



Daniela Angermann

Formen von Theatralität in mittelalterlichen Weihnachtsspielen

Tectum



Nomos

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft**

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft
Band 31**

*Formen von Theatralität
in mittelalterlichen
Weihnachtsspielen*

von

Daniela Angermann

Herausgegeben von Peter Marx,
Kati Röttger und Friedemann Kreuder

Tectum Verlag



Nomos

Daniela Angermann

Formen von Theatralität in mittelalterlichen Weihnachtsspielen

Zugl. Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2021

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2021 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; Band 31

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022

eBook 978-3-8288-7813-6

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN

978-3-8288-4719-4 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN 1867-7568

Coverabbildung: © Daniela Zastrow

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen beteiligten Personen meinen großen Dank aussprechen, die mich in all den Jahren tatkräftig bei der Anfertigung meiner im August 2020 eingereichten Dissertation zum mittelalterlichen geistlichen Weihnachtsspiel im Fachbereich Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Univ.-Prof. Dr. Friedemann Kreuder, der mein Interesse für die Thematik des mittelalterlichen Weihnachtsspiels überhaupt erst geweckt hat. Zudem hat er die vorliegende Arbeit nicht nur jederzeit durch produktive und motivierende Gespräche, stets weiterführende Fragestellungen sowie wertvolle Ratschläge hervorragend betreut, sondern er hat auch nie den Glauben an diese spezielle „Weihnachtsgeschichte“ verloren. Dafür bin ich ihm von Herzen dankbar.

Außerdem möchte ich mich bei meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. habil. Julia Stenzel dafür bedanken, dass sie sich trotz ihrer anderen beruflichen Verpflichtungen bereit erklärt hat, das Zweitgutachten für die Arbeit zu verfassen und mit ihrem fachkompetenten Blick für das Thema des Geistlichen Spiels im Mittelalter nochmals neue Impulse die Arbeit betreffend eingebracht hat.

Meiner Lektorin Alexandra Hamann vom Tectum Verlag danke ich für die durchwegs kompetente Betreuung der Publikation und die vielen freundlichen Gespräche.

Daniela Zastrow danke ich für ihre Kreativität und Mühe bei der Anfertigung des Coverfotos.

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für Ihren steten Zuspruch und ihre Unterstützung während der Dissertation in vielfältigster Form. Meinen Eltern gilt ein besonderer Dank dafür, dass sie mich stets mit aller Kraft unterstützt haben. Für die Mühe der gründlichen Durchsicht der Arbeit möchte ich meiner Schwester Nadine Thijs

meinen großen Dank aussprechen. Meinem Mann Björn und meiner Tochter Elisa danke ich dafür, dass sie jeden Tag an meiner Seite stehen und mich bedingungslos in allen Dingen unterstützen.

Gewidmet ist dieses Buch meiner Tochter Elisa, die auf ihrem Lebensweg hoffentlich immer einen wegweisenden Stern an ihrer Seite haben wird, der sie zu ihren eigenen Zielen führt.

Inhaltsverzeichnis

1. Das mittelalterliche Weihnachtsspiel: „Verknappungsdiskurs“ eines Phänomens in der Theatergeschichtsforschung	1
2. Theatervakuum, Ursprungssuche und Theaterfeindlichkeit: Das Weihnachtsspiel als „blinder Fleck“ der Theaterhistoriografie	5
3. Unsichtbares „sichtig“ machen: Austauschprozesse in Weihnachtsspiel und Weihnachtsbrauchtum	23
4. Methodischer Ansatz: „Theatralitätsgefüge“	37
5. Zum Festkontext: Brauchtümliche Handlungen des weihnachtlichen Lebenstheaters	47
5.1. Advent: Zeit der Vorbereitung auf die Ankunft Christi	48
5.2. Vorweihnachtliche Besuche: Nikolaus und sein schrecklicher Begleiter	51
5.3. Die Klopfnächte	62
5.4. Weihnachten: Christmette, Weihnachtskrippe und Kindelwiegen	67
5.5. Exkurs Kindelwiegenspiel: Das Hessische Weihnachtsspiel	79
5.5.1. Die Stadt Friedberg: Politik, Wirtschaft, Kirche und Spielaktivität zur Entstehungszeit des Hessischen Weihnachtsspiels	82
5.5.2. Spielanalyse: Der Prolog	89
5.5.3. Verkündigungsszene	92
5.5.4. Josephs Argwohn	92
5.5.5. Herbergssuche	94
5.5.6. Die Geburt Christi: Huldigung des Kindes im Kindelwiegen	97
5.5.7. Hirtenszene	103
5.5.8. Maria und Joseph: Alltagsproblematik „Armut“	111

5.5.9. Mägdesszene	113
5.5.10. Teufelsszene	119
5.5.11. Aufforderung zur Flucht nach Ägypten	130
5.5.12. Der Epilog des Hessischen Weihnachtsspiels	134
5.6. Die Zwölften und das Wilde Heer	139
5.7. Der Tag der Unschuldigen Kinder und die Wahl des Knabenbischofs im Rahmen von Verkehrsfesten	144
5.8. Neujahr: Neujahrsumgänge und Neujahrsansingen	149
5.9. Perchtenbrauch	150
5.10. Epiphanie: Sternsingerumzüge und brauchtümliches Dreikönigsspiel	155
5.10.1. Segnungen an Epiphanie	157
5.10.2. Sternsinger	158
5.11. Die Wahl des Bohnenkönigs: Nachbarschaften und Königreiche	172
5.12. Weihnachten und Fastnacht	179
5.13. Mariä Lichtmess	182
6. Das Benediktbeurer Weihnachtsspiel: Handschrift und Herkunft	185
6.1. Teil 1: Prophetenspiel	196
6.2. Teil 2: Weihnachtsspiel	216
6.2.1. Verkündigungsszene, Heimsuchung und Geburt Christi	220
6.2.2. Dreikönigsspiel: Zusammentreffen der Magier und deren Begegnung mit Herodes	223
6.2.3. Hirtenszene	230
6.2.4. Anbetung und Warnung der Heiligen Drei Könige	237
6.2.5. Herodesepisode: Mordbefehl, Kindermord, Klage der Mütter und Tod des Herodes	238
6.3. Teil 3: Ludus de Rege Aegypti	245
6.3.1. Rex Aegypti	246
6.3.2. Rex Babylonis	253

7. Das St. Galler Weihnachtsspiel	259
7.1. Prophetenspiel	269
7.2. Vermählungsszene von Maria und Joseph	274
7.3. Verkündigung und Besuch Marias bei Elisabeth	278
7.4. Josephs Argwohn und Engelrede	282
7.5. Hirtenszene	284
7.6. Huldigungsszene der Töchter von Zion	288
7.7. Dreikönigsspiel: Die Heiligen Drei Könige am Hof von Herodes	290
7.7.1. Die Begegnung der Heiligen Drei Könige mit den Hirten	302
7.7.2. Anbetung und Warnung der Heiligen Drei Könige	304
7.8. Lichtmeßszene	307
7.9. Botenspiel und Kindermord	309
7.10. Flucht nach Ägypten und Sturz der Götzen	312
7.11. Rahelklage	314
7.12. Rückkehr aus Ägypten	317
8. Der Erlauer <i>Ludus trium magorum</i>	321
8.1. Einzug der Darsteller	324
8.2. Die Hirtenverkündigung	326
8.3. Die Hirten am Hof des Herodes	327
8.4. Die Heiligen Drei Könige am Hof des Herodes	330
8.5. Zug der Heiligen Drei Könige nach Bethlehem und Anbetung	347
8.6. Warnung der Heiligen Drei Könige	354
8.7. Aufforderung zur Flucht nach Ägypten	355
8.8. Entschluss zum Kindermord	359
8.9. Kindermord und Rahelklage	362
9. Epilog	371
10. Literaturverzeichnis	375

1. Das mittelalterliche Weihnachtsspiel: „Verknappungsdiskurs“¹ eines Phänomens in der Theatergeschichtsforschung

Theater war im mittelalterlichen Europa „integrativer Bestandteil einer umfassenden und äußerst mannigfaltigen Festpraxis“², wobei sich besonders der christliche Festkalender durch eine umfangreiche Vielfalt von Festen und der damit verbundenen Aufführung von geistlichen Spielen auszeichnete. Eine besondere Stellung kam dabei den anlässlich der christlichen Hochfeste Ostern und Weihnachten aufgeführten geistlichen Spielen zu. Am Ende des Jahres gipfelte der christliche Festkalender in einem zwöftägigen weihnachtlichen Festzyklus, der umfassenden Raum für eine Fülle theatraler und brauchtümlicher Aktivitäten sowie die Aufführung von Weihnachtsspielen offerierte.³ Katrin Kröll betont in ihrer neusten Arbeit zu den mittelalterlichen Verkehrungsfesten junger Kleriker⁴ und den anlässlich dieser Feste

-
- 1 So der Begriff Michel Foucaults in seiner Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970 „Die Ordnung des Diskurses.“ Siehe Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt am Main. S. 7–50.
 - 2 Kröll, Katrin (2012): „Einführung: Die mittelalterliche Stadt als Schmelztiegel klerikaler, höfischer und urbaner Fest- und Theaterpraxis.“ In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen/Basel. S. 120.
 - 3 Greco-Kaufmann, Heidi (2009): *Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Bern. S. 484.
 - 4 Grundsätzlich ist für die in dieser Arbeit angewandte geschlechtsspezifische Sprachform anzumerken, dass aus Gründen der besseren Lesbarkeit bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern die männliche Form verwendet wird. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung dennoch grundsätzlich für alle Geschlechter (männlich, weiblich und divers). Die verkürzte Sprachform hat nur redaktionelle Gründe und beinhaltet keinerlei Wertung. In Bezug auf spezielle Personengruppen der mittelalterlichen Gesellschaft, wie zum Bei-

