

KLAUS RIDDER
BEATRICE VON LÜPKE
MICHAEL NEUMAIER (HG.)



Religiöses Wissen im
mittelalterlichen
und frühneuzeitlichen
Schauspiel



**Klaus Ridder, Beatrice von Lüpke,
Michael Neumaier (Hg.)**

Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel

Schwabe Verlag

Diese Publikation wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Schwabe Verlag Berlin GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Jacopo Tintoretto, *Disputa*; Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Museo del Duomo, Inv. 234

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0022-4

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0059-0

DOI 10.31267/978-3-7574-0059-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabeverlag.de

www.schwabeverlag.de

Inhalt

Vorwort	7
<i>Klaus Ridder, Beatrice von Lüpke, Michael Neumaier</i> : Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel	9

I. Instrumentalisierungen

<i>Paola Ventrone</i> : Theatre, Religion and Propaganda: The Performances for the 1439 Ecumenical Council in Florence	29
<i>Klaus Wolf</i> : Überlegungen zum <i>hochgelopten Machmet</i> auf der spätmittelalterlichen Bühne. Das Bild des Islam im <i>Augsburger Georgsspiel</i> , im <i>Frankfurter Passionsspiel</i> und im <i>Türkenfastnachtspiel</i> .	97
<i>Cora Dietl</i> : Vom Fastnachtschwank zum Bibeldrama. Hans von Rütens Berner Spiele wider den «abgöttischen» Heiligenkult	113
<i>Klaus Ridder, Darwin Smith</i> : Déconstruire l'inquisiteur : deux farces de Marguerite de Navarre et de Hans Sachs	143
<i>Hans Rudolf Velten</i> : Tyrannie und gutes Regiment. Zur Aktualisierung alttestamentlicher Herrschaft in ausgewählten Tragödien von Hans Sachs	167
<i>Heidy Greco-Kaufmann</i> : Weltliche Freuden im Bannkreis der letzten vier Dinge. Renward Cysats Tragicocomedi <i>Convivii Process</i> (1593)	195

II. Spannungen

<i>Ulrich Barton</i> : Cur deus homo? Dramatisierungen der christlichen Erlösungslehre im geistlichen Spiel	219
---	-----

<i>Glenn Ehrstine</i> : Das geistliche Spiel als Ablassmedium: Überlegungen am Beispiel des <i>Alsfelder Passionsspiels</i>	259
<i>Beatrice von Lüpke</i> : Biblische Erzählung und weltliches Spiel. Das Salomonische Urteil in zwei Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts	299
<i>Bruno Quast</i> : Entscheidung im Paradies. Über Adam und Eva in der <i>Tragedia von schöpfung, fal und außtreibung Ade auß dem paradeyß</i> (1548) des Hans Sachs	327

III. Wiederaufführungen

<i>Jutta Eming</i> : <i>Figura</i> und Typologie. Am Beispiel des <i>Luzerner</i> und des <i>Heidelberger Passionsspiels</i>	345
<i>Carla Dauven-van Knippenberg</i> : Subjektivierung religiöser Wissensvermittlung	369
<i>Jan Mohr, Julia Stenzel</i> : Arbeit am Verräter. Zur Judasfigur in den Textfassungen und der Ikonographie des <i>Oberammergauer</i> <i>Passionsspiels</i>	395
Abkürzungsverzeichnis der Reihen und Zeitschriften	427
Personen- und Werkregister	429
Register der Bibelstellen	437

Vorwort

Der vorliegende Band geht auf die Tagung «Transformationen religiösen Wissens im mittelalterlichen Schauspiel – Transformations of Religious Knowledge on the Medieval Stage» zurück, die im April 2019 in der Alten Burse der Universität Tübingen stattgefunden hat. Kolloquium und Tagungsband wurden finanziert vom DFG-Graduiertenkolleg 1662 «Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800)». Wir danken Annette Gerokreiter und Volker Leppin, Sprecherin und Sprecher des Kollegs, sehr herzlich für die großzügige Unterstützung. Dank schulden wir weiterhin Sonja Peschutter, Sebastian Schmitt, Katja Brockmann und Harald Liehr vom Schwabe Verlag für die gute Betreuung sowie Fabian Wenke und Marlene Schilling, die als studentische Hilfskräfte bei der Einrichtung der Beiträge geholfen haben.

Tübingen im Juli 2020

Klaus Ridder, Beatrice von Lüpke, Michael Neumaier

Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel

Klaus Ridder, Beatrice von Lüpke, Michael Neumaier

1. Dynamisierungseffekte in Bildern Tintorettos

Als aufregende Neuentdeckung ist vor einiger Zeit *Die Fußwaschung* (ca. 1539) aus dem Musée de Grenoble als ein Frühwerk des Venezianers, der sich Jacopo Tintoretto nannte, gefeiert worden.¹ Der Maler präsentiert sich selbst im Zentrum des Geschehens als bärtiger Apostel Jakobus auf einem Löwenstuhl. Doch nicht auf diese selbstreferentielle Aktualisierung biblischen Geschehens möchten wir die Aufmerksamkeit lenken, ebenso wenig auf den an eine Bühnenszene erinnernden Aufbau des Bildes – Tintoretto unterhielt enge Kontakte zur venezianischen Theaterwelt. Es geht vielmehr um folgendes Detail:

Während der in ein hellrotes Gewand gehüllte Christus Petrus die Füße wäscht, huscht Judas in geduckter Haltung durch eine halb offene Tür im Hintergrund davon. Dass er sich aus der Gruppe der Apostel davonestiehlt, wäre nicht weiter beachtenswert, wenn nicht mit dieser Szene das Letzte Abendmahl eingeleitet würde. Der Künstler lässt Judas also viel zu früh verschwinden. Judas macht sich auf, seinen Herrn zu verraten, noch bevor Jesus ihm sein Wissen um diesen Verrat beim Letzten Abendmahl offenbart hat.

Tintoretto hat, so könnte man denken, das Johannes-Evangelium (Joh 13,1–30) nicht sorgfältig gelesen. Die Erklärung für diese ungewöhnliche Darstellung ist jedoch eine andere: Tintoretto orientiert sich am Text eines Zeitgenossen, an der *Passione di Gesù* des Pietro Aretino, die 1535 in Venedig gedruckt wurde. In dieser ist die Reihenfolge von Fußwaschung und Abendmahl gegenüber dem biblischen Text vertauscht. Judas ist demnach

1 Vgl. Krischel 2017, 86.



Abb. 1: Jacopo Tintoretto, *Die Fußwaschung*; Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. MG 406.

schon vor der Fußwaschung von Christus als Verräter erkannt worden und kann sich so davonschleichen, noch während diese im Gange ist.²

Das Bild verweist also auf die Bekanntheit einer, wenn man so will, alternativen Passionserzählung, die wiederum kommentierende Auseinandersetzung mit dem biblischen Text ist. Das Bild rezipiert diese Erzählung aber nicht nur, sondern übersetzt sie zugleich in ein anderes Medium. Über derartige ›Übersetzungsprozesse‹ lässt sich auch ausgehend von einem anderen seiner Werke reflektieren, das sich auf dem Cover des vorliegenden Bandes befindet: *Jesus unter den Schriftgelehrten (Disputa)*.³

Es zeigt, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel mit den Schriftgelehrten diskutiert (Lk 2,41–50). Sein göttliches Wissen erweist sich gegenüber dem Wissen der Exegeten als überlegen. Tintoretto stellt nun aber nicht allein die Überlegenheit des jugendlichen Erlösers – er doziert von einem Thron –

² Vgl. Aretino, ed. Boillet 2017, 515–587, hier 526–530.

³ Mailand, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Museo del Duomo, Inv. 234, um 1539.

heraus. Er vergegenwärtigt uns die Erzählung als eine «Bücherschlacht»⁴. Das, was in den Texten fixiert und Gegenstand der Exegese ist, wird mindestens ergänzt, wenn nicht in der Perspektive des Bildes übertroffen von dem, was mündlich in der Gestalt des Gottessohns offenbart wird. Tintoretto, so die kunsthistorische Forschung, messe sich in diesem Bild mit seinen künstlerischen Vorbildern. Das Bild spiele auf Raffaels *Schule von Athen* an.⁵ Man könnte nun weiter fragen, ob damit auch schriftliches und mündliches Wissen aneinander gemessen werden. Das Augenmerk wird in jedem Fall auf die Vorläufigkeit exegetischen, menschlichen Wissens gelenkt. Es zeigt seine situative Ergänzungsbedürftigkeit.

Einander gegenübergestellt sind damit auch Buch und Bild. Die Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel wird übersetzt in ein Medium, in dem ihre Linearität aufgehoben ist. Ihre Abfolge verdichtet sich auf das Moment überlegener Verkündigung, während die Erzählung den Verlust des Kindes und seine selbstbewusste Erklärung, im Haus des Vaters gewesen zu sein, herausstellt.

Diese beiden Bilder Tintoretts sind Beispiele sowohl für den freien, den gestalterischen Umgang mit der Bibel im Mittelalter und der Frühen Neuzeit als auch für die Transformationen, die die Bearbeitung eines textgebundenen Stoffes in einem anderen Medium nach sich zieht. Sie führen damit mitten hinein in das Thema des vorliegenden Bandes, der die Beiträge eines im April 2019 in Tübingen durchgeführten Kolloquiums zum Thema «Transformationen religiösen Wissens im mittelalterlichen Schauspiel – Transformations of Religious Knowledge on the Medieval Stage» versammelt.

⁴ «Typisch für Jacopos Humor ist die Verwandlung der Szene in eine Bücherschlacht. [...] Ein wichtiges literarisches Modell für sein Gemälde ist denn auch Pietro Aretinos *Humanità di Christo* (1535), wo das biblische Ereignis romanhaft ausgeschmückt wird»; Krischel 2017, 85.

⁵ Vgl. ebd.

