



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'... dir sind vil sünd vergeben...': over performativiteit en Duitstalig toneel van de middeleeuwen

Dauven-van Knippenberg, C.

Publication date

2014

Document Version

Final published version

Published in

Vooy's

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Dauven-van Knippenberg, C. (2014). '... dir sind vil sünd vergeben...': over performativiteit en Duitstalig toneel van de middeleeuwen. *Vooy's*, 32(2), 17-26.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

... dir sind vil sünd vergeben ...

Over performativiteit en Duitstalig toneel van de middeleeuwen

Carla Dauven-van Knippenberg leidt het studieprogramma Duitse taal en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. In haar onderzoek concentreert zij zich op de mediëvistiek, waarbij zij bijzondere aandacht besteedt aan toneel. Voor Vooys richt Dauven-van Knippenberg zich op de vroegste vormen van voormodern theater in het Duitse taalgebied. Zij beschouwt deze toneelstukken in het licht van John Austins interpretatie van toneel als parasitaire performativiteit, en trekt de toepasbaarheid ervan in twijfel. De woorden die tijdens deze theateruitvoeringen op het toneel werden uitgesproken, hadden wel degelijk een uitwerking buiten de grenzen van het podium.

Performativiteit en voormodern toneel

De meest basale definitie van ‘performativiteit’ is tegelijk de oudste: dingen doen met woorden. John L. Austin introduceerde het begrip in 1955 tijdens zijn colleges over taal filosofie, die onder de titel *How To Do Things With Words* werden gepubliceerd. Het neologisme leidde hij af van het werkwoord *to perform* en hij wilde ermee zeggen dat je met woorden ook een handeling kunt verrichten of bijvoorbeeld, een vonnis kunt voltrekken. Het begrip vond gretig aftrek en vandaag is de strekking ervan nauwelijks meer te overzien. Zo vestigde de cultuurantropoloog Victor Turner (Turner 1986) in zijn publicaties de aandacht vooral op de rol van rituelen als het gaat over de performatieve en transformatieve kracht van woorden en over woorden die handelingen voltrekken. Judith Butler (Butler 1990) pakt in haar ideeën de categorie ‘performativiteit’ op om na te denken over de constructie van gender. Het begrip is dus niet meer beperkt tot de *speech act* maar wordt ook op andere culturele praktijken toegepast. Met name de wereld van de theaterwetenschap heeft zich grondig met Austin en de door het begrip ‘performativiteit’ aangeduide categorie uiteengezet.¹ Austin zag namelijk

1 Meer dan tien jaar (tot 2010) heeft zich een groot aantal wetenschappers uit diverse disciplines projectmatig en onder woordvoering van theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte bezig gehouden met dit fenomeen. Talrijke publicaties getuigen van de brede spreiding van en belangstelling voor het DFG-project ‘Kulturen des Performativen’. In haar onlangs verschenen inleiding op de categorie ‘performativiteit’ geeft Erika Fischer-Lichte een toegankelijk overzicht over de geschiedenis van het begrip. Daarbij gaat de wetenschapper ervan uit dat het culturele fenomenen en processen zijn die ‘dingen doen’, die nieuwe situaties en realiteiten doen ontstaan. (Fischer-Lichte 2012) Met name over performativiteit in teksten uit de voormoderne tijd, zie Herberichs en Kiening (2008: 9-21. Deze mediëvisten verzamelden in de bundel *Literarische*

de kracht van deze performativiteit – van het verrichten van handelingen door woorden – onder meer door toneelspel teniet gedaan. Immers zou het hier, zo stelde Austin, slechts gaan om *parasitaire* performativiteit die tenslotte leidt tot het uithollen van taal:

I mean, for example, the following: a performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. [...] Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the etiolations of language. (Austin 1962: 22)

Dit strenge perspectief dat veelal verzet oproep, blijkt ook voor het toneel van de middeleeuwen niet houdbaar. Hier wordt namelijk geen handeling nagebootst maar ter leering *voórgedaan*. De regisseur of spelleider, de acteurs en de toeschouwers zijn allen deelnemers aan de heilsgeschiedenis die tentoon wordt gespreid. Vaak behoren hun woorden en handelingen tot het geestelijke ritueel dat bij de hele gemeenschap bekend is, veelal is hun functie in de sociale gemeenschap een soortgelijke als op het toneel en is het podium de openbare ruimte.²