aufgeführten weihnachtlichen Theaterspielen die thematische Vielfalt des weihnachtlichen Repertoires: Nikolaus-, Sybillen- und Prophetenspiele sowie Darstellungen der Geburt Christi, des bethlehemitischen Kindermordes, der Magier und des komisch-rasenden Herodes.⁵ Neben der thematischen Vielfalt der Weihnachtsspiele selbst, zeichnete sich auch das die Spiele umgebende mittelalterliche Weihnachtsbrauchtum durch eine Bandbreite theatraler Handlungen aus. Diese wurden von der Adventszeit bis zur Epiphanie am 6. Januar ausgeübt. Sie umfassten u. a. Lichtbräuche und Heischegänge mit lärmenden Schreckgestalten, das Aufstellen und Wiegen von Weihnachtsskrippen, die von Kröll untersuchte Wahl eines Knaben- oder auch Bohnenbischofs sowie die Umzüge der Sternsinger und bildeten den festlich-brauchtümlichen Hintergrund, vor dem das geistliche Weihnachtsspiel zur Aufführung kam. Krölls Untersuchung zufolge bot sich demnach in der bisherigen Forschung besonders das Weihnachtsspiel im Vergleich zur österlichen Darstellung der drei Frauen am Grab zur Erforschung mittelalterlichen geistlichen Theaters an und stellt somit auch für eine in dieser Arbeit angestrebte Untersuchung von weihnachtlichem Theater und Fest einen geeigneten Untersuchungsgegenstand dar. Obwohl das Weihnachtsspiel zwar von der Forschung als Untersuchungsgegenstand des mittelalterlichen geistlichen Spiels behandelt wird, so kritisiert Kröll zugleich die „ganz auf Osterspiele fixierte“⁶ theaterhistoriografische Forschung zum geistlichen Spiel. Diese verweist das Weihnachtsspiel auf einen Platz weit hinter dem Osterspiel und deklariert es zudem als bloße „Nachbildungen des Ostertropus“⁷, indem der Dialog zwischen den Hirten und den Hebammen an der

spiel die Geistlichen der Klosterbetriebe oder die Schülerschaft der Kathedral- und Klosterschulen, muss jedoch darauf verwiesen werden, dass diese in der Regel eine männliche Dominanz aufwiesen und dieser Aspekt auch durch die Verwendung der männlichen Form an entsprechender Stelle der Erläuterungen mitgedacht werden muss.

5 Kröll, Katrin (2009): „Die mittelalterlichen Verkehrsfeste junger Kleriker im Kontext von Liturgie, Kirchenpolitik und sozialem Wandel.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen. S. 35–56.

6 Kröll 2009a, S. 49.

7 Mohr, Jan/Stenzel, Julia (2012): „Mittelalter – geistliches Spiel.“ In: Marx, Peter W. (Hrsg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar. S. 210.

weihnachtlichen Krippe lediglich als eine sekundäre Umbildung des von den Klerikern während des österlichen Gottesdienstes dargestellten *Quem-quaeritis*-Dialogs der drei Marien und des Engels am Grab Christi verstanden wird.⁸ Hansjürgen Linke bemerkt: „Compared to Easter, plays of Christmas season come in a distant second [...]. Scholarship has traditionally concentrated on Easter, Passion and Corpus Christi plays. This was no doubt governed by the fact that these plays [...] make up the bulk of extant texts.”⁹ Johan Nowé vermutet gar Kälte oder mangelhafte Spektakularität des Weihnachtststoffes für den Mangel an weihnachtlichen Spieltexten:

*Eine erste Erklärung dafür, weshalb es viel weniger Weihnachts- als Osterspiele gegeben hat, dürfte vielleicht die Jahreszeit [sic] gewesen sein, die für theatralische Veranstaltungen weniger geeignet war. Auch sind die Weihnachtsspiele, wohl wegen ihrer Kürze, anscheinend länger mit den liturgischen Feiern verbunden geblieben, wodurch eine Entwicklung zum autonomen Spiel in der Volkssprache aufgehalten wurde. Der wichtigste Grund dürfte allerdings wohl der Gehalt des Weihnachtststoffes selbst gewesen sein, der wenig Anlass zur Dramatisierung [sic] bot.*¹⁰

Nowés Annahme muss deutlich widersprochen werden, denn die Jahreszeit dürfte sicher keinen schwerwiegenden Hinderungsgrund für die Aufführung von Weihnachtsspielen dargestellt haben. Diese fanden eben nicht nur im Freien statt, wie es sich z. B. im Erlauer Weihnachtsspiel II aus dem 15. Jahrhundert durch eine in das Spiel integrierte Fahrt mit einem Schlitten andeutet,¹¹ sondern die Spiele kamen primär in Kirchengebäuden oder Wirtshäusern zur Aufführung. Dieser Umstand dürfte sich aufgrund der räumlichen Gegebenheiten zwar gelegentlich einschränkend auf die Anzahl der Zuschauer ausge-

8 Diese These wird vor allem von Karl Young in seinen Ausführungen zum Weihnachtsspiel vertreten: „[...] one might fancy that the scene at the manger was a silent one [...]. The required dialogue, therefore had to be devised. For this, the model employed was the Easter introit trope Quem quaeritis.“ Young, Karl (1962): *The Drama of the Medieval Church*. Oxford. S. 4ff.

9 Linke, Hansjürgen (1993): „Germany and German-speaking central Europe.“ In: Simon, Eckehard (Hrsg.): *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*. Cambridge. S. 208f.

10 Nowé, Johan (1997): „Wir wollen haben ein spil.“ *Zur Geschichte des Dramas im deutschen Mittelalter. Darstellung und Anthologie*. Leuven. S. 70.

11 Kummer, Karl Ferdinand (Hrsg.) (1977): *Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mystereien*. Nachdruck der Ausgabe Wien: 1882. Hildesheim/New York. S. 15–30.

wirkt haben, sollte jedoch sicheren Schutz vor Witterung jeglicher Art geboten haben. Außerdem galten auch für die zeitlich den Weihnachtsspielen im Festkalender folgenden Fastnachtspiele ähnliche Auführungs- und Witterungsbedingungen, die die Verfasser und Darsteller in diesem Fall ebenfalls nicht von der regelmäßigen und umfassenden Umsetzung ihrer Spielambitionen abgehalten haben. Auf die von Katrin Kröll betonte thematische Vielfalt der Weihnachtsspiele wurde bereits hingewiesen und somit ist auch das Argument des keinen Anlass zur Dramatisierung bietenden und somit zu wenig spektakulären Weihnachtsstoffes hinfällig. Doch auch wenn man Nowés Argumentation kritisch auf den Prüfstand stellt, so spricht diese doch deutlich für eine bestimmte Sichtweise auf das mittelalterliche Weihnachtsspiel als Untersuchungsgegenstand. Folglich ist zu fragen, wie sich diese Einordnung der älteren Forschung auf die Bewertung des Spielpotenzials des Weihnachtsspiels, besonders in Bezug auf eine Betrachtung der Spiele in Verbindung mit dem weihnachtlichen Festbrauchtum auswirkt. Warum sollte man sich, entgegen der Meinung der älteren theaterhistoriografischen Forschung zum Geistlichen Spiel, dennoch mit dem mittelalterlichen Weihnachtsspiel unbedingt auseinandersetzen bzw. den Versuch unternehmen, es als Bestandteil mittelalterlichen geistlichen Theaters neben dem Osterspiel sichtbar zu machen?

2. Theatervakuum, Ursprungssuche und Theaterfeindlichkeit: Das Weihnachtsspiel als „blinder Fleck“ der Theaterhistoriografie

Die Ursache für das von Kröll herausgestellte Verkennen des Weihnachtsspiels liegt in der Theaterhistoriografie selbst und der damit einhergehenden Begriffsdefinition von „Theater“ begründet. Friedemann Kreuder betont, dass der Theaterbegriff bis in die Neuzeit eine in sich höchst widersprüchliche Begriffsgeschichte erfuhr und unter dem Druck der patristischen Ablehnung jeglicher *spectacula* „bereits die wiederholten Differenzierungsversuche vom Mittelalter (z. B. Thomas von Aquin, Hugo von St. Victor) bis zum 17. Jahrhundert (Carlo Borromeo, Tommaso Garzoni, Nicolò Barbieri, Francesco Riccoboni) eine Spaltung der europäischen Theatertradition in einen ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Teil“¹² bewirkt hatten, „so dass akademische Gelehrte noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts auf der Positivtradition zwischen Aristoteles und Gotthold Ephraim Lessing aufbauten.“¹³ Stefan Hulfeld weist in diesem Kontext darauf

12 Kreuder, Friedemann (2007): „Laßt uns Gedichte thun, nicht dichten!“ – Zur kulturhistorischen Bedeutung des „National-Bürgertheaters“ der Mainzer Jakobiner.“ In: Kreuder, Friedemann/ Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen. S. 127.

13 Kreuder 2007, S. 127. Das besagte Theatergeschichtsbild umfasste im Frankreich des 17. Jahrhunderts grundsätzlich zwei gegensätzliche Traditionen, wobei die negative von den Mimen und Pantomimen zu Tertullians Zeit bis hin zu den Farceuren der Gegenwart reichte und die positive sich von den regelmäßigen Komödien und Tragödien der Antike bis hin zur neuen französischen Tragödie im Theater Richelieus erstreckte. Die ausdrückliche Betonung von Positivtradition war während des ganzen 17. Jahrhunderts bis hin zu Riccoboni eine prägende Zielrichtung von theaterhistorischen Erörterungen, die im frühen 18. Jahrhundert zum Bestandteil von Theatergeschichtsschreibung wurde. Siehe Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich. S. 75ff.

hin, dass das mit verhängnisvollste Erbe der bürgerlichen Theaterreformbewegung der Kernterminus „Theater“ ist, da dieser Begriff „in seinem bis heute gängigen Piktogramm ein festgefügtes Gattungssystem von Tragödie und Komödie“¹⁴ impliziert und die drei Sparten Sprechtheater, Musiktheater und Tanz umfasst.¹⁵ Das so verstandene Theater wirkt dabei positiv auf die Entwicklung der Gesellschaft und antizipiert als kulturelles Frühwarnsystem die Probleme derselben, wobei Hulfeld heraushebt, dass dieser historisch limitierte Theaterbegriff trotz aller praktischen und theoretischen Neubestimmungen die Grundlage geblieben ist, von der aus „Abweichungen“ als Varianten beschrieben werden.¹⁶ Hulfeld unterstreicht in seinen Ausführungen, dass „das Theater“ jedoch als Gegenstand der Geschichtsschreibung eine ungeeignete Suchgröße ist und folglich als enger Theaterbegriff methodisch erkenntnisthemmend wirkt, „da Theater als Oberbegriff für die Aufführung szenischer Vorgänge sich erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts durchzusetzen begonnen hat, und dies zudem in der Einschränkung auf eine bestimmte Ästhetik“¹⁷. Dariusz Kosiński zeigt in seinen Ausführungen zu den traditionellen polnischen Festschauspielen der Weihnachtszeit, dass eine auf Aristoteles zurückgehende Vorstellung von Theater als lebensfernes Kunstwerk und die Ausübung der Theaterwissenschaft als reine Kunstwissenschaft besonders bei der Untersuchung von Spielen, die, wie das mittelalterliche Weihnachtsspiel, mit Festen in Verbindung stehen, eine eingeschränkte Perspektive aufzeigt.¹⁸ Zudem führt eine Gleichsetzung des Festes mit dem Ritus in der Theaterwissenschaft, Kosiński folgend, zu einer Gleichgültigkeit gegenüber Schauspielen, die noch Teil eines Festes sind (so wie es auch bei den Weihnachtsspielen der Fall ist), weil sie – an einer westlichen Vorstellung von Theater gemessen – noch kein Theater im eigentlichen Sinn sind oder zu der Anwendung einer „Kaiserschnitt-Strategie“, indem sich die Forscher lediglich mit Schauspielen auseinandersetzen, die bereits von ihrem Festkontext losgelöst

