

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 37 (2017)

Artikel: Die Verkehrung des Allerheiligsten : Liturgieparodie zwischen Kult und Komik
Autor: Bruggisser-Lanker, Therese
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1089890>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

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

THERESE BRUGGESSER-LANKER (Zürich)

Die Verkehrung des Allerheiligsten: Liturgieparodie zwischen Kult und Komik

Das Lächerliche bleibt das Niedrige, das Ausfallende, das Irdische,
im Sinn der Theologie, aber es schattet nun als «verkehrte Welt»
das Unendliche ab, und das Lachen wird die Bewegung, die das von dem
Verstand Ausgegrenzte ergreift und dem Sein zuträgt, was Verstand
und der verständige Begriff nie fassen können:
seine unendliche Fülle und Tiefe.

Joachim Ritter, *Über das Lachen* (1940)

1. Das Erhabene und das Komische: Die Lachkultur im Mittelalter

«Erhaben, nennen sich der grosse Gott.» Der für die europäische Kultur seit der Antike so bedeutungsvolle Begriff des Erhabenen, welcher zusammen mit demjenigen des Schönen im 18. Jahrhundert zu einer zentralen Kategorie der sich herausbildenden Ästhetik aufrückte, wird nach der Definition des Zedlerschen *Universal-Lexikons* aus dem Jahre 1734 auf den religiösen Ursprung zurückgeführt, wo er in der (negativen) Theologie seine Wurzeln hat.¹ Schon Longinus (ca. 25–40 n.Chr.), auf den sich die christliche Tradition beruft, weist dem hohen dichterischen Stil neben den rhetorischen und ethisch-psychologischen auch metaphysische Elemente zu, da er die Seele zum Göttlichen hinföhre und den Menschen zu Ekstase und Enthusiasmus hinreisse. Besonders sein der Bibel entnommenes Wort aus der Genesis zur Macht und Würde des Göttlichen – «Gott sprach: Fiat lux – Es werde Licht, und es ward Licht» – wurde über Jahrhunderte für Denker und Dichter zum Ausgangspunkt für die Auslotung der jenseits intelligibler Erkenntnis liegenden Grenzerfahrung des

1 Nach Jes 57,15 (Lutherbibel 1984): «Denn so spricht der Hohe und Erhabene, der ewig wohnt, dessen Name heilig ist.» Bei Zedler: «Erhaben nennen sich der grosse Gott, ist eben als wenn er sich im Superlatiuo den Allerhöchsten genennet, der allein gewaltig, ein König aller Könige.» Vgl. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Halle 1732–1754, Bd. 8, Sp. 1620. Vgl. Martin Fritz, *Vom Erhabenen. Der Traktat «Peri Hypsous» und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011 (= Beiträge zur historischen Theologie, 160), S. 1. Zur negativen Theologie vgl. u.a. Otto Langer, *Christliche Mystik im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 2004, S. 111–116.

Wunderbaren und Überwältigenden, wie sie das Erhabene charakterisiert. Als Ursprungslicht Gottes seinem Wesen nach transzendent, wohnt das Licht dem menschlichen Geist inne und befähigt ihn durch *illuminatio* («Einleuchtung») zur Selbst- und Gotteserkenntnis. Beim Bau der Kathedrale von Saint-Denis wurde es von Abt Suger bewusst durch ästhetische Mittel ins Werk gesetzt, denn er verfügte, dass sie «erstrahlen [solle] von dem wunderbaren und ununterbrochenen Licht der strahlenden Glasfenster, wenn dieses die Schönheit des Innenraums durchschien.»² Die Grenzen der Erfahrung wurden hiermit in jeder Hinsicht durchlässig: In der von Licht durchfluteten Vision verschmolzen der in die Höhe strebende Kirchenraum, die prächtigen Zeremonien und der harmonische Gesang der Kirchweihliturgie – Abbild der Liturgie der ewigen Stadt Jerusalem, die nach der Johanne- soffenbarung, da von der Herrlichkeit Gottes bzw. des Lammes erleuchtet, ohne Finsternis ist (Offb 21,23). Entsprechend lautet denn auch das Weihegebet in der Kirchweihe: «Die Kirche ist erhaben, denn sie ist die Stadt auf dem Berge, überall sichtbar. In ihr erstrahlt das Lamm als unvergängliches Licht, in ihr hallt wider das Danklied der Heiligen.»³ In der apokalyptischen Thronsaalvision des Johannes evozieren die Sanctus-Akklamationen an die Majestät Gottes sowie die «neuen Lieder» der Ältesten den nie endenden himmlischen Gottesdienst, dessen numinose Aura vorbildhaft die kirchliche Liturgie auszeichnete.⁴

Angesichts eines solchen Liturgieverständnisses lässt sich die Frage stellen, ob es nicht als Blasphemie aufzufassen sei, den ernstesten und erhabensten Gegenstand der in der Liturgie musikalisch überhöhten heiligen Gottesworte ins Lächerliche zu ziehen. Überblickt man mittelalterliche Feste der Umkehr wie das Narren- oder Eselsfest, die Wahl eines Kinderabts oder –bischofs oder die verbalhornten Messetexte der Säufer- oder Spielermessen, durch welche die Hierarchien und Normen der Kirche temporär ausser Kraft gesetzt wurden, so wird bewusst, dass im Mittelalter das befreiende Lachen über das Heilige innerhalb gewisser Grenzen geduldet, ja institutionalisiert war. Das jedoch, was als «das Heilige» zu gelten hatte, musste in einem andauernden Abgrenzungsprozess stets wieder bestätigt oder neu definiert werden. Diese Dialektik zwischen dem Erhabenen und Komischen, dem Unendlichen und Endlichen, dem Hohen und dem Niedrigen, dem Jen- seitigen und dem Diesseitigen durchdrang die Formen des Kults. Das Komische ist denn auch nur auf der Folie des Allgemeingültigen, der sakrosankten Liturgie, zu verstehen, wo der Umschlag in die Parodie beim Fest der Unschuldigen Kinder an einer bezeichnenden Textstelle innerhalb des Magnificat erfolgte: «[Dominus] deposites de sede et

2 Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hrsg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt: WBG, 2005, S. 248–251. In der ausgedehnten Einleitung (S. 14–66) wird Bezug genommen auf die Forschungskontroversen (Panofsky, von Simson) im Zusammenhang mit der Deutung dieses «Prototyps der Kathedrale» (Sedlmayr) und deren Lichtarchitektur nach neuplatonischen Aufstiegsphilosophem, die zur kunstgeschichtlichen Überinterpretation der Geburt eines neuen Stils – der Gotik – dank der Originalität eines hochmittelalterlichen Renaissance-Abtes führten.

3 Albert Gerhards, *Licht – ein Weg durch die Räume und Zeiten der Liturgie*, Regensburg: Schnell+Steiner, 2011, S. 109.

4 Das in Offb 4,8 gesungene Sanctus oder Dreimalheilig (Trishagion) entspricht fast wörtlich dem Lobpreis der sechsflügeligen Seraphim in Jes 6,3, die ohne Unterlass das Lob Gottes verkünden. Das «neue Lied» der 24 Ältesten wird in Offb 5,9 erwähnt.

exaltavit humiles.»⁵ Die Fallhöhe zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, wie sie sich im Kult spiegelt, wird überbrückt, indem die biblische Aussage wortwörtlich genommen wird, um unerwartet und abrupt soziale Wirklichkeit in Erinnerung zu rufen. Diese genuin christliche, an die Mächtigen dieser Welt gerichtete Botschaft zur Demut, die zum Anlass für den Einbruch des Komischen in Anspruch genommen wird, präfiguriert auf paradoxe und hintergründige Weise die moderne Definition nach Odo Marquard, dass «komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Niedrige und im offiziell Niedrigen das Geltende sichtbar werden lässt.»⁶

Erklärungsversuche zu den aus heutigem Blickwinkel teilweise krassen Formen der Liturgieparodie, die den Kern – das Allerheiligste – des römischen Ritus-Verständnisses berühren, gibt es mittlerweile aus verschiedenen Perspektiven.⁷ Die Musikwissenschaft, die sich zwar eingehend mit dem Parodie-Begriff als einer ernsthaften musikalischen Bearbeitungstechnik im Sinne der nach- oder wetteifernden *imitatio* beschäftigt,⁸ hält sich bislang zu dieser speziellen, auf der Textebene sich vollziehenden komisch-satirischen Parodie vornehm zurück. Doch lohnt sich ein diesbezüglicher Seitenblick durchaus, um zur Einsicht zu gelangen, dass im mittelalterlichen heiligen ‹Drama› der Liturgie wie in der griechischen Tragödie das Erhabene das Komische als sein notwendiges Gegenbild hervorruft, wo die Komödie als dionysisches Satyrspiel den tiefen Ernst und das Pathos der Tragödie in Entspannung auflöst: «Nach den Tränen kam das Gelächter.»⁹ Es braucht anscheinend ein gewisses Mass an relativierendem Unernst, damit der Mensch in seiner rituellen Annäherung an Höchstes

5 Jacques Heer, *Vom Mummerschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1986 (frz. Originalausg. 1983), S. 194. Im Magnificat, dem *Canticum Beatae Mariae Virginis* als ursprünglichem Bestandteil der Weihnachtsgeschichte, handelt es sich um die Stelle Lk 1,52 innerhalb des Gebetes Marias anlässlich ihres Besuch bei der ebenfalls schwangeren Elisabeth: «Er stösst die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen.» Die Umwertung der profanen Normen spiegelt aus biblischer Sicht die messianische Vision sozialer Gerechtigkeit. Zum Text des Magnificat und seinen theologischen Implikationen vgl. Paul-Gerhard Nohl, *Lateinische Kirchenmusikteste. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2000, S. 134–154, hier S. 150. Konkret sind beim Kinderbischofsfest die Bischöfe und der Klerus angesprochen, vgl. Yann Dahhaoui, «Ad instar humilitatis? Funktionen und Bedeutungen des Kinderbischofsspiels im Diskurs der Zeitgenossen», in: *Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes*, hrsg. von Dominik Fugger, Benedikt Kranemann und Jenny Lagarde, Darmstadt: WBG, 2015, S. 13–34.

6 Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink, 2003, Kap. «Exile der Heiterkeit», S. 47–63, hier S. 61.

7 Vgl. neuestens dazu *Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Seraina Plotke und Stefan Seeber, Göttingen: V&R unipress, 2016.

8 Zum Parodie-Begriff der Musikwissenschaft, der im Sinne einer umformenden Nachahmung eines bestehenden musikalischen Kunstwerks zunächst nichts mit Komik zu tun hat («Parodiemesse») und daher im Gegensatz zum gängigen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Disziplinen steht, vgl. den entsprechenden Art. von Armin Brinzing (Ludwig Finscher), «Parodie und Kontrafaktur (bis 1600)», in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 1394–1403. Kontrafaktur meint (bis 1600) die Unterlegung eines neuen Textes oder einer Nachdichtung unter eine bestehende textgebundene Musik zum Gebrauch in der jeweils anderen (d.h. geistlichen bzw. weltlichen) Sphäre.

9 Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: de Gruyter, 1998, S. 20–22 oder: Kuno Fischer, «Über den Witz (1871)», in: *Texte zur Theorie der Komik*,

und Heiligstes nicht der Gefahr unfreiwilliger Komik unterliegt. Dazu kommt, dass in der spätmittelalterlichen Liturgie zunehmend Gewicht auf die zu erzeugenden inneren Bilder und Affekte gelegt wurde: Sie wandelte sich vom *Officium Dei* zum *Sacrum Theatrum*, einer verinnerlichten Dramatik in der memorativen Inszenierung des vergangenen Heilsgeschlebens, die in der gestischen und zeichenhaft-sinnlichen Akzentuierung dessen leibhaftige Vergegenwärtigung anstrebte.¹⁰ Im Vordergrund stand das Kreuzesopfer Christi und damit eine neue Passionsfrömmigkeit, die in der mitleidenden Passionsbetrachtung der *compassio* und im mimetischen Nachvollzug der *imitatio Christi* neue Innenerfahrungen stimulierte. Extreme Askese oder gar Selbstgeisselung waren radikaler Ausdruck einer religiösen Praxis, welche die glühende Liebe bis hin zur mystischen Vereinigung mit Christus zum Ziel hatte. In der Logik von Liebe und Leid wurden Modelle der körperlichen und affektiven Identifikation mit dem *Menschen* Jesus bereitgestellt, die in ihrer Hinwendung zum Humanen zu einer Subjektivierung des Einzelnen führte.

Das Lachen ist Vorrecht und charakteristisches Wesensmerkmal des Menschen, wie es bereits Aristoteles festgestellt hat.¹¹ Dass es eine Zeit zum Weinen und eine Zeit zum Lachen gibt, lässt sich dem Buch des Predigers Kohelet entnehmen, der die Vanitas, die Vergänglichkeit allen Lebens, als menschliche Grundkonstante beschwört. In der christlichen Tradition ist dieser Antagonismus laut der Bergpredigt Jesu dahingehend aufgelöst, dass den hienieden Trauernden und Weinenden das Lachen für das kommende Gottesreich verheissen wird – «Selig seid ihr, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen» –, während die im hiesigen Leben lachenden Sünder verdammt sein werden: «Weh euch, die ihr jetzt lacht, denn ihr werdet weinen und klagen (Koh 3,4).»¹² Es ist das naiv-kindliche, stillheitere, ja glückliche Lachen, das als Jenseitsutopie den Gläubigen vor Augen stand, etwa in der Weltgerichtsdarstellung über dem Fürstenportal am Bamberger Dom (Abb. 1a-b). Doch die zur Hölle Verdammten lachen ebenfalls, wenn auch aus diesem Lachen ein hässliches, aus Scham und Schrecken verzerrtes, verzweifeltes Grinsen geworden ist (Abb. 1c).¹³

hrsg. von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 74–77: «Es [...] erklärt sich aus der Natur des menschlichen Selbstgefühls, dass in der Tat von dem Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Auf die Tragödie folgt das Satyrspiel, hinter dem Wagen des Triumphators schallen die Spottlieder der Soldaten. Das Erhabene ruft das Komische hervor als sein notwendiges Gegenbild, als seine durch das Bedürfnis der ästhetischen Vorstellungsweise gebotene Ergänzung, denn jede Erhabenheit ist einseitig und unterdrückt oder überfliegt irgendeine berechtigte Seite der Menschennatur. In dieser Einseitigkeit liegt ihre Ohnmacht und Schwäche.»

10 Arnold Angenendt – Karen Meiners, «Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität», in: *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, Ausst.kat. Herzog August Bibliothek Nr. 83, Wolfenbüttel: Harrassowitz, 2004, S. 25–35.

11 Marius Reiser, «Von allen Lebewesen lacht nur der Mensch – Die griechisch-römische Lachkultur» sowie «Das Lachen in der Bibel und die christliche Lachkultur», in: *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*, hrsg. von Winfried Wilhelmy, Ausst.kat. Mainz: Schnell+Steiner, 2012 (= Publikationen des Bischoflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, 1), S. 16–36 bzw. zu Aristoteles S. 112. Aristoteles nahm sowohl in seiner (unvollständig überlieferten) *Poetik* wie in der *Nikomachischen Ethik* Bezug auf das Lachen. In einer Randbemerkung zu «Über die Glieder der Geschöpfe» heißt es über die Scherze: Sie seien «gleichsam Bewegungen des Charakters des inneren Menschen, und wie man die Körper nach ihren Bewegungen beurteilt, so auch des Menschen sittliche Eigenart.»

12 Vgl. Lk 6,21 bzw. 6,25 (Lutherbibel 1984).

13 Vgl. Jacques Le Goff, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Grube, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004 (frz. Originalausg. 1999), S. 103–109 (im Nachwort).



Abb. 1a: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230.



Abb. 1b: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230: Die lachenden Seligen.



Abb. 1c: Weltgericht. Tympanon über dem Fürstenportal am Bamberger Dom, 1230: Die grinsenden Verdammten.

Die ungezählten Veranlassungen und Ausdrucksformen des Lachens sind dementsprechend aus dogmatisch-moralischer Sicht klar gewertet. Zuunterst in der Skala stehen das alberne, zügellose, schändliche Lachen sowie das hämisch-verächtliche Lachen derer, die sich über das Leid der Unterdrückten und sonstige Abscheulichkeiten diabolisch freuen. Die Ambivalenz, aber auch die Sprengkraft des Lachens war den kirchlichen Kreisen oft genug ein Dorn im Auge, die sich darin spiegelnden menschlichen Abgründe boten fortwährend Anlass für einschränkende Vorschriften und Verbote. Dem gottesfürchtigen Mittelalter wurde deshalb lange Zeit eine eigentliche Lachfeindlichkeit unterstellt, auch wenn die noch erhaltenen schriftlichen und bildlichen Quellen ein viel differenzierteres Bild erlauben.

Wenn man daher nach Belegen für die mittelalterliche Lachkultur sucht, findet man sie am ehesten bei skulpturalen Darstellungen der Gottesmutter Maria, deren Sohn auf ihrem Arm genauso wie andere Kinder lacht oder lächelt, so etwa bei der sog. «Fuststrassen-Madonna» aus Mainz (um 1250; Abb. 2).¹⁴ Die Mimik des warmherzigen und entspannten Lächelns bildet eine Zwischenstufe zwischen affektgeladener Grimasse und explosivem Lachen und war in der Glaubensüberzeugung offenkundig auch den

¹⁴ Vgl. Winfried Wilhelmy, «Mit Zucht und Bescheidenheit: Das Lächeln der Madonna», in: ders., *Seliges Lächeln*, S. 182–195 (mit weiteren Beispielen).

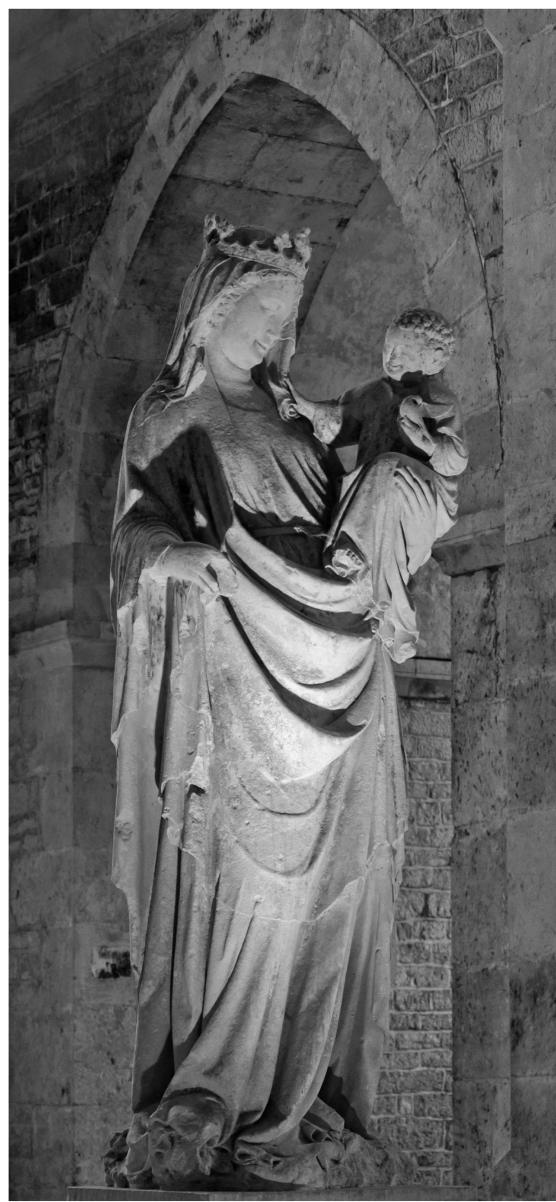


Abb. 2: Madonnen-Statue in der Abbaye de Fontenay, Ende 13. Jh.

geflügelten Himmelsboten angemessen: Einem huldvoll den Kopf neigenden lächelnden Engel begegnet der aufmerksame Betrachter an der Aussenseite der gotischen Kathedrale von Reims, ebenso hold und würdevoll lächelt sein Alter ego, der Verkündigungsengel, auf die Menschen herab.¹⁵ Musikerengel, welche die himmlische Musik des ewigen Gotteslobes repräsentieren, lächeln offenbar besonders häufig (wenn sie nicht gerade singen),

15 Dieser auf die Mitte des 13. Jh. zu datierendem Engel wurde nicht zuletzt wegen seines rätselhaften Lächelns zum Emblem der Stadt Reims, vgl. ebd., S. 176–177.

bilden sie doch den Hofstaat der Himmelskönigin (*Domina angelorum*) oder fungieren als Seelengeleiter beim Übergang der menschlichen Seele in die Transzendenz (Abb. 3).¹⁶ In der anthropologischen Interpretation Helmuth Plessners ist das Lächeln vieldeutig, sein allegorischer Charakter verleiht ihm die Funktion beredten Schweigens, es «kann unerschöpflich, unergründlich sein und mehr ausdrücken, als alle Worte sagen können». Das Lächeln der Entrücktheit korrespondiert mit der Zartheit der Empfindung, es setzt dem Schweigen «gleich der Pause im Spiel der Töne Lichter auf»¹⁷ – so dürften die Menschen jener Zeiten die vom Bildhauer verliehene, menschlich anmutende Beseeltheit und Luzidität der stummen und doch in so überirdischer Schönheit die himmlische Liturgie intonierenden Geistwesen verstanden haben.