2. Das Konzept religiöses Wissen

Diese Tagung wurde vom interdisziplinären DFG-Graduiertenkolleg 1662 *Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800)* an der Universität Tübingen veranstaltet. Seinem Konzept⁶ liegt die Beobachtung zugrunde, dass zahlreiche vormoderne Zeugnisse – wie eben die beiden Bilder Tintoretto und die Passionserzählung Aretinos – zwar unverkennbar auf eine biblische Erzählung referieren, diese aber nicht unwesentlich abwandeln. Dass die Bibel als Grundlage des Christentums ein schriftlich fixierter, zunehmend kanonisierter autoritativer Text war, hat also nicht davon abgehalten, mit diesem schöpferisch zu verfahren. Dieser Umgang rechtfertigt und erklärt sich, so die Überlegung des Graduiertenkollegs, aus seinem besonderen Charakter: Die in einer bestimmten Zeit verschriftlichte Offenbarung – und das gilt für alle schriftgegründeten Religionen – geht mit dem Anspruch einher, zeitlose Orientierung zu geben und zu moralischem Handeln anzuleiten. Dies provoziert eine Anverwandlung des geoffenbarten Wissens an die sich stetig ändernden Kontexte seiner Rezeption. Indem die heiligen Texte in Abhängigkeit von sich verändernden Lebenswelten kommentiert, zur Grundlage literarischer oder bildlicher Darstellungen gemacht, in Bezug zu empirischen Erkenntnissen gesetzt oder über rituelles Handeln kommuniziert und erfahrbar werden,⁷ entsteht ein großer Bereich religiösen Wissens, der eben nicht identisch ist mit dem, was in den Offenbarungstexten steht. Diesem Wissen, seinen Transformationen und Transfers in unterschiedlichen zeitlichen, räumlichen und medialen Zusammenhängen, galt das Forschungsinter-

6 Dazu Holzem 2013. Der Band Dürr u. a. 2019 legt den Akzent auf interdisziplinäre und epochenübergreifende Auseinandersetzungen mit der Kategorie des religiösen Wissens. Unter den Schlagwörtern ›Affirmation‹ und ›Konkurrenz‹ nehmen die Beiträge in Gerok-Reiter/Mariss/Thome 2020 Reibungsflächen in den Blick, die sich in der Konfrontation von religiösem Wissen mit den Wissensgrundlagen ergeben, auf die sich ästhetische und empirisch-naturbezogene Verfahren stützen. Die konflikträchtige Vorstellung einer ›Handhabung Gottes‹ und deren pragmatische Implikationen finden sich im Fokus der Beiträge in dem Band Patzold/Bock 2016.

7 Das Konzept des Graduiertenkollegs unterscheidet zwischen kommentierenden, empirischen, ästhetischen und rituellen Verfahren in der Adaptation des Offenbarungswissens. Siehe dazu ausführlich die Einleitung in Dürr u. a. 2019, 5–9.

teresse des Kollegs (2011–2020). Es ist insbesondere deswegen gerechtfertigt und weiterführend, weil sich über die Transfers und Transformationen⁸ die Konzepte, Methoden und Verfahren ausformten, die «zur Dynamisierung und Ausdifferenzierung von Wissensfeldern allgemein» beitragen: «[D]amit bahnte sich ein wesentlicher Weg zur modernen Wissensgesellschaft an».⁹ Die Methoden und Verfahrensweisen, die für Transformationen des religiösen Wissens entwickelt wurden, sind nämlich auch dann weiter produktiv, wenn dessen Verbindlichkeit in Frage steht.

3. Transformationen religiösen Wissens im Schauspiel

Um eine derartige, besonders wirkmächtige Übersetzung religiösen Wissens von einem Medium in ein anderes handelt es sich beim mittelalterlichen Schauspiel. Wenn die konkreten Aufführungen auch unwiederbringlich verloren sind, können wir die Schauspieltexte doch auf performative Signale und ihre Wirkung befragen, auf die hin religiöse Inhalte ausgewählt, kombiniert und strukturiert wurden. Das in der Bibel festgehaltene Wissen musste in szenische Darstellung, lebende Bilder, in akustische und gestische Zeichen und auch in Musik umgesetzt werden. Dabei griffen die mittelalterlichen Autoren und Kompilatoren von Spieltexten nicht nur auf die kanonisierten Schriften, sondern auch auf apokryphe und legendenhafte Werke zurück, um Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen. Darüber hinaus führen die Schauspiele mitunter das in den kanonischen Texten nur Angedeutete, in wenigen Worten Erwähnte oder Nicht-Berichtete aus. Sie evozieren teils eine Aura des Heiligen, teils eine Atmosphäre des Derb-Obszönen oder des Alltäglich-Profanen.

⁸ Der Begriff ›Transformationen‹ wird in zahlreichen Disziplinen verwendet und diskutiert. Zur sozialwissenschaftlichen Transformationsforschung vgl. Kollmorgen/Merkel/Wagener 2015; eine kulturwissenschaftliche Perspektive verfolgen die Beiträge in Böhme u. a. 2011; den Fokus auf wissenschaftsgeschichtliche Ausdifferenzierung legen die Aufsätze in Burkard u. a. 2013. Siehe auch demnächst aus kirchengeschichtlicher Perspektive: Leppin/Michels [im Druck].

⁹ Holzem 2013, 254.

Die Perspektive des religiösen Wissens lenkt damit den Blick nicht nur auf den Inhalt der Spiele und die szenische Gestaltung, sondern auch auf die Institutionen und sozialen Gruppen, in denen sich diese Produktion und Vermittlung von religiösem Wissen vollzog. Mit der Ausdehnung und Zunahme der geistlichen und weltlichen Schauspiele im Spätmittelalter ging eine wachsende Professionalisierung der für die Aufführungen Verantwortlichen, aber auch ein Prozess der Ausweitung der an den Aufführungen beteiligten Nicht-Experten einher. Geistliche und zum Teil auch weltliche Schauspiele waren sowohl eine Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens als auch ein Medium städtischer Repräsentationskultur. In den Aufführungen wurden stände- und berufsspezifische Vergehen geächtet und idealtypisch-christliche Verhaltensweisen demonstriert. Sie waren fiktive Darstellung, eröffneten aber zugleich die Möglichkeit zur Teilhabe an einer ritualisierten religiösen Praxis. In dieser Hinsicht ergänzt das Schauspiel andere performative Medien der Glaubensvermittlung, zugleich konkurriert es jedoch mit diesen religiösen Formen. Das Schauspiel nimmt Medien religiösen Wissens, wie Predigt, liturgische Vollzüge, Bilder oder Musik, auf und transformiert diese zugleich dadurch.

Damit geraten auch Fragen nach den Interdependenzen von religiösem Wissen und anderen Wissensfeldern in den Blick. Die geistlichen Schauspiele wollen Heilsgeschichte wirkungsvoll vor Augen stellen. Dazu wird religiöses Wissen mit Detailrealismen durchsetzt, vor allem aber um Bezüge zur jeweils aktuellen sozialen, rechtlichen und politischen Sphäre der städtischen Gemeinschaft verdichtet. Das weltliche Schauspiel referiert auf religiöse Ordnungskonzeptionen, exemplarische Handlungsentwürfe und religiöse Leitideen, setzt aber auch konkurrierende Ordnungsvorstellungen, emotionsgeladenes Konflikthandeln und kontroverse Ideen wirkungsvoll in Szene.

Anliegen der Tagung war es, diesen Transformationen in unterschiedlichen religiösen Problemfeldern, theatralen Traditionen und historischen Kontexten nachzugehen. Damit konnte sie an eine intensive Diskussion der Problematik in vorausgehender Forschungsliteratur anknüpfen¹⁰ und diese mit dem Konzept religiöses Wissen in zweierlei Hinsicht ergänzen und wei-

¹⁰ Vgl. beispielsweise die einschlägigen Aufsätze in den Bänden: Ziegeler 2004; Kasten/Fischer-Lichte 2007; Ridder 2009; Bockmann/Toepfer 2018.

terführen: Zum einen eröffnet die Frage nach religiösem Wissen einmal mehr die Möglichkeit, umstrittene Oppositionen in den Blick zu nehmen, die die Schauspielersforschung geprägt haben. So ist es beispielsweise wenig sinnvoll, sich nur auf das geistliche oder nur auf das weltliche, nur auf das vorreformatorische oder auf das nachreformatorische Schauspiel zu beschränken. Zum anderen gibt es zwar zahlreiche vergleichende Arbeiten zu einzelnen Aspekten französischer, italienischer oder deutscher mittelalterlicher Schauspiele, komparatistische Ansätze, europäische Schauspieltraditionen miteinander in Bezug zu setzen, sind aber äußerst selten. Dies hängt damit zusammen, dass die Korrespondenzen, die etwa zwischen deutschen und französischen Passionsspielen bestehen, nicht auf textgenetischen Beziehungen, also auf Übersetzungen, beruhen. Zwar hat es Formen des Austausches gegeben, diese lassen sich aber auf der Ebene der Textbeziehungen nicht nachweisen. Auf diese Situation kann man nun reagieren, indem man an den gemeinsamen Grundlagen – Evangelien, Apokryphen, legendarische, exegetische Werke – der Spieltexte unterschiedlicher kultureller und sprachlicher Traditionen im europäischen Raum ansetzt.¹¹ Sich auf die Bestände religiösen Wissens und zugleich auf die Praktiken seiner Transformation zu konzentrieren, ist wichtige Voraussetzung, um textgenetisch Getrenntes im Zusammenhang zu analysieren und dabei dennoch die Besonderheiten der einzelnen Traditionen nicht außer Acht zu lassen.

4. Instrumentalisierungen – Spannungen – Wiederaufführungen

Die Tagung verstand sich als ein Forum, in dem das Konzept des religiösen Wissens als Verständnis- und Erschließungsperspektive von vormodernen, tendenziell europäischen Formen des Theatralen erprobt werden sollte. Eine Strukturierung der dreizehn Aufsätze des Bandes¹² an Sprachgrenzen, an der

11 Zu französischen und deutschen Passionsspielen vgl. Ridder/Smith 2019; einen semiotischen Ansatz im Blick auf französische und deutsche Schauspiele verfolgt Posth 2019.

12 Zwei auf der Tagung gehaltene Vorträge von Bart Ramakers (*The plays by Cornelis Everaert and the Transfer of Religious Knowledge in Early Sixteenth Century Bruges*) und

Differenzierung von geistlichem und weltlichem Schauspiel oder an der konkreten Zeit und dem konkreten Raum der Entstehung, Aufführung oder Verschriftlichung der analysierten Schauspiele schien daher von vornherein wenig sinnvoll. Die Beiträge weisen vielmehr über die Zeit hinweg Parallelen auf, die funktionale Instrumentalisierungen religiösen Wissens in Auseinandersetzungen mit anderen Religionen oder als deviant markierten Bekenntnissen, Akzentsetzungen in Spannungsbereichen des innerchristlichen Diskurses sowie neue Vergegenwärtigungen unter den Bedingungen eines *reenactments* betreffen.

