

BUCHREIHE DER ANGLIA
ZEITSCHRIFT FÜR ENGLISCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von
Helmut Gneuss, Hans Käsmann, Erwin Wolff
und Theodor Wolpers

15. Band

THEO STEMMLER

LITURGISCHE FEIERN UND
GEISTLICHE SPIELE

Studien zu
Erscheinungsformen des Dramatischen
im Mittelalter



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

1970

Als Habilitationsschrift gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

ISBN 3 484 42011 1

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1970
Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany
Satz und Druck: Bücherdruck Wenzlaff KG, Kempten
Einband von Heinr. Koch Tübingen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
A. EINFÜHRUNG	I
I. Kapitel. Kult und quasi-dramatische Feier	3
II. Kapitel. Fragestellung, Methode, Terminologie	II I
B. LATEINISCHE FEIERN UND SPIELE	2 I
I. Kapitel. Typologische Entstehung und Verwendung des Tropus <i>Quem quaeritis in sepulchro</i>	23
II. Kapitel. Alogische Montage oder dramatisch-logische Kompo- sition?	47
1. Texte aus der österlichen Zeit	47
a) Der Tropus <i>Quem quaeritis in sepulchro</i> und die <i>Visitatio Sepulchri</i>	47
b) Passionsspiele	70
2. Texte aus der Weihnachtszeit	72
a) Die <i>Visitatio Praeseptis</i>	72
b) Das <i>Officium Stellae</i>	77
c) <i>Ordo Rachelis</i>	87
d) <i>Ordo Prophetarum</i>	90
e) Das Benediktbeurer Weihnachtsspiel	92
3. Andere neutestamentliche „Themen“	96
a) Lazarus und die <i>Conversio Sancti Pauli</i>	96
b) Die hl. Maria	98
4. Alttestamentliche „Themen“	103
a) Jakob und Esau	104
b) Joseph und seine Brüder	105
c) Daniel	107
5. Nikolausspiele	111
6. Eschatologische „Themen“	114
III. Kapitel. Typologische Übertragung als Konstante	123
1. Typologische Übertragungen in Visitations-Szenen	124
2. Typologische Übertragungen in Theophanie-Szenen	150
3. Typologische Übertragungen außerhalb von <i>visitationes</i> und Theophanie-Szenen	160

C. DIE ENGLISCHEN FRONLEICHNAMSZYKLEN	165
I. Kapitel. Entstehung und Wesen der englischen Fronleichnamszyklen	167
1. Der Zusammenhang mit dem Fronleichnamsfest	167
2. Geschichte als Liturgie	180
3. Der Prozessionscharakter der englischen Fronleichnamszyklen	188
4. Die neue Form der λειτουργία	200
II. Kapitel. Alte und neue liturgische Elemente in den englischen Fronleichnamszyklen	209
1. Traditionelle liturgische Kompositionen in den Fronleichnamszyklen	210
a) die <i>Visitatio Sepulchri</i>	210
Exkurs: Die <i>Visitatio Sepulchri</i> in den sogenannten "Digby Plays"	221
b) Die <i>Visitatio Praeseptis</i>	226
c) Die Anbetung der Drei Könige	232
d) Der bethlehemitische Kindermord	235
2. Übernahmen aus der Liturgie des Fronleichnamsfestes	238
III. Kapitel. Typologische Übertragung als Konstante	247
1. Typologische Übertragungen aus der <i>Visitatio Sepulchri</i>	247
2. Der Typ des Anti-Christen	255
3. Typologische Übertragungen von den Hl. Drei Königen auf die Hirten in den Weihnachtsspielen	286
4. Typologische Übertragungen in der <i>Secunda Pagina Pastorum</i> der <i>Towneley Plays</i>	291
SCHLUSSBETRACHTUNG	301
Literatur- und Abkürzungsverzeichnis	309
Verzeichnis der Abbildungen	327
Autorenregister	329
Sach- und Werkregister	332

Vorwort

Die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Fassung meiner im Januar 1967 fertiggestellten Habilitationsschrift. Die seither erschienene Literatur zu dem hier interessierenden Gebiet wurde soweit wie möglich berücksichtigt.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Erwin Wolff (Erlangen), möchte ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen: Mit mäeutischem Geschick hat er mich zunächst Zaudernden zur Bearbeitung des hier erörterten Problemkreises bestimmt; durch zahlreiche Hinweise und Verbesserungsvorschläge hat Herr Prof. Wolff an dieser Schrift teil.

Ferner verdanke ich Herrn Prof. Dr. Arno Borst (Konstanz) viele wertvolle Hinweise und Ergänzungsvorschläge. Meinen Mannheimer Mitarbeitern, Herrn Hilmar Sperber und Herrn Klaus Sperk sowie Herrn Ingobert Eck, danke ich für ihr ausdauerndes Korrekturlesen und ihre Hilfe beim Erstellen des Registers.

Zu Dank verpflichtet bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihren großzügigen Druckkostenzuschuß, weiterhin zahlreichen Museums- und Bibliotheksdirektionen im In- und Ausland für die Reproduktionserlaubnis der hier wiedergegebenen Abbildungen. Schließlich danke ich meinem Verleger, Herrn Robert Harsch-Niemeyer, für seine bemerkenswerte Geduld angesichts eines gewiß nicht einfachen, durch zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele weiterhin komplizierten Manuskripts.

Mannheim, im September 1969

Theo Stemmler

A.

EINFÜHRUNG

Kult und quasi-dramatische Feier

Nein, Gott hat keine Geschichten wie
Usir, der Dulder von Ägypterland, der
zerstückelte Begrabene und Erstandene ...
(Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*)

Gegenstand unserer Untersuchung ist das mittelalterliche geistliche Spiel von seinen liturgischen Anfängen im 10. Jahrhundert bis zu seiner besonderen Ausprägung in den englischen Fronleichnamszyklen des Hochmittelalters.¹ Diese programmatische Feststellung enthält zwei Thesen, die der Erläuterung und des Beweises bedürfen.

Daß die Ursprünge der mittelalterlichen geistlichen Spiele in der kirchlichen Liturgie zu suchen sind, ist bis in die jüngste Zeit bestritten worden.^{1a} Phillpotts, Stumpff, Grönbech, Pascal u. a. haben versucht, das geistliche Spiel des Mittelalters aus heidnischen Ritualen bzw. „heidnisch-liturgischem Drama“ abzuleiten. Diese Erklärungsversuche basieren auf rein hypothetischen Annahmen oder Fehlinterpretationen der Quellen; insbesondere entbehren die Hypothesen Stumpffs jeder wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit und Objektivität. Diese Theorie ist von der Forschung zu Recht einhellig abgelehnt worden.²

Ähnlich wie aus einigen tatsächlich im geistlichen Spiel vorhandenen heidnischen Elementen fälschlich auf heidnischen Ursprung dieser Spiele geschlossen wird, ist die Bedeutung des mittelalterlichen Mimus für die Entstehung des mittelalterlichen geistlichen Spiels von einigen Forschern überschätzt worden. Hunningher, der Hauptvertreter dieser Theorie, legte seinen Thesen die Deutung einiger Miniaturen zugrunde, die im Ms. B.N. 1118 – dem sogenannten Troparium von Limoges – enthalten

¹ Hier ist nur von Feiern und Spielen im Bereich der römisch-katholischen Kirche die Rede. Auf – z. T. ähnliche – Entwicklungen in der byzantinischen Kirche kann nur gelegentlich verwiesen werden. (Vgl. hierzu die Veröffentlichungen von E. Wellesz [s. Bibliographie]).

^{1a} Vgl. hierzu die Forschungsberichte Brugnotis, Henshaws und Michaels, *Drama*.

² Vgl. z. B. die Rezension von N. C. Brooks, *JEGP*, 37 (1938), 300–302, über Stumpff; weitere Hinweise bei Henshaw, S. 9. – In neuerer Zeit hat Speirs eine starke Wirkung heidnischer Rituale auf das mittelalterliche geistliche Spiel angenommen. Er bezeichnet die englischen Spielzyklen zu Unrecht als „a unique combination of the dramatic rituals of the old religion and the new“ (*Poetry*, S. 374). Zu diesem Fehltritt gelangt er, da er nicht streng zwischen phänomenologisch beobachteten Analogien und tatsächlicher direkter Einwirkung unterscheidet.

sind und Musikanten, Tänzer usw. darstellen. Da sich diese Abbildungen in einer Handschrift finden, die ausschließlich liturgische Texte – u. a. den Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* – enthält, nahm Hunningher an, die liturgischen Kompositionen seien von Mimen vorgetragen worden.³ Da auch er den Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* als Ausgangspunkt für das mittelalterliche geistliche Spiel betrachtet, wurde nach seiner Ansicht der weltliche Einfluß von Mimen, *minstrels* usw. bereits in der ersten Entwicklungsphase des mittelalterlichen geistlichen Spiels wirksam. Diese – aus mehreren, hier nicht zu erörternden Gründen – absurde Theorie ist bereits dadurch widerlegt, daß Hunningher von einer Fehldeutung ausgegangen ist: Die von ihm als mittelalterliche Mimen bzw. "tropes' performers" bezeichneten Figuren des Ms. B.N. 1118 sind in Wirklichkeit Musikanten des Königs David, die eindeutig liturgische Funktionen ausüben. Zwischen dem Teil der Handschrift, in dem sich diese Abbildungen finden – einem *tonarium* –, und dem *troparium*, das u. a. den Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* enthält, besteht keinerlei Zusammenhang.⁴

Die von Milchsack, Lange und Young rekonstruierte Entstehung des mittelalterlichen geistlichen Spiels aus der Liturgie der Kirche kann heute nicht mehr ernsthaft bestritten werden. Vor allem hat Young mit seiner monumentalen Textsammlung zahlreiche Beweise für die Richtigkeit einer solchen Annahme geliefert: Am Anfang des mittelalterlichen geistlichen Spiels steht der Ostertropus *Quem quaeritis in sepulchro*, dessen Text inhaltlich – jedoch nicht wörtlich⁵ – an die Evangelienberichte über den Besuch der Marien am Grabe Christi anschließt.⁶

Daß aus liturgischen Bräuchen einer Religion zugehörige quasi-dramatische Darstellungen entstehen, ist keineswegs selten: Damit ergibt sich ein weiterer Grund für die Ablehnung der Hypothese, das mittelalterliche christliche Spiel habe sich aus heidnischem Ri-

³ S. 83.