Abb. 3: Das Psalterium spielender Engel in der Klosterkirche der Abbaye de La Chaise-Dieu, Detail des Grabs von Rançon de Montclar, Ende 14. Jh.

16 Marias Erhöhung auf den Gottessthron – dank ihrer *compassio* mit dem Leiden Jesu hat sie teil an der Erlösung – spiegelt sich besonders schön im *Ave Regina coelorum*, einer der vier Marienantiphonen: «Ave Regina caelorum, / ave domina angelorum: / Salve radix, salve porta, / ex qua mundo lux est orta: / Gaude virgo gloriosa, / super omnes speciosa: / Vale o valde decora, / et pro nobis Christum exora.» («Ave, du Himmelskönigin, / ave, der Engel Herrscherin. / Wurzel, der das Heil entsprossen, / Tür, die uns das Licht erschlossen: / Freu dich, Jungfrau voll der Ehre, / über allen Sel'gen hehre, / sei gegrüßt, des Himmels Krone, / bitt' für uns bei deinem Sohne»). Vgl. u.a. Therese Bruggisser-Lanker, «Engelmusik und Marienverehrung. Die Engelweihe der Gnadenkapelle zu Maria Einsiedeln», in: *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, hrsg. von Hubert Herkommer und Rainer Christoph Schwinges, Basel: Schwabe, 2006, S. 177–198. Auf die Funktion der Engel als Psychopompen verweist der Geleitgesang zum Grabe «In paradisum deducant te angeli; [...] chorus angelorum te suscipiat.»

17 Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Dux, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970, S. 182.

Der derben Spielform mittelalterlichen Humors wird man beim Blick hoch hinauf zu den grotesken Mischwesen gewahr, wie sie als Wasserspeier an Notre-Dame in Paris oder am Freiburger Münster zu sehen sind: etwa in der Form einer menschlichen nackten Figur mit zwei Köpfen, die demonstrativ das entblößte Hinterteil herzeigt, aus dem das Wasser auf die unten vorübergehenden Fussgänger tropft (Abb. 4).¹⁸ Solche Formen des Grotesk-Komischen im Kontext der Sakralität gab es in den verschiedensten Ausprägungen:¹⁹ so im Einbruch des Possenhaften ins geistliche Spiel oder in die Osterpredigt (bekannt als sog. Osterlachen bzw. *risus paschalis*),²⁰ in den lächerlichen Drolerien der



Abb. 4: Das Hinterteil zeigender doppelköpfiger Wasserspeier (Blecker) am Münster in Freiburg i.Br., Mitte 14. Jh.

18 Vgl. Heike Mittmann, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster mit Fotografien von Jean Jeras*, hrsg. vom Münsterbauverein, Lindenberg: Kunstverlag Josef Fink, 2002, S. 18. Es handelt sich um die Figur des ‹Blecker› (sein Gegenstück ist der ‹Zanner›, der die Zunge herausstreckt), die mit unziemlichen Entblössungen die durch den Sündenfall begründete Schamgrenze überschreiten und sich durch negativ bewertetes wortloses Sprechen mit dem Körper auszeichnen. Vgl. Katrin Kröll, «Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung», in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i.Br.: Rombach, 1994, S. 11–93, hier S. 30, 57 oder 65.

19 Vgl. dazu allg.: *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Anja Grebe und Nikolaus Staubach, Bern u.a.: Peter Lang, 2005 (= Tradition-Reform-Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 9). Darin bes. Anja Grebe, «Heilige Narren: Einleitende Überlegungen zur Ästhetik von Sakralität und Komik im Mittelalter», S. 9–15, Tobias A. Kemper, «Jesus Christus risus noster. Bemerkungen zur Bewertung des Lachens im Mittelalter», S. 16–31, Rüdiger Schnell, «Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter», S. 76–93.

20 Im Spätmittelalter war es vor allem in Bayern Brauch, nach der Osterpredigt eine anzügliche Geschichte (Ostermärchen, Exempla, Witze, Schwänke) zu erzählen, die die Gemeinde zum Lachen brachte. Für den Theologen Karl-Josef Kuschel lässt es sich als «Ausdruck von Gottes Gelächter über den Tod» verstehen, vgl. ders., «Christus hat nie gelacht? Überlegungen zu einer Theorie des Lachens», in: *Vom*

Handschriftenilluminationen²¹ und den ebenso obszönen wie lasterhaften Anspielungen in der Literatur oder der Ritualsatire der Tierdichtung. Für die Musiküberlieferung wohl am bedeutsamsten ist die zweibändige, reich bebilderte Fauvel-Handschrift (F-Pn 146) aus den Jahren 1316 bis 1317/18, die nicht nur einstimmige liturgische und weltliche Gesänge in Latein bzw. Französisch aufführt, sondern auch ein breites Repertoire an mehrstimmigen Motetten der *Ars antiqua* wie der hochaktuellen, elaborierten *Ars nova* enthält.²² Im kritisch-satirischen *Roman de Fauvel* verkörpert die Figur des ‹falben› Hengstes Fauvel, der bis zur Herrscherwürde gelangt und ein amoralisches, antichristliches Regiment führt, ein Mahnmal für die Verkehrung aller ethischen Werte und den Triumph des Bösen. Die von ihm umworbene Fortuna verheiratet ihn zur Strafe für seinen masslosen Hochmut mit dem ‹leeren Ruhm› (*Vaine Gloire*), deren Kinder schliesslich alle Länder der Erde schänden und verwüsten. Zu ihrer Hochzeitsnacht wird ein wüstes Charivari veranstaltet, dessen bildliche Darstellung eine Vorstellung solcher Auftritte von fratzenhaft maskierten oder teilweise halbnackten Musikern mit ihren höllischen Lärminstrumenten vermittelt (Abb. 5).²³ Als «Diener des Satans», die der Herr verlachen werde, wurden die vagierenden rechtlosen Spielleute bekanntlich vom eifrigen Kirchenreformer Honorius Augustodunensis († 1151) tituliert.²⁴

Anlass und Anknüpfungspunkt der Groteske könnten also unterschiedlicher nicht sein, ins Auge fällt meist auch die absichtsvolle Raffinesse im Erzeugen des grösstmöglichen Kontrasts: Sinnen- und körperhaftes Welterleben konterkariert die himmlische, auf proportionale Ordnung hin angelegte Harmonie, ist aber gleichwohl stets vor dem Hintergrund des christlichen Heilsverständnisses zu verstehen. Diese Nähe des Lächerlichen und Grotesken zum Sakralen wird seit der Frühen Neuzeit tabuisiert und als vordergründige Verneinung und Profanierung des Heiligen empfunden.²⁵ Die ebenfalls kritisierte seltsame

Lachen: einem Phänomen auf der Spur, hrsg. von Thomas Vogel, Tübingen: Attempto, 1992, S. 106–128, hier S. 121. Vgl. im selben Bd. auch Gerhard Schmitz, «Ein Narr, der da lacht ... Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm», S. 129–153, hier S. 144.

21 Vgl. u.a. Anja Grebe, «An den Rändern der Kunst», oder: Alixe Bovey, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, London: The British Library, 2002 (mit vielen Bildbeispielen).

22 Vgl. Karl Kügle, Art. «Fauvel», in: MGG2S, Bd. 3 (1998), Sp. 372–379. Zur Musik vgl. z.B. auch Emma Dillon, *Medieval music-making and the «Roman of Fauvel»*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002; *Fauvel-studies: allegory, chronicle, music and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, ed. Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford: Clarendon Press 1998.

23 Zur Hs. vgl. u.a. *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, hrsg. von Heinrich Besseler und Peter Gülke, Leipzig, VEB Dt. Verlag für Musik, 1973 (= Musikgeschichte in Bildern, 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5), S. 54–57, mit der dreistimmigen Motette *Tribum / Quoniam secta / Merito* und der Faksimile-Abbildung des Jungbrunnens.

24 Zum Honorius-Augustodunensis-Zitat vgl. Schmitz, «Ein Narr, der da lacht», S. 135–136: Auf die Frage des Schülers *Habent spem ioculatores?* antwortete er: «Keine. Von ihrem ganzen Streben her sind sie Diener des Satans, von denen geschrieben steht: Sie haben Gott nicht erkannt; deshalb verschmäht sie Gott, und der Herr wird sie verlachen, denn die Spötter werden verspottet werden.»

25 Vgl. Schnell, «Geistliches Spiel und Lachen», S. 79.

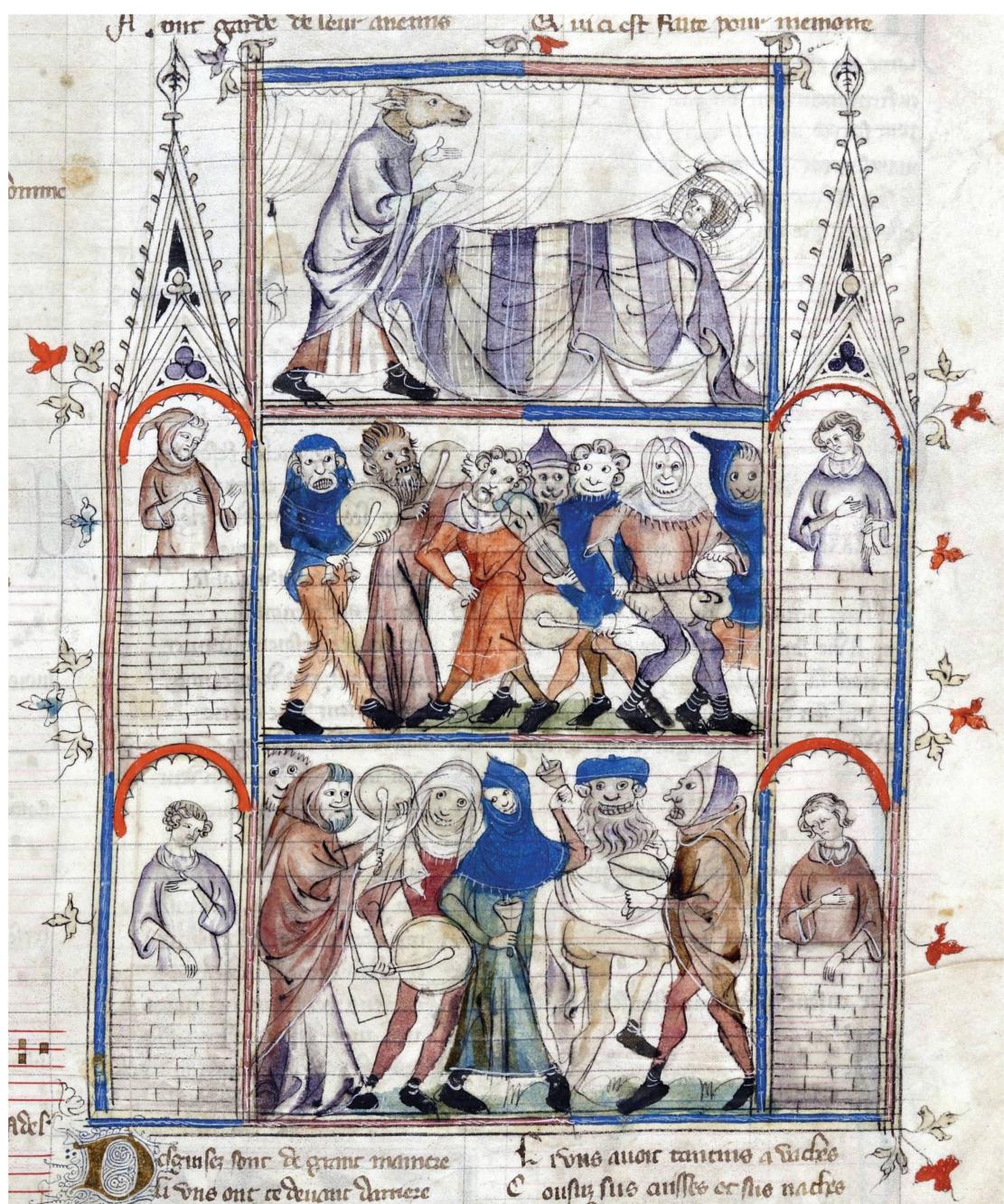


Abb. 5: Charivari aus der Fauvel-Handschrift; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 146, fol. 34r.

Verflechtung von Aberglauben und Glauben dürfte im Mittelalter gar nicht als solche erfahren worden sein, wie es Aaron J. Gurjewitsch in seinem berühmt gewordenen Buch über das Weltbild des mittelalterlichen Menschen auf immer noch gültige Weise beschrieb:

Aber spürte denn der Mensch jener Epoche diese Spaltung, wenn er, nachdem er die Saat oder das Vieh «besprochen» hatte, dem Gottesdienst beiwohnte, und begriff er immer die Gründe für den Zorn des Geistlichen richtig, der ihn für die Herstellung eines Zaubertrunks mit einer strengen Kirchenbusse bestrafte? Die Menschen, die des «Heidentums» schuldig geworden waren, betrachteten sich zweifellos als Christen. Sie gingen zur Beichte, hörten die Messe und wahrsagten nach dem Psalter, würfelten und nannten die Würfel «sortes sanctorum» [56 Orakelantworten, die durch Würfeln ausgelost wurden], sie zauberten mit heiligen Gegenständen, veranstalteten an den Heiligkeitagen Karnevalsumzüge, profanierten das Geheimnis der Eucharistie in der Gewissheit, dass sie auf diese Weise das Wirken der Magie verstärkten. Für sie gab es offensichtlich zwischen dem Christentum und der Magie keinen prinzipiellen Unterschied.²⁶

Und er bestimmte im Gegensatz zu Michael Bachtin die Funktion des Grotesken nicht als subversive, das Hohe verspottende Kraft, die sich der bestehenden religiösen Ordnung als deren Negation entgegenstellte,²⁷ sondern er deutete sie innerhalb der dualistischen Weltsicht des Mittelalters als Korrelat des Heiligen, als Mittel sogar zur Affirmation und tieferen Erkenntnis des Sakralen.

Die mittelalterliche Groteske wurzelte im Doppelwesen der Schweise, die die irdische Welt der himmlischen Aug in Auge gegenüber stellte, die grundsätzliche Gegensätze zusammenstossen liess, das Entfernteste in die nächste Nähe brachte, das vereinte, was vereint undenkbar erschien, und die es trotz allem wieder für einen Augenblick in einer zwar unwahrscheinlichen, aber höchst wirklichen Verbindung zusammengefügten vor den Blick des Menschen rückte.²⁸

2. Kinder- und Eselsoffizien rund um das Weihnachtsfest

Die Fragen nach dem Verhältnis zwischen der geistig-spirituellen Erhabenheit des Sakralen und der (vermeintlich) trivial-realistischen Welthaftigkeit des Komischen führen mitten in

26 Aaron J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C.H. Beck, ⁵1997 (russ. Originalausg. 1972), S. 389.

27 Zu Michael M. Bachtins die Debatte schon früh prägender Theorie des Karnevals (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, 1965/dt. 1987) vgl. Gun-Britt Kohler, «Karneval und kultureller Raum. Überlegungen zu Bachtins Konzept des Lachens», in: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne* (1250–1750), hrsg. von Stefan Biessenecker und Christian Kuhn, Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (= Bamberger Historische Studien, 8), S. 29–52.

28 Aaron R. Gurjewitsch, *Mittelalterliche Volkskultur*, München: C.H. Beck, 1987 (russ. Originalausg. 1981), S. 272.

die Grundproblematik, wie sie im Phänomen der eigentlichen Liturgieparodie im Kontext der Spieler-, Trinker- und Narrenmessen zutage tritt. Die Vorstellungen im deutschen Sprachraum sind noch weithin geprägt von der Beschreibung in der 1862 wieder aufgelegten *Geschichte des Grotesk-Komischen* von Karl Friedrich Flögel aus dem Jahre 1788, von deren Materialreichtum wir zehren, auch wenn er die einzelnen Quellen oft nicht zitiert, wie hier, wo es zu den *festa stultorum* bzw. *asinorum* heisst:

Eine eigens eingesetzte Kommission von Priestern und Weltgeistlichen wählte unter vielen lächerlichen Zeremonien einen Narrenbischof oder Narrenenerzbischof, der mit großem Pomp in die Kirche geführt wurde. Auf dem Wege dahin und in der Kirche selbst tanzte und gaukelte die ganze Gesellschaft, die Gesichter beschmiert oder verlarvt und als Frauen, Possenreißer oder Tiere maskiert. [...] Der Narrenwürdenträger, Papst oder Bischof, hielt hierauf einen feierlichen Gottesdienst und sprach den Segen. Die verummumten Geistlichen betraten springend und tanzend den Chor und sangen Zotenlieder. Die Diakone und Subdiakone aßen vor der Nase des messelesenden Priesters Würste, spielten Karten und Würfel, steckten statt des Weihrauchs alte Schuhsohlen in das Rauchfaß. Nach der Messe lief, sprang und tanzte alles in der Kirche herum, erlaubte sich die tollsten Ausschweifungen; ja einige zogen sich nackt aus und setzten sich auf mit Kot beladene Karren, ließen sich durch die Straße fahren und bewarfen den sie begleitenden Pöbel mit Schmutz. [...] Gleichgesinnte Laien mischten sich unter die Geistlichkeit, um unter der Kleidung des Weltpriesters, als Mönche oder Nonnen, den Narren zu spielen. Dieses Fest wurde in Paris am Neujahrstag, an anderen Orten am Epiphaniestag oder am 28. Dezember, dem Fest der unschuldigen Kinder, gefeiert, wonach es an einigen Plätzen seinen Namen bekam.²⁹

Der aufgeklärte Berichterstatter des 18. Jahrhunderts verdammte selbstredend sowohl den Aberglauben wie diese karnevaleskten Zeremonien – bei denen es wortwörtlich um *[la] carne*, das Essen wie die Fleischeslust der Sexualität ging³⁰ – als unchristlich und unvernünftig. Daraus nun zu schliessen, die Kinderbischofs- oder Kinderabtfeste seien zu allen Zeiten und allerorten von solch exzessiven öffentlichen Auftritten begleitet gewesen, wäre aber irrig. Bei dieser Ritualverkehrung handelte es sich um eines der ältesten, beliebtesten und bis heute bezeugten Klerikerfeste des Mittelalters, bei denen die Diakone und Subdiakone bzw. die Schüler anstelle der Äbte oder Bischöfe die Verantwortung für

29 Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, nach der Ausgabe von 1788 neu bearb. und hrsg. von Max Bauer, München: Müller, 1914, S. 100–101. Die Beschreibung ist nicht aus der Luft gegriffen, ähnliche Klagen zu den Narrenfesten finden sich in verschiedensten europäischen Quellen. Vgl. u.a. Max Harris, *Sacred folly. A new history of the feast of fools*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2011, S. 214–218. Es sind freilich noch längst nicht alle erhaltenen Quellenmaterialien veröffentlicht. Flögel (und nach ihm viele weitere Autoren) führt diese Festlichkeiten rund um den Jahreswechsel und die Sonnenwende auf die römischen Saturnalien zurück (S. 99).

