

IMPLIZITE PERFORMATIVITÄT

Zum medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels

This article focuses on the mediality of the Donaueschinger passion play, oscillating between textuality and performativity, rituality and theatricality. It argues that the play is composed as a reading text, regarding the speech, style and the narrative, poetological and exegetical character of its stage directions. In spite of its being intended to be read the passion play exhibits theatrical and liturgical elements, that allow to identify its literary genre. The detailed description of décor and actions on stage and even of the audience helps to imagine a performance, that exceeds the textual status of the manuscript. The text's performative dimension invites the reader to participate in contemplating Christ's passion and in worshiping him.

Die von der germanistischen Mediävistik lange vernachlässigten geistlichen Spiele gehören mittlerweile zu den fruchtbarsten Forschungsgebieten, auf denen neue kulturwissenschaftliche Theorien entwickelt und erprobt werden. Mit seiner Studie über die Ambivalenzen der geistlichen Spiele, deren mythische Archetypen von dem kirchlichen Kerygma abzugrenzen seien, hat Rainer Warning eine Diskussion über das Verhältnis von Spiel und Kult angestoßen, die nach einem zeitlich versetzten Rezeptionsbeginn bis in die Gegenwart andauert.¹ Neben den Differenzen zwischen den szenischen Darstellungen biblischer, dogmatischer oder legendarischer Stoffe und dem kirchlichen Ritus wird die Alterität des mittelalterlichen Schauspiels im Vergleich zum antiken und neuzeitlichen Theater hervorgehoben.² Ausgehend von den rituellen und performativen

¹ Vgl. Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974, S. 162–243. – Abgesehen von Friedrich Ohlys umfassender Rezension (*Romanische Forschungen* 91 [1979], S. 111–141) blieb Warnings Studie fast zwei Jahrzehnte unbeachtet, bis er seine Thesen erneut begründete (*Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel*, in: Wolfgang Harms, Jan-Dirk Müller [Hgg.], *Mediävistische Komparatistik. Fs. für Franz Josef Worstbrock*, Stuttgart, Leipzig 1997, S. 29–41), und Jan-Dirk Müller (*Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters*, in: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann [Hgg.], *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 541–571) ihnen zu neuer Aufmerksamkeit verhalf, indem er den Blick auf die Freisetzung theatralischer Möglichkeiten richtete.

² Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit*, in: Johannes Janota [u. a.] (Hgg.), *Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. 2, Tübingen 1992, S. 827–848; Jan-Dirk Müller, *Kulturwissenschaft historisch. Zum Verhältnis von Ritual*

Beobachtungen rücken die Spielträger und das Publikum in den Mittelpunkt, deren Beteiligung hinsichtlich frömmigkeits-, emotionalitäts- und mentalitätsgeschichtlicher Aspekte untersucht wird.³ Studien zur Verortung des Passionsspiels in der spätmittelalterlichen Stadt stellen seine Bedeutung als Massenmedium heraus.⁴ Ihnen zufolge konnten die Spiele als didaktische und katechetische Instrumente eingesetzt werden und lieferten Angebote der Repräsentation für patrizische Initiatoren und der Identifikation für ein städtisches Publikum, das sich in Abgrenzung von Fremden und Juden als christliche Gemeinschaft konstituierte. Alle genannten Ansätze eint, dass sie eine Aufführung der Spiele voraussetzen, die jedoch nicht immer anhand historischer Quellen zu belegen ist.⁵

Aus überlieferungsgeschichtlicher Perspektive sind dagegen Zweifel an der Gleichsetzung der als Spiel bezeichneten Stücke mit einer Aufführung geäußert worden. In einer vielbeachteten Abhandlung hat Werner Williams-Krapp davor gewarnt, aus den überlieferten Spielen Rückschlüsse auf das mittelalterliche Theaterwesen zu ziehen. Die Mehrzahl der tradierten Texte stamme aus Lesehandschriften und sei für die Privatlektüre, nicht aber für eine Aufführung bestimmt.⁶ Um exakte Terminologie be-

und Theater im späten Mittelalter, in: Gerhard Neumann, Sigrid Weigel (Hgg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 53–77; ders., *Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel*, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, S. 113–133.

³ Vgl. Jutta Eming, *Gewalt im Geistlichen Spiel: Das ›Donaueschinger‹ und das ›Frankfurter Passionsspiel‹*, in: *The German Quarterly* 78 (2005), S. 1–22; Ingrid Kasten, *Ritual und Emotionalität. Zum Geistlichen Spiel des Mittelalters*, in: Matthias Meyer, Hans-Jochen Schiewer (Hgg.), *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Fs. für Volker Mertens, Tübingen 2002, S. 335–360; Ursula Schulze, *Schmerz und Heiligkeit. Zur Performanz von *Passio* und *Compassio* in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel)*, in: Horst Brunner, Werner Williams-Krapp (Hgg.), *Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters*. Fs. für Johannes Janota, Tübingen 2003, S. 211–232; dies., *Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ›Bordesholmer Marienklage‹ und verwandten Szenen*, in: Ziegeler [Anm. 2], S. 177–193.

