

## DAGLIGT LIV I MIDDELALDEREN

### *BORGERLIGT DRAMA I DET 14. ÅRHUNDREDE.*

*(foredrag holdt på Askov højskole d. 21. november 1989)*

Selvom Middelalderen kendte teatret, er den ikke kendt som en tid hvor den dramatiske genre udfoldede sig særlig stærkt. Tidens centrum var Gud, og derfor var der mindre plads til autonome menneskelige konflikter. Disse fik plads i ridderdigtningen der. i det mindste i begyndelsen stod i et konfliktforhold til den etablerede kirke (militia = malitia siger Berhardt af Clairvaux i det 12. århundrede: ridderskab er djævelskab).

Det er findes imidlertid et religiøst teater (og farcer og fjællebodsløjer har der da også været). Mange antager at teatret i middelalderen, som i et gamle Grækenland, er udsprunget af liturgien. Meget firkantet sagt, så bliver visse hymner dialogerede, og efterhånden flytter forestillingerne ud foran kirkepladsen og forestillingerne vokser i størrelse.

Det kulminerer i en række store mysteriespil, som behandler det væsentlige drama: det frelsedrama der udspiller sig mellem Gud og djævelen, med menneskesjælen som indsats. De udfolder sig gennem hele det femtende århundrede og er i reglen opbygget i to eller tre eller fire dage. Et forspil i Himmelen, hvor Gud formildes til at tilgive Adam hans synd. Jesu komme til jorden, med hovedvægt på lidelseshistorien, og endelig et efterspil der handler om dommens dag.

Det drejer sig om totalteater. Disse opførelser var uhyre kostbare, og udgifterne kunne kun afholdes af meget velstående borgerlav, byråd mm. Der var for det meste ca. 300, mest ulønnede skuespillere med.

Mysteriespillene var også fulde af gøgl: masser af drukne soldater, bønder lige kommet ind fra landet (der virker komiske), af enfoldige hyrder og intime scener fra hjemmet (Maria, Elisabeth, Josef og Jesusbarnet). Også meget krasse detaljer svælger disse dramaer i: bøddelen beder smeden gøre de nagler som Jesus skal korsfæstes med mere stumpe, så at de kan gøre mere ondt. Der har derfor været nok af gøgl og morskab, men hovedsigtet tabes aldrig af syne.

Arnoul Grebans store *Mystère de la Passion* blev opført i 1552 i Paris, og senere bearbejdet til flere andre opførelser. Den begynder med en

Prolog hvori vi ser Adams og Evas synd. Derefter følger 4 dage.

I. Debat for Gud mellem allegoriske figurer, især mellem Barmhjertigheden og Retfærdigheden. Skal Gud tage menneskene til nåde igen? Derpå følger Jesu liv og barndom.

II: Jesu manddomsliv indtil han arresteres.

III: Lidelseshistorien.

IV: Genopstandelsen.

Gennem hele forestillingen foretages der hyppige afstikkere til Himlen, hvor Gud og hans hof diskuterer hvad der sker. Det er en af de Store Fortællinger som postmodernisterne taler om;

en fortælling der giver mening til hele livet, også til al den råhed og uretfærdighed der - mildnet - afspejles i de små konkrete episoder.

Og som i alle Store Fortællinger savnes fjendebillederne heller ikke. Man kan følge det i fremstillingen af jøderne. De begynder med at være lig med menneskene, men bliver så Guds fjender efterhånden som de ikke lader sig omvende af Jesus, og uigenkaldeligt, da de får ham dømt og henrettet.

Jeg behøver vel knap nok at bemærke at denne lære ikke er ortodoks kristen, men at den har præget megen kristen tradition i dens forhold til jøderne, to udvalgte folk, lige som man på galeanstalter finder to Napoleon'er.

