

NORBERT MEDGYESY S.

PRÄFIGURATIONSTYPEN UND SINNBILDER IN DEN MYSTERIENSPIELEN VON SCHOMLENBERG AUS DEN 1740ER UND 1750ER JAHREN

Einführung zum Schauspiel in Schomlenberg

Schomlenberg ist seit den 1440er Jahren ein von den Franziskaner-Observanten betriebener Marienwallfahrtsort. Seit seiner Gründung besteht hier durchgehend die Bibliothek,¹ und es gab lange Zeit eine Buchbinderwerkstatt, ab 1667 das Gymnasium und ab 1675 die Druckerei.² Als erste Ausgabe der Druckerei erschien das Gesangbuch *Cantionale Catholicum* im Jahr 1676, herausgegeben von dem Franziskaner Kirchenmusiker János Kájoni (Johannes Caioni, 1629–1687).³ Zwischen 1721 und 1785 wurden am Karfreitag und an einigen anderen Feiertagen fast jeden Jahres ungarischsprachige, vor allem in Gedichtform verfasste Passionsspiele im Franziskanergymnasium aufgeführt, welche von den Lehrern des Gymnasiums geschrieben wurden und bei deren Vorführungen von 80 bis zu sogar 120 Schüler auf der Bühne standen. In dem am östlichst liegenden Teil der westlichen europäischen Region, wo Gottesdienste nach lateinischem Ritus gefeiert werden – das bedeutet in den Ostkarpaten und für die längste Zeit in Schomlenberg –, erfreute sich das Passionsspiel bis zu den 1780er Jahren besonderer Beliebtheit. Von den klassischen Mysterienspielen, die sowohl von allegorischen als auch von volkstümlichen Merkmalen geprägt sind und seit dem Mittelalter existieren, sind insgesamt 104 Schuldramen bekannt.⁴ Die Aufführungen fanden auf drei Bühnen (im Himmel, auf der Erde und in der Hölle) statt und stellten die wichtigsten Geschehnisse der Heilsgeschichte, vor allem die Leidensgeschichte Jesu vor. Der Großteil dieser Mysterienspiele blieb in der im Jahr 1774 zusammengestellten, 1344-seitigen, handschriftlichen Sammlung *Liber Exhibens Actiones parascevas*...⁵

¹ Erzsébet Muckenhaupt untersucht in ihren Werken sowohl die Geschichte als auch die Bedeutung der Buchbinderwerkstatt und der Druckerei: MUCKENHAUPT 1999.

² *A csíksomlyói ferences nyomda és könyvkötő műhely. Kiállítási katalógus*. 2007; MUCKENHAUPT 2009.

³ Hrsg. von DOMOKOS 1979. Die Melodien der zweiten Ausgabe des Gesangbuches *Cantionale Catholicum* (1719) wurden in der Handschrift *Deák-Szentes kézirat* niedergeschrieben im 18. Jahrhundert u. in Schomlenberg, aufbewahrt. Veröffentlicht von KÖVÁRI 2013a.

⁴ Die Daten von Márta Zsuzsanna PINTÉR sind angegeben in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátzásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 44–77, nr. 10–89f.

⁵ *Liber Exhibens Actiones parascevas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu*

sowie in den Manuskriptenbänden *Actiones Comicae*⁶ und *Actiones Tragicae*⁷ erhalten. Ihre Veröffentlichung ist zurzeit in der Buchreihe *Régi Magyar Drámai Emlékek – Ferences iskoladrámák* [Alte Ungarische Dramendenkmäler – Franziskaner Schuldramen] der Forschungsgruppe für Alte Ungarische Dramengeschichte zur Herausgabe vorbereitet.

In dieser Arbeit werden die Struktur, die biblischen Präfigurationen und die Allegorien der in den 1740er und 1750er Jahren aufgeführten Passionsspiele behandelt. Dabei wird versucht, die Fragen zu beantworten: Inwiefern waren die in den Stücken benutzten Präfigurationen eigenartig? In welchem Maße können sie mit den Franziskaner-Autoren verbunden werden?

Szenen aus dem Neuen Testament auf der Bühne von Schomlenberg

Die Leidensgeschichte Jesu Christi wurde in Schomlenberg aufgrund der Zusammenstellung der Passionsgeschichten der vier Evangelien (Mt 26,36–27,66; Mk 14,32–15,47; Lk 22,39–23,56; Joh 18,1–19,42) aufgeführt. Die bekannten oder unbekanntenen Franziskaner-Dramatiker zitierten die Bibel⁸ wortwörtlich sehr selten, meistens nur, wenn Jesus die Worte am Kreuz sprach, außerdem im Passionsspiel aus dem Jahr 1757, als Jesus während seines Prozesses (in seinem Verhör) vor

Actiones Tragico-Parascevas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK], Csíksomlyó, A VI 7/5275; im Weiteren als *Liber Exhibens...* bezeichnet.)

⁶ *Actiones Comicae in vitia invectivae ac ex adverso ad heroicos virtutum actus extimulantes.* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 8/5276.)

⁷ *Actiones tragicae sanctissimam domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mysteria lamentabiles casus in ea signatos, divinaeque justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes.* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 6/5274.) Die neueste Zusammenfassung über die Dramen des Bandes *Actiones Comicae* und *Actiones Tragicae* siehe CZIBULA–DEMETER 2016, 440–413.

⁸ Hier werden jene Exemplare aus dem lateinischen Bücherbestand der Franziskaner-Bibliothek in Schomlenberg aufgezählt, welche auch János Kájoni benutzte, das bedeutet sie konnten zur Zeit der Aufführungen im 18. Jahrhundert ganz bestimmt verwendet werden: 1.) *Biblia Sacra.* Venezia, Lucantonio Giunta, 1519. Bücherbestand der Franziskaner im Szekler Museum in Szeklerburg/Miercurea Ciuc/Csíkszereda [CsSzM], Ltsz. 2231.; 2.) *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V. Pont. M. iussu recognita, et Clementis VIII. auctoritate edita,* Coloniae Agrippinae [Köln], sumptibus Haeredum Bernardi Gualteri et Sociorum, 1647. CsSzM, Ltsz. 2216. (Siehe: *Bibliák a Székelyföldön.* (XIV–XVII. század), 2000, 21, nr. 6; 28, nr. 3.) Das in Schomlenberg vorhandene Exemplar der Übersetzung von Káldi: *Szent Biblia. Az egész keresztyénségben bé-vött régi deák bötiüböl magyarra fordította a' Jésus-alatt vitézkedő társaság-béli nagy-szombati Káldi György pap.* Béchben, nyomtatta Formika Máté, 1626. CsSzM, Ltsz. 6235–6237., siehe *Bibliák a Székelyföldön*, 2000, 49, nr. 4.; MUCKENHAUPT 2009, 98–100, nr. 63–65.

Pilatus redete. In den anderen Fällen können nur Paraphrasen, freie, gereimte Umdichtungen gelesen werden. Fast alle Schauspiele zeigen die Gefangennahme Jesu und sein Verhör vor Hannas, Kajaphas, Pilatus und mehrere Male vor Herodes detailliert. Die Veranschaulichung der Beratung der Hohepriester gegen Jesus und die Vorstellung der Tragödie von Judas Iskariot (seine Versuchung, sein Verrat, seine Lamentation und sein Selbstmord) gehörten auch zu den beliebtesten Motiven der Franziskanerbühne in Schomlenberg: die Szene des Verrates wurde 25-mal und die Lamentation des Judas 26-mal von den Gymnasialschülern vorgestellt. Der verräterische Apostel wurde dem Publikum als negatives Beispiel für die Bußhaltung präsentiert. Die Verleugnung des reuevollen Apostels Petrus und seine aufrichtige, von lyrischer Schönheit geprägte Lamentation erklang dafür 11-mal als positives Beispiel für die Bußfertigkeit.⁹ In Schomlenberg wurden am Gründonnerstag und am Karfreitag neben den Geschehnissen der Passion insgesamt 53 Mysterienereignisse und Parabeln auf die Bühne gebracht.¹⁰ Die fastenzeitliche Perikopenordnung der römisch-katholischen Liturgie als *Theatrum Sacrum* wurde selbstverständlich aufgrund des 1747 in Schomlenberg gedruckten Buches *Evangeliomok, es Epistolak* [Evangelien und Episteln] zum Muster.¹¹ In den Schauspielen wurden 14 solche Ereignisse dramatisiert, welche die Lesestücke der fastenzeitlichen Liturgie enthielten. Außerdem können wir in den Dramen 34 weitere Szenen aus dem Leben Jesu Christi lesen, die unter den Perikopen der Fastenzeit erschienen. Die liturgischen Lesestücke der Fastenzeit zitierten weniger die Wunder Jesu, sondern viel mehr seine Streitereien mit den Pharisäern. Dafür wählten die Franziskaner-Bühnendichter vor allem Geschichten, Parabeln und Exempel, welche die göttliche Barmherzigkeit Jesu im Mittelpunkt hatten.