Instrumentalisierungen: Das Konzept religiöses Wissen bezieht sich auf schriftgebundene Religionen. Im europäischen mittelalterlichen Schauspiel wird ganz überwiegend das christliche religiöse Wissen zum Thema. Die Spiele nehmen aber insofern auf andere Religionen Bezug, als sie sich von ihnen abgrenzen; selten wird der Blick auf die eigene Religion aus der Perspektive des Fremden, von außen Kommenden imaginiert, um Verwerfungen im Inneren anzuprangern. Religiöses Wissen wird aktualisiert, um politische Konflikte auszutragen. Dazu inszenieren geistliche und weltliche Schauspiele Bedrohungsszenarien (‹Jüdische Verschwörung›; ‹Islamische Expansion›; ‹Konfessionelle Verketzerung›), die sich auf weit verbreitete antijüdische, islamfeindliche oder konfessionspolemische Topoi stützen.¹³ In Reformation und Gegenreformation haben Schauspiele – vor allem Fastnachtspiele und Bibeldramen – großen Anteil an der konfessionellen Polemik im Glaubenskampf.¹⁴ Religiöses Wissen wird dabei zur Abwertung des Gegners, zum Entwurf eines Feindbildes oder eines Negativbeispiels, umgekehrt aber auch zur Idealisierung der eigenen Position oder zur Stilisierung

Christian Schmidt (*Luthers Theorie der Passionsbetrachtung und das Passionsspiel im 16. Jahrhundert*) finden sich nicht im vorliegenden Band.

¹³ Vgl. Ridder 2020a; ders. 2020b; ders. 2021; zu Bedrohungsszenarien im deutschen und französischen Schauspiel (14.–16. Jh.) auch Posth 2019. Die vorreformatorischen Nürnberger Fastnachtspiele sind in vergleichbarer Perspektive Gegenstand in: von Lüpke 2017.

¹⁴ Zu den konfessionspolemischen Auseinandersetzungen in Bern und ihrer Austragung über das Schauspiel siehe Ehrstine 2002, zu den Fastnachtspielen Niklaus Manuels als ‹Bedrohungstheater› Ridder 2018, zum protestantischen Drama insgesamt Metz 2013.

eines positiven Ideals von Herrschaft benützt.¹⁵ Derartige religionspolitische Instrumentalisierungen religiösen Wissens bilden einen ersten Schwerpunkt des Bandes.

Im Beitrag von **Paola Ventrone** stehen mit den Inszenierungen von *Anunciatio* und *Ascensio*, die der Architekt Filippo Brunelleschi in Florenz anlässlich des 1439 in Florenz stattfindenden Konzils organisierte, zwei sowohl theater- als auch religionsgeschichtlich denkwürdige Aufführungen im Zentrum: Historisch-politisch bemerkenswert ist der Zusammenhang zwischen den Inszenierungen und den auf dem Konzil verhandelten Dogmen des *Filioque* und der *Plenitudo potestatis*, die unmittelbar das Schisma und die Vorherrschaft des Papstes betreffen. Von großer theatergeschichtlicher Bedeutung ist die Art der Inszenierung, bei der mit ausgefeilten technischen Apparaturen ‹Spezialeffekte› erzielt wurden. Paola Ventrone beleuchtet nicht nur die Besonderheit des Bühnenarrangements und der Dramaturgie, die darauf abzielen, die Position der westlichen Kirche zu stützen; sie ediert darüber hinaus – und übersetzt ins Englische – den Augenzeugenbericht des russischen Bischofs Abraham of Suzdal, auf dem unser gesamtes Wissen über diese Aufführungen basiert.

Mit der Eroberung Konstantinopels durch das osmanische Heer im Jahr 1453 geht auch der Beitrag von **Klaus Wolf** von einem zeitgeschichtlich bedeutsamen Ereignis aus. Er analysiert das Bild des Islam im *Augsburger Georgspiel*, im *Frankfurter Passionspiel* und im *Türkenfastnachtspiel*, die alle in zeitlicher Nähe zu diesem Ereignis verfasst wurden, und beleuchtet dessen Brisanz in den jeweiligen städtischen Kontexten. Produzenten und Rezipienten der Schauspiele war kaum an einer vertieften Auseinandersetzung mit dieser Religion gelegen: Entweder zeigt man in polemischer Weise Parallelen zum Judentum auf oder hebt die von den ‹Türkenkriegen› ausgehende vornehmlich finanzielle Bedrohung hervor. Die Untersuchung der drei Schauspiele verdeutlicht, wie sich ein innerchristlicher Diskurs ausformt, in dem sich antiislamische, antijüdische und innenpolitisch motivierte Bedrohungsrhetorik verschränken.

15 Pfeiffer 2016 zeigt, wie die Bibeldramen Sixt Bircks religiöse Erzählungen zur Propagierung einer *res publica christiana* instrumentalisieren.

Den Akzent auf konfessionelle Auseinandersetzungen legt der Beitrag von **Cora Dietl**. Sie nimmt zwei um 1540 entstandene Spiele des Hans von Rüte in den Blick, nämlich das *Faßnachtspil den vrsprung / haltung / vnd das End beyder / Heydnischer / vnd Bäpstlicher Abgöttereyen allenklich verglychende* und das Bibeldrama *Gedeon*. In beiden Spielen geht es um das konfliktträchtige Verbot des Heiligenkultes, für dessen Durchsetzung die Spiele unter Rekurs auf medizinisches, humanistisches und biblisches Wissen werben. Die Verfasserin analysiert die Indienstnahme dieser Wissensbestände, die darauf abzielte, die Polemik gegen die Verehrung der Heiligen zu fundieren und damit der Politik des Rates in der Berner Bürgerschaft Anerkennung zu verschaffen.

Eine komparatistische Perspektive verfolgt der Beitrag von **Klaus Ridder** und **Darwin Smith**. Der *Inquisiteur* (1535/38) der Marguerite de Navarre und das Fastnachtspiel *Der Ketzermeister* (1553) von Hans Sachs gehören differenten sprachlichen und theatralen Traditionen an, entstehen jedoch in – wenn auch sehr unterschiedlichen – von protestantischen Ideen geprägten Kontexten. Die Stücke formen einen vergleichbaren Problemkern aus: Das Geständnis der dubiosen Praktiken des Inquisitors (Geldgier, Heuchelei, religiöse Inkompetenz, Skrupellosigkeit) fungiert als moralische Diskreditierung der Institution. Die Aktualisierung biblischen Wissens ist in beiden Schauspielen auslösendes Moment einer Transformation: Der inquisitorische Verfolger konvertiert zum Anhänger protestantischer Auffassungen (Marguerite de Navarre); der von der Inquisition Beschuldigte überwindet jede Furcht und kritisiert offen die Praktiken der alten Kirche (Hans Sachs). Der *Inquisiteur* ist vermutlich als Reaktion auf eine verschärfte Verfolgung der französischen Protestanten nach der *Affaire des Placards* (1534) zu verstehen, der *Ketzermeister* des Hans Sachs als Warnung vor einer Rekatholisierung des protestantischen Nürnbergs im Zweiten Markgrafenkrieg (1552–1555).

Einen anderen Zugriff auf die Dramen des Hans Sachs wählt **Hans Rudolf Velten**. Er zeigt die politische Aktualität dreier Tragödien des Hans Sachs auf, die über die dramatische Umsetzung alttestamentlicher Erzählungen Orientierung für die weltliche Obrigkeit geben wollen. In *Rehabeam und Jerobeam* (1551) wird eine am Eigennutz orientierte Herrschaft explizit mit der Gefahr in Verbindung gebracht, dass sich die derart unmoralisch Beherrschten auflehnen. Im Spiel *Der gotloß könig Ahab mit dem Nabot* (1557) verschränken sich in der Darstellung eines Unrechts gegen eine Einzelper-

son, eines Justizskandals und eines Feldzuges außen- und innenpolitische Konflikte. Indem der Potentat auf allen Ebenen versagt, ist die Kritik an der Herrschaft besonders augenfällig. Während diese Spiele die allgemeine Mahnung an die Obrigkeit, gerecht zu herrschen, vor allem mittelbar aussprechen, bezieht der Autor in *Der prophet Jeremias sambt der gefengknus Juda* (1551) seine Darstellung unmittelbar auf die konfessionellen Auseinandersetzungen im Schmalkaldischen Krieg (1546–1547).

Wiederum eine komparatistische Perspektive nimmt **Heidy Greco-Kaufmann** in ihrem Beitrag ein. Sie vergleicht Renward Cysats *Convivii Process*, der um 1593 in Luzern aufgeführt wurde, mit seiner Vorlage, der französischen Allegorie *La condamnation de Banquet*, in der es um die Verurteilung der Völlerei geht. Die Schweizer Bearbeitung betont im Gegensatz zum französischen Prätext nicht allein die gesundheitlichen Auswirkungen dieser Todsünde, sondern darüber hinaus deren soziale und eschatologische Konsequenzen. Der Autor instrumentalisiert damit religiöses Wissen für die Propaganda der Jesuiten, denen er allein die Fähigkeit einer spirituellen Lenkung zugesteht.