⁴ Die Widerlegung der Theorie Hunninghers ist das Verdienst von Gamer; u. a. lehnt auch Weimann, *Shakespeare*, S. 96, Hunninghers Thesen ab. – Cargill, S. 50 und *passim*, überschätzt ebenfalls den Einfluß der Spielleute auf das geistliche Spiel des Mittelalters. Seine Thesen sind einhellig abgelehnt worden; vgl. z. B. Young, I, 542 f. und die Rezension von G. R. Coffman, *Speculum*, 6 (1931), 610 bis 617.

⁵ Vgl. Kap. B I dieser Arbeit.

⁶ Der Behauptung Vitos, das mittelalterliche geistliche Spiel habe sich nicht aus den Tropen der modifizierten „gallischen“ Liturgie, sondern aus Responsorien der römischen Liturgie entwickelt, widerspricht die Evidenz der zahlreich vorliegenden Quellen; vgl. die Rezensionen von K. Young, *MLN*, 54 (1939), 299–301, und G. Frank, *Romanic Review*, 30 (1939), 69–71.

tual entwickelt. Es ist oft – und bereits früh⁷ – darauf hingewiesen worden, daß das griechische Drama und das mittelalterliche geistliche Spiel auf ähnliche Weise entstanden sind: Beide haben sich aus liturgischen Chorgesängen (am Dionysos-⁸ bzw. Oster-Fest) entwickelt; in beiden tritt das Chorische immer mehr zugunsten des Dramatischen zurück usw.⁹ Meist werden jedoch nur diese hier angeführten, formalen Ähnlichkeiten erwähnt. Entscheidender ist aber die Tatsache, daß diese Ähnlichkeiten im Wesen der betreffenden Religionen und Kulte begründet sind.¹⁰ Da dieser wichtige Gesichtspunkt in der mediävistischen Forschung bisher vernachlässigt worden ist, soll er im folgenden ausführlicher erörtert werden: Ein Vergleich mit ähnlichen Erscheinungsformen anderer Kulte trägt zum besseren Verständnis der liturgischen Vorformen des mittelalterlichen geistlichen Spiels bei.

Belege für die Entwicklung religiöser quasi-dramatischer Darstellungen aus dem Kultus sind aus den verschiedensten Zeiten und Kulturen erhalten:

In großen Teilen Westasiens im Altertum kann man von einem in den Hauptzügen gemeinsamen „Kultusmuster“ sprechen, das besonders an den Kultus des Neujahrsfestes geknüpft war. Die Hauptzüge, die mehr oder weniger klar an verschiedenen Orten wiederkehren, waren: die Darstellung von Tod und Auferstehung des Gottes . . .¹¹

So berichtet Herodot über die mimische Darstellung der Leiden des Gottes Osiris:

⁷ Zum Beispiel Alt im Jahre 1846.

⁸ Zum Zusammenhang der griechischen Tragödie mit dem Dionysoskult vgl. Lesky, *Tragische Dichtung*, S. 31 ff.; ders., *Geschichte*, S. 251; ders., *Tragödie*, S. 62 f. und *passim*; Webster, *Vorgeschichte*; ders., *Pre-History*.

⁹ Vgl. z. B. Venzmer, S. 3–10; Nicoll, *Development*, S. 80; Hartl, *Aufriß*, Sp. 1949.

¹⁰ Thomson muß sich der unhaltbaren Annahme (s. o.) starker heidnischer Einflüsse auf die Entstehung des mittelalterlichen geistlichen Spiels bedienen, um wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen diesem und dem griechischen Drama entdecken zu können: "The English drama had fundamental elements in common with the Greek; for these liturgical plays were influenced by the mumming-play, folk-dance and other performances derived from the agrarian ritual of the Germanic tribes." (S. 193).

¹¹ Mowinkel, S. 75. – Gaster, *Thespis*, S. 56, verallgemeinert in unzulässiger Weise: "Wherever we find in ancient literature a mythological text which is either expressly or implicitly associated with a seasonal occasion, which contains appreciable portions of dialogue, and the plot of which conforms in content and sequence to the structure of the Ritual Pattern, what we have before us . . . is a specimen of Drama."

Im Gegensatz zu Gaster u. a. werden wir uns im folgenden auf die Erörterung von Texten beschränken, die mit genügender Wahrscheinlichkeit als quasi-dramatische Bestandteile religiöser Feiern anzusehen sind; mythische Erzählungen u. ä., aus denen Gaster „kultische Dramen“ hypothetisch rekonstruiert, werden hier nicht berücksichtigt.

Auf dem See [bei Sais] werden bei Nacht die Leiden des Gottes [Osiris] mimisch dargestellt; die Ägypter nennen das Mysterien. Doch will ich darüber Schweigen beobachten, obwohl ich ausführlich über diese Schauspiele berichten könnte.¹²

Einige Texte solcher „Mysterienspiele“ sind uns erhalten geblieben; die bekanntesten unter ihnen finden sich auf dem sogenannten Schabako-Stein im Britischen Museum und auf dem Ramesseum-Papyrus.¹³ Diese Texte erfüllen liturgische Funktionen im Rahmen des Osiris-Kultes: Sie sind keine von der Liturgie unabhängigen Spiele, sondern haben lediglich quasi-dramatischen Charakter:

Was wir in Inschriften oder auf Papyrus lesen, ist nur ein Auszug aus der Niederschrift für Aufführungen, die im Rahmen eines liturgischen Gottesdiensts stattfanden.¹⁴

Gerade diese Unterscheidung zwischen autonomen dramatischen und liturgischen quasi-dramatischen Texten wird auch im Verlauf unserer Untersuchungen des mittelalterlichen geistlichen Spiels von Wichtigkeit sein.¹⁵

Weitere Belege für das Entstehen quasi-dramatischer Darstellungen aus dem religiösen Kultus finden sich auf Keilschrift-Tafeln aus Ras-Schamra (Ugarit), die bis ins 15. vorchristliche Jahrhundert zurückgehen. Diese liturgischen Texte enthalten höchstwahrscheinlich Hinweise auf mimische Darstellungen aus dem Bereich des Baal-Kultes.¹⁶ Von der Erörterung möglicher quasi-dramatischer Darstellungen um Tammuz-Marduk in Babylon sehen wir ab, da die vorliegenden Forschungsergebnisse unsicher sind.¹⁷

Allen diesen liturgischen quasi-dramatischen Darstellungen – einschließlich der christlichen – ist gemeinsam, daß in ihrem Mittelpunkt ein Gott steht, der zunächst den Tod erleidet, dann jedoch aufersteht:¹⁸

¹² Herodot, II, 171; S. 174.

¹³ Vgl. Roeder, II, 85 ff.; Drioton, *Théâtre I*; ders., *Théâtre II*; ders., *Recherche*; Freedley, S. 1–7; Clunes, S. 1 ff.; Hickmann, *Dramen*, Sp. 1011. – Noch heute stellen an einigen Orten des Niltals die Fellachen Tod und Auferstehung des – von ihnen längst vergessenen Gottes – Osiris dar. (Vgl. Hickmann-Mecklembourg; Chubb, S. 164 f.).

¹⁴ Roeder, II, 85; vgl. auch Sethe, *Texte*, S. 95.

¹⁵ Zur Definition dieser Begriffe vgl. Kap. A II.

¹⁶ Vgl. Friedrich; Gaster, *Miracle-Play*; Jirku. – Vgl. aber Maag, S. 553.

¹⁷ Die Existenz solcher quasi-dramatischer Aufführungen wird von Zimmern, Langdon, Bottéro, Moortgat bejaht, von Dhorme und Soden verneint. – Zu den dramatischen Darbietungen der Urvölker vgl. Eberle, insbesondere S. 498–500.