Deze globale waarnemingen geven te kennen dat woorden, gesproken door een acteur op het toneel, voor deze vroegste vormen van volkstalig theater niet over een kam geschoren kunnen worden met die van het latere theater van de illusie, waar de taalfilosoof aan dacht toen hij zijn stellingen opzette. Aan de hand van enkele voorbeelden uit het Duitstalig toneel van de middeleeuwen wil deze bijdrage illustreren dat het pre-dramatisch theater dicht tegen Austins eisen aanzit. Volgens hem dient een performatieve handeling woorden te gebruiken die een bepaalde conventie kennen, dienen de personen die bij de handeling betrokken zijn bij de handeling te passen en moeten alle betrokken personen het procedé correct en volledig ten uitvoer brengen - voorwaarden die mijns inziens ruimschoots worden vervuld door dit theater. (Austin 1962: 14-15)

De vroegste vormen van voormodern theater

Een schets van de geschiedenis van het genre plaatst de voorbeeldteksten in hun gebruikersomgeving. In eerste instantie – dit is aan het einde van de tiende eeuw – maak-

Performativität. Lektüren vormoderner Texte een aantal uiteenzettingen van premoderne teksten. Daaruit blijkt dat de literatuur van de middeleeuwen een eigen karakter heeft wat betreft het tot stand brengen van een realiteit door middel van tekst. Mijn bijdrage aan genoemde bundel focust op de tekst en context van het 'Maastrichts Passiespel'. Ik stel hier de vraag welke 'gebruiksaanwijzingen' voor transformaties vallen op te maken, om met deze analyse een bijdrage te leveren aan nadere kennis van het draagvlak van de categorie 'performativiteit'. (Dauven-van Knippenberg 2008: 222-239)

- 2 Dorothea Freise gaat met haar stelling zelfs zover, dat opvoeringen van spelen in de stad van de middeleeuwen niet zijn te verstaan als toneel maar als sociaal handelen. (Freise 2002: 45)

ten de spelen in een sterk gereduceerde vorm deel uit van de paasliturgie.³ Op het graf van de verrezen Christus zongen monniken in dialoog de vraag van de Engel aan de vrome vrouwen en hun antwoord op die vraag:

Engel: Wie zoekt gij, christicolae.

De vrouwen: Jezus van Nazareth.

De engel: Hij ligt hier niet meer. Hij is opgestaan. Gaat en verkondigt dit.⁴

Ten grondslag hieraan ligt het evangelie van Matteüs, dat in de paasnacht tijdens de eerste getijdenbeden, de metten,⁵ werd voorgelezen. De taal waarin gezongen werd was de taal van de kerk, het Latijn, de ‘spelers’ waren monniken, de kostuums en de rekwisieten waren pij en wierooksvat. Dit veraanschouwelijkte Bijbelverhaal dat de liturgie wilde sieren, looft vooral de goedertieren God. Een eerste uitbreiding van deze korte dialoog vond plaats door de verkondiging van de vrouwen aan de apostelen, de gang van de apostelen Petrus en Johannes naar het graf, om zich van de woorden van de vrouwen te overtuigen (evangelie volgens Johannes 20,1-9, gelezen op zaterdag na Pasen) en de wenende Maria Magdalena, die aan de vermeende tuinier vraagt, of deze haar heer heeft gezien (evangelie volgens Johannes 20,11-18, gelezen op donderdag na Pasen). Tot in de achttiende eeuw bleven die Latijnse opvoeringen, die qua intentie theocentrisch als een *laus dei* bedoeld waren, deel uitmaken van de paasliturgie, qua omvang en toon aangepast aan deze hoogste kerkelijke feestdag.