⁹ Die Lamentationen von Simon Petrus sind in den folgenden Passionsspielen zu lesen: 1727 (Scena 7.), 1729 (Scena 10.), 1731 (Scena 7. [8.]), 1733 (Scena 11.), 1740 (Scena 12.), 1744 (Scena altera), 1753 (Scena 11.), 1756 (Scena 12.), 1759 (Actus II. Scena 4.), 1760 (Scena 15.) és 1772 (Scena 8.). Im Stück von Ágoston Szabó (1768. Actus III. Scena 2.) erscheint die Verleugnung des Petrus, nicht aber sein Klagelied. Die Klagegesänge von Judas Iskariot: 1723 (Statio 9.), 1726 (Scena 13.), 1729 (Scena 10.), 1731 (Scena 9. [10.]), 1733 (Scena 6., 8.), 1736 (Scena 11.), 1740 (Scena 13.), 1741 (Scena 6. Evangelica), 1744 (Scena altera), 1746 (Scena 10.), 1748 (Scena 10.), 1751 (Actus II. Scena 4.), 1753 (Scena 11.), 1756 (Scena 14.), 1757 (Scena 8.), 1759 (Actus III. Scena 3.), 1760 (Scena 17.), 1762 (Scena 14.), 1763 (Scena 9.), 1764 (Scena 14.), 1765 (Actus III. Scena 9.), 1766 (Scena 12.), 1767 (Scena 5.), 1768 (Actus III. Scena 3.), 1769 (Scena 10.) és 1770 (Scena 11.).

¹⁰ Aufgezählt in: MEDGYESY S. 2009, 355–358.

¹¹ *Evangeliomok, es Epistolak. Meljeket Esztendő-áttal olvastat az Anyaszentegyház a Romai rend-szerént Vasárnapokon, Ünnepeken, és Böjttben minden nap; némely áitatos énekekkel, és külömb-féle szükség-ért-való Imádságokkal egygyütt. Ezekhez a Lelki Pásztoroknak nagyobb könnyebőségére adattak a betegekkel, halálra vált, és meg-sententziázott emberekkel mondatandó más szép Imádságok-is.* A Csiki Sárlos B[oldog] Aszszony Kalastromában, 1747. CsSzM, Ltsz. 2403, 2795. (MUCKENHAUPT 2007, 32–33, nr. III–37.) Über die Ordnung der liturgischen Texte siehe HANULA 1998/1999, 181–190.

Die aufgeführten alttestamentlichen Präfigurationen der Mysterienspiele

Die allegorische Interpretation der Bibel war bereits seit der frühchristlichen Zeit beliebt.¹² Das beweisen auch mehrere neutestamentliche Hinweise auf bestimmte Stellen im Alten Testament.¹³ Nach den Theologen der patristischen Zeit wird die Bedeutung der alttestamentlichen Szenen in Christus verständlich. Das heißt, die Geschehnisse im Neuen Testament (*figuratio*) finden ihre Präfigurationstypen (*praefiguratio*) im Alten Testament. Die biblische Typologie beruht auf Gegenständen (*res ipsae*) und nicht auf Worten (*verba*). Sie verweist immer auf Personen, Ereignisse und Gegenstände. Die Theologen verwenden das griechische Wort *typos* und das lateinische *figura* für die Bezeichnung der einzigartigsten Symbole.¹⁴ Csaba Kedves untersuchte die rhetorische Kompilierung der Dramen und er fand dabei heraus, dass die Figuren des Alten Testaments auch die Rolle der *argumentatio* einnahmen, was eines der wichtigsten Elemente der rednerischen Sprache ist, weil die Figur einerseits das *Gesetz* der göttlichen Offenbarung ist, andererseits ist sie der *Vertrag*, der zwischen Gott und den Menschen geschlossen wurde und das Versprechen der Erlösung enthält.¹⁵

In den Passionsspielen von Schomlenberg wurden die Vorbilder, also die Präfigurationen aus dem Alten Testament gezeigt, welche im Leben Jesu erfüllt wurden.¹⁶ Bei der Dramatisierung der Präfigurationen verließen die Dramen die historische Zeitebene und traten in die Universalzeit über,¹⁷ damit wurde die Gnadensicht der Geschichte verwirklicht. Im Text der Mysterienspiele von Schomlenberg wurden 71 alttestamentliche Präfigurationen gefunden¹⁸, welche aufgrund der Zeit und des Ortes ihrer Erwähnungen in drei Hauptgruppen eingeteilt werden können:

1. Die Präfigurationen werden von der Person aus dem Alten Testament ohne dramatische Vorstellung gesprochen. Am meisten kommen sie innerhalb des himmlischen Prozesses oder im Prolog des Dramas (1753) vor. Zu dieser Gruppe gehören die in den Jahren 1727, 1733, 1755, 1767 und 1769 aufgeführten Passionsspiele.

¹² VANYÓ 1980, 29, 135.

¹³ Die typologischen Hinweise in den Briefen und Büchern des Neuen Testaments werden genau angegeben in: HAAG 1989, 1686–1687.

¹⁴ *Biblikus Teológiai Szótár*, 1972, 286.; FABINY 1998, 9–20.

¹⁵ KEDVES 2003, 41.

¹⁶ Mehr über das biblische Präfigurationssystem der Dramen von Schomlenberg siehe DEMETER 2005, 743–753.; DEMETER 2009, 65–76. Erwähnt in: DEMETER 2003, 21–22.

¹⁷ BÉCSY 1996, 77.

¹⁸ Hrsg. von MEDGYESY S. 2009, 364–369.

2. Die Präfiguration erscheint in den Szenen meistens als konkrete Handlung. Die Handlung der Dramen verläuft in der Zeitfolge der Leidensgeschichte, dieser wurden die Präfigurationen aus dem Alten Testament zugeordnet. In einer Szene erscheint die Figur, dann in der folgenden Szene wird ihre Erfüllung im Neuen Testament gezeigt. Diese Gruppe bilden die Passionsspiele, die 1721, 1723, 1726, 1729, 1734, 1736, 1740, 1741, 1752, 1757, 1765 und 1774 auf die Bühne gebracht wurden.
3. In die dritte Gruppe werden einige originelle Schauspiele eingeteilt:
 - a. Die Präfigurationen des Eucharistie-Streites, mit dem das Passionsspiel aus dem Jahr 1727 endet;
 - b. Das Schauspiel des Jahres 1743 weist die biblische Präfiguration einem apokryphen Motiv (Bethanien-Szene: Abschied Jesu von Maria) zu;
 - c. Das Mysterienspiel aus dem Jahr 1751, dessen erster Akt die wichtigsten Ereignisse des Alten Testaments in sieben Szenen zeigt.¹⁹

Die Passionsspiele, verfasst von István László Kuna und vorgeführt in den Jahren 1740²⁰ und 1741²¹, verweisen auf die Szenen der alttestamentlichen Präfigurationen mit dem Titel *Figuristica* oder *Figura*. Die neutestamentlichen Szenen, die diese erfüllen, werden *Evangelica* oder *Evangelistica* genannt. Das Mysterienspiel des Jahres 1741 ist das einzige, das im Titel der betroffenen Szene die genaue Quelle aus der Bibel angibt.

Im Folgenden werden die Präfigurationen aufgezählt, die nicht von einem Darsteller gesprochen wurden, sondern auch in parallelen Szenen vorgespielt wurden:

Im Passionsspiel, aufgeführt am Karfreitag von 1726:²²

1. Ester rettet ihr Volk (*Est 5–8*) – Jesus Christus erlöst die Welt: 1726 (Die Geschichte von Ester: Scena 4, 6, 8, 10, 12.)
2. Der Galgen des Haman (*Est 7,9–10*) – Judas am Galgen (*Mt 27,3–10*): 1726 (Im Prolog wird darüber erzählt.)
3. Ester fleht Ahasver an, um die Juden zu retten (Ahasver, also Xerxes der Erste; *Est 7,3–7*) – Die Frau von Pilatus fleht ihn an, um Christus zu retten. (*Mt 27, 19*): 1726 (Scena 8 → 9.)

¹⁹ Der Text des Dramas erscheint in FÜLÖP 1897, 54–70. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Konyvek_465447_03/?pg=133 (14. 01. 2022).