30 Vgl. Peter Burke, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Rudolf Schenda, München: dtv/Klett-Cotta, 1985 (engl. Ausg. 1978), S. 200. Als einer der Pioniere der Renaissancekultur-Forschung betrachtet er den Karneval als Zeit der Ekstase, der Befreiung, aber auch der Gewalt, der Zerstörung und Entweihung und betont die vielschichtigen Bedeutungsinhalte und sozialen Funktionen.

die Liturgie übernahmen.³¹ Es fand regional unterschiedlich zwischen dem Katharinentag (25. November) und dem 6. Januar, dem Dreikönigstag, also um Weihnachten und Neujahr (*circumcisio*), statt. Nach christlichem Kalender war die *Circumcisio Domini* (Weihnachtsoktag) der Tag der Beschneidung und Namengebung Jesu, gehörte also mit in die Feiern rund um die Geburt des Erlösers und Heilsbringers, die dank ihres lebensbejahenden affektiven Grundgehalts jeden Gläubigen unmittelbar ansprechen mussten.

Im Zentrum stand das Fest der Unschuldigen Kinder (28. Dezember), bei welchem der Kinderbischof oder Schülerabt sein Zepter schwang. Wie die für diese Zeit überlieferten Weihnachtsspiele war es seiner Intention nach ein Fest der Freude und Ausgelassenheit, bei dem etwa im Kloster St. Gallen die beiden *sacellani* des Schülerabts auf einen «Tisch» (*mensa*) mitten im Gallusmünster sprangen und das Weihnachtslied *Resonet in laudibus* sangen, dabei in die Hände klatschten und tanzten («*saliunt modeste super mensam et plaudunt manibus*»).³² Wenn dieser hier bezeugte «Tisch» (*mensa*) womöglich ein Altartisch war, wäre es ein Affront gegenüber dessen Heiligkeit gewesen, da er sonst ehrerbietig zum Gruss und zum Abschied geküsst wird (die Schüler verneigten sich denn auch vor dem Hochaltar). Der Altar wird in der Liturgieallegorese als Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers betrachtet, als symbolische *mensa Domini* (Abendmahlstisch des Herrn), und verkörpert laut Rupert von Deutz allegorisch das sichtbare Zeichen des Glaubens, auf

31 Nach Auskunft der Liturgieallegorese von Honorius Augustodunensis (*Gemma animae*) wurde am Johannestag das *sacerdotale officium*, das Fest der Priester gefeiert (da Johannes selbst mit Wort und Tat das Priesteramt übernommen habe), der Stephanstag sei das Fest der Diakone (da Stephanus der erste Diakon gewesen sei) und der Tag der Unschuldigen Kinder stehe gemäss dem Anlass den *pueri* zu. Über Missbrauch oder Anstössiges wird nicht immer und überall geklagt, denn nur die eigentliche Festfeier war den Ständen übertragen, von der Übernahme der Ämter z.B. in der Messe war nicht die Rede. Vgl. Wulf Arlt, *Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 Bde., Köln: Arno Volk, 1970, Darstellungsband, S. 45.

32 So heisst es in Cod. Sang. 1262 (Directorium Johannes Strang, 1583), p. 130 zum 27. Dezember, nach dem Benedicamus: «[...] stat abbas ante mensam cum suis duobus sacellanis facies versus chorum vertentes, dehinc imediate sequitur *Resonet* cum caeteris versibus, quod canitur vsque ad illa verba *Eya Eya virgo deum genuit* quo pervento ascendent confestim [eilst] mensam abbatis sacellani (abbas solus manet ante mensam) & saliunt modeste super mensam & plaudunt manibus, idque ter, chorus semper respondente ut habentur responsionalia, quibus peractis, sacellani descendant [...].» Dasselbe wiederholte sich am Tag der Unschuldigen Kinder. Die Schülerabtwahl wird beschrieben p. 114/115, bei der das ganze Zeremoniell mit dem *Resonet* bereits das erste Mal stattfindet, die *mensa* steht hier in *scholis maioris*, wohl der höheren Schule der Novizen. Die Schüler werden zu *pietas* und *diligentia* angehalten (p. 115). Die beliebten mensurierten Weihnachtslieder *Dies est leticie*, *Resonet* oder *In dulci iubilo* wurden z.B. am Stephanstag auch *sub elevatione* gesungen (p. 128). Zum Abtfest vgl. Paul Staerkle, *Beiträge zur spätmittelalterlichen Bildungsgeschichte St. Gallens*, St. Gallen 1939 (= Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 40), S. 23–26, der die an verschiedenen Tagen abgehaltenen Festlichkeiten, bei denen die Schüler jeweils auch beschenkt wurden, nach Cod. 1262 zusammenfasst. Folgende im *cantus fractus* notierten Weihnachtslieder sind in St. Gallen in Cod. Sang. 392 (15. Jh.) überliefert (p. 85–90): *Dies est leticiae*, *Magnum nomen Domini* (+*Vns ist geborn*), *Resonet in laudibus* (2st.) (+*Do Gabriel der Engel zart*), *Puer natus in Betleem*, *In hoc anni circulo* (2st.), *Nove lux hodie* (3st.), *Puer nobis nascitur*, *Martir fuit stephanus* und *Johannes postquam senuit*. Beide Handschriften sind auf «e-codices» unter «Stiftsbibliothek St. Gallen» als Digitalisate zugänglich.

dem das Wort Gottes Fleisch angenommen hat.³³ Falls dies tatsächlich gemeint war, würde die tiefere Symbolik indes gerade erfüllt, handelte es sich bei den Akteuren doch um die «unschuldigen» Kinder, die im rhythmisch wiegenden *Resonet in laudibus* performativ an die Geburt des Christkindes erinnerten. Am Tage der hl. Lucia (13. Dezember) sollen die Klosterschüler durch die Kirche gerannt sein, um den Schulabt, der Tunica und Schuhe ausgezogen hatte, einzufangen, der sich dann mit vier Mass Wein loskaufen musste; überdies wurden Äpfel, Birnen (als Gaben für die Kinder) und später vom oberen Chor Wasser auf die den Abt hoch erhoben durch das Münster tragenden Schüler geschüttet.³⁴ Die Hierarchie stand auf dem Kopf, in einer Art von geduldeter Anarchie übte sich die Jugend in der Zeit der Sozialisation in den etablierten Werten der Erwachsenenwelt, um sich in sie einzuordnen. Die Rollen sind definitiv vertauscht, der Schülerabt – der auch die Vesper anzustimmen und die Benediktion zu erteilen hatte – war zum Abt, die Scholaren zu Mönchen geworden, deren Plätze im Chorgestühl sie nun eingenommen haben dürften, wie es auch andernorts bezeugt ist.³⁵

Durch das spielerische Parodieren der ernsthaften Liturgie wird keineswegs die kirchliche Hierarchie in Frage gestellt oder das Bestehende relativiert, sondern es werden im Gegenteil Normen und Wertvorstellungen des klösterlichen Lebens stabilisiert und an die nächste Generation tradiert.³⁶ Die Ritualverkehrung geht auch nicht, wie lange Zeit angenommen, allein in ihrer Ventilfunktion oder therapeutischen Wirkung auf, eine

33 Vgl. Rupert von Deutz, *De divinis officiis* [1111/1112]. *Der Gottesdienst der Kirche*, 4 Bde., 1. Teilbd., auf der Textgrundlage der Edition von Hrabanus Haacke neu hrsg., übers. und eingel. von Helmut und Ilse Deutz, Freiburg i.Br. [u.a.]: Herder, 1999 (= *Fontes Christiani*, 33/1), S. 316–317. Im Zusammenhang mit der Eucharistie betont er, dass – weil der Herr gesagt habe, «das ist mein Leib» – jedes Mal dessen Menschwerdung erneuert werde. «Das sichtbare Zeichen dieses Glaubens» aber «ist der Altar», wie es richtig die Ansicht der Lehrer der Kirche ist [Augustinus]. «Wenn also das Wort Gottes durch den Glauben der Kirche herabsteigt und im Hinblick auf das Zeichen des Glaubens, das der Altar ist, die Gestalt des Brotes annimmt, wiederholt sich für uns, dass dasselbe Wort Gottes, das durch den Glauben der Jungfrau in ihren Schoss herabstieg, Fleisch angenommen hat.»

34 Staerkle, *Bildungsgeschichte*, S. 24, Cod. Sang. 1262, p. 122–123. Bezeugt ist der Brauch seit dem Besuch König Konrads I. im Jahre 911 in St. Gallen, von dem Ekkehart IV. in seinen *Casus Sancti Galli* berichtet. Er soll den Knaben künftig drei freie Spieltage (*tres dies ad ludendum*) gewährt haben. Es wurde auch ein Festmahl abgehalten, das in Versform beschrieben wird: «Den Geruch von Wild und von Fleisch sie gewahren. Tanzend die Gaukler springen; Saiten klingen zum Singen. Niemals hatte des Gallus Saal nur durch sein Zuthun solch Bacchanal.» Vgl. Ekkehart's IV. *Casus Sancti Galli nebst Proben aus den übrigen lateinisch geschriebenen Abtheilungen der St. Galler Klosterchronik*, übers. von G[erold] Meyer von Knonau, Leipzig: Duncker, 1878, S. 23–24. Vgl. auch Felix Heinzer, «Rex benedicite veni. Der Weihnachtsbesuch Konrads I. in St. Gallen im Dezember 911», in: *Adel und Königtum im mittelalterlichen Schwaben*, Fs. für Thomas Zotz zum 65. Geb., hrsg. von Andreas Bührer, Mathias Knäble und Heinz Krieg, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 115–126, hier 116–117.

35 Dahhaoui, «Kinderbischoffsspiel», S. 31. In St. Gallen setzten sich die Schüler im oberen Chor beim Hochaltar hin, wo die Gesänge beendet wurden (p. 123).

36 Vgl. Robert W. Scribner, *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*, London/Ronceverte: The Hamledon Press, 1987, S. 83–86, wo er sich auf Natalie Zemon Davis und Arnold van Gennep [*Übergangsriten (Les rites de passage)*, dt. Frankfurt a.M. 1986 (Originalausg. 1909)] beruft. Er betrachtet sie aus gesellschaftlicher Sicht als durchaus ambivalent.

Auffassung, die sich mittlerweile auch in der Forschung durchgesetzt hat.³⁷ Die Kinder- und Narrenfeste als karnevaleske Befreiung von Rangzwängen in einer zeitlich limitierten Umkehrung der Statusordnung können als Eingewöhnung in eine feste Ritualordnung angesehen werden, wenngleich vor allem seit dem 15. Jahrhundert die kirchlichen Funktionsträger stets einschneidender versuchten, Einfluss auf gewisse Auswüchse zu nehmen. So verbot das Basler Konzil 1435 bei Narrenfesten mit Narren- oder Armenbischof den «entsetzlichen Missbrauch» der Gelage und Festmähler, der «Masken- und Theaterscherze» («larvales et theatrales ioci»). Besonders moniert wurde die Tatsache, dass sich einige Leute anmassten, sich mit Mitra, Stab und Pontifikalgewändern zu verkleiden und «nach Art der Bischöfe den Segen zu spenden». Unter Androhung der Strafe des Entzugs aller kirchlichen Einkünfte für drei Monate durften die Ordinarien, Dekane und Kirchenrektoren diese oder ähnliche Belustigungen in der Kirche und auf dem Friedhof offiziell nicht weiter zulassen.³⁸ Die Grenze wird dort gezogen, wo angestammte sakramentale Funktionen der Kirche in Anspruch genommen werden, es also um die unerlaubte Annexion zentraler symbolhafter Riten ging.

Victor Turner erkannte im Kontext seiner Ritualtheorie, dass eine sich tendenziell verfestigende, hierarchische Struktur der Hohen und Mächtigen durch die «Antistruktur» der Communitas aufgebrochen, zeitweilig ausgesetzt und damit bewusst gehalten werden kann. Nichts bestätige die gegebene Ordnung so sehr wie das Absurde und Paradoxe, da emotional gesehen nichts so ungemein befriedige wie vorübergehend gestattetes unerlaubtes Verhalten. «Rituale der Statusumkehrung umfassen beide Aspekte. Indem sie die Niedrigen erhöhen und die Hohen erniedrigen, bestätigen sie das hierarchische Prinzip.»³⁹ Es dürfte diese anthropologische, auch ohne theoretischen Überbau aus der Lebenserfahrung gewonnene Grundeinsicht gewesen sein, welche die Kirche im Laufe ihrer Geschichte ein erstaunliches Sensorium dafür entwickeln liess, was im Rahmen des sittsam Dezenten möglich, aber aus menschlicher Sicht auch notwendig ist, wie es eine Verteidigung des Narrenfestbrauches aus der Theologischen Fakultät Paris von 1444 zum Ausdruck bringt:

37 Vgl. Dominik Fugger, «Im Schatten der Saturnalien. Zur Theoriegeschichte der ‹verkehrten Welt›», in: *Verkehrte Welten. Forschungen zum Motiv der rituellen Inversion*, hrsg. von dems., München: Oldenbourg, 2013 (= Historische Zeitschrift/Beihefte, N.F., 60), S. 11–38, hier S. 27.

38 Zit. nach Christel Meier-Staubach, «Verkehrte Rituale. Umkehrung, Parodie, Satire und Kritik», in: *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800*, hrsg. von Barbara Stollberg-Rilinger [u.a.], Ausst.kat. Darmstadt: WBG, 2008, S. 181–198, hier S. 184f. Vgl. auch Dahhaoui, «Kinderbischofsspiel», S. 29, Irmgard Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002, S. 89 (mit weiteren Zitaten aus mittelalterlichen Synodalstatuten von Würzburg 1289, Worms 1316 oder Havelberg 1376), oder Anton Hägggi, *Liturgie und Konzil*, Basel/Frankfurt a.M.: Helbing & Lichtenhahn 1994, S. 12–13. Verabschiedet werden diese Bestimmungen in den *Decreta de annatis, pacificis possessoribus et cultu divino* am 9. Juni 1435. Explizit erwähnt werden *cachinnationes* [schallendes Gelächter], *commessiones* [nächtliche Trinkgelage], *convivia* [überbordende Gastmähler].

39 Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, Frankfurt/New York: Campus, [Neuaufl.] 2005 (engl. Originalausg. 1969), bes. Kap. 5: «Demut und Hierarchie: Der Schwellenzustand der Statuserhöhung und Statusumkehrung», S. 159–193, hier S. 168.

Wir feiern es nicht im Ernst, sondern bloß scherhaft, um uns nach alter Art zu belustigen, damit die natürliche Narrheit, die uns angeboren scheint, wenigstens einmal im Jahre austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Wir sind nichts als alte übel gebundene Fässer und Tonnen, die der Wein der Weisheit zu zersprengen drohte, wenn wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgären ließen. [...] Wir treiben deswegen etliche Tage Possen, damit wir hernach mit desto grösserem Eifer zum Gottesdienst zurückkehren können.⁴⁰

Aus musikhistorischer Perspektive faszinierend sind die differenten Stufen von Artifizialität, handelte es sich doch bei diesen rituell eingesetzten Darstellungselementen um eine sich markant vom liturgisch festgelegten, diatonischen und freirhythmisch fliessenden Gregorianischen Choral abhebende Musik. Sie war geprägt durch eine melodisch eingängige und häufig lydische, modernem F-Dur angenäherte Klanglichkeit sowie durch die akzentuierte Rhythmisierung des in der Kirche sonst so verpönten Tanzes (*tripudium*),⁴¹ Wesenszüge, die mitsamt ihren theatralisch-dramatischen Eigentümlichkeiten in den Ritus eindrangen. Tanz und Gestik ist zu diesen Gesängen mit einfachen Metren und Reimformen durchaus denkbar und wird in den Texten auch des Öfteren angesprochen, man denke an den wiegenden Charakter des *Resonet in laudibus*, das als Benedicamus-Tropus seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeugt ist.⁴² Bei den heiteren Festen rund um Weihnachten sind es in erster Linie diese paraliturgischen Cantionen wie die Weihnachtslieder, die man – gerade wenn sie dank geregelter Abfolge im 15. Jahrhundert in ein volkssprachliches Hirten- oder Kindelwiegen-Spiel mündeten – als Ausdruck innigen und freudigen Gedenkens an das biblische Geschehen begreifen kann, das auf einer sehr bildhaften Ebene in die Wirklichkeit hereingeholt wird. Die parodistischen Charakteristika konnten stark zurücktreten zugunsten einer schlichteren ästhetischen Gestaltung, die direkt das Gemüt ansprach, eine Tendenz zur Verinnerlichung und zu einer neuen Betonung des Affekts in der religiösen Erfahrung, die sich seit dem Hochmittelalter im Bemühen um Gotteserkenntnis Bahn brach.⁴³

Bemerkenswert ist indes, dass solch populäre einstimmige wie organale Benedicamus-Tropen, auf denen die Weihnachtslieder oft basieren, als Einschübe vollständig in die lokal gewachsenen Liturgien integriert waren. Aus der Kathedralkirche von Beauvais ist

40 Flögel, *Ein Beitrag zur Geschichte des Grotesk-Komischen*, S. 102–103. Als Quelle nennt er: Epistolae Facult. Paris anno 1444 d. 12. Mart.

41 Vgl. Walter Salmen, «Tanzen in Klöstern während des Mittelalters», in: *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein*, XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996, Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1999 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, 55), S. 67–74. Dass Reigen und Tanz, obwohl sie als des Teufels verpönt und als der mönchischen Zucht unangemessen galten, weithin üblich waren, z.B. auch beim Kindelwiegen zum *Resonet* oder zum Hymnus *Magnum nomen Domini*, geht aus zahlreichen Verbots hervor. Die Verwendung *in pulsu* in einer Bestimmung des Würzburger Konzils von 1407 zu den Festen rund um Weihnachten lässt an Trommeln oder ähnliche Schlaginstrumente denken.

42 Vgl. Konrad Ameln: «*Resonet in laudibus* – „Joseph, lieber Joseph mein«», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 15 (1970), S. 52–112.

43 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004 (= Musiksoziologie, 13), S. 197–198.

ein kunstvoll durchkomponiertes Neujahrsoffizium aus dem 12. bzw. 13. Jahrhundert überliefert, das neben syllabischeren Tropen, Prosen und Sequenzen auch weltliches Liedgut und frei komponierte Prozessionsgesänge enthält.⁴⁴ Darunter findet sich auch ein anspruchsloser, hier dreistimmig auftretender Conductus, der sich auf einen aus dem Morgenlande kommenden Esel bezieht (Bsp. 1).

Conductus subdiaconi ad Epistolam¹

5 fol. 43-44'

<Hez, hez.> O - ri-en - tis par - ti - bus ad - ven - ta - vit a - si - nus,

pul-cher et for - tis - si-mus, sar-ci-nis ap - tis - si-mus. 1-6) Hez<va,>hez sire as - ne, hez.

- | | |
|--|--|
| 2) Hic in collibus Sychen
Iam nutritus sub Ruber
Transiit per Iordanem,
Saliit in Bethleem. | 4) Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula. |
| 3) Saltu vincit hynnulos,
Damnas et capreolos,
Super dromedarios
Velox Madyaneos. | 5) Cum aristis ordeum
Comedit et carduum,
Triticum a palea
Segregat in area. |
| | 6) Amen dicas, asine,
Iam satur ex gramine,
Amen, amen itera,
Aspernare vetera. |

Bsp. 1: *Conductus subdiaconi ad Epistolam*, aus: Wulf Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Editionsband, Köln: Arno Volk, 1970, S. 104.

