

Verfahrensweisen der Transformation religiösen Wissens in französischen und deutschen Passionsspielen:

Passion des Arnoul Gréban, Donaueschinger und Frankfurter Passionsspiel

Klaus Ridder und Darwin Smith

Religiöses Wissen versteht das Tübinger Kolleg als Prozessbegriff. Dieser umschreibt den Vorgang des Transfers, der Umarbeitung, der Aktualisierung oder der Ästhetisierung von Offenbarungsgehalten und vorausgehenden Ausformungen des religiösen Wissens. Eine der zentralen Thesen des Kollegs betrifft die Verfahrensweisen, die für Transfers und Transformationen des religiösen Wissens entwickelt wurden. Diesen Kulturtechniken kommt insofern besondere Bedeutung zu, als sie auch dann weiter produktiv sind, wenn die Verbindlichkeit religiösen Wissens in Frage steht. Das geistliche Schauspiel als eine Großveranstaltung der mittelalterlichen Städte ist als wirkungsmächtige Form der Produktion, der sozialen Aktualisierung und der Vermittlung von religiösem Wissen zu betrachten. Die Autoren und Kompilatoren der Spieltexte greifen auf die kanonisierten Schriften, aber ebenso auf apokryphe und legendenhafte Werke zurück, um Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen. Mit dieser Art der Textkonstitution geht die Anpassung des religiösen Wissens an die spezifischen Anforderungen des Mediums einher: Selektion, Kombination und Strukturierung religiöser Inhalte orientieren sich an performativen Gesichtspunkten, um die Wirksamkeit der Aufführung zu gewährleisten. Weitgehender Konsens besteht darin, dass zwischen deutschen und französischen Passionsspielen zwar deutliche Korrespondenzen, aber keine textgenetischen Beziehungen (im Sinne einer Übersetzung) anzusetzen sind. Mit Hilfe der im Tübinger Kolleg entwickelten Kriterien lassen sich Vergleichspunkte definieren, um französische und deutsche Schauspiele strukturiert auf unterschiedlichen Ebenen in Beziehung zu setzen. Der Artikel analysiert exemplarisch die Darstellung von Maria Magdalena sowie der Judasfigur in der Passion des Arnoul Gréban sowie im Frankfurter und Donaueschinger Passionsspiel. In der Orientierung auf die Formen der Transformation religiösen Wissens in szenisches Geschehen sehen wir eine Möglichkeit, französische und deutsche Passionsspiele vergleichend zu analysieren – unabhängig von textgenetischen Beziehungen. Auch nachdem der Spieltypus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr produktiv ist, bleiben charakteristische Verfahrensweisen der großen Passionsspiele in nachfolgenden Theaterformen präsent.

1 Beziehungen zwischen mittelalterlichen französischen und deutschen Passionsspielen

Es gibt zahlreiche vergleichende Arbeiten zu einzelnen Aspekten französischer und deutscher mittelalterlicher Passionsspiele. In den letzten beiden Jahrzehnten hat das Interesse an diesem Thema jedoch merklich nachgelassen. Der jüngste Artikel, der sich übergreifend den Beziehungen zwischen deutschen und französischen Passionsspielen widmet, stammt aus dem Jahre 1994.¹ Welche Gründe lassen sich für diese Entwicklung erkennen?

Die religiösen mittelalterlichen Schauspiele im europäischen Raum basieren mehr oder weniger auf denselben christlichen Ausgangstexten (vor allem kanonisierte und apokryphe Evangelien). Zwar sind direkte Übersetzungen von Dramentexten von einer Volkssprache in eine andere nicht nachweisbar. Die Formen der handschriftlichen Aufzeichnung der Texte, die Strukturen der Spieltexte, die theatralen Spiel- und Bühnenpraktiken, die an den Aufführungen beteiligten Personengruppen und Institutionen sowie die Kontexte der Aufführungen ähneln sich jedoch in den großen Städten.

Weitgehender Konsens besteht darin, dass etwa zwischen deutschen und französischen Passionsspielen zwar deutliche Korrespondenzen, aber keine textgenetischen Beziehungen (im Sinne einer Übersetzung) anzusetzen sind.² Offensichtlich hat es Formen des Austauschs gegeben, auf der Ebene der Textbeziehungen lassen sich diese jedoch nicht nachweisen.³ Die neuere

-
- 1 Vgl. Guy Borgnet, „Les rapports entre le théâtre religieux français et le théâtre religieux allemand au Moyen Âge“, in: *L'unité de la culture européenne au Moyen Âge. XVIII. Jahrestagung des Arbeitskreises Deutsche Literatur des Mittelalters, Straßburg, 23.-26. September 1993*, Greifswald 1994, S. 1–7, sowie Carla Dauven, „Die ‚Passion de Sainte-Geneviève‘ und das ‚Donau-eschinger Passionsspiel‘ im Vergleich“, in: *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge*, hg. v. Ingrid Kasten/Werner Paravicini/René Pérennec, Sigmaringen 1998, S. 271–282; zudem die hier S. 271 Anm. 1 angeführte Literatur.
 - 2 Borgnet, „Les rapports“, differenziert zwischen dem Theater in lateinischer Sprache und dem volkssprachigen Theater. Für das erste konstatiert er eine deutliche Interdependenz: „Elle est facile à révéler puisque la langue commune, le latin, joue le rôle unificateur. La destination de ces textes également, puisqu'ils venaient s'intégrer, pour beaucoup d'entre eux, à la liturgie“ (S. 1). Für das zweite nennt er mehrere Aspekte, die das französische und das deutsche Theater charakterisieren: „une communauté des genres“ (S. 1), eine „communauté des sources“ (S. 1f.), „les mêmes procédés d'établissement du texte“ (S. 2), vergleichbare dramaturgische Techniken und Präsentationsformen (S. 3f.), das gleiche religiös-didaktische Anliegen (S. 5f.), vergleichbare Bildung und ähnliches Milieu der Autoren (S. 7).
 - 3 Borgnet resümiert seine Argumentation wie folgt: „on peut cependant supposer qu'il y a eu circulation, car les ressemblances autres que textuelles sont trop grandes pour qu'il en ait été autrement“ (Borgnet, „Les rapports“, S. 7).

komparatistisch ausgerichtete Forschung hat daher das mittelalterliche Schauspiel als Untersuchungsgegenstand weitgehend ausgespart.⁴ Wie kann man methodisch auf diese Ausgangssituation reagieren, um die ins Stocken geratene vergleichende Forschung weiterzuführen?

2 Das methodische Problem

Spieltexte aus unterschiedlichen kulturellen und sprachlichen Traditionen, die sich auf die gleichen Ausgangstexte beziehen, aber für textgenetische Analysen kaum Ansatzpunkte bieten, lassen sich dennoch sinnvoll vergleichen: Man kann von reflexiv konstruierten Beziehungen zwischen den Spieltexten ausgehen und der vergleichenden Analyse Kriterien der neueren wissens-, kultur- und theatergeschichtlichen Forschung zugrunde legen. Ein solches Vorgehen lässt die Verflechtungen und Besonderheiten, aber auch Abschottungen und Differenzen der Traditionen erkennen.⁵

Wir arbeiten im Folgenden mit einem Konzept, das den Begriff des religiösen Wissens in den Mittelpunkt stellt und im Tübinger DFG-Graduiertenkolleg „Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800). Transfers und

4 Dies hat durchaus Auswirkungen auf das Verständnis der mittelalterlichen Literatur im deutschen Sprachraum: In den letzten Jahren hat eine Gruppe von Mediävisten ein hervorragendes Handbuch der Beziehungen zwischen der französischen, niederländischen und deutschen Literatur im Mittelalter erarbeitet: Geert Henricus M. Claassens/Fritz Peter Knapp/René Pérennec (Hg.), *Germania litteraria mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300)*, 7 Bde., Berlin 2010–2015. Eine Darstellung der Beziehungen zwischen französischen und deutschen Schauspielen ist jedoch nicht vorgesehen. Ohne es explizit darzulegen, gehen die Herausgeber wohl davon aus, dass die theatralen Phänomene in den drei volkssprachlichen Traditionen unter dem Gesichtspunkt genetischer Textbeziehungen nicht ausreichend vergleichbar sind.

5 Ein solches Vorgehen hat auch nichts A-historisches, im Gegenteil, die interkulturell arbeitende Geschichtswissenschaft nutzt es, um Phänomene in Kulturen zu analysieren, die (phasenweise) nicht sehr stark durch kulturellen Austausch geprägt sind. So formulieren die Historiker Werner Paravicini und Michael Werner zum Projekt der ‚Deutsch-Französischen Geschichte‘, dass nicht primär „die deutsch-französischen Beziehungen“, sondern „die Darstellung deutscher und französischer Geschichte in ihren jeweiligen Verflechtungen wie auch in ihren Besonderheiten, ihren jeweiligen Differenzierungen und Abschottungsvorgängen“ ins Zentrum gestellt werden sollen. Um die ‚blinden Flecken‘ in der gegenseitigen Wahrnehmungsgeschichte nicht auszuklammern, schlagen sie ein vergleichendes Verfahren vor, „das zugleich die empirischen und die reflexiv konstruierten Beziehungen zwischen den Gegenständen des Vergleichs ins Auge fasst“ (Vorwort zu Band I von Rolf Große, *Vom Frankenreich zu den Ursprüngen der Nationalstaaten 800–1214*, Darmstadt 2005, S. 7).

Transformationen – Wege zur Wissensgesellschaft der Moderne“ entworfen wurde. ‚Religiöses Wissen‘ wird als dasjenige Wissen verstanden, das aus einer fortwährenden Auseinandersetzung mit einem Kanon von Schriften heraus entstand, „die als unmittelbar göttlich inspiriert betrachtet werden“.⁶ Das in den sogenannten heiligen Texten gefasste Wissen wird demgegenüber als ‚geoffenbartes Wissen‘ bezeichnet. Spätestens im 9. Jahrhundert ist dieser Kanon schriftlich fixiert; der Kanonisierungsprozess der christlichen Bibel ist bereits „an der Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert abgeschlossen“.⁷

Der Begriff des ‚religiösen Wissens‘ bezeichnet den Prozess des Transfers und der Vermittlung, der Anpassung und Umarbeitung, der Aktualisierung und Ästhetisierung von Offenbarungsgehalten. Um religiös und sozial wirksam zu bleiben, muss das geoffenbarte Wissen fortwährend reproduziert und aktualisiert werden. In diesem Transfer- und Transformationsprozess greift man nicht nur auf Offenbarungswissen, sondern auch auf vorausgehende Ausformungen des religiösen Wissens zurück. Vier Leitideen des Tübinger Konzepts möchten wir umreißen und im Blick auf das geistliche Schauspiel konkretisieren.

1. Eine der zentralen Thesen des Tübinger Kollegs betrifft die Methoden und Verfahrensweisen, die für Transfers und Transformationen des religiösen Wissens entwickelt wurden. Diesen Kulturtechniken kommt insofern besondere Bedeutung zu, als sie auch dann weiter produktiv sind, wenn die Verbindlichkeit religiösen Wissens infrage steht.⁸ – Das geistliche Schauspiel als eine Großveranstaltung der mittelalterlichen Städte ist als wirkungsmächtige Form der Produktion, der sozialen Aktualisierung und der Vermittlung von religiösem Wissen zu betrachten. Die mittelalterlichen Autoren und Kompilatoren der Spieltexte greifen auf die kanonisierten Schriften, aber ebenso auf apokryphe und legendenhafte Werke zurück, um Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen. Mit dieser Art der Textkonstitution geht die Anpassung des religiösen Wissens an die spezifischen Anforderungen des Mediums einher: Selektion, Kombination und Strukturierung religiöser Inhalte orientieren sich an performativen Gesichtspunkten, um die Wirksamkeit der Aufführung zu gewährleisten.

2. Das Kolleg fragt zudem nach den „Wechselwirkungen und Grenzverschiebungen zwischen religiösem Wissen und anderen Wissensfeldern“.⁹ – Die

6 Andreas Holzem, „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens‘“, in: *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*, hg. v. Klaus Ridder/ Steffen Patzold, Berlin 2013, S. 233–265, hier S. 258.

7 Holzem, „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne“, S. 250.

8 Holzem, „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne“, spricht hier von „Anwege[n] einer modernen Wissensgesellschaft“ (S. 262).

9 Ebd., S. 264.

geistlichen Schauspiele wollen Heilsgeschichte wirkungsvoll vor Augen stellen. Dazu wird religiöses Wissen mit Detailrealismen durchsetzt, vor allem aber um Bezüge zur aktuellen sozialen, rechtlichen und politischen Sphäre der städtischen Gesellschaft angereichert. Das religiöse Schauspiel präsentiert ideale Ordnungskonzeptionen, exemplarische Handlungsentwürfe und religiöse Leitideen, setzt aber auch konkurrierende Ordnungsvorstellungen, emotionsgeladenes Konflikthandeln und kontroverse Ideen in Szene.¹⁰

3. Wichtig ist darüber hinaus die Frage nach den Institutionen und sozialen Gruppen, in denen sich Produktion und Vermittlung von religiösem Wissen vollziehen. – Mit der Ausweitung und Zunahme der geistlichen Schauspiele im Spätmittelalter geht eine Professionalisierung der für die Aufführungen Verantwortlichen einher; auch die Zahl der beteiligten Nicht-Experten steigt jedoch stetig. Die zunehmende Professionalisierung der Spieltextautoren und -kompilatoren, der Spielleiter und Schauspieler kann man als Indikator für die eine Entwicklungstendenz verstehen. Dagegen lässt sich das Zusammenwirken von Geistlichen und Laien in den Bruderschaften und Gesellschaften, die die Aufführung der Spiele in den Städten vorbereiteten und durchführten,¹¹ als Indiz für die komplementäre Tendenz anführen.

