

Zur antijüdischen Hostienfrevellgende und ihrer dramatischen Bearbeitung im mittellenglischen *Play of the Sacrament**

Christoph Cluse

Das mittellenglische *Play of þe Conversyon of Ser Jonathas þe Jewe by Myracle of þe Blyssed Sacrament* ist in einer einzigen Abschrift aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten (Dublin, Trinity College, F.4.20).¹ Sprachliche und inhaltliche Argumente sprechen für eine Entstehung des Textes bald nach 1461, vielleicht noch in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts, und erlauben zudem eine recht zuverlässige Verortung innerhalb der lebendigen Tradition geistlicher Spiele in der spätmittelalterlichen East Anglia.² Dem eigentlichen Spiel geht in der Handschrift die Ausrufung einer geplanten Aufführung voraus: Zwei Herolde oder Bannerträger (*vexillatores*) verkünden, was *At Croxston on Monday* zu erwarten sei (V. 74). Die Handlung des *Play of the Sacrament* ist unschwer als Version der seit Ende des 13. Jahrhunderts weit verbreiteten Legende vom jüdischen Hostienfrevell auszumachen. Doch gibt es einige Besonderheiten. So folgt das *Play*, anders als beispielsweise die französische Dramatisierung der Pariser

* Für Hinweise und die Durchsicht einer ersten Skizze zu diesem Aufsatz danke ich Professor Dr. Peter Meredith, Leeds.

¹ Faksimile: *Non-Cycle Plays and the Winchester Dialogues. Facsimiles of Plays and Fragments in Various Manuscripts and the Dialogues in Winchester College MS 33*, hg. v. Norman DAVIS, Leeds 1979 (Leeds Texts and Monographs, Medieval Drama Facsimiles 5), S. 93–101. Weiterführend zum Verhältnis von Text und Handschrift: ATKIN, Tamara, *Playbooks and Printed Drama. A Reassessment of the Date and Layout of the Manuscript of the Croxton *Play of the Sacrament**, in: *Review of English Studies* 60 (2009), S. 194–205, deren These, der Text sei möglicherweise deutlich später entstanden als bisher angenommen, ich mich nicht anschließen mag.

² Vgl. *Non-Cycle Plays and Fragments*, hg. v. Norman DAVIS, Oxford 1970 (Early English Text Society, Supplementary Text 1), S. lxx–lxxxv. Alle Textzitate beziehen sich auf diese Edition (ebd., S. 58–89). Zum (geistlichen) Schauspiel in East Anglia während des 15. Jahrhunderts vgl. GIBSON, Gail M., *The Theater of Devotion. East Anglian Drama and Society in the Late Middle Ages*, Chicago u. a. 1989; COLDEWEY, John C., *The Non-Cycle Plays and the East-Anglian Tradition*, in: *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, hg. v. Richard BEADLE, Cambridge 1994, S. 189–210.

Hostienfrelve-Affäre von 1290 (*Le Mistère de la Sainte Hostie*³), der „Bekehrungs“-Variante der Hostienfrelvegeschichte. Zudem kauft „Jonathas“ der Jude die Hostie auch nicht einer armen Frau für ein geringes Pfand ab, sondern für immerhin 100 Pfund dem christlichen Kaufmann und Geschäftspartner Aristorius, der auf diese Weise zu einer Art Judasfigur wird. Diese Modifikation wird in dem Stück durch die sorgfältige Parallelisierung der Eröffnungsreden von Jonathas und Aristorius unterstrichen, deren literarische Muster in den „boasts“ von Herodes und Pilatus in den mittellenglischen Fronleichnamsspiel-Zyklen zu suchen sind.⁴ Mit Recht haben William Tydeman und Alexandra Reid-Schwartz dieses Merkmal und die ihm innewohnende Kritik an der Kommerzialisierung des Religiösen hervorgehoben.⁵

Von besonderem Interesse erscheint darüber hinaus ein Zwischenspiel, in dem ein Quacksalber, Meister Brundyche von Brabant, mit seinem Diener Colle auftritt. Man hat den Auftritt des Quacksalbers mit ähnlichen Szenen in den (freilich erst spät bezugten) englischen „Mummers’ Plays“ zu erklären versucht, und Colles subversive Präsentation seines Meisters (*he most famous phesy[cy]an / þat euer sawe vryne*, V. 535 f.) folgt einem Muster, das auch in anderen geistlichen Spielen in mittelenglischer Sprache vorzufinden ist.⁶ Sinnvoller erscheint es, die Szene mit Katritzky in die Tradition der „Krämer-“ bzw. „Salbenkrämerspiele“ einzureihen, welche ein häufiges Element

³ SALATKO PETRYSZCZE, Camille, *Le Mistère de la Sainte Hostie*. Introduction, édition du texte et notes (Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université Rennes II – Haute Bretagne 2004), online verfügbar unter: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/Edition%20Hostie/ostie.html> (Zugriffsdatum: 31. März 2011); vgl. die vergleichende Untersuchung von WRIGHT, Stephen K., What’s so “English” about Medieval English Drama? An East Anglian Miracle Play and Its Continental Counterpart, in: *To Make His English Sweete upon His Tonge*, hg. v. Marcin KRYGIER und Liliana SIKORSKA, Frankfurt a. M. 2007 (Medieval English Mirror 3), S. 71–91.

⁴ Vgl. SPECTOR, Stephen, Time, Space and Identity in the *Play of the Sacrament*, in: *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*, hg. v. Alan E. KNIGHT, Cambridge, 1997, S. 189–200, hier: S. 192–194; SCHERB, Victor I., Staging Faith. East Anglian Drama in the Later Middle Ages, Madison/NJ 2001, S. 70–72; vgl. auch LAWTON, David, Sacrilege and Theatricality. The Croxton Play of the Sacrament, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), S. 281–309, hier: S. 286.

⁵ Vgl. TYDEMAN, William, *English Medieval Theatre, 1400–1500*, London 1986, S. 55 und 62; REID-SCHWARTZ, Alexandra, Economies of Salvation. Commerce and the Eucharist in *The Profanation of the Host and the Croxton Play of the Sacrament*, in: *Comitatus* 25 (1994), S. 1–20.

⁶ HOMAN, Richard L., Devotional Themes in the Violence and Humor of the *Play of the Sacrament*, in: *Comparative Drama* 20 (1986/87), S. 327–340, hier: S. 332–334; TYDEMAN, William, An Introduction to Medieval English Theatre, in: *The Cambridge Companion* (wie Anm. 2), S. 1–36, hier: S. 12 f. – Zuletzt hat HARDIN, Richard, Playhouse Calls. Folk Play Doctors on the Elizabethan Stage, in: *Early Theatre* 5 (2002), S. 59–76, nochmals die These einer Existenz von folkloristischen „Georgsspielen“ vor den ersten Aufzeichnungen im 18. Jahrhundert verteidigt; vgl. auch LAWTON, David, History and Legend. The Exile and the Turk, in: *Postcolonial Moves. Medieval through Modern*, hg. v. Patricia Clare INGHAM und Michelle R. WARREN, New York 2003, S. 173–194, hier: S. 183–185.