¹⁸ Auch im Detail stimmen viele dieser Kulte oft genau überein. So spielt etwa die Suche nach dem Leichnam des verstorbenen Gottes eine große Rolle: Die Marien suchen Christus, Isis sucht ihren Bruder Osiris, Anat ihren Bruder Baal. – Auch

Christus, Dionysos, Osiris, Baal sind Vertreter jenes Archetyps von Gottheiten, die Maud Bodkin als den „dionysischen“ bezeichnet und streng vom „olympischen“ scheidet.¹⁹ Diese „dionysischen“ Gottheiten verkörpern durch ihr Leiden, Sterben und Auferstehen den zeitlichen Aspekt der Natur und des Menschen, während die „Olympier“ – Zeus, Jehova usw. – unsterblich, allmächtig, „ganz anders“ sind. Mit dem „Olympier“ kann sich der Mensch nicht vereinigen. Dagegen erreicht er mit Christus oder Dionysos²⁰ durch sakramentale Riten eine enge *communio*. Damit ergibt sich bereits eine Erklärung für die Tatsache, daß sich aus den Kulte „olympischer“ Gottheiten – nach den uns vorliegenden Quellen – keine liturgischen quasi-dramatischen Darstellungen entwickelt haben: Ein „ganz anderer“, unsterblicher, ewiger Gott kann durch kultisches Handeln des Menschen nicht vergegenwärtigt werden,²¹ wohl aber ein sterblicher Gott, der zwar auferstehen wird, aber den natürlichen Gesetzen des Werdens und Vergehens unterworfen ist.

In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß die „dionysischen“ Gottheiten ausnahmslos Mittelpunkt von Mysterienreligionen sind. Wesentliches Merkmal dieser Mysterienkulte ist die Betonung von Fragen, die mit dem Leben nach dem Tode zusammenhängen. Dies trifft in besonderem Maße für den Kult des Osiris bzw. dessen griechischer Entsprechung Dionysos Zagreus,²² aber auch für die christliche Religion²³ zu. In diesen Religionen verbürgt die Auferstehung des Gottes die Auferstehung der Gläubigen:

Thomas Mann hat übrigens in seinem Roman *Joseph und seine Brüder* die Gemeinsamkeiten dieser Religionen betont. So verschmilzt er im Kapitel *Der Adonishain* die Auferstehung Christi mit der des Tammuz-Adonis. Joseph schildert hier seinem Bruder Benjamin den Ablauf der Adonisfeiern (S. 334):

„... Aber indes das Mägdelein kommt und singt, stürzen alle sich auf das Grab. Sie wälzen den Stein hinweg, und siehe, die Lade ist leer.“

„Wo ist der Zerrissene?“

„Er ist nicht mehr da. Das Grab hat ihn nicht gehalten, es sei denn drei Tage. Er ist erstanden.“

¹⁹ S. 10 ff. – Bodkin knüpft hier u. a. an Cornford an.

²⁰ In bestimmten Riten des Dionysos-Kultes werden Ziegen oder Stiere als Sinnbilder des Gottes getötet und verspeist; vgl. Frazer, *Spirits*, I, 17.

²¹ Zum Problem der Vergegenwärtigung im christlichen Bereich vgl. Wolff, *Terminologie*.

²² Dionysos Zagreus in den orphischen, Iachos in den eleusischen Mysterien.

²³ Es wird hier nicht behauptet, die christliche Religion sei eine Mysterienreligion; daß sie Gemeinsamkeiten mit jener aufweist, kann jedoch nicht bestritten werden. Die christliche Religion wird hier selbstverständlich auch nicht zu den Vegetationsmythen gezählt: ein weiterer wesentlicher Unterschied zu den übrigen erwähnten Kulte (vgl. Leipoldt, S. 81; Nötscher, S. 300 ff.). – Vgl. hierzu (neben Frazer) James, *Myth*, und Weston.

Der Mensch erwacht nach seinem Tode zu neuem Leben, weil er mit seinem Gotte wunderbar verbunden ist und so dasselbe Schicksal im Guten und Bösen erleiden muß, wie der Gott.²⁴

Die Bedeutung dieser „Jenseitsmystik“ für den Osiris-Kult beschreibt J. G. Frazer folgendermaßen:

In the resurrection of Osiris the Egyptians saw the pledge of a life everlasting for themselves beyond the grave. They believed that every man would live eternally in the other world if only his surviving friends did for his body what the gods had done for the body of Osiris... Thus every dead Egyptian was identified with Osiris and bore his name. From the Middle Kingdom onwards it was the regular practice to address the deceased as “Osiris So-and-So”, as if he were the god himself...²⁵

In the faith of the Egyptians the cruel death and blessed resurrection of Osiris occupied the same place as the death and resurrection of Christ hold in the faith of Christians.

... In the long history of religion no two divine figures resemble each other more closely in the fervour of personal devotion which they have kindled and in the high hopes which they have inspired than Osiris and Christ...²⁶

Daß die Auferstehung des Osiris die Auferstehung der an ihn Glaubenden garantiert, geht u. a. sehr deutlich aus dem Pyramidenspruch 219 der Unaspyramide hervor:

O Atum, das ist dein Sohn Osiris, den du leben und am Leben bleiben läßt. Er lebt und es lebt auch dieser NN, er stirbt nicht und es stirbt auch dieser NN nicht...²⁷

Für den Dionysos-Kult gilt – wenn auch weniger deutlich erkennbar – Ähnliches:

Ce caractère chthonien et cette appartenance à un au-delà qui, à l'inverse de celui où se retranchent en quelque sort les immortels olympiens, n'est pas séparé de notre monde par une barrière quasi infranchissable, ont certainement contribué au développement de la religion dionysiaque dans le sens d'un mysticisme... et, par ailleurs, ce mysticisme a eu pour effet... d'incliner les fidèles de Dionysos à voir en lui un dieu de mystère et un garant d'une certaine forme d'immortalité.²⁸

Als Zeuge für die entsprechenden christlichen Vorstellungen sei hier

²⁴ Leipoldt, S. 29.

²⁵ Frazer, *Adonis*, II, 15 f. – Vgl. Kees, S. 155; Bertholet, *s. v. Auferstehung*; Roeder, I, 233.

²⁶ Frazer, *Adonis*, II, 159. – Vgl. hierzu Budge.

²⁷ Thausing, S. 44. – Vgl. hierzu auch Spiegel.

²⁸ Jeanmaire, S. 269.

nur Paulus angeführt, der die enge Verbindung zwischen göttlicher und menschlicher Auferstehung betont:

12. Si autem Christus praedicatur quod resurrexit a mortuis, quomodo quidam dicunt in vobis, quoniam resurrectio mortuorum non est?
13. Si autem resurrectio mortuorum non est: neque Christus resurrexit.
.
20. Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiae dormientium,
21. quoniam enim per hominem mors, et per hominem resurrectio mortuorum.
22. Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur.²⁹

Nunmehr wird verständlich, warum gerade im alten Ägypten und Griechenland und im mittelalterlichen Europa aus dem religiösen Kultus quasi-dramatische Darstellungen von Tod und Auferstehung der Gottheit entstanden: Diese Darstellungen enthielten die zentralen Heilsgeschehnisse, durch deren quasi-dramatische Vergegenwärtigung die Gottheit anwesend wurde und zugleich die Gläubigen Gewißheit über ihre eigene Auferstehung erlangten.³⁰

Die zweite in unserem programmatischen Satz enthaltene These lautet: Die englischen Fronleichnamszyklen haben sich – nicht ausschließlich, aber in wesentlichen Teilen – aus den Feiern und Spielen in lateinischer – bzw. später – englischer Sprache entwickelt; in einigen Einzelspielen der Fronleichnamszyklen sind noch wesentliche Elemente der frühesten, liturgischen Entwicklungsstufen erkennbar.

Eine solche Entwicklung ist gerade in den letzten Jahren wiederholt bestritten worden. So behauptet z. B. Kolve, die Einzelspiele der Zyklen seien nicht aus den entsprechenden Texten der lateinischen Feiern und Spiele entstanden, sondern hätten sich selbständig und unabhängig von jener Tradition gebildet:

Just as dozens of simple versions of the *Quem quaeritis* scene at the sepulchre could evolve in Latin all over Europe, without any deeper inter-relationship than their independent origin from the same source, so could

²⁹ 1. Kor. 15, 12–13, 20–22; vgl. auch Röm. 10, 9. – Vgl. Leipoldt, S. 53, u. v. a.

