

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 44 (1993)

Heft: 3

Artikel: Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters : Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst

Autor: Sladeczek, Franz-Josef

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393934>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1 Der Tod im Treppenhause des Bernischen Historischen Museums, Szene aus dem Berner Weltgerichtsspiel.

FRANZ-JOSEF SLADÉCZEK

Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters

Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst

«Ach vnd we vnd uber we!
Ich muß gan in der helle se.
Got wil sich niemer lan erbarmen
Vber mich sündler armen.»

Klage einer Verdammten
aus dem Berner Weltgerichtsspiel

Im Zentrum der nachstehenden Ausführungen steht das Verhältnis zwischen dem Drama und der Bildkunst im Mittelalter, das vor allem von der Kunstgeschichte lange Zeit als einseitig definiert worden ist. In dem Bemühen, eine Erklärung für das Aufkommen des «Realismus» in der Kunst des Spätmittelalters zu finden, berief man sich auf das geistliche Drama resp. auf die im 14. und 15. Jahrhundert stark verbreiteten Mysterienspiele und proklamierte eine direkte Einflussnahme des Dramas auf die Bildkunst. Erst die Literatur- und Theaterwissenschaft erbrachte den Nachweis, dass beide Ausdrucksformen religiösen Lebens unabhängig voneinander entstanden waren und dass die bildende Kunst bereits eine «Bildersprache» entwickelt hatte, lange Zeit bevor sich das geistliche Drama ähnlicher Themen annahm.

Derjenige, der das Glück hatte, dem von Germanistikstudenten der Universität Bern im Sommer 1984 in den Räumen des Bernischen Historischen Museums aufgeführten *Berner Weltgerichtsspiel*¹ beizuwohnen, mag sich vielleicht noch an das eindruckliche Eingangsszenario erinnern, wie er – zusammen mit den übrigen Zuschauern – hinter dem fidelnden Tod die mächtigen Stufen des Treppenhauses hinabschritt, um im Ausstellungsraum der Münsterfiguren Platz zu nehmen, wo die Aufführung des Dramas stattfand. Eine in der Tat beeindruckende Inszenierung im Beisein des Weltenrichters, die – weit mehr als der im Berner Jubiläumsgeschehen aufgeführte Totentanz Niklaus Manuels² – unter die Haut ging, zu faszinieren wusste. Eine Inszenierung, durchaus mittelalterlich in ihren Grundzügen, realisiert durch Laienschauspieler, wie sie auch in dem geistlichen Drama des Mittelalters anzutreffen gewesen wären. Gerade diese «einfache» Form des Theaterspiels, die die persönliche Betroffenheit, aber auch menschliche Schwächen und Unfertiges jederzeit zu erkennen gab, ermöglichte dem Zuschauer³ relativ schnell einen Zugang zu dem Spiel und seinen Mitwirkenden und liess sehr gut nachvollziehen, wie nachhaltig diese Mysteriendramen auf die Menschen



2 Bernisches Historisches Museum, Szene aus dem Berner Weltgerichtsspiel (1465) im Ausstellungsraum der Münsterfiguren, aufgeführt im Sommer 1984 von Studenten des Deutschen Seminars der Universität Bern: links kniend die Erlösten, im Hintergrund, vor der Deesis-Gruppe des Münsterportals, der Weltenrichter mit Maria und Johannes dem Täufer.

im Mittelalter gewirkt hatten, die in ständiger Furcht vor dem drohenden Weltuntergang lebten⁴.

Der dem Weltgericht innewohnende Gedanke an schreckliche Höllenqualen fand – insbesondere fussend auf den Schilderungen des Matthäus-Evangeliums und der Johannes-Apokalypse – auch in der Literatur und den bildenden Künsten Eingang, die den Jüngsten Tag in sehr dramatischer, um nicht zu sagen drastischer Weise schilderten. So ermahnt um 1207 Walter von der Vogelweide seine Zeitgenossen vor dem unmittelbar bevorstehenden Weltende, dessen Ursachen im Abfall vom Glauben und dem Zerfall der Sitten zu suchen seien, mit den Worten: «Nû wachet, uns gêt zuo der tac, / gein dem wol angst haben mac / ein jeglich kristen...⁵» Und Konrad Justinger klagt noch 1420 in seiner Berner Chronik: «Nieman weret daz unrecht. Es fürcht nieman me got, wieder gewaltig noch ungewaltig, und enteret man die heiligen, darumb so stat di christanheit in großer not⁶.»

Das geistliche Schauspiel des Mittelalters, bei dem ursprünglich vor allem die belehrende Wirkungsabsicht im Vordergrund stand, lässt sich so gesehen auch als dramatisierte Predigt verstehen, vergleichbar mit den priesterlichen Mahnworten von der Kanzel, die nicht ohne rhetorische und gestikulierende Untermalungen vorgelesen wurden. Vor allem der Gestik bediente sich dann aber auch die bildende Kunst, um auf dramatische Zusammenhänge aufmerksam zu machen⁷, hier und da sicherlich nicht ganz unbeeinflusst von der theatralischen Wirkung des erlebten Schauspiels.



3 Erfurt, Stiftskirche St. Marien (Dom), klagende Törichte am linken Gewände des westlichen «Triangel»-Portals.

Drama und Bildkunst im Mittelalter – in welchem Verhältnis standen sie zueinander, in welchem Masse lässt sich von einer gegenseitigen Beeinflussung reden? Diesen Fragen gilt es im folgenden Betrachtung zu schenken, doch soll zunächst im Zusammenhang mit der Gattung Weltgerichtsspiel kurz auf den Ursprung und die Entwicklung des geistlichen Schauspiels eingegangen werden.

Das Weltgerichtsspiel

Beim Drama des Mittelalters wird zwischen geistlichem und weltlichem Drama unterschieden. Letzteres wird vor allem in den sogenannten Fastnachtsspielen repräsentiert, die ihre eigentliche Blüte im 15. und 16. Jahrhundert fanden⁸.

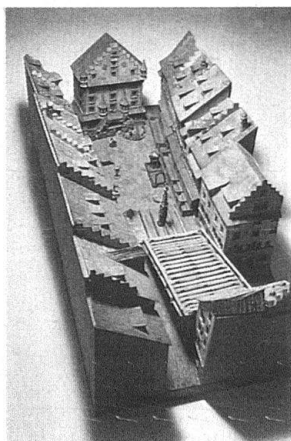
Unser Augenmerk gilt indes allein dem geistlichen Drama des Mittelalters, bestehend aus dem Weltgerichtsspiel, den Oster- und den Passionsspielen⁹ als den wohl bedeutendsten Formen, ferner den Weihnachts-, Propheten-, Hirten-, Teufels-, Prozessions- und Legendenspielen sowie als Sonderform den Moralitäten¹⁰.

Die Weltgerichtsspiele zählen zu den sog. eschatologischen Spielen, d.h. sie gehören zu jener Gattung von Spielen, die sich mit der Lehre von den letzten Dingen befassen. Ihre Grundlage bilden die «zahlreichen Prophezeihungen, Gleichnisse, Vorstellungen und Ereignisse, die nach biblischer oder legendenhafter Überlieferung mit dem Ende der Welt ... und dem diesem Ende vorausgehenden Jüngsten Gericht verknüpft sind»¹¹.