Spannungen: Ein zweiter Schwerpunkt der Beiträge liegt auf der performativen Vergewärtigung von in christlich-theologischer Lehre und Diskurs angelegten Spannungen. Da in mittelalterlichen Gesellschaften nicht von einem homogenen christlich-religiösen System auszugehen ist, hat man von «Spannungsfeldern des *Religiösen*»¹⁶ gesprochen. Solche Spannungsbereiche

16 Damit lässt sich anschließen an die Beiträge in Kellner/Klinger/Wolf 2007, die unter diesem Begriff «religiös geprägte[] Sinnbezirke[]» fassen, «die sich auf der Grundlage divergenter Deutungen und literarisch-ästhetischer Aneignungen herstellen» (Einleitung, 126) und die deren Aushandlung in Bibelepik, Mystik und Lyrik betreffen. Das Anliegen des Bandes Bockmann/Toepfer 2018 ist es, Ambivalenz als ein Paradigma der Forschung zum geistlichen Spiel, das sich in verschiedenen Spannungen (Sakralität – Profanität, Kult – Kunst, Ritualität – Theatralität, Präsenz – Repräsentation, Textualität – Performativität) konkretisiere, kritisch zu diskutieren und es insbesondere an die Erscheinungsformen des geistlichen Spiels zurückzubinden. Unter «Produktive Spannungen» fassen die Herausgeber des Bandes Gerok-Reiter/Mariss/Thome 2020 nicht in erster Linie solche, die bereits in christlichen Prätexten angelegt sind und durch etwa literarische Transformationen zur Anschauung kommen, sondern solche, die sich aus der Konfrontation des offen-

sind daher auch immer wieder Gegenstand dramatischer Gestaltung. Schauspiele können im aufgeführten Heilsgeschehen und dessen paralleler Kommentierung Konfliktszenarien zuspitzen oder Integrationsstrategien verfolgen. Sündhaftigkeit und Erlösungsgewissheit der Menschen finden sich offenkundig im Fokus der großen Passionsspiele, während die selbstständigen Sündenfallspiele die Spannung zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Erbsünde und deren Aufhebung, zwischen Glaube und Anfechtung bewusst halten und akzentuieren. Auch im weltlichen Nürnberger Fastnachtspiel wird auf diese grundlegende christliche *conditio humana* angespielt, die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen aber performativ im Exzess weltlicher Festpraktiken zur Anschauung gebracht. Wenn geistliche Schauspiele einen Nachlass (Ablass) zeitlicher Sündenstrafen vor Gott in Aussicht stellen, dann wird dem Aufführungsbesuch – in Konkurrenz etwa zur sakramentalen Beichte oder zu weiteren Heilsangeboten der Kirche – eine Gnadenwirkung zuerkannt. Die ohnehin spannungsreiche Nähe von Messfeier und Heildrama erfährt so eine nochmalige deutliche Zuspitzung. Die Vorstellung, dass der im Jüngsten Gericht zu erwartende unabänderliche Urteilsspruch den freien Willen des Menschen und seine Fähigkeit, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, voraussetzt, inszenieren Antichrist- und Weltgerichtsspiele, aber auch spätmittelalterlich-antijüdische und reformatorisch-antipäpstliche Fastnachtspiele, auf vielfältige Weise.

In eine zentrale Grundspannung christlicher Lehre führt der Beitrag von **Ulrich Barton** hinein. In einem Durchgang durch geistliche Spiele des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit analysiert der Verfasser, wie die Spiele die Frage *Cur deus homo?* zur Darstellung bringen. Seine Ausführungen gehen von der Satisfaktionstheorie Anselms von Canterbury und deren Rezeption bei Hans Blumenberg aus. In den für diese Frage entscheidenden Szenen – Streit der Töchter Gottes, Jesus am Ölberg, das Gespräch zwischen Maria und Jesus in Bethanien sowie im von Vigil Raber überlieferten Gründonnerstagsspiel *Ain recht das Christus stirbt* (1529) – lässt sich dabei eine Entwicklung aufzeigen, die zunehmend die ‚humane Selbstbehauptung‘, also die Eigenverantwortung und das Selbstbewusstsein des Menschen, als Reaktion auf

barungsgegründeten Wissens und den mitunter anderen Denksystemen verhafteten Verfahren ergeben; vgl. Einleitung, 4–7.

den von Blumenberg so bezeichneten ‹theologischen Absolutismus› der Scholastik, die Vorstellung einer der Welt und dem Menschen entrückten Existenz Gottes, zur Darstellung bringt.

Die unmittelbar ausgesprochene Zusage eines Ablasses im *Alsfelder Passionsspiel* (1501) nimmt **Glenn Ehrstine** zum Anlass, geistliche Spiele daraufhin zu befragen, inwiefern sie die Zuschauenden zu einer Rezeptionshaltung anleiten, die Heilswirksamkeit verspricht. Er betrachtet dabei Gebete und Gesänge sowie unmittelbare Aufforderungen an die Zuschauenden, auf eine bestimmte Weise auf das Gezeigte zu reagieren. Von besonderer Relevanz sind Figuren wie Maria Magdalena, Veronika oder die Mutter Maria, die insbesondere mit ihren Tränen die gewünschte Reaktion vorführen. Der Verfasser problematisiert damit erneut die vermeintliche Dichotomie von Ritual und Theater: Die Spiele positionieren sich als ‹außerliturgisches Ritual› neben anderen Medien der Heilsvermittlung. Dieses Gegenüber und Ineinander verweist wiederum auf die innerchristliche Spannung der Unverfügbarkeit des Heils und der Käuflichkeit von ‹Ablassgnade› im Spätmittelalter.

Das anonyme *Salomonische Urteil* (1466) und Hans Folz' *Salomon und Markolf* (ca. 1490) gehören demgegenüber zu den nicht sehr zahlreichen frühen Nürnberger Fastnachtspielen, die einen biblischen Stoff zur Anschauung bringen. Dieser Inhalt und seine Inszenierung in zwei als weltlich klassifizierten Spielen stehen dabei, so **Beatrice von Lüpke**, nur scheinbar im Widerspruch zueinander. Der Stoff der beiden Spiele verweist auf die Allgegenwart religiösen Wissens und die mit seiner ständigen Aktualisierung verbundene Ausformung von Aufführungs- und Erzähltraditionen. An den Texten lässt sich darüber hinaus zeigen, dass die als Ordnungskategorien gebrauchten, spannungsvollen Bezeichnungen ‹weltlich› und ‹geistlich› in ihrer Gegensätzlichkeit und Komplementarität schon in den Spielen selbst zum Thema werden.

Bruno Quast betrachtet die *Tragedia von schöpfung, fal und außreibung Ade auß dem paradeyß* (1548) und analysiert insbesondere Sachs' dramatische Umsetzung der so folgenreichen Entscheidungssituation Evas. Das Spiel fordere nicht zur Teilhabe an der dargestellten Heilsgeschichte auf, sondern präsentiere den Sündenfall als ein ‹Entscheidenshandeln› und ziele damit auf die Einsicht der Zuschauenden in den grundlegenden christlichen Dualismus von Anfechtung und Trost.

Wiederaufführungen: In Quasts Überlegungen klingt bereits der dritte Schwerpunkt der Beiträge an: Wenn sich der Fokus auf das Potential der Spiele richtet, Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen und zum subjektiven Nachvollzug anzuleiten, dann lässt sich daran die Frage nach vergleichbaren Medien und aktuellen Formen religiöser Vermittlung anschließen.¹⁷ Die letzte Gruppe der Tagungsbeiträge bezieht sich auf einen Reflexionshorizont, den man in der Theaterwissenschaft mit dem Begriff des *reenactment*¹⁸ bezeichnet hat. Die Auseinandersetzung beispielsweise mit der Aufführungstradition des *Oberammergauer Passionsspiels* lenkt den Blick sehr schnell auf Interferenzen zwischen religiös-spiritueller Erfahrung, medial-ästhetischer Inszenierung und professioneller Event-Maschinerie. Die Kontroverse um die antijüdischen Elemente des Spieltextes hebt die Spannung zwischen regionalem Traditionsbezug und eingeforderter Distanzierung «von der 2000-jährigen, immer noch aktuellen antijüdischen Tradition, deren Wurzeln in [den] Evangelien liegen»¹⁹, ins Bewusstsein.

Die grellfarbigen *tableaux vivants*, die im Spiel von Oberammergau Szenen aus dem Alten Testament in die Passion einspielen, machen für **Jutta Eming** die «fraglose Gültigkeit» des im Alten und im Neuen Testament berichteten Heilsgeschehens anschaulich. Die jüdische und die neutestamentliche Geschichte sollen als ein Kontinuum, nicht als Vorläufer- und Vollendungserzählung verstanden werden. In mittelalterlichen geistlichen Schauspielen werden *tableaux vivants (figurae)* auf eine andere Weise in das Spielgeschehen eingebunden. Die Verfasserin führt am Beispiel des *Luzerner* und des *Heidelberger Passionsspiels* (1514; 1540/41) Erich Auerbachs Überlegungen zu *Figura* (1938) fort und betrachtet die Art und Weise des In-Szene-Setzens der *figurae*, die dadurch bewirkten Präsenzeffekte, die vielfältigen Bezüge, die durch Typologien zwischen Altem und Neuem Testament herge-

17 Die damit auch angesprochene performative Dimension des Theaters nehmen insbesondere die Beiträge in Kasten/Fischer-Lichte 2007 in den Blick. In den drei Schwerpunkten «Das geistliche Spiel als *cultural performance*», «Performativität und Textualität» und «Transformationen des Religiösen – Inszenierungen des Heiligen» werden verschiedene Schauspieltexte des geistlichen Spiels als «Theater» und damit ausgehend von ihrer Aufführung und Inszenierung interpretiert.

18 Siehe dazu (mit Bezug auf religiöse Praktiken) den Band Stenzel 2019.

19 Reinbold 2001, 155.

stellt werden, sowie insbesondere das Sinnpotential, das sich durch die unterschiedliche szenische Realisation der *figurae* ergibt.

Der Beitrag von **Carla Dauven-van Knippenberg** übersteigt gängige Epochensetzungen, indem die Verfasserin das ca. 1330 aufgezeichnete *Wienhäuser Osterspielfragment* mit der szenischen Installation des Genter Triptychons *Das Lamm Gottes* der Brüder Hubert und Jan van Eyck (1431/1432) unter der Leitung von Milo Rau (2019) hinsichtlich ihres Potentials zur Subjektivierung religiöser Wissensvermittlung vergleicht. Beide wiederholen Szenen der Heilsgeschichte und leiten zu einem performativen subjektiven Nachvollzug derselben an. In diesem Sinne handelt es sich um Schauspiele, die in besonderer Weise in Wechselwirkung zu Artefakten der bildlichen Kunst treten.