³⁰ Dagegen haben sich anscheinend im Bereich der byzantinischen Kirche zuerst – und ausschließlich? – quasi-dramatische Feiern in der Weihnachtsliturgie entwickelt. So ist aus dem 7. Jh. ein Zyklus von dialogischen Weihnachtshymnen erhalten, die sich wiederum aus den syrischen Sôgithâ – ebenfalls dialogischen Kompositionen – herleiten lassen. Diese Sôgithâ waren bereits im 5. Jh.(!) verbreitet. (Vgl. Wellesz, *Byzantine Music*, S. 357–359; ders., *Nativity Drama*).

vernacular plays concerning these same events be written independent of Latin dramatic traditions . . . Whatever can be "invented" once can be invented again and again.³¹

Bereits Kolves Prämisse ist unrichtig: Die zahlreichen *Visitaciones Sepulchri*, die auf dem Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* basieren, sind keineswegs ‚unabhängig‘, mehr oder weniger spontan an den verschiedensten Orten Europas immer wieder neu entstanden. Vielmehr ist diese liturgische Neuerung eines Klosters – sei es nun St. Gallen oder St. Martial in Limoges³² – bald von vielen anderen übernommen worden: Die Behauptung Kolves steht im Widerspruch zum Quellenbefund. Außerdem haben bereits Kretzmann,³³ Marshall,³⁴ Clark, de Boor³⁵ u. a. die Übernahme traditioneller liturgischer Elemente in die volkssprachlichen Spiele nachgewiesen: Die stoffliche Kontinuität zwischen sogenanntem „kirchlichem Drama“ und den Fronleichnamszyklen muß als gesichert gelten. Es ist heute eine „unbestreitbare Tatsache, daß das mittelalterliche Schauspiel die ausgebildeten Formen der liturgischen Feiern aufgegriffen und seinen Zwecken nutzbar gemacht hat“.³⁶

³¹ S. 40 f.

³² Vgl. Young, I, 204 f.; Chailley, *Drame*, S. 136.

³³ *Liturgical Element*.

³⁴ *Tradition*.

³⁵ *Grundlage*.

³⁶ De Boor, *Textgeschichte*, S. 2.

Fragestellung, Methode, Terminologie

Die europäische Literatur bildet ein zusammenhängendes Ganzes, wo alle Zweige innigst verwebt sind, eines auf das andere sich gründet, durch dieses erklärt und ergänzt wird.

(F. Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur*)

Man ist Europäer, wenn man *civis Romanus* geworden ist. Die Aufteilung der europäischen Literatur unter eine Anzahl unverbundener Philologien verhindert das fast vollkommen.

(E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*)

Die am Ende des vorigen Kapitels getroffene Feststellung der Kontinuität zwischen lateinischen Feiern und Spielen und Fronleichnamszyklen gestattet es uns, folgende Fragen sinnvoll zu stellen: Ist nicht nur in der stofflichen Überlieferung, sondern auch in der Arbeitsweise der jeweiligen Autoren quasi-dramatischer bzw. dramatischer Texte eine Kontinuität erkennbar? Lassen sich immer wiederkehrende Gestaltungsprinzipien nachweisen, die entweder für das sogenannte „kirchliche Drama“ oder die Fronleichnamszyklen – oder für beide – charakteristisch sind? Die Untersuchung dieser Fragen soll an die Stelle der bisher üblichen positivistischen Registrierung stofflicher Übernahmen, Ähnlichkeiten usw. treten.

Eine Studie, die sowohl liturgische Feiern und geistliche Spiele in lateinischer Sprache als die englischen Fronleichnamszyklen umfaßt, erscheint um so dringlicher, als lateinische Feiern und Spiele und englische Zyklen bisher fast nur in getrennten Darstellungen ausführlicher behandelt worden sind:¹ Während Milchsack, Lange, Young, Hardison, de Boor u. a. nur die quasi-dramatischen und dramatischen Texte in lateinischer Sprache genauer untersucht haben, lassen die zahlreichen Untersuchungen zu den englischen Fronleichnamszyklen die vorhergehenden lateinischen Feiern und Spiele fast völlig außer acht.²

In methodischer Hinsicht soll die vorliegende Arbeit über bereits Bewährtes und Erprobtes hinausführen und neue Aspekte berücksich-

¹ Wir sehen hier von den naturgemäß wenig detaillierten literarhistorischen Gesamtdarstellungen ab (Creizenach, Chambers, Craig usw.).

² Vgl. z. B. die Arbeiten von Laut; Maltman, *Study*; Prosser; Penninger; Kolve u. v. a.

tigen. Während der ersten Jahrzehnte, in denen sich die Forschung des mittelalterlichen geistlichen Spiels annahm, herrschte eine historische Betrachtungsweise vor, die sich einseitig Problemen der Textkritik, Datierung, Quellenforschung usw. widmete. In den heute noch unentbehrlichen Werken von Creizenach und Chambers ist diese Methode am reinsten vertreten. Der wesentlichste Vorzug dieser Methode schließt zugleich ihren Mangel ein: Sie beschränkt sich auf die positivistische Sammlung und Darstellung von Fakten, die oft nur die äußere Textgeschichte betreffen; weitergehende Fragen, die über die Eigenart der dramatischen Texte selbst Auskunft geben, werden kaum gestellt.

Es ist das Verdienst Coffmans, 1929 erstmals auf diese methodische Einseitigkeit in der Erforschung des mittelalterlichen geistlichen Spiels hingewiesen zu haben. Der Titel seiner Schrift enthält sein methodologisches Programm: "A Plea for the Study of the Corpus Christi Plays as Drama". Die Forschung soll sich nicht mehr auf die Darstellung von "external facts" beschränken, sondern das „religiöse Drama“ *qua* „religiöses Drama“ untersuchen. Coffmans Mahnung blieb zunächst ungehört. Obwohl Young wenige Jahre später eine nahezu vollständige Sammlung liturgischer Feiern und geistlicher Spiele des Mittelalters in lateinischer Sprache veröffentlichte, wurden diese – abgesehen von de Boors 1967 erschienener Studie³ – bis heute nicht im Detail analysiert. Coffmans erneuter Hinweis auf die "numerous possibilities for the observance and study of literary composition"⁴ dieser Texte blieb wiederum weitgehend unbeachtet.

Gardiner griff 1946 Coffmans Forderungen auf:

It is desirable that this early drama . . . be treated for its own sake and not *merely* because it prepared the way rather indirectly for the glories of the Shakespearean stage . . . The religious stage still needs a fresh approach . . . Such an understanding treatment would presuppose a deep appreciation of and sympathy with the religious life of the Middle Ages.⁵

Diese Anregungen wurden in den folgenden Jahren endlich beachtet: Craig, Laut, Prosser, Kolve u. a. versuchten in ihren Arbeiten, das geistliche Spiel des Mittelalters mit Hilfe der mittelalterlichen Theologie zu verstehen. Sie bedienten sich einer Methode, die in Deutschland meist als „geistes-“ oder „ideengeschichtliche“ bezeichnet wird; d. h. im vorliegenden Falle: In den dramatischen Texten wird nach Überein-

³ *Textgeschichte*. – Zu diesem Werk vgl. die weiter unten folgenden Ausführungen.

⁴ Rezension von G. R. Coffman, *Speculum*, 9 (1934), 112, über K. Young, *The Drama of the Medieval Church*.

⁵ S. x–xi.

stimmungen mit bestimmten Disziplinen der zeitgenössischen Theologie – z. B. der Moralthologie⁶ – gesucht. Mit Hilfe dieser Methode kann das geistliche Spiel des Mittelalters als religiöses Phänomen verstanden werden; nicht berücksichtigt wird jedoch die Frage, warum und in welcher Weise derartige „theologische“ Vorstellungen in ganz bestimmte dramatische Formen umgesetzt worden sind. Bei einseitiger Anwendung dieser Methode wird das von den mittelalterlichen Autoren verwendete Material, nicht aber deren Arbeitsweise untersucht. Diesen schwerwiegenden Nachteil weisen alle obengenannten Arbeiten auf.

Aus diesem Grunde wurden die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit mit Hilfe einer Kombination „geistesgeschichtlicher“ und „interpretatorischer“ Methoden angestellt:⁷ Ausgangspunkt ist jeweils der Text in seiner vom Autor bestimmten Gestalt. Der Befund, der sich aufgrund der interpretatorischen Analyse ergibt, wird geistesgeschichtlich anhand theologischer und liturgischer Denkmuster und Begriffe erläutert. Es wird also – von der Erörterung einiger Sonderprobleme abgesehen⁸ – nicht lediglich versucht, in den betreffenden Texten theologische Gedankengänge „wiederzufinden“. Es soll vielmehr untersucht werden, in welcher Weise theologische und liturgische Vorstellungen und Praktiken die Gestaltung der Texte direkt und im Detail beeinflussen haben.

Den bisherigen Studien zum sogenannten „kirchlichen Drama“ in lateinischer Sprache haftete ein weiterer methodischer Mangel an: Die quasi-dramatischen liturgischen Feiern und geistlichen Spiele wurden ausschließlich als literarische Texte behandelt, d. h. sie wurden von Literaturwissenschaftlern mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Methoden untersucht. Dadurch blieb die Tatsache, daß Tropen wie *Quem quaeritis in sepulchro* und die *Visitaciones Sepulchri* auch musikalische Kompositionen darstellen, in der Forschung unberücksichtigt. Mit Recht stellte der Musikwissenschaftler O. Ursprung bereits vor mehr als dreißig Jahren fest:

Während in den liturgischen Dramen die drei Gebiete Liturgie, Musik und Literatur (bzw. mittelalterlich-lateinische Philologie) zusammenklingen und demnach ihre drei wissenschaftlichen Disziplinen zu Wort kommen müß-

⁶ Vgl. die Studie Prossers.