⁴ Vgl. v. a. Dorothea Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld, Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178); Rainer H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels. Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums*, München 1975; Klaus Wolf, *Kommentar zur ›Frankfurter Dirigierrolle‹ und zum ›Frankfurter Passionsspiel‹*, Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe. Ergänzungsbd. 1).

⁵ Als *Materialsammlung unentbehrlich*: Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 Bde., München, Zürich 1987 (MTU 84/85).

⁶ Vgl. Werner Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung. Zur Gattung ›Spiel‹ im Mittelalter. Mit einer Edition von ›Sündenfall und Erlösung‹ aus der Berliner*

müht, lehnt Williams-Krapp nicht nur die Verwendung des Begriffs ›Schauspiel‹ ab, sondern verzichtet auch auf den des ›Spiels‹ und spricht stattdessen von einem ›Lesedrama‹ oder ›Lesetext‹.⁷ Die von ihm aufgestellte Dichotomie zwischen dem an die Aufführung gebundenen Spiel und dem in der Schriftlichkeit verharrenden Text ist mit guten Gründen kritisiert worden. Weder muss die Funktion des Überlieferungsträgers notwendigerweise mit der Zweckbestimmung des Textes übereinstimmen, noch kann die Alternative Aufführungs- versus Lesetext genügen, um der komplexen und variationsreichen Überlieferungssituation des geistlichen Spiels gerecht zu werden.⁸ Angesichts zahlreicher Mischformen, bei denen Aufführungsskripte für die Lektüre bestimmt sind, Lesehandschriften für eine Aufführung herangezogen werden oder Texte Merkmale beider Rezeptionsformen aufweisen, haben Bernd Neumann und Dieter Trauden eine Neubewertung des geistlichen Spiels gefordert. Entscheidend sei weniger, ob die überlieferte Textgestalt auf einer realen Aufführung basiere oder nicht, sondern dass die Texte vor dem geistigen Auge eines Lesers das Bild einer solchen Aufführung entstehen ließen.⁹ In ihrem Begriff der ›imaginären Aufführung‹ deutet sich eine Überwindung der Opposition an, die in der jüngsten Forschungsdiskussion aufgegriffen und entfaltet wird. »Performativität und Textualität im geistlichen Spiel« lautet der programmatische Untertitel des von Erika Fischer-Lichte und Ingrid Kasten herausgegebenen Sammelbands, in dem sich mehrere Beiträge dezidiert mit dem Verhältnis von Aufführung und Schrift auseinandersetzen.¹⁰ In der historisch adäquaten Bestimmung des medialen Status der Spieltexte sieht Cornelia Herberichs eine Möglichkeit, die beiden Forschungsrichtungen,

Handschrift mgq 496, Tübingen 1980 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 28), S. 6, vgl. auch ders., Zur Gattung ›Spiel‹ aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht, in: Georg Stötzel (Hg.), Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven, Teil 2, Berlin, New York 1985, S. 136–143.

⁷ Vgl. Williams-Krapp [Anm. 6], 1980, S. 21 f.

⁸ Vgl. Rolf Bergmann, Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas, in: Herman Braet [u. a.] (Hgg.), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven 1985 (*Mediaevalia Lovaniensia* I 13), S. 314–351, bes. S. 317 f., 322 f., 329; Hansjürgen Linke, Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, in: Volker Honemann, Nigel F. Palmer (Hgg.), *Deutsche Handschriften 1100–1400*, Tübingen 1988, S. 527–588, bes. S. 528, 543; Dieter Trauden, Archetyp oder Aufführung? Überlegungen zur Edition mittelalterlicher Dramen, in: *ABaG* 37 (1993), S. 131–145.

⁹ Vgl. Bernd Neumann, Dieter Trauden, Überlegungen zu einer Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels, in: Ziegeler [Anm. 2], S. 31–48, hier S. 35.