Es ist bemerkenswert, dass sich in Oberammergau eine Tradition des geistlichen Schauspiels seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts erhalten hat, die biblische Heilsgeschichte nach wie vor in Form eines Passionsspiels aktualisiert. **Jan Mohr** und **Julia Stenzel** vergleichen Fassungen des Oberammergauer Spieltextes bis zur Aufführung von 2010 hinsichtlich der Figur des Judas. In der Ausgestaltung der ‹Verräterrolle› konzentrieren sich tradierte antijüdische Ressentiments, sodass der Versuch der Textbearbeiter und des Spielleiters Christian Stückl, sich vom Antijudaismus zu distanzieren und zu einem interkulturellen jüdisch-christlichen Dialog fortzuschreiten, u. a. hier ansetzen musste.

Diese drei Fokussierungen der Beiträge – Instrumentalisierungen, Spannungen, Wiederaufführungen – lassen sich zwar konzeptuell unterscheiden, in den konkreten Spieltexten verschränken sich jedoch die unterschiedlichen Perspektiven. So werden in der politischen Auseinandersetzung mit dem konfessionellen oder religiösen Gegner Spannungen des theologischen Diskurses aktualisiert, wofür die enge Verbindung von Konzil und Schauspielen (Beitrag von Paola Ventrone) oder der islamfeindlich-antijüdische Diskurs (Beitrag von Klaus Wolf) nur zwei Beispiele sind. Von konfessionellen Spannungen, die sich an christlichen Dogmen entzünden, sind hingegen auch die Spiele geprägt, die im Zentrum der Überlegungen von Cora Dietl, Hans Rudolf Velten, Klaus Ridder/Darwin Smith und Heidy Greco-Kaufmann stehen. Die Betrachtung des Ablasswesens und seiner sozialen Brisanz im Spätmittelalter (Beitrag von Glenn Ehrstine) lässt wiederum an politische Instrumenta-

lisierungen des geistlichen Spiels denken. Zugleich schließt der Blick auf inertextliche Strategien, die eine bestimmte Rezeption nahelegen, an Überlegungen zur Wiederaufführung und damit zur Aktualisierung der Heilszusage an. Die Analyse der impliziten und expliziten in den Spielen präsenten Spannungen des christlichen Diskurses (Beiträge von Ulrich Barton, Beatrice von Lüpke, Bruno Quast) berührt auch die Frage nach der zeithistorischen und damit der wiederholten Rezeption der Zuschauenden. Wiederaufführungen in anderen politischen Kontexten sind andererseits, so zeigen es die Überlegungen Jutta Emings, Carla Dauven-van Knippenbergs und Jan Mohrs/Julia Stenzels, nicht frei von politischer Brisanz.

Die Beiträge des Bandes analysieren Formen des Transfers und der Transformation religiösen Wissens und beschreiben – dies lässt sich als Gesamtinteresse hinter den Einzelfragen festhalten – in kontextueller, inhaltlicher oder performativer Perspektive Prozesse der Instrumentalisierung, der Dynamisierung von latenten Spannungen sowie des aktualisierenden Wiederholens von Traditionsbeständen religiösen Wissens auf der Bühne des Spätmittelalters, der Frühen Neuzeit und der Gegenwart.

Literaturverzeichnis

Ausgabe

Aretino, Pietro: *Opere religiose. Tomo I: Genesi. Umanità di Cristo. Sette Salmi. Passione di Gesù*, hg. von Élise Boillet (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino II), Rom 2017.

Forschungsliteratur

Bockmann, Jörn/Toepfer, Regina (Hgg.): *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden* (Historische Semantik 29), Göttingen 2018.

Böhme, Hartmut u. a. (Hgg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011.

Burkard, Thorsten u. a. (Hgg.): *Natur – Religion – Medien. Transformationen frühneuzeitlichen Wissens* (Diskursivierung von Wissen in der Frühen Neuzeit 2), Berlin 2014.

- Dürr, Renate u. a. (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion, Paderborn 2019.
- Ehrstine, Glenn: Theater, culture and community in Reformation Bern, 1523–1555 (Studies in Medieval and Reformation Thought 85), Leiden/Boston/Köln 2002.
- Gerok-Reiter, Annette/Mariss, Anne/Thome, Markus (Hgg.): Aushandlungen religiösen Wissens/Negotiated Religious Knowledge. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne/Methods, Interactions and Productive Rivalries in Premodern Times (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation/Studies in the Late Middle Ages, Humanism and the Reformation 115), Tübingen 2020.
- Holzem, Andreas: «Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des «religiösen Wissens»», in: Ridder, Klaus/Patzold, Steffen (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität (Europa im Mittelalter 23), Berlin 2013, 233–265.
- Kasten, Ingrid/Fischer-Lichte, Erika (Hgg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel (TMP 11), Berlin/New York 2007.
- Kellner, Beate/Klinger, Judith/Wolf, Gerhard (Hgg.): Spannungsfelder des Religiösen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54), Bielefeld 2007.
- Kollmorgen, Raj/Merkel, Wolfgang/Wagener, Hans-Jürgen (Hgg.): Handbuch Transformationsforschung, Wiesbaden 2015.
- Krischel, Roland (Hg.): Tintoretto. A star was born. Ausstellungskatalog unter Mitarbeit von Michel Hochmann und Cécile Maisonneuve, München 2017.
- Leppin, Volker/Michels, Stefan (Hgg.): Reformation als Transformation? Studien zum Transformationsbegriff als historische Deutungskategorie [im Druck].
- Lüpke, Beatrice von: Nürnberger Fastnachtspiele und städtische Ordnung (Bedrohte Ordnungen 8), Tübingen 2017.
- Metz, Detlef: Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter, Köln/Weimar/Wien 2013.
- Patzold, Steffen/Bock, Florian (Hgg.): Gott handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung, Berlin/Boston 2016.
- Pfeiffer, Judith: Christlicher Republikanismus in den Bibeldramen Sixt Bircks. Theater für eine «neu entstehende» Bürgerschaft nach der Reformation in Basel und Augsburg (Frühe Neuzeit 202), Berlin 2016.
- Posth, Carlotta: Bedrohungskommunikation im Theater des 14. bis 16. Jahrhunderts. Eine semiotische Untersuchung religiöser Schauspiele des deutschen und französischen Sprachraums. Mit einer diplomatischen Transkription des MS fr. 15063 der Bibliothèque nationale de France, Phil. Diss., Tübingen 2019.
- Reinbold, Wolfgang: «Der Text der Oberammergauer Passionsspiele 2000. Ein Produkt des christlich-jüdischen Dialoges und ein Testfall für dessen gegenwärtigen Stand», in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 98, 2001, 131–160.

- Ridder, Klaus (Hg.): Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009.
- Ders.: «Ordres menacés et innovations littéraires: les jeux carnavalesques de Niklaus Manuel pendant la Réforme», in: Platelle, Fanny/Viet, Nora (Hgg.): Innovation – Révolution. Discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques (Collection croisée des SHS), Clermont-Ferrand 2018, 37–54.
- Ders.: «La persécution comme menace dans le théâtre de la Réforme (1525–1538)», in: Revue d'histoire du Théâtre N° 286, 2020, 95–106 (= Ridder 2020a).
- Ders.: «Latenz und Aktualität. Bedrohungskommunikation im mittelalterlichen Schauspiel», in: ZfdA 149, 2020, 479–497 (= Ridder 2020b).
- Ders.: «Theatrale Repräsentationen religiösen und sozialen Wandels. Schauspiele in Nürnberg, Bern und Wittenberg – vor und nach der Reformation», in: Benz, Maximilian/Stiening, Gideon (Hgg.): Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der Literatur, Villa Vigoni, 25.–28. März 2019, Berlin u. a. 2021 [in Druckvorbereitung].
- Ders./Smith, Darwin: «Verfahrensweisen der Transformation religiösen Wissens in französischen und deutschen Passionsspielen: *Passion des Arnoul Gréban, Donaueschinger und Frankfurter Passionsspiel*», in Dürr u. a. 2019, 669–700.
- Stenzel, Julia (Hg.): Reenacting Religion – Reacting to Religion. Vom Wiedererzählen und Wiederaufführen ›religiöser‹ Praxen (Forum Modernes Theater 30/1), Tübingen 2019.
- Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004.

I. Instrumentalisierungen

Theatre, Religion and Propaganda: The Performances for the 1439 Ecumenical Council in Florence

Paola Ventrone

Abstract: In 1439 a Council was organised in Florence which focused on two doctrinal problems: the *Filioque* and *Plenitudo potestatis*. These were fundamental issues, not only in religious but also in political terms, because they both involved the recognition of the Roman Pope's supremacy over the entirety of Christianity, Catholic and Orthodox. During the Council, two theatrical performances were organized: the *Annunciation* and the *Ascension*. The performances were characterised by complex stage mechanisms that were absolutely ground-breaking at the time. Our knowledge of these performances is based on two exceptional descriptions in ancient Russian that were penned by Bishop Abraham of Suzdal, an eyewitness to these events.

Based on a new edition of the bishop's accounts, an English translation, a new reconstruction of the historic context, and a close analysis of the phases of the Council debates, this essay casts light on how the scenic arrangements and the dramatic content of the performances were designed to transmit a propagandist message to the prelates of the Orthodox Church supporting a resolution of the schism and the pro-unionist position of Pope Eugenius IV.

This crucial episode also confirms the unrivalled propagandist and expressive potential of theatre. This is particularly striking at a time in which the exploitation of the performing arts for educational and parenetic purposes was still in an entirely experimental phase.

In 1439, during the regime of Cosimo de' Medici the Elder, a Council was held in Florence to bring about unification between the Eastern and Western Churches, divided by a secular schism that focused on two main doctrinal problems: the *Filioque* and *Plenitudo potestatis*. These were fundamental matters, in not only religious but also political terms, because they concerned

recognition of the supremacy of the pope of Rome over the whole of Christianity, Catholic and Orthodox. In addition to the Eastern legations and the entire papal curia, this exceptional event also brought to Florence diplomatic representatives of all the European powers.

During the event two performances were organized in two city churches by Filippo Brunelleschi, the most famous Florentine architect of the time: the *Annunciation* and the *Ascension*. Our knowledge of these performances is based on two exceptional descriptions in ancient Russian by Bishop Abraham of Suzdal, eyewitness to these events, which allow us to reconstruct in detail the development of the stage action and to interpret its doctrinal significance.¹

In the fifteenth-century tradition of Florentine religious theatre the *Annunciation* and the *Ascension* were performed every year in two Oltrarno churches. The fame of these plays is mostly due to the use of theatrical machinery, the so-called *ingegni*, that made special effects possible.