⁷ Zu diesem methodologischen Problem vgl. Wellek-Warren, S. 94 ff.; Rüdiger; Wiese.

⁸ Z. B. kann bei der Erörterung des Zusammenhangs von Fronleichnamfest und -zyklen nur die geistesgeschichtliche Methode – genauer: eine liturgiegeschichtliche Betrachtung – zu einem befriedigenden Ergebnis führen (vgl. Kap. C I).

ten, sind bei diesen vorgenannten (Milchsack, Böhme u. a.) und anderen Autoren die Untersuchungen nur auf das Literarische eingestellt ...; von Musik ist kaum die Rede ...⁹

G. Vecchi beklagt noch im Jahre 1953 die Vorherrschaft philologischer Methoden bei der Untersuchung des „liturgischen Dramas“:

Le presenti annotazioni ... denunciano l'insufficienza del metodo della filologia letteraria, che ignora uno dei sostanziali elementi genetici, espressivi di tale dramma: la musica.¹⁰

Die Berücksichtigung der Musik wird allerdings dadurch erschwert, daß der Forschung bis heute keine repräsentative Sammlung musikalischer Kompositionen der liturgischen Feiern und geistlichen Spiele zur Verfügung steht, die etwa der Textsammlung Youngs vergleichbar wäre.¹¹ In der vorliegenden Arbeit soll die Musik – zumindest versuchsweise – berücksichtigt werden: Solche Kühnheit mögen die Musikwissenschaftler dem Philologen verzeihen. Darüber hinaus werden auch zeitgenössische bildliche Darstellungen herangezogen, um die nach den geschilderten Methoden gewonnenen Ergebnisse – im wörtlichen Sinne – zu „illustrieren“.

Am Ende dieser methodologischen Überlegungen sei noch erläutert, warum die einzelnen Texte der liturgischen Feiern in dieser Arbeit nicht aufgrund ihrer regionalen oder nationalen Herkunft unterschieden werden; zugleich soll begründet werden, warum es zulässig ist, kontinentale Texte neben englischen als Vorstufen der englischen Fronleichnamszyklen zu behandeln.

Ein solches Vorgehen wird durch den internationalen Charakter dieser Texte nicht nur legitimiert, sondern geradezu gefordert: Kein – im weitesten Sinne – „literarisches“ Produkt des Mittelalters war so weit im Bereich der römischen Kirche verbreitet wie das sogenannte „kirchliche Drama“.¹² K. Young, der beste Kenner der Materie, stellt dazu fest:

⁹ S. 81.

¹⁰ *Innodia*, S. 237. – Ähnlich noch 1957: Michael, *Drama*, S. 136.

¹¹ Mittlerweile gibt es jedoch eine ganze Reihe Einzelausgaben und Teilsammlungen, von denen hier genannt seien: Coussemaker; Liuzzi; Anglès, S. 267–311; Lipphardt, *Weisen*; Greenberg-Smolton; Krieg; Smolton, *Daniel*; Tintori; Vecchi, *Uffici*; (vgl. die Bibliographie in Lipphardt, *Dramen*, Sp. 1045–1048). – Zur Musik vgl. (neben den bereits Genannten) Schuler; Reese, S. 114–197; Smolton, *Liturgical Drama*; ders., *Lyrical Melody*; Meyer, *Melodiebildung*; McShane; Weakland; (vgl. die Bibliographie in Lipphardt, *Dramen*, Sp. 1049–1051).

¹² Daß aus England so wenige Texte erhalten sind, ist durch den Untergang seiner mittelalterlichen Bibliotheken zu erklären. Die größten Verluste entstanden, als im Jahre 1550 die Ablieferung und Zerstörung aller mittelalterlichen liturgischen

During the period when the religious drama belonged exclusively to the Church, and was written in the ecclesiastical language, it was, like the Church itself, essentially international. Among the Latin plays, to be sure, we have observed a few national and regional differences, and some achievements of individual talent; but in a survey of the whole body of Church plays one is impressed less by the rise of special forms from particular places than by the international likenesses in form and content.¹³

Speziell zur Situation in England stellt M. D. Anderson fest:

We are able to form a reasonably accurate picture of the developments of early liturgical drama because, up to the middle of the twelfth century, the Channel was a less distinct cultural frontier than it afterwards became, so that liturgical plays performed in the great cathedrals of France or Germany can be reckoned as a fair indication of what happened in England.¹⁴

Während sich in allen Gattungen der weltlichen Literatur des Mittelalters trotz vieler Gemeinsamkeiten starke nationale Unterschiede ausprägten, trat eine solche Differenzierung im Bereich der liturgischen Feiern und geistlichen Spiele in lateinischer Sprache kaum ein: Der übernationale Charakter der römischen Kirche, der sich in der Einheit von Sprache, Ritus und Dogma manifestierte, verhinderte weitgehend die Ausbildung nationaler Eigenheiten. Regionale Unterschiede sind – wie de Boor¹⁵ gezeigt hat und bereits Young¹⁶ zugab – selbstverständlich vorhanden. Diese sind jedoch ausschließlich in mehr oder weniger wichtigen textlichen Details,¹⁷ nicht jedoch in den wesentlichen Charakteristika des sogenannten „kirchlichen Dramas“ zu beobachten: Die konstituierenden Merkmale dieser Texte sind durchaus international feststellbar und treten auch in den wenigen noch vorhandenen Texten aus England zutage. Im übrigen ist die Relevanz regionaler Unter-

Handschriften gesetzlich angeordnet wurden: „Das Zerstörungswerk, das bisher meist dem Zufall überlassen war, wurde nun an einer großen Handschriftenkategorie systematisch und unter staatlicher Überwachung vollzogen.“ (Gneuss, S. 115). Dieses Vernichtungswerk wurde so gründlich betrieben, daß z.B. aus 137 englischen Benediktinerabteien nur noch zehn Breviere erhalten sind. (Ebd., S. 118).

¹³ II, 425; ähnlich Chambers, *Stage*, II, 94–96; Creizenach, S. 359–363; Gardiner, S. 94 u. a.

¹⁴ S. 33.

¹⁵ *Textgeschichte*.

¹⁶ Vgl. obiges Zitat.

¹⁷ So ist z. B. de Boors Beobachtung, daß in einer großen Textgruppe das *o* des *Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae* fehlt (*Textgeschichte*, S. 33–40), für den Nachweis textgeschichtlicher Zusammenhänge wichtig, für die Interpretation der Texte selbst jedoch unerheblich. Dagegen ist auch für die Textinterpretation wichtig, wenn z. B. eine bestimmte Antiphon nur in gewissen Gebieten vorkommt oder nicht. (Beispiele bei de Boor, *Textgeschichte*, *passim*).

schiede abhängig von der jeweiligen Fragestellung: Eine textgeschichtliche Untersuchung – wie die genannte von H. de Boor – fragt vornehmlich nach regionalen Unterschieden oder Gemeinsamkeiten, verschiedenen Textgruppen usw. In der vorliegenden Arbeit dagegen sollen überregionale Konstanten ermittelt werden, die allgemein für liturgische Feiern und geistliche Spiele in lateinischer Sprache und die volkssprachlichen (nicht nur englischen) Spielzyklen gültig sind. Falls dennoch im Rahmen unserer Fragestellung regionale Varianten eine wichtige Rolle spielen, werden diese berücksichtigt.

An einem englischen Beispiel sei die Internationalität der liturgischen Feiern demonstriert. Eine bereits höher entwickelte *Visitatio Sepulchri* ist in der *Regularis Concordia* aus dem 10. Jahrhundert erhalten – einer für alle englischen Klöster verbindlichen modifizierten Version der Benediktiner-Regel. Im *prooemium* dieses *consuetudinarium* sind die von den Autoren benutzten liturgischen Quellen angegeben:

Nam ilico eius [= König Eadgar] imperiis toto mentis conanime alacriter obtemperantes, sanctique patroni nostri Gregorii documenta, quibus beatum Augustinum monere studuit ut non solum Romanae verum etiam Galliarum honestos ecclesiarum usus in rudi Anglorum ecclesia decorando constitueret, recolentes; accitis Florentis beati Benedicti necnon praecipui coenobii quod celebri Gent nuncupatur vocabula monachis, quaeque ex dignis eorum moribus honesta colligentes, uti apes favum nectaris diversis pratorum floribus in uno alveario, ita has morum consuetudines . . . hoc exiguo apposuerunt codicello.¹⁸

Es wird also ausdrücklich festgestellt, daß ein großer Teil der in der *Regularis Concordia* aufgezeichneten Vorschriften von den Benediktinerklöstern in Fleury und Gent übernommen worden ist.¹⁹ De Boor hat nachgewiesen,²⁰ daß die *Visitatio Sepulchri* der *Regularis Concordia* in der Tat aus zwei verschiedenen liturgischen Traditionen hergeleitet werden muß: dem Brauch der lothringischen Reform, die von Gorze ausging und auch Gent erfaßte, und (vielleicht) dem Brauch von Fleury.²¹

¹⁸ *Regularis Concordia*, S. 3 f. – Gerade dieses Beispiel widerlegt Kolves oben erwähnte Behauptung, die *Visitationes Sepulchri* seien unabhängig voneinander entstanden.