14 Hulfeld 2007, S. 308.

15 Siehe Hulfeld 2007, S. 308.

16 Siehe Hulfeld 2007, S. 308.

17 Hulfeld 2007, S. 308.

18 Kosiński, Dariusz (2011): *Polnisches Theater: Eine Geschichte in Szenen*. Berlin. S. 28.

sind, ganz im Sinne eines autonomen Spiels.¹⁹ Die von Hulfeld und Kosiński kritisierte Anwendung eines engen Theaterbegriffs in der älteren Theaterhistoriografie ist auch für den „Verknappungsdiskurs“²⁰ inklusive der ideologischen Indienstnahme des mittelalterlichen Weihnachtsspiels in der Forschung verantwortlich. Kröll betont in ihrer Untersuchung zu mittelalterlichem Theater und besonders im Hinblick auf die Theaterspiele junger Kleriker im Rahmen von mittelalterlichen Verkehrsfesten, dass die Bezeichnung „Mittelalter“ auf Gelehrte des 16.-18. Jahrhunderts zurückgeht und diese, eine Kontinuität von Theater von der Antike bis in die Gegenwart heraufbeschwörend, in diesem „mittleren Alter“ nichts als Defizite zu erblicken vermochten.²¹ Die frühen und besonders die nationalsozialistisch geprägten Theaterwissenschaftler suchten daraufhin stets nach einem Ursprung von Theater.²² Dieses Prinzip lässt sich konkret bei der Untersuchung mittelalterlicher geistlicher Spiele aufzeigen, wobei in diesem Fall die sogenannte Diskontinuitätsthese die Basis und den Motor für die Suche nach dem ominösen Ursprung von Theater im Mittelalter bildet.²³ Der Diskontinuitätsthese folgend entstand Theater im 6. Jh. vor Christus in Griechenland, gefolgt von einem plötzlichen, kollektiven Vergessen von Theater im 5. Jh. nach Christus und der Wiederentdeckung bzw. zweiten Geburt des Dramas im 10. Jh. nach Christus.²⁴ Da laut dieser These das mittelalterliche geistliche Spiel eben nicht an die antike Tradition anknüpfen konnte, machte sich die Forschung auf die Suche nach dem Ursprung des wiedergefundenen Dramas.²⁵ Maria-Elisabeth Heinzer hat sich in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2014 umfassend mit der Thematik des Theatervakuums auseinanderge-

19 Siehe Kosiński 2011, S. 27ff.

20 Siehe Foucault 1991, S. 17ff.

21 Siehe Kröll 2012, S. 119.

22 Kotte, Andreas (2013): *Theatergeschichte*. Köln/Weimar/Wien. S. 16.

23 Kotte, Andreas (2007): „Kontinuität im Wandel.“ In: Kreuder, Friedemann/Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen. S. 15f.

24 Siehe Kotte 2007a, S. 16.

25 Greco-Kaufmann (2007): „Von paraliturgischen Handlungen zum barocken Schauereignis: Genese und Entwicklung des Luzerner Osterspiels.“ In: Kreuder, Friedemann/Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen. S. 45.

setzt.²⁶ Sie betont, dass bis heute eine spezifische Untersuchung zum sogenannten Theatervakuum fehlt, dieses jedoch weiterhin als historische Tatsache betrachtet und kaum hinterfragt wird. Zudem verweist Heinzer auf die großen Defizite in den knappen, uneinheitlichen und vagen Darstellungen zum Thema, die das Resultat verschiedener problematischer Tendenzen in der Theaterhistoriografie sind. Als bedeutend nennt sie in diesem Kontext die unzulängliche Lösung der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft und die Annahme, dass das Theatervakuum durch einen zu engen, literaturzentrierten Theaterbegriff bedingt ist. Heinzer rollt die Zeit des besagten Theatervakuums unter dem Blickwinkel eines erweiterten und zeitgemäßen Theaterbegriffs neu auf und zeigt anhand von szenischen Vorgängen im Untersuchungszeitraum, dass das Theatervakuum in der bis dahin behaupteten Form nicht existierte. Problematisch für die Erforschung des mittelalterlichen Weihnachtsspiels bleibt dennoch, wie auch Krölls Arbeit aufzeigt, dass die ältere Forschung auf ihrer Suche nach dem besagten Ursprung die Quellen manipulierte, Handschriften fehltranskribierte oder in jüngeren Arbeiten Fehlbefunde der älteren Forschung übernommen und so den ominösen Ursprungstheorien wiederum neues Leben eingehaucht wurde.²⁷ Sie weist in ihrer Untersuchung zu den Verkehrungsfesten nach, dass z. B. der stets als führender Spezialist der Klerikerfeste zitierte Jacques Heers, ohne Kennzeichnung, seitenlange Passagen aus einer Arbeit Aubin-Louis Millins aus dem 19. Jahrhundert in seine eigene Arbeit aus dem Jahr 1983 übernahm und somit die Fehltranskriptionen und Fehlbefunde Millins in der jüngeren Forschung belebte.²⁸ Diese Erkenntnis und Krölls daraus resultierende Kritik an der bisherigen Wissenschaftsgeschichte ermöglicht es, die Ursachen für die Unsichtbarkeit des Weihnachtsspiels im Rahmen der Forschung zum Geistlichen Spiel genauer zu beleuchten. Denn auf ihrer Suche nach dem Ursprung mittelalterlichen Theaters und der da-

26 Die Dissertation von Heinzer liegt als Hochschulpublikation mit dem Titel „*Theater im Vakuum: szenische Vorgänge im frühen Mittelalter*“ an der Universität Bern vor. Die obigen Ausführungen beziehen sich auf das Exposé des Dissertationsprojekts von Heinzer unter: <http://www.gsh.unibe.ch>. [04.08.2018].

27 Siehe Kröll 2009a, S. 38f. Ferner siehe Heers, Jacques (1986): *Vom Mummentanz zum Machttheater: europäische Festkultur im Mittelalter*. Frankfurt am Main.

28 Siehe Kröll 2009a, S. 38f.

mit verbundenen Theoriebildung lokalisierten die Forscher ungeachtet der Fülle an mittelalterlichen theatralen Aktivitäten die Keimzelle für die Wiedergeburt des Dramas im Ostertropus, da „dieser angeblich in direkter Linie zu den spätmittelalterlichen Osterspielen führte“²⁹. Folglich erklärt sich bereits auf Basis dieser 1873 von Gustav Milchsack aus lediglich 28 Texten hergeleiteten Tropentheorie die mangelnde Beachtung des Weihnachtsspiels, da sich die Forschung ganz auf das Osterspiel und dessen Rolle bei der Herausbildung des mittelalterlichen geistlichen Spiels fixierte.³⁰ 1903 folgte Edmund K. Chambers Milchsacks Tropentheorie mit seinem evolutionistischen Deutungsmodell, in dem er die Entwicklung des Osterspiels von einfachen zu komplexen Spielformen vertrat.³¹ Auch Karl Young stützte sich im Jahr 1933 auf das Modell seines Vorgängers und modifizierte es lediglich dahingehend, dass er mit Rückgriff auf die Mutationstheorie neben einer kontinuierlichen Weiterentwicklung auch spontan entstandene Neuschöpfungen der dramatischen Formen feststellte.³² Während Chambers als Vertreter einer als antiklerikal aufgefassten Entwicklung die Spiele auf die mimisch-dramatische Elementarkraft des Menschen zurückführt, die sich gegen den einengenden Kirchenrahmen stemmt, wertete Young hingegen den antiklerikalen Ansatz neutraler als Säkularisationsprozess, änderte an dem grundlegenden Modell von Chambers jedoch nicht viel.³³ In den Kontext der ideologischen Ursprungstheorien gehört neben Chambers und Young auch die Arbeit

29 Kröll, Katrin (2009): „Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ›germanische Zukunft Europas‹. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines ›anderen‹ Mittelaltertheaters.“ In: Hulfeld, Stefan (Hrsg.): *Maske und Kothurn. Theater, Wissenschaft im 20. Jahrhundert: Beiträge zur Fachgeschichte*. Bd. 55, Heft 1–2. Böhlau. S. 134. Bei dem Ostertropus handelt es sich um den *Quem-quaeritis*-Dialog der drei Marien und des Engels am Grab Christi, der von den Klerikern im Rahmen des Osterspiels nicht mehr nur rezitiert, sondern szenisch dargestellt und mit der Zeit durch weitere Szenen, wie dem Jüngerlauf, ergänzt wurde.

30 Milchsack, Gustav (1879): *Die Oster- und Passionsspiele: eine literarhistorische Untersuchung über den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum siebzehnten Jahrhundert vornehmlich in Deutschland*. Bd. I. Die lateinischen Osterfeiern. Wolfenbüttel.