44 Zu Kontext und Überlieferungsgeschichte der ca. 60 (teils mehrst.) Gesänge s. Wulf Arlt, «The office for the feast of the circumcision from Le Puy», in: *The divine office in the Latin Middle Ages: methodology and source studies, regional developments, hagiography*, ed. Margot E. Fassler and Rebecca A. Baltzer, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 324–343.

Dieser heitere Eselsconductus *Orientis partibus* mit französischem Refrain («Hez, hez, sire asne, hez»), der auch im gleichzeitig in Beauvais entstandenen *Ludus Danielis* zusammen mit der ersten Strophe desselben Conductus vorkommt, dürfte den Subdiakonen (als den *asini*) zugeordnet gewesen sein und wurde als Geleitgesang zur Vesper intoniert. Es ist die Geschichte des schönen, tapferen und starken Esels, der auf seinem Weg nach Bethlehem durch das Flussbett des Jordan lief, schneller als die Gazelle und die raschen Dromedare aus Midian; der schwere Karren zog, Disteln und hartes Stroh frass, auf der Tenne den Weizen vom Streu trennte und am Ende dazu aufgefordert wurde, seiner Sattheit und Zufriedenheit durch das Amen Ausdruck zu geben. Mit dem Vers «Amen, amen itera, aspernare vetera – Amen, Amen früh und spät, alles Alte sei verschmäht» schliesst die letzte Strophe.⁴⁵ Im Mittelalter galt der unvernünftige Esel im Allgemeinen als Metapher menschlicher Torheit, dessen lange Ohren zum Narrenattribut avancierten. Er hört zwar angeblich den Ton der Leier, erfasst aber trotzdem die Weise des Liedes nicht.⁴⁶ Der Sinngehalt dieses Liedes darf hingegen nicht auf seine parodistische Wirkung reduziert werden, auf die der Auftritt des I-a schreienden Esels hindeutet, wie es im Quartfall zu Beginn und im Refrain anklingt. Im Gegenteil: In diesem mit viel Kraft ausgestatteten Esel (*fortissimus*), der ansonsten als niedriges und trüges Reit- und Lasttier der einfachen Leute geringgeachtet wurde, liesse sich – anspielend auf die in der Bibel mehrfach erwähnten Esel und Eselinnen – in allegorischer Auslegung der Gottessohn sehen, der sinnbildlich die Lasten trägt, die Jesus Christus auf sich genommen hatte. Der zur Krippe in Bethlehem eilende (wörtlich: «springende», «tanzende») Esel weist aber auch den Weg hin zur verheissenen Erfüllung der Geburt Jesu, und damit zum Weihnachtswunder dieser Gottessohnschaft, der Inkarnation.⁴⁷

Eine überzeugendere, wenn auch für heutige Begriffe reichlich umständliche theologische Erklärung zur Bedeutung des Esels findet sich in der Messallegorese des Rupert von Deutz, der auf die Lesung zum ersten Adventssonntag, der Gedächtnisfeier der Ankunft des Herrn, verweist, für ihn das Herzstück des ganzen Offiziums. Die dazu bestimmte Evangelienperiode Mt 21,1–11 bezieht sich auf den Palmsonntag mit dem Einritt Jesu in Jerusalem, dessen anagogischen Gehalt Rupert in folgender Weise mit dem Advent in Verbindung bringt:

45 Dt. Text von Guido Maria Dreves von 1894 nach Arlt, *Festoffizium*, S. 57: «I: Aus dem Morgenlande kam / Uns ein Esel lobesam, / Esel schön und tapfer sehr, / keine Last ist ihm zu schwer. II: Ruben zog auf Siechens Höh'n / auf dem Esel stark und schön, / durch des Jordans Bette tief / er gen Bethlehem hurtig lief. III: Also zierlich tanzt einher / Rehlein, Zicklein nimmermehr, / also hurtig traben kann / kein Kamel aus Midian. IV: Während er am Karren keucht / und gar schwere Lasten zeucht, / mahlt sein starkes Backenbein / hartes Futter kurz und klein. V: Gerstenstroh mit Acheln dran, / Disteln er verknausen kann, / auf der Tenne mit Bedacht / drischt von früh er bis zur Nacht. VI: Amen sprich nun, Eselein, / wirst wohl satt vom Grase sein. / Amen, Amen früh und spät, / alles Alte sei verschmäht.» Zu den Noten s. Bd. 2, S. 104.

46 Rupert von Deutz, *De divinis officiis I*, S. 276/277: «Sed in illum, in quo fides non est, praeter visibles species panis et vini nihil de sacrificio pervenit, quemadmodum asinus in lyram, cum irrationalis aures arrigit, sonum quidem audit, sed modum cantilenae non percipit.»

47 Ältere Interpretationsansätze werden bei Arlt, *Festoffizium*, S. 56–64, resümiert, der dieses Offizium als erster bearbeitet und ediert hat.

«Der Sohn Gottes ist darum gekommen, um das Menschengeschlecht, das vom Teufel mit den Fesseln der Sünden gebunden war, voll Erbarmen loszubinden und in das himmlische Jerusalem, aus dem der Mensch gefangen weggeführt worden war, zurückzuführen, indem er als sanfter Reiter (sc. Lenker) die Herzen seine Wege lehrte.»⁴⁸ Ein Zusatz erläutert, die Eselin und ihr Füllen stellten zeichenhaft das Menschengeschlecht in der Festung des Teufels dar, in der es knechtisch in der Sünde gebunden liegt. «Um uns loszubinden, ist der Herr gekommen, nachdem er seine Verkünder gesandt hatte. Er steigt auf uns [...] und führt uns auf seinen Wegen in das *himmlische* Jerusalem, wo uns die sich freuenden Scharen der Engel mit Palmzweigen empfangen und uns mit Lobgesängen über unsere Siege entgegeneilen. Dass also der Herr in solcher Weise angekommen ist, bildet den mystischen Sinn dieser Lesung des Evangeliums, [...].»⁴⁹ Der Adventus Christi mit seiner exemplarischen Konnotation von Sünde und Erlösung, wie sie als Antagonismus auch den parodistischen Habitus bestimmt, wird in der mystischen theologischen Explikation zum Gleichnis künftiger Auferstehung im Himmelreich, der Esel zum Symbolträger menschlicher Hoffnung.

Am Beispiel des Eselsconductus wurde deutlich, was für alle diese parodistischen Messen und Offizien gilt: Sie sind ein Signum für den Anbruch des Neuen, das aus lebensweltlicher Perspektive in den heiligen Kanon der Liturgie einfliest, ja es ist eine geradezu überwältigende kreative Energie, die sich hier auslebt. Und die Einbruchstellen sind dieselben, an denen bereits in viel früherer Zeit – bei Beginn der Schriftlichkeit um 900 – dichterisch-musikalische Neuschöpfungen wie die Tropen, Sequenzen und *Versus* Eingang gefunden haben. Das Tropieren, das Unterlegen der Melodie mit neuen Texten, das Einfügen von Text-Musik-Bausteinen, das aktualisierende und zugleich kommentierende Bearbeiten von Vorhandenem, das bis hin zur Neukomposition liturgischer Gesänge reichen konnte, ist das mittelalterliche Kompositionsverfahren schlechthin, welches auch in die Mehrstimmigkeit führte, die man als musikalischen Schmuck der Einstimmigkeit und damit des Gotteslobes verstand.⁵⁰ Vergleichbar der allegorischen

48 Rupert von Deutz, *De divinis officiis I*, S. 238/239: «Idcirco advenit Filius Dei, ut genus humanum a diabolo peccatorum vinculis ligatum miseratus absolveret et in caelestem Ierusalem, unde homo captivus abductus fuerat, vias suas docendo placidus assessor cordium reduceret. Hoc autem procul dubio mysticus evangelii continet intellectus.»

49 Ebd., S. 238–241: «Asina namque vel pullus genus humanum significat in castello, „quod est contra vos“, id est in munitione diaboli in vinculis peccati serviliter alligati. Solvere nos venit Dominus missis praedicatoribus et ascendens super nos, sicut scriptum est: ‘Et equitatus eius salus’, dicit nos per vias suas in supernam Ierusalem, ubi excipimus gaudentibus angelorum turmis cum ramis palmarum id est cum laudibus victoriarum occurrentibus. Igitur cum qualiter advenerit Dominus huius evangeliae lectionis misticus continet intellectus ac ideo congrue legitur in commemoratione eiusdem Dominicci adventus, [...].» Hervorhebung durch T.B.

50 Der Gedanke des Tropus als «schmückender Figur» wurde von Adémar von Chabannes († 1034) formuliert. Vgl. dazu Fuhrmann, *Herz und Stimme*, S. 207. Zu den Anfängen artifizieller Musik (Tropen, Sequenzen) vgl. Therese Bruggisser-Lanker, «Der Mythos Gregor und die Grundlegung der ‹musica sacra› im heiligen Buch», in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 18 (2013), S. 87–105, oder dies., «Gregor der Große und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration», in: *Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München: edition text+kritik, 2013, S. 215–267.

Bibelexegese lag es in der Intention des Tropierens, die Feste des Kirchenjahres nicht nur zu «verschönern», sondern auch deren heilsgeschichtlichen Gehalt zu verdeutlichen und dichterisch-musikalisch – also mit den Mitteln künstlerischer Formung – auszuloten und in Anlehnung an die himmlische Liturgie als deren irdische Spiegelung zu überhöhen, aber auch menschlichem Begreifen näherzubringen. Und die (elitäre) Kirchenmusik lebte noch Jahrhunderte von dem riesigen Reservoir an volkstümlichen Liedern, usuellen Tanzmodellen und anderen profanen Musizierpraktiken. Sie war aber auch empfänglich für literarische Stoffe wie zum Beispiel solche der höfischen Liebe, deren Semantik in Hohelied-Vertonungen ihren affektiven Reiz entfalten konnte, während umgekehrt in der ebenso ritualisierten Minnelyrik die verehrte höfische Frau durch die mit marianischen Topoi durchtränkte Metaphorisierung eine Sakralisierung erfuhr. Solch hybride Kontrafakta samt ihren ästhetischen und kommunikativen Funktionen verdanken sich dynamischen Austauschprozessen, welche die Grenzen zwischen sakral und profan als durchlässig erscheinen lassen. Künstlerische Strategien vermögen durch ihr mediales Potential Weltliches zu auratisieren, aber umgekehrt Sakrales auch zu relativieren, um zu provozieren oder zu unterhalten.

3. Die Verkehrung des Heiligen in den liturgischen Texten der Trinker- und Spielermessen

Seit dem 12. Jahrhundert zeichnete sich in der mentalitätsgeschichtlichen Entwicklung eine sphärenübergreifende Differenzierung des Empfindens und Wissens ab, die den Einbezug der eigenen Erfahrung und die rationale Überprüfung des Überkommenen begünstigte, den Autoritäten gegenüber kritische Denkprozesse in Gang setzte, aber auch eine gewandelte Emotionalität und eine individualisierte Frömmigkeit beförderte. Bezo- gen auf die parodistischen Verkehrungen der Messetexte bedeutete dies, dass durch das dialektische Verfahren in der Interpretation autoritativer Texte auch die der Umschlag ins Komische möglich wurde, was für ein freiheitlicheres, gegenüber dem geltenden System Distanz setzendes Denken spricht. Nicht mehr nur bedingungsloser Gehorsam, sondern auch anarchische Verweigerung bis hin zur Infragestellung und Negierung normhafter Wertemodelle wurden infolgedessen in diesem Geiste schöpferisch ausgekostet.⁵¹

Der Spielraum war offensichtlich beträchtlich, der ironisierenden Virtuosität und Raffinesse im Umgang mit der lateinischen Sprache aus dem reichen Fundus der Bibel, der Liturgie und der antiken Literatur waren kaum Grenzen gesetzt. Didaktische

⁵¹ Vgl. Fidel Rädle, «Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters», in: *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, hrsg. von Wolfram Ax und Reinhold F. Gleis, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 15), S. 171–185.

Gesichtspunkte mögen dabei durchaus mitgespielt haben, ob jedoch der Rat des stets moralisierenden Gallus Kemli (*1417, † um 1481), eines aus dem Kloster St. Gallen vertriebenen und notgedrungenen ein unstetes Wanderleben führenden Konventualen aus St. Gallen,⁵² dass man die Studenten durch das Vorlesen einer Weinmesse vom übermässigen Trinken abbringen könne, steht zu bezweifeln: Im Kommentar zu einer nur als Fragment erhaltenen «Landstreichermesse» (*officium ribaldorum cum sui requisitis*) schreibt er, die Pariser Studenten frequentierten zu häufig die Taverne und frönten den Spielen, was man durch die Lektüre der besten Bücher (*per lecturam optimorum librorum*) nicht hätte korrigieren können.⁵³ Aber nach der Konfrontation mit diesem *officium ribaldorum* würden sie ihr Leben bessern und zu einem guten Lebenswandel kommen (*vitam suam correxerunt et ad bonum statum pervenerunt*).⁵⁴ Wohl zurecht schreibt Kemli einem grossen Pariser Magister die Zusammenstellung dieses Offiziums zu (*istud officium fuit quondam compositum a quodam magistro magno in studio Parisiensi*),⁵⁵ die Universität Paris und insgesamt der Norden Frankreichs dürfte der Ursprungsort dieses Messetypus gewesen sein, der durch die höchst mobilen Studenten, die fahrenden Kleriker, die Vaganten und Goliarden aus dem niederen Klerus weiterverbreitet wurde, die in ihrer Freizeit kaum nur das dem Mönchsstand angemessene gesittete gemeinsame Musizieren pflegten. Sie werden auch zum Publikum zu rechnen sein, denn nur in diesen Zirkeln

52 Zu seiner von ihm selbst verfassten Vita vgl. *Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919*, hrsg. von Rudolf Schützeichel, mit Beiträgen von Rolf Bergmann [u.a.] und einem vollständigen Faksimile, Tübingen: Niemeyer, 1978, S. 44–49. Dort erwähnt er, dass er [1443] durch den tyrannischen Abt Ulrich Rösch (*per tyrannum pylatum vlrich rost*) verfolgt worden sei, der ihn aufgefordert habe, das Kloster zu verlassen.

53 Vgl. Gallus Kemli, *Diversarius multarum materiam*, Zentralbibliothek Zürich (als Dauerleihgabe in der Stiftsbibliothek St. Gallen), Ms. C 101, vgl. e-codices: <www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/zbz/C0101>, fol. 76r (abgerufen am 09.08.2018). Erwähnt wird es bei Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann, 2., neubearb. und erg. Aufl. 1963 (1. Aufl. 1922), S. 145, bei Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, S. 127–128, und bei Carmen Cardelle de Hartmann, *Parodie in den Carmina Burana*, Zürich: Chronos, 2014 (= Mediävistische Perspektiven, 4), S. 76. Die ganze Messe umfasste ursprünglich zwei Folios zwischen 75v und 76r, die verloren sind. Als *rex ribaldorum* wird in einem Oxfordner Studentenscherz (1. Hälfte 14. Jh.) das neugeborene Jesuskind benannt, nach dem die drei Könige suchen: «Ubi est qui natus est rex ribaldorum, dux potatorum, harlotorum, glotinorum, villanorum?» Zit. bei Lehmann, *Parodie*, S. 206.

54 Kemli, Ms. C 101, mit einer Vielzahl abgeschriebener und selbst verfasster Texte in lat. und dt. Sprache, etwa medizinische Rezepte, Anleitungen zum liturgischen Gesang, Exorzismen, Schreibregeln, Ablässe, Zaubersprüche etc. Die Schlussformel der Messgebete dieser Trinkermesse lautet: «Gaudere per dolium nostrum, reum Bacchum, qui vivit et potat per omnia bocula boculorum.» Die Vorlage der Parodie lautet: «Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritu Sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.» Vgl. Bruno Boesch, «Die Deutschen Schriften des St. Galler Mönchs Gallus Kemli», in: *Florilegium Sangallense*, Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, hrsg. von Otto P. Clavadetscher [u.a.], Sigmaringen: Thorbecke, 1980, S. 123–147, hier S. 134.

55 Vgl. auch Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, aus Handschriften gesammelt von Jak. Werner, Aarau: Sauerländer, 1905, S. 211.

war die lateinische Liturgie so stark im Gedächtnis verankert, dass man auch die feinen Spalten und Wortspiele in ihren parodierten Ausprägungen erkannte.⁵⁶

Insgesamt zehn solcher Parodiemessen und vier Offizien sind – soweit bis jetzt bekannt – überliefert, leider wie bei Gallus Kemli oftmals fragmentarisch.⁵⁷ Das Stundengebet war offenbar weniger attraktiv als die Messe, es enthielt keine Eucharistie und damit auch keinen Bezug zum Wein. Dem Argument, dass dieses Allerheiligste nie profaniert worden sei, kann entgegnet werden, dass ausser dem Kyrie und dem Gloria alle Messeteile, also auch die Präfation, das Sanctus oder das *Pater noster* parodiert wurden, die zum Hochgebet gehören und den eigentlichen Kanon mit der Wandlung rahmen; diesbezügliche Verbote scheinen wenig gefruchtet zu haben.⁵⁸ Der heiligste Moment in der Messe, in welchem die Gaben von Brot und Wein sich in das Fleisch und Blut Jesu verwandelten, war zweifelsohne das Opfermahl als Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers Jesu Christi auf Golgotha, da die geweihte Hostie im Konsekrationsgeschehen für die Gottespräsenz schlechthin stand und damit als die wirksamste Heilsmaterie galt.

An der theologischen Interpretation schieden sich schon früh die Geister, die Kontroversen um die symbolische oder wirkliche Gegenwart Christi im *sanctissimum sacramentum* kulminierten im 12. Jahrhundert in der Transsubstantiationslehre, durch die versucht wurde, den Ort des Auferstandenen zur Rechten des Vaters mit seiner Realpräsenz auf dem Altar zu versöhnen. Es siegte die realistische Auffassung von der (verhüllten) Identität des sakralen Leibes und Blutes mit dem des Gekreuzigten. Dazu kam der Brauch auf, die Hostie nach ihrer Konsekration zur Verehrung und Anbetung so hoch emporzuheben, damit das Volk sie sehen konnte. Dieser Zeigeakt hatte eine intensive Schaufrömmigkeit zur Folge, welche die Frommen von einer Messe zur anderen eilen liess, um diesen heilbringenden, Gnade oder Ablass verleihenden Moment in tiefem und andächtigem Verlangen möglichst gleich mehrmals mitzuerleben.⁵⁹ Außerdem glich die

56 Vgl. John F. Romano, «*Ite potus est*. Liturgical parody and views of late medieval worship», in: *Sacris erudiri*, 48 (2009), S. 275–309, hier S. 281–283, oder Arlt, *Festoffizium*, S. 305, der hervorhebt, dass die Quellen des 12. und 13. Jhs. auf die Kathedralen und ihre Schulen verweisen. «Hier, im Kreis der Kleriker, der Magister und der Pueri war die neue Standeskunst zu Hause, welche von theologischem Denken, einer im liturgischen Vollzug vertieften Vertrautheit mit der Schrift, sowie Kenntnis antiker und spätantiker Dichter, Schriftsteller und Grammatiker getragen wurde.»

57 Romano, «*Ite potus est*», S. 284.

58 Vgl. die Zusammenstellung der parodierten Messe- und Offiziumsteile bei Romano, ebd. S. 285–286. Die Trierer Synode von 1277 verbot das Singen von *versus* in den Gottesdiensten, vor allem im Sanctus und Agnus Dei, da dadurch der Priester bei der heiligen Handlung äusserst behindert und die Zuhörenden zum Bösen verführt (beleidigt, schockiert) würden: «Praecipimus ut omnes sacerdotes non permittant trutannos et alios vagos scholares que goliardos cantare versus super Sanctus et Agnus Dei in missis vel in divinis officiis, quia ex hoc sacerdos in canone quamplurimum impeditur, et scandalizatur homines audientes.» «Trutanni» waren jene Fahrenden, die durch die Provinzen zogen und mit Lügen und Kunstgriffen alle hintergingen. Vgl. Robert Lug, «Minnesang und Spielmannskunst», in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber-Verlag, 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 294–333, Zitat S. 296.

