

**DIE CHORFÜHRUNG IM MITTELALTERLICHEN
CHRISTUS PATIENS**

WALTER PUCHNER

ABSTRACT**Directing the chorus in medieval *Christus patiens***

The Byzantine poem on the passion of Christ is neither a tragedy nor a drama but a *cento* – compilation of quotations from the Bible and the texts of ancient tragedies. There are three main arguments for dating the poem in the middle ages and not in the first centuries: the misunderstandings of ancient dramatic techniques as *angelike rhesis* and *teichoskopia*, not understanding the scenic consequences of the dramatic techniques implemented, the dependence of the central passion scenes from iconographic programmes elaborated just after the iconoclastic struggles, and the curses of Mary against Judas which correspond better with the anthropocentric mariology of the middle ages than the highly spiritual estimation of the traitor in patristic times as a mysterious instrument of salvation. In structural terms the poem is a *planctus Mariae*, the Holy Mother is accompanied by a chorus of women which functions as a sort of *alter ego*, but not as a real partner of communication. In other cases, the chorus is used mainly for technical purposes of stage business as announcing entrances and exits, defining presence and absence of stage characters, etc. This does not really correspond to the essentially reflective and poetical function of chorus in ancient tragedy. In this way the casual use of chorus in *Christus patiens* points to a late dating, too, when theatre cannot be traced any more in the Byzantine Empire, but ancient tragedies were studied, commented, and copied.

Keywords: *Christus patiens*; chorus of women; *planctus Mariae*; *cento*; stage business

Das byzantinische Passionspoem *Χριστὸς πάσχω*n ist mit über 2600 Versen der umfangreichste erhaltene dialogische *cento*, der in einem Drittel seines Umfangs Stellen von antiken Tragödien (Euripides, Aischylos) aneinanderreicht, zusammen mit Passionsszenen aus der Bibel und apokryphen Quellen, und mit diesem Sprachmaterial die Passionserzählung vom Judasverrat bis zur Erscheinung Christi vor den Aposteln (Ungläubiger Thomas) bewerkstelligt.¹ Einzigartig ist hingegen die Stellenkompilation

¹ Kritische Textausgabe bei Tuilier (1969). Es ist dies keineswegs der einzige byzantinische Dialogtext eines Passions-Cento: zum *Zypriotischen Passionszyklus* vgl. nun die kritische Ausgabe Puchner

aus altgriechischen Tragödien, die in die versifizierte Passionserzählung (*dodekasyllabos*) eingeflochten sind, die dazu geführt hat, daß man lange Zeit von der ersten „christlichen Tragödie“, entstanden in der Kirchenväterzeit, gesprochen hat, obwohl die Byzantinisten ihre Vorbehalte bezüglich der Dramenkonstitution und Aufführungsintention des Textes eigentlich nie aufgegeben haben.² Eine theaterwissenschaftliche Analyse des dialogischen *cento*-Textes kann jedoch nachweisen, daß es sich im Falle des *Christus patiens* weder um eine spielbare Tragödie noch um ein für eine Aufführung konzipiertes Passionsspiel handelt;³ damit sind schwerwiegende Argumente für eine mittelalterliche Datierung – 11./12. Jahrhundert in Gelehrtenkreisen Konstantinopels statt 4./5. Jahrhundert, eventuell dem Gregor von Nazianz zugeschrieben – gewonnen.⁴