My purpose in this presentation is to analyse the particular stage arrangement of the 1439 plays to illustrate the changes that were introduced, both in stagecraft and in dramaturgy, in order to convey to the Council Fathers a message supporting the position of the Western Church in favour of the resolution of the schism.

To explain the nature of the changes made to the traditional *feste* for the Council, in the first place we need to consider the original structures of the stage apparatuses. The older of the two plays was the *Ascension festa*, celebrated in the church of Santa Maria del Carmine by the St. Agnes confraternity. The coeval descriptions and accounts tell of marvellous scenes produced using ingenious technical expedients and fantastic lighting and music,

1 The descriptions of Abraham of Suzdal are published in full in Italian translation, with facing Russian text, in the appendix to Ventrone 2016, 376–397. An English translation of the Russian text, together with the philological reconstruction of the complex textual tradition of the Russian bishop's descriptions and the Russian text, can be found at the end of the present contribution. This essay has been translated by Aelmuire Helen Cleary, who has also translated all other passages taken from Italian originals, unless otherwise stated.

all of which appeared to improve from year to year (Fig. 1).² The apparatus basically consisted of four mansions (*luoghi deputati*): the castle on the left, representing Jerusalem, and the hill on the right, representing the Mount of Olives, which were located on a stone structure called a bridge (*ponte*) or rood screen (*tramezzo*); and two celestial locations, the so-called 'first' and 'second' heavens (*cieli*). The former was in the shape of a dome, it housed God inside and was positioned between the rafters above the Mount of Olives; the latter was in the form of concentric rotating rings placed vertically behind God's shoulders, and was set above the high altar. The first heaven was linked to the Mount by a *nuvola*, or cloud, a vertical lifting device operated by brackets on which two real children dressed as angels stood, secured by iron clasps and bars. They were then lowered to meet Jesus and accompany him on his journey up to meet the Father. Instead, descending horizontally from the second heaven to the *tramezzo*, were another two living angels, sustained by ropes, who announced the Ascension to the Virgin Mary and the Apostles. The aerial apparatus was full of children dressed up as musician angels; like the cloud, they were surrounded by a multitude of painted angels of varying shapes and sizes, resulting in a very rich figurative effect.

The apparatus used for the *Annunciatio festa* in the church of San Felice in Piazza was very similar to the one employed for the *Ascension*. It used

2 For the 1975 exhibition *Il luogo teatrale a Firenze*, an interpretative model of the scenic apparatus of the *Ascension* was constructed: see Zorzi (ed.) 1975, 59–62. (Fig. 8) This was based on an incomplete and inaccurate version of Abraham of Suzdal's description that omitted in its entirety the part relating to the second heaven, which is instead present in the complete version published by myself. I have therefore sought to visualise the entire apparatus (Fig. 1), modifying the original *maquette* through a rudimentary montage of images: the first dome-shaped heaven, with a slight alteration of the perspective depth, is taken from Francesco Botticini, *Assumption of the Virgin Mary*, c. 1475, London, National Gallery; the flat second heaven of concentric rings from Giovanni di Ser Giovanni, called Scheggia, *Triumph of the Holy Trinity*, Florence, Museum of Davanzati Palace, mid XV century; the cloud from a detail of the woodcut illustrating the *Last Judgement* in the *Epistole et Evangelii* by the Blessed Simone di Cassia, published on 27 July 1495, in Florence, by Ser Lorenzo de' Morgiani & Giovanni di Magontia, at the instance of Ser Piero Pacini da Pescia (see Kristeller 1897, cat. 135 b); the pair of consoling angels from a detail of the fresco by Pinturicchio illustrating the *Glorification of Saint Bernardino*, Rome, Bufalini Chapel, S. Maria in Ara Coeli Church.

the same dome for the 'first' heaven, again positioned between the rafters, and was vertically connected to a wooden scaffold on the floor, where the earthly house of the Virgin was located, by an almond-shaped ascensional machine bearing the Archangel Gabriel and two angels. The moment of greatest drama was when the Archangel descended from heaven to make the announcement to Mary (Fig. 2).³

The major differences were in the adaptation of the apparatus to the different requirements of the subject: the castle and the hill were replaced by the house of the Virgin, whilst the cloud assumed the typical almond shape of the *mandorla* which appears in many contemporary paintings and engravings.⁴ The second heaven was not necessary.

Recalling the convictions of the preachers, the scope of this sophisticated apparatus was to show what the faithful must be induced to believe: namely, the principal mysteries of the Christian religion centred on the divine and human nature of Christ, which reason cannot comprehend. Representing the 'ineffable', which theologians considered impossible to describe, this kind of theatre endeavoured to arouse wonder in the minds of the people through recollection of the fate of the just after the Last Judgement. To remain in the Florentine area, one example is sufficient to illustrate the preachers' concern with the impossibility of understanding some of the fundamental mysteries of the faith. In the second letter of his correspondence (according to the 1859 Florentine edition), dealing with the subject of *Pentecost*, while explaining the mystery of the Trinity and of the human and divine nature of Christ, Archbishop Antoninus Pierozzi, declared: "The said

3 This woodcut, reprinted several times between the end of the 15th and during the 16th century, adorns the frontispiece of the incunable containing *La festa della annuntiatione*. It shows Gabriel being transported on a sunburst *mandorla* (almond) and accompanied by two angels standing on either side, descending from a dome-shaped heaven in which the celestial hierarchies are synthesised by concentric rings such as those illustrated in Botticini's *Assumption of the Virgin Mary*, already mentioned in connection with the first heaven of the *Ascension*. The exemplar reproduced here is the Palatino E.6 7.53.16, s. l.a., printed in Florence by Maestro Francesco di Giovanni Benvenuto, conserved in the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence.

4 Images of *mandorle* can be found in several 15th-century Florentine engravings, such as those published in Ventrone 2019, Figs. 32, 33.

eternal nativity and procession of the Spirit *we can hear, and it is necessary that we believe it, but it is not necessary to understand it*".⁵

The descriptions of Bishop Abraham of Suzdal can definitely be considered exceptional in terms of both uniqueness and informative quality. They are the most extended and detailed eyewitness accounts of the Florentine theatrical machinery, and the only coeval records. Without them we would not even know of the existence of the 1439 *Annunciation* and it would not be possible to correctly reconstruct the complete scenic apparatus of the *Ascension* of 1439, with its characteristic first and second heavens. Compared to the tenor of even the most accurate 'reviews' of performances of the time, the descriptions are also unusual in terms of structure. They start by illustrating the machinery itself, explaining the highly sophisticated mechanisms that are concealed from the eyes of the spectators, then go on to describe the dynamics of how these operate in movement, recounting the development of the action and the dialogues and gestures of the characters. This approach would suggest the collaboration of a technician involved in the creation of the scenic apparatus or, more probably, of an intellectual familiar with how it was produced, who was able to explain even the most recondite mechanisms to the Orthodox visitor in a language he could understand.⁶

The *Annunciation* was the first of the two plays to be staged, probably on 6 April, Easter Monday, as was the custom for the traditional *fiesta* of San Felice in Piazza. However, it was not held as usual in the Camaldolese church, but in that of San Marco.⁷ Bishop Abraham's description of the location is unequivocal: "In the city called Florence, *in a monastery, in the church of the holy apostle, Mark the Evangelist*".⁸

5 "La quale natività eterna e processione dello Spirito *la possiamo udire, e necessario è a crederla, ma non intendere*" (italics mine): Sant'Antonino, Arcivescovo di Firenze 1859, 51.

6 On the difficulties of linguistic communication between the Latins and the Orthodox, see Pontani 1994, 760–770.

7 On the various theories regarding the location of the 1439 *Annunciation* see Ventrone 2016, 124–125.

8 This information is recorded in the authoritative mss. Pogodin no. 1571, conserved in the Russian National Library of Saint Petersburg and Trojckoe, 801, conserved in the Russian State Library of Moscow.

Moreover, the novel location was not the only exceptional thing about this performance, because the staging was also organised with a completely different scenic structure from that of San Felice. This original approach eliminated the frontality of the previous arrangement, exploiting the longitudinal space of the nave and positioning the *luoghi deputati* at either end. At one end, above the entrance door on the inner facade of the church, a wooden gallery representing heaven was constructed; at the other end, on the stone rood screen in the centre of the church, was Mary's house indicated by a bed and by a throne covered with sumptuous fabrics. Before the start of the performance, both these locations were concealed by curtains. The action took place between these opposite poles, while the public was gathered between them in the nave and followed the performance from below turning alternately from one end to the other (Fig. 3).⁹

The performance began on the rood screen, to the right of the house of the Virgin, with a discussion between four prophets who argued for about half an hour about the coming of Christ. Suddenly a blinding flash and a roll of thunder caused the spectators to turn their heads towards heaven, which was revealed resplendent with many lights, while the prophets vanished from the scene.¹⁰ God the Father appeared in heaven, surrounded by angels singing and playing music,¹¹ while behind him there emerged vertically the dazzling glory of the rotating heavens. Then immediately the archangel Gabriel began to glide through the air, moving along with the aid of a system of ropes and pulleys, flying from heaven through the nave of the church to bring to the Virgin his message, taken from the Gospel of Luke (1:28–38)

9 For a detailed analysis of the scenic apparatus and related *maquette* see Zorzi (ed.) 1975, records 1.5, 55–56 (by Anna Biancalani and Cesare Lisi), and 1.6, 56–57 (by Elvira Garbero Zorzi), as well as Zorzi 1980. Despite being based on the architectural structure of the church of the Santissima Annunziata, this model seems to me the most convincing reconstruction of the scenic apparatus to date.

10 The expedient of distracting the attention of the public from the main scene to conceal the appearances, disappearances and replacements of characters and objects was customary practice in late-mediaeval stagecraft, as confirmed for example in Vitale-Brovarene (ed.) 1984, 12–13.