Unterschieden werden drei Arten von eschatologischen Spielen: Spiele vom Jüngsten Tag, Antichrist- und Zehnjungfrauen Spiele. Der noch erhaltene Bestand an Texten – die meisten stammen aus dem deutschen Sprachraum –, legt dar, dass sich die Weltgerichtsspiele im Mittelalter sehr grosser Beliebtheit erfreut haben. Allein in der Schweiz haben sich vier Weltgerichtsspiele¹², zwei Antichristspiele¹³ und ein Zehnjungfrauen Spiel erhalten, letzteres kurioserweise nicht in Form einer Handschrift, sondern als epigraphisches Zeugnis am Hauptportal des Berner Münsters¹⁴.

Zentrum der geistlichen Spiele in der Eidgenossenschaft war zweifellos Luzern, wo sich noch heute mehrere, grösstenteils am Ort selbst entstandene Spielhandschriften befinden¹⁵. Erhalten hat sich auch das Osternspiel von Luzern, das, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Fischmarkt (heutiger Weinmarkt) aufgeführt, in der Inszenierung des Stadtschreibers Renward Cysats von 1583 wohl am bekanntesten ist¹⁶.

Ebenfalls aus Luzern stammt das eingangs erwähnte Berner Weltgerichtsspiel, eine 1465 niedergeschriebene Handschrift eines anonymen Verfassers, die sich heute in der Berner Burgerbibliothek befindet¹⁷. Stellvertretend für die Weltgerichtsspiele im Mittelalter soll hier das Berner Weltgerichtsspiel, das mit einer anderen, allerdings unvollständigen Fassung eines Weltgerichtsspiels aus dem Benediktinerkloster Rheinau bei Schaffhausen¹⁸ (sog. Rheinauer Jüngster Tag) verwandt ist, vorgestellt werden. Der Inhalt des Berner Weltgerichtsspiels lässt sich in insgesamt vier Abschnitte gliedern¹⁹.



4 Das Luzerner Osterpiel des Renward Cysat von 1583, Modell im Massstab 1:50 nach dem Originalplan Renward Cysats, rekonstruiert 1921 durch den Architekten August am Rhyn.

5 Das Luzerner Osterpiel des Renward Cysat von 1583, Plan zum 1. Tag der Aufführung.

1. *Der Prolog (Verse 1–231)*

Auftritt des Propheten Joel, des Königs Salomo und der Kirchenlehrer Gregorius und Hieronymus, die auf den Jüngsten Tag hinweisen: «*Es wil komen der jungste tag, / Mit wahrheit ich daz sagen mag. / Ich wenen, daz es also sy: / Der tag syg vns noche by.*»

2. *Der Jüngste Tag (Verse 232–411)*

Die Toten werden von den Posaunenklängen einiger Engel geweckt. Vor Christus geführt, werden sie im Beisein von Maria und den Aposteln in Erwählte und Verdammte geschieden: «*Alle mōnschen sōnd hütt für mich gan / Vnd nach jr werk lon enphan? / Die gütten zû der rechten siten, / Da sōnd sy himelrichs beiten! / Die bōsen zû der lingen siten stan / Vnd sōllent denne in die helle gan?*»

3. *Das eigentliche Gericht (Verse 412–915)*

Nach den sechs Werken der Barmherzigkeit richtet Christus zunächst die Erwählten und anschliessend die Verdammten, die er Luzifer übergibt: «*Scheident hin von dem antlit min! / Verflücht sōnd jr jemer sin! / Jn der helle für sōnd jr jemer brünnen, / Rûwe sōnd jr niemer me gewinnen!*» Weder Klagegeschrei noch die Fürbitten Marias und Johannes können das Schicksal der Verdammten abwenden. Von den Gesellen des Teufels werden die Gerichteten abgeführt, ihnen nachfolgend Luzifer, der zuvor noch sein eigenes Schicksal beklagt.

4. *Der Epilog (Verse 916–1008)*

Unter dem Lob der Apostel überlässt der Weltenrichter die Auserwählten der Obhut Marias, und gemeinsam ziehen alle in den Himmel ein: «*Jch wil üch fâren an miner hand / Jn das ewige hymelsche land, / ... / Daz hymelrich ist üwer eigen. / Nu wol uff, gand mir na! / Jn kurzzer zit so sind wir da!*»

Liturgische Feier und geistliches Spiel

Zweifellos gehört das Berner Weltgerichtsspiel einer Zeit an, in der sich die geistlichen Spiele mehr und mehr verweltlicht hatten, nicht zuletzt bedingt durch die gegen Ende des Mittelalters aufkommenden Grossinszenierungen, in denen der sakrale Gehalt des geistlichen Dramas nach und nach derber, nicht selten sogar blasphemischer Komik gewichen war.

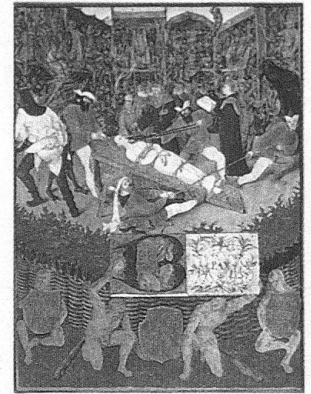
Seinem Ursprung nach war das geistliche Schauspiel Teil der Liturgie, entstanden aus der Osterfeier, der eigentlichen Wiege des mittelalterlichen Dramas. Schon sehr früh fanden in der Osterliturgie Wechselgesänge, Gesten und Gebärden der verkleideten Priester Eingang, gepaart mit Prozessionen und feierlichen Handlungen wie z.B. der Weihrauchspende. Das Lesen mit verteilten Rollen beispielsweise ist bereits für das 9. Jahrhundert bezeugt, wobei am Anfang ausschliesslich in lateinischer Sprache, nach und nach jedoch in der jeweiligen Landessprache vorgetragen wurde.

Die Inszenierung der Heilsbotschaft durch lebende Bilder verfolgte nicht nur rein didaktisch-belehrende Ziele, sie erfolgte ebenso aus pragmatischen Erwägungen, in der Überzeugung, hierdurch das Volk zum häufigeren Gottesdienstbesuch animieren zu können²⁰.