4. Schließlich ist im Tübinger Konzept daran gedacht, die Techniken der Produktion von religiösem Wissen, die involvierten Institutionen sowie die Wechselwirkungen zwischen religiösen und anderen Wissensbeständen auch kulturübergreifend zu untersuchen, da hier eventuell ein ‚Schlüsselement‘ für „das Verständnis der religions- und kulturgeschichtlichen Dynamik Europas“¹² gegeben ist. – Das vormoderne religiöse Theater bietet sich als Untersuchungsgegenstand für eine solche Fragestellung an: Es handelt sich um ein europäisches Phänomen, das sich aus vergleichbaren religions-, ideen- und

10 Vgl. Beatrice von Lüpke/Rebekka Nöcker/Klaus Ridder, „Ordnungskonflikte auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: *Das Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Kulturelle Verhandlungen in einer Zeit des Wandels*, hg. v. Elke Huwiler, Heidelberg 2015, S. 135–157.

11 Dazu Ursula Schulze, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*, Berlin 2012, S. 35–37; Margaret Aziza Pappano, „Judas in York: Masters and Servants in the Late Medieval Cycle Drama“, in: *Exemplaria. Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 14.2 (2002), S. 317–350 (zu den Gesellschaften und Berufsständen, die die englischen cycle plays inszenierten); Catherine Vincent, *Les confréries médiévales dans le royaume de France: 13e-15e siècles*, Paris 1993; Elisabeth Lalou, „Les cordonniers metteurs en scène des Mystères de saint Crépin et saint Crépinien“, in: *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* 143 (1985), S. 91–115; Robert L. A. Clark, „The Miracles de Notre Dame par personnages“ of the Cangé Manuscript and the sociocultural function of confraternity drama, Indiana Univ. 1994.

12 Holzem, „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne“, S. 263.

textgeschichtlichen Ausgangspunkten in unterschiedlichen Räumen und kulturellen Zusammenhängen sowohl in lateinischer Sprache als auch in den Volkssprachen entwickelt. Systematische kulturvergleichende Analysen des religiös akzentuierten Schauspiels gibt es jedoch bisher nicht.¹³

Beim derzeitigen Forschungsstand sind vergleichende Aussagen zu deutschen und französischen Schauspielen vielleicht am ehesten zur Konstitution religiösen Wissens, zur Verschränkung von religiösem und sozialem Wissen sowie zur performativ-theatralen Perspektivierung des religiös-sozialen Wissens möglich. Man kann hier auf Spieltexte sowie auf Ergebnisse französischer und deutscher Forschung zurückgreifen. Exemplarisch sollen im Folgenden einige Passagen aus der Passion des Arnoul Gréban sowie des *Frankfurter* und des *Donaueschinger Passionsspiels*¹⁴ im Hinblick auf dominante Verfahrensweisen der Transformation religiösen Wissens analysiert werden; das Verhältnis von religiösem und sozialem Wissen sowie die Institutionen und sozialen Gruppen, die die Aufführungen organisieren und finanzieren (Punkte 2 und 3), stehen hier nicht im Vordergrund. Die Interpretation richtet sich auf folgende Aspekte aus:

1. Die um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Paris entstandene Passion von Gréban hat starken Einfluss auf die nachfolgenden Passionsspieltexte ausgeübt. Eine vergleichbare modellbildende Wirkung ist von einem einzelnen Passionsspiel im deutschen Sprachraum offenbar nicht ausgegangen. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind mehrere regionale Traditionen von Dramentexten – man unterscheidet eine hessische, alemannische und eine Tiroler Gruppe – sowie Spieltexte überliefert, die sich keiner dieser Gruppen zuordnen lassen.¹⁵ Das *Frankfurter* und das *Donaueschinger Passionsspiel* sollen/können daher als Repräsentanten des hessischen und des alemannischen Spielkreises gelesen werden; die Tiroler Gruppe bleibt aus pragmatischen Gründen zunächst unberücksichtigt.

13 Das letzte Überblickswerk zu den mittelalterlichen europäischen Theatertraditionen datiert von 1991 und repräsentiert den Forschungsstand der achtziger Jahre: Eckehard Simon (Hg.), *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, Cambridge u.a. 1991. Eine Synthese der aktuellen Forschung ist ein dringendes Desiderat.

14 Ausgaben: *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*. Édition critique par Omer Jodogne, Tome I, II, Brüssel 1965, 1983. Übersetzung ins Neufranzösische: *Arnoul Gréban, Le Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*. Traduction et présentation de Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, Paris 1987. – „Das Frankfurter Passionsspiel von 1493“, in: *Das Drama des Mittelalters*, hg. v. Richard Froning, Stuttgart 1891, Nachdruck Darmstadt 1964, S. 375–534. Übersetzung ins Neufranzösische: *Le Jeu de la Passion de Francfort de 1493*. Présentation, traduction et notes par Guy Borgnet, Paris 2012. – *Das Donaueschinger Passionsspiel*. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu hg. v. Anthonius H. Touber, Stuttgart 1985.

15 Dazu Schulze, *Geistliche Spiele*, S. 78–135 („Passionsspiele“).

2. Innerhalb der umfangreichen Spielhandlungen konzentriert sich die Untersuchung auf die Darstellung von Maria Magdalena¹⁶ und Judas¹⁷ sowie auf die Kreuzigung Christi als Höhepunkt des göttlichen Erlösungshandelns. Maria Magdalena und Judas sind von grundlegender Bedeutung für den heilsgeschichtlichen Prozess. Im Passionsspiel stehen sie in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander, fungieren in besonderer Weise als Projektionsfläche zeitgenössischer sozialer Phänomene und repräsentieren Konzepte gelingender und scheiternder Erlösung.

3. Das Kernanliegen der Passionsspiele ist die Vergegenwärtigung und der Nachvollzug der Erlösungstat Christi. Der Kreuzestod Christi ist der Kulminationspunkt des göttlichen Heilswerkes für die Menschheit, evoziert aber auch die Frage nach dem Erlösungsweg für das Individuum. Die jeweils dargestellten Konzepte von Erlösung sollen im Folgenden vor allem anhand jener Passagen herausgearbeitet werden, in denen Spielfiguren die Passion explizit als Heilmittel rechtfertigen.

-
- 16 Zu Maria Magdalena in den deutschen und französischen Passionsspielen vgl. Marie Bath, *Untersuchung des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria-Magdalenen-Scenen in den deutschen mittelalterlichen Passionsspielen mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den französischen Mysterien*, Marburg 1919; Friedrich-Otto Knoll, *Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kultur- und Theatergeschichte Deutschlands*, Berlin/Leipzig 1934; Agnes Dust, *Die Magdalenenszenen im französischen und provenzalischen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Diss. Univ. zu Münster 1938; Cornelia van den Wildenberg-de Kroon, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Amsterdam 1979; Eva-Maria Adam, *Maria Magdalena in geistlichen Spielen des Mittelalters*, Zürich 1996; Gabriella Parussa, *La Parole est aux femmes. Personnages féminins dans le théâtre du Moyen Age (XIV^e–XV^e siècles)*, HDR soutenue à Paris IV Sorbonne, le 17 novembre 2007, Chapitre 5 (zur Rolle Marias in den Passionsspielen von Marcadé und Gréban).
- 17 Zur Rolle des Judas in deutschen und französischen Passionsspielen vgl. Jacques Robert Breitenbucher, *Die Judasgestalt in den Passionsspielen*, Ohio State Univ. 1934 (auch englische Spiele vergleichend herangezogen); Nym Shelley Sewall, *The Character of Judas in French Mediaeval Passion Plays*, Univ. of St Andrews 1980; Natascha Bremer, *Das Bild der Juden in den Passionsspielen und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986; Maria Dorninger, „Judas Ischarioth“, in: *Verführer, Schurken, Magier*, hg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, St. Gallen 2001, S. 411–455; Werner Röcke, „Maria Magdalena und Judas Ischarioth. Das Alsfelder Passionsspiel und die Erlauer Spiele als Experimentierfelder des Bösen und soziokultureller Standards im Spätmittelalter“, in: *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, hg. v. Ingrid Kasten/Erika Fischer-Lichte, Berlin 2007, S. 80–96; Klaus Vogelgsang, „Von Höllenfahrtsmaschinen, Münzprüfungen und fehlgeleiteter Rolle: Das populäre Judasbild des Mittelalters im Spiegel des Passionsspiels“, in: *zur debatte* 2 (2010), S. 6–8.

3 Transformationsprozesse und Aneignungsverfahren von geoffenbartem Wissen

Die Ausgangspunkte in den Evangelien sowie die weiteren Ausformungen des religiösen Wissens über Maria Magdalena, Judas und das Erlösungshandeln Christi am Kreuz können hier nur skizziert werden. Bis zur Entstehung der Passionsspiele im späten 14. und im 15. Jahrhundert haben sich zu diesen Kristallisationspunkten der Heilsgeschichte bereits so komplexe und auch regional ausdifferenzierte Traditionen ausgebildet, dass man diese nur partiell in den Blick nehmen kann.

Bereits die Kirchenväter diskutieren, ob Maria Magdalena¹⁸ identisch ist mit Maria von Bethanien, der Schwester der Martha und des Lazarus, und mit der anonymen Sünderin (Lk 7,36–50), die Jesus die Füße salbte. Spätestens seit Gregor dem Großen werden die Personen gleichgesetzt und am 9. November 1522 bestätigt die Sorbonne diese Auffassung.¹⁹ Die jetzt längst vollzogene Transformation der Maria Magdalena der kanonischen Evangelien zur Leitfigur der bekehrten Sünderin und Quasi-Jüngerin Christi, die vor allem legendarische Werke (*Legenda aurea*) weiter ausgestaltet, wird damit auch von theologischer Autorität sanktioniert. Hybridisierung lässt sich als das im Traditionszusammenhang präferierte Verfahren des Umgangs mit geoffenbartem und religiösem Wissen erkennen. Hier knüpfen die spätmittelalterlichen Passionsspiele an, die dem Weltleben, der Bekehrung und der Rolle Maria Magdalenas in der Leidenszeit Jesu große Aufmerksamkeit widmen.

Das Judasbild verdunkelt sich von Evangelium zu Evangelium:²⁰ Matthäus nennt erstmals Judas' Geldgier, Lukas unterstellt zusätzlich das Wirken des

18 In den kanonischen Evangelien ist Maria Magdalena diejenige, aus der Jesus sieben Teufel vertrieb (Lk 8,1–13), die mit anderen Frauen bei dessen Kreuzigung und Begräbnis anwesend war (Mt 27,55–56; Mk 15,40–41; Lk 23,49; Joh 19,25–27), das Grab leer vorfand (Mk 16,1–8; Mt 28,1–8; Lk 24,1–12; Joh 20,1–13), den Auferstandenen sah (Mt 28,9–10; Mk 16,9–11; Lk 24,10–11; Joh 20,11–18) und dies den Jüngern verkündete; vgl. Adam, *Maria Magdalena*, S. 5–39.

19 Vgl. Adam, *Maria Magdalena*, S. 47; Knoll, *Rolle der Maria Magdalena*, S. 19–21, 25–37; Victor Carrière, „Libre examen et tradition chez les exégètes de la Préréforme (1517–1521)“, in: *Revue d'histoire de l'Eglise de France* 117 (1944), S. 39–53.

20 Über den Apostel Judas überliefert die Evangelien Folgendes: „Er murt bei der Salbung Jesu in Bethanien gegen die Verschwendung (Joh 12,1–11), wird beim letzten Abendmahl durch einen Bissen Brot als Verräter entlarvt (Joh 13,21–30), verrät Jesus für 30 Silberlinge durch einen Kuß am Ölberg (Mt 26,14–16; 47–50), versucht vergeblich, den Hohenpriestern das Geld zurückzugeben, und erhängt sich (Mt 27,3–10) oder stürzt zu Tode, wobei seine Eingeweide herausfallen (Apg 1,16–18)“, Josef Engemann, Art. „Judas“, in: *Lexikon des Mittelalters* 5 (1991), Sp. 780; Almut-Barbara Renger, „Die Ambiguität des Judas. Zur Mythizität einer neutestamentlichen Figur“, in: *Das Buch in den Büchern: Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, hg. v. Andrea Polaschegg/Daniel Weidner, München/Paderborn

Teufels und Johannes bezeichnet Judas selbst als Teufel.²¹ Die nichtkanonischen und apokryphen Schriften überliefern insgesamt wenig über diesen Jünger, doch dem Judas-Evangelium gilt er als derjenige, der durch den Verrat Jesu „das Heil für die Menschen erzwungen“ habe.²² Habgier und fehlender Glaube machten ihn in der Sicht des Origenes anfällig für die Einflüsterungen des Teufels, Ambrosius wertet den Selbstmord gegenüber dem Verrat als größeres Verbrechen und Hilarius sowie Ambrosius sehen in Judas einen Repräsentanten der geldgierigen Juden.²³ Die Judaslegende – popularisiert durch die *Legenda aurea* – fügt dem aus den kanonischen Evangelien Bekannten weitere biographische Informationen hinzu, so etwa den Vatermord und die Ehe mit der Mutter.²⁴ Legende, literarische Werke (z.B. *Heliand*, *Die Erlösung*, *Frau Ava: Leben Jesu*, Hans Folz: *Judas der Ketzerapostel*) und ikonographische Tradition stilisieren Judas zum Negativexempel schlechthin. Negativsemantisierung²⁵

2012, S. 85–100, weist darauf hin, dass bereits die Evangelisten die Akzente jeweils anders setzen: Im ältesten Evangelium (Markus) wird Judas in etwas verstrickt, das sich eher neutral als ‚Übergabe‘ bzw. ‚Überlieferung‘ begreifen lässt und noch nicht explizit als Verrat gewertet wird. Die drei anderen Evangelien unterstellen niedere Beweggründe, wohingegen die Paulusbriefe davon sprechen, dass Gott und nicht Judas „Jesus dahingegen“ (S. 87) habe. Auch das Ende des Judas wird unterschiedlich von den Evangelisten geschildert. „Konsens besteht lediglich darin, dass Judas eines unnatürlichen und grausigen Todes stirbt, der jeden Frommen abschreckt und ganz klar das Ende eines typischen Gottfeindes signalisiert“, Christfried Böttrich, „Die Rätsel der Judasgestalt“, in: *Das Böse*, Neukirchen-Vluyn 2012, S. 151–202, hier S. 172. Vorgänger von Judas, die sich ähnlich schwerwiegend gegen Gott vergangen haben – wie beispielsweise Herodes oder Agrippa –, teilen Judas’ grausiges Ende: „In allen Fällen gleichen sich die drastischen Details: Stereotyp sind entweder die verschütteten Eingeweide oder der angeschwollene Körper, die Qualen durch Eiter und Würmer wie auch der bestialische Gestank. Bei allen diesen Schilderungen geht es nicht um das konkrete Geschick, sondern um den exemplarischen Fall“ (S. 174).