der kontinentalen, besonders auch der deutschen Osterspiele darstellen.⁷ Anknüpfend an das Bibelwort *emerunt aromata* (Mk 16,1) erscheint schon in den lateinischen Osterspielen die biblisch nicht verbürgte Begegnung der drei Marien mit einem Salbenkrämer (*aromatarius, apothecarius, mercator* oder – selten – *medicus*); diese wird in den volkssprachlichen Spielen seit dem 14. Jahrhundert dann breit ausgemalt: Dem Salbenkrämer wird ein Diener (der meist den Namen Rubin trägt) und meist auch eine Frau bzw. Familie an die Seite gestellt; die burlesken Verwicklungen innerhalb dieser Konstellation sind geprägt von derber Komik unter Einschluss des Obszönen.⁸ Für dieses Interludium sind verschiedene Gründe erwogen worden: der österliche *risus paschalis* ebenso wie die Didaktik des Gegensatzes zwischen Weltlichem und Heiligem. „Für die Fortentwicklung der Gattung Osterspiel in den volkssprachlichen Bereich hinein ist“, wie Hansjürgen Linke unterstreicht, jedenfalls „die Einführung der Salbenkrämer-Szene von größerer Folgeschwere als die aller anderen Erweiterungen der Handlung – einzig die Darstellung der Auferstehung ausgenommen.“⁹ Nicht nur dieser Bezug legt nahe, die Gattungsfrage auch hinsichtlich der Quacksalber-Szene im mittelenglischen *Play of the Sacrament* zu stellen. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass geistliche Spiele als solche keineswegs unproblematisch waren – die Darstellung Gottes sowie insbesondere seines Leidens und Sterbens auf der Bühne sah sich leicht dem Vorwurf der Respektlosigkeit ausgesetzt. Auch die Verfasser des mittelenglischen *Tretis of Miraclis Pleyinge* verurteilten deshalb die Verkörperung von Christus im geistlichen Spiel und übten – im Einklang mit kirchenrechtlichen Bestimmungen – Kritik an Priestern, die solchen Spielen beiwohnten.¹⁰ Ein durchaus analoges Problem stellt die Repräsentation eines Hostienfrevels auf der Bühne dar – ein Vergehen an der ja

⁷ Wegweisend: KATRITZKY, M. A., Text and Performance. Medieval Religious Stage Quacks and the Commedia dell'Arte, in: Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, hg. v. Ingrid KASTEN, Erika FISCHER-LICHTE und Elke KOCH, Berlin 2007 (Trends in Medieval Philology 11), S. 99–126.

⁸ Dazu LINKE, Hansjürgen, Drama und Theater, in: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter (1250–1370), Tl. 2: Reimpaargedichte, Drama, Prosa, hg. v. Ingeborg GLIER, München 1987 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3,2), S. 153–233, hier: S. 161–175; WALSH, Martin W., Rubin and Mercator. Grotesque Comedy in the German Easter Play, in: Comparative Drama 36 (2002), S. 187–202; NEUMANN, Bernd und Dieter TRAUDEN, „Rubin, du machst wol eyn schalk syn!“ Zur Funktion sprachlicher Gestaltungsmittel im Melker und Innsbrucker Salbenkrämerspiel, in: Neue Beiträge zur Germanistik 6,4 (2007), S. 131–156; WOLF, Gerhard, Komische Inszenierung und Diskursvielfalt im geistlichen und weltlichen Spiel. Das „Erlauer Osterspiel“ und die Nürnberger Arztspiele K 82 und K 6, in: Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, hg. v. Klaus RIDDER, Tübingen 2009, S. 301–326.

⁹ LINKE, Drama (wie Anm. 8), S. 161 f.

¹⁰ Vgl. HILL-VÁSQUEZ, Heather, „The Precious Body of Crist that They Treytyn in Ther Hondis“. *Miraclis Pleyinge* and the Croxton *Play of the Sacrament*, in: Early Theatre 4 (2001), S. 53–72; WALKER, Greg, Medieval Drama. The Corpus Christi in York and Croxton, in: Readings in Medieval Texts. Interpreting Old and Middle English Literature, hg. v. David Frame JOHNSON und Elaine TREHARNE, Oxford 2005, S. 370–385, bes. S. 371.

keineswegs bloß symbolisch, sondern real gedachten Präsenz Christi im Altarsakrament.¹¹

Die ältere Forschung war davon ausgegangen, dass es sich bei dem *Play of the Sacrament* um ein didaktisches Stück handle, welches der anschaulichen Demonstration der Realpräsenz Christi im Altarsakrament diene. Angesichts der Tatsache, dass die Juden schon 1290 aus England vertrieben worden waren, griffen die zur Schau gestellten „jüdischen“ Zweifel an der Eucharistie demnach innerchristliche Fragen auf, als deren Urheber dieser Ansicht zufolge nur die Lollarden des 15. Jahrhundert infrage kamen.¹² Die burleske Quacksalber-Szene galt angesichts des ernststen didaktischen Anliegens allenfalls als schlecht integriertes „interludium“. Tatsächlich hat schon Hardin Craig auf die unterschiedlichen Strophenformen in Haupttext und Quacksalber-Szene hingewiesen; zudem sei die „folkloristische“ Einfügung für den Fortgang der Handlung unerheblich.¹³

Seit den 1980er-Jahren hat das *Play* ein verstärktes Interesse in der mediävistischen Forschung gefunden. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf seinen Stoff (Quellen und Kontexte) und insgesamt die Bedeutung der Eucharistieverehrung¹⁴, sowie auf Probleme der Aufführungspraxis¹⁵. Auch sein antijüdischer Gehalt ist neu hervorgehoben worden¹⁶; seit einigen Jahren befassen sich nicht zuletzt deswegen auch die diversen Spielarten der kritischen Theorie bis hin zu körper¹⁷ und raum-

¹¹ Vgl. BECKWITH, Sarah, *Ritual, Church and Theatre. Medieval Dramas of the Sacramental Body*, in: *Culture and History (1350–1600). Essays on English Communities, Identities and Writing*, hg. v. David AERS, New York 1992, S. 65–89, bes. S. 68.

¹² Am klarsten herausgearbeitet wurde dieses Argument in CUTTS, Cecilia, *The Croxton Play: an Anti-Lollard Piece*, in: *Modern Language Quarterly* 5 (1944), S. 45–60; in jüngeren Forschungen erfährt der Ansatz wieder mehr Zuspruch; vgl. BECKWITH, Sarah, *Christ's Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, London 1993, S. 24; GIBSON, Theater (wie Anm. 2), S. 30–34 und 36; SCHERB, Victor I., *Violence and the Social Body in the Croxton Play of the Sacrament*, in: *Violence in Drama*, hg. v. James REDMOND, Cambridge 1991 (Themes in Drama 13), S. 69–78, bes. S. 71; DERS., *Staging Faith* (wie Anm. 4), S. 74. Auch LAWTON, *Sacrilege* (wie Anm. 4), S. 289 f., hebt die Studie von Cutts lobend hervor, hält ihre Festlegung auf die Lollarden aber für „verhängnisvoll“.

¹³ CRAIG, Hardin, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford 1964, S. 326 f.

¹⁴ Vgl. RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1992, S. 273 und 287; BECKWITH, *Christ's Body* (wie Anm. 12).

¹⁵ Vgl. GRANTLEY, Darryll, *Producing Miracles*, in: *Aspects of Early English Drama*, hg. v. Paula NEUSS, Cambridge 1983, S. 78–91 und 146 f.; TYDEMAN, *Theatre* (wie Anm. 5), S. 53–72; SCHERB, *Staging Faith* (wie Anm. 4), S. 68–84; BUTTERWORTH, Philip, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge 2005; vgl. auch ATKIN, *Playbooks* (wie Anm. 1).

¹⁶ Vgl. LAMPERT, Lisa, *The Once and Future Jew. The Croxton Play of the Sacrament, Little Robert of Bury and Historical Memory*, in: *Jewish History* 15 (2001), S. 235–255.

¹⁷ Vgl. KRUGER, Steven, *The Bodies of Jews in the Middle Ages*, in: *The Idea of Medieval Literature. New Essays on Chaucer and Medieval Culture in Honor of Donald R. Howard*, hg. v. James M. DEAN und Christian ZACHER, Newark 1992, S. 301–323; CLARK, Robert L. A. und Claire SPONSLER, *Othered Bodies. Racial Cross-Dressing in the *Mistere de la Sainte Hostie* and*

theoretischen¹⁸, ja sogar „postkolonialen“ Ansätzen¹⁹ mit dem Text – freilich ohne dass damit, von vereinzelt Befunden abgesehen, nennenswerte Fortschritte erzielt worden wären.