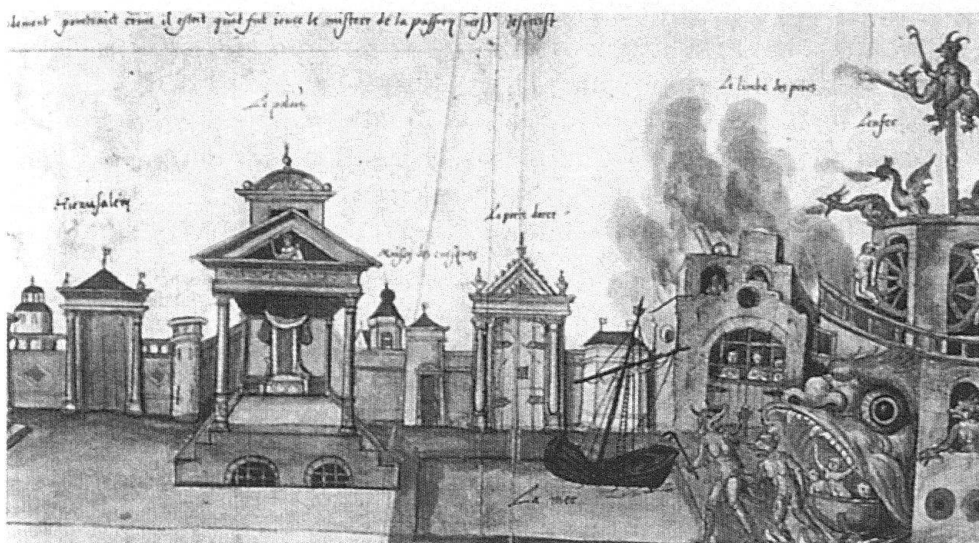
Eine grosse Bedeutung für die Entwicklung des geistlichen Dramas kam dem Grabbesuch der drei Frauen am Ostermorgen zu, in dem sich bereits die Auferstehung Christi ankündigte²¹. Gezeigt wurde der Moment, wie die drei Frauen (im liturgischen Spiel dargestellt von entsprechend verkleideten Klerikern) von einem Engel (dessen Rolle von dem Geistlichen übernommen wurde) an dem Grab (dem Altar) empfangen werden und ihnen mitgeteilt wird, dass das Grab leer sei. Die daraufhin von den Frauen benachrichtigten Apostel eilen ebenfalls zum leeren Grab, wobei Petrus und Johannes einen regelrechten Wettlauf untereinander veranstalten. Damit und in den sich aus dem Grabbesuch der drei Frauen entwickelnden Salbenkrämerspielen machte sich erstmals eine gewisse Komik im liturgischen Spiel breit, die auch für den weiteren Charakter der Spiele bestimmend blieb.

Die Beliebtheit, die das geistliche Schauspiel innert kürzester Zeit bei der Bevölkerung gewann, fand nicht nur in stetig ansteigenden Zuschauerzahlen ihren Niederschlag. Ebenso gewachsen war auch das Verlangen nach neuen, aufwendigeren Darstellungsmöglichkeiten, für die die sakralen Räume als Aufführungsorte bald einmal nicht mehr geeignet waren. Kurz nach 1400 hören wir zum erstenmal von solchen Aufführungen, die ausserhalb der Kirchen, nämlich auf den Marktplätzen, stattfanden. Von nun an bildete «die ganze Stadt den Spielplan»²². Der ins Freie verlegte Spielort hielt von vornherein ganz andere Möglichkeiten der Inszenierung bereit, die oftmals mehrere Tage dauerte und ebenfalls ein grösseres Aufgebot von Darstellern notwendig machte. Hundert und mehr Laienschauspieler waren bald einmal keine Seltenheit mehr²³.

Gespielt wurde auf einer Simultanbühne, d.h. auf mehreren nebeneinander angeordneten Schauplätzen, auf denen nacheinander oder auch gleichzeitig inszeniert wurde. Je nach Anordnung der



6 Jean Fouquet, das Martyrium der hl. Apollonia, Miniatur aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier von 1453. Musée Condé, Chantilly.



7 Bühnenplan des Passionsspiels von Valenciennes von 1547.

Spielebenen unterscheidet man dabei eine räumliche (Luzerner Osterspiel) oder eine flächige Simultanbühne (Passionsspiel von Valenciennes). Einen einheitlichen Bühnenraum gab es nicht. Als Bühnenorte figurierten entsprechend dekorierte Häuser von beteiligten Personen, so z.B. für das Haus des Lazarus oder des Pilatus, oder ganz einfache Bühnen für die Hölle und den Himmel²⁴. Der Zuschauer wanderte dabei von Ort zu Ort, d.h. von Bühne zu Bühne, auf der er jeweils eine andere Ebene der Handlung antraf.

Die einer *Massenveranstaltung* gleichkommenden Aufführungen verlangten nach einer strikten Organisation, um den reibungslosen Ablauf solcher Spiele garantieren zu können. Diese wurden nun von den Zünften, Ratsherren und eigens hierfür gegründeten Bruderschaften – den Marien- oder Passionsbruderschaften – besorgt und standen unter der Leitung eines Regisseurs, auch Regens genannt, der – ähnlich einem Orchesterdirigenten – den Darstellern Zeichen und Stichworte für ihre Einsätze gab. Orientierungshilfe bot ihm hierbei die sog. Dirigierrolle, auf der der Text des Dramas und die Einsätze der Darsteller stichwortartig festgehalten waren.

In dieser Form der gross angelegten Inszenierungen entzog sich das spätmittelalterliche Drama nun endgültig der direkten Kontrolle der Kirche und ihrer Vertreter. Ebenso verändert sich auch der ursprünglich erbauende, belehrende Charakter des Dramas, der in diesen modernen Inszenierungen kaum noch zu erkennen war. Die Mysterienspiele suchten in vieler Hinsicht nur noch zu unterhalten, stets bemüht, «das Publikum zu verblüffen und die Gemüter in Schrecken und Erstaunen zu versetzen»²⁵.

Man bediente sich hierzu allerlei optischer wie akustischer Effekte, die nicht selten regelrechte Massenhysterien auslösten. Phantastische Fabelwesen, Monstren und aufwendige Maschinerien²⁶ wie feuerspeiende Drachen wurden zur Belebung der Szenen eingesetzt. Um das Publikum bei Laune zu halten, suchte man nach immer ausgefalleneren Darbietungen und belustigenderen Effekten. So traten in den Stücken mitunter Personen auf, von denen vorher niemand etwas gehört hatte. In dem Bemühen zu gefallen, schreckte man auch nicht davor zurück, politische oder kirchliche Persönlichkeiten zu verhöhnen, indem man ihnen die Rolle des Antichristen auf den Leib schrieb. Die «Entchrist vaßnacht», ein um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Zürich aufgeführtes Spiel von der Weltherrschaft des Antichristen, entstand wohl nur in der Absicht, «die Eidgenossen vor den Konsequenzen einer allzu reichsfreundlichen Politik»²⁷ gegenüber dem Luxemburger Karl IV. zu warnen.

Das Schauspiel bot eine willkommene Gelegenheit, das ohnehin nicht sehr grosse Vertrauen in hochgestellte Persönlichkeiten zur Schau zu stellen, wobei hierfür kaum ein besseres Mittel geeignet schien als die in den Spielen häufig anzutreffenden Höllenszenen. So erfahren wir aus einem in Freiberg (Sachsen) aufgeführten Osterspiel: «*So nu der iüngste tag heraner kam / hat man die obgenanten Herrn vnd Fürsten / Babst / Soldan / Cardinal / Bischoff / Keyser / vnd Könige / alle zum Teuffel in die Helle / mit einer langen grossen ketten vmbringet / gefüret / vnd ist Christus mit wenig seiner auser-*



welten gen himel gefaren»²⁸. Dass sich beim Anblick der von den Teufeln ins Schlepptau genommenen Persönlichkeiten Spott und Gelächter im Publikum breit machte, lässt sich leicht vorstellen. Aus dem Bericht des mailändischen Gesandten Giovanni Angelo Rizio, der 1549 einer Aufführung eines Spieles vom Jüngsten Gericht beiwohnte, ist zu erfahren, dass die Zuschauer, insbesondere bei der Szene, in der «die Verurteilten von der Teufelsschar an einer schweren eisernen Kette in die Unterwelt abgeführt wurden, starken Beifall spendeten»²⁹. Auch die Gerichtstympana der Kathedralen und Kirchen scheinen nicht unbeeinflusst von dieser szenischen Darbietung gewesen zu sein, wurde doch auf seiten der Verdammten ebenfalls der Abtransport der weltlichen und kirchlichen Herren durch die Mächte des Bösen geschildert. Könnte diese Darstellung in Stein nicht ähnlich belustigend auf die Zeitgenossen gewirkt haben?

