

DAS »POSSENSPIEL DER VERTEIDIGUNGSREDE«:
ZUR KONSTRUKTION DES »LUTHERISCHEN NARREN«

Die vorreformatorische Narrensatire Thomas Murners bedeutet unter literarischem Aspekt einen Protest gegen den zeitgenössischen Stil kirchlicher Belehrung wie humanistischer Bildungsdichtung. Was Rainer Gruenter als Murners »satirischen Wortschatz« [1] beschrieben hat, bringt den Franziskaner in einen Gegensatz zur spätmittelalterlichen Lehrhaftigkeit und zur geltenden geistlichen Rollenvorstellung, den er durch die wiederholten *entschuldigungen* seiner Satiren formal auszugleichen oder herabzuspielen versucht. Er setzt die Techniken der populären Unterhaltungsliteratur – vorab die des Schwanks und des volkstümlichen Spiels – im Sinne seiner gegen feudale und frühkapitalistische Ausbeutung und Unterdrückung gerichteten Intention ein. In diesem kritischen Impuls gewinnen die Narrendichtungen Murners, von der *Narrenbschwerung* (1512) bis zur *geuchmat* (1519), ihre Verbindlichkeit und ihre objektive historische Bedeutung. Seine besondere Darstellungsmethode, von ihm selbst zusammenfassend als *schympff* bezeichnet, entlarvt die Anmaßung und Heuchelei der herrschenden Schichten, indem er sie inhaltlich und formal parodiert; vielfach erfolgt dabei die Destruktion der ideologischen Fassade durch sprachkritische Mittel oder auch durch bloßes, scheinbar naives Zitat. Immer wieder macht Murner hinter dem hochtrabenden Pathos und dem arroganten Verhalten der auftretenden Narren den Egoismus als Motiv ihrer Handlungen sichtbar, er scheut nicht davor zurück, in der Praxis die egoistische Rücksichtslosigkeit als letztes Mittel der Selbstbehauptung ironisch zu empfehlen. Im Gegensatz zu Murners herabspielender Rechtfertigung wird der *schympff*, moralisch legitimiert als didaktisches Mittel bei der Beförderung geistlicher Lehrgehalte, zum zersetzenden Element. Als *narr in aller narren orden* [3] tritt der Franziskaner in die historische Rolle des plebejischen Hofnarren ein, der, geschützt durch seine Narrenkappe, den Herren die ungeschminkte Wahrheit sagt. [4] Die Possenreißerei wird zur Distanzierung von der herrschenden (aristokratischen) Ideologie, allerdings zugleich zum Ausdruck der Ohnmacht, die Herrschaft direkt, ohne literarische Verkleidung anzugreifen.

Die unterhaltenden Elemente, das jahrmarktschreierische Rollenspiel und die unbefangene, grobianische Drastik sind in den Satiren Murners nie bloß akzidentell; insofern hat B. Könnecker mit Recht von einem kontinuierlichen, »großangelegten Feldzug gegen die Narrheit in der Welt« gesprochen. [5] Aber mit dem *Lutherischen Narren* hat sich ein *Funktionswandel* der Murnerschen Narrensatire vollzogen, den man als Wandel von der Kritik zur Affirmation beschreiben kann.

Die gleichen literarischen Mittel, mit denen vor der Reformation die geistlichen und weltlichen Herren und ihre Ausbeutungsmethoden angeprangert werden, wendet Murner 1522 gegen die reformatorische Bewegung, die gegen geistige und materielle Unterdrückung sich richtet. Das ohnmächtige Mitleid mit den Unterdrückten, das die *Narrenbschwerung* wiederholt zum Ausdruck bringt [6], wandelt sich zum Zynismus, mit dem Murner jetzt die Freiheitsbewegung selbst egoistisch und herrschaftslüstern nennt und eine Verteidigung des gesellschaftlichen status quo unternimmt. Es versschlägt dabei wenig, daß die lutherische Fraktion der Reformation sich nicht nur gegen die feudale Herrschaft der Kirche, sondern bald schon auch gegen die weitergehenden, revolutionären Forderungen der unteren Schichten wandte; denn Murner identifiziert, mit relativem Recht, Luther um 1522 noch mit den revolutionären Gruppen und bekämpft den theologischen Anspruch der bürgerlichen Mittelschichten in eins mit den politischen und sozialen Forderungen der Bauern und Plebejer.