Von einem geistlichen Schauspiel, das neben den großen Zyklen aus York, Chester und „N-Town“ (East Anglia) zuvor ein Schattendasein fristete und mal unter die „Saints' plays“, mal unter die „Conversion plays“ eingereiht wurde oder gar als „Miracle play“ das einzige seiner Gattung in der reichen englischen Spieltradition gewesen sein soll²⁰, hat das *Play of the Sacrament* sich im Laufe zweier Jahrzehnte zu einem geradezu kanonischen Text der mittellenglischen Literaturwissenschaft gemauert. Ausgehend von dramaturgischen Fragen beschreibt Tydeman es als „one of the most appealing and lively of medieval religious plays“ und hebt „the assured manner in which the dramatist handles his material“ hervor.²¹ Im Hinblick auf den Symbolgehalt des Stücks hat Richard Homan die Bedeutung der „Arma Christi“-Tradition etabliert (auch deren Bezug zur Judenfeindschaft des späten Mittelalters ist thematisiert worden).²² Unter Hinweis auf das „Christus medicus“-Motiv hat auch Victor Scherb eine plausible Integration der Quacksalberszene in die Thematik des Stückes vorgeschlagen.²³ Ausgiebig hat sich die Forschung mit den frömmigkeitsgeschichtlichen Kontexten des *Play* befasst; so konnte Ann Eljenholm Nichols herausarbeiten, dass

the Croxton *Play of the Sacrament*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 29 (1999), S. 61–87; OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Cranbury/NJ 2005, bes. S. 70–76.

¹⁸ Vgl. DOX, Donnalee, *Theatrical Space, Mutable Space, and the Space of Imagination. Three Readings of the Croxton Play of the Sacrament*, in: *Medieval Practices of Space*, hg. v. Barbara A. HANAWALT und Michal KOBIALKA, Minneapolis 2000 (*Medieval Cultures* 23), S. 167–198; vgl. ENDERS, Jody, *Dramatic Memories and Tortured Spaces in the *Mistere de la Sainte Hostie**, ebd., S. 199–222, mit teils abwegigen Folgerungen.

¹⁹ Vgl. KRUGER, Steven F., *Fetishism, 1927, 1614, 1461*, in: *The Postcolonial Middle Ages*, hg. v. Jeffrey Jerome COHEN, New York 2001, S. 193–208; LAWTON, *Sacrilege* (wie Anm. 4), S. 283 f. und 290; DERS., *History* (wie Anm. 6). Die üblichen Reverenzen an Homi Bhaba auch bei CLARK/SPONSER, *Othred Bodies* (wie Anm. 17), S. 61, und CHEMERS, Michael Mark, *Anti-Semitism, Surrogacy, and the Invocation of Mohammed in the *Play of the Sacrament**, in: *Comparative Drama* 41 (2007), S. 25–55, hier: S. 50.

²⁰ GRANTLEY, Darryll, *Saints' Plays*, in: *The Cambridge Companion* (wie Anm. 2), S. 265–289, hier: S. 284–286; SPECTOR, *Time* (wie Anm. 4) („Conversion play“); CRAIG, *Drama* (wie Anm. 13), S. 81 („Miracle play“).

²¹ TYDEMAN, *Theatre* (wie Anm. 5), S. 53; vgl. S. 55.

²² HOMAN, *Devotional Themes* (wie Anm. 6), S. 335–338; BALE, Anthony, *The Jew in Profile*, in: *New Medieval Literatures* 8 (2006), S. 125–150 (zum *Play of the Sacrament*, S. 146 f.); vgl. DERS., *The Jew in the Medieval Book. English Antisemitisms, 1350–1500*, Cambridge 2006 (*Cambridge Studies in Medieval Literature* 60).

²³ SCHERB, Victor I., *The Earthly and Divine Physicians. *Christus Medicus* in the Croxton *Play of the Sacrament**, in: *The Body and the Text. Comparative Essays in Literature and Medicine*, hg. v. Bruce CLARKE und Wendell AYCOCK, Lubbock/TX 1990 (*Studies in Comparative Literature* 22), S. 161–171.

es weniger von einer spezifischen anti-häretischen Lehre als vielmehr von der Eucharistieförmigkeit des 15. Jahrhunderts durchdrungen ist.²⁴ Homan wie auch Nichols ziehen auch die breitere Tradition der Eucharistiemirakel beziehungsweise Hostienfrevelgeschichten in Betracht²⁵; Nichols' Analyse führt allerdings noch weiter, indem sie nachweist, wie eng das *Play of the Sacrament* in seiner zentralen Handlung den Passionssequenzen der großen mittelenglischen geistlichen Spielzyklen folgt. Auch ihr erscheint das Stück als „the work of an inventive author who, borrowing liberally, reshaped his material as he worked in a daring metachronological mode to create his own highly original Passion play“.²⁶

Ohne im Einzelnen auf die Problematik der Entstehungsbedingungen spätmittelalterlicher Spieltexte eingehen zu wollen (kollektive oder individuelle Autorschaft, schriftliche Vorlagen und dramaturgische Erfordernisse), soll im Folgenden untersucht werden, worin die spezifische Originalität des überlieferten Textes innerhalb der spätmittelalterlichen Traditionen über Juden und wunderbare Hostien bestand. Ich will versuchen zu zeigen, dass die Bearbeitung des Hostienfrevelthemas im *Play of the Sacrament* zwar durchaus originelle Züge trägt, dass aber die einzelnen Motivbestandteile fest in der europäischen Tradition verankert waren. So möchte ich nochmals die alte Erkenntnis aufgreifen, dass der Text in der überlieferten Fassung das Ergebnis einer Montage bietet.

Betrachten wir zunächst die Elemente des dargestellten Hostienwunders, wie sie auch in den „banns“ vor der eigentlichen Aufführung angekündigt werden (V. 12–52):

- (1) Ein christlicher Kaufmann (Aristorius aus „Eraclea“) verkauft die Hostie an
- (2) einen Juden (Jonathas, aus „Syria“). Dieser
- (3) und mehrere (vier) andere Juden
- (4) martern die konsekrierte Hostie (*put hym to a new passyoun*, V. 38), indem sie
 - (4.1) sie mit fünf Dolchen durchbohren (worauf die Hostie zu bluten beginnt),
 - (4.2) sie an einen Pfahl bzw. eine Säule (*pillar*) nageln,
 - (4.3) sie mit Zangen wieder von dort abreißen,
 - (4.4) sie in ein Tuch legen und in einen Kessel mit kochendem Wasser werfen (der sodann von Blut überströmt) und
 - (4.5) sie in einen Ofen legen (der explodiert).
- (6) Ein Bild Christi erscheint *with wondys bloody* (V. 47) und bewegt
- (7) die Juden zu Reue und Bekehrung.

²⁴ NICHOLS, Ann Eljenholm, *The Croxton Play of the Sacrament: a Re-Reading*, in: *Comparative Drama* 22 (1988), S. 117–137, hier: S. 117. Schon MALTMAN, *Sister Nicholas, Meaning and Art in the Croxton Play of the Sacrament*, in: *English Literary History* 41 (1974), S. 149–164, hatte die engen Bezüge zur Liturgie der Karwoche herausgearbeitet; vgl. auch oben, Anm. 14.

²⁵ NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 123 f.; HOMAN, Richard L., *Two Exempla. Analogues to the Play of the Sacrament and Dux Moraud*, in: *Comparative Drama* 18 (1984), S. 241–251.

²⁶ NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 130.