¹⁹ Vgl. hierzu Symons, *Sources*; de Boor, *Textgeschichte*, S. 94 f. – Zu den engen Beziehungen zwischen den damaligen monastischen Reformern Englands und den Klöstern Gent und Fleury vgl. Symons, *Sources*, S. 161, Anm. 1; Wright, *Dissemination*, S. 144–146.

²⁰ *Textgeschichte*, S. 94 f.

²¹ Genauerer läßt sich erst nach der Veröffentlichung der in Fleury gültigen *consuetudines* sagen; vgl. die vorsichtigen Äußerungen Corbins, S. 21.

Diese Internationalität bleibt zum Teil bis in die volkssprachlichen Fronleichnamsszyklen und Passionsspiele des 14. und 15. Jahrhunderts erhalten, wenngleich sich nunmehr nationale Besonderheiten immer deutlicher ausprägen.²²

Abschließend seien folgende Begriffe erörtert und definiert, die im Verlauf unserer Untersuchungen eine wesentliche Rolle spielen werden: typologische Übertragung, quasi-dramatische Feier, geistliches Spiel.

Eine typologische Übertragung liegt vor, wenn bestimmte Details eines heilsgeschichtlichen Geschehens in ein anderes – typgleiches – übernommen werden. Wenn z. B. in einigen englischen *pageants* gewisse Merkmale des Herodes auf Pilatus – einen anderen Gegenspieler Christi – übertragen werden, bezeichnen wir dies aufgrund unserer Definition als eine typologische Übertragung. Der von uns hier verwendete Begriff „typologisch“ stammt aus der biblischen Hermeneutik und wird dort folgendermaßen definiert:

Typologie liegt dann vor, wenn geschichtliche Fakten (Personen, Handlungen, Ereignisse, Einrichtungen) „als von Gott gesetzte, vorbildliche Darstellungen, d. h. ‚Typen‘ kommender, und zwar vollkommenerer und größerer Fakta aufgefaßt werden“.²³

Die moderne Theologie verwendet den Begriff „Typologie“ also nur, wenn zwischen einem alttestamentlichen Faktum – dem *typus* – und einem neutestamentlichen – dem *antitypus* – eine Steigerung festgestellt werden kann (z. B. Isaak–Christus).²⁴

Demgegenüber schließen wir uns an eine weniger enge Definition an, die für den außerbiblischen Bereich angemessener erscheint. Vorweg sei bemerkt, daß gerade in der Mediävistik der Begriff der „Typologie“ weiter gefaßt werden muß als in der modernen Theologie:

... wird wiederum ersichtlich, daß es nicht „die Typologie“ schlechthin gibt, sondern primär eine Auffassung, die in bestimmten heilsgeschichtlich angelegten Linien dem Gegebenen „entlang-denkt“, wobei sich eben dem Faktischen entsprechend ganz bestimmte Schwerpunkte bilden . . .²⁵

Speziell für den Bereich der mittelalterlichen Dichtung²⁶ hat H. Grundmann eine ähnlich weite Begriffsdefinition verwendet:

²² Vgl. Michael, *Drama*, S. 124.

²³ RGG, s. v. *Typologie*. – Ähnlich: LTK, s. v. *Typos*; Bultmann; Goppelt.

²⁴ Goppelt, S. 18 f.

²⁵ Jantsch, S. 396. – Vgl. auch Charity, S. 1.

²⁶ Vgl. für den Bereich der neueren Literatur Brumm, S. 44 ff. und *passim*.

Sicherlich lassen sich auch in der Dichtung die Grundlagen des typologischen Denkens aufweisen... Ich denke dabei nicht nur an explizite Darstellungen der typologischen Beziehung wie in den Texten zu den Bilderzyklen... oder in den Antitypen-Darstellungen der kirchlichen Dramen des späten Mittelalters... Wichtiger erscheint mir das typologische Denken, wie es bei der Dichtung gleichsam hinter der Gestaltung wirkt. Wo wir in mhd. Erzählungen so leicht etwas geringschätzig eine „typische“ Episode, eine „typische“ Handlungsweise, Bekehrung... usw. feststellen, oft noch dazu an biblische Formen anklingend, da dürfen wir das nicht nur als Mangel an selbständiger Erfindungskraft oder als gar zu gut funktionierende Assoziationsfähigkeit, sondern ebenfalls als Symptom der typologischen Denkweise beurteilen... Wo „dasselbe“ wieder geschieht, bestätigt sich seine Wahrheit an den Zügen des Vorbilds.²⁷

Grundmann²⁸ und Auerbach²⁹ haben nachgewiesen, daß in der bildenden Kunst und der Literatur des Mittelalters typologisches Denken erkennbar wird, ohne daß alttestamentliche Typen und neutestamentliche Antitypen vorliegen.

Unserem Begriff „typologische Übertragung“ liegt also nicht etwa eine verwässerte Definition des hermeneutischen Begriffs „typologisch“ zugrunde, sondern die Erkenntnis, daß nach-tridentinische theologische Begriffsbestimmungen der Mediävistik meist nicht bekömmlich sind.

Daß auch Mediävisten in ihren Arbeiten moderne Begriffe verwenden, die den mittelalterlichen Untersuchungsobjekten nicht gerecht werden, zeigt die folgende kritische Erörterung des Begriffs „liturgisches Drama“.

Spätestens seit Coussemakers im Jahre 1860 erschienener Sammlung *Drames liturgiques du moyen âge* geistert dieser Begriff durch die Mediävistik. Als *dramas liturgiques* bezeichnete Coussemakers nicht nur mit der Liturgie verbundene Feiern, sondern alle geistlichen Spiele überhaupt, sofern sie in lateinischer Sprache abgefaßt waren und gesungen wurden. Diese unselige Benennung hat sich bis heute erhalten. Noch 1958 gibt R.B. Donovan seinem (im übrigen sehr bedeutsamen) Buch den Titel: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. 1960 bezeichnet W. Lipphardt pauschal „alle geistlichen Spiele des Mittelalters“ als „liturgische Dramen“³⁰ – ohne Rücksicht auf vorhandene oder nicht

²⁷ S. 205.

²⁸ S. 199 ff.

²⁹ *Figura*, S. 478; *Motive*, S. 8 f., 19. – Als interessantestes Beispiel führt Auerbach Dantes Darstellung der Beatrice als *typus Christi* an (*Figura*, S. 487 ff.). Wenn Dante z.B. die *signa mortis* von Christus auf Beatrice überträgt, liegt eine typologische Übertragung im oben definierten Sinne vor.

³⁰ *Dramen*, Sp. 1012.

vorhandene Zusammenhänge der einzelnen Versionen mit der Liturgie. In den übrigen Abhandlungen zu dem uns hier beschäftigenden Thema ist zwar nicht von „liturgischem Drama“ die Rede, kaum weniger irreführend jedoch von „kirchlichem Drama“, „religiösem Drama“ u. ä.³¹ Sogar die eng mit der Liturgie verbundenen *Visitationes Sepulchri*, ja die Tropen *Quem quaeritis in sepulchro* und *Quem quaeritis in praesepe* werden als „Dramen“, „Spiele“, „plays“ u. ä. bezeichnet.³² Die vorliegende Arbeit (insbesondere Teil B) befaßt sich so ausführlich mit diesem Problem, daß hier nur andeutungsweise folgendes gesagt sei: Wir unterscheiden streng zwischen „quasi-dramatischer liturgischer Feier“ und „geistlichem Spiel“.³³ Die quasi-dramatische Feier ist in ihrem ganzen Wesen von der Liturgie geprägt: Quellenwahl, Anordnung und Darbietung des Stoffes werden durch die zugehörige liturgische Umgebung bestimmt. Mehr noch: Eine solche Feier kann für sich allein überhaupt nicht bestehen. Sie ist nicht autonom, sondern eine Funktion der Liturgie, von der sie in allen Einzelheiten abhängt.

Im Gegensatz zur quasi-dramatischen Feier ist „das Drama absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.“³⁴ Aus diesem Grunde ist es geradezu widersinnig, von „liturgischem Drama“ zu sprechen, zumal der Begriff „Drama“ die Assoziation mit dem „klassischen“ europäischen Drama von Aristoteles bis heute beschwört. Das Epitheton „quasi-dramatisch“ besagt daher lediglich, daß gewisse Merkmale der betreffenden Feier an echtes Drama erinnern: dialogisch aufgeteilte liturgische Gesänge, eine – wenn auch durch die Liturgie vorbestimmte – Handlung u. ä.

Von der quasi-dramatischen liturgischen Feier unterscheiden wir das geistliche Spiel (in lateinischer oder der Volks-Sprache). Dieses ist frei von den Fesseln der Liturgie. Es besteht autonom für sich; seine Gestaltung wird nicht durch ihm äußere – das wären hier: liturgische – Denkmuster bestimmt:

³¹ Zum Beispiel Young, Craig.

³² So: Chambers, *Stage*; Creizenach; Young; Craig u. a.

