

Werk

Titel: Die Sage von der Höllenfahrt Christi in der altfranzösischen Literatur

Ort: Erlangen

Jahr: 1913

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572629_0032|log63

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Die Sage von der Höllenfahrt Christi in der altfranzösischen Literatur.

Von
Walter Becker.

Einleitung.

Der Hinabstieg himmlischer und sterblicher Wesen in die Tiefen der Unterwelt ist ein uraltes Sagenmotiv. Schon die altindische Literatur¹⁾ bietet Parallelen zu den abendländischen Erzählungen in den Sagen von Naciketas und Bhrgu. Nach altbabylonischer Anschauung besucht die Göttin Istar-Venus die Unterwelt, „das Land ohne Heimkehr“, und wird lange hinter siebenfachen Toren gefangen gehalten. Odysseus, Orpheus, Aeneas folgen in der langen Reihe der „Wissenden“.

Fahrt zur Hölle war ein willkommener Gegenstand auch für mittelalterliche Phantasie. Paulus, St. Patricius, St. Brandan dürfen ihre Greuel schauen. Visionen, wie sie dem „*Songe d'enfer*“ des Raoul de Houdenc und Dantes „*Divina Commedia*“ zugrunde liegen, entspringen anderen Ideenkreisen und Zwecken: sie wollen ein Spiegel, ein Gegenbild dieser unserer Welt sein.

Die moderne Forschung hat allen diesen Legenden die grösste Beachtung geschenkt. Reiches Material über ihre Quellen und Entwicklung ist vorhanden. Aber eine hat sie bis jetzt nur summarisch und im Zusammenhang mit anderen Motiven behandelt: die Sage von der Höllenfahrt Christi. Wie beliebt war aber im Mittelalter und wie verquickt mit der ganzen Literatur und religiösen Überzeugung der Gedanke einer Hinabfahrt des Herrn, einer Knechtung der Höllennächte! Er gehörte zum Erbgut kirchlicher und literarischer Tradition²⁾ der gesamten Christenheit und hat noch bis in die Neuzeit³⁾ nachgewirkt.

1) S. Studien zur vergl. Lit.-Gesch. VIII, p. 123.

2) Vgl. R. P. Wülcker, „Das Ev. Nic. in der abendländischen Literatur“. Paderborn 1872.

3) Man denke nur an „die poetischen Gedanken über die Höllenfahrt J.-Chr.“ des jugendlichen Goethe, der unter Veränderung des alten Motivs die Höllenfahrt mit dem jüngsten Gericht identifiziert.

Auch die bildende Kunst¹⁾ liebt das Motiv. In zahllosen Miniaturen, in zyklischen Darstellungen der Passion — sei es in Wandgemälden oder Glasmalereien, sei es in den Skulpturen von Portal und Altar — immer kehrt die Szene wieder, wie Christus Adam und die anderen Gerechten aus der erstürzten Hölle führt.

Die Legende von der Höllenfahrt Christi hat ihre feste Form in dem apokryphen Evangelium Nicodemi, Pars II²⁾, gefunden. Von da aus ist sie in epischer oder dramatischer Form in die Literaturen des Abendlandes gedungen. Fast immer ist sie mit der Passion zu einem Ganzen verwoben. Nur im ältesten englischen Mysterium „The Harrowing of Hell“ (Ende 13. Jahrhunderts) bildet sie ein für sich bestehendes Spiel³⁾.

Die ersten Spuren des Ev. Nic. begegnen in der ags. Literatur: ein fälschlich dem Cynwulf zugeschriebenes Gedicht aus dem 8. Jahrhundert — fragmentarisch in 137 Versen erhalten — schildert Christi Eindringen in die Hölle (nicht wie gewöhnlich in die Vorhölle, den Limbus). Cynwulf selbst erwähnt die Sage im II. Teil seines „Crist“ (in den Hymnen Vers 440—778).

Im übrigen verweise ich auf Wülcker und hebe nur noch hervor, dass auch Dante⁴⁾ das Motiv vom Aufenthalt der Altväter im Limbus verwertet hat.

Mancherlei Faktoren mögen bei Entstehung und Verbreitung der Sage mitgewirkt haben. Die rein verstandesmäßige Erwägung, dass Christi Geist zwischen Tod und Auferstehung irgendwo sich aufgehalten haben muss, dass manche Stelle der Bibel auf einen Aufenthalt in der Hölle hinweist, lasse ich hier beiseite. Andere Momente psychologischer Art sind von Bedeutung. Erstens: das religiöse. Man empfand die Notwendigkeit, den Sieg Christi, der zu Lebzeiten über Tod und Teufel triumphiert hatte, auch realistisch auf die Hölle auszudehnen. Erst mit dem Augenblicke stand der Erlöser in vollkommener, göttlicher Glorie da.

Zweitens kommt das Gerechtigkeitsgefühl hinzu. Es erschien ungerecht, dass alle Frommen, die vor Christi Zeit gelebt hatten, ohne

1) In der Malerei der neueren und neuesten Zeit ist die Höllenfahrt Christi in ununterbrochener Folge behandelt worden; so von Giovanni di Fiesole (Fresken zu San Marco-Florenz und in der Akademie-Florenz), von Mantegna u. a. Dürers ethisch-tiefe Darstellungen lassen sich der ästhetischen Auffassung des Angelo di Cosimo gegenüberstellen. Cornelius und J. Ritter von Führich haben sich noch im 19. Jahrhundert an dem Stoff versucht.

2) „Evangelia apocrypha“ ed. C. de Tischendorf, Lipsiae 1876.

3) Ursprünglich selbständig ist auch das kurze frz. Gedicht der Jongleurs (s. u.).

4) Dante, „Divina Commedia“, Inferno IV, Vs. 49ff.

ihre Schuld ewiger Verdammnis anheimfallen sollten. Durch den Neuerer Christus selbst wird so eine Vermittlung des Alten und Neuen Bundes bewirkt.

Im späteren Mysterium kam dem „Prophetenspiel“ eine ähnliche Rolle zu. Es bedeutet (als Einleitung des Weihnachtsspiels) eine Verschmelzung der alten und neuen Heilsgeschichte.

In dritter Linie hat nicht zum mindesten der hohe poetische Gehalt der Sage zum Erfolge verholfen.

Endlich hat als viertes Moment, namentlich in der Zeit der grossen Mysterien, der Geschmack an grausigen Schreckensszenen der Hölle, der Kitzel des „Gruselns“ beim Schauen unterirdischer Geheimnisse ausschlaggebend gewirkt.

Allgemeiner Plan der Untersuchung.

In der altfranzösischen Literatur findet sich der Niederschlag der Christi-Höllenfahrts-Sage in religiös-didaktischen (gereimten und prosaischen), in dramatischen und selbst ganz profanen Denkmälern. Als einzelne Episode der Passion fügt sie sich in den grossen Rahmen organisch ein. So ist die Tatsache erklärt, dass sie sich in der afz. Literatur nie isoliert behandelt findet (doch vgl. das Jongleurgedicht). Kam ihr ja doch auch im Vergleich zu dem grossen Heilswerke der Erlösung nur eine sekundäre Bedeutung zu.

Die nachfolgende Untersuchung erstreckt sich auf das ganze Gebiet der afz. Literatur. Innerhalb der einzelnen Dichtungsgattungen geht sie chronologisch vor.

Die religiös-didaktische Poesie kennt drei mehr oder weniger freie „Übersetzungen“ des Ev. Nic., ferner ein sehr verbreitetes Jongleurgedicht über unsern Stoff aus dem 13. Jahrhundert. Die Abhängigkeit und das Verhältnis der zahlreichen Hss. sind noch nicht ganz geklärt. Ein gereimtes „Credo“ erinnert endlich an die Befreiung der „Freunde“ Christi. Wenn ich manchmal auf theologisches Gebiet übergreifen habe, so brachte es der Gegenstand und vor allem die Quellengeschichte (Evangelisten, Ev. Nic., Patristik, Dogma) mit sich.

Die Prosäübersetzungen des Ev. Nic. haben kaum literarisches Interesse und werden nur kurz gestreift.

In der profanen Literatur finden sich manche Anklänge an unsere Sage in dem Graalzyklus.

Für die dramatische Literatur ist die Höllenfahrt Christi ein unentbehrlicher Bestandteil. Der Entwicklungsgang aus der Liturgie heraus lässt sich nicht so klar darlegen wie etwa bei der Auferstehungs-, Marien-, Apostelszene, aber immerhin bietet die Liturgie auch für uns reiche Keime wie die nächtliche Osterprozession, Hymnen u. s. w.

Kaum ein bedeutendes Mysterium vom Leben und Sterben des Herrn lässt die Höllenfahrtsszene aus. Die Grundlage der Behandlung bilden immer das Ev. Nic., Pars II, oder dessen Nacherzählungen im „Speculum historiale“, in der „Legenda aurea“ u. ä. Werken. — Doch auch andere Faktoren sind von Bedeutung gewesen für die Entwicklung der Szene, Faktoren, die auf Entstehung und Ausbildung der Mysterien überhaupt ein Licht werfen. So ist es nicht schwer, aus unserer Szene Rückschlüsse auf die Abfassungszeit des ganzen Mysteriums zu machen, auf die Bildung des Verfassers, auf seine Quellen, auf Kulturverhältnisse seiner Zeit. Z. B. ist in der halb epischen, halb dramatischen „Passion d'Autun“ der Einfluss des lehrhaften Gedichtes der Jongleurs zu erkennen. Scholastische Gelehrsamkeit¹⁾ offenbart sich in der Szene der „Résurrection de Sainte-Genève“. In derselben Szene, weit mehr aber noch in der zeitlich folgenden der „Passion de Sémur“ stossen wir auf deutliche Spuren der Osterprozession und liturgischen Gesänge — ein überzeugendes Beispiel des liturgischen Ursprungs der Mysterien überhaupt.

Bedeutend grösseren Umfang nimmt die Szene in den grossen Mysterien des Eustache Mercadé, Arnoul Greban und Jean Michel an. Abhängigkeit dieser Szenen voneinander, nach Inhalt und Form, ist das eine charakteristische Merkmal. Selbst wörtliche Übereinstimmungen kommen vor. Das andere charakteristische Merkmal betrifft Greban allein: trotz aller Abhängigkeit von seinen Vorgängern leuchtet bei ihm das Gemüt des wahren Dichters durch.

Mit der Ausdehnung und dramatischen Vervollkommnung nimmt auf der andern Seite die Erhabenheit der Szene ab. Grotteske, satirische und krass realistische Züge dringen ein und nehmen allmählich überhand. Man merkt es: das Wesentliche sind dem Publikum nunmehr die „diableries“ und die Darstellung der Höllengreuel.

Im Laufe der Abhandlung hat sich gelegentlich Anlass gefunden, auf den Zusammenhang der Höllenfahrtsszene mit dem alten Prophetenspiel, der Auferstehung und der Himmelfahrt hinzuweisen.

Im Anhang habe ich versucht, ein kurzes Bild der Inszenierung der Höllenfahrt Christi auf der mittelalterlichen Bühne zu geben, vorwiegend an der Hand der Bühnenanweisungen, welche die fälschlich

1) In wie grossem Masse die Mysterienverfasser von theologischen Traktaten abhängig sind, hat Roy gezeigt in „Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle“, Dijon-Paris, o. J., passim. Hauptquellen bilden die „Catena aurea“, die „Summa theologiae“ des Thomas von Aquino, die „Postillen“ des Nicolas de Lire. Mit Ausdehnung auf die bildende Kunst zeigte dasselbe von den „Meditationes“ des hl. Bonaventura Male in „Le renouvellement de l'art par les Mystères à la fin du m.-â.“ (in Gaz. d. b. arts, 3. S. XXXI, 1904).

dem Jean Michel zugeschriebene „Résurrection“ enthält. Doch sind auch die früheren Mysterien berücksichtigt worden.

Teil I.

Die Höllenfahrt Christi in der religiös-didaktischen Literatur.

A. In der poetischen.

Die „Passion“ des 10. Jahrhunderts.

Den ersten nachweisbaren Niederschlag der Legende von Christi Höllenfahrt in der afrz. Literatur bietet die Clermonter „Passion du Christ“ aus dem 10. Jahrhundert (Hs. 189 zu Clermont-Ferrand). Möglich, dass die kurze in 129 Quatrains uns erhaltene Erzählung vom Leiden Christi nur einen Teil bildete einer umfassenden Lebensbeschreibung. Für uns ist es lediglich von Wichtigkeit festzustellen, dass der geistliche Verfasser neben dem Ev. Matth. und Joh. auch die apokryphe Quelle des Ev. Nic.¹⁾ benutzt hat, wie Str. 94—97 beweisen.

Str. 94: Nach der Hinabfahrt zur Hölle besiegte J.-Chr. dort „fort Sathanau“. Durch seinen eigenen Tod hat er diesen für immer vernichtet.

Str. 95: Der erste Mensch und seine Kinder, die kleinen und die grossen, schmachteten dort seit langen Jahren wegen der Sünde Adams

Str. 96—97: Reflexion des Dichters über die Erlösung aus Höllenqualen und Einführung ins Paradies.

Ohne Zweifel hat das Ev. Nic. dem Dichter vorgeschwebt (gegen Wülcker²⁾): der Triumphzug zur Hölle, der Untergang Satans, „li om primers et soi enfant“, die Erwähnung des Paradieses, das ist die gemeinsame Grundidee in beiden Werken. Zugegeben muss werden, dass sich wegen der Kürze und unbestimmten Ausdrucksweise aus unserer Stelle ganz Sicheres nicht schliessen lässt.

Von dogmatischer Bedeutung ist die Erwähnung der „petit“ (95 c), von denen das Ev. Nic. nicht spricht. Die Frage, ob die erbündlich geborenen und vor der Taufe gestorbenen Kinder auch des Heils teilhaftig wurden, hatte in der Patristik wiederholt Anlass zu Meinungs-

1) Auch andere legendarische Züge hat er mitverwoben, z. B. die Legende vom nahtlosen Rock.

2) Wülcker a. a. O. p. 24.

verschiedenheiten gegeben (s. u. p. 12, A. 3). Der geistliche Dichter betont offenbar mit Absicht seine liberale Auffassung.

Bei der naiven und unpoetischen Darstellung unseres Textes kann von literarischem Werte kaum die Rede sein; nur war es nötig, unsere Legende hier als erstes Glied einer langen Kette — mehr als ein unumgängliches Denkmal denn als ästhetisch zu bewertendes Erzeugnis — näher zu betrachten. —

11. und 12. Jahrhundert.

Eine für unseren Stoff unfruchtbare Zeit! Eine „Passion“¹⁾ aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, welche dem Titel nach die Höllenfahrt zu behandeln verspricht, bringt sie in Wirklichkeit nicht.

Ganz abgesehen von den verloren gegangenen literarischen Denkmälern dieser Epoche, ist es immer noch erstaunlich, dass die Produktion an religiösen Gedichten so gering ist in einer Zeit, wo doch religiöse Überzeugung der Angelpunkt des Lebens ist. Wenn aber Übersetzungen und Paraphrasen der Bibel, Behandlungen religiöser und legendarischer Motive²⁾ der Mehrzahl nach erst jüngeren Datums sind, liegt das daran, dass die Kirche vorerst solche Bestrebungen durchaus missbilligte. „Elle [l'Eglise] pense pour eux [les hommes] et ne leur permettait pas de penser sans elle“³⁾.

13. Jahrhundert.

Über die Schwelle vom 12. zum 13. Jahrhundert müssen wir hinüberschreiten, um zahlreiche, erwünschte Belege für die Verbreitung der Sage von Christi Höllenfahrt zu finden.

Vor der Betrachtung der uns zunächst interessierenden drei „Übersetzungen“ des Ev. Nic. ist es angebracht, den Begriff der mittelalterlichen „Übersetzung“ zu definieren. Für den, der die Art kennt, mit welcher mittelalterliche Übersetzer ihre Originale behandelten, ist es nichts Neues, dass das Wort „Übersetzung“ cum grano salis zu verstehen ist. Nach Gutdünken werden Änderungen vorgenommen, Zutaten gemacht, Stellen gestrichen, ja der Sinn dem Milieu und der Anschauung der jeweiligen Zeit angepasst. „C'est l'individu qui triomphe“⁴⁾. Dies erklärt sich aus dem mangelnden historischen Sinn des Mittel-

1) Vgl. Wülcker a. a. O. p. 24.

2) Ein gereimter Bericht über die Genesis, Psalmen, das Hohelied, Buch Hiob und die gereimte „Bible“ des Herman de Valenciennes — das sind im grossen Ganzen die spärlichen Überreste unserer Dichtungsgattung aus dieser Zeit.

3) J. Bonnard, „Les Traductions de la Bible en vers français au m. â.“ Paris 1884, p. 2.

4) ib. p. I.

alters. Man besitzt nicht genügend Abstraktionsvermögen, um objektiv denken und urteilen zu können.

„Roman de Résurrection“ des André de Coutances.

Wie weit entfernt gerade die beste der drei gereimten „Übersetzungen“ des Ev. Nic.¹⁾, der „Roman de Résurrection“ des André de Coutances, von einer einfachen Übersetzung ist, wird gezeigt werden (Hs. im Brit. Mus., N. Add. 10289, fol. 64 — fol. 81v). Adlige Abstammung des Verfassers, gediegene Erziehung, Kenntnis des Altertums, Beschäftigung mit der leichten lyrischen Muse lassen eine freiere, schwungvolle Behandlung der Vorlage erwarten. Seine lateinischen Kenntnisse verwertet er gerne, vgl. die lat. Citate nach dem Ev. Nic., Pars II, lat. A, cap. VIII.

Von dem 2040 achtsilbige Verse zählenden Gedicht entfallen fast 1000 (Vs. 947—1862) auf die Höllenfahrt, die den Kern des Ganzen ausmacht. Das andere bildet nur den Rahmen, doch sei es für den Zusammenhang kurz wiedergegeben:

Die Auferstehung Christi verursacht Aufregung und Schrecken im jüdischen Synedrium. Caiphas, Anna, kurz „li felon juif“, folgen dem Rat des klugen Nicodemus, den Joseph von Arimathia holen zu lassen. Josephs Bericht über seine wunderbare Befreiung aus dem Kerker veranlasst sie, auch noch Leotinus' und Carinus' (Leucius und Karinus im Ev. Nic.), Bestätigung zu hören. Die aus dem Grabe erstandenen Zwillingsöhne des Simeon kommen. Aber nicht Beschwörung, sondern erst das Kreuzeszeichen, das man über ihrer Zunge macht, kann ihre Stimme*) lösen. Voneinander getrennt schreiben sie folgendes nieder (Vs. 947ff., Beginn der Höllenfahrt):

Mit den Patriarchen und Propheten sassen wir in der Hölle, als plötzlich eine wunderbare Klarheit die Dunkelheit durchstrahlte. Adam, der Vater des Menschengeschlechts, und alle Insassen der „*orrible marche d'enfer*“ jubelten dem Lichte entgegen: „König der Ehren, dein Glanz steigt zu uns hernieder“. (Vs. 947—992). —

1) „Trois Versions rimées de l'Évangile de Nicodème“, pp. G. Paris-A. Bos, in Soc. des. a. T. fr. 1885 (s. a. Herrigs Archiv, Bd. 64).

2) Im Mittelalter ist der Glaube weit verbreitet, die von den Toten Auferstandenen seien stumm, auch sei das Lachen für immer in ihnen erstorben. So ergeht es dem Lazarus (in der „*Passion de Sainte-Geneviève*“). Auch St. Patricius, der die Greuel der Hölle geschaut, lacht nie mehr:

„Ki de cel liu revenuz est
Nule riens jamés ne li plest
En cest siecle, ne jamés jur
Ne rira mes, adez au plur;
E gemissent li maus ki sunt
E les pechiés ke les gens funt.“ (Roy a. a. O. p. 48*)

Und Jesaias erhöhte den Jubel durch seine Weissagungen (s. Jesaias 9, 2), und Simeon, dessen Augen den Herrn im Tempel geschaut hatten (s. Luk. 2, 25—28), meldete die Ankunft des Erlösers (Vs. 993 bis 1044). —

Allgemein wurde der Jubel, als Johannes der Täufer¹⁾ (in seiner Eigenschaft als Vorläufer des Herrn) — „uns qui hermite resembla“ — die frohe Botschaft bestätigte. (Vs. 1045—66). —

Und Seth erzählte, als Adam krank darnieder lag, habe er ihn entsandt, um Öl vom Baume der Barmherzigkeit aus dem Paradiese zu holen. Der Erzengel Michael aber habe ihm den Eingang verwehrt mit der Prophezeiung, dass in 5500 Jahren Gottes Sohn, das „milde Öl der Welt“, Adam und das ganze „umain lignage“ befreien werde. (Vs. 1067—1154).

Satan bemerkt den ausbrechenden Jubel, schöpft Verdacht und gebietet Enfer, sich zum Empfang des Widersachers bereit zu halten, der sich rühme, Gottes Sohn zu sein. Wie hasst er ihn, der seinen Klauen so manchen Blinden, Tauben sowie mit Siechtum und Krankheit Beladenen entrissen hat! Enfer ist argwöhnischer und weniger zuversichtlich als Satan. Er ahnt Böses. Umsonst: Satan bleibt anmassend und siegesgewiss bis zur Verblendung; hat er doch auf Erden seines Feindes Untergang ins Werk gesetzt:

„Je l'ai fait en un fust estendre
Et vilment comme larron pendre,
Et li ai fait durs clous d'acier
Es paumes et es piez fichier;
Fel o eissil li destemprai,
De quai en la croiz l'abevrai;
Après fis en son sanc baignier
La lance d'un mien chevalier.“ (Vs. 1253 ff.)

Immer lauter wird der Streit der zwei Teufel. Enfer gerät in Wut und schreit:

„ . . . Satan mauvés,
Ennemi de joie et de pes,
Horribleté, honte et puor,
— — — — —
Je voi bien tot apertement
Que destruis et honiz nos as.“ (Vs. 1267 ff.)

Auch die Erinnerung an Christi Wundertaten wie die Auferweckung des Lazarus vermag Satan nicht von der Göttlichkeit des Kommenden zu überzeugen (Vs. 1155—1360). —

1) „Il baptiza moi et je lui“ lässt André den Johannes sagen (Vs. 1060). Joh. d. T. muss er selbst von Christus getauft werden!

Mitten durch diesen ungeberdigen Streit ertönt plötzlich wie Donner-
schlag eine Stimme:

„ . . . Orribles bestes,
Princes d'enfer qui leenz estes,
Ovrez vos portes, quer ci vient
Por quoi ovrir les vos covient;
Ovrez tost, si i entrera
Li rois de gloire, et en merra
Tos les sainz que il a raienz“.

(Vs. 1369 ff.)

Grosser Aufruhr in der Hölle und leidenschaftliche Vorwürfe Enfers
Satan gegenüber, der von seinem Thron gestürzt wird. Enfer lässt die
Höllentore verbarrikadieren und ruft das Höllenvolk herbei:

„Mes fures, mes orribletés,
Levez tost sus, clöez vos portes
Qui d'enfer sont reddes et fortes;
Ces gonz et ces toroiz fermez,
Et ceenz vos tenez serrez“.

(Vs. 1394 ff.)

(Vs. 1361—1402). —

Die Donnerstimme erhöht die Freude der Gerechten und ihren Mut.
Als die Stimme sich zum zweitenmal vernehmen lässt, wollen sie Enfer
zur Öffnung der Pforten zwingen.

„Qui est cil roi de gloire?“

fragt Enfer und erhält von David die Antwort, dass es der König ist,
der die Macht der Hölle brechen wird. (Vs. 1403—1482.)

Die Schilderung des höllischen Heeres, das schreckensbleich und
wie gelähmt untätig verharret, ist ausserordentlich malerisch:

„Es vos enfer tot commëu:
Li deable sont esmëu
Des paroles que il öirent,
Et de la clarté s'esblöirent;
Parmi enfer ullent et braënt
Et vers les teniebres se traient.
Tuit füirent a la clarté
Et se mistrent en la nerté.
Mort, qui estoit gonfanonniere
Et d'enfer portout la baniere
De poor devint pale et triste
Et trestuit li autre menistre,
Les fures, les orribletez
Et les autres malëurtez
D'angoisse, de poor tremblerent.“

(Vs. 1483—1497.)

Der Herr der Ehren hält von Engeln umgeben seinen Einzug.
Alles weicht ihm.

„Il fist d'enfer sa volonté.“

Er stürzt Mort in den Höllenschlund, dann überliefert er Satan dem Enfer und :

„lièr l'a feit mout estroit
O chaiennes ardanz de fer.“ (Vs. 1525—47.)

Bei diesem Anblick bricht ein wütender Sturm der höllischen „legions“ gegen Satan los, ihren Herrn und Meister, der sie so schändlich ins Unglück gestürzt hat. (Vs. 1548—1625.) —

Jesus Christus schreitet nun zur positiven Aufgabe seines Werkes: zur Erlösung der Gerechten. „Li douz mestre“ ergreift Adam bei der Rechten und nimmt die Anbetung der Gläubigen entgegen, die um ihn knien. In langsamer Prozession und unter Absingen von Psalmen und Hymnen verlässt man die Hölle. Jesus und Adam führen den Zug zum irdischen Paradies. Am Eingangstor nimmt sie Erzengel Michael in Empfang, dem Christus die weitere Fürsorge überlässt. (Vs. 1626 bis 1748.)

Es folgen noch zwei Sagenmotive: Elias und Henoch, die erst im Kampf mit dem Antichrist sterben sollen, kommen den Gerechten entgegen und begrüßen sie; ferner wandelt auch schon im Paradiese Dismas, der gute Schächer, sein Kreuz auf dem Rücken. —

Der Schluss des Gedichtes ist ohne Belang für uns, er ergänzt den Rahmen: wörtliche Übereinstimmung der Berichte des Leotinus und Carinus; Bestürzung der Juden; Rechtfertigungsbrief des Pilatus an Kaiser Claudius (Vs. 1863—2040). —

Das Ev. Nic. hat ausschliesslich der Bearbeitung Andrés zugrunde gelegen, vgl. des Verfassers eigene Angabe:

„ . . . je veil tretier une estoire
Que j'ai de son fil Jhesus Crist,
Si com Nichodemus l'escrist.“ (Vs. 78—80.)

Die Stellen, die dem kanonischen Text der Bibel entlehnt zu sein scheinen, finden sich auch fast ausnahmslos im Ev. Nic., z. B. die Prophezeiung des Jesaias: „Le pueple qui seeit — En teniebres et languissoit“, Vs. 1001 ff. (Jesaias 2, 9 und Ev. Nic., Pars II, lat. A, cap. II); der Bericht Simons, Vs. 1011—44 (Luk. 2, 25—28 und Ev. Nic., cap. II); der Bericht Johannes' des Täuflers, Vs. 1045—66 (Matth. 3, 17 und Ev. Nic., cap. II); das Wechselgespräch zwischen Christus, den Teufeln und den Propheten (Ps. 24: „Tollite portas, principes vestras . . .“ und Ev. Nic., cap. V); endlich die Psalmen (p. 124—126): „Domine clamavi“ (Ps. 29 und Ev. Nic., cap. VIII), „Cantate Domino“ (Ps. 97 und Ev. Nic., cap. VIII).