31 Chambers, Edmund K. (1996): *The Medieval Stage*. Mineola/New York.

32 Siehe Greco-Kaufmann 2007, S. 45.

33 Siehe Greco-Kaufmann 2007, S. 45.

Robert Stumpfls über die Kultspiele der Germanen.³⁴ Stumpfl erweiterte die Ursprungsdebatte 1936 durch den Einbezug nichtliterarischer Zeugnisse theatraler Handlungen in seine Betrachtungen, um seine Theorie der angeblich in kultischen Riten wurzelnden Ursprünge der Spielgattung zu stützen. Der Ansatz Stumpfls, theatrale Handlungen aus Fest- und Brauchtumspraxis mit in seine Untersuchung der Spiele einzubeziehen, ist prinzipiell aufgrund der Verortung der Spiele in und ihrem Zusammenspiel mit der sie umgebenden Festpraxis zu befürworten. Jedoch ist es nicht nur äußerst problematisch, dass Stumpfl den Einbezug „vorchristlicher“ magischer Handlungen primär nutzte, um seine These von der Entstehung mittelalterlichen Theaters aus instrumentalisierbaren germanischen Kultspielen bzw. Umzügen dämonischer Männerbünde herzuleiten,³⁵ sondern diese Ideologie konkret im Kontext nationalsozialistischer Propaganda zu verorten bzw. „kurz gesagt das gesamte methodische Verfahren, von politischen Positionen gesteuert ist“³⁶, wie es Kröll eindrücklich in ihrem Aufsatz „Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ›germanische Zukunft Europas‹ [...]“ aufzeigt. Sie hebt deutlich die Einordnung von Stumpfls Arbeit als „spezielle Variante der germanisch-heidnischen Ursprungstheorie“³⁷ im Rahmen eines Forschungsprojektes, das eine Gruppe von Schülern des Wiener Germanisten Rudolf Much Ende der 1920er- bzw. Anfang der 1930er-Jahre entwickelte, hervor. Das besagte Forschungsprojekt von überzeugten Anhängern und ideologischen Wegbereitern der nationalsozialistischen Bewegung zeichnete sich durch eine systematische Verknüpfung von germanischer Kontinuitäts- und Ritualtheorie aus, um diese operativ in ein von nationalsozialistischer Wissenschafts- und Kulturpolitik geprägtes Konzept einzubinden.³⁸ Stumpfl, dessen Fokus primär der „Nazifizierung der

34 Stumpfl, Robert (1936): *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin.

35 Siehe Kotte 2007a, S. 33.

36 Kröll 2009b, S. 137.

37 Kröll 2009b, S. 136.

38 Siehe Kröll 2009b, S. 137ff. Kröll zeigt auf, dass die Männerbundforschung als ideologisches und wissenschaftspolitisches Instrument der SS genutzt wurde, indem die Much-Schüler, die selbst Mitglieder der SS waren, den Entwurf der Germanen als in elitär-kultischer Gemeinschaft verbundene, auf Ekstase und Gefolgschaft gegründete Kriegerverbände förderten und aufzeigten, wie sich außer-

theaterwissenschaftlichen Lehre und Forschung galt“³⁹, legte seiner Geschichtsdarstellung dementsprechend einen Idealtyp nationalsozialistischen Feierns und Theaterspielens zugrunde, der „in den Feiern unserer Bewegung“⁴⁰ zu suchen sei, da diese „Art von Theater – ohne Zuschauer, ohne Schauspieler und ohne Kunst – aus der Vorzeit herrühre und in den mittelalterlichen Festen und Theaterspielen der Laien und Kleriker als spezifisch »germanische Art kultischer Daseinssteigerung« weitergelebt habe [...]“⁴¹. Hulfeld verweist auf die von Stumpfl folglich angedachten „kulturellen Funktionszusammenhänge“⁴², „die sich allerdings in der ideologischen Konsequenz – der historischen Begründung eines nationalsozialistischen Nationaltheaters – auf das normative Ideal einer »Kultstätte«“⁴³ verengen. Auf dieser Grundlage radikalisierte Stumpfl den antiklerikalen Ansatz vom Ursprung der Spielaktivitäten außerhalb des Kirchenbereiches, indem er die von Chambers und Young vertretene Theorie vom liturgischen Ursprung durch die Behauptung einer germanischen Kontinuität und das Aufzeigen der Unstimmigkeiten und Schwachpunkte in den evolutionistisch geprägten Ursprungsarbeiten zu widerlegen versuchte.⁴⁴ Ihm zufolge knüpfte die christliche Kirche lediglich an die alten heidnisch-germanischen Traditionen an und entsprechend sah

halb des Geschichtsprozesses jene Werte der germanischen Vorzeit konserviert hatten, die nun in der Gegenwart durch die Herausbildung eines neugermanischen Jahres- und Lebenslaufbrauchtums anstelle der christlichen Feste zurückgewonnen werden sollten. Siehe Kröll 2009b, S. 149ff.

- 39 Kröll 2009b, S. 157. Stumpfl wurde kurzzeitig als Ersatz für den in den Zwangsruhestand versetzten Prof. Dr. Max Herrmann für das Fach Theaterwissenschaft in Berlin gehandelt, aber aufgrund starker Kritik an der mangelnden Beweislage und methodischen Unzulänglichkeiten seiner Habilitationsschrift scheiterte sein Versuch Herrmann nachzufolgen, und er entschied sich nach der Ablehnung für die Annahme des Rufs ans Germanistische Seminar Heidelberg. Siehe Kröll 2009b, S. 158ff.
- 40 Kröll 2009b, S. 160f.
- 41 Kröll 2009b, S. 161.
- 42 Hulfeld 2007, S. 313.
- 43 Hulfeld 2007, S. 313.
- 44 Siehe Kröll 2009b, S. 161. Kröll zeigt auf, dass Stumpfl das Modell der Evolutionisten einfach umdreht und auf Grundlage der von ihm präparierten Quellen behauptet, dass die mittelalterliche Geschichte von Fest und Theater nicht vom Einfachen zum Komplizierten, sondern umgekehrt verlaufen wäre und folglich neu geschrieben werden müsse. Siehe Kröll 2009b, S. 165.

Stumpfl die liturgischen Zeremonien als Ergebnis dieses Amalgamierungsprozesses, durch den eine volkstümliche Prozession kultischen Charakters in die Kirche übernommen wurde.⁴⁵ Eine Erklärung des Ursprungs der Oster- und Weihnachtsspiele sowie auch der weltlichen Spiele ist folglich für Stumpfl ohne Einflüsse außerkirchlicher Art nicht vertretbar und so werden die Weihnachtsspiele, wie auch die zeitgleich stattfindenden theatralen Handlungen der Festpraxis, auf die außerkirchlichen germanischen Kultspiele der dämonischen Männerbünde zurückgeführt.⁴⁶ Problematisch an den genannten ideologisch geprägten Ansätzen ist, dass sie meist einem bestimmten Raster folgten, nach dem die Texte ausgewählt und ausgewertet wurden, um so der eigenen Ideologie gerecht zu werden, auch wenn dadurch die Sicht auf die Zusammengehörigkeit von anderen Phänomenen und das Zusammenspiel nebeneinander existierender Formen ausgeblendet wurde.⁴⁷ Bereits 1965 entlarvte Osborne B. Hardison das ahistorische Vorgehen von Chambers und Young, die ganz im Sinne ihrer Anwendung von Darwins Evolutionstheorie einfache Texte einer älteren und komplexere Texte einer jüngeren Entwicklungsstufe zuordneten.⁴⁸ Dabei bezogen sie nicht die Überlieferungsgeschichtlichen Hintergründe der Texte mit ein, sondern wählten diese selektiv nach dem Raster einer naturwissenschaftlich-linearen Entwicklung mit stammbaumhafter Verzweigung aus, um der eigenen Ideologie gerecht zu werden. Auch Kröll weist in ihrer Untersuchung nach, dass die von ihr erforschten mittelalterlichen Verkehrungsfeste junger Kleriker zur Weihnachtszeit stets in Verbindung zu ideologisch geprägten Theorie- und Deutungsmodellen standen, die zu diversen Fehlinterpretationen des Festes hinsichtlich seines Ursprungs und seiner Funktion geführt haben.⁴⁹ Aber obwohl die materialreichen, oft jedoch kompilatorischen Ansätze von Chambers, Young und Stumpfl von der nachfolgenden

45 Siehe Stumpfl 1936, S. 353.

46 Stumpfl erwähnt primär das Stern- und Herodesspiel, aber auch das Hirtenspiel. Siehe Stumpfl 1936, S. 373.

47 Siehe Greco-Kaufmann 2009, S. 41.

48 Hardison, O.B. (1965): *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore.

49 So zeigt sie zum Beispiel für Stumpfl, dass dieser Quellen, die den christlichen Charakter von Bräuchen zweifelsfrei belegen und beschreiben, schlichtweg als erfunden deklariert und systematisch eine Umdeutung christlicher in heidnische

und seit der letzten Jahrhundertmitte eher von mehreren Ursprüngen für Theater ausgehenden Forschung kritisiert wurden,⁵⁰ so besteht die Ostertropentheorie, in heutiger Fassung insbesondere auf Helmut de Boors Ansatz basierend,⁵¹ weiterhin. Dabei ignoriert die Tropentheorie den Kontext mit anderen Theaterformen und die Tatsache, dass sich die im Kirchenraum stattfindenden Theaterspiele der Kleriker nicht nur alleinig auf das Ostergeschehen beschränkten, sondern die Spiele anlässlich der zahlreichen liturgischen Feste über das ganze Jahr verteilt waren.⁵² Die Auswirkungen des Stumpfelschen Modells und die generelle ideologische Vereinnahmung volkskultureller Aktivitäten während des „Dritten Reiches“ zeigten sich ferner in einem vorübergehenden Verschwinden der Phänomene aus den Bereichen Kult, Ritual und Zeremonie aus dem Interessensgebiet jüngerer Theaterhistoriker,⁵³ was jedoch nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass das Werk Stumpfls als Steinbruch für einzelne Fakten späterer Forschung benutzt und oftmals unter dem Blickwinkel eines unbefragt akzeptierten Theaterbegriffs mit individuellem ideologischen Einfluss der zitierten Autoren für spätere Forschungsarbeiten übernommen wurden.⁵⁴ So verwundert es nicht, dass die Forschung zum viel beachteten Osterspiel selbst im Nachhinein durch den nationalsozialistischen Blickwinkel Stumpfls bzw. durch die Übernahme des gleichen Erklärungsmodells mitgeprägt wurde. Denn auch wenn sich die nachfolgende Forschung kritisch von den einzelnen Komponenten der ideologischen und wissenschaftlich anfechtbaren Modelle emanzipierte, so wurden dennoch oftmals in neuen Ansätzen dieselben problematischen Kategorien übernommen.⁵⁵ Dazu gehören die Übernahme der Vorstellung eines Theatervakuums sowie die Suche nach einem germanisch-heidnischen Ursprung des Theaters und die damit verbundene Anwendung spezifischer Entwicklungskonzepte unter Einsatz

Bräuche vornimmt, um seine germanische Ursprungstheorie entgegen der christlichen Variante zu unterstützen. Siehe Kröll 2009b, S. 162f.