³³ Unabhängig vom Verf. (und gleichzeitig mit dessen im Januar 1967 abgeschlossener Habilitationsschrift) gelangt de Boor zu der gleichen grundlegenden Unterscheidung (*Textgeschichte*, S. 4 ff.). Während jedoch das Phänomen der – von uns so genannten – alogischen Textanordnung von de Boor lediglich mehrfach beobachtet wird, widmet der Verf. diesem Aspekt größere Aufmerksamkeit und erhebt dieses Merkmal in den Rang eines Kriteriums, durch das Feiern und Spiele unterscheidbar werden (vgl. Kap. B II).

³⁴ Szondi, S. 15.

Es ist frei, seine Stoffe zu wählen, dichterisch zu gestalten und szenisch darzustellen. Es kann sein Personal biblisch, nicht nur liturgisch wählen... Es kann in Mimik und Gestik charakterisieren und in Kleidung und Ausstaffierung differenzieren.³⁵

Am Schluß dieser Einführung sei noch vermerkt, daß alle in der vorliegenden Arbeit verwendeten Zitate aus mittelalterlichen Werken buchstabengetreu den Texten der kritischen Editionen folgen – mit einer Ausnahme: Um der besseren Lesbarkeit willen wird zwischen u und v unterschieden.³⁶ Außerdem werden die Interpunktionszeichen in mittelalterlichen Texten oft nach dem Ermessen des Verfassers gesetzt, zumal in mittelalterlichen Handschriften kaum interpunktiert wird und die in den Textabdrucken vorhandenen Satzzeichen – von der Bezeichnung des Satzendes abgesehen – meist spätere Zutat der Herausgeber sind.

³⁵ de Boor, *Textgeschichte*, S. 9.

³⁶ Eine solche – sehr vorsichtige – „Normalisierung“ mittelalterlicher Texte setzt sich immer stärker durch (vgl. z. B. Dronke, II, [xiii]).

B.

LATEINISCHE FEIERN UND SPIELE

Typologische Entstehung und Verwendung des Tropus *Quem quaeritis in sepulchro*

Das geistliche Spiel des Mittelalters nimmt vom Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* seinen Ausgang.¹ In seiner einfachsten Form² lautet dieser Tropus:

Interrogatio:

Quem quaeritis in sepulchro, Christicolę?

Responsio:

Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Resurrexi.³

Ursprünglich war dieser Tropus nichts anderes als eine ausschmückende Erweiterung innerhalb der Osterliturgie: Er wurde u. a. – wie im obigen Beispiel – vor dem Introitus *Resurrexi* des Osterhochamts oder auch am Ende der Ostermatutin gesungen.⁴

Die Entstehung dieses Textes ist nicht einfach zu erklären.⁵ Die Synoptiker, die von dem betreffenden Geschehen – dem Besuch der Marien am Grabe Christi – berichten, geben dieses mit folgenden Worten wieder:

MATTHÄUS 28, 5–7:

5. Respondens autem angelus, dixit mulieribus: Nolite timere vos; scio enim quod Iesum, qui crucifixus est, quaeritis.

6. Non est hic; surrexit enim, sicut dixit. Venite videte locum ubi positus erat Dominus.

¹ Vgl. oben Teil A. – Zum Entstehungsort vgl. Young, I, 205; Chailley, *Histoire*, S. 180; Hardison, S. 180 ff.; de Boor, *Textgeschichte*, S. 32, 68 ff.

² Inguañez, *Quem quaeritis*; de Vito; Hardison, S. 197, halten eine „Kurzform“ für die einfachste und ursprünglichste Fassung dieses Tropus. Die „Kurzformen“ beginnen folgendermaßen:

Quem quaeritis?

Iesum Nazarenum.

In Wirklichkeit geben diese Texte jedoch den vollständigen, hier zitierten Tropus in verkürzter Schreibweise wieder: Wie in vielen anderen liturgischen Texten notierten die Kopisten nur die jeweiligen Anfangsworte der Komposition. (Vgl. hierzu ausführlich de Boor, *Textgeschichte*, S. 71–75).

³ Troparium Sangallense (St. Gallen) saec. X; Young, I, 201.

⁴ Vgl. Hardison, S. 198 f.

⁵ So begnügt sich Smoldon, *Liturgical Drama*, S. 177, mit der Feststellung: „There is no direct authority in the Gospel account for the actual wording, which therefore represents free composition.“ Ähnlich: de Boor, *Textgeschichte*, S. 30.

7. Et cito euntes, dicite discipulis eius quia surrexit; et ecce praecedit vos in Galilaeam...

MARKUS 16, 5–7:

5. Et introeuntes in monumento, viderunt iuvenem sedentem in dextris coopertum stola candida, et obstupuerunt.
6. Qui dicit illis: Nolite expavescere; Iesum quaeritis Nazarenum, crucifixum; surrexit, non est hic; ecce locus ubi posuerunt eum.
7. Sed ite et dicite discipulis eius, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam...

LUKAS 24, 4–6:

4. Et factum est, dum mente consternatae essent de isto, ecce duo viri steterunt secus illas in veste fulgenti.
5. Cum timerent autem, et declinarent vultum in terram, dixerunt ad illas: Quid quaeritis viventem cum mortuis?
6. Non est hic, sed surrexit; recordamini qualiter locutus est vobis, cum adhuc in Galilaea esset.

In keinem der zitierten drei Evangelienberichte findet sich der Wortlaut des Dialogs, wie er im Tropus enthalten ist. Die Evangelisten Matthäus und Markus verwenden „quaeritis“ innerhalb eines Aussagesatzes. Lediglich der Bericht des Lukas könnte den Ansatz zu einem Dialog bieten: Die Frage „Quid quaeritis viventem cum mortuis?“ kommt dem Text des Tropus am nächsten. Hier handelt es sich jedoch nicht um eine echte Frage, die sich an ein Gegenüber richtet, sondern um eine rhetorische Frage, die ihrem Wesen entsprechend keine Antwort erwarten läßt:

Die *interrogatio* ist der Ausdruck eines gemeinten Aussagesatzes als Frage, auf die keine Antwort erwartet wird, da die Antwort durch die Situation im Sinne der sprechenden Partei als evident angenommen wird.⁶

In diesem Falle tadeln die Engel das törichte Suchen der Marien nach dem Leichnam Christi. Der Text verbietet geradezu die Entwicklung eines echten Dialogs, kann also schon aus diesen Gründen nicht direkt zur Entstehung unseres Tropus beigetragen haben.⁷

Auch die verschiedenen Antiphonen und Responsorien, die Young⁸ zitiert, enthalten zwar – wie bereits die Berichte der drei Synoptiker – Anklänge an den Wortlaut des Tropus, aber nicht die entscheidende Frage der Engel und die Antwort der Marien. Dennoch finden sich die

⁶ Lausberg, I, 379.

⁷ Die oberflächliche Ähnlichkeit von „quem quaeritis“ und „quid quaeritis“ verleitet Anz, S. 38, und Böhme, S. 33, zu der irrigen Annahme, der Wortlaut des Tropus folge Lk. 24, 5.

⁸ I, 203.

wesentlichsten Bestandteile des Dialogs in der Vulgata, wenn auch nicht in demselben Geschehnis-Zusammenhang. Der Evangelist Johannes berichtet über die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane (18, 3–8):

3. Iudas ergo cum accepisset cohortem, et a pontificibus et Pharisaeis ministros, venit illuc cum lanternis, et facibus, et armis.
4. Iesus itaque sciens omnia quae ventura erant super eum, processit, et dixit eis: Quem quaeritis?
5. Responderunt ei: Iesum Nazarenum. Dicit eis Iesus: Ego sum. Stabat autem et Iudas, qui tradebat eum, cum ipsis.
6. Ut ergo dixit eis: Ego sum: abierunt retrorsum, et ceciderunt in terram.
7. Iterum ergo eos interrogavit: Quem quaeritis? Illi autem dixerunt: Iesum Nazarenum.
8. Respondit Iesus: Dixi vobis, quia ego sum: si ergo me quaeritis, sinite hos abire.

Dieser Bericht wurde als Teil der Leidensgeschichte während der Messe am Karfreitag von dem Diakon gesungen. Dabei wurden Tonhöhe und Tempo von ihm jeweils so verändert, daß der Unterschied zwischen Frage, Antwort und Erzählbericht deutlich erkennbar war. Diese Stelle aus dem Johannesevangelium könnte also allem Anschein nach eine wichtige Rolle für die Herleitung unseres Tropus spielen.⁹ Die sich daraus ergebenden Deutungsmöglichkeiten sind bisher jedoch nicht genügend beachtet worden, da die folgende Schwierigkeit unüberwindbar schien: Der Tropus und die betreffende Stelle aus dem Johannesevangelium behandeln zwei völlig voneinander isolierte Geschehnisse – den Besuch der Marien am Grabe bzw. die Gefangennahme Christi.