Diesen „banns“ entspricht der Text des Stücks in groben Zügen; am Ende erscheint dort allerdings ein Bischof, der zur Taufe überleitet und alle Anwesenden zu einer Prozession in die (nahe stehende?) Kirche einlädt. Das wichtigste Element, das nicht schon von den Herolden angekündigt wurde (und insofern eine überraschende Wirkung gezeitigt haben dürfte), ist, dass der jüdische Protagonist Jonathas seine Hand verliert: Die blutende Hostie bleibt wunderbarerweise daran hängen – auch dann noch, als die Spießgesellen die Hostie an den Pfahl nageln (4.2) und ihn davon losreißen (vgl. Regieanweisung zu V. 515). In den folgenden Elementen des Hostienwunders (bis 4.5) sind Hostie und Hand also unlösbar miteinander verbunden. Nicht gut motiviert erscheint, dass die Juden sich sodann, zwischen (4.2) und (4.3), in ihr *chamber* zurückziehen (V. 521) und damit das Spielfeld (*place*) für den Arzt und seinen Diener freigeben. Auch deren Auftritt ist nicht angekündigt. Nach ihrer 127 Zeilen langen „Einlage“ werden Magister *Brundyche* und sein *Colle* unverrichteter Dinge von den Juden fortgejagt; das Problem der abgetrennten Hand wird erst in der Auflösung am Ende des Stückes behoben, als das Christusbild den Juden auffordert, zu dem Kessel zu gehen und seine Hand *to thy salvacion* zu berühren (V. 777).

Der „klassische“ Fall in der Geschichte des antijüdischen Hostienfrevelvorfurfs war bekanntlich die Pariser Affäre von 1290.²⁷ Nach den meisten Quellen kaufte ein Jude das Sakrament von einer christlichen Frau – seiner eigenen Magd oder einer armen Frau, die damit ein Pfand auslösen wollte. Er martert es dann allein oder zusammen mit anderen Juden, wobei unterschiedliche Werkzeuge benutzt werden, um ihm „Wunden“ zuzufügen. Schließlich nimmt er ein großes Messer oder eine Lanze und sticht mitten hinein, sodass die Hostie stark zu bluten beginnt. In manchen Versionen schlägt er zusätzlich noch mit einem Hammer oder einer Peitsche darauf ein; fast immer aber wirft er sie schließlich in einen Kessel mit kochendem Wasser, das zu Blut wird oder sich damit vermischt, während sich die Hostie zuweilen in Fleisch verwandelt. In späteren Versionen wirft der Jude sie endlich in ein Feuer oder aber in den Abort; die Hostie erhebt sich jedoch daraus und es erscheint das Bild des Gekreuzigten. Das „Verbrechen“ wird jedenfalls von einer (anderen) christlichen Frau entdeckt, der Jude wird mit dem Feuer-tod bestraft, während seine Frau und seine Kinder die Taufe annehmen.²⁸

²⁷ Die folgende Zusammenfassung basiert auf LOTTER, Friedrich, Hostienfrevelvorfurf und Blutwunderfälschung bei den Judenverfolgungen von 1298 („Rintfleisch“) und 1336–1338 („Armleder“), in: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, Bd. 5: Fingierte Briefe, Frömmigkeit und Fälschung, Realienfälschung, Hannover 1988 (Schriften der MGH 33,5), S. 533–583, hier: S. 537 f. Schon die frühesten Erzählungen über den angeblichen Frevel weisen beachtliche Unterschiede auf; vgl. *Chronicon de Lanercost*, 1201–1346, hg. v. Joseph STEVENSON, Edinburgh 1839 (Bannantyne Club Publications 65), S. 135: [...] *et tamen frater W. Herbert, qui vidit, aliter refert*. Ein weiteres Exempel über dieses Ereignis ist gedruckt in: *La Tabula Exemplorum Secundum Ordinem Alphabeti. Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII^e siècle*, hg. v. J.-Th. WELTER, Paris, Toulouse 1927, S. 101 f.

²⁸ Vgl. auch RUBIN, Miri, *Gentile Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven 1999.

Vor diesem Hintergrund können wir hinsichtlich der Motivkonstruktion im *Play of the Sacrament* zunächst festhalten, dass Nichols' Annahme nicht zutrifft, das Stück entferne sich durch seine Anhäufung von Wundertaten und dadurch, dass das Bluten der Hostie allein noch keine Konversion bewirke, vom üblichen Muster der Hostienfrevelerzählungen.²⁹ Vielmehr erscheint die merkwürdige Starrköpfigkeit des jüdischen Protagonisten, der sich vom Bluten der Hostie ungerührt zeigt und sie noch in einen Kessel wirft, schon in der frühesten Version der Pariser Erzählung, die um 1294 in der Chronik des Jan von Thilrode in Gent aufgezeichnet wurde: Nachdem die Hostie zu bluten begann, hätten sich demnach „viele bekehrt“; doch damit nicht genug, fährt die Erzählung mit einer merkwürdigen Konjunktion fort: *Insuper hostia ponebatur in caldario pleno aqua, ut bulliretur et destrueretur*.³⁰ Die fortgesetzte Misshandlung trotz vielfältiger Wunderzeichen wird von den späteren Fassungen noch unterstrichen, so in dem anonymen Traktat *De Miraculo Hostiae a Judaeo Parisiis Anno Domini M.CC.XC Multis Ignominis Affectae*. Als aus der Hostie Blut hervortritt, sagt es der Jude zunächst seiner Frau und seinen Kindern. Während die Frau schockiert reagiert, zeigt sich der Jude zwar „auch erschrocken, aber ohne Reue“ und greift nochmals nach der Hostie, um sie weiter zu schlagen; dann wirft er sie nacheinander in ein Feuer, in den Abort und schließlich in den schon bekannten Kessel. Da erhebt sich die Hostie und zeigt sich dem Juden *in corporis Domini crucifixi specie*.³¹

Hingegen sind die frühen Erzählungen über den Pariser Hostienfrevell noch nicht von der spätmittelalterlichen Verehrung der „Arma Christi“ beeinflusst, was für das *Play of the Sacrament* zweifellos zutrifft. Die kumulative Abbildung der Leidens- bzw. Passionswerkzeuge Christi auf einem Andachtsbild, das meist auch ein Antlitz des Schmerzensmannes zeigt („Imago pietatis“), stellt ein zentrales Objekt der Passionsfrömmigkeit des Spätmittelalters dar. Homan hat mit Recht hervorgehoben, wie gerade die „Passion“ der Hostie im *Play* (V. 657–712) von ausdrücklichen Anweisungen für das, was die Juden an ihr tun, und von genauen Beschreibungen dieses Tuns begleitet wird:

“Hence the audience not only sees each of the following items, but hears them named several times: ‘pyntonys’ used to draw the ‘naylys’; the ‘clothe’ used to wrap the ‘cake’ when it is put into the ‘cawdron’; the ‘dagger’ used to stir the ‘oyle’ which then ‘waxyth redde as blood’; the ‘ovyn’ into which the Host is sealed and the ‘fyre’ which is kindled with ‘straw and thornys kene’.”³²

²⁹ NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 124.

³⁰ Iohannis de Thilrode *Chronicon*, bearb. v. I. HELLER, in: MGH SS 25, Hannover 1880, S. 557–584, hier: S. 578.

³¹ *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, hg. v. Martin BOUQUET, Bd. 22, Paris 1840, S. 32 (*perterritus quoque Judaeus, sed non compunctus*), S. 33 (*suae majestatis virtute sursum elevata, in corporis Domini crucifixi specie Judaeo se videndam praebuit*); vgl. dazu EDER, Manfred, *Die „Deggendorfer Gnad“*. Entstehung und Entwicklung einer Hostienwallfahrt im Kontext von Theologie und Geschichte, Passau 1992 (Deggendorf – Archäologie und Stadtgeschichte 3), S. 159–162.

³² HOMAN, *Devotional Themes* (wie Anm. 6), S. 335.

Es war Romuald Bauerreiß, der im Jahre 1931 erstmals die These entwickelt hatte, dass die Verehrung der „Arma Christi“ im Zusammenwirken mit einem lokalen Kult der „Imago pietatis“ zur Entstehung diverser Hostienfrevelbeschuldigungen beigetragen habe.³³ Manfred Eder hat diesen Ansatz auf die Deggendorfer „Gnad“ und die Verfolgung von 1338 angewandt. Er verzeichnet die Parallelen zwischen den auf der „Imago pietatis“ abgebildeten Passionsinstrumenten und denjenigen, die von den Juden im Zuge des angeblichen Frevels benutzt worden sein sollen. In dem Kessel sieht Eder ein Symbol für die Schüssel, in der Pilatus seine Hände wusch.³⁴ Im Hinblick auf das *Play*, wo der Kessel ja mit Öl gefüllt ist, erscheint freilich Nichols' Auffassung plausibler, wonach es eine Anspielung auf die Salbung Christi vor seiner Grablegung (symbolisiert durch die Niederlegung im Ofen) darstellt.³⁵ Jedenfalls dürfen wir festhalten, dass die „relecture“ des Hostienfrevelnarrativs im Lichte der „Arma Christi“-Verehrung zur Entstehungszeit des *Play of the Sacrament* bereits Gemeingut war.