59 Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 1997, S. 503–508, Zitat S. 504.

in der Messe geforderte rememorative Anteilnahme am Leben und Leiden Christi seit Bernhard von Clairvaux (1090–1153) immer mehr einem Passionsgedenken, das in der mitleidenden Betrachtung (*compassio*) des Kreuzestodes Jesu Christi existenzielle Züge annahm: Der Gläubige sollte sich vorstellen, das Drama der Kreuzigung rolle vor seinen Augen ab, er sehe den leidenden Erlöser und höre die Schreie seiner Feinde.⁶⁰ Der erhabenste und weihevollste Augenblick der Elevation, das unverhüllte Schauen der Hostie als weithin für alle sichtbarer Höhepunkt der Messfeier wurde durch das Läuten von Wandlungsglöckchen (oder Glocken) und eine (oder mehrere), den magischen Vorgang beleuchtende Wandlungskerze(n) angezeigt, war also nicht durch Chorgesang begleitet. Dementsprechend gab es in den Messformularien auch gar keinen Text dazu, der hätte parodiert werden können.⁶¹ Dass man hingegen weder mit den einzelnen Messesätzen noch mit dem zu Beginn des Kommunionsteils gesprochenen Herrengebet zimperlich umging, zeigt ein *Vaterunser* aus einer *Missa potatorum*, bei dem Gottvater durch den Weingott Bacchus ersetzt wird:

Pater noster (*Missa potatorum*)

Pater Bache, qui es in ciphis,
multiplicetur vinum tuum.
Fiat tempestas tua sicut in Decio et in taberna.

Vinum bonum ad bibendum da nobis hodie,
et dimitte nobis pocula nostra sicut et nos
dimittimus potatoribus nostris.
Et ne nos inducas in sobrietatem, sed libera nos
a vomitu.

Vaterunser aus einer *Trinkermesse*

Vater Bacchus, der du bist in den Bechern,
es vervielfältige sich dein Wein.
Deine Zeit komme wie bei Decius [Gott des
Würfelspiels] und in der Taverne.
Guten Wein zum Trinken gib uns heute
und vergib uns unsere Becher wie auch wir
vergeben unseren Mitdrinkern.
Und führe uns nicht in die Nüchternheit,
sondern erlöse uns von dem Erbrechen.

Die Parodie⁶² markiert die (in diesem Fall exorbitante) Differenz zwischen dem parodistischen Text und seiner Vorlage, bei der es sich um nichts weniger als das grundlegende

60 Bei den neuen Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner sowie den Mystikern wurde die Imitatio Christi in der *Confirmatio actus* noch radikaler mimetisch verstanden, in der Praxis galten solche Bussübungen als eine Schule der Frömmigkeit, als innerster Gehalt jeder religiös orientierten Existenz, als *via regia* zur wahren Erkenntnis. Vgl. Jan-Dirk Müller, «Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel», in: *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 113–133, hier S. 128.

61 Vgl. Peter Browe, *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*, mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Berlin 2011 (Originalausg. 1933), S. 475–491. Elevationsgebete oder –lieder (später Elevationsmotetten oder Orgelmusik) wurden erst ab dem 14. Jh. üblich, der wohl bekannteste Hymnus ist das *Ave verum corpus*, das zu Ende des 13. Jhs. wahrscheinlich zur Privatandacht entstanden ist. Vgl. *Lateinische Hymnen*, hrsg. von Alex Stock, Berlin: Verlag der Weltreligionen, 2012, S. 233–236, hier S. 235.

62 Vgl. Bayless, *Parody*, S. 114–115, und Cardelle de Hartmann, *Parodie*, S. 26–28. Auch Trinksprüche existierten, überliefert z.B. durch Gall Kemli (Zentralbibliothek Zürich, Ms. C 101, fol. 91r): «Trinck ich wasser so stirb ich / Drinck ich win so verdirb ich / Noch ist weger ich Drinck win vnd verderb / Denn ich drinck wasser vnd sterb / Vnd darvm das ich trincke gern win / Das mus sack min mantel sin / Vnd des blas mir zum ars Jnn.»

Gebet der Christenheit handelt. Und dass konkret auf den (mit Wasser verdünnten) Messwein Bezug genommen wurde, können wir der satirischen Vagantenbeichte des Archipoeta entnehmen (*Estuans intrinsecus*, CB 191), wenn der zechende Dichterbekennet, dass des vollen Bechers Feuerglut ihm den Geist erleuchte (*poculis accenditur animi lucerna*), und sein Herz, das der Nektar feuchte, zu den Sternen fliege. Ein Becher Wein im Wirtshaus erfrische ihn mehr als der [Mess-]Wein beim Erzbischof [von Köln], der ja vom Mundschenk mit Wasser vermischt werde.⁶³ Von stillem Fasten, wie es die Poeten sonst pflegten, hält er im Übrigen gar nichts, er wirft ihnen vor, sie stürben vor Eifer in ihrer Sucht nach Nachruhm lieber in ihren Schaffenswehen. Dafür wäre er nicht zu haben, lieber würde er doch gleich im Grabe liegen – eine sehr frühe Karikierung dichterischen Selbstbewusstseins!

Um Lebenslust und Todesverachtung konnte es auch beim Würfelspiel gehen, das zu den in den Carmina Burana (um 1230) besungenen bacchantischen Freuden gehörte. In der Spielmesse wird der Gott der Würfel, Decius, als Sohn des Bacchus angerufen, der seinerseits in einem Spielerlied (*Si quis Deciorum*, CB 195) wiederum als *Geist* (*spiritus*) bezeichnet wird, der – wenn man ihn sich einverleibt – auch frohe Lebenslust (*gaudium*) verleiht und am Ende die Verlierer und Betrogenen über ihren Verlust hinwegtröstet. Spielwut und Trinklust sind aber so unstillbar, dass letztendlich selbst um die Becher gewürfelt wird, wie es der Schlussvers als überraschende Quintessenz blosslegt. Die Trinker- und Spielmessen stehen also in einem engen Zusammenhang, lokalisiert sind sie in der Schenke, so das Trinklied *In taberna quando sumus* (CB 196), «wo sich Geld in Wein verwandelt und keiner der Todesstunde gedenkt», denn «Bacchus gilt die Würfelrunde» («ibi nullus timet mortem, sed pro Baccho mittunt sortem»). Auf Papst und Kaiser trinken sie alle: «Weiber trinken, Laffen trinken, Söldner trinken, Pfaffen trinken, Knecht und seine Schöne trinken, Träge trinken, Schnelle trinken, Schlaue trinken, Dumme trinken, Kranke samt den Armen trinken, Junge trinken, Alte trinken» (etc.) – der Wein egalisiert die sozialen Gruppen, vereinigt sie im gemeinsamen Weingenuss. Die Taverne wird zum irdischen Paradies der Gleichheit und damit Gegenstück zur *Ecclesia*, der Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, in der alle ohne Ansehen der Person vor Gott gleich sind (Röm 2,11). *Ecclesia* als allegorische Figur trägt in der Hand oft einen Kelch, in dem sie das heilbringende Blut aus Jesu Seitenwunde auffängt, als Zeichen für den siegreichen neuen Bund.⁶⁴

In der innerhalb der Carmina Burana überlieferten Spielmesse, dem *Officium lusorum* CB 215 (vgl. Text und Übersetzung in der Taf. 1), kommt derselbe Gedanke

63 Vgl. *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, zweisprachige Ausgabe [nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann],⁶ 1995 (1. Aufl. 1979), S. 564–571: «Poculis accenditur animi lucerna; / cor imbutum nectare volat ad superna. / mihi sapit dulcius vinum de taberna / quam quod aqua miscuit presulis pincerna.» Zur Hs. vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, als Digitalisat unter <daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085130/images/>, abgerufen am 09.08.2018.

64 Vgl. z.B. die entsprechenden Skulpturen an der Kathedrale von Metz und am Strassburger oder Freiburger Münster. Auch in der Buchmalerei findet sich das Motiv im Zusammenhang mit Kreuzigungsdarstellungen.

Taf. 1: Carmina Burana: *Incipit Officium lusorum* – Es beginnt die Spielermesse (BSB, Clm 4660, 93v).

I. <Introitus:> Lugeamus omnes in Decio, diem mestum deplorantes pro dolore omnium lusorum: de quorum nuditate gaudent Decii et collaudant filium Bacchi.	I. Lasst uns alle trauern in Decius, auf dass wir den Unglückstag mit Klage begehen um des Schmerzes aller Spieler willen: über ihre Nacktheit freuen sich die Würfel und preisen den Sohn des Bacchus.
Versus: Maledicant Decio in omni tempore; semper fraudus eius in ore meo.	Versus: Lasst uns Decius jederzeit verfluchen. Sein Betrug soll immerdar in meinem Munde sein.
II. Fraus vobis! Tibi leccatori!	II. Der Betrug sei mit Euch! Und mit dir, du Schmarotzer!
Oratio: Ornemus! Deus, qui nos concedis trium Deciorum maleficia colere: da nobis in eterna tristitia de eorum societate lugere. Per <Dominum nostrum...>	Oratio: Lasst uns herausputzen! Gott, der du uns gewährst, die Missetaten der drei Würfel zu verehren, lass uns auch unsere Anhänglichkeit ihnen gegenüber beweinen, zu unserer ewigen Traurigkeit. Amen.
III. Epistola: Lectio actuum apophorum. In diebus illis multitudinis ludentium erat cor unum et tunica nulla, et hiems erat, et iactabant vestimenta secus pedes accommodantis, qui vocabatur Landrus. Landrus autem erat plenus pecunia et fenore et faciebat damna magna in loculis accommodans singulis, prout cuiusque vestimenta valebant.	III. Epistel: Lesung aus der Geschichte der „Apopheln“ [Eitlen, Törichten]: In jenen Tagen hatte die Vielzahl der Spieler nur ein Herz und keinen Rock mehr, und es war Winter. Und sie legten ihre Kleider einem Pfandleiher namens Landrus zu Füssen; Landrus aber hatte viel Geld und nahm hohe Zinsen und richtete an den Geldbörsen grossen Schaden an, indem er jedem so viel lieh, wie seine Kleider wert waren.
IV. Graduale: Iacta cogitatum tuum in Decio, et ipse te destruet.	IV. Graduale: Wirf deine Gedanken auf Decius und er wird dich zugrunde richten.
Versus: Dum clamarem ad Decium, exaudivit vocem meam et eripuit vestem meam a lusoribus iniquis.	Versus: Da ich zum Herrn Würfel rief, hörte er mein Flehen und hat meine Kleider vor den Händen der Betrüger bewahrt.
Alleluia.	Alleluia.
Versus: Mirabilis vita et laudabilis nichil.	Versus: Bewundernswert ist sein Leben und nichts ist glorreicher.
<i>Sequentia:</i>	<i>Sequenz:</i>
1 Victime novali zynke ses [quinque, ses] immolent Deciani.	1 Dem neuen Opfer sollen die Anhänger des Würfels eine Fünf oder eine Sechs opfern.
2a Ses zinke abstraxit vestes, equum, cappam et pelles abstraxit confestim a possessore.	2a Sofort berauben die Fünf und die Sechs ihren Eigentümer seiner Kleider, seines Pferdes, seines Mantels und seines Pelzes.
2b Mors et sortita duello confluxere mirando, tandem tres Decii vicerunt illum.	2b Der Tod und das Glück[los] lieferten sich ein gnadenloses Duell: Aber schliesslich besiegten ihn drei Würfel.

3a Nunc clamat: «O Fortuna,
quid fecisti pessima?
Vestitum cito nudasti
et divitem egeno coequasti.

3b Pertres falsos testes
abstraxisti vestes.
Ses zinke surgant, spes mea!
Precedant cito in tabulea!»

4a Credendum est
magis soli
ses zinke quatter veraci
quam dri tus es
ictu fallaci.

4b Scimus istos
abstraxisse
vestes lusoribus vere.
Tu nobis victor
ses, miserere!

V. *Evangelium*: Sequentia falsi evangelii secundum marcam argenti. Fraus tibi Decie! Cum sero esset una gens lusorum, venit Decius in medio eorum et dixit: «Fraus vobis! Nolite cessare ludere. Pro dolore enim vestro missus sum ad vos.» Primas autem, qui dicitur Vilissimus, non erat cum eis, quando venit Decius. Dixerunt autem alii discipuli: «Vidimus Decium.» Qui dixit eis: «Nisi mittam os meum in locum peccarii, ut bibam, non credam.» Primas autem, qui dicitur Vilissimus, iactabat decem, alias duodecim, tertius vero quinque. Et qui quinque proiecerat, exhausit bursam et nudus ab aliis se abscondit.

VI. *Offertorium*: Loculum humilem salvum facies, Decie, et oculos lusorum erue, Decie.

3a Jetzt ächzt er: «Grausame Fortuna [Schicksal],
was hast du getan?
In einem einzigen Augenblick hast du mich von den Kleidern entblösst und mich Reichen arm gemacht.

3b Dank dreier falscher Zeugen
hast du mir meine Kleider genommen.
Möge ich eine Sechs und eine Fünf bekommen,
das ist meine Hoffnung; mögen sie rasch auf den Tisch fallen.»

4a Man muss mehr
auf die eine,
wahrhaftige Sechs-Fünf-Vier vertrauen,
nur nicht auf die Drei-Zwei-Eins
– ein trügerischer [schlechter] Wurf.

4b Wir wissen, dass sie wahrhaftig
die Kleider der Spieler
genommen haben.
Du, siegreiche Sechs,
erbarme dich unser!

V. *Evangelium*: Aus dem falschen Evangelium nach der Silbermark [Silberlinge]. Trug sei mit dir, Decius! Als nun am Abend das Volk der Spieler zusammenkam, begab sich der Herr Würfel mitten unter sie und sprach: «Der Betrug sei mit euch! Hört nicht auf zu spielen! Zu eurem Schmerze nämlich bin ich zu euch gesandt.» Primas, der Durchtriebenste genannt, war jedoch nicht unter ihnen, als Decius kam. Die andern Jünger aber sprachen: «Wir haben Decius gesehen.» Doch er sagte zu ihnen: «Wenn ich meine Lippen nicht an ein Glas setze, um zu trinken, glaube ich euch nicht.» Danach warf Primas, der Schlimmste genannt, eine Zehn, dann eine Zwölf und schliesslich eine Fünf. Und er, der eine Fünf gewürfelt hatte, musste seine Börse leeren, und da er nackt war, verbarg er sich vor den anderen.

VI. *Offertorium*: Rette eine erniedrigte Börse, Decius, und kratze den Spielern die Augen aus.

VII. Humiliate vos, avari, ad
maledictionem!

Oratio: Ornemus! Effunde, domine, iram tuam super avaros et tenaces, qui iuxta culum ferunt sacculum, et cum habuerint denarium, reponunt eum inclusum, donec vertatur in augmentum et germinet centum. Pereat! Hic est frater pravitatis, filius iniquitatis, fixura scamni, genus nescitandi, visinat amare, quando timet nummum dare. Pereat! Quod ille eis maledictionem prestare dignetur, qui Zacheo benedictionem tribuit et diviti avaro guttam aque denegavit. Amen. Et maledictio dei patris omnipotentis descendat super eos!

VIII. *Communio:* Mirabantur omnes inter se, quod Decius abstraxerat cuilibet vestes.

VII. Kniest nieder, ihr Geizigen, um den Fluch zu empfangen!

Oratio: Lasset uns herausputzen! Vergiesse deinen Zorn, Herr, über die Knausrigen und Geizhälse, denen der Beutel am Gürtel hängt, in dem sie ihr kaum erhaltenes Geld einschliessen, damit es sich vermehre und hundertfach Frucht bringe. Mögen sie zugrunde gehen! Es sind Schelmenbrüder, Söhne der Ungerechtigkeit, Zauberer, die euch auf dem Stuhl erstarren lassen, eine Brut der Unwissenheit, die erbärmlich winselt, wenn sie fürchtet, ein Geldstück ausgeben zu müssen. Der Teufel hole sie! Möge er ihnen seinen Fluch senden, er, der Zachäus gesegnet hat und dem bösen Reichen einen Wassertropfen versagt hat. Amen!

Und möge der Fluch Gottes des allmächtigen Vaters über sie kommen.

VIII. *Kommunion:* Und sie verwunderten sich alle, weil Decius ihnen ihre Kleider genommen hatte.

des Zusammengehörigkeitsgefühls der Gemeindeglieder zum Ausdruck, wenn in der Lesung aus der Apostelgeschichte (III. *Epistola: Lectio apopholorum*) das Bibelwort parodiert wird, welches den gemeinsamen Besitz des Kollektivs anspricht: «Die Menge der Gläubigen aber war ein Herz und eine Seele; auch nicht einer sagte von seinen Gütern, dass sie sein wären, sondern es war ihnen alles gemeinsam.» (Apg 4,32) Im Unterschied zu den Urchristen sind die Würfelspieler zwar eines Herzens, doch fehlt ihnen ein Hemd, sie leiden unter der Kälte des Winters und werden vom Pfandleiher betrogen, ein schwerlich komischer als viel eher bitter-satirischer Zerrspiegel christlicher Caritas, die nur zu oft der *avaritia*, der weltlichen Habgier, zum Opfer fällt.⁶⁵

In der Spielermesse der Benediktbeurer Handschrift aus der Zeit um 1230 wurden nur Propriumsteile der Messe dem Parodieverfahren unterzogen: Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium und Communio, dazwischen stehen wie in einer ordentlichen Messe auch, die Orationen sowie die Epistel (die Lesung aus den Apostelbriefen) und die Evangeliumslesung, die ebenfalls parodiert sind. Die Teile stammen jedoch nicht aus demselben Messformular: die Vorlage des Introitus findet sich in der Messe zu Allerheiligen (1. Nov.), diejenige des Graduale am Donnerstag nach Aschermittwoch (!) und

⁶⁵ Vgl. Cardelle de Hartmann, *Parodie*, S. 50, die auf diese Vorlage verweist. Innerhalb der moralisch-satirischen Dichtungen der *Carmina Burana* wird der Mammon in den *Versus de nummo* (CB 11) beklagt: Er ist es, der die Welt regiert, der sich alles leisten kann, der zu lügen, zu drohen und zu heucheln versteht und nur sein eigenes Interesse wahrt. Vgl. *Carmina Burana*, S. 30–33.

die Sequenz gehört zum Osterfestkreis. Einzelne Sätze sind im Codex Buranus neumiert, woraus sich schliessen lässt, dass sie im Wesentlichen den ursprünglichen gregorianischen Gesängen entsprechen, nur der Text ist demnach gleich einer Kontrafaktur neu unterlegt worden.⁶⁶ Der jammernde Tonfall, der im Introitus der Spielermesse angeschlagen wird, entspricht jedoch so gar nicht dem Textinhalt des originalen Einleitungsgesangs, wo es heisst: *Gaudeamus omnes* (statt *Lugeamus omnes*) – «Freut euch alle im Herrn am Fest aller Heiligen; mit uns freuen sich die Engel und loben Gottes Sohn.» Und der Psalmvers lautet dort: «Ihr Gerechten, jubelt vor dem Herrn, für die Frommen ziemt es sich, Gott zu loben.» Auf die gleiche, sich freudig emporschwingende dorische Melodie mit ihrem prägnanten Quintsprung auf (*Gaude-)amus* wird ein Klagegesang zum Feiertag des Gottes der Würfel angestimmt, der in der schmerzlichen Erfahrung gründet, dass er die Verlierer nicht nur um ihr ganzes Geld, sondern auch um ihr Gewand zu bringen pflegt, des Lamentierens ist in dieser Messparodie kein Ende.