Diese Beurteilung, die keinerlei Beziehung zwischen beiden Geschehnissen herstellen kann, beruht jedoch auf einer logisch-historischen Denkweise, die zwar unser modernes Weltbild weitgehend bestimmt, für mittelalterliche Theologen aber keineswegs allein verbindlich war, sondern oft einer typologischen Betrachtungsweise weichen mußte. Wenn z. B. Young keinen Zusammenhang zwischen beiden Stellen sieht und von einem "irrelevant context" und "no association"¹⁰ spricht, wird er dem Text nicht gerecht und läßt das Problem ungelöst.¹¹

Versucht man dagegen, die mittelalterliche typologische Verknüpfung zweier historischer Ereignisse hier anzuwenden, gelangt man zu einem befriedigenden, eindeutigen Ergebnis. Der Verdeutlichung wegen seien beide Geschehnisse auf ihre Grundelemente reduziert: In beiden Fällen hat der Mensch die Absicht, sich der Gottheit zu nähern, sie auf-

⁹ Vgl. Jodogne, S. 2.

¹⁰ I, 204.

¹¹ Ähnlich: Brinkmann, S. 110.

bzw. heimzusuchen. Die Grundsituation ist einer der wichtigsten Bestandteile des Alten und Neuen Testaments. Dieses Aufsuchen Gottes – *visitatio* im weiteren Sinne – findet seine Entsprechung in einer weiteren, ebenfalls sehr wichtigen Ursituation – der Theophanie: Gott sucht den Menschen auf bzw. heim. (Oft ergänzen sich beide Typen und sind nicht zu trennen, z. B. im Evangelienbericht von der sogenannten Epiphanie: Christus zeigt sich den Weisen aus dem Morgenlande, deren Gottsuche so endlich Erfolg hat.) Motive und Begleitumstände der Suche sind selbstverständlich oft verschieden – so auch hier: Während die Marien Christus suchen, um seinen Leib zu salben, suchen Judas und die Häscher Christus heim, um ihn seinen Richtern auszuliefern. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß beide Geschehnisse einen typgleichen Kern aufweisen.¹²

Die Typenverwandtschaft wird bereits von den Evangelisten berücksichtigt, die die beiden Ereignisse keineswegs so isoliert und unterschiedlich darstellen, wie es zunächst den Anschein hat: Das wichtigste Merkmal für die Urszene der Begegnung zwischen Gott und Mensch findet sich in beiden Fällen. So berichtet Johannes (18, 6):

Ut ergo dixit eis: Ego sum: abierunt retrorsum, et ceciderunt in terram.

Ähnlich versetzt die Nähe der Gottheit bzw. ihrer Boten die Frauen am Grabe in Furcht und Schrecken (Lk. 24, 5; ähnlich: Mt. 28, 5):

Cum timerent autem, et declinarent vultum in terram . . .

Die Wächter fallen wie tot zu Boden (Mt. 28, 4):

Prae timore autem eius exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui.

Aufgrund des gleichen Wortlauts und des typologischen Zusammenhangs können wir also mit einiger Sicherheit annehmen, daß der Tropus

¹² Vgl. auch die Bedeutung von lat. „visitare“, engl. „visit“, dt. „heimsuchen“: In all diesen Worten hat sich die Bedeutung ‚heimsuchen‘ sekundär aus der Grundbedeutung ‚besuchen‘ entwickelt. Als Beispiel mögen die folgenden Übersetzungen von Ex. 20, 5 genügen:

Vulgata:

Ego sum Dominus Deus tuus fortis, zelotes, visitans iniquitatem patrum in filiis . . .

Authorized Version:

For I the Lord thy God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers upon the children . . .

Lutherbibel:

Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern . . .



Abb. 1. Gefangennahme Christi (Psalter des Robert de Lindseye)



Abb. 2. Die drei Marien am Grabe (Psalter des Robert de Lindseye)



Abb. 3. Gefangennahme Christi (West Chiltington Church, Sussex)

Quem quaeritis in sepulchro aus dem Bericht von der Gefangennahme Christi herzuleiten ist. Diese Annahme wird weiter gestützt durch die Evidenz der Ikonographie: Wie die hier wiedergegebenen Abbildungen (Abb. 1, 2, 3) zeigen, werden *Captio Christi* und *Visitatio Sepulchri* in der mittelalterlichen Malerei oft typologisch verwandt dargestellt. (Insbesondere beachte man die Darstellung der – jeweils drei! – Suchenden.)

Eine solche Übertragung bot sich einem Verfasser liturgischer Stücke geradezu an, da er auf diese Weise zwar „Neues“ schaffen konnte, aber dennoch innerhalb der Grenzen der Orthodoxie blieb, die von der Vulgata und dem liturgischen Kanon abgesteckt waren. Daß das Verfahren der typologischen Übertragung nicht nur für Neuerungen (wie Tropen, Sequenzen usw.), sondern auch für viele Stücke der traditionellen Liturgie wesentlich war, zeigt der oben zitierte Text des Oster-Introitus selbst, dem unser Tropus ja lediglich vorangestellt wurde. Dieser Introitus gibt Worte wieder, die Christus zu seinem Vater spricht. Nicht nur der Inhalt weist bereits darauf hin: In vielen Texten stellen dies spezielle Ergänzungen fest. So heißt es häufig:

... En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad Patrem, taliter inquiring:
Resurrexi.¹³

Die Worte Christi geben Kunde von seiner Auferstehung und von der Allwissenheit des Gottvaters. In ihrer einfachen Überzeugungskraft und harmonischen Folge hält man sie zunächst für tatsächlich von Christus gesprochene Worte, die einer der Evangelisten aufgezeichnet hat. Sie sind jedoch nie von ihm gesprochen worden, sondern einzelne Verse aus Ps. 138, die folgendermaßen lauten:

- 18. ... Exsurrexi, et adhuc sum tecum.
- 5. ... Posuisti super me manum tuam.
- 6. Mirabilis facta est scientia tua ex me.
- 1. Domine, probasti me, et cognovisti me.
- 2. tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem¹⁴ meam.

Ähnlich wie in unserem Tropus liegt auch hier eine typologische Übertragung vor. Zunächst hat nämlich die „resurrectio“ des Psalms nichts mit der Auferstehung Christi zu tun, sondern bedeutet lediglich das allmorgendliche Aufstehen, was auch die von Papst Pius XII. approbierte neue Psalm-Übersetzung deutlich macht:

- 2. Tu novisti me, cum sedeo et cum surgo.

¹³ Young, I, 209; ähnlich: 212.

¹⁴ Andere Vulgata-Hss.: „surrectionem“.

Durch diesen eindeutigeren Text geht aber gerade das Wort „*resurrectio*“ verloren, das der biblischen Hermeneutik des Mittelalters die typologische Anknüpfung erleichterte: Wie so viele andere Psalmen wurde auch dieser auf Ereignisse des Neuen Testaments – hier: auf die *resurrectio Christi* – bezogen. Die Worte des Psalmisten David präfigurieren die Worte Christi, wurden also im Mittelalter als tatsächlich von Christus gesprochene Worte aufgefaßt. Dies war um so naheliegender, als David – der vermeintliche Dichter der Psalmen – allgemein als *figura Christi* angesehen wurde, so daß viele seiner Taten, wie sie in den Büchern der Könige aufgezeichnet sind, auf Christus bezogen wurden. Pseudo-Hugo von St. Viktor schreibt etwa über Davids Harfenspiel vor Saul:

David adhuc puer in cithara suaviter, imo fortiter canens, malignum spiritum qui exagitabat Saulem compescebat: non quod ejus cithara tantam virtutem haberet, sed figura crucis Christi, per lignum et chordarum extensionem mystice gerebat, quae jam tunc daemones effugabat.¹⁵

Wie man bereits hier sieht, ist das Zeit- und Geschichtsbewußtsein des Mittelalters von dem der Neuzeit grundsätzlich verschieden. Während wir heute den Unterschied zwischen David und Christus betonen, indem wir einer historischen Chrono-Logik folgen, die kausale Reihungen betrachtet, sieht man im Mittelalter eher den überzeitlichen Zusammenhang, in dem horizontal folgendes Nacheinander irrelevant ist und durch vertikale heilsgeschichtliche Bewertung gestuft wird.¹⁶ Bereits an der Quelle der mittelalterlichen Spiele wird deutlich, daß moderne Denk-Kategorien – wie hier: chronologisch-kausale Abfolge – zur Lösung der Probleme oft nichts beitragen können.

Kehren wir zum Tropus *Quem quaeritis in sepulchro* zurück. Wir sahen, daß seine Herleitung (ähnlich wie die des eigentlichen Introitus) nur typologisch verstehbar ist. Dies trifft in gleichem Maße für die verschiedenen Entwicklungen zu, die er dann selbst durchgemacht hat. Das Muster des Dialogs und wörtliche Übernahmen finden sich in einigen Tropen zum Introitus *Viri Galilaei* vom Feste Christi Himmelfahrt:

Quem creditis super astra ascendisse, o Christicolae?
Iesum qui surrexit de sepulchro, o caelicolae.
Iam ascendit, ut praedixit: Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum, alleluia ...
*Viri Galilaei.*¹⁷

¹⁵ Migne, *P.L.*, 175, col. 692.

¹⁶ Vgl. Auerbach, *Motive*, S. 12.

¹⁷ Young, I, 196.