Auch die Erscheinung einer Christusfigur am Ende des Hostienfrevels stellt keine Besonderheit des *Play* dar, sofern man das Stück im Rahmen der Erzähltradition des 15. Jahrhunderts betrachtet. Ein verwandtes Motiv begegnet z. B. in einer spätmittelalterlichen Fassung der Pariser Hostienfrevelgeschichte, wo Christus zwar nicht als *chylde* [...] *with wondys bloody* (V. 804) erscheint, wohl aber als Gekreuzigter.³⁶ Nach Angaben der älteren Forschung soll dieses Motiv erstmals in Alfonso de Spinas *Fortalitim Fidei* (1458/59) der Erzählung angefügt worden sein; auf einem Wandteppich aus dem frühen 16. Jahrhundert in Angers ist es bildlich dargestellt.³⁷ Nicht zuletzt erscheint es in der dramatisierten französischen Fassung des *Mistère de la Sainte Hostie*.³⁸

³³ BAUERREISS, Romuald, *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931, S. 103. Den Hinweis auf diese Studie verdanke ich dem kürzlich verstorbenen Prof. Dr. Christoph Gerhardt, Trier.

³⁴ EDER, Deggendorfer Gnad (wie Anm. 31), S. 165–169; zum Kessel-Motiv ebd., S. 168 f., Anm. 133.

³⁵ NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 125, nennt den Vorgang „a highly stylized burial“. Diese Symbolik dürfte tatsächlich in dem Stück am Werk gewesen sein, erklärt allerdings nicht, wie der Kessel überhaupt in den Pariser „Archetyp“ der antijüdischen Hostienfrevellegende gelangt ist, für den die „Arma Christi“-Verehrung offenbar noch keine Rolle spielte. Wahrscheinlich spielte ein Kessel in dem historischen Anlass des Pariser Hostienfrevelvorwurfs eine gewisse Rolle; vgl. YUVAL, Israel J., *Zwei Völker in deinem Leib. Gegenseitige Wahrnehmung von Juden und Christen*, (dt.) Göttingen 2007 (*Jüdische Religion, Geschichte und Kultur* 7), S. 211–236, bes. S. 236 f., und METZGER, Thérèse und Mendel, *Jewish Life in the Middle Ages. Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, Secaucus/NJ 1982, S. 258 f. und Tafeln 108 (S. 78) und 114 (S. 81). Der Pariser „Hostienfrevel“ kombiniert also, wie oben ausgeführt, selbst bereits mehrere Motive.

³⁶ Vgl. oben Anm. 31.

³⁷ Vgl. LAVIN, Marilyn Aronberg, *The Altar of Corpus Domini in Urbino*. Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca, in: *Art Bulletin* 49 (1967), S. 1–24, hier: S. 5, Anm. 30 mit Verweis auf eine Schrift von 1725.

³⁸ Ebd., S. 5; vgl. oben, Anm. 3.

Woher stammt also das blutende Kind? Homan nahm an, es handle sich um „a vestige of the anti-Semitic roots of the story“ in Form des Ritualmordvorwurfs, der in England erstmals gegen Mitte des 12. Jahrhunderts (und zwar gerade in East Anglia) aufkam und der hier mit dem Hostienfrelv-Thema verknüpft worden sei.³⁹ Das Christuskind erscheint aber in Hunderten von Hostienmirakeln aus ganz Europa⁴⁰, sodass keine Notwendigkeit besteht, es auf eine Ritualmordgeschichte zurückzuführen. Die wichtigste Vorlage dürfte vielmehr das Motiv der „Gregorsmesse“ gewesen sein.⁴¹ In manchen dieser Mirakelgeschichten, in denen nicht von Juden, sondern von zweifelnden oder verzweifelnden Christ(inn)en die Rede ist, „blutet“ das Kind tatsächlich, und einige Exempla lassen vermuten, dass sie ihrerseits Motive aus den antijüdischen Hostienfrelvgeschichten aufnahmen.⁴²

Ungeachtet dessen gibt es Hinweise darauf, dass ein blutendes Kind bereits lange vor der Entstehung des *Play of the Sacrament* zur antijüdischen Variante der Hostienfrelvlegende gehört hat.⁴³ Es erscheint in einer französischen Analogie des Stückes, die 1513 in Metz aufgeführt worden sein soll und die wohl nicht von dem englischen *Play* abhängt⁴⁴, und wahrscheinlich gab es auch im Rheinland eine Tradition der Legende, in der die Motive des Hostienfrelvs und der Christusfigur miteinander verknüpft waren. Schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts sollen die Kölner Juden ein Wachsmodell Christi in Nachahmung der Passion gemartert haben. Interessanterweise sei dabei der Stich mit der Lanze, der das Blut hervorquellen ließ, erst erfolgt, nachdem die Hände und Füße durchbohrt wurden – zweifellos eine stilisierte Kreuzigung ähnlich der im *Play of the Sacrament* an der Hostie vorgenommenen.⁴⁵ Der Egmonder Chronist

³⁹ HOMAN, *Two Exempla* (wie Anm. 25), S. 244. Ähnlich LAMPERT, *Jew* (wie Anm. 16), *passim*; SCHERB, *Staging Faith* (wie Anm. 4), S. 79, und OWENS, *Stages* (wie Anm. 17), S. 76.

⁴⁰ Vgl. TUBACH, Frederic C., *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969 (FF Communications 204), Nr. 2689 (c), S. 212.

⁴¹ Vgl. NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 135, Anm. 47; OWENS, *Stages* (wie Anm. 17), S. 56 f.

⁴² Vgl. z. B. RUBIN, *Corpus Christi* (wie Anm. 14), S. 121, mit Hinweis auf ein mittelenglisches Gedicht; ebenso die Exempla bei HERBERT, John Alexander, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Bd. 3, London 1910, Nr. 33, S. 576 f., und Nr. 13, S. 699.

⁴³ Vgl. EDER, *Deggendorfer Gnad* (wie Anm. 31), S. 163: „Den abschließenden Höhepunkt bilden vielfach Erscheinungen Christi, oft in Gestalt des Jesuskindleins, in dem das Mittelalter nicht nur das Weihnachtsgeschehen, sondern genauso den Mann repräsentiert sah, der vom Mutterleib bis zur Auferstehung gelitten hat.“ Vgl. dazu SCHMID, Franz, *Die eucharistischen Wundererscheinungen im Lichte der Dogmatik*, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 26 (1902), S. 492–517, hier: S. 503.

⁴⁴ Siehe unten, Anm. 68.

⁴⁵ Arnoldi *Chronica Slavorum*, hg. v. Georg Heinrich PERTZ, Hannover 1868 (MGH SRG 14), S. 169 f.: *Quam dum more suo contumeliis afficerent et cetera, que in passione eius leguntur, flagellando, colaphizando, conspuendo inplessent et clavis manus et pedes perforassent, tandem lancea latus eius perfoderunt, et continue exivit sanguis et aqua*. Die Chronik wurde ca. 1204–1209 abgefasst.