8 Freiburg i. Ue.
Kathedrale St-Nicolas.
Die Verdammten aus
dem Jüngsten Gericht
vom Westportal.

Geistliches Drama und bildende Kunst

Die starke Wirkung, die offenbar von den Mysterienspielen ausging, liess schon sehr früh, nämlich bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Frage aufkommen, inwieweit nicht ein Zusammenhang zwischen den Mysterienspielen und der bildenden Kunst bestanden habe. Ein solcher würde, so glaubte man, letztlich eine Erklärung dafür bieten können, weshalb sich die Kunst des Spätmittelalters durch einen ausgesprochenen Realismus auszeichnet. Hatten demnach die Mysterienspiele einflussnehmend auf die Bildkunst gewirkt und so den künstlerischen Realisierungsprozess nachhaltig geprägt?

Die Auffassung, die Künstler hätten ihre Inspirationen direkt aus dem mittelalterlichen Drama bzw. dem erlebten Schauspiel bezogen, galt über lange Zeit als unbestritten. Ausgehend von Anton Springer³⁰, der in seinen «Ikonographischen Studien» feststellte, dass «die Mehrzahl der Bildmotive aus der volkstümlichen Poesie des Mittelalters geschöpft ist»³¹, fand der Leitgedanke einer Einflussnahme des Dramas auf die Bildkunst lebhaftes Interesse³².

So ist beispielsweise in der Abhandlung Max von Boehns über das Bühnenkostüm nachzulesen: «Die Memling, van Eyck, Rogier van der Weyden, Heemskerck, van Orley, Mabuse, Petrus Christus, der sogenannte Meister von Flémalle u. a. haben anscheinend in den Bildern aus der Heiligen Geschichte, die sie gemalt haben, nichts anderes vor Augen gestellt, als was sie eben auf der Bühne gesehen haben³³.»

Insbesondere war es Emile Mâle (1862–1954)³⁴, der – ausgehend von der Frage, weshalb sich in der Kunst des ausgehenden Mittelalters ein spürbarer Realismus breit machen konnte, den das Mittelalter zu keiner Zeit vorher in dieser drastischen Form gekannt hatte – den entscheidenden Impuls für diese Denkrichtung gab, die eine ganze Forschergeneration nachhaltig prägte. Den Grund für die bereits im 13. Jahrhundert in Frankreich einsetzende Veränderung der Bildinhalte und ihrer Formen sah Mâle in der direkten Einflussnahme der Mysterienspiele auf die bildende Kunst: «La mise en scène des Mystères transforme l'iconographie. Les innovations iconographiques de l'auteur des «Meditations» entrent dans l'art par l'intermédiaire des Mystères³⁵.»

Die Auffassung des französischen Gelehrten wirkte geradezu wie ein Evangelium auf die Vertreter des eigenen Fachs, nicht nur der französischen, sondern auch der deutschen Kunstwissenschaft. Unter den Vertretern der schweizerischen Kunstgeschichte gilt es hier vor allem Raoul Nicolas zu benennen, der in seiner 1921 erschienenen Abhandlung über das Hauptportal des Berner Münsters den Versuch unternahm, den direkten Einfluss des mittelalterlichen Schauspiels auf die bildende Kunst nachzuweisen. Auch er hegte keinen Zweifel daran, dass «die Künstler, Maler wie Bildhauer, ihr Modell auf der Bühne gesehen hatten»³⁶ und dass das Portal letztlich nichts anderes vorstelle als die «plastische Wiedergabe einer theatralischen Aufführung»³⁷. Die mittelalterliche Kunst wurde damit zum *Abbild* eines realen Bühnenbildes erklärt, und es lag somit nahe, sie auch zum Orientierungsmassstab für Rekonstruktionen mittelalterlicher Inszenierungen zu machen.

Vor diesem Hintergrund sind wohl auch die Planskizzen Alexander Grünbergs³⁸ zu einem Zehnjungfrauenspiel entstanden, die den Versuch darstellen, die Inszenierung dieses Spiels zu rekonstruieren. Man muss sich fragen, woher Grünberg die Anhaltspunkte für seine Regieführung eines Zehnjungfrauenspiels erhielt. Über mittelalterliche Aufführungen des Zehnjungfrauenspiels sind wir zwar mehrfach unterrichtet³⁹, indes fehlen uns jegliche Hinweise bezüglich einer Inszenierung, so dass sich in der Tat der Verdacht aufdrängt, hier habe wieder einmal die Kunst Pate stehen müssen. Die

9 Planskizzen (Alexander Grünberg) für die Inszenierung eines Zehn-jungfrauenspiels.

a Stufen

b Spielebene

c Hinterbühne
(Portalapsis mit dem Tor als Abgang)

○ Kluge Jungfrauen

● Törichte Jungfrauen

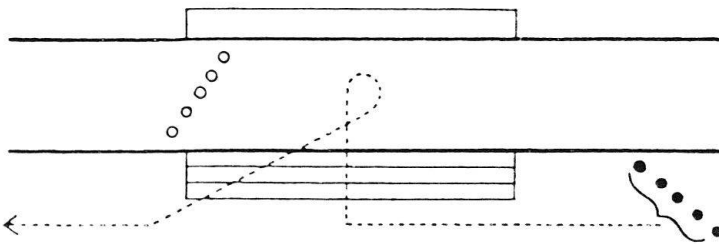
□ Angeli (A)

◇ Dominica Persona (D)

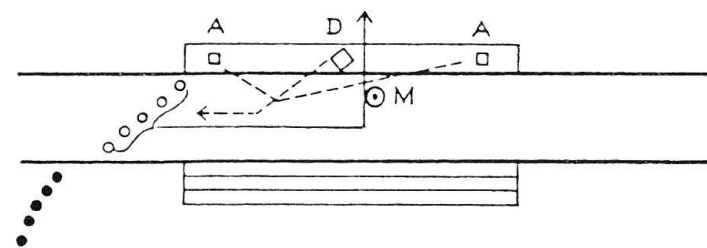
M Maria (M)

■ Diabolus

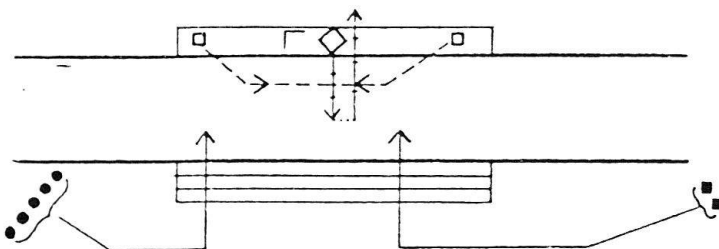
1. Einzug der klugen und der törichten Jungfrauen und Abgang der törichten.