¹⁰ Vgl. Ingrid Kasten, Erika Fischer-Lichte (Hgg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin, New York 2007 (*Trends in Medieval Philology* 11), bes. S. 97–185.

die sich entweder von der Textualität der Überlieferung oder vom Zeichenstatus der Aufführung den Spielen nähern, zu vereinen.¹¹

Die Frage nach der historischen Medialität soll hier aufgegriffen und auf einen Text angewandt werden, der wohl zu den meist rezipierten geistlichen Spielen des späten Mittelalters zählt. Das Donaueschinger Passionspiel ist Gegenstand zahlreicher kulturwissenschaftlicher, aber auch überlieferungsgeschichtlicher Studien.¹² Wie für das geistliche Spiel charakteristisch, ist der Text unikal überliefert; nach einer Untersuchung der Wasserzeichen wird die Handschrift 137 der ehemaligen Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen (jetzt Karlsruhe, Badische Landesbibliothek) in jüngster Zeit auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert.¹³ Der mediale Status des Donaueschinger Passionsspiels scheint festzustehen, erfüllt es doch zahlreiche Kriterien, die von einem Aufführungsskript erwartet werden. Selbstbezeichnung, Publikumsbezug, aufgezeichnete Gesänge, imperativische Formulierungen und Einteilung in Spieltage weisen seine Zugehörigkeit zur Gattung eines Spiels im engeren Sinne aus.¹⁴ Dieser Forschungskonsens soll im Folgenden, angeregt durch den Hinweis von Neumann und Trauden, vermeintlich sichere Kriterien könnten »im Dienste einer intendierten Aufführungsfiktion« stehen,¹⁵ zur Diskussion gestellt werden.¹⁶ Der Versuch, die mediale Relevanz der

¹¹ Vgl. Cornelia Herberichs, Lektüren des Performativen. Zur Medialität geistlicher Spiele des Mittelalters, in: Kasten/Fischer-Lichte [Anm. 10], S. 169–185, hier S. 172. Zur historischen Medialität vgl. auch Carla Dauven-van Knippenberg, Ein Schauspiel für das innere Auge? Notiz zur Benutzerfunktion des Wienhäuser Osterspielfragments, in: Christa Tuczay [u. a.] (Hgg.), *Ir sult sprechen willekomen*. Fs. für Helmut Birkhan, Bern [u. a.] 1998, S. 778–787; Nikolaus Henkel, Mediale Wirkungsstrategien des mittelalterlichen ›Dramas‹. Ein Beitrag zur Konstruktion historischer Intermedialität, in: Karl-Heinz Spieß (Hg.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003, S. 237–263; Elisabeth Meyer, Zur Überlieferungsfunktion des Heidelberger Passionsspiels: Von einer Spielvorlage zur erbaulichen Lektüre?, in: *Leuvense Bijdragen* 90 (2001), S. 145–159.

¹² Als Textgrundlage dient: *Das Donaueschinger Passionsspiel*, nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu hg. v. Anthonius H. Touber, Stuttgart 1985.

¹³ Vgl. Felix Heinzer, *Donaueschinger Passionsspiel*, in: ders. (Hg.), »Unberechenbare Zinsen«. Bewahrtes Kulturerbe. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. Stuttgart ²1994, S. 122 f., Nr. 34. – Zur unikalischen Überlieferung der Spiele grundlegend Trauden [Anm. 8]. Vgl. auch Henkel [Anm. 11], S. 256; Williams-Krapp [Anm. 6], 1985, S. 138.

¹⁴ Explizit bezeichnet Williams-Krapp [Anm. 6], 1985, S. 139, das Donaueschinger Passionsspiel als Aufführungstext. Zu möglichen Kriterien, die über eine Zuordnung entscheiden, vgl. ders. [Anm. 6], 1980, S. 6, 12–20; Bergmann [Anm. 8], S. 315–318; Linke [Anm. 8], S. 530–549; Neumann/Trauden [Anm. 9], S. 34 f.

¹⁵ Neumann/Trauden [Anm. 9], S. 35.

¹⁶ Ähnlich bereits Gerhard Wolf, *Insenzierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung*. Bedingungen und Funktionen der *performance* in Spiel- und Chroniktext-

Schrift zu betonen, erhält seine Legitimation durch historische und überlieferungsgeschichtliche Befunde.