Der innere Zwiespalt der Spieler zwischen der Angst um den Verlust und der immer wieder aufkeimenden Hoffnung auf einen Gewinn wird im Graduale (Nr. IV) deutlich, welches die ambivalente Haltung gegenüber der Verführungskraft dieses ja eigentlich nur Unglück bringenden Gottes zum Ausdruck bringt. Am Schluss der *Oratio* Nr. VII wird trotzdem der Fluch Gottes über die reichen Geizhälse herabgewünscht, die ihr Geld nicht in Umlauf brächten, sondern in ihren Börsen arbeiten liessen. Die Kritik gilt den Saturierten, Gerechten und Frommen, die dem Gelächter preisgegeben werden. Mit der psychologisch geschickt eingesetzten ironischen Schlusspointe der *Communio* wird diese Pseudo-Messe zu einem hintersinnigen Spiel der Verkehrung sakraler Semantik, deren Urheber nicht davor zurückschreckt, das liturgische Gotteslob dem magischen Fluch zu opfern.

Die Wahl der Sequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo von Burgund († nach 1046) dürfte nicht zufällig erfolgt sein: Als eine der beliebtesten und eingängigsten Sequenzen erklang sie nicht in der Ostersonntagsmesse, sondern war (ausser ihrer sonstigen mehrfachen Verwendung) in den liturgischen Zusammenhang der *Adoratio crucis*, der mimetisch-dramatischen Zeremonie der Kreuzverehrung in der Osternacht eingebunden.⁶⁷

⁶⁶ Die Spielermesse findet sich in moderner Umschrift in einer Ausgabe aller neumierter Lieder der *Carmina Burana*, vgl. *Carmina Burana. Lateinisch – deutsch*, Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth, hrsg. von dems., München: Heimeran, 1979, S. 142–152, Kommentar S. 198–200. Wie eine «parodistische» Aufführung der Gesänge zu klingen hätte, ist allerdings eine schwierige Frage und letztlich der Phantasie und dem Geschmack der Musiker überlassen. Instrumente sind denkbar, da sie z. B. auch für den *Ludus Danielis* erwähnt sind.

⁶⁷ Zur Sequenz (mit Text, Übersetzung und Interpretation) vgl. Stock, *Lateinische Hymnen*, S. 158–167. Eine Vorstellung von der Häufigkeit ihres Gebrauchs vermittelt der *Liber Ordinarius* des Grossmünsters in Zürich von 1260, vgl. Heidi Leuppi, *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster Zürich*, Freiburg i.Üe: Universitätsverlag, 1995 (= Spicilegium Friburgense, 37), S. 82–83 mit der Übersicht von Anton Hänggi über das Temporale und das Sanktorale der Messliturgie, laut dem die Sequenz ausser mehrfach über die Osterzeit z.B. auch an den Heiligenfesten für Georg, Markus, Philipp und Jakob erwähnt wird.

Dazu wurden – augenscheinlich zum Beweis, dass Christus auferstanden ist – dem Volk die Insignien *domenica resurrectionis* gezeigt: der leere Kelch, das Schweißtuch und der Messsteller mit der Hostie. Sie ist wie der Ostertropus *Quem queritis*, der zur Keimzelle des liturgischen Dramas wurde, dialogisch gestaltet und konnte dadurch problemlos in ein Osterspiel miteinbezogen werden. Diese Sequenzmelodie, die den Themenkopf des österlichen Alleluia zitiert, sollte mit ihren archaisch wirkenden pentatonischen Anklängen noch die Melodieanfänge der beiden Lieder *Christ ist erstanden* (Mitte 12. Jahrhundert), des wahrscheinlich ältesten deutschen Kirchenliedes überhaupt, und *Christ lag in Todesbanden* von Martin Luther (1524) bestimmen. Im Zentrum steht das Paradoxon des Ostergeheimnisses, das die Auferstehung Christi umgibt, der Sieg des Königs und Erlösers, der die Sünder mit Gott versöhnt. Versikel 2b bringt es in entsprechend kontradiktorischer Form in Sprache: «Mors et vita duello conflixere mirando, dux vitae mortuus regnat vivus» – «Leben und Tod fochten einen wunderlichen Krieg miteinander aus, bei dem das Leben den Sieg errang und der Lebensfürst, der durch seinen Tod den Tod getötet hat, lebt.» Bei Luther wird es heißen: «Die schrift hat verkündet das, wie ain tod den andern frass, ein spott aus dem tod ist worden!».⁶⁸

Und zum Spott wird der Tod, der sich in der parodierten Fassung der Sequenz mit dem Losglück duellierte, auch bei den Glücksspielern, wo er durch die drei Würfel des Schicksals besiegt wird (Abb. 6). Im Spiel, in dem die wankelmütige Fortuna als blindes Werkzeug der göttlichen Vorsehung den Protagonisten zum nackten Bettler macht, wird das Gelächter über den Tod zur Hoffnung des Spielers auf ein gnädiges Schicksal und zum Triumph über die Macht des Todes.⁶⁹ Es wird buchstäblich zu einem «erlösenden» Lachen, ein Begriff, der durch den Religionssoziologen Peter L. Berger geprägt wurde, der das Komische im Grunde genommen als eine Suche nach Ordnung in einer ordnungslosen Welt versteht. Es enthüllt ihre Widersprüchlichkeit und Doppeldeutigkeit (man lacht ja über etwas, das aus der vorgestellten Gesamtordnung der Dinge herausfällt) und offenbart in deren Entlarvung eine entscheidende Wahrheit. «Es ist der Widerspruch zwischen Ordnung und Unordnung und insofern zwischen dem Menschen, der stets nach Ordnung sucht, und den unordentlichen Realitäten der empirischen Welt.»⁷⁰ An dieser Stelle zieht er den Vergleich zu Apollon und Dionysos, dessen grotesk-orgiastische Komik in den Ablauf des gemessenen und erhabenen Apollon-Kults in Delphi einbrach, in den er aber gleichwohl integriert war.

Dass Bacchus bereits in der Antike in seiner Funktion als Musenführer mit Apollon verschmolz – sie galten als unzertrennbare Brüder – war noch in der poetischen Theorie

⁶⁸ Hansjakob Becker, in: *Geistliches Wunderhorn, Grosse deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von ders. et al., München: C.H. Beck, 2001, S. 29–41.

⁶⁹ Im Mittelalter war die selbstherrliche antike Schicksalsgöttin zur Personifikation der von Gott gewollten Unbeständigkeit alles Irdischen geworden, das Kreisen ihres Rad zum Symbol des Veränderlichen alles Zeitlichen und der Nichtigkeit allen irdischen Glücks (*vanitas*). Vgl. dazu Hubert Herkommer, «Frau Welt und Fortuna, Kreis und Quadrat. Weltbilder des europäischen Mittelalters», in: *Weltbilder*, hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Bern u.a.: Peter Lang, 1993 (= Collegium generale, Universität Bern, Kunsthistorische Vorlesungen, 1991/1992), S. 177–228.

⁷⁰ Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 43.

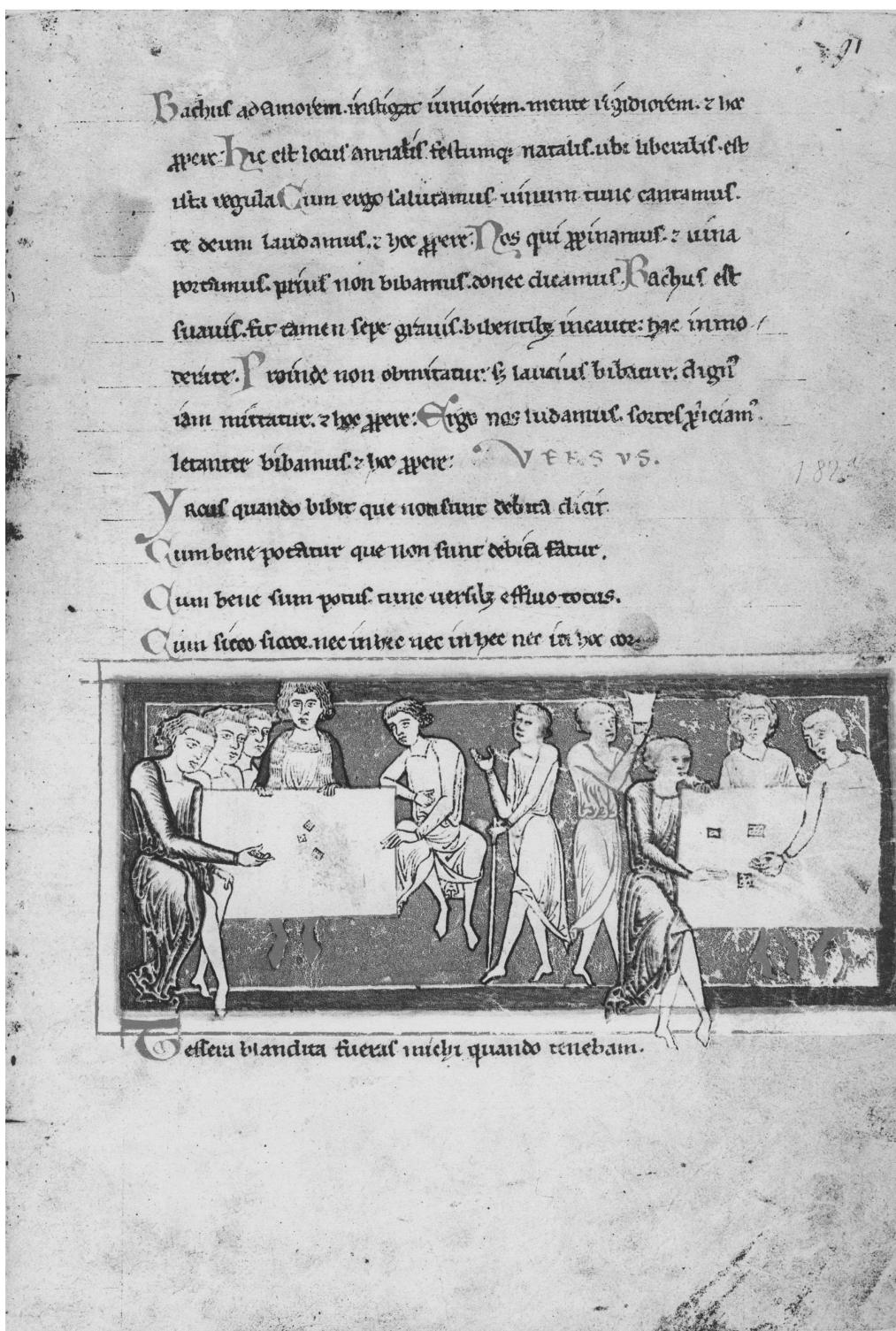


Abb. 6: *Carmina Burana*: Würfelspieler; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, fol. 91r, um 1230; Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a, hrsg. von Bernhard Bischoff, München: Prestel Verlag, 1967.

der Renaissance Allgemeingut. Nicht zufällig konnte deshalb der offensichtlich klassisch geschulte Archipoeta⁷¹ in seiner Vagantenbeichte (CB 191) sagen: «Ja, der Geist der Poesie war mir nie gewogen, allsolang der Magen blieb um sein Teil betrogen; ist ins Oberstübchen mir Bacchus' Geist gefahren, naht sich auch Apoll und wird Wunder offenbaren.»⁷² Dichten könne er nur mit gefülltem Bauch und trunken von gutem Wein (*vinum bonum*), erst wenn Bacchus in seinem Kopf herrsche, überkomme ihn auf wundersame Weise die Erleuchtung des Phoebus Apollon: ein Sinnbild für die göttliche Inspiration, wie sie Platon im (vom bacchantischen Kult übernommenen) Begriff des dichterischen «Enthusiasmus», der im Zustand der Erregung empfangenen visionären Erkenntnis, gefasst hat. Apollon, Gott des Lichtes und göttlicher Seher (*vates*), verkörperte den Inbegriff allen musischen Vermögens, als Ursprung von Philosophie und Kunst stand er für die Schönheit, die in die letzte und höchste Weisheit, die Transzendenz führt. Ohne die orgiastischen Ekstasen des Bacchus, Gott des Weines, der Freude und der ungebändigten Natur, war die Wahrheit allerdings nicht zu haben, erst in der Verbindung beider: von erhabener Göttlichkeit und ungebundener irdischer Woll- und Weltlust, erfüllte sich für den Archipoeta das, was seiner Dichtung notwendig sei. Berauschtung dank Weingenuss war nach theologischer Doktrin für die schöpferische Kraft und Erfindungsgabe eigentlich nicht vorgesehen; der *excessus mentis* konnte nur als mystische Entrückung der *contemplatio*, im Zusammenspiel der Erkenntniskräfte als die Grenzen der Immanenz überschreitender Weg hin zum Göttlichen erfahren werden. Diese und andere Topoi, mit denen er spielte, kannte der Archipoeta nur zu gut, sein Dichterporträt in der Sündenbeichte weist ihn, der als einer der bedeutendsten Vertreter mittelalterlicher Vagantenlyrik gilt, als einen überraschend religionskritischen und zuweilen zynisch-säkularen Geist aus,⁷³ der in seinen Ausdrucksmitteln eine bereits frühmoderne Anmutung zeigt.

4. Das Erhabene des Kults und die Narrenrede

Es sind dieselben konstitutiven Wesenszüge von Göttlichkeit und Menschlichkeit, die in der christlichen Religion angelegt sind, wenn auch in gänzlich anderer Gewichtung: Im Mysterium der Inkarnation, der Selbstderniedrigung Gottes (Kenosis), der aus der

71 Der anonyme Dichter und scheinbar sozial nicht abgesicherte Vagant, doch evtl. hochgestellte Sekretär (?) des Kanzlers Rainald von Dassel im Dienste von Friedrich Barbarossa, wirkte um die Mitte des 12. Jhs. vorwiegend in Köln; Spuren weisen nach Orléans, Paris, Sens, Amiens, Beauvais und Reims. Die Überlieferung seiner Werke dürfte nur bruchstückhaft sein, bekannt sind neun Gedichte und eine Einzelstrophe, entstanden um 1162–1164. Vgl. Rudolf Schieffer, «Bleibt der Archipoeta anonym?», in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 98/1–2 (1990), S. 59–79.

72 Vgl. Carmina Burana, CB 191, S. 570: [Vers 19:] «Michi numquam spiritus poetrie datur, / nisi prius fuerit venter bene satur; / dum in arce cerebri [Burg des Hirns] Bacchus dominator, / in me Phebus irruit et miranda fatur.»

73 Dazu allg. Peter Dinzelbacher, *Unglaube im «Zeitalter des Glaubens». Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter*, Badenweiler: Wiss. Verlag Bachmann, 2009, S. 81–105 (zu den Dichtern und Künstlern).

unendlichen Majestät der Allmacht herabsteigt und nicht nur Menschengestalt, sondern die Gestalt eines verachteten, verhönten und schliesslich unter den scheusslichsten Umständen zu Tode gebrachten Menschen annimmt. Doch ist dieser Jesus derselbe, der als triumphaler Sieger in der Auferstehung erscheint. Diese immense Spannung zwischen der Erniedrigung im skandalösen Kreuzestod und der Erhöhung am Ostermorgen entspricht die Spannung zwischen dem Vorstellungsbereich des Niedrigsten und des Höchsten, und im übertragenen Sinne: der Ästhetik des Hässlichen und des Schönen. Erst in der Erfahrung der Differenz zum Grotesk-Verzerrten lässt sich Schönheit überhaupt erfassen, so wie die Ordnung vollkommener Harmonie erst vor der Disharmonie des Komischen im Chaotisch-Ungeordneten erfahrbar wird.⁷⁴ Und von Schönheit gezeichnet war unter dem Eindruck der neuplatonischen Philosophie auch die Epiphanie, die Manifestation des Heiligen in der Eucharistiefeier, geradeso wie die Schönheit des Seienden auch Widerschein göttlicher, absoluter Schönheit und Harmonie war, die das universelle Ordnungsprinzip spiegelte. Die Dichotomie zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit dürfte seit der Hinwendung zum leidenden Jesus in seiner Menschlichkeit, wie sie seit dem 12. Jahrhundert vollzogen wurde, um vieles intensiver wahrgenommen worden sein. Während im Bild des mit offenen Augen dargestellten triumphierenden Gekreuzigten, der um seines nach göttlichem Heilsplan erlittenen Todes willen mit Ehre und Herrlichkeit gekrönt war und der das Universum in sich einte und harmonisch verband, das Negative, das Böse noch überwunden bzw. aufgehoben war, radikalierte sich in der durch Selbstprüfung und Introspektion subjektivierten Gotteserfahrung angesichts des schrecklichen Leidens des sterbenden Jesus das Bewusstsein der Bedingtheit und Vergänglichkeit irdischen Lebens, der eigenen Sündenverfallenheit und Gottesferne. Gegenüber der objektiven, göttlich sanktionierten Ordnung konnte die selbstverfasste, subjektive Norm keinen Bestand haben.

In der Figur des spottenden Narren, wie er mit fratzenhaft verzerrtem Gesicht auch immer wieder bei den Peinigern der Geisselung, der Dornenkrönung oder der Kreuztragung auftaucht, der in der Kirche die religiösen Handlungen stört, zum Widersacher des Glaubens wird und die Menschen zur Sünde verführt, geht es um die gezielte Inszenierung der Gottfeindlichkeit. Im spirituellen Schaugefecht zwischen Gut und Böse, zwischen *sapientia* und *stultitia*, zwischen Einsicht und Blindheit, zwischen der durch den Opfer Tod Christi bewirkten Erlösungshoffnung und der Gottesleugnung, soll dem Menschen vorgeführt werden, dass er die Wahl zwischen diesen beiden diametral entgegengesetzten Lebens- und Erkenntnisformen hat.⁷⁵ Wie schwierig dieses kategorische Entweder-Oder

74 Vgl. Kröll, «Die Komik des grotesken Körpers», S. 81, die Ulrich von Strassburg († 1270) zitiert, der in *De summo bono* das Hässliche damit legitimiert, dass es die ihm entgegengesetzte Schönheit ganz besonders hervorhebe. Das Böse deutet er als das «unvollkommene Gute», an dem sich Gottes Gerechtigkeit und Güte als Strafe oder Sündenvergebung überhaupt erst offenbaren kann.