Toneel en de volkstaal

Het eerste volkstalige toneel in het Duitse taalgebied dat is overgeleverd – het Grote Benediktbeurer Osterspielfragment – is rond 1250 te dateren.⁶ Vanaf dit moment tot aan de reformatie en het humanisme, de twee grote stromingen die de middeleeuwen zouden beëindigen, zijn er vandaag rond de tweehonderd spelteksten (Bergmann 1986) en rond de drieduizend vermeldingen van opvoeringen (Neumann 1987) bekend. Deze spelen, die naast de bovengenoemde liturgische spelen op- en tot bloei kwamen, vertonen inhoudelijk een breed spectrum: het heilsvaard van de schepping

3 Een goed overzicht biedt het artikel ‘Osterfeiern’ in het zogenaamde *Verfasserlexikon*. (Linke en Mehler 1989: 92-108)

4 Dit is de perikoop (het door de canon voorgeschreven gedeelte uit een van de vier evangelies voor een bepaalde dag in het kerkelijk jaar) voor de paasnacht, volgens Matteüs 28,1-7. De fundamentele studie van Helmut de Boor uit 1967 is nog steeds toonaangevend voor zover deze de in de paastroop genoemde opsmuk van de paasliturgie betreft. (De Boor 1967)

5 De liturgische getijden zijn binnen de rooms-katholieke kerk, met name in een kloostercontext, een complex van gebeden, die op bepaalde vastgelegde uren van de dag (en de nacht) werden gevierd. De metten waren de gebeden waarmee de dag begon. Dit was om twee uur in de ochtend.

6 Het is in een verzamelhandschrift, de *Codex Buranus*, met vooral liederen opgetekend. Deze liederen werden beroemd door Carl Orff's compositie *Carmina Burana* (1935). Later zullen er ook toneelteksten zijn, die in eigen regieboeken werden opgetekend.

tot en met het Laatste Oordeel, verhalen over Maria en heiligenlegenden en Antichristspelen. Ze behoren niet meer tot de eigenlijke lofprijs van God maar zijn eerder antropocentrisch, want ze beogen – net als hun nauwe verwante, de preek – heilsleer te zijn.⁷ Juist door deze eigenschap zijn die spelen performatief in Austins zin van het woord, zij bewerkstelligen met hun woorden en handelingen bij de deelnemers – bij spelers zowel als bij toeschouwers – immers een wijziging dan wel bevestiging van hun gedrag. Hoe heftig deze leer kan uitpakken moge uit een veel geciteerde⁸ kroniek blijken, die de Saksische bibliothecaris Gottfried Christian Freiersleben in 1760 schreef over een voorval uit dat jaar. In het stadje Eisenach zou een spel zijn opgevoerd over de vijf dwaze en de vijf wijze maagden. Volgens het evangelie van Matteüs (25,1-13) vertelt Jezus dit verhaal om duidelijk te maken dat je altijd voorbereid moet zijn om de tocht naar de hemel te ondernemen. Omdat de dwaze maagden vergeten hadden reserveolie voor hun lampjes mee te nemen op die tocht, waren zij niet voorbereid toen de bruidegom kwam. Deze ging vervolgens alleen met de wijze maagden naar de hemel en sloot de poort goed achter zich. De vijf dwaze maagden konden daarna smeken en bidden wat ze wilden: de poort bleef gesloten. Een van de prominente toeschouwers van de opvoering van dit verhaal in Eisenach, de markgraaf Frederik I, *der Freidige* of *der Gebissene* (1257-1323), was dermate ontzet over het harde lot van de dwaze maagden – ondanks de smeebeden, zelfs van Maria, had God geen medelijden met deze dwaze maagden en besloot hen voor eeuwig te verstoten – dat hij terstond een hersenbloeding kreeg en drie jaar ziek te bed lag voor hij stierf. Dit soort spectaculaire verhalen over het toneel van de middeleeuwen komt wel vaker voor, maar omdat ze veelal in een reformatorische context thuishoren, moet men de factisch-historische waarde ervan met een korreltje zout nemen. Wat desalniettemin blijft is de performatieve kracht van het toneel die blijkt uit dit soort berichten over het genre.