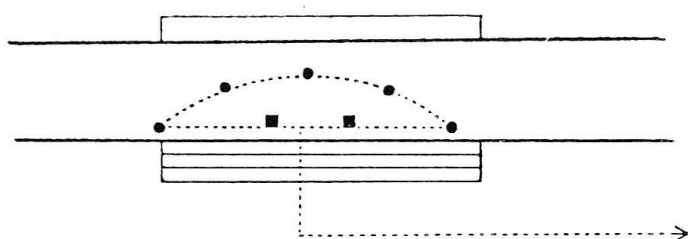
2. Rückkehr der törichten Jungfrauen und Ölkauf.



3. Auftritt Christi, Marias und zweier Engel. Abgang der klugen Jungfrauen mit Maria.



4. Rückkehr der törichten Jungfrauen, Auftritt zweier Diaboli. Richter-spruch Christi und sein Abgang mit den zwei Engeln.



5. Verzweiflung der törichten Jungfrauen und ihr Abgang durch den Zuschauerraum unter Führung der Diaboli.



Szenenverläufe zeigen derart frappante Übereinstimmungen mit der Anordnung der Jungfrauen an den Gewänden mittelalterlicher Portale, dass schnell einmal klar wird, woher Grünberg die Inspirationen für seine Planskizzen erhalten hat⁴⁰. Es wird noch aufzuzeigen sein, wie fragwürdig der Versuch ist, über die Portalplastik zu einer Rekonstruktion der Bühnenanordnung zu gelangen.

Priorität und Wechselwirkung

Die einseitige Auffassung einer direkten Einflussnahme des Schauspiels auf die Bildkunst des Mittelalters rief sodann in den fünfziger Jahren einige Kritiker auf den Plan, die den Nachweis erbrachten, dass die Ursachen für den aufkommenden Realismus in der Kunst des Spätmittelalters anderswo zu suchen seien als im geistlichen Schauspiel.

Seltsamerweise waren es zunächst jedoch nicht Vertreter der Kunstgeschichte⁴¹, sondern vor allem solche der Literatur- und Theaterwissenschaft⁴², die dem ursächlichen Zusammenhang zwischen Drama und Bildkunst im Mittelalter nachgingen. Neben Wolfgang Stammler⁴³ gilt es hier vor allem Ernst Grube⁴⁴ zu erwähnen, der sich in den fünfziger Jahren sehr kritisch mit Emile Mâle auseinandersetzte. Grube widersprach der These von den Mysterienspielen als Ursache der realistisch aufgefassten Bildinhalte spätmittelalterlicher Kunst. Kein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis sei hierfür verantwortlich zu machen, vielmehr seien Drama und Kunst als Produkte «eines Geistes» aufzufassen, die «möglicherweise in vielen Fällen auf gemeinsame Grundlagen zurückgehen». Diese sieht Grube in der bereits im ausgehenden 13. Jahrhundert in Italien aufblühenden franziskanischen Frömmigkeit⁴⁵, die eine grundsätzliche «Wandlung der Stellung des Menschen zu Gott und der Natur» mit sich brachte. Über die Schaltstelle des päpstlichen Hofes zu Avignon gelangte die neue Geisteshaltung der Mystik in den Westen, wo sie eine grundlegende Reformierung des Glaubens herbeiführte, der nun im höchsten Grade zum subjektiven Erlebnis wurde. «Im Zusammentreffen von Süden und Norden im burgundischen Raum und im Wirken der gleichzeitigen Hochblüte der Mystik der jetzt auch am Rhein, besonders in Köln, aktiven franziskanischen Bewegung, entsteht eine neue Kunst. Man wird also wohl die Wandlung der Kunst aus diesen Zusammenhängen heraus zu verstehen haben. An eine aktive Mitwirkung der Mysterienspiele kann nicht gedacht werden, vielmehr sind diese nur als eine wesentlich später liegende Parallelerscheinung gleicher Bewegungen auf benachbartem Gebiet zu erkennen⁴⁶.»

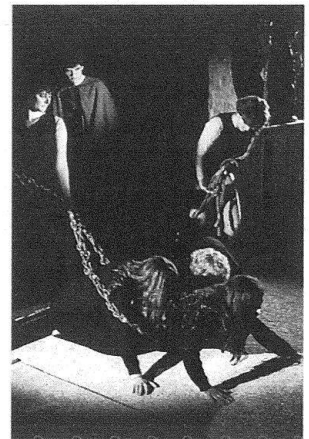
Grube gelang ferner der Nachweis, dass Drama und Bildkunst *unabhängig* voneinander entstanden waren, hinweisend darauf, dass «die Ausbildung der Ikonographie in einer Zeit erfolgte, in der das geistliche Schauspiel noch keine Rolle gespielt, zum Teil sogar überhaupt noch nicht existiert hatte. ... Das geistliche Schauspiel bezog seinen Stoff in vielen Fällen aus den gleichen Quellen wie die Bildkunst; in allen Fällen aber nimmt sie ihn wesentlich später auf. So ist

auch die gesamte ikonographische Bildformung eine von den Spielen unabhängige, weit vor der Ausbildung und Verbreitung der Spiele liegende Entwicklung.» Grube zog daraus den Schluss, dass «eine grundsätzliche ... Wechselbeziehung zwischen Bildkunst und geistlichem Schauspiel ... aufgrund der stilistischen und historischen sowie der ikonographischen Zusammenhänge *nicht* angenommen werden kann»⁴⁷.

Dass die Kunst lange Zeit vor dem Aufkommen des geistlichen Dramas bereits eine ikonographische Tradition gekannt resp. gebildet hatte, erscheint auch von daher einleuchtend, führt man sich vor Augen, dass der grösste Teil der Bevölkerung im Mittelalter weder lesen noch schreiben konnte und die Kunst insofern das einzig wirk-same Medium zur Heilsvermittlung darstellte. Ihr wird man schon aus diesem Grunde die innovative Rolle in der Ausbildung der Bild-themen zubilligen müssen. Dass dieses oder jenes Motiv anschlies-send nicht auch Eingang in den Inszenierungen der geistlichen Dra-men gefunden hatte, wird sich kaum bestreiten lassen. Ein Theater-regisseur wird sicherlich versucht gewesen sein, mit *bekannt*en Bil-dern zu operieren, um zu erreichen, dass seine Inszenierung und die darin vorkommenden Figuren wiederzuerkennen sind. Der Höllen-schlund der Bühne von Valenciennes beispielsweise erinnert auffal-lend stark an ähnliche Formgebilde, wie sie in der bildenden Kunst bereits lange Zeit vorher ausgebildet gewesen waren. Und auch im Berner Weltgerichtsspiel hat man sich bei der Szene, in der die Ver-dammten dem Teufel übergeben werden, offensichtlich an jenen Bildvorlagen orientiert, die man von Weltgerichtsdarstellungen her bereits kannte.

Diese Übereinstimmungen zwischen dem Drama und der Bild-kunst berechtigen zwar zu der Annahme eines wie auch immer er-folgteten Austausches zwischen beiden Kunstformen. Indes zweifellos zu weit führt dabei die Annahme, Bild- und Theaterkunst seien in ih-ren Darstellungsformen deckungsgleich, sozusagen untereinander austauschbar. Vergleichbar sind allenfalls Einzelelemente bzw. -mo-tive, die jedoch keine Rückschlüsse auf ein Gesamtbild erlauben. Ob-schon sich bekanntlich auch Künstler – Maler wie Bildhauer – als Bühnenbildner und Theaterregisseure verdingten⁴⁸, wird man si-cherlich einräumen müssen, dass die Bühne grundsätzlich eine an-dere Realisierungsebene darstellte als die Arbeit in einer Künstler-werkstatt.