Wilhelmus Procurator überliefert zwischen ca. 1323 und 1332 einen wohl rein legendarischen Vorwurf gegen die Juden von Remagen: Dort sei die Hostie von einigen Juden, *in Christi passione patrizare studentibus*, wie im Play auf einen Tisch gelegt und verwundet worden. Schließlich ließ ihr „Meister“ ein besonders großes Messer herbeibringen; doch als man zum Schlag ausholte, entzog sich die Hostie mit einem lauten Aufschrei wie dem eines Kindes, worauf die Nachbarn das Haus zu stürmen versuchten, um, „wie sie annahmen, die Ermordung eines schreienden Kindes zu verhindern“ (*vagientis, ut putant, pueri interitum praevenire*).⁴⁶

Auch in anderen Bezügen sind niederrheinische und niederländische Traditionen über frevelhafte Juden für unser Thema von Bedeutung. Die zitierten Chronisten Johannes von Thilrode in Gent (der früheste Chronist der Pariser Affäre), Arnold von Lübeck (der um 1200 den Kölner „Vorfall“ registrierte) und Wilhelmus Procurator (der die Geschichte über das „Ereignis“ in Remagen überliefert) geben jeweils an, sich auf „authentische“ Berichte zu stützen, die ihnen vermutlich von vagierenden Bettlern zugetragen wurden, die von sich behaupteten, als Juden an den Freveln teilgenommen zu haben und unter dem Eindruck der Wunder zum Christentum konvertiert zu sein.⁴⁷ Auch Jonathas gelobt schließlich: *Now wyll we walke by contré and cost, / Owr wyckyd luyng for to restore* (V. 964 f.), und den „banns“ ist zu entnehmen, es sei ein jüdischer Haushalt von elf Personen konvertiert (V. 55). Während also die meisten Versionen der Pariser Hostienfrevellgende von der Hinrichtung des oder der Beschuldigten berichten, unterstreicht diese Form der Geschichte schon durch die Art und Weise ihrer Verbreitung das Moment der Konversion.

Indirekt dürfte dieses Element des *Play of the Sacrament* von einer weiteren, häufig erzählten antijüdischen Wundergeschichte beeinflusst worden sein, von der Legende des wundertätigen Christusbildes in Beirut, die seit Gregor von Tours im lateinischen Westen ungemein verbreitet war.⁴⁸ Sie findet sich auch in englischen Exempelsammlungen wie dem *Alphabet of Tales*; auch hier wird das Geschehen als Wiederholung der

⁴⁶ Willelmi capellani in Brederode et procuratoris Egmondensis chronicon, hg. v. C. PIJNAKER HORDIJK, Amsterdam 1904 (Werken uitg. door het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht, 3. Ser., 20), S. 132 f.

⁴⁷ Arnoldi Chronica Slavorum (wie Anm. 45), S. 170 (*Et qui vidit testimonium perhibuit, et scimus, quia verum est testimonium eius. Nam idem Iudeus divinitus illuminatus hec vidit et credidit*), Iohannis de Thilrode Chronicon (wie Anm. 30), S. 578 (*Hiis miraculis visis, Iohannes exhibitor presentium cum omni familia sua ad fidem catholicam est conversus*); Willelmi chronicon (wie Anm. 46), S. 132 ([...] *qui statim ad ecclesiam fugiens et baptismum [...] suscipiens dicta mihi miracula scriptis autenticis demonstravit*). Zu diesem Zusammenhang bereite ich eine gesonderte Studie vor; vgl. vorläufig CLUSE, Christoph, Studien zur Geschichte der Juden in den mittelalterlichen Niederlanden, Hannover 2000 (FGJ A 10), S. 354–359.

⁴⁸ Zuerst in Gregor von Tours, *De gloria martyrum*, in: MPL 71, Paris 1849, Sp. 724; vgl. TUBACH, Index (wie Anm. 40), Nr. 1373, S. 110. Vgl. LOTTER, Friedrich, Die Predigt des Giordano da Pisa am Fest der *Passio imaginis Salvatoris* 1304 in Florenz, in: *Aschkenas* 6 (1996), S. 55–86.

Passion dargestellt⁴⁹; zudem soll das Blut und Wasser aus dem Beirut Bild heilende Kraft besessen und so eine große Zahl von Juden zur Konversion und Taufe durch den Ortsbischof bewegt haben, wie es ähnlich auch im *Play of the Sacrament* (V. 828–1005) geschieht. Nicht zuletzt vermag diese Tradition zwei bislang ungeklärte Ortsangaben in dem mittellenglischen Stück zu erklären: Zum einen soll der Jude Jonathas aus *Surrey* (V. 19) oder *surgery* (V. 96) stammen, also aus Syrien.⁵⁰ Zum anderen erzählt die Legende, dass etwas von dem wundertätigen Blut von Beirut nach Rom gebracht worden sei, wo es aufbewahrt und mit einem Fest geehrt werde⁵¹, worauf vielleicht die „banns“ des mittellenglischen Schauspiels mit den Worten *at Rome bis myracle ys knowen welle kowthe* (V. 56) hinweisen.⁵²

Es gibt weitere gewichtige Indizien für einen Einfluss niederländischer Traditionen auf das *Play*: Im Jahr 1370 waren die Juden von Brüssel und Löwen des Hostienfrevels beschuldigt und verbrannt worden, nachdem eine angebliche Konvertitin sie angeklagt hatte. Die Namen der jüdischen Hausvorstände, die damals gefangen und hingerichtet wurden, sind aus den herzoglichen Rechnungen bekannt. Während sich unter ihnen kein „Jonathas“ befand⁵³, taucht dieser Name gerade für den „Hauptverantwortlichen“ der Tat in den ausführlichen Legenden auf, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen, d. h. aus der Entstehungszeit unseres Mirakelspiels. Vermutlich haben beide eine gemeinsame Vorlage in einer späteren Fassung der Pariser Legende.⁵⁴ Ein zweites gemeinsames Merkmal der Pariser und Brüsseler Legenden wie auch des *Play of the Sacrament* ist die häufige Anrufung „Mohammeds“ durch die

⁴⁹ An Alphabet of Tales. An English 15th Century Translation of the *Alphabetum* Narrationum of Etienne de Besançon, from Additional MS. 25,719 of the British Museum, Bd. 1, hg. v. Mary Macleod BANKS, London 1904 (Early English Text Society, Original Series 126), S. 158 f.

⁵⁰ Damit ist sicherlich nicht Surrey in England gemeint. Diese Emendation von *surgery* (V. 96) durch den Herausgeber verwischt die Spur einer ursprünglichen, aber vom Schreiber nicht erkannten Bedeutung.

⁵¹ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Bd. 2, hg. v. Giovanni Paolo MAGGIONI, Florenz 21998 (Millennio Medievale 6), S. 935: *Vnde et Rome consecrata est ecclesia in honorem saluatoris ubi ampulla cum illo sanguine reseruatur et sollempne festum tunc agitur.*

⁵² Die Ortsangabe bezieht sich zwar, wie aus den folgenden Zeilen (gesprochen von dem anderen *vexillator*) erhellt, auf eine Aufführung dort im Jahr 1461. Dabei könnte es sich aber auch um den Versuch handeln, die Erwähnung von Rom in einer Vorlage zu rationalisieren. – Der Name der Stadt „Eraclea“, in der sich das Wunder ereignet haben soll, bleibt weiterhin unerklärt.

⁵³ Der Name ist überhaupt selten im aschkenasischen Kulturkreis: BEIDER, Alexander, A Dictionary of Ashkenazic Given Names. Their Origins, Structure, Pronunciation, and Migrations, Bergenfield/NJ 2001, S. 448 f., führt s. v. „Yonosn“ nur wenige Belege auf (darunter nur einen für die Variante auf „-as“); SEROR, Simon, *Les noms des Juifs de France au Moyen Âge*, Paris 1990, bietet überhaupt keinen Beleg.

⁵⁴ „Den Juden Jonathas hat es wohl nie gegeben“: CLUSE, Studien (wie Anm. 47), S. 288 f. Den Zusammenhang mit der Brüsseler Affäre von 1370 hat auch CHEMERS, *Anti-Semitism* (wie Anm. 19), bemerkt; zum Namen „Jonathas“ s. dort S. 41 f.