I den almene bevidsthed er det vel de store mysteriespil der repræsenterer Middelalderens teater. I de tidligere århundreder fandtes der dog også andet, bl. a. opførelse af helgenlegender mm. Det er alt dette man i almindelighed læser om i litteraturhistorierne.

Det 14. århundrede stod imidlertid i Frankrig underligt tomt. Der så ikke ud til rigtig at være noget teater. Men så blev der sidst i forrige århundrede udgivet en række af 40 skuespil, *Les Miracles de Notre Dame par personnages*, "Dramatiserede mirakler om Vor Frue".<sup>1</sup> De kaster nyt lys, både over teatret og over den dagligdag folk levede i. De blev udgivet fra 1876 til 1883 og vakte en vis opmærksomhed, ja nogle af dem blev opført med succes.

I 1954 gjorde så en østtysk forsker Rudolf Glutz en meget interessant opdagelse:<sup>2</sup> Det lykkedes ham at læse nogle udraderede notater i begyndelsen af stykkerne der angav at de var blevet opført af en forening Guldsmedene havde, fra ca. 1339 til 1382, altså knap et stykke om året (afbrydelserne kan forklares med social uro i 1356'ernes Paris). Efter al sandsynlighed er de blevet opført, når guldsmedelavet, en gang om året, samledes til sin årlige fest.

Lad mig præsentere disse stykker. Et led i intrigen er altid det samme: et menneske kommer i stor nød, men dets faste tro på Vor Frue er nok til at udløse et mirakel. I Himlen råder Jomfru Maria over et lille kommando, hende selv, samt ærkeenglene Mikael og Gabriel (senere kommer der flere til). På hendes ordre iler de de nødstedte til hjælp. Under færden synger de en sang, en rondeau.

Senere, fra mirakel 20, altså fra tiden efter afbrydelsen på grund af sociale uroligheder, overtager Gud Fader selv kommandoen; Jomfru Maria adlyder nu. Måske dette - systematiske - skift afspejler et skridt i mere dogmatisk retning. For nogle gejstlige var den voksende Mariakult problematisk, og nu bliver hun altså nødt til på scenen at stille sig under Gud Faders myndighed. Ofte, især i de første stykker, er der også indlagt prædikener, indføjjet realistisk så de passer med handlingen.

Hvor blev stykkerne opført? Efter alt at dømme indendørs. En engelsk forsker, Dorothy Penn har prøvet at rekonstruere scenen.<sup>3</sup> Den skulle have været ca. 14 meter bred og have givet plads for flere steder (mansioner), dette helt som i mysteriespillene. Og der var mange steder: fx. en fransk by, Rom med pavens residens, en eremitbolig, Det hellige land, og desforuden skibe mm.

Efter alt at dømme bevægede personerne sig fra det ene sted til det andet, medens de i nogle få replikker kommenterede rejsen. Der har altså været tale om en horror vacui, en rædsel for det tomme rum, men denne teknik, der på moderne teaterfolk kan virke ubehjælpelig, ser ud til at have vakt begejstring hos publikum. De anonyme forfattere bruger ikke stedskifte som en nødløsning, men som noget tilsigtet, noget der må have frembragt en stor effekt hos publikum.

Stoffet i stykkerne er ikke originalt. De griber tilbage til helgenlegender som man også kender i andre kilder, men også til sene eventyrlige høviske romaner, især til dem der har en forfulgt kvindelig uskyldighed som hovedperson, fx en dronning der forfølges af kongens onde moder, altså til motiver som man også finder i eventyr. Man får et levende indtryk af det læse- eller fortællestof der har været populært i højere kredse.