Im Bereich der mittelalterlichen Skulptur lässt sich dies sehr gut am Beispiel des Berner Münsterportals darstellen, das unüberseh-bare Elemente des geistlichen Schauspiels enthält (Zehnjungfrauen-spiel, Teufelsspiele)⁴⁹. So zeigt die Darstellung im Tympanon zwar eine gewisse bühnenhafte Wirkung, doch ginge es zu weit, hier von einer in Stein gehauenen Mysterienbühne zu sprechen, wie das die frühere Forschung getan hat. Die architektonisch definierte Form des Bogenfeldes verlangte von vornherein nach einer völlig anderen Lösung der Darstellung als jene, die sich einem mittelalterlichen Bühnenbildner darbot. So ist auch die Rosette sicherlich kein geläufig-es Element einer Inszenierung, kein Bühnenrequisit als solches,



10 Bernisches Histori-sches Museum. Szene aus dem Berner Weltgerichts-spiel im Ausstellungs-raum der Münsterfigu-ren: Die an einem Seil ge-haltenen Verdammten werden anschliessend von den Gesellen des Teufels abgeführt.



11 Bern, Münster.
Hauptportal, Tympanon
mit Jüngstem Gericht.

sondern *architektonischen* Ursprungs, wurzelnd in den grossartigen Rosettenformen gotischer Sakralarchitektur⁵⁰, mit denen sie allerdings kaum noch etwas gemein hat. Ihr Vorkommen innerhalb des Bogenfeldes – in der mittelalterlichen Sakralarchitektur, soweit ich sehe, ohne Parallele – könnte indes mit den Aufführungen auf dem Münsterplatz in Zusammenhang gestanden haben⁵¹. Erst kürzlich hat Peter Kurmann die Auffassung vertreten, mit dem oculus in der Tympanonspitze sei eine «akustische Verbindung zwischen dem Innern und dem Münsterplatz auch bei geschlossenen Türen hergestellt» worden⁵². Somit muss man sich fragen, ob dieser (durch mindestens zwei Restaurierungen entstellte) oculus ursprünglich wirklich eine Rosette darstellte oder ob es sich nicht einfach um eine manuell zu verschliessende Öffnung gehandelt haben könnte, mittels der es möglich wurde, in die vor dem Portal resp. auf dem Münsterplatz aufgeführten Spiele akustisch wie optisch einzugreifen. Liesse es sich nicht vorstellen, dass bei einem Weltgerichtsspiel der Weltenrichter sein Urteil nicht von der Bühne, sondern vom Portal, somit von der Kirche aus sprach? Der Gedanke erscheint in der Tat verlockend: Das Münsterportal nicht nur als Hintergrundkulisse, sondern *integrierter* Bestandteil des auf dem Münsterplatz aufgeführten Schauspiels. Ein zugegebenermassen vielleicht einmaliges Beispiel für die – und hier wäre der Ausdruck durchaus zutreffend – *Wechselwirkung* zwischen dem Drama und der Bildkunst, das aber

ebenso darlegt, dass trotz aller Annäherung zwischen beiden Kunstformen jede für sich um die Realisierung eigener, *analoger* Ausdrucksformen bemüht war⁵³.

Les rapports entretenus au Moyen Age par le théâtre et les arts plastiques ont longtemps été envisagés par les historiens de l'art dans une perspective unilatérale. Dans leur effort pour trouver une explication à l'émergence du «réalisme» à la fin du Moyen Age, ceux-ci se sont souvent appuyé sur l'influence du drame religieux, et plus particulièrement sur celle du mystère, genre qui connaît une forte expansion aux XIV^e et XV^e siècles. Grâce à des travaux récents issus de la recherche littéraire et théâtrale, on sait désormais que ces deux formes d'expression de la vie religieuse ont évolué indépendamment l'une de l'autre et que la sculpture et la peinture avaient développé un «langage figuratif» avant que le drame religieux ne se saisisse des mêmes thèmes.

Résumé

Il rapporto tra le opere teatrali e le arti figurative nel Medioevo, per lungo tempo definito unilaterale specialmente nell'ambito della storia dell'arte, costituisce l'argomento principale delle seguenti considerazioni. Nel tentativo di trovare una spiegazione per la diffusione del «realismo» nell'arte tardomedievale si fece riferimento alle sacre rappresentazioni, rispettivamente ai misteri – molto diffusi nel XIV e nel XV secolo – proclamando un'influenza diretta delle opere teatrali sulle arti figurative. Soltanto gli studi letterari e quelli del teatro riuscirono a dimostrare che entrambe le forme di vita religiosa erano nate l'una indipendente dall'altra e che le arti figurative avevano già sviluppato un «linguaggio figurato» molto tempo prima che le sacre rappresentazioni si appropriassero di simili temi.

Riassunto

¹ Berner Burgerbibliothek, Hist. Helv. X 50 (benannt nach dem heutigen Aufbewahrungsort). Die vollständige Handschrift ist Teil eines Sammelbands mit theologischen Traktaten und anderen geistlichen Stücken. Vgl. WOLFGANG STAMMLER (Hrsg.), *Berner Weltgerichtsspiel. Aus der Handschrift des 15. Jahrhunderts* (Texte des späten Mittelalters, Heft 15), Berlin 1962. – Die Aufführung des Spiels erfolgte im Rahmen der 150-Jahr-Feier der Universität Bern. Vgl. *Berner Weltgerichtsspiel* (Programmheft der Aufführung vom 30.6.–7.7.1984), Bern 1984; *Der Bund* (2.7.1984); *Berner Zeitung* (3.7.1984) sowie HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Kunst und Kultur im Kanton Bern*, in: *Illustrierte Berner Enzyklopädie*, IV, Bern 1987, Abb. S.182. Von dem Spiel wurde ferner eine Video-Aufzeichnung angefertigt, die sich im Besitz des Germanistischen Seminars der Universität Bern befindet.

Anmerkungen

² «Die Brisanz und Aktualität des echten Totentanzes ist in dieser allzu konsumgerechten Version im wahrsten Sinne des Wortes verspielt.» (HUBERT HERKOMMER, *Tod, wo ist dein Stachel? Gedanken zum Berner Totentanz*, in: *Pfarrblatt*, 82. Jahrgang, Nr.36, 31. August 1991).

³ Im mittelalterlichen Schauspiel schlüpfte der Zuschauer häufig in die Rolle des *Mitspielers*, sei es, dass er sich z.B. in den Passionsspielen dem Leidenszug Christi anschloss oder sich auf einen Dialog mit den Darstellern einliess. Er war gewillt, sich aktiv am Geschehen zu beteiligen.

⁴ Vgl. hierzu EMILE MÅLE, *Die Gotik. Kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart/Zürich 1986, S.315.

⁵ «Wachet auf! Es naht der Tag, / vor dem wohl Angst haben kann / jeder Christ...». (Zitiert nach OTTO BORST, *Alltagsleben im Mittelalter*, Frankfurt 1983, S.41).

⁶ GOTTLIEB STUDER (Hrsg.), *Die Berner Chronik des Conrad Justinger, Nebst vier Beilagen...*, Bern 1871, hier zitiert nach BORST (wie Anm.5), S.42.

⁷ Vgl. hierzu ANKE ROEDER, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele*, München 1974, insbes. S.18–24.