Bevor ich auf einen Vergleich zwischen André und seiner Quelle eingehe, muss ich einige erläuternde Erklärungen über die schon mehrfach zitierte Quelle (das Ev. Nic.) geben. Das Ev. Nic. besteht aus zwei ursprünglich getrennten Teilen:

a) den *Gesta Pilati*, oder dem eigentlichen *Ev. Nic.*

b) dem *Descensus Christi ad Inferos*.

Der 1. Teil enthält in cap. I—XVI die Passion, der 2. in cap. XVII bis XXVII (und mit späterer Hinzufügung bis cap. XXIX) den Bericht des Leucius und Karinus über die Höllenfahrt Christi. Dieser *Descensus* beruht auf einer unter dem Namen des „Leucius Carinus“ verbreiteten gnostischen Schrift. Ausser den griechischen Redaktionen besitzen wir zwei lateinische (beide in mehreren codices), die kaum voneinander abweichen. Sie seien mit Tischendorf¹⁾ A und B genannt. Wo es nicht ausdrücklich anders bemerkt wird, ist in folgendem immer von lat. A die Rede, dem das Mittelalter den Vorzug gibt.

Der Titel „*Ev. Nic.*“ führt in Versuchung, Nicodemus selbst, das Mitglied des Synedrums und den heimlichen Schüler des Herrn, für den Verfasser zu halten, und der Prolog, der ihn als solchen beglaubigt, könnte uns bestärken. Aber Tischendorf²⁾ zeigt, dass diese Annahme irrig ist: der Prolog ist spätere Zutat, und der Name „*Ev. Nic.*“ stammt erst aus der Zeit Karls d. Gr. — Der Name ist vielmehr zu erklären aus der vielfach geübten Manier des Mittelalters, einem Werke den Namen des darin vorkommenden Haupthelden zum Verfasser zu geben (besonders in den *Gesta Pilati* spielt Nic. eine wesentliche Rolle). Das trug zur grösseren Glaubwürdigkeit der Erzählung bei. —

Über den Ursprung des *Descensus* herrschen Meinungsverschiedenheiten in theologischen Fachkreisen. Ich gehe kurz darauf ein, da sie zugleich ein Licht werfen auf die Überlieferung des *Ev. Nic.* Maury³⁾ sieht im *Descensus* eine Kompilation aus Werken der Kirchenväter, die mit grosser Vorliebe die Höllenfahrt zum Gegenstand ihrer Betrachtungen gemacht haben (besonders Irenäus [115—202], Origenes, Epiphanius, Eusebius von Alexandrien, Tertullian, Ambrosius, Firmianus Maternus und Augustin⁴⁾ in seinem „*Serm. de tempore*“ CLX [alias 137], endlich Gregor d. Gr.). Und in der Tat, der überraschendsten Parallelen zwischen den Schriften der Kirchenväter und dem *Descensus* sind viele. Man findet im *Descensus*⁵⁾ „*exposé, presque avec les mêmes paroles, le dogme de la descente de J.-Chr. aux enfers; c'est le même langage, ce sont les mêmes figures oratoires; seulement dans notre apocryphe, le tableau s'est agrandi, a pris des proportions plus fortes et le côté allégorique a fait complètement place à l'interprétation littéraire*“.

1) Tischendorf a. a. O. p. LXXV, LXXVII.

2) ib. p. LVIII ss.

3) Maury, A.: „*Nouvelles Recherches . . . d'Ev. de Nic.*“ (in „*Mém. d. l. soc. des Antiq. d. l. Fr.*“ XX, 1850, p. 351 ff.).

4) Migne: *Patrol. lat. Op. Aug. V*, 2, col. 2059 ss.

5) Maury a. a. O. p. 351.

Ich hebe nur einige der wichtigsten Übereinstimmungen hervor: die wunderbare Klarheit, welche die Hölle erhellt; der dramatische Dialog zwischen Inferus und Satan (bei Eusebius von Alexandrien in fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem Ev. Nic.); der Jubel der Propheten und der Schrecken der Dämonen; die Sprengung der Höllentore; die Befreiung Adams und seiner Nachkommen. — Tischendorf¹⁾ und Lipsius²⁾ behaupten — gegen Maury — die Priorität des Descensus³⁾ den Schriften der Kirchenväter gegenüber. Als Nichtfachmann bin ich nicht in der Lage, die Frage zu entscheiden, neige aber der folgenden Meinung Lipsius' zu: Nach ihm ist der Verfasser des Descensus Leucius Carinus, gnostischer Schriftsteller und berüchtigter Fälscher aus dem Beginn des 2. Jahrhunderts. Irrtümlicherweise gab man später den zwei Söhnen Simons diese Namen. Gerade zu der Idee eines Triumphes Christi über die Schatten der Hölle gibt es in

1) Tisch. a. a. O. p. LXVIII.

2) Lipsius, R. A., „Die Pilatus-Acten kritisch untersucht“, Kiel 1886, p. 40 ff.

3) Eine kurze Betrachtung über das Dogma von der Höllenfahrt Christi führt uns bis in die Anfänge des Christentums zurück. Bemerkt sei nur, dass nach der ursprünglichen Auffassung nur Christi Geist zur Unterwelt fährt, ohne den Gerechten das Heil zu bringen. Folgende Stellen des N. T., mehr oder weniger in theologischen Kreisen angefochten, deuten auf die Höllenfahrt hin: Petrusbrief I, Vs. 18 ff. (die Auslegung ist von dem Sinn abhängig, den man dem Ausdruck *πνεύματα* unterlegt); Luk. 23, 43: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“ (*παράδεισος* bezeichnet nach jüdischem Sprachgebrauch die Vorhölle, den Aufenthaltsort der Gerechten); Epheser 4, 8 ff.; Ap.-Gesch. 2, 27 bis 31; Matth. 12, 40; Röm. 10, 7; Phil. 2, 10; Kol. 2, 15; Offenb. Joh. 1, 18. — Aber schon bei den Kirchenvätern dringt die Auffassung durch, dass Christus die Hölle besiegt hat. Die ältesten Spuren des Dogmas lassen sich auf dem Konzil von Sirmium nachweisen. Im Apostolikum ist das „Niedergefahren zur Hölle“ seit dem 8. Jahrhundert fest. Wohlverstanden betont das Dogma nicht den Triumph Christi, aber die katholische Kirche möchte es in diesem Sinne auslegen. Auch Luther hat mit seiner realistischen Vorstellungskraft den Passus so interpretiert, dass Christus mit den finsternen Höllenmächten einen erbitterten Kampf bestanden hat. — Andererseits ist nach Überzeugung eines Teils der reformierten Kirche dieser Satz nur der Ausdruck des äussersten, schmerzlichen Leidens Christi. —

Eine andere dogmatische Streitfrage war es, ob das Heil nur den Gerechten des alten Bundes oder auch andern zu teil geworden ist. Morgenländische, freiere Überzeugung stand der rigoristischen des Abendlandes gegenüber, die nur die Befreiung des „limbus patrum“ zuliess und sogar den „limbus infantium“ (der ohne Taufe gestorbenen Kinder) ausschloss (so Conf. orthod., Augustin, Gregor). Dadurch wird auch z. B. in der dem Jean Michel fälschlich zugeschriebenen „Résurrection“ die Handlungsweise Christi dogmatisch begründet.

den gnostischen Problemen genaue Analogien, z. B. bei Marcion¹⁾. Der Demiurg der Marcioniten entspricht ungefähr dem Satan der Christen. Beide lassen J. Chr. kreuzigen in dem Wahne, es sei nur ein gewöhnlicher Sterblicher. — Andererseits widerspricht es der marcionitischen Auffassung, dass Christus nur die Gerechten befreit. Bei Marcion werden gerade die von Demiurg verfolgte Sodomiter, Ägypter, Kain u. s. w. des Heils teilhaftig. —

Dem Gnostizismus verwandte Züge sind noch die Sage vom Baum des Lebens und dem daraus fließenden Öl der Barmherzigkeit (vgl. Ev. Nic., Pars II, cap. III), das Gespräch Michaels und Seths am Tor des Paradieses, die Vorstellung eines provisorischen Paradieses, das vom himmlischen bis zum jüngsten Gericht getrennt ist.

Die Uridee der Höllenfahrt im Gnostizismus ist abstrakt. Der Descensus symbolisiert den Triumph des Lichtes über die Finsternis, den ewigen Kampf des guten mit dem bösen Prinzip. Wer dünkte nicht an Ormuzd und Ahriman der persischen Religion, an germanischen Mythos? Gutes und Böses, Leben und Sterben, Licht und Finsternis: der Kern eines jeden Mythos! Poetisch verklärt gibt das Ev. Nic., Pars II, cap. II (s. a. Jesaias 9, 2) den Gedanken wieder: „Nos autem cum essemus cum omnibus patribus nostris positi in profundo in caligine tenebrarum, subito factus est aureus solis calor purpureaque regalis lux“.

Sonst aber hat die symbolisch gnostische Auffassung im Ev. Nic. eine starke Wandlung zum Wörtlichen, Realistischen erfahren.

André übergeht keinen Zug seines Originals, doch spinnt er die Reden aus und gestaltet die Handlung lebhafter. So sind die Weisungen des Erzengel Michael (in der Szene mit Seth) bedeutend erweitert, namentlich die Worte, die auf die Höllenfahrt hinweisen (Vs. 1001 ff.); so betont er wiederholt die Tatsache, dass nur die Gerechten erlöst werden:

„Les boens mist hors, lessa les maus“

(Vs. 2040, vgl. a. 1641/3);

so gibt er dem Streite zwischen Satan und Enfer Zusätze (Vs. 1267 ff.). Und bei solchen Zusätzen geht dann und wann die Phantasie mit ihm durch, und der logische Faden wird durchgerissen, denn die Verse 1592 ff. einerseits und 1611, 1614, 1642, 2040 andererseits widersprechen sich: die Hölle ist vollständig entvölkert und doch bleiben die Sünder in der Hölle! —

Wie seine Quelle, so kennt André auch nur typische Vertreter des guten oder bösen Prinzips. Individuelle Züge zeigt nur der leichtgläubige, anmassende, naive Satan. Fast komisch mutet die Redeweise der Teufel an, wenn sie sich der biblischen Terminologie bedienen, so wenn es

1) Vgl. Baur, „Christliche Gnosis“, 1835, p. 273 ff.

heisst: „Ita nunc scio, salvator est generis humani“ (Ev. Nic., Pars II, cap. IV). Ein guter Christ kann nicht christlicher reden!

Über Christi Person lässt sich nicht viel sagen. Nicht als ob sie in den Hintergrund träte, im Gegenteil, sie beherrscht die ganze Szene. Aber seine einzige Eigenschaft ist *Maiestas divina*. Wenn der Glanz seiner Persönlichkeit durch die leidensvolle Rolle des „Schmerzensmannes“ verblasst, so ist die Höllenfahrt ein geeignetes Gegengewicht. Hier ist Christus der Triumphator. Vollendete Göttlichkeit spricht aus seinem Handeln, aus seinen wenigen Worten. Selbst später, als in den Mysterien die Szene grosse Dimensionen angenommen hat, behält Christus seine stille Grösse bei. Seine Worte bleiben auf ein Mindestmass beschränkt.

Vor allem charakteristisch für den französischen Dichter des 13. Jahrhunderts sind die realistischen Ausschmückungen. Einige wenige finden wir schon im Keime im Ev. Nic., so wenn es von den Höllentoren heisst: „*claudite portas crudeles vestras et vectes ferreos supponite*“ (Pars II, cap. V); es bedarf aber erst der mittelalterlichen Phantasie eines André, um dem Bilde der Hölle mit ihren unheimlichen Gestalten Leben und Form zu verleihen. „Seiner Engel grosse Schar“ lässt er mit Christus in die Unterwelt hinabsteigen. Vollständige Dunkelheit herrscht hier:

„*Entra onques mes en ta porte
Lumiere nule ne clarté?*“ (Vs. 1272/3.)

Zwei Teile bilden die Hölle: die Vorhölle (= *Limbus*) und die tiefe Hölle (= *bas-enfer*). Die Vorhölle ist eine Art „gute Stube“. Die Heiligen und Gerechten sind dort gefesselt, anscheinend ohne besondere Qualen zu erleiden. Folgender Prozess hat sich im Lauf der Jahrhunderte in der Auffassung vom Los der Gerechten vollzogen: Die Uridee ist, dass sie nur moralische Qualen leiden. Sie dürfen, von Dunkelheit umgeben, das Antlitz Gottes nicht schauen. Mehr und mehr bildet sich im Mittelalter — jedoch sehr schwankend — die Vorstellung von körperlichen Qualen heraus.

Die „*Passion du Christ*“ des 10. Jahrhunderts lässt die Gerechten nur schmachten¹⁾, doch schon im Passionsgedicht der Jongleurs spricht Adam von seinen „unerhörten Schmerzen“. So überträgt man die Vorstellungen von der eigentlichen Hölle allmählich auf die Vorhölle, doch nur zum Teil; denn die Gerechten haben immer eine bevorzugte Stellung vor den Sündern. Auch der *Limbus-Turm* der Mysterien erinnert an die Unterscheidung: er ist vollständig von der Hölle getrennt.

1) So auch bei Dante:

„*Non avea pianto, ma'che di sospiri
Che l'aura eterna facevan tremare:
E ciò avennia di duol senza martiri . . .*“

(Div. Commedia IV, 26 ff.)

Dass die Gerechten hier aber auch Qualen irgendwelcher Art ausstehen, beweisen ihre Klagen, beweist auch die Abbildung¹⁾ der Passionsbühne von Valenciennes: aus dem Limbus-Turm dringen Qualen und Feuer hervor.

André erwähnt folgende Gerechten mit Namen: Carinus und Leotinus (Ev. Nic.: Leucius), Adam, Symeon, Johan Bautiste, Ysaie, David, Seth. Zusammenfassend sagt er oft: „tuit li saint“. Er erwähnt nicht ausdrücklich Habacuc und Michaeas (des Ev. Nic.).

Die zerstreuten Angaben über das „bas-enfer“ sind unbestimmt. Satan und Mort werden durch Christus „en abisme“ gestürzt. Wir haben uns einen klaffenden Abgrund zu denken, in dem die Sünder gemartert werden (vgl. Vs. 1613—15, 1642—43).

Die Bezeichnungen für die ganze Hölle sind mannigfach, doch meist allgemein gehalten: „l'orrible marche d'enfer“ (Vs. 966), „cruel ostel“ (Vs. 988) u. s. w.

Ein mächtiges Tor bildet den Eingang zur Hölle (s. a. Ev. Nic., Pars II, cap. V). Bei der Ankunft des Herrn wird es mit eisernen Riegeln geschlossen. Die Vorstellung von dem Höllentor und seiner Sprengung durch Christus ist eine der wesentlichsten Grundlagen der Höllenfahrt. Es ist dasselbe Tor, welches in Dantes Versen ewig lebt:

„Per me si va nella città dolente:
Per me si va nell'eterno dolore:
Per me si va tra la perduta gente.

— — — — —
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.“

(Div. Commedia III, Vs. 1 ff.)

Die Torwölbung und die am Boden liegenden Torflügel sind auch ein immer wiederkehrendes Motiv der Höllenfahrtdarstellung in der bildenden Kunst (in der byzantinischen Kunst sind nach dem „griechischen Malerhandbuch“ fallende Schlüssel und Riegel unerlässliche Attribute). —

Überraschende Ähnlichkeit mit diesem Tormotiv (und auch mit anderen Vorstellungen) zeigt das altbabylonische Epos²⁾ der Istar-Venus. Auch hier hat die Unterwelt je nach dem sittlichen Tun verschiedene Abteilungen für Gute und Böse (vgl. Scheol und Gehenna, Hades und Tartarus!); auch hier verschliessen Tore den Eingang zum Hades; es sind ihrer sieben, mit Riegeln und Schlössern befestigt.

Bei der Eintrittszene der Istar-Venus glauben wir Christi Donnerstimme des Ev. Nic. zu hören, wenn es heisst³⁾:

12. Istar wie sie anlangt am Tor des Landes ohne Heimkehr, des fernen, —

1) S. Petit de Julleville, „Histoire . . .“, II, chap. VIII.

2) E. Schrader, „Die Höllenfahrt der Istar“, Giessen 1874.

3) Ib. Vs. 12 ff.

13. Dem Wächter des Tores das Gebot sie zurief,
14. Dem Wächter des Wassers: „Öffne deine Pforte,
15. Öffne deine Pforte; denn traun! eintreten will ich!
16. Wenn du nicht öffnest die Pforte, und ich nicht kann eintreten,
17. so zertrümmere ich die Pforte, zerbreche den Riegel,
18. zertrümmere die Schwelle, zerschlage die Tore.“

Ein Theologe könnte vielleicht feststellen, ob hier babylonisch-assyrische Vorstellungen durch Vermittelung des Judentums zum Christentum gelangt sind.

Die teuflische Bevölkerung der Hölle bildet eine ganze „Hierarchie“, wenn das Wort hier am Platze ist, mit Satan an der Spitze, der inmitten der Hölle thronet (vgl. Vs. 1391). Sein Name ist auch „Belzebub“, „prince de dampnacion“. Seine Untertanen, „qui parmi enfer ullent et braent“, reden ihn mit den grössten Schmähworten an:

„Beelzub, chaitif, doleros,
 Sor tote rien malëuros,
 Orribleté, puor, ordure,
 Eschar de tote criature
 Plein de tote malëurté . . .“ (Vs. 1555 ff.)

„Enfer“, die Verkörperung der Hölle, spielt nebst Satan die Hauptrolle. Ihm wird der gefesselte Satan zur ewigen Haft überliefert. Mort ist in dem streitbaren Heere „gonfanonniere et connestable“. Die übrige Menge der Teufel wird zusammengefasst in den Worten:

„trestuit li autre menistre, les fures, les orribletez et les autres malëurtez“ (Vs. 1494 ff.) und „totes les pöestez“ (Vs. 1352). Das Ev. Nic. erwähnt ausser Satan, Inferus, Mors die „Officia impia“ (cap. IV), „(cum) crudelibus ministris“ (cap. VI), „omnes legiones daemonum“ (ib.).

Wir sehen, André schildert ein Milieu voll Kraft und Leben. Dass im Grunde sein Werk nicht original ist, vergessen wir ganz. Und wir vergessen es mit Recht, denn mittelalterliche Literatur ist durchaus nicht nach dem modernen Gesichtspunkte der Originalität zu bewerten. Molières Spruch: „Je prends mon bien où je le trouve“ gilt für jene Zeiten in noch viel grösserem Masse. Sind doch häufig ganze Stellen, die man für typisch mittelalterlich hält, Übersetzungen oder Bearbeitungen lateinischer Originale (Bonnard).

Die beiden anderen gereimten Übersetzungen des Ev. Nic.

Es erübrigt sich, auf die beiden anderen gereimten Übersetzungen des Ev. Nic. einzugehen, in denen die Höllenfahrt unter strenger Anlehnung an die Quelle wiedergegeben ist. Beide haben erbaulichen Zweck (s. Näheres bei G. Paris-Bos¹).

1) A. a. O., Traduction A und C.

Popularisierung der Höllenfahrt durch lateinische Werke.

Zur Verbreitung und Popularisierung der Höllenfahrtssage hat in hohem Masse beigetragen die Wiedergabe der Szene (etwas gekürzt, sonst aber getreu nach dem Ev. Nic.) in:

1. dem „Speculum historiale“¹⁾ (um 1250) des Dominikaners und Günstlings Louis IX. Vincentius Bellocensis (liber VII, cap. LIX—LXI);

2. der „Legenda aurea“²⁾ des Genuenser Bischofs Jakobus a Voragine (cap. 54 „De resurrectione Domini“). Er schickt der Höllenfahrt eine kurze Wiedergabe des „Serm. de temp.“ (137) Augustins voraus, der von Einfluss auf die dramatische Gestaltung unserer Szene ist;

3. den „Meditationes“, dem heiligen Bonaventura fälschlich zugeschrieben (cap. 85), die besonders Jauchzen, Jubel und Lobgesänge der heiligen Väter hervorheben, sonst aber Handlung und Milieuschilderung vernachlässigen. —

Auf andere Szenen der Mysterien haben die „Meditationes“ hervorragenden Einfluss ausgeübt und durch die Mysterien auf die Kunst³⁾. Ihre eindringliche, volkstümliche Sprache, ihre ausschmückenden Bilder gehen zum Herzen und regen die Phantasie an. —

Eine kurze, in mehreren Sätzen gehaltene Paraphrase der Höllenfahrt Christi findet sich im „Lebensbaum“⁴⁾ des Bonaventura. Hier wird nach Art der so beliebten „Biblia pauperum“⁵⁾ das Werk Christi mit Samsons Heldentaten in Parallele gesetzt.

Zu der eben genannten Kategorie von Werken gehört eigentlich nicht der sog. „Belial“⁶⁾ des Jakobus de Teramo, auch fällt er in spätere Zeit (um 1400). Er ist ein in juristischer Form gehaltener Prozess⁷⁾ des Teufels gegen Jesum, der seine Hölle zerstört hat. — Ich führe das Werk hier an, ist es doch ein weiterer Beweis von der Beliebtheit des Stoffes der Höllenfahrt. In enger Anlehnung an das Ev. Nic. nimmt Jakobus die Höllenfahrt Christi zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen. Charakteristisch ist der kriegerische Geist⁸⁾, der seine

1) Ins Französische übersetzt durch Jean de Vigny um 1320 (lat. Druck von 1494).

2) Ins Französische übersetzt durch Jean de Vigny und Jean Belet. — „Legenda aurea“, ed. Th. Graesse, Lipsiae 1850.

3) Die Geburt Jesu, der Abschied von seiner Mutter Maria, die Kreuzannagelung, „Pietà“ und manche andere Szene verdanken ihre realistische Ausmalung den „Meditationes“ (s. Male: „Le renouvellement . . .“, p. 104).

4) „Lebensbaum“ aus dem Lat. des heiligen B., Freib., Herder, 1886, p. 46 f. (s. a. Detzel „Christl. Ikonographie“ I, p. 464).

5) „Biblia pauperum“, ed. Laib-Schwarz, 1867, tab. 13.

6) Jakobi de Teramo „Belial“ („Compendium . . .“), Aug. 1472.

7) Vgl. den Prozess „Advocacie N. D.“ (s. u. p. 23).

8) Sehr wahrscheinlich hat ihn dabei die szenische Darstellung beeinflusst (s. u. p. 67).

Nacherzählung belebt. So heisst es gegen Anfang: „ . . . et qui [Christus] temporali morte superatus fortibus viribus angelorum et archangelo celestium exercituum invictus et in victore vexillum in manum tenens. et sicut potens in proelio mox descendit ad inferos etc. . . .“ „et in albo vexillo cruce rubente per muros et turres ex timore praecipitat . . .“

Im einzelnen ist für die Höllenfahrt unmöglich zu entscheiden, inwiefern die französischen Dichter auf das Ev. Nic. direkt oder auf dessen Bearbeitungen zurückgreifen, zumal die Bearbeitungen sich ziemlich streng an das Ev. Nic. halten. Von Wichtigkeit ist aber, dass die „Legenda aurea“, das „Speculum historiale“, die „Meditationes“ u. s. w. Werke von kultureller Bedeutung sind. Dadurch, dass sie Gemeingut wenigstens aller Gebildeten werden, wird der alte traditionelle Stoff zu neuem Leben erweckt. Man wird ihre Rolle erst ganz zu würdigen wissen, wenn man sie mit der heutigen Romanliteratur vergleicht. Was der modernen Welt der Roman, das ist der mittelalterlichen die religiöse und legendarische Erzählung (wie sie vor allem in jenen Sammelwerken anzutreffen sind).

Das Jongleurgedicht über die Höllenfahrt Christi.

Geistliche Dichter und weltliche Jongleurs verarbeiteten die Stoffe zu episch-religiösen Gedichten. Eine ungemein regsame Tätigkeit herrschte überall. Als eifrige Kolporteure trugen die Jongleurs — und der niedere Schlag ihrer Zunft: die Bänkelsänger — die Stoffe von Ort zu Ort, die so auch dem des Lesens unkundigen Publikum vermittelt wurden. Im 14. und 15. Jahrhundert standen die religiös-legendarischen Gedichte ebenso auf dem Programm der Jongleurs wie die chansons de geste. Über den rohen Geschmack der Zeit braucht kein frommes Gemüt mehr in Klagen¹⁾ auszubrechen. Christi Passion hat den Kämpfen Rolands und Oliviers den Rang abgelaufen.

Um Jesu und Marias Leben bildete sich ein ganzer Zyklus von Legenden. Paul Meyer²⁾ glaubt in dem bis jetzt wenig gesichteten Material fünf ursprünglich selbständige Gedichte zu erkennen, die in den erhaltenen Hss. zu einem grossen Gedicht verschmolzen sind. Ihren ersten Anfängen nach gehen sie ins 12. und 13. Jahrhundert zurück. Folgende fünf Kreise sind zu einem verwachsen:

1. Die Legende vom heiligen Faniel, der die Geschichte der heiligen Anna und die Geburt der Jungfrau Maria folgt.
2. Die Geschichte Marias und Jesu.
3. Die Passion.

1) Vgl. Roy a. a. O. p. 27*/28* und Stengel, „Mitteilungen aus franz. Hss. der Turiner Univ.-Bibl.“

2) Romania XVI, p. 222,

4. Die Höllenfahrt Christi und die Auferstehung.

5. Die Himmelfahrt.

Wir wenden uns nun wieder der Höllenfahrt zu. Auch mir erscheint es ziemlich sicher, dass sie (in Verbindung mit der Auferstehung) ursprünglich ein unabhängiges Stück des Repertoires der Jongleurs gebildet hat. Dies geht rein äusserlich aus der Art der Einfügung in den Rahmen der Passion hervor, es geht auch mit einiger Wahrscheinlichkeit aus der Erwägung hervor, dass die Passion ursprünglich ohne apokryphe Quellen verarbeitet worden ist. Und hier ist wieder die Quelle das Ev. Nic., wie unten gezeigt werden wird.

In verschiedenen Hss. beginnt der Jongleur mit einer Einleitung, die auf das Kommende als auf etwas Neues aufmerksam macht:

„Or entendez selon Pescrit“ (Hs. Arsenal 5201).

„Or entendez tuit por amor“ (Hs. Grenoble 1137).

In elf Hss.¹⁾ ist uns das Jongleurgedicht über die Passion und damit gleichzeitig das über die Höllenfahrt erhalten. Die Höllenfahrt nimmt einen je nach der Hs. mehr oder weniger grossen Platz zwischen der eigentlichen Passion und der Auferstehung ein. Nur die Texte von Grenoble 1137 und Arsenal 5201 — und diese auch fragmentarisch — sind von Paul Meyer²⁾ mitgeteilt worden.

