit. Diese Wahrnehmung wird durch Erschrecken markiert und dadurch wohl auch dem Zuschauer über entsprechende Gesten vor Augen geführt. Die schlagartige Erkenntnis von Nacktheit wird verbalisiert (*So sind wir nackend vnd hand nütt an*). Eva kann im Dialog ihre eigene Erkenntnis formulieren (*wir stand hie bloß vnd nacket gar*) und Vorschläge zur Abhilfe äußern: Flechtwerk solle die Scham verdecken, wie dann auch die Regieanmerkung fordert. Deren Realisierung entzieht die inszenierte Nacktheit der Darsteller schrittweise dem Blick der Zuschauer, indem zunächst die Scham verdeckt wird, dann die Figuren ganz aus dem Blickfeld treten. Möglicherweise ist dieses Verfahren wirkungsvoller, um die Scham des Stammelternpaares zu verdeutlichen, als den Zuschauern – wohl mit dem entsprechenden Schamempfinden – einen Blick auf völlig nackte Körper zu eröffnen. Wie im vorigen und auch im nachfolgenden Beispiel macht ohnehin die von einem Mann übernommene Rolle der Eva eine völlige Nacktheit in der Aufführung unwahrscheinlich.

Im „Zerbster Prozessionsspiel“ (1507 in Zerbst entstanden⁶³) erläutert die *ffigura*: *Der engel slug ohn aus dem paradeyze./ Als dysse figure thuet weysze./ Nackend enelendig unnd bloes.*⁶⁴ („der Engel vertrieb ihn aus dem Paradies, wie diese Figur zeigt, nackt, elend und entblößt“) Dazu vermerkt das Große Regiebuch (*Ordenunge und bestellunge der procession*):⁶⁵ *die Bader. Eynen Bom mit eyner slangen. Adam*

63 Vgl. Raymond Graeme DUNPHY, Zerbster Fronleichnamsspiel, in: VL 10 (1999), S. 1541–1544.

64 Willm REUPKE, Das Zerbster Prozessionsspiel 1507 (Quellen zur deutschen Volkskunde 4), Berlin/Leipzig 1930, V. 16a–19.

65 Vgl. Bernd NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet (MTU 84/85), 2 Bde., München u. a. 1987, Nr.

vnd Eva naked mit questen, also mit Badewedeln, die beim Baden zur Bedeckung der Blöße dienten (vgl. die berühmte Stelle im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach). Das Stammelternpaar wird also von zwei Badern dargestellt. Wohl kaum sind hier ein nackter Bader und eine Bademagd, die sich nur den Badequast vor die Geschlechtsteile halten, den Blicken der Zuschauer beiderlei Geschlechts ausgeliefert, wie auch in der Anweisung nicht die Rede von einem Mann und einer Frau ist.⁶⁶ Vielmehr zeichnet sich der Einsatz so genannter *lipkleit* zur Vermittlung von Nacktheit ab. Dass bei der Inszenierung von Nacktheit zur heilsgeschichtlichen Verdeutlichung des Sündenfalls genau nach den Stadien von Unschuld und Sündenfall unterschieden wird, zeigt eine Luzerner Kostümliste (*Denckrodel der Kleydung vnd andrer nottwendiger Sachen*) aus dem Jahre 1583. Adam und Eva sollen dort *nacket sin in Lybkleidern*, die sie *vber den blossen lyb* ziehen; Kain und Abel jedoch, denen die Scham bereits vertraut war, sollen zusätzlich *Lybröck vber blosse Lybkleider* werfen (die *Lybröck* sind dabei *von rowen Schafffälen gemacht*).⁶⁷ Ins-

3401, S. 783–788.

66 Auch DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 292 bespricht die Stelle ausführlich, veranschlagt aber die Intention einer realistischen Darstellung vielleicht etwas zu hoch: „Nun ist in der Zerbster Anweisung von einem Mann und einer Frau gar nicht die Rede, sondern von ‚den Badern‘, und in der Tat wurde im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit normalerweise auch die Eva von einem Mann oder, genauer gesagt, von einem älteren, aber vorpubertären Jungen dargestellt, um der Stammutter eine tiefe Stimme zu ersparen.“

67 Marshall Blakemore EVANS, The Passion Play of Lucerne. An Historical and Critical Introduction, Nachdr. der Ausg. New York 1943, Millwood, NY 1975, S. 191, S. 193. Ich verweise an dieser Stelle auch auf DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 293f., der in dem Zusammenhang (449, A. 7) Belege für die Konstanz dieser Kostümierung auch in neueren Aufführungen versammelt und zudem eine instructive Abbildung einer Aufführung in Höritz (Böhmen) aus dem Jahre 1898 abdruckt, die das Nacktkleid des Gekreuzigten zeigt (ebd. S. 294). Hier erweist sich die Duerr häufig vorgeworfene „Sammlung willkürlich angehäufter Einzelbelege“ (z. B. Wolfgang LUDWIG-MAYERHOFER, Disziplin oder Distinktion? Zur Interpretation der Theorie des Zivilisationsprozesses von Norbert Elias, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 50 (1998), S. 217–237, hier S. 222f.) als durchaus hilfreich. Auch in der fotografischen Dokumentation der Oberammergauer Passionsspiel-Aufführung aus dem Jahre 1960 ist das Nacktkleid Christi gut ersichtlich (Karl THIEMIG, München 1960).

Unter „Bühnenstände und Personal der Passionsspielaufführung des Jahres 1560 (Redaktion [B])“ verzeichnet NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, S. 523–526 einen interessanten Beleg dafür, dass das Nacktkleid nicht als normale Kleidung gewertet wurde, denn am Rande der Aufzählung der Personen Adam, Eva, (Baptista), Daniel, Noe, Abraham, Davidt, Moyses, Ysaias, Jeremias, Lott, Jacob patriarch und (Hausvatter) steht der Vermerk: *dise ghörent zletst in lybcleydern in die vorhell, mogent aber den tag, so sy im ring sitzent, über die lybcleyder andre cleyder an han, dem spil zü zelügen*. (diese sind zuletzt im Nacktkleid in der Vorhölle vorgesehen, mögen aber den Tag über,

gesamt war, wie auch Reichel feststellt, im „Paradiesspiel der spätmittelalterlichen Bühne [...] für die Mimen, die wie die ersten Vertreter des Menschengeschlechtes oder der Christus der Passion unverhüllt bzw. enthüllt vor den Zuschauer zu treten hatten, ein Nacktkleid vorgesehen, das traditionell aus Leder gefertigt, den Körper vollständig umschloß.“⁶⁸ Zwischen Publikum und Schauspieler muss es eine Übereinkunft darüber gegeben haben, dass die entsprechenden kostümtechnischen Zeichen in der Aufführung als nackt interpretiert und gedeutet werden sollten, mit der entsprechenden Wirkung des nackten Körpers auf die Zuschauer und entsprechender emotiver Reaktionen.⁶⁹ Das Wort *naket* umfasste dabei ‚im Hemd‘ oder ‚in der Bruche‘ oder ‚trikotnackt‘.⁷⁰

Aus den Evangelien (Joh. 13,4; Mat. 27,27f.) ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob die Kreuzigung Christi nackt erfolgte, was als theologisches Problem umfassend diskutiert wurde.⁷¹ Es gibt durchaus ikonographische Darstellungen des nack-

wenn sie im Ring sitzen und dem Spiel zuschauen, über dem Nacktkleid andere Kleider tragen). Die Liste der „Ausstattung der Darsteller bei der Aufführung des Passionsspiels im Jahre 1560 (?)“ (ebd., S. 526–530) sieht für den Auftritt von Adam und Eva *lybkleyder alls nacket* vor (ebd., S. 527), für Jacobus minor *eyn lybcleyd, an beinen alls nacket und barfüss* (ebd.), Judas verräter möge *ouch Nackett und barfüss an beinen und füssen* auftreten. (ebd., S. 528) Johannes baptist hat hingegen *Eyn lybcleyd und tirs hutt an*. (ebd.). Die Ergänzungsliste der Aufführung (ebd., S. 531–534) präzisiert für Adam und Eva: *nüt an dan lybkleyder alls nacket* (ebd., S. 531)

68 Andrea REICHEL, Wie nackt sind die Akte? Von himmlischen Hüllen und göttlichen Dessous, in: Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich (Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe 17), hrsg. v. Kerstin Gernig, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 301–326, S. 312.

69 Dass sich die Darsteller keinesfalls entblößten, zeigt auch die Beschreibung des „Theophilusspiels W“, denn hier wäre der entblößte Oberkörper des männlichen Darstellers der Maria problematisch, die ihrem Sohn die Brüste zeigt, um damit ihrer Fürsprache für den reuigen Sünder Nachdruck zu verleihen: *Su kint dut sint de brusten/ De du to dinen lusten/ Dicke heft gehe soghen*. („Sieh, mein Sohn, das sind die Brüste, an denen Du mit Freude oft gesogen hast.“), Volker KROBISCH, Die Wolfenbütteler Sammlung. Cod. Guelf. 1203 Helmst. Untersuchung und Edition einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift (Niederdeutsche Studien 42), Köln/Weimar/Wien 1997, S. 576–578.

70 Vgl. DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 292.

71 Zuerst ist die Diskussion bei Gregor von Tours greifbar. Im Rahmen einer theologischen Kontroverse zwischen Jakob Wimpfling und dem Heidelberger Theologieprofessor Daniel Zanckenried im Jahre 1499 beruft sich Zanckenried auf Nikolaus von Lyra, der den Brauch der nackten Kreuzigung von Sklaven beschreibt und eine Steigerung der freiwilligen Demütigung Christi durch völlige Nacktheit annimmt. Wimpfeling dagegen geht von einer Verhüllung der Genitalien aus, u. a. mit dem Hinweis, die Erzeugung von Mitleid und Liebe bedürfe keiner Nacktheit. (vgl. Klaus SCHREINER, Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v.

ten Christus: „A few artists even dared to portray Christ in full nakedness. Michelangelo's Risen Christ was commissioned – by a cleric – completely nude, and the vulgar swirl of gilded drapery was only added later. Cellini carved a Christ nude on the cross which so scandalized Philip II of Spain that he covered the offending member with his own handkerchief.“⁷² Der Holzschnitt von Hans Burgkmair, „Nackter Christus am Kreuz“, entstanden ca. 1510,⁷³ kann als „an archetypal depiction of loneliness and, perhaps, degradation“⁷⁴ gewertet werden. Im Apokryphen Evangelium Nikodemi ist jedoch von einem Lententuch die Rede, und im „Dialogus Beate Mariae et Anselmi de Passione domini“ (13. Jahrhundert) berichtet Maria, sie habe die Blöße ihres Sohnes mit einem Schleier verhüllt.⁷⁵ Diese Beschreibung wurde in ikonographische und dramatische Rezeptionsdokumente übernommen, wie sie mit den geistlichen Spielen greifbar werden: „Nacktheit und Marter bleiben sowohl historisch als auch symbolisch miteinander verknüpft. Während des gesamten Mittelalters ist der entblößte Körper verletzlich, folglich leidend. Die Künstler umgehen das Problem der unzüchtigen Nacktheit, indem sie die Fortpflanzungsorgane nicht darstellen oder, was häufiger der Fall ist, auf das rettende *perizonium* zurück-

Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41–84, S. 64f.) Auch der Augustinereremit Johannes Paltz (gest. 1511) nennt Gründe für und wider Christi Nacktheit, genauso wie der Nürnberger Augustiner-Eremit Reinhard von Laudenburg (gest. 1503): „Gleich seinem Ordensbruder Johannes von Paltz vertrat er die Auffassung, daß Christus zwar mit nacktem Körper am Kreuze hing, seine Scham (*verenda*) aber bedeckt war.“ (Ebd., S. 66).

⁷² WALTERS, *The Nude Male*, S. 84.

⁷³ Basel, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung.

⁷⁴ Craig HARBISON, *The Sexuality of Christ in the Early Sixteenth Century in Germany*, in: A Tribute to Robert A. Koch. *Studies in the Northern Renaissance*, hrsg. v. Gregory T. Clark u. a., Princeton Univ. 1995, S. 69–81, S. 69.

⁷⁵ Vom pseudo-anselmischen Dialog „*Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini*“ existieren bereits im 13. Jahrhundert poetische Paraphrasen. Zeitgleich entstehen deutsche Prosaübersetzungen und Bearbeitungen (vgl. G. STEER, „Anselm von Canterbury“, in: VL 1, 1978, S. 375–381). In der Mitteldeutschen Reimfassung der „*Interrogatio*“ nach der Dessauer Hs. Cod. 24,8° (ed. Draholava CEPKOVÁ, mit einem Vorwort von Gabriele Schieb, Berlin 1982, DTM LXXII) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts berichtet Maria von der Kreuzigung ihres Sohnes: *Da stunt er nackt und blæs. / Sy slugen en, das das bliut vlæs* (14, 481–486) („Da stand er nackt und entblößt da. / Sie schlugen ihn bis aufs Blut.“); *Sy czogin ym üs syn wät. / Do dackte ich synen lichnam behende.* (17, 598f.) („Sie zogen ihm sein Gewand herab. / Da bedeckte ich rasch seinen Leib“). Auch im Anselmus, einer Handschrift aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, schildert Maria die Entblößung und Bedeckung des Heilands (Zeno oder die Legende von den heiligen drei Königen. Anselmus, Vom Leiden Christi. Nach den Handschriften hrsg. v. August LÜBBEN, Bremen 1869). Vgl. ferner die ähnliche Beschreibung in einem Lübecker Druck von 1521, Christoph WALTHER, *St. Anselmi Frage und Die sieben Tagzeiten vom Leiden Christi*, Norden 1890.

greifen.⁷⁶ Eine völlige Nacktheit Christi kann in der Aufführung sein Ausgeliefertsein und die entehrende Todesart der Kreuzigung deutlich unterstreichen und so wirkungsästhetisch die *passio* forcieren. Die Darreichung einer Schambedeckung durch Maria betont dann das Leid der Mutter und ruft bei den Zuschauern *compas-sio* ab.

Die Inszenierung von Nacktheit bei der Kreuzigung kann als „Affektmovens“⁷⁷ mehreren Zielen heilsgeschichtlicher Verdeutlichung dienen: „If the godhead incarnates itself to suffer a human fate, it takes on the condition of being both death-bound and sexed.“⁷⁸ Dabei folgt die Darstellung einem bestimmten Muster: „Jesus ist, soweit man das aus den überlieferten Spieltexten erkennen kann, in ein priesterliches Gewand (also nicht wie die übrigen in Alltagshabit) gekleidet. [...] Das Martyrium raubt ihm mit seinen priesterlichen Kleidern diesen Status. Die Entkleidung ist Teil der Schändung und gehört insofern zum ausführlich verbalisierten Programm der Folterknechte.“⁷⁹

Im „Egerer Fronleichnamspiel“ (auch „Egerer Passionsspiel“, Entstehung der Handschrift um 1500)⁸⁰ werden die Inszenierung der Nacktheit Christi und die Verhüllung der Scham stufenweise organisiert,⁸¹ was sich als Konstante der

76 BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 354.

77 Ursula SCHULZE, Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der „Bordesholmer Marienklage“ und verwandten Szenen, in: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2004, S. 177–193, S. 182.

78 Leo STEINBERG, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1983, S. 13.

79 Jan-Dirk MÜLLER, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, in: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, hrsg. v. Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 87. Ähnlich formulieren Klaus SCHREINER/Norbert SCHNITZLER, [Vorbemerkung zu] Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1992, S. 13f.: „Passionstraktate, bildliche Darstellungen und geistliche Spiele brachten mittelalterlichen Frommen zur Anschauung, in welcher Weise Christus durch wiederholtes Entblößen und unwürdige, schändliche Kleidung erniedrigt worden war. Sich von jemandem bekleiden lassen zu müssen oder sich in etwas oder jemand anderen zu verwandeln, hatte mit Unfreiheit und Demut zu tun.“

80 Gustav MILCHSACK, Egerer Fronleichnamspiel (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 156), Tübingen 1881.

81 Dass Christi Entkleidung mit einiger Grausamkeit verbalisiert wurde, zeigt eine Fassung des Luzerner Passionsspiels, in der einer der Peiniger dem anderen wegen dessen Zögerlichkeit Vorhaltungen macht: *Wie thüst so gmach vnnd süberlich? / es dunckt mich schier, er rüwe dich. / Du müst auch dessen gar nit achten, / ob schon im der Rockh ist ahnbachen / Zü beiden sitten oben vnd*

Inszenierung von Nacktheit in den Spielen erweist. Denn Nacktheit wird durch verschiedene Strategien wiederholt in der Vorstellung der Zuschauer evoziert und damit permanent abrufbar gehalten, wozu auch die genaue Regelung der Abfolge der Präsentation des nackten und dann verhüllten Körpers zählt:

*Sextus miles Sigenot accedit dicens:
Jhesus, zeuch ab dein gewant,
Das du müst werden geschant [...]
Et sic exuunt ei tunicam [...]
(Milchsack 1881, 229, 6055a–6059a)*

*Maria audiens cantum accedit cum Ioanne et ceteris et defert
peplum dicens:
O we, ich sich das creuz auffheben
Und mein trauz kindt dar an kleben
Hart dar an genagelt jemerleich.
O we, las dichs erbarmen, vatter im himelreich!
Ich pit dich, lieber freünt mein,*

*Maria dicit ad militem Tritinklee:
Nim von mir das klein schläirlein
Und pindt im das umb sein schoß,
Das er nit so jemerlich blos
Stee so gar an alles kleidt. [...]*

*Octavus miles Tritinklee summit peplum dicens:
Leich her den schleir, du altes weib,
Ich wil im verpintten seinen leib.
(Milchsack 1881, 235, 6203d–6215)*

(„Der sechste Soldat, Sigenot, tritt hinzu, während er sagt: Jesus, zieh dein Gewand aus, damit Du gestraft werden mögest – Und dann ziehen sie sein Gewand herab – den Gesang hörend, tritt Maria mit Johannes und den anderen hinzu und

vnden / vnnd im klept tieff in sinen wunden. / Daran ich wenig durenz hab. / Nütt dann, schrentz in flux herab! / Hiemit schrentzt Nero ime den Rockh mit aller / vngestümme vom lyb. („Wie handelst Du so vorsichtig und vornehm? Es scheint mir fast, als ob er Dir leid täte. Du sollst ganz und gar nicht darauf achten, obschon dass ihm der Rock auf beiden Seiten von oben bis unten festhaftet und ihm tief in seinen Wunden klebt. Das bekümmert mich wenig. Nun auf, reiße ihn rasch herunter. Hierauf reißt ihm Nero den Rock mit allem Ungestüm vom Leib.“), Wyss, Das Luzerner Osterspiel, S. 192, Lesartenapparat, vor 1–8a–b.

lässt ihren Schleier herab gleiten, während sie sagt: Oh weh, ich sehe das Kreuz aufragen und meinen geliebten Sohn daran elend fest genagelt hängen. Oh weh, erbarme Dich darüber, Himmlischer Vater! Ich bitte Dich, lieber Freund, – Maria sagt zum Soldaten Tritinklee: Nimm von mir diesen kleinen Schleier entgegen und binde es ihm um seine Lenden, damit er nicht so jammervoll entblößt so ganz und gar ohne jegliche Bekleidung sei. – Der achte Soldat Tritinklee hebt den Schleier empor und sagt: Gib mir den Schleier, Du alte Frau, ich werde seinen Körper bedecken.“)

Wie bei den vorherigen Beispielen sind Wortregie und Regieanmerkung aufs Engste verzahnt. Zunächst folgt die Adressierung Christi, er möge sein Gewand abstreifen. Teil der Strafe ist sein Ausgeliefertsein; nicht er selbst zieht das Gewand aus, sondern die Soldaten legen Hand an ihn. Nachdem Maria und Johannes hinzu getreten sind, laufen Worte und Gesten parallel, indem Maria den gemarterten Körper ihres Sohnes beschreibt und zugleich ihren Schleier löst. Die Notwendigkeit des Bedeckens mit dem Schleier verdeutlicht an sich schon die Nacktheit Christi, sie wird aber zusätzlich durch die Adressierung der Figur der Maria an den *Octavus miles Tritinklee* untermauert, die den nackten Zustand des Körpers durch Wortregie präsent hält (*jemerlich blos, an alles kleid*). Es ist bezeichnend, dass Christi Geschlechtlichkeit erst unmittelbar vor seinem Tod inszeniert und sogleich wieder verhüllt wird; „das Geschlecht ist Signum einer todverfallenen Körperwelt. [...] Das Geschlecht wird nur aufgerufen, um aus dem Erlösungsgeschehen definitiv entfernt zu werden, und zwar durch eine Frau, durch die Geste der Mutter.“⁸²

Ein ähnlicher Ablauf kann im „Heidelberger Passionsspiel“ beobachtet werden (Handschrift aus dem Jahre 1514, es handelt sich eventuell um eine als Leseexemplar konzipierte Abschrift von Mainzer Passionsspielaufführungen, die für die Jahre 1498, 1504 und 1510 bezeugt sind).⁸³ Hier bedeckt Maria selbst die Blöße ihres Sohnes, wohingegen sie diese Aktion im Egerer Spiel delegiert hatte.

82 MÜLLER, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, S. 87.

83 Zum Spiel vgl. BERGMANN, Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, Nr. 62. Des Zusammenhangs wegen greife ich an dieser Stelle auf die Edition von Milchsack zurück, Gustav MILCHSACK, Heidelberger Passionsspiel (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart CL), Tübingen 1880. An weiteren Stellen wird im Heidelberger Passionsspiel Nacktheit inszeniert, so in der Szene mit dem Blinden: *Der blindt würfft das cleydt von im vnnd springtt zeu Jhesu* (Ebd., S. 30, nach 626).

*Jhesus dreggt das creücz fort. Darnach zcygennt sie Jhesum
nacket vß. Maria gett für Jhesum vnnd sprichtt:
O we, o we mir armenn mit wehe!
O we, o we, mir itzundt vnnd ymmer mehe!
Was sehenn ich herczleides nun?
O we, o we, liebes kindtt, wie siczest du
Sünder cleyder, nackett vnnd bloyß?
Ach, ymmer we, wye jst also groyß
Mein herczleydtt krencktt mich sere.
O we, o we mir heiüdt vnnd ymmer mere!
Maria bindt Jhesu einn duch vmb vnd secztz sich vndenn ann das creücze.
(Milchsack 1880, 232, 5220a–5228b)*

(„Jesus trägt das Kreuz fort. Danach ziehen sie Jesus nackt aus. Maria tritt vor Jesus hin und sagt: Oh weh, oh weh über mich Arme mit Schmerz! Oh weh, oh weh über mich jetzt und immerdar! Welchen Herzenskummer sehe ich nun? Oh weh, oh weh, geliebter Sohn, wie sitzt Du ohne Kleider nackt und entblößt da? Ach immerzu weh, wie ist mein Herzenskummer so groß, der mich schmerzhaft schwächt. Oh weh, oh weh über mich heute und immerzu! – Maria bindet Jesus ein Tuch um und setzt sich unten an das Kreuz.“)

Zunächst fordert die Regieanmerkung das Entblößen des gemarterten Körpers und damit das Exponieren von Nacktheit. Zu dieser visuell dargestellten Nacktheit tritt massiert die verbale Vermittlung von Nacktheit durch die Klage der Maria. Auffällig ist dabei der hohe Anteil an emotionalisierenden Interjektionen, die den Anblick des nackten Körpers kommentieren. Der Körper ist zugleich *Sünder Kleider*, *nackett* und *bloyß*. Dreifach wird demnach die Nacktheit Christi abgerufen, ehe sie wiederum mit dem visuellen Zeichen des Bedeckens präsent gehalten wird. Auch hier betrifft die Klage der Mutter vor allem die Blöße des Sohnes, was ebenso in anderen Texten beobachtet werden kann: „Mary’s grief at the naked humiliation of her condemned son marks a poignant moment in the most famous of 15th-century French Passion plays. And the anguish of the shamed mother enters the dramatizations invented by painters. Though they knew it to be Mary’s role to acquiesce in the Passion, they made the nakedness of her Son the single affliction against which she takes action.“⁸⁴

84 STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, S. 32.

Marias anschauliche verbale Schilderung dürfte die Imagination des Publikums in Kombination mit der inszenierten Nacktheit reziprok stimuliert haben, die zu evozierende Nacktheit nachzuvollziehen; vielleicht noch stärker an die Affekte und die Vorstellungskraft appellierend ist die gesungene Beschreibung der Nacktheit Christi,⁸⁵ wie sie z. B. im dreitägigen „Alsfelder Passionsspiel“ greifbar wird (im 15. Jahrhundert vermutlich in Friedberg entstanden (Hand A) und Anfang des 16. Jahrhunderts in Alsfeld (Hände B, C, D. u. a.) in den Jahren 1501, 1511 und 1517 aufgeführt),⁸⁶ zumal gerade die musikalische Komponente eine immense Wirkung auf die Zuschauer gehabt haben dürfte, da insbesondere Klagegesänge von der Liturgie her bekannt waren und in der Aufführung für eine feierlich-getragene Stimmung sorgen konnten:

*Et sic Petrus recedit. Tunc Maria plangit et canit:
O we, o we des ganges, des ich ge,
synt ich myn kynt gemartelt se!
ach, das ich trug in myne schoß.
das hanget dort naked und bloiß!
o we, o we, o we! (5941a–5946)*

(„Und sodann zieht sich Petrus zurück. Dann trauert Maria laut und singt: Oh weh, oh weh über den Gang, den ich gehe, da ich mein Kind gemartert sehe, ach, dasjenige, das ich in meinem Schoß getragen habe, das hängt dort nackt und entblößt! Oh weh, oh weh, oh weh!“)

Auch hier verdeutlichen emotionalisierende Interjektionen das Leid Marias beim Anblick ihres entblößten toten Sohnes, dessen Nacktheit „das Gedächtnis des gemarterten Körpers“⁸⁷ wirkungsvoll garantiert. Durch den Verweis auf die Mutter-

85 Zu Gesängen in den geistlichen Spielen, die oft einen bedeutenden Raum einnahmen, vgl. die Arbeit von Ernst August SCHULER, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel/Basel 1951; siehe das vorliegende Lied unter Nr. 131.

86 *Das Alsfelder Passionsspiel*, in: *Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osterspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele* (Deutsche Nationalliteratur 14), ed. Richard FRONING, Stuttgart 1891/92, Reprint Darmstadt 1964, S. 547–864. Zum Spiel vgl. BERGMANN, *Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, Nr. 70; siehe auch Hansjürgen LINKE, *Alsfelder Passionsspiel*, in: VL 1 (1978), S. 263–267.

87 *So der Aufsatztitel von MÜLLER*, *Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel*.

schaft Marias kann die Darstellung des Leides der Mutter womöglich intensiviert werden.

Ein ganz anderes Potential der Wirkung erhalten die Marienklagen, da hier das Geschehen den leidenden, sterbenden Christus und seine mit ihm leidende Mutter fokussiert. Das kann am Beispiel der „Bordesholmer Marienklage“ (Handschrift von 1475/1476) gezeigt werden.⁸⁸ Sie ist außergewöhnlich wegen ihrer genauen Angaben zur Bewegung des Körpers der Maria im Raum, weshalb sie von Eggers sogar als „Spiel“⁸⁹ bezeichnet wird. Die Marienklage kann, wie eine lateinische Vorbemerkung angibt, in der Kirche oder *si bona est aura* außerhalb stattfinden; die Dauer wird auf etwa zweieinhalb Stunden beziffert. Als Requisiten bzw. Kostüme werden festgelegt: liturgische Gewänder in unterschiedlichen Farben und Abzeichen, ein Schwert aus Holz, ein Seidentüchlein, ein Kreuz und ein skulptierter Corpus Christi, „wahrscheinlich eine lebensgroße Holzplastik, die der Priester laut Regieanweisung [...] vor sich hält und die den Körper des Leidenden und Gestorbenen darstellt;“⁹⁰ die „Visualisierung des nackten Körpers soll in der Aufführung offenbar die emotionale Wirkung steigern.“⁹¹ Maria inszeniert die Verhüllung zunächst durch eine verbale Ankündigung.

*Eya du valsche Yoden deyt,
du werest da sere to bereyt
dat du myn leve kynt mochtest bevlecken.
ik wyl dat wedder bedecken. Hic velat
Id schal nicht lenger nacket stan,
mynen dôk wyl ik em umme slân;
wente ik arme moder Marie
eynen anderen doek wedder lye. (414–421)*

(„Wohlan, du verlogenes Judenvolk, Du warst so rasch dazu bereit, dass du mein geliebtes Kind beflecken solltest. Ich werde das wieder bedecken. – Hier bedeckt sie ihn. – Er soll nicht länger entblößt stehen, mein Tuch will ich ihm umbinden; denn ich arme Mutter Maria habe kein anderes Tuch herzugeben.“)

88 Karl MÜLLENHOFF, Bordesholmer Marienklage, in: ZfdA 13 (1867), N.F., S. 288–319; siehe ferner Gustav KÜHL, Die Bordesholmer Marienklage, in: NDJB 24 (1898), S. 40–66, Anhang 1–14.

89 Hans EGGERS, „Bordesholmer Marienklage“, in: VL 1 (1978), S. 958–960.

90 SCHULZE, Emotionalität im Geistlichen Spiel, S. 184.

91 Ebd.

Wieder setzt Maria den Schleier ein, um den Gekreuzigten zu bedecken (*cum quo tegit lumbus crucifixi*, 421b). Bei dieser Textstelle ist die Koppelung von Leid durch Christi Nacktheit mit der Schuldzuweisung an die Juden auffällig.⁹² Die Mutter-Sohn-Beziehung steht dabei im Vordergrund durch Bezeichnungen wie *leves kynt* und *arme moder Marie*.

Damit werden insgesamt die Entkleidung Christi bzw. seine Nacktheit am Kreuz und ihre Verhüllung zeichenhaft mit heilsgeschichtlich belehrender Intention vorgeführt. Theologisch wäre ein nackter Christus überdies bedenklich, denn es „ist eine Verkehrung der kosmischen Ordnung, wenn der Mensch bekleidet vor seinen nackten Herrn tritt.“⁹³

Abschließend soll noch ein kurzer Blick auf die szenische Darstellung des Jüngsten Gerichts⁹⁴ bzw. des Descensus geworfen werden. Die entsprechende Regieanmerkung im „Donaueschinger Passionsspiel“, das für seine detaillierten Bühnenanweisungen bekannt ist, lautet: *Doch sond die alt vatter nackt oder in wissen hemdern har uss/ und vil kleiner kinden gantz/ nackt vor innen mit uff gehepten/ hendt des glich die alten us// gan.* (nach 3948) („doch sollen die Altväter nackt oder in weißen Hemden heraus treten und viele kleine Kinder ganz nackt vor ihnen mit erhobenen Händen und ebenso wie die Alten heraustreten.“)⁹⁵ Hier also zeigt sich die Austauschbarkeit von *nacket* und *im Hemd*,⁹⁶ sollten die Erwachsenen einen Auftritt ‚ganz nackt‘ bevorzugt haben, ist hier das erwähnte *lipkleid* anzunehmen: „Da die

92 Siehe dazu allgemein Edith WENZEL, „Do worden die Judden alle geschant“. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen, München 1992.

93 BOLOGNE, Nacktheit und Prüderie, S. 357.

94 Nackte Körper beim Jüngsten Gericht werden in mehreren Illustrationen des „Berliner Weltgerichtsspiels“, einer Lesehandschrift, wiedergegeben: Berliner Weltgerichtsspiel. Augsburger Buch vom Jüngsten Gericht. Ms. germ. fol. 722 der Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Abbildung der Handschrift mit einer Einleitung und Texttranskription, ed. Ursula SCHULZE, Göttingen 1991, Litterae 114, fol. 10^r, 11^r, 14^r.

95 Das Donaueschinger Passionsspiel (RUB 8046). Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu ed. Anthonius H. TOUBER, Stuttgart 1985; Der Text, der hier von der Edition Eduard Hartls (Bd. 4, 249, nach 3948) differiert, sollte, wie Toubert im Lesartenapparat angibt, wohl lauten: „in oder] in *im Rand vor* oder, *Verschreibung für* oder in“ (239). Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift. Mit Einleitung und Anmerkungen aufgrund der Handschrift, hrsg. v. Eduard HARTL, Leipzig 1942 (Das Drama des Mittelalters 4).

96 Auch eine andere partielle Verhüllung konnte die Bezeichnung ‚nackt‘ umfassen, nämlich „es hieß in einer Aufführung des Lebens des hl. Martin im Jahre 1496, daß die Betreffenden lediglich den Unterleib bedeckt trugen, denn als Lucifer einem ‚nackt‘ aus der Hölle steigenden Teufel mit der

natürliche Nacktheit im Mittelalter und der Frühen Neuzeit in den meisten gesellschaftlichen Bereichen verpönt war, blieb, dort wo sie sich gelegentlich nicht vermeiden ließen, wie z. B. in geistlichen Schauspielen [...], nur die Möglichkeit, diese künstlich durch fleischfarbene oder weiße [...] Kostüme darzustellen.“⁹⁷ Auch der Auftritt der Kinder ‚ganz nackt‘ ist allein schon im Hinblick auf die Temperaturverhältnisse zur Zeit der Oster- und Passionsspielaufführungen wenig wahrscheinlich.

Als vorsichtiges Fazit lässt sich festhalten: In den frühen Nürnberger Fastnachtspielen wird überwiegend mittels Wortregie auf (z.T. partielle) Nacktheit rekurriert, die zur Komisierung, wenn nicht gar Karnevalisierung funktionalisiert werden kann. Nacktheit wird dabei von einer männlichen oder weiblichen (stereotypen) Rolle geschildert und ist häufig mit Sexualität oder auch mit Fäkalienkomik verbunden. Bewusste Setzungen von Performativität sind in den behandelten Textstellen nur rudimentär zu greifen und umfassen vor allem die Adressierung des Publikums und seine Wahrnehmungslenkung.

In den geistlichen Spielen kommen keineswegs ganz nackte Personen vor. Eine zeichenhafte Inszenierung von Nacktheit ist hier ausreichend, um eine möglichst breitenwirksame und effektive christliche Belehrung und Erbauung zu erreichen und eventuell die heilsgewissernde *compassio* bei den Zuschauern abzurufen. Oft wird die Vorstellung von Nacktheit zunächst mittels Wortregie evoziert und dann – wie die Regieanmerkungen nahe legen – visualisiert oder umgekehrt, oder Handlungen und Verbalisierung laufen parallel und ergänzen sich gegenseitig, so dass das Bewusstsein von Nacktheit durch verbale und audiovisuelle, in einigen Fällen auch durch musikalische Mittel präsent gehalten wird.

Es ergibt sich eine differierende Kontextualisierung von Nacktheit: Im fastnächtlichen Rahmen bewirkt die Erwähnung des nackten Körpers Komik, im Rahmen des Passionsgeschehens löst der nackte Körper Anteilnahme und Mitleid aus. Der in den Texten widergespiegelte kulturelle Code von Nacktheit wird in Aufführungen von Spielen demnach instrumentalisiert und in den Dienst bestimmter Wirkungsabsichten gestellt.

Insgesamt werden in den mittelalterlichen Spielen Körper-Dramen (Bachtin) inszeniert, Dramen von Essen, Trinken und Entleerung, von Eheanbahnungen und

Fackel zu nahe kam, setzte er dessen Hosen in Flammen“, DUERR, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1, S. 293.

97 JÜTTE, Der anstößige Körper, S. 114.

Geschlechtsakten, aber auch von Entblößung, Marter, Fragmentierung und Tod. Möglicherweise ist dabei der nackte Körper selbst schon zum zeichenhaften Drama avanciert.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Andrea GRAFETSTÄTTER, Die Performanz von Nacktheit im mittelalterlichen Spiel, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 355–386.