50 Siehe Kotte 2013, S. 16.

51 De Boor, Helmut (1967): *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*. Tübingen.

52 Kotte 2007a, S. 36.

53 Siehe Greco-Kaufmann 2009, S. 26.

54 Siehe Kotte 2007a, S. 18.

55 Siehe Kotte 2007a, S. 18.

selektiver, steinbruchartiger Quellenwahl oder die Anwendung zu eng gefasster Theaterbegriffe.⁵⁶ So ist es möglich, dass die bisher beschriebenen Vorurteile und Forschungsmethoden weiterhin unerschütterlich bestehen bleiben konnten und, wie im Fall von der aus einem nationalsozialistischen Blickwinkel geprägten Theorie Stumpf, ein völlig falsches Licht auf den Einbezug von mittelalterlichem Brauchtum in die Gestaltung geistlicher Spiele, also auch des Weihnachtsspiels, werfen.

Neben der These des Theatervakuums und der damit einhergehenden Ursprungsdebatte wirkt sich als zweiter wichtiger Aspekt das Postulat einer grundsätzlichen Theaterfeindlichkeit seitens der mittelalterlichen Kirche negativ auf die Betrachtung des Weihnachtsspiels im Rahmen der Forschung zum geistlichen Spiel aus und steht dabei wiederum mit der Anwendung eines engen Theaterbegriffs in der älteren Theaterhistoriografie in Verbindung. Kröll betont in diesem Zusammenhang, dass die Epochenbestimmung des Mittelalters als kulturelles Vakuum die Forschung nicht nur zu der These veranlasste, dass es im Mittelalter aufgrund fehlender Amphitheater und Guckkastebühnen sowie Berufsschauspieler und individuell herausragender Dramatiker wahrscheinlich kaum Theateraktivität als solche gab,⁵⁷ sondern die Aufführungen der hochmittelalterlichen Kleriker als noch primitivere Vorläufer der spätmittelalterlichen Passionsspiele gewertet wurden, die wiederum lediglich als „Präludium zu Shakespeare und Molière“⁵⁸ fungierten: „[...] was nicht zur vorgefassten Theaterdefinition passte, wurde als ‚unaufführbar‘ beiseitegeschoben oder der ‚niederen Unterhaltung‘ zugeordnet.“⁵⁹ Daraus entsprang erstens die Behauptung einer Theaterfeindlichkeit der mittelalterlichen Kirche theatralen Aktivitäten gegenüber. Bereits Chambers intendierte in seinem durch Evolutionismus bedingten Modell einen antiklerikalen Ansatz, indem er die theatrale Aktivität nicht im innerkirchlichen Rahmen verortete, sondern diese sich von außen her gegen das einengende Regelwerk der Kirche und deren Kampf gegen das Theater stemmte. Wie bereits geschildert, radikalisierte Stumpf diesen Ansatz, indem

⁵⁶ Siehe Kotte 2007a, S. 18.

⁵⁷ Kröll 2012, S. 119.

⁵⁸ Kröll 2012, S. 120.

⁵⁹ Kröll 2012, S. 120.

er zwar die Annahme eines seit den Kirchenvätern feststehenden auf Ernst fixierten Gottesdienstes übernimmt, aber alle nicht zum liturgischen Ideal passenden Praktiken, wie Tänze oder Festmähler, „als »nicht autorisierte Neuerungen aus dem germanischen Kulturkreis« [...]“⁶⁰ und somit als Beweis des Fortlebens germanisch-heidnischer Kulte in der Kirche deutet.⁶¹ Entsprechend ist eine Zusammengehörigkeit von Kirche und Theater im Sinne des Stumpfel'schen Modells völlig ausgeschlossen. Daraus resultierte zweitens eine Ausgrenzung derb-komischer, alltäglicher und gewalttätiger Elemente sowohl aus der Kirche als auch den geistlichen Spielen, obwohl diese dennoch in den Spieltexten selbst vorhanden sind, wie z. B. die diesseitig-leiblich geprägte und einen Hang zur Gewaltbereitschaft offenbarende Narrenfigur des *lappa* im Erlauer *Ludus trium magorum* oder eine Prügelzene zwischen Joseph und den Mägden sowie deren mit sexuellen Andeutungen gespickte Dialoge im Hessischen Weihnachtsspiel.⁶² Die als unheilig bewerteten Spielelemente wurden jedoch in keinem Fall bewusster künstlerischer Gestaltungs- und Wirkungsabsicht der die Spiele verfassenden Kleriker und damit der Kirche zugeschrieben, sondern lediglich als Zugeständnis an das bauerliche Vergnügen der Zuschauer und als unterbewusstes Fortbestehen einer mythisch-dualistischen Elementarschicht betrachtet.⁶³ So sieht z. B. Rainer Warning in seinem kulturanthropologischen Modell aus dem Jahr 1974 die geistlichen Spiele in ihrem Ursprung nicht in der lateinischen Osterfeier begründet, sondern versteht sie als Kultus subkulturell tradierter mythisch-paganer Vorstellungen, die sich in einer stets wirksamen mythisch-dualistischen Elementarschicht in den Spielen bemerkbar machen und als Gegenentwurf zur offiziellen kirchlichen Lehre und Lit-

60 Kröll 2009b, S. 162.

61 Siehe Kröll 2009b, S. 162.

62 Für den Erlauer *Ludus trium magorum* siehe Kummer, Karl Ferdinand (1977): *Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien*. Wien. S. 15–30. Für das Hessische Weihnachtsspiel siehe Froning, Richard/Kürschner, Joseph (Hrsg.) (1964): *Deutsche National-Literatur, Bd. 14, Das Drama des Mittelalters, Dritter Teil. Passionsspiele, Weihnachts- und Dreikönigsspiele, Fastnachtsspiele*. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart: 1891/92. Darmstadt.

63 Freise, Dorothea (2002): *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters: Frankfurt, Friedberg, Alsfeld*. Göttingen. S. 21.

urgie zu betrachten sind.⁶⁴ Grundsätzlich ist die postulierte kirchliche Theaterfeindlichkeit somit in dem fehlenden Verständnis der Moderne für die Zusammengehörigkeit ambivalenter Bereiche im mittelalterlichen Lebens- und Festalltag, die dem Begriffskanon der Forschung nicht gerecht wird, zu verorten und äußert sich wiederum in der Definition der Spieltexte im Rahmen literaturwissenschaftlich orientierter Arbeiten entweder als „Theater“ bzw. „Spiel“ oder als „liturgische Feier“. Durch die Annahme des Ursprungs sowohl des Oster- als auch des Weihnachtsspiels in der Messliturgie, werden die szenischen Darstellungen des Grabesbesuches der drei Marien oder der Hirten an der Krippe immer noch als Bestandteil des Gottesdienstes und deshalb als „Feier“ und nicht als „Spiel“ betrachtet.⁶⁵ Im Fall des Weihnachtsspiels unterscheidet die Forschung prinzipiell vier Feiertypen, die über die Weihnachtsfeiertage vom 24. Dezember bis zum 6. Januar an den einzelnen Festtagen während des Gottesdienstes in der Kirche aufgeführt wurden: *Ordo Prophetarum*,⁶⁶ *Officium Pastorum*,⁶⁷ *Officium*

64 Warning, Rainer (1974): *Funktion und Struktur: die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München. Warnings Modell steht somit O.B. Hardisons Ablehnung des antikerikalen Ansatzes von Chambers und Young und der Hinwendung zu einer Lokalisierung theatraler Aktivität innerhalb der Kirche gegenüber. Siehe Freise 2002, S. 21. Kröll kritisiert in ihren Ausführungen zur Arbeit Stumpfls deutlich das bedenkenlose „Akzeptieren der von Rainer Warning versuchten Rheabilitierung Stumpfls“ und Warnings Behauptung, dass sich Stumpfls Theorie vom paganen Dualismus des geistlichen Spiels durchaus als fruchtbarer Forschungsansatz weiterführen ließe, wenn er von ideologischen Prämissen befreit wird. Siehe Kröll 2009b, S. 137. Ferner siehe Warning 1974, S. 40f.

65 Siehe Krieger, Dorette (1990): *Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtsstoffkreises*. Frankfurt. S. 8. Johan Nowé hingegen betont, dass das Weihnachtsspiel nicht aus einer Kernszene wie im Osterspiel der Begegnung der drei Marien mit dem Engel am Grab entstanden sei, sondern durch die Verknüpfung der einzelnen bereits genannten Feste und ihren szenischen Darstellungen. Siehe Nowé 1997, S. 61.

66 Das sogenannte Prophetenspiel ist aus der pseudo-augustinischen Predigt „Contra Judaeos, Paganos et Arianos“ hervorgegangen und existiert einerseits als Spielteil, der anderen weihnachtlichen Feiern vorgeschaltet werden konnte, aber auch als selbstständiges Spiel. Siehe Krieger 1990, S. 9f.

67 Ab dem 11. Jahrhundert kamen im Hirtenspiel der Besuch der Hirten an der Krippe und ihr Dialog mit den Hebammen zur Aufführung. Wie bereits erwähnt, soll der Dialog zwischen den Hirten und den auf das Protoevangelium zurückgehenden Hebammen nach Meinung der Forschung lediglich eine sekundäre Umbildung des Ostertropus „Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?“ in den Tropus „Quem

Stellae,⁶⁸ und *Ordo Rachelis*.⁶⁹ Mit der Definition als „Feier“ geht die Unterstellung einer durch die Messliturgie bedingten *liturgical correctness* einher, die sich besonders im Werk Helmut de Boors und dessen Definition der „Feier“ zeigt: „Es sind liturgische Kompositionen, dazu bestimmt, im Rahmen eines gottesdienstlichen Vorgangs vorgetragen und dargeboten zu werden und also den strengen Gesetzen des heiligen Vorgangs und des darin erklingenden heiligen Wortes verpflichtet.“⁷⁰ Dabei unterscheidet de Boor für das Osterspiel, wie bereits Lange 1887, zwischen drei Feiertypen, die sich lediglich durch ihren Stoffzuwachs unterscheiden.⁷¹ Die Feiertypen unterliegen zudem einem „liturgischen Stil“ bzw. einer „liturgischen Gemessenheit“ und müssen somit stets die „Gefahr der Überschreitung der liturgischen Grenze“ vermeiden, „[...] denn nur das Heilige und die Heiligen dürfen im heiligen Raum erscheinen, sich in ihm bewegen, in ihm reden.“⁷² An diesem Zitat wird deutlich, dass alle profanen Themen im heiligen Raum der Kirche nicht zur Aufführung gelangen dürfen und deshalb eine Ausgrenzung erfahren, fernab von jeder Kreativität

quaeritis in praesepe, pastores dicite?“ sein, sodass der das Heilige Grab der Oster-szene symbolisierende Altar nun im Hirtenspiel zur Krippe der Weihnachtsmesse wird. Das früheste Beispiel für ein *Officium Pastorum* stammt aus Limoges aus dem 11. Jahrhundert. Siehe Krieger 1990, S. 7f.