Eine Aufführung des Donaueschinger Passionsspiels ist nicht bezeugt,¹⁷ was angesichts der reichen Quellenlage zu den Spielen des späten Mittelalters bemerkenswert ist und Bedauern hervorgerufen hat.¹⁸ Nach dem Editor der jüngsten Textausgabe, Anthonius H. Touber, deuten die formale Anlage, die Größe des Formats, die gestochene Schrift, das klare System der Abkürzungen, die Absetzung der Zeilen am Versende, die farbliche Kennzeichnung und die ausgeschriebenen Gesänge darauf hin, dass es sich um ein Regiebuch handle. Zudem sei das Donaueschinger Passionsspiel nicht, wie bei Lesehandschriften vielfach üblich, mit anderen Texten zusammengestellt.¹⁹ Die Beweiskraft mehrerer dieser Überlieferungsgeschichtlichen Indizien wurde jedoch in anderem Zusammenhang in Frage gestellt.²⁰ Zudem fehlen auf dem der Handschrift eingelegten Bühnenplan, der auf eine Aufführung verweisen könnte, für das Donaueschinger Spiel notwendige Angaben, so dass keine Inszenierung zu rekonstruieren ist.²¹ Stattdessen lässt das einheitliche und sorgfältige Schriftbild darauf schließen, dass dem Leser ein ›ästhetischer Genuss‹ bereitet werden sollte.²² Textgeschichtlich liegt die Abschrift einer Vorlage vor, wie mehrere Fehler dokumentieren, bei denen sich der Schreiber bei einem Wort oder einer Zeile verlesen hat. Selbst offensichtlich falsche Redezuweisungen werden nicht korrigiert, was gegen eine spätere Verwendung der Handschrift für eine Aufführung spricht.²³ Aufgrund fehlender historischer Zeugnisse und uneindeutiger Überlieferungsgeschichtlicher Indizien kann nur eine Textanalyse über den medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels entscheiden.

ten des Spätmittelalters, in: Jan-Dirk Müller (Hgg.), ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit, Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 17), S. 381–405.

¹⁷ Für diesen Text führt Neumann [Anm. 5] keine Quellenbelege an, Donaueschinger findet nur bei den Spieltexten eine Erwähnung; vgl. Bd. 2, Nr. 3621.

¹⁸ Vgl. Anthonius H. Touber, Einleitung, in: Das Donaueschinger Passionsspiel [Anm. 12], 1985, S. 5–40, hier S. 14: »Leider sind uns weder aus Donaueschingen noch aus Villingen [...] Spielzeugnisse bekannt [...]«. Vgl. auch ders., Passionsspiel und Ikonographie, in: Ziegeler [Anm. 2], 2004, S. 261–272, hier S. 261.

¹⁹ Vgl. Touber [Anm. 18], 1985, S. 22.

²⁰ Vgl. Bergmann [Anm. 8], S. 317; Neumann/Trauden [Anm. 9], S. 34f.; Williams-Krapp [Anm. 6], 1980, S. 20.

²¹ Nach wenig überzeugenden Versuchen, die Skizze dem zweiten Spieltag oder einer verkürzten Aufführung zuzuweisen, wird der Bühnenplan heute dem Villingener Passionsspiel zugeordnet, vgl. Bernd Neumann, [Art.] ›Donaueschinger Passionsspiel‹, in: ²VL, Bd. 2, Sp. 200–203; Henkel [Anm. 11], S. 237. Dagegen bleibt nach Touber [Anm. 18], 1985, S. 31, der Bühnenplan ein Rätsel.

²² Vgl. Wolf [Anm. 16], S. 391.

²³ Vgl. Linke [Anm. 8], S. 542. Dass auch dies kein hinreichendes Kriterium darstellt, betont Trauden [Anm. 8], S. 140.

Der Fokus der Aufmerksamkeit muss dabei auf den Bühnenanweisungen liegen, deren Formulierung über den Verwendungszweck entscheiden kann und durch deren Umfang sich der Text auszeichnet.²⁴ Diese Anweisungen nehmen auf eine Aufführung Bezug, sind gleichzeitig jedoch so ausführlich, dass sie zu eigenständigen Partien werden, die neben den Haupttext treten und selbst Sinn konstituieren. Ihr narrativer Charakter, der nicht mit der Funktion des Überlieferungsträgers zu erklären ist, wird zunächst beleuchtet. Anschließend werden die performativen Aspekte, die selbst in der Textualität gattungskonstitutiv bleiben und in theatrale und rituelle Elemente zu differenzieren sind, untersucht.²⁵ Neben Anweisungen, die dem Spielgeschehen mit Distanz evozierenden (»als ob«-)Bemerkungen Rechnung tragen, finden sich Publikumsansprachen, die den religiösen Charakter betonen und zur Partizipation einladen. Ziel ist, die textuellen und performativen Strategien des geistlichen Spiels am Donaueschinger Passionsspiel exemplarisch zu bestimmen.