²⁰ 15. April 1740. Karfreitag: KUNA István László: *Actio parasceveica*. Quelle: *Liber Exhibens...*, 1188–1230; Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 23–116.

²¹ 31. März 1741. Karfreitag: *Actio alia parasceveica de anno 1741*. Quelle: *Liber Exhibens...*, 1124–1166; Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 117–220.

²² Bearbeitet von István KILLÁN, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák I.*, 2009, 291–347.

Die Präfigurationen des Passionsspieles²³, aufgeführt im Jahr 1729:

1. Saul zieht auf dem Esel in das Königreich ein (*1 Sam 9,11–16*) – Jesus kommt nach Jerusalem (*Mt 21,1–11; Joh 12,12–19*): 1729 (Scena 3 → 4.)
2. David besiegt Goliath (*1 Sam 17*), deshalb wird Saul auf David eifersüchtig (*1 Sam 18,6–16*) – Hannas und Kajaphas sind auf Jesus Christus eifersüchtig (*Mt 26,1–5*): 1729 (Figura 2. Scena 5. → Scena 6.)
3. Saul verfolgt David (*1 Sam 19–20*) – Der Hohepriester Hannas schickt Jesus zum Hohepriester Kajaphas (*Joh 18,24*): 1729 (Scena 7. Figura 3. → Scena 8.)
4. Die BewohnerInnen der Stadt Zyph (in der Tat Sif) verraten Saul den Aufenthaltsort von David (*1 Sam 23,19–23*) – Judas Iskariot verrät Jesu (*Mt 26,14–16; Mk 14,10–11; Lk 22,3–6*): 1729 (Scena 7. Figura 3. [→ Scena 11.]
5. David gibt sich im Land der Philister als verrückt aus, damit demütigt er sich selbst (*1 Sam 21,11–16*) – Herodes demütigt Jesus (*Lk 23,6–12*): 1727 (Scena 3. Himmlischer Prozess!), 1729 (Scena 14. [Figura] → 15.)
6. Der Bote sagt dem König David über den Aufstand seines Sohnes Abschalom Bescheid (*2 Sam 15,7–12*) – Pilatus verurteilt Christus zum Tode, der gekreuzigt wird (*Joh 18, 28–19, 37*): 1729 (Scena 16. Figura → Scena 17.)
7. Ahitofel erhängt sich, nachdem Huschai den Rat Ahitofels nicht befolgte (*2 Sam 17,23*) – Selbstmord des Judas (*Mt 27,3–10*): 1729 (Scena 10. → 11.), 1741 (Figura 6. → Scena 6. Evangelica)
8. Nabot wird falsch angeklagt (*1 Kön 21*) – Jesus wird falsch angeklagt (*Joh 18,19 – 19,12*): 1729 (Scena 9. Figura falsi)
9. König Darius lässt den Propheten Daniel in die Löwengrube werfen (*Dan 6*) – Hannas, Kajaphas und Pilatus verhören Jesu aufgrund von Falschaussagen (*Joh 18,12–40*): 1729 (Scena 11. Figura 5. → Scena 13.)

Die Präfigurationen des Mysterienspiels²⁴, vorgeführt am Karfreitag des Jahres 1740:

1. Der brennende Dornbusch (*Gen 3,1–20*) – Die Suche nach dem verlorenen Schaf (*Mt 18,12–14; Lk 15,1–7*): 1740 (Scena 1. Figuristica → Scena 2. Evangelica)
2. Abel (*Gen 4,1–16*), Abraham (*Gen 12–25*), Lot (*Gen 13*) und David, die guten Hirten – Christus, der gute Hirt sucht nach dem verlorenen Schaf (*Mt 18,12–14; Lk 15,1–7*): 1740 (Scena 1. Figuristica → Scena 2. Evangelica)
3. Mose und Aaron flehen den Pharao an, die Israeliten ziehen zu lassen (*Ex 7,1–13*) – Die Parabel Jesu über die Kornrade, aufgeführt im Hof des Pater familias (*Mt 13,24–30*): 1740 (Scena 3. Figuristica → Scena 4. Evangelica)

²³ Bearbeitet von Júlia DEMETER, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák I.*, 2009, 431–519.

²⁴ Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 23–115.

4. Die Parallelen der Befreiung: Der Pharao entlässt die Israeliten nach den Zehn Plagen, dann fängt die befreiende Durchquerung des Roten Meeres an (*Ex 13–15*) – 1.) Pater Coelestis bestimmt die Menschwerdung Christus (Verbum) und die Rettung der Welt durch Ihn; 2.) Jesus heilt die zehn Leprakranken (*Lk 17,11–19*); 3.) Jesus heilt den Sohn des Hauptmannes von Kafarnaum (*Mt 8,5–13*); 4.) Jesus heilt den durch das Dach hinabgelassenen Gelähmten (*Mk 2,4*): 1740 (Scena 5. Figuristica → Scena 6. Evangelica)
5. Die eherne Schlange von Mose (*Num 21,4–10*) – Das Kreuz Christi: 1727 (Scena 3. Der himmlische Prozess!), 1740 (Scena 8. Figuristica → Scena 9. Evangelistica [!]), 1755 (Scena 10.)

Die Präfiguration-Parallelen des Passionsspieles²⁵ aus dem Jahr 1741:

Die alttestamentlichen Quellen der Figura-Szenen werden am genauesten in den Regieanweisungen des Passionsspieles angegeben, das von István László Kuna verfasst und 1741 aufgeführt wurde.²⁶ Die Zitate stammen wirklich aus den Stellen. Auch dieses Stück verweist nicht auf die neutestamentlichen oder die apokryphen Szenen. Der Verständlichkeit und den Erziehungszielen der Vorführung dient es, dass Genius am Ende jeder Figura-Szene des Dramas die vorgestellten Präfiguration-Parallelen aus dem Alten Testament erklärt.

1. Josef wurde für 30 Silberstücke verkauft (es ist ein apokryphes Element, da er in Wirklichkeit für 20 Silberstücke verkauft wurde: *Gen 37,28*) – Auch Judas Iskariot verriet Jesus für 30 Silberstücke (*Mt 26,14–16*): 1741 (Figura 1. → Scena 1. Evangelica). Die Parallele wurde 1755 innerhalb des Himmlischen Prozesses (Scena 9.) gezeigt, sowie 1757 (Scena 1. Figura)
2. Absalom rebelliert gegen seinen Vater, also gegen den König David, und David geht auf den Ölberg beten; der Verräter Obvius begleitet das Heer von Absalom auf den Ölberg; König David betet mit Tränen in den Augen auf dem Ölberg (*2 Sam 15,30–36*) – Christus schwitzt Blut auf dem Ölberg (*Mt 26,36–46; Mk 14,32–42; Lk 22,39–46*): 1741 (Figura 2. → Scena 2. Evangelica)

²⁵ *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 117–219.

²⁶ 31. März 1741. Nach den Regeln der lateinischen Grammatik wäre die Form „in Capite“ richtig. Wegen der Texttreue wurde die Form „in Caput“ behalten. „Super Genesis caput“ (Figura 1. *Liber Exhibens...* 1126.), „Joan 17v20“ (Scena 1. Evangelica), „Super Caput 15 2. Regum David“ (Figura 2. *Liber Exhibens...* 1130.), „In Caput 22do Paralipomen[on] Sedentem in tentorio regem Josaphat audent nuntii“ (Figura 3. *Liber Exhibens...* 1134.), „Super caput 12 Regum“ (Figura 4. *Liber Exhibens...* 1137.), „In Caput 18tam 2do Paralipomenon“ (Figura 5. *Liber Exhibens...* 1143.), „In Caput 17mus 2do Regum“ (Figura 6. *Liber Exhibens...* 1149.), „Super Caput 6tum 2do Regum“ (Figura 1.).