68 Anlässlich der Epiphanie am 6. Januar wurde die Geschichte der Heiligen Drei Könige aus dem Morgenland, die sich geleitet von einem Stern auf den Weg nach Jerusalem aufmachten, um dort das Christuskind zu verehren und ihre Gaben zu opfern, im Rahmen von Dreikönigsspielen aufgeführt. Siehe Krieger 1990, S. 8.

69 Am 28. Dezember, dem Tag der Unschuldigen Kinder, wurde der Gottesdienst durch die *Ordo Rachelis* erweitert. An diesem Tag wurde der Ermordung der Unschuldigen Kinder durch Herodes gedacht und entsprechend die Ermordung der Kinder sowie die Klage Rachels um ihre getöteten Kinder szenisch umgesetzt. Ein Beispiel hierfür ist eine *Ordo Rachelis* aus Freising aus dem 12. Jahrhundert, wo die Klage Rachels bereits in Kombination mit der Anbetung der Hirten und der Flucht nach Ägypten zur Aufführung kommt. Siehe Nowé 1997, S. 62.

70 De Boor 1967, S. 2.

71 Typ 1 enthält nur die „*Visitatio sepulchri*“, während Typ 2 den Jüngerlauf von Johannes und Petrus zum Grab einschließt. Typ 3 enthält neben der „*Visitatio*“ ferner die „*Hortulanus*“-Szene, in der Maria Magdalena dem Auferstandenen begegnet und ihn für einen Gärtner hält. Für das Weihnachtsspiel gilt das gleiche Prinzip, indem unter den vier bereits erläuterten Feiertypen *Ordo Prophetarum*, *Officium Pastorum*, *Ordo Rachelis* und *Officium Stellae* je nach zu behandelndem Spielstoff unterschieden wird.

72 De Boor 1967, S. 8.

und intendierten Wirkungsabsicht der Kleriker in der Ausgestaltung der Spiele, um die unterstellte *liturgical correctness*, in deren engem Rahmen sich die Gestaltungsmöglichkeit des liturgischen Dichters bewegt,⁷³ zu wahren. Dorothea Freise macht ersichtlich, warum diese Sichtweise mehr als problematisch ist:

Ein verwandtes Problem entsteht daraus, daß [sic] literarische Gattungen anhand funktionaler Kriterien definiert und mit entsprechenden Begriffen benannt werden. Zu erwähnen sind hier insbesondere die Begriffe ›Spiel‹ und ›Feier‹, die in der germanistischen Fachterminologie für jeweils unterschiedliche Texttypen reserviert sind. Zeitgenössische Quellen bezeichnen und behandeln dagegen nicht selten als spiel was unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten unbedingt der Kategorie ›Feier‹ zuzuordnen wäre und umgekehrt als gotsdienst [sic], was alle Kriterien eines ›Spiels‹ erfüllte.⁷⁴

Anhand dieses Zitates lässt sich erkennen, dass der gewählte Feierbegriff oftmals zu einer falschen Fokussierung bei der Betrachtung und Bewertung der Spiele führt, da eine derartige Unterscheidung und die Kriterien zur Bestimmung der anzuwendenden Fachterminologie der mittelalterlichen Lebenswelt in keiner Weise gerecht werden. Denn wie Aronson-Lehavi in ihrer Untersuchung zum englischen volkssprachigen spätmittelalterlichen *Mystery play* betont, ist es gerade „the oxymoronic nature of religious vernacular theatre, whose sources and theatricality combine religious, devotional, and serious ‚scenes‘ on the one hand, with a performativity that originates in popular culture, folklore, urban civic life, and the ‚street‘ on the other”⁷⁵, die die geistlichen Spiele und somit auch das Weihnachtsspiel auszeichnet. Wirft man z. B. einen Blick auf eine Herodesfeier aus Bilsen aus dem 12. Jahrhundert, noch in lateinischer Sprache verfasst, so wird genau diese Ambivalenz und das Sowohl-als-auch des mittelalterlichen geistlichen Spiels aufgezeigt.⁷⁶ In der Literatur wird durch die Bezeichnung „Fei-

73 De Boor 1967, S. 17.

74 Freise 2002, S. 28f.

75 Aronson-Lehavi, Sharon (2011): *Street Scenes. Late Medieval Acting and Performance*. New York. S. 2.

76 Die Bilsener Herodesfeier wurde als Beispiel einer umfassenden Sternfeier 1130 im Frauenstift Sankt Amor in Münsterbilsen schriftlich fixiert. Ob Münsterbilsen auch der Entstehungsort der Feier und 1130 das Entstehungsjahr ist, lässt sich nicht nachweisen, ist aber durchaus in Betracht zu ziehen. Siehe Nowé 1997, S. 64.

er“ eindeutig auf die Integration der Herodes-Vorführung in die liturgische Andacht und somit den Gottesdienst hingewiesen.⁷⁷ Der obigen Definition folgend, dürften in dieser Feier also keine Themen oder Handlungen auftauchen, die dem sakralen Rahmen nicht gerecht werden oder ihn sprengen würden. Wirft man jedoch einen Blick auf den Spieltext, so fällt besonders die im Fokus der Feier stehende weltlich geprägte und negativ-boshaft dargestellte Figur des Herodes auf, die mit ihren Wutausbrüchen und im Hinblick auf die emotional-bewegte Spielweise von der für eine Feier geforderten sakralen Mäßigung abweicht.⁷⁸ Die Figur des Herodes zeichnet sich im europäischen Raum durch eine Vielfalt von Darstellungen aus, die von einem schonungslosen, vor Wut rasenden Tyrannen über einen prahlerisch-lärmenden Narrenkönig bis hin zum erfolgreichen Monarchen reichen.⁷⁹ Miriam Anne Skey macht darauf aufmerksam, dass bis zum 12. Jahrhundert die Repräsentation des Herodes als schonungsloser Tyrann oder als erfolgreicher Monarch separat existierte und dann im geistlichen Spiel kombiniert wurde, wobei das geistliche Spiel durchaus beide Seiten sowohl des biblischen als auch des historischen Herodes aufzeigt, während das volkssprachige Spiel noch mehr Vielfalt in die Gestaltung der Figur einbringt.⁸⁰ Auch David Staines verweist darauf, dass das geistliche Spiel einen vielseitigen Herodes präsentiert: „Herod becomes a variety of persons under one name. From the wretched villain of biblical and apocryphal accounts, Herod grows in liturgical drama to a figure of potential comedy, potential tragedy, and increasingly

⁷⁷ Siehe Nowé 1997, S. 64.

⁷⁸ Siehe Nowé 1997, S. 68.

⁷⁹ Siehe Skey, Miriam Anne (1980): „Herod the Great in Medieval European Drama.“ In: *Comparative Drama*, Vol. 13, Winter 1979/1980. S. 332.

⁸⁰ Die besagte Kombination zeichnet sich einerseits durch eine Betonung des geschäftigen Hofes des mächtigen Herrschers und dem damit einhergehenden höfischen Zeremoniell aus. Dazu gehört die Einführung weiterer Figuren wie Boten, Soldaten, Schreibern und Beratern, aber auch formelle Elemente wie Gastmähler und formelle Begrüßungsrituale. Andererseits wird die Darstellung von Herodes als wilder, tyrannischer Herrscher ausgebaut, indem er prahlt, droht, die Heiligen Drei Könige ins Gefängnis wirft, das Schwert zückt, flucht, mit den Schriftgelehrten und seinen Söhnen streitet und den besonders grausamen Befehl zum Kindermord ausführen lässt. Siehe Skey 1980, S. 333.

less villainy.”⁸¹ Unter der Anwendung des erläuterten Feierbegriffs würde die Herodesfigur jedoch nicht in ihrer Vielfalt erfasst, sondern als „Symptom“ des Begriffssystems markiert werden, indem die weltlich-negative Figur durch die *liturgical correctness* sowie der damit in Verbindung stehenden Behauptung einer kirchlichen Theaterfeindlichkeit als Gegenstand verdeckt bzw. ausgegrenzt werden würde. Entsprechend ist es also fraglich, ob die Begriffswahl hier die passende ist, da die erwähnte Bilsener Herodesfeier den Kategorien einer Feier nicht rundum gerecht wird oder schlicht anderen Kategorien gehorcht, zumal den Christen des Mittelalters eine derartig genaue Differenzierung offenbar fremd war, wie es auch Greco-Kaufmann formuliert:

*Oft bildeten religiös motivierte, im Geister- und Dämonenglauben wurzelnde und profanen Interessen entstammende Brauchhandlungen eine schwer entwirrbare Einheit oder standen in enger Wechselbeziehung zueinander. Liturgische Feiern wurden auch durch weltliche Festlichkeiten ausgeschmückt, waren Ausgangspunkt für Geselligkeit und ausgelassene Vergnügungen und verbanden sich zwanglos mit rechtlichen, ökonomischen und politischen Anlässen.*⁸²

Die Basis für dieses Zusammenspiel bildete dabei einerseits der die Spiele umgebende Festkontext. Dieser brachte die christliche Frömmigkeitspraxis und volkstümliches Brauchtum, zeitgenössische und heilsgeschichtliche Themen, Festschmaus und Alltagsproblematiken mit ein. Andererseits war es die Aufführung selbst, die, wie Friedemann Kreuder betont, den legitimen Rahmen für die darzustellende spannungsgeladene Kombination heilsgeschichtlicher Aspekte des geistlichen Spiels und nicht-liturgischer symbolischer Inhalte mit der eigenen, aktuellen Realität der Darsteller und Zuschauer bildete.⁸³ Die in der älteren Forschung angewandte Theaterbegrifflichkeit und deren ideologische Prägung in verschiedenster Couleur trug folglich dafür Sorge, dass das mittelalterliche Weihnachtsspiel entweder von der angewandten Begrifflichkeit „abgeschattet“ oder für die jeweili-

81 Staines, David (1976): „To Out-Herod Herod: The Development of a Dramatic Character.“ In: *Comparative Drama*, Spring 1976. S. 29.