1. Bühnenanweisungen als Indikator der Medialität

Bühnenanweisungen, die auch als Regie- oder Szenenanweisungen bezeichnet werden, sind eine eigene Textsorte, für Dramen generell typisch und in den Spielen des Mittelalters besonders ausgeprägt.²⁶ Sie ergänzen den Dialog um epische Partien, die bei der Lektüre das imaginäre Bühnengeschehen illustrieren und bei einer Inszenierung in Bewegung umgesetzt werden. Das für das geistliche Spiel charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Textualität und Performativität kommt dabei in besonderer Weise zum Tragen. Einerseits bleiben die Bühnenanweisungen – im Unterschied zur Figurenrede – in ihrer Versprachlichung an die Schriftlichkeit gebunden und sind per se für die Lektüre bestimmt, andererseits wollen sie eine Anleitung für den performativen Vollzug geben und werden bei der Aufführung in eine »Kommunikation der Körper«²⁷ überführt.

Die verschiedenen Funktionen von Haupt- und Nebentext haben ihren Niederschlag in der Einrichtung der Handschrift, in der die Anweisungen durch die Verwendung roter Tinte klar von dem schwarz geschriebenen

²⁴ Vgl. Neumann [Anm. 21], Sp. 202; Schulze [Anm. 3], 2003, S. 223; Touber [Anm. 18], 1985, S. 35; Wolf [Anm. 16], S. 385f.

²⁵ Zum Ritualbegriff vgl. Hans-Georg Soeffner, *Die Auslegung des Alltags*, Bd. 2: *Die Ordnung der Rituale*, Frankfurt/M. 1992, S. 105–108. Zum Begriff der Performativität vgl. Hans Rudolf Velten, *Performativität*, in: Claudia Benthien, *ders.* (Hgg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek 2002, S. 217–242.

²⁶ Vgl. allgemein Klaus Weimar, [Art.] *Regieanweisung*, in: RLW, Bd. 3, S. 251–253.

²⁷ Wolf [Anm. 16], S. 390.

Haupttext abgesetzt sind, gefunden. Die konkrete Überlieferungsform des Donaueschinger Passionsspiels im Medium der Schrift wird in den Bühnenanweisungen thematisiert. Sämtliche in den Text integrierten Gesänge werden unter Bezugnahme auf ihre folgende Aufzeichnung eingeleitet: *vff/ das selb fachen die engel an ze singen dis nach geschriben gesang* (V. 1620 c–e).²⁸ Das Demonstrativpronomen, *dis*, wird durch das Partizip, *nach geschriben*, expliziert und die schriftliche Überlieferung des Gesangs exponiert.

Inhaltlich liefern die Bühnenanweisungen des Donaueschinger Passionsspiels vielfältige Informationen, die sich auf das Verhalten, die Anordnung und die Ausstattung der Darsteller beziehen können. Unter den zahlreichen Angaben fällt vor allem die ausgeprägte Gebärdensprache auf.²⁹ Über den biblischen Prätext hinaus, der etwa von der Wasser schöpfenden Samariterin, der Salbung einer Sünderin und der Fußwaschung berichtet,³⁰ werden viele Gesten eingeführt, die eine Figurenrede illustrieren. So weist der Salvator den Teufel bei der Versuchung nicht nur mit Worten zurück, sondern stößt ihn mit der Hand von sich (V. 420 a–b). Ebenso nimmt Cayphas die Ehebrecherin, die er mit Worten vorführt, bei der Hand und zeigt sie Jesus (V. 924 c–e), oder der Anführer der jüdischen Verschwörer, Urias, winkt Judas zu sich (V. 1690 c–d), bevor er ihm ein Geldangebot für den Verrat unterbreitet.

Mehrere Bühnenanweisungen dienen der Raumregie und beschreiben die Anordnung der Darsteller so, dass die Figuren- und die Handlungskonstellation zum Ausdruck kommen. Wenn sich der Teufel und der Salvator von unterschiedlichen Seiten auf den Berg begeben, auf dem die Versuchung Christi stattfinden soll (V. 392 a–e), oder wenn Judas vor dem letzten Abendmahl, sein Geld zählend, getrennt von allen Jüngern sitzt (V. 1778 d–e), wird die Opposition zwischen Christus und seinen Jüngern auf der einen und dem Teufel und Judas auf der anderen Seite veranschaulicht.

Zudem erteilt der Nebentext Informationen über Requisiten oder Kostüme; so gehören Tischdecke und Kelch zur Ausstattung des letzten Abendmahls (V. 1778 b). Die Schwerter von Petrus und Andreas und der Harnisch der Juden kennzeichnen die bedrohliche Situation vor der Gefangennahme Jesu (V. 1923 a–c), während goldene Krone und weiße Sieges-

²⁸ Vgl. auch V. *42f., 471c–f, 1570m–o, 2031e–f, 3697b–d, 3907b–d, 3930e–f, 3940a–c, 4090c–d, 4101b–d, 4109a–b, 4147a–c, 4155a–b, 4158a–b.