De nieuwe massamedia

De relatie van het toneel van de middeleeuwen met de preek – de theoloog Paul Keppler spreekt al vroeg van een ‘Predigt von der Schaubühne’ – kent tal van facetten. (Keppler 1882) Op de eerste plaats is de beweegreden van die relatie te zoeken in het feit dat spelleider en prediker vaak één en dezelfde persoon waren. Juist in het midden van de dertiende eeuw, toen ook de eerste toneeltekst in de volkstaal tastbaar werd, komen de bedelorden op die zich onder andere ten doel stellen, de grote massa’s van de stedelijke bevolking in hun eigen taal vertrouwd te maken met de heilsleer en zo op

7 Een overzicht van de geschiedenis van het middeleeuws toneel alsmede literatuur over dit genre biedt mijn artikel in *Spel en Spektakel* (2001); in het artikel ‘Ein Anfang ohne Ende’ (1994) in de feestbundel voor Hansjürgen Linke ben ik nader ingegaan op de principiële samenhang van dit genre en de preek. Linke zelf heeft tal van publicaties over het toneel van de middeleeuwen op zijn naam staan.

8 Zie Neumann 1987: 10-11; zelfs Wikipedia maakt gewag van deze gebeurtenis, maar ook Harald Schieckel in de *Neue deutsche Biographie* (1961).

te roepen tot een God welgevallig leven. Met name de orde van de franciscanen legde zich toe op deze nieuwe vorm van preken die al snel dermate populair werd, dat de gelovigen uit hun parochiekerk wegbleven om naar de kloosterkerk te gaan en daar naar de preek te gaan luisteren. Om dit te voorkomen werd er door paus Clemens V tijdens het concilie van Vienne in 1312 de formule uitgesproken dat deze volkspredikers niet mochten preken tijdens de kerkviering. (Lecler 1967: 176) Dit had vergaande gevolgen, ook voor het ontstaan van het toneel. (Dauven-van Knippenberg 1994) De zo uit de kerk verbannen predikende monniken zochten voor hun godsdienstige belering een plaats in de stad of zelfs buiten de stadsmuren omdat de pleinen te klein bleken voor de schare toehoorders. Eenmaal buiten de kerk en de grenzen van de liturgie vonden deze retorisch geschoolden andere, nieuwe sterke middelen om de heilsleer te verkondigen, namelijk door de verhalen uit deze heilsleer uit te beelden in de hoop dat de schare van gelovigen door het horen én het zien van die verhalen wordt gesommeerd van zijn zondige levensgewoonten afstand te doen en voortaan vroom en godsvruchtig te leven. Het gaat hierbij om het maatschappelijk juiste gedrag in een stedelijke context. Aan de grote opvoeringen nam immers de hele vroegstedelijke gemeenschap deel, zij het als speler, zij het als toeschouwer dan wel als 'toeleverancier' van rekwisieten of decorstukken en kleding. Allen maken zij deel uit van de kosmos van het heilsplan, het enige kader voor de stedelijke socialisatie.⁹

De spelleider van het toneel was – gezien de boven geschetste uitgangssituatie zeker in het begin van de traditie – goed bekend met de dagelijkse lezingen van de evangeliën en de uitleg ervan. Die pakte hij op voor de samenstelling van het toneelstuk. Vooral het toneel dat inhoudelijk de verhalen rond de passie- en paastijd tot uitgangspunt neemt, kent talrijke raakvlakken tussen die twee performatieve genres.¹⁰ Maar ook de inleiding op het spel laat zien dat hier een preekervaren personage aan de slag was. In veel gevallen krijgt de toeschouwer door zijn toespraak, meestal eindigend met een gebed, een soort samenvatting van het spel.

Simultaan theater

Het vaak verschillende dagen durende spelgebeuren vindt in de open lucht plaats. Er is geen podium in de strikte zin van het woord, maar een speelveld met diverse loci – kraampjes waarin de spelers zich gedurende de tijd dat ze niet in actie zijn ophouden. Dit kan een plein in de stad zijn, bijvoorbeeld het kerkplein of de markt. De loci zijn overdrachtelijk geordend volgens het virtuele model van de heilswereld: in het oosten – daar breekt de jongste dag, de dag des oordeels aan – zetelt God in de wereld van het hiernamaals temidden van de gelukzaligen. Daar recht tegenover bevindt zich de hel –

9 Hansjürgen Linke heeft het over socialisatie van de gemeenschap wanneer hij de rol van het toneel door diens codificeren van normen en waarden in de opkomende verstedelijking beschrijft. (Linke 2004)