Die Stelle, an der die Höllenfahrt an die Passion angeknüpft ist, lässt sich noch erkennen, doch recht geschickt ist der Übergang z. B. ausgemerzt in der Hs. Grenoble 1137:

„Lors enclina son chief Jhesu,
Son esperit en est issu
En enfer en est venu droit
Pour ses amis que tant amoit . . .“

Den besten Beweis für die ursprüngliche Trennung von Passion und Höllenfahrt liefert die Hs. Arsenal 5201. Die Passion hat soeben mit kurzer Erwähnung der Auferstehung, Höllenfahrt (Vs. 1760—8) und Himmelfahrt geschlossen und wird durch folgende Verse ausdrücklich als beendet erklärt: „Qui vit et regne et regnera
In seculorum secula Amen.“

Doch nun erst beginnt die eigentliche Höllenfahrt mit der Überschrift: „C'est li parole que dit a la porte d'enfer“ (vgl. a. das ms. 24301 bei Roy³⁾). —

Ich gebe den Inhalt des Jongleurgedichtes in Prosa nach der Hs. Arsenal 5201⁴⁾ wieder:

1) S. Romania XVI, p. 47. Bonnard erwähnt auch elf, z. T. aber andere!

2) Romania XVI, p. 228/29 und ib. p. 51/53 (Höllenfahrt).

3) Roy a. a. O. p. 36*.

4) S. a. eine verlorene Hs.: „Not. et Extr. des mss. d. l. B. N.“, XXX, 1, p. 54—55; und eine verkürzte Lesart in Waces „Conception N. D.“ (s. Rom. XVI, 244/5).

„Hört die Worte nach der Schrift, die unser Herr gesprochen, als er an den Toren der Hölle angehalten. Er rief: „Öffnet eure Tore, ihr bösen Teufel, der Tag eures Unterganges ist da! Von höllischen Qualen will ich meine Freunde befreien. Mit meinem Blute habe ich euch losgekauft, kommt alle, die ich schon lange geliebt!“ Schrecken bemächtigte sich Adams und aller anderen, als sie Gottes Stimme vernahmen. Schreckensbleich ergriff auch „la male gent“ die Flucht. In grosser Pein war da die ganze Hölle. Als Gott der Vater sah, dass keine Seele entweichen konnte, brach er die Tore und die Riegel, die Stangen und die Schlösser. Gottsohn trat in die Hölle ein und befreite daraus Eva und ihre Söhne und Adam, Noah, Abraham, Moses, Aaron, David, den König, Salomon, Zacharias, Jesaias, Hesekiel, Jeremias, die heilige Isabella, die heilige Sarah und seine Propheten „qu'il ama“. —

„Meine Lieben“, sagte er „für euch bin ich ans Kreuz geschlagen, für euch bin ich zur Hölle herabgestiegen, die ihr nun verlassen sollt“. —

Welche Wonne empfand Adam beim Anblick des Herrn und bei dessen Worten! Er erinnerte sich des Paradieses, vergoss heisse Tränen und flehte den Herrn um Verzeihung an: „O Herr, Du kommst zur rechten Stunde. Lange Jahre hindurch habe ich meine Schuld gebüsst. Tag und Nacht habe ich unerhörte Schmerzen ertragen und laut gestöhnt. Längst wäre ich gestorben, aber zu stark litt ich! Demütig flehe ich Dich an: Vergib mir mein Verbrechen! Ich folgte nur Evas Rat. Durch sie bin ich von Dir gestossen worden.“ —

Eva, traurigen und hässlichen Angesichts, hielt sich im Hintergrunde . . .“

Hier bricht der von Paul Meyer mitgeteilte Text der Arsenal-Hs. 5201 ab. Der Rest der Szene ist aus dem „roman de Faniel“ zu ergänzen, der in dieser Evaszene (nach Paul Meyer) eng verwandt mit der Hs. Arsenal 5201 ist (s. u. p. 24).

Bemerkenswert ist noch, dass sich die Lesart der Hs. Grenoble 1137 erheblich von allen anderen unterscheidet, so dass man an ein unabhängiges Gedicht glauben möchte. Aber unzweifelhaft gehen Arsenal und Grenoble (samt den andern oben erwähnten Hss.) auf ein Original zurück, wie textliche Anklänge und Übereinstimmungen zeigen:

Arsenal 5201:	Grenoble 1137:
Vs. 3: Quant en enfer fut droiz venuz.	15. En enfer en est venus droit.
4: Devant la porte s'est restuz.	17. Devant la porte en est venus.
6: A haute voiz s'est ecriez.	19. Ains s'escria a haute vois.
7/8: „Ovrez, dist il, mauvaise gent Hui en cest jor sarroiz dolant.“	25/26. „Ouvrés la porte, male gent. Hui en cest jor serez dolent.“
18/19: Quant il la voiz Dieu entandirent Fuiant s'an vont tuit esmarri.	29/30: Quant il ont la voiz Dieu oïe Chascuns de paor torne en fuïe.
21: Paor orent la male gent.	27. Li deables grant paor ont.

23/24: Et quant Dex li peres ce voit Que d'enfer nule gent n'itroit.	43/44. Dieu vit qu'il nes ouvreront pas Les portes, li mal Sathenas.
25/26: Les huis peçoie et les verreax, Les sarräures et les posteax.	46/48. Toutes les portes derompi Et froissa toutes les closturez D'enfer et les grans serëurez.
29/31: Quant Dex dedanz enfer entra, Ses amis toz en delivra. Eve et ses fiz et Adam.	49/51. Et puis dedens enfer entra; Mout de ses amis il trouva Eve et Adam qui longuement . . .
39: „La moie genz“, fait Jhesu.	59. „La moie gent“, dist Jhesucrist.

Die Höllenfahrt¹⁾ der Jongleurs ist nach dem Ev. Nic. verfasst, wie die Übereinstimmung der wesentlichen Tatsachen zeigt: Christus steigt zur Hölle (vgl. Ev. Nic., Pars II, cap. II) — verursacht dort allgemeinen Aufruhr durch seinen Ruf: „Ouvrez les portes . . .“ (cap. V) — sprengt die verriegelten Tore und tritt ein (cap. V) — wendet sich an seine Freunde, vorzüglich an Adam, der ihm für sein Kommen dankt (cap. VIII) — und führt sie ins Paradies (cap. IX).

Im Vergleich zum Ev. Nic. und zur Übersetzung des André de Coutances ist unser Gedicht bedeutend verkürzt. Arsenal 5201 zählt 72 Verse (+ Eva-Episode), Grenoble 1137 60 Verse.

Auch inhaltlich sind hier und da Unterschiede zwischen Ev. Nic. und Jongleurgedicht. Hier steigen wir mit Jesu zur Hölle hinab; im Ev. Nic. werden wir von Anfang an ins Innere geführt. Da der Dichter mit Christus selbst handelnd vorgeht, sind als überflüssig weggelassen der Charakter einer Rahmenerzählung und damit die Personen des Carinus und Leucius, ferner die Ankündigung Simons, Johannes' des Täuflers, die Sage vom Öl der Barmherzigkeit (Seth), der lebhaftige Dialog zwischen Enfer und Satan. —

Warum auch die Bestrafung der Teufel durch Christus weggelassen ist, leuchtet nicht ein. Dem Dichter fehlt offenbar das Verständnis für dramatische Wirkung. Und damit komme ich zur Kritik des Gedichtes. Der literarische Wert ist nicht bedeutend. Es verrät zu deutlich die Spuren wiederholter Umarbeitungen. Als Vortragende und Dichter zugleich tragen die Jongleurs kein Bedenken, an die ursprüngliche Form zu rühren. Unser Gedicht mit seiner unfesten Form charakterisiert die Tätigkeit der Jongleurs in typischer Weise: es fehlt ihm an fester Komposition, es fehlt ihm dagegen nicht an Wiederholungen und stereotypen Wendungen. Hier einige der Wiederholungen:

1) Einen besonderen Typ repräsentiert das ms. Hamilton (Mus. Fitzwilliam, Cambr.). Nach den 32 Versen, die Rom. XXV, p. 522 veröffentlicht sind, tritt vor allem die Liebe Christi zu seinen „Freunden“ in der Hölle in den Vordergrund.

Arsenal 5201:

Vs. 11/12: De mon sanc les ai rachetez 40/41: De mon sanc voi ai rachetez
 Issez çai fors! plus n'i estez!" Issez çai fors; plus n'i estez."
 15: Adanz öi la voiz Jhesu. 45: Adanz öit la voiz Jhesu.

Grenoble 1137:

Vs. 30: Chascuns de paor torne en fuie
 32: Ains commencerent a fuir
 42: De paor tretous s'en fouirent.

Nicht literarischer Wert, etwas ganz Anderes offenbart sich aus dem Jongleurgedicht über die Höllenfahrt. Hier weht der Geist der Kirche. Religiöse Tendenz und Dogma haben ihm ihr Siegel aufgedrückt. Es wurde schon betont, dass die Kirche anfänglich dieser Art profaner religiöser Stoffe feindlich gegenüber stand, aber scharfsichtig genug erkannte sie bald den ungeheuren Vorteil, den sie aus der Tätigkeit der Jongleurs ziehen konnte. Konnte sie eifrigere Diener und Förderer ihrer Lehren haben?

Im Rahmen unseres kleinen Gedichtes stossen wir wiederholt auf dogmatisch-tendenziöse Stellen, z. B. vom Stündenfall, von der Erbsünde (vgl. die Unterhaltung zwischen Christus, Adam und Eva, besonders Hs. Arsenal 5201, Vs. 39 ff.); von der moralischen Unfreiheit des Menschen, von der Notwendigkeit der göttlichen Gnade, vom Heilswerke des Erlösers (Arsenal Vs. 40/41, 11, 44; Grenoble Vs. 20 ff., 37), von den Qualen der Hölle.

Wohl war sich die Kirche dessen bewusst:

„Die Hölle ist der beste Prediger der Christenheit — man fürchtet sie!“

Was war die ganze Passion der Jongleurs im Grunde anderes als ein ausgesponnener Predigtzyklus über die Passion, ausgesponnen besonders mit Hilfe der durch Roy nachgewiesenen Quellen. Die Grenze zwischen sermon und literarischem Erzeugnis ist verwischt; nicht zu verwundern bei dem tief didaktisch-moralisierenden Charakter eines grossen Teils der mittelalterlichen Literatur. Wenn aber die enge Anlehnung der Jongleur-Höllenfahrt an das Ev. Nic. oben gezeigt wurde, so ist andererseits auch eine enge Beziehung zu den Passionspredigten möglich, die neben dem Ev. Nic. auch auf Augustin (Serm. de temp. 137) und die ganze Patristik zurückgehen.

Wie die Fäden durcheinanderlaufen, erhellt auch z. B. aus dem „sermon“, der die „Résurrection de Sainte-Geneviève“ einleitet, einer gereimten Passionspredigt mit den typischen Ausdrücken der Jongleurs. —

1) Chr. D. Grabbe „Don Juan und Faust“ A. I, Sz. 2 [Faust].

Ein ganz verwandter sermon ist der Prolog zu „Advocacie N.-D.“¹⁾. In folgenden Versen wird der Höllenfahrt Erwähnung getan:

„Et les portes d'enfer brisa
Donc tous ses amis hors mis a
Et adonc fu l'umain lignage
Absouz du premerain servage . . .“

Eine ähnliche Stelle in „Li ver del Jüise“, einer Reimpredigt des 13. Jahrhunderts. Christus spricht am Tage des jüngsten Gerichtes von seinen Leiden:

„mes cors fut consumeiz, s'en alat mes espirs,
enz el parfunt enfer por vos anmes garir,
les miens en jetai fors, c'un sol n'i relenki,
el si laissai infer trosk' ad jor del jüis.“

Dass sermon und Jongleurgedicht in der uns bekannten Form auch in England Verbreitung fanden, geht aus dem Prolog des ersten, in englischer Sprache verfassten Mysteriums „The Harrowing of Hell“ hervor; es heisst da, nachdem von Adam und Eva und den Propheten gesprochen ist und der Passion Christi:

„He nam him þe rihte wei
Unto helle for soþe to sei;
þo he cam þer, þo seide he,
Asse I shal nou telle þe.“ (Vs. 39—42).

Poetische Gestaltung hat das Gedicht der Jongleurs über die Höllenfahrt Christi in dem zweiten Teil des „Roman de saint Fanuel“²⁾ (A. 13. J.) erhalten. Man kennt die Sage von Fanuel, dem Vater der hl. Anna, der an seinem Schenkel ein Messer reinigte, mit dem er einen Apfel durchschnitten, und der dann aus dem Schenkel heraus eine „molt gentile demoisele“, d. h. die hl. Anna, gebar! — Eine bekannte Legende des Mittelalters (s. a. Fanuel Vs. 438 ff. u. passim).

Von Quelle und Einfügung in den Rahmen der Passion gilt dasselbe wie beim Gedichte der Jongleurs, nur mit der Einschränkung, dass im „Fanuel“ die Höllenfahrt nach der Passion stattfindet.

Das Verhältnis des „Fanuel“ zu der grossen Passion der Jongleurs ist nach Paul Meyer³⁾ wahrscheinlich so, dass der „Fanuel“ eine Bearbeitung des Jongleurtextes darstellt. —

Was die Höllenfahrtsszene angeht, so steht auch sie meiner Ansicht nach — trotz bedeutsamer Unterschiede — der Jongleur-Höllen-

1) „Adv. N. D. ou la Vierge Marie plaidant contre le Diable“ (Ged. aus dem 14. Jahrhundert), s. extraits d'un ms. d. l. Bibl. d'Evreux par Alph. Chassant, Paris-Aubry 1855.

2) „Li Romanz de saint Fanuel“, pp. E. Chabaneau, Paris 1889; und R. d. l. r. 1880, 1885 (Hs. Montpellier).

3) Romania XVI, p. 48.

fahrt nahe. Es hat ganz den Anschein, dass ein mit poetischer Kraft begabter Dichter das ihm bekannte, etwas trockene Gereimsel der Jongleurs in neue Form gebracht hat. So ist hier der Vorgang in gedrängter Kürze inhaltlich wirkungsvoll und mit kraftvoller Sprache wiedergegeben. Wiederholungen sind nach Möglichkeit ausgeschaltet. Auch dass der Dichter zwei der dramatischsten Momente des Ev. Nic. nicht vergessen hat (wie es das Gedicht der Jongleurs tut), spricht sehr zu seinen Gunsten; nämlich

1. die Vernichtung Satans:

„Done saisi Sathenas Jhesus
Desous ses piés l'abati jus“

(Fanuel, Vs. 3334/5 und Ev. Nic., Pars II, cap. VI);

2. das wunderbare Licht, das von Jesus ausgehend, die Hölle durchstrahlt (Fanuel, Vs. 3340 und Ev. Nic., Pars II, cap. II).

Wie weit sich der Dichter trotz seiner Individualität von der traditionellen Fassung des Jongleurgedichtes hat beeinflussen lassen, zeigen die Verse Fanuel 3337 und Arsenal 9—10, ferner Fanuel 15 und 45 und Arsenal 3347.

Ausserdem ist die Evaszene dem Fanuel und der Arsenal-Hs. gemein (Vs. 3357—88). Dem Ev. Nic. fehlt sie gänzlich. Im Fanuel nimmt sie fast ein Viertel der ganzen Höllenfahrt ein. Ihr Inhalt ist kurz folgender:

Eva, von moralischen und körperlichen Schmerzen zermartert, hält sich hinter Adam zurück, als dieser im Gespräch mit Christus ihr die Schuld am Sündenfall zuschreibt:

„Si grant honte a de son pechié
Que derriere Adam s'est muchié;
Mex aime a souffrir la douleur
Que la honte de son signor.“

(Vs. 3373 ff.)

Ein in seiner psychologischen Feinheit überraschend treffender Zug! Christus erbarmt sich ihres Jammers und verzeiht:

„Done prist Adam par la main destre
Et Eve prist par la senestre.“

(Vs. 3387/8.)

Evas Rolle ist die des schwachen, sündigen Weibes (vgl. a. Vs. 3367 ff.). Die Szene wirft ein helles Licht auf die Beurteilung des Weibes durch die Kirche im Mittelalter. „L'Eglise¹⁾ craint les ruses de celle qui perdit le genre humain“. Weib, Schwachheit, Sünde — ist der Ideengang.

Auch die Erwähnung des Fegefeuers verdient Beachtung:

„El feu estoit li premiers hom
C'on apele purgation“.

(Vs. 3349/50, vgl. 3394.)

1) A. France, „Jardin d'Epicure“, p. 10/11.

Der Dichter spricht offenbar als Kind seiner Zeit; denn gerade im 13. Jahrhundert nimmt die Lehre vom Fegefeuer feste Form und Gestalt an, besonders auf Grund der Lehren des Thomas von Aquino.

Nach Chabaneau existiert die zweite Hälfte des „Faniel“ (die Passion) auch gesondert von der ersten für sich, aber mit vielen textlichen Abweichungen in den Hss. B. N. 1533 (13. Jahrh.), 1768 (14. Jahrh.), Berne 634, Arras 139², von denen die erste Hs.¹) die umfassendste ist. Die Höllenfahrt folgt auf die Passion (fol. 28v—29r). — Derselbe Text scheint vorzuliegen in der Hs.²) I, 1114 der Univ.-Bibl. Turin und ist dort in die „Bible“ des Herman de Valenciennes eingefügt.

Die Sage von Procula, der Frau des Pilatus, ist in die Hs. B. N. 1533 (nach Chabaneau) eingefügt. Beelzebub, der den Herabstieg Christi zur Hölle fürchtet, erscheint der Procula im Traum und flösst ihr den Gedanken ein, ihren Gemahl von der Verurteilung Christi abzubringen. Die Mysterien behandeln die Szene mit allem Realismus. Ausgangspunkt der Sage ist Matth. 27, 19.

Mehrere Tatsachen sprechen dafür, dass das Höllenfahrtsgedicht der Jongleurs (+ „Faniel“) unter gewissem Einfluss des liturgischen Dramas gestanden hat. Diese Annahme scheint im ersten Augenblick befremdend, da doch das Drama selbst noch in den Kinderschuhen steckt. Und mehr noch: der umgekehrte Einfluss, nämlich der von nichtdramatischer Literatur (insbesondere Jongleurpassion) auf das frühe Drama ist vorhanden und von Roy³) mit zwingenden Gründen bewiesen worden.

Und doch, auch die Annahme einer entgegengesetzten Strömung (Drama zu episch-religiöser Literatur) entbehrt nicht gewisser Stützpunkte. Ob für die ganze Passion Belege zu finden wären, weiss ich nicht. Die Höllenfahrt liefert folgendes: Zuerst gibt das „surrexi“ während der Engelszene (Faniel, Vs. 3324) zu denken. So beginnen zwei Antiphone, die Christus in dem liturgischen Auferstehungsspiel singt, nach dem er von den Engeln zum Leben erweckt ist, nämlich „Resurrexi postquam factus homo . . .“ (Tutilo) und „Resurrexi et adhuc tecum sum.“ —

Ferner ruft der Vers 3325 („Faniel“):

„Adonc issi del monument“

mit aller Lebhaftigkeit das Hervortreten⁴) Christi aus dem Grabe vor

1) Vgl. Bonnard a. a. O. p. 227—31.

2) Vgl. Stengel a. a. O. p. 20—22 und Bonnard a. a. O. p. 231/2.

3) Roy a. a. O. passim.

4) Wie diese Szene auf die bildende Kunst eingewirkt hat, ist von Wilhelm Meyer (aus Speyer) in seiner inhaltreichen Abhandlung gezeigt worden: „Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?“ (Nachr. v. d. k. Ges. d. Wiss. zu Gött. 1903, phil.-hist. Kl., Heft 2.)

Augen, wie es mit grossem Realismus im Osterspiel dargestellt wurde (in den Hss. Grenoble und Arsenal ist diese Szene ohne Anklang an das Drama). —

Endlich sehe ich einen Einfluss des liturgischen Dramas in Vs. 45 der Hs. Grenoble:

„De sa crois ·iij· cox il feri“.

Das entspricht ganz dem Vorgang in der nächtlichen Osterprozession (Keim der dramatischen Höllenfahrtsszene), im Verlauf deren der Priester (= Christus) dreimal gegen die Kirchentür klopft, die das Höllentor vorstellt.

Den kirchlichen Spielen und Feiern wohnte jeder Dichter, jeder Jongleur, jeder „homme de lettres“ des Mittelalters bei. Ist es nicht zu natürlich, dass er sich bei seiner dichterischen Tätigkeit des Gesehenen erinnerte und besonders dramatische Momente verwertete? —

Die Höllenfahrt als wesentliches Attribut Christi.

Wie innig verbunden der Gedanke der Höllenfahrt mit dem Namen Christi ist, geht daraus hervor, dass häufig in religiösen Gedichten bei Erwähnung Christi ein kurzes Bild der Höllenfahrt als wesentliches Merkmal angefügt wird, mag es in den Zusammenhang passen oder nicht. Charakteristisch für diesen Gebrauch sind z. B. die Verse 388 ff. des „Faniel“:

Jhesu qu'en enfer entra
 Qui, voyant toz les sathenas,
 Brisa enfer et les portax
 Si en geta les innocenz.
 Adan no pere et ses enfanz
 Qui es tormenz d'enfer estoient
 Et les granz peines enduroient.“

Im Faniel kommt noch eine Stelle mit den für unsere Legende typischen Ausdrücken vor. Aber die Idee ist geändert: die Vorgänge, die sich im Ev. Nic. aus Anlass der Höllenfahrt abspielen, werden hier mit der Geburt Christi verbunden:

„Mult par fu grande la clartez
 Quant nostre sire Dex fu nez.
 Droit en enfer, jusqu'en abisme
 Vint la clarté du roi hautisme.“

Ein gereimtes Credo.

Zum Schluss sei noch ein gereimtes Credo¹⁾ erwähnt, das auch die Befreiung der Gerechten hervorhebt:

1) S. Paul Meyer, Bull. d. l. Soc. des A. T. fr., 1880, n. 1, p. 39 und Bonnard a. a. O. p. 144.

— — — — —
„crucifiez, morz et enseveliz;
A enfer descendi, si en traist ses amis,
Et au tierç jor resuscita toz vis.“

B. In der prosaischen Literatur.

Die Höllenfahrt Christi allein ist als selbständiges Prosadenkmal in der afrz. Literatur nicht vorhanden.

Das Ev. Nic. (Gesta Pilati + Descensus) ist mehrere Male übersetzt¹⁾ worden. Als reine Übersetzungen haben diese Werke kein Interesse für uns.

Ein Leben Christi folgt auch auf den „Lancelot“ in der Hs. 409 der B. N. (14. J.). Hierin wird — offenbar in Prosa — die Höllenfahrt²⁾ erzählt.

Jean d'Outremeuse³⁾ hat den ganzen zweiten Teil des „Faniel“ in seinen „Myreur des hystors“ eingeschoben — in Prosa, und hat mit dem Rahmen der Passion dann auch die Höllenfahrt übernommen.

Teil II.

Die Höllenfahrt Christi in der profanen Literatur.

Auch die profane Literatur hat sich den poetischen Gedanken einer Höllenfahrt Christi zu eigen gemacht und ihn mehrere Male in den Zyklus vom heiligen Graal verwoben. Im „Joseph d'Armathie“⁴⁾, den Robert de Boron im Anfang des 13. Jahrhunderts für den Grafen Gautier de Montbéliard verfasste, findet sich zu Beginn eine Anspielung allgemeinen Charakters auf die Personen, die in die Hölle gefahren sind: Adam, Eva, Abraham, Jesaias, Jeremias. Das Lösegeld wurde diesen „bonnes genz“ durch unsern Herrn Jesu Christo gebracht („Saint-Graal“, Vers 593 ff.).

Zu Anfang seines „Merlin“⁵⁾ (Fragment von 500 Versen) bewegt sich Boron in Ausdrücken, die ihm das Jongleurgedicht und der Passionssermon geliefert haben müssen:

1) Ich verweise auf Wülcker a. a. O. p. 27/8.

2) S. G. Cohen, „Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre religieux du m. â.“ (in Ac. roy. de Belg. Cl. des lettres. Mém. N. S. 1. 1906, p. 123 u. Min. pl. V).

3) Vgl. R. d. l. r. 1888, p. 363 und Chabaneau a. a. O. p. 106.

4) S. „Le Roman du Saint-Graal“, pp. Fr. Michel, Bordeaux 1841 (s. a. Soc. des A. T. fr. 20 Einl. u. ib. 23 I).

5) Ib. Vs. 3515 ff.; s. a. Wülcker a. a. O. p. 24/5.

„Mout fu li Ennemis courciez
 Quant Enfer fu ainsi brisie;z
 Car Jhesus de mort suscita,
 En Enfer vint et le brisa.
 Adam et Eve en ha gité,
 Ki la furent en grant viuté,
 O lui en mena ses amis
 Lassus au ciel, en Paradis.“

Die Fortsetzung beweist aber, dass der Dichter auch an der direkten Quelle des Ev. Nic.¹⁾ geschöpft hat:

„Quant Deable ce aperçurent,
 Ausi com tout enragi furent;
 Mout durement se merveillerent
 Et pour ce tout s' atropelerent,
 Et disoient: „Qui est eist hon
 Qui ha teu vertu et tel non?
 Car nos fermetez ha brisiees,
 Les portes d'Enfer depeciees . . .“

— — — — —
 (vgl. Ev. Nic., Pars II, cap. VI).

„Perceforest.“

Erwähnenswert ist noch ein Prosaroman, der zur Beliebtheit des Ev. Nic. und damit auch der Höllenfahrt beigetragen hat: der „Perceforest“²⁾. Der Priester Natael, welcher seinen König Arfaran begleitet, erzählt den heidnischen Königen Gadiffer von Schottland und Perceforest von England die Passion Christi. Der Verfasser des Romans legt dem Priester den Bericht des Ev. Nic. ohne Änderungen in den Mund. Die Höllenfahrt endet schon mit dem Dialoge Satans und Enfers, ohne dass Christus selbst in der Hölle erscheint. Aber die Schlussworte lassen auf die Rettung der Gefangenen schliessen: „. . . et le dien tout puissant par leurs prieres les traict hors de moy.“

1) Das beweisen auch Anklänge an das Ev. Nic. in der Ratsversammlung der erzürnten Teufel. Um die verlorene Menschheit wieder in ihre Gewalt zu bekommen, sinnen die Teufel den Plan aus: Einer von ihnen nähert sich einem unschuldigen jungen Mädchen im Schlaf. Ihr Kind ist Merlin, in seiner Doppelnatur eine Vereinigung der elterlichen Naturen darstellend.

2) *Ausg.* von 1532 (Egidius Gormontibus); in vol. VI, cap. 66, fol. 120 b bis 121 b ist die Höllenfahrt erzählt (Exemplar der Bibl. Göttingen). — S. a. Wülcker a. a. O. p. 28.

Teil III.

Die Höllenfahrt Christi in der dramatischen Literatur.

Der „Descensus Christi ad Inferos“ wirkt schon wie ein dramatischer Anhang des Ev. Nic. Und dass dieser Stoff wie geschaffen zur Dramatisierung ist, haben Kirche und Mysteriendichter des Mittelalters erkannt.

Das mittelalterliche Drama entwickelt sich aus den liturgischen Feiern. Einführung von Sequenzen und Tropen bedeutet den ersten Schritt zur dramatischen Gestaltung der Liturgie. St. Gallen gibt den Anstoss, aber es bestätigt sich immer mehr, dass das Kloster saint Martial zu Limoges „für Frankreich etwas Ähnliches war wie St. Gallen für Deutschland“¹⁾.