²⁹ Vgl. auch Hans Heinrich Borchardt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935, S. 30; Kasten [Ann. 3], S. 349; Toubert [Ann. 18], 2004, S. 265f.; Wolf [Ann. 16], S. 386. – Zur Bedeutung der Gebärde im geistlichen Spiel siehe Anke Roeder, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern – Osterspiele*, München 1974 (MTU 49).

³⁰ Vgl. Joh 4,1–26; 12,1–22; 13,1–20.

fahne mit rotem Kreuz den Triumph des Auferstandenen illustrieren (V. 3893i–k).

Andere Bühnenanweisungen beschreiben eine Stimmungslage oder eine emotionale Reaktion auf ein Geschehen und verlebendigen so die Figuren.³¹ Der Tanzpartner Maria Magdalenas wird als fröhlich charakterisiert (V. 116b, 117), die Jünger wundern sich über die Unterhaltung Jesu mit einer samaritanischen Frau (V. 722b), die Juden sind wiederholt zornig (V. 874b, 896a, 1114b–c, 1552d) und Petrus zeigt sich furchtsam und erschrocken, als er seinen Meister verrät (V. 2391a–b, 2397d).

In der Forschung wurde von der Detailliertheit und Ausführlichkeit der Bühnenanweisungen, die sich von der Gestik über Körperhaltung und Requisiten bis hin zu Affekten erstrecken, auf die Intention des Verfassers geschlossen, möglichst genaue Vorgaben für eine Aufführung zu erstellen: »Umfang und durchdachte Konzeption [lassen] immer wieder erkennen [...], in welchem Maß der Bearbeiter alle für eine Inszenierung wichtigen Fakten zu berücksichtigen sucht [...].«³² Verzichtet man hingegen auf die Prämisse, das Donaueschinger Passionsspiel sei als Aufführungsskript konzipiert, dann sind aus den Bühnenanweisungen andere Schlussfolgerungen zu ziehen. Eine solche Position entwickelt Gerhard Wolf, der ihnen die Qualität grundsätzlicher dramaturgisch-poetologischer Überlegungen bescheinigt, in denen über den Zusammenhang von Alltags- und Bühnenrealität reflektiert, Wirklichkeit inszeniert und die Aufführungssituation literarisiert würden.³³ An diese Beobachtungen gilt es anzuknüpfen, um die Frage nach dem medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels zu beantworten.

2. Textualität

Statt die Bühnenanweisungen als Zeugnis einer vergangenen oder als Anleitung für eine künftige Aufführung zu interpretieren, sollen zunächst die Indizien untersucht werden, die für eine Verortung des Donaueschinger Spiels in der Schriftlichkeit sprechen. Auffallend ist bereits die für die Formulierung der Bühnenanweisungen gewählte Sprache. Der Nebentext ist fast ausschließlich in der Volkssprache abgefasst, nur an einzelnen Stellen findet sich eine lateinische Angabe wie *hic loquitur achas*

³¹ Daher versteht Kasten [Anm. 3], S. 349f., sie als Medium der Emotionalisierung.

³² Neumann [Anm. 21], Sp. 202. Ähnlich argumentiert Schulze [Anm. 3], 2003, S. 223f.: Die Anweisungen seien »derart ausformuliert, daß man [...] die performative Umsetzung des Spieltextes in eine Aufführung viel genauer rekonstruieren kann als bei den meisten Spielen [...].«

³³ Vgl. Wolf [Anm. 16], bes. S. 391.

(V. 3438 a), oder es ist ein deutsch-lateinischer Mischtext entstanden: *hic loquitur petrus ab* (V. 2095 a). Dieses Versehen, das möglicherweise schon in der Vorlage vorhanden war, lässt auf die größere Vertrautheit des Verfassers mit lateinischen Wendungen schließen, deren deutsche Übertragung auf einer zweckorientierten Entscheidung beruhen muss. Der Gebrauch der Volkssprache legt nahe, dass die Bühnenanweisungen für dieselbe Rezeptionsform und die gleichen Adressaten bestimmt sind wie der Haupttext.³⁴

Das formale Kriterium der Sprachwahl lässt sich durch stilistische Beobachtungen stützen. Kennzeichnend für Drama und Spiel ist die direkte Rede der beteiligten Figuren, die miteinander in den Dialog treten. Die Bühnenanweisungen verbinden einzelne Äußerungen, sie nennen den jeweiligen Sprecher, teils auch die Adressaten und veranschaulichen so die Kommunikationssituation. Während sich andere Spiele meist mit der Namensnennung und einer häufig elliptischen *inquit*-Formel begnügen,³⁵ werden im Donaueschinger Passionsspiel zahlreiche Synonyme benutzt: *Dar vff antwürt matusalem vnd spricht* (V. 160 a–b). Verschiedene Verbformen, wie *antwürgen*, *anfachen* oder *reden*, werden mit der festen Formel *vnd spricht* kombiniert, die die epischen Ausführungen stets beendet und die Figurenrede einleitet. Die üblichen Doppelungen sind sogar verdreifacht, wenn es heißt: *Dar vff antwurt aber der saluator / und fraget simon und spricht* (V. 252 a–b). Diese Synonymenbildung, die nur bei der Lektüre ersichtlich ist, widerspricht der Schreibökonomie, der ein Regiebuch unterliegt.