10 De liturgiehistoricus Louis van Tongeren vindt dat de bijbelse verhalen 'als het ware functioneren als een draaiboek'. (Van Tongeren 2000: 64)

vaak uitgebeeld als muil van een draak – met zijn verradelijke bewoners en de verdoemden. Tussen deze twee polen bevinden zich aan de rechterhand van God de *loci* van de godgevalligen, aan de linkerhand die van zijn tegenstanders. Deze polaire topografie belichaamt de kosmos van de gelovige. Soms vinden delen van de handeling plaats bij of in deze *loci*, maar meestal op de open ruimte ertussen. Deze urenlange handeling verloopt niet werkelijk successief en chronologisch, want vaak is er op verschillende plaatsen tegelijk actie. De toeschouwer loopt heen en weer; is telkens daar waar iets gaande is of waar iets te beleven valt. Deze manier van toneelspelen wordt *simultaan theater* genoemd en kent geen andere eenheid van handeling, tijd en plaats dan die van de heilsgeschiedenis. Het behoeft nauwelijks betoog dat het om een vorm van opvoering gaat die vaak tot onrust leidt. Vandaar ook dat de toneelteksten die bewaard zijn gebleven herhaaldelijk een soort van stilte-aanmaning kennen: engelen zingen *Silēte, silēte, silentium habete*. Woorden die ‘iets doen’: ze hebben de uitwerking dat de aanwezigen ophouden met spreken en gaan luisteren.

Met een dergelijk liedje begint een tekst die rond 1470 te dateren is: het *Donaueschinger Passionsspiel*.¹¹ Dit toneelstuk is uit de veelheid van spelteksten een willekeurig voorbeeld dat hier toch weer niet geheel willekeurig gekozen is omdat deze tekst zeer beeldend is en daardoor de performativiteit in woord, (levend) beeld en handeling zo gezegd uitschreeuwt. Het manuscript heeft het formaat van ongeveer een dubbelgevouwen A-viertje (circa 31x10 centimeter), het zogenoemde registerformaat. Dit formaat ligt goed in de hand van de speelleider die gedurende de opvoering als een dirigent op het toneel rondwandelt en ervoor zorgt dat op het juiste moment de juiste personen op de juiste plek spelbereid zijn. De spelers waren overigens tot laat in de middeleeuwen uitsluitend van het mannelijke geslacht. Zij dienden zich niet met hun rol te identificeren. Hoe zou dat ook kunnen? God de vader, Christus, Maria, duivels: het zijn figuren die zich hiertoe niet eigenen. Zij worden slechts nagebootst om gewenst dan wel ongewenst gedrag te demonstreren, om tenslotte een gewenst gedrag te bewerkstelligen.

... hie mit es angefangenn ist ...

Aan het begin van de opvoering trekken alle spelers het speelterrein op en gaan naar hun *loci*, waar ze gedurende de hele opvoering blijven. Zij zijn allen – zo de regieaanwijzing (v. 32a–g) – gekleed naar de aard van hun status. Dat deze stoet bij de toeschouwers tot rumoer leidt is al te begrijpelijk,¹² maar zodra de engelen hun *Silēte* hebben gezongen kan de knecht van de *proclamator* vanuit het midden van het toneel zijn

11 De speltekst is met een uitvoerige inleiding en voorzien van commentaar uitgegeven door Anthonius H. Touber. Hier zijn ook de algemene gegevens over het manuscript zoals datering, formaat, omvang etc. te vinden. (Touber 1985)

12 De stadsocioloog Richard Sennett wijst er op dat pas vanaf het midden van de negentiende eeuw het publiek zich ondergeschikt maakte aan de kunst en tijdens een opvoering diende zwijgen. (Sennett 1998)

heer aankondigen. Die zal zijn leer voordragen opdat allen beter voor het kwaad zijn behoed (v. 4–23). De knecht roept allen op – daarmee zijn zowel de spelers als de toeschouwers bedoeld – goed te luisteren want zijn heer zal het lijden van Christus verkondigen. Wees stil en luister, zo klinkt de oproep tot het gewenste gedrag (v. 22–23).