Die Argumentationslinie konzentriert sich dabei auf folgende Punkte: 1) das fehlende szenische Verständnis für die angewendeten dramatischen Techniken, 2) der Nahbezug zu den Passionsdarstellungen in den nachikonoklastischen Bildprogrammen der Sakrilmalerei und 3) die umfangreichen Judasverfluchungen aus dem Mund der Gottesmutter. Ad 1): unter strukturalen Gesichtspunkten geht es nicht um ein Drama, sondern um einen dialogischen *planctus Mariae* (von den 2.531 Versen [ohne Prolog, Epilog und Kolophon], werden 1.210 von Maria gesprochen, das sind 47,8 %, und zusammen mit dem Frauenchor, ihrem *alter ego*, sind es 1462 Verse, 57,76 % des gesamten *Cento*-Poems) in Form einer Stellenkompilation aus antiken und christlichen Quellen.⁵ Der Theaterbezug beschränkt sich wesentlich auf den antiken Quellensektor und die Tragödienzitate, denn dramatische Dramenkonventionen wie *angelike rhesis* und *teichoskopia* werden verwechselt und falsch angewendet, Bühnenraum und Bühnenzeit bleiben undefiniert, die Bühnenan- oder -abwesenheit von Sprechpersonen ist vielfach unsicher, da Abgänge und Auftritte nicht markiert sind (auch nicht als indirekte Bühnenanmerkungen im Dialogtext), ein Botenbericht geht in eine dargestellte Szene über usw. Der Autor ist sich der szenischen Konsequenzen der angewendeten dramatischen Konventionen und Techniken nicht bewußt. Das Gedicht bietet auch keine logisch konsistente und nachvollziehbare Aktion: nach Christi Auferstehung verwickelt sich die zitierte Vollständigkeit der Bibelvarianten und apokryphen Versionen in logische Widersprüche in der Informationsvergabe, zu welchem Zeitpunkt der Herr wem erscheint, wer zu seinem Grab geht, wieviele Auferstehungsendel dort anzutreffen sind und in welcher Form die Resurrektionsbotschaft verkündet wird etc. Widersprüche tun sich auch in der Informationsvergabe der sichtbaren *on-stage* Aktion und der erzählten *off-stage* Handlung auf, die der Autor auch in wiederholten Nacherzählungen des Geschehenen (und vom Zuschauer Gesehenen) nicht bereinigen kann. Die Vollständigkeit in der Aufzählung der zu zitierenden Erscheinungsvarianten Christi, die seine körperliche Anastasis dokumen-

(2006a), zu einem zweifelhaften spät- oder nachbyzantinischen Dialogfragment vgl. Tsiouni-Fatsi (2000).

² Vgl. indizierend Krumbacher (1897: 746–749); Hunger (1992: 501–504 [gegenüber der älteren deutschen Version etwas erweitert]). Zur langen Kontroverse Puchner (2002). Eine ältere Überblicksdarstellung bei Trisoglio (1974). Die neuere Monographie von Vakonakis (2011) bringt zwar wiederum eine solche Übersicht, jedoch keine wesentlich neuen Argumente.

³ Puchner (1992; 1995; 2012).

⁴ Dostálová (1982) hat den Autor im Gelehrtenkreis um den Erzbischof Eustathios von Thessaloniki angesiedelt, Hörandner (1988) denkt an den höheren Schulbetrieb im Konstantinopel der Komnenenzeit (dagegen Garzya 1989).

⁵ Für eine solche Zuordnung hat auch Alexiou (1974: 64f.; 1975) plädiert.

tieren, war eben wichtiger als einen spielbaren Passionsspieltext zu liefern, wo nur einer einzigen Version der Vorzug gegeben werden kann. Eine solche Diagnose aber weist deutlich auf die mittelalterliche Epoche, wo der Begriff von Drama und Theater in Ost und West für einigen Jahrhunderte verlorengegangen ist. Im 4.–5. Jahrhundert war der Theaterbegriff als erlebbare Realität, wie aus den feurigen Verdammungen der Schauspiele in der Schriften der Patrologie abzulesen ist, jedoch noch im gesamten Imperium gegeben.

Ad 2): die zentralen Passionsszenen wie Kreuzigung, *depositio* und Lamentation sind deutlich nach den mittelbyzantinischen Bildprogrammen der Sakrilmalerei strukturiert. *Staurosis*, *Apokathelosis* und *Threnos* werden in den ikonographischen Festzyklen des *dodekaheortions* als Passionstriptychon zusammen abgebildet.⁶ Besonders deutlich ist dieser Zusammenhang bei der Kreuzabnahme, wo Ausrufe und Anweisungen für Nikodemus und Joseph, wie der Körper des Heilands vom Kreuze abzulösen und Maria zur *pietà*-Figuration zu übergeben sei, bis ins Detail den ikonographischen Abbildungen entsprechen. Diese Bildtypen der Ikonen- und Wandmalerei sind jedoch erst nach der ikonoklastischen Epoche entstanden. Ad 3): die umfangreichen Judasverfluchungen aus dem Mund der Gottesmutter selbst umfassen 242 Verse, das ist fast ein Zehntel des gesamten Gedichts. Dies läßt sich nicht einfach dadurch erklären, daß der Kompilator der Versuchung nicht widerstehen konnte, Rache-Passagen aus *Medea*, *Hippolytus* und *Bacchae* (Judas als Pentheus) aneinanderzureihen. Dieser heute seltsam anmutende Zug mariologischer *image*-Formung bildet jedoch ein relatives Argument für eine späte Datierung: die Verfluchungsrhetorik des *proditor*, der immerhin Heilswerkzeug gewesen ist, paßt schlecht in die tiefe Spiritualität der frühchristlichen Periode, wo in theologischen Traktaten der Heilandsverrat als Mysterium hingestellt und Judas als Apostel respektiert wird.⁷ Die Rache-Tiraden der Theotokos, wo der *threnos* in Hass und *anathema* umschlägt, passen zweifellos besser in das anthropozentrische Verständnis des Heilsgeschehens in der mittelalterlichen Theologie, wo in der Ikonographie der nachikonoklastischen Periode die menschlichen Züge der Heilspersonen dominieren.⁸

Demnach ist *Χριστός πάσχων* weder eine Tragödie noch ein Passionsspiel, vielmehr überhaupt kein Drama im herkömmlichen Sinn, sondern eine dialogische Stellenkompilation in Form eines *κέντρων*, dessen Ästhetik nicht von der Intention szenischer Verwirklichung oder angestrebter Spielbarkeit geleitet ist, sondern vom Genuß des Erkennens der zitierten Stellen, die aus gänzlich konträren Quellenbereichen stammen und in ihrer Kontrapunktik für den klassisch Gebildeten einen eigenartigen Reiz ausüben, der heute wohl kaum nachzuvollziehen ist. Die Argumentationslage verweist die Datierung eher in mittelbyzantinische Zeit als in die Hoch-Zeit frühchristlicher Patrologie.

⁶ Cottas (1931) hat einen Einfluß des „Dramas“ auf die byzantinische Sakrilmalerei postuliert, doch durfte ich seinerzeit schon den Nachweis führen, daß ein solcher Einfluß aus theologischen Gründen, die nach der Bildertheologie des Johannes von Damaskus die Ikonenmalerei an die Dogmatik bindet, eigentlich nur in die Gegenrichtung möglich ist: Puchner (1979) und gekürzt in Puchner (2006b). Zum streng geregelten Zusammenspiel der Expressionsmedien der orthodoxen Meßliturgie vgl. Puchner (1991).

⁷ Die Abbildungen aus dieser Zeit stellen den Verräter als edlen jungen Mann dar, ganz im Gegensatz zu den Hypercharakterisierungen der hochmittelalterlichen Bilddarstellungen; zur Entwicklung der Bildtypen um Judas Puchner (1991: I, 61–82 und II, 211–247).

⁸ Ausführlich analysiert in Puchner (1995: 103–112).

Diese Feststellung ist auch in der inkonsistenten Chorführung nachzuweisen. Wie angeführt spricht der Chor der Maria begleitenden Frauen insgesamt 252 Verse, also etwa 10 % des ganzen Poems; zusammen mit den 1210 Versen der Mutter Gottes (47,8 % des Gesamtumfangs) kommen die lamentierenden Frauen auf 57,76 % der gesamten Cento-Kompilation. In diesem Sinne weist das Dialog-Poem eine starke Tendenz zur Monologhaftigkeit (der Begriff nach J. Mukařovský) auf, so daß man versucht sein könnte, von einem pseudo-dialogischen bzw. quasi-monologischen *planctus Mariae* zu sprechen. Der begleitende Frauenchor ist überdies unzertrennlich mit Maria verbunden; beide treten fast ausschließlich konkomitant auf.⁹ Dies ist von Anfang an evident: während Marias erster Lamentation (Vers 1–90) ist der Frauenchor anwesend und unterbricht ihre Klage mit dem Hinweis, sie solle ihre Kleidung ordnen, denn Männer liefen an ihnen vorbei in die Stadt; offenbar trauert sie nach antiker Art. Gleichzeitig kündigen die Frauen den Auftritt des ersten Boten (91–129) an. Der Botenbericht wird nicht nur von Maria, sondern auch dem Frauenchor mit ängstlichen Kommentaren unterbrochen (136–137, 140–141, 147).¹⁰ Nach der *angelike rthesis* des Verratsberichts und der ersten Judasverwünschung Marias beklagt der Frauenchor zusammen mit der Mutter Gottes das üble Schicksal ihres Sohnes und führt gleichzeitig den zweiten Boten ein (358–359, 361–362, 367–368). In einer geschlossenen Gruppe folgen die Frauen in einem gewissen Sicherheitsabstand dem Kreuzesgang Christi zum Golgatha-Hügel (437–438, 440–442, 451–452). In der Folge drückt der Chor in einem etwas längeren Kommentar die Meinung aus, daß es für die Frauen besser wäre, sich zu verstecken (478–497, 500), um in Sicherheit beobachten zu können, was weiter vor sich gehe. Maria stimmt dem sofort zu, bricht jedoch in eine neuerliche Lamentation aus, die vom Frauenchor nun ausführlicher kommentiert wird (560–567, 598–604, 610, 617–620). An dieser Stelle überschreitet der Chor die Funktion eines bloßen Multiplikators des individuellen Mutterschmerzes, der in poetischer Form die persönliche Verzweiflungsattitüde der Gottesmutter variiert, und fragt Maria, was sie nun zu tun gedenke. Es kommt sogar zu Meinungsverschiedenheiten, wenn die Theotokos deklariert, ihre Hoffnungen seien nun endgültig zu einem Ende gekommen; dem widersprechend konstatiert der eine Halbchor, daß die Hoffnung niemals zu Ende komme, selbst für den Seemann inmitten eines vernichtenden Seesturms – so sähe das Unglück Marias im Moment aus (622–638); gleichzeitig wird das Auftreten des nächsten Boten angekündigt, der den Kreuzigungsbericht vortragen wird.

Nach Maßgabe der zitierten Chorpasagen aus den antiken Tragödien bilden die Frauenstimmen des Begleitchores ein lyrisches Echo der Stimmungen und Worte Marias, ihrer Agonie und Furcht, von Schmerz und Verzweiflung; nur an wenigen Stellen kommt es zu einem richtigen Dialog, indem sie Fragen an sie stellen oder ihr gar widersprechen; doch selbst in diesen Fällen hat es den Anschein, als ob sie eher eine innere Stimme der Protagonistin bilden, die nach außen projiziert wird und im Chor leibliche Gestalt annimmt, als daß es um Reflexionen aus der Sicht des Zuschauers/Zuhörers ginge, die ein Dilemma aus einer eher neutralen Außensicht überdenken, indem sie die Konsequenzen

⁹ In der umfangreichen Bibliographie zum *Christus patiens* gibt es jedoch nur wenig Studien, die sich speziell mit dem Frauenchor beschäftigen, z. B. Trisoglio (1979).

¹⁰ Zum Kommentar der Einzelstellen und der einschlägigen Bibliographie vgl. Puchner (1992; 1995).

von Ereignissen einzuschätzen versuchen und die Lösungsmöglichkeiten gegeneinander abwägen. Darüberhinaus ist die „Bühnen“-Anwesenheit des Chores und seine exakte Raumplacierung in verschiedenen Phasen der Handlungsentwicklung durchaus unklar: z. B. in der umfangreichen Szene mit Maria unter dem Kreuz dürften die Frauen etwas abseits stehen (809–811), um die Privatheit des Gespräches zwischen Mutter und Sohn am Kreuzifix nicht zu stören, denn in Vers 843–847 hören sie bloß die Todesrufe des sterbenden Heilands, nähern sich jedoch in der Folge für die lange Lamentation von Maria, welche sie in Vers 848 direkt anspricht. Die Frauen hüllen sich in respektvolles Schweigen, intervenieren jedoch in der Folge auf resolute Art in das Gespräch zwischen Maria und Johannes: die beiden Halbchöre (1019–1033, 1042–1045) drücken ihr sympathisches Mitleiden mit dem Schmerz der Gottesmutter aus, vergessen allerdings nicht, die signifikante Unterschiedlichkeit ihres Seinsstatus explizit zu formulieren: die Frauen seien Mütter von sterblichen Kindern und hätten sie auf natürliche Weise empfangen und nicht durch ein Wunder. Dieser Unterschied wird in den Versen 1063–1070 noch einmal ausdrücklich unterstrichen. An solchen Stellen ist der Begleitchor Marias nicht mehr nur ihr undifferenziertes *alter ego*, eine gleichsam kollektive Fortsetzung ihrer inneren Gestimmtheit nach außen, sondern der Chor sterblicher Mütter von sterblichen Söhnen mit einem akzentuiert verschiedenen Schicksal als dem der Gottesmutter, die ja immerhin der prophezeiten Auferstehung ihres Sohnes mit Gewißheit entgegensehen kann.

Diese Szene muß sich jedoch bereits in einigem Abstand zum Kreuz abspielt haben, denn nun beobachten Maria und der Chor, wie der römische Soldat mit seinem Speer eine Wunde in der Seite des Gekreuzigten öffnet; die Beschreibung der Szene mit dem *centurio* ist Maria und dem Chor zu gleichen Teilen in den Mund gelegt (Maria 1079–1094, Chor 1095–1109). In dem nachfolgenden ausgedehnten Mittelteil des Poems, der die Kreuzabnahme (*apokathelosis*) und den Threnos der Grablegung detailreich wiedergibt (1134–1817), ist die Anwesenheit des Chors nur durch einen einzigen Vers dokumentiert (1433), in dem er seiner moralischen Genugtuung über das schreckliche aber gerechte Judasende Ausdruck verleiht. In der Folge wird die Rolle des Frauenchors wieder aktiver, vor allem auf dem Gang zum Grabmal, wo ihnen der Engel die Auferstehung verkündet; dies wird nach den verschiedenen Bibelversionen zitiert. An manchen Stellen werden hier auch die beiden Halbchöre alternativ eingesetzt (1832–1846, 1851–1854). Zu den üblichen Chorfunktionen gehört es, das Auftreten eines Boten anzukündigen (z. B. im Falle des *angelos*, der die Resurrektion berichtet 1860–1862, 1866), Informationen über Zeit und Raum zu geben (1903–1905) bzw. über die Bühnenhandlung (Auftritt, Abgänge etc. 1930–1932, 1957–1964), kollektive Gefühle auszudrücken (2002–2003) oder Entscheidungen zu fällen und zu begründen (2136–2142), *off-stage* Handlungen zu rekapitulieren (2415–2420), oder aber auch verbal festzuhalten und zu beschreiben, was Akteure oder die Frauen des Chors selbst *on-stage* tun, wie dies in der Szene der Erscheinung Christi vor den Aposteln am Gedichtende der Fall ist (2479–2503). Dies ist insofern interessant, als auch der Chor in antiken Tragödien eine derartige deskriptive Funktion der (eigenen) Bühnenaktion übernehmen kann.

Nach Maßgabe der Instabilität und Unterdefinierung der szenischen Zeit, des Bühnenraums und der intendierten Handlungen in Struktur und Funktion, indem manche dramatische Konventionen der Antike oberflächlich angewendet werden, ohne ein tie-

feres Verständnis für die szenischen Konsequenzen dieser Techniken, ist auch der Chor der die Mutter Gottes begleitenden Frauen in ähnlicher Weise inkonsistent, da er für eine Vielzahl von Funktionen eingesetzt wird. Doch ist dies nicht Ergebnis einer multifunktionellen Anwendung dieser zwischen Handlung und Zuschauer vermittelnden Institution poetischer Reflexion und emotioneller Distanzierung, indem die Direktimpulse des tragischen Identifikationsangebots an die Zuschauer durch ein mitdenkendes und mitfühlendes Kollektiv gefiltert und gemildert werden, sondern bloß eine Kumulation unreflektierter und zufälliger Anwendung, diktiert von den jeweiligen Möglichkeiten der zitierten Chorpasagen aus ausgewählten antiken Tragödien. Nach quantitativen Kriterien gemessen besteht die Hauptfunktion des Frauenchores darin, eine Art *alter ego* der leidenden Mutter Gottes darzustellen, indem ihre Lamentationsattitüde im Kollektiv multipliziert und poetisch variiert wird; an manchen Stellen geschieht dies auch in semidialogischer Form. Doch bildet der Chor keinen realen Partner eines existierenden Dialogs, mit einer konsistenten Meinungsbildung und einer verständlichen Argumentationsführung, die sich von den Ansichten der Protagonistin abheben würden; es geht um eine eher schwankende Entität von instabiler Identität als Handlungsfaktor und agierende „Person“, die zu unterschiedlichen Zwecken und Zielen des *stage business* in inkonsequenter Weise eingesetzt wird: Ankündigung von auftretenden Boten, Erläuterung von Raum und Zeit, Angaben zu Bühnenab- und -anwesenheit von Charakteren usw. Die Kommentare des Frauenchores bilden selten eine autonome Meinung oder einen strukturierten Gedankengang, deutlich unterscheidbar von der Protagonistin; gewöhnlich agiert der Chor als eine Prolongierung und getreue Spiegelung des dominanten Bewußtseins der Hauptperson in diesem *planctus Mariae*. Die temporäre Aufteilung auf zwei Halbchöre ist nicht in einer dramatisch konzipierten Antithese begründet, sondern bloß eine unreflektierte Übernahme einer Formkonvention der Chorhandhabung in der antiken Tragödie ohne innere dramatische Notwendigkeit.

Auf diese Weise spiegelt der eher zufällige Gebrauch des Frauenchores im *Christus patiens* deutlich die ästhetische Gattungsentität des gesamten Cento-Gedichts, das nicht als Drama konzipiert und für eine Aufführung geschrieben ist, obwohl es dramatische Konventionen der antiken Tragödie nachahmt und Passagen aus bestimmten Werken zitiert. Auch diese Diagnose, Form, Funktion und Struktur des Frauenchores betreffend, weist auf die späte Datierung in mittelalterlicher Zeit hin, als die Idee und die Institution Theater in Ost und West für einige Jahrhunderte unbekannt zu sein schien.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexiou, M., 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
 Alexiou, M., 1975. „The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song“. *Byzantine and Modern Greek Studies* 1, 111–140.
 Cottas, V., 1931. *L'influence de drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient*. Paris: Geuthner.
 Dostálová, R., 1982. „Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos paschon“. *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/3, 73–82.
 Garzya, A., 1989. „Ancora per la cronologia del *Christus patiens*“. *Byzantinische Zeitschrift* 82, 110–113.

- Hörandner, W., 1988. „Lexikalische Beobachtungen zum *Christos paschon*“. In: E. Trapp, J. Diethart, G. Fatouros, A. Steiner, W. Hörandner, *Studien zur byzantinischen Lexikographie*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 183–202.
- Hunger, H., 1992. *Byzantine logotechnia. E logia kosmike grammateia ton Byzantinon*, II. 2. ekd. Athen: Morfotiko idryma ethnikes trapezes.
- Krumbacher, K., 1897. *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*. Zweite Aufl. München: C. H. Beck (reprint New York: Burt Franklin, 1970).
- Puchner, W., 1979. „Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch“. *Zeitschrift für Balkanologie* 16, 1979, 98–118.
- Puchner, W., 1991. *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, I–II. [= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 216]. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Puchner, W., 1992. „Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*“. *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129, 93–143.
- Puchner, W., 1995. „*Christos paschon kai archaia tragodia*“. In: W. Puchner, *Anichneuontas te theatrike paradose*. Athen: Odysseas, 51–113.
- Puchner, W., 2002. „Acting in Byzantine theatre: evidence and problems“. In: P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 304–324.
- Puchner, W., 2006a. *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the „Repraesentatio figurata“ of the Presentation of the Virgin in the Temple* [= Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre. Vol. 2]. Athen: Academy of Athens.
- Puchner, W., 2006b. „Abgestiegen zur Hölle“. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungsspiels“. In: W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*. Bd. 1. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 191–226.
- Puchner, W., 2012. „*Christus patiens* und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter“. In: W. Puchner, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 41–86.
- Trisoglio, F., 1974. „Il *Christus patiens*. Rassegna delle attribuzioni“. *Rivista di studi classici* 27, 351–423.
- Trisoglio, F., 1979. „La Vergine ed il coro nel *Christus patiens*“. *Rivista di studi classici* 2, 338–373.
- Tsiouni-Fatsi, V., 2000. *Ena threskeutiko drama gia to Theio Pathos. To zetema tou threskeutikou theatrou sto Byzantio*. Athen: Nea synora.
- Tuilier, A. (ed.), 1969. Grégoire de Nazianze, *La Passion du Christ. Introduction, texte critique, traduction, notes et index* [= Sources chrétiennes 149]. Paris: Cerf.
- Vakonakis, N., 2011. *Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento Christos Paschon* [= Classica Monacensia 42]. Tübingen: Narr.

VEDENÍ CHÓRU VE STŘEDOVĚKÉM CENTONU *CHRISTUS PATIENS*

Shrnutí

Byzantská báseň o Kristově ukřížování není ani tragédie, ani drama, ale *cento* – kompilace citací z Bible a z textu antických tragédií. Jsou tři hlavní důvody, proč báseň datovat do středověku a ne do prvních staletí n. l.: neporozumění antickým dramatickým technikám jako je *angeliké rhésis* a *teichoskopia*; nepochopení scénických důsledků použitých dramatických technik; odvozenost ústředních scén ukřížování od ikonografických programů, které vznikly až po obrazoboreckých sporech; Mariino proklínání Jidáše, které lépe odpovídá středověké antropocentrické mariologii než patristické spirituální účtě ke zrádci coby tajemnému nástroji spásy. Z hlediska struktury je báseň mariánským planktem, Marii doprovází sbor žen, který funguje jako její *alter ego*, nikoli jako skutečný komunikační partner. Jinde má

sbor pouze technickou funkci vzhledem ke scénickému dění, ohlašuje příchody a odchody, oznamuje přítomnost a nepřítomnost postav na scéně atd. To se odlišuje od zásadně reflexivní a poetické funkce sboru v antické tragédii. Tak se nahodilé užívání chóru v básni *Christus patiens* stává dalším argumentem pro dataci do pozdější doby, kdy už nenacházíme v byzantské říši žádné stopy po divadle, zato antické tragédie se stále čtou, komentují a opisují.

Walter Puchner
University of Athens
wpochn@theatre.uoa.gr