11 On the music in these spectacles as evoked by Abraham see Garzaniti 2001, 486–488.

and of Matthew (1:21). Having recited the dialogue of the Annunciation, Gabriel then returned to heaven and simultaneously God sent down a ball of fire that travelled down other ropes towards the rood screen, representing the descent of the Holy Spirit on Mary and immediately afterwards lighting up the entire church at the end of the performance. This briefly describes the action.

Compared to the traditional *feste* of the Oltrarno, this particular production appears to be unique. Of the customary scenic apparatus, the *Annunciation* of 1439 uses only the second heaven of the *Ascension* and adapts it to a different organisation of the space. The horizontal movement of the angel's flight through the nave succeeded in emphasising both the distance and the connection between the two locations placed at either end, achieving the effect of a "wondrous and joyous sight and utterly inexpressible", as the bishop of Suzdal put it. This is how Abraham describes the heaven of this *Annunciation*:

In this place high up a throne has been made, and on the throne sits a composed man wearing a chasuble and a crown. One can clearly see the likeness to the [heavenly] Father, *and in his left hand he is holding the Gospel*. And around him and at his feet are a multitude of little children who are held up in the most ingenious manner as an image of the heavenly powers. And around that throne and among those children and around the Father, there are over five hundred candles.

And this is how he describes the second empyreal heaven of the *Ascension*:

Above the low altar [*sic* for "high altar"], underneath the ceiling of the church, is a stone chamber [...] closed by a fine curtain on the side towards the church. Behind the curtain, in the chamber, is a throne, and around the throne a multitude of little children, representing the cherubim, are supported in the most ingenious manner. Next to them is the throne of the Lord, and *around this throne and the children are seven rings, that is a small wheel [...] and around it another [larger] one*. And on these seven wheels over a thousand oil lamps are burning. And on each of the four parts of the largest ring of this are seated four little children, one on each side, dressed in robes and wearing crowns like angels who, seated opposite each other, are holding pipes in their hands. And this is all made to resemble the seven heavenly planets, the forces of the highest heaven and the unflickering light of the angels.

If we compare these two descriptions it seems clear that the scenic apparatus of San Marco simply adopted the model of heaven in revolving concentric circles placed vertically behind the shoulders of God, permitting a frontal view of Him and His gestures.

The alteration in the scenic apparatus of the *Annunciation* of 1439, which eliminated the vertical device of San Felice in Piazza and adopted the flat second heaven of the *Ascension*, can be justified only by the urgency of conveying to the public a very clear message that was not visualised in the original stagecraft of the *fiesta*: namely, the gesture through which God the Father sent the Paraclete to the Virgin. Therefore, the new longitudinal structure was conceived to explicitly represent the descent of the Holy Spirit on the Virgin.¹² This aspect acquires considerable relevance in view of the fact that one of the main points of discussion and dissent in the sessions of the Florentine Council concerned precisely the question of the procession of the Holy Spirit.

Interpreting literally a passage from the Gospel of John (15:26),¹³ the Eastern Church maintained that the Holy Spirit descended from the Father alone through the Son (*ex Patre per Filium*). Conversely, the Latins believed that He proceeded from the two united persons of the Father and Son, consequently integrating the line of the Nicene-Constantinopolitan Creed with the formula “*qui ex Patre Filioque procedit*”.¹⁴ The matter was of no small significance, since it called the authority of the pope into question at a time when the papacy was in the process of re-establishing itself after the conflicts of the Council of Basle.¹⁵ It also jeopardised agreement on another major thorny issue between the two Churches: namely, the question of *plenitudo potestatis*. The symbolic gesture of the handing-over to Peter of the golden and silver keys to heaven, which endowed the Shepherd of Rome with pri-

12 As proposed by Zorzi 1980, 164, taking up a suggestion made by Battisti 1976, 301.

13 “Cum autem venerit Paraclitus, quem ego mittam vobis a Patre, Spiritus veritatis, qui a Patre procedit”, italics mine.

14 On the theological question of the *Filioque* see Palmieri 1913. On the details of the Council debate of 1439, see Gill 2011, 198–227; Camporeale 1972, 253–257; Rigo 2001, 99–118.

15 On the delicate and complex political situation I refer to the very useful Pellegrini 2010, 7–38.

macy over the entire Christian world and designated him as the sole legitimate successor to Christ upon the earth, had in fact been made by the Son and not by the Father.¹⁶

The pyrotechnical device embodying the epiphany of the Holy Spirit therefore alluded to one of the main causes of the schism between the Eastern and Western Churches. The episode of the Annunciation visually represented the concordant wills of the Trinity, whereby each of the three Persons, despite their respective essences (begetter, begotten and proceeding), consists of one substance.¹⁷ The significant longitudinal scenic arrangement of the *Annunciation* of 1439, as compared to the vertical one of San Felice, was specifically intended to emphasise this particular version of the dogma, allowing the spectators to view the gesture of the sending of the Paraclete from the front and to then pursue its progress above their heads all the way along the nave.

A further indication of the subtlety of the theoretical elaboration behind this performance is the fact that the Holy Spirit was represented symbolically by light, and not by a dove as in coeval iconography. The materiality of the dove, like that of many other animals and objects, was in fact condemned by Byzantine theories concerning the use of images, and could therefore have offended the sensitivity of the Orthodox spectators. Symeon of Thessalonica (died 1429), for instance, in the section dealing with the Latins in his work *Περί αἰρέσεων*, made the following comments on Western images and performances:

They portray the Everlasting Father with a dove, a *winged creature*,¹⁸ in place of the Holy Spirit, in this showing themselves in contradiction once again. If indeed they believe that the Spirit also proceeds from the Son, why don't they have the Son too

16 On the discussions about papal primacy see Gill 2011, 273–275; Camporeale 1972; Alberigo 1988, 14–21; Gill 1964, 264–285; Rizzi 2009. A fundamental update on the issues connected with the Council of Florence is in the two volumes of the proceedings of the conference dealing with: Viti (ed.) 1994.

17 On the terminological issue of the Trinity conceived as *una substantia tres personae*, see Gill 2011, 198–199.

18 Observe the contemptuous tone of the term used “a winged creature”, stressed again below, “a bird”.

sit next to the Everlasting Father so that it is clear that they *both* send the dove? And then they should also send the Son to the one [that is, the actor] that they call Mary: for it was not, in fact, the Spirit that was incarnated even if he hovered over the Virgin. All this is senseless, alien to the ecclesiastic tradition and, rather, detrimental to the mysteries and Christian piety. [...] Verily, the Latins have altered everything. And they make these performances in the streets and the squares, taking miraculous events that are above reason as their subject, as they should not do, calling a dove, which is a *bird*, the Holy Spirit.[...] The actor playing Mary receives a dove instead of the Holy Spirit.¹⁹

Other elements in the description of the prelate from Suzdal endorse the explicit reference to representing the issues and situations of the Council discussions. Regarding the former, and in particular the issue of *Filioque*, the fact that God the Father is holding the Gospel in his left hand is of great importance. These are Abraham's words, just quoted above: "In this place high up a throne has been made, and on the throne sits a composed man wearing a chasuble and a crown. One can clearly see the likeness to the [heavenly] Father, and in his left hand he is holding the *Gospel*". In Christian iconography this book was actually an attribute of Christ,²⁰ but in this context it was placed in the hands of God the Father, emphasising the conjunction of the two first persons of the Trinity, who sent the Holy Spirit *ex Patre Filioque*. This detail is anything but negligible, also because – considering the distance from which Abraham was viewing the gallery of heaven, the book must necessarily have been perfectly visible and recognisable, or else the hypothetical interpreter that we mentioned earlier may have specified its identity to the Orthodox spectator. Moreover, this particular portrayal would solve the iconographic contradiction identified by Symeon of Thessalonica

¹⁹ The entire account, in Italian translation with commentary, is in Pontani 1994, 806–812 (citations on 808 and 810, italics mine), on which see also the comments on 788–797. On Symeon of Thessalonica see Jugie 1941, and Amato 2008, 526–527.

²⁰ See Heinz-Mohr 1971, under the entry: "Christus, Symbole von", while the book, and in this case the New Testament, is not one of the attributes of God (Heinz-Mohr 1971, under the heading: "Gott"). This anomaly did not escape Krajcar who, in commenting on the passage in question ("In manu sinistra librum Evangelii tenebat"), suggested: "Potius librum Legis, quam librum Evangelii diceret" (*Acta slavica*, p. 115), without questioning the reason for this detail.

when he asked himself why – if the Latins were convinced that the Father and Son sent the Holy Spirit together – they had not portrayed them seated next to one another.

On the other hand, the representation of God the Father holding the book of *Revelation*, it too attributed to Christ, identified by the Greek letters Alpha and Omega (which are found in three passages: 1:8; 21:6; 22:13), alluding precisely not only to the eternity of Christ, but to his action in the creation as the Word and on the Last Day as a judge,²¹ enjoyed a certain popularity in Florence after the Council, although not – to the best of my knowledge – elsewhere. Significant evidence of this is found, for instance, in the gilded bronze door of the ciborium in the church of Sant'Egidio (Fig. 4), produced by Lorenzo Ghiberti around 1450, which shows *God the Father Blessing*, wearing a conical Eastern-style headdress and a stole with crosses on it analogous to those donated by the Greek prelates to the Dominican friars of Santa Maria Novella in 1439, and holding the book of Revelation in his left hand. However, other examples of this unusual iconography also come to mind, such as the altarpiece with the *Trinity* by Mariotto Albertinelli (Fig. 5),²² or the panel painting showing *God the Father Blessing* by Biagio di Antonio Tucci.²³

Another detail of the action refers to the way in which the Council debates were conducted: all the evidence, and the historiography founded on it, underlines the contentious manner in which the orators expounded their conflicting arguments and the reciprocal accusations of distorting interpretations of the scriptural sources. In Abraham's account we come across a passage that appears to vividly represent these animated discussions, while also being entirely anomalous. In fact, it does not correspond either to the liturgical tradition of the *Ordo Prophetarum*,²⁴ or to the *sacre rappresentazioni* on the subject of the Annunciation that were composed in Florence in the second half of the fifteenth century, in which varying numbers of prophets and

21 Cecchelli 1929.

22 Datable in 1510, it is conserved in the Accademia Gallery in Florence, where there are other paintings showing the same iconography of God the Father.