De regieaanwijzig geeft te kennen dat twee hoornblazers eerst nog de komst van de *proclamator* aankondigen die daarna eveneens in het midden gaat staan. Hij begint zijn toespraak met een gebed, smeekt God en Christus om iedereen wijsheid, kracht en ondersteuning te verlenen en de heilige geest te sturen. Ieder die dit begeert, dient nu samen met hem *amen* te spreken. Na dit gezamenlijk gesproken eind van het gebed gaat hij met zijn toespraak voort door de *allerliefste kinderen in God* aan te spreken: vrouwen en mannen, rijk en arm, ieder in staat en stand die god heeft gegeven (v. 32–36). Ook hij verkondigt de inhoud van het volgende spel en de waarde van het lijden van Christus voor iedereen. Op dit moment gaat hij over tot de inkluderende wijvorm. Wanneer hij nog eens nadrukkelijk wijst op het feit dat dit afschuwelijke lijden, dat ieder thans kan aanschouwen, ons allen genade heeft gebracht (v. 67). Zwijgt en aanschouwt hoe hij voor ons is gestorven! Met deze oproep – *hie mit es angefangenn ist* –, zo de *proclamator*, is het spel begonnen (v. 81). Die laatste woorden kunnen als klassieker binnen de traditie van het begrip ‘performativiteit’ worden gezien, ze doen immers iets; ze verklaren de ene toestand voor beëindigd, de andere voor begonnen. Maar ook de preekachtige toespraak – het gebed met gezamenlijk gesproken *amen*, het aanspreken van de toehoorders en toeschouwers, de samenvatting van het verhaal en de uitleg ervan – getuigt van de geloofsbeleidende kracht.¹³

Maria Magdalena – Simon – Jezus

Een tweede voorbeeld uit het *Donaueschinger Passionsspiel* is vooral gericht op het meest opvallende kenmerk van het genre, namelijk de simultaneïteit: tegelijkertijd vinden verschillende handelingen op verschillende *loci* plaats. Speltechnisch kan dit goed omdat immers alle spelers gedurende de hele opvoering op het toneel zijn. Door middel van gelijktijdige, contrastieve dan wel cumulatieve uitbeeldingen wordt de zeggingskracht van een passage beïnvloed. Mooi is de simultane uitbeelding van de zondige Maria Magdalena en het maal van Jezus met zijn volgelingen bij Simon de Farizeeër oftewel de Melaatse. De loopwegen tussen de *loci* onderstrepen enerzijds de simultaneïteit van de diverse handelingen, anderzijds verbinden zij de polaire werelden tot één kosmos. Dit verhaal is helemaal aan het begin van het spel geplaatst. Na zijn preek heeft de *proclamator* de opening van het spel uitgeroepen en het koor van de toneeljoden heeft een verbastering van het Onze-Vader-gebed gezongen. Hoewel dit lied zeker tot geroezemoes en gelach zal hebben geleid, behoefde het vervolg van het spel nauwelijks een verzoek om stilte, want de regieaanwijzing (v. 81 a–c) vertelt hoe Maria

¹³ De Franse onderzoeker Hervé Martin meent dat de mensen verheugd waren wanneer zij in een preek een toespeling op toneel konden vernemen en anderzijds net zo verheugd waren wanneer zij in een spel een preek of een prediker herkenden. (Martin 1988: 90)

