

## Geistliches Drama und Theater des Mittelalters

Im Anschluss an **Aristoteles'** „*Poetik*“ stellt auch **Friedrich Nietzsche** in seinem berühmten Aufsatz „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ (1872) die Anfänge von Drama und Theater dar als dionysische, dithyrambische Umzüge:

*Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort“ (F.Nietzsche in <http://gutenberg.spiegel.de>).*

Wie erinnerlich wurden Mimus-Spiele über den Untergang des Römischen Reiches in Rom aufgeführt, wobei selbst ein mächtiger König, **Theoderich von Verona**, sie nicht unterbinden kann. Die Kritik der christlichen Kirchenväter (u.a.**Augustinus/ San Agostín** über den Verfall des Theaters) nicht nur, weil dabei auch Christen geopfert, sondern auch ihr Glaube und Riten karikaturhaft bis obszön verzerrt dargestellt werden (Codex Theodosii. 394: Schauspieler werden als „unehrenhaft“ erklärt), wiederholt sich z.B. 791. als sich der karolingische Abt und Intellektuelle **Alkuin** gegen die Aufnahme von Histrionen, Mimen und Tänzern im Haus verwahrt, dann 816 beim Konzil von Aachen (Aquisgran) mit dem Verbot des Auftritts von Spielleuten, Mimen und Histrionen. Zensur oder sogar Verbote lassen sich das ganze Mittelalter (vor und nach 1207, 1234, 1252) feststellen.

Dokumentierte Theateraufführungen scheint es in der kurzen Pause von 491 bis 791 in West-Europa nicht zu geben, wenn auch 439/ 451 im Rheinland und Mimusspiele in Rom und Ravenna, in Byzanz im 6. Jahrhundert ein „*Spiel von den drei Jünglingen im Feuerofen*“, im 8./9.Jahrhundert in Byzanz Mysterienspiele mit Stoffen wie „*Lazarus*“, „*Judas*“, „*Petrus*“, „*Herodes*“, „*Kreuzigung*“ und sogar komische „*Josephs*“-Szenen und Gerichtsspiele bei den **Langobarden** in Nord-Italien ab dem 7. Jahrhundert.

So lässt sich zu der eingangs erwähnten Hypothese mit etwas Sicherheit sagen, dass der Beruf des Mimen, Schauspielers, Tänzers, Histrionen über den politischen Fall des Römischen Reiches hinaus lebendig bleibt.

Aristoteles und Nietzsche sprechen von umherziehenden, tanzenden (trunkenen) Truppen des Gottes Dionysos mit seiner Gefolgschaft von Silenen/ Satyrn, die auch auf Vasen abgebildet werden. Bei **Tacitus** im 1. Jahrhundert und **Priskus**, einem byzantinischen Historiker, lesen wir von germanischen Gesängen auch am Hof des Hunnenführers **Attila** in der Mitte des 5. Jahrhunderts. Fragmente, die meist die Völkerwanderungszeit behandeln, finden sich im ursprünglich langobardischen (Ober-Italien) „*Älteren Hildebrandslied*“ (Original im 6./7. Jahrhundert), und in England im „*Widsith*“, „*Deor*“, „*Waldere*“ und im „*Beowulf*“ (sämtlich aus dem 6./7. Jahrhundert, Abschriften aus dem 10.Jahrhundert).

Zieht man in Betracht, dass die Bibliotheken an den westeuropäischen Küsten in den Völkerwanderungen der Normannen und Wikingern im 9./10. Jahrhundert weitgehend zerstört werden, dann lässt sich aus den obigen Resten die Hypothese ableiten, dass die

hochmittelalterlichen Epen der *Nibelungen* und *Dietrichs* (d.i. Theoderich) von Bern (Verona) – vielleicht sogar der nordischen „*Eddas*“, der „*Völsungensaga*“ – auf einer verbreiteten schriftlichen (und mündlichen) Überlieferung der vagierenden Sänger (Skops) beruhen.

Dergleichen Probleme beziehen dagegen nicht auf das geistliche (religiöse) Drama und Theater, obgleich auch hier die Quellen wohl nur „Offizielles“ der Dokumentation für wert erachten dürften. Wie groß der Einfluss byzantinischen Theaters auf das des frühen Mittelalters ist, kann hier nicht untersucht werden.

### **Mittelalter**

Vielleicht kann man von einem Beginn einer vor allem schriftlichen Theatertradition im 9. Jahrhundert, also der Karolingischen Renaissance, sprechen, da eine Theatertradition schon vorhanden zu sein scheint. Der Abt **Tutilo** von St.Gallen/ Schweiz schafft innerhalb der Karfreitags- und Osterliturgie erstmals dialogisierte Tropen, das sind „*selbständige schmückende und erweiternde (Text-)Einlagen in die Liturgie*“ (G.v.Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 1961, S.657), Symbolhandlungen in Kirchenraumspielen. Diese Tradition wird in den folgenden Jahrhunderten ein integrierender Bestandteil der geistlichen Spiele bleiben. Dasselbe gilt für die *Grabwächterszenen*, also der Szene der (betrunkenen) Wächter des Pilatus am Grab Jesu, und die „*Salbenkrämerszene*“, nur dass sie durch vagierende Theatertruppen, also nicht Geistliche mit lateinischen Texten, mit deutscher Sprache immer mehr zu komisch-lasziv-obszönen Darstellungen „abrutschen“.

965 und 975 entstehen die „*Regularia Concordia*“.

Der Terminus für den Tropus „*Besuch der Frauen (Marien) an Jesu Grab*“ heißt in der Fachsprache „*Quem quaeritis?*“, also „*Wen suchet ihr?*“, die Frage des Engels am leeren Grab des auferstandenen Jesus. Die drei Marien antworten daraufhin: „*Wir suchen den Gekreuzigten.*“ Es folgen darauf allerlei fromme Responsorien, Hymnen Antiphone etc. in der dialogischen Abwechslung zwischen den Marien und Engel(n):

### **Trierer Osterspiel (13. Jahrhundert)**

#### ***Tercia maria dicit:***

*Wer wyl uns van dyßem grabe  
den steyn heben herabe?  
das got darumb sy syn loen  
unde helffe em in den obersten troen!*

#### ***Die dritte Maria spricht:***

*Wer will uns von diesem Grabe  
den Stein heben herunter?  
Dass Gott darum sei sein Lohn  
und helffe ihmauf dem obersten Thron!*

#### ***Tunc angeli cantant:***

*Quem queritis, o tremule mulieres,  
in hoc tumulo plorantes?*

#### ***Dann singen die Engel:***

*Wen sucht ihr, zitternde Frauen,  
und klagt an diesem Grabhügel?*

#### ***El primus angelus dicit:***

*Wenen sucht ir drij frauwen  
myd jamer und myd ruwen  
also frue inn dyessem grabe  
an dyssem osterlychen tage?*

#### ***Der erste Engel spricht:***

*Wen sucht ihr drei Frauen  
mit Jammer und mit Trauer  
so früh an diesem Grabe  
an diesem Ostertage?*

**Marie simul cantant antiphonam:**  
*Ihesum Nazarenum crucifixum querimus!*

**Die Marien singen zugleich die Antiphon:**  
*Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten,  
 suchen wir!*

**Tercia Maria dicit:**  
*Wyr suchen Jhesum unseren troest,  
 der uns van sunden hayt erloest!*

**Die dritte Maria spricht:**  
*Wir suchen Jesus, unseren Trost,  
 der uns von Sünden hat erlöst!*

**Angeli simul cantant:**  
*Non est hic, quem queritis, sed cito euntes  
 nunciate  
 discipulis eius et Petro, quia surrexit Ihesus!*

**Die Engel singen zugleich:**  
*Er ist nicht hier, den ihr sucht, aber  
 schnell geht, meldet  
 seinen Jünger und Petrus, dass  
 Ihesus auferstanden ist!*

**Secundus angelus dicit:**  
*Hye enyst nycht hy, hye yst ufferstanden  
 und yst zue Galilea gegangen!  
 dat saget synen jungern unde Petro!  
 darumbe dye ganze werlde sal wesen fro!*

**Der zweite Engel spricht:**  
*Er ist nicht hier, er ist auferstanden  
 und ist nach Galiläa gegangen!  
 Das berichtet seinen Jüngern und Petrus!  
 Deshalb soll die ganze Welt froh werden!*

**Et tunc angeli simul cantant:**  
*„Venite et videte locum, ubi positus  
 dominus!  
 alleluia, alleluia!“*

**Und dann singen die Engel zugleich:**  
*“Kommt und seht den Ort, wo der Herr  
 gelegen hat!  
 Halleluja, halleluja!“*

**Tercius angelus dicit:**  
*Sehyt yn das grab,  
 da god selber yn lach:  
 her yst ufferstanden  
 und yst zue Galilea gegangen!*

**Der dritte Engel spricht:**  
*Sehet in das Grab,  
 worin Gott selbst lag:  
 er ist auferstanden  
 und ist nach Galiläa gegangen!*

So oder ähnlich erbt sich dieses Grundmuster in die Zukunft weiter: diese Tropen als „ausschmückende Szenen“ in einer übergreifenden Handlung, aber zu kurz, um als Zwischenspiele bezeichnet zu werden.

### **Hrotsvit von Gandersheim**

Um 955/59 schreibt die Stiftsfrau **Hrotsvit** aus Gandersheim christliche Märtyrerdramen, die allerdings Lesedramen ohne theatralische Aufführung zu sein scheinen: Die lateinisch geschriebenen Manuskripte zeigen weder Akteinteilungen und Szenen noch sonstige theaterpraktischen Hinweise und gesprochene Dekorationen. Weil die Komödien des Terenz Hrotsvit als Muster dienen, haben diese Stücke dennoch Wirksamkeit.

Hrotsvits 6 Stücke heißen: „Gallicanus“, „Callimachus“, „Dulcitius“, „Abraham“, „Pafnutius“ und „Sapientia“. Das erste Drama handelt von einem bekehrten Feldherrn, der ein eheloses Leben wählt. „Callimachus“ ist ein sündhafter Held, der zu neuem Leben in Christus erweckt wird. Im „Abraham“ kann der Einsiedler dieses Namens seine

*Schwester, die sich in der Einsamkeit langweilt und in der Stadt Prostitution betreibt, als vorgeblicher Liebhaber aus dem Bordell zurückholen. In „Pafnutius“ wird die berühmte Hetäre Thais bekehrt, und „Sapientia“ handelt vom Martyrium heiliger Jungfrauen.*

### **„Dulcitius“**

#### **Inhalt**

*Die drei christlichen Schwestern Agape, Chionia und Irene versucht der römische Kaiser Diokletian zur Unzucht zu verführen. Die Jungfrauen bleiben standhaft. Der Kaiser beauftragt seinen Statthalter (Gouverneur) Dulcitius in Thessaloniki die Schwestern zu verführen und hart zu bestrafen, wenn sie nicht fügsam werden. Gott rettet die Drei aus der Gefahr, Dulcitius wird wahnsinnig. Nun soll der Graf Sisinnius den Willen des Kaisers erfüllen. Agape und Chionia werden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Sisinnius befiehlt seinen Soldaten, die jüngste Schwester Irene ins Bordell zu bringen. Irene bleibt auch jetzt noch standhaft und zeigt keine Angst. Die Soldaten bringen sie weg, aber zwei junge Leute in blendend weißen Kleidern, also Engel, bringen Irene auf einen hohen Berg, den Sisinnius und seine Soldaten vergebens zu ersteigen versuchen. Sisinnius erschießt Irene mit einem Pfeil. Sterbend spricht sie zu Sisinnius:*

*Ich geh ´jetzt in die höchste Freude ein,  
dir aber wird es schmerzvoll sein,  
denn durch deinen harten, bösen Sinn  
fährst du verdient zur Hölle hin.  
Doch ich bekomm ´die Märtyrerpalme zum Lohne  
und dazu die Jungfrauenkrone.  
Ich betrete bald  
des ewigen Königs Himmelsaufenthalt.  
Ihm ist die Ehre und die Herrlichkeit  
In alle Ewigkeit.*

Eine Darstellung der einzelnen dramatisch-dramaturgischen Schritte macht **Hrotsvits** „Dulcitius“ verständlicher:

- I. **Im Kaiserpalast:** Diokletian versucht, die drei christlichen Schwestern Agape, Chionia und Irene zu verführen. Sie weigern sich erfolgreich. Er lässt sie ins Gefängnis sperren.
- II. **Vor dem Kaiserpalast.** Auf Befehl des Statthalters Dulcitius bringen Soldaten die drei Schwestern vor Dulcitius, der von ihrer Schönheit fasziniert ist. Weil er sie nicht verführen kann, lässt er sie ins Küchenhaus bringen.
- III. **Nacht. Vor dem Gefängnis.** Soldaten halten Wache, während die Gefangenen religiöse Lieder singen.
- IV. **Im Gefängnis.** Die Drei hören den betrunkenen Dulcitius ´in der Küche lärmen. Sie lachen ihn aus, weil er sich an den Töpfen schmutzig macht.
- V. **Vor dem Gefängnis.** Die Soldaten erkennen den schmutzigen Dulcitius nicht und halten ihn für den Teufel. Sie fliehen. Dulcitius geht zum Palast des Kaisers.
- VI. **Vor dem Palast.** Die Wache des Palastes erkennt Dulcitius nicht. Die halten ihn für ein schmutziges Monster. Er beklagt sein Aussehen, glaubt an Zauberei.

*Seine Frau ist über ihn wütend. Er befiehlt, die Mädchen nackt auf die Straße zu treiben.*

- VII. **Am nächsten Morgen. Ein öffentlicher Platz.** *Dulcitius sitzt schlafend auf dem Richterstuhl Seine Soldaten können die Schwestern nicht entkleiden und lachen Dulcitius aus.*
- VIII. **Im Kaiserpalast.** *Diokletion ärgert sich über die Lächerlichkeit des Dulcitius. Er schickt nach dem Grafen Sisinnius, der die Schwestern bestrafen soll.*
- IX. **Öffentlicher Platz.** *Sisinnius lässt Agape und Chionia, nicht aber Irene aus dem Gefängnis holen. Er nimmt auf Irene als Kind „Rücksicht“ und glaubt, durch das Verbrennen der beiden Schwestern Irene von ihrem Galuben abbringen zu können. Die Soldaten wundern sich, dass die Beiden zwar sterben, aber ihre Körper von dem Feuer unverletzt bleiben. Sisinnius lässt Irene herbeibringen.*
- X. **Öffentlicher Platz.** *Sisinnius zeigt Irene die toten Schwestern und ermahnt sie, ihrem Glauben abzuschwören. Irene weigert sich weiterhin und will ihren Schwestern in den Tod nachfolgen. Sisinnius befiehlt, sie ins Bordell zu bringen.*
- XI. **Auf demselben Platz.** *Die Soldaten kehren ohne Irene zurück Sie ist auf einem Berg. Die Soldaten berichten Sisinnius, zwei junge Leute in blendend-weißen Gewändern ihnen Sdisinnius' Befehl ausgerichtet, Irene auf den Berg zu bringen. Der verwunderte Sisinnius reitet dahin.*
- XII. **Am Berg. Irene auf der Spitze.** *Sisinnius glaubt an christliche Zauberei. Die Soldaten können den Berg nicht ersteigen. Sisinnius tötet Irene mit einem Pfeil. Die Sterbende hält ihm vor,, dass er als Soldat ein zartes Mädchen getötet hat. Er ist froh, sicher zu sein, dass sie tot ist. In ihrem Epilog kündigt sie ihm für seine Verbrechen die Hölle an, sich selbst aber die Märtyrer- und Jungfrauenkrone im Himmel an.*

### Interpretation

Es fallen zunächst die oftmaligen Szenenwechsel als sehr belebend auf, was **Hrotsvit** aus der Beschäftigung mit Terenzs Dramen gelernt haben dürfte. Die Situationen, in denen sich die verschiedenen Rollen sich bewegen, sind lebhaft und gesteigert.

Aber: Die drei Schwestern sind keine Charaktere, sondern Typen ohne individuelle Komplexität. Sie schwanken niemals in ihrer Entscheidung gegen Verführung und Bedrohung. Sie wiederholen ihren Standpunkt ohne Variation und sind deshalb undramatisch.

Dramatische Handlung entsteht nicht etwa durch Diokletion, sondern durch die Nebenrollen: den von den Schwestern wohlbemerkten in der dunklen Küche besinnungslos betrunken herumpolternden und daher lächerlichen Dulcitius, durch den grausamen und lüsternen (lasziv) Sisinnius, der Irene, fast noch ein Kind, missbrauchen will, nachdem er ihre Schwestern verurteilt hat und seine dummdreisten Soldaten, die sich nicht gegen die beiden Engel wehren können. Sisinnius und diese Soldaten versuchen vergeblich in einer lächerlichen Pantomime den Berg zu ersteigen, rutschen aber immer wieder ab. Nur hier erweist sich Hrotsvits strake Theaterbegabung. Andererseits lähmt Hrotsvit die dramatische Handlung durch langatmige Belehrungen über Mathematik und Philosophie, wie sich die Argumente der christlichen Standhaftigkeit in der Wiederholung abschwächen.

### Bibel- und Legendenstoffe

Die aus den Bibel- und Legendenstoffen entnommenen geistlichen Spiele entwickeln sich in Inhalt und Form vom lateinischen Kirchenspiel zu Marktplatzspielen sowohl im Umfang des Textes wie der Rollen und von der lateinischen zur Nationalsprache. Die Tropen, aus der Hand der Kirche wegen ihres profanen Charakters in die Hand von „professionellen“ Wandertruppen gegeben, weiten sich aus, so dass durch Papst Innozenz 1207 und 1234 „theatralische ludi“ in der Weihnachtszeit verboten werden müssen, weil sie zu heiter seien. Schon im 11. Jahrhundert werden die theatralischen Spiele und Tropen aus der Liturgie ausgegliedert, indem in der Kirche ein zweiter Schauplatz für die Szenen eingerichtet wird.

Alfonso X. el Sabio von Spanien 1252 verbietet den Geistlichen die Teilnahme an weltlichen Spielen.

### **Verbreitung der geistlichen Spiele**

Für die Entwicklung des geistlichen Dramas und Theaters ist die Stoffauswahl, Aufführungsform und Datierung sehr wichtig, weil sie sich weniger als andere literarische Moden schneller verbrauchen, im Gegenteil entwickeln sie sich bis heute.

### **Dreikönigs-, Magier- Weihnachtsspiel**

Der älteste erhaltene Spieltext um 1080 ist das anonyme *Münchener Dreikönigsspiel* oder auch: *Freisinger Magierspiel*“, das die Ereignisse von Christi Geburt bis zur Flucht nach Ägypten zum Inhalt hat. Die (erhaltenen) etwa 100 Verse werden noch in der Kirche gespielt, aber ohne szenische Ausstattung (vgl. Hrotsvits Lesedramen). Magier- oder Dreikönigsspiele treffen wir um 1200 in Straßburg und Kloster Benediktbeuren an, 1392 in Geldern/ Holland und vermutlich noch viel später.

In Spanien schreibt im 13. Jahrhundert Gonzal Berceo ein „*Auto de los Reyes Magos*“.

Stofflich nahe stehen den Dreikönigsspielen die Weihnachtsspiele. Sie gehören seit dem 8./9. Jahrhundert in Byzanz, 13. Jahrhundert in Benediktbeuren, 1288 in St.Gallen, um 1450 in Erlau und Friedberg mit Hirtenszenen zu noch heute in Krippenspielen gepflegten Traditionen.

### **Oster-, Karfreitags- und Passionsspiele**

Ebenfalls im Kirchenraum spielt noch eine „*Augsburger Osterfeier*“ (um 1100), erstmals mit der komischen Szene des Wettlaufs der Apostel zu Jesu Grab. Jeder will der Erste sein. Eine der ersten „*Salbenkrämerszenen*“ stammt aus Katalonien (um 1100). Zwischen den Besuchern des Grabes Jesu und dem Salbenhändler (*tiendista de ungüentos*) und manchmal auch dessen Frau spielt sich ein scharfer Streit um den Preis der Salbe ab, der in jeder Hinsicht grotesk abläuft.

Osterspiele gehören zu den beliebtesten und verarbeitetsten im 13. Jahrhundert in Tirol und in Klosterneuburg bei Wien. Zu den bekanntesten gehört das von Muri/ Schweiz (um 1250) als ältestes deutschsprachiges Spiel leider nur fragmentarisch erhalten. Aus den Jahren um 1100, 1391, um 1450 und später kennen wir Osterspiele aus Augsburg, Benediktbeuren, Innsbruck, aus dem Rheinland, Wien und das Fragment aus Redentin bei Lübeck.

Hierzu gehören auch die Karfreitagsspiele im 8./9. Jahrhundert zuerst in Byzanz, dann in St.Gallen.

Die Oster- und Karfreitagsspiele sind unmittelbar mit den Passionsspielen verbunden, im Mittelalter die meist verbreitetsten Spiel. Sie hängen auch zusammen mit spätmittelalterlichen Pest-Epidemien und werden als fortdauerndes Gelübde einer Stadt (Oberammergau) noch heute alle 10. Jahre aufgeführt.

Passionsspiele gewinnen früh an Beliebtheit (siehe oben die Tropen-Szenen oben): im 14. Jahrhundert in St.Gallen/ Schweiz, Wien, Frankfurt am Main, Luzern/ Schweiz, im 15. Jahrhundert in Eger/ heute Tschechien und vielen Orten in Tirol und Österreich, 1431 in Wien, um 1450 in Erlau, 1460 in Fritzlar, 1466 in Hamburg, im 15. Jahrhundert in Sterzing, Donaueschingen und Alsfeld. Letzteres gehört zu den bekanntesten.

In den Osterspielen findet sich der Stoff von Jesu Abstieg in die Hölle und Kampf mit und Sieg über Satan: 1234 in England und 1464-65 im „*Redentiner Osterspiel*“.

### **Andere Spielstoffe**

911 gibt es in St.Gallen ein Spiel vom Kinderbischof. Im 12. Jahrhundert finden wir ein Nikolausspiel in Einsiedeln/Schweiz. Beliebt sind Prophetenspiele seit dem 12./ 13. Jahrhundert, Hirtenspiele, Legendenspiele wie das um die heilige Dorothea (um 1350 in Sachsen, 1330 und 14. Jahrhundert in Wien und St.Gallen), Adam-, Maria Magdalenen-, Rachel-, Leben Jesu-, Christi-Himmelfahrts-, St.Georgs-, Johannes-, Katharinen- und Fronleichnamsspiele.

### **Antichrist-, Weltgerichts-, Theophilus-, Höllensturz Luzifers-, Teufelsspiele**

Dieser einer der wichtigsten Spielstoffe des Mittelalters hat seine Quellen vor allem in den Bibeln und ihren Apokryphen, in der germanischen Mythologie und den Katastrophen der Epoche. Es ist eine Epoche der Klima- und Ernährungskatastrophen, der politischen Kontroversen zwischen Papst und Kaiser und nicht zuletzt der Siege und Niederlagen der Kreuzzüge.

Einige Einblicke in das germanisch-heidnische, dann christianisierte Erbe gewähren uns der „*Heliand*“ und „*Muspilli*“ (9. Jahrhundert) mit ihrer Verwandtschaft zur nordischen Mythologie.

1160 wird in Benediktbeuren der „*Ludus bde Antichristo*“ aufgeführt, im 14. Jahrhundert in München, 1445 in den Niederlanden, 1486/9 in Frankfurt am Main, 1473 in Xanten am Rhein; Weltgerichtsspiele (Apokalypse) im 14. Jahrhundert als „*Alemannisches Weltgerichtsspiel*“, 1467 und 1473 in Xanten am Rhein (*Spiel vom Uff- und Untergang des Antichrist*“). Trotz der jahrhundertealten Quellenlage tritt seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die mythische Gestalt des Satans als Antichrist mit dem Apokalypsenempfinden des Zeitalters konzentrierter auch in die Literatur ein. Aktuell wird nun der im Apokryphon „*Henoah*“ überlieferte Stoff vom Höllensturz Luzifers (15. Jahrhundert). Im Zusammenhang mit den frühesten Quellen zur Figur Faust als Teufelsbündner taucht im 15. Jahrhundert die Figur Theophilus auf.

Das geistliche Drama und Theater beschäftigte uns in den ersten Vorlesungen dieses Semesters im Zusammenhang mit der Unterscheidung von Charakter und Typus und der Bühnenform des Spätmittelalters. Unser heutiges Thema beschäftigt sich mit dem Zeitgeist des Mittelalters und verlangt eine synoptische Vergleichsschau und natürlich eine analysierende Supervision. Nur so gewinnt man den sortierenden Panoramablick über eine Epoche, die in ihrer Vielgestaltigkeit nicht leicht zugänglich ist.