3. Der Engel ermutigt den verzweifelten Joschafat im Kampf gegen die Moabiter und die Ammoniter (*2 Chr 20,14–17*) – Der Engel bestätigt den blut schwitzenden Jesus im Garten Getsemani (*Lk 22,43*): 1741 (Figura 3. → Scena 3. Evangelica)
4. Die Syrer (in der Tat die Aramäer) suchen und verfolgen den Propheten Elischa, der die inzwischen geblendeten Soldaten vor den König von Israel führt; der Prophet Elischa ließ die syrischen Soldaten nicht töten, sondern er ließ sie nach Hause gehen (*2 Kön 6,8–23*) – Die jüdischen Hohepriester und die Pharisäer beraten sich gegen Jesus (*Mt 26,1–5*), wo Judas Iskariot erscheint und seinen Meister verrät (*Mt 26,14–16*): 1741 (Figura 4. → Scena 4. Evangelica) Das Ereignis, als der Apostel Petrus mit dem Schwert auf die Soldaten einschlägt, die Christus zuvor gefangen nahmen (*Joh 18,10–11*), kommen in der 4. Szene, also in der Erläuterung von Genius vor, aber es wurde nur im Teil Evangelica der 5. Scena aufgeführt. Die Struktur des Passionsspieles aus dem Jahr 1741 weicht in diesem Fall von der gewöhnlichen Verknüpfung ab.
5. Der König von Israel will Gad angreifen. Samuel, der Prophet von Ahab unterstützt es und prophezeit einen Sieg, der Prophet Micha sagt das Gegenteil voraus. Micha (in der Tat Mikajehu) wird ein falscher Prophet genannt und Ahab lässt ihn einkerkern (*1 Kön 22,5–12*; *2 Chr 18,4–27*) – Christus wird gebunden und gefesselt vor die Hohepriester geführt (*Joh 18,12–27*): 1727 (Scena 3. Der Himmlische Prozess!), 1741 (Figura 5. → Scena 5. Evangelica)
6. Der hochmütige Ahitofel erhängt sich, nachdem Huschai seinen Rat nicht befolgte (*2 Sam 17,23*) – Selbstmord des Judas (*Mt 27,3–10*): 1729 (Scena 10. → 11.), 1741 (Figura 6. → Scena 6. Evangelica)
7. König David holt die Bundeslade von den Philistern zurück, er lässt sie in das Haus von Obed-Edom, dann nach Jerusalem bringen und tanzt vor der Bundeslade; Michal ist darüber entsetzt (*2 Sam 6*) – Jesus wird von den Hohepriestern zu Pilatus (*Joh 18,28 – 19,16*) und Herodes (*Lk 23,6–12*) geführt und verhört: Scena 7. → Scena 7. Evangelica

In der nächsten Szene (8.) des Passionsspieles erklären die sieben Todsünden, wie sehr die Menschen, die sie begehen, mit ihren Lasten Jesus Christus quälen. Der Engel verspricht den Bekehrenden Ablass. Die Szene danach (9.) ist nicht die Erfüllung dieser Präfiguration, da die vorherige Szene im Manuskript nicht als *Figura*, sondern als einfache *Scena oktava* betitelt wird, obwohl die Szene auf ihre Quelle verweisend die Bezeichnung *Scena 9. Evangelica* behält. Sie zeigt nämlich, als Herodes sich über Jesus lustig macht und ihn verhört. Bereits der Titel der nächsten Szene weist auf die aufgeführte Handlung hin: *Scena 10. Judicialis*, diese stellt nämlich das Urteil von Pilatus vor. In der abschließenden 11. Szene werden die Lamentation

Mariä am Kreuz und das Vergeben für Dismas, den „rechten“ Verbrecher präsentiert. Die Struktur des Stückes ist im Dramenkorpus von Schomlenberg einzigartig, da es auch das Schlusswort als Szene (*Scena 12. Epilogistica*) angibt.

Das Präfigurationssystem und die emblematischen Figuren des Passionsspiels von 1757

Das 1757²⁷ vorgeführte Passionsspiel wurde vom Franziskaner-Lehrer Lőrinc Joakim Kajcsa²⁸ verfasst und ist ein vielfältiges und von Symbolen reich geprägtes Werk. Seine theologische und zugleich symbolische Aussage fasst das Argumentum zusammen: es stellt die mystische Beziehung zwischen Christus, dem Himmlischen Bräutigam (*Sponsus Coelestis*) und seiner Braut, also der Kirche vor. Die Quelle des Konfliktes liegt darin, dass die Diabolen versuchen, die Mitglieder der Kirche aus dem Garten Christi zu locken, damit sie aufhören, dem Schilfrohr des leidenden Christi zu folgen. Für die anschauliche Darstellung dieses urchristlichen Bildes der Verlobten ist die Struktur des behandelten Mysterienspiels gut geeignet, das innerhalb des Dramenkorpus von Schomlenberg besondere, eigenartige Züge aufweist. Das Manuskript des Schauspiels gibt einerseits das Argumentum des Dramas an, das sogar ein Fragment eines heute schon unbekanntes Theaterzettels sein könnte. Dieses Argumentum ist nämlich bei anderen Passionsspielen aus der Sammlung *Liber Exhibens Actiones parascevicas...* nicht bekannt. Nur die Dramen aus den Bänden *Actiones Comicae* und *Actiones Tragicae* sowie ein in einem getrennten Heft aufbewahrtes Stück enthalten zeitgenössische, bei Vorführungen anderer Orden verwendete Theaterzettel oder Periocha-Fragmente. Das Drama *Comoedia sive decepti mundi* (1753) gibt ein lateinisches *Argumentum*²⁹ an und bei den Passionsspielen

²⁷ 8. April 1757. Karfreitag: *Actio parascevica*. Das Manuskript des Dramas ist zu lesen in: *Liber Exhibens...*, 142–172. Bearbeitet von Norbert MEDGYESY S., veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák III.*, 2021, 383–452.

²⁸ Im Jahr der Aufführung (1757) war Joakim (Lőrinc) Kajcsa Lehrer in der mittleren und der obersten Grammatikklasse in Schomlenberg (Fülöp 1897, 12.). Joakim Kajcsa ist 1724 in Csíkközmás geboren. Er gehörte dem Franziskanerorden seit dem 19. September 1747. Am 23. Dezember 1752 wurde er ordiniert. 1754 begann er in Dés zu unterrichten. Am Karfreitag der Jahre 1757 und 1758 stellte er das Mysterienspiel über die Leidensgeschichte Jesu mit seinen Schülern in Schomlenberg vor. Seit 1761 war er als Ordensoberer in Szárhegy/Lázarea/Grünberg tätig. 1783 wurde er zum Heimverwalter in Schomlenberg ernannt. Er ist am 20. Juni 1790 in Schomlenberg gestorben. (GYÖRGY 1930, 173, 202, 321.)

²⁹ Veröffentlicht in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 55, nr. 40.

von 1776, 1777, 1778, 1779 und 1780,³⁰ ferner in dem Franz-von-Assisi-Drama³¹ wird über die Rollenbesetzung Auskunft gegeben. Die andere Besonderheit ist, dass alle 10 Szenen sowie der Prolog und der Epilog im Passionsspiel des Jahres 1757 mit der Vorstellung je einer *Figura* beginnen. Der Ausdruck *Figura* bedeutet in diesem Fall nicht nur die biblische Präfiguration, sondern auch eine allegorische Erklärung. Darauf weist hin, dass *Figura* in der ersten Szene als *Schattenbild* erscheint.³² In den einzelnen Szenen folgt der *Figura* die Präfiguration aus dem Alten Testament, und entweder im Zusammenhang damit oder unabhängig davon kommt eine mahnende, oft didaktisch geprägte, allegorische Szene mit dem Auftritt des Sponsus Coelestis oder der Diabolen, und das schließen die Geschehnisse aus dem Neuen Testament ab. Ausnahme davon bilden die 2., 9. und 10. (Ultima) Szene, weil hier keine allegorische Figur erscheint. Innerhalb einer Szene (*scena*) werden allenfalls von der Regieanweisung *Clauditur Scena* (also *Die Szene wird abgeschlossen*) auf die Bühnenbilder oder auf den Bühnenwechsel aufmerksam gemacht. Der terminus technicus von *Figura/Schattenbild* ist in der Tat die Erscheinung der in der europäischen Renaissance- und der Barockdichtung, beziehungsweise in der Prosa- und Dramenliteratur beliebten Embleme auf der Bühne von Schomlenberg. Die Emblemensammlungen dienten im Allgemeinen bei der Erstellung der Kostüme und der Szenarien als Muster. In diesem Passionsspiel waren die mit der Bezeichnung der *Figura* markierten Stellen wahrscheinlich allegorische Tableaus (*tableau*), aber auch Pantomimik, welche den symbolischen Sinn der Handlung auf der Erde nach der *Figura* zeigen konnten.³³ Vor 1700 waren die bekannten Emblemenhandbücher des Zeitalters, unter anderem das Werk *Emblemata* (Antwerpen, 1564) von Joannes Sambucus, außerdem das Handbuch *Iconologia* von Cesare Ripa, zuerst veröffentlicht 1593,³⁴ sowie das wie eine Enzyklopädie aufgebaute Buch *Speculum*

³⁰ Der Theaterzettel ist zu lesen in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 64–70, nr. 68., 70., 72., 73., 76.; NAGY 2009, 460–463.