- 21 Renger, „Die Ambiguität des Judas“, S. 90f.
- 22 Dorninger, „Judas Ischarioth“, S. 417. Judas tut sich hier als Lieblingsjünger hervor, „der besonderer Offenbarungen gewürdigt, seinen Mitschülern gegenüber bevorzugt und am Ende als einziger verherrlicht wird. [...] Vom Antihelden verwandelt sich Judas nun zum wahren Helden, der allein das Wesen und den Auftrag Jesu zu erfassen vermag“, Böttrich, „Das Rätsel der Judasgestalt“, S. 178.
- 23 Vgl. Dorninger, „Judas Ischarioth“, S. 417f.
- 24 Einen informativen Überblick über die Bearbeitungen der Judas-Legende gibt Paull Franklin Baum, „The Mediæval Legend of Judas Iscariot“, in: *Publications of The Modern Language Association of America* 31.3 (1916), S. 481–632; die Legende steht auch bei Jutta Eming, „Judas als Held. Formen des Erzählens in der mittelalterlichen Judaslegende“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 3 (2001), S. 394–412, im Fokus.
- 25 Begriff nach Renger, „Die Ambiguität des Judas“, S. 87; Eming, „Judas als Held“, widerspricht der Auffassung, wonach die Judas-Legende darauf abzielt, die Figur weiter zu negativieren. Sie vertritt die These, „dass der Protagonist der Judaslegende mittels

ist offenbar das bevorzugte Verfahren im Umgang mit der Judas-Gestalt, welches auch die Passionsspiele fortführen.

Über das Leiden und Sterben Jesu berichten die Evangelien nur in knapper Weise: Sie „verfolgen in je unterschiedlicher Gewichtung ein apologetisches Interesse, Jesus als objektiv unschuldig und die Juden als für seinen Tod verantwortlich darzustellen [...] und sie deuten das Geschehen auf dem Hintergrund bestimmter Schriften des Alten Testaments.“²⁶ Die zum Teil erheblichen Erweiterungen der biblischen Berichte über die Kreuzigung Jesu in den spätmittelalterlichen Passionsspielen rekurrieren auf einen Fundus immer wieder in der Passionsliteratur verwendeter Motive. Die wichtigste Quelle für dieses seit dem 13. Jahrhundert anwachsende ‚passionsgeschichtliche Allgemeingut‘ stellt das Alte Testament dar: Die geschilderten Ereignisse und Bilder wurden größtenteils als Prophezeiungen bzw. Präfigurationen gedeutet und auf Christus bezogen.²⁷ Die drastische Konkretisierung des Leidens Christi, die sich als dominantes Verfahren auch in den Passionsspielen erkennen lässt, zielt darauf, ein intensives Nachfühlen der Passion in Gang zu setzen.

Der Hervorhebung einer bestimmten Verfahrensweise der Generierung und Transformation von religiösem Wissen in diesen Aneignungsprozessen sind jedoch deutliche Grenzen gesetzt. Im Blick auf die Ausgestaltung der Judas-Figur beispielsweise kann man ebenfalls von Hybridisierung sprechen, wenn sie mit Elementen der Ödipus-Sage angereichert wird, und auch das Weltleben der Maria Magdalena wird negativ semantisiert, um ihre Bekehrung umso beeindruckender erscheinen zu lassen. Letzteres findet sich vor allem in den Passionsspielen, doch es ist nicht auszuschließen, dass solche Tendenzen schon früher einsetzen.

4 Transformation religiösen Wissens in szenische Vorgänge

4.1 Reflexion der Textkonstitution

Von den Autoren der hier untersuchten Passionsspiele reflektiert nur Gréban den Umgang mit Offenbarungs- und religiösem Wissen. In den Rahmenpartien des *Donaueschinger* und des *Frankfurter Passionsspiels* finden sich keine

unterschiedlicher erzählerischer Strategien emotionalisiert, fiktionalisiert und bis zu einem gewissen Grade auch zu einem Helden stilisiert wird“ (S. 394).

26 Tobias A. Kemper, *Die Kreuzigung Christi. Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters*, Tübingen 2006, S. 23.

27 Vgl. Kemper, *Die Kreuzigung Christi*, S. 4f.

direkten Verweise auf das Verfahren der Textkonstitution. Gréban indes beteuert, die kanonischen Evangelien genau zu beachten:

*Et après, ferons mencion
de la douce nativité,
poursuivans sans prolixité
leuvangile a nostre sçavoir,
sans apocriphe recevoir.*
(v. 1716–1720)

Und danach werden wir
die sanfte Geburt erwähnen.
Wir folgen ohne Weitschweifigkeit
dem Evangelium, wie wir es kennen,
ohne Apokryphen aufzunehmen.

Dies ist wohl nicht so zu verstehen, dass er die apokryphen Texte gänzlich ablehnt. Möglicherweise will er sich von seinen Vorgängern absetzen, indem er ihnen eine zu weitgehende Orientierung an apokryphen Werken unterstellt.²⁸ Vermutlich zielen die Verse jedoch darauf, Grébans bewusste Quellenselektion hervorzuheben.²⁹ So erwähnt er beispielsweise Judas' Verwandtenmord und Inzest in seinem Einführungsmonolog (v. 11000–11004; 11021f.); die breite Ausformung dieser Elemente der Judaslegende lässt Gréban jedoch beiseite. In dieser extremen Verdichtung eines legendarischen Erzählzusammenhangs

28 Diese Intention soll beispielsweise auch Ælfric of Eynsham (955–1010) verfolgt haben, der in seinen Predigten explizit apokryphe Quellen ablehnte und sich so von den älteren Blickling Homilies absetzen wollte („lest the false account should come to your hand which has been widely disseminated by heretics, and ye then receive the feigned leasing for a true narrative“), *Sermones Catholici. Ælfric*. Bd. 1, hg. v. Benjamin Thorpe, Hildesheim 1983, hier S. 437–439.

29 Die synoptischen Evangelien sind die Hauptquelle der Passion Grébans, in erster Linie das Evangelium des Matthäus, daneben jedoch auch die apokryphen Texte (Nicodemus-Evangelium). Ebenso benutzt er die theologische Kommentarliteratur (Evangelienkommentar des Nicolaus de Lyra), legendarische Werke (*Legenda aurea* des Jacobus de Voragine) und natürlich die Passion seines Vorgängers Eustache Marcadé (zu den Quellen vgl. Jean Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XI^e–XVI^e s.)*, Paris 1998, S. 48–57). – Schon die Kirchenväter zeigten sich uneins in puncto Umgang mit apokryphen Texten. Während Irenaeus, Tertullian und Epiphanius die Lektüre ablehnten, empfahlen Rufinus, Jerome und Athanasius das Studium ausgewählter apokrypher Texte zur zusätzlichen spirituellen Instruktion und Erbauung; vgl. Stephen J. Shoemaker, „Between Scripture and Tradition. The Marian Apocrypha of Early Christianity“, in: *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity. Proceedings of the Montréal Colloquium in Honour of Charles Kannengiesser, 11–13 October 2006*, hg. v. Lorenzo Di Tommaso/Lucian Turcescu, Leiden u.a. 2008, S. 491–510, hier S. 497. Allerdings galt diese Empfehlung nicht dem gemeinen Volk, das zu Missverständnissen neigen könnte, sondern den religiösen Experten (S. 498). Zudem sollten ausschließlich Texte ohne häretische Züge gelesen werden (S. 503).

drückt sich für Bordier das Misstrauen des Theologen gegenüber dem von den kanonischen Texten nicht autorisierten Wissen aus.³⁰

4.2 *Maria Magdalena und Judas*

Die Rollen von Maria Magdalena und Judas sind in den Passionsspielen häufig antithetisch aufeinander bezogen:³¹ Maria Magdalena führt ein Leben in sündiger Ausschweifung, doch nach ihrer Bekehrung wird ihr Rettung zuteil. Judas ist der Jünger, der Jesus verrät, Selbstmord begeht und ewiger Verdammnis anheimfällt. Während Maria Magdalena ihre Sünden bekennt, Reue zeigt und um Vergebung bittet, bereut Judas zwar sein verräterisches Handeln, bittet Jesus aber nicht um Vergebung. Die Autoren der Passionsspiele inszenieren ein Zusammentreffen der Personen im Hause des Simon (des Aussätzigen) in Bethanien (zweite Begegnung bei Gréban). Diese Begegnung wird zu einem Wendepunkt in beider Leben stilisiert: Maria Magdalena kommt zu Jesus als bekehrte Sünderin und setzt rückhaltlos materielle Mittel für den Kauf von Salbe ein, um Jesus zu ehren. Judas sieht darin nur Verschwendung, wird von Jesus zurechtgewiesen und sagt sich von ihm los, weil er für seinen Dienst kein ausreichendes Entgelt bekommt. In dem Moment, wo Maria Magdalena sich auf dem Heilsweg befindet, schlägt Judas den Weg zur Verdammnis ein. Das Passionsspiel schafft auf diese Weise zwei kontrastiv aufeinander bezogene Exempelfiguren, die bekehrte Sünderin und den verstockten Sünder, in denen sich Reflexions- und Handlungskonzepte im Blick auf eine potentiell mögliche Erlösung figurativ verdichten.

Die großen mehrtägigen Spiele zeigen die Tendenz, nicht nur die Passion, sondern auch das öffentliche Leben Jesu breit darzustellen. Dies führt dazu, dass auch die Judas- und die Maria Magdalena-Rolle ausgebaut werden. Der Vergleich der französischen mit den deutschen Passionsspielen lässt erkennen, dass die französischen Spiele den Schwerpunkt auf die Salbung, die deutschen dagegen mehr auf die Vergangenheit der Maria Magdalena legen.³²

30 „On sent ici l'intervention du théologien qui se méfie des apocryphes: d'une légende dépourvue de toute autorité Gréban se retient d'exploiter ce qui ne peut s'accorder avec les faits dont le Nouveau Testament fait foi“, Bordier, *Le Jeu de Passion*, S. 309.

31 Vgl. dazu Bordier, *Le Jeu de Passion*, S. 282–325 und Böttrich, „Das Rätsel der Judasgestalt“, S. 152: „Judas erscheint als Antitypos, der sein jeweiliges Gegenbild umso heller erstrahlen lässt. Stets ist er ein Teil polarer Beziehungen, die nur ein schroffes Entweder-oder kennen“.

32 Vgl. dazu Guy Borgnet, „Le personnage de Marie-Madeleine et la réception de l'amour courtois dans les jeux de la passion dans l'Allemagne du Moyen-Âge“, in: *Études médiévales* 1 (1999), S. 259–264. Ein frühes Beispiel dafür ist das *Benediktbeurer Passionsspiel* (1. Hälfte 13. Jh.), das einen Rahmen für das mondäne Leben der Maria Magdalena zeichnet, der für die weiteren Stücke desselben Typs prägend wurde.

Offenbar bot die Inszenierung des gesellschaftlichen Lebens der Sünderin den deutschen Autoren die Möglichkeit, dem Sündhaft-Mondänen Raum zu verschaffen und das Spiel der sozialen Wirklichkeit der Zuschauer anzunähern.³³ Eingehender soll im Folgenden nur die Judas-Figur in der Passion von Gréban und im *Donaueschinger* und *Frankfurter Passionsspiel* analysiert werden.

Bei Gréban beginnt die Judas-Rolle am zweiten Spieltag mit einem langen Monolog, in dem er sich selbst als verflucht, für die Hölle bestimmt und dazu verurteilt sieht, stets das Böse zu tun.³⁴ Der Hinweis darauf, dass er Bruder (v. 11000–11004) und Vater umgebracht sowie seine Mutter geehelicht habe (v. 11021f.), lässt an dieser Selbsteinschätzung kaum zweifeln. Jesus will er sich anschließen, um Vergebung für seine Sünden zu erlangen (v. 10981–11041). Jesus verheißt ihm Rettung für den Fall, dass er in Zukunft nach dem Willen Gottes lebe, und überträgt ihm die Verwaltung des knappen Geldes der Jünger-gemeinschaft (v. 11068–11077). Seine früheren schweren Verfehlungen und das Vertrauen, das Jesus ihm ohne zu zögern entgegenbringt, stehen sich ebenso kontrastiv gegenüber wie die Versicherung, die schwierige Aufgabe loyal zu versehen (v. 11078f.) und das Wissen des Publikums um den Ausgang des Geschehens.

Während der Brotvermehrung (v. 12572–12983) verweigert sich Judas dem Staunen, der Erkenntnis des Wunders, das sich dem Erfahrungswissen entzieht, und der Reflexion seiner spirituellen Bedeutung, so wie sie etwa Abacut zum Ausdruck bringt: „Il faut dire que c'est miracle / le plus noble a tous vrais sentens / qui fust monstré passé cent ans; / mercions en Dieu, mes amis.“ (Man muss es das wahrhaft edelste Wunder nennen, das seit hundert Jahren vollbracht wurde; lasst uns Gott dafür danken, meine Freunde, v. 12924–12927). Stattdessen fordert Judas auf, die Gelegenheit zu nutzen und reichlich zuzugreifen (v. 12894–12907), denn es koste ja nichts (v. 12934).

Eine gravierende Kränkung³⁵ erfährt Judas im Rahmen der Salbung von Jesu Haupt durch Maria Magdalena im Hause des Simon in Bethanien.

33 Nur die Passionsspiele von Marcadé und Michel weiten das Weltleben von Maria Magdalena aus. Maurice Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du moyen âge. Etude sur le sens moral de la „Passion“ de Jean Michel*, Genf 1979, weist auf die Ähnlichkeit dieser Szenen mit denen in den deutschen Passionsspielen hin und führt sie auf die Nutzung der gleichen Quellen zurück: „Par ailleurs, les ressemblances que l'on peut relever avec les œuvres germaniques sont, selon toute vraisemblance, le fruit d'une rencontre accidentelle, naturelle dès le moment où l'on choisit de traiter le thème mondain“ (S. 172f.).

34 „Le pire suis, je croy, qui soit; / a tout mal suis condescendu.“ (Ich glaube, ich bin der Verdorbenste, den es gibt. Zu allem Bösen bin ich herabgesunken, v. 11062–11063).

35 Während der Verklärung (transfiguration) kritisiert er – auch einige andere Jünger sind unzufrieden – die Entscheidung Jesu, nur drei der Jünger mitzunehmen (v. 13313–13324). Er sieht sich ohne Grund um das gebracht, was ihm zusteht: nämlich Jesu Wunder („ses

Er betrachtet diese Verwendung der wertvollen Salbe als maßlose Verschwendung und großen Unsinn – gar als frauentypische Handlungsweise (v. 15920–15931; 15940–15947). Man hätte die Salbe leicht um 300 Denare verkaufen und das Geld den Armen geben können. Jesu Rechtfertigung von Maria Magdalena („En mon corps a fait celle oingture, / signifiaint ma sepulture; / car, quant oindre me cuidera, / alors pas ne me trouvera / si l'a prevenu maintenant.“ (An meinem Körper hat sie jene Salbung vollzogen, die mein Begräbnis bedeutet; denn wenn sie mich später salben will, wird sie mich nicht finden, sodass sie es jetzt im Vorhinein getan hat, v. 15961–15965) versteht er als persönliche Zurückweisung und fasst den Vorsatz, sich durch Verrat zu einem späteren Zeitpunkt den ihm zustehenden Anteil an den 300 Denaren zu beschaffen.³⁶ Judas ignoriert somit den von Jesus selbst dargelegten spirituellen Sinn der Salbung und fixiert sich stattdessen auf den materiellen Wert der Salbe und den finanziellen Verlust.³⁷ Damit beginnt die Untreuehandlung.

Diese ruft dann die Teufel auf den Plan. Sathan, der Judas für geiziger als König Midas (v. 17404f.) und schlimmer als jeden anderen Verräter hält (v. 17410f.), soll Judas dazu bringen, seinen Herrn um eine geringe Summe zu verraten (v. 17414–17417). Von den Hohepriestern und Schriftgelehrten fordert Judas im Tempel für die Auslieferung Jesu exakt 30 Denare, nicht mehr, aber in Bargeld. Die Unternehmung stellt er als äußerst gefährlich dar, lässt sich Schutz zusichern und empfiehlt den Einsatz einer ausreichenden Zahl von Bewaffneten, da die Jesus begleitenden Landsleute aus Galiläa ihn unterstützen könnten (v. 17492–17557). Zurückgekehrt rechtfertigt er seine Abwesenheit gegenüber den Jüngern mit dem unermüdlichen Bemühen, die schwierige Situation Jesu und der Gruppe zu verbessern. Andere dagegen zögen es vor, sich auszuruhen (v. 17763–17769). Barthelemy setzt dem entgegen, dass man das momentane Leid geduldig ertragen könne, da man als Ausgleich „la retribucion / de gloire en parfaicte aliance“ (die Entlohnung durch Glückseligkeit im vollkommenen Bund, v. 17778f.) erhalten würde.

signes“, v. 13320) zu sehen. Darin kann man eine erste Kränkung sehen; auch Breitenbucher, *Judasgestalt*, S. 42 liest aus diesen Worten des Judas Eifersucht heraus.

- 36 „Suis je ainsi reparlé pour elle? / Or, avant donc, je me tairay, / mais, se je puis, j'exploiteray / de faire tel prodiccion / que je raray ma porcion / que j'ay perdue a ceste foiz.“ (So wird mir wegen ihr geantwortet? Jetzt werde ich erst einmal schweigen, aber, wenn ich kann, werde ich es so angehen, einen solchen Verrat zu begehen, dass ich meinen Anteil zurückbekomme, den ich dieses Mal verloren habe, v. 15972–15977).
- 37 In einem nachfolgenden Monolog treibt ihn der als bedrückend empfundene Kontrast zwischen der prekären Mangelsituation der Jünger und der erneut erinnerten verschwenderischen Salbung zu einer Bekräftigung dieses Ziels: „Je pervendray a mes actaintes“ (Ich werde meine Ziele erreichen, v. 16343; vgl. auch v. 17466–17481).

Während des Abendmahls hebt Judas hervor, er leiste seinem Herrn Dienste für sechs und beklage sich weniger als jeder andere.³⁸ Darauf will Jesus als erstem Judas die Füße waschen (v. 17961–17963). Dieser stimmt umstandslos zu; Innehalten und Staunen als Ausdruck der Auseinandersetzung mit einer grenzüberschreitenden Erfahrung sind ihm fremd. Doch Thomas fragt, ob es nicht anmaßend von Judas sei, dies zuzulassen (v. 17966–17971). Die religiöse Bedeutung der Fußwaschung als rituell codierte Form der Transzendenzerfahrung reflektiert Judas nicht, sondern sieht in ihr offenbar ein Zeichen seiner persönlichen Wertschätzung (v. 17964f.).

Schließlich kündigt Jesus an, dass einer aus dem Jüngerkreis ihn verraten (v. 18096f.) und deshalb wünschen werde, niemals auf die Welt gekommen zu sein (v. 1812f.). Judas' Frage, ob er es sei, der ihn verraten werde, bejaht Jesus (v. 18156–18160). Judas tut offen seine Abscheu gegenüber dem Unglücklichen kund und wünscht ihm den Tod (v. 18170–18181). Jesus bezeichnet dem Johannes den Verräter dann dadurch, dass er Judas ein Stück schwarzes Brot reicht (v. 18196–18207). Zunächst treibt Satan Judas zur Eile an, dann ermahnt ihn aber auch Jesus, ohne Zögern das zu tun, was er tun müsse.³⁹ Judas glaubt sich von Jesus nicht ernst genommen und droht, ihm vergehe das Lachen, sobald er den Bewaffneten gegenüberstehe. Er bezeichnet gar den Teufel als seinen Herrn (v. 18228–18233) und verlässt die Gemeinschaft der Jünger, um selbst den Befehl über die Truppe zu übernehmen, mit deren Hilfe Jesus festgesetzt werden soll (v. 18516–18519). Der Gedanke, dass sein Handeln Teil eines religiösen Zusammenhangs ist, in dem sich nicht mehr an Körper und Ratio gebundenes Wissen ereignet, liegt ihm fern. An der Spitze der Bewaffneten kehrt Judas zurück und identifiziert Jesus durch den verabredeten Kuss („Icy le baise“; Hier küsst er ihn, v. 19035,1).

Während des Verhörs von Jesus (am Beginn der Handlung des dritten Spieltages) bezeichnet sich Judas dann in einer langen Selbstanklage als Mörder

38 Jesus habe Vertrauen zu ihm und ihm deshalb die Verwaltung des Geldes überantwortet (v. 17882–17891; 17894–17897). Auch nach Ansicht von Petrus arbeitet Judas zu viel, sodass dieser ihn bittet, Hilfe anzunehmen, denn man habe Mitleid mit ihm (v. 17924–17927). Zur Sonderrolle des Judas innerhalb der Gemeinschaft der Jünger vgl. auch Böttrich, „Das Rätsel der Judasgestalt“, S. 155f.: Judas' Beiname Iskariot kann Mann aus Kerijot oder Mann aus der Stadt, also Jerusalem, bedeuten, womit Judas ein Judäer wäre. Die restlichen Apostel stammen hingegen aus Galiläa, was Anlass zu Spannungen gegeben haben könnte und wodurch Judas vermutlich eine Außenseiterrolle im Kreis der Zwölf zukam.

39 Tatsächlich zögert Judas, seinen Plan in die Tat umzusetzen. „Selbst die Ermahnung Satans, daß Judas sich doch seines Vertrages erinnern und zur Tat übergehen solle, bewegt ihn nicht. Erst als ihn Jesus bittet, sein Vorhaben bald auszuführen, will er dem Rat des Teufels folgen“, Breitenbucher, *Judasgestalt*, S. 44. Breitenbucher bemerkt an dieser Stelle, dass Judas auffällig passiv ist, Angst hat und den Eindruck des Gezwungenen macht.

und Verräter, der einen Unschuldigen für Geld verkauft habe. Habgier habe sich seiner bemächtigt, ihn sein teuflisches Werk vollenden lassen. Dafür gebe es keine Wiedergutmachung, doch werde er das Geld zurückbringen (v. 21077–21138). Die Verfluchung des Geldes intensiviert sich in einer zweiten Selbstanlage, verbunden mit dem Bekenntnis seiner schweren Sünde (v. 21565–21616). Das den Verräter in der Welt ereilende Schicksal sieht er vor sich: Man spottet über sein Unglück, da er sich entehrt hat (v. 21637–21639). Ihm bleibe nur, sich woanders eine Zuflucht zu suchen. Seinen Körper empfindet Judas schließlich nur noch als schwere Last für die des Lebens müde Seele, sodass er die Teufel zu Hilfe ruft, um sich seiner zu entledigen (v. 21642–21646; 21683–21724). Lucifer beauftragt seine Tochter Désespérance, ihn in die Hölle zu holen. Désespérance legt Judas nun in einem rhetorisch klar strukturierten Dialog dar, warum es für ihn keine Erlösung geben kann.

Judas führt zunächst an, dass Jesus als allmächtiger Gott ihm vergeben könnte. Désespérance räumt dies ein, weist das Argument jedoch damit ab, dass er unwürdig sei. Judas beruft sich dann darauf, dass Jesus gerade für die Sünder gekommen sei. Désespérance gesteht auch dies zu, doch seine Sünde sei mit keiner anderen zu vergleichen. Daraufhin erwägt Judas die Möglichkeit, dass Maria sich bei Jesus für seine Seele verwenden könnte. Désespérance hält dies für vollkommen abwegig, da er schließlich der Mutter den Sohn getötet habe. Zuletzt verweist er darauf, dass er seine Sünden bekannt, Buße getan – also das Geld zurückgegeben – und mit gebrochenem Herzen bereut habe.⁴⁰ Désespérance stellt klar, dass er seinen Fehler ohne innere Überzeugung bekannt und das Geld den Falschen – nämlich nicht den Geschädigten – zurückgegeben habe und sein Bemühen um Wiedergutmachung nur Ausdruck angesammelter Wut sei. Judas lässt sich überzeugen, dass Vergebung für ihn nicht möglich ist, Désespérance reicht ihm den Strick (v. 21856). Gier habe sein bisheriges Handeln geleitet und Mitleid sich nun gegen ihn entschieden (v. 21865–21874).

Désespérance argumentiert im Schlussdialog mit Judas auf der gleichen Ebene und in der gleichen Weise, wie es dieser vorausgehend vielfach getan hatte: Sie stellt ihm Jesus als allmächtigen, nicht als mitleidigen Gott, Maria als leidende Mutter, nicht als heilige Mutter Gottes vor Augen und bezeichnet ihn selbst als scheinheiligen Heuchler, nicht als reuigen Sünder. Um Judas die Hoffnung auf Erlösung zu nehmen, argumentiert sie nur mit der menschlichen

40 „J'ay fait confession / en tant que je dis *peccavi*, / puis ay fait satisfacion / en tant que les deniers rendy, / et puis eu tel contricion / qu'a peu le cuer ne me fendy.“ (Ich habe gebeichtet, indem ich mich zu meiner Sünde bekannt habe, dann habe ich Buße getan, indem ich das Geld zurückgegeben habe und dann habe ich solche Reue gezeigt, dass mir das Herz fast zerbrochen wäre, v. 21827–21832).

Seite der Personen. Der materiell-rationale Blick auf Jesu Wirken und auf das Handeln der Jünger dominiert vorausgehend die Einschätzungen und Argumentationen des Judas. Die transzendent-heilige Dimension des Geschehens, an dem er mitwirkt, blendet er dagegen weitgehend aus. Anfangs stehen sich Disposition zum Bösen, Hang zum Verbrechen und der Wunsch, Vergebung der Sünden durch Jesus und Anerkennung durch die Gemeinschaft der Jünger zu erlangen, gegenüber. Doch setzt sich nach und nach eine an materieller Gier und persönlicher Interessenswahrung orientierte Verhaltensweise durch. Die Enttäuschung über den entgangenen Anteil am Wert der Salbe motiviert den Entschluss zum Verrat. Die Verfluchung des Geldes nach dem Verrat führt zur Überantwortung an den Teufel,⁴¹ die Einlassung auf die allzu vertrauten Argumente von Désespérance zum Selbstmord und zur Verdammnis der Seele. Gréban exemplifiziert an der Judas-Figur Irrwege, deren gefährdendes Potential für den Einzelnen – auch im Blick auf ein Wirken in sozialen und politischen Gruppen und Institutionen – evident ist.

Im Anschluss an die lapidare Regiebemerkung: „Icy se pend Judas“ (Hier erhängt sich Judas, v. 21967.1) diskutieren Berich (einer der Teufel) und Désespérance die Frage, warum die Seele den Körper nicht verlässt. Judas habe Jesus geküsst; durch den geheiligten Mund könne sie daher nicht entweichen. Also schlägt Berich vor, ihm den Bauch aufzuschlitzen und die Eingeweide zu entfernen, damit die Seele durch diese Öffnung passieren könne. Désespérance stimmt zu und will die Beute in Empfang nehmen (v. 21968–21988).⁴²

Das *Donaueschinger Passionsspiel* bringt Judas zum ersten Mal bei der Darstellung des Mahles in Bethanien auf die Bühne: Er beklagt die Verschwendung der Salbe durch Maria Magdalena, für die man 300 Pfennige hätte bekommen und den Armen hätte geben können (v. 1519–1522). Am Ende des ersten Spieletages steht dann der Verrat um „drÿsig pfening an güttem gold“ (v. 1712) und das Bekenntnis, dass er dem Geld zugetan („hold“, v. 1718) sei. Eine Regieanweisung im Zusammenhang des Abendmahls setzt dies ins Bild: Judas sitzt abseits, um sein Geld zu zählen (v. 1778c-d).

41 Zum Bild des Judas als Gefährte des Teufels: „Für die Tat des Judas scheint den Evangelisten Lukas und Johannes der Gedanke an eine gegengöttliche oder antichristliche Instrumentalisierung besonders naheliegend zu sein. Judas, selbst ein ‚Durcheinanderwerfer‘, steht auf der Seite Satans und wird von ihm derart in Besitz genommen, dass er schließlich zur Symbolfigur antichristlicher Feindseligkeit überhaupt avanciert. Daran hat sich die Auslegungs- und Rezeptionsgeschichte besonders gern angeschlossen. Für sie muss Judas nun auch bis in alle Ewigkeit Gefährte des Teufels bleiben“, Böttrich, „Das Rätsel der Judasgestalt“, S. 167.

42 Zu den Quellen vgl. den Kommentar zur neufranzösischen Übersetzung von Micheline de Combarieu du Grès und Jean Subrenat, S. 516, Nr. 34.

In auffallender Weise ist in dem Spiel die Verräterbezeichnung⁴³ ausgeführt: Laut Bühnenanweisung hat Judas einen schwarzen Vogel bei den Füßen in den Mund zu nehmen, sodass dieser mit den Flügeln schlägt (v. 1864a-b). „So soll dem Publikum sichtbar gemacht werden, wie der Teufel in Judas fährt.“⁴⁴ Als dann das Urteil des Statthalters Pilatus ergangen ist, befiehlt Cayphas als geistliche Instanz den Juden, dem Verräter zu folgen und den „zoufferer [Jesus] zû allen schribern vnd priestern“ (v. 208of.) zu bringen.⁴⁵ Die Motivation des Judas (Geld), seine Identifizierung Jesu (Kuss) und die Verfluchung des Verräters sind in einer Redepartie Jesu knapp resümiert (v. 2098–2104). Angesichts der Erniedrigung des Erlösers bedauert Judas seine Tat und wirft das Geld in den Tempel (v. 2421f-g; 2422–2429).

Eine weitere Bühnenanweisung beschreibt die Inszenierung von Judas' Höllenfahrt.⁴⁶ In einem letzten Monolog klagt er sich dann der sieben Todsünden an. Seine Verfallenheit an irdische Güter („zitlich gût“, v. 2487) habe ihn um sein Heil gebracht. Er will sich erhängen und dem Teufel überantworten, denn Erlösung gebe es für ihn nicht („wann hie ist kein erlösung me“, v. 2496). Belzebock hilft Judas daraufhin, sich aufzuhängen und reißt ihm anschließend Gedärm sowie einen schwarzen Vogel, seine Seele, aus dem Leib. Beide fahren (am Seil) in die Hölle, wo Lucifer ihn mit einem ewig währenden Bad „mit schwebel bech vnd heissen für“ (v. 2522) empfängt.

Die in Regieanweisungen ausführlich beschriebenen Bühnenarrangements lenken im *Donaueschinger Passionsspiel* die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Charakteristika der Judasfigur: Habgier, Verräterbezeichnung, Selbstmord und Höllenfahrt. Im Blick auf die Interpretation der Figur kommt diesen wortlosen Visualisierungen eine ebenso große Bedeutung zu wie dem Sprechtext der Figuren.

Im *Frankfurter Passionsspiel* entwickelt sich die Darstellung des neutestamentlichen Heilsgeschehens aus der Konfrontation von alttestamentlichen Propheten und verstockten Juden heraus: Augustinus, der als Spielleiter und

43 Jesus sagt, dass der Verräter in seiner Nähe ist (v. 1808), ohne ihn jedoch genauer zu bezeichnen. Judas wäscht er als letztem der Apostel die Füße (v. 1822a-b).

44 Einleitung zum *Donaueschinger Passionsspiel* (Anm. 14): „Diese Darstellung ist einzigartig in der deutschen Literatur“ (S. 36), nicht aber in ikonographischen Traditionen.

45 Schulze, *Geistliche Spiele*, S. 102: „Ein anderer von den Juden erhobener Klagevorwurf, die Zauberei Jesu, mit der seine Wundertaten inkriminiert werden, gehört wie Gotteslästerung und Ketzerei zu den Verbrechen, die nach mittelalterlichem Recht mit dem Tod bestraft werden konnten“.

46 „hie sol iudas böum oder ein leiter / zû gerüst sin vnd ein seil dar / von bitz in die hell gespannen / mit schiben wol versorgt item vnd / vff disse red erschrickt iudas / vast übel vnd gat der tüffel vor / im die leiter vff vnd zögt im / allweg den strick vnd gat im iudas / nach vff“ (v. 2437a-f).

Kommentator auftritt,⁴⁷ präsentiert den im Stück auftretenden Juden das Leiden und Sterben Jesu als von Gott gewolltes Erlösungshandeln. In seinem letzten Auftritt kommentiert Augustinus Judas' Selbstmord:⁴⁸ Kein noch so schlimmer Sünder solle an Gott verzweifeln. Selbst Judas wäre die Gnade Gottes zuteilgeworden, hätte er sich nicht selbst das Leben genommen (v. 2671–2680). Eine Regieanweisung ordnet Judas' Abtreten an. Auf der Bühne wird nur ein Abbild von ihm erhängt und der Teufel reißt ihm die Seele aus dem Leib (v. 2670a).

Judas selbst führt zwei Beweggründe für seinen Verrat an: Durch die Verschwendung der kostbaren Salbe – Maria Magdalena wird nicht genannt – sei er um seinen Anteil am möglichen Erlös gebracht worden; zudem wolle Jesus das Land zerstören (v. 1876–1891). Diese Beweggründe rücken ihn in die Nähe der Juden, die in der einleitenden Konfrontation mit den Propheten ihre Erfolge als Wucherer (v. 155f.; 200–202; 244–246; 302–304) preisen und in der Auseinandersetzung mit Jesus ihrem Hass im Vorwurf der Ordnungszerstörung und Teufelsbesessenheit Ausdruck verleihen (z.B. v. 1664; 1702; 1736f.). Augustinus deckt dem Zuschauer die inneren Zusammenhänge auf: Die Juden hassten Jesus; deshalb sei der Teufel dazugekommen, um von Judas Besitz zu nehmen und ihn dazu zu bringen, seinen Herrn für Geld zu verraten. Nicht zu einem Judas zu werden, aber auch nicht in die Rolle der Juden hineinzugeraten, dies formt sich als Botschaft an die Zuschauer aus (v. 1862–1875).

Das *Frankfurter Passionsspiel* entwirft die Judas-Figur, so lässt sich zusammenfassen, aus der Spannung zwischen Juden und Jesus bzw. den alttestamentlichen Propheten. Judas nähert sich den Falschgläubigen schrittweise bis zum vollzogenen Verrat an; Reue und Klage entfernen ihn dann wieder von der jüdischen Position. Das Spiel bringt die Judas-Rolle mit zeitgenössischen anti-jüdischen Stereotypen in Verbindung, nutzt sie aber auch, um die Erwartung einer Erlösung aller Menschen zu differenzieren; die Instrumentalisierung der Figur durch den Teufel bleibt auf die Kommentarebene beschränkt.

47 Vgl. dazu Guy Borgnet, „Les adresses au public dans la Passion de Francfort de 1493: le rôle de Saint Augustin“, in: *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen. Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, hg. v. Jean-Pierre Bordier, Paris 1999, S. 167–174. Bereits im St. Galler Spiel, dem ersten geistlichen Drama in deutscher Sprache (14. Jh.), tritt Augustinus als Vermittler auf, der „durch das traurige Ende des Verräters dem Publikum die Lehre veranschaulichen will, nicht an Gottes Gnade zu zweifeln, sondern Reue zu bezeugen“, Breitenbücher, *Judasgestalt*, S. 7.

48 Klaus Wolf, *Kommentar zur ‚Frankfurter Dirigierrolle‘ und zum ‚Frankfurter Passionsspiel‘*, Tübingen 2002, S. 734: Die „Mahnungen des Augustinus sollen den Frankfurtern die Sündhaftigkeit des Selbstmordes eindringlich vor Augen führen, zumal Selbsterhängen eine in Frankfurt häufiger vorkommende Art des Selbstmordes war“.

Der Judas des *Donaueschinger Passionsspiels* ist als Personifikation alles Bösen⁴⁹ aufgefasst, wobei Geldgier und Verrat aus dem Spektrum der zugeschriebenen Negativa hervorstechen. Die Inszenierung zielt darauf, Judas als absolutes Negativexempel und seine unerlöste Höllenbestimmtheit symbolisch auf der Bühne anschaulich zu machen.

In Grébans Passion erscheint Judas demgegenüber als Inkarnation einer besonders verwerflichen Erscheinungsform des Bösen, und zwar als Personifikation einer dominant materialistischen Weltsicht.⁵⁰ Diese Ausrichtung der Rolle ist nicht von Anfang an vorgegeben, sondern Resultat einer Entwicklung über mehrere Stationen und damit für das Publikum Schritt für Schritt nachvollziehbar; sie kulminiert nicht in Selbstmord und Höllenfahrt, sondern im Dialog des Judas mit Désespérance über das ‚Trotzdem‘ von Erlösung.

4.3 Kreuzigung und Erlösung

Die Passionsspiele thematisieren das Kreuz sowohl als Marterinstrument als auch als Heilmittel. Wenn die Geschichte des Leidens und des Todes Jesu auf der Bühne dargestellt wird, geht es implizit immer auch um die Heilswirkung der Passion Christi. Gréban baut jedoch gegenüber seinem Vorgänger Marcadé die Reflexion über das Erlösungsthema so aus, dass man hier ein zentrales Anliegen seiner Passion erkennen kann. Das Spiel vermittelt im theatralen Medium eine Theologie des Heils und gibt Antworten auf die Frage nach dem Warum und dem Wie der Erlösung.

Der nur schwer nachvollziehbare Zusammenhang zwischen den Qualen des Kreuzestodes Jesu und dem Erlösungskonzept des Vaters ist mehrfach Thema: In den Augen des Vaters ist das bevorstehende Leiden des Sohnes schlimmer als das jedes anderen Menschen, aber notwendig, um die Gerechtigkeit zufriedenzustellen, die auf der vollständigen Erfüllung ihrer Rechte besteht.⁵¹

49 Dieses Bild des Judas ist laut Böttrich, „Das Rätsel der Judasgestalt“, in den Passionsspielen vorherrschend; die Darstellungsweise zeichnet sich durch größtmögliche Drastik aus. „Dramatik, Kontrast und schroffe Typisierungen prägen die Darstellungen. In diesem Kontext ist die Rolle des Judas klar definiert. Sie ist so angelegt, dass der Verräter allen Hass und Abscheu auf sich zieht“ (S. 191). Breitenbucher, *Judasgestalt*, deutet dagegen Judas als Repräsentanten des ‚Bürgertums‘: Die mehrmals wiederholte Verfluchung seiner törichteren Gier nach irdischen Gütern versteht er als Kritik am Streben des ‚Bürgertums‘ nach immer mehr Reichtum (vgl. S. 23).

50 Angelegt ist dieses Judasbild schon in der Passion von Marcadé: „Il [Judas] n'est pas trésorier pour servir, il sert pour être trésorier. Les biens d'ordre spirituel, les *dits* que Jésus distribue à profusion, ne comptent pas“, Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 301.

51 „Pitié doit tout cueur esmouvoir / a lamenter piteusement / le martire et le grief tourment / que Jhesus, mon chier filz, endure. / Il porte destresse tant dure / que, puis que le monde dura, / oncques si dure n'endura, / laquelle ne puet mais durer / sans la mort

Der Sohn sieht sich gegenüber Maria als derjenige, der vom Vater geschickt wurde, um die Prophezeiungen zu erfüllen. Er soll an seinem Leib die Foltern erdulden, die die Gerechtigkeit bereits vor seiner Menschwerdung anordnete, damit die Sünde getilgt werde, die die Menschheit von der Teilhabe am Paradies ausschließt.⁵²

Gréban erläutert seine Erlösungskonzeption über die Inszenierung eines Paradiesprozesses, mit dem die Aufführung der Passion beginnt und auch endet.

honteuse endurer / et n'ara son saint corps duree / jusqu'à ce qu'il l'ait enduree. / Il appert, car plus va durant / et plus va tourmens endurant, / sans quelque confort qui l'aleige. / Si convient que la mort l'abrege / et de l'executer s'apreste / pour satiffaire a la requeste / de dame Justice la fiere / qui, pour requeste ne priere, / ne vueult riens de ses droiz quicter“ (Mitleid muss jedes Herz dazu bewegen, die Folter und die schwere Qual, die Jesus, mein lieber Sohn, erduldet, voller Mitgefühl zu beklagen. Er erträgt so schwere Not wie er sie, seitdem die Welt bestand, noch niemals ertragen hat und die nicht länger andauern kann, ohne dass er den schändlichen Tod erleidet und sein heiliger Körper wird keinen Fortbestand haben, bis er sie ertragen hat. Dies ist offensichtlich, denn die Not dauert weiter an und er erträgt die Qual weiterhin, ohne dass ihn irgendein Trost erleichterte. So muss der Tod die Not verkürzen und sich für seine Hinrichtung bereit machen, um die Forderung der stolzen Dame Gerechtigkeit zu erfüllen, die weder durch Fragen noch Biten dazu zu bewegen ist, auf ihre Rechte zu verzichten, v. 24409–24428; dazu Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 212). Vorausgehend hatte Gott Vater auf die Frage Adams in der Vorhölle (*limbe*), wann der Tod des Sohnes den Leiden der Väter ein Ende setzen werde, angekündigt, dass die Zeit der Passion des Sohnes nun gekommen sei. Der Sohn habe diese um der Erlösung willen auf sich genommen; die die Menschheit besudelnde Sünde werde getilgt: „Temps est que la tres grieve offence, / dont le gendre humain est tachié, / soit adnullée et son pechié / pardonné et le pecheur quicte / par le tres glorieux merite / de la passion a quoy s'offre / mon filz Jhesus et m'en fait l'offre / comme pris de redempcion / et pour faire exultacion / a ce gendre humain qui l'actent / ou limbe, forcloz et lactent.“ (Es ist Zeit, dass das schwerwiegende Vergehen, mit dem das menschliche Geschlecht beschmutzt ist, bereinigt und seine Sünde vergeben und der Sünder durch den ruhmvollen Verdienst der Passion erlöst wird, für die sich mein Sohn Jesus hingibt und die er mir als Preis der Erlösung zum Geschenk macht, um Freude unter dem Menschengeschlecht zu verbreiten, das im Limbus ausgeschlossen und verborgen darauf wartet, v. 23167–23177).

52 „N'ayez en vous turbacion, / ma chiere mere debonnaire, / car le voyage me fault faire / pour lequel je suis envoyé / et que par moy soit ravoyé / le peuple forcloz de jadis / du réaulme de paradis. / Toutes les nobles prophécies / dessus moy seront acomplies / et sur mon corps mat et lassé, / n'en ara ja point trespasé / que tout ne porte n'acomplisse / comme la divine justice / a proposé et ordonné / ains qu'en ce monde fusse né“ (Seid nicht beunruhigt, meine liebe, gute Mutter, denn ich muss die Reise beenden, für die ich hergesandt wurde, damit durch mich das Volk, das vom Paradies ausgeschlossen war, zurückkehren kann. All die ehrwürdigen Prophezeiungen über mich werden sich bewahrheiten und über meinen geschwächten und erschöpften Körper werde ich ohne Ausnahme alles ergehen lassen, so wie es die göttliche Gerechtigkeit vorgeschlagen und angeordnet hat, bevor ich in diese Welt geboren wurde, v. 15389–15403; dazu Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 215f.).

Dieses Strukturschema findet sich bereits bei Marcadé, doch Gréban hat den Disput zwischen den vier Töchtern Gottes weiter ausgebaut. Die Passionserzählung ist bei ihm eingebunden in ein übergreifendes Erlösungsszenarium, das an entscheidenden Stellen der Aufführung wieder aufgenommen wird. Die vier Tugenden Gerechtigkeit (*justice*) und Wahrheit (*vérité*) sowie Barmherzigkeit (*miséricorde*) und Friede (*paix*), die bereits sehr früh als Töchter Gottes aufgefasst worden sind,⁵³ bilden zwei antagonistische Paare, die mit dem Vater über das Schicksal des nachparadiesischen Menschen eine rhetorisch strukturierte, die Form einer Auseinandersetzung vor Gericht annehmende Debatte führen. Das letztere Paar plädiert für die Rettung, das erstere für die ewige Verdammung des Menschengeschlechts.

Barmherzigkeit sieht das entscheidende Argument für den Menschen darin, dass dieser seine Fehler bekannte und ihm deshalb die Möglichkeit zu Reue und Buße während seiner irdischen Pilgerschaft eingeräumt worden sei. Dagegen habe der Engel bereits am Ziel seiner Reise, in der himmlischen Wohnstatt, gesündigt und so eine Bestrafung auf sich gezogen, die durch Umkehr nicht mehr rückgängig zu machen sei (v. 2702–2719).⁵⁴

Barmherzigkeit kann sich schließlich durchsetzen; die ursprüngliche Natur des Menschen soll restituiert werden (v. 2839–2843). Damit kommt der dafür zu zahlende Preis in die Diskussion. Die Schuld des Menschen ist unermesslich, sodass dieser sie nicht selbst bezahlen kann, sondern nur ein göttliches Wesen. Man kommt überein, dass Gottes Sohn Mensch werden und mit seinem Leben das Heil der Menschheit sowie die Versöhnung mit Gott ‚zurückkaufen‘ soll.⁵⁵

53 Zum Motiv ‚Streit der vier Töchter Gottes‘ vgl. den Art. von Waltraud Timmermann, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Burghart Wachinger u.a., 2. Aufl., Berlin, New York 1995, Bd. 9, Sp. 396–402.

54 Jacques Richer geht 1473 davon aus, dass Gréban seiner Passion eine Kurzfassung der Schöpfungsgeschichte vorausgeschickt habe, um den Unterschied zwischen Menschen und Teufeln (abgefallene Engel) im Blick auf ihre Erlösungsfähigkeit zu verdeutlichen. An die Schöpfungsgeschichte in Kurzform, die man nach Richer in drei vorausgehenden Pariser Aufführungen weggelassen habe, folgt unmittelbar der Paradiesprozess: „Gréban [...] composa ce livre à la demande de certaines personnes de Paris, et qu'il fit cette Création abrégée uniquement pour montrer la différence entre le péché du diable et celui de l'homme, et la raison pour laquelle l'homme a été absous et non pas le diable“, Übersetzung: Darwin Smith, in: *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance – histoire, textes choisis, mises en scène* –, sous la direction de Darwin Smith/Gabriella Parussa/Olivier Halévy, Paris 2014, S. 39; Originaltext: Darwin Smith: „La question du Prologue de la Passion, ou le rôle des formes métriques dans la Creacion du Monde d'Arnoul Gréban“, in: *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen. Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, hg. v. Jean-Pierre Bordier, Paris 1999, S. 141–165, hier S. 142.

55 Im Hintergrund dieser Erlösungskonzeption steht die Satisfaktionslehre, die man in erster Linie mit Anselm von Canterbury verbindet, die aber von verschiedenen Autoren

Als Jesus dann auf dem Ölberg, Blut schwitzend, den Vater um Milderung des ihm Auferlegten bittet, appelliert dieser an Gerechtigkeit. Gott fragt, ob das bisherige Leid Jesu ihr nicht ausreiche, ob der vereinbarte Tod des Sohnes wirklich notwendig sei, um die Menschheit loszukaufen. Es sei schließlich normal, dass er Jesus Gehör schenke wie eben ein Vater dem geliebten Sohn (v. 18775–18777). Barmherzigkeit stellt ihrer Schwester Gerechtigkeit und dem Publikum das Bild des leidenden Sohnes eindringlich vor Augen: Schaut, wie er sich quält – schuldlos; seht, wie das Blut von seinem Gesicht zur Erde tropft; schaut ihn an, zerrissen zwischen Wollen und Vernunft (v. 18827–18833)! Gerechtigkeit besteht jedoch auf einem eindeutigen Beweis der Liebe des Gottessohnes zu den Menschen. Er muss am Stamm des Kreuzes angenagelt hängen, bis dass der Tod eintritt und er seine Seele in die Hände des Vaters legt. Erst dann sei ihrer Forderung Genüge getan (v. 18856–18864). Um den Sohn zu bestärken, bleibt dem Vater nur, ihm den Erzengel Michael zu senden.

Mit dem Ende des Paradiesprozesses schließt auch das Passionsspiel: Gottes Frage an Gerechtigkeit, ob sie für die Schuld des Menschen einen adäquaten Ausgleich erhalten habe, bejaht diese nun uneingeschränkt: „Hault juge, je me tiens contente / de cuer, de pensee et de bouche“ (Hoher Richter, ich gebe mich von Herzen, Geist und Mund zufrieden, v. 34157f.). Die Vollendung der Rettung des Menschen und die Versöhnung der vier göttlichen Tugenden bringen die göttliche und die menschliche Sphäre wieder in eine Situation des Ausgleichs (v. 34390–34402). Die Opferlogik der Satisfaktionslehre ist auch noch hier, in der abschließenden Szene des Paradiesprozesses, erkennbar: Gott sieht sich gezwungen, die Gerechtigkeit zu vollziehen, will er seiner Barmherzigkeit folgen. Die Opferung des Sohnes ist notwendig, um die Menschheit zu retten; die Preisgabe der Liebe zum Sohn ist Voraussetzung, um die Liebe zu seinem Geschöpf Mensch zu wahren.

Die Erlösungskonzeptionen der deutschen Passionsspiele korrespondieren insofern, als sie Jesu Tod nicht primär als Heilmittel, sondern als Untat der Juden auffassen. Die besonders detailliert ausgeführten Marter- und Kreuzigungsszenen stellen im *Donaueschinger Passionsspiel* die Grausamkeit der Juden aus, die sich in ihren Quälereien zu übertreffen versuchen.⁵⁶ Nach Christi

ausgeformt wurde. Deren Ausgangspunkt besteht darin, „dass das menschliche Sündigen eine objektiv gegebene Schuld schafft, die als ungetilgt bestehen bleibt, auch wenn der Sünder subjektiv Reue übt. Die Gott zugefügte Beleidigung bleibt vorhanden und fordert eine Genugtuung (*satisfactio*), die der Mensch nicht leisten kann. Sie kann nur von Gott selbst her kommen, indem er seinen Sohn als wahren Gott und zugleich wahren Menschen in die Welt gesandt hat“, Herbert Koch, *Der geopferte Jesus und die christliche Gewalt*, Düsseldorf 2009, S. 20.

56 Das Donaueschinger Spiel gehört zu jenen Passionsspielen, die weitere Szenen einfügen, um die Drastik der Marterung zu steigern: Die Henker bohren die Löcher für die

Tod am Kreuz erkennt Centurio als erster, dass es sich um Gottes Sohn handelte und diejenigen ewige Höllenqual zu erwarten hätten, die den Unschuldigen auf grausame Weise zu Tode brachten (v. 3480–3487). Das Leiden Jesu ist hier weniger als das von Gott vorgesehene Erlösungsmittel denn als ein die Juden desavouierendes Moment aufgefasst. Nach der Klage Maria Magdalenas erscheinen unter dem Kreuz die allegorischen Figuren Christiana und Judea, um das Geschehen zu kommentieren. Christiana wendet sich an alle Christen, auf denen der Gottesfluch der Erbsünde lastete („die verlorn waren durch adams val“, v. 3617). Diese mögen sich den bitteren Tod Christi zu Herzen nehmen. Doch nicht die Erlösungswirkung des Todes Jesu, sondern die Verfluchung und ewige Verdammung der Juden steht im Zentrum der Rede Christianas. Erst im Osterteil des Spiels, während der Höllenfahrt, hebt Christus selbst nicht nur die Erlösung der Altväter, sondern der ganzen Menschheit als Folge seines Todes hervor⁵⁷ und Adam dankt ihm dafür, dass er die Urschuld auf sich genommen und durch seinen Tod getilgt habe.⁵⁸

Die Stücke der hessischen Spielgruppe interpretieren das Passionsgeschehen – jeweils mehr oder weniger deutlich – als konfliktbestimmte Konfrontation zweier gegnerischer Gruppierungen: Christen und Juden bzw. Ungläubige, vertreten durch autoritative (Augustinus), allegorische (Synagogus) oder nicht-menschliche Figuren (Teufel).⁵⁹ Augustinus legt bereits in den ersten Versen des *Frankfurter Passionsspiels* dar, dass Jesus Mensch geworden sei, Leid und Verzweiflung sowie einen qualvollen Tod auf sich genommen habe, um „uns alle von todes crafft“ (v. 19) zu erlösen. Maria Magdalena erkennt beim Anblick des Gekreuzigten, „wie ewige wißheit / dij marter vor uns armen sunder dreit! / [...] / und mit der grossen martir sin / hat er uns erlost von der ewigen phin!“ (v. 4299–4304). Der Gedanke vom Tod Christi als Erlösung der Menschheit von der Erbschuld wird also als eine Art Deutungsrahmen für das Verständnis der Passion Christi aufgespannt, den Maria Magdalena zusätzlich durch die

Annäherung zu weit auseinander, sodass Jesus zunächst unter Qualen mit Seilen auseinandergestreckt werden muss. Darüber hinaus werden die Nägel absichtlich abgeschliffen, um Jesus noch größere Qualen zu bereiten; vgl. Kemper, *Die Kreuzigung Christi*, S. 259, 272.

57 „durch min bitter liden vnd sterben / [...] / ich hann erlösset alles geschlecht“ (v. 3937–3940).

58 „wan ich was ewenclÿch tod / da mir daz wib den öpfel bott / o her das du vnns disse schuld / hest ab gelan mit grosser gedult / des danck ich her von hertzen dir / das du bist gewessen so gnädig mir / vnd mich erlösset dise stünd / des wirt min arme sel gesunt“ (v. 3953–3960).

59 „La direction qu'il [le Rouleau de Francfort] imprime à tous ces textes est celle d'une conception dualiste, reposant sur l'affrontement de deux blocs, et recherchant l'anéantissement de l'adversaire“, Guy Borgnet, „Introduction“, in: *Les Jeux de la Passion dans l'Allemagne du XIV^e siècle. Le Rouleau de Conduite de Francfort. La Passion de Saint-Gall*, Paris 2006, S. 23.

Aufforderung an das Publikum, ein Paternoster und ein Ave-Maria zu sprechen, verstärkt.⁶⁰

Durch die kontinuierliche Auseinandersetzung zwischen Juden und Jesus evoziert das *Frankfurter Passionsspiel* darüber hinaus jedoch den Eindruck, dass dessen Tod Resultat eines Komplotts der Juden und weniger Teil des göttlichen Heilsplanes war. Diese Interpretation des Kreuzestodes Jesu als „acte criminel qui ne peut être pardonné“⁶¹ suggeriert darüber hinaus, dass die gegen die Christen gerichtete jüdische Verschwörung bis in die Gegenwart anhält.⁶² Borgnet geht in seiner Interpretation der Frankfurter Passion noch einen Schritt weiter: Die Aufführung lasse den Tod Christi als eine Art rituelle Tötung, als Tötung eines göttlichen Opfers, und weniger als ein Selbstopfer Christi erscheinen (Joh 10,18). Durch Partizipation an der Aufführung nehme die christliche Gemeinschaft an der Opferung des Gottessohnes teil, sehe sich jedoch nicht in der Verantwortung für den Tod des Opfers, sondern überantwortete diese der Gruppe der Juden.⁶³

Guy Borgnet hat darauf hingewiesen – so lässt sich festhalten –, dass der Paradiesprozess in fast allen nach der Passion von Gréban entstandenen französischen Spielen erscheint. Im deutschen Sprachraum findet sich dieser Szenenkomplex zwar in einem Passionsspiel des 14. Jahrhunderts (Maastricht), in einem Großteil der Spiele des 15. Jahrhunderts fehlt er jedoch. Borgnet deutet dies so, dass man auf die Versicherung der Rettung des Menschen durch Freikauf bewusst verzichtete, um stattdessen eine Sicht der Welt zu entfalten, derzufolge der Mensch Teil eines permanenten Kampfes zwischen Gut und Böse ist.⁶⁴ Man kann diese Differenz aber auch so verstehen, dass sich in den

60 „Madeleine ne s'est donc pas contentée d'exhaler sa plainte; elle livre pour ainsi dire l'enseignement que nous donne la pièce. C'est pourquoi elle reçoit le droit, à la fin de son monologue, d'inviter le public à prier (4305–4306). Elle ferme le cycle des Lamentations et rend en quelque sorte les honneurs à Jésus mort. Après le monologue de Marie-Madeleine, Jésus peut être descendu de la croix“, Borgnet, „Introduction“, S. 30.

61 Borgnet, „Introduction“, S. 59.

62 „On substitue au dessein divin l'idée d'un complot permanent qui sera toujours à craindre“, Borgnet, „Introduction“, S. 58.

63 „La communauté, en se réunissant autour de la victime et en désignant hors d'elle-même les persécuteurs, proclame son innocence et retrouve ainsi son unité“, Borgnet, „Introduction“, S. 60. Eine solche Deutung knüpft an die von Rainer Warning in die Diskussion gebrachte ‚Remythisierung der Heilsgeschichte‘ durch das geistliche Schauspiel an; vgl. Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974; zu dieser Diskussion vgl. auch Walter Haug, „Rainer Warning, Friedrich Ohly und die Wiederkehr des Bösen im geistlichen Spiel des Mittelalters“, in: ders., *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 650–663.

64 Vgl. Guy Borgnet, „Le Procès de Paradis dans la tradition française et dans la tradition allemande des Jeux de la Passion“, in: *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im*

französischen und deutschen Spielen die Schwerpunkte der Erlösungskonzeptionen verschoben haben.⁶⁵ Bei Gréban ist das göttliche Erlösungswerk mit dem Tod Jesu am Kreuz, mit der Tilgung der Erbschuld, abgeschlossen; dadurch wird die Möglichkeit der Erlösung für den Einzelnen überhaupt erst geschaffen. In den deutschen Spielen liegt der Akzent stärker auf der individuellen Erlösung nach Christi Kreuzestod: Man hebt die Sündhaftigkeit aller Menschen hervor, um den Gedanken an Umkehr und Buße als Erlösungsmittel nahezulegen. Der Bezug des historischen Heilsgeschehens zur Gegenwart der Aufführung wird deshalb deutlicher ausgeformt. Es sind die Juden, die Jesus ans Kreuz geschlagen und getötet haben. Liegt die Betonung darauf, das Passionsgeschehen vor allem als Verbrechen der Juden zu verstehen, mindert dies die Schuld der christlichen Gemeinschaft und der Gedanke an Rache und Bestrafung der jüdischen Gemeinschaft in der aktuellen Gegenwart gewinnt Raum.

5 Schluss: Transformationsverfahren religiösen Wissens im Passionsspiel

Die wichtigsten Verfahrensweisen der Spielautoren, religiöses Wissen in geistliches Spiel zu transformieren, sollen abschließend systematisierend resümiert und die unterschiedlichen Tendenzen der analysierten Passionsspiele hervorgehoben werden.

5.1 Überblendung von Geschichte und Gegenwart

Als geschichtlicher Prozess kommt das Heilsgeschehen in den Spielen nur sehr beschränkt in den Blick.⁶⁶ Geschichte und Gegenwart fließen vielmehr ineinander, wenn beispielsweise Figuren wie Maria Magdalena (Gréban, *Frankfurter Passionsspiel*) oder Augustinus (*Frankfurter Passionsspiel*) sich direkt an

Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge, hg. v. Ingrid Kasten/Werner Paravicini/René Pérennec, Sigmaringen 1998, S. 263–269, hier S. 268.

65 Auch französische Passionsspiele, etwa die *Passion d'Angers* und die Jean Michels, legen den Schwerpunkt jedoch deutlicher auf das individuelle Heil als auf die Erlösung der Menschheit. Accarie, *Le théâtre sacré*, schreibt zur *Passion d'Angers*: „elle propose moins une image de la Rédemption du genre humain que du salut de chaque homme pris dans son individualité“ (S. 347), und zu Jean Michel: „La rédemption, c'est en chaque homme qu'elle se fait, en ‚chascun homme singulier‘, en ‚homme et femme‘. Et elle se fait moins par le sacrifice du fils de Dieu que par la doctrine qu'il propose et l'exemple qu'il donne“ (S. 349).

66 „Apparemment, la société chrétienne n'a pas non plus d'histoire. Entre le Christ et le spectateur il ne s'est rien passé. Le temps de l'Église est voué à l'augmentation du nombre des élus, mais le reste des affaires du monde ne compte pas“, Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 759.

die Zuschauer wenden.⁶⁷ Wenn Jesus im *Frankfurter Passionsspiel* wiederholt predigt, wird die Grenze zwischen Spiel und Zuschauerrealität zwar nicht explizit überschritten, doch auch hier ist deutlich, dass sich die Predigten an die Zuschauer wenden. Figuren sind darüber hinaus zu modellhaften Verkörperungen von Sinnmustern geformt, die aus dem dargestellten Heilsgeschehen herauswachsen und in die Gegenwart hineinwirken sollen. Maria Magdalena verkörpert das Sinnstiftungsmuster ausschweifendes Weltleben, Einsicht, Reue, Buße und Erlösung. Die Judas-Rolle vergegenwärtigt das Ausbleiben von Erlösung bei gravierender Sündenverstrickung, wenn auf Einsicht und Reue nicht auch Bekenntnis, Gnadenbitte und Buße folgen. Im Blick auf das Erlösungsgeschehen lässt Gréban keinen Zweifel daran, dass die Kreuzigung Jesu durch Tilgung der Ursünde den Menschen zwar universelles Heil ermöglichte. Jedoch ist mit dem Tod Jesu das göttliche Erlösungswerk vollendet und das Heil muss nun von jedem einzelnen Christen individuell erworben werden. In den deutschen Passionsspielen werden die Konsequenzen des göttlichen Erlösungshandelns, der ‚unerlöste‘ Zustand der aktuellen Gegenwart und die Heilsmöglichkeit des einzelnen Christen nicht so klar auseinandergehalten und gelegentlich sogar überblendet.

5.2 *Verschränkung von religiösem und sozialem Wissen*

Das Sündenleben der als exemplarisch gedachten Figuren fungiert als Einfallsfaktor für die Darstellung zeitgenössischer Alltagswirklichkeit. In der Ausgestaltung des Weltlebens der Maria Magdalena beschränken sich die französischen Stücke auf wenige Konkretisierungen, wohingegen die deutschen Passionsspiele zeitgenössischen Vorstellungen von sündigem Leben (Tanz, Spiel, Fest, Liebe, Prostitution u.a.) größeren Raum zubilligen. Auch die aus der Tradition bekannten Negative der Judas-Rolle nutzen die Autoren, um zeitgenössische Realität in das szenische Spiel einfließen zu lassen: Judas erscheint als Repräsentant eines materialistisch-antispirituellen Denkens (Gréban), als Inkarnation aller Todsünden (Donaueschinger Passion) oder als Verkörperung alles Jüdischen (Frankfurter Passion). Es sind Juden, die Jesus in den Spielen erniedrigen, quälen und ans Kreuz schlagen. Diese Akte der Aggression gegen den Gottessohn stellen den Zuschauern den Schrecken der Kreuzigung und das Leid der Anhänger Jesu vor Augen. Sie wollen zur *compassio* anleiten, schüren aber auch die Aggression gegen die Feinde Jesu in der Alltagswelt der Zuschauer. Der zeitgenössische Blick auf eine soziale Gruppe der

67 Im *Frankfurter Passionsspiel* wird Maria Magdalena zur „Predigerin und Apostolin Frankfurts. Sie, nicht Augustinus, formuliert am Ende die Absicht des Spiels: Jesus ist gestorben, um euch Frankfurter von euren Sünden mit seinem Blut zu erlösen“, Wolf, *Kommentar*, S. 846.

städtischen Gesellschaft verschränkt sich auf diese Weise mit der Repräsentation historischen Heilsgeschehens.

5.3 *Szenische Vergegenwärtigung abstrakter Konzepte*

Gréban übernimmt von Marcadé die Idee, das Leiden und die Kreuzigung Jesu als Ausführung eines vorausgehenden Erlösungsplans Gottes darzustellen. Das theologische Konzept der Satisfaktionslehre, die im Hintergrund steht, umfasst zwei Kernaussagen: Die gravierende Verletzung der Ehre Gottes durch den Sündenfall verlangt eine besondere Genugtuung; daher kommt ausschließlich der Opfertod des menschengewordenen Gottessohnes als adäquate *satisfactio* infrage. Beide Elemente der theologischen Lehre setzt Gréban in szenische Vorgänge um: Der Paradiesprozess ist als Aufeinanderprallen unterschiedlicher Interessenslagen zweier Parteien vor Gericht inszeniert, wobei der Ausgang des Streits der Allegorien für den Menschen eine Bedrohung darstellt. Erlösung kann so als Resultat der durch die Allegorienkonstellation generierten Beziehungen, als ein Prozess der Abwägung und Entscheidungsfindung verstanden werden. Auf diese Weise wird der Passion Christi eine Art Makrostruktur geschaffen, deren Bewegungskräfte außerhalb des Einflussbereichs der Protagonisten liegen. Eine besondere Ausgangssituation motiviert die Passion Christi, eine Schlussequenz löst die Anfangsspannung wieder auf und ein Wendepunkt leitet den zentralen Vorgang des Leidens und Sterbens Christi ein. Aus der Sicht der Makroerzählung des Paradiesprozesses stellen sich auch die einzelnen Vorgänge der Passion als Elemente eines linear strukturierten, durch nichts aufzuhaltenden, nicht von den Akteuren konzipierten Ablaufs dar, der in der Vollendung des Erlösungswerks kulminiert. Versuche, das Erlösungswerk zu problematisieren oder zu boykottieren, verdeutlichen als retardierende Gestaltungselemente diese Grundidee. Marias Fragen nach der Notwendigkeit der Passion weist Jesus ebenso ab wie die Versuche der Teufel scheitern, Jesu Tod zu verhindern.⁶⁸

68 Die Unausweichlichkeit der Passion ist Gegenstand eines Dialogs zwischen Jesus und Maria (v. 16384–16386; dazu Jean-Pierre Bordier, „Les quatre requêtes de Notre-Dame“, in: *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen. Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995*, hg. v. dems., Paris 1999, S. 187–210; Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 651–658). Diese Problematik kann hier ebenso wenig diskutiert werden wie die Versuche der Teufel, den Tod Jesu durch die Instrumentalisierung von Pilatus' Frau zu verhindern (v. 23339–23492). Auch im *Frankfurter Passionsspiel* findet sich letztere Szene: Die Teufel versuchen auf Anraten Beelzebubs, den Tod Jesu durch Beeinflussung von Procla, Pilatus' Frau, zu verhindern, um ihre Macht zu retten (v. 3125–3154). Luzifer muss dann seine Niederlage nach Christi Tod eingestehen: Er sieht Christi Seele nicht, erkennt aber, dass dieser Mensch ist, sodass es sich nur um Gottes Sohn gehandelt haben kann (v. 4151–4158).

Die Darstellung von Leiden und Tod Jesu bindet das *Frankfurter Passionsspiel* in ein anderes Konzept ein: Augustinus interpretiert als theologische Autorität den zuschauenden Laien das Geschehen. Der religiöse Experte ist als Deutungsinstanz jedoch nur bis zum Selbstmord des Judas auf der Bühne präsent. Während des Passionsgeschehens geht die Kommentarfunktion zumindest zum Teil auf Maria Magdalena und Veronika über.⁶⁹ Gänzlich auf einen übergeordneten Deutungsrahmen – sieht man von der Einführung des Proclamators ab – verzichtet das *Donaueschinger Passionsspiel*. Dennoch kann man sagen, dass das Passionsspiel, in Abstufungen, zur Erhellung der Eigenart und der Struktur von abstrakt-theologischen Konzepten genutzt wird.

5.4 *Situative Verlangsamung und lineare Kohärenzstiftung*

Versucht man die Rollenentwürfe von Maria Magdalena oder Judas als Ganze zu überblicken, so ist dies nicht ohne Weiteres möglich. Das Handeln einzelner Personen wird als Element heterogener szenischer Vorgänge wahrgenommen, die die Haupthandlung, die Passion Christi, immer wieder unterbrechen, den Handlungsfluss verlangsamen und retardierend wirken. In den großen Passionsspielen hat man insgesamt eine Tendenz zur Segmentierung des Heilsgeschehens⁷⁰ sowie zur Amplifizierung von Parallel- und Nebenhandlungen beobachtet, die quer zu Vorstellungen von Kohärenz und Kontinuität steht. Wenn keine Homogenität der Aufführungserfahrung angestrebt wird, kann man von einer Dramaturgie „der Unterbrechung und der Diversität“⁷¹ sprechen. Dieses Konzept von Schauspiel, das nicht voraussetzungslos, aber in den großen spätmittelalterlichen Passionsspielen am deutlichsten erkennbar ist, erschöpft sich nicht in der Akkumulation von mehr oder weniger bekanntem religiösem Wissen. Die neue Größendimension des religiösen Schauspiels ist Resultat einer Darstellungs- und Wahrnehmungsform, die über

69 Vgl. Wolf, *Kommentar*, S. 857.

70 „Le soir du Jeudi saint il décide, conformément aux décrets de son Père, de se rendre au Jardin des Oliviers, où il attend une partie de la nuit, que Judas vienne le livrer. Avant l'heure de ce rendez-vous avec la mort, tous les efforts de ses persécuteurs étaient inutiles. À partir de ce moment, toutes leurs précautions sont superflues; même le diable ne peut plus arrêter la machine infernale qu'il a contribué à mettre en place. Au fur et à mesure que s'élabore la technique dramatique des *fatistes*, la segmentation des épisodes de la Semaine Sainte en tronçons simultanés de plus en plus courts met en évidence la maîtrise de Dieu sur le temps et sur l'action. Les intrigues des Juifs, de Judas et du diable se réunissent et rencontrent sans qu'ils le sachent sa volonté souveraine. Seul Dieu sait ce qui arrive, et le spectateur, informé de ses desseins, peut voir clair dans le jeu de la Providence et mesurer le ridicule des mécréants“, Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 760.

71 Vgl. Bettina Brandl-Risi, „Dramaturgien der Unterbrechung und der Diversität: Tableaux, Intermezzi, Nachspiele“, in: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. v. Peter W. Marx, Stuttgart/Weimar 2012, S. 151–157.

die Expansion von retardierend-reflexiven Elementen die wesentlichen Stationen und Aussagen der Haupthandlung hervorhebt.

Die nicht festgelegte Aneinanderreihung von retardierenden Momenten hat zwei klare Fluchtpunkte: Zum einen die dominierende Erzählung von Christi Erlösungswerk, deren lineare Finalität nichtgöttlicher Einflussnahme entzogen ist. Zum anderen unterliegen alle Handlungsabläufe einer exegetischen Deutung durch kontrastive Ordnungs- und Raumprinzipien. Der gesamte Bühnenraum ist klar semantisiert, indem sich Paradies und Hölle, christliche und nichtchristliche Welt gegenüberstehen. Diese Raumsemantik ist vorgängig, statisch und unveränderbar gedacht. Bewegen sich die Figuren im Raum, dann vermittelt dessen Semantik dem Zuschauer Bewertungen ihres Handelns. Nicht die Bewegung konstituiert oder bestimmt also den Raum, sondern das Raumkonzept liefert dem Zuschauer Deutungsmuster der Bewegungen.

Das Handeln des Menschen setzt in einem ‚mittleren Raum‘ zwischen den Extrempolen ein; es kann die Grenze zwischen christlicher und nichtchristlicher Welt in beide Richtungen überschreiten und damit die ‚Zielposition‘ menschlichen Daseins (Paradies oder Hölle) beeinflussen. Dies bedeutet, dass einerseits die Bewegungen der Figuren auf der Bühne das erschließen, was als symbolischer Raum aufgespannt wird. Andererseits erfährt das Handeln der Personen durch ihre Bewegungen im Raum eine Bewertung.

Maria Magdalena und Judas überschreiten die Grenze vom nichtchristlichen zum christlichen Raum und es formt sich jeweils ein besonderes Näheverhältnis zu Jesus aus. Maria Magdalena verbleibt im christusnahen Raum und begleitet den sich linear entfaltenden Weg Jesu bis zur Auferstehung: Es ist klar, dass dieser Weg im Paradies endet. Der Verrat des Judas stellt strukturell eine erneute Grenzüberschreitung, nun vom christlichen Innenraum her, dar; diese Bewegung gilt als unumkehrbar und führt daher geradewegs in die Verdammnis. Die Handlungslinien beider Figuren nehmen also ihren Ausgang im christusfernen Raum, die Grenzüberschreitungen sind jeweils als Ereignis inszeniert, die Handlungslinien enden in der denkbar größten Distanz.

Erlösungsgeschichte und Raumgliederung bilden die Basis für die neue Dimension des Theaters – sowohl im französischen als auch im deutschen Sprachraum: Die Verschränkung einer Dramaturgie der mäandrierenden Verlangsamung mit der einer raschen Handlungsprogression erzeugt in den großen Passionsspielen eine Dynamik, die als Verfahrensweise auch nach dem Verschwinden der Gattung Passionsspiel produktiv bleibt.

5.5 *Ästhetische Dynamisierung von exemplarischen Rollenkonzepten*

Die literaturtheoretisch-philosophische Forschung hat das Plötzliche oder Augenblickliche – es geschieht etwas, das sich kognitiv nicht fassen lässt – als einen Modus des Ästhetischen aufgefasst (Karl-Heinz Bohrer, Jean-François

Lyotard) und die Theaterwissenschaft hat das Moment des ‚Erscheinens der Vorgänge‘ als Grundbedingung für Theater mit diesen Gedanken in Verbindung gebracht.⁷² Plötzlichkeit begegnet auch als Ausdruck religiöser Bekehrung, muss auf dem Theater aber als Vorgang zur Erscheinung gebracht werden. Maria Magdalena stellt sich in ihrem Einführungsdialog bei Gréban als große Sünderin vor, auf der Suche nach einem nicht in Verdammnis endenden Weg, und weiß plötzlich (ein Bekehrungsereignis stellt Gréban nicht dar), dass sie Jesus aufsuchen muss, um Vergebung ihrer Sünden zu erlangen.⁷³ Ihr Zögern, in das Haus des Simon einzutreten und Jesus ihre Sünden öffentlich zu bekennen, stellt sie dem Publikum in einem durch Fragen dominierten dialogischen Monolog vor Augen (v. 13833–13892). Das Hinauszögern des Bekennens ist komplementär zur Plötzlichkeit der Bekehrung konstruiert.⁷⁴ Erschrecken, Scham und Tränen sind natürlich auch Gegenstand der theologischen Diskussion über die Buße.⁷⁵ Doch die Transformation theologischer Konzepte in szenisches Geschehen schafft hier Bedeutungen, die auf besonderes sinnlich-emotionales Erleben verweisen. Die Bekehrung der Maria Magdalena fassen auch die deutschen Passionsspiele als ein plötzliches Ereignis auf, dessen Unvermitteltheit durch das vorausgehende Weltleben noch verstärkt wird. Im *Donaueschinger*

72 Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 132–134.

73 „Et pour ma querelle achever, / jamais jour je ne resteray / jusqu'a ce que trouvé l'aray: / c'est celuy qui me pueut donner / grace et ma coulpe pardonner, / et je le crois pour ma partie.“ (Und um meinen Konflikt zu beenden, werde ich keinen Tag ruhen, bis ich ihn gefunden habe: Er ist es, der mir Gnade schenken und meine Schuld vergeben kann und ich glaube ihn auf meiner Seite, v. 13809–13814). – Auch Jean Michel stellt die Bekehrung Maria Magdalenas als Ereignis und als Weg dar: „La conversion est donc un passage à la fois lent et brutal, une crise qui éclate subitement mais qui a été préparée de longue date, illumination intérieure, mais au terme d'une lente montée des forces spirituelles“, Accarie, *Le théâtre sacré*, S. 182). In der *Passion d'Arras* wendet sich Maria Magdalena, schon bekehrt, plötzlich wieder dem weltlichen Leben zu, sodass Bordier, *Le jeu de Passion*, von einer „conversion à l'envers“ spricht: „Rien n'est plus brutal, plus inopiné que cette conversion à l'envers, que cette course au plaisir d'autant plus surprenante et coupable que la Madeleine a entendu Jésus prêcher, l'a vu faire des miracles et a compté parmi les bénéficiaire du plus grand d'entre eux, la résurrection de son frère Lazare“ (ebd., S. 297).

74 Dazu Bordier, *Le jeu de Passion*, S. 310. „Marie Madeleine rejette brutalement la frivolité et la débauche, devient pénitente et apôtre; Judas rejette les biens qu'il a reçus du Christ, à commencer par le pardon de ses crimes antérieurs, et sort du cercle des Apôtres. [...] Judas renonce à la pénitence et s'égaré solitairement sur le chemin du désespoir“ (ebd., S. 757). Vgl. auch Stéphanie Le Briz-Orgeur, „Les monologues d'hésitation dans la *Passion* d'Arnoul Gréban“, in: *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen. Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance 23–24 septembre 1999*, hg. v. Jean-Pierre Bordier, Paris 2002, S. 149–166.

75 Vgl. dazu den Kommentar von Micheline de Combarieu du Grès und Jean Subrenat, S. 495, Nr. 54.

Passionsspiel soll sie ein Schachspiel als Symbol nichtreligiösen Lebens abrupt von sich stoßen, dann still sitzend verharren und Furcht zum Ausdruck bringen (v. 172a-c). Im *Frankfurter Passionsspiel* ist die Bekehrung sowohl als ein Prozess (Marthas Einwirken auf Maria Magdalena, v. 665–667) als auch als ein Ereignis (Wirkung einer Predigt Jesu, v. 1020–1033; 1076–1103) begriffen. Ein Zögern, ihre Sünden in der Öffentlichkeit zu bekennen, charakterisiert Maria Magdalena jedoch allein bei Gréban. Zumindest im Blick auf dieses Passionspiel lässt sich daher die Tendenz erkennen, exemplarisch-funktionale Rollenkonzepte punktuell in Richtung auf individuell-ästhetische Figurenentwürfe zu dynamisieren. Verweisen kann man in diesem Zusammenhang auch auf die innere Zerrissenheit der Judas-Figur oder auf die handlungsgenerierende Bedeutung der Emotionen Gott Vaters im Erlösungswerk.

Souverän handhabt Gréban die Ideen der Satisfaktionslehre im theatralischen Medium, indem er beispielsweise die Emotionen Gott Vaters zu einer Wirkkraft im Erlösungsprozess der Menschheit macht: Das Opfer des Sohnes scheint dem Vater als Preis für die Rettung der Menschheit zu hoch und er versucht zu erreichen, dass Gerechtigkeit ihre Forderungen moderater gestaltet. Doch diese beharrt darauf, dass der Sohn bis zum Ende alles erleide, was in den Heiligen Schriften angekündigt worden ist, damit ihr Genüge getan werde (v. 3243–3266). Gott setzt daraufhin das Erlösungswerk in Gang und schickt den Erzengel Gabriel zu Maria. Die funktionsgebundene Inszenierung überschreitet hier die Grenze zum ästhetischen Spiel, die als nicht überschreitbar gesetzt ist.

Der Schwerpunkt der Ausführungen lag – dies als Letztes – auf den Verfahrensweisen der Transformation religiösen Wissens in szenisches Geschehen. In der Orientierung auf dieses Kriterium sehen wir eine Möglichkeit, französische und deutsche Passionsspiele vergleichend zu analysieren – unabhängig von textgenetischen Beziehungen. Aufführungen von großen Passionsspielen finden in Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum mehr statt, allerdings ohne dass in den Städten eine andere dramatische Form an ihre Stelle getreten wäre; auch in den protestantischen Territorien des deutschen Reiches kann man diese Entwicklung beobachten. Die für diesen Spieltyp charakteristischen Verfahrensweisen der Transformation religiösen Wissens gehen jedoch nicht verloren, sondern bleiben auch in nachfolgenden Theaterformen präsent.⁷⁶

76 Sarah Steffan danken wir für konstruktive Hinweise, Carlotta Posth für die Übersetzung der mittelfranzösischen Zitate.