

Lichtmess oder Der Bethlehemitische Kindermord.

Heiligenschauspiel von John Parfre.

I. Einleitung.

Der Unterricht im Englischen gab die Veranlassung zur Übersetzung des einem sonst gänzlich unbekanntem Schriftsteller namens John Parfre zugeschriebenen Heiligenschauspiels, welches „Lichtmess oder der Bethlehemitische Kindermord“ betitelt ist. Die Lektüre Shakespeares, die derselben vorausgehende Besprechung seines Lebens und seiner Werke, wie auch nicht minder das den Schülern zu vermittelnde Verständnis von der Bedeutung des Dichters als des größten englischen Dramatikers, alles dies setzt, wie das von selbst einleuchtet, eine ausführliche Auseinandersetzung über die Entwicklung des englischen Dramas voraus. Wie kann man den Prolog zu Heinrich VIII. und die daraus hervorgehende Stellung Shakespeares zu seinen Vorläufern und seine Bestrebungen auf dem Gebiete des Theaters, die auf nichts Geringeres als eine Hebung der Dichtkunst und des ganzen Standes der Schauspieler abzielten, richtig verstehen oder den Sommernachtstraum und die darin an der Handwerkerkomödie geübte Kritik begreifen, wenn man nicht weiß, wie sich das englische Drama entwickelt hat, aus welchen Anfängen dasselbe hervorgegangen ist. Um in seine allmählich zu immer größerer Vollkommenheit fortschreitende Entwicklung vollständig einzudringen, ist die Kenntnis der als Miracle-Plays, Mysterien, Mirakel oder Heiligenschauspiele bezeichneten eigenartigen Theaterstücke jener Zeit von großem Werte. Aus den Literaturgeschichten, die zwar eine allgemeine Orientierung ermöglichen, aber der Natur der Sache nach nicht tiefer in den Gegenstand einführen können, sondern den Leser erst dazu veranlassen wollen und sollen, ist ein Einblick in die Gestalt und den Inhalt eines solchen Stückes nicht zu gewinnen. Es kommt hinzu, daß diese mit wenigen Ausnahmen von einer unserem Geschmacke nicht zusagenden Derbheit im Ausdruck und von nicht seltener Leichtfertigkeit der Gedanken sind, wovon sich selbst Shakespeare noch nicht ganz hat freimachen können, so daß der bekannte Lord Shaftesbury, nach Hettner, Englische Literaturgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts S. 183, von ihm sagte, er sei von einer gothischen Rohheit. Es war daher nicht ganz leicht, aus der großen Zahl ein Stück herauszufinden, das als einwandfrei gelten kann. Die Wahl des in Rede stehenden Stückes von Parfre wird in jeder Hinsicht die Probe bestehen, da es weder im Aus-

druck noch im Inhalt an irgend einer Stelle zu Bedenken Veranlassung gibt. Außerdem ist es so recht geeignet, dem Leser ein Bild davon zu geben, wie diese Aufführungen geartet waren. Daß die Übersetzung keine wörtliche sein durfte, liegt auf der Hand. Es wäre sonst die Lektüre ermüdend und eintönig geworden, und viele Stellen wären dem Leser der Gegenwart unverständlich geblieben. Wo, wie in Vers 11 die Worte *by ressemblance* oder in Vers 35 die Worte *made ther offryngs* u. a. a. O. wegen ihrer Kürze schwer zu verstehen sind, wurden sie durch eine Umschreibung des näheren erklärt, die, wenn es möglich war, sich an den Wortlaut der Bibel anlehnte, deren Erzählungen bekanntlich vielen Heiligenschauspielen als Grundlage dienten. Wenn es auch nicht zu erwarten ist, daß ein Stück wie die *Lichtmeß* je wieder über die Bretter geht, so galt es doch, die Übersetzung so bühnenfähig zu machen, wie es einst der englische Text gewesen war, und in zweiter Linie dem Umstande Rechnung zu tragen, daß das heutige Publikum bedeutend gebildeter und zur Reflexion weit geneigter ist als das jener Zeit, das in seiner Einfalt und Unbildung zunächst an dem Spiel auf der Bühne und an dem, was dort vorging, seine Augen weidete und dann erst auf die begleitenden Worte achtete. Die Dramen der *Roswitha von Gandersheim* in der Übersetzung von Piltz als Vorbild zu benutzen, lag nahe. Auch hier wird versucht, das Verständnis derselben durch erläuternde Zusätze zu erleichtern.

Im allgemeinen ist beim großen Publikum von heute das Interesse an Heiligenschauspielen selbst in unserer für religiöse Fragen empfänglichen Gegenwart dahin, und auch die klüglich nur alle zehn Jahre aufgeführten Oberammergauer Festspiele werden das erstorbene Interesse nicht von neuem zu wecken vermögen, wie es seiner Zeit auch Byron nicht gelang, durch sein so herrliches *Mysterium Kain* seine Landsleute dafür wiederzugewinnen. Unsere Zeit hat, abgesehen von der herrschenden Geschmacksrichtung der Menge, die es liebt, das Leben in seinen Tiefen zu sehen und vor allem über die täglichen Sorgen, wenn auch nur auf Stunden, hinweggetäuscht zu werden, in der Darstellung sozialer Fragen auf der Bühne einen Gegenstand, der, weil aktuell, die Besucher des Theaters weit mehr für sich einnimmt als jene Spiele. Für diese ist ja heute auch nicht mehr der Grund zu ihrer Aufführung vorhanden, wie er es damals war. Gegenwärtig sind die großen Massen und breiten Schichten des Volkes so gebildet, daß sie nicht mehr wie das damalige Publikum aus den Stücken Belehrung zu gewinnen vermöchten. In jenen weit hinter uns liegenden Zeiten war das Theater gleichsam eine Fortsetzung der meist sehr mangelhaften und so überaus selten vorhandenen Schule. Darum waren auch die Stücke, die auf diesem Theater gespielt wurden, überall dieselben, wie es der Unterricht war, sie waren sozusagen international. Diejenigen die sie anfänglich und eine lange Zeit hindurch verfaßten, die Geistlichen, waren überall dieselben in Erziehung und Geistesrichtung, und überall leitete sie dieselbe Absicht, die etwa noch vorhandenen Reste des Heidentums zu beseitigen und die Macht der Kirche durch die Aufführung von Stücken kirchlichen Inhalts aufrecht zu erhalten, wenn möglich zu vergrößern. Darum sind es in Deutschland wie in England und Frankreich überall dieselben Stücke, und selbst in den verschiedenen Gegenden ein und desselben Landes wurden dieselben Stücke den Zuschauern auf der Bühne vorgeführt. So, um uns auf England zu beschränken, in York, Wakefield, Chester und Coventry, und demzufolge gab es nach Wülker, *Englische Literaturgeschichte* I 117, z. B. ein Stück des Titels: *Der Kindermord zu Bethlehem* nicht nur im *Oxforder- und Chester-Cyclus*, sondern auch in der *Towneleysammlung*. Daß in Deutschland, um dies nicht gänzlich

zu übergehen, keine anderen Stücke gespielt wurden als in England, erhellt aus Goedeke, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung I § 67 und § 92, und da meist mehrere Stücke aufeinander folgten, war auch überall die Reihenfolge dieselbe.

Des ferneren verfolgte die Theaterleitung überall die gleichen Ziele. Es galt nicht nur die Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt und des Menschen an bis zur Himmelfahrt der Maria den Zuhörern einzuprägen, sondern auch die letzteren festzuhalten, damit sie nicht gelangweilt das Theater verließen. Darum sind oft witzige Stellen eingestreut, oder eine komische Rolle ist in das Spiel eingefügt. Nach Ulrici, Shakespeares Dramatische Kunst I 31, wird dies ausdrücklich im ersten Chester Play gesagt: to make sport, to glad the hearers; es galt den Zuhörern die Zeit angenehm zu vertreiben und sie durch Scherze zu unterhalten. Dazu genügte aber nicht die doch immerhin ernste und gar oft ernst stimmende Aufführung einer Episode aus dem Leben des Erlösers.

Die Schauspieler gehörten vor der Zeit der Berufsschauspieler, wenn man von dem Anteil daran seitens der Geistlichen, namentlich zu Anfang der Einführung der geistlichen Spiele, absieht, den Handwerker gilden an und waren neben den Gevattern Schuster und Schneider die Mitglieder aller vorhandenen Gewerke. So teilten sich nach Pollard, English Miracle Plays, in der Einleitung, die Gerber, Stuckarbeiter, Walker, Böttcher u. a. m. zu York in die Inszenierung der einzelnen Stücke. Trotz Shakespeares beißender Satire im Sommernachtstraum auf „diese Männer, hart von Faust, die ein Gewerbe treiben, ihr widerpenstiges Gedächtnis mit diesen Stücken plagen“ und die „spaßhafte Tragödie vom jungen Pyramus und Thisbe, seinem Lieb“ agieren, und trotzdem Schauspieler wie Burbage, Hemyngs, Pope, Kemp, Philips und andere die Leistungen ihrer Kollegen mit der schwierigen Faust weit in Schatten stellten, blieb das Gefallen des Publikums an solchen Aufführungen bestehen, und noch 1625 also beinahe ein Jahrzehnt nach dem Tode des „süßen Schwans vom Avon“ stellten Handwerker in Holborn-London am Charfreitag die Kreuzigung Christi dar. Außerdem traten auch Studenten und Schüler der höheren Schulen, der Colleges, z. B. zu Oxford und Cambridge, in den Stücken auf. Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, II, 729, weist darauf hin, daß Rebhuns Dramen zum teil aus solchen Schulaufführungen hervorgegangen sind.

Zu Anfang, in den Pausen und am Schlusse zeigten Musikanten und Tänzerinnen den Anwesenden ihre Künste. Goedeke, Grundriß I, 408, berichtet, daß die welschen Tänze in Deutschland beim Publikum besonderen Beifall gefunden hätten, weil sie lustig anzusehen waren. So scheint es von Anfang an überall gewesen zu sein. Daß es so blieb, beweist ein Bild aus dem Jahre 1662 in Westermanns Monatsheften oder im Bande über das Theater aus der Bibliothek „Aus Natur und Geisteswelt“, auf welchem in der Mitte der Bühne des Londoner Theaters „Der rote Ochs“ eine französische Tanzmaid, French Dancing Maid, in tanzender Stellung dargestellt ist.

Welchen Eindruck diese doch immerhin dilettantenhaften Aufführungen nicht nur auf den simplen Zuschauer sondern auch auf hochgestellte Herren gemacht haben müssen, namentlich als sie noch zu sittlicher Besserung führen und nicht vorzugsweise zur Unterhaltung dienen sollten, davon gibt Scherer in seiner Geschichte der deutschen Literatur, S. 245, ein packendes Beispiel. Wie er erzählt, fiel Friedrich der Freidige, der Landgraf von Hessen, wegen der Verdammnis der törichten Jungfrauen, wie er es im Drama gesehen hatte, in Zweifel am Christenglauben, war fünf Tage fassungslos, bis ihn der Schlag rührte, und er daran starb.

Je später desto mehr breitete sich das komische Element aus, das nach Vilmar, Geschichte der deutschen Nationalliteratur, S. 269, sich schon im vierzehnten Jahrhundert mit dem tragischen verband. Mit immer größerem Behagen nahm das Publikum die komischen Figuren auf.

Auch in der „Lichtmeß“ hat der Dichter dem komischen Element einen großen Raum überlassen. Watkyn ist ein echter Clown und Spaßmacher, ein Possenreißer, wie ihn Herodes im Zorn nennt. In dem bevorstehenden Kampfe will er sich für seinen Herrn opfern und, wenn es sein muß, sterben, verlangt aber für seine Tapferkeit, die er zu beweisen verspricht, den Ritterschlag. Doch gegen wen zieht er in den Streit, und was erfüllt sein so männliches Herz mit Furcht? Es gilt die Kinder unter zwei Jahren in Bethlehem zu erschlagen, und Furcht flößen ihm die Frauen, die Mütter, ein, wenn sie mit Spinnrocken in den Händen ihn an der Ausführung seiner Heldentaten, des Mordes der wehrlosen Kinder, hindern wollen. Sein Name kündigt schon an, wes Geistes Kind er ist. Wat ist das veraltete, familiäre Wort für Hase, und kin oder kyn bedeutet verwandt, ähnlich, gleichartig, wie z. B. manikin soviel wie Männlein, Zwerg, Gliederpuppe ist. Watkyn ist also nichts anderes als unser Hasenfuß.

Auch die Gestalt des Herodes ist nicht frei von Komik. Den Namen dieses in der Geschichte so übel beleumundeten Mannes bringen, wie das ja sehr nahe liegt, die einen, z. B. Schirlitz in seinem Griechisch-Deutschen Wörterbuche zum Neuen Testament, mit dem griechischen Heros in Verbindung und sehen in ihm den Heldensohn, etwa wie Agamemnon und Menelaos, die Söhne des Atreus, die Atriden genannt werden. Andere erklären den Namen Herodes als den von Gott Herabgestiegenen, Herabgekommenen und leiten ihn von dem Verbum Jarad hinabsteigen ab. Beide Erklärungen würden als Selbstpersiflage zu den Worten passen, mit denen König Herodes bei seinem ersten Auftreten in unserem Stücke von sich selbst spricht, wenn er sich dort als mächtiger denn jeder Welteroberer, der je gelebt, bezeichnet, und vor dessen Schwert alle seine Feinde erzittern. Aber wie stand es damit in Wirklichkeit, selbst wenn wir, den Evangelien folgend, in ihm Herodes den Großen und nicht den viel unbedeutenderen Herodes mit dem Beinamen Antipas erblicken, der nach der Geschichte Christi Landesherr war? Durch die Gnade der Römer, die Gunst des Pompejus, Antonius, Octavianus, die sie sich bei diesen Machthabern durch kluge Benutzung der Wirren in den Bürgerkriegen am Ausgang der Republik zu erwerben wußten, waren des Herodes Vater und er selbst Könige von Judaea geworden, eines Reiches von sehr bescheidener Ausdehnung, das einen Flächeninhalt von etwa zwei Drittel der Provinz Brandenburg hatte. Und wenn er es auch während seiner fluchwürdigen Regierung verstanden hatte, die Grenzen im Osten des Jordan zu erweitern, so war er doch immer ein Vasall der römischen Kaiser geblieben. Seine prahlerischen Worte in unserm Stücke erinnern deshalb an den miles gloriosus des Plautus, der mit einem einzigen Faustschlag einem Elefanten das Schulterblatt zerschmetterte, und dessen Pallasch sich darauf freut, mit Feindesblut in Bruderschaft zu treten. Beides ist so wenig wahr, wie des Herodes Anspruch auf den Namen eines Eroberers berechtigt ist. Viel besser als das Kriegsschwert zu ziehen und zu führen, wußte er sich des Richtschwertes des Henkers zu bedienen, wie die zahlreichen Hinrichtungen beweisen, die er an Mitgliedern seiner eigenen Familie vollstrecken ließ.

Wer ist der Dichter dieser Heldengestalten? Herrig nennt als solchen in einer Notiz zum Texte unseres Stückes einen gewissen John Parfre, der sich im sechzehnten Jahrhundert

als Verfasser mehrerer Heiligenschauspiele ausgezeichnet habe. Nach Ansicht englischer Literaturhistoriker aber ist dieser Mann gar kein Dichter gewesen, sondern hat nur das von ihm in der großen Bodleianischen Bibliothek zu Oxford gefundene Manuskript im Jahre 1512 abgeschrieben. Erst im Jahre 1773 wurde es durch den Druck veröffentlicht, und im Jahre 1835 erschien eine zweite Ausgabe, wie dies aus Ward, A History of English Dramatic Literature, I 52/53 und dem Dictionary of National Biography Vol. 43 hervorgeht. Der Dichter ist also unbekannt. Die Figur des Herodes hat er sicher im großen und ganzen so übernommen, wie er sie in älteren Dichtungen vorfand. Überall ist der König der Juden der polternde, bramarbasierende, blutdürstige Tyrann, und Ulrici nennt ihn in seinem Werke: Shakespeares Dramatische Kunst I, 26, 28, auf die Towneley- und Chester Plays verweisend, die Karikatur eines Wüterichs. Als eine solche tritt er uns auch in der „Lichtmeß“ entgegen, aber seine Mordgier ist hier in ein noch helleres Licht gesetzt als sonst. Denn er begnügt sich nicht mit der Ermordung der Kinder unter zwei Jahren, so viele ihrer in Bethlehem gefunden werden, sondern befiehlt immer (in Vers 54, 57, 64, 187), sie in seinem ganzen Reiche umzubringen. Freilich war ein solcher Befehl geeignet, den Ruf von der Grausamkeit des Tyrannen bedeutend zu erhöhen, und mit so derben Strichen gezeichnet, mußte der Charakter des Herodes den ungebildeten und naiven Zuschauern, aus welchen das Publikum jener Zeit zum größten Teile bestand, besonders verabscheuungswürdig erscheinen. Und darauf kam es in erster Linie an. Schirlitz, Griechisch-Deutsches Wörterbuch zum Neuen Testament, sagt nämlich, daß kaum mehr als zwölf bis fünfzehn Kinder von jenem Mordbefehl in dem kleinen Bethlehem betroffen wurden, und daß somit diese Grausamkeit unter den von Herodes verübten noch lange nicht die auffallendste war, im ganzen Reiche aber ausgeführt, mußte der Befehl an vielen Orten Weinen und Wehklagen veranlassen.

Wie die Legende vom bethlehemitischen Kindermord entstand, ist schon des öfteren von andern auseinandergesetzt worden. Seit Josephus seine jüdische Geschichte schrieb, galt Herodes als das Urbild der Mordgier und Grausamkeit. Im Jahre 40 v. Chr. zum König von Judaea ernannt, hatte er vier Mitglieder seiner Familie, nämlich seine zweite Gemahlin Mariamne, seine beiden Söhne Alexander und Aristobul von dieser Frau, und seinen Sohn Antipater aus seiner ersten Ehe hinrichten lassen. Ein Mann, der aus Herrschsucht fähig ist, Frau und Kinder des Lebens zu berauben, konnte einen solchen Befehl, wie den in Rede stehenden, ohne große Gewissensbisse leicht ergehen lassen, zumal wenn ihn dazu Besorgnisse um seinen Thron bestimmten, wie sie die Frage der Weisen vom Morgenlande nach dem neugeborenen Könige der Juden in ihm wachrufen mußten. Der Mann war mithin leicht zu finden, den die schöpferische Phantasie des Urhebers der Legende in Zusammenhang brachte oder vielmehr bringen mußte mit den Worten des Propheten Jeremias im 31. Kap. V. 15, die da lauten: Man höret eine klägliche Stimme und bitteres Weinen auf der Höhe. Rahel weinet über ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen über ihre Kinder, denn es ist aus mit ihnen.

Die zweite Hauptfigur unseres Stückes, der Possenreißer Watkyn, dürfte auf die Rechnung des Dichters zu setzen sein. Es liegt wenigstens kein Grund vor, sie ihm abzuschreiben, wie auch nicht zu ersehen ist, warum ten Brink in seiner englischen Literaturgeschichte, Band II 628, für die einzelnen Teile unseres Stückes, nämlich den Kindermord, die Flucht nach Ägypten und das Opfer der Maria, verschiedene Verfasser anzunehmen, sich veranlaßt sieht. „Die gänzliche Zusammenhangslosigkeit“ derselben verschwindet, wenn

man die Situation auf der Bühne unbefangen betrachtet. In den Versen 134—141 verabschiedet sich Watkyn von seinem Herrn, um dessen Befehl im Verein mit den beigegebenen Soldaten auszuführen, wenn ihn auch große Angst vor den Schlägen der sich wehrenden Mütter erfüllt. In einer modernen Vorstellung würde am Schlusse seiner Rede der Vorhang niedergehen, der, wohl in Italien erfunden, erst seit 1519 angewendet wird und Bühne und Zuschauerraum voneinander trennt. Damals, im Jahre 1512, wird Watkyn sich mit Herodes nach dem Hintergrunde der Bühne begeben haben oder auch hinter dem Vorhange verschwunden sein, der die Bühne abzuschließen pflegte, wie man es auf dem schon erwähnten Bilde des Londoner Theaters „Der rote Ochs“ sehen kann, und den Eingang in das Ankleidezimmer der Schauspieler auf der dem Publikum zugekehrten Seite bildete. Auf dem jetzt von den Schauspielern verlassenem Raume erschienen nun die auch in unserm Stücke (V. 54 und V. 242) mitwirkenden Tänzerinnen und führten Tänze nach Art unseres Balletts unter Musikbegleitung auf, ein sogenanntes Intermezzo oder Moereske, von denen als Morristänzen auch Shakespeare in *Heinr. V.* und in *Ende gut, Alles gut* spricht. Nach dem Schlusse des Zwischenspiels fuhr man mit dem eigentlichen Spiele fort. In unserm Falle erscheint der Engel mit Joseph und Maria und fordert jenen auf, vor Herodes mit seiner Familie zu fliehen. Wie kann man da von Zusammenhangslosigkeit sprechen? Es spielt sich vielmehr alles folgerichtig ab.

In Vers 30 des Textes, wie er uns bei Herrig vorliegt, verheißt der Sprecher des Prologs zunächst das Opfer der Maria aufführen zu lassen und dann (in V. 33) den Mord der israelitischen Kinder und (in V. 48) die Flucht nach Ägypten. Er hält sich aber an sein Versprechen nicht, sondern bringt an erster Stelle (V. 1—141) die Szenen, in denen Herodes und Watkyn auftreten. Die erste Szene ist ein Monolog des Königs, des Magnus Herodes, wie er in andern Plays genannt wird, in welchem er in der ihm eigenen Art bramarbasiert und den auf seinen Ruf eintretenden Watkyn mit einem Auftrage fortschickt. Vor dem jetzt als zweite Szene folgenden Dialog zwischen Herrn und Diener muß, wenn auch nichts angegeben ist, ein Intermezzo aufgeführt worden sein, das durchaus notwendig ist, um die Zeit zu markieren, die Watkyn zur Ausführung seines Auftrages braucht. Der Dialog schließt mit den Worten des letzteren, daß er in den so gefährlichen Kampf eile. Auf ein abermaliges Intermezzo folgt als dritte Szene die Flucht Josephs, zu der ihn mit denselben Worten wie im Evangelium nach Matthaeus 2 V. 13 der Engel überredet. Die Pause bis zum Anfang der nächsten, vierten Szene nach den letzten Worten desselben wiederum durch Musik und Tanz auszufüllen, war nicht nötig, weil, wie die Theaterleitung es vorschreibt, in diesem Augenblicke die ägyptischen Götzenbilder auf der Bühne zusammenstürzen, was als Beweis der Göttlichkeit Jesu in Vers 158 vorausgesagt war. Hierauf füllt sich die Bühne mit Frauen, die ihre Kinder auf den Armen tragen, und Soldaten, unter denen sich auch Watkyn befindet. Das Wortgefecht zwischen beiden Parteien endet in einer allgemeinen Prügelei, bei welcher es dem großmäuligen Boten des Herodes übel ergeht. Auf diese Weise sieht der Zuschauer gar nichts von dem geplanten Morde, den mit allen grausigen Einzelheiten darzustellen sich die Maler des Cinque Cento und aus späterer Zeit angelegen sein ließen, wie Raffaels Freske und Poussins Gemälde beweisen. Der Dichter benutzt vielmehr auch diese Gelegenheit, sein Publikum zu erheitern. In der folgenden fünften Szene, die nur sehr kurz ist, wird dem Herodes Meldung von der Ausführung seines Befehls gemacht. Offenbar kam es hier dem Dichter

allein darauf an, durch die Entfaltung der größten Pracht in den Anzügen des die Meldung entgegennehmenden Königs und seiner vor ihm erscheinenden Soldaten auf die Gemüter Eindruck zu machen. Noch Shakespeare klagte darüber, wie sehr man an „Tartschenlärm und bunten langen Kleidern, mit Gelb besetzt,“ sich ergötze. Hieran wird sich jetzt wieder ein Zwischenspiel mit Musik und Tanz angeschlossen haben, das zu der letzten, der sechsten Szene, dem Opfer der Maria, das Vorspiel bildete. Der darauf folgende Epilog ist der Schluß des Ganzen. Der Dichter richtet einige Worte des Abschieds und des Dankes an das Publikum und ruft ihm ein „Auf Wiedersehen im nächsten Jahre“ zu. Solche aus seinem Munde zu hören, ist das natürlichste. Shakespeare hat hier später Neuerungen eingeführt, insofern er die Prologe und Epiloge nicht dem Poeta, sondern dem Rumour, dem in der Person des Sprechers verkörperten Gerücht, oder einem ebensolchen Chorus in den Mund legt, wie z. B. im Heinrich IV., zweit. T., oder Heinrich V. Ja im Pericles läßt er den Prolog von dem Geiste Gowers, eines längst verstorbenen Dichters, sprechen, der ein Zeitgenosse des in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts lebenden Chaucer war.

Der aufmerksame Leser wird wegen der natürlichen und lückenlosen Aufeinanderfolge der einzelnen Szenen unsere Ansicht teilen, daß mit ten Brink an der Einheit des Stückes zu zweifeln gar keine Veranlassung vorliegt.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß der Dichter die im Prologe aufgestellte Anordnung des Stoffes mit Bedacht nachher geändert hat. In den Yorker Spielen nimmt das Opfer der Maria den ersten Platz ein, und es folgen die Flucht nach Ägypten und der Bethlehemische Kindermord, wie aus der Liste bei Pollard, English Miracle Plays, zu ersehen ist. Unser Dichter wäre also nur hergebrachtermaßen verfahren, wenn auch er die einzelnen Teile hätte so aufeinander folgen lassen, aber es scheint mir einige dichterische Begabung zu verraten, daß er die Flucht an der passenden Stelle in die Szene über den Kindermord eingereiht hat. Wo konnte das aber besser geschehen als nach der Szene, in welcher Watkyn zur Ausführung des Blutbefehls aufbricht? Da erscheint der Engel dem Joseph und mahnt ihn zu schleunigem Aufbruch. Und um so höher ist dem Dichter diese Selbständigkeit in der Gruppierung der Ereignisse anzurechnen, als auch im Matthaëus-Evangelium die Flucht erzählt ist, bevor Herodes seinen grausamen Plan faßt, und aus den Evangelien hatten doch die Dichter zumeist ihren Stoff entlehnt. Dadurch, daß das Opfer der Maria und die damit verbundene Darstellung Jesu im Tempel den Schluß unseres Stückes bilden, wird gleichsam ad oculos demonstriert, daß durch die Vorsehung alle List des grausamen Tyrannen zunichte gemacht worden ist, so große Vorkehrungen er auch traf, den Erlöser zu töten. Die Meldung von dem Hinschlachten der Kinder als Schluß hätte notwendigerweise in dem ungebildeten und darum denkfaulen Publikum jener Zeit den Gedanken hervorgerufen, daß dem Herodes sein Anschlag auf das Leben des Herrn gelungen sei. Auch uns Moderne hätte ein solches Ende des Stückes in unseren Gefühlen verletzt.

Engel hat in seiner Geschichte der englischen Literatur darauf aufmerksam gemacht, wie in den Heiligenschauspielen Einrichtungen der Gegenwart auf die Vergangenheit übertragen wurden, und dabei das Tennis-Spiel erwähnt, und daß z. B. die Sache Jesu von Pilatus vor das Parlament verwiesen wird. Er hätte noch mehr dergleichen anführen können. So wendet sich Herodes des öfteren an seine „Ritter“, ohne die freilich das Mittelalter, die Zeit, in welcher unser Stück entstand, nicht zu denken ist, aber Ritter in Ring- und Kettenpanzern

kannten die Juden nicht. Ebenso verhält es sich mit dem Ritterschlag, den Watkyn in V. 68 verlangt, und dem Lehen, das ihm Herodes in V. 131 verspricht. In der Lichtmeß tritt in V. 206 der „Bischof“ Simeon auf. Im Lucas-Evangelium wird er „ein Mensch zu Jerusalem“ genannt. In den Mirakelspielen steigt er in der hierarchischen Rangordnung immer höher hinauf. Röhmer erwähnt in seiner Berliner Dissertation von 1909 über die Priestergestalten im englischen Drama, daß er im *Prest of the Temple* als Priester und in den *Weavers* als Kirchenfürst bezeichnet wird.

Übrigens kommen im Frankfurter Passionsspiel von 1493 auch „Ritter“ vor, denn Pilatus redet die vier Soldaten, die Jesum geißeln sollen, mit „Ir Ritter“ auf S. 497 an. Es ist dies ein weiterer Beweis für die Internationalität der mittelalterlichen Spiele, von der oben schon die Rede war.

Der Tag der Aufführung unseres Stückes ist nirgends genannt, aber man kann eine Vermutung darüber aussprechen. Die Überschriften am Anfang des Prologs „*Candlemas-Day or The Killing Of The Children Of Israel*“ würden auf den 2. Februar oder den 28. Dezember führen, zwei Tage, auf welche die Katholische Kirche *Mariae Lichtmeß* und das Fest der unschuldigen Kindlein gelegt hat. Aber weder an diesem noch an jenem Tage ist Parfres Stück aufgeführt worden, da offenbar diese Überschriften nur gewählt sind, um den Inhalt desselben anzuzeigen. Nun könnte für die Beantwortung der Frage die Tatsache von Wichtigkeit erscheinen, daß an fünf Stellen, in V. 2, 10, 18, 51, 237, das Publikum immer wieder daran erinnert wird, daß die Aufführung zu Ehren der heiligen Anna geschehe. Darnach könnte man versucht sein zu glauben, es sei der Tag dieser Heiligen, der 26. Juli, damit gemeint. Aber bei allen diesen Stellen gibt der Umstand zu denken, daß nur an zweien, in V. 2 und 10, ihr Name besonders betont wird, an den drei andern wird sie zweimal (in V. 18 und 237) mit ihrer Tochter Maria zusammen genannt, und einmal (in V. 51) mit dieser und Gott zugleich. Es dürfte also aus alledem nichts Sicheres zu folgern sein. Einige englische Literaturhistoriker, deren Werke dem Artikel in dem *Dictionary of National Biography* zu Grunde gelegt sind, meinen, das Stück sei jährlich am Fronleichnamsfeste aufgeführt worden. Und es hat diese Ansicht manches für sich. Nach dem katholischen Kirchenkalender wäre dann der Donnerstag nach dem Sonntage *Trinitatis*, d. h. der zweite Donnerstag nach dem Pfingstfeste das gesuchte Datum.

Über den Ort der Aufführung kann kein Streit sein, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Parfre das Manuskript auf der großen Bibliothek zu Oxford fand. Als Schauspieler können nur Schüler oder Studenten in Betracht kommen, jedenfalls nicht Handwerker. Darauf deutet mancherlei hin. So vor allem die häufig wiederkehrenden *captationes benevolentiae*, die im Prolog und Epilog begegnen: in V. 20—22, 30, 49, 52, 232—235, 239. Es ist fast zu viel des Haschens nach wohlwollender Beurteilung, der Bitte um geneigtes Gehör, der Versicherung nach besten Kräften gespielt zu haben und im nächsten Jahre besser spielen zu wollen. In zweiter Linie die fast ständige Bezeichnung der Verstellung mit *to show*: V. 20, 25, 31, 54, 231, 236, 241. Wenn dieses Wort auch im allgemeinen eine Aufführung oder Schaustellung veranstalten bedeutet, so wird es doch namentlich von Schulfestelichkeiten gebraucht. Dazu kommt noch, daß nirgend ein böses oder irgendwie bedenkliches Wort, ein Verstoß gegen die gute Sitte oder sonst etwas Anstößiges vorkommt, wie anderswo, z. B. in der *Sündflut*. In Cambridge und in Oxford fanden jährlich in den *Corpus Christi Colleges* am Fronleichnam-

tage Schüleraufführungen statt, und deshalb hat mit Bezug auf das oben Gesagte die Ansicht, Parfres Stück sei in denselben zu Oxford an diesem Datum aufgeführt worden, vor allen anderen die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Zu beweisen, daß es so und nicht anders war, erscheint ausgeschlossen, es muß daher bei einem non liquet bleiben.

Die Sprache ist altertümlich und gehört älteren Perioden an. Es finden sich altenglische, frühenglische und der Übergangszeit zur modernen englischen Sprache angehörende Wörter nebeneinander. Es würde den dieser Abhandlung zur Verfügung stehenden Raum überschreiten, alle hierher gehörenden Einzelheiten aufzuzählen. Es muß daher an den Hauptsachen genug sein. Zunächst möchte darauf hinzuweisen sein, daß in unserem Stücke einige Wörter begegnen, die, französischen Ursprungs, noch ihren französischen Akzent beibehalten haben, wie das mit den Substantiven *fortune*, *nature*, *corage* usw. auch in Chaucers Schriften der Fall ist. Es sind dies außer dem auch hier in V. 4 der Lichtmeß vorkommenden *fortune*: *apparayle* in V. 186, *battaile* in V. 80 und 185, *cruell* in V. 147, 161, 174, 227, *rebell* in V. 28 *maugre* (*malgré*) in V. 63. Kluge bezeichnet in seiner Geschichte der englischen Sprache S. 1142 auch als mittelenglisch und durch den Einfluß des Französischen auf das Englische hervorgerufen die Stellung des Adjectivums nach dem Substantivum, eine Gepflogenheit, die sich zwar nicht allzu häufig, aber doch zweimal im Prologe in V. 12 und 19 (offenbar durchs Versmaß bedingt) und im eigentlichen Lichtmeßspiel in V. 1, 8, 23, 196 findet. In V. 44, 52 und 200 geschieht dasselbe mit Zahlwörtern.

Außer der jüngeren Form *thruogh* im V. 19 kommen ferner sonst immer die älteren Formen vor, wie *thurgh* in V. 146, 169, 187, 217 und *thurghe* in V. 162. Für das moderne *sword* steht in V. 75 *sworde* und in V. 160, 169 und 175 *swerd* aus dem altenglischen *sweord*, für *since* in V. 49 *syn* und in V. 60 *sythens*, für *else* in V. 168 *ells*, für *hither* in V. 19 *heder* und in V. 185 *hedyr*, für *heart* in V. 63 *hert*, für *not* in V. 81 *ne*. Ferner müssen als dem Mittelenglischen zugehörig die Formen *we be* in V. 163, *you be* in V. 159, *they bene* in V. 75, *ye* für das ebenso oft angewendete *you*, *yit* in V. 63 für *yet*, *eke* in V. 217 für *also*, *hem* in V. 30 für *them*, *hooll* in V. 127 für *whole* angesprochen werden. In dieselbe Zeit, aber in den Anfang derselben, sind zu weisen: *bronde* in V. 8 für das moderne *sword*, ein Wort, das nach Muret-Sanders heute in der Form *brand* der Dichtersprache angehört und aus dem Altenglischen übernommen ist, *to charme* in V. 74 für *to make a din*, *tene* in V. 95 für *sorrow*, *vexation*, *to flought* in V. 141 für *fright*, *letification* in V. 26 des Prologs für *joyful news*, *offrynage* in V. 191 für *oblation*, das übrigens als *oblacion* in V. 201 als Synonym zu jenem gebraucht ist, *rought* in V. 111 in der Bedeutung von *Rotte*, *Bande*, *Haufen*, *tormentrye* in V. 174, das in dieser Form überhaupt nicht mehr existiert. In V. 152 steht das Wort *mawment*, das mit den Nebenformen *maumet* und *mament* schon in *Piers the Plowman* aus dem XIV. Jahrhundert und im *Play Mary Magdalen* vorkommt und für gleichbedeutend mit *idol*, *puppet*, *doll* erklärt wird. Der Gebrauch des bestimmten Artikels vor dem Relativum, z. B. in V. 145: *By kyng Herowd, the whiche* usw. soll als früheren Perioden angehörend nur beiläufig erwähnt werden, da er sich noch bis in viel spätere Zeit hinein erhalten hat, und auch Shakespeare ihn zuweilen, wie in den *Merry Wives* in II, 2, 84 und in *Richard II* in I, 2, 39 und 172 u. a. a. O., übernommen hat. Auch die noch nicht erfolgte Verschmelzung zusammengesetzter Ausdrücke wie *a gain* (V. 93) oder *a forn* (V. 203) u. a. m. bezeichnet Morsbach, Mittelengl. Gr., als mittelenglisch.

Von größerer Wichtigkeit ist es darauf hinzuweisen, daß hin und wieder Wörter in Bedeutungen vorkommen, die nur aus dem Zusammenhange erraten werden können. Solche schwer verständliche Stellen finden sich namentlich in dem eigentlichen Spiele nicht selten, während aus dem Prologe etwa nur *this processe* in V. 49 hierher gehören würde. Heut ist das *Verbum to proceed*, vordem *to procede*, wie in V. 30, in der Bedeutung von vorgehen im Sinne von sich zutragen freilich veraltet, aber nicht zu Shakespeares Zeit. Und damit ist die Schwierigkeit der Übersetzung von *this processe* behoben. Schwieriger gestaltet sich die Sache bei den andern Stellen, z. B. in V. 20 bei den Worten *with a very mischaunce*, in V. 59 bei *all interrupcion*, in V. 151 bei *Diverse miracles of his high regalye*, in V. 206 bei *Welcome lord, excellent of power u. a. m.* Die Übersetzung und die Anmerkungen geben Rechenschaft darüber.

Mit der Bemerkung, daß die Orthographie in Parfres Stück eine recht willkürliche ist — so wird *out bald ought* (V. 129), *bald owt* (V. 130) oder *oute* (V. 116, 135) geschrieben, *mite*, *Deut*, in V. 74 ebenso wie *might* oder *myght*, *Macht*, in V. 71 u. a. m., eine Willkür, die darauf h'weist, daß die Lichtmeß vor den Reformbestrebungen auf diesem Gebiete, die nach Morell, *Engl. Literat.*, S. 36, im Jahre 1474 beginnen, und von denen auch Kluge S. 948 spricht, verfaßt worden ist —, gehen wir zur Analyse der metrischen Form über, beschränken uns aber dabei auf das Notwendigste.

Im allgemeinen überwiegen Strophen von acht Zeilen, die nach dem Schema ab ab cd cd gereimt sind. Je einmal findet sich eine solche von vier Zeilen (in V. 186—189), und eine von sieben (in V. 25—31), und zweimal zwölfzeilige Strophen (in V. 65—76 und V. 174—185). Beim Reim gibt es Abweichungen von der heutigen Betonung, und so manches Mal ist dem ersten Akzentuationsgesetz, nach welchem der rhythmische Akzent mit dem Wortakzent übereinstimmen muß, Gewalt angetan worden. Einige Beispiele dafür, die sämtlich in der „Lichtmeß“ stehen, werden genügen. In V. 50 reimt sich *cite*, *city*, auf *three* in V. 52 und muß auf der letzten Silbe deshalb betont werden, während es doch jetzt auf der vorletzten Silbe den Ton hat. Es wird also hier so wie das französische *cité*, aus dem es hervorgegangen ist, akzentuiert. Ebenso verhält es sich mit *advauntage*, *advantage*, in V. 131, das zu *wage* in V. 133 den Reim bildet. Somit begegnen uns in *city* und *advauntage* zwei Wörter, die damals noch den französischen Akzent bewahrt hatten wie die anderen, von denen oben die Rede war. Als drittes gehört, um dies nur zu erwähnen, noch *cuntre*, *country*, dazu, dessen mittelenglische Form *contre*, aus dem französischen *contr e*, in V. 132 steht.

Eine zweite Eigentümlichkeit des eigentlichen Heiligenschauspiels, die namentlich in der Rede des Herodes in der ersten Szene und auch in Simeons Worten hervortritt, ist die Alliteration. Prolog und Epilog sind davon frei.

Was das Metrum betrifft, so scheint Schipper, *Englische Metrik*, S. 115, mit seiner Behauptung, daß in der mittelenglischen Poesie nur der jambische Rhythmus zur Anwendung gelangt sei, auch in unserm Falle Recht zu behalten. Freilich dann mit allen Freiheiten, mit denen von jeher dieses Metrum behandelt worden ist. Die Verse sind teils akatalektisch teils katalektisch, z. B. V. 24: *That thei shall fere (fear) me nyght and day* und V. 147: *In his cruell and furyous rage*. In den meisten finden sich mehr als vier Füße, oft fünf, manchmal auch sechs, ja sieben, da die Silbenzahl von acht wie in V. 82 bis auf das Doppelte steigt, wie in V. 103 oder 179. An Stelle des Jambus steht auch ein Anapäst, z. B. in V. 140, wo auf drei

Jamben zwei Anapäste folgen: *And lóke thát your knýghts be not férre fro mé.* Der 103. Vers ist einer der längsten mit sieben Füßen, von denen der dritte ein Anapäst ist, und einer überzähligen Silbe. Von den sechs Füßen des 109. Verses ist der zweite ein Tribrachys und der vierte ein Anapäst: *A bought / in eve / ry cun / tre and let / te for / no man.* Im 2. Verse erscheint am Anfang ein Daktylus, wenn man Schippers Regel von der Übereinstimmung des Wortakzentes mit dem rhythmischen Akzente anwendet: *Royally I reigne in welthe without woo.* Nicht wenige Verse sind freilich so holprig, daß es kaum jemand gelingen wird, sie einwandfrei zu skandieren, und *ten Brink* nennt darum den Verfasser des Stückes in seiner *Geschichte der englischen Literatur II*, 628 einen *Versifex*.

Es läßt sich aber wegen des Vorhandenseins der Alliteration, der den germanischen Völkern und darum auch dem englischen Volke eigenen Dichtungsform, eine andere Erklärung des Metrums nicht von der Hand weisen, und man würde dahin gelangen, die Benutzung antiker Metra überhaupt zu leugnen. Der Eindruck, den das Lesen namentlich der Rede des Herodes im Anfang der „Lichtmeß“ macht, ist zweifellos geeignet, die Meinung hervorzurufen, daß man es mit einer alliterierenden Langzeile zu tun habe, die, außer dem Endreim in konsequenter Durchführung, je vier stark betonte Silben und eine je nach der Länge des Verses verschiedene Zahl schwächer betonter Silben aufweist.

Die bisherige Untersuchung hat also zu folgenden Tatsachen geführt: In der „Lichtmeß“ kommen alliterierende Verse vor, die älteren Perioden der englischen Sprache angehörenden Wörter, wie sie oben aufgeführt sind, sind zum allergrößten Teile ebenfalls dort zu finden, und dasselbe gilt von den Wörtern französischen Ursprungs mit beibehaltenem französischen Akzent, wohingegen Prolog und Epilog diese Eigentümlichkeiten nicht haben.

Daraus muß jeder zu der Überzeugung kommen, daß das eigentliche Mirakelspiel in seinem ganzen Umfange älteren Ursprungs ist als Anfang und Schluß. Die Frage nach seinem Verfasser und der Zeit seiner Abfassung muß offen bleiben, weil es bislang an Mitteln fehlt, beides genauer zu bestimmen. Vom Verfasser steht nur soviel fest, daß er ganz geschickt die drei Erlebnisse des Erlösers aus dessen frühester Jugend, seine Bedrohung durch Herodes, die Flucht nach Ägypten und die Darstellung im Tempel, zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen verstanden hat. Prolog und Epilog dem Parfre zuzuschreiben, liegt nahe. Das Interesse, welches er für seinen Fund in der Oxforder Bibliothek empfand, indem er ihn der Vergessenheit entriß und im Jahre 1512 wieder auf die Bühne brachte, und die mehr als gewöhnliche Bildung, die ihm deswegen eigen gewesen sein muß, berechtigen zu dieser Ansicht. Über seine Person ist nichts bekannt. Vielleicht war er, wie Roger Burton, der die Reihenfolge der Yorker Schauspiele und ihre Darsteller im Jahre 1415 in einer 48 Nummern umfassenden Liste mit Inhaltsangabe zusammenstellte, in jener Stadt nach Pollard, Einleitung S. 31, als Stadtschreiber lebte, in Oxford an der Bibliothek als Archivar oder in einem ähnlichen Amte angestellt. Denn anders hätte er kaum das nur wenige Seiten lange Manuskript unseres Spieles zu Gesicht bekommen und als ein Heiligenschauspiel aus vergangener Zeit erkannt.

Am Schlusse der Einleitung zu der jetzt folgenden Übersetzung bedarf es einiger Worte zur Rechtfertigung der dabei verwendeten Metra. Nur ein einziges zu wählen, wie es Parfre beliebt hat, schien nicht nachahmungswert, denn Prolog und Epilog haben gar nichts mit dem Spiel gemein. Schon das Gefühl gibt es ein, daß dieses für sich ein Metrum bean-

sprechen muß. Und da konnte es kaum anders sein, als dass die Wahl auf den Blankvers fiel als auf das Metrum, welches sich seit 1586 durch die Aufführung von Christopher Marlowes Tamerlan die öffentliche Bühne in England erobert hat, wie dies Bodenstedt in seinem Werke: Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke, III 157, nachweist. In den höchsten Kreisen der englischen Gesellschaft war der Blankvers seit langem bekannt, denn Sackville, Lord Buckhurst, hatte seine Tragödie Gorboduc, or Ferrex and Porrex, in diesem Versmaß gedichtet und bereits 25 Jahre vorher am Hofe der Königin Elisabeth aufgeführt.

Die Vorrede belehrt das Publikum mit behaglicher epischer Breite über den Zweck des heurigen Theaterspiels, wohlverstanden Anno Domini 1512, wie es im Jahre vorher war und wie es diesmal sein wird. Deshalb erschien es dem Verfasser dieser Abhandlung nicht unangemessen zu sein, in diesem Teile den Daktylus in der Form des Hexameters zu verwenden, der nur hin und wieder, um die Eintönigkeit zu bekämpfen, um einen Versfuß gekürzt ist, zumal wenn der Inhalt des englischen Textes damit wiedergegeben war.

Im Epilog kommt so unverhohlen die Freude über die gelungene Aufführung und den reichen Beifall der Zuschauer zum Ausdruck, daß hier eine Nachahmung des Knüttelverses, wie ihn Hans Sachs liebt, am Platze zu sein schien.

Wir schließen, die Worte Parfres ein wenig verändernd, und sagen, we have treated this matter aft the sympyll cunnyng that we can.

II. Übersetzung.

John Parfres

Lichtmess oder Die Tötung der Israelitischen Kinder.

Im Jahre des Herrn 1512.

Ein Heiligenschauspiel.

Dichter:

Wie alljährlich begeh'n wir auch heute das Fest zur Erinn'ung
 An die selig gepriesene heilige Anna, die Mutter
 Unserer lieben Frau, die in Wahrheit fürstlichen Ursprungs
 Aus dem Blute der Könige David und Salomo stammen,
 Wie die Geschichte es lehrt in den Evangelien¹⁾.
 Ihre von Gott begnadete Tochter, Maria geheißten,
 Sollte nach göttlichem Willen zum Manne den Joseph erhalten,
 Der bei Jahren schon war und wie ein Apfel verhutzelt²⁾,
 Und den Messias gebären, den Heiland der Menschheit.

Diese erhabene Jungfrau, die Tochter der heiligen Anna,
 Der zu Ehren wir heut' den Festtag wieder begehen,
 Haben die einen dem Manna verglichen, das himmlischem Brote
 Gleicht an Geschmack, dieweil sie, wie dieses vor Zeiten die Juden
 Vor dem Tod' in der Wüste bewahrt hat, selber den Menschen
 Durch die Geburt des Herrn das ewige Leben erworben³⁾,
 Andere aber der Rose, der Blume von Jerichos Auen⁴⁾,
 Welche, im Bilde gesprochen, die Ophirrose⁵⁾ genannt wird.
 Sie war erwählt zu tragen den Heiland der Menschheit,
 Unter den Frauen vor allen vom Schöpfer begnadet⁶⁾.
 Dieser wichtigen Dinge gedenkend, sind wir beflissen,
 Unserer Frau und der heiligen Anna in Ehrfurcht zu dienen
 Und sind heuer hierher als fleißige Diener gekommen,
 Unsere Stücke, so gut wir nur immer es können, zu spielen.
 Darum bitten wir jeden der Herren um gütige Nachsicht
 Und zu entschuldigen, wenn wir beim Spiel es sollten versehen,
 Denn wir versprechen es Ihnen, uns künftig nach Kräften zu bessern
 Und, so Gott es gewährt, immer größere Künstler zu werden.
 Heut' ist's g'rade ein Jahr, als am selbigen Orte wir spielten,
 Wie die Hirten, vernehmend die fröhliche Botschaft von Christus,
 Und drei Könige, folgend dem Sterne⁷⁾, von fernher erschienen,
 Um das Kindlein in brünst'gem Gebet zu verehren.
 Diesmal sind wir willens, vor Ihnen in frommer Begeist'ung
 Aufzuführen, was später im Leben des Herrn sich ereignet,
 Und das Opfer Marias, so gut wir es können, zu spielen
 Wie sie nach Mosis Gesetzen im Tempel es darbracht'.
 Ferner soll dann Herodes im zweiten Akte erscheinen,
 Als er die Zeitung erhielt, daß die Könige Jesus besuchten
 Vor ihm niederfielen und beteten, reiche Geschenke
 Ihm darbrachten an Gold und an Weihrauch und Myrrhen⁸⁾ und hierauf
 Heimwärts auf anderen Wegen enteilten, obgleich sie es hatten
 König Herodes versprochen, zurück nach Jerusalem wieder
 Sonder Säumen zu kommen. Und das ist lautere Wahrheit⁹⁾.
 Doch als jener erfahren, sie wären schon auf und von dannen,
 Fing zu toben er an¹⁰⁾, als ob er in Wahnsinn verfallen,
 Und er befahl seinen Rittern, sofort zu besteigen die Rosse,
 Um in Israels Städten, den großen und kleinen, zu suchen
 Und ausfindig zu machen allda die Kinder im Alter
 Von zwei Jahr und darunter und keines zu schonen und alle
 Hinzuschlachten, ob Sklave¹²⁾ ob Freier, ob Feind oder Freund.
 Also befahl er in rasender Wut und zugleich in dem Glauben,
 Daß auch Jesus davon mit würde betroffen¹³⁾.
 Doch des Tyrannen Bosheit¹⁴⁾ mißlang, denn durch göttliche Fügung

War nach Ägypten die Mutter mit Kindlein eilends geflüchtet.
 Freunde, wir haben die Absicht, nach bestem Vermögen
 Diese Ereignisse¹⁵⁾ Ihnen vor Augen zu führen und dadurch
 Gott zu verehren und unsere Frau und die heilige Anna,
 Daran knüpfend die Bitte, uns ruhig Gehör zu gewähren.
 Musiker¹⁶⁾, spielet denn eifrig jetzt auf zu dem Feste,
 Und auch ihr vom Ballett¹⁶⁾ dreht euch mit Anmut im Reigen,
 Allen, die heut' sind erschienen, zur Lust¹⁷⁾ und dem Schöpfer zur Ehre!
 Jeder walte des Amtes, zu welchem er hier ist berufen!

(Tanzaufführung unter Musikbegleitung. Nach Schluß derselben beginnt mit dem Auftreten des Königs
 Herodes das Heiligenschauspiel.)

Lichtmeß.

König Herodes:

Wo ist ein König, der mit stärk'rer Hand
 Hier unterm blauen Himmelszelt regiert
 Als ich, geschmückt mit Hermelin¹⁸⁾ und Kron',
 An Leib und Seel' gesund und froh¹⁹⁾ gelaunt?
 Das Glück hat sich noch stets mir treu erwiesen,
 Fortuna, darf ich sagen, ist mir hold.
 Ich bin Herodes, dieses Landes König,
 Wie ich es kund euch und zu wissen tu,
 Mit starkem Arm und großer Heeresmacht,
 Stets siegreich gegen meiner Feinde Angriff;
 Beim Anblick meines Flambergs packt sie Furcht.
 Die Allmacht meiner Götter, die so oft
 Mir Leid in Lust verkehrten, preis' ich freudig
 Und dank auf Knieen ihnen ihre Güte.
 Kein Kämpfe lebt, kein Welteroberer,
 Der sich an Ruhm könnt' mit Herodes messen.
 Wer gegen mich des Aufruhrs Fahn' erhebt
 Und meine Götter dort auf Berg und Heide
 Beschimpft, den werd' ich von der Erd' vertilgen²⁰⁾.
 Derlei Rebellen jag' ich in das Elend
 Und bring' mit großen Martern sie zu Tod.
 Verächter der Gesetze, die ich treffe
 In meinem Lande, in Judaeas Grenzen,
 Die reichen, adelsstolzen Schelme all²¹⁾,
 Die meinem Willen Trotz zu bieten wagen,
 Sie sollen jede Pein dafür erleiden,
 An allen Gliedern Folterqualen dulden,
 Und bis sie elend sterben²²⁾, soll der Henker
 Das Fleisch vom Leib' in Stücken ihnen reißen.

Zu Nutz und Frommen aller meiner Feinde
 Will warnend meine Stimme ich erheben,
 Damit sie gern stets mein Gebot erfüllen,
 Wenn nicht, soll Leid und Unglück jeden treffen,
 Der ungehorsam ist, so lang' er lebt,
 Und Tag und Nacht soll Furcht vor mir ihn quälen.

(Er ruft nach Watkyn.)

Kurier, auf mein Geheiß komm her zu mir
 Und habe acht auf das, was ich dir sage!
 Ich mach' es Dir zur Pflicht, Ausschau zu halten
 Ringsum in den Provinzen unsers Reichs
 Und zu erspäh'n, ob ein Rebell es wagt
 Zu handeln gegen unser königlich Gebot,
 Und wenn ein solcher in den Weg dir kommt,
 So schlepp' ihn her vor unser hohes Antlitz,
 Und wir befinden dann, wie er zu strafen;
 Vielleicht auch geht er ungekränkt von hinnen.

(Watkyn verlässt die Bühne, um anzudeuten, dass er Herodes' Befehle ausführt. Inzwischen füllen Musik und Tanz die Pause aus. Nach einiger Zeit erscheint Watkyn wieder, um seine Meldung zu erstatten.)

Der Kurier Watkyn:

Gebierter, eu'r Befehl ist ausgeführt
 Nach besten Kräften, so gering sie sind²⁴).
 Ich würd' euch mehr von Einzelheiten melden,
 Wenn ihr sie anzuhören Lust verspürt,
 Doch Furcht, ihr zürnt mir, bindet meine Zunge:
 Mißfällt es euch, ist mir der Tod gewiß,
 Und deshalb, mein Gebierter, werd' ich schweigen.

Herodes:

Du Hochverräter, ich ermahne dich,
 Daß du nicht aufhörst²⁵), alles mir zu melden,
 Wovon du Kenntnis hast als Ungebühr
 Zuwider der uns schuld'gen Reverenz!

Kurier:

Wenn ihr euch noch erinnert, Majestät,
 Erschienen kürzlich erst vor euch drei Ritter.
 Sie waren auf der Fahrt nach Bethlehem,
 Um dort zu opfern, wie es Vorschrift ist.
 Dabei versprachen sie zurückzukehren²⁶)
 Desselben Weges²⁷) nach Jerusalem.
 Doch bei dem Zehent ihrer Finger²⁸) schwör' ich,
 Sie gingen heimwärts einen anderen Weg.

Herodes:

Ha! bei der Allmacht meiner großen Götter,
Ich will an Israel dafür mich rächen,
Wenn deine Meldung sich als wahr erweist.

Kurier:

Mein Ehrenwort zum Pfande²⁹⁾, Majestät,
Daß es sich so verhält! Seit ihr mich kennt,
Habt ihr noch nie als Lügner mich erkannt.

Herodes:

Ogleich ich bin hier in Jerusalem,
Der Residenz und Hauptstadt meines Reichs,
So merk' ich jetzt, daß ich betrogen ward
Von jenen Rittern, die vom Ausland kamen.
Drum trag ich euch als meinen Rittern auf³⁰⁾,
(sich zu seinem Gefolge wendend)
Mein ganzes Reich ohn' Säumen zu durchsuchen
Und ausnahmslos die Kinder von zwei Jahren
Zu töten, die in Israel ihr findet³¹⁾.
Und dies Gebot sei, daß ihr's wißt, sofort
Und ohne jedes Zögern ausgeführt.
Ich habe selbst bei mir es so beschlossen,
Um jede Schilderhebung der Parteien
Für künftighin im Keime zu ersticken,
Seit jene drei in solcher Weise mich
Betrogen und nach Hause wieder eilten,
Als ob darüber schon vorher aus Trotz
Sie insgeheim im Einverständnis waren.
Doch wenn es ihnen auch bisher gelang,
Das Kind vor meinen Häschern zu beschützen,
So werd' ich mich dafür an ihnen rächen
Und dort in Bethlehem wie überall
Die Kinder insgesamt erschlagen lassen,
Um so den Thron mir sicher zu bewahren³²⁾.

Watkyn:

Nun, mein Gebieter, bitt' ich mit Verlaub
Mich anzuhören, wenn es auch euch aufhält³³⁾;
Ich will um eine Gnade bitten, um ein Recht,
Wenn kühn ich sprechen darf. Es tät mir leid,
So meine Worte euch mißfallen sollten.
Heraus damit, beim heil'gen Mohammed³⁴⁾,
Erteilt mir doch, o Herr, den Ritterschlag³⁵⁾!

Das eine will ich sicher euch versprechen:
 Ich will mich schlagen wie ein Mann so brav,
 Und wage eure Fehde auszufechten.
 Ich werde euch an euren Feinden rächen
 Sag' ich's auch selbst, ich bin ein Mann von Kraft
 Und wage Leib und Leben in dem Streit
 Um euretwillen; tret' ich unter sie,
 Erbeben sollen sie aus Angst vor mir,
 Und wenn sie schreien auch und lärmern sehr,
 Ich scher' mich keinen Pfifferling darum
 Und werde mit des Schwertes Schärfe ihnen
 Die Rippen kitzeln, ihre Därm'³⁶⁾ durchbohren
 Aus Haß und Kampfeswut.

Herodes:

Im Ernste, Watkyn, plagt der Ehrgeiz dich,
 Die Ritterwürde zu erhalten? Warst
 Bisher du nicht mein Diener und Kurier?
 Doch weiß ich nichts davon, daß du in dieser Zeit
 In Kampf und Schlacht dich je bewährt hast³⁷⁾, Watkyn!
 Darum³⁸⁾ vermag ich auch so plötzlich nicht
 Zum Ritter dich zu schlagen, doch ich will
 Das eine dir nur sagen, weil ich stets
 Dich treu und wahr in deinem Sinn erfand:
 Hinaus ins Blachfeld zieh' mit meinen Rittern,
 Zeig' würdig dich des Glück's, das sich dir bietet³⁹⁾,
 Und niemals sollst du darob Reu' empfinden!

Watkyn:

Das nenn' ich, Majestät, freigebig sein,
 Und so sind meine Dienste reich belohnt.
 Wenn ich nicht vollauf tue meine Pflicht,
 So will mein Haupt ich auf den Richtblock legen!
 Ich werde mit hinaus ins Feld marschieren,
 Mich euern Rittern zeigen, wie ich soll,
 Und wie ein Held mich wappnen und dem Heere
 Voran zum Kampfe geh'n, und sollt' ich treffen
 Ein kleines Kind, so will ich auf dem Hauklotz
 Das arme Gör zerhacken, gleichviel ob
 Die Mutter wütend wird, wenn ich es töte.
 Doch fürchte ich nichts mehr als eine Frau
 Bewehrt mit einer Kunkel; seh' ich die,
 So reiß' ich aus und reite heim.

Herodes:

Du sagst,

Ein Weib mit Kunkel jagt dich in die Flucht?
Vor Ärger⁴⁰⁾ beb' ich; pfui du Verräter!
Nur allzu lange hab' ich dir vertraut,
Ich wähnte⁴¹⁾, kühn und mutig wärest du.

Watkyn:

Das bin ich, Euer Majestät, auch wirklich;
Man wird es sehen, wie beherzt ich bin
Und sie als bester zu bestehen wage.
Wenn hundert Weiber kommen, flieh' ich nicht
Und lief're keck vom Morgen bis zur Nacht
Ein Wortgefecht den Feinden. Deshalb könnt
Getrost ihr mir vertrauen, Majestät;
Ich werde alle Kinder Israels
Erschlagen im Verein mit euern Rittern.
Ich schone keins, ich bring' sie alle um,
Es dürfen nur der Vater und die Mutter
Nicht hinderlich mir sein, es auszuführen.

Herodes:

Du Possenreißer, merk' auf meine Worte:
Eil' hin, so schnell du kannst, zu meinen Rittern,
Sag' ihnen, ich ermahne sie, ihr Blut
In irgend einer Weise zu verspritzen
Da draußen überall in unserm Reich,
Dabei auch nicht aus Lieb' zu irgendwem
In ihrer blut'gen Arbeit aufzuhören⁴²⁾!

Watkyn:

Nein, Majestät, das wird niemals gescheh'n,
Und kämen ihrer tausend auch zuhauf;
Wenn wir es können, werden eure Ritter
Und ch sie samt und sonders niederschlagen.
Doch mit den Müttern bin ich arg im Zweifel,
Und wenn ich welche seh' herumspazieren,
So halt' ich klüglich mich zurück, bis fort
Sie wieder sind; doch nehm' mit Späherblick
Ich deutlich wahr, daß sie daheim nicht sind,
Auf Ehr', ich geh' ins Haus sofort hinein.
Ja, ich versprech' euch heilig, nicht zu schlafen
Und immer wach zu bleiben, bis allein
Ich treff' die Kinder, kommt jedoch die Mutter,
So kriech' ich hin zur Bank und liege dort

Fein still, bis sie sich wieder hat entfernt.
 Dann komm' ich wie ein Held aus dem Versteck
 Hervor und schlachte ihre Kinder ab,
 Um nach der Tat gleich schnell hinwegzulaufen,
 Denn träf' ihr Kind sie tot und mich allein
 Da in der Näh', ich wette meiner Treu'!
 Es käm' mit ihr zu einer Prügelei⁴³).

Herodes:

Daß du mir dort bei meinen Rittern bleibst,
 Hanswurst, das sag' ich Dir in allem Ernst,
 Bis alle Kinder tot, so viel's auch sind!
 Und wenn du dich im Felde⁴⁴) wie ein Mann
 Benimmst⁴⁵) und wieder heim dann kehrst, so werde
 Zum Ritter ich dich schlagen, doch wenn Du
 Als Feigling Dich aufspielst, so gebe ich⁴⁶)
 Dir die Versich'ung, daß ich dir ein Lehen
 Nicht übertrage, noch dich sonst belohne.
 Darum befehl' ich Dir und meinen Rittern,
 Mein Land nach Kindern gut zu untersuchen;
 Den Lohn, den du verdienst⁴⁷), sollst du von mir
 Bei deiner Rückkehr aus dem Streit erhalten.

Watkyn:

Wahrhaftig, Herr, ihr sollt genau erfahren
 Von meiner Führung während der Kampagne,
 Denn ich gelobe, weder hoch noch niedrig
 Zu schonen, wenn kein Mann vorhanden, der
 Mich aus dem Sattel hebt, jedoch erfüllt
 Mich nichts so sehr mit Furcht als der Gedanke,
 Die Weiber möchten dort mich derb verprügeln.
 Trotz alledem will ich ein Herz mir fassen,
 Nach rechts und links hin eifrig Ausguck halten
 Und darauf achten, daß in meiner Nähe
 Die Ritter immer sind, denn wenn allein
 Ich bin, so möchte Furcht mich bald ergreifen.

(Watkyn und die Ritter ziehen ab zur Ausführung des Befehls, die Kinder unter zwei Jahren in Bethlehem und anderen Städten des Reiches zu töten. Die Musik spielt zu einem Tanze auf, den die Mitglieder des Balletts aufführen. Hierauf tritt Joseph auf und legt sich, von der Arbeit und der Wanderung ermüdet, nieder, um zu schlafen. Bald darauf nähert sich ihm der Engel Gottes.)

Der Engel:

(Nach Matthäus 2,13 erscheint er dem Joseph im Traum und spricht zu ihm in folgenden Worten.)

Erheb' dich Joseph, säume nicht und nimm
 Marie und Jesus, fliehe nach Ägypten;

Herodes stellt dem Kindlein nach und sucht es.
 In seiner Bosheit, Grausamkeit und Wut
 Hat er ergehen lassen das Gebot,
 Die Kinder, die zu Bethlehem und sonst
 Im Land im Alter von noch nicht zwei Jahren
 Gefunden werden, insgesamt zu töten.
 Im Lande der Ägypter soll dann Jesus
 Zum Zeichen seiner königlichen Würde
 Und Hoheit Wunder tun ⁴⁸⁾, und in den Tempeln
 Der Heiden werden alle Götterbilder ⁴⁹⁾
 Zusammenstürzen, um den Anhängern
 Der falschen Lehre durch ein solches Zeichen
 Untrüglich darzutun, daß dieser Knabe
 Von Gott Gewalt erhalten hat, wie es
 Vorausgesagt schon die Propheten ⁵⁰⁾ haben,
 Und jeder Abgott soll, wenn er erscheint,
 Zu Boden fall'n, dem Götzendienst zum Hohne,
 Sobald er nur ein heidnisch Land betritt.

(Joseph verlässt mit Maria und dem Kinde die Bühne, um dadurch die Flucht nach Ägypten vor den Nachstellungen des Herodes anzudeuten, die heidnischen Götterbilder fallen herunter, und darauf kommen die israelitischen Frauen mit ihren kleinen Kindern in den Armen. Nach ihnen erscheinen die Ritter des Herodes und reden zu ihnen, wie folgt.)

Erster Ritter:

Ihr Frauen hört, wir kommen, Haussuchung
 Bei euch zu halten, wenn auch noch so sehr
 Ergrimmt ihr seid, bewehrt mit scharfem Schwert,
 Das augenblicklich jede von euch tötet.
 Des Königs Auftrag macht es uns zur Pflicht
 All' eure Kinder von noch nicht zwei Jahren
 In Bethlehem gefühllos hinzumorden.
 Der König sagt sogar ⁵¹⁾, wir soll'n ihr Blut
 Vergießen, wenn es auch wie eine Flut
 In allen Straßen rinnt.

Zweiter Ritter:

Darum sollt ihr,
 Und zwar sofort, uns eure kleinen Kinder
 Zur Tötung bringen, oder's gibt ein Unglück,
 Und unser scharfes Schwert durchbohrt den Leib
 Der Mütter, die uns nicht gehorchen.

Watkyn: Also
 Seid auf der Hut! Nicht eins von allen hier
 Im Land soll uns entrinnen, und ich selber
 Will nacheinander⁵³⁾ sie mit eig'ner Hand
 Erschlagen und abschlachten, daß sie tot
 Gesichter wie die Affen schneiden⁵⁴⁾.

Erste Frau: Pfui
 Ihr Büttel, rohen Henkersknechte, die
 Ihr seid, mit euern Schwertern wollt zu Tod
 Ihr treffen und Gewalt antun

Zweite Frau: Wollt ihr
 Erschlagen unsre kleinen Kinder, sie
 In ihrer Unschuld morden, die nichts weiter
 Als ihr Geschrei, um sich zu wehren⁵⁵⁾, haben?

Dritte Frau:
 Ihr Schurken, die Verrat an Gott ihr übt,
 Begehst Frevel, wie sie größer nicht
 Der Mensch ersinnen kann, wenn ihr die Kleinen
 In ihrer Wiege umbringt.

Vierte Frau: Doch wir Mütter,
 Wir werden tapfer uns euch widersetzen
 Und, wo wir können, eure Bosheit hindern.

Watkyn:
 Ihr tolln Weiber, still! Wer⁵⁶⁾ könnte wohl
 Vor Männern, die wie wir gewappnet sind
 Und ganz in Stahl gehüllt einherstolzieren,
 Euch schützen? Mut schwellt unsre Brust, uns hat
 Der König hergeschickt in dieses Land
 Hierher, um eine Feldschlacht euch zu liefern.

(Die Frauen schlagen auf Watkyn los, die Ritter eilen herbei, um ihn zu befreien, und gehen dann zum Palaste des Herodes und melden ihre Rückkehr mit den Worten:)

Erster Ritter:
 Durchlaucht'ger Fürst im Schmuck des Hermelin⁵⁷⁾!
 In eurer Hauptstadt und im ganzen Reiche
 Ist euer Wille von uns ausgeführt:

Mit Ring- und Plattenpanzern gut gerüstet,
Erschlugen wir die Kinder Israels.

(In der Zeit, in welcher Herodes mit seinen Soldaten die Bühne verlässt, und die heilige Familie auf derselben erscheint, ist sicherlich ein Intermezzo von den Musikanten und den Tänzern aufgeführt worden.)

Das Opfer der Maria⁵⁸).

M a r i a:

Es scheint mir, Joseph, mein Gemahl, jetzt Zeit
Hinaufzuzieh'n zum Tempel, um das Opfer,
So wie es die Gesetze uns befehlen,
Für unsern lieben Sohn zu bringen und
Zwei junge Tauben ohn' Verzug den Händen
Des Priesters, wie es Brauch, zu übergeben⁵⁹),
Ich will, gehorsam gegen das Gebot
Der Väter⁶⁰), meinen Sohn, den Segenspender⁶¹),
Dem Herren zeigen, doch weil noch zu jung
Er ist, als dass er mit mir gehen könnte,
So bitt' ich dich für das zu sorgen, was
Zur Reise nach Jerusalem vonnöten⁶²).

J o s e p h:

Gebenedeite unter allen Frauen
Und mein Gemahl, zu widersprechen hab'
Ich keine Lust⁶³), gern will in ganzer Liebe
Ich euch gefällig sein. Sieh her jetzt, Frau,
Hier sind die beiden Tauben, welche ihr
Als Opfertgaben überbringen sollt⁶⁴),
Mit unserm Kinde geh' in rechter Andacht
Vorán, ich bitte dich, ich selber komme
In Demut⁶⁵) nach⁶⁶) und frommen Herzens, wie
Ein alter Mann das soll.

(Um die Zeit für die Reise von Nazareth nach Jerusalem und bis zum Betreten des Tempels auszufüllen, ist auch hier wahrscheinlich wiederum ein Intermezzo eingeschoben worden.)

B i s c h o f S i m e o n:

Willkommen Joseph, jeder Tugend Vorbild⁶⁸),
Ein Willkomm euch, Marie und euerm Sohn,
Der unser Herr ist. Euer Opfer, welches
Mit diesen beiden Tauben heut' ihr bringt,
Das nehm' ich an, aus vollem ganzen Herzen;
Willkommen Kind! Ich kann vor Freude nicht
Die Worte finden⁶⁹). Komm in meine Arme,

Damit ich dich umfasse! Mein Gebet
Ist, Gott, vergeblich nicht gewesen, weil
Ich jetzt des Knaben himmlisch Antlitz seh'.

(Hier wird das Nunc dimittis hergesagt, wie es in der Vulgata bei Lucas im 2. Kap. v. 29–32 steht,
und dann folgendermaßen fortgefahren:)

O guter und gerechter Gott⁷⁰)! Wie du
Gesagt hast, läßt du deinen Diener nun
In Frieden fahren, denn⁷¹) dein Angesicht
Hab' ich mit meinen Augen heut' erblickt
Und auch den Heiland, den du schickst den Menschen⁷²),
Mir meine Bitte so erfüllend, die
In Demut ich zu dir emporgesandt⁷³).
Des dunklen Kerkers Pforten öffnest du
In deines ganzen Volkes Gegenwart
Und bringst die beste Arznei⁷⁴) und Balsam,
Der, wie der Zucker jeden bitteren Trank
Versüßt, die Qual und Pein der Menschen lindert⁷⁵).
Ich denke dein⁷⁶), der du barmherzig bist
Und gnädig und aus deiner Herrlichkeit
Und Höh' zu uns herniedersteigen wolltest,
Der Sünde Gift zu tilgen und die hier
So oft dem Wechsel unterworfenen Dinge⁷⁷)
Der Menschen anders zu gestalten⁷⁸). Jetzt
Erleuchtet unsers Daseins Dunkel dein
Erbarmen, du bist Himmelreich und Licht.
Um aufzurichten aus der Not dein Volk,
Hast Freude du bereitet allen denen,
Die im Gebet⁷⁹) vor dir in deinem Tempel
Verweilt, und hast vor deinem Volke Israel
Ein Licht entzündet.

(Die heilige Familie und Simeon verlassen die Bühne. Es wird wieder ein Intermezzo aufgeführt.
Darnach erscheint der Dichter, um sich vom Publikum zu verabschieden.)

Der Dichter:

Hiermit, ehrenwerte Herrn,
Schließen unser Stück wir jetzt,
Das in eurer Gegenwart
Wir in Szene heut' gesetzt.
Wenn in Wort und in Gebärden
Unbeholfen wir zuweilen
Uns gezeigt⁸⁰), so bitten wir,
Wollet nicht zu streng' urteilen,

Und wer nahm ein Ärgernis,
 Der verzeih' den Künstlern dies.
 Denn nach besten Kräften⁸¹⁾ ließen
 Wir uns vor den Herren hören⁸²⁾,
 Unserer lieben Frau und ihrer
 Mutter, wie ihr wißt, zu Ehren.
 Jetzt am Ende unsrer Mimik⁸³⁾
 Sprechen unsern Dank wir aus,
 Daß ihr zahlreich seid erschienen
 Und gefüllt habt unser Haus⁸⁴⁾.
 Wenn die Absicht, die wir hegen,
 Wird zur Tat im nächsten Jahr',
 Stellen wir den Herrn und Heiland
 Beim Besuch des Tempels dar,
 Wie er saß in ihrer Mitt'
 Und mit Schriftgelehrten stritt⁸⁵⁾.
 Spielt drum fleißig Musikanten,
 Eh' wir reisen fort von hinnen⁸⁶⁾,
 Auf zum Tanz! In vollem Chor
 Tretet vor ihr Tänzerinnen!
 Lasset eure Kunst uns seh'n,
 Eh' wir auseinander geh'n.

(Musik und Ballett! Ende der Aufführung.)

III. Anmerkungen und Erklärungen.

1) Bei dem Worte Geschichte muß man sich des großen Unterschiedes bewußt werden, der zwischen dem Publikum jener Tage und dem von heute besteht. Das heutige ist infolge der allgemein verbreiteten Hyperkritik nur allzu leicht dazu geneigt, auch an dem zu zweifeln, was gut beglaubigt ist, das Publikum des XVI. Jahrhunderts nahm gläubig als wahr hin, was ihm als geschichtlich bezeichnet wurde. In der Gegenwart rechnet man den bethlehemitischen Kindermord und die Flucht Josephs mit seiner Familie nach Aegypten zu den Legenden, die, um mit den Eingangsworten des Lucas-Evangeliums zu sprechen, einer von den „vielen, die es sich unterwunden haben, zu stellen die Rede von den Geschichten, so unter uns ergangen sind“, erzählt hat, und die der Verfasser des ersten Evangeliums in seine Darstellung übernommen hat. Von dem Publikum, das den Aufführungen der Mirakelspiele beiwohnte, konnten die wenigsten lesen und schreiben, und darum ließen die Geistlichen, die Urheber dieser Theaterspiele, es nicht an eingestreuten und des öfteren wiederholten Belehrungen fehlen, um das wenige, was die Zuhörer in der Schule gelernt hatten, ihnen wieder ins Gedächtnis zu rufen oder ganz ungebildete Leute mit dem, was auf der Bühne vorging, dadurch bekannt zu machen. Wie oft wird es nicht in unserm Stücke gesagt, daß die heilige Anna die Mutter der Maria war, und daß ihr zu Ehren die Aufführung

vor sich gehen solle. So wenig unterrichteten Leuten fiel es daher nicht auf, daß gleich zu Anfang ihnen eine nach dem Wortlaute in der Heiligen Schrift der Wahrheit widersprechende Angabe gemacht wird, wenn es dort heißt, Anna und Maria seien Nachkommen Davids und Salomos. Nach Matthaeus cap. 1 und Lucas cap. 3 aber stammten nicht sie, sondern vielmehr Joseph aus königlichem Blute. Und nun erst gar die Person des Herodes in unserm Stücke und in der Geschichte! Darnach ist er ein Heide und Polytheist, der von dem Gotte Abrahams, Isaaks und Jakobs nichts weiß oder wissen will, sondern (nach V. 9 und 14) „seine Götter auf Bergen und Heiden kniefällig verehrt“. Und so wenig dies, entspricht auch sein (und seines treuen Dieners Watkyn) Schwur bei Mohammed den Tatsachen, denn der Begründer des Islam hat mehr als sechs Jahrhunderte nach ihm gelebt. Wie kam man aber im XV. und XVI. Säkulum zu dieser Auffassung des Herodes und zu der uns schier unbegreiflichen Gleichgültigkeit gegen die Geschichte? Um beides zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß wenige Jahrzehnte vor der Aufführung unseres Stückes die Türken, die Anhänger Mohammeds, nicht nur Konstantinopel nach heftiger Gegenwehr der christlichen Verteidiger erobert und die von Konstantin d. Gr. erbaute Sophienkirche in eine Moschee umgewandelt hatten, sondern bis in die Nähe von Wien vorgedrungen waren, ganz Europa mit solchem Schrecken vor ihrem Namen erfüllend, daß der Papst Calixtus III gegen sie einen Kreuzzug hatte predigen lassen. Sie waren damals, und blieben es auf Jahrhunderte hinaus, die erbittertsten Feinde des Christentums und der Christenheit. Was konnte es da die meist jeder Bildung baren Theaterbesucher jener Zeit wunder nehmen, daß ihnen derjenige als ein Bekenner des Islam bezeichnet wurde, der den Messias, den Stifter des Christenglaubens, haßte und mit Gewalt und List verfolgte? Uns Modernen freilich, denen ein Analphabet eine *rara avis*, ein seltenes Wesen, ist, kommt dies um so ungereimter vor, weil wir daran denken, daß die Mirakelspiele Begebenheiten der Heiligen Schrift darstellen, Herodes aber in derselben, wenn er auch als blutdürstiger Wüterich und grausamer Tyrann geschildert wird, doch immer als Jude und mithin als Diener des Gottes der Juden erscheint, der demzufolge bei Jahve oder beim Himmel oder Jerusalem hätte schwören müssen. Uebrigens begegnet diese Auffassung überall, ja die Dichter der Spiele gehen noch einen Schritt weiter und machen auch diejenigen, die sich dazu hergeben, die Befehle des Herodes auszuführen, zu Ungläubigen und Anhängern des Islam. So werden als solche die beiden jüdischen Oberpriester genannt, weil sie, sagt Röhmer in seiner Berliner Dissertation von 1909 über die Priestergestalten im Englischen Drama bis zu Shakespeare S. 21, als Mörder Christi Heiden, natürlich im Sinne des Mittelalters, sein müssen. Endlich sei noch daran erinnert, daß auch im Coventry Play Mary Magdalene von den drei Soldaten, die auf Wache beim Grabe des Herrn gezogen sind, der eine den Saint Mahound (Mohammed), der andere den Mahound Whelp und der dritte den Mahound of Might anruft.

Alles also, was nicht unmittelbar dem Zwecke der geistlichen Theateraufführungen diene, nämlich Inhalt und Lehre der Heiligen Schrift dem gemeinen Manne zu übermitteln, galt als nebensächlich und wurde mit Willkür behandelt.

²⁾ Bei Wernher von Tegernsee wird im Leben der Jungfrau Maria, V. 480 und flgde. Joseph mit den Worten „alter, guot unde gewaere, bróde sines libes“ charakterisiert, also ähnlich wie in unserm Stücke.

³⁾ Der Ausdruck *by resemblance*, aus oder wegen Aehnlichkeit, bleibt wegen seiner Kürze jedem unverständlich und mußte daher in der Uebersetzung umschrieben werden. Das Wie ergab sich aus dem Vergleich der Maria mit dem Manna in der Wüste.

⁴⁾ Konrad von Würzburg nennt in seiner goldenen Schmiede, V. 908, Maria eine vom Tau des Himmels befeuchtete Rose. Mit den Rosen von Jericho ist es eine eigene Sache. Die mit diesem Namen bezeichnete Blume ist weder eine Rose noch wuchs sie in oder bei jener Stadt. Sie war Gegenstand vieler Fabeleien, und die Legende läßt sie an den Stellen in der Wüste entstehen, welche Maria auf der Flucht nach Aegypten mit ihrem Fuße berührte. Man betrachtete die sog. Jerichorose als Bild der Auferstehung, weil sie sich beim Absterben zu einem Knäuel zusammenrollt, der, ins Wasser geworfen, sich wieder entfaltet.

⁵⁾ Die Worte in V. 14 des Textes: *Gold Abryson callid in picture* sind so übersetzt. Für Abryson ist richtiger Obryson zu schreiben. Im *Θησαυρός της Ἑλληνικῆς γλώσσης* von Etienne, Paris, Firmin-Didot, 1842, steht beim Artikel *ὄβρυζος* folgendes: *ὄβρυζον χρυσίον* = aurum obryzum i. e. purum

ex crebra coctione. Im Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis von Ducange wird obryzum als obrude aurum, splendor auri, nitidum erklärt. Ebenso in den Wörterbüchern von Klotz, Freund und Pape. Letzterer weist auf das lateinische obrussa hin und deutet es mit den andern als reines Gold. In den Büchern der Könige und Chronika des Alten Testaments wird des öfteren als das Land, wo das reinste Gold gefunden wurde, Ophir genannt. So wurde die als lauterer Gold bezeichnete Rose des englischen Textes zur Ophirrose. Ob Abryson oder Obryson mit Abhira zusammenhängt, woraus das Wort Ophir, Aschenland, entstanden ist, mag dahingestellt bleiben. Es liegt nach Lassen in der Nähe des Indus, woher Salomo ungeheure Mengen von Gold, Sandelholz und Elfenbein holen ließ, um in seiner Hauptstadt die von ihm geplanten Prachtbauten ausführen zu lassen.

⁶⁾ Prerogative ist nach Luc. 1,30 oder 42 mit begnadet übersetzt.

⁷⁾ Die Worte be grace machen Schwierigkeiten. Ist be grace nichts anderes als be the grace of God, wie in V. 24, so könnte man nach Matth. cap. 2 die Gnade Gottes darin finden, daß die Weisen aus dem Morgenlande oder die heiligen drei Könige dem ihnen voranleuchtenden Sterne folgten: folgend dem Sterne. Man könnte aber auch konstruieren: to worship Jesu be grace with enter devotion. Es gibt im Englischen die Phrase to pray grace, das Gratias, das Tischgebet sprechen. Hiernach könnte man in Zweifel sein, ob man nicht übersetzen müßte: Jesus durch Gebet mit ganzer Demut zu verehren. Dafür würden noch des Matthaeus Worte in cap. 2, 11 sprechen, wo es heißt: Sie fielen nieder und beteten das Kind an.

⁸⁾ and made ther offryngs. In der Uebersetzung ist nach Matth. 2, 11 zum Ausdruck gebracht worden, worin das Opfer bestand.

⁹⁾ this ist no nay, dies ist kein Nein. Bei Chaucer lautet es: there is no denying it. Bei der Uebersetzung ist noch zu ergänzen: because it stands in the Holy Scriptures, in the Bible.

¹⁰⁾ to fray, soviel wie to effray oder to affrey, aber nach den Bedeutungen des Substantivums als Schlägerei, Tumult, Aufruhr erschien die Uebersetzung mit toben hier am Platze.

¹¹⁾ towne and cite. Unter city versteht der Engländer a town with a cathedral, deren es in England 36 gibt, z. B. Lincoln, York, Canterbury, London, Winchester, Bath, Gloucester, Worcester, Hereford, Llandaff u. a. m. Nach Muret-Sanders könnte man town auch mit Dorf wiedergeben. Die Uebersetzung hält den Mittelweg inne.

¹²⁾ bonde in V. 43 des Prologs Höriger, Sklave. Hier ist wieder ein Beispiel der Uebertragung mittelalterlicher, aus der altenglischen Zeit noch stammender Verhältnisse auf die jüdischen Zustände. Sklaven, wie sie das antike Heidentum hatte, kannten die Juden überhaupt nicht, von der Anschauung, daß der Sklave lediglich Sache sei, wofür ihn selbst Aristoteles erklärt, waren sie weit entfernt. Seit den Tagen der Einwanderung der deutschen Stämme in die englischen Inseln zerfiel das dort seßhafte Volk in Freie und Unfreie. In der Rangordnung kam zuerst der Witenagemot, die Versammlung der weisen Männer, die den König wählten, die Eldermen, die Thanen, aus dem deutschen Degen, die Großgrundbesitzer, die Ceorls, die Gemeinfreien. Unfrei waren die Kriegsgefangenen, die zur Sklaverei verurteilten Verbrecher, die schon im Stande der Unfreiheit Geborenen.

¹³⁾ oon ist das moderne one; to be one einer davon sein, mit davon betroffen werden.

¹⁴⁾ froward mynde der trotzige, auf seinem Vorhaben beharrende Sinn viz. to kill the Saviour.

¹⁵⁾ processe, ein noch in der Zeit Shakespeares für unser „Vorgänge“ häufig gebrauchtes Wort.

¹⁶⁾ menstrallis, das heutige minstrels, Spielleute, Musikanten; die virgynes im nächsten Verse sind die schon in der Einleitung erwähnten, auf dem Bilde aus dem Jahre 1662 als French Dancing Maid bezeichneten Tänzerinnen. Auch der Mohren- oder besser Morristänze ist oben Erwähnung getan worden. In Shakespeares Lustspiel All's Well that Ends Well sagt in II, 2, 25 der Narr, seine Antwort passe so gut wie ein Mohrentanz für den Maitag, und in Heinrich V. gibt in II, 4, 25 der Dauphin zur Antwort, er fürchte sich nicht mehr, als wenn er höre, England schicke sich auf einen Mohrentanz zu Pfingsten. Man kann sich von der Beschaffenheit dieser Tänze aus den beiden zitierten Stellen keine Vorstellung machen, eher schon aus der 4. Szene des 3. Aktes der Hexe von Edmonton von Ford, wo ein solcher aufgeführt wird. Man tanzte nach den Tönen der Geige, und zwar gehörten die Tänzer beiden Geschlechtern an. Die

Kostüme der männlichen können wir uns nach einem Holzschnitt in dem Taschenlexikon und der Konkordanz zu Shakespeares Werken vorstellen. Danach waren an ihren närrischen Kleidern, wie der Clown sie trägt, an den Knien und den Ellenbogen Schellen befestigt, die, von verschiedener Größe, bei den Bewegungen erklangen. Auch in den Händen hatten die Tänzer solche und außerdem noch Klappern verschiedener Art. Auf dem Kopfe trugen sie mit Federn geschmückte Barette oder Zipfelmützen, ebenfalls mit Schellen. Mehr darüber zu finden, wollte nicht gelingen. In Fords Stück spielt der Teufel in der Gestalt eines schwarzen Hundes zum Tanze auf.

¹⁷⁾ Nach Muret-Sanders ist *to solas*, jetzt *to solace*, erheitern, und *the solas* nach Mayhew-Skeat, *Concise Dictionary of Middle English*, ein Synonym zu *merriment*, Belustigung.

¹⁸⁾ *Royally*, wie ein König viz. geschmückt, und bezieht sich auf die kostbare Kleidung, in welcher schon damals die Schauspieler aufzutreten pflegten, und über die in seiner englischen Literaturgeschichte Engel ausführlich spricht.

¹⁹⁾ Im *Glossarial Index* zu Pollards *English Miracle Plays* wird in *welthe* mit *well-being* übersetzt. Der Ausdruck in *welthe without woo*, in Wohlergehen ohne Kummer, drückt denselben Gedanken erst positiv und dann negativ aus und ist somit nichts weiter als ein Pleonasmus.

²⁰⁾ Hier waren Umstellungen in den Versen nötig, um mehr Ordnung und Logik in die ausgesprochenen Gedanken hineinzubringen.

Die Worte *ther bane I will be* bedürfen der Erklärung. Nach Muret-Sanders ist *bane* das veraltete Wort für Mörder oder Verderber, Pollard übersetzt es mit Fluch. Die wörtliche Übersetzung: Ich will oder werde ihr Mörder sein würde mit einiger Freiheit zu der oben gewählten führen.

²¹⁾ *erthely wretches*; zur Erde, zum Lande gehörige Schelme kann nur bedeuten, wie es oben gesagt ist: Schelme, die Herodes in seinem Lande findet. Die Worte des Herodes: *what pompe and pride do a gains my lawes* beziehen sich freilich zunächst auf seine Gegner von der pharisäischen und sadduzäischen Partei, mit denen er während seiner Regierung unaufhörlich zu kämpfen hatte, aber es ist hier auch daran zu erinnern, daß der Verfasser unseres Mirakelspiels gerade zur Zeit der Kämpfe der beiden Rosen schrieb, oder als diese eben durch die Schlacht bei Bosworth i. J. 1485 zugunsten der Tudors entschieden waren. Um die neue Ordnung der Dinge mehr zu befestigen, erließ Heinrich VII., der erste König aus dem Hause der Tudors, mehrere Gesetze, von denen das wichtigste die Ausdehnung der Gerichtsbarkeit des königlichen Councils auf alle Verbrechen gegen die Autorität des Staates war, und daß der Adel und sein Anhang deshalb vor das Forum desselben gezogen werden sollten. Den Vorsitz in demselben führte der König. Darum liegt es nahe, anzunehmen, der Dichter habe im Hinblick auf die Ereignisse in seinem englischen Vaterlande diese Worte dem Herodes in den Mund gelegt und so wieder die Dinge der Gegenwart auf die Zeit des jüdischen Königs übertragen.

²²⁾ *trough back and syde*, durch und durch an Rücken und Seite, oben und unten an Rücken und Seite, d. h. an allen Gliedern. Ähnlich steht im Buch der Richter 15, 8: Und Simson schlug die Philister hart an Schultern und Lenden, im Englischen: *Samson smote them hip and thigh. With a very mischaunce*, mit vollkommenem Unglück. Worte, die nur den Sinn haben können, daß die Verbrecher die denkbar härteste Strafe, die ausgemachten, d. h. ärgsten Jammer über sie bringen werde, treffen solle, und da der Tod unter Martern die schlimmste ist, so scheint die Übersetzung oben am besten die englische Phrase auszudrücken.

In *Mary Magd. v. 269* kommt *back and syde* auch vor und wird in den *Notes* S. 194 als *phrase for the whole body* erklärt.

²³⁾ *or thei go hens viz. justified*, weil das *or* auf das Gegenteil von dem hinweist, was im Verse vorher gesagt ist.

²⁴⁾ *I wold shew you more viz. of the details. Uttermost in V. 33* ist das moderne *utmost* und *pore poor. To the utmost of my poor power* würde demnach soviel sein wie: nach besten Kräften, so gering sie sind.

²⁵⁾ *seas* ist im modernen Englisch *to cease*. Im *Coventry Play* wird es auch *sees* geschrieben. *To observe* ist außer beobachten auch noch: sagen, sich äußern.

²⁶⁾ *To sue* oder *to suen* des Mittelenglischen ist das spätlateinische *sequere* für *sequi*.

²⁷⁾ Without variaunce bedeutet ohne jeden Widerspruch und ohne Veränderung sc. ihres Weges, d. h. auf demselben Wege.

²⁸⁾ Diese Eidesformel hat Skakespeare im zweiten Teil seines Heinrich VI. 1, 3 auch. Dort schwört Peter, der Geselle des Waffenschmieds, ebenfalls „bei diesen zehn Gebeinen“, wie es Schlegel-Tieck übersetzt hat.

²⁹⁾ I you pligt. Im modernen Englisch ist außer to pledge noch to plight sein Wort verpfänden. In Chaucers tales und in den Plays heißt das Verbum to plighten.

³⁰⁾ Die Bedeutung des in unserm Stücke mehrmals vorkommenden Verbuns to warn ist sehr verschieden; hier hat es den Sinn von: zu wissen tun, ansagen, auftragen.

³¹⁾ Die wörtliche Übersetzung würde lauten: die Kinder zu töten, welche in Israel sind. That bene ist die mittelenglische Form, wie sie auch z. B. in Noah's Flood V. 317 (Wher cloudes in the welckine bene) vorkommt, für das moderne that are.

³²⁾ Die Verse 58—65 sind schwer zu übersetzen, weil der englische Text wegen seiner Kürze unverständlich ist. Um ihren Inhalt zu verstehen, ist es nötig, sich an den Anfang des 2. Kapitel im Matthaeus-Evangelium zu erinnern, wo erzählt wird, König Herodes sei erschrocken, als er hörte, die Weisen vom Morgenlande hätten nach dem neugeborenen Könige der Juden gefragt. Wie jeder weiß, war mit der Hoffnung auf die Ankunft des Messias die Erwartung verbunden, daß er auch in politischer Hinsicht die Dinge anders gestalten würde. Interrupcion, im modernen Englisch interruption, kann mithin nichts anderes als politische Störung bedeuten. Away ist zeitlich zu nehmen und entspricht nach dem Concise Dictionary of Middle English dem along. To avoide ist als to make of no effect und maugre ther herts als in spite of their intention to save Jesus zu erklären. Liberte oder liberty heißt auch das Privilegium, Sonderrecht, in unserem Falle also das Privileg der Herrschaft, die Krone, der Thron. Wenn Christus, der neue Herrscher, zur Regierung kommt, ist es mit der Herrlichkeit des Herodes vorbei, wie ja auch dieser jenen ergreifen und töten will. In dem bei Reclam gedruckten geistlichen Spiele: Eine kurtze Comedien von der Geburt des Herrn Christi vom Jahre 1589 ist die Sendung des Heilandes mehr nach dessen Wort: Mein Reich ist nicht von dieser Welt aufgefaßt. In des Actus Secundi Scena Tertia, wo die „Hochgelumte Konnige In Jungfrawen Marien Haus“ dem Kinde ihre Ehrfurcht bezeigen, antwortet Joseph auf die Frage des einen der „heiligen drey Konnige“: Wo ist den sein Pallast undt Thron? Wo ist sein Zepter undt gulden Kron“ mit den Worten: „Es ist bei ihm kein weltlich schein, Er will euer Knecht undt Heilandt sein usw.“, und spricht in ihnen messianische Erwartungen religiöser Art aus, ohne auch nur im geringsten die national-politische Seite derselben zu berühren.

³³⁾ Dalyaunce, mod. engl. dalliance, in der Bedeutung Verzögerung, Aufschub, bone, boon, synonym mit favour, und loth, loath, unser deutsches leid, für schmerzlich, verdrießlich, sind teils veraltet, teils selten.

³⁴⁾ Über den Schwur „bei Mohammed“ ist oben schon gesprochen worden. Engel sagt dazu in der Geschichte der englischen Literatur S. 77, es scheine in den Zeiten der Erzväter und Apostel nicht anders herzugehen, als in den englischen Städten zur Zeit der Aufführung der Mirakelspiele.

³⁵⁾ Daß in Deutschland, England, Frankreich dieselben Stücke aufgeführt wurden, ist bereits erwähnt, und ebenso, warum dies der Fall war. Aber auch andere Dinge sind hüben und drüben gemeinsam. In unserm Stücke verlangt der feige, großmäulige Watkyn zum Ritter geschlagen zu werden. Im Innsbrucker Osterspiel bei Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, I, 719, aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts spricht Rubin, der Knecht des Mercators, die Worte: „. . . alerst fuget mir wol, daz ich zu ritter werden schol.“ Er hegt also denselben Wunsch wie Watkyn. Es scheint darin eine Satire auf das dem Verfall immer mehr anheimfallende Rittertum zu liegen.

³⁶⁾ Guttes, das deutsche Gosse, im modernen Englisch guts.

³⁷⁾ Provid ist pp. von to prove, modern proved, erwiesen.

³⁸⁾ Viz. because it is against the rules of knighthood.

³⁹⁾ and quyte the wele. To quyte ist nach Pollard, Glossarial Index, soviel wie to requite, vergelten, und the wele gleich wealth, well-being. Im Concise Dictionary ist letzteres mit weal, pros-

perity erklärt. Der Sinn der Stelle wäre also, daß sich Watkyn des Glücks würdig zeigen soll, welches ihm durch die Erlaubnis geboten wird, mit den Rittern des Herodes gegen den Feind zu ziehen und sich in dem Feldzuge auszuzeichnen. Hierin tritt wieder eine Ironie auf den Ritterstand zutage, weil Watkyn für Tapferkeit, die er im Kampfe mit kleinen Kindern und ihren Müttern beweist, zum Ritter geschlagen werden soll.

⁴⁰⁾ Tene wird im Concise Dictionary of Middle English als Synonym von vexation bezeichnet.

⁴¹⁾ I wen. To wenen im Mittlenglischen, im modernen Englisch to ween ist heute veraltet und soviel wie to suppose, unser wähen.

⁴²⁾ Lette in V. 109 setzt Pollard to abstain from doing gleich.

⁴³⁾ Über die Bedeutung von fray herrscht Streit. Muret-Sanders sagt, es sei veraltet und bedeute soviel wie affray, öffentliche Schlägerei, Prügelei; Pollard setzt es in seinem Glossarial Index gleich fear, und Mayhew-Skeat im Concise Dictionary of Middle English gleich terror. An unserer Stelle paßt nur Muret-Sanders' Erklärung.

⁴⁴⁾ whill thu art ought, während du draußen, im Felde bist. Out, ought geschrieben, scheint unserm Stücke eigen zu sein; in der Schreibung owt, wie in V. 130, begegnet es auch noch im Play Mary Magdalen.

⁴⁵⁾ Muret-Sanders nennt als Bedeutung von to quit, in unserem Play in V. 129 to quyten, ein Geschäft erledigen, was hier den Sinn von „sich aus der Affaire ziehen, sich benehmen“ hätte.

⁴⁶⁾ I put the owt of dought. The ist das heutige thee, die ganze Phrase würde in moderner Ausdrucksweise etwa I put beyond a doubt lauten. Die Übersetzung sucht dem englischen Texte möglichst nahe zu kommen.

⁴⁷⁾ thi wage, deinen Lohn, den Lohn, den du verdienst.

⁴⁸⁾ Clemens bringt in seinem Buche: Geschichte des Rabbi Jeschua ben Jossef im 8. Kapitel aus einem apokryphen Evangelium über die Kindheit des Erlösers und aus einem dem Apostel Thomas zugeschriebenen Evangelium interessante Geschichten über die Kinderjahre Jesu und seinen Aufenthalt in Ägypten. In einer derselben wird von einem gewaltigen Götzenbilde in einer großen Stadt des Landes erzählt, dem alle Götzenanbeter Gaben und Gelübde darbrachten. Bei der Ankunft der heiligen Familie sei dasselbe zusammengestürzt, und zu seinen Trümmern seien alle Einwohner mit Furcht und Zittern herbeigeeilt. Dies wäre eines der diverse miracles of his high regalye, von denen in V. 151 unseres Stückes gesprochen wird, und die das Jesuskind als Zeichen seiner königlichen Würde, seiner göttlichen Abstammung, als Sohn Gottes, wie wir mit der Heiligen Schrift sagen würden, vollbringen sollte. So ist regalia, im Singularis regale, zu übersetzen.

⁴⁹⁾ Mawments. Nach dem englischen Lexikon von Flügel ist das heut veraltete mawmet, aus Mahomet entstellt, soviel wie idol, Götzenbild.

⁵⁰⁾ This child hath lordship, as prophets do speake. Es würde zu weit führen, auch nur die bekanntesten auf die Messiasidee bezüglichen Stellen der Propheten hier anzuführen. Es wird genügen an diejenigen zu erinnern, auf die im Religionsunterricht Bezug genommen zu werden pflegt, an Joel 4, 1 ff., Amos 9, 11, Jesaias 11, 1, Micha 5, 1, Sacharia 1, 9 ff. usw. Die dem Kinde verliehene Gewalt, lordship, wird bei Micha sicher am bestimmtesten bezeichnet, wenn dort die Erwartung ausgesprochen ist, daß aus dem Stamme Davids der König aufstehen, sein Volk sammeln, die heidnischen Völker besiegen, Gerechtigkeit und Erkenntnis Gottes begründen und dadurch seinen Untertanen den Frieden geben wird.

⁵¹⁾ Who that ist ein der Periode des Mittlenglischen angehörender Pleonasmus, über den Kluge in seiner Geschichte der englischen Sprache, S. 1119, handelt.

⁵²⁾ Be ware, auch in einem Wort geschrieben, wie es zweimal im Play Mary Magdalen vorkommt, ist mit aware synonym, worüber Belege bei Muret-Sanders zu finden sind.

⁵³⁾ Everychoon, everych one, every one. Everychone begegnet mehrmals im Everyman bei Pollard, English Minacle Plays, z. B. in V. 840 und V. 856.

⁵⁴⁾ To mowe, soviel wie to mow in der Bedeutung von to make a grimace. Im Concise Dictionary sind die Stellen angegeben, an denen to mowen in den Plays gebraucht ist.

⁵⁵⁾ No socoure. Für das moderne succour, vom französischen secours, steht bei Pollard *secor* und im Conc. Dict. *socour*. An unserer Stelle ist es mit Waffe zu übersetzen.

⁵⁶⁾ Traitors of cruel tormentrye. Der Genitiv steht an Stelle eines Adjektiv, wie in *man of might*, *man of intelligence*. *Wha* in V. 182, heute *who*, ist eine oft gebrauchte frühenglische Form. Es ist auch schottisch, und Rob. Burns bedient sich seiner häufig, z. B. in dem Bannochburn betitelten Gedichte, in dem der schottische König Robert Bruce seine Soldaten zum Kampfe gegen Eduard von England anfeuert.

⁵⁷⁾ Apparayle, vom französischen *appareil*, dessen Akzent es in unserem Stücke noch behalten hat, das moderne *appareil*, wird in V. 183 von der Rüstung der mordgierigen Soldateska und in V. 186 von der prächtigen Kleidung des Königs Herodes gesagt. Flügel weist darauf hin, daß das Wort von dem mit Stickereien und Juwelen versehenen Ornat der hohen Geistlichen gebraucht wird. Deshalb mußte es an jenen Stellen *mutatis mutandis* erst mit „in Stahl gehüllt“ und dann mit „im Schmuck des Hermelin“ übersetzt werden.

⁵⁸⁾ Das jüdische Gesetz schreibt nach der Absonderung des Stammes Levi (4. Mose 3, 12) vor, alle erstgeborenen Söhne im Tempel darzustellen und, wie es 2. Mose 13, 13 geboten wird, durch ein Opfer loszukaufen. Dies bestand für Reiche in einem einjährigen Lamme, für Arme in zwei jungen Tauben. Da Joseph zu den letzteren zählte, opferte er die geringere Gabe. Soviel zum Verständnis der folgenden Szene.

⁵⁹⁾ *for to bring*. Im modernen Englisch fehlt das *for*. Kluge, S. 1102, in seiner Geschichte der englischen Sprache, bringt dafür Beispiele aus dem Mittelenglischen.

⁶⁰⁾ *For an observaunce*, wörtlich: um der Befolgung von Gebräuchen willen.

⁶¹⁾ *Blessed* heißt gesegnet, aber auch segenspendend.

⁶²⁾ *Make purviaunce* erklären Mayhew und Skeat durch *means of getting, equipment*. Wycliffe schreibt es *purveyaunce*.

⁶³⁾ Die Antwort Josephs auf Marias Worte lautet in wörtlicher Übersetzung: es lüstet mich nicht (*to lusten, listen, lysten* nach dem Conc. Dict. und Muret-Sanders) zu heucheln, mich zu verstellen, gern (*fayn, fain*) will ich Was im englischen Texte in negativer Form gesagt ist, soll, positiv ausgedrückt, nichts anderes heißen, als daß Joseph bereit ist, dem Wunsche Marias zu willfahren. *To feyne, feynen*, vom französischen *feindre*, heißt auch Bedenken tragen und deshalb könnte man auch übersetzen: Ich will kein Bedenken tragen *sc. zu tun, was du wünschest*, und mit Weib und Kind von Nazareth nach Jerusalem reisen.

⁶⁴⁾ *Oblacion*, mod. *oblation*, Opfergabe wird in den anderen Plays oft durch *offrende, offringe*, mod. *offering* ausgedrückt. *Oblacion* ist das biblische Wort.

⁶⁵⁾ *Void of presumpcion*, frei von Dünkel d. i. in Demut.

⁶⁶⁾ *I shall folue*. *To folue, folwe, folwen* für das moderne *to follow*.

⁶⁷⁾ Über den „Bischof“ Simeon ist oben schon gesprochen worden. Da, wie bereits öfters bemerkt wurde, die Szenerie in den *Miracle Plays* dem England der Gegenwart entlehnt zu werden pflegte, so konnte im Tempel oder in der Kirche den Heiland nur derjenige empfangen, der in demselben die höchste Würde bekleidete, das war aber nach dem Episkopalsystem in der Römisch-katholischen Kirche, das bis zum Konzil von Trient herrschte, der Bischof.

⁶⁸⁾ *Welcome, lord, excellent of power*. Nach Flügel bedeutet *excellent* bei Shakespeare, Hume u. a. auch außerordentlich, *power* physische und moralische Kraft, Vollkommenheit darin, Charakter, im allgemeinen noch die Masse auch von abstrakten Dingen, eine Bedeutung, die an unserer Stelle als Vereinigung von Tugenden in der Person des Joseph gedeutet werden muß. Mit Rücksicht auf das Bild, welches die Evangelien von ihm entwerfen — nach Matthäus war er fromm, gottesfürchtig, gehorsam gegen die Stimme Gottes, bescheiden, aufopferungsfähig, da er alle Gefahren auf sich nimmt, um Jesus zu schützen — würde man *excellent of power* mit „außerordentlich an moralischer Kraft“ übersetzen, von wo es bis zur Übersetzung mit „jeder Tugend Vorbild“ nicht mehr weit ist. Im Play *Mary Magdalene and the Apostles* wird Jesus am Ende desselben *Lord of power* genannt, aber hier bedeutet es, daß ihm Kräfte verliehen sind, die kein anderer besitzt. Es wird damit auf die von dem Apostel Thomas dort bestrittene Auferstehung Christi hingedeutet.

⁶⁹⁾ For joye what may I seyn (in V. 210)? To seyn und to seyen oder seggen ist das heutige to say nach Pollards Glossarial Index und dem Concise Dictionary. In sprachlicher Hinsicht ist damit die Stelle aus dem Frankfurter Passionsspiel von 1493 zu vergleichen, wo auf S. 494 der von Jesus geheilte Blinde spricht: alsbalde sage ich des Tages schin. Im Play Mary Magdalen V. 644 begegnet dieselbe frühenglische Form to seyn ebenfalls: I have thynges to seyn to the. I have seyn in V. 216 unseres Stückes gehört zu to see.

⁷⁰⁾ Bevor Simeon in seinem Hymnus fortfährt, schreibt die Theaterleitung vor, das Nunc dimittis zu sprechen, welches nach Lusac 2, 29 ff. in der Vulgata also lautet:

Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace,
quia viderunt oculi mei salutare tuum,
quod parasti ante faciem omnium populorum:
lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.

Hierauf deklamiert Simeon einige Verse, die weiter nichts als eine englische Übersetzung der Worte des Evangeliums mit erklärenden Zusätzen sind, offenbar, um den des Lateins unkundigen Zuschauern das Verständnis derselben zu vermitteln. Nach ihnen zu urteilen, ist der Dichter unseres Stückes nur ein mittelmäßiges Talent gewesen. Nicht nur in England ist man bei gegebener Gelegenheit so verfahren. Denn in ähnlicher Weise paraphrasiert im Alsfelder Passionsspiel von 1501 Jesus seine an Lazarus gerichteten Worte: „Lazare, veni foras“! in den darauf folgenden vier Versen, ohne das wir in ihnen auf deutsch etwas anderes erfahren, als wir auf lateinisch schon gehört haben.

Die im englischen Gebetbuche stehende Übersetzung des Nunc dimittis ist, weil wörtlich und frei von Zusätzen, viel ansprechender als die Paraphrase im Munde Simeons und hat folgenden Wortlaut:

Lord, now lettest thou thy servant depart
In peace according to thy word.
For meyne eyes have seen
The salvation
Which thou hast prepared
Before the face of all people
To be a light to lighten the
Gentiles and to be the glory
Of the people Israel.

⁷¹⁾ For why weil, denn. Eke ist veraltet und bedeutet „auch“. Im Everyman und in Heywood's The Pardoner kommt es mehrmals vor. Aft thi language ist mit den Worten des Lucas-Evangeliums wiedergegeben: wie du gesagt hast.

⁷²⁾ Thyn helthe. Es ist das frühenglische Synonym zu salvation, der biblische Ausdruck für Heil, hier nach Lucas durch Heiland übersetzt.

⁷³⁾ Thurgh my meke request. Meke ist das moderne meek. Die englischen Worte „durch meine demütige, bescheidene Bitte“ sind des bessern Verständnisses wegen in einer Umschreibung oben wiedergegeben.

⁷⁴⁾ Triacle ist ein frühenglisches, jetzt veraltetes Wort mit der Bedeutung von healing medicine, das nach Conc. Dict. z. B. in Piers the Plowman vorkommt.

⁷⁵⁾ Geyn all bitter galle. Geyn ist mit again, against identisch, und darum ist z. B. in den Four Elements V. 384 to gainesay synonym mit to contradict. The galle, mod. the gall, ist eigentlich die wundgeriebene Stelle, und to gall sagt man vom Pferde beim Wundreiben durch den Druck des Sattels. Weiterhin ist the galle Pein, Qual.

⁷⁶⁾ I mene thi self. To menen ist das heutige to mean.

⁷⁷⁾ Things that are transitory, Dinge, die vergänglich, die dem Wechsel unterworfen sind. In diesen Worten ist zweifelsohne eine Anspielung auf die politisch-nationale Seite der messianischen Hoffnungen zur Zeit der Geburt des Herrn und seines Erdenwallens enthalten. Simeons Lobgesang bei Lucas hält sich völlig frei davon und betont nur ihre religiöse Seite.

⁷⁶⁾ To chaigne ist das moderne to change. Wegen des volkstümlichen Dialektes in unserem Stücke würde man dafür das von Chaucer gebrauchte to chaugnen eher erwarten.

⁷⁹⁾ To our oratorye. The oratory ist eigentlich das Gebethaus, die Kapelle, aber wie oben (cf. Anm. 72) bei helthe das Abstraktum durch sein Konkretum übersetzt wurde, wird auch hier gegen die Übersetzung „Besucher des Tempels“ nichts einzuwenden sein.

⁸⁰⁾ And though our eloquens be but rude: Und wenn auch unsere Beredsamkeit d. h. hier unser Spiel und Vortrag kunstlos, nicht wie die eines Schauspielers von Beruf sein sollte.

⁸¹⁾ For aft the sympyll cunning that we can: Denn nach dem einfältigen Können, über das wir verfügen. Im Verse vorher ist our offens, unser Anstoß, der Anstoß, den wir erregen, das Ärgernis, das wir hervorrufen.

⁸²⁾ This matter we have shewid to your audience ist in wörtlicher Übersetzung: wir haben diesen Stoff, dieses Stück, vor eurem Auditorium, vor euch als Zuschauer, dargestellt. Die freie Übersetzung oben trifft, wie es uns scheint, den englischen Text.

⁸³⁾ Now of this pore processe we make an ende: Jetzt machen wir unserem armseligen Auftreten, Spiel, ein Ende. Diese Worte allein würden schon die Übersetzung von processe mit Mimik rechtfertigen. Wie hoch die Tätigkeit von nicht berufsmäßigen Schauspielern bewertet wurde, kann sich jeder nach Shakespeares Sommernachtstraum und seinem Prologe zu Heinrich VIII. selber sagen. Dort lautet das Urteil der Hippolyta über die spaßhafte Tragödie vom jungen Pyramus und Thisbe, seinem Lieb: „Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte“ und hier richtet der Dichter an alle, welche an dem bisher üblichen Theaterspiel Gefallen fanden, eine kräftige Absage, wenn er sagt: „Die Mitleid fühlen, mögen Tränen schenken unserm Spiel, nur die allein, die sich an Spaß und Unzucht freuen, usw. . . . sie sind enttäuscht“.

⁸⁴⁾ Thanking you all of your good attendance: mit Dank gegen euch alle für euren guten Besuch. Aus den bekannten Phrasen to attend church, mass, school und the house was but poorly attended, das Haus war nur schwach besucht, ergab sich die passende Übersetzung.

⁸⁵⁾ Die Sporenmacher und Sattler in York führten einst auf: „Die Schriftgelehrten, das Kind Jesus, im Tempel in ihrer Mitte sitzend, sie fragend und ihnen antwortend, vier Juden, Maria und Joseph ihn suchend und im Tempel findend.“ Vgl. die Einleitung von Pollards English Miracle Plays S. 32.

⁸⁶⁾ Or in V. 242 ist soviel wie before nach dem Conc. Dictionary, wie auch das im letzten Verse stehende a fore. In dem Verse With all your cumpany you goodly avaunce ist insofern ein Pleonasmus vorhanden als With all your cumpany und goodly fast dasselbe bedeuten. Goodly heißt nämlich auch beträchtlich, in beträchtlicher Anzahl, ebenso wie cumpany, Haufen, Menge, Schaar.

Bei der Übersetzung hat in den letzten Versen des englischen Textes eine Umstellung stattgefunden, weil die Musik zu spielen pflegt, bevor die Tanzaufführung anhebt.