Juden.⁵⁵ Die Vorstellung von „Mohammed“ als einem „Gott der Juden“ beruht auf neuen Feindbild-Konstruktionen im lateinischen Westen, denen wir an dieser Stelle nicht weiter nachgehen können. Es drängt sich allerdings der Eindruck auf, dass diese absurde Idee vor allem dort akzeptiert wurde, wo es – wie in England nach 1290, in Frankreich nach 1394 und in den südlichen Niederlanden nach 1370 – gar keine ortsansässigen Juden mehr gab.

Vor diesem Hintergrund erscheint schließlich auch der Name des Quacksalbers – Meister Brundyche (ein *pun* auf „brown ditch“) von Brabant – in einem neuen Licht: Er dürfte auch noch etwas anderes sein als der Reflex einer verbreiteten Antipathie gegen die „Flemings“ in den Handelszentren des englischen Südostens.⁵⁶ Vielleicht hat auch der Name von Brundyches subversivem Diener, Colle (vgl. mlat. *collum*, „Hals, Nacken, Genick“), einen Bezug zur niederländischen Region: Während der Knecht des Salbenkrämers in den meisten kontinentalen Osterspielen, wie erwähnt, Rubin heißt⁵⁷, findet sich zumindest in einem Spiel des 16. Jahrhunderts in niederländischer Sprache der Name „Naurneck“ („Enghals“) für diese Figur, womit zweifelsohne auf deren Charakter als Galgenvogel angespielt wird.⁵⁸

Aufs Ganze gesehen, ist es also wahrscheinlich, dass die Zutaten zu dem spezifischen Gebräu einer antijüdischen Hostienfrevellgeschichte, wie sie im *Play of the Sacrament* von Croxton anzutreffen sind, bereits in einer Textvorlage existierten, die ihrerseits wohl erst im 15. Jahrhundert entstanden ist. Diese Vorlage dürfte, da in ihr die Dialoge noch kaum ausgearbeitet gewesen sein dürften, speziell für die „banns“ benutzt worden sein.

In der (hypothetischen) Vorlage wie auch in den „banns“ fehlen nun freilich zwei Elemente, die – so steht zu vermuten – erst bei der Umwandlung in ein Schauspiel hineinmontiert wurden und denen wir uns zum Schluss zuwenden müssen. Es handelt sich zum einen um Jonathas' Verlust seiner Hand bei dem Versuch, sie von der Hostie, an der sie festhängt, wegzureißen, und zum anderen um die Quacksalberszene. Hinter ersterem stand augenscheinlich ein weiteres antijüdisches Legendenmotiv, nämlich das Strafwunder, das einen Juden ereilte, der sich beim Begräbnis der Jungfrau Maria an deren Leichnam vergreifen wollte. Das Mirakel wird unter anderem in der *Legenda Aurea* erzählt⁵⁹ und erscheint in etwas abgewandelter Form auch in dem niederländi-

⁵⁵ Vgl. CHEMERS, *Anti-Semitism* (wie Anm. 19), S. 45–47 (die Quelle zum Brüsseler Vorfall, die diese Anrufung unterstellt, ist sicher nicht „zeitgenössisch“, wie Chemers behauptet, sondern stammt ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert; auch sonst enthält der theoriebeladene Essay viele historische Fehler).

⁵⁶ GIBSON, *Theater* (wie Anm. 2), S. 36 f.; LAWTON, *Sacrilege* (wie Anm. 4), S. 292.

⁵⁷ Vgl. Anm. 8.

⁵⁸ TERSTEEG, Jacques, *The Brouwershaven Chamber of Rhetoric De Roode Lelie and the Esbatement van vijf personagien ghenamt Jan Goemoete*, in: *European Medieval Drama* 4 (2000), S. 127–140, hier: S. 139.

⁵⁹ *Legenda Aurea* (wie Anm. 51), S. 784 f.: *Tunc manus eius ambe subito aruerunt et lectulo adhaerunt ita ut ad lectulum manibus penderet et nimio cruciatu uexatus lamentabiliter eiularet.*

schen Spiel *De zevenste blijschap* auf der Bühne, einer der „sieben Freuden Mariens“, die seit 1448 regelmäßig in Brüssel aufgeführt wurden.⁶⁰ Es lieferte offenbar auch der Stoff für den verlorenen Text des „Fergus“-Wagens im Yorker Fronleichnamszyklus⁶¹, wobei im Hinblick auf die im Folgenden zu untersuchende Komik der Szene zu beachten ist, dass die Yorker Maurergilde 1431/32 darum bat, von der Pflicht zu ihrer Aufführung entbunden zu werden: Sie rufe nämlich unziemliches Gelächter hervor.⁶²

Trotz des antijüdischen Potenzials dieses Mirakels ist mir – vom vorliegenden Stück abgesehen – keine Version der Hostienfrellegende bekannt, in die es eingebaut worden wäre. Tatsächlich sind die Gründe für seine Verwendung im *Play of the Sacrament* wohl vor allem in dramaturgischen Erfordernissen zu suchen: Sie dient offenbar einzig und allein dazu, den Auftritt des Doktors zu motivieren. Die Montage der Quacksalber-Szene in das Stück an zentraler Stelle (sie teilt es in zwei etwa gleich lange Hälften⁶³) ist nämlich keineswegs so un gelenk wie von Craig behauptet; sie erfordert eine ganze Reihe von Modifikationen: In dem Moment, in dem die Hostie zu bluten beginnt (*Here þe Ost must blede*, Regieanweisung zu V. 480), nimmt das Tempo der Aufführung deutlich zu; als Jonathas feststellt, dass er die blutende Hostie nicht mehr aus der Hand bekommt, „dreht er durch“ (*þe renneth wood*, zu V. 503). Seine Gefährten nageln daraufhin das Sakrament an einen Pfahl und reißen Jonathas von ihr los, was allerdings auf Kosten des Verlustes seiner Hand geschieht, die fest mit der Hostie verbunden bleibt (*Here shall thay pluke þe arme, and þe hond shall hang styll with þe Sacrament*, zu V. 515).⁶⁴ Dieser Vorgang markiert exakt den Moment, in welchem Colle (*þe lechys man*) auf die Bühne (*þe place*) tritt (zu V. 524). Nach längerem Hin

⁶⁰ Vijf geestelijke toneelspelen der middeleeuwen, hg. v. Joseph ENDEPOL, Amsterdam 1940, S. 222–224.

⁶¹ Vgl. SCHERB, *Physicians* (wie Anm. 23), S. 165; OWENS, *Stages* (wie Anm. 17), S. 40 f.; BUTTERWORTH, *Magic* (wie Anm. 15), S. 141 f. Eine weitere mögliche Analogie, die Hand der an Marias Jungfräulichkeit zweifelnden Hebamme im Weihnachtsspiel des „N-Town“-Zyklus, nennt SPECTOR, *Time* (wie Anm. 4), S. 196.

⁶² Vgl. HOMAN, *Devotional Themes* (wie Anm. 6), S. 329. BUTTERWORTH, Philip, *Substitution. Theatrical Sleight of Hand in Medieval Plays*, in: *European Medieval Drama* 9 (2005), S. 209–229, unterstreicht S. 214 auch die komische Gestaltung eines Mariä-Himmelfahrt-Stücks im Spanien des 16. Jahrhunderts.

⁶³ Vgl. NICHOLS, *Play* (wie Anm. 24), S. 117; vgl. DILLON, Janette, *What Sacrament?*, in: *European Medieval Drama* 4 (2000), S. 187–200, bes. S. 190 f.