Des Weiteren ist die narrative Funktion der Bühnenanweisungen hervorzuheben, die die Begegnung von Figuren vorbereiten, so dass eine Kommunikation überhaupt möglich ist: *Vff dise red stat iudas vff vnd gat / zû Cayphas vnd so in cayphas gesicht / Spricht er zû im* (V. 1870 a–c). Erst nachdem Judas zu Cayphas gelangt ist, können die beiden miteinander verhandeln. Dabei beschränken sich die Angaben nicht nur auf den Ortswechsel, sondern ganze Bewegungsabläufe werden über die einzelnen Etappen, *vffstan*, *gan*, *sehen* und *sprechen*, genau geschildert. Durch temporale Adverbien erfolgt eine Überleitung zwischen den einzelnen Szenen und werden die Ereignisse in eine chronologische Folge gebracht. So wird

³⁴ Anders als etwa im Frankfurter Passionsspiel (im Folgenden: FP), in dem der Nebentext durchgängig in lateinischer Sprache abgefasst und nur für den Spielleiter gedacht ist. Vgl. Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel. Mit den Paralleltexten der ›Frankfurter Dirigierrolle‹, des ›Alsfelder Passionsspiels‹, des ›Heidelberger Passionsspiels‹, des ›Frankfurter Osterspielfragments‹ und des ›Fritzlärer Passionsspielfragments‹, hg. v. Johannes Janota, Tübingen 1996 (Die Hessische Passionsspielgruppe 1).

³⁵ Vgl. FP: *Dauid respondit* (vor V. 33), *Augustinus dicit* (vor V. 79), *Salomon* (vor V. 93) etc.

die Begegnung des Auferstandenen, der seiner Mutter erscheint, mit der folgenden Wächterszene über die Betonung von Nach- und Gleichzeitigkeit von Ereignissen verbunden: Im Anschluss an die Rede (*dem nach*, V. 4048a) verneigen sich beide, dann (*den*, V. 4048b) tritt der Salvator ab. Im selben Moment (*in dissem*, V. 4048d) erwacht der erste Wächter, der neben dem Grab eingeschlafen war. Seine verschiedenen Handlungsweisen, vom Schauen über das Aufstehen und Wachrütteln seines Begleiters bis zum Sprechen, werden durch die im Sinne einer Nachordnung gebrauchte Konjunktion ›und‹ beschrieben: *vnd lûgt vmb sich vnd wüst / da mit uff vnd stost samson mit / einem füß vnd spricht* (V. 4048f–h). Die wenigen Beispiele, deren Zahl sich beliebig erweitern ließe, belegen, dass die Bühnenanweisungen den narrativen Kontext bilden, in den die Figurenreden eingeordnet werden.

Zu den Bedingungen der mittelalterlichen Simultanbühne gehört, dass alle Spieler stets für das Publikum sichtbar bleiben. Der Eindruck der Sprunghaftigkeit, der bei der Lektüre entsteht, wenn eine Figur zu reden beginnt, ohne dass ihre Ankunft angekündigt wird, ist durch die Anwesenheit der Darsteller an bestimmten Bühnenorten zu erklären. Auf der Simultanbühne können mehrere Handlungen parallel ablaufen, bestimmte Szenen als Bühnenbild festgehalten und Handlungsstränge später problemlos wieder aufgenommen werden. Umso bemerkenswerter ist, dass die Bühnenanweisungen des Donaueschinger Passionsspiels explizit an Szenen anknüpfen und in Erinnerung rufen, was die Zuschauer einer Inszenierung unmittelbar vor Augen haben. Vor dem Aufbruch des Salvators und seiner Jünger wird nach der Auseinandersetzung der Samariterin mit den skeptischen Schriftgelehrten auf die Rahmensituation, das Essen am Brunnen, verwiesen und eine Selbstverständlichkeit, das Beiseitelegen der Speise, ausformuliert (vgl. V. 776a–d). Auf diese Weise wird die szenische Repräsentation durch eine Narration ersetzt, die auch bei der Lektüre eine imaginäre Simultanhandlung erzeugt.