In der dritten Stufe der Entwicklung des liturgischen Spiels (Einteilung nach Lange²⁾) findet sich zum erstenmal eine direkte Erwähnung der Befreiung der Heiligen, in der Hs. Orléans, fol. 120 aus dem 13. Jahrhundert (bei Lange), wie überhaupt dieses Orléaner Spiel einen verhältnismässig entwickelten Typus aufweist, z. B. in den Hymnen u. s. w. Die drei Marien kehren soeben vom Grabe Christi zurück:

„Item prima dicat: Resurrexit hodie rex angelorum.

Secunda: Ducitur de tenebris turba piorum.

Tertia: Reseratur aditus regis coelorum.“

Niemals hat die Höllenfahrtsszene in der liturgischen Feier eine feste Form besessen wie z. B. der Weihnachtstropus der Hirten und die Szene der drei Marien. Sie wird verschieden an den verschiedenen Orten dargestellt (vgl. Wilh. Meyer³⁾). Das katholische Ritual bietet eine Menge Möglichkeiten zu ihrer Darstellung, vor allem die berühmte Antiphone, die unter dem Namen „Canticum triumphale“ bekannt ist. Es wird in der Morgenmesse des Ostersonntags nach dem dritten Responsorium und vor dem „Te deum laudamus“ eingeschoben. Seiner Wichtigkeit wegen gebe ich es in extenso wieder:

„Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolli praeciperet, Sanctorum populus qui tenebatur in morte captivus, voce lachrymabili clamaverunt:

Advenisti, desiderabilis, quem exspectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculos de claustris.

1) G. M. Dreves (S. J.): „Analecta hymnica medii aevi“. VII: „Die Prosen der Abtei St. Martial zu Limoges“, Leipzig 1889, p. 3.

2) C. Lange, „Die lateinischen Osterfeiern“, München 1887.

3) Wilhelm Meyer, „Fragmenta Burana“ (in Festschrift zur Feier des 150jähr. Bestehens der kgl. Ges. d. Wiss. z. Gött.), Berlin 1901.

Te nostra vocabant suspiria.

Te larga requirebant lamenta:

Tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis.“

Das „Canticum triumphale“¹⁾ beruht auf dem „Serm. de temp.“ (137), der dem Augustin zugeschrieben wird; eine Wiederholung ist auch, wie gesagt, in der „Legenda aurea“ zu finden. Teilweise kann auch das Ev. Nic., Pars II, cap. VIII als Grundlage gedient haben. —

Weiter finden zur Darstellung der Höllenszene Verwendung die Schlussverse des Ps. 24 (schon im Ev. Nic., Pars II, cap. V wirkungsvoll verwandt; in der Osterprozession s. u. p. 32):

„Attollite portas, principes, vestras . . .“

Hier nimmt saint Martial den ersten Rang ein. Bei Dreves²⁾ finde ich nicht weniger als drei Prosen, die ausschliesslich die Höllenfahrt Christi behandeln, ausserdem noch in den Prosen 56, 57, 58 ff. mannigfache Anspielungen. Die Prose Nr. 54: „In Resurrectione DN“, die wirkungsvollste, gibt ein ausserordentlich malerisches Bild von Christus, der die Hölle sprengt, mit göttlicher Glorie das Dunkel durchdringt und die Sehnsucht der Gefangenen erfüllt. Ich gebe sie ganz wieder:

1. Clara gaudia,
festa paschalia

2 a. Congaudet coetus per omnia	2 b. Dulce decantans Alleluja.
3 a. In qua Christus per crucem redemit animas inferno deditas,	3 b. A protoplasto quotquot in hoc saeculo progenitae fuerant;
4 a. Patriarcharum omniumque simul prophetarum regum pontificum	4 b. Detinebantur claustra tartarea mortis — — cruore retrusae
5 a. Donec victor mortis dominus omnium atque sanctus sanctorum,	5 b. Cum crucis trophaeo infernum penetrans abegit claustra saeva.
6 a. Quis es, daemones ululant, crueifer, qui nostra ut Deus solvis vincula cuncta?	6 b. Fugans tenebras fulgurat theatralis horror rutilans lumine perlustrata.

1) H. A. Daniel, „Thesaurus hymnologicus“, Lipsiae 1841/56, vol. II, p. 315.
A. J. Rambach, „Anthologie christlicher Gesänge“, 1817, Bd. I, p. 69. G. Milchsack, „Die Oster- und Passionsspiele I. Die lat. Osterfeiern“. Wolfenbüttel 1880, p. 130.

2) Dreves a. a. O. p. 65 f., Nr. 53: „In Oct. Paschae“: 1. O beata . . . ; p. 66 f., Nr. 54: „In Res. DN“: 1. Clara gaudia . . . ; p. 73, Nr. 60: „In Res. DN“: 1a. Coelica . . .

<p>7a. Clamabant sancti: advenisti, o jam Domine, regum rex, ave,</p>	<p>7b. Quem olim vates praecinere, jam nos salva, redemptor, rex Christe!</p>
<p>8a. Tunc Jesus cum laeta sanctorum gloria processit nostra vita,</p>	<p>8b. Cui psallere laudes sub omni cardine non cessat omnis aetas.</p>

9. Decantans Alleluja.

Der Dichter lässt Christus mit „*crucis trophaeo*“ in die Hölle dringen. Das Ev. Nic. hat ihm dieses Bild nicht gegeben, aber die bildende Kunst stellt den Höllenstürmer immer mit Kreuzesbanner dar.

Wie gross allerorts der Reichtum der auf die Höllenfahrt bezüglichen Hymnen usw. ist, geht auch aus den Sammlungen von Kehrein¹⁾ und Mone²⁾ hervor; hier sind es allerdings nur einzelne Verse in den Auferstehungsliedern, welche auf die Höllenfahrt hinweisen, so bei Kehrein: p. 80, Nr. 82, Vs. 9; ib., p. 86, Nr. 90, Str. 6; ib., p. 88, Nr. 92, Vs. 15: *Jam victor Christus baratro populo, mortis principe vinculato ab inferis pompa regreditur nobili,*“ (Notker Balbulus); Mone: I, p. 190, Nr. 141, Vs. 5 ff.: *„Cum rex ille fortissimus mortis concontractis viribus, pede conculcans tartara solvit catenâ miserâ.“* (Ev. Nic., Pars II, cap. VI: *„conculcans mortem . . .“*); ib. p. 186, Nr. 140, Vs. 9 ff.:

*„Surrexit enim dominus ab inferis,
devicta morte cum triumpho rediit,
victor iniquum spoliavit tartarum,
claustra gehennae fregit et cyrographum
mortis cruore diluit rosiflavo.“*

Christi Sieg über die Hölle ist auch in einer Reihe³⁾ von Antiphonen dargestellt worden durch den Mönch Hartker von St. Gallen.

Greifbare Gestalt gewinnt die Darstellung der Höllenfahrt in der Prozession, die zum Gedächtnis der Auferstehung Christi in der Osternacht veranstaltet wird. Diese Prozession, welche den siegreichen Einzug Christi in die Unterwelt symbolisiert, wird von bedeutendem Einfluss auf die Mysterien werden. Direkte Belege des Vorkommens der Prozession in Frankreich habe ich bei Du Méril, Coussemaker, Lange, Milchsack nicht gefunden. Sie ist nur für Süddeutschland⁴⁾ bestimmt bezeugt. Doch bei dem durchaus internationalen Charakter der liturgischen Gebräuche und Feiern ist es unzweifelhaft,

1) J. Kehrein, „Lateinische Sequenzen des Mittelalters“, Mainz 1873.

2) F. J. Mone, „Lateinische Hymnen des Mittelalters“ I. Freiburg i. B. 1853.

3) S. Wilhelm Meyer, „Fragm. Bur.“, p. 61.

4) R. Froning, „Das Drama des Mittelalters“ I. Stuttgart 1891 (Kürschners DNL, Bd. 14, 1 und 2). S. den Artikel über die ersten Passionsdramen,

dass sie in Frankreich in ganz derselben Weise veranstaltet worden ist¹⁾. Milehsack teilt p. 127 eine Prozession (allerdings jüngeren Datums, und p. 135 eine kürzere) mit, nach dem Ordo Augustensis I (1487) 2. Commemoratio Dominice Resurrectionis. Ich gebe die uns angehende Stelle wieder:

8. . . . Aspergatur, thurificetur sacramentum et crucifixum et deinde deportetur ad altare sacramentum, velatum tamen, et circa finem pulsuum, vel sub ultimo pulsu per dominum episcopum, pontificalibus preter dalmaticas et casulam indutum, in cappa vel pluviali; vel per sacerdotem, indutum alba et cappa, portetur solemniter, sequendo processionem per ambitum vel cimiterium et submissa voce cantetur:

9.) Cum rex glorie [Christus infernum debellaturus intraret etc. . . .] usque ad ultimam ianuam, que claudatur, et dummodo officiator pervenerit ad eam, cantet antiphonam:

10.) Tollite portas, principes, vestras, et elevamini porte eternas.

Chorus: Et introibit rex glorie.

Episcopus primo ad antiphonam pulset semel cum baculo, sed officiator cum pede ad ianuam. Levita junior, vel alius in figura diaboli grossa voce querat:

11. Quis est iste rex glorie?

Chorus respondeat:

12. Dominus fortis et potens, dominus potens in prelio.

Secundo dominus episcopus, sive officiator cantet antiphonam:

13. Tollite [portas . . .], ut supra, modicum altius incipiendo et pulsando duabus vicibus sub antiphona ad ianuam clausam, choro respondente: [Et introibit rex glorie]. et levita querente:

[14. Quis est iste rex glorie?] et choro iterum respondente, ut supra:

[15. Dominus fortis et potens, dominus potens in prelio].

Tercio dominus episcopus, sive officiator cantet predictam antiphonam, iterum modicum altius incipiendo et pulsando ter sub antiphona:

[16. Tollite portas etc. . . .]

Chorus: Et introibit rex glorie]. et diaconus [sc. levita] dicat:

17. Quis est iste rex glorie?

Chorus respondeat sub priori melodia:

18. Dominus virtutum iste est rex glorie. Aperiat ianua et circumcumeundo novum chorum cum antiphona:

1) Lange hat in Zs. f. d. A. XXIX, p. 249 u. 255 zwei weitere Prozessionen mitgeteilt. Die erste insbesondere (aus einer Bamberger Agende von 1587) scheint den umgekehrten Einfluss von seiten des Dramas erlitten zu haben. (S. a. Wilhelm Meyer, „Fragm. Bnr.“, p. 44, A. 1; vgl. dazu die dramatische Szene bei Hoeynek: „Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg“. Augsburg 1889).

2) Vgl. das „Canticum triumphale“.

3) Vgl. Ps. 94 und Ev. Nic., Pars II, cap. V.

19. Cum rex glorie etc. . . . altius cantando, quam prius, fiat processio ad altare plebani.

Es bedarf kaum einer Erklärung hierzu. Der episcopus oder officiator stellt Christum vor, der levita den Teufel, der Chor vertritt die Engel, die den Heiland zur Unterwelt begleiten. — Die Prozession zieht unter feierlicher Absingung des „Canticum triumphale“ über den Kirchhof zur äusseren Kirchentür, wo das dramatische Wechselgespräch zwischen den Aussenstehenden und dem innen sich befindlichen „Teufel“ stattfindet. Nach ein-, zwei-, dreimaligem Klopfen, von anfangs leiser, dann immer gebietenderer Stimme¹⁾ des Bischofs begleitet — wobei der „Teufel“ mit rauher Stimme antwortet — öffnet sich die Kirchentür, bezw. das „Höllentor“. Die Hölle ist bezwungen.

Die zweite Periode des geistlichen Dramas.

In der zweiten Periode²⁾ des geistlichen Dramas vollzieht sich eine wichtige innere und äussere Änderung: Das Spiel wird aus der Kirche verlegt, Laienelemente beteiligen sich, der religiöse Charakter nimmt ab.

Ein Typ dieser Zeit ist in der agn. „Résurrection“³⁾ erhalten (Anfang des 13. Jahrh.; Fragment von 366 Versen), die leider nach der Grablegung abbricht, aber der Prolog besagt, dass der Hinabstieg Christi zum Limbus und die Prozession der Propheten und Patriarchen zum Paradies dargestellt werden⁴⁾:

„Enfer seit mis de cele part
Es mansions de l'altre part
E puis le ciel“ (Vs. 9—11).

Die dritte Periode des geistlichen Dramas: Die Mysterien.

Nicht übermässig gross ist der Raum, den die Höllenfahrtsszene in den grossen zyklischen Mysterien des 14. und 15. Jahrh. beansprucht, aber es ist eine Szene voll dramatischer Kraft. Wenn Cohen⁵⁾ sagt: „toute la scène de Jésus aux enfers est, dans ses moindres détails, empruntée à l'Évangile apocryphe de Nicodème qu'il suffit de versifier et de dialoguer complètement pour le transformer en un mystère du XV^e siècle“, so schießt er mit seiner Behauptung meines Erachtens weit

1) Vgl. die Donnerstimme des Ev. Nic.

2) Einteilung nach Stimming: Vorlesung über afrz. Didaktik, Lyrik, Drama, Prosa. (Göttingen, 1908/9.)

3) Hgg. von Monmerqué-Michel in „Le Théâtre fr. au m. â.“ Paris 1839.

4) Eine in den primitiven Spielen beliebte Art der Lokalitäten-Aufzählung, die oft nötig war, um das „Angedeutete“ der Szenerie verständlich zu machen.

5) G. Cohen a. a. O. p. 98.

tiber das Ziel hinaus. Es ist schon gesagt: das Ev. Nic. bildet allerdings die Grundlage und gibt die immer wiederkehrenden Motive. Daneben aber geben andere Faktoren, wie Einfügungen, Variationen, Beziehungen der Dichter untereinander, Einfluss der liturgischen Feiern, Individualität der Dichter, Zeitströmung, Volksgeschmack der Szene ein stetig wechselndes Gepräge.

Wie in der religiösen Epik, so ist auch im Drama die Höllenfahrt Christi immer mit der Auferstehung verbunden. Entweder¹⁾ geht sie der Auferstehungsszene voraus oder sie folgt ihr unmittelbar. „Hinabgefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten“, lehrt das Credo. Trotzdem sind sich im Mittelalter die kirchlich-gelehrten Kreise nicht eins, die Dichter sind es noch weniger.

Mit der Frage nach der Szenenfolge ist die identisch, ob Körper oder Geist Christi zur Hölle fährt; denn erfolgt zuerst die Auferstehung, so fährt ja der leibliche Christus zur Hölle; erfolgt aber zuerst die Höllenfahrt, so bleibt sein Körper im Grabe und Christi Geist allein fährt zur Unterwelt.

Das Ev. Nic. lässt Christum zuerst seinen „Descensus“ machen und zwar „in forma hominis“ (cap. V); dann folgt die Auferstehung (vgl. cap. I: „Non solus resurrexit“). Beim Drama kommen Schwierigkeiten hinzu, die Prosa und Epik nicht kennen: nämlich das Erscheinen eines Geistes auf offener Bühne. Die ersten Mysteriendichter zögern daher offenbar aus Wahrscheinlichkeitsrücksichten, die Seele Christi ohne Körper auf die Bühne zu bringen. Darum lässt der Verfasser der „Passion d'Autun“²⁾ vorher den Heiland durch die Engel erwecken:

„Lyeve toy sus, ma joye . . .“

(p. 44*), dann steigt Christus zum Limbus hinab. — Dieselbe Szenenfolge beobachten die „Passion de Sainte-Geneviève“³⁾ und die „Résurrection de Sainte-Geneviève“⁴⁾.

Die späteren Dichter zeigen weniger Ängstlichkeit: Die Seele Jesu-Christi („l'ame“ oder „l'esperit“) übernimmt alle Eigenschaften des Körpers: sie geht, spricht, handelt. So verlegen sie denn die Höllenfahrt vor die Auferstehung, z. B. spricht die Seele in der „Passion de Sémur“⁴⁾:

„Je veux arrier mon corps reprendre“. (Vs. 8819.)

1) In den deutschen Spielen hat mit Ausnahme der „Frankfurter Rolle“ die Auferstehung vor der Höllenfahrt statt. (Vgl. Wilhelm Meyer, „Fragm. Bur.“, p. 62; Froning a. a. O. I, p. 363/4; II, 819 ff.; E. Zimmermann, „Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe“. Diss. Gött. 1909, p. 116.)

2) Roy a. a. O. p. 40* ff.

3) Jubinal, „Mystères inédits du XV^e siècle“, II, Paris 1837; p. 290 ff. und 332 ff.

4) Roy a. a. O. p. 169 ff.

Ähnlich bei Eustache Mercadé¹⁾:

„Je veul reparier maintenant
A mon corps et lui rendre vie.“ (Vs. 1247/8).

Das Gespräch der Teufel bei Arnoul Greban²⁾ lässt auch keine Zweifel über des Dichters Absicht:

Lucifer: „. . . l'esprit de Jhesus.

Nous a desrobés sus et jus. —

Lucifer: Et son corps?

Sathan: Il est au tombeau.“ (Vs. 28949/50 u. 28966.)

In der dem Jean Michel³⁾ zugeschriebenen „Résurrection“ gibt die Seele wieder selbst ihren Charakter an:

„Mon corps qui gist maintenant mort“.

Dass diese Art die Seele darzustellen, selbst zu jener Zeit befremdend gewirkt hat, geht aus dem Prolog der „Résurrection“ hervor, in dem der acteur um Verzeihung bittet, dem Geist Christi eine körperliche Existenz verliehen zu haben, da er doch unsichtbar sei: „Comment les [esprits] rendre sensibles aux „simples“, sans les leur faire voir?“ Petit de Julleville⁴⁾ fügt mit Recht die ironische Bemerkung hinzu: „Peut-être la chose n'eût elle pas été plus aisée, même si l'on avait eu affaire aux „sages““ (II, p. 396).

Dass aber trotz dieser Bedenken der realistische Materialismus bis auf die Spitze getrieben wird, geht aus folgenden Versen hervor, in denen der Engel Michael die Seele Christi bittet, den im Grabe ruhenden Leichnam besuchen zu dürfen:

„Ma dame [!], vous nous donnerez,
S'il vous plaist, en ceste presence,
Gracieux congé, et licence
D'aller vostre corps visiter.“

Der Behandlung der Mysterien stelle ich zwei Punkte voran.

Auch auf die Mysterien bezieht sich, was oben (p. 14) über die Rolle gesagt ist, welche Christus spielt: er redet verhältnismässig wenig. Doch spielt er darum durchaus keine „passive“ Rolle, wie Mall⁵⁾ meint. Mall gibt dem Christus in „The Harrowing of Hell“, der mit dem Teufel

1) „Le Mystère de la Passion . . . d'Arras“ [Eustache Mercadé], pp. J. M. Richard, Paris 1893.

2) Arnoul Greban, „Le Mystère de la Passion“, pp. G. Paris - G. Raynaud, Paris 1878.

3) Jean Michel[?], „Le Mystère de la Résurrection“ (Parfait: „Histoire du Théâtre fr.“, vol. II; s. a. P. Paris: „Acad. d'Inscr. et B. L.“, 1861.

4) Petit de Julleville, „Les Mystères“, Paris 1880, 2 vol.

5) „The Harrowing of Hell“, herausgeg. von Mall, Berlin 1871, p. 54f.

um sein Recht streitet, den Vorzug. Meiner Empfindung nach verliert er gerade an Grösse durch diesen Streit.

Vom Prophetenspiel konstatiert Marius Sepet in seiner Studie „Les Prophètes du Christ“, dass es in der fünften Stufe¹⁾ seiner Entwicklung eine wesentliche Veränderung erfahren hat: schon seit dem 12. Jahrhundert und besonders im 15. Jahrhundert wird es als Einleitung der „Nativité N.-S.“ aufgeführt. Ferner treten die Propheten im Limbus auf: „la scène même des Prophètes reparait sous une nouvelle forme dans le drame de Rouen. Adam, Eve, Abraham et Jacob enfermés dans les limbes des Pères s'entretiennent du Rédempteur promis et de l'heure ardemment désirée de sa venue.“

Warum nun die Propheten in der Vorhölle ihre Weissagungen vorbringen, hat Sepet nicht betont. Hier (z. B. „Nativité N.-S.“ Jubinal, p. 22 ff., p. 44 ff.: Isaie, Daniel; „Passion de Sémur“, Vs. 4186 ff.: Adam, Abraham, David, Johannes Batiste; Greban, Anfang der 1^{er} Journée, Vs. 1741 ff.: Adam, Eve, Ysaie, Ezechiel, Jheremye, David) liegt der Einfluss der Höllenfahrtsszene auf der Hand. Bei der Höllenfahrt Christi war man gewöhnt, die Altväter und Propheten im Limbus zu sehen und ihre Prophezeiungen und Klagen zu hören. So lässt man sie jetzt vom Anfang des Passionszyklus an in der Vorhölle auftreten. — Ein Übergangstyp ist zu sehen in dem „Jeu d'Adam“²⁾, wo erst die Propheten auf Erden weissagen und dann von Satan in die Hölle geschleift werden. —

Jetzt, wo die Propheten in der Vorhölle sitzen, ändert sich auch der Charakter ihrer Reden: die Prophezeiungen sind mit Klagen und Bitten vermischt — und beziehen sich nicht mehr allein auf die Geburt Christi, sondern auch im engeren Sinne auf die Höllenfahrt, die Szenen nach der Geburt natürlich nur noch auf das Kommen Christi zur Hölle. — Auch in der Auswahl der Personen des Prophetenspiels lässt sich eine Anpassung an die Höllenfahrt nachweisen: Salomon, Sybilla, Balaam, Augustin (Einfluss der Augustinerpredigt: „Vos inquam . . .“) scheiden aus und die Personen werden an die Tradition (nach dem Ev. Nic.) angeglichen.

Dergestalt ist eine richtige Verschmelzung von Prophetenspiel und Höllenfahrt hergestellt, eine Verschmelzung, die eine Art einigendes Band um den grossen Passionszyklus schlingt.

1) Bibl. de l'Ec. des Chartes XXXVIII, p. 413 f.

2) „Adamsspiel“, herausgeg. von Dr. K. Grass, Halle a. S. 1891, p. 44 (in Rom. Bibl. 6).

Die „Passion d'Autun“.

Im ältesten uns bekannten französischen Mysterium, der „Passion d'Autun“¹⁾ (Ende des 13. Jahrhunderts), unterscheidet sich die Höllenfahrt Christi nicht wesentlich von dem Gedicht der Jongleurs, sowohl was Form als auch Inhalt angeht. Bei dem halb-epischen, halb-dramatischen Charakter der „Passion d'Autun“ (vgl. „Harrowing of Hell“!) könnte man schwanken, welcher Gattung es zuzuweisen sei. — Epische Einlagen sind keine Seltenheit, so z. B. die folgende, welche die Höllenfahrt inhaltlich vorwegnimmt:

„Et puis tout droit il descenda
Es enfers, et la trova
Adam et toute la lignie,
Aussy grande compagnie
De prophete et de chrestien [!]
Qui sa venue la actendoien.“ (Roy, p. 48*.)

Der epische Charakter des Mysteriums tritt um so mehr hervor, als die erzählenden Verse mit dem Dialog reimen. (Im Katalog der B. N. trägt das ms. n. a. fr. 4085 die Bemerkung: „Passion dialoguée“.)

Die volkstümlichen Passionsgedichte²⁾ der Jongleurs haben die „Passion d'Autun“ in hohem Masse beeinflusst. Gerade an Hand der Höllenfahrt ist es wieder möglich, enge Beziehungen zwischen Epik und Dramatik nachzuweisen. So weit gehen die Übereinstimmungen zwischen Jongleurgedicht und Mysterium, dass mehrere Verse in dem Textfragment, das Bédier³⁾ gibt, direkt dem epischen Gedicht der Jongleurs entlehnt zu sein scheinen:

Passion der Jongleurs (Arsenal 5201).	Passion d'Autun.
„Merci! sire, se vos volez, De mon forfait merci te quier, Mais ce fit Eve ma moillier Que je crois . . .“	Adam: Sire rois, la vostre merci, — — — — — Por ce que menjai de la pome, Je fui decëu par ma feme“.
(Vs. 68 ff.)	(Vs. 2, 6—7.)

1) Vgl. ausser Roy auch Romania XXIV, p. 86—94, wo Bédier das Fragment einer Hs. veröffentlicht, das den Text des Autunmysteriums vervollständigt.

2) Eine ganze Anzahl von Legenden der „Passion des Jongleurs“ erscheinen wieder in dem Mysterium von Autun (vgl. Roy, a. a. O. p. 40*); so z. B. die Abenteuer Johannes' und Petrus' bei Pilatus; die Sage vom Schmied und von seiner Frau, die an Stelle ihres Mannes die Nägel des Kreuzes schmiedet; die Sage von der heiligen Veronika u. a. m.

3) Romania XIV, p. 87/8.

Auch der ganze Gedankengang dieser Szene zwischen Christus und Adam ist derselbe. Adam, der das Ende seiner Leiden nahen sieht, empfängt den Erlöser mit Freudenrufen:

ib.:	ib.:
„[Adam] fu liez quant l'ot vëu!	„Lon tens ai ceanz demoré!
(Vs. 46)	

— — — — —	
Tant ai ceanz et nuit et jor	Or sui joanz: tu es li sire
Dolors et cris et plain et plor.“	Qui me trera de cest martire.“

Eine weitere Vergleichung ist mir leider nicht möglich, da die von Roy¹⁾ angekündigte Veröffentlichung der „Passion d'Autun“ meines Wissens noch nicht erfolgt ist. Für den Gesamtcharakter der Szene muss ich mich darauf beschränken, die kurze Inhaltsangabe Roys wiederzugeben (nach dem ms. B. N. n. a. fr. 4085, fol. 172r^o—175v^o): „Jésus ressuscite aussitôt du tombeau et promet à son Père d'aller délivrer ses amis. „Le Roy de gloire“ descend en effet aux enfers dont les „ennemis“ ou les diables défendent en vain les portes; il reçoit les bénédictions d'Adam et emmène ses amis au paradis“ (p. 44*).

Bei der Benützung des Ev. Nic. hat der Dichter ein bekanntes Motiv verwertet. Im Ev. Nic., Pars II, cap. III (vgl. André de Coutances, Vs. 1149) prophezeit der Erzengel Michael dem Seth an den Toren des Paradieses, Adam müsse 5500 Jahre im Limbus warten, bis ihm das „Öl der Barmherzigkeit“ zuteil werden werde. Die „Passion d'Autun“ legt darum dem Adam folgende Klageworte in den Mund:

„III^r m anz ai esté ci,
III^r C et III^r toz compliz.“

Bédier²⁾ hat recht, wenn er dem Verfasser einen Rechenfehler nachweist! Mit Eusebius hat man 5232 Jahre von Erschaffung der Welt bis zum Tode Adams zu zählen. Zieht man nun von dieser Zahl die 930 Lebensjahre Adams ab, so erhält man 4302 Jahre und nicht 4304, wie unser Verfasser (so auch Dante: 4302 Jahre).

Die Motive des Ev. Nic.

Ein Schema der einzelnen dramatischen Motive des Ev. Nic., Pars II (Descensus) wird dadurch gerechtfertigt, dass jeder Mysterienverfasser je nach Geschmack und Erfordernis seine Auswahl getroffen hat. Folgende Momente treten besonders hervor:

1. Die himmlische Klarheit, welche die Hölle bei der Ankunft Christi durchstrahlt (cap. II: aureus solis calor purpureaque regalis lux).
2. Die Prophezeiungen Jesaias', Johannes' des Täufers und Simeons (cap. II).

1) Roy a. a. O. p. 55*, n. 1.

2) Bédier a. a. O. p. 86—94.

3. Die Sage vom Öle der Barmherzigkeit (Seth, cap. III).
4. Der dramatische Dialog zwischen Satan und Inferus über die Göttlichkeit ihres Gegners (cap. IV).
5. Ankunft Christi vor den Höllentoren und der zweimal wiederholte Donnerruf: „Tollite portas . . .“
6. Aufruhr in der Unterwelt. Verteidigungsmassregeln der Teufel und Barrikadierung der Tore.
Frohlocken der Propheten und Patriarchen und ihr Drängen, die Tore zu öffnen (cap. V).
7. Siegreicher Einzug Christi. Lösung der Fesseln (cap. V).
8. Anrede der Hölle an ihren Bezwingen: „Quis es tu qui . . .“ (sechsmal wiederholt; cap. VI).
9. Der Umschwung des Dramas: „Tunc rex gloriae maiestate sua conculcans mortem et comprehendens Satan principem tradidit inferi potestati, et attraxit Adam ad suam claritatem (cap. VI).
10. Vorwürfe der Hölle Satan gegenüber und Verfluchungen (cap. VII).
11. Das Heilswerk Christi: „Et extendens dominus manum suam dixit: „Venite ad me, sancti omnes qui habetis imaginem et similitudinem meam“ (cap. VIII).
12. Bevorzugte Rolle Adams: „ . . . tenens autem dominus manum dexteram Adae dixit ad eum: „Pax tibi . . .“ (cap. VIII).
13. Huldigungen „genibus advoluti“:
 - a) Adams: „Exaltabo . . .“.
 - b) omnes sancti: „Advenisti“ (cap. VIII).
14. Prozession zum Paradies („dominus . . . tenens dexteram Adae ascendit ab inferis; et omnes sancti secuti sunt eum“).
- Lobgesänge der Erlösten: Davids, Habakuks, Michaeas (cap. VIII).
15. Einführung ins Paradies: „Dominus autem tenens manum Adae tradidit Michaeli archangelo: et omnes sancti sequebantur Michaelem archangelum, et introduxit omnes in paradisi gratiam gloriosam“ (cap. IX).
16. Elias, Henoch und der gute Schächer im Paradies.

Motiv 1 nehme ich vorweg. Das dramatische Motiv der himmlischen Klarheit fehlt zu Eingang der Höllenfahrtsszene in den Mysterien, mit Ausnahme der dem Jean Michel zugeschriebenen „Résurrection“, in welcher nach der Bühnenanweisung bei dem Kommen Christi „torches et faloz ardans“ angezündet werden sollen. Textlich gibt auch sie keine Anspielung.

Möglich, dass man teils aus bühnentechnischen Gründen das Motiv unterdrückt hat. An seine Stelle treten gemeinhin als Einleitung der Szene die Beratschlagungen der Teufel oder die vertrauensvollen oder klagenden Gebete der Gerechten, die ihre Befreiung vorausahnen.

Mercadé findet einen geschickten Übergang zu der Höllenfahrtszene. Er lässt statt des Lichtstrahls den Gefangenen die Erlösung

durch den Engel Gabriel mitteilen und lehnt sich offenbar hierin an eine Szene an, die ihm die „Nativité de Sainte-Geneviève“ (Jub. II, p. 46/7) bietet.

Die Mysterien von „Sainte-Geneviève“.

Zweimal ist die Höllenfahrt Christi in dem aus vier Spielen: „Nativité N.-S., Geu des trois Rois, Passion N.-S., Résurrection N.-S.“ zusammengesetzten Mysterienzyklus von Sainte-Geneviève (15. Jahrhundert) behandelt worden; das einermal in 200 Versen in der „Passion N.-S.“, das andere in der „Résurrection N.-S.“, deren vierten Teil (ungefähr 400 Verse) es fast ausmacht.

a) „Passion de Sainte-Geneviève“.

Im Grunde ist hier die Höllenfahrt Christi nur eine ungeschickte Versifikation gewisser Partien des Ev. Nic., denn von dramatischer Handlung ist nichts zu spüren. In ihrer Art als ein auf der Bühne gesprochener Dialog erinnert die Szene noch lebhaft an die „Passion d'Autun“.

Wie der Verfasser in talentloser und wenig origineller Weise seiner Quelle, dem Ev. Nic., gefolgt ist, lässt sich auf Schritt und Tritt verfolgen. Ziemlich unvermittelt reiht sich unsere Szene an die der Grabwächter an, wenn man von den lange vorher (unmittelbar nach dem Tode des Herrn [Jub. II, p. 253]) gesprochenen Worten und der Gabriel-szene in „Nativité N.-S.“ (Jub. II, p. 46/7) absieht. Sie beginnt mit einer Unterhaltung Sathans und Beelzebus', die fast Wort für Wort mit dem Dialog zwischen Satan und Inferus (Ev. Nic., Pars II, cap. IV; s. Motiv 4!) übereinstimmt. Nur einige Parallelen als Beweis:

<p>Ev. Nic., Pars II. „[Jesus] est homo timens mortem et dicens Tristis est anima mea usque ad mortem. Et per multa adversatus est mihi male faciens“ (cap. IV, 1).</p>	<p>Passion de Sainte-Geneviève. „Jhesu est hons qui a doubtée la mort Il dist s'ame troublee jusques a mort Etoit, et adversaires M' a esté en tous mes affaires“ (Jub. II, p. 290).</p>
<p>ib. „Lignum praeparavi ad crucifigen- dum eum.“</p>	<p>ib. „Il a esté crucefiez par moy“ (Jub. II, p. 290).</p>

Indessen hat der Verfasser den selbstbewussten Ton, der aus den Worten Satans im Ev. Nic. spricht, offenbar nicht verstanden; denn er legt gleich darauf Satan die wenig logische Äusserung in den Mund:

„Il vuidera tout cest estage¹⁾
Sy com je pens en mon courage“.

1) „estage“ hier in der bühnentechnischen Bedeutung des Mittelalters = „mansion“, ein Haus oder eine Örtlichkeit der Bühne.

Sehen wir uns das Werk des „nachempfindenden“ Dichters weiter an:

ib.	ib.
„Quis est iste Jesus, qui per verbum suum mortuos a me traxit sine precibus . . .“ (cap. IV, 3).	„Qui est ce Jhesu qui fait vivre Par sa parole seulement Les mors? Dy, je le te demant. Et non pour quant par aventure . . .“ (Jub. II, p. 291.)

Die Zufügung des Dichters (von „Dy . . .“ an) ist nur Phrase.

„Forsitan ipse qui Lazarum quatri-duanum foetentem et dissolutum etc. . . inferus dixit ad eum Coniuro te per virtutas tuas et meas ne perducas eum ad me.“ (ib)	„C'est cil qui de la charte obscure De seens le ladre getta . . .“ B: „Par tes vertus je te conjur Que tu ne m'amenes mie.“ (ib.)
---	--

Die grosse Szene der Ankunft Christi vor der Hölle (Motive 5—6) hat der Dichter etwas freier behandelt, sicherlich nicht zum Besten der dramatischen Wirkung. Im Augenblick der höchsten Spannung bringen David, Jesaias, Johannes der Täufer in schlecht angebrachter Weise ihre Prophezeiungen vor, die mit einigen Variationen aus dem Ev. Nic., cap. II, genommen sind. Im Ev. Nic. gehen sie der Ankunft Christi voraus, sind also am Platze. Das „Aperi portas tuas“ der Gerechten im Ev. Nic. während des Wartens Christi dient als retardierendes Moment zur Erhöhung der Spannung. —

Im Gegensatz zum Ev. Nic. nimmt in der „Passion de Sainte-Geneviève“ Sathan die Verteidigung in die Hand, nicht Beelzebus (= Inferus):

Ev. Nic.	Passion de Sainte-Geneviève.
Inferus:	Sathan:
„Claudite portas crudeles vestras . . .“ (cap. V.)	„Fay que cil huis soient verroulé . . .“ (Jub. II, p. 292.)

Der Dialog zwischen Inferus und David des Ev. Nic., Pars II, cap. V, 3 wird im Mysterium von Beelzebus (= Inferus) und Abacuc gesprochen:

B: „Qui est ce roy de gloire? dictes“
A: „C'est le sire puissant et fors.“ (Jub. II, p. 294.)

Gott-Sohn tritt ein, bricht die Ketten (Motiv 7):

„Non pas une seule, mais toutes“,

wiederum nur ein trivialer Zusatz des Dichters. —

Die Anrede Sathans an Christum, seine Fesselung, Beelzebus' Vorwürfe (Jub. II, p. 394/5) sind stark gekürzt nach Ev. Nic., Pars II, cap. VI/VII wiedergegeben (vgl. Motive 8—10).

In der folgenden Szene wirken einige zwar unwesentliche, aber nicht unglückliche Zusätze besser als die früheren. Sathan bittet in aller Unterwürfigkeit um Gnade:

„Jhesu, tu es moult amiable . . .“ (Jub. II, p. 295);

aber umsonst. Christus überliefert ihn dem höllischen Feuer:

„Car je vueil que tous jours mais arde.“ (Jub. II, p. 296.) —

Der Schluss der Höllenfahrt ist bei offenbarer Anlehnung an Ev. Nic. (cap. VIII/IX und Motive 11—15) beträchtlich gekürzt: nämlich die Szene mit Adam (+ Eva) und den anderen Gerechten, der Zug ins Paradies (Jub. II, p. 296/7):

„Regardez tous se il a cy
Beau lieu; je le vous abandonne.
Mon pere a chascun de vous donne
-I- lieu tout pour l'amour de moy“,

spricht Christus mit Hinweis auf das Paradies. Man vergleiche mit dieser Szene die Skulpturdarstellung am Portal zu Reims¹⁾, wo Jesus auch den Gerechten den Himmel mit dem Finger zeigt (abweichend von der sonst typischen Darstellung in der bildenden Kunst, wie Jesus Adam bei der Hand ergreift). Dem bildenden Künstler muss das szenische Bild vor Augen geschwebt haben: ein Beitrag zu der Wechselwirkung von Mysterien und bildender Kunst. —

Die Gesamtheit der „Sainte-Geneviève“-Mysterien zeigt Abhängigkeit²⁾ von der epischen „Passion“ der Jongleurs; auch unsere Szene lässt in einigen inhaltlichen und sprachlichen Anklängen Einfluss vermuten. Die Worte Adams und Evas (Jub. II, p. 297) erinnern stark an die Arsenal-Hs., Vs. 51 ff. (und „Faniel“, Vs. 3367 ff.), doch mögen diese Übereinstimmungen in der Gleichheit der behandelten Stoffe ihre Ursache haben. Immerhin lassen Ähnlichkeiten im Ausdruck fast mit Bestimmtheit auf Einfluss des Jongleurgedichtes schliessen (und des „Faniel“):

Faniel:	Passion de Sainte-Geneviève: (Jesus führt die Seinen):
„Ses mist en parmenable vie“ [les prophetes] (Vs. 3462). Hs. Grenoble 1137:	„Droit en la vie pardurable.“ (Jub. II, p. 292.) ib.
„Car je veul avoir mes amis.“ ib.	„Car j'en vueil oster mes amis.“ (Jub. II, p. 295.)
„Venez o moy en paradis.“ Hs. Arsenal 5201.	„Venez o moy benëuré.“ (Jub. II, p. 296.) ib.
„Issez çai fors! plus n'i estez!“ (Vs. 12 und 42.)	„Issez hors trestuit de cest estre.“ (Jub. II, p. 296.)

1) Vgl. „Revue de l'Art chrétien“, 1907, p. 324.

2) S. a. Romania XIV, p. 497 u. R. d. l. r. 1888, p. 363.

b) „Résurrection de Sainte-Geneviève.“

Die Höllenfahrtsszene in der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ springt am meisten von allen aus dem traditonellen Rahmen hinaus. Das Ev. Nic. liefert hier zwar auch die Grundidee: Zerstörung der Hölle und Befreiung der Altväter, aber alle Einzelheiten verdankt die Szene der originalen Konzeption des Dichters. Ausserdem macht sich der Einfluss der nächtlichen Osterprozession geltend. —

Die Originalität tritt besonders hervor in der scholastischen, manchmal mystischen Gelehrsamkeit, der moralisierenden Tendenz und der lyrischen Ader des Verfassers — also gedanklich steht die Szene unendlich über derjenigen der „Passion“¹⁾.

Schon die Art der unmittelbaren Anknüpfung der Höllenfahrt Christi an die Schöpfung der Welt und an den Sündenfall ist bezeichnend. Nach Petit de Julleville²⁾ ist das ganze Vorspiel (Schöpfung, Sündenfall) spätere Interpolation. Mir scheint aber gerade, dass diese Szenenanordnung charakteristisch für den moralphilosophischen Dichter ist. Die Welt ist geschaffen und mit ihr entsteht die Sünde. Adams erste Sünde lastet auf dem ganzen Menschengeschlecht. Nun führt uns der Dichter den Sündenfall vor und seine verhängnisvollen Folgen. Wir sehen die ganze „lignee humaine“ in der Hölle schmachten und der Stunde der Erlösung entgegenhangen. Der Ideengang des Dichters scheint mir wohl überlegt zu sein.

Der tiefempfundene Eingang der Höllenszene entstammt inhaltlich der Gedankenwelt des Verfassers. Es sind Klagen und Reflexionen Adams, Evas, Johannes' des Täufers und Noahs über ihr Unglück. Äusserliche Anregung könnte gegeben haben Ev. Nic, Pars II, cap. II (s. Motiv 2).

Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem folgenden Abschnitt (Jub. II, p. 334 ff.) und seinem Vorbild Ev. Nic. Pars II, cap. IV (Motiv 4): äusserliche Uebereinstimmung, aber inhaltlich gänzliche Verschiedenheit. Der alte Dialog des Ev. Nic. hat den Zweck, Christi Göttlichkeit zu beweisen — überflüssiges Unternehmen im 15. Jahrhundert! Unser Dichter ersetzt den Dialog der Teufel durch eine philosophische Abhandlung über Lucifer und den Sturz der Engel (vgl. 2. Petri 2, 4). Belgibus und Belias, die Teufel selbst, entwickeln das System. Erzürnt über das Stöhnen und Beten der Gerechten, „qui rempliront encoir les cieux, de quoy nous a hors bouté Diex“, geben sich Belgibus

1) Dieser Unterschied gilt nicht nur für unsere Szene. Im ganzen „Sainte-Geneviève“-Zyklus stehen sich zwei Gruppen gegenüber: die mehr naive „Passion“ und auf der anderen Seite die „Nativité“, das „Geu des trois Rois“ die „Résurrection“ mit Szenen voll Kraft und Tiefe.

2) „Les Mystères“ . . . II, p. 393.

(„premier deable“) und Belias gegenseitig das Versprechen, niemals „sy orde chose“ entkommen zu lassen. Haben doch diese menschlichen Wesen kein Recht auf die „himmlischen Sitze“:

„ou nous fusmes assis jadis.
Chascun de nous plus cler estoit
·IX· foyz que ly solaux n'estoit,
Et Luxcifer nostre bon mestre
·IX· foyz de nous estoit son estre;
Et l'orgueil et intencion
Qu'il vouloit mestre en action,
Estre vouloit semblable a Dieu.

— — — — —
Et pour ce Dieu le trabucha
Et en s'abisme le ficha
Et nous aussy qui le suismes;
— — — — —

Nommé est menistre de feu
Et tuit sommes cy compaignon
Que tous avons commission
De Dieu, qui est noz souverains
— — — — —

De tempter toute creature . . .“ (Jub. II, p. 335.)

Belgibus ahnt aus den Reden der Propheten und „I· Jehan“, dass Gott-Sohn von einer Jungfrau geboren und dass durch ihn seine Macht zerstört werden wird.

Der dramatische Höhepunkt der Szene: Christus vor den Toren (Jub. II, p. 338 ff.) ist nach zwei Gesichtspunkten hin zu betrachten. Im Monolog¹⁾ Christi, „levant du tumbel“, macht sich der didaktische Geschmack des Verfassers stark fühlbar. Der Auferstandene führt lang und breit aus, er wolle seine Freunde herausführen „d'une partie qui limbe est appelee et dicte“, und entwickelt dabei die Idee des Heilswerkes. Hier geht die scholastische Terminologie ins Mystische über und erinnert an das Dogma der griechisch-orthodoxen Kirche, nach dem die „mit der Göttlichkeit verschmolzene menschliche Seele Christi“ zur Hölle fährt:

„Acompliray ce que j'ay empris.
Quant mon pere glorefié
Aprés mort m'a vivifié
Le corps ou mon vray esperit
Conjointement le respit

1) Man beachte die Anklänge des Monologes an das Gedicht der Jongleurs, z. B.

„Droit en enfer aler m'estuet . . .“

Schon oben ist von dem predigtartigen Prolog der Mysterien gesprochen worden. Sein liturgischer Ursprung ist offenbar. Über seine Zusammenhänge mit den Jongleurgedichten s. o. p. 22/23. Im Prolog der „Résurrection“ (Jub. II, p. 316) Erwähnung der Höllenfahrt.

Par la vivification
De la glorification
Divine qui finer ne puet,
Droit en enfer aler m'estuet...“ (Jub. II, p. 338.)

Der andere bemerkenswerte Zug ist, dass sich Spuren der nächtlichen Osterprozession nachweisen lassen; erstens in den Bühnenanweisungen, z. B. „Cy voise Dieu en enfer et lez ames chantent: Veni Creator spiritus et S. Jehan commance“ (Jub. II, p. 339). Auch die Osterprozession über den Kirchhof zu dem Höllentor (Kirchentor) vollzieht sich unter Absingung des „Canticum triumphale“ (s. o. p. 31–33).

Zweitens scheint der Dialog zwischen Gott-Sohn und den Teufeln in seiner kurzen, lateinischen Form unmittelbar von der Prozession in unsere Szene übergegangen zu sein:

Dieu le Filz:
„Atolite portas . . .“
Lez Diables:
„Qui es iste rex gloriae?“ (Jub. II, p. 339.)

Genaueres über die Sprengung der Tore erfahren wir nicht. Der Verfasser, der sich um äussere dramatische Effekte nicht sorgt, lässt Christum nur bemerken:

„Les portes de ceste maison
Vueil brisier sanz arrestoison“ (Jub. II, p. 339.)

Die Teufel verlassen ihre Behausung.

Der Dichter setzt sein Verfahren fort, nämlich unter Beibehaltung des äusseren Motivrahmens des Ev. Nic., den betreffenden Personen ganz andere Reden in den Mund zu legen. Die Verzweiflungsrufe der Hölle im Ev. Nic., Pars II, cap. VI (Motiv 8) verwandeln sich in unerwartete Unterwürfigkeit — in dramatischer Hinsicht eine schwache Lösung, aber eine Lösung, die der Auffassung des Verfassers entspricht, nach der selbst die Dämonen in Gott ihren „souverain“ sehen (Jub. II, p. 340f.).

Schmähungen des Inferus' und die Bestrafung der Teufel fehlen gänzlich! (S. Ev. Nic., Pars II, cap. VII und Motive 9–10.)

Durch die Worte Jesu an seine „cousins“ Adam, Eve, Abraham, David, Noel, S. Jehan schimmert auch wieder ein scholastischen Vorstellungen entspringendes Bild:

„Regardez sur quel parchemin
Vostre delivrance est escripte.“
(Cy monstre Dieu ces plaies) (Jub. II, p. 341.)

Auch erinnern die Anspielungen an Sündenfall und Erlösung an das Jongleurgedicht. —

Fortsetzung der originalen Methode des Dichters in den Huldigungen und Lobpreisungen der Gerechten (Jub. II, p. 393 ff.). Im Ev. Nic.,

Pars. II, cap. VIII: Psalmen und Paraphrasen biblischer Texte; hier: Danksagungen und Reflexionen in erhabener Sprache über den Ruhm des „Eternel roy puissant et fin sanz commencement et sanz fin“, über menschliche Sünde und göttliche Gnade.

Vollendete Sorglosigkeit hinsichtlich dramatischer Wirkung offenbart sich noch einmal darin, dass des Aufbruchs aus der Hölle und des Einzugs ins Paradies nur ganz kurz Erwähnung getan wird (Motive 14 – 15):

Dieu: „En gloire, en gloire, en repos,
Vous metray cy“

Die Hymne „Gloria in excelsis“ deutet den Gang zum Paradies an (Jub. II, p. 394 f.).

Eine Art Epilog schliesst die Szene. In massvoll ernstem, für unseren Verfasser charakteristischem Ton schildert er die Ratlosigkeit und Verzweiflung der Teufel (Jub. II, p. 345 f.).

Der Dichter ist ein Mann von starkem, sittlichem Empfinden. Sein Gerechtigkeitsgefühl lässt ihn sogar von dem „droit infernal“ sprechen, das Christus verletzt.

„Die Hölle selbst hat ihre Rechte?“¹⁾ fragen wir erstaunt mit Faust.

Von der Moral zur Satire ist nur ein Schritt, und der Verfasser tut ihn. Seine Angriffe, die im Munde eines Teufels um so beissender klingen, richten sich gegen das Laster:

Belgibus: „Cez gloutons et cez orgueilleux,
Cez desperans, cez envieus
Qui remplis sont de convoitise,
Ceulx qui luxure art et atise
Et cez faulx jurés rechinez,
Ne les avons nous mie gaigniez?“ (Jub. II, p. 337/8.)

gegen die allgemeine Verderbnis und Unaufrichtigkeit;

Belias: „Je voy le monde bestourner
Ne plus ne sçay quel part tourner.
Au monde n'a que descevançe,
Dieu va contre son ordenance. [!]
Son dit ne vault une escorcee.
— — — — —
Verité est au siecle mortel.“ (Jub. II, p. 346.)

„Passion de Sémur.“

Die Höllenfahrtsszene in der „Passion de Sémur“ (2. Tag. Vs. 8425 bis 8780) ist ein Übergangstyp, wie das ganze Mysterium²⁾, das

1) Faust I, Studierzimmer. Bei Goethe hat „Rechte“ allerdings den Sinn von „Vorschriften, Bestimmungen“.

2) Vgl. Roy a. a. O. p. 73* ff.

uns zuerst Aufklärung über die so wenig bekannte Zeit gegeben hat, welche den grossen Mysterien des 15. und 16. Jahrh. vorangeht. Die „Passion“ ist vor Mitte des 15. Jahrhunderts verfasst (die einzige Hs. 1488 zu Sémur geschrieben). — Wenn auch durch Roy¹⁾ noch starke Abhängigkeit des ganzen Mysteriums von der „Passion de Sainte-Geneviève“ erwiesen ist (Verlauf der Handlung, gemeinsame Legenden, textliche Uebereinstimmungen), so sind doch Behandlung und Auffassung des Stoffes wesentlich anders.

Der Fortschritt tritt auch wieder im engen Rahmen der Höllenfahrtsszene deutlich zu Tage: das Bild ist erweitert, die dramatische Handlung entwickelt, das Realistische betont und mit den „diableries“²⁾ fängt das komische, groteske Element an, den ernsten Grundton der Szene zu übertönen. Uebrigens ist ja schon das Ev. Nic., Pars II, mit seinen Teufelszenen ein idealer Boden, auf dem die Saat dann im Mittelalter aufgekeimt ist.

Ob die Einführung des komisch-grotesken Elementes in die Mysterien einen Fortschritt bedeutet, wer möchte es entscheiden? Sicherlich hat der Missbrauch des Komischen und des Burlesken schliesslich dem religiösen Drama mit den Todesstoss gegeben. Aber manche Keime sind aus dieser Vermischung des Ernsten mit dem Scherzhaften, des Erhabenen mit dem Grotesken für das spätere Lustspiel entsprossen (z. B. Molière, Romantik).

Aus vier Quellen ist im wesentlichen die Höllenfahrtsszene in der „Passion de Sémur“ geschöpft: aus dem Ev. Nic., der „Passion de Sainte-Geneviève“ (und vielleicht der „Résurrection“), der Osterprozession und dem Anteil der „diableries“. —

Wegen der (oben gezeigten) oft wörtlichen Übereinstimmung der beiden Quellen: Ev. Nic. und „Passion de Sainte-Geneviève“ ist es unmöglich, sie scharf in der „Passion de Sémur“ zu trennen.

Vor allem im Anfang der Höllenfahrtsszene macht sich in der Anordnung der Motive ein Einfluss der „Passion de Sainte-Geneviève“ bemerkbar. Unter unmittelbarer Anknüpfung an die Grabhüterszene (wie in der „Passion de Sainte-Geneviève“) beginnt die Szene auch (wie die Vorlage) mit dem Rat der Teufel (Vs. 8425—505). In der Einführung der Auferweckung Christi durch die Engel und in dem Auftreten des guten Schächers (Vs. 8506—83) weicht der Dichter allerdings von seinem Vorbild ab, mit gutem Grunde; denn abgesehen von der dramatischen Wirkung der Erscheinung der Engel in der Auferstehung, bietet das Motiv eine geschickte Hinleitung zu der Hauptszene vor den Höllentoren.

1) Roy a. a. O. p. 87 ff.

2) „Diableries“ sind im Mittelalter auch besondere Spiele, meist von 4 Teufeln; daher heute noch „faire le diable à quatre“.

Das nun Folgende verrät wieder stark die Abhängigkeit von der „Passion de Sainte-Geneviève“, erhält aber durch einige Änderungen bedeutend eindrucksvolleren Charakter. So ist jetzt der Dialog zwischen Christus und den Teufeln (Vs. 8584—612) von dramatischer Knappheit. Die Handlung wird nicht wie in der Vorlage durch Prophezeiungen aufgehalten (mit Ausnahme der des David). Die Bestrafung „Morts“ einerseits (Vs. 8613—17) und die Fesselung Sathans andererseits (Vs. 8717—35) rahmen geschickt die Lobpreisungen Adams und der „saints“ ein. —

Textliche Übereinstimmungen zwischen den beiden Passionen lassen sich schwer feststellen. Der Dichter der „Passion de Sémur“ klammert sich nicht an den ihm vorliegenden Ausdruck an. Trotzdem kann man ihm (wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit) nachweisen, wie er kopiert:

<p>„Passion de Sainte-Geneviève.“ Sathan: „Or sommes nous trestuit en guerre. Ceens nous convient enfermer, Nos portes et nos huis fermer, En nostre enfer appareillier, Car Jhesu nous veult travaillier. — — — — — Il le nous convient recevoir Jhesu est hons qui a doubtte la mort.“ (Jub. II, p. 290.) ib.</p> <p>David: „Je le prophetizé jadis Qu' il nous menoit en paradis.“ (Jub. II, p. 293.)</p>	<p>„Passion de Sémur.“ Sathan: „Jhesu y est quil nous fait guerre, — — — — — (Vs. 8429) Car ce n'est ungs hons quil nous doubte Et mout grandement nous redoubte. Et, tu, Enfer, saiches de voir Qu' il le te covyent recevoir, Soies tout prest et t' appareille.“ (Vs. 8483 ff.) ib.</p> <p>David: „Avec ly nous en menera En sa gloire de paradix Il fut prophetisé jadix.“ (Vs. 8605—7.)</p>
--	--

Weniger beweisende Parallelen sind:

<p>ib.</p> <p>Beelz. (zu Sathan): „Que tu m' amenes . . . etc.“ (Jub. II, p. 291.) ib.</p> <p>Beelz. (zu Sathan): „Et sces-tu . . . etc.“ (Jub. II, p. 292.) ib.</p> <p>Dieu: „Princes d' enfer . . . etc.“ (Jub. II, p. 292.) ib.</p> <p>Dieu (zu Sathan): „Mais en enfer . . . etc.“ (Jub. II, p. 295.)</p>	<p>ib., Vs. 8498/9.</p> <p>ib., Vs. 8494/5.</p> <p>ib., Vs. 8584/6.</p> <p>ib., Vs. 8727/8.</p>
---	---

ib.

ib., Vs. 8738 ff.

Dieu (zu den Gerechten):

„Regardez tous . . . etc.“

(Jub. II, p. 297.)

Bei den Dankesworten der Erlösten (Vs. 8624—91) muss unser Verfasser die entsprechende Stelle aus der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ (Jub. II, p. 342—4) vor Augen gehabt haben. Der sich ähnelnde Inhalt der Szenen, derselbe lyrisch-erhabene Charakter sprechen für diese Annahme. Jeder Gerettete (in der „Résurrection“: S. Jehan, Adam, Eve, Nöel; in der „Passion de Sémur“: Adam, Anima Johannis Batiste, A. Moisy, A. Yssaie, A. Danielis, A. Jeremie) trägt ungefähr denselben Spruch vor, der vom Tod des „glorieux roi des cieux“, von seiner Höllenfahrt, von den früheren Qualen und jetzigen Glücks- und Dankesgefühlen der Seelen handelt. In der „Passion de Sémur“ fügt jede Anima hinzu:

„Moy qui suis l'ame de . . .“

primitive Art im dramatischen Spiel, sich dem Publikum vorzustellen. —

Die direkte Benützung des Ev. Nic. durch den Verfasser der „Passion de Sémur“ stellt man am besten an dem Vorhandensein von Motiven fest, die in der „Passion de Sainte-Geneviève“ fehlen, also von dort nicht übernommen sein können. Da ist zu nennen die Erzählung Sathans inmitten seiner Helfershelfer, wie er Jesum mit „trois gros cloux“ hat kreuzigen lassen (Ev. Nic., Pars II, cap. IV₂ und „Sémur“, Vs. 8430—46); dann die Worte Davids: „C'est le Dieu de puissant victoire . . .“ („Sémur“, Vs. 8599—611), welche eine Paraphrase von Ev. Nic., Pars II, cap. V₃ sind; ferner die lateinischen Zitate Johannis: „Agnus Dei etc.“ (Ev. Nic., Pars II, cap. II₃ und „Sémur“, Vs. 8635 ff.); der Anruf Inferus' an Christum, den Überwinder, hier aber von Sathan gesprochen (Ev. Nic., Pars II, cap. VI und „Sémur“, Vs. 8692—726); endlich Inferus' Schmähungen gegen Sathan (Ev. Nic., Pars II, cap. VII), welche in der „Passion de Sémur“ aber erst nach dem Aufbruch der Gerechten losbrechen (Vs. 8744—58). —

Das dritte bedeutungsvolle Element der Szene ist besonders für die Inszenierung und die Gesänge von Wichtigkeit. Ich nehme in diesem Falle schon die Inszenierung vorweg, da sich an ihr die dramatische Fortentwicklung der Höllenfahrtsszene gut zeigen lässt. Der Ausgangspunkt der Darstellung ist Matth. 28, 2—3: „Und siehe, es geschah ein grosses Erdbeben . . .“. Die Bühnenanweisung lautet: „Tunc descendant Angeli de paradiso et veniant ad monumentum, et dicat Michael ad monumentum, genu flexo . . .“ (p. 169). — Michael weckt Christum auf und erinnert ihn an sein Heilswerk. „Tunc exiat Anima Christi de quodam lacu id est sepulcro“ (p. 169). Diese Szene ist hervorgegangen aus dem alten

liturgischen Osterspiel. Engel, in weissen Gewändern, weckten Christum auf, indem sie Antiphone¹⁾ sangen, wie: „Exsurge, quare obdormis, domine?“ — „Exsurge et ne repellas in finem“. Der Herr erhob sich und antwortete²⁾: „Resurrexi postquam factus homo, tua jussa paterna peregi“ (Tutilo) oder „Ego dormivi et somnium cepi etc.“³⁾ —

Hierauf wird Christus mit den königlichen Abzeichen versehen und gekrönt: „Tunc coronetur“. In den deutschen Spielen wird er mit den „vestibus triumphalibus“ umgeben.

Es folgt die eingeschobene Schächerszene, welche auf Ev. Nic., Pars II, lat. B, cap. VII, beruht.

Der Augenblick des Aufbruchs zur Hölle ist da: „Jhesus roy veult faire guerre a l'ennemy“ (Vs. 8580). Jesus mit den Engeln zieht zur Unterwelt, deren Höllenrachen ihm auf der rechten Seite der Bühne entgegenstarrt: „Modo ferat [Cherubim] crucem ante Animam Christi, et ante eam Michael, et Raphael stent, unus ad dexteram, alter ad sinistram cum torcis ardentibus, et cantant himnum: „Vexilla Regis prodeunt“ in eundo ad infernum“. Also ein feierlicher Zug nach Art der nächtlichen Osterprozession, nur dass hier im dramatischen Spiel die Antiphone: „Vexilla regis . . .“ statt des „Canticum triumphale“ gesungen wird. Auch die Szene vor den Höllentoren ist bezeichnend. Dreimal wiederholt Christus seine Aufforderung in der „Passion de Sémur“ (Vs. 8584 ff., 8595 ff., 8612), während die Teufel dreimal antworten. Dreimal klopft auch der draussen Einlass begehrende Bischof bei der Prozession gegen die Kirchentür, und bei jedem Schlage antwortet der innen stehende „Teufel“. —

Die Altväter im Limbus stimmen Wechselgesänge an, die auch der Liturgie entstammen. Adam fordert sie auf „grant hoire“ zu singen. „Prima et secunda Anima, scilicet David et Ysaïas dicat:

„Kirie leison“.

Tercia, scilicet Moise, respondeat:

„Qui passurus advenisti⁴⁾ propter nos,
Christe leison.“

1) Froning a. a. O. I, p. 35.

2) Wilmotte in „Bull. d. l. Classe des Lettres de l'Ac. royale de Belg.“ 1901, p. 725.

3) Froning a. a. O. p. 32.

4) Vgl. die liturgische Antiphone: „Advenisti, desiderabilis . . .“, welche so in die deutschen Mysterien aufgenommen ist, wie überhaupt unsere Szene im deutschen Drama noch mehr den liturgischen Ursprung verrät als im französischen; vgl. z. B. im „Alsfelder Passionsspiel“ (Froning): „Tunc Salvator cum angelis facit processionem ad infernum cantando: Cum rex gloriae etc. usque „Advenisti“. — Deinde anime infernales cantant: Advenisti usque te nostra . . . etc.“

Prima et secunda, et Moise iterum, dicat:

„Vita in ligno, moriteur Infernus,
Et Mors lugens spoliator.“

Johannes, Daniel, Jeremias:

„Kirie leison.“

(p. 171.)

Die Höllentore geben Christo nach: „Modo cadant porte inferni. — Mors, scilicet quartus Diabolus, cadat ad terram; Deus ponat pedem suum dextrum super collum ejus, et dicat . . .“ (p. 171). Diese Anweisung entspricht dem Text B des Ev. Nic., Pars II, cap. VIII: „pedemque suum sanctum ei posuit in gutture.“

Nach der Befreiung der Altväter und Propheten behandelt die nächste Bühnenanweisung den Zug aus der Hölle zum Paradiese: „Modo eant in paradiso, hoc ordine: primo Cherubin cum cruce, secundo Anima Christi, Michael et Raphael, unus ad dexteram, alter ad sinistram, cum cereis ardentibus, tertio Adam et due Anime, prima Anima una ad dexteram, altera ad sinistram . . . Et sic ascendant in paradiso terrestre, et Anima Christi sedeat in quadam cathedra, et alii sedeant ad pedes ejus, exceptis Angelis qui stabunt hinc et inde“ (p. 173).

Es folgen Lobgesang der Engel und Krönung der Gerechten im irdischen Paradiese: „Et Michael coronet alios de capellis roseis“ (p. 175). Noch ganz im Sinne des alten liturgischen Osterspiels ist folgende Anweisung: „Michael vertat se ad populum et dicat: Chantons, chantons, en melodie . . .“ (p. 174). —

Christus kehrt zur Erde zurück, „son corps reprendre“, tritt heimlich in sein Grab, und dann erst erfolgt die eigentliche Auferstehung.

Der Dichter der „Passion de Sémur“ schätzt Teufelsszenen und realistische Ausmalung des Schaurigen, und das Publikum des 15. Jahrhunderts schätzt solche Zutaten nicht minder. — Das Höllenpersonal hat sich in unserer Szene um einige Mitglieder vermehrt. Neben Sathan, Inferus, Mors (wie im Ev. Nic.) treten auf: Baucibus, Desroy, Lucifert und die allegorische Gestalt Tempest mit „sept chevaliers bien appris.“ Ihre lächerlich-prahlerischen Reden vor der Ankunft Christi finden im Ev. Nic., Pars II, cap. IV nur ein schwaches Vorbild (Vs. 8447–81). Die Einzelheiten entstammen der Phantasie des Dichters. Die Teufel brennen vor Begierde, Christum zu martern. Jetzt ist es ihnen schon eine Wonne, sich die grausamen Qualen aufzuzählen, die er erdulden soll: Baucibus (zu Sathan):

„Sire, l'ame me soit rendue!
Sire, que j'en ay cy grant joye!
Je la tourneray en la roye,
Je la mectray ou puis d'enfert,

Je la vous lieray de fert,
 En gresle, en froidure, en tempeste
 Je ly feray trop male feste,
 Je la tempteray fortement. . .“ (Vs. 8447 ff.)

Dantescher Geist weht durch die Schilderung dieser und besonders der folgenden Schreckensszenen:

Desroy (zu Sathan):

„Sire, baillés la moy en mon demaine,
 Je ly feray souffrir tel painne,
 Tant de torment, tant de martire
 Que langue ne le pourroit dire.
 Je le pendray de cloux ardans,
 Je ly aracheray les dans,
 Je le vous randray confondu,
 Je le mectray en plonc fondu,
 En pugnaissie et en ordure,
 Je ly feray tant de laidure,
 C'onques ame n'an souffrit tant.“ (Vs. 8458 ff.)

Das komische Element zeigt sich auch schon, wenn auch noch schüchtern, in den Schmähungen gegen Sathan (Vers 8744—80; vgl. Motiv 10), als Inferus zetert:

„Hee! Sathanas, tresvil, tresors,
 — — — — —
 Tu nous as bien le dos frotté.
 Trestout chié, plux vil que boe,
 Tu nous as bien fait la baboe.“ (Vs. 8747 ff.)

„Passion“ des Eustache Mercadé d'Arras.

Die „Passion“ des Eustache Mercadé († 1440) ist das erste französische Mysterium grossen Stils. Das Riesenwerk von 25000 Versen, welches alle späteren Mysterienverfasser für ihre Passionsdarstellungen beeinflusst hat, erfordert nicht weniger als 112 Spieler für seine vier Spieltage. Wie das Ganze, so ist auch die Episode der Höllenfahrt Christi zu bis dahin unerhörten Dimensionen angewachsen. Sie umfaßt die Verse 17557—729, 18059—231, 20300—21253. Also nicht mehr eine in sich geschlossene Szene haben wir vor uns, sondern eine Zerlegung in dramatische Episoden: die Höllenfahrt selbst wird durch zwei Episöden in der Unterwelt vorbereitet.

In der ersten Szene (Vs. 17557—729) kommt Cerberus schnurstracks von der Kreuzigung Christi. Sein Bericht ist geeignet, den Höllenbeherrschern böse Ahnungen einzuflössen. Als er und Sathan die Seele des frommen Schächers haben entführen wollen, hat es der Engel Michael ihnen verwehrt mit den Worten, nicht nur diese Seele werde gerettet, sondern die ganze Hölle werde durch einen Menschen geleert werden. —

Der Sturm bricht in der nächsten Szene los (Vs. 18059—231.) Unter fürchterlichem Wutgeheul bringt Sathan die Bestätigung des nahenden Unheils von seiner Erdfahrt mit. Lucifer sucht ihn zu tadeln, er habe die Seele des gefährlichen Gegners abfangen müssen:

„Tu as ouvré mauvaisement.“ (Vs. 18091.)

Und damit ist Mercadé mitten in seinem Elemente, hat er doch eine ausgesprochene Vorliebe für die „diableries“, denen er 613 Verse auf 1300 der ganzen Höllenfahrt einräumt. Listig versteht es Sathan, sich noch einmal aus der Schlinge zu ziehen. An Ausreden fehlt es ihm nicht. Er hat alles versucht, um den Tod Christi zu verhindern. Er ist der Frau des „prévôt“¹⁾ erschienen (vgl. die Szene Vs. 14176 ff.); er hat Christum zu Herodes führen wollen, und endlich hat er Pilatus selbst versucht („tempté“). —

Lucifer ist zufrieden gestellt und lässt die Hölle verbarrikadieren:

„Furnissiez tres bien no infer,
Fremez le a barrieres de fer
Et as chaines de fer ardans,
Aux portes soiez bien gaitans,
Qu'il n'y ait fenestre ou pertuis
Qui ne soit pourvus et furnis
De culuvres et de canons [!],
Et se de la pourre n'avons
Prendez sorcieres et sorciers . . .“ (Vs. 18165 ff.)

Wenn diese Verse nur eine — ausgeschmückte — Nachahmung von Ev. Nic., Pars II, cap. V (vgl. Motiv 6) sind, so bringt die Folge dagegen Neues. Mercadé lässt der Satire die Zügel schiessen. Laster und Lächerlichkeiten werden unbarmherzig vorgenommen. Ein gut Stück Kulturbild — allerdings wenig erfreulicher Art — entrollt sich vor unseren Augen:

Lucifer: „Prendez sorcieres et sorciers,
Faux convoiteux, faux usuriers,
Larrons, mordreux, faux advocas
Qui contre droit et par nefas
Ont acquis ceans l'heritaige,
Prendez, mettez les au potage,
Car de telz gens est bien raison
Qu'on face pourre de canon,
Prendez l'avoire de convoiteux
— — — — —
Car oncques ne voulrent donner
Une aulmosne as povres gens,
Tant fussent nuds et indigens,
Prendez cros, kennes, tatiffés

1) D. h. des Pilatus. Vgl. hierzu die Sage der Procula in der Passion der Jongleurs, welche Meradé und Greban verwerten.

Et plusieurs aultres affiqués,
Dont les femmes se vont parant.
Faictes ent feu cler et ardant . . .

— — — — —
Prendez les grans estas aussi,
Chapperons, cottes a ces bours,

— — — — —
Prendez yvroignes et gloutons,
Rüez les ens, nous le voulons,
Mettez avec eulx les brouvetz
Qu'ilz ont mengiez aux cabaretz“ etc. (Vs. 18173ff.)

Die eigentliche Höllenfahrtsszene vereinigt viele Züge, welche ihr die Tradition des Ev. Nic. und die früheren Passionen liefern, wenn gleich durch Anhäufung der „Teufeleien“ und Umstellung und Änderung von Motiven das Bild geändert ist (Vs. 20300—21253).

Gabriel verkündet dem „humain lignage“ die nahe Erlösung. Diese Ankündigung vertritt den himmlischen Lichtstrahl des Ev. Nic. (s. o. p. 39f.). Die Einführung der Engelstimme „emprés les portes d'infer“ hat eine weitere Änderung zur Folge: nämlich die inhaltliche Umwandlung der Reden der Propheten und Patriarchen. Die Klagen und Bitten der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ (die häufig Mercadés Vorbild gewesen ist) weichen hier zuversichtlicher und siegesfroher Überzeugung nahenden Heils:

Adam: „Resjöissons-nous, mes amis,
Nous serons temprement remis
Ou lieu de paradis terrestre.“ (Vs. 20338—40.)

Abhängigkeit von der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ zeigt sich auch in den Beratschlagungen der Teufel (Mercadé, Vs. 20529—46 und „Rés“, Jub. II, p. 334) und in den Worten Sathans über die gefallenen Engel (Mercadé, Vs. 20633—56 und „Rés“, Jub. II, p. 334—6), mit der Einschränkung, dass Mercadés Darstellung bedeutend realistischer ist. So höhnt z. B. Sathan über die frohlockenden Propheten:

„Que vous fault-il, gent maleuree?
Avez vous la feve trouvee
Que vous menez telle ruychon?“ (Vs. 20540—2.)

Direkte Beziehungen zwischen Mercadé einerseits und der „Passion de Sainte-Geneviève“ oder „Sémur“ andererseits kann ich für die Höllenfahrtsszene nicht nachweisen. Allenfalls klingt Adams Aufforderung, sich über das kommende Heil zu freuen (Mercadé, Vs. 20934/5) an die Verse 8588/9 der „Passion de Sémur“ an.

Alle anderen Anklänge sind wahrscheinlich wieder dem Umstande zuzuschreiben, dass für alle Passionen die gemeinsame Grundlage das Ev. Nic. ist. Eine kurze Aufzählung der durch Mercadé dem Ev. Nic. entlehnten Motive mag genügen:

Die Prophezeiungen¹⁾ Jesaias', Simeons, Johannes' des Täufers, Vs. 20363—451 (Ev. Nic., Pars II, cap. II; s. Motiv 2);

die Legende vom „Öl der Barmherzigkeit“, Vs. 20452—522 (Ev. Nic., Pars II, cap. III; s. Motiv 3);

die Anschauung, dass Sathan den Heiland hat kreuzigen lassen, Vs. 20771 ff. (Ev. Nic., Pars II, cap. IV);

der Dialog zwischen Christo und den Teufeln, Vs. 20899 ff. (Ev. Nic., Pars II, cap. V, s. Motiv 6);

Apostrophe Lucifers an Jesus, Vs. 20956—93 (Ev. Nic., Pars II, cap. VI, s. Motiv 8; die Verse 20986—93 sind Ev. Nic., Pars II, cap. IV entlehnt);

die Bestrafung Sathans und Lucifers, Vs. 21007 ff. (Ev. Nic., Pars II, cap. VI; s. Motiv 9);

der freundliche Empfang der Gerechten durch Christus; Dank-sagungen; Vs. 21030 - 21115 (Ev. Nic., Pars II, cap. VII—VIII; s. Motive 11—13);

die Einführung²⁾ ins Paradies, Vs. 21116—253 (Ev. Nic., Pars II, cap. IX und X; s. Motive 14—16).

Die Worte Christi an die Erlösten im Paradiese (Vs. 21213—50) sind dem Ev. Nic. fremd, haben aber in den früheren Passionen ihre ersten Ansätze. Lyrischer Schwung zeichnet sie aus. Schon das Versmass, Achtsilbler mit Viersilblern vermischt, weist auf beabsichtigten Effekt hin:

„Ce lieu est nommé paradis
Dont vous fustes privez jadis,
C'est le fleur de toute leesse
Ou vous n'avrez jamais tristesse
Ne desplaisir“ etc. (Vs. 21216—20.)

Liturgischen Charakter weist die Szene noch in den gemeinschaftlichen Hymnen (p. 242—3) auf, welche teils dem Ev. Nic. (cap. VIII: Exaltabo te Domine“ . . . „Advenisti redemptor noster“, „Cantate Domino canticum novum“) entnommen sind, teils wohl — in ihrem Charakter als Chorgesänge — Reminiszenzen an die Osterprozession darstellen.

Die Teufelsszenen, eines der wesentlichen Elemente bei Mercadé, wie schon oben hervorgehoben ist, verdienen auf ihren Inhalt und Geist hin betrachtet zu werden.

Die eigentliche Höllenfahrtsszene beginnt mit der „revue des diables“, einem sehr beliebten Spiel der mittelalterlichen Bühne. Häss-

1) In ihnen sind auch noch Reminiszenzen des alten Prophetenspiels zu sehen (s. o., p. 36).

2) Samt der Episode des Dismas (des guten Schächers), des Henoch und Elias.

liche Ungeheuer tummeln sich in und ausser der Hölle. Auf Lucifers Geheiss strömen sie alle herbei:

„Diabes, diables diables maudis,
Diables dampnés, diables noircis.“ (Vs. 20529—30.)

Ein anderesmal befiehlt er Sathan, „la grant assemblee des diables a une hitee“ zu machen (Vs. 20801/2). Brüllend ertönt Sathans Kommando:

„Haha! haha! haha! haha!
Hors ça, de par le diable, ça!
— — — — —

Cerbere, Astaroth, Burgibus
Diables coués, diables cornus,
Venez ça tous, diables d'infer.“ (Vs. 20810 ff.)

Ein drittes Mal fragt Lucifer nach dem Rest seiner Mannschaft, nach „Urbant, Tantalus, Bufar, Nazar et Fernagus, Errouillart, Riffart et Dentart, Fouant, Zaroës et Frongnart, Gombaut le maistre des diablesses“ (Vs. 20882 ff.).

Ein buntes Gewimmel von Namen, teils der klassischen Mythologie, teils der Bibel entlehnt oder auch — mit sinnvoller oder sinnloser Bedeutung — selbst gebildet. Grobe Beleidigungen, fürchterliche Drohungen, das ist der Verkehrston untereinander; Lucifer:

„Venez avant, faulse merdaille“ (Vs. 20531 ff.).

Die Teufel antworten ihrem Obersten ganz in derselben Weise.

Die Einfachheit der alten religiösen Spiele und frühen Mysterien liegt weit hinter uns. Das Volk will sich amüsieren. Mit Gefühlen, aus Freude und Schrecken gemischt, folgt es dem grotesken Spiel der Teufel, das in Wut und Streit (vgl. Greban, Vs. 20591 ff.), oft auch in einer wüsten Schlägerei auf der Bühne, erst die allseitig befriedigende Lösung findet. Wie schon betont, bietet das Ev. Nic. bereits Keime zu solchen Szenen; dort rühmt sich Sathan seiner Heldentat, der Kreuzigung Christi, und zieht sich die bittersten Vorwürfe Inferus' zu. Bei Mercadé sind die Gegensätze realistisch verschärft. Sathans Prahlereien verwandeln sich in ebenso viele drohende Anklagen seiner Genossen (s. schon die Szene Vs. 18059 ff.). Eine gründliche Tracht Prügel ist die Folge; vgl. Cerberes Worte an Sathan:

„Tu seras plus battu que plastre
Sur teste, sur dos et sur bras . . .“ (Vs. 20681 ff.)

und Sathans Schmerzensrufe post eventum:

„Ahors! j'ay la teste espautree!
Larrons, mordreux, tenez vos quoy.“ (Vs. 20785/6.)

Sathan selbst nimmt ein böses Ende. Christus stürzt ihn in das „parfont d'infer“. Der arme Teufel! Fast könnte man Mitleid mit dem betrogenen Betrüger haben. Doch das mittelalterliche Publikum

empfindet Schadenfreude und wohlthuende Befreiung von innerer Spannung und Angst bei diesem Anblick. In allen möglichen Variationen kehrt das Thema vom „betrogenen Teufel“ in den mittelalterlichen Literaturen wieder.

Eine Nebenfigur hat Sathan in dem prahlerischen Flachault, der in bramarbasierendem Tone schreit:

„Tous li diables se puissent pendre
 Tout au plus haut gibet d'infer,
 S'il vient, se d'un gravet de fer
 Je ne lui effondre la pance“. (Vs. 20851—54).

Doch sein Mut und sein Eisenhaken helfen ihm nichts: Christus schlägt die Höllentore nieder und sperrt das ganze Gezücht auf ewig in seine eigene Hölle ein.

„Passion“ des Arnoul Greban.

Wenn der gelehrte Dichter Arnoul Greban sich rühmt, kein „apocryphe“ in sein „Mystère de la Passion“, das Meisterwerk aller Passionen (verfasst 1452), aufgenommen zu haben, so dürfen wir ihn nicht beim Worte nehmen. Wir wissen und Greban wusste es nicht minder, dass die ganze Höllenfahrtsszene apokryphen¹⁾ Ursprungs ist.

Greban geht häufig auf die ursprüngliche Quelle, das Ev. Nic., zurück, wie z. B. das lateinische Zitat in der Rede S. Jehan Baptistes zeigt: „Agnus Dei . . . tu tollis peccata mundi“, Vs. 26306/8 (vgl. Ev. Nic., Pars II, cap. II₆), wie auch die Szene „Attolite portas . . .“ zeigt. In diesem, auf seine einfachste, lateinische Form reduzierten Wechselgespräch zwischen Christo und den Seelen des Limbus macht sich auch wohl noch Einfluss der Osterprozession geltend. Auch die Bühnenanweisung „Icy doivent cheoir les portes quand Jhesus frapper a sa croix encontre“ (Greban, p. 342) erinnert an das Klopfen des Bischofs gegen die Kirchentür.

Das Hauptcharakteristikum für Grebans Quellen ist seine Abhängigkeit von Mercadé. Das Verhältnis zu dessen „Passion“ im ganzen ist von Roy²⁾ und Richard³⁾ kurz behandelt worden. Eine Bemerkung Richards allgemeiner Art hebt zutreffend die Schwierigkeiten solcher Abhängigkeitsuntersuchungen hervor, auf die wir auch schon gestossen sind: „L'identité des situations et des sentiments résultant de données fournies par les mêmes sources, devait amener entre ces drames des rapprochements forcés, des concordances de pensées, peut-être d'expression“.

1) Die Verwendung anderer apokrypher Legenden weist Roy a. a. O. p. 276 nach.

2) Roy a. a. O. p. 276.

3) Richard a. a. O. p. XII/XIII.

Ausser den drei annähernden, textlichen Übereinstimmungen, welche Richard für andere Szenen aufführt, möchte ich für die Höllenfahrtszene zwei Parallelen erwähnen, die allerdings auch nicht ganz überzeugend sind:

Mercadé:	Greban:
Jhesus zu den diables:	L'Esperit Jhesus zu Sathan:
„ . . . et si en menray Malgré vous tout l'humain lignage Que vous tenez en vo servage . . .“ (Vs. 20915—17.)	„longtemps as icy detenue humaine lignee enfermee, qui par moy sera deffermee maugré toy sans riens ompescher“. (Vs. 26262—65.)
ib:	ib.
Jhesus:	L'Esperit Jhesus:
„Adam ma paix soit en tous temps Sur toy et sur tous tes enfans.“ (Vs. 21038/9.)	„Adam, amis, paix soit o toy et tous tes filz justes et bons“. (Vs. 26283/4.)

doch vgl. auch Ev. Nic., Pars II, cap. VIII.

Wenn Greban auch in der Höllenfahrtszene auf Mercadé fusst, so wird der Mangel an Originalität durch sein reiches dramatisches Talent in der Behandlung des Stoffes wieder wett gemacht. Was epischen Charakter bei seinem Vorgänger hat, wird bei Greban dramatische Episode, z. B. Sathans Lauern am Kreuze Christi (Vs. 25026—65); sein Versuch, Christi Seele zu fangen (Vs. 26006—19). —

Die Höllenfahrtszene selbst zeigt straffe und wohldurchdachte Komposition und vermeidet die ermüdenden Längen Mercadés. Unwesentliches ist ausgelassen, z. B. die Sage vom „Öl der Barmherzigkeit“ (lang und breit behandelt bei Mercadé, Vs. 20452—522).

Folgende Motive verwendet Greban für die engere Höllenfahrtszene, die nur aus 202 Versen besteht: Verteidigungsmassregeln der Teufel; Christus vor den Toren und Dialog¹⁾: „Attolite portas . . .“ — Einzug in die Hölle und Bestrafung der Teufel. — Lobgesänge der Befreiten²⁾ — Verzweiflung der Dämonen (vgl. die Motive 5—7, 9—15).

1) Eine unlogische Änderung lässt Greban dadurch eintreten, dass er die aus dem Ev. Nic. und allen französischen Passionen bekannte Frage der Teufel: „Quis est iste rex glorie?“ den „Ames du Limbe“ in den Mund legt. Diese aus fingierter Unwissenheit gestellte Frage darf nur von dem Teufel ausgesprochen werden. —

2) Es sind: Adam, Eve, S. Jehan Baptiste, David, Ysaie, Ezechiel, Jheremie.

Bei Mercadé: Adam, Eve, S. Jehan Baptiste, Ysaye, Jheremie, David und Symeon, Seth. —

Einige Personen kehren in den französischen Passionen immer wieder: Adam, Eva, Johannes d. T., David, Jesaias. Im übrigen lässt die Bezeichnung

Den endgültigen Abschluss hat die Höllenfahrt Christi bei Greban in der Himmelfahrt, an welcher auch die Patriarchen¹⁾ teilnehmen (Vs. 32785—947, Bühnenanweisung p. 433, Vs. 33252—88). Nach den früher dem Bonaventura zugeschriebenen „Meditationes“²⁾ (cap. 97) fährt Christus mit den Patriarchen gen Himmel, öffnet das Tor des Paradieses, kniet vor Gott nieder und übergibt ihm die Patriarchen, seine Freunde. In dieser Form ist die Szene in die Mysterien eingedrungen, und vom Mysterium hat das Motiv in etwas veränderter Gestalt seinen Weg in die bildende Kunst gefunden (s. u. p. 71 A. 1 u. 4).

Die eigentliche Überlegenheit Grebans seinen sämtlichen Vorgängern gegenüber ist innerlicher Art: die Überzeugung einer in ihrer Art grossartigen Weltanschauung, die auch im Rahmen unserer Höllenfahrtszene zum Ausdruck kommt. Der Philosoph der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ kommt ihm darin am nächsten. In den Klagen Adams und Evas hat sich Greban auch inhaltlich an diesen (Jub. II, p. 332) angeschlossen. Gott-Vater selbst sieht vom Thron des himmlischen Paradieses herab die Leiden des „gendre humain ou limbe forclos et latent“ und sendet seinen Engel Michael als Verkünder des nahenden Heils hinab (Vs. 23204—41). Vom Himmel zur Hölle geht die Handlung. Die Gefangenen³⁾ vernehmen hier die tröstende Stimme, ohne dass die Zuschauer den Engel sehen und hören. Aus der Hölle wird der Zuschauer zur Erde geführt, wo Sathan, der Höllenbote, schon bei dem Gedanken frohlockt, das seinen Ränken Christus bald zum Opfer fällt:

„J'ay tout gagné, j'ay tout gagné“. (Vs. 23342—59.)

Von dort kehrt er zur Hölle zurück, um unmittelbar darauf auf der Erde in Proculus Schlafzimmer zu erscheinen, auf Lucifers Geheiss. So spinnen sich unaufhörlich die Fäden durch die drei Reiche mittelalterlicher Weltanschauung: durch Himmel, Hölle und Erde.

Niemand hatte vor Greban die dramatische Kunst in solchem Masse beherrscht, niemand hatte seinem Werke solche Tiefe gegeben. Eine beabsichtigte Wirkung ist auch in der unmittelbaren Anreihung der Höllenfahrt Christi an die schmerzreiche Kreuzigungsszene zu sehen. Eben noch schwerstes Leiden, jetzt höchster Triumph. Damit nimmt

des Ev. Nic., Pars II, cap. III und passim: „patriarchae omnes et prophetae“ und „omnes sancti“ der Phantasie grossen Spielraum. Mit Namen erwähnt das Ev. Nic.: Adam, Seth, Simeon, Leucius und Karinus, Jesaias, David, Michaeas, Habacuc.

1) S. a. im Anhang die Inszenierung der dem Jean Michel zugeschriebenen „Résurrection“.

2) S. Male a. a. O. p. 104.

3) Greban liebt lyrische Einlagen, s. z. B. den Lobgesang der Seelen: „Menons feste . . .“ (Vs. 23254 ff.)

unsere Szene eine aussergewöhnliche Stellung ein, nämlich noch vor der Grabtüter- und Longinusszene¹⁾. Von neuem ziehen wir mit Christo zur Hölle, wo unser kleines Drama mit der Befreiung der Gerechten und Knechtung der Teufel sein Ende erreicht. Ewige Gerechtigkeit und Gnade triumphieren. — Trotz ihrer Erhabenheit kann man Grebans Weltanschauung doch nicht im wahrsten Sinne sittlich nennen. Fatalistische Gewalten spielen eine zu grosse Rolle, die Selbstbestimmung des Menschen leidet darunter. — Doch was Innigkeit der Empfindung angeht, so weht schon eine Vorahnung Dürerschen Geistes durch Grebans Szene. Wahre Tiefe und reine Menschlichkeit hat Dürer selbst erst (in seinen beiden Holzschnittpassionen und in der Kupferstichpassion) hineingetragen. Trotz der göttlichen Glorie spricht aus Haltung und Miene des sich niederbeugenden Erlösers ein so tief empfundenes, menschliches Erbarmen, wie es nur ein Künstler wie Dürer ausdrücken kann. Auch bilden hinter Christo Adam und Eva, aneinandergeschmiegt, Blick in Blick versenkt, eine wohlthuende Gruppe des Friedens; für Beschuldigungsszenen, wie sie der „Faniel“ bietet (s. o. p. 24), hat das menschliche Empfinden Dürers keinen Platz.

Beziehungen zwischen den Teufelsszenen der einzelnen Dichter suchen zu wollen, wäre fruchtlose Arbeit. Die ersten Motive, welche das *Ev. Nic.* liefert, lassen sich natürlich immer feststellen. So entspricht die Szene zwischen Lucifer und seinen Untertanen (Vs. 23270 bis 334) dem alten Dialog zwischen Satan und Inferus; aber ein anderer Ton spricht jetzt aus den Reden, so wenn Fergalus prahlerisch schreit:

„Je ne le crains pas deux deniers“. (Vs. 23324.)

Die anderen Teufelsszenen sind durch Tradition, persönlichen und Zeitgeschmack bestimmt. Groteske und realistische Züge nehmen mehr und mehr zu.

Ein wunderbarer Realismus spricht aus der Szene, wie Sathan um Christi Kreuz schleicht, um die Seele zu fangen. Sieht man ihn nicht gierig lauern, als er seinen Plan entwickelt:

„ . . . me tondray icy reppost
 autour de ceste croix maudite
 pour veoir la fin et la conduite
 que ce Jhesus cy sortira;
 et quand son ame partira,
 se je puis asseoir sus ma pate,
 elle s'en vendra lasse et matte
 avec moy au puis tenebreux“. (Vs. 25058—65.)

1) Longinus wird durch das aus Christi Seitenwunde tropfende Blut wieder sehend.

Nach dem Abzug der befreiten Patriarchen und Propheten gibt Greban eine Szene voll massloser, teuflischer Wut (nach dem bedeutend gemässigteren Vorbild des Ev. Nic., Pars II, cap. VII). Aber — höchst bezeichnend — es schleicht sich in diese Szene der höchsten, entfesselten Leidenschaft die reinste Possenreisserei, wenn Lucifer sich an Sathan wendet:

„Passe ça, Sathan.

Sathan:

Je ne puis:

le hault braire ne vous y vault:
Je suis tüé ou peu s'en fault;
plus ne remue pié ne teste.

Lucifer:

Dragon¹⁾ pourry, puante beste,
serpent hideux, vieulx cocodrille,
ta substance puant et ville
ne mourra pas si doucement:
vien tost.

Sathan:

Je ne puis aultrement,
encore vois je trop en haste.

Lucifer:

Pourquoy?

Sathan:

Je cloche d'une pate:
a peu me puis je remouvoir.
Helas!

Lucifer:

Fergalus, dit il voir?
cloche il si fort qu'il va huant?

Fergulas:

Nennin, mes il fait le truant,
si tres bien que c'est grand pitié.“ (Vs. 26 379—94.)

Am Ende der Höllenfahrtsszene fügt Greban ein den früheren Passionen²⁾ fremdes Motiv hinzu. Um der entvölkerten Hölle wieder neue Bewohner zuzuführen, wird Sathan entsandt, die Seelen der beiden Schwächer zu holen. Dieses Herbeischleppen³⁾ einzelner „armer Seelen“ ist ein beliebtes Spiel der mittelalterlicher Bühne.

1) Vgl. die bei Mercadé (s. o. p. 56) gegebene Bemerkung über die Unterhaltungsart der Teufel.

2) Mit Ausnahme der „Passion de Sémur“, in der das Motiv durch die Worte des „Tempest“ angedeutet ist. (Vs. 8760ff.)

3) Bekannt sind die Szenen auf der mittelalterlichen Bühne, in denen die Satire triumphiert. Wohlbekannte Typen der Stadt, der Wucherer, der Geizige, der Heuchler u. s. w. werden von den Teufeln in die Hölle gezerrt.

„Passion“ des Jean Michel.

Da mir der ganze Text der Höllenfahrtsszene in der Jean Michel-schen „Passion“ nicht vorliegt, muss ich mich auf einige kurze Bemerkungen beschränken, und kann es auch, da die ganze „Passion“ (und mit ihr unsere Szene) durchaus nichts Neues bietet, sondern nur eine, wenn auch ausserordentlich beliebte Umarbeitung des Greban-schen Werkes ist. Die Szene¹⁾ vor den Höllentoren entspricht fast wörtlich der bei Greban. Doch hat Jean Michel nicht die Inkonsequenz Grebans, vielmehr lässt er im Anschluss an die alte Tradition die Frage: „Qui est ce roy dont nous exortes?“ durch die Teufel und nicht durch die „Ames du Limbe“ stellen. Burlesk-komische Züge²⁾ sind bei ihm auch oft zur Hauptsache geworden.

Die dem Jean Michel irrtümlich zugeschriebene „Résurrection“.

Die Limbusszene in der dem Jean Michel³⁾ fälschlich zugeschriebenen „Résurrection“ weicht nach den mir zugänglichen Auszügen⁴⁾ etwas von der bekannten Gestaltung ab. Die Verwendung einzelner Motive aus dem sonst weniger benutzten Text B des Ev. Nic., Pars II ist für uns von Interesse: der Hinabstieg des guten Schächers mit Christo zur Hölle (vgl. Text B, cap. VII) und die Fesselung und der Sturz Sathans in den „puits d'enfer“ (vgl. Text B, cap. VIII: „eum elisit in tartarum“).

Die Einzelheiten der Inszenierung sind im Anhang behandelt.

Eine im Grunde unwesentliche Änderung hat ihren Anlass in Inszenierungsrücksichten. Christus verharrt im Limbus „tant que ceux qui s'ensuivent (Cayphas und les Juifs) aient parlé.“

Die Höllenfahrt Christi im Mysterium des 16. Jahrhunderts.

Das Schicksal unserer Legende im 16. Jahrhundert ist für die vorliegende Studie nicht von grossem Interesse, ganz abgesehen davon, dass mir die betreffenden Texte nicht vorliegen.

Die innere Entwicklung der Höllenfahrtsszene ist abgeschlossen, wie die der ganzen Passion. Sind doch die Passionen des 16. Jahrhunderts nur Verschmelzungen und Umarbeitungen der Werke Mercadés, Grebans und Jean Michels. Grosses Kompilationstalent, Mangel an Originalität, Entartung im Stoff geben dem sterbenden religiösen Drama das Gepräge. Man glaubt, einen nie erreichten Höhepunkt erklommen

1) S. die Auszüge bei Wülker a. a. O. p. 93/4.

2) S. Romania XXXV, p. 374 und Roy a. a. O. p. 295 ff.

3) S. darüber Roy a. a. O. p. 271 und Maccou (in Bull. du Biblioph. 1898, p. 329 ff.), dazu Romania XXVII, p. 623.

4) Parfait a. a. O. vol. II und P. Paris (in Ac. d. J. et B. L. V, p. 103 ff.).

zu haben — und lebt von der Grösse vergangener Zeiten. Äusserer Glanz, innerer Verfall; auch hier ist die Kunst ein Spiegel des Lebens. Der Parlamentsbeschluss von 1548 verbietet endlich die Aufführung der Mysterien, weil sie das Geheiligte profanieren. Schon lange haben sie — und das Beispiel der Höllenfahrtsszene hat es gelehrt — ihren ernstesten und würdevollen Charakter verloren.

In folgendem gebe ich eine kurze Übersicht der Mysterien, in welche die Höllenfahrtsszene eingeflochten gewesen ist:

1. ms. de Troyes 2282, das einen grossen biblischen Zyklus enthält, ausserdem das Werk Grebans (Petit de Julleville „Les Mystères“ II, p. 411 ff.).

2. ms. B. N. 904, enthält Création, Passion, Résurrection; fol. 213/4: Limbus (Petit de Julleville II, p. 413 ff.).

3. Die zwei verschiedenen Passionen von Valenciennes:

a) ms. 421. Bibl. Valenc.; Passion in 20 Tagen, am 15. Tage die Höllenfahrt Christi (Petit de Julleville II, p. 428 ff.).

b) ms. B. N.; 25 Tage (Petit de Julleville II, 422 ff.).

4. Eine grosse Passion von 1507, in Paris aufgeführt. Sie ist eine Verschmelzung der Texte Grebans und Jean Michels.

5. Nicht als dramatische Szene, sondern als epischen Nachklang verwertet der Verfasser des „Mystère des Actes des Apôtres“¹⁾ die Höllenfahrt Christi. Am ersten Spieltage sind alle Teufel zum Rat vereinigt. Lucifer erinnert sie an den Triumphzug Christi in die Hölle:

„De nos inferns vint les portes briser
Et tellement par force debriser
Que maulgré vous il en mena les peres
Ja de long temps enclos en noz repaires
Et enfermez aux manoirs infernaulx
Des deux larrons . . .
L'ung nous osta . . .“ (fol. IV.)

Schluss.

Vom reinen Symbolismus der gnostischen Lehre ist die Höllenfahrt Christiausgegangen. Die Auffassung²⁾ von ihr hat im Lauf der Jahrhunderte eine völlige, innere Umwandlung erfahren. Schon die Kirchenväter geben der gnostischen Erzählung vielfach eine wörtliche Deutung. Die

1) „Mystère des Actes des Apôtres“, Paris 1537.

2) Einen analogen Verlauf nimmt die Darstellung der Höllenfahrt Christi in der bildenden Kunst; ich kann nur kurz darauf eingehen. In den frühesten Darstellungen schwebt Christus in der Mandorla, mit dem Kreuzbanner be-

Dichter des Mittelalters schreiten auf dieser Bahn fort und schmücken die Sage mit allem, der mittelalterlichen Phantasie zu Gebote stehendem Realismus aus. Symbolischen Charakter trägt aber noch die nächtliche Osterprozession der Kirche. Im Mysterium dagegen verschwindet¹⁾ alles Symbolische. Die Bühnendarstellung richtet sich an Auge und Ohr der Zuschauer. Am besten tritt der Realismus in der Inszenierung zutage. Hier hat er seinen Höhepunkt erreicht (s. Anhang!).

Wenn Sainte-Beuve²⁾ dem alten französischen Theater vorwirft, es biete keine dramatische Schönheit irgend welcher Art, so genügt allein die Höllenfahrt, um seine Behauptung zu entkräften. Im Gegenteil, die dramatische Kunst steht auf einer verhältnismässig hohen Stufe, wenn auch der naive Realismus oft unserm modernen Empfinden nicht mehr entspricht.

Der wirkliche — innere — Fehler des mittelalterlichen Theaters liegt anderswo: es ist der Mangel an Idealismus. Welch elendes Geschöpf ist der Mensch! Ränke der Teufel, göttliche Gnade, das sind die Pole, zwischen denen sein Leben haltlos hin- und herschwankt.

waffnet, zu den seiner harrenden Gerechten hinab. Diese transzendente Auffassung weicht bald einer mehr realistischen: Christus beugt sich zu Adam, dem Anführer der Patriarchen, hernieder und fasst seine Hand. Er tritt die Tore der Hölle — und oft auch den Teufel — mit Füßen. Beispiele sind zahlreich. —

Ein neuer Typ ist der Höllenrachen der französisch-englischen Miniaturen des 12. und 13. Jahrhunderts. Um dieselbe Zeit auch wird die Hölle als Burg oder Felsenbühle dargestellt.

Auch scholastisch-mystische Züge mischen sich ein: Der untere Arm des „lebenden Kreuzes“ hämmert auf die Hölle los (s. P. Weber, „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“, Stuttgart 1894, p. 116 ff.).

Realistische Details mehren sich von nun an: spukhafte Teufelsgestalten, Öfen, in denen Seelen schmoren u. s. w. Komische Züge treten hinzu: der Teufel liegt jämmerlich gequetscht unter dem Tore, oder er sucht einen der Gerechten festzuhalten; des Teufels Grossmutter, ein scheussliches Ungeheuer mit Hängebrüsten, erscheint. —

An der Hand der Höllenfahrt Christi liessen sich interessante Schlaglichter auf das schwierige Problem der Beeinflussung der darstellenden Künste durch die Mysterien werfen (vgl. die Abhandlungen von Meyer und Male), doch muss eine solche Untersuchung einem Kunsthistoriker überlassen werden.

1) Die Kreuzigung und Auferstehung müssen eine ähnliche Umwandlung erleiden (s. Cohen a. a. O. p. 272).

2) Sainte-Beuve, „Tableau de la poésie frçse. au XVI^e siècle“, p. 182.

Anhang.

Die Inszenierung der Höllenfahrt Christi.

Wie die Inszenierung die *causa movens* des mittelalterlichen Mysterientheaters ist, wie ihr der materialistische Sinn des Mittelalters zu erstaunlicher Höhe verhilft — auf Kosten des Reichtums an innerer Handlung und psychologischer Motivierung — das hat Cohen glänzend dargetan.

Geheimnisse, Rätsel gibt es für die mittelalterliche Bühne nicht mehr. Die Greuel der Hölle, die Wonnen des Paradieses, das wechselvolle irdische Leben inmitten, alles zeigt sie dem Zuschauer wie in einem grossen Gemälde¹⁾. Die Räumlichkeiten der Bühne, die „mansions“ oder „estages“²⁾, sind alle nebeneinander sichtbar, nach vorne geöffnet; oft laufen sogar zwei Handlungen gleichzeitig parallel nebeneinander her. Auf dem „champ“, dem grossen Bühnenraum vor den „mansions“, ziehen die Darsteller von einer Örtlichkeit zur anderen. Tritt ein Schauspieler für eine Zeit ausser Tätigkeit, so begibt er sich in seine „mansion“ und zieht den Vorhang vor.

Die Hölle³⁾ befindet sich auf der vorderen Bühne⁴⁾, dem „champ“,

1) Die Bretter bedeuten für ihn im wahrsten Sinne des Wortes die Welt.

2) „Tout cest estage“ (= Hölle) in *Passion de Sainte-Gen. Jub. II, p. 290*.

3) Im Vergleich zu der „Résurrection“ bieten die anderen Mysterien nicht viele Anhaltspunkte für unseren Zweck: hier und da einige Bühnenanweisungen; das andere muss man aus dem Texte schliessen. Und da ist natürlich grösste Vorsicht geboten; weiss man doch nicht, was in Wirklichkeit dargestellt wird und was der Phantasie des Dichters entspringt. —

Die „portes“ und die „huis“ der Hölle spielen eine grosse Rolle *Passion de Sainte-Gen. Jub. II, p. 290*. — *Mercadé 20875 ff.* — *Greban 26230 ff.*

Dass die Gerechten im „limbe“ schmachten, wird wiederholt betont: In der *Rés. de Sainte-Gen.* bricht Christus auf „devers une partie qui limbe est appellee et diete“ (*Jub. II, p. 329*). Eine Bühnenanweisung bei *Greban* (p. 303) bezeichnet den Aufenthaltsort Adams und seiner Gefährten als „limbe“. Der Limbus nimmt einen besonderen Platz neben der Hölle ein (s. u. p. 69 f.). —

Ferner ist die Rede vom „parfont d'infer“ (*Mercadé 21012*), in dem die Teufel durch Christo eingeschlossen werden. Anspielung auf diesen Teil der Hölle bei *Greban*:

„il demeure encore a foison
de dampnés en notre maison
au fons de nostre enffer la bas.“ (Vs. 26364 ff.)

Mercadé spricht vom „donjon principal“ (20892). —

Die Namen der Hölle sind teils recht bezeichnend:

Palais diabolicque (*Mercadé 20898*).

Chartre hideux (*Greban 25052*).

Puis tenebreux (ib. 25066).

Fontaine de Tartarus (ib. 26358) etc.

4) S. die Darstellung der Passionsbühne von Valenciennes bei *Petit de Julleville*. „*Histoire . . .*“, II, chap. VIII.

vom Zuschauer aus gesehen rechts. Ein lebendiges Bild entwirft Cohen von ihr: Ein Festungsturm, ein „puits“, in das Sathan gestürzt wird (gleich dem „pit“ der englischen Bühne), und ein grosser Eingang in Gestalt eines ungeheuren Rachens¹⁾. Manchmal wird der Eingang mit „chappe d'Hellequin“ (< Arlequin) bezeichnet. Der Schlund öffnet und schliesst sich unaufhörlich, speit Teufel aus und nimmt zurückkehrende wieder in sich auf. Feuer und Rauch dringen aus der Unterwelt hervor und aus der Tiefe hört man Schreckens- und Schmerzensschreie der gemarterten Seelen.

Über dem Eingang ist das „parloir“, auf dem die Dämonen ihre tobenden Versammlungen abhalten.

Das Innere der Hölle ist dem Publikum nicht deutlich sichtbar. Durch die vergitterten Fenster hindurch sieht es nur ein buntes Gewimmel von Teufeln, welche in Kesseln, Töpfen, Pfannen die verdammten Seelen schmoren oder sie mit anderen Marterwerkzeugen bearbeiten. — Das Äussere²⁾ der Teufel, welche auch oft das Hölleninnere verlassen, ist schreckenerregend. Rabelais (Buch IV₁₂) hat uns eine groteske Beschreibung dieser Ausgeburten mittelalterlicher Phantasie hinterlassen.

Über den Limbus s. u. p. 965f.

Selbstverständlich ist die Hölle nicht immer auf dieselbe Weise dargestellt worden. Einen festen Typ gibt es nicht. In den ersten Zeiten hat man sich auf die einfachste Ausstattung, oft nur auf Andeutungen beschränkt. In einem deutschen Spiele sitzt Lucifer in einer Tonne, welche den „puits“ vorstellt!

Übrigens sind wir in der glücklichen Lage, genaue Angaben über Hölle (und Paradies) zu haben, während die anderen Lokalitäten der Bühne in den Bühnenanweisungen recht kurz wegkommen. Bedürfen ja auch „temple, palais, Nazareth, Jerusalem u. s. w.“ (bis zu 22!) nicht der gleichen Ausstattung wie Hölle und Paradies.

Diese kurze Skizze mittelalterlicher Inszenierung mag genügen zur Orientierung über die nun folgenden Einzelheiten der Höllenfahrtszene.

1) Der Ausgangspunkt der Darstellung ist Jesaias 5, 14 u. Hiob 40, 20.

2) Zu den Namen vgl. die „revue“ bei Mercadé 20812 ff., 20882 ff.; (s. o. p. 55f.)

Der Text der Höllenfahrtszene liefert folgende — wenige — Anspielungen auf das Äussere der Teufel:

- „Diables cornés, diables cornus“ (Mercadé 20815);
- Lucifer tritt ein: „dans sa fumée“ (Greban 28877);
- Sathan hinkt, denn er hat: „pié a bouille“ (ib. 25056);
- er sitzt auf seiner „pate“ (ib. 25063);
- er hinkt „d'une pate“ (ib. 26389);
- Astaroth schwört: „par mon crochet“ (ib. 24522).

Die Inszenierung der Höllenfahrt Christi.

Ich halte mich vor allem an die ausführlichen Bühnenanweisungen der fälschlich dem Jean Michel zugeschriebenen „Résurrection“. Wir werden sehen, dass der allgemeine Plan der Hölle von dem Typ, den Cohen gibt, beträchtlich abweicht. Die „Résurrection“ bietet eine Fülle von Einzelheiten. In ihr haben wir die Inszenierung par excellence vor uns.

Die spärlicheren Anhaltspunkte aus den andern Mysterien gebe ich in Fussnoten (mit Ausnahme der „Passion de Sémur“, welche schon oben p. 945 ff. vorweggenommen worden ist).

Religiös-erbauliche Werke wie die „Meditationes“ u. a. m. haben oft in ausserordentlich fördernder Weise auf die Mysterien eingewirkt. Im „Belial“ des Jakobus de Teramo scheint mir die umgekehrte Wirkung stattgefunden zu haben; bietet er doch zu Anfang ein getreues Spiegelbild der szenischen Vorgänge, wie Christus von Engeln begleitet, mit dem Kreuzbanner bewaffnet, — „vexillum in manu tenens“ —, zur Hölle¹⁾ hinzieht und dann „in albo vexillo cruce rubente“ den Sturm gegen die Höllentore beginnt. Die Reinheit ihrer Seelen tut sich schon äusserlich durch weisse Gewänder²⁾ kund. —

Die Dämonen sehen ihren Feind heranrücken. Es gilt den Verzweifelungskampf! Sie rüsten sich zur energischen Verteidigung: „Tous les diables, excepté Sathan, viennent tous a l'entree d'Enfer; et lors comme espovantez feront signes amiratiz en mettant Coulevrines, Arbalestes et Canons par maniere de deffence³⁾: et eulx estans sur le

1) In der Passion de Sainte-Gen. lässt sich aus dem Texte schliessen, wie Christus zur Hölle steigt. Pinceguerre, einer der Grabhüter, sagt nach Christi Auferstehung:

„Mais je vois .i. blanc home la
Qui sus son col une crois porte“. (Jub. II, p. 288.)

Folgende Bühnenanweisungen beziehen sich auf den Beginn der Höllenfahrt:
Rés. de Sainte-Gen.: „Cy voise Dieu en enfer . . .“ (Jub. II, p. 339.)

Mercadé: „Cy vient Jhesus en esperit querir ses amis et les delivrer hors d'infer“ (p. 241).

2) Die guten Seelen tragen in den Mysterien weisse (seltener auch rote) Gewänder, so Christus und die Engel, die Erzväter und Propheten im Limbus (vgl. „celestial vestements“, Mercadé 21158). Die „schwarzen“ Seelen sind auch äusserlich durch schwarze Kleider gekennzeichnet (gelegentlich auch durch rote), z. B. der böse Schächer.

3) Bühnenanweisungen fehlen in den anderen Mysterien. Dem Text nach zu schliessen, hat die Verteidigung einen ähnlichen, kriegerischen Charakter. Sie besteht zumeist darin, dass die Teufel Fenster und Tore schliessen und nach allen Regeln der Kriegskunst verriegeln; so z. B. Passion de Sainte-Gen., Jub. II, p. 290.

Portal, l'Ame de Jesu-Christ, accompagnee de quatre Anges, et de l'Ame du bon larron, viendra aux Portes d'Enfer¹⁾, trainant après elle Sathan enchesné d'une chesne“ („Résurrection“, Parfait II, p. 476).

Unglücksfälle²⁾ sind bei solchen „Artillerie“- und Kampfszenen keine Seltenheit. —

Aller Widerstand ist vergebens. Christus sprengt³⁾ die Tore wie

Mercadé: Lucifer:
„Fault tout barrer comment qu'il soit“. (20804.)

Cerbere:
„Je viens de fermer no hucquiet,
Et s'ay abaissiet la barriere,
Et tout elos devant et derriere
Tant que nous sommes bien assneur.“ (20875 ff.)

Dass ein „Bollwerk unter dem Hauptturm“ hergerichtet wird (20890 ff.), ist wohl nur zur Erhöhung der Einbildungskraft da. —

Lucifer:
„Furnissiez tres bien no infer,
Fremez le a barrieres de fer,
Et as chaines de fer ardans,
Aux portes soiez bien gaitans,
Quil n'y ait fenestre ou pertuis
Qui ne soit pourvus et furnis
De culuvres et de canons.“ (18165 ff.)

Die letzten Verse stimmen mit der Bühnenanweisung der „Résurrection“ überein.

Greban: Lucifer:
„barrez nos huis a gros verrous,
tenez nos portes bien fermees . . .“ (24510 f.)

Lucifer:
„Sus! deables, horrible commun,
serrez ces portes a puissance,
bendez verroux en habondance,
chargez barres plus d'ung millier“ . . . (26230 ff.)

1) Der Höllenrachen wird in den sonst so ausführlichen Bühnenanweisungen der „Résurrection“ merkwürdigerweise nicht erwähnt. Er spielt aber eine Hauptrolle z. B. in der grossen „monstre“ (Schauzug) von Bourges (vgl. Cohen a. a. O. p. 95 ff.). — Dass er ein unerlässliches Requisit des Höllenapparates ist, geht auch aus den zahlreichen, bildlichen und plastischen Darstellungen gerade in der französischen Kunst hervor (vgl. dazu A. Haseloff: „Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts“ in Stud. z. d. Kunstgeschichte 1897, Heft 9, p. 158 ff.; und Mâle: „l'Art religieux en France“ (XIII^e s.), p. 261 ff.).

2) S. Cohen a. a. O. p. 160/1 und 240/1.

3) Die Sprengung der Tore und Vernichtung der Teufel gibt den anderen Mysterien Veranlassung zu folgenden Anweisungen:

Rés. de Sainte-Gen.: „Les diables yssent hors d'enfer“ (Jub. II, p. 340).

Mercadé: „Cy abat Jhesus les portes d'infer et le grant diable aussi et passe sur lui [vgl. auch Vs. 21011 ff.] et trait ses amis hors d'infer“ (p. 242).

„Adonc les [diabes] enclot en enfer“ (p. 242).

durch ein Wunder. „Icy l'ame de Jhesus et les dictes anges lient Sathan piez et mains et puis le mettent sur la marche du puis d'enfer“ (Cohen a. a. O. p. 94). Diese Fesselung Sathans hat überraschende Ähnlichkeit mit Text lat. B des Ev. Nic., cap. VIII. Auch mag die Vorstellung von den „vinculis aeternis“ (Ep. Judae, Vs. 6) mitgewirkt haben. —

Die Bestrafung Sathans vollzieht sich auf folgende Weise: „Notez que l'Ame de Jesus jecte Sathan au Puis, et crie moult horriblement. Et icellui Puis doit estre edifié jouxte le pallour [= parloir] de dessus le Portal d'Enfer, entre icellui Portal et la Tour du Limbe pardevers le champ du Jeu; pour mieulx estre veu. Et doit estre fait ledict Puis en telle maniere, qu'il ressemble par dehors estre massonné de pierres noires de taille. Et si doit estre si large, qu'il puisse avoir separacion entre les deux parties: en l'une desquelles soit fait feu de souffre, ou autrement saillant continuellement hors dudit Puis. Et doit estre fait par soufflez ou autrement, subtilement qu'on ne s'aperçoive. Et en l'autre partie du Puis, en laquelle sera gecté Sathan, n'aura point de feu, et s'en istra ledit Sathan par une fenestre qui sera faite par devers Enfer, assez bas. Et après qu'il aura esté gecté, ledit feu doit geeter plus grande flambe que paravant. Et doit on tirer aucuns Canons en ce faisant, et avoir tonneaux pleins de pierres, et d'autres choses, que l'on doit faire tourner, affin qu'ilz fassent la plus horrible noise¹⁾, et tempeste que l'on pourroit faire, après lesquelles choses ainsi faites, silence doit estre imposee.“ („Résurrection“, Parfait, II, p. 477 n. f.)

Nachdem Christus Sathan samt seinen Helfershelfern (s. deren Namen Parfait II, p. 478) unschädlich gemacht hat, schreitet er zum Limbus. Auch zu dieser Szene gibt die „Résurrection“ interessante Anweisungen: „Notez que le Limbe doit estre au costé du Parlöer qui est sur le Portal d'Enfer, et plus hault que ledict Parlöer, en une habitacion, qui doit estre en la fasson d'une grosse Tour quarree, environnee de rez et de filez, ou d'autre chose clere, afin que parmi les Assistans puissent voir les Ames qui seront, quant l'Ame de Jesus aura rompu ladicte porte, et sera entree dedens. Mais paravant la venue de l'ame de Jesus en Enfer, ladicte Tour doit estre garnie tout a l'environ par dehors de rideaux de toille noire, qui couvriront par dehors lesdits retz et filetz, et empescheront qu'on ne voye, jusques a l'entree de ladicte Ame de Jesus; et lors, a sa venue,

Greban: „Icy doivent cheoir les portes quand Jhesus frappera sa croix encontre“ (p. 342). — Verurteilung der Teufel s. Vs. 26273 ff.

1) Die „noise“, ein „Höllenzlärm“ der schlimmsten Art, gehört unbedingt zu diesen Szenen; vgl. a. Greban: Jesus führt die Seelen aus dem Limbus fort, „tandis font grant tempeste les diables en enfer“ (p. 343).

seront iceulx ridaux subtilement tirez a costé, tellement que les Assistans pourront veoir dedens la Tour.

Et notez que a la venue de l'Ame de Jesus, doit avoir plusieurs torches et falotz ardans dedens ladiete Tour, en quelque lieu qu'on ne les puisse veoir, qui feront grande clarté". —

Mit peinlich-umständlicher Genauigkeit gibt also die „Résurrection“ alle Einzelheiten über den massigen, viereckigen Limbusturm, der das „Parlöer“ über dem Höllenportal noch überragen soll. Vor der Ankunft Christi ist der Turm mit schwarzen Vorhängen umhüllt, die nach der Sprengung der Limbustore plötzlich weggezogen werden. Durch durchsichtige Netze sehen jetzt die Zuschauer die innen sitzenden Propheten und Patriarchen.

Die Résurrection erwähnt nicht, dass die — weissgekleideten oder auch nackten — Gefangenen des Limbus' nur von den Hüften¹⁾ an aufwärts für das Publikum sichtbar sind. — Im Augenblicke des Eintritts Christi flammen Fackeln im Innern auf, aber so, dass man sie selbst nicht sieht, sondern nur ihren hellen Lichtschein. Man gibt damit das purpurfarbene, wunderbare Licht wieder, von welchem das Ev. Nic., Pars II, cap. II erzählt. Christus zieht die Erzväter und Propheten aus dem Limbus heraus und ausser ihnen „Judich, Hester, Anne Mere de N.-D., quatre Innocens, Joseph Mary de la Sainte Vierge, Carin et Leoncinus.“ („Résurrection“, Parfait II, 478 n. g.) Die beiden letzten (Karinus und Leucius) erzählen, wie bekannt, im Ev. Nic., Pars II, die Höllenfahrt Christi und ihre Befreiung. Interessant ist hier ihre Erwähnung; man erkennt die alte Tradition. Die anderen Personen, „Judich“ usw., sind willkürlich hinzugefügt.

Hinter dem Limbusturm dringt aus dem nicht sichtbaren „Ort der Verdammten“ fürchterliches Jammergeschrei vieler Seelen, unter denen sich besonders eine mit einer „bonne voix et grosse“ als Führerin hervortut. Christus hört ihr Flehen nicht, sie sind gerichtet²⁾!

Zwei Orte noch harren des Besuches Christi: die „Chartre du Purgatoire“ und der „Limbe des Enfants“, zwei unterirdische Verliesse „au dessoubz du Limbe des Peres, a costé.“ Christus befreit zehn Seelen aus dem Fegefeuer, das künstlich durch „eaue de vie“ erzeugt wird; dagegen verlässt Christus den „Limbe des Enfants“ wieder, ohne sich durch die Bitten und das Flehen der Kleinen rühren zu lassen. Vgl. dazu die strenge abendländische Auffassung über die Erlösung der erbündlich belasteten Kinder (s. o. p. 901 f. u. 908 A.3). Dass Christi Hartherzigkeit in dogmatischen Lehren ihren Grund hat, ahnt wohl keiner der Zuschauer mehr.

1) S. das Bild der „Passion de Valenciennes“ bei Petit de Julleville „Histoire . . .“, II, chap. VIII.

2) Vgl. a. Greban 26364 ff.

Am folgenden Tage¹⁾ ziehen Christus, die Engel und die Befreiten, einander an den Händen haltend, in langem Zuge quer über die Szene hin zum irdischen Paradiese²⁾, einem blühenden Garten. Am Tore empfängt sie der Engel Seraphim „o vestemens de rouge, tenant une epee toute nue en sa main“. Hier halten sich die Propheten und Patriarchen bis zur Himmelfahrt Christi, an der sie auch teilnehmen, auf.

Da das himmlische Paradies sich auf einer die Szene überragenden Erhöhung befindet³⁾, so gibt der Aufstieg⁴⁾ Veranlassung zu einem „clou“⁵⁾ mittelalterlicher Bühnentechnik: Christus und die Engel werden von einem Balken hochgehoben. Gleichzeitig steigen mit Christo zum Himmel empor die Patriarchen und Propheten — in Gestalt von 51 Papierpuppen, welche täuschend nachgeahmt und an dem Gewand Christi befestigt sind: „Les deux filz Symeon ressuscités et les quarante neuf qu'il menera monteront secretement en paradis par voye sans qu'on les voye mais leurs statures de papier ou de parchemin bien contrefaictes jusquez au dit nombre cinquante et un personnages seront atachez a la robe de Jesus et tirez amont.“

1) Die Miniaturmalerei hat dieses Motiv aufgenommen. Jesus mit den Patriarchen in langer Prozession erscheint seiner Mutter. (In dem Evangeliar des Célestins d'Amiens 16. Jahrh.; vgl. *Gaz. d. b. arts*, 1904 I, p. 228 A.)

2) Rés. de Sainte-Gen.; Dieu:

„Or entrez . . .“ (Jub. II, p. 342.)

„En gloire . . .“ (ib. p. 344.)

Passion de Sainte-Gen.; Dieu:

„Regardez tous se il a cy

Beau lieu; . . .“ (ib. p. 297.)

Mercadé: . . . „et dist Jhesus al humain linage en menant hors.“ (p. 242.)

ib.: „Cy en maine Jhesus l'humain linage en paradis terrestre . . .“ (p. 242.)

ib.: „Cy montre Jhesus al humain linage le paradis terrestre et leur dist.“ (p. 245.)

Greban: L'Esperit Jhesus „prent Adam par la main.“ (p. 342.)

ib.: „icy les en maine Jhesus hors d'enfer et les met en quelque lieu déterminé . . .“ (p. 343.)

3) Vgl. z. B. Mercadé 17712.

4) Vgl. zur Himmelfahrt auch die Bühnenanweisung bei Greban:

„Icy monte Jhesus ou ciel avecques aucuns angles et lors se doivent les patriarches absconser.“ (p. 433.)

5) Dieser szenische Vorgang verfehlt seine Wirkung nicht. Er dringt in die bildende Kunst ein, vgl. die Darstellung auf dem Kirchenfenster von St. Evreux (Male, in *Gaz. d. b. arts*, 1904 I, p. 278).

L i t e r a t u r.

Allgemeinen Charakters.

- Benutzt wurden die Werke über französische Literatur:
 von H. P. Junker, Petit de Julleville, Lanson;
 über mittelalterliche französische Literatur:
 von G. Paris, A. Stimming (Vorlesung); die „Histoire littéraire de la France“;
 ferner an wissenschaftlichen Zeitschriften und Publikationen:
 Herrigs Archiv, Notices et extraits des mss. fr., Revue des Langues romanes,
 Romania, Société des anciens Textes fr., Zs. für deutsches Altertum;
 ferner an Enzyklopädiën, Lexiken etc.:
 La Grande Encyclopédie, Grundriss der rom. Philologie, Katholisches Real-
 lexikon ed. Wetzer und Welte, Protestantische Realenzyklopädie ed.
 Herzog, Godefroy, Körting.
 Ferner die Handbücher für kirchliche Kunst:
 von Bergner, Detzel, Kraus, Otte.
 An Kunst-Zeitschriften:
 Gazette des beaux Arts, Revue de l'Art chrétien.

Speziellen Charakters.

I. Texte:

- „Advocacie N. D. ou la Vierge Marie plaidant contre le Diable“, pp. Alph.
 Chassant, Paris-Aubry 1855.
 Daniel, H. A., „Thesaurus hymnologicus“ (Bd. II). Lipsiae 1841—56.
 Dreves, G. M. (S. J.), „Analecta hymnica medii aevii“, VII. „Die Prosen der
 Abtei St. Martial zu Limoges“. Leipzig 1889.
 „Evangelia apocrypha“ ed. C. de Tischendorf. Lipsiae 1876.
 „L'Évangile de Nicodème, trois Versions rimées de . . .“, pp. G. Paris. et
 A. Bos, Paris 1885 (Soc. d. a. T. fr. 1885, s. a. Herrigs Archiv, Bd. 64,
 p. 159 ff.).
 „Fañuel, li Romanz de saint . . .“, pp. C. Chabaneau. Paris 1889 (s. a. Revue
 des langues rom. 1880, 1885).
 Froning, R., „Das Drama des Mittelalters I.“ Stuttgart 1891 (D. N. L. 14, 1 u. 2).
 „Graal, le Roman de Saint — . . .“, pp. Fr. Michel. Bordeaux 1841 (s. a. Soc.
 d. a. T. fr., 23, 1).
 Greban, Arnoul, „Le Mystère de la Passion“, pp. G. Paris et G. Raynaud.
 Paris 1878.
 Jakobi de Teramo, „Belial“ (Compendium . . .), Aug. 1472.
 „Jeu d'Adam“ (= „Adamsspiel“), hgg. Dr. K. Grass. Halle a/S. 1891 (in Rom.
 Bibl. 6).
 Jubinal, „Mystères inédits du XV^e siècle“. Paris 1837, Bd. II.
 Kehrein, J., „Lateinische Sequenzen des Mittelalters“. Mainz 1873.
 „Das Leben Christi“ [Meditationes Vitae Christi]. Aus dem Latein. 2 Bde.
 Wien 1836.
 „Legenda aurea“, ed. Th. Graesse. Lipsiae 1850.
 Mall, „The Harrowing of Hell“. Berlin 1871.

- Meyer, Paul, in *Romania* XVI, p. 51—53, 228—29. (Jongleurgedicht über die Höllenfahrt Christi).
- Migne, „*Patrologia latina*“. Paris 1844—65.
- Mone, F. J., „Lateinische Hymnen des Mittelalters“, Bd. I. Freiburg i/Br. 1853.
- „*Mystère des Actes des Apôtres*“. Paris 1537.
- „*Le Mystère de la Passion . . . d'Arras*“ [Eustache Mercadé], pp. J.-M. Richard. Paris 1893.
- „*Le Mystère de la Résurrection*“ [früher dem Jean Michel zugeschrieben] (in Parfait: „*Histoire du Théâtre fr.*“, Bd. II; s. a. P. Paris in *Ac. d. Inscr. et B. L.* 1861).
- „*La Passion d'Autun*“ s. Roy.
- „*La Passion de Sainte-Geneviève*“ s. Jubinal.
- „*La Passion de Sémur*“ s. Roy.
- „*La Passion J.-C.*“, hgg. Diez, Fr. „*Zwei altromanische Gedichte*“. Bonn 1852 (s. a. G. Paris, *Rom.* II, p. 295 ff.).
- „*Perceforest*“, vol. VI, cap. 66; 1532 (Egidius Gormontibus).
- „*La Résurrection de Sainte-Geneviève*“ s. Jubinal.
- „*La Résurrection du Sauveur*“ [agn.] in Monmerqué et Michel „*Le Théâtre fr. au moyen âge*“. Paris 1839.
- Roy, E., „*Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e s.*“. Dijon-Paris s. a. [1903].
- Rambach, A. J., „*Anthologie christlicher Gesänge*“, Bd. I, 1817.
- Schrader, E., „*Die Höllenfahrt der Istar*“. Giessen 1874.
- „*Speculum historiale*“ des Vincentius Bellovacensis, 1494.

II. Abhandlungen.

- Baur, „*Christliche Gnosis*“, 1835.
- Bonnard, J., „*Les Traductions de la Bible en vers fr. au moyen âge*“. Paris 1884.
- Cohen, G., „*Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre religieux fr. du moyen âge*“ (in *Ac. roy. de Belg. Cl. de lettres. Mémoires N. S.* 1. 1906).
- Gautier, L., „*Histoire de la Poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes*“. Paris 1886.
- Haseloff, A., „*Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*“ (in *Studien zur deutschen Kunstgesch.* 1897, Heft 9).
- Hoeynck, „*Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*“. Augsburg 1889.
- Lange, C., „*Die lateinischen Osterfeiern*“. München 1887.
- Lipsius, R. A., „*Die Pilatus-Acten kritisch untersucht*“. Kiel 1886.
- Male, E., „*Le renouvellement de l'art par les Mystères à la fin du moyen âge*“ (in *Gaz. d. b. arts* 3. S. XXXI, 1904).
- Male, E., „*L'art religieux en France*“ (XIII^e s). Paris 1898.
- Maury, A., „*Nouvelles recherches sur l'époque . . . d'Ev. de Nic.*“ (in *Mém. de la soc. des Antiq. de la Fr.* XX, 1850).
- Meyer, Wilhelm (aus Speyer), „*Fragmenta Burana*“ (in „*Festschrift zur Feier des 150jähr. Bestehens der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*“). Berlin 1901.
- Ders., „*Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?*“ (in *Nachrichten von der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen.* 1903, phil.-hist. Kl., Heft 2).
- Milchsack, G., „*Die Oster- und Passionsspiele. I. Die lateinischen Osterfeiern*“. Wolfenbüttel 1880.

- Petit de Julleville, L., „Les Mystères“, 2 Bde. Paris 1880.
 Roskoff, G., „Geschichte des Teufels“, 2 Bde. Leipzig 1869.
 Sepet, M., „Les Prophètes du Christ“ (in Bibl. de l'Ec. des Chartes XXXVIII).
 Stengel, E., „Mittheilungen aus fr. Hss. der Turiner Univ.-Bibl.“ Halle 1873.
 Weber, P., „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“. Stuttgart 1874.
 Wölfflin, H., „Die Kunst Albrecht Dürers“. München 1905.
 Wülcker, R., „Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur“. Paderborn 1872.
 Zimmermann, E., „Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe“. Diss. Göttingen 1909.

I n h a l t.

	Seite
Einleitung	897—899
Allgemeiner Plan der Untersuchung	899—901
Teil I. Die Höllenfahrt Christi in der religiös-didaktischen Literatur	901—923
A. In der poetischen	901—923
Die „Passion“ des 10. Jahrhunderts	901—902
11. und 12. Jahrhundert: Unfruchtbare Zeit	902
13. Jahrhundert: Begriff „Übersetzung“. — „Roman de Résurrection“ des André de Coutances; Inhalt: Leo- tinus und Carinus; Wunderbare Klarheit; Prophezeiungen; „Öl der Barmherzigkeit“; Dialog zwischen Satan und Enfer; Christi Donnerstimme; Aufruhr; das höllische Heer; Eintritt Christi; Bestrafung der Teufel; Wut der Hölle; Befreiung der Gerechten; Anbetung; Zug zum Paradies; Elias, Henoch, Dismas	902—906
Quelle: Ev. Nic.; Descensus Christi ad Inferos: Titel; Ursprung; Maurys Theorie; Parallelen zu den Kirchen- vätern; Tischendorf, Lipsius: Gnostischer Ursprung; Dogma; Verfasser; Gnostische Züge: Uridee der Höllenfahrt	906—909
Vergleich zwischen dem „Roman de Rés.“ und dem Ev. Nic.; Typen; die Person Christi; das Milieu der Hölle; Vorhölle (= Limbus); Los der Gerechten; bas- enfer; das Höllentor; „Höllenfahrt der Istar“; die Teufel; „Originalität“ im Mittelalter	909—912
Zwei andere gereimte Übersetzungen des Ev. Nic.	912
Popularisierung der Höllenfahrt Christi durch lateinische Werke: „Speculum historiale“, „Legenda aurea“, „Meditationes“, Bonaventura, „Belial“; Bedeutung dieser Werke	913—914
Religiöse Gedichte der Jongleurs	914

Das Jongleurgedicht über die Höllenfahrt Christi: Verschmelzung mit der Passion; Inhalt; Vergleich der Texte; Quelle: Ev. Nic.; Wert; kirchlich-dogmatischer Geist; Predigt und religiöse Literatur; „Advocacie N.-D.“; „Li ver del Jüise“; „The Harrowing of Hell“; — „Fanuel“; Eva-Szene; Fegefeuer; andere Hss.; Procula-Sage; möglicher Einfluss des liturgischen Dramas auf das Jongleurgedicht	914—922
Höllenfahrt als wesentliches Attribut Christi	922
Ein gereintes Credo	922—923
B. In der prosaischen Literatur	923
Teil II. Die Höllenfahrt Christi in der profanen Literatur „Joseph d'Armathie“; „Merlin“; „Perceforest“	923—924
Teil III. Die Höllenfahrt Christi in der dramatischen Literatur	925—959
A. In der ersten Periode	
Erste Erwähnung; unfeste Form; „Canticum triumphale“; Sequenzen und Hymnen; die nächtliche Osterprozession.	925—929
B. In der zweiten Periode	
Die agn. „Résurrection“	929
C. In der dritten Periode	929—959
Charakteristik unserer Szene; Szenenfolge der Höllenfahrt und Auferstehung (Seele und Körper Christi); die Rolle Christi; Prophetenspiel und Höllenfahrt	929—932
„Passion d'Autun“: Typischer Charakter; Beeinflussung durch das Jongleurgedicht; résumé; Legende von den 4302 Leidensjahren Adams	933—934
Die Motive des Ev. Nic., Pars II.	934—936
Das Motiv der himmlischen Klarheit in den Mysterien	935—936
„Passion de Sainte-Geneviève“: Charakter; Vergleich mit dem Ev. Nic.; Eintritt ins Paradies: Mysterium und bildende Kunst; Einfluss des Jongleurgedichtes	936—938
„Résurrection de Sainte-Geneviève.“ Allgemeiner Charakter; Anknüpfung an Sündenfall; Originalität des Dichters; Verhältnis zum Ev. Nic.; Sturz der Engel; didaktische Tendenz; Mystik; Einfluss der Osterprozession; geringes dramatisches Talent; Schluss der Szene; Moral und Satire	939—942
„Passion de Sémur.“ Übergangstyp; Fortschritt der Entwicklung; das komisch-groteske Element; vier wesentliche Elemente der Höllenfahrtsszene; Ev. Nic. und „Passion de Sainte-Geneviève“ in unserer Szene; die „Résurrection de Sainte-Geneviève“; die Osterprozession; „diableries“	942—948
„Passion“ des Eustache Mercadé d'Arras. Umfang und Charakter unserer Szene; Preambulum; Vorliebe für Teufelsszenen; Kulturbild in Form einer Satire; die	

	Seite
engere Höllenfahrtsszene; Einfluss der „Résurrection de Sainte-Geneviève“ und der anderen Passionen; Motive des Ev. Nic.; Schlussworte Christi; liturgische Reminiscenzen; Teufelsszenen; „revue“; Verkehrston; Schlägereien; Geschmack des Publikums; der „betrogene Teufel“; der „prahlerische Teufel“	948—953
„Passion“ des Arnoul Greban. Das Ev. Nic.; die Osterprozession; Mercadé und Greban; dramatisches Talent; Himmelfahrt Christi und der Patriarchen und Propheten; innere Vorzüge der Szene bei Greban; seine Weltanschauung; Szenenfolge; Greban und Dürer; „diableries“; neues Motiv: Herbeischleppung „armer Seelen“	953—957
„Passion“ des Jean Michel. Michel und Greban . .	958
„Résurrection“ (irrtümlich dem Jean Michel zugeschrieben). Motive aus Ev. Nic., Pars II, lat. B . . .	958
Die Höllenfahrt Christi in den Mysterien des 16. Jahrhunderts. Allgemeine Charakteristik; Übersicht; epischer Nachklang in den „Actes des Apôtres“	958—959
Schluss. Vom Symbolismus zum Realismus; Christi Höllenfahrt in der bildenden Kunst; dramatische Kraft im Mysterium; Mangel an Idealismus	959—960
Anhang. Die Inszenierung der Höllenfahrt Christi. Welt und Bühne; die Hölle; unsere Szene in der „Résurrection“ und in den anderen Mysterien; „Belial“, ein Spiegelbild der szenischen Vorgänge; Verteidigung der Hölle; Höllentore; Fesselung Sathans; Puis d'Enfer; Limbusturm; Erläuterung der Limbuszene; Ort der Verdammten; Chartre du Purgatoire; Limbe des Enfant; Zug zum Paradies; die Himmelfahrt, ein „clou“ der Bühnenkunst	961—967
Literatur	968—970