Der Wahrheitsgehalt und der objektive historische Rang des *Lutherischen Narren* ist ohne den Hinweis auf diesen Funktionswandel nicht angemessen abzuschätzen. Waren in der *Narrenbschwerung* Tendenz und Darstellungsart prinzipiell gleichermaßen gegen die herrschenden Gruppen und Normen gerichtet, so benutzt Murner im Kampf gegen die Reformation die von ihm ausgebildete volkstümlich-»realistische« Schreibweise objektiv gegen die authentischen Interessen der von ihm angesprochenen Schichten zur Legitimation kirchlicher Autorität. In beiden Fällen versucht er, sich soweit wie möglich den Bedürfnissen des »gemeinen« Mannes anzupassen, um damit eine möglichst nachhaltige Lehrwirkung zu erreichen. Aber während er in der vorreformatorischen Satire in der Sprache des Volkes tendenziell dessen Interessen vertritt, nicht länger der Willkür der Herrschenden ausgeliefert zu sein, kann er diese volksverbundene Haltung im *Lutherischen Narren* formal nur aufrechterhalten, indem er Luther und seine Anhänger zu aufrührerischen Egoisten und Volks-Feinden stilisiert. Die antidemokratische Tendenz des *Lutherischen Narren* verleiht der gegen die reformatorische Freiheitsbewegung ins Feld geführten »volkstümlichen« Schreibweise daher die negative Qualität der modernen Massenbeeinflussung, d. h. ihr manipulatives Moment und ihre demagogische Funktion. Murners subjektive Motivation dieser Wahl der unterhaltenden Schreibweise und der mit ihr verbundenen Stilisierung der politischen Gegner zu Narren ist dabei selbstverständlich nicht in gleichem Maße fragwürdig, sondern entspricht seiner unauflösbaren Bindung an die traditionelle Autorität so gut wie der Notwendigkeit, in der ausgesetzten Situation einer unversehens gewandelten Öffentlichkeit die größtmögliche Breitenwirkung der Apologetik zu garantieren. Die Frage, wie weit Murner sein satirisches Verfahren aufrichtig als angemessen empfand und wie weit er, unabhängig von seinen persönlichen Auffassungen, bei der Abfassung des *Lutherischen Narren* rein auf den agitatorischen Effekt abzielte, ist kaum eindeutig zu entscheiden. Immerhin entspricht die weitgehende Anpassung an die Leser selbst traditionellen Normen, wie sie der Ausbildung und Praxis des Volkspredigers zugrundeliegen.

Die Rechtfertigung der satirischen Schreibweise und ihrer Verwendung als Me-

dium der Apologetik zeigt sich als Sonderfall einer umfassenden Problematik, die aus der Reformationszeit datiert und sich bei bestimmten gegenwärtigen Theoretikern etwa als die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Massenkultur stellt. [7] Philosophisch könnte man die ambivalente Funktion des *schymppfs* in der Narrensatire Murners auch am dialektischen Verhältnis von Spiel und Ernst explizieren [8]; historisch angemessener scheinen jedoch die moralischen und religiösen Kategorien zu sein, von denen aus im 16. und 17. Jahrhundert Michel Montaigne und Blaise Pascal die Frage nach der Legitimität spezifisch zerstreuer künstlerischer Mittel angesprochen haben und auf die hier wenigstens hingewiesen sein soll. Es handelt sich um eine Gegenüberstellung von *Ablenkung* (Zerstreuung) und *Erlösung*.

Montaignes Bestandsaufnahme der Situation des Menschen im Zeitalter des beginnenden Individualismus geht von den Spannungen aus, denen der einzelne Mensch nach der Auflösung der primären Bindungen ausgesetzt war. In persönlichen und gesellschaftlichen Krisen schlägt er die Zerstreuung als einen Ausweg vor: »Abwechslung erleichtert, lockert und zerstreut immer«. [9] Da der unbeirrte Blick auf das menschliche Leid und das direkte Vorgehen gegen seine Ursachen die Fähigkeit des Menschen übersteige, müsse man vom Kern der Probleme ablenken, um die günstigste Stimmung, die richtige Einstellung und die Lösung der Schwierigkeiten auf Umwegen erreichen:

Wenn die Ärzte das Fieber nicht austreiben können, so lenken sie es ab und lassen es in einen weniger gefährlichen Körperteil fahren. Ich bemerke, daß dies auch das gewöhnliche Heilmittel gegen die Krankheiten der Seele ist. Man läßt sie selten geradewegs gegen die Übel anrennen; man läßt sie ihre Anfälle weder aushalten noch abschlagen, man läßt sie ausweichen und sie von sich ablenken. [10]

Bei solcher Selbstbehauptung spielen nun die unterhaltenden Künste eine wesentliche Rolle. Sie können es umso besser, je mehr sich der Künstler selbst von den dargestellten Empfindungen gefangennehmen läßt; denn die dargestellte Wirklichkeit des Widrigen erschüttert mehr als alle eindringliche Erörterung seiner Ursachen.

Ist es recht, daß selbst die Künste sich unsere natürliche Unvernunft und Dummheit zu Diensten und zunutze machen? In diesem Possenspiel der Verteidigungsrede, sagt die Redekunst, wird sich der Anwalt durch den Klang seiner Stimme und durch seine eingeübten Gebärden erschüttern und sich von der Leidenschaft, die er darstellt, selber fangen lassen. Er wird sich mittels der Gaukeleien, die er vorspielt, einen wahren und echten Schmerz in die Seele prägen, um ihn den Richtern mitzuteilen, die er noch weniger angeht. [11]

Montaignes psychologischem Standpunkt gegenüber, der den Erscheinungen der Unterhaltungskunst nicht grundsätzlich ablehnend begegnet, nimmt Pascal den Platz des nonkonformistischen Gesellschaftskritikers ein, der jede Art von Ablenkung und Unterhaltung als selbstzerstörerische Rastlosigkeit interpretiert; denn solche Zerstreuung könne nur zum ewigen Unheil führen, weil sie das Leid des Menschen nicht bekämpfe, sondern nur vergessen mache. In der religiösen Kategorie der Erlösung versucht Pascal das Interesse der angesprochenen Menschen gegen das bloß Unterhaltende der Massenkultur zu vertreten.

Wie wenig es eine eindeutige Lösung des angesprochenen Problems ohne genauere

Analyse des jeweiligen historischen und literarischen Zusammenhangs geben kann, wird an der schriftstellerischen Praxis Murners sichtbar. Seine Narrensatiere steht ihrer Erscheinungsform nach grundsätzlich im Bereich der mittelalterlichen Massenkultur: in der Sphäre des Jahrmarkts und des Fastnachtreibens. Deren komische und drastische Elemente lenken ab von der Wirklichkeit und ihren realen politischen Konflikten und bieten Zerstreuung gerade in der gesellschaftlichen Krisensituation. Sie entsprechen in dieser Hinsicht funktionell der von der Kirche geförderten Erbauungsliteratur, welche eine weitgehend abstrakte und leere Wirklichkeitsdarstellung liefert und damit die Konflikte ebenso stets verbirgt. Nun ist die mittelalterliche Massenkultur damit schon keineswegs ohne jede historische Relevanz; das Kriterium ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit liegt vielmehr im Ausmaß ihrer Breitenwirksamkeit: je mehr der Protest gegen den herrschenden Stil in ihr Ausdruck wird, desto größer ist ihre Bedeutung für die Dynamik des sozialen Wandels. Eine mehr oder minder oppositionelle Haltung ist im drastisch-volkstümlichen Darstellungsstil bestimmter Reimsprecher, der Fastnachtsspiele und geistlichen Spiele immer zum Ausdruck gekommen [12]; sie erscheint in Verbindung mit einer fortschreitend schärfer pointierten sozialen Kritik zum Beispiel in spätmittelalterlichen Satiren (*Ring, Des Teufels Netz* usw.), in der Volkspredigt (etwa Geiler von Kaisersberg) und, unübersehbar, in der oberrheinischen Narrendichtung. Wenn auch in den genannten Werken weitgehend die gesellschaftliche Perspektive eingeschränkt ist und die Kritik meist *in genere* erfolgt, so bedeuten sie gleichwohl eine Infragestellung der traditionellen Autoritäten. Die Produkte der Massenkultur verweigern der Autorität, ihren Trägern und Zeremonien, den geforderten Respekt; dies geschieht meist, indem sie die Praxis gegen die Ideologie ausspielen. [13] Ganz ähnlich wie bestimmte Erscheinungen der sogenannten »Volksfrömmigkeit« wirken sie an der allgemeinen Auflockerung des institutionellen Gefüges der feudalen Gesellschaft mit, vertreten also gerade als Bestandteile der Massenkultur und als Unterhaltungskunst objektiv das Interesse des Bürgertums an der Befreiung von der kulturellen kirchlichen Herrschaft. So hat in Murners vorreformatorischen Dichtung die Ablenkung durch die satirische Schreibweise den Sinn, vom nur vorgeblich Wichtigen (d. h. der heuchlerisch aufrechterhaltenen kirchlichen Ideologie) auf den allgemeinen Egoismus zu verweisen und damit, wie ironisch gebrochen auch immer, dessen Relevanz für die Praxis anzuerkennen. Die Relativierung aller Maßstäbe in Verbindung mit dem moralischen Alibi der Rechtfertigungen erlaubt eine Anerkennung des Realitätsstandpunktes, der gleichwohl theoretisch verurteilt bleibt; es scheint in dieser Einheit von kritischem Impuls und realer Ohnmacht eine Begründung für die oft bemerkte Tatsache zu liegen, daß in gesellschaftlichen Krisensituationen die satirische Schreibweise eine vergleichsweise größere Verbreitung findet. [14] Ist Murners gesellschaftliche Kritik in den vorreformatorischen Werken deutlich genug auf die herrschenden Gruppen gerichtet, so lenkt sie doch immer wieder von der Erörterung der eigentlichen Ursachen der »Narrheit« ab, indem sie sich selbst (in der Narrenrolle) relativiert: die Resignation ist unter bestimmten historischen Umständen die Möglichkeitsbedingung kritischer Äußerung überhaupt. Bis hin zur *geuchmat* tut die Ohnmacht der Satire dabei freilich ihrer Wahrheit

keinen Abbruch, so sehr sie auch die Wirkung im Hinblick auf die sozial notwendigen Veränderungen beeinträchtigt. Anders im *Lutherischen Narren*: hier lenkt Murner zwar formal genauso von den theologischen und politischen Verlautbarungen auf die egoistischen Motive der Reformatoren (und vom Ernst der konfessionellen Fragen auf den *schymppff*) ab und empfiehlt Rücksichtslosigkeit als Mittel der Selbstbehauptung; aber die reformatorische Theologie und Sozialkritik diene ja gerade *nicht* der Befestigung des status quo, sondern ging einer möglichen Verminderung des gesellschaftlichen Leids nach und war somit wirklich das Wesentliche in der Auseinandersetzung; und Rücksichtslosigkeit wird, ganz im konterrevolutionären Sinne, den Herrschenden nahegelegt und als Vergeltung dargestellt. Daher ist jetzt die satirische Zurschaustellung des individuellen Schicksals und der angeblich wahren Natur der Narren ein absolutes Ablenken ins bloß Unterhaltende; der *Lutherische Narr* bekommt, im Gegensatz zu den vorreformatorischen Satiren, das demagogische Moment der bürgerlich-konservativen Agitation gerade durch seine künstlerische Konstruktion.

Die künstlerische Form des *Lutherischen Narren* verwirklicht sich in gleicher Weise im Zitat des Mythos wie in der ästhetischen Vergegenwärtigung der Gegner im satirischen Verfahren. Inhaltlich baut Murner auf die latente Bedrohung, die vom Ritual der Dämonenbeschwörung ausgeht: seine apologetische Satire ist eine agitatorische Parodie des Exorzismus [15]; jedes einzelne Faktum, das über die reformatorische Bewegung mitgeteilt wird, gerät sogleich in die Aura dieser mythischen Vorstellung und erhält so, ganz allein durch die literarische Form, den Anstrich des grundlos Bösen. In der Ironisierung des Dämonenmythos zeigt sich freilich auch die durchgehende Ambivalenz des Mythischen, das immer zugleich magisch und ästhetisch ist und sich je nach dem Bewußtseinsstand der Rezipienten unterschiedlich aktualisiert. Die Satire als Kunstform ist die ästhetische Gestalt des Exorzismus wie des Sündenbock-Mythos und in all ihren spezifischen Techniken von hier aus zu erklären. Sie distanziert das Gefährdende für das Bewußtsein, indem sie es mit den ästhetisch-magischen Mitteln der Bannung aus dem Gesichtskreis entfernt. Durch Nachahmung macht sie es lächerlich und damit unschädlich; das erklärt ihre Affinität zum Mimetischen, zum Zitat der Wirklichkeit, gegen die sie sich richtet.