82 Siehe Greco-Kaufmann 2009, S. 485.

83 Kreuder, Friedemann (2009): „Hören, Gehen und Sehen – Schrift, Raum und Bild. Zur Medialität des Geistlichen Spiels.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*. Tübingen. S. 161.

ge Ideologie in Dienst genommen und so als Untersuchungsgegenstand verkannt und infolgedessen der Frage nach einer Verbindung bzw. dem Zusammenspiel von weihnachtlichem Fest und geistlichem Weihnachtsspiel nicht ausreichend Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Durch das Aufzeigen der bisherigen Vorurteile bietet sich nun jedoch die Möglichkeit, sich dem Weihnachtsspiel als Untersuchungsgegenstand von großem Interesse und speziell der Verbindung von weihnachtlichem Theater und Fest unter neuem Blickwinkel zu widmen.

3. Unsichtbares „sichtig“⁸⁴ machen: Austauschprozesse in Weihnachtsspiel und Weihnachtsbrauchtum

Den Weg für diese Neubetrachtung ebnet besonders die bereits erwähnte Arbeit von Katrin Kröll. Auch wenn die älteren wichtigen Grundlagenarbeiten von Dorette Krieger und Norbert King zum mittelalterlichen Weihnachts- bzw. Dreikönigsspiel bereits das Vorurteil eines Mangels an weihnachtlichen Spieltexten widerlegen konnten, so ist es Krölls Untersuchung zu verdanken, dass sich nun auch die bislang etablierte Rangordnung von Oster- und Weihnachtsspiel ändert.⁸⁵ Kröll kam in ihrer Untersuchung zu den weihnachtlichen Theaterspielen junger Kleriker im Rahmen der mittelalterlichen Verkehrs- und Festen bis zum Jahr 1100 zu dem Schluss, dass die im Kontext der weihnachtlichen Feste entstandenen Spiele bei der Herausbildung

84 Der hier gewählte Begriff nimmt Bezug auf Bertolt Brecht in Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Schauspielkunst in seiner Schrift „Kleines Organon für das Theater“. Brecht erläutert, dass der Schauspieler, um anstelle eines „Abklatsches“ einer Figur zu einer „Abbildung“ der Figur zu gelangen, Ansichten und Absichten seinerseits braucht, um vom „Sichtbaren“ zum „Sichtigen“ zu gelangen. Dafür muss der Schauspieler sich „das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen“ und einen Standpunkt „außerhalb des Theaters“ wählen, um seine Theaterarbeit an die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten zu binden und so die Figur in ihrem sozialen Umfeld transparent bzw. sichtbar zu machen. Siehe Brecht, Bertolt (1957): *Schriften zum Theater. Über eine nicht-arisotelische Dramatik. Zusammengestellt von Siegfried Unseld*. Frankfurt am Main. S. 157f.

85 Krieger, Dorette (1990): *Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spiel-szenen des Weihnachtsstoffkreises*. Frankfurt am Main. Neben Kriegers Arbeit ist auch die Grundlagenarbeit von Norbert King zum mittelalterlichen Dreikönigsspiel eine der wichtigsten und seltenen Publikationen zur Thematik des mittelalterlichen Weihnachtsspiels, da sie neben deutschen auch lateinische und französische Spieltexte umfasst: King, Norbert (1979): *Mittelalterliche Dreikönigsspiele: eine Grundlagenarbeit zu den lateinischen, deutschen und französischen Dreikönigsspielen und -szenen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Freiburg.

des klerikalen Theaters im Mittelalter eine sehr viel wichtigere Rolle spielten, als die Forschung bisher annimmt.⁸⁶ Sie zeigt in Bezug auf die Klerikerfeste des Mittelalters zudem, dass die Gestaltung der weihnachtlichen Theaterspiele nicht von „plebejisch-ungebildeten Schichten“⁸⁷ oder „Bauernlummeln unter der Soutane“⁸⁸ erfolgte, sondern „von intellektuellen Eliten mit hohen künstlerischen Ansprüchen getragen wurden“⁸⁹, die ihr in den Klosterschulen erworbenes Wissen über Theologie, Dichtkunst und Gesangspraxis für bahnbrechende Theaterexperimente des Hochmittelalters einsetzen konnten.⁹⁰ Folglich erteilt Kröll einer kirchlichen Theaterfeindlichkeit sowie der damit verbundenen vermeintlichen Ausklammerung weltlicher Elemente und Themen in den geistlichen Spielen in Form der erläuterten *liturgical correctness* eine Absage und macht mit ihrer Kritik an der bisherigen Wissenschaftsgeschichte den Weg frei, um im Rahmen dieser Arbeit sowohl das mittelalterliche geistliche Weihnachtsspiel als auch das die Spiele umgebende weihnachtliche Brauchtum durch das Aufheben bisheriger Vorurteile neu zu beleuchten bzw. als Phänomen sichtbar zu machen. In Zusammenhang mit der geschilderten völkischen Theorie Stumpfls und den daraus resultierenden Problemen in Hinsicht auf den Einbezug von mittelalterlichem Brauchtum in die Untersuchung geistlicher Spiele, ist es dieser Arbeit ein wichtiges Anliegen das Weihnachtsspiel und die damit in Verbindung stehenden brauchtümlichen Festaktivitäten zur Weihnachtszeit ohne die Vorurteile einer genuin nationalsozialistisch geprägten Sichtweise und ohne die damit verbundenen ideologisch geprägten Kategorien auf Grundlage eines engen Theaterbegriffs zu untersuchen, um die Weihnachtsspiele wieder in ihren eigenen historischen Kontext zurückzuholen. Die Arbeit geht im Gegensatz zu Stumpfl von der These aus, dass es gerade die Dramaturgie und theatralen Handlungen der weihnachtlichen Festkultur waren, die einerseits die Gestaltung und

86 Siehe Kröll 2009a, S. 49.

87 Kröll 2012, S. 38.

88 Chambers 1903, S. 325, zitiert nach Kröll 2012, S. 37.

89 Kröll 2012, S. 49.

90 Kröll 2012, S. 50. Für eine ausführliche Schilderung der Ergebnisse von Katrin Krölls Forschungsarbeit und ihrer Bedeutung für die Untersuchung des Herodesspiels siehe Kapitel 5.7. dieser Arbeit.

die damit verbundene Aufführungspraxis der Weihnachtsspiele bedingten, aber andererseits auch die brauchtümlische Festpraxis durch theatrale Elemente aus den christlichen geistlichen Spielen beeinflusst und mitgestaltet wurde. Infolgedessen handelte es sich hier um einen wechselseitigen, dynamischen Austauschprozess der beiden Bereiche untereinander. Dementsprechend bildet nicht das Aufzeigen von logischen Entwicklungsprozessen oder chronologischen Erklärungsversuchen in Bezug auf Auslassungen oder Ergänzungen in den Spieltexten im direkten Vergleich miteinander den Mittelpunkt der Arbeit, sondern die vermutete individuelle Interdependenz der einzelnen Weihnachtsspiele mit den theatralen Handlungen des weihnachtlichen Brauchtums. Um die Relation zwischen den verschiedenen Manifestationsbereichen des Theatralen sowohl im geistlichen Weihnachtsspiel als auch im weihnachtlichen Brauchtum von Advent bis Epiphanie vor der Frage nach der Verbindung, Trennung, Beeinflussung und/oder Angleichung theatralen Handelns in den unterschiedlichen Bereichen zu untersuchen,⁹¹ ist die Anwendung einer kulturwissenschaftlichen Perspektive notwendig. Jan Mukařovský argumentiert in seinen Ausführungen zur Ästhetik im Kontext des Prager Strukturalismus,⁹² dass stets die Not-

91 Siehe Warstat, Matthias (2005): „Theatralität.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar. S. 361.

92 Mukařovský, Jan (1974): *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main. Im Kontext der Abgrenzung einer „neuen“ von der herkömmlichen Literaturwissenschaft und der Abgrenzung dieser neuen Literaturwissenschaft (mit eigenem Gegenstand und eigener Theorie) von den anderen akademischen Wissenschaften, motivierte die Prager Strukturalisten der Gedanke der Autonomie der Literatur und der Literaturwissenschaft bei der Entwicklung der spezifischen Struktur- und Funktionsmodelle zur Erklärung literarischer Texte, die mit einer Abwendung und Abgrenzung der neuen, strukturalistisch orientierten Literaturwissenschaft von positivistischen Strömungen einher ging. Siehe Fietz, Lothar (1998): *Strukturalismus. Eine Einführung*. Tübingen. S. 44ff. Die semiotisch orientierte Ästhetik des Prager Strukturalismus steht folglich im Gegensatz zu expressiven und phänomenologischen Theorien der Literatur. Die entschiedenste Kritik richtet sich gegen den Determinismus der expressiven Theorien der Literatur und gegen den Standpunkt, dass die „dichterische Erfindung“ ein Reflex der „psychischen Realität“ des Autors sei. Das Kunstwerk steht als ein Zeichensystem mit bestimmten autonomen Merkmalen im Mittelpunkt des Interesses, wobei dessen Beziehung zur Sprache allgemein und zu anderen kulturellen und sozialen Systemen keineswegs außer Acht gelassen wird, sodass die Variabilität bzw. Doppelrichtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft die Grundlage für die durch die Prager Schule geschaffene

wendigkeit besteht, die Entwicklung des Gesamtbereichs „Kunst“ zu betrachten, in deren Kontext sich die einzelnen Künste entwickeln und gegenseitig aufeinander einwirken, aber eben auch das Verhältnis der Kunst zu außer-künstlerischen ästhetischen Erscheinungen.⁹³ Dabei ist die Grenzziehung zwischen den beiden Bereichen keine streng getrennte und äußert sich nicht in voneinander unabhängigen Bereichen, sondern sie stehen zu einander in einem stetigen dynamischen Verhältnis, das sich unter kontinuierlich wechselnden Umständen in seinem gesellschaftlichen Kontext ständig entwickelt und somit gleichzeitig organisiert und desorganisiert.⁹⁴ Der künstlerische und außerkünstlerische Gesamtbereich „ist nicht losgelöst von dem weiten Bereich der übrigen Erscheinungen, besonders von allen Arten und Produkten der menschlichen Tätigkeit.“⁹⁵ Für die mittelalterliche Gesellschaft betont Mukařovský konkret, dass sie eine Aufgliederung von Kunst und außerkünstlerischem Bereich nicht kannte und es zwar zu wechselseitigen Über- und Unterordnungen zwischen den Bereichen kam, diese sich aber im Laufe des dynamischen Entwicklungsverhältnisses immer wieder verschoben und in der Regel kein Bereich den anderen deutlich in einem bestimmten Fall beherrschte.⁹⁶ Folglich erfordert

Kunst- und Literatursoziologie bildet. Siehe Doležel, Lubomír (1999): *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule*. Dresden/München. S. 108ff. Neben der Literaturwissenschaft ist dieser Paradigmenwechsel in Form einer Abwendung der historischen Methode des naturwissenschaftlichen Positivismus auch für die Begründung der Theaterwissenschaft von großer Bedeutung insofern Max Herrmann Theater nicht nur als einen der Gegenstände der neuen Literaturwissenschaft verstehen wollte, sondern Theater als eigengesetzliche Kunst und die Theaterforschung als eigenständiges Wissensgebiet betrachtete, das in Form der Überwindung des literaturwissenschaftlichen Positivismus mithilfe eines geisteswissenschaftlichen Ansatzes spezifisch methodisch anzugehen sei. Siehe Hulfeld 2007, S. 271ff.