³¹ *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 72–74, nr. 86.; NAGY 2009, 463–464. Der ganze Text des ungarisch-lateinischen Dramas sowie der Theaterzettel wurden veröffentlicht von KILLÁN 2013, 989–1055.

³² Aufgrund der gedruckten Dramenprogramme lässt sich feststellen, dass *Umbra* (*Schatten*) im 17. und 18. Jahrhundert in den Schuldramen der Jesuiten und der Piaristen oft als Figur, Chorus-Teil oder Zwischenspiel erscheint. Mehr dazu in: MEDGYESY S. 2019, 24–27, 63, 78.

³³ Mehr dazu in: Pintér 1993, 48–49. Weiteres über die Embleme auf der Bühne ohne die Erwähnung der Vorstellung in Schomlenberg siehe KNAPP 2002. (CD-ROM) <http://regi.magyarzak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/knappm.htm> (14. 01. 2022). Als Sammelband siehe KNAPP 2007, 68–105.; KNAPP 2003, 159–186. Über die Allegorien und die Embleme der historischen Dramen siehe DEMETER 2011, 30–43. Auch das Kinderensemble von Felix Berner führte in den 1770er und 1780er Jahren auf der Bühne Tableaus vor. Eine detaillierte Analyse darüber ist zu finden in: TAR 2012, 152, 171, 187.

³⁴ Auf Ungarisch siehe *Iconologia, azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa*. 1997.

Imaginum Veritatis Occultae exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata, omni tam materiae... (Köln, 1650) des Jesuiten Jacobus Masenius im Buchbestand der Franziskanerbibliothek in Schomlenberg nicht zu finden.³⁵ Daraus können wir schließen, dass sowohl die *Figuren* des Passionsspieles aus dem Jahr 1757 als auch die römischen und türkischen Sinnbilder des Mysterienspieles *Exaltatio Sanctae Crucis*³⁶ – beide in Schomlenberg aufgeführt – wohl die Inventionen der Dramatiker Lőrinc Joákím Kajcsa und Vitus Ferenczi gewesen sein müssen.

Das am Karfreitag 1757 aufgeführte Schauspiel fängt mit der oben genannten *Figura Schattenbild* an. Der Inhalt des Stückes kann folgenderweise zusammengefasst werden: im Paradiesgarten sitzt der Tod mit der Königskrone auf dem Kopf und mit dem Zepter in der Hand auf dem Thron neben dem Baum der Erkenntnis, an dem die verbotene Frucht wächst. Der Teufel bläst das Horn, die Unschuld liegt auf dem Boden, Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben. Entsprechend den Dramen-traditionen von Schomlenberg erklärt Prologus die Handlung des Stückes, er weist auf mehrere Präfigurationen aus dem Alten Testament hin: der gleiche Engel ernährte den Propheten Elija und später den Blut schwitzenden Christus; der geschwürige Körper von Ijob ist die Präfiguration der Verhörung und des Schlagens Jesus. Der Satan krönt den Räuber Barabbas und er erobert die Bauern, die die Last von Jesu verachten.

Die Themen der ersten Szene sind wie folgt: Josef wurde für 30 Silberstücke verkauft (es ist ein apokryphes Element, weil er in der Tat für 20 Silberstücke verkauft wurde: 1 Mos 37,28) und Christus wurde auch für 30 Silberstücke verraten (Mt 26,14–16). Vor diesem Hintergrund wird die vorherige *Figura* verständlich: Der Engel zeigt mit seinem Finger auf die auf dem Tisch liegenden 30 Silberstücke. Als Erklärung dessen tritt Sponsus Coelestis (Himmlicher Verlobter) am Ende der Szene in seinem eigenen Garten als neues Bühnenbild auf, und er fordert das Publikum zur Bußhaltung auf, dann hält er den unschuldig verkauften und nach Ägypten geratenen Josef für die Präfiguration von Jesus. Sponsus Coelestis zitiert das Gesetz des Mose, in dem ein Ochse 30 Silberstücke kostet, und er hält diesen Betrag als Preis für Christus, für den Erlöser der Welt für schändlich wenig. Schließlich fordert Sponsus Coelestis das Publikum zur Bekehrung auf.

In der 2. Szene ermutigt der Engel den Propheten Elija (1 Kön 19,1–8), was der Präfiguration für die Ermutigung des Blut schwitzenden Jesu durch den Engel auf dem Ölberg (Mt 26,36–46; Mk 14,32–42; Lk 22,39–46) entspricht. Die *Figuren*

³⁵ MUCKENHAUPT 1999; MUCKENHAUPT 2009.

³⁶ FERENCZI Vitus, *Exaltatio Sanctae Crucis*, Csíksomlyó, 25. Mai 1776. Samstag vor Pfingsten. Aus dem Dramenmanuskript *Actiones Comicae* (pag. 107–125.) wurde veröffentlicht in: ALSZEGHY–SZLÁVIK 1913, 90–108.

https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Konyvek_465472_32/?query=alszeghy%20zsolt&pg=0&layout=s (17. 12. 2021).

sind wie folgt: zwei fremde Handwerker (Schmiede) erscheinen auf der Bühne, sie schmieden das gleiche Eisen. Aus dem Himmel wird die Tafel mit großem Lärm hinuntergelassen. Sponsus Coelestis erklärt dem Volk: Christus lädt die Schwachen und die Kleingläubigen in seinen Weingarten zur Arbeit ein, und der Himmlische Verlobte ermutigt die Menschen, ihre Seelen mit den Sakramenten zu ernähren und die irdischen Leiden auf sich zu nehmen, dessen Belohnung schließlich das ewige Glück sein wird.

In der 3. Szene ist die Figura selbst eine der alttestamentlichen Präfigurationen: Joab küsst Amasa (2 Sam 20,8–10); dazu parallel wird die Szene in der Wirklichkeit mit Handlung und Dialogen vorgeführt: Judas küsst Jesus (Lk 22,47). Eine andere Präfiguration dazu wird in dieser Szene gezeigt: die Töchter Jerusalems (Filia Jerusalem 1–3.) trauern um die von den Philistern erworbene Bundeslade (1 Sam 5–6), was wegen der Sünden des Volkes passierte, deshalb fordern sie das Volk zur Bußhaltung im Zottenkleid und zur Sühne gegenüber Gott auf. In einem neuen Bühnenbild beraten sich die Pharisäer unter der Führung der Hohepriester Hannas und Kajaphas gegen Jesus (Mt 26,1–5; Mk 14,1–2; Lk 22,1–2; Joh 11,45–53), danach gehen die Soldaten von Judas begleitet, auf den Ölberg. Hier verrät Judas mit einem Kuss seinen Meister, den die Soldaten fesseln (Lk 22,47–53), darauffolgend haut der Apostel Petrus das Ohr des Dieners ab (Joh 18,10–11).

In der Figura der 4. Szene hält ein Engel Eisenhandschuhe in der Hand, welche logischerweise das Symbol des verletzenden Schlages sind. In der Szene geht es darum, dass der geschwürige Körper von Ijob (Ijob 2) zur Präfiguration der Verhörung und des Schlagens Christi vor dem Hohepriester Hannas wird (Joh 18,13–27). Zur besseren Verständlichkeit wurde hier auch ein Volksmotiv verwendet: der Dramatiker nannte den Teufel, der Ijob mit Geschwüren bedeckt, Csáburdédon (ausgesprochen als Tschaburdädon).

In der Figura der 5. Szene scheint es so, als ob sich die Engel schämen würden, da sie hier zwischen zwei Säulen mit geschlossenen Augen stehen. Laut dieser Szene verehren die Juden das Goldene Kalb, Mose klagt darüber und zerbricht die Steintafeln (Ex 32,1–24); dies entspricht im Neuen Testament der Szene, in der sich die Liktores über Christus (das lateinische Wort *lictor-oris* bedeutet auf Deutsch ‚Wärter‘, ‚Amtsdienstler‘) vor dem Hohepriester Kajaphas lustig machen (Joh 18,12–27).