⁶⁴ Der merkwürdige Umstand, dass Jonathas damit (zumindest „teilweise“) gemeinsam mit der Hostie „gekreuzigt“ wird, und die offensichtliche Zergliederung seines jüdischen Körpers haben in den neueren Interpretationen vielfache Aufmerksamkeit gefunden: LAVEZZO, Kathym, *Complex Identities. Selves and Others*, in: *The Oxford Handbook of Medieval Literature in English*, hg. v. Elain M. TREHARNE, Greg WALKER und William GREEN, Oxford 2010, S. 434–456, hier: S. 452; NISSE, Ruth, *Defining Acts. Drama and the Politics of Interpretation in Late Medieval England*, *Notre Dame/IN* 2005, S. 101; LAMPERT, Lisa, *Gender and Jewish Difference from Paul to Shakespeare*, *Philadelphia/PA* 2004, S. 102 f., CLARK/SPONSLER, *Othered Bodies* (wie Anm. 17), S. 72.

und Her, wie man es auch aus den Salbenkrämer-Szenen der Osterspiele kennt, bietet *Master Brundyche* Jonathas seine Hilfe an. Colle macht den absurden Vorschlag, der Jude möge zum Zweck der Diagnose eine Urinprobe abgeben (*in a pott yfyt please yow to pyssse*, V. 648), woraufhin Doktor und Assistent fortgejagt werden. Erst dann folgt der Versuch, die Hostie durch Kochen im Kessel und Backen im Ofen zu zerstören.

Der Einbau der Quacksalber-Szene stellt, ungeachtet der Anlehnung an den Passionssteil spätmittelalterlicher „Mystery Cycles“, sicher keine perfekte Analogie zwischen dem *Play of the Sacrament* und den Osterspielen mit ihren Salbenkrämer-Szenen her.⁶⁵ Doch verdeutlicht die Szene hier wie dort die Begrenztheit des weltlich-profanen Heil(ungs)versprechens und öffnet damit den Blick auf die nun folgende Wendung des Stückes: die symbolische Auferstehung Christi (Erscheinung der Christusfigur) und die Bekehrung der Juden.⁶⁶

Tiefgreifender noch sind die gattungsbezogenen Veränderungen im Übergang von einer erbaulichen Erzählung zum unterhaltenden Schauspiel. Eine ähnliche Verschiebung lässt sich auch in einer italienischen Analogie beobachten, dem ca. 1498 in Florenz publizierten Stück *Un miracolo del Corpo di Cristo*. Hier beginnt die Handlung mit einer derben Wirtshaus-Szenerie und endet mit der namentlichen Aufrufung aller Juden der Stadt auf die Bühne, wo sie von den „Soldaten“ verhaun werden⁶⁷ – zweifellos ein brutales und verstörendes Schauspiel, das aber zugleich das jüdenfeindliche Gewaltpotenzial des Stückes (in dem die jüdischen Frevler „verbrannt“ werden) in vergleichsweise kontrollierte, stilisierte Bahnen überführt. Auch der Bericht des Chronisten Philippe de Vigneulles über die Aufführung eines Hostienmirakelspiels in Metz an Pfingsten 1513 verrät, dass es dem Zuschauer keineswegs vordringlich um die fromme Botschaft oder gar den Lehrgehalt des Stückes ging. Er beschreibt es als *un mystere fort biaulx et les secrets moult bien faits* und ist vor allem von den vielen „Special Effects“ (*engiens et secrets*) fasziniert: das Bluten der Hostie (*comme se ce fut ung enfant qui pissoit* – „wie ein pinkelndes Kind“) und ihr Schweben über der Bühne. Er schätzt auch das Können des Schauspielers, der die Rolle des Juden spielt (*faisoit moult bien son personnage*).⁶⁸ Wir dürfen unterstellen, dass auch die Menschen in dem englischen Dorf Croxton, die sich irgendwann in den 1460er-Jahren an einem Montag auf dem Hang vor ihrer Pfarrkirche niedergelassen hatten, um dem Gastspiel einer Theatergruppe beizuwohnen⁶⁹, beeindruckt waren von den erstaunlichen und in

⁶⁵ Man könnte spekulieren, dass der Salbenkrämer seine Ware auch für die Einbalsamierung des Leichnams Jesu (der Hostie im Kessel?) vor der Grablegung (im Ofen?) verkauft haben könnte, was den Ort der Einfügung im Play plausibler machte.

⁶⁶ Vgl. HOMAN, *Devotional Themes* (wie Anm. 6), S. 330 und 332 f.

⁶⁷ Vgl. LAVIN, *Altar* (wie Anm. 37), S. 5 f.

⁶⁸ Vgl. PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Histoire du théâtre en France. Les mystères*, Bd. 2, Paris 1880, S. 103 f.

⁶⁹ Weiterhin plausibel erscheint die Rekonstruktion der Szenerie in TYDEMAN, *Theatre* (wie Anm. 5), S. 59 f.; vgl. ebd., S. 58 die Einwände gegen die verbreitete Vermutung, das Stück sei von professionellen Wanderschauspielern aufgeführt worden. Auf ein Gastspiel weist allerdings die

atemberaubender Folge auf sie einwirkenden Bühnentricks (das Bluten der „Hostie“, die abgetrennte Hand, der blutig überkochende Kessel, der berstende Ofen). Mitten hinein in dieses Feuerwerk von Effekten aber platzt der clowneske Auftritt des Quacksalbers und seines Dieners. Die Szene hat vielfältige Funktionen: Sie spiegelt nicht nur thematische Aspekte der Haupthandlung (*Christus medicus*) und hebt kontrastierend deren fromme Lehren hervor. An der Stelle im Text, wo sie einmontiert ist, durch die Platzierung auf der *platea* zwischen den Bühnenbauten, die die Häuser von Jonathas und Aristorius markieren, sowie mit ihrer (erstmaligen) direkten Ansprache des Publikums schafft sie darüber hinaus ein Distanzverhältnis⁷⁰ zum dargestellten Frevel beziehungsweise Mirakel. Nicht zuletzt aber bedient die Szene Erwartungen, die sich in weit höherem Maße auf das Unterhaltsame als auf das Belehrende des Stückes richten. Die Quacksalberszene erfüllt also gattungsbildende Funktionen.

Das Innovative des Textes (um nicht von der „Erfindungsgabe“ seines „Autors“ zu sprechen) liegt nicht so sehr darin, dass er ein „Passionsspiel im Kleinen“ bietet; denn dies lag in der Tendenz der Hostienfrevellegenden des 15. Jahrhunderts. Vielmehr ist es in der gattungstechnischen Weiterentwicklung von der Repräsentation eines Lehrgehalts hin zur dramatischen Symbiose von Belehrung und Unterhaltung zu suchen. Als Schauspiel bleibt das *Play of þe Conuersyon of Ser Jonathas þe Jewe by Myracle of þe Blyssed Sacrament* unverständlich, wenn es nicht von seiner thematisch nur scheinbar irrelevanten, zentralen Burleske her interpretiert wird.

Existenz der von *vexillatores* verkündeten „banns“ hin. Dieser Brauch ist in East Anglia häufiger zu beobachten, so z. B. in Stücken des „N-Town“-Zyklus; vgl. GIBSON, Theater (wie Anm. 2); S. 40. SPECTOR, Time (wie Anm. 4), S. 192. Wahrscheinlich kamen die Schauspieler also aus einem nicht weit entfernten Ort. Dafür schlägt GIBSON (wie oben, S. 35) Bury St. Edmunds vor.

⁷⁰ Vgl. LINKE, Drama (wie Anm. 8), S. 174 f.

TRIERER HISTORISCHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben vom Verein
„Trierer Historische Forschungen e. V.“

Vorsitzender: Lukas Clemens
Geschäftsführung: Friedhelm Burgard

Schriftleitung:

Hans Hubert Anton, Günter Birtsch, Lukas Clemens,
Andreas Gestrich, Alfred Haverkamp, Heinz Heinen,
Elisabeth Herrmann-Otto, Franz Irsigler, Ursula Lehmkuhl,
Lutz Raphael, Christoph Schäfer, Sigrid Hirbodian,
Helga Schnabel-Schüle

Band 68

Kliomedia • Trier

Pro multis beneficiis

Festschrift für Friedhelm Burgard

Forschungen zur Geschichte der Juden
und des Trierer Raums

Herausgegeben von

Sigrid Hirbodian, Christian Jörg,
Sabine Klapp und Jörg R. Müller

Kliomedia • Trier 2012