93 Siehe Mukařovský 1974, S. 9.

94 Siehe Mukařovský 1974, S. 15ff.

95 Mukařovský 1974, S. 9.

96 Siehe Mukařovský 1974, S. 19. Mukařovský bemerkt, dass in der zeitgenössischen Ästhetik die Breite des ästhetischen Bereichs betont wird, sodass auch Dinge, denen man nach der traditionellen Auffassung eine ästhetische Gültigkeit nicht zuerkennen würde, eine ästhetische Wirkung erlangen können. Das Wesensmerkmal der Kunst dabei ist, dass die Dinge nach ihrer Anordnung konkret auf eine ästhetische Wirkung hinzielen und so in der Kunst die ästhetische Funktion in ihrem dynamischen Charakter dominiert, während diese in den außerkünstlerischen Bereichen zwar gegenwärtig ist, aber eine zweitrangige Stellung einnimmt.

eine als Kulturgeschichte angedachte theaterhistoriografische Erforschung des mittelalterlichen geistlichen Spiels eine Untersuchung des Verhältnisses von Theater zu „anderen Genres der kulturellen Aufführung“⁹⁷, z. B. in Form von Fest, Ritual oder Spiel, und andererseits zu „theatralen Verhaltensformen im Alltag“⁹⁸ oder wie Stefan Hulfeld es in Bezug auf einen weit gefassten Theaterbegriff formuliert:

Zum »Kriterium und Maßstab für die historische Darstellung und Analyse« wird die Frage erhoben, inwiefern Theater »zur Entwicklung, Festigung oder Veränderung von historisch konkreter Weltanschauung, Menschenbild, ästhetischen Wahrnehmungsmustern, Idealen, spezifischen Unterhaltungsbedürfnissen etc.« beigetragen hat. Einen entsprechend weiten Theaterbegriff, der die gesellschaftlich spezifische Vorstellung von sozialen und imaginierten Realitäten mittels »sinnlich-gegenwärtigen Verhaltens und Handelns« fokussierte, bildete dabei die Grundlage.⁹⁹

Die Basis für frühe Untersuchungen theatralen Handelns sowohl in Kunst als auch Alltag bildete Bertolt Brechts Konzept „Die Straßenszene“¹⁰⁰ aus dem Jahr 1940, in dem Brecht sein „Konzept des Epi-

Die Grenzziehung zwischen beiden Bereichen ist aufgrund der ständigen Fluktuation zwischen den beiden Bereichen nicht immer eindeutig feststellbar. Siehe Mukařovský 1974, S. 18.

97 Fischer-Lichte, Erika (2005): „Theaterwissenschaft.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar. S. 355.

98 Siehe Fischer-Lichte 2005, S. 355.

99 Hulfeld 2007, S. 320.

100 Brecht, Bertolt (1957): *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main. S. 90–105. Brecht schildert in „Die Straßenszene“ als „Beispiel allereinfachsten, sozusagen ‚natürlichen‘ epischen Theaters einen Vorgang, der sich an irgendeiner Straßenecke abspielen kann: der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte.“ [Brecht 1957, S. 90] Er betont, dass es sich bei dem geschilderten Vorgang offenbar keineswegs um das handelt, was unter einem Kunstvorgang zu verstehen ist, zumal der Demonstrierende kein Künstler zu sein braucht. Mit der „Straßenszene“ entwirft Brecht ein Grundmodell für ein episches Theater, das „hoch artistisches Theater mit komplizierten Inhalten und weiter sozialer Zielsetzung“ [Brecht 1957, S. 105] ist und mit einer neuen Spielweise deutlich referierenden, beschreibenden Charakters, kommentierender Chöre und dem Einsatz von Projektionen einhergeht. Dennoch wird zwischen dem „natürlichen“ epischen Theater in Form des Grundmodells der Straßenecke als gesellschaftliches Unternehmen und dem künstlichen epischen Theater kein elementarer Unterschied gemacht, da beiden eine deutliche gesellschaftliche Funktion der distanzierten und kritischen Betrachtung und Beurteilung der Geschehnisse zukommt. Siehe Brecht 1957, S. 104f. Brecht begeisterte

schen Theaters zu einer bestimmten Form alltäglichen Theaters“¹⁰¹, der „Straßenszene“, in Beziehung setzte:

*anschließend an die untersuchungen in der Straßenszene müßte man andere arten alltäglichen theaters beschreiben, die gelegenheiten aufsuchen, wo im alltäglichen leben theater gespielt wird. [...] man müßte die theatralischen elemente in den sitten und gebräuchen studieren.*¹⁰²

In Bezug auf das mittelalterliche geistliche Spiel machte sich bereits Aronson-Lehavi die Anwendung des Brecht'schen Modells der „Straßenszene“ in ihrer bereits erwähnten Untersuchung zum englischen volkssprachigen spätmittelalterlichen *Mystery play* zunutze und wies nach, dass „the late medieval religious theatre aesthetic was indeed ‘epic’ (as were its acting techniques), but moreover, one cannot overlook its didactic aims and interest in the social lives of its participants (actors and audience members), and hence the effect this interest had on the concepts of acting and performance, quite like contemporary epic theatre and performance.“¹⁰³ Die von Aronson-Lehavi aufgezeigte epische Ästhetik des mittelalterlichen geistlichen Spiels und die Erkenntnis Krölls, dass sich auch die jungen Kleriker der mittelalterlichen Verkehrungsfeste bei der Gestaltung ihrer Spiele „bahnbrechender Theaterexperimente“¹⁰⁴ bedienten bzw. eine solche „Ästhetik“ aufgrund ihrer „nur“ theologisch-sprachlichen Ausbildung selbst entwickeln konnten, lässt die Frage zu, inwiefern sich

sich auf seiner Suche nach neuen Formen von Theatralität im Kontext seiner gegen die aristotelische Poetik gewandten Theatertheorie des epischen Theaters für spektakuläre Sportereignisse, vor allem Boxkämpfe, Rundfunk und Film, sodass verschiedene Bereiche des Theatralen aus Kunst und Alltag Anwendung in seinen Überlegungen fanden. Siehe Primavesi, Patrick (2005): „Episches Theater.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar. S. 91.

¹⁰¹ Siehe Warstat 2005, S. 361. Auf Basis solcher Überlegungen steckten Theaterhistoriker in den 80er- und 90er-Jahren ihren Gegenstandsbereich neu ab und rückten die Untersuchung der Interrelationen zwischen diversen Feldern theatralen Handelns in den Fokus, sodass Theaterhistoriografie als Kombination aus Kunst-, Politik-, Sozial- und Alltagsgeschichte betrieben wurde. Siehe Warstat 2005, S. 361.

¹⁰² Brecht, Bertolt (1973): *Arbeitsjournal*, Bd. I. Frankfurt am Main. S. 204 [Eintrag 6.12.1940]. Ferner siehe Fiebach, Joachim (2007): *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin. S. 240ff.

¹⁰³ Aronson-Lehavi 2011, S. 114.

¹⁰⁴ Siehe Kröll 2009a, S. 50.

eine ähnliche oder übereinstimmende epische Ästhetik beim mittelalterlichen Weihnachtsspiel aufzeigen lässt. Zu nennen wären dahingehend z. B. der Einsatz von publikumsgerichteten Elementen, wie die vermittelnde *Praecursor*- bzw. Erzählerfigur oder Selbstvorstellung von Figuren.¹⁰⁵ Ferner kann man nach der Darstellung simultaner Orte, Zeiten und Handlungen, der Kommentierung dialogisierter Szenen durch Tänze und Pantomime, dem Einsatz attributiver Kostümierung sowie Requisiten und dem Einsatz von Techniken szenischer Didaktik mit dem Ziel lehrhaft-religiöser Heilsdidaxe vor dem Hintergrund einer epischen Ästhetik in den Weihnachtsspieltexten fragen. Entsprechend ist das Ziel dieser Arbeit nicht die alleinige literaturwissenschaftliche Betrachtung der mittelalterlichen Spieltexte des Weihnachtsstoffkreises, so wie sie in den wichtigen Grundlagenarbeiten zum Weihnachtsspiel von Krieger und King erfolgt ist. Während Norbert King, motiviert durch die Forschungslage, mit seiner Untersuchung eine der wenigen groß angelegten Grundlagenarbeiten zu den Dreikönigsspielen des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert aufweist, so erweitert Dorette Krieger mit ihrer Arbeit zu mittelalterlichen deutschsprachigen Weihnachtsspielen aus der Zeit vom 13. bis zum 17. Jahrhundert nicht nur den deutschsprachigen Spielkorpus von fünf auf 26 Spieltexte, sondern zeigt außerdem die großräumige geografische Verteilung der Spiele über den deutschen Sprachraum auf. Diese Arbeit strebt somit keine weitere primär literaturwissenschaftlich orientierte Grundlagenarbeit zum Weihnachtsspiel an, sondern eine kulturwissenschaftliche Darstellung des Phänomens, die unter Anwendung eines weit gefassten Theaterbegriffs bisher unsichtbare Austauschprozesse theatraler Handlungen des Weihnachtsbrauchtums und des geistlichen Spiels sowie die damit einhergehenden Funktionen und Formen von Theatralität innerhalb der Weihnachtsspiele sichtbar machen möchte. Krölls Forschungsergebnisse und ihre Kritik an bisherigen Forschungsvorurteilen motivieren nicht nur zu einem notwendigen Einbezug des weihnachtlichen Festbrauchtums in die Untersuchung der Spiele, sondern zeigen die Notwendigkeit einer alternativen Lesart der bereits bekannten Spieltexte auf, die bisher

¹⁰⁵ Siehe Habel, Thomas (1978): *Brecht und das Fastnachtspiel. Studien zur nicht-aristotelischen Dramatik*. Göttingen. S. 39.