Die 6. und die 7. Szene verbinden genial die biblischen und die sowohl allegorischen als auch didaktischen Präfigurationen. Die Figura der Szene ist, dass das königliche Diadem an unterschiedlichen Bäumen in Rhamnus ausgehängt wird. Rhamnus ist im Drama nicht die antike Stadt auf der Attika (heute: Griechenland), auf deren Nemesis-Kirche allerlei Säulen standen, sondern der Purgier-Kreuzdorn oder der Faulbaum.³⁷ Das Bild verweist auf das Wesentliche im Hintergrund: wer

³⁷ CZUCZOR–FOGARASI 1864, 1014. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexiko->

eben nach der Verführung des Diabolus auf und wird zum Diener des Alkohols. Nach dem Schluss der Szene meldet sich der Himmlische Verlobte (Sponsus Coelestis) zu Wort und er widerspricht Diabolus. Sponsus Coelestis erzählt seinem Publikum, dass der Teufel in Not gerät, wenn er keine Seelen für Luzifer gewinnen kann. Deshalb verspricht er allen Menschen Geld und gibt ihnen wichtige Titel, damit er sie kaufen kann. Deshalb ermutigt Sponsus Coelestis jeden, das eigene Kreuz gehorsam zu tragen. Diejenigen, die das Kreuztragen nur vortäuschten, lädt er vor Gott ein, um Buße zu üben. Als Beispiel nennt er die Schilfrohre Jesu, und verspricht dabei, dass diejenigen, die Christus ein Leben lang folgen, glücklich werden.

In der neuen Szene schickt Kajaphas Christus zu Pilatus. Der Hohepriester verhört Jesus mit genau denselben Worten vom 28. bis zum 40. Vers des 18. Kapitels aus dem Evangelium nach Johannes. Die Menschenmenge fordert den Freispruch von Barabbas und den Tod Jesu. Das Emblem vom Blut des Lammes erklärt sich folgenderweise: Auf Befehl von Pilatus wird Christus gepeitscht, mit einem Dornenkranz gekrönt und verspottet, dann wurde ihm das Schilfrohr in die Hand gegeben (Joh 19,1–8). Die Quelle der Stellen in der Figura der 7. Szene und im Epilog, welche auf das Lamm, also auf Christus und auf das Blut des Lammes verweisen, gehen auf die Kapitel 5–7 der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament zurück.

Die Figura der 8. Szene zeigt, dass ein Engel Hämmer in Form eines Kreuzes in der Hand hält. Der Diabolus (Teufel) liegt auf dem Boden bei dem Amboss. Der andere Engel verfertigt Nägel für die Handwerkermeister. Als biblische Fortsetzung verurteilt Pilatus Christus auf Druck der Menschenmenge zum Tode. Auf der neuen Bühne nimmt Judas mit seiner eigenen Lamentation von sich selbst Abschied, dann bringen die Diabolen seine Seele in die Hölle. Das Drama zeigt wieder ein neues Bühnenbild, in dem Jesus am Kreuzweg zu sehen ist, über ihn machen sich die Soldaten (Lictor 1–6.) lustig, dafür hilft ihm Simon von Cyrene (Mt 27,32; Mk 15,21; Lk 23,26). Die Kreuzigung Jesu begründet die Hämmer, die in der Figura erscheinen. Am Ende der Szene lässt Pilatus die Tafel mit der Inschrift INRI aufsetzen.

Die Figura der 9. Szene symbolisiert die Auserwähltheit des christlichen Menschen: der christliche Mensch, mit dem Kreuz auf der Stirn, steht in der Mitte. Neben dem christlichen Menschen stehend hält der Engel die Tafel mit der Inschrift I.N.R.I. in der Hand. Im neuen Bühnenbild kreuzigen die Soldaten Christus. Josef von Arimathäa und Nikodemus bitten Pilatus um den Körper Jesu und sie nehmen Jesus vom Kreuz (Joh 19,38–42).

Die Figura der abschließenden Szene (Scena Ultima) symbolisiert die Beerdigung Jesu: in der Mitte des Theaters stehend hält ein Engel das Öl in beiden Händen. Im neuen Bühnenbild steht Maria am Sarg ihres Sohnes zwischen Maria Magdalena und Maria, Mutter von Jakobus, und Maria trauert um ihren Sohn: sie möchte sterben und mit ihm beigesetzt werden.

Die Figura des Epiloges stellt dar, wie ein mit dem Blut des Lammes besiegeltes Buch aus dem Himmel geschickt wird, das der Engel öffnet und wie er die Namen der wahren und der verdammten Menschen vorliest. In der neuen Szene verabschiedet sich der Epilogus von dem Publikum, und er lädt die Menschen unter die Fahne Jesu ein, weil die irdischen Leiden und das selbstverweigernde Leben schließlich mit dem Ewigen belohnt werden.

Am Ende des Passionsspieles sammelt Christus, der Verlobte, die Mitglieder seiner Braut, also die Gläubigen unter seine eigene Fahne. Die Fahne, die die Söhne von Israel und die Töchter von Juda sammelt, erscheint im Vers 11,12 des Buches Jesaja. Die – auch in diesem Drama vorgestellte – mystische Beziehung zwischen Christus und der Kirche wurzelt ebenfalls in der Bibel, wie Paulus von Tarsus schreibt: „denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist“. (Eph 5,31–33,23)

Besondere Präfigurationen in den Dramen von Schomlenberg

Das im Jahr 1743 aufgeführte Schauspiel ordnet einem apokryphen Motiv, der Szene in Bethanien eine biblische Präfiguration zu: wie Anna sich von dem nach Ráges gehenden Sohn, von dem jüngeren Tobias verabschiedet, so nimmt Maria vom leidenden Christus Abschied.³⁸ Die Parallelen dieser Präfiguration können in den Jesuiten-Passionsspielen von Tschechien gefunden werden.

Die Besonderheit des am Karfreitag von 1746 aufgeführten und von István Márton Péterffi verfassten Passionsspieles ist außer den vielen mittelalterlichen Merkmalen die Maria-Lamentation am Kreuz, in der die schmerzvolle Mutter die eigenen Präfigurationen aus dem Alten Testament aufzählt, ohne dass der achtstrophige Planctus die Struktur des Dramas verändern würde. Die folgenden Präfigurationen werden von Mariä gesagt: sie sah den Schmerz der Mutter von Isaak, als er zum Opfer gebracht wurde; den Schmerz von Anna, als sich ihr Sohn, der kleine Tobias nach dem tränenvollen Abschied nach Ráges für sein Erbe auf den Weg machte (vgl. 1743. Scena 1.); aber aufgrund des Dramentextes darf sich Maria als Ester, die Zeugin des Verderbes von Israel war, nicht sehen. Bezüglich Mose zitiert die Lamentation Mariä Sephora (Zippora, vgl. Ex 2,11), beziehungsweise die ihren Sohn in den Friedhof begleitende Refás und die verwaiste Manaeles.³⁹

³⁸ Der Dramentext wurde bearbeitet von Norbert MEDGYESY S. und Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*“ 2003, 211–249.; die kritische Ausgabe des Textes wurde bearbeitet von Norbert MEDGYESY S., erschien in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 369–469. Theateraufführung zu den Präfiguration-Parallelen: *Csíkssomlyói Passiójáték a 18. századból*, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=fYRAWpRIbr0&list=PLlk5pyprK_DhumC-gUUpqZHj33-C9XpDl&index=5 (14. 01. 2022).

³⁹ Bearbeitet von István KILIÁN, erschienen in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 537–645. Das Klagelied

Das Mysterienspiel aus dem Jahr 1751 ist in dem Sinne eigenartig, da dessen erster Akt die wichtigsten Ereignisse des Alten Testaments in sieben Szenen zeigt: die Übergabe der Zehn Gebote an Mose (Ex 20,1–17), die Zeit der Richter und des frühen Königtums aufgrund des Buches der Richter, des (1. und 2.) Buches Samuel und des 1. und 2. Buches der Könige, das Auffinden des Deuteronomiums (2 Kön 22,8–20; 2 Chr 34), die Einladung des Propheten Jeremia (Jer 4,19–31), Nebukadnezar und den Beginn der babylonischen Gefangenschaft, die Geschichte des Propheten Daniel im Feuerofen (Dan 3) und das Warten der Wahren Menschen auf den Messias im Alten Testament.⁴⁰

Das Schauspiel *Actio tragica de rege Achab et eius uxore Jezabel* von Grácián Kézdi wurde am 23. April 1776, dem Gedenktag des Adalbert von Prag als alttestamentliche Geschichte, laut Márta Zsuzsanna Pintér als historisches Drama⁴¹ und nicht als Präfiguration in Schomlenberg vorgeführt.⁴² In einem unbekanntem Jahr des 18. Jahrhunderts brachten die Schüler von Schomlenberg das lateinische Stück *Isacus Figura Redemptoris* auf die Bühne. Das Drama führt mithilfe von fünf Akteuren (Angelus, Abrahamus, Isacus, Sara, Gamares), außerdem mit Chorus, Hirten und Dienern die beliebte Geschichte aus dem Alten Testament vor.⁴³

Das Passionsspiel *A Krisztusnak érettünk való kinszenvedéséről* [Über die Leiden Christi für uns alle] von Máté Juhász (1706–1776), das 1761 im Gymnasium des anderen Zweiges des Franziskanerordens, der Minoriten in Frauenbach/Nagybánya aufgeführt wurde, besteht aus sieben Präfiguration-Parallelen.⁴⁴ Die Struktur des Stückes ähnelt am meisten den Passionsspielen, die in den Jahren 1729, 1736, 1740, 1741 und 1743 in Schomlenberg vorgestellt wurden. Auch hier folgt der Szene aus dem Alten Testament die neutestamentliche Erfüllung in der nächsten Szene. Von den Präfigurationen von Máté Juhász stimmt die Parallele zwischen Kain und Abel und dem Tod am Kreuz Jesu mit den Präfigurationstypen der Dramen

Mariä in der Pietà-Szene (Scena 15.): *Liber Exhibens...* 1343–1344.; zum ersten Mal herausgegeben von MEDGYESY S. 2009, 120–121.