Der Nebentext ist zum Teil so ausführlich, dass manche Partien des Donaueschinger Passionsspiels eher epischen als dramatischen Charakter haben und ein sinntragender Text entsteht. Dies zeigt das Beispiel der Szene am Ölberg, wohin sich der Salvator mit seinen Begleitern Petrus, Johannes und Jacobus zurückzieht, um alleine zu beten (vgl. V. 2007a–2031f).³⁶ Das Gebet Jesu und seine Mahnungen an die Jünger sind von

³⁶ Die Orientierung an den Evangelien und die Einflüsse der Ikonographie thematisiert Cobie Kuné, *Christi Gebet am Ölberg ... Das Gebet im Garten Gethsemane im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, in: Katja Scheel (Hgg.), *Et respondeat*. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters. Fs. für Johan Nowé, Leuven 2002 (*Mediaevalia Lovaniensia* I 32), S. 29–50, bes. S. 42.

umfangreichen epischen Ausführungen umgeben. Diese Bühnenanweisungen haben zunächst die Funktion, Anschaulichkeit zu erzeugen, ohne dass alle Vorgaben, z. B. der blutige Schweiß, auf der Bühne ohne weiteres darstellbar sind. Wie für das Donaueschinger Passionsspiel typisch wird das jeweilige Verhalten der Figuren, Einschlafen bzw. inständiges Gebet, durch die Körperhaltung zum Ausdruck gebracht. Mehrere Gebärden sind der Messfeier entlehnt und liturgisch kodiert. Die geöffneten Arme des Salvators entsprechen der Haltung des Priesters bei der Wandlung; die Prostratio, die in der kirchlichen Liturgie ihren festen Platz hat,³⁷ demonstriert seine Ergebenheit gegenüber Gott, und das zum Vergleich herangezogene Vaterunser knüpft an die Gebetspraxis der Gläubigen an.³⁸ Die aufgeführten Requisiten, Kelch und Kreuz, versinnbildlichen die Bitte Jesu, den Kelch von ihm zu nehmen, und antizipieren sein Leiden bis in den Tod.

Der Nebentext beschränkt sich jedoch nicht auf diese für eine Inszenierung hilfreichen Informationen, sondern bietet eine eigenständige Narration, die die Bedingungen ihres Erzählens reflektiert. Durch die Beschreibung des Ortswechsels, von der Einsamkeit zum Schlafplatz der Jünger, wird der Wechsel zwischen Mono- und Dialog motiviert und eine stimmige Handlungsfolge hergestellt. Über die Chronologie der einzelnen Sequenzen hinaus geben die Bühnenanweisungen auch Dauer und Frequenz der Handlungen an. Nachdem der Salvator eine Zeitspanne, die dem Sprechen eines Paternosters entspricht, still gebetet hat, steht er auf und geht zu seinen Jüngern, die er schlafend findet. Diese Szene wiederholt sich, so dass der Salvator insgesamt dreimal seine Jünger verlässt, die er zuvor – vergeblich – zur Wachsamkeit und zum Gebet aufgerufen hat. Obwohl sich Jesus und die Jünger jeweils analog verhalten, wird ihr Handeln stets ausformuliert und nicht etwa durch einen Verweis wie ›etc.‹ oder ›supra‹ ersetzt.³⁹ Stattdessen wird die Parallelität durch die erneute wörtliche Beschreibung ihres Handelns, durch die Verwendung von Zahlworten, *zum dritten / mal* (V. 2027 d), und temporalen Adverbien, *wie vor* (V. 2011 b), gleich mehrfach betont. Diese Hervorhebung paradigmatischer Bezüge zeigt den poetologisch-reflexiven Charakter der Bühnenanweisungen.

Die angeführten Indizien, die die Bedeutung der Textualität herausgestellt haben, sind noch um einen exegetischen Aspekt zu ergänzen. Ein-

³⁷ Vgl. Rudolf Suntrup, Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts, München 1978 (MMS 37), S. 166–169, 172–178.

³⁸ Gegen die biblische Reihenfolge, in der Jesus bereits in der Bergpredigt zu beten lehrt (vgl. Mt 6,9–13).

³⁹ Diese typisch dramaturgische Texteinrichtung, die der Schreibökonomie dient, aber den Lesefluss unterbricht, gilt es, bei einem Lesetext zu vermeiden; vgl. Meyer [Ann. 11], S. 154.

zelle Anweisungen sind so formuliert, dass sie sich einem Kommentar annähern. Mehrfach wird das Verhalten der Juden gegenüber Jesