

HOOFDSTUK II

OVER HET DRAMATISEREN VAN RELIGIEUZE ONDERWERPEN

Zie voor voetnoten uit dit hoofdstuk pagina 31

(A) Eenheid van het sacrale en profane in cultisch-dramatische handelingen

Bij veel natuur- en cultuurvolken uit vroeger tijd is nauwelijks sprake van een tegenstelling tussen "sacraal" en "profaan". Handelingen en gedragingen die wij gemakkelijk als heilig of werelds zouden typeren, worden daar zo niet beleefd en beoordeeld.

Bij deze volken zijn de cultische handelingen sterk dramatisch gekleurd. Men krijgt de indruk dat er een heilig spel wordt uitgevoerd. In ethnologische werken zijn uitvoerige informaties over het "spel" bij heilige vertoningen te vinden. We volstaan hier met enkele namen te noemen: J.G. Frazer (1), E.B. Tylor (2) en R.H. Lowie (3).

R. Stumpfl, die een onderzoek instelde naar de oorsprong van het drama in de middeleeuwen, komt tot de conclusie dat het geestelijke en het wereldlijke drama een mythisch-cultische oorsprong hebben. Hij liet dit vooral uitkomen ten aanzien van de "wereldse" vastennachts spelen en farcen. Deze spelen worden gedragen door het volk dat in de eerste plaats mythisch denkt en beleeft. (4)

Wat nu het karakter van de cultisch-dramatische handelingen betreft, moet in aanmerking worden genomen dat het hierbij gaat om simpel spelend nadoen. Symbolisch en metaphysisch gezien, is hier volgens Stumpfl geen sprake van "Nachschöpfung", maar van "Schöpfung selbst" (5). De spelers of celebranten hebben hier een specifieke taak. Zij doen niet maar een "spelletje". Zij stellen geïncorporeerde machten voor, bereiken als zodanig iets ten behoeve van de groep die zij dienen.

Ook Huizinga wijst speciaal op het effect-sorterende karakter van het dramatisch-cultische spel, als hij zegt: "De heilige vertooning is meer dan een schijnbare verwezenlijking, meer ook dan een symbolische verwezenlijking. In de vertooning neemt iets onzichtbaars en het onuitgedrukt schoone, wezenlijk vorm aan. De deelnemers in den cultus zijn overtuigd, dat de handeling een zeker heil verwerkelijkt, een hogere orde van dingen activeert dan waarin zij gewoonlijk leven" (6).

De spelers zijn hier niet illusief bezig, nee, zij beschikken over krachten. Die krachten of geesten verzekeren hen van de mogelijkheid de natuur te bedwingen, het leven te veranderen ten gunste van de mens. De spelers identificeren zich met geesten en krachten en worden door hen geheel in beslag genomen.

In onze westerse wereld zijn de tragedie en komedie de dramatische kunstvormen, die het latere toneel hebben bepaald. Deze kunstvormen zijn in Griekenland ontstaan bij het heilige altaar ter ere van Dionysius. De wijn- en vruchtbaarheidsfeesten, de Dionysiën, droegen een ernstig en luimig karakter. Ernst en luim stonden beide in een heilige, cultische sfeer. De ernstige tragedie en de vrolijke komedie hebben dezelfde cultisch-heilige wortel.

Bij deze spelen had het koor een bijzondere functie. Het reageerde dramatisch op de door de koorleider vertelde episode uit het leven van Dionysius. De invoering van de dialoog tussen koorleider en een lid van het koor, de hypocrites, vormde een belangrijk dramatisch element bij de voorstellingen. Deze dramatische vormgeving te constateren bij Thespis (eind 6de eeuw voor Christus) werd door Aischylos uitgebreid, zodat daarna van echt dramatische dialogisering kan worden gesproken.

Voor de ontwikkeling van dramatische kunstwerken is deze dialogisering van grote betekenis. Kindermann zegt ervan:

"Mit diesem dialogischen Gegenüber beginnt jeder künstlerische Prozesz des Sell. erkennens im anderen, der seitem zu den Hauptkennzeichen des abendländischen Theaters gehört. Die griechische Kultur erreicht in diesem Augenblick ein Reifestadium in dem nicht nur kultisches Spiel zum kultischen Kunstwerk wird, sondern in dem dieses Kunstwerk auch fähig wird zur Dialektik, d. h. zum Welterkennen aus dem Gegensatz." (7)

De dialogisering is bijzonder belangrijk geweest voor de christelijke kerk. Toen men namelijk in de christelijke kerk bij hoogtijden een dramatisch karakter wilde geven aan bijzondere heilsfeesten, bediende men zich van de dialoog.

Naarmate de heilige, dramatische altaarcultus bij Grieken en Romeinen aan heiligheid inboette, kregen de dramatische handelingen een meer menselijk, profaan karakter. De originele eenheid van sacraal en profaan werd verbroken. Het vol-ernstige "spel" werd menselijk vermaak. Ook de stof-keuze veranderde. De goden raakten op de achtergrond en het mensenleven met al zijn conflicten en problemen nam steeds meer plaats in. Zo kon het wereldlijke toneel, theater, groeien, waarbij de mens zich kan spiegelen aan het leven zoals het zich aan de mens voordoet.

B. Christelijke liturgie en dramatisering

- a Fundamentele verschillen tussen oud- en nieuw-testamentische eredienst en de cultisch-dramatische voorstellingen in de pagane wereld

Welk een onderscheid is er tussen een oud-testamentische offerdienst, een nieuw-testamentische bediening van het Woord Gods en de een of andere dramatische vertoning bij het Dionysiusaltaar of in de Romeinse schouwburg.

Naast enige vorm-overeenkomst zijn er fundamentele verschillen. De handelingen die bij de oud-testamentische offerdienst worden verricht, evenals het offer zelf, dragen een symbolisch-heenwijzend karakter. Die heenwijzing is gericht op Christus en ligt besloten in de van God gestelde heilshistorische orde. De heilige handelingen staan niet op zichzelf en sorteren geen enkel effect qua handelingen. De handelingen dwingen niet, zijn geen machtsmiddelen in de hand van de priester-offeraar. Daar komt bij, dat de priester zich nimmer identificeert met iets of iemand, laat staan met God. De priester blijft zich ervan bewust, zwák, zondig schépsel te zijn, die in zich niet over krachten beschikt waarmee hij verzoening met God kan bewerkstelligen. Zijn handelingen zijn eigenlijk máchteloze handelingen, die overbodig worden, als het éne volmaakte offer door Christus is gebracht. De herhaling van deze handelingen is tijdelijk van aard. Zij komen niet voort uit mytisch denken.

Voorts is bij deze dienst geen sprake van een dramatische dialoog. Het "amen" van Gods volk is een geloofsbelijdenis.

In de nieuw-testamentische liturgie zijn veel ceremoniële handelingen van vroeger verdwenen. Er valt weinig te zien, er is veel te hóren. De prediking van het Woord Gods staat centraal. De sacramentale handelingen bij doop en avondmaal sorteren ook hier geen enkel effect qua hándeling. De bedienaar van het Woord en de sacramenten heeft alleen de woorden Gods door te geven. Hij béschikt niet, maar schikt zich naar de orde die God gesteld heeft voor de nieuw-testamentische gemeente. Identificatie is afwezig.

De heilsfeiten worden meegedeeld, oraal voor "ogen" gesteld. Zij worden niet zichtbaar herháald. De dramatische dialoog ontbreekt.

b Toepassing van de herhalingsgedachte in de christelijke eredienst

Met de invoering van de mis trad het herhalingskarakter op in de nieuw-testamentische eredienst. Het ene offer werd niet voldoende geacht. Het misoffer veronderstelt de noodzaak van de herhaling van het eens gebrachte offer van Christus. Deze herhalingsidee, verbonden met de opvatting van de presentie van Christus in brood en wijn, gaf aan de eredienst een bijzonder werkelijkheidskarakter.

Wanneer nu het eenmaal gebrachte offer van Christus niet werd gememoreerd, maar in de lithurgie reëel wordt geprésenteerd, geactualiseerd, wat kon dan de toepassing van dit herhalingsprincipe op andere heilsgebeurtenissen beletten?

Jonker wijst erop dat in de Byzantijnse kerken, waarin het mysterie van een numineuze presentia realis volledig tot wasdom was gekomen, een sterke opbloei van lithurgische spelen was te zien. (8) Bij lithurgische spelen valt ook het herhalingskarakter op. Het Paas- en Kerstgebeuren, dood, opstanding en geboorte van Christus, worden niet "eenvoudig" verkondigd, maar opnieuw voorgesteld, uitgebeeld, beleefd.

Kindermann vraagt zich af hoe het toch mogelijk is dat

"aus einer Abstract-Symbolik, die bis dahin nun mit Wort, Musik und andeutender Sakral-Gebärde operierte, eine optisch betonte Verkörperung der Sakral vorgänge, eine theatrale Veranschaulichung und Exemplifizierung der Heilswahrheiten erforderlich wurde". (9)

Dit is niet zo vreemd: de mis-theorie en de mis-praktijk spelen hier een dominerende "rol". Met de kerst- en paasspelen deed de dramatisering zijn intrede in de christelijke lithurgie.

c Oorsprong van de religieuze "spelen"?

Er is verschil van mening over de oorsprong van de religieuze spelen in de kerk. Young ontkent het verband tussen lithurgie en deze spelen. In het algemeen, aldus Young, . . .

"the plays arose not as dramatizations of essential parts of the lithurgy, but as deliberate additions to it." (10)

Brinkmann daarentegen constateert een nauwe samenhang tussen mis en lithurgisch drama:

"Denn im Osternfeste ballt sich zu mächtigem Gipfel zusammen was Tag für Tag die kirchliche Messe erfüllt, und es ist unbestritten ragende Höhe des Kirchenjahres." (11)

Nu zijn er zonder twijfel toevoegingen vanuit de profane omgeving aanwezig. Dat is geen wonder. De christelijke kerk stond midden in een omgeving die het theater als vormingsplaats voor de mens kende. Van de werkwijze hier nam men het een en ander over.

We denken dan in de eerste plaats aan de ontwikkeling van de troep. Uit de bekende paastroep, die eerst als inleiding tot de Introitus van de mis antifonisch werd gezongen, ontstond gemakkelijk een eenvoudige, maar echt dramatische vertolking . . .

"wenn man sich nicht begnügte, Frage und Antwort durch Musik und Vortragston zu unterscheiden, sondern den Dialog rollenmässig darstellte. Erst wo das Bewusstsein erwacht ist, dasz Marien und Engel im Gespräche sich gegenüberreten, wo durch Darsteller diese Rollen mindestens angedeutet werden, wo der Dialog von Handlung begleitet ist und scenische Anweisungen Ausdruck des Willens zu rollen und handlungsmässiger Darstellung sind, lässt sich von Drama oder doch von Ansätzen zu einem Drama reden." (12)

In de troep zien we de opkomst van de dramatische dialoog. Invoering en aankleding van de troep zijn in de bijbel niet te vinden. Brinkmann

zegt dat de bijbel en de lithurgie wel bronnen waren voor de troop
"aber er selbst als Ganzes war nirgends gegeben." (13)

Zij die deelnemen aan de troop, zijn spelers. Immers, zij delen niet slechts mee wat anderen hebben gezegd, maar identificeren zich met de persoon die zij uitbeelden, voorstellen. Deze echt dramatiserende wijziging is een ingrijpende verandering in de christelijke lithurgie. Terecht kan men nu spreken van lithurgisch spel. De dialogische inkleding, de zich identificerende activiteit, de actualisering van historische gegevens vormen de grondslag voor de typering "lithurgisch spel".

Het ligt voor de hand dat volkse invloeden op het lithurgische spel aanwijsbaar zijn. Stumpfl e. a. hebben dat aangetoond. (13) Dezelfde schrijver wijst erop dat de christelijke eredienst zich van de Griekse en Germaanse onderscheidt, doordat bij de christelijke lithurgie het dramatische element ontbreekt.

Vanwaar dat onderscheid? Dat hangt samen met het verschil tussen mythisch en "geschichtlich" denken. (14)

Hiermee is o. i. een fundamentele kwestie aangeduid.

d Waarom lithurgisch "spel"

Wie paedagogisch-didactische belangstelling heeft, kijkt ook hoe de ander zijn werk verricht. Dat deed ook de kerk, het opvoedingsinstituut bij uitnemendheid. Van de "theatrale" heidense omgeving kon man toch leren? Zeker, de kerk keerde zich scherp tegen de heidense spelen met hun zeden-bedervende invloed. Evenwel, de dramatische vormgeving bij heidense spelen en feesten kon worden benut. Overname van gebruiken is vooral te zien bij de lithurgie van de feestdagen. Baumstark wijst er b. v. op, dat er een duidelijk verband bestaat tussen de christelijke paaszon-dag-vigilie en de vigilie-feesten bij heidenen en gnostici; tussen christelijke en heidense feestdagen. (15, 16)

Kindermann wijst op honderden volkse resten die aanwijsbaar zijn bij hymnen, sequenzen en tropen. Dit amalgameringsproces beschouwt hij met Huizinga als cultuurprogressie. Die vooruitgang is aan te tonen in het gebruik maken van het spel. Voor de christelijke lithurgie zou ook het "heilige" spel geestelijke verdieping, echte cultuurwinst zijn. (17, 18)

Nu ging het de kerk niet om cultuurwinst als zodanig. Voorop stond het grondmotief: het volk opvoeden en buitenstaanders tot de kerk brengen. Reeds vroeg zocht de kerk de massa te winnen. Moest dan niet gezocht worden naar een methode die het volk beter aansprak dan de "abstracte" prediking?

Bovendien moest de Latijnse taal-barrière worden overwonnen. En de sterke hang van de massa naar het klassieke, heidense theater zou wellicht verdwijnen.

Naast de hoorbare prediking koos men een meer zichtbare, aanschouwelijke onderwijsmethode, die voor veel pas-bekeerden "beter" te volgen was. Deze verandering van leerwijze berust in de eerste plaats op een bekerings-tactisch grondmotief.

Door deze verandering van methode in de eredienst trad verandering van vorm en ook van inhoud op. Men bracht meer variatie aan, en meer rijkdom. We volgen hier Baumstark, die de veranderingen in de lithurgie beschouwt vanuit twee tegenstellingen, n. l. die van "uniformity versus variety" en van "austerity versus richness". De originele "eenvormigheid" van prediking werd aangevuld met een meer-variatie-gevende lithurgie. Het sobere breken van het brood bij het avondmaal moest wijken voor een "rijke" mislithurgie. De ene Zondag kreeg aanvulling in vermeerdering van kerkelijke feestdagen. Verrijking van de lithurgie ging evenwel gepaard met bekorting van het lezen van bijbelpericopen. Ook trad het oude testament terug ten gunste

van het nieuwe.

Het is duidelijk dat we bij deze ontwikkeling niet slechts met verandering van vorm te maken hebben. Bijbelteksten en bijbelgedeelten krijgen het zwaar te verduren. Het inzicht in het geheel van Gods Woord werd op deze wijze verduisterd.

Men spreke niet te vlot van cultuurwinst, als men in de kerk ludieke vormgeving met de liturgie verbindt. Als Baumstark het "waarom" van bovengenoemde veranderingen in de liturgie aan de orde stelt, antwoordt hij: "The cause here has been just fragilitas carnis" (18). Hij wijst dan op teruggang van de echte godsdienst-ijver, zoals die was te vinden in de prediking in de tijd van de kerkvaders.

C. Enkele hoofdmomenten uit de geschiedenis van het dramatiseren van bijbelse onderwerpen

- a Het godsdienstige theater van de vroegchristelijke tijd tot de periode van het humanisme

Het is de bedoeling slechts enkele hoofdmomenten te belichten uit de geschiedenis van het godsdienstige toneel. Gegevens hierover zijn neergelegd in literair-historische studies over drama en toneel. Aan de orde komen gegevens die voor het dramatiseren van bijbelse stof betekenis hebben.

- 1 Overgang van het Griekse naar het Romeinse theater; functies van dit theater en reacties; Byzantijnse ouverture

We zagen reeds dat het uitvoeren van een drama een religieuze aangelegenheid was. De onderwerpen die b. v. bij het Attische theater aan de orde kwamen, droegen een plechtig-mythisch karakter. Als het Romeinse rijk opkomt, verandert het theater. Zeker, veel cultuurelementen uit de Griekse wereld werden overgenomen. Maar de andere volksaard van de Romeinen leidde naar het Romeinse toneel dat bovenal volksvermaak werd. Het Romeinse publiek wilde graag zien. Bovendien scheen dit publiek ongeduldiger te zijn. En een ongeduldig publiek is niet gesteld op lange trilogieën of tetralogieën. Het Griekse publiek nam meer waar met het oor en kon lang, aandachtig luisteren. (19)

Als men zich bij het maken van stukken voor het theater primair richt naar de wensen van het publiek, dat graag spectaculaire dingen ziet en beleeft, dan zullen die stukken een sterk aanschouwelijkheidskarakter krijgen. Voorwerp van aanschouwing werd het menselijke leven zoals het reilt en zeilt.

In het theater werd het leven uitgebeeld naar zijn vreugdevolle en verdrietige aspecten. Belangrijk was dat het theater strijdtoneel van de geesten werd. Scherp waren b. v. de aanvallen van mimen en histrionen op de kerk. Het sacrament van de doop, de bekering van de mens tot de christelijke religie, de levenswandel van de christenen, hun marteldood, etc. werden op aanschouwelijke en aangrijpende wijze gepersifleerd op het toneel.

Wij moeten steeds in aanmerking nemen dat het theater een machtig medium was, om de brede massa te beïnvloeden en te vermaken. De keizers die dongen naar de volksgunst wisten dit machtsapparaat uitstekend te gebruiken, om hun oogmerken te verwezenlijken. Op de door de keizers ingestelde feestdagen, met theatrale vertoningen, stroomde het publiek uit het gehele rijk toe. De christgelovigen zagen dit alles met lede ogen aan. Het was geen wonder dat een groot aantal bekeerden verschillende voorstellingen meemaakte. Het probleem van de tegenstelling kerk-wereld, antiek theater-christelijke eredienst rees levensgroot op.

Reacties op het steeds slechter wordende toneel bleven van ker-

kelijke zijde niet uit. Er werd stelling genomen tegen de corrupte ethiek die sprak uit de spelen. Kerkelijke tucht werd toegepast op hen die deelnamen aan de spelen en kerkdiensten verzuimden.

De synodes van Arles (314), Carthago (397), geschriften van kerkvaders als Cyprianus en Tertullianus spraken duidelijke taal. Hun uitspraken hebben eeuwenlang dienst gedaan in de strijd van de kerk tegen het theater.

Voor de ontwikkeling van de christelijke dramatiek heeft het Byzantijnse rijk een grote rol gespeeld. Men spreekt wel van een Byzantijnse ouverture.

Toen Byzantium onder Gregorius de Grote een cultureel en politiek centrum werd, sloeg men een brug tussen het antieke theater en de Byzantijnse lithurgie. Byzantium trok veel beroepsmimen aan. Langer dan in het Romeinse rijk, bloeide hier de dramatische kunst.

In tegenstelling tot het oud-Griekse drama met érnst-karakter maakt nu de hómor een essentieel deel uit van de dramatische uitingen. Deze humoriserende trek, kenmerkend voor het echte volkstoneel, zien we al gauw verschijnen in de dramatisch verwerkte bijbelse stof.

Ook in Byzantium ontstond verzet tegen het theater. Chrysostomus, sedert 398 patriarch van de stad, keerde zich in zijn "Contra ludos et theatra", in scherpe bewoordingen tegen het theater.

Evenwel, de brug naar het heidense spel was al vroeg door christenen zelf geslagen. Zo had de heilige Methodios al in de eerste helft van de vierde eeuw zijn "Symposie van de 10 jonkvrouwen" geschreven.

Naar analogie van het werk van Euripides werd in een proloog de inhoud van het stuk aan de toeschouwers meegedeeld. De schrijver vertelde tevens dat het hier ging om een christelijk stuk. Zijn werk was geen hellenistisch drama.

Als we hier met een leesdrama hebben te doen, dan is het toch wel duidelijk dat de dramatische vormgeving is overgenomen. Maar men ging al gauw verder. Dat blijkt b. v. uit de "Enkomion" van Proklos uit de 5de eeuw. In dit echt dramatische spel is de dialoog tussen Gabriël en Maria kenmerkend.

Als bisschop Liutprand, gezant van Otto I, bij een bezoek aan Konstantinopel in 968 erover klaagt dat de Hagia Sophia in een theater is veranderd, dan wijst dit in de richting van dramatische uitbreiding van het spel binnen de kerkmuren. (20)

2 Invloed van het Grieks-Romeinse theater op het paasspel van de 10de eeuw

De bloeitijd van het antieke drama en theater was voorbij, toen het Westromeinse rijk aan het eind van de 5de eeuw onderging, mede door de volksverhuizingen. De kerk kreeg nu meer ontwikkelingsruimte. Menige kerk werd gebouwd op de plaats waar eens een theater prijkte. De lithurgie werd dramatisch-esthetisch uitgebreid met behulp van bouwstenen die waren overgenomen van de Grieks-Romeinse theatrale cultuur.

De centrale held figuur van de Griekse tragedie werd in lithurgisch-christelijke stukken vervangen door de lijdende en opgestane Christus. Het dramatoïde misoffer-ritueel werd uitgebreid door rondom Pasen in de kerk op echt dramatische wijze aan het publiek zichtbaar te maken, wat zich met Christus had afgespeeld. Het eenmalige, historische heilsfeit van Pasen werd in een dramatische vertolking, in een schouwspel, herháald. In de 10de eeuw is duidelijk sprake van een dramatische vertolking van het paasgebeuren in een lithurgisch spél. Dit kan blijken uit de volgende kenmerkende verschijnselen:

Zij die het paasgebeuren uitbeelden, zijn niet meer celebranten,

maar vertoners, spelers.

Schwieterung heeft aangetoond dat bij de aanschouwelijke ver-richtingen op Goede Vrijdag en Paasmorgen, n.l. bij de adoratie, deposi-tie en elevatio crucis, de grens van een symbolische handeling wordt overschreden. (21) Lithurg en speler zijn in één persoon vertegen-woordigd. Echt dramatische wending komt uit in de elevatie.

De spelfunctie komt vooral uit in de "visitatio sepulchri". De "vrouwen" die naar het graf gaan, zijn verklede priesters. Zij vervullen een "rol".

In de tweede plaats staat een reeks handelingen centraal. Tot die handelingen behoren: onthullen van het kruis, neerleggen van het kruis aan de voet van het altaar, het uitdoen van de schoenen en het kussen van het kruis, het opheffen van het kruis, het maken van gebaren en het dragen van requisieten (palmtak, wierookvat).

Een volgend kenmerkend verschijnsel is dat de bijbelse heils-feiten niet worden verteld, oraal meegedeeld, maar in een reeks han-delingen wordt veraanschouwelijkt. De toeschouwers zien de gebeurte-nissen. De heilsgebeurtenissen van het verleden worden zichtbaar, ac-tueel heden.

Tenslotte is het gesprek-karakter veelzeggend. We wezen bo-ven reeds op de dramatoïde troep. De troep was aanvankelijk met de mis-ritus verbonden. In een later stadium is de troep uitgroeid tot een echte dramatische scene.

De invoering van deze troep, die wordt toegeschreven aan de monnik Tuttilo van Sint-Gallen, is van grote betekenis geweest voor dramati-sering van bijbelse stof. De bekende paastroep "Wien zoekt gij?", be-schreven door een Benedictijner monnik in de "Concordia Regularis" (eind 10de eeuw), laat duidelijk het echte gesprek als levend, drama-tisch middel zien. (22)

In de vroeg-christelijke tijd vormden priester en koren de ge-sprekspartners. In de 10de eeuw zijn de Maria's in gesprek met enge-len. De gesprekscene bij het graf was een geënceneerde uitwerking van het bezoek aan het ledige graf.

In de dialogen zien we een verbinding van de dialectiek met ce-remoniën. Dat leidt onvoorwaardelijk naar het theater, aldus Gregor. (23)

3 Overname van dramatische vormgeving en verandering van inhoud

Dramatische verrijking van de lithurgie of van semi-lithurgi-sche spelactiviteiten, bracht verandering van inhoud. Dat kan moeilijk anders: men is wel gedwongen om de inhoud zodanig te schikken, te sorteren, aan te passen, dat het geheel van het stuk aan de eisen voor een dramatisch-esthetisch werk beantwoordt.

Allereerst blijkt dit uit de tropen. Om het spel levendig te maken, een echtheidskarakter te geven, werden de gevoerde gesprekken uitgebreid. Bij uitbreiding van de teksten of verzen die werden opgezegd, ver-wijderde men zich al gauw van wat de bijbel zelf zegt.

Een treffend voorbeeld van inhoudsverandering vinden we in een be-roemd geworden Byzantijns-christelijk drama uit de 11de of 12de eeuw "Christus paschon". Wat deze onbekende schrijver heeft vervaardigd "gehört wohl zum Kühnsten und Eigenartigsten an Ueberschichtung von griechischer Antieke und neuen Christentum im Drama". (24)

De teksten die worden opgezegd door Maria, Christus en aller-lei tegenspelers, zijn omgevormde verzen uit de drama's van Euripides. Nadat Maria gewijzigde Medea-verzen opzegt, komen dialogus-gewijze bijbelgedeelten naar voren.

Bij de verandering van de bijbelse stof zien we uitbreiding, aanvulling van uit profane kunstwerken, verandering van wat in de bij-bel staat. Vermenging van klassiekheidense inhouden en christelijke,

vrije bewerking van bijbelgedeelten om ze pasklaar te maken voor opvoeringen brachten toenemende verwereldlijking.

Uitbreiding van de stof ligt voor de hand als men het aantal spelers gaat vermeerderen. Dit was al in de vroeg-christelijke tijd het geval.

Nadat op het concilie van Nicea was besloten de geboortedag van Christus te vieren, kwam in de 6de eeuw het adventvieren in de kerk op. Het is opvallend dat rondom de gestelde feestdagen de dramatisering van bijbelse stof plaats vindt. Kerst- en Paasfeestviering bieden gelegenheid om een groot aantal spelers te laten optreden. Belangrijke rollen worden toebedeeld: eenvoudige herders, een schare van engelen, de wrede Herodes, Jozef, Maria, kinderen van Bethlehem.

Door verbinding van gedeelten uit het oude en nieuwe testament werden uitgebreide stukken verkregen die het noodzakelijk maakten dat een groot aantal leken optrad. De lithurg-kerkedienaar kwam op de achtergrond te staan, het ambtsgewaad ging wijken voor het toneelkostuum.

Uitbreiding hing ook samen met de ontdekking dat er heel wat bijbelgedeelten waren die voor dramatische bewerking konden komen. Maar ook naast de bijbel vond men "heilige" stof in de levens van heiligen en in de apocriefe boeken. Zo voerde men in Byzantium tegen het eind van de 6de eeuw regelmatig het aangrijpende "Spel van de jongelingen in de vurige oven" op. Uitgebreide "stofferings" vinden we in stukken als "Het paasspel van Benediktbeuer" (12de eeuw), het "Profetenspel van Riga" (1204), "Het kerstspel van Benediktbeuer, geassocieerd met een driekoningenspel, profetenspel, herdersspel en Rachelscènes" (13de eeuw), "Het spel van het leven van Jezus", "Het spel van Sint-Gallen".

Wijziging, omvorming van wat de in de bijbel gegeven is, hangt samen met toenemende realistische vertolking. Realistiek leidt tot volkse vervlakking.

Waarom die realistische weergave in dramatische vertolkingen? Voorop moet worden gesteld dat realistische weergave en uitbeelding een psychologisch-didactisch grondmotief heeft. Spelers en toeschouwers worden direct bij het gebeuren betrokken. Het reëel zien gebeuren van een ongeluk heeft meer emotionerende effecten dan de mededeling dat er een ongeluk is gebeurd. Schouwen, geestelijk doorzien, is nu eenmaal moeilijker dan visueel waarnemen. In de realistiek wordt men direct betrokken bij handelingen, gevoelsspanningen, echte mensen. Het geheel wordt levensecht. Handelende, zich identificerende spelers, kruipen in de huid van de ander. Hun uitvoerige gesprekken, tenderend naar vrije conversatie, brengen de toeschouwers in het horizontale vlak van menselijk en intermenselijk beleven.

De realistiek maakt gebruik van "sprekende" personen. Een bijzondere karaktertrek hierbij, een opvallende zonde, geestelijke adel of immoreel gedrag, kunnen dienst doen. Men gaat zich niet alleen bedienen van personen die in de bijbel voorkomen, maar van allerlei nevenfiguren. We noemen slechts de narfiguur en de kramer. De kramer, zelfverkoper, treedt in "alledaags" contact met de Maria's, die op weg naar het graf van Christus zelf gaan kopen. Realistiek komt extra duidelijk uit de verf, als men de optredende personen opvallend sterk kleurt. De "arme" herders en de "rijke" koningen zijn hiervan maar enkele sprekende voorbeelden uit kerstspelen.

Het opkluiseringseffect is zeer werkzaam bij de Herodes-figuur. Hij wordt de theaterbooswicht van het Europese toneel. Zijn pracht en praal illustreren zijn heerszucht en camoufleren zijn huichelarij en wreedheid. Vanuit een overdrijvingstendens, kan Herodes niet wreed genoeg worden geschilderd. Jozef wordt de onberispelijke huisvader en ideale echtgenoot. Maria de "allerbeminlijkste" moeder,

De realistische en de empathische beleving komen tot hun recht door het werken met sterke contrasten. Uitbeelding van hemel en hel, engelen en duivelen, satan en Christus, goed en slecht, werken in dit opzicht bevorderend.

Bijzonder belangrijk is het optreden van Christus zelf op het "toneel". Dit had plaats in de 13de eeuw. Met het invoeren van de Christus-rol bij paasspelen is er geen "halt" meer. Kindermann wijst erop dat hiermee het oorspronkelijke paaskader werd verbroken. Van nu af ontstaat het echt theatrale paasspel: "Der unmittelbar liturgisch-gradualistische Charakter wird damit in vielerlei Uebergangsformen allmählich verlassen". (25)

Het lijden van Christus wordt niet meer geprédikt, bijbels verkóndigd, maar op mens-aangrijpende wijze vertóond. Men wil "durch eine möglichst drastische, nicht mehr bloss andeutende, sondern krasz verwirklichende Darstellung van Christi Leidensweg compassio, das fast körperliche Mitleiden" tot stand brengen bij de toeschouwers. (26)

Deze wijze van uitbeelding vraagt niet alleen identificatie van de speler met Christus, ook de toeschouwers identificeren zich met de lijdende Christusfiguur.

Zo trachtte men "hen die buiten zijn" door deze realistische, aangrijpende spelen via óóg en mede-gevoél, te brengen tot geloof.

Ook in de volkse vervlákking kwam uit, dat men zich meer en meer verwijderde van de bijbel zelf.

Dit werd bevorderd, toen de opvoeringen van de spelen niet meer in de kerk plaatsvonden, maar op de markt. Men had nu niet meer met kerkpubliek alleen te doen, maar ook met buitenkerkelijken. Vandaar dat men zich ging bedienen van de "spraak des volks". De plechtige, niet verstaanbare Latijnse kerktal werd vervangen door de volkstaal. Maar ook wat in het hart van het volk leefde, werd benut. Vandaar de populariseringstendens.

Had de kerk vanouds zijn eigen, van de wereld afgezonderde en te onderscheiden lithurgie, het "volk" had vanouds zijn eigen spelstijl. Men had zijn Carnavalsfeesten met de realistische vermommingen, de vastenachtsgrappen, het feest van de gekken, de processies met als narren verklede duivels.

In al deze gevallen is het speciaal het vermáak-element, de volkshúmór, die centrale bestanddelen zijn van het spel van het volk.

Die humoriserende, verwereldlijkende trek vinden we b. v. in de wedloopscène. Die komt voor omstreeks 1100, in een Augsburg paasspel. Als de apostelen Petrus en Johannes van Maria Magdalena hebben gehoord dat het graf leeg is, gaan ook zij heen en houden een wédloop. Petrus, de oudste, kan niet zo hard, hij is kreupel, bovendien kaalhoofdig.

In dit eristische element hebben we met een oeroud volksgebruik te maken. Deze gechristianiseerde scène was een "vrolijke noot" bij de langdurige paas-"plechtigheid".

Nog sterker contrasteert de kramersscène met het heilige paasgebeuren, door allerlei volkse invoeringen. Als de bijbel verhaalt dat de Maria's zelf kochten, dan wordt voor de "afwisseling" een markt-kramer met tent en ingrediënten ingevoerd. Er ontstaat een levendige handel. In de loop der jaren werd deze humoristische scène uitgewerkt en zelfs losgemaakt van het paasgebeuren. In het "Erlauer Spiel" is de scène uitgegroeid tot 900 verzen. In het spel van Muri uit de 13de eeuw is de scène bijzonder plastisch. De "bijbelse" dames komen schmink kopen. Er wordt gemarchandeerd en Maria wordt een treurlied van een verliefd meisje in de mond gelegd

In het "Benediktbeuer Passionsspiel" domineert volkse erotiek. Het

geheel voltrekt zich in zodanige wereldlijke sfeer, dat men door de aankomst van de drie Maria's eraan herinnerd wordt "toch" te doen te hebben met het drama van de opstanding van Christus. (27)

Burgers, jongelieden van allerlei slag, vaganten, verstaan de volksziel en weten die te bespelen door hun humoristische realistiek.

Van alle volkse figuren is de nar of clown de meest indrukwekkende. Hij is de echt wereldse, imiterende, mimische figuur. Zelfs met het heiligste mag en kan hij spotten. Hij fungeert als komische Jozef-figuur bij kerstspelen, deelt gaven aan de kinderen uit, scheldt en twist op volkse wijze, in volkse taal. Hij speelt niet alleen op het marktplein, maar ook in de kerk. Daarop wijst het besluit van het concilie van Toledo in 635, dat het houden van narfeesten in de kerk verboden is. (28)

Vermeldenswaard is ook het optreden van de duivel. Haslinghuis heeft in een interessante studie laten zien hoe de verwereldlijking is te volgen in de ontwikkeling van de functies die de duivelfiguur vervult. In de vroegste lithurgische drama's waren de duivelen slechts contrafiguren, die de eeuwige straf zinnebeeldig weergaven. Later worden ze personen van vlees en bloed. Zij ontketenen ware helletonelen, zetten de lachspieren van de toeschouwers in beweging. Nu eens treden ze op als zwetsers, dan weer als dansers of grappenmakers. (29)

Zo won de realistiek, pathetiek en komiek het glansrijk van de bijbelse homiletiek.

Wij moeten intussen niet vergeten dat de kerk de dramatisering van bijbelse stof, gebruikte uit pedagogische overwegingen. De toepassing van de didactische principes van veraanschouwelijking en verlevendiging van de godsdienstige leerstof werd noodzakelijk geacht. Zowel de "abstracte" boodschap van de kerk en de "moeilijke" taal van de bijbel riepen de methode van de dramatisering op. Bekerings-tactische overwegingen bevorderden profanering. Het godsdienstig toneel, bedoeld als spiegel vóór de mens, werd steeds meer spiegel van de mens. Het theocentrisch denken en beleven van de eerste eeuwen mondde uit in anthropocentrisch beleven en handelen. Amalgameringsstaktiek leidde tot ontkersteningstragiek.

b Het dramatiseren op de scholen; invloeden van het classicisme op de leerstof en de methodiek

1 Strijd tussen christendom en classicisme

Tot nu toe hebben we het dramatiseren van bijbelse stof gezien als een specifieke activiteit van de kerk. Thans willen we enige aandacht geven aan deze activiteiten op de scholen.

De strijd tussen christendom en classicisme weerspiegelde zich ook in het schoolwezen, dat onder invloed van het christendom stond. De vraag was namelijk welke leerstof moest worden onderwezen en welke methoden men diende te gebruiken. De niet-christelijke omgeving had zo zijn eigen opvoedingsdoel en -werkwijzen. De kerk wees het seculaire opvoedingsideaal van het Romeinse schoolwezen af en concentreerde zich op de christelijk-godsdienstige en zedelijke opvoeding van de kerkleden. In de scholen gebruikte men evenwel naast de bijbel en belijdenisgeschriften, klassieke leerstof en werkwijzen. De mate waarin dit gebeurde, werd medebepaald door het schooltype.

Het zijn vooral de kloosterscholen geweest die de profane leerstof in de schoolprogramma's opnamen. Dit was min of meer eis des levens. Men kon moeilijk een streep zetten door de Romeinse traditie. Bovendien was het voor velen die zich voorbereidden op een kerkelijk ambt noodzakelijk de klassieke talen te kennen. Men kwam dan ook in aanraking met heidense bronnen.

Voor de kloosterscholen waren de "septem artes liberales" belangrijk. Deze zeven vrije kunsten, afkomstig van Terentius Varro (116-27 v. Chr.), werden aanbevolen voor de opvoeding door niemand minder dan Augustinus. Hij was het die de "Egyptische" vaten wilde heiligen door christelijk gebruik.

Waterink wees erop dat het vooral de traditie van de retoriek was, die zich onoverwinnelijk handhaafde. (30) Dat lag voor de hand. De predikers van het evangelie moesten welsprekend zijn. Trouwens, ook zij die zich bekwamen voor een overheidsambt, konden moeilijk zonder het trivium.

Op deze wijze kwamen veel "studenten" in aanraking met de literatuur-geschiedenis van de klassieken, met de inhoud van de werken en met de wijze waarop door de Ouden werd onderwezen. Daar klassieke werken de dramatiek kenden, kwamen de jeugdigen op verschillende scholen in aanraking met klassiek-dramatische werken.

In hoeverre de jeugd zich op de kerkelijke scholen (b.v. domscholen) en de seculaire (b.v. de schola palatina), heeft beziggehouden met het dramatiseren van klassieke en bijbelse stof, is omtrent de vroege middeleeuwen nauwelijks bekend. Waarschijnlijk hebben de scholen er incidenteel gebruik van gemaakt, namelijk wanneer bij kerkelijke spelen ook rollen moesten worden vervuld door jongeren. Een voorbeeld van een dergelijk stuk is "Het spel van de jongelingen in de vurige oven", dat in het eind van de 6de eeuw in Constantinopel werd opgevoerd.

Daar de kerkelijke spelen gelegenheidsspelen waren, kan worden aangenomen dat de dramatische activiteiten min of meer buiten de schoolprogramma's vielen.

Duidelijker is het gebruik van klassieke dramatische werken op de kloosterscholen. Dit gebruik ontmoette bezwaar en tegenstand. Dat was zeer begrijpelijk. Het zedelijke karakter van de klassieke werken was dikwijls uitgesproken slecht. Daarom schreef de non Hrotsvitha van Gandersheim (de 2de helft van de 10de eeuw) een bundel komediën met een duidelijk christelijk zedelijk-pedagogisch doel. Haar stukken vormen een pendant van de 6 komediën van Terentius, die veel op de kloosterscholen werden gebruikt. In een van haar werken "Abraham" komt de jeugd in aanraking met voorbeelden van hoogstaand zedelijk leven. Deze christelijke stukken werden waarschijnlijk alléén maar gelezen, zodat we van leesdrama's kunnen spreken.

2 Enkele hoofdtrekken bij het leren op de scholen

In de pedagogiek en didactiek van de vroege tot de late middeleeuwen beijverde men zich bovenal om het geheel van de kennis over te dragen en door de methode van de memorisatie te doen verwerven. Deze methode is voor de hand liggend, omdat men in de klooster- en stadsscholen tot de 15de eeuw in zeer beperkte mate over geschreven bronnen beschikte. Didactiek en methodiek waren sterk afhankelijk van maatschappelijke omstandigheden.

Zo kende men de methode van voorzeggen, voorlezen en nazeggen. De "lectio" aan de universiteiten is hiervan een voorbeeld. Deze werkwijze spreekt christelijke opvoeders inzonderheid aan, omdat de christelijke waarheden nauwkeurig moeten worden gekend. We hebben hier te maken met het waarheidsprobleem.

Deze memorisatie-methodiek is gekenmerkt door strakke vormgeving. Er was weinig didactische vrijheid. Brubacher wijst in dit verband op aristotelische invloed, waarbij het rationeel ingesteld zijn van de mens, domineert: "the method of conveying information through the lecture or prelection was predicated on the rational faculty of memory". (31)

De scholastieke methodiek, die gedurende eeuwen werkzaam was, bevindt zich in deze lijn. Ook de "disputatio" was aan strakke regels gebonden en kende niet de vrijheid van het "gesprek" als leervorm zoals in onze tijd.

Naar de huidige opvattingen over de methodiek was de werkwijze van de jeugdigen op de scholen niet aangenaam. Toch moeten we niet vergeten dat er wel te genieten viel. De schone taal, de verheven stijl in klassieke werken, bestudering van de "schone kunsten" schiepen hiertoe vele mogelijkheden.

Met de herleving van de klassieke wetenschap en kunst groeit in de scholen de tendens om onderwijs en opvoeding voor de leerling aangenamer te maken. Er wordt gezocht naar leervormen die meer bij de jeugdigen passen.

Vanaf de 13de eeuw schijnen vaganten en leerlingen van Latijnse scholen en kloosterscholen een actief aandeel te hebben gehad bij opvoeringen van geestelijke spelen. Berichten hierover zijn spaarzaam.

Naarmate de omvang van een stuk groter was en het aantal rollen uitgebreider, kon het instuderen van zo'n uit te voeren stuk belangrijker betekenis hebben voor de schoolactiviteiten. Dat was b.v. het geval met de opvoering van "Het leven van Jezus" in het klooster Himmelgarten bij Nordhausen in de 13de eeuw.

De vertoning van een dergelijk stuk behoefde geen schooldoel te zijn. Voor het "publiek" opvoeren kon tot doel hebben volksvermaak. Aan de andere kant konden ouders van schoolgaande jeugdigen in zo'n publieke opvoering in de school of op het marktplein, getuige zijn van kennen en kunnen van hun kroost. Nettèsheim zegt in zijn historisch werk over dergelijke opvoeringen:

"Ausserdem haben wir noch der dramatischen Vorstellungen oder Comödien zu gedenken welche zuerst die Schüler der Stifts- und Klosterschulen und in der Folge auch die der Stadtschulen zur Aufführung brachten und welche beim Volke so grossen Beifall fanden. Sie waren anfangs in lateinischer, später in deutscher Sprache von den Klostergeistlichen ausgearbeitet, die den Stoff der biblischen Geschichte entlehnten". (32)

Veel activiteiten die plaats hadden binnen de schoolmuren, werden niet voor het nageslacht vastgelegd. Van publieke opvoeringen werd gewag gemaakt in oude stadsrekeningen. De spelers werden namelijk beloond voor hun aandeel. Zodoende weten we dat in Deventer een imitatie spel over de schoolbisschop publiek werd opgevoerd, een stuk dat in de 12de eeuw al in Straatsburg bekend was. (33) Het oudste getuigenis over schooljeugd spel is van 1347, toen het "Spel van de onschuldige kinderen" aan de orde kwam. In stadsrekeningen van Zwolle werden in 1399 opvoeringskosten vermeld. (34)

In de 15de eeuw neemt het aantal mededelingen omtrent opvoeringen van bijbelse stukken sterk toe. Naast de leerlingen van bovenvermelde scholen krijgen studenten een actief aandeel. Oprichting en uitbouw van het universitaire leven brachten dit mee. Het actieve aandeel van studenten bij godsdienstige en wereldlijke spelen is begrijpelijk. Het spelen was een aangename afwisseling voor de student, die vaak een hard leven had. Spelemolumenten waren welkom voor de arme student.

In de tweede plaats lag er een brok vormingsmogelijkheid in. Klassieke wetenschap en kunsten kwamen op deze wijze in het gezichtsveld. Met het groeiende humanisme op de universiteiten nam de behoefte aan meer vrijheid toe. Men probeerde het onderwijs en de opvoeding aangenamer te maken. Een middel daartoe was het dramatiseren.

3 Het dramatiseren van bijbelse stof onder invloed van het baanbrekend humanisme

Onder invloed van renaissance en humanisme ontstaat een ander cultuurpatroon, een nieuw mensbeeld, een gewijzigd opvoedings-ideaal.

Hoewel er duidelijk sprake is van herleving, wedergeboorte van klassieke kennis en kunst, hebben we evenzeer met een reactieverschijnsel te maken. Boyd legt er bij zijn beoordeling van deze tijd de nadruk op, dat we niet zozeer met wedergeboorte dan wel met revolutie hebben te doen. (35) Men keerde zich tegen de bekrompenheid van de middeleeuwse geest en riep om bevrijding, om verwerkelijking van het individu. Bij deze vernieuwingspogingen zochten veel geleerden een synthese tot stand te brengen tussen christendom en humanisme. In de lijn van deze geest moeten we ook het renaissancetheater zien. Er is wel een seculariseringsproces gaande, maar: "ohne dabei das Religiöse als anerkannte Ethosgrundlage preis zu geben", aldus Kindermann. (36)

De nieuwe geest bracht een grondige opinieverandering ten aanzien van het leven op deze wereld. Er werd stelling genomen tegen de "Jenseits"-gebonden middeleeuwse geest en men koos voor een "diesseitig" leven. Het renaissancetheater illustreert deze verandering op veelvuldige wijze. (37)

Het nieuwe mensbeeld is anthropocentrisch bepaald tegenover het theocentrische van de christelijke middeleeuwen. Men aanvaardt niet meer de idee van de totale verdorvenheid van de mens, maar roemt zijn deugden en mogelijkheden; men wil niet meer de mens die zich om Gods wil vanwege de zonde onthoudt, maar de mens die van het brede leven geniet; men wil niet de mens die zich gebonden weet aan Gods wétten voor het leven, maar de mens die recht heeft op verwerkelijking van vrijheid; men wil niet de mens die zich gebonden en veilig weet in de gemeenschap van de kerk, maar de mens die zich als individu harmonisch kan ontwikkelen. Voor velen is de kenbron van het Woord Gods ingeruild voor de kenbron van de mens zelf.

Bij dit mensbeeld passen geheel andere normen en levenswijzingen. Volle aandacht valt op het leven van de mens zoals het reilt en zeilt. Levensaanvaarding en zucht naar levensgeniëting maken dat het toneel nieuwe impulsen krijgt. Kindermann zegt in dit verband, dat het renaissance toneel "Festzugcharakter" krijgt. (38) Een en ander komt uit in veresthetisering. Fraaie decors, dure costuums, brede ensce-nering, elegante beweging bij de spelers en welsprekendheid wijzen daarop.

Dit nieuwe toneel kende niet alleen een veranderde esthetiek, maar evenzeer een steeds menselijker wordende éthiek. Heeft de eerste wijziging primair te maken met de vorm, de ethische komt uit in de inhoud, in de stof. Klassieke stukken werden opnieuw bewerkt, en themata ontleend aan de bijbel, een mysterie of een legende, maakten plaats voor uitschildering van het mensenleven zoals het hier beneden is.

Zo groeide een humanistisch-wereldlijk toneel met esthetisch-realistisch-moraliserend karakter. Dit echte school-toneel van het leven verschilde wel sterk van het godsdienstige toneel van de middeleeuwen. Moest dit toneel zich aanpassen bij de nieuwe geest of het veld ruimen?

Daar humanisme en christendom voor velen geen tegengestelde geesteswerelden waren, ligt het voor de hand dat er stukken werden gemaakt die een synthetiserend karakter droegen. Terwijl men aan de ene kant een gedeelte uit de bijbel koos om daarmee een christelijk karakter aan het stuk te geven, werd deze stof op zodanige wijze naar vorm en inhoud verwerkt, dat het aldus ontstane "kunstwerk" veel ken-

merken droeg van een profaan spel.

Deze verhumanisering kwam tot stand door de menselijke fantasie te laten spreken en de uitbeelding aan te passen bij het leven van de mens. Menselijke karakters werden geanalyseerd en getekend. Op het schouwtoneel krijgen we een blik in het innerlijk van de "goede" en de "slechte" mens. Deze verpsychologisering wordt een markante trek van het opkomende beroepstoneel. Dit heeft grote invloed gehad op de keuze van bijbelse personen en op de wijze waarop zij ten tonele werden gevoerd. Het is niet toevallig dat het theatrale zoeklicht viel op de geschiedenis van de verloren zoon in Lucas 15.

Deze parabel bood humanisten, christgelovigen en zij die een synthese van christendom en humanisme voorstonden, gelegenheid om deze geschiedenis naar eigen opvatting theatrale vorm en inhoud te geven.

Bij een humanistische vertolking valt het accent op de verloren "enkeling", die zo diep valt. Zijn slechte leven kan boeiend en realistisch worden uitgebeeld. En het goede slot was voor ieder mens be-moedigend.

Voorstanders van de Reformatie benutten deze geschiedenis om de leer van de rechtvaardigmaking door het geloof te prediken. De oudste zoon wordt dan het symbool van de roomse leer van de goede werken.

De geest van synthese leidde tot de meest indrukwekkende versie. Beroemd en internationaal bekend werd de "Acolastus" van Gnaphheus of wel Willem de Volder (1493-1568). Zijn bewerking van Lucas 15 wordt geroemd als de "Terentius christianus", een veelzeggende betiteling.

Kindermann merkt op dat met deze bewerking een droom van veel godsdienstig gezinde humanisten in vervulling is gegaan. Haupt heeft in een studie over het Latijnse schooldrama de brede betekenis zo geschetst: "Erstmalig in diesem humanistisch-biblischen Bereich war das Ebene des Wahrhaft-Dramatischen betreten, ja die Darstellung des Wahrhaft-Tragischen erreicht: der Kampf menschlichen Lebens in der Welt, zusammengedrängt in die Grenzen von Hybris und Katastrophe war auf die Bühne getreten. Nicht mehr Gott oder irgendein groszen auszeres Ereignis, sondern des Menschen Seele war das Thema geworden". (39)

Deze door de Volder geslagen brug werd tevens een springplank voor dichters en schoolmeesters uit de tijd van humanisme en reformatie. Dit voorbeeld kreeg navolging. Allerlei onderwerpen en personen uit de bijbel krijgen een theatrale behandeling.

Toen in reformatiekringen de bijbel weer de volle aandacht kreeg (we denken aan Luthers bijbelvertaling), groeide de behoefte om de inhoud ervan onder het volk te brengen. Het dramatiserend bewerken van bijbelse stof achtten velen een verantwoorde en succesrijke methode. Men wilde de dramatische vormgeving in dienst stellen van het reformatorische opvoedingsdoel.

Groei van het aantal "bijbelse stukken" is vooral toe te schrijven aan de stimulerende invloed van Luther; Hij heeft voor de scholen het gebruik van klassieken en van "bijbelse" dramatiseringen aanbevolen. Zijn motieven hopen we in het volgende hoofdstuk aan de orde te stellen.

Met de groei van het schoolwezen in de 16de eeuw, ontstond tevens een uitgebreide schooldramatiek. In het schooldrama van de 16de eeuw zien we een merkwaardige vermenging van oude en nieuwe methodische vormgeving. De in de schooldrama's aangeboden leerstof is dikwijls een assimilering van klassiek-humanistische stof en van bijbelinhouden.

Met het schooldrama zijn wij beland bij een specifieke school-activiteit, die als vormingsmethode deelde in de gunst van humanisten.

en reformatiegezinden. In deze vormingsmethode moeten we een poging zien om de onaangename didactiek van voorafgaande eeuwen te doorbreken. De theologisch-bepaalde didactiek wordt door de humanisten afgewezen. De rethoriek gaat de plaats ervan innemen.

De jeugdigen van Latijnse scholen, gymnasia en universiteiten krijgen ook een dramaturgische scholing. Verscheidenheid van opvoedingsdoel bij humanisten en reformatiegezinden brengt verscheidenheid van bijbelgebruik mee. De bijbelse stukken vertonen dan ook grote verschillen. Dat hopen we aan te tonen in het volgende hoofdstuk over het schooldrama.

Terugziende, ontdekken we de volgende ontwikkelingslijn bij het dramatiserend gebruik van bijbelse stof: begonnen als specifiek kerkelijk-liturgische aangelegenheid, groeit het dramatiseren uit tot een activiteit buiten de kerkmuren. Onder invloed van de reformatie krijgt de gehele bijbel meer aandacht. Vandaar dat, in tegenstelling tot de middeleeuwen, niet slechts enkele heilsfeiten worden bewerkt, maar zeer veel bijbelgedeelten uit Oude en Nieuwe Testament voor dramatisering in aanmerking komen. In de 16de eeuw spelen ook de scholen hun rol.

1. J. G. Frazer, *The Golden Bough*
2. E. B. Tylor, *Primitive Culture*
3. R. H. Lowie, *Primitive Religion*
4. R. Stumpf, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*
5. id. pag. 33
6. R. Hui zinga, *Homo Ludens, Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur* pag. 14 e. v.
7. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Deel 1: Das Theater der Antike und des Mittelalters.* pag. 13 e. v.
8. H. Jonker, *Lithurgische oriëntatie* pag. 30
9. H. Kindermann, pag. 212
10. K. Young, *The Drama of Medieval Church. Band 11* pag. 399
11. H. Brinkman, *Zum Ursprung des lithurgischen Spieles*
12. id. pag. 7 en 8
13. id. pag. 7
14. R. Stumpf a. w., pag. 429
15. A. Baumstark, *Comparative Liturgy. 1958*
A. Baumstark, *Nocturna Laus. Heft 32: Liturgie-wissenschaftlichen Quellen und Forschungen. Typen frühchristlicher Vigilienfeier und ihr Fortleben vor allem in römischen und monastischen Ritus.*
16. F. L. Morreau, *Les liturgies eucharistiques; Notes sur leur origine et leur développement*
17. Kindermann, a. w. pag. 213 en 214
18. A. Baumstark, *Comparative Liturgy.* pag. 23
19. Kindermann, a. w. pag. 200 e. v.
20. id. pag. 224
21. J. Schwieterung, *Ueber den lithurgischen Ursprung des geistlichen Spiels, Zeitschrift für deutsches Altertum 1925,* pag. 469
22. L. Monteyne, *Drama en toneel door de tijden heen,* pag. 86
23. J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters,* pag. 137 e. v.
24. Kindermann, a. w. pag. 225
25. id. pag. 231
26. id. pag. 220
27. R. F. Arnold, *Das deutsche Drama,* pag. 10, 11, 15
28. Kindermann, a. w. pag. 510
29. E. J. Haslinghuis, *De duivel in het drama der Middeleeuwen*
30. J. Waterink, *De historie der paedagogiek tot de voltooiing van de formatie eener christelijk opvoedingspraktijk in Inleiding tot de theoretische Paedagogiek, deel 11* pag. 201
31. J. S. Brubacher, *A history of the problems of education,* pag. 201
32. F. Nettesheim, *Geschichte der Schulen im alten Herzogthum Geldern und in den benachbarten Landestheilen. Ein Beitrag zur Geschichte des Unterrichtswesens Deutschlands und der Niederlande,* pag. 46 en 147
33. Nettesheim, a. w. pag. 44
34. J. Frederiks, *Ontstaan en ontwikkeling van het Zwolse schoolwezen omstreeks 1700,* pag. 113
35. W. Böyd, *The history of western education,* pag. 159
36. Kindermann, a. w. deel II pag. 13
37. id. pag. 13
38. id. pag. 16
39. G. Haupt, *Friedrich Hermann Flayders Moria rediviva und die bedeutendsten Vertreter des lateinischen Schuldramas im 16 und 17 Jahrhundert.* pag. 29