75 Vgl. Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Universitätsverlag, 1991 (= Konstanzer Bibliothek, 15), S. 75–94, der die Rolle des Narren aus der Schlüsselstelle in Ps 52 begründet: «Der Narr sprach in seinem Herzen: es gibt keinen Gott» («Dixit insipiens in corde suo: non est Deus»), die in den illuminierten Initialen

in den Stürmen des Lebens durchzuhalten war, beschreibt Sebastian Brant parabelhaft in seiner berühmten Moralsatire unter dem Titel *Narrenschiff*, gedruckt 1494 in Basel, in der er menschliches Fehlverhalten oder Laster als Auswuchs närrischer Unvernunft und Torheit präsentiert. Der Holzschnitt des Frontispiz' der Originalausgabe zitiert das Incipit des in der Spielermesse parodierten Introitus *Gaudeamus omnes*, dessen Melodiebeginn in Hufnagelnotation über dem Schiff festgehalten ist. Das Schriftband nennt ihr Ziel: *Ad Narragoniam* (eine sprachliche Verballhornung von Aragonien). Die dicht gedrängten Passagiere tragen alle Eselohrenkappen und scheinen die Orientierung verloren zu haben. In der Schiffssymbolik hat dies Untergang und ewige Verlorenheit zur Folge: «Diese [Narren] befahren mit Schiffen das Meer und gehen in vielen Gewässern dem Handel nach. Sie steigen empor bis zu den Himmeln und sinken hinab in die Tiefen; ihre Seele verzehrte sich in der Gefahr. Verwirrt sind sie und aufgewühlt, wie betrunken, und all ihre Weisheit ist dahin.»⁷⁶

Die provozierende Haltung des Narren findet aber noch in einer anderen Bibelstelle Anhalt: Vom Skandal des Geschehens auf Golgatha konnte nur in der *Narrenrede*, wie sie der Apostel Paulus im zweiten Korintherbrief (2 Kor 11–12) initiiert hat, Zeugnis abgelegt werden, wo er sich seiner empfangenen Offenbarungen und seiner Schwachheit röhmt, um die Kraft Christi herauszustellen, denn: «Wir sind Narren um Christi willen» (1 Kor 4,10). In den Augen der Juden hatte Jesus, den ihre Hohepriester und Ältesten als Judenkönig an die Römer verrieten, sich selbst zum Narren gemacht, indem er als vorgeblicher König Israels auf einem Esel in Jerusalem einritt. Vor Pilatus gab er auf dessen diesbezügliche Frage keine direkte Antwort, Jesu Anspruch ging nicht auf eine immer auch wie verstandene reale weltliche Herrschaft aus. Dem erstaunten römischen Präfekten verkündete er, sein Reich sei nicht von dieser Welt, seine Macht sei eine, die ihm «von oben» gegeben sei. Mit der Rede von der Königsmacht Gottes stellte er zwar nicht unmittelbar, doch indirekt auch die römische Besatzungsmacht in Frage. Bis zuletzt blieb er hoheitsvoll und souverän, sodass schliesslich auch der spöttisch herablassende Pilatus von seiner Unschuld überzeugt war. Die römischen Soldaten verhöhnten ihn trotzdem bei der Spottkrönung als «König der Juden», bei der ihm ein Purpurmantel umgehängt und eine Dornenkrone aufgesetzt wurde, die sicher prominenteste Form einer Ritualverkehrung, in der das Zeremoniell der Königskrone pervertiert und persifliert wurde. Seine Kreuzigung bedeutete jedoch in letzter Konsequenz eine Erhöhung, Gottes Herrschaft verwirklichte sich als die Herrschaft des Gekreuzigten, der mit dem Wort der Wahrheit diejenigen regiert, die an ihn glauben.

vieler Psalter den törichten Narren («insipiens») dem weisen König David («sapiens») gegenüberstellt, zu dem er den Gegentypus bildet.

⁷⁶ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben hrsg. von Manfred Lemmer, 4., erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2004. Der Sinspruch hält fest: «Hi sunt qui descendunt mare in nauibus facientes opationem in aquis multis. Ascendunt vsque ad celos / & descendunt vsque ad abyssos: anima eorum in malis tabescet. Turbati sunt & moti sunt sicut ebrios: & omnis sapientia eorum deuorata est. Psalmo CVI.» Nach Ps 106 (Vulgata) bzw. 107 (nach der jüngeren Nummerierung) werden sie allerdings von Gott gerettet und zum ersehnten Hafen gebracht. Vgl. auch Mezger, *Narrenidee*, S. 312–314 (Narrenschiff und Schiff des Heils).

Als aber die Soldaten Jesus gekreuzigt hatten, nahmen sie seine Kleider und machten vier Teile, für jeden Soldaten einen Teil, dazu auch das Gewand. Das war aber ungenäht, von oben an gewebt in einem Stück. Da sprachen sie untereinander: Lasst uns das nicht zerteilen, sondern darum losen, wem es gehören soll! – So sollte die Schrift erfüllt werden, die sagt (Ps 22,19): «Sie haben meine Kleider unter sich geteilt und haben um mein Gewand das Los geworfen.» Das taten die Soldaten. (Joh 19,23–24)

Erfüllen sollte sich die Prophezeiung aus Psalm 22,19, jenes Passionspsalms, der in seinen Anfangsworten auch die Worte Jesu am Kreuz vorwegnimmt: «Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen.» Wichtig war der typologische Bezug, den das Johannesevangelium herstellte; prophetische Äusserungen – hier von König David – präfigurierten das Neue Testament, in welchem die alttestamentlichen messianischen Verheissungen eingelöst wurden. Entsprechend ihrer Erwähnung wurde diese vermeintlich nebenschlichte Szene innerhalb der Kreuzigungsszenerie auch häufig ikonographisch dargestellt. Im Spätmittelalter wurde daraus ein Würfeln, wie es etwa ganz unten auf einer kleinformatigen Tafel, der *Kreuzigung mit Gedräng* des Meisters der hl. Veronika (um 1400) zu sehen ist (Abb. 7). Das Motiv des Würfelspiels der Spielermesse wie die drei Würfel selbst, die zu den *Arma Christi*, den Leidenswerkzeugen, gehörten, können mithin realiter mit der biblischen Erzählung in Verbindung gebracht werden.⁷⁷ In der pseudo-liturgischen Spielermesse nahmen die spottenden Mönche und Kleriker quasi den negativ besetzten Platz der so unbeteiligt wirkenden, kaltherzigen Vollstrecker des Todesurteils unter dem Kreuz ein. Sie widerspiegelt daher nicht nur allzu menschliche Schwächen, sie bildet vielmehr die im Passionsgeschehen gleichnishaft vorgegebene Kehrseite gegenüber der christlichen Botschaft vom tieferen Sinn dieses Kreuzestodes: die in Unwissenheit verbleibende Nichtanerkennung göttlicher Herrlichkeit und Liebe.

5. Die Liturgieparodie als Kulturspiel

In der Bewertung des Phänomens der Messparodie nicht zu unterschätzen sein dürfte ein weiterer Aspekt: Das Spiel im weitesten Sinne als Lebensform wie als Kulturtechnik der Wissensaneignung, wie es in den mittelalterlichen Klöstern gelebt und erfahren wurde. Das monastische Ritual, verstanden als wiederholbare und wiedererkennbare Sequenz symbolischer Handlungen im Ablauf eines Jahres und eines jeden Tages, war im

⁷⁷ Zum Bild vgl. T. Nagel, Homepage des Wallraf-Richarts-Museums, <www.museenkoeln.de/home/bild-der-woche.aspx?bdw=2001_15> [2001], abgerufen am 09.08.2018. Die dargestellten Figuren, allen voran die Spieler, tragen orientalisch oder jüdisch inspirierte Kappen, einer eine kronenähnliche Kopfbedeckung, die als Narrenkappe interpretiert werden könnte. Die Leidenswerkzeuge oder *Arma Christi*, zu denen auch die Würfel gehörten, spielen in der Ikonographie vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Passionsfrömmigkeit seit ca. 1300 eine grosse Rolle. Vgl. Hartmut Kühne, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsanweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: de Gruyter, 2000 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 75), S. 888ff.



Abb. 7: Der kleine Kalvarienberg des Meisters der hl. Veronika (50,7 x 37,5 cm), um 1400; Köln, Wallraf-Richarts-Museum.

monastischen Leben im höchsten Grade institutionalisiert und einer nahezu allumfassenden symbolischen Ordnung unterworfen. Man lebte einen *religiosus ludus* nach den Rollenmodellen heiliger Vorbilder oder nach den Drehbüchern biblischer Gleichnisse, mit dem Ziel, in der inneren Heiligung das ewige Heil zu erreichen. In der Verkörperung solcher Lebensentwürfe durchdrangen sich asketische Erniedrigung wie der Anspruch auf himmlische Erhöhung im kultischen Ritual.⁷⁸ In der klösterlichen Pädagogik wurde das sonst als Glücksspiel negativ konnotierte Würfelspiel zudem wie die Musik gerne zur Vermittlung der höheren quadrivialen Fächer eingesetzt, in der man es mit Zahlen zu tun hatte wie in der Arithmetik, Geometrie und Astronomie. In einem mathematisch hoch komplexen Regelsystem wurden etwa einzelne Zahlen und Zahlenkombinationen, wie sie mit drei Würfeln erzielt werden konnten, maximal 56 (oder auch weniger) Tugenden zugeordnet, wer die meisten erwürfelte, gewann. In den zahlenmystischen Betrachtungen wurde das Memorieren der Zahlen oder die Grundrechenarten gelehrt, aber auch ethisch richtiges Verhalten eingeübt, wenn der Gewinner den Verlierer für eine gewisse Zeit als seinen Schüler zu betrachten und ihn eifrig zu ermahnen hatte, diese Tugenden auch zu erlangen. Zu didaktischen Zwecken bzw. zur Erquickung des Geistes wurden das Schachspiel oder die um 1030 im Zusammenhang mit der Zahlentheorie des Boethius erfundene Rhythmomachie verwendet, ein ähnliches und ebenso kompliziertes Brettspiel.⁷⁹

Auch die Musik als Wissenschaft von Zahlenverhältnissen, die auf metaphysische Sachverhalte zwischen Zeit und Ewigkeit verweist,⁸⁰ kann als Spiel verstanden werden, das durch Formen und Regeln bestimmt ist. Und alles Musische ist aufs Engste mit dem Kult verbunden, wie es Johan Huizinga in seinem *Homo ludens* mit dem Hinweis auf Platons *Gesetze* betont: Die Götter hätten aus Mitleid für die zum Leiden geborene Menschheit als Ruhepausen für ihre Sorgen die Dankfeste eingesetzt und ihnen die Musen, Apollon, den Musenführer, und Dionysos als Festgenossen gegeben, damit durch die göttliche Festgemeinschaft die Ordnung der Dinge unter den Menschen stets wieder hergestellt würde. «Rhythmus und Harmonie sind in vollkommen gleichem Sinn sowohl Faktoren des Spiels wie der Musik.»⁸¹ In ihrer den Kosmos spiegelnden Zahlhaftigkeit waren sie über Jahrhunderte Gegenstand nicht nur des Denkens über Musik, sondern auch der Vorstellung von der Welt und der Stellung des Menschen in ihr. Huizinga weist zurecht darauf hin, dass die liturgische und soziale Funktion des poetischen Wortes in den archaischen

78 Vgl. Jörg Sonntag, «Vita religiosa als Spiel. Kurze Erwägungen zu einem komplexen Phänomen», in: *Religiosus Ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, hrsg. von Jörg Sonntag, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 122), S. 63–78.

79 Ulrich Schädler, «Brett- und Würfelspiele in Erziehung und Bildung des mittelalterlichen Religiosentums», in: ebd., S. 187–209. In den *Carmina Burana* abgebildet ist zudem das beliebte Wurfzabel, Tricktrack oder Puff, eine Bezeichnung, die das Geräusch des aufschlagenden Würfels nachahmte und gleichzeitig dezenter Hinweis auf die Häuser war, wo es gespielt wurde.

80 Im Sinne des Traktats *De institutione musica* des Boethius, vgl. Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (= Hypomnemata, 171), u.a. S. 67 oder 152–202.

81 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ¹⁸2001 (Originalausg. 1938), S. 174.

Kulturen nur im musikalischen Vortrag zu Gehör kam, dass aller echte Kult gesungen, getanzt und gespielt wird. Ursprung und Ziel der vollkommenen Harmonie ist Gott als Weltenschöpfer, der Mensch kehrt zu ihm zurück im Bemühen um die Erkenntnis der reinen Wahrheit. Diese anagogische Funktion bestimmt den Ritus, der deshalb auch häufig als «heiliges Spiel» angesprochen wird,⁸² in dem die Auffassungen von der Seinsordnung zusammentreffen und der Lebensordnung Ausdruck und Sinn verliehen wird.

So gesehen sind auch die parodierten Messen als intertextuelles Spiel mit verschiedenen Bedeutungsebenen zu verstehen, die ein *Theatrum mundi* in ihrer Doppelbödigkeit – im wahrsten Sinn des Wortes mit doppeltem Boden – repräsentieren. Man kann sie mit Tzotcho Boiadjiev als formales Kulturspiel betrachten, im Gegensatz zu heute dagegen mit vollem ontologischen Risiko, da es für eine geschlossene Gesellschaft keine alternative Welt gab, man gewissermassen nicht von aussen auf diese Seinsordnung blicken konnte. Die Konsequenz wäre dann gewesen, das Sein zu verlieren, in den Abgrund des Nichts, der Sinnlosigkeit zu stürzen. «Zu hoch ist der Einsatz im parodistischen ‹Daseinsspiel›, zu gefährlich ist das Risiko des parodierenden Verhaltens, zu verhängnisvoll ist der mögliche Ausgang der Entwertung der göttlichen Gegenstände, damit sich der Mensch zu einem ontologischen Spiel entschliesst.»⁸³ Erklärt sich daraus womöglich dieser orgiastische Wahnsinn, die fieberhafte Ausschweifung, die beängstigende Fröhlichkeit oder die unverhüllte Vulgarität, wie sie uns in den Extremformen dieser parodistischen Verkehrungen entgegentreten?⁸⁴ Gerade die Weihnachts- und Osterfeiertage waren liturgische Gelegenheiten, die dem Menschlichen näher standen und deshalb bevorzugt zur emotionaleren und körperlichen Umsetzung gewählt wurden, um das Unzugängliche zu sich heranzuziehen, das Unaussprechliche in die eigene Sphäre zu rücken – ein Versuch, es mit der Alltagsexistenz zu vereinbaren, das hiess das zu vereinen, was nach dem kirchlichen Kanon nicht zu vereinen war.

In der grotesken Darstellung von Freude, aber auch von Leiden und Schmerz, von Gewalt und Tod, entwickelte sich eine Rhetorik der Körperlichkeit, die sich in ihren Gebärden und Szenen ureigene, «pathetische» Formen der Expressivität erschuf. Die an sich im Kult ausgegrenzte Ästhetik des Hässlichen erscheint sozusagen als Lizenz in mimetisch-dramatischen Zusammenhängen, die weitgehend in die etablierte Liturgie integriert waren. Der Ent-wirklichung im Kult stand die Ver-wirklichung in der Profanierung entgegen. Die Grenzen zwischen sublimem und lebensnahem oder närrischem Spiel waren zuweilen fliessend, doch bewegten sie sich allemal im Spannungsfeld zwischen Dogma und Häresie. Denn nicht zu vergessen ist, dass die Kirche als alleinige Institution sakraler begründeter Heilsvermittlung fungierte, die Macht über die Seelen der

82 Vgl. Bernhard Lang, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München: C.H. Beck, 1998.

83 Vgl. Tzotcho Boiadjiev, «Der menschliche Körper und seine Lebenskräfte in der Ideenwelt des Mittelalters. Ein Versuch über die mittelalterliche Erotik», in: *Mensch und Natur im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, 2. Halbbd., Berlin/New York: de Gruyter, 1992 (= Miscellanea mediaevalia, 21) S. 795–814, hier S. 12.

84 Ebd.; die Feststellung Boiadjievs ist hier bewusst mit Fragezeichen versehen.

Gläubigen besass und grundsätzlich Gehorsam einforderte. Ganz besonders hatte sie auf den korrekten Vollzug einer auf *concordantia* bzw. *concordia* (Eintracht, Einigkeit) der heiligen Kirche beruhenden Liturgie zu achten. Die Narrenmessen fanden nach christlichem Weltverständnis gleichwohl ihre Berechtigung mit der Intention, dass sich jeder Mensch in seiner Nichtigkeit und Gebrechlichkeit, quasi als Narr, wie in einem Spiegel selbst erkenne, um – dadurch geläutert – in demütiger Haltung seinen Geist auf Gott als dem höchsten und letzten Ziel hin auszurichten. Die der Karnevalsstruktur innewohnende Doppelgesichtigkeit, wie sie auch die Ambiguität der Narrenfeste bestimmte, erfasste Bachtin in der schönen Metapher einer Spielkarte:

Es [das karnevalistische Bild] sucht beide Pole des Werdens oder beide Glieder einer Antithese zu umfassen und in sich zu vereinen: Geburt und Tod, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäss, Lob und Tadel, Behauptung und Negation, Tragisches und Komisches u.a., wobei sich wie auf Spielkarten der obere Teil des zweiseitigen Bildes im unteren spiegelt. Man könnte es so ausdrücken: Die Gegensätze kommen zusammen, schauen einander an, spiegeln einander wider, kennen und verstehen einander.⁸⁵

* * *

Welche Transformationen mittelalterliche, bereits parodierte Texte in der *longue durée* der Geschichte durchlaufen können, zeigt die Karriere eines äusserst populären Preislieds auf den Wein, *Vinum bonum et suave*, das aus der Parodierung der Mariensequenz *Verbum bonum et suave* gewonnen ist.⁸⁶ Diese formvollendete Sequenz, die ins 11. Jahrhundert zurückreicht, war eine der Lieblingshymnen des Mittelalters; wohl nicht zuletzt ihrer sanguinen Melodie wegen wurde sie mehrfach zu parodistischen Kontrafakturen umtextiert. In der geistlichen Fassung wird im letzten Versikel die Mittlerin Maria angefleht, sie möge die Sündigen bessern und ihrem Sohn anempfehlen, auf dass alle die ewige Freude empfingen. Im Weinhymnus dagegen wird darum gebetet, dass der gleichmachende süsse Wein in Strömen fliesse, den dieselben Sänger – «die fromme Schar der Mönche» –, zusammen mit dem gesamten Erdkreis trinken – *nunc et in saecula* – jetzt und immerdar.⁸⁷ Lieber ein angenehmes Leben in epikureischen Freuden statt die Vertröstung auf ein himmlisches Jenseits, das alles andere als gewiss ist – dies die Botschaft dieses profanen Kults, wie er

⁸⁵ Zit. nach Kohler, *Karneval*, S. 29–51, hier S. 34. Die theologische Intention entspricht dem berühmten Paulus-Zitat: «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.» (1 Kor 13,12).

⁸⁶ Vgl. den Text unter <www.hymnarium.de> [03.08.2018], nach: Guido Maria Dreves – Clemens Blume, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig: Reisland, 1909, Zweiter Teil, S. 269f.; Friedrich Wolters, *Hymnen und Sequenzen. Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom IV. bis XV. Jahrhundert*, Berlin: Georg Bondi, ²1922, S. 90f.

⁸⁷ Eine Anspielung auf den Schluss der Doxologie *Gloria patri* («Ehre sei dem Vater» etc.): «[...] sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.» Zur Mariensequenz und ihrer parodistischen Umformung vgl. Nikolaus Henkel, «Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich», in: *Parodie und Verkehrung*, S. 19–43, hier S. 25–28. Die Textgeschichte ist noch nicht geklärt.

auch in einem ironischen Säufer- bzw. Schlemmerlied der *Carmina Burana* (*Alte clamat Epicurus*, CB 211) beschworen wird.

Mariensequenz, 1. Vers

Verbum bonum et suave
personemus, illud Ave,
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, filia. [...]

Lasst uns das gute süsse Wort
laut verkünden jenes Ave,
durch das eine Jungfrau, Mutter, Tochter
zur Wohnung Christi wird. [...]

Parodie, 1. Vers

Vinum bone et suave,
bonis bonum, pravis prave,
cunctis dulcis sopor, Ave
mundana laetitia. [...]

Guter und süßer Wein:
Gut den Guten, schlecht den Schlechten
allen ein süßer Rausch: Sei gegrüsst
du irdische Lust. [...]

Parodie, 6. Vers

Monachorum grex devotus,
clerus omnis, mundus totus,
bibunt adaequales potus
et nunc et in saecula.

Die fromme Schar der Mönche,
der gesamte Klerus, ja der gesamte Erdkreis,
sie alle trinken den Trank, der alle gleichmacht,
jetzt und in alle Ewigkeit.

Eine in ihrer ungezügelten Drastik wesentlich abgeschwächte Fassung brachte es bis zu Orlando di Lasso (1530/32–1594), der daraus eine doppelchörige Motette gestaltete, die zwar den Gesetzen des Kontrapunktes folgt, aber in ihrer rhythmisch prägnanten Homophonie die populäre, stellenweise tänzerische Machart der Vorlage aufnimmt.⁸⁸ Es handelt sich hier um eine doppelte Sublimierung: Nicht nur wird das *Vinum bonum* durch die anspruchsvolle polyphone Verarbeitung auf eine artifizielle Ebene gehoben, auch der Text ist geglättet, ja in Zeiten der Gegenreformation theologisch diszipliniert, indem hier der positiv gewertete Weingenuss mit dem Weinwunder der Hochzeit von Kanaa legitimiert wird, welches – wiederholt in der Eucharistie der Messe – leibliche und geistige Freuden bereiten möge. Ein Faktum, das durch ein jubelndes «*Fiat – Fiat*» bestätigt wird, das sich die dialogisierenden Chöre gleich einem Ballspiel in einem sich steigernden heiteren Wettkampf zuwerfen.