- ⁸ Auf die weltlichen Spiele kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden. Vgl. hierzu WERNER M. BAUER, *Weltliche mittelalterliche Spiele*, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, IV, 1./2. Lief., 1979, S. 100–105; DIETER WUTTKE (Hrsg.), *Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1964; PETER PFRUNDER, *Pfaffen, Ketzler, Totenfresser. Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich 1989.
- ⁹ Vgl. hierzu ROLF STEINBACH, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Köln/Wien 1970.
- ¹⁰ Vgl. DAVID BRETT-EVANS, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach. Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas. II. Religiöse und weltliche Spiele des Spätmittelalters*, Berlin 1975 [= Grundlagen der Germanistik 18]; ROLF BERGMANN, *Mittelalterliche geistliche Spiele*, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, IV, 1./2. Lief., 1979, S. 64–100; DERS., *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München 1986 sowie BERND NEUMANN, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 Bde., München 1987.
- ¹¹ *Kindlers-Literatur-Lexikon*, Ergänzungsband, Zürich 1970, S. 11063–11076, hier S. 11063. Vgl. ferner KARL REUSCHEL, *Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit*, Leipzig 1906.
- ¹² Im einzelnen handelt es sich dabei um das Berner, das Churer, das Luzerner und das Schaffhauser Weltgerichtsspiel (sog. Rheinauer Jüngste Tag). Vgl. BERGMANN, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele* (wie Anm. 10), Kat. Nr. 22, 31, 80/82, 192. Das Wälentstädter Weltgerichtsspiel (ebenda, Kat. Nr. 160) gilt heute als verschollen.
- ¹³ Gemeint sind das Churer Weltgerichts- und Antichristspiel und die beiden Fassungen eines Antichristspiels aus Luzern (vgl. BERGMANN, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele* (wie Anm. 10), Kat. Nr. 31, 81 u. 83).
- ¹⁴ Vgl. hierzu FRANZ-JOSEF SLADECZEK, *Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern/Stuttgart 1990, S. 47–59 und Abb. 35–37 und 54–57 sowie vom Verf., *Drama und Bildkunst am Münster-Hauptportal*, in: *Der Kleine Bund*, 142. Jg., Nr. 79, 6. April 1991, S. 1–2.
- ¹⁵ Vgl. hierzu BERGMANN, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele* (wie Anm. 10), Nr. 79, 85, 93, 94, 104–108.
- ¹⁶ Vgl. M. BLAKEMORE EVANS, *Das Osterspiel von Luzern. Eine historisch-kritische Einleitung*, Bern 1961, insbes. S. 35; HEINZ WYSS, *Das Luzerner Osterspiel. Gestützt auf die Textabschrift von M. Blakemore Evans unter Verwendung seiner Vorarbeiten zu einer kritischen Edition nach den Handschriften*, 3 Bde., Bern 1967 sowie BERGMANN, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele* (wie Anm. 10), Nr. 78, 79, 84–94, 96–102, 104–109 und NEUMANN (wie Anm. 10), S. 437–574.
- ¹⁷ Vgl. die Angaben in Anm. 1.
- ¹⁸ Die Handschrift ist heute verschollen, findet sich jedoch abgedruckt bei FRANZ-JOSEF MONE, *Schauspiele des Mittelalters, I*, S. 273–304. Ferner vgl. die Angaben bei BERGMANN, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele* (wie Anm. 10), Nr. 192 und BRETT-EVANS (wie Anm. 10), S. 39.
- ¹⁹ Ich orientiere mich hier an dem Programmheft der Berner Aufführung (vgl. Anm. 1).
- ²⁰ So z. B. liess eine Äbtissin eines in der Nähe von London gelegenen Klosters kurzerhand ein Mysterienspiel aufführen, als sie bemerkte, dass die Teilnahme an den Gottesdiensten abgenommen hatte. Vgl. JACQUES HEERS, *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*, Frankfurt 1986, S. 65.
- ²¹ Die «*visitatio sepulchri*» als Bestandteil der Liturgie ist erstmals in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, genauer gesagt in der «*Regularis Concordia*» des Bischofs Ethelwold nachgewiesen, einer für die Benediktinerklöster in England massgeblichen Sammlung liturgischer Bräuche. Vgl. STEINBACH (wie Anm. 9), S. 6.
- ²² DAGOBERT FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, Darmstadt 1992, S. 176.
- ²³ An dem zwei Tage lang andauernden Osterspiel in Luzern beispielsweise waren mehr als 350 Darsteller beteiligt.
- ²⁴ Vgl. BERGMANN, *Mittelalterliche geistliche Spiele* (wie Anm. 10), S. 70–71.
- ²⁵ HEERS (wie Anm. 20), S. 73.
- ²⁶ Besonders in Italien scheinen diese auf eine illusionistische Wirkung des Schauspiels abzielenden Maschinerien, mittels deren man z. B. Engel durch die Lüfte fliegen oder den Heiligen Geist herabschweben lassen konnte, im Einsatz gewesen zu sein. Auch Brunelleschi soll zwei dieser effektvollen Schaustücke konzipiert haben. Vgl. HEERS (wie Anm. 20), S. 66.
- ²⁷ BRETT-EVANS (wie Anm. 10), S. 41.
- ²⁸ Aus der Vorrede des Osterspiels von Joachim Greff, zitiert nach HEINZ KINDERMANN, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980, S. 63.
- ²⁹ Zitiert nach EVANS (wie Anm. 16), S. 274.