23 The panel, dating to c. 1480–1485, is in the Courtauld Institute Galleries in London.

24 On this see the classic studies of Sepet 1878; and Young 1933, II: 125–171.

sibyls declaimed their prophecies without any show of dissent.²⁵ Instead, this is how the episode is described by the Russian bishop:

Then those four men dressed in the guise of prophets appear on the same platform, holding various manuscripts in their hands: ancient prophecies, so to speak, about the descent to earth of the Son of God and the Incarnation. And *then they start striding to and fro along the platform*, each one looking at his manuscript, and indicating to one another with their right hands the place arranged aloft [heaven] and saying: ‘That is where salvation for the people will come from.’ And one, looking at his manuscript, says to the other: ‘God will come from the south.’ And they begin to argue with one another, each one tearing up his own manuscript and casting it away as false. And afterwards, *almost leaping*, they produce other manuscripts and, *drawing close to the edge of the platform*, bow to each other, each looking at the other’s manuscript and beating on it with their hands, pointing hither and thither and arguing: ‘This where God will come from to look for the lost sheep’, while another says something different. *And they argue with each other for around half an hour.*

The question of the interpolations of the patristic texts was raised primarily by the Eastern churchmen, who criticised the way in which the Latins interpreted the Greek authorities. This had led to interminable diatribes, sometimes ending in outright altercations in which dogmas were set aside to make way for rancorous personal invective. More specifically, Mark of Ephesus, the spokesman of the Orthodox church, had refused to accept the arguments of the Genoese cardinal, Giovanni di Montenero, elaborated on the basis of both Latin and Greek patristics, considering them to be based on false or corrupt texts.²⁶ This opinion was refuted by Bessarion,²⁷ who argued that there could be no real disagreement between the Eastern and Western *auc-*

25 As in the *Rappresentazione della Purificazione di Maria* by Piero di Mariano Muzi (published in Newbigini [ed.] 1993, 79–106), or in the more famous *Annunciazione* by Feo Belcari (published in Newbigini 1996, II: 240–251).

26 Gill 2011, 223–227, but see the entire chapter “Florence and the dogmatic discussions” (180–227), which traces the sequence of the debates with all the efficacy and vivacity of a daily chronicle, lending even greater cogency to the impression of their reflection in the original scene of the prophets. The list of the Council sessions is also registered by the anonymous author of a journey to the Council of Florence: see Garzaniti (ed.) 2005, 249.

27 See Gill 1964, 48.

toritates, since all were similarly inspired by the Holy Spirit. If there were any discrepancy, this was to be attributed to the obtuseness of the interpreters and not to the letter of the Scriptures.²⁸

The disagreements between the orators on either side regarding the *Filioque* question had been plain for all to see during the public sessions of the Council held in the convent of Santa Maria Novella from 2 to 24 March. The probable date of the performance of the *Annunciation*, Easter Monday, 6 April 1439, would therefore have fallen at a time of stalemate in the unification negotiations, during which some of the Eastern representatives, including Bessarion, Isidore of Kiev and the Emperor John VIII Palaeologus, appeared inclined to accept the Western position but were unable to convince the few hardliners, led by Mark of Ephesus, to sign the agreement. Recalling the controversies of these days some time later in the *De Spiritus Sancti processione ad Alexum Lascarin Philanthropinum*, Bessarion complained of the weakness of the Greeks' position compared to the solid knowledge of the patristic texts demonstrated by the Latins. This work also contains a brief summary of the main events of the Council:

At the end, the Latins presented the passages from the Fathers through which they clearly and explicitly demonstrated the truth of this dogma. They brought forth evidence not only from the Western doctors, but also the Eastern ones [...]. To these we had *no reply at all to make except that they were corrupt and corrupted by the Latins*. They brought forth our own Epiphanius, who in many places clearly declares that the Spirit proceeds from the Father and the Son. *We said the text was corrupted*. They read the passage [...] by the great Basil against Eunomius. *We judged it to be interpolated*. They displayed the works of the Western saints. All we had to say was that *they were corrupted*. We then reflected for many days and consulted among ourselves, but we could find no answer other than this [...]. We could not adduce other saints that would say the opposite, we were not able to prove that the Western saints spoke differently in other places. And it was even more impossible to demonstrate with natural arguments that what they were saying was false. *Since we could find no possibility of replying in a just way, we kept silent*.²⁹

28 "Occidentales et orientales sancti non discrepant, sed idem Spiritus Sanctus locutus est in omnibus sanctis, et si placet, eorum inter se scripta conferiatur; et ita comperientur sancti concordēs": Gill (ed.) 1953, pars II: 401.

29 Translated from the Italian version edited in Rigo 2001, 30, italics mine.

The scene of the four prophets arguing heatedly about various texts, proceeding then to find common ground on the basis of other texts, was therefore aimed to represent – before the very figures involved – the undignified impression given by their discussions, while also demonstrating the path towards a reconciliation. And it is significant that the people who conceived the performance considered it of such importance that the dispute between the prophets should appear realistic that they had even put in place safety measures to prevent the actors falling off the ‘stage’ when they were moving around excitedly. This is how Abraham describes their costumes, remarking not on their aesthetic attraction but on their practicality:

Furthermore, on this platform [there are] four men dressed up with long beards and long hair over their shoulders, and small thick crowns and fastened [vertically] to the hair of each one are gilded haloes. And the clothes they wear are neither elegant nor beautiful but are simply long, wide, white smocks with girdles. Over these each of them wears a small red shawl, folded over the right shoulder and [passing] beneath the left, not for adornment: [indeed] if one of them should take a step backwards he will be restrained, protected by the connection [with the others] each of whom holds both one end and the other.

Through the bishop’s unusual syntax we can deduce that the red shawls worn by the prophets concealed a rope linking them to each other, of the kind used by mountain climbers. This meant that if, in the course of the leaping and bowing at the edge of the platform, one of them were to lose his balance, the others would have been able to stop him falling by using the safety rope. Figurative evidence very similar to Abraham’s description can be found in the *Annunciation* by the Maestro di Signa, dating to the mid-fifteenth century, conserved in the Berenson Collection at Villa I Tatti in Florence (Fig. 6).³⁰ Employing a somewhat unusual iconography, the artist depicts just four prophets: two are portrayed within decorative *tondi* set into the architectural tabernacle housing the Virgin, while the other two, with their scrolls clearly visible, are shown precisely on the very edge of the roof of the tabernacle itself, recalling the scenic solution being analysed here.

³⁰ I should like to thank the Director and the Fellows of Villa I Tatti, The Harvard University Center for Renaissance Studies, for giving me permission to publish this image.

Nevertheless, the propagandist intention of the performance appears most clearly of all in the concluding pyrotechnical display which starts immediately after the angel has completed his mission:

And at that very moment, while the angel is returning upwards, from above, where the Father is, with great noise and continuous thunder a ball of fire runs down the aforementioned three ropes towards the centre of the platform where the prophets were. And then the fire goes back up again and then rapidly descends upon that place with the greatest noise and thunder.³¹ Due to the impact the whole church is filled with sparks. And the angel returns upwards joyfully, waving his hands and looking all about him and moving his wings. It looks exactly as if he were flying, pure and simple. And the fire begins to descend abundantly from that place above [heaven] and to spread all over the church with the most loud and frightening rumble and in the church a multitude of unlit candles are lit by that great fire, and no harm comes to any of the people watching from that great fire, only the spectacular and terrifying sight of it. And the angel returns to his place up above, and the fire stops, and all the curtains are closed as they were at the beginning.

Therefore, after having reached Mary the flame of the Paraclete went on to fall on the public of Greek and Latin prelates, like a renewed Pentecost intended to illuminate the minds and hearts of the synod Fathers so that they might finally arrive at an agreement. It is as if the message the performance intended to convey was ‘unification is possible’, simply by heeding the inspiration of the Holy Spirit, following in the footsteps of the Western orator Giovanni di Montenero. These same convictions were reiterated by Bessarion, who had by then definitively sided with the Latins, in the *Oratio dogmatica* delivered on 13 and 14 April, that is just a few days after the staging of the *Annunciation*.³²

Even the *Ascension* – despite presenting the habitual scenic arrangement – offers at least two clues connected with the arguments of the Council. The first, and more important, relates to the moment at which Jesus is

³¹ In returning back to the Father, who is also the Son in that He is holding the Gospel in His hands, the fire of the Holy Spirit symbolically joins the Persons of the Trinity, further emphasising the message of the performance.

³² The whole text of the *Oratio dogmatica de unione* has been published in Bessarione 2001, 125–195.

about to ascend to his Father, surrounded by the apostles in attendance at the foot of the Mount of Olives. After Christ has taken leave of the disciples, the Virgin and Mary Magdalene, the heaven above the mountain opens with a peal of thunder, and the cloud descends half-way. At this point:

The Son of God takes two large gilded keys and says to Peter. ‘Thou art Peter and upon this rock I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it. And I will give unto thee the keys of the kingdom of heaven: and whatsoever thou shalt bind on earth shall be bound in heaven: and whatever thou shalt loose on earth shall be loosed in heaven.’ And after having blessed him he gave these keys into his hands and began ascending by the aforesaid seven ropes towards the cloud, which was standing still, his hand raised in blessing towards his Mother and the apostles.

The legitimisation of Peter’s mandate is therefore expressed through the literal citation of the Gospel of Matthew (16:18–19): “Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum. Et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in caelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelis”. This detail, which was probably deliberately inserted in the 1439 version, was intended as a forceful assertion of papal primacy, alluding explicitly to the power of the Roman pontiff alone to divide or unite Christianity upon the earth.

Decisive endorsement of the *plenitudo potestatis* was crucial at the time, not only to heal the schism between East and West but also to put a stop to the questioning of the authority and infallibility of the pope as Peter’s successor raised by the Fathers at the Council of Basle, which had critically undermined the very meaning of the papal institution.³³ These issues were the subject of the Council disputations in the weeks following the liturgical feast of the Ascension, which was celebrated with the respective performance on 14 May. The consonance between the scene represented and the arguments put forward by Giovanni di Montenero apropos the Latin position on primacy is absolutely convincing:

33 On these issues and the continuation of the negotiations between Eugenius and the Council of Basle even after the signature of the decree of union, see Gill 2011, esp. ch. IX.