Magdalena – bedenk dat het een jonge man is die deze rol speelt – met vrolijke bewegingen opstaat en aan haar knecht vraagt om Yesse en zijn vrienden te gaan halen. Zij zijn, zoals later blijkt, soldaten van Pilatus. Met hen wil ze vrolijk zijn, schaken, musiceren, dansen en zingen want ze wil plezier hebben in haar leven (v. 86–94). Maar al te graag geeft Yesse gehoor aan deze uitnodiging en terwijl de mannen op weg gaan naar Maria Magdalena schampert Malchus dat zijn vriend Yesse heus niet de enige is op wie Magdalena haar zinnen heeft gezet. Magdalena begroet toch in het bijzonder Yesse en nodigt hem uit op zijn viool te gaan spelen. De regieaanwijzig (v130a–e) deelt ons mee dat de jongelui zich eerst met de snaarinstrumenten vermaken en dan gaan schaken. Ondertussen gaat Simon de Farizeeër naar de plaats waar de hier Salvator genoemde Jezus zit en nodigt hem uit om samen met zijn volgelingen bij hem te komen eten. De Salvator neemt de uitnodiging aan waarop Simon teruggaat naar zijn huis. Hier geeft hij zijn knecht Mathusalem geld en de opdracht brood en vis te gaan halen voor hun gasten. De knecht komt bij het boodschappen doen langs de plek waar Maria Magdalena en de mannen van Pilatus zich vermaken. Zodra zij hem ziet roept ze ook hem om gezellig een glaasje mee te drinken en haar te vertellen of zijn meester soms leuke gasten verwacht. Dan wil ze ook graag aanschuiven. Daarop kan Mathusalem naar waarheid vertellen dat de verwachte gast niets voor Magdalena is, want het is de man die zegt God te zijn, die alle zonden van de wereld wegneemt en geen kwaad kan doen. Zij zou er beter aan doen hier te blijven en zich te amuseren. Tenzij – en dit is een beslissende opmerking – ze van plan is zich van haar zondig leven af te keren. Daarop verlaat Simons knecht het gezelschap om zijn weg naar huis voort te zetten. Zijn woorden hebben de zondige vrouw tot denken aangezet want nu wendt ze zich heftig van het schaakbord af en blijft – als een tableau vivant – bevend van schrik zitten. Dit beeld blijft vastgehouden terwijl de handeling weer naar Simon zwenkt die naar de Salvator en zijn discipelen wandelt om te zeggen dat het eten is opgediend. Gezamenlijk begeven zij zich naar Simons huis waar inmiddels ook alle farizeeërs zijn aangeschoven. Als iedereen zit, verschuift de focus weer naar Magdalena die op dit moment heel heftig het schaakspel van zich afgooit, opspringt en haar afschuw over haar leven tot nu toe uitspreekt: voortaan zal zij een leven zonder wereldse vreugde en wellust leiden.

Terwijl Yesse en zijn vrienden ervandoor gaan, trekt Maria Magdalena met haar vrouwen naar de apotheek om welriekende zalven te kopen voor de man die haar zonden vergeven kan. Er ontspint zich een dialoog tussen die twee waarbij de apotheker herhaaldelijk onderstreept dat hij de beste en meest welriekende zalf aan Magdalena verkoopt. Die is voor de berouwvolle zondares nauwelijks goed genoeg om haar nieuwe heer en meester, de Salvator, te eren. Zij begeeft zich nu ook naar Simons huis, werpt zich aan de voeten van Jezus, beweent ze, droogt ze met haar lange haren af en zalft ze.

Instructie door simultaneïteit en multimedialiteit

Met dit uit de iconografie zo bekende beeld wordt deze serie van simultane handelingen afgerond. Maria Magdalena staat zowel als handelende én als sprekende figuur in

het middelpunt. Daar staan de wegen en acties van Simon tegenover. De twee partijen denken ofwel helemaal niet aan Jezus en een godgevallig leven (Magdalena en haar vrienden) of staan sceptisch ten opzichte van diens leer (Simon en de zijnen). Min of meer als as tussen deze twee uitersten presenteert Jezus zich met zijn discipelen statisch. Hij verlaat pas zijn stomme rol wanneer hij Simon en zijn sceptische gezellen door middel van gelijkenissen de situatie uitlegt en daarna Maria Magdalena van haar zonden bevrijdt: *Stand vff dir sind vil sünd vergeben / gang hin vnd für ein seligs leben* (v. 341-342). Sta op, jou zijn veel zonden vergeven, ga heen en voer een goed leven. Je geloof heeft je zalig gemaakt. Ga naar je zuster en doe wat zij je zegt, dan zul je de hemelse troon bezitten.

Drie door loopwegen van de diverse personages aan elkaar gekoppelde handelingen, zijn elkaars tegengestelde. De simultaneïteit versterkt het polaire effect. De gebeurtenissen monden uit in *Things Done With Words*. Jezus spreekt hier op het toneel woorden uit die in het Bijbelverhaal de zondares van haar zonden bevrijden. Die woorden gelden echter niet alleen intrinsiek op het toneel, maar ook en vooral voor alle betrokken personen. Juist ook buiten de wereld van het toneel.