- ³⁰ ANTON SPRINGER, *Ikongraphische Studien, III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späten Mittelalters*, in: Mitteilungen der k.u.k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5. Jg., Nr. 5, Wien 1880, S. 124 ff.; DERS., Über die Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter, in: Berichte über Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft für Wissenschaft, phil. hist. Klasse XXXI, Leipzig 1879, S. 1 ff.
- ³¹ SPRINGER (wie Anm. 30), S. 31.
- ³² Vgl. u.a. C. MEYER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, in: Vierteljahresschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, I, 1886, insbes. S. 162 ff., 365 ff., 409 ff.; P. WEBER, *Geistliches Schauspiel und bildende Kunst in ihrem Verhältnis. Erläutert an einer Ikongraphie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart 1894, S. 8; R. FRONING, *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart 1891/1892; KARL YOUNG, *The Drama of the medieval church*, 2 Bde., Oxford 1933.
- ³³ MAX VON BOEHN, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 118 f.
- ³⁴ Vgl. zuletzt HEINRICH DILLY, *Emile Mâle*, in: HEINRICH DILLY (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 132–148.
- ³⁵ EMILE MÂLE, *L'art religieux à la fin du moyen âge*, Paris 1908, Überschrift zu Kapitel 1; DERS., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922, S. 35 ff. («L'art et le théâtre religieux»); *Le Renouveau de l'Art par les Mystères à la fin du moyen âge*, in: Gazette des Beaux Arts, 31, 1904, S. 89–106 und 229.
- ³⁶ RAOUL NICOLAS, *Die Hauptvorhalle des Berner Münsters und ihr bildnerischer Schmuck*, Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1921, Bern 1921, S. 94.
- ³⁷ Zitiert nach JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld 1947, S. 313. – Zu weiteren Ausführungen Raoul Nicolas' und ihrer Kritik vgl. SLADECZEK, *Erhart König* (wie Anm. 14), S. 63–68.
- ³⁸ ALEXANDER GRÜNBERG, *Das religiöse Drama des Mittelalters. Österreich. Deutschland. Schweiz*, Wien 1966, S. 142/143.
- ³⁹ Die früheste Nachricht von der Aufführung eines Zehnjungfrauenspiels im deutschsprachigen Gebiet stammt aus Eisenach. Dem am 4. Mai des Jahres 1321 dort aufgeführten Spiel hatte auch der Landgraf Friedrich der Freidige beigewohnt; selbiger war bei der abschlägigen Fürbitte Marias durch Christus entrüstet aufgestanden und hatte das Spiel mit den Worten verlassen: «Was ist denn der christene gloube, wil sich got nicht erbarmen obir uns umbe bethe Marian unde aller heiligen» [zitiert nach R. VON LILIENCRON (Hrsg.), *Die Düringische Chronik des Johann Rothe*, Jena 1859, S. 547 f.]. Der Landgraf zog sich daraufhin auf die Wartburg zurück, wo er einige Tage später einen Schlaganfall erlitt und verstarb. «Er hatte Spiel und Wirklichkeit insofern fraglos miteinander identifiziert, als er die dogmatische Korrektheit der theologischen Aussage des Zehnjungfrauenspiels nicht anzweifelte». (*Geschichte der deutschen Literatur*, Band III, 2 1987, S. 227).
- ⁴⁰ Vgl. hierzu auch SLADECZEK, *Erhart König* (wie Anm. 14), S. 66–68 u. 159⁵⁶⁷.
- ⁴¹ Eine Ausnahme bildet vielleicht die Untersuchung von ELISABETH ROTH (*Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Berlin 1958), in der auch kurz auf das Verhältnis von Bildkunst und geistlichem Schauspiel eingegangen wird (S. 124–129). Roth kommt dabei zum Schluss, dass die Entwicklung des volkreichen Kalvarienbergs «im Spiel und im Bild seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts in ähnlicher Bahn verläuft, ohne eindeutig festzulegende Prioritäten» (S. 129).
- ⁴² Vgl. F. P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966; A. ROEDER, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele*: München 1974, insbes. S. 18–24; H. FRÜHMORGEN-VOSS, *Wechselbeziehungen. Zu Wolfgang Stammers Aufsatzsammlung «Wort und Bild»*, in: H. FRÜHMORGEN-VOSS, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, München 1975, S. 100–108.
- ⁴³ WOLFGANG STAMMLER, *Drama und Bildkunst. Deutsche Philologie im Aufriss, III.*, Berlin 1957, Sp. 808–812; DERS., *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin 1965; DERS., *Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter*, in: Aufriss II, Sp. 613–698.
- ⁴⁴ ERNST GRUBE, *Untersuchungen über den Quellenwert bildkünstlerischer Darstellungen für die Erforschung des mittelalterlichen Theaters*, Diss. Berlin 1955 (Typoskript); vom Autor auszugsweise publiziert unter dem Titel: *Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung*, in: Maske und Kothurn, Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft, 3. Jg., Graz/Köln 1957, S. 22–59.
- ⁴⁵ Schon zu Anfang unseres Jahrhunderts hatte HENRY THODE, *Franz von Assisi*, Berlin 1904, auf die Bedeutung der franziskanischen Frömmigkeit für die mittelalterliche Kunst hingewiesen, die letztlich auch zur Entstehung neuartiger Bildtypen wie z. B. jene des Andachtsbildes geführt hatte. In jüngster Zeit hat sich vor allem Hans Belting dem fran-

- ziskanischen Frömmigkeitsideal gewidmet. Vgl. HANS BELTING, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977; DERS., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln in der Passion*, Berlin 1981, insbes. S. 50f., 220f.
- ⁴⁶ GRUBE, *Die abendländisch-christliche Kunst* (wie Anm. 44), S. 35f. – Ähnlich kennzeichnete WOLFGANG STAMMLER, *Drama und Bildkunst* (wie Anm. 43), Sp. 809 das Verhältnis von Drama und Bildkunst im Mittelalter: «Es ist eine gemeinsame geistige Luft vorhanden, die beide Äusserungen religiösen Lebens umweht; es ist ein unmittelbarer Zusammenhang, der beide umschlingt, es braucht keine Abhängigkeit zu herrschen.»
- ⁴⁷ GRUBE, *Untersuchungen* (wie Anm. 44), S. 149f.
- ⁴⁸ Vgl. hierzu LEOPOLD SCHMID, *Maler-Regisseure des Mittelalters*, in: *Maske und Kothurn*, 4, 1958, S. 55–78; CLAUDE SCHAFFER, *Jean Fouquet und die Mysterienspiele seiner Zeit. Bild und Wort im französischen Mittelalter*, in: *Dezennium*, 3, Leipzig 1986, S. 45–78; VERENA KEIL-BUDISCHOWSKY, *Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter. Aufgezeigt am Beispiel der Passionsreliefs des ehemaligen gotischen Chorgestühls von St. Stephan in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX, 1986, S. 59–85.
- ⁴⁹ Vgl. auch SLADECZEK, *Erhart Küng* (wie Anm. 14), S. 47–68.
- ⁵⁰ Vgl. hierzu v. a. ROBERT SUCKALE, *Thesen zum Bedeutungswandel der gotischen Fensterrose*, in: KARL CLAUSBERG/DIETER KIMPEL u. a. (Hg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981, S. 259–294.
- ⁵¹ Zwar sind über die Aufführungen von Mysterienspielen in Bern nur sehr spärlich unterrichtet – einzig für das Jahr 1535 ist eine «Comödie vom Jüngsten Gericht und der Aufführung von den Todte...» überliefert (vgl. NICOLAS [wie Anm. 36], S. 97³) –, doch liefert das Münsterportal den wohl schlagendsten Beweis dafür, dass Bern seine Mysterienspiele gekannt, gehabt und geliebt hatte. Vgl. SLADECZEK, *Erhart Küng* (wie Anm. 14), S. 67f.
- ⁵² Vgl. PETER KURMANN (Rez.), *Franz-Josef Sladeczek, Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern/Stuttgart 1990, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 48, 4, 1991, S. 196/197.
- ⁵³ Herrn Dr. MARTIN DREIER, Schweizerische Theatersammlung, Bern, und Herrn CHRISTOPH KNOCH, Langendorf, sei abschliessend für die bereitwillige und unkomplizierte Zurverfügungstellung eines Teils der Abbildungen vielmals gedankt.

Abbildungsnachweis

1, 2, 10: Christoph Knoch, Langendorf. – 3: Franz-Josef Sladeczek, Bern. – 4, 7: Schweizerische Theatersammlung Bern. – 5: Zentralbibliothek Luzern. – 8: *Inventaire du Patrimoine artistique*, Fribourg. – 11: *Inventarisation Bernischer Kunstdenkmäler*. – 6: Reproduktion aus: Jean Fouquet, *Das Stundenbuch des Etienne Chevalier*, München, Wien und Zürich 1971. – 9: Reproduktion aus: Alexander Grünberg, *Das religiöse Drama des Mittelalters*, Wien 1966.

Adresse des Autors

Dr. Franz-Josef Sladeczek, Kunsthistoriker, Dufourstrasse 11, 3005 Bern