88 Besonders ins Ohr fallen die Stellen im Tripel-Metrum auf «vinum cor laetificat» oder auf das in den freudig beschwingten Schluss im (mixolydischen) G-Modus führende «quod laetantes hic bibemus, tale vinum porrigat». Die Motette wurde 1570 bei Adam Berg in München sowie im posthum erschienenen *Magnus opus musicum* von 1604 gedruckt. Vgl. die Ausgabe in: Orlando di Lasso, *The complete motets*, ed. Peter Bergquist, Madison: A-R Editions, 1995-2007, Bd. 7 (1998). Zu den Verbreitungswegen weiterer Kontrafakta bei Lasso vgl. u.a. Bernhold Schmid, «Lasso's 'Fertur in conviviis': on the history of its text and transmission», in: *Orlando di Lasso studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 116–131. Der Text des Stücks ist eine Parodie auf einen Textausschnitt aus der Vagantenbeichte des Archipoeta (CB 191). Vgl. auch Peter Bergquist, «Humor in the motets of Orlando di Lasso», in: «*Recevez ce mien petit labeur*. Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt, ed. Mark Delaere and Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2008, S. 28–34.

Bei Orlando di Lasso (1570)

Vinum bonum et suave,
nunquam bibi vinum tale,
vinum cor læticat.

Vinum purum et germanum
morbos pellit reddens sanum
corpus, quod rectificat:

Vinum bonum mere sumptum
senem facit mire promptum
formosulis commendans.

Christus vinum semel fecit
ex aqua, quod non deficit,
et bibentes saturans.

Ne mimeris semel factum,
sed mirere tale factum
in vite quotidie.

Ergo Christum invocemus,
quod lætantes hic bibemus,
tale vinum porrigat.

Fiat.

Wein, so gut und lieblich,
nie habe ich solchen Wein getrunken,
Wein, der das Herz erfreut.

Reiner, echter Wein
vertreibt Beschwerden, macht gesund
und erfrischt den Leib:

Guter Wein, pur getrunken,
stellt dem Greise, ganz erstaunlich,
Freude an der Schönheit wieder her.

Einst schuf Christus aus dem Wasser Wein,
dem es an nichts mangelte,
und der den Durst der Trinker löschte.

Staune nicht über dieses einmalige Geschehnis,
sondern staune,
dass es täglich geschieht.

Drum wollen wir Christum anrufen,
weil wir fröhlich hier den Wein trinken,
den er uns bieten möge.

So sei es!

Diese Motette wiederum wurde von Lasso durch subtile musikalische Parodierung zu einer achtstimmigen Messe umgeformt, das heisst, er hat ihre Musik in damals üblicher, höchst elaborierter Weise auf die Messesätze des Ordinariums übertragen, sie erklang also in ihrer erhabensten Form im Gottesdienst auf den Text der Messe.⁸⁹ Dem einen oder anderen musikalisch gebildeten Kenner unter den Zuhörern dürfte bei den so hintergründig vertonten heiligen Worten ein Schmunzeln des Wiedererkennens über das Gesicht gehuscht sein. Metamorphosen noch und noch,⁹⁰ nun sind sie aber in den Bereich der

⁸⁹ Die Parodiemesse *Ad imitationem vinum bonum* erschien 1577 in Paris bei Le Roy et Ballard. Vgl. die Ausgabe in: Orlando di Lasso, *Messen 18-23: Messen der Drucke Paris 1577 und Nürnberg 1581*, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1965 (= Sämtliche Werke. Neue Reihe, 5). Zu Motette und Messe vgl. Anthony F. Carver, *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 Bde., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988, Bd. 1, S. 101–103. Der tänzerische Duktus der Motette überträgt sich auf inhaltlich ganz bestimmte Stellen wie «Deum de Deo», «et resurrexit», «et iterum venturus est cum gloria» oder «Et in spiritum sanctum, Dominum vivificantem» (im Credo), ins Tripel-Metrum fällt der Satz bei «resurrectionem mortuorum» (Credo) bzw. im «Pleni sunt coeli et terra gloria tua» oder «Hosanna in excelsis» im Sanctus. Im 2. Kyrie werden die «Fiat»-Rufe der Motette aufgenommen.

⁹⁰ Der Gestaltwandel setzte sich noch fort: In einem Jesuitendrama wurde aus Lassos *Vinum-bonum*-Motette eine lächerliche Posse, die zur leichten Akzeptanz der ernsten Lehre bewusst als disziplinierendes moralisch-didaktisches Mittel eingesetzt wurde. Vgl. Christel Meier-Staubach, «Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit», in: «*risus sacer – sacrum risibile*. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel», hrsg. von Katja Gvozdeva und Werner Röcke, Bern u.a.: Peter Lang, 2009 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F., 20), S. 163–184, hier S. 173–174.

elitären Kirchenkunst emigriert. Die feinsinnige Komik findet im ästhetischen Spiel der Musik selbst statt, die zur Vermittlerin zwischen Immanenz und Transzendenz aufsteigt. Im «neuen Lied» des ewigen Gotteslobes ist das himmlische Lächeln der Gottesmutter oder der Engel gleichsam verhüllt eingraviert, der Gesang hiermit künstlerisch nobilitiert. Sowohl im mittelalterlichen liturgischen Drama wie in der emanzipierten Kunstmusik der Renaissance wurde die komische Parodie, die – wie zu zeigen war – ihrerseits der Theologie des Christentums inhärent ist, aber auch zu einem Akt menschlicher Freiheit.

Abstract

Parodying the Blessed Sacrament, as demonstrated by the Fools and Drinkers Masses or the Gamblers Masses of the *Carmina Burana*, appears ambivalent, if not blasphemous, from today's perspective. As religion has become taboo we have lost our understanding of such sometimes gross forms of the grotesque. Yet violations of the sacrosanct require an organised structure that can be first violated and afterwards restored. Within the restricted medieval world view, this structure was the rite – often also referred to as the “holy game” – in which perceptions of the order of being, which gave expression and meaning to human existence, converged. The parodic strategies, by reversing the semantic content of liturgical models, provocatively symbolised the negative aspects of saintly life and therefore served, among other purposes, as psychological relief or social criticism. Artistic creativity developed within the intertextual play with the different levels of meaning. This creativity, through its potential as a medium, enabled the secular to be elevated and auratically charged while at the same time allowing the sacred to be put into perspective. Its motifs, symbolisms and structures are therefore to be explored because they contain elementary cultural phenomena which in the early modern period would take the form of the liberated arts.

Bibliographie

- Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hrsg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt: WBG, 2005.
- Amelin Konrad, «Resonet in laudibus» – ‹Joseph, lieber Joseph mein›, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 15 (1970), S. 52–112.
- Angenendt Arnold – Meiners Karen, «Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität», in: *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, Ausst.kat. Herzog August Bibliothek Nr. 83, Wolfenbüttel: Harrassowitz, 2004, S. 25–35.
- Angenendt Arnold, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 1997.
- Arlt Wulf, *Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 Bde., Köln: Arno Volk, 1970.
- , «The office for the feast of the circumcision from Le Puy», in: *The divine office in the Latin Middle Ages: methodology and source studies, regional developments, hagiography*, ed. Margaret E. Fassler and Rebecca A. Baltzer, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 324–343.

- Bayless Martha, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Berger Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: de Gruyter, 1998.
- Bergquist Peter, «Humor in the motets of Orlando di Lasso», in: «Recevez ce mien petit labeur». *Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, ed. Mark Delaere and Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2008, S. 28–34.
- Boesch Bruno, «Die Deutschen Schriften des St. Galler Mönchs Gallus Kemli», in: *Florilegium Sangallense*, Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, hrsg. von Otto P. Clavadetscher [u.a.], Sigmaringen: Thorbecke, 1980, S. 123–147.
- Boiadzhiev Tzotcho, «Der menschliche Körper und seine Lebenskräfte in der Ideenwelt des Mittelalters. Ein Versuch über die mittelalterliche Erotik», in: *Mensch und Natur im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, 2. Halbbd., Berlin/New York: de Gruyter 1992 (= *Miscellanea mediaevalia*, 21), S. 795–814.
- Bovey Alixe, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, London: The British Library, 2002.
- Brinzing Armin (Ludwig Finscher), «Parodie und Kontrafaktur (bis 1600)», in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 1394–1403.
- Browe Peter, *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*, mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Berlin 2011 (Originalausg. 1933).
- Bruggisser-Lanker Therese, «Engelsmusik und Marienverehrung. Die Engelweihe der Gnadenkapelle zu Maria Einsiedeln», in: *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, hrsg. von Hubert Herkommer und Rainer Christoph Schwinges, Basel: Schwabe, 2006, S. 177–198.
- , «Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration», in: *Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, München: edition text+kritik, 2013, S. 215–267.
- , «Der Mythos Gregor und die Grundlegung der ‹musica sacra› im heiligen Buch», in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 18 (2013), S. 87–105.
- Burke Peter, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Rudolf Schenda, München: dtv/Klett-Cotta, 1985 (engl. Ausg. 1978).
- Cardelle de Hartmann Carmen, *Parodie in den Carmina Burana*, Zürich: Chronos, 2014 (= Mediävistische Perspektiven, 4).
- Carmina Burana. Lateinisch – deutsch*, Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth, hrsg. von dems., München: Heimeran, 1979.
- Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, zweisprachige Ausgabe [nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann], 1995 (1. Aufl. 1979).
- Carver Anthony F., *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 Bde., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988.
- Dahhaoui Yann, «Ad instar humilitatis? Funktionen und Bedeutungen des Kinderbischofsspiels im Diskurs der Zeitgenossen», in: *Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes*, hrsg. von Dominik Fugger, Benedikt Kranemann und Jenny Lagaude, Darmstadt: WBG, 2015, S. 13–34.

- Deutz Rupert von, *De divinis officiis [1111/1112]. Der Gottesdienst der Kirche*, 4 Bde., 1. Teilbd., auf der Textgrundlage der Edition von Hrabanus Haacke neu hrsg., übers. und eingel. von Helmut und Ilse Deutz, Freiburg i.Br. [u.a.]: Herder, 1999 (= *Fontes Christiani*, 33/1).
- Dillon Emma, *Medieval music-making and the «Roman of Fauvel»*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Dinzelbacher Peter, *Unglaube im «Zeitalter des Glaubens». Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter*, Badenweiler: Wiss. Verlag Bachmann, 2009.
- Dreves Guido Maria – Blume Clemens, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig: Reisland, 1909.
- Ekkehart's IV. Casus Sancti Galli nebst Proben aus den übrigen lateinisch geschriebenen Abtheilungen der St. Galler Klosterchronik, übers. von G[erold] Meyer von Knonau, Leipzig: Duncker, 1878.
- Fauvel-studies: allegory, chronological, music and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, ed. Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford: Clarendon Press 1998.
- Fischer Kuno, «Über den Witz (1871)», in: *Texte zur Theorie der Komik*, hrsg. von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 74–77.
- Flögel Karl Friedrich, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, nach der Ausgabe von 1788 neu bearb. und hrsg. von Max Bauer, München: Müller, 1914.
- Fritz Martin, *Vom Erhabenen. Der Traktat «Peri Hypsous» und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011 (= Beiträge zur historischen Theologie, 160).
- Fugger Dominik, «Im Schatten der Saturnalien. Zur Theoriegeschichte der ‹verkehrten Welt›», in: *Verkehrte Welten. Forschungen zum Motiv der rituellen Inversion*, hrsg. von dems., München: Oldenbourg, 2013 (= Historische Zeitschrift/Beihefte, N.F., 60), S. 11–38.
- Fuhrmann Wolfgang, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004 (= Musiksoziologie, 13).
- Geistliches Wunderhorn, Grosse deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von Becker Hansjakob et al., München: C.H. Beck, 2001.
- Gerhards Albert, *Licht – ein Weg durch die Räume und Zeiten der Liturgie*, Regensburg: Schnell+Steiner, 2011.
- Grebe Anja, «Heilige Narren: Einleitende Überlegungen zur Ästhetik von Sakralität und Komik im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 9–15.
- Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Halle 1732–1754.
- Gurjewitsch Aaron J., *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C.H. Beck, ⁵1997 (russ. Originalausg. 1972).
- Hänggi Anton, *Liturgie und Konzil*, Basel/Frankfurt a.M.: Helbing & Lichtenhahn 1994, S. 12–13.
- Harris Max, *Sacred folly. A new history of the feast of fools*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2011.
- Heer Jacques, *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1986 (frz. Originalausg. 1983).
- Heilmann Anja, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (= Hypomnemata, 171).
- Heinzer Felix, «*Rex benedicte veni*. Der Weihnachtsbesuch Konrads I. in St. Gallen im Dezember 911», in: *Adel und Königstum im mittelalterlichen Schwaben*, Fs. für Thomas Zotz zum 65. Geb., hrsg. von Andreas Bährer, Mathias Knäble und Heinz Krieg, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 115–126.

- Henkel Nikolaus, «Parodie und parodistische Schreibweise im hohen und späten Mittelalter. Lateinische und deutsche Literatur im Vergleich», in: *Parodie und Verkehrung*, S. 19–43.
- Herkommer Hubert, «Frau Welt und Fortuna, Kreis und Quadrat. Weltbilder des europäischen Mittelalters», in: *Weltbilder*, hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Bern u.a.: Peter Lang, 1993 (= Collegium generale, Universität Bern, Kunsthistorische Vorlesungen, 1991/1992), S. 177–228.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ¹⁸2001 (Originalausg. 1938).
- Jungmann Irmgard, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002.
- Kemper Tobias A., «Jesus Christus risus noster. Bemerkungen zur Bewertung des Lachens im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 16–31.
- Kohler Gun-Britt, «Karneval und kultureller Raum. Überlegungen zu Bachtins Konzept des Lachens», in: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*, hrsg. von Stefan Biesecker und Christian Kuhn, Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (= Bamberger Historische Studien, 8), S. 29–52.
- Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Parodoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Anja Grebe und Nikolaus Staubach, Bern u.a.: Peter Lang, 2005 (= Tradition–Reform–Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 9).
- Kröll Katrin, «Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. Eine Einführung», in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, hrsg. von ders. und Hugo Steger, Freiburg i.Br.: Rombach, 1994, S. 11–93.
- Kügle Karl, Art. «Fauvel», in: *MGG2S*, Bd. 3 (1998), Sp. 372–379.
- Kühne Hartmut, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsanweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: de Gruyter, 2000 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 75).
- Kuschel Karl-Josef, «Christus hat nie gelacht? Überlegungen zu einer Theorie des Lachens», in: *Vom Lachen*, S. 106–128.
- Lang Bernhard, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München: C.H. Beck, 1998.
- Langer Otto, *Christliche Mystik im Mittelalter*, Darmstadt: WBG, 2004.
- Lasso Orlando di, *The complete motets*, ed. Peter Bergquist, Madison: A-R Editions, 1995–2007.
- , *Messen 18-23: Messen der Drucke Paris 1577 und Nürnberg 1581*, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1965 (= Sämtliche Werke. Neue Reihe, 5).
- Le Goff Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Grube, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004 (frz. Originalausg. 1999).
- Lehmann Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann, 2., neubearb. und erg. Aufl. 1963 (1. Aufl. 1922).
- Leuppi Heidi, *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure. Die Gottesdienstordnung am Grossmünster Zürich*, Freiburg i.Üe.: Universitätsverlag, 1995 (= Spicilegium Friburgense, 37).
- Lug Robert, «Minnesang und Spielmannskunst», in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber-Verlag, 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 294–333.
- Marquard Odo, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink, 2003.

- Meier-Staubach Christel, «Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit», in: *«risus sacer – sacrum risibile». Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel*, hrsg. von Katja Gvozdeva und Werner Röcke, Bern u.a.: Peter Lang, 2009 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F., 20), S. 163–184.
- , «Verkehrte Rituale. Umkehrung, Parodie, Satire und Kritik», in: *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800*, hrsg. von Barbara Stollberg-Rillinger [u.a.], Ausst.kat. Darmstadt: WBG, 2008, S. 181–198.
- Mezger Werner, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Universitätsverlag, 1991 (= Konstanzer Bibliothek, 15).
- Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919 (Das)*, hrsg. von Rudolf Schützeichel, mit Beiträgen von Rolf Bergmann [u.a.] und einem vollständigen Faksimile, Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Mittmann Heike, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster mit Fotografien von Jean Jeras*, hrsg. vom Münsterbauverein, Lindenberg: Kunstverlag Josef Fink, 2002.
- Müller Jan-Dirk, «Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel», in: *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 113–133.
- Nohl Paul-Gerhard, *Lateinische Kirchenmusikteste. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998.
- Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Seraina Plotke und Stefan Seeber, Göttingen: V&R unipress, 2016.
- Plessner Helmuth, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Dux, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970.
- Rädle Fidel, «Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters», in: *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, hrsg. von Wolfram Ax und Reinhold F. Gleis, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993 (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 15), S. 171–185.
- Reiser Marius, «Von allen Lebewesen lacht nur der Mensch – Die griechisch-römische Lachkultur» sowie «Das Lachen in der Bibel und die christliche Lachkultur», in: *Seliges Lächeln*, S. 16–36.
- Religiosus Ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, hrsg. von Jörg Sonntag, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 122).
- Romano John F., «*Ite potus est. Liturgical parody and views of late medieval worship*», in: *Sacris erudiri*, 48 (2009), S. 275–309.
- Salmen Walter, «Tanzen in Klöstern während des Mittelalters», in: *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein*, XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996, Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1999 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, 55), S. 67–74.
- Schädler Ulrich, «Brett- und Würfelspiele in Erziehung und Bildung des mittelalterlichen Religiosentums», in: *Religiosus Ludens*, S. 187–209.
- Schieffer Rudolf, «Bleibt der Archipoeta anonym?», in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 98/1–2 (1990), S. 59–79.
- Schmid Bernhold, «Lasso's *Fertur in conviviis*: on the history of its text and transmission», in: *Orlando di Lasso studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 116–131.

- Schmitz Gerhard, «Ein Narr, der da lacht ... Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm», in: *Vom Lachen*, S. 129–153.
- Schnell Rüdiger, «Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter», in *Komik und Sakralität*, S. 76–93.
- Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, hrsg. von Heinrich Besseler und Peter Gülke, Leipzig, VEB Dt. Verlag für Musik, 1973 (= Musikgeschichte in Bildern, 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5).
- Scribner Robert W., *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*, London/Ronceverte: The Hambledon Press, 1987.
- Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*, hrsg. von Winfried Wilhelmy, Ausst.kat. Mainz: Schnell+Steiner, 2012 (= Publikationen des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, 1).
- Sonntag Jörg, «Vita religiosa als Spiel. Kurze Erwägungen zu einem komplexen Phänomen», in: *Religiosus Ludens*, S. 63–78.
- Staerkle Paul, *Beiträge zur spätmittelalterlichen Bildungsgeschichte St. Gallens*, St. Gallen 1939 (= Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 40).
- Turner Victor, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, Frankfurt/New York: Campus, [Neuaufl.] 2005 (engl. Originalausg. 1969).
- Vom Lachen: einem Phänomen auf der Spur*, hrsg. von Thomas Vogel, Tübingen: Attempto, 1992.
- Werner Jakob, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, aus Handschriften gesammelt von Jak. Werner, Aarau: Sauerländer, ²1905.
- Wilhelmy Winfried, «Mit Zucht und Bescheidenheit: Das Lächeln der Madonna», in: ders., *Seliges Lächeln*, S. 182–195.
- Wolters Friedrich, *Hymnen und Sequenzen. Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom IV. bis XV. Jahrhundert*, Berlin: Georg Bondi, ²1922.