Het evenement van een theateropvoering bracht altijd enorm veel publiek op de been zodat het toneel van de middeleeuwen gerust een massamedium mag worden genoemd, waarbij het vertoonde een voorbeeld dient te zijn voor eenieders leven. Voor het toneel van de middeleeuwen zijn de bedenkingen van Austin dat ‘a performative utterance will, for example, [...] by an actor on the stage, [...] fall under the doctrine of the etiolations of language.’ daarom uitdrukkelijk te verwerpen. (Austin 1962: 22) De performatieve kracht van de interactie van woord, beeld en handeling getuigt juist in dit genre niet van een verbleking van het woord door zijn toneelmatige context maar wordt daarentegen geaccentueerd. Door zijn referentie, het heilsplan, kan bij het geestelijk toneel van de middeleeuwen helemaal geen sprake zijn van een uitgehold taalgebruik. De bijzondere kenmerken van dit genre – simultaneïteit, het voorleven van gewenst dan wel ongewenst gedrag, non-fictieve kosmos, wars zijn van illusie – ondersteunen zijn performativiteit. In het proces van stedelijke socialisatie bezit dit voormoderne toneel uitdrukkelijk een transformatieve kracht want het is instructie van zowel godsdienst als omgangsvormen. Met andere woorden: het bewerkstelligt.

Literatuur

- Austin, J.L.**, *How To Do Things With Words. The William James Lectures, delivered at Harvard University in 1955*. J.o. Urmson (ed.), Oxford 1962.
- Bergmann, R.**, *Katalog der geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München 1986.
- Boor, H. de**, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen 1967.
- Butler, J.**, ‘Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theorie’. In: S.E. Case (red.), *Performing Feminism*, Baltimore/London 1990: 270-282.
- Dauven-van Knippenberg, C.**, ‘Ein Anfang ohne Ende: Einführendes zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters’. In: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik*, 38-39 (1994): 143-160.

- Dauven-van Knippenberg, C.**, 'Duitstalig geestelijk toneel van de middeleeuwen'. In: H. van Dijk en B. Ramakers (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001: 57-75.
- Dauven-van Knippenberg, C.**, 'Das Maastrichter (riparische) Passionsspiel (um 1300)'. In: C. Herberichs en C. Kiening (red.), *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, Zürich 2008: 222-239.
- Fischer-Lichte, E.**, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2013.
- Freise, D.**, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld, Göttingen 2002.
- Herberichs, C. en Kiening, C.**, 'Einleitung'. In: *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, Zürich 2008: 9-21.
- Kepler, P.**, 'Zur Passionspredigt des Mittelalters'. In: *Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 3 (1882): 285-315; 4 (1883): 168-188.
- Lecler, J.**, *Vienne*, Mainz 1965.
- Linke, Hj. en Mehler, U.**, 'Osterfeier'. In: K. Ruh et al. (red.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Berlin/ New York 1989, deel 7, col. 92-108.
- Linke, Hj.**, 'Sozialisation und Vergesellschaftung im mittelalterlichen Drama und Theater'. In: Christel Meier et al. (red.), *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*. Münster 2004: 63-93.
- Martin, H.**, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du moyen âge (1350-1520)*, Paris 1988.
- Neumann, B.**, *Das geistliche Schauspiel im Zeugnis der Stadt. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 Bände, München/Zürich 1987.
- Sennett, R.**, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M. 1986.
- Schieckel, H.**, 'Friedrich I. der Freidige'. In: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961): 518-519.
- Tongeren, L. van.**, 'Het Paasspel. Over de invoering van dramaturgische elementen in de liturgie.' In: H. Beck (red.), *Over spel. Theologie als drama en illusie*. Leende 2000: 49-72.
- Touber, A.H. (ed.)**, *Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu herausgegeben*. Stuttgart 1985.
- Turner, V.**, *The Anthropology of Performance*. New York 1986.

Website

Wikipedia, *Friedrich der Freidige*, 01-03-2014.