Maria hjælper skyldige som ikke-skyldige, når blot de tror på hende. Der findes en del stykker hvor Maria først redder den skyldige kort før døden, altså sikrer den evige salighed. Utugt og brud på klosterløfte,<sup>4</sup> og korrupsion hos en pave<sup>5</sup> eller en anden gejstlig<sup>6</sup> bliver tilgivet. Skyldige straffes også (når de ikke er i forbund med Maria).<sup>7</sup> Klassisk er også at skyldige som bod bliver sendt på lange pilgrimsfarter,<sup>8</sup> og lidt maliciøst kan man tilføje at pilgrimsfarter - også - var den tids turisme! Maria kan forhindre at et menneske synder, forhindre at en abbedisse forlader sit kloster, og da hun så alligevel gør det 3. gang, bliver hun kort før sin død kaldt tilbage til det hellige liv. Hendes to børn som hun har fået med en adelsmand, græder da moderen vender tilbage til klostret!<sup>9</sup> Dette er forholdsvis ortodokst.

Men ofte er den religiøsitet man får fremstillet især i de første stykker yderst konkret, næsten magisk-overtroisk.

I et mirakel har en borgerfrue tabt sit barn i badekarret og det er druknet. Maria genopliver det.<sup>10</sup> Her drejer det sig om en uskyldig kvinde, der er blevet anklaget med urette og risikerer livet for barnemord. Men også alvorligt skyldige kan Maria bistå, og det i denne verden. Hun kan forløse en gravid abbedisse, og det så godt at man ikke kan se spor efter fødselen på hende.<sup>11</sup> Hun kan også forløse en morderske. Lad os se lidt nærmere på dette 'mirakel' der nok er det berømteste af dem alle, det der tiest har været opført og som har vakt alvorlige moralske anstød hos moderne læsere. Det kan også føre os ind i det som jeg finder så interessant og fascinerende i disse stykker. Det drejer sig om mirakel 26.

Det begynder med en lille dagligdagsscene. En borgmesterfrue skal i kirke og beder sin svigersøn ledsage hende. Det gør han også, men ind i kirken vil han ikke; han vil hellere på kro. Borgmesteren er taget på landet med sin datter for at se på sine landejendomme (det franske borgerskab har altid haft en trang til jordbesiddelse). Efter prædikenen taler hun med en bekendt, en fadder til et af hendes børn, og han har kønne ting at berette. I den sikkert lille by fortæller man at borgmesterfruen ikke kun sover hos sin mand, men også med sin svigersøn! Hun beder ham, som man så godt forstår, at få aflivet disse falske rygter. Så vidt, så godt. Vi er helt med, også ud fra en moderne tankegang.

Men hvad gør Madame så? Hun går hen på torvet og hyrer to kraftkarle. Dem gemmer hun

i sin kælder. Da svigersønnen kommer hjem, beder hun ham gå ned i kælderen og hente hende noget vin. Der bliver han så stranguleret af de to karle, der altså er lejermordere! Han bliver anbragt i sin seng, og der går bud om at han er død en naturlig død. Det tror også borgmesteren på, da han kommer hjem. Men for byfogeden er dette lidt mystisk; manden var dog samme dag set lyslevende. Han befaler derfor at kisten skal åbnes, og man ser at den arme døde er helt sort i hovedet.

Da borgmesterfruen er dømt og føres til bålet for at blive brændt, sker der imidlertid det at hun beder om at få lov til at standse op ved et kapel og gøre en sidste bøn. Det tilstår fogeden hende, og Maria bønholder hende. Flammerne vil ikke bide på hende, og det selv om svigersønnens slægtninge, forbitrede, ivrigt bærer ved til bålet. Borgmesterfruen sættes på fri fod. Dog må hun gå i kloster - og forlade sin mand som elsker hende højt. Han glemmes i den sidste del af handlingen.

Stykket er interessant på flere måder. For det først fordi vi i de indledende scener får et umiddelbart indblik i dagliglivet. Det skildres ikke for sig selv, men dog som baggrund. Ingen tvivl om at tilskuerne her får præsenteret et stykke hverdag som de godt kender.

Lige så bemærkelsesværdigt er det at borgmesterfruen på ingen måde forskertser tilskuernes sympati. Det er stadig hendes skæbne der følges med sympati. I den kilde der er brugt, en legendesamling,<sup>12</sup> siges det dog klart at hun, da hun iværksatte mordet, var inspireret af djævelen. Altså egentlig en forklaring af handlingens irrationalitet. Når fruen ikke taber tilskuernes sympati, skyldes det at tidens forudsætninger rimeligvis har været helt anderledes end vore. At rygтет, hvad folk mener om en, åbenbart har været forklaringsgrund nok til mordet på en uskyldig. Det bemærkelsesværdige er jo at borgmesterfruens reaktion ikke retter sig imod bagtalerne, men imod den anden genstand for bagtalelsen, svigersønnen. Vi ved fra den høviske digtning, hvor stor en rolle rytet spiller, og hvor meget en helt gerne går igennem for at bevare det rent og uplettet. (I en ridderroman fra slutningen af det 12. århundrede, *Erec og Enide*, må den nygifte helt atter drage ud, fordi hans ridderære lider ved den uvirksomhed som ægteskabets glæder bringer ham ud i. De andre riddere begynder at tale ilde om ham. Endnu i Cervantes' *Don Quixote* er rytet en vigtig motivation for ridderen af den bedrøvelige skikkelse). Her ser vi ryets skyggeside, rygтет, der udøver et lige så uimodståeligt pres på en person, et pres der ganske vist ikke indbringer ære, men dog sigter til at undgå vanære. Den chokvirkning som dette mord udøver på et moderne menneske viser at der trods en ellers genkendelig dagligdag er tale om en på mange måder anderledes kultur.

I vore mirakler, især i den første halvdel, er vi vidne til dagligdags optrin der har stor interesse. En fransk forsker har da også brugt disse stykker til en beskrivelse af dagliglivet. Det kan man også godt, for er Jomfru Marias mirakler end noget usædvanlige, så griber de ind i en dagligdags baggrund, som vi kan tro på, netop fordi den ikke er genstand for den dramatiske fremstilling (det er miraklerne), men en forudsætning for den.

(Læser man derimod det 19. århundredes 'realistiske' romaner, kan man undertiden tvivle på

at arbejdere og almue som skildres der, nu også var så snavsede, rå eller forhutlede som de beskrives. I moderne realismw er der ofte fokus på de lavere klasser - men set fra de højeres synsvinkel).

Vi ser altså, stadig mest i de første af vore mirakler, dagligdagsscener. En mor med sit barn, scener mellem ægtefolk, undertiden pikante, som når et par har aflagt kyskhedsløfte (det gjorde man undertiden) og naturligvis falder for den kødelige fristelse. Resultatet er så en dreng der er fordømt, og som må søge frelse ved at opsøge paven og hele tre hellige eremitter! (Bemærk forøvrigt det egentlig udogmatisk: at forældrenes synd nedarves på barnet!) Sønnens historie er hovedsagen; netop derfor virker scenen mellem forældrene, der jo kun er en forudsætning, så realistisk.

Vi ser kvinden ved svangerskaber og fødsler og mændene ved deres forretninger, når de afslutter deres kontrakter. Vi oplever dagligdagens katastrofer og er med når økonomisk ruin truer.

Også samfundets autoriteter fremstilles, og ikke altid lige smigrende. For at få foretræde for paven må man bestikke dørvogterne, og Hans Hellighed er sjældent den sidste autoritet. Denne henlægges ofte til fjerntboende eremitter (det var tiden for de kirkelige skismaer, med undertiden en pave i Avignon og en i Paris, ja en overgang var der hele tre). Også mange gejstlige fremstilles i ikke særlig flatterende lys.

Det billede vi får af tidens samfund er ikke rosenrødt. Dommeren lever af de dømtes gods. En dommer bebrejder således sin politifoged at han ikke tjener noget på processerne, fordi fogeden snupper 'kunderne' for næsen af ham, kort sagt at han tager imod bestikkelse og lader de skyldige løbe. Derfor lusker fogeden ud og bringer den ulykkelige moder for retten, hvis barn er dødt i badekarret.<sup>13</sup>

Imidlertid er der ingen social kritik, heller ikke af det højst betænkelige retsvæsen. Det lader til at tilskuerne er parat til at acceptere tingene som de er. Både i kilder og i en senere bearbejdelse af et af stykkerne,<sup>14</sup> er den moralske kritik oftest hårdere.

Det er muligt at inddele stykkerne i tre forskellige typer.

Den første gruppe (der også kronologisk hovedsagelig er de første) er hverdagsrealistisk. Aktørerne er borgerlige eller gejstlige, som tilskuerne kunne kende dem fra deres egen hverdag. I denne finder vi hvad man kan kalde konkrete mirakler; mirakler der synes at gå imod naturlovene (selv uden vor naturvidenskabelige ideologi må opvækkelse fra døden, forløsning uden spor efter graviditeten eller en ild der ikke vil brænde en kvinde være usædvanlige).

Den anden gruppe er mindre interessant. Den består af legender fra kendte samlinger, hvis handling udspiller sig i det senromerske rige.

I den sidste gruppe, der ofte sætter stof fra ridderromaner i scene, griber Jomfru Maria ind på en måde der også kan forklares som tilfældet; en skibbruden der reddes fra havsnød er et typisk eksempel på denne form for indgriben.

De første stykker udmærker sig endvidere ved at kærligheden mellem mand og hustru ikke kan blive hovedsagen. Ofte ser vi at mand og kone elsker hinanden oprigtigt, men har en af dem syndet er der ingen anden vej end pilgrimsfærd eller klostergang (således må borgmesterfruen forlade den mand som elsker hende, som hun elsker, og hvis liv og velfærd hun også beder Jomfru Maria tage vare på; manden ville nemlig have fortabt sin ejendom, hvis hun ikke var blevet sat fri). Der er tale om en meget konkretistisk religion: Jomfru Maria hytter sine, betaler for tilbedelsen, men hendes ydelser må betales tilbage. Et udviklet *do ut des*-princip, der forøvrigt tematiseres i visse mirakler hvor Gud og eventuelt djævelen diskuterer i Himlen.

Jeg resumerer det særprægede ved den første gruppe: personerne er borgerlige (eller gejstlige), der er tæt på tilskuernes egen hverdag. Miraklerne er konkrete, ubetvivlelige og kærligheden bliver ikke hovedsagen, skønt den er tilstede. Hovedsagen bliver det religiøse, ofte som tilbagebetaling af en gæld.

Der findes som sagt også den anden gruppe der iscenesætter kendte mirakler (mange fra den meget læste *Legenda Aurea*). De foregår ofte i det senkejerlige Rom, undertiden endog i Orienten. De skal lige have et ord med på vejen. Også her er miraklerne oftest konkrete og ville kun sjældent tilskrives tilfældet. Ofte må også et mirakel betales, typisk ved omvendelse. Hvis jeg nu hjælper dig/ gør et mirakel, vil du så omvende dig? Dette er en hyppig kontrakt i disse mirakler.

Den tredje gruppe er iscenesættelser af ridderromaner. De ligger i emnevalget fjernt fra samtiden. Hovedpersonerne er kongelige, altså socialt et stykke fra guldsmedelavets medlemmer. Handlingen er ofte af eventyrlig art og ofte med temaer der ligger eventyret nær. Typisk den bagtalte hustru der efter megen omflakken og mange prøvelser genfinder sin mand. Denne er ikke altid uskyldig i den mistanke der har ramt hans hustru, men de genfinder hinanden med glæde, og sceneangivelserne bliver hyppigere: der står i to mirakler at " de dåner" ved gensynet.<sup>15</sup> Eller gensynet vædes med stærke strømme af tårer, også helt som i den fugtige sidste del af det 18. århundrede. Der spilles pantomime som i det 18. århundredes borgerlige drama (Diderot, Lessing). Miraklerne består for det meste i mirakuløs redning, men kunne lige så godt skyldes tilfældet,<sup>16</sup> eller personlig indgriben (Jomfru Maria kommer og forsikrer en adelsmand om at en anklaget kvinde er uskyldig. Han beslutter derfor at redde hende, og følger altså simpelthen den traditionelle æreskodeks: en ridder skal beskytte uskyldige kvinder<sup>17</sup>). Eller tilfældet kan fungere som tryllemidlet i eventyret (en dronning får et vidundermiddel imod spedalskhed<sup>18</sup>).

Men først og fremmest er der kærligheden; kærligheden ikke imellem ridder og dame, men mellem mand og kone (for det er jo en konge og en dronning også). Kærligheden, den ægteskabelige kærlighed, ja mandens troskab (hans tilbagekomst) er hovedsagen.

Vi får altså et tema, der i almindelighed tilskrives det borgerlige teater, udspillet i et fyrsteligt miljø, langt fra de gode guldsmedes dagligdag. Hvis madamerne var med til opførelsen, har det måske været stof for dem. De havde jo ikke samme muligheder for at gå i byen, og så derfor sikkert gerne deres mand komme hjem igen. Altså måske et typisk borgerligt motiv, men

travesteret. Hvorfor det? Måske fordi kærligheden, den eventyrlige kærlighed, med den høviske digtning var blevet anbragt hos adelen, og at den dernæst, i de mange epigonromaner, var blevet der, så at borgerne nu kunne opleve kærligheden, men kun eksotisk. Kirken havde nemlig egentlig aldrig accepteret den dyrkelse af kærligheden som adelen havde skabt, og som oprindeligt var fuld af sprængstof i et samfundsmæssigt perspektiv. For kirken kunne kærligheden vel accepteres, men integreret som samfundsfunktion og med børneavlen som væsentlig, omend ikke eneste værdi. Ville borgerskabet have romantik, måtte denne trække i adelsgevandter.

Men det er ikke den eneste grund til det skift der indtræder i disse mirakler. Vi kender fra Molière "Den adelsgale borger", og selve sagen havde eksisteret længe før Molières tid. Et kendetegn for det franske borgerskab har næsten altid været at det ville adles. Og guldsmedene var jo for det meste rige borgere. Intet under da, om de vender sig imod adelen, der jo er det fjerne, vanskeligt opnåelige mål for en borgermands liv og stræben. Blot kan man så spørge sig om, hvorfor denne tendens ikke kommer tydeligere til udtryk i de tidligere mirakler.

Jeg vil slutte med at lancere en hypotese. Miraklerne er som sagt blevet opført fra 1339 til 1382. Vi ved at mirakelspil nr. 18 blev opført i 1357 og at mirakelspil nr. 20 blev opført i 1362. Hvornår blev så mirakelspil 19 opført? Dette er vigtigt, fordi mirakelspil 19 er det sidste hvori Jomfru Maria spiller den overordnede rolle. Fra og med nr. 20 overtager Gud Fader rollen som den der bestemmer, hvornår der skal laves mirakler. Mulige er 4 år: 1358, 59, 60 og 61. I 1358 var nogle af guldsmedelavets medlemmer blevet henrettet som deltagere i et oprør, ledet af slagternes oldermand, Etienne Marcel. I det mindste nogle af guldsmedene havde altså været med i et oprør rettet imod den franske konge. Alligevel holdt guldsmedene deres årlige møde i 1358, det ved man, så udelukkes kan det på ingen måde at mirakel 19 er blevet opført i dette år.

Hvorfor nu alt dette? Jo fordi tendensen i miraklerne skifter fra og med nr. 20. Ikke nok med at Gud Fader overtager ledelsen af mirakelkommandoet, også emnerne skifter. Der følger 14 klassiske legender eller ridderromaner (først mest legender, senere mest ridderromaner), kun afbrudt af nr. 26, som jeg har talt mere indgående om og som beretter om borgmesterfruens mord. Alt dette kunne tyde på en smagsændring, der måske er forårsaget af at guldsmedene har skiftet social holdning. En flugt ud i den uforpligtende fortid? Eller en tilnærmelse til adelsstanden (med ridderromanstoffet)?

En ny opstand fulgte i 1382, hvori også guldsmedene kunne være involverede. Et foreningsforbud forklarer tilstrækkeligt at den dramatiske produktion derefter indstilles.

Lad mig resumere: udviklingen i emnevalget kunne skyldes to grunde (og disse grunde udelukker ikke hinanden). Guldsmedene tilnærmer sig langsomt adelen og dens ideologi (det var almindeligt i det højere borgerskab). Eller: guldsmedene søger integration og dermed nye ikke-kontroversielle emner (den indirekte kritik af retsvæsenet kunne måske fx være faldet nogen for brystet). Eller: borgerskabets følsomhed udvikles, og der bruges adelsregi til at give denne udtryk (selv i Diderots borgerlige teater, er hovedpersonerne adelige).

Kom pariserguldsmedenes teater nogen sinde igang igen? Har der været andre af den slags

teateraktiviteter i det 14. århundrede? Umuligt er det ikke, men intet beviser det.

En række spørgsmål som er vanskelige at besvare og måske forkert formulerede. Først i det følgende århundrede flyder kilderne rigeligere til belysning af borgerskabets indstilling, bl.a. noveller og anden prosa.

Tilbage står imidlertid det indgående billede vi får af det parisiske velstående borgerskab gennem vore mirakler. Man kan ikke, sådan som for Boccaccios vedkommende tale om et originalt nybrud i livssyn. Snarere er der tale om en meget traditionel og forsigtig livsholdning, der endnu er ukritisk afhængig af et banaliseret verdensbillede. Men det er et enestående dokument hvis man vil have indsigt i dagligdagen, hvordan den oplevedes og hvordan den føltes.<sup>19</sup>

## NOTER

<sup>1</sup>*Miracles de Nostre Dame par personnages, d'après le Manuscrit de la Bibliothèque nationale*, udg. af Gaston Paris og Ulysse Robert, I-VII 1876-1883. Société des Anciens Textes Français 6, Paris.

<sup>2</sup>*Miracles de Nostre Dame par personnages. Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehung und Herkunft* (Berlin (Ost), 1954).

<sup>3</sup>*The Staging of the "Miracles de Nostre Dame par personnages" of Ms Cangé*. Publications of the Institute of French Studies, New York 1933.

<sup>4</sup>M.1.

<sup>5</sup>M.8.

<sup>6</sup>M.14.

<sup>7</sup>M.13.

<sup>8</sup>M. 1,9,17,33.

<sup>9</sup>M.7.

<sup>10</sup>M. 2.

<sup>11</sup>M. 2.

<sup>12</sup>Gautier de Coincy, *Les Miracles de Nostre Dame* I-IV. Ed. Frédéric Koenig. Textes littéraires français 176 (Genève 1955-70).

<sup>13</sup>M. 15.

<sup>14</sup>stadig M. 15.

<sup>15</sup>M.27 og 29.

<sup>16</sup>M. 29, 31 og 32.

<sup>17</sup>M.12.

<sup>18</sup>M. 27.

<sup>19</sup>Jeg har også behandlet dette emne i: "Miracles de Nostre Dame par personnages". *Popular Drama in the Northern Europe in the Later Middle Ages. A Symposium*. Ed. Flemming G. Andersen et al. Odense University Press, pp.41-63 1988. Deri findes også en udførligere bibliografi.