⁴⁰ Der Dramentext wurde veröffentlicht in: FÜLÖP 1897, 54–91. Actus Primus: 54–70; Bearbeitet von Júlia DEMETER, erschienen in: *Ferences iskoladrámák III.*, 2021, 23–86.

⁴¹ PINTÉR 2019a, 170–196.

⁴² PINTÉR 1993, 122, nr. 64. Der Tag der Aufführung fiel in jenem Jahr nach dem liturgischen Kalender auf den Dienstag nach dem dritten Sonntag der Osterzeit (Misericordia Domini). (SZENTPÉTERY 1985.)

⁴³ *Isacus Figura Redemptoris*. Csíksomlyó, XVIII. század. CsSzM Könyvtára, Ferences Állomány, Csíkszereda, Ltsz. 4135. (In einem separaten Heft – eingebunden mit seinem Text – steht das lateinische Schauspiel *Bethulia liberata*.) Über die Struktur des Dramas siehe Pars I. Scena 1–8, Chorus, Pars II. Scena 1–3. Mit Angaben siehe PINTÉR 1993, 126, nr. 91.

⁴⁴ Seine letzte Ausgabe wurde von István KILLÁN bearbeitet, erschienen in: *Minorita iskoladrámák* 1989, 185–268. Zur Analyse der Präfigurationen von Máté Juhász siehe KILLÁN 1992, 49–52.; KILLÁN 2005, 738–741.

der Observanten in Schomlenberg in größtem Maße überein. In weiterem Sinne können die Präfigurationen das falsche Verklagen von Nabot und das Urteil von Pilatus beziehungsweise die Gefangennahme Simsons und die Gefangennahme Jesu, die im Stück von Juhász zu lesen sind, mit den Schauspielen von Schomlenberg auch gleich gesetzt werden, obwohl die Geschichte von Nabot im Passionsspiel aus dem Jahr 1729 für „Figura falsi“ (in der 9. Scene) gehalten wird.

Zusammenfassende Analyse

Als Quelle der untersuchten Präfiguration-Parallelen diene wahrscheinlich die *Biblia Pauperum* aus dem späten Mittelalter. Da der Bücherbestand der Franziskaner-Bibliothek in Schomlenberg die *Biblia Pauperum* nicht enthält,⁴⁵ werden die Präfigurationen der Schauspiele mit einer heimischen – aus Gran/Esztergom – und zwei ausländischen – *Die Salzburger Armenbibel* und dem Holzschnitt aus Stockholm – *Biblia pauperum* verglichen. Von den 40 Tafeln der *Biblia pauperum* (1470–1471) aus Gran stimmen insgesamt vier Tafelbilder mit denen der Dramen von Schomlenberg überein: der Verrat von Judas für 30 Silberstücke – der Verkauf von Josef (17. Tafel); Jesus trägt sein Kreuz – Isaak bringt selber das Holz für seine Opferung (24. Tafel); Christus am Kreuz – die eherne Schlange Moses beziehungsweise das Opfer von Abraham (25. Tafel); Christus im Grab – Josef in der Zisterne (27. Tafel).⁴⁶ Das Manuskript mit dem Impressum *CODEX a IX 12* des Stiftes Sankt Peter in Salzburg enthält auch nur sechs solche Szenen, welche mit den in Schomlenberg aufgeführten Stücken in Verbindung gebracht werden können. (Das Manuskript besteht aus 36 Bildern, welche um 1350 herum gezeichnet und im 15. Jahrhundert gebunden wurden.)⁴⁷ Die Armenbibel von Stockholm⁴⁸ zeigt noch weniger Parallelen: lediglich der Selbstmord des Judas – die Selbsterhängung des Ahitofel; Kreuzigung Jesu – die Himmelsleiter des Jakob; der gekreuzigte Christus – das Opfer von Jephthe gleichen den Präfigurationen der Schauspiele von Schomlenberg. Daraus lässt sich schließen, dass die Franziskaner die Präfigurationen im 18. Jahrhundert nicht aufgrund der mittelalterlichen, europaweit bekannten *Biblia pauperum* auswählten, sondern sie ließen originelle, von den Dramen schreibenden Lehrern vorgestellte Parabeln auf der Bühne erscheinen. Von den Präfiguration-Parallelen der Dramen von Schomlenberg und der mittelalterlichen Blockbücher⁴⁹ stimmen jene überein, welche

⁴⁵ MUCKENHAUPT 1999.

⁴⁶ *Biblia Pauperum*, 1966.

⁴⁷ *Die Salzburger Armenbibel*, é. n. [1976]

⁴⁸ CORNELL 1925, 295, 304–305.

⁴⁹ Mehr über die biblischen Holzschnitte des Mittelalters aus dem deutschsprachigen Gebiet siehe zum Beispiel *Blockbücher des Mittelalters*, 1991.

auf die frühchristliche Zeit zurückgehen, und sie gehören auch zu den beliebtesten Präfigurationen der christlichen Literatur. Von den behandelten Dramen können die Parallelen zwischen Ahitofel und Judas (1729, 1741), der Verkauf von Josef und Jesu (1741, 1755, 1757), die eherne Schlange des Mose und die Parabel des Kreuzes (1729, 1740, 1755) aufgezählt werden beziehungsweise lässt sich die Verhaftung des Propheten Micha als eigene Invention der Dramatiker von Schomlenberg zur Figura des gefesselten Jesu (1727, 1741) erkennen. In Schomlenberg werden viele Präfigurationen in den Aufführungen von 1727, 1755 und 1767 nicht vorgespielt, sondern während des Streites innerhalb des Himmlischen Prozesses, dessen Wurzeln ins Mittelalter reichen, von den alttestamentlichen Darstellern gesprochen. Aus den angeschauten Parallelen stellt sich heraus, dass die lokalen Franziskaner-Dramatiker der 1726, 1729, 1740, 1741 und 1757 in Schomlenberg aufgeführten Mysterienspiele eigene Präfigurationen vornahmen und sie diese in den einzelnen Dramen verwendeten, also in diesem Sinne nicht voneinander kompilierten. Aufgrund der Analyse der Dramen konnten in 5 Passionsspielen (1726, 1729, 1740, 1741, 1757) insgesamt 19 lokale, an anderen Orten nicht bekannte Präfiguration-Parallelen unterschieden werden.

Der Franziskanerbruder András Domokos Péterffi stellte 1726 in erster Linie die ihr Volk rettende Ester zur Figura des die ganze Menschheit rettenden Jesu. Das Mysterienspiel von György Lajos Veres griff 1729 – neben einer Daniel-Szene – vor allem auf das Erste und das Zweite Buch Samuel und auf das Erste und das Zweite Buch der Könige zurück, damit setzte er die Geschichten der Könige Saul und David mit den Leiden Christi in Parallele. Er hob auch solche Kleinigkeiten hervor, wie zum Beispiel dass Hannas und Kajaphas eifersüchtig auf Jesu waren oder dass Hannas den Messias zu Kajaphas schickte. Die Ahitofel-Judas-Parallele ist in den Passionsspielen aus den Jahren 1729 und 1741 zu lesen. Bezüglich der Struktur und der Betitelung der einzelnen Szenen – also bei den alttestamentlichen Szenen die Bezeichnung der *Figura* und bei den neutestamentlichen Geschichten die Benennung der *Evangelica* oder *Evangelistica* – wurden die anschaulichsten und dramatischsten Werke wiederum von dem Franziskaner István László Kuna auf Papier gebracht. 1740 wählte Kuna nicht nur zu den einzelnen Ereignissen der Passion, sondern auch zu den Parabeln Jesu Präfigurationen aus: der Dramatiker fand zur Suche nach dem verlorenen Schaf aus der Genesis Parallelen, im Fall der Parabel über die Kornrade nennt er den Gottvater Pater familias und setzt mit Ihm den anflehenden Mose in Parallele. In den Szenen 5-6 arbeitet der Verfasser die Ereignisse der Befreiung aus: er wählt als Präfiguration der Heilung der zehn Leprakranken, des Sohnes des Hauptmannes und des Gelähmten durch Jesu die Befreiung vom Pharao aus. In dem 1741 aufgeführten Passionsspiel teilt Kuna auch die biblischen Quellen der einzelnen Präfigurationen mit. In diesem Schauspiel arbeitet er die Elemente der Passionsgeschichte aus und sucht Szene für Szene nach Präfigurationen aus dem

Zweiten Buch Samuel, aus dem Ersten und dem Zweiten Buch der Könige und dem Zweiten Buch der Chronik. Das komplizierteste, gedanklich vielfältigste, ganz eigenartige Passionspiel konnte sich das Publikum von Schomlenberg 1757 anschauen. Im Stück von Lőrinc Joákim Kajcsa werden für die wichtigsten Stellen der Christus-Passion (zum Beispiel für die Ereignisse des Verrates, der Gefangennahme, der Verspottung und der Entlassung von Barabbas) bekanntere Präfigurationen aus dem Leben der Propheten Abel, Josef, Mose, Elija und Ijob genommen. In diesem Passionspiel – einzigartig in der Dramentradition von Schomlenberg – traten Figura genannte allegorische, emblematische Schattenbilder, also Tableaus am Anfang jeder Szene auf, welche auf die Präfiguration, auf die Erfüllung und die moralen Lehren des Stückes gleichzeitig hinwiesen. Die theologische und zugleich die symbolische Aussage des Dramas wurde vom Argumentum ausgesprochen: das Schauspiel stellt die mystische Beziehung zwischen Christus, dem Himmlischen Verlobten (Sponsus Coelestis) und seiner Braut, also der Kirche dar. Der Konflikt stammt aus der Figur des *Rohres*, wobei sich die Frage stellt, ob sich die Schüler der Aufführung und das Publikum dem Schilfrohr von Christus oder dem von Diabolus anschließen sollen. Bezüglich dieses Dramas kann auch festgestellt werden, dass der Verfasser Lőrinc Joákim Kajcsa nicht nur die biblischen Präfigurationen, sondern auch die Figura selbst auswählte, da die beliebtesten Emblemensammlungen jener Zeit, also die Bücher von Joannes Sambucus, Jacobus Masenius und Cesare Ripa nicht den Bücherbestand der Bibliothek in Schomlenberg bildeten, sie enthielten im Übrigen keine Embleme solcher Art.

Bei der Wahl der Präfigurationen konnte vielmehr die biblische Konkordanz den Franziskaner Lehrern von Schomlenberg von großer Hilfe sein, von denen die Klosterbibliothek die Kompilation *Concordantiae breviores omnium ferme materiarum ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* des zuerst niederländischen Franziskaners, dann Kölner Predigers Antonius a Königstein (1470–1541) seit dem Ende des 17. Jahrhunderts aufbewahrt.⁵⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, wenn nach den grundlegenden Fragen des menschlichen Lebens und des Gewissens, wenn nach der sakralen, liturgischen beziehungsweise der volkstümlichen, uralten, zugleich der modernen Formulierung der Heilsgeschichte gesucht wird, lohnt es sich auf das Mysterienspiel des 18. Jahrhunderts von Schomlenberg einen Blick zu werfen. Das Ziel der vielfältigen Vorführungen, welche das System der typologischen Symbole benutzten, war, die

⁵⁰ ANTONIUS a Königstein: *Concordantiae breviores omnium ferme materiarum ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* Aeditio tertia ab authore recognita et passim locupletata. Coloniae [Köln], apud Petrum Quentell, 1533. CsSzM Ltsz. 1996, erwähnt in: *Bibliák a Székelyföldön* 2000, 43, nr. 3.

Darsteller und das Publikum einerseits zur Bußhaltung aufzufordern; andererseits diene die Aufführung am Karfreitag vor der Einführung der Schulpflicht (1777, 1806, 1868) der Lehre, der theologischen Bildung und damit auch der seelischen Erziehung der überwiegend analphabetischen⁵¹ Menschenmenge von Tausenden. Die Passionsspiele können als Katechese auf der Bühne,⁵² als lebendige und bildkräftige Biblia Pauperum aufgefasst werden. Bei der Aufführung lernte der spielende Schüler Verslehre, Gesang, richtiges Benehmen und Religionslehre; da die Vorführung thematisch sakral geprägt war, betete man durchgehend und gab einem aus Tausenden von Menschen bestehenden Publikum ein Glaubenserlebnis. Infolge der Bulle *Paternae Sedis* des Papstes Benedikt XIII. (1725) konnten die Gläubigen – unter den entsprechenden Bedingungen – damit sogar den vollkommenen Ablass erhalten. Eine wichtige Methode der Schule in Schomlenberg war, dass sie den Schülern sofort das Wichtigste gab: der Schüler konnte am Karfreitag auf der Bühne zu einer Person der Dreifaltigkeit werden. Der Lehrer hob seinen Schüler damit in die göttliche Sphäre.

Übersetzt von ELISABETH BÁN

Handschriften:

1. *Actiones Comicae in vitia invectivae ac ex adverso ad heroicos virtutum actus extimulantes*. Csíksomlyó, 1776–1780. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK A VI 8/5276.]
2. *Actiones tragicæ sanctissimam domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mysteria lamentabiles casus in ea signatos, divinaeque justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes*. Csíksomlyó, 1776–1780. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK A VI 6/5274.]
3. *Liber Exhibens Actiones parascevas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et*

⁵¹ MÉSZÁROS 1972; KOSÁRY 1983, 94–129, 403–524.; TÓTH 1996.

⁵² Beispiele aus der Büchersammlung von Schomlenberg: ILLYÉS István: *Catekizmus avagy Lelki tej. Az az, a' keresztényi tudomány kezdetiről, és az üdvösségre szükségesb reszeiről-vaó tanítások. Mellyeket nevezetes auktorokból öszve-szedett, és most másodsor (ötödik részszel öreghitvén) ki-bocsátott*. Nyomtatott Nagyszombatban, az Academiai bötükkal, Hörmann János által, 1697. (RMK I. 1512; CsSzM Ltsz. 3650; 4342. Bibliographische Angaben: MUCKENHAUPT 2009, 131–132, nr. 119–120.)

continens Repraesentationem, Enucleationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK], Csíksomlyó, A VI 7/5275)

Gedruckte Quellen:

1. ANTONIUS a Königstein: *Concordantiae breviores omnium ferme materiaram ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* Aeditio tertia ab authore recognita et passim locupletata. Coloniae [Köln], apud Petrum Quentell, 1533. CsSzM Ltsz. 1996.
2. *Biblia Sacra*. Venezia, Lucantonio Giunta, 1519. Bücherbestand der Franziskaner im Szekler Museum in Szeklerburg/Miercurea Ciuc/Csíkszereda [CsSzM], Ltsz. 2231;
3. *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V. Pont. M. iussu recognita, et Clementis VIII. auctoritate edita*. Coloniae Agrippinae [Köln], sumptibus Haeredum Bernardi Gualteri et Sociorum, 1647. CsSzM, Ltsz. 2216.
4. *Evangeliumok, es Epistolak. Meljeket Esztendő-által olvastat az Anyaszentegyház a Romai rend-szerént Vasárnapokon, Ünnepeken, és Böjtben minden nap; némely áitatos énekekkel, és külömb-féle szükségek-ért-való Imádságokkal egygyütt. Ezekhez a Lelki Pásztoroknak nagyobb könnyebőségére adattak a betegekkel, halálra vált, és meg-sententziázott emberekkel mondatandó más szép Imádságok-is.* A Csiki Sárlos B[oldog] Aszszony Kalastromában, 1747. CsSzM, Ltsz. 2403, 2795.
5. ILLYÉS István: *Catekizmus avagy Lelki tej. Az az, a' keresztyéni tudomány kezdetiről, és az üdvösségre szükségesb részeiről-vaó tanítások. Mellyeket nevezetes auktorokból öszve-szedett, és most másodsor (ötödik részzel öregbitvén) kibocsátott.* Nyomtatott Nagyszombatban, az Academiai bötükkal, Hörmann János által, 1697. RMK I. 1512; CsSzM Ltsz. 3650; 4342.
6. *Szent Biblia. Az egész keresztyénségben bé-vött régi deák bötüböl magyarra fordította a' Jésus-alatt vitézkedő társaság-béli nagy-szombati Káldi György pap.* Béchben, nyomtatta Formika Máté, 1626. CsSzM, Ltsz. 6235–6237.