Literarhistorisch gesehen steht der *Lutherische Narr* zwischen Murners gegenreformatorischen Streitschriften und den humanistischen Reformationsdialogen; mit der kontroverstheologischen Polemik teilt er die politisch-religiöse Tendenz, an die satirische Schreibweise der Humanisten versucht er sich formal anzugleichen. Die Bedenklichkeit seines Verfahrens liegt dabei weder in der polemischen Funktion noch in der Darstellungsmethode allein, sondern erst in ihrer Kontamination. In der »Literarisierung« des gesellschaftlichen Konflikts tritt auf weite Strecken die mimische Darstellung und die Fiktion an die Stelle von Erörterung und Kritik der reformatorischen Lehre, die dennoch als ganze widerlegt werden soll. Das poetisch am Besonderen – Murners »Martyrium«, Luthers vorgeblicher Charakter – Aufgezeigte, soll doch allgemein gelten und stützt den politischen Wahrheitsanspruch. Die künstlerische Form und der volkstümliche Stil haben selbst Argumentcharakter:

sie vermitteln Informationen, die der Leser potentiell entschlüsseln kann und die der apogetischen Funktion des Ganzen zugehören. Oft genug wird das allgemeine Urteil oder der abschließende Kommentar durch nichts anderes bewiesen als durch die Stringenz der satirischen Darstellung; Sprichwort, Bild, Vergleich, Vorgangsmo-
 dell und Fiktion spielen dabei eine wichtige Rolle. Die Tendenz der Satire ergibt sich aus der Analyse dieser indirekten Aussageform ebenso schlüssig wie aus den diskursiven Elementen. Freilich sind diese beiden Aspekte nicht getrennt, sondern stets dialektisch aufeinander bezogen: ist der geformte Inhalt schließlich als die Tendenz des Werkes abzuheben, so bildet er diese doch zugleich als künstlerische Form. Konkret bedeutet das: was als »Argument« schließlich der ideologiekritischen Analyse unterzogen werden kann, ist das Zugleich von Diskurs und Konstruktion.

3. »SICUT FECERUNT MIHI SIC FECI EIS«:

SATIRISCHE STRATEGIE ALS ABBILD DER SITUATION

Auf zweifache Weise nimmt Murner das mythische Denken direkt in den Dienst seiner religiösen Argumentation: ausdrücklich thematisiert im Motiv des Exorzismus, das den Rahmen der Satire abgibt, und mehr unausdrücklich, jedoch eng mit dem Exorzismus zusammenhängend, in der Stilisierung seiner Gegner zum Sündenbock. [1]

Die beiden Mythen zugrundeliegende Struktur ist die Teilung des Einen. Die dämonische Besessenheit kann als mythischer Ausdruck der Bewußtseinspaltung gedeutet werden; das ihr entsprechende Ritual, die Beschwörung des Dämonen, spürt diesen auf und bannt ihn in andere Gegenstände oder entferntere Orte. Ähnlich, nur auf einer religionsgeschichtlich viel jüngeren Stufe, muß der Sündenbock, den man in die Wüste schickt, alles Böse von einer Gruppe, einem Volk nehmen und es so entfernen. Das Opfer stellt in beiden Fällen von Amts wegen die Unversehrtheit des Gesellschaftskörpers wieder her. [2]

Versuchte man, das Dämonische auf den philosophischen Begriff zu bringen, so könnte man es als einen mythischen Ausdruck der historischen Dialektik bezeichnen. Kunstgeschichte, Religionswissenschaft und Tiefenpsychologie erörtern – von jeweils verschiedenen Aspekten her – seine Struktur, und es wird direkt anschaulich in den kultischen Bildern und Masken der sogenannten primitiven Religionen. Die Spannung in diesen Bildnissen beruht wesentlich auf dem Zusammenspiel von organischer Form und anderen Formelementen, die diese organische Form sprengen. Jedoch: »Jene zerstörerischen Elemente, die die organische Form zerbrechen, sind selbst Elemente des Organischen.« [2] – »In diesen Wirklichkeiten ist überall die gleiche Spannung enthalten, wie in den Schöpfungen der vorklassischen menschheitlichen Kunst: Die übergreifende Form, die ein gestaltendes und ein gestaltzerstörendes Element in sich vereinigt, und damit ein Gegen-Positives, eine positive, d. h. formschaffende Formwidrigkeit«. [3]

Wird im Exorzismus der christlichen Religion wie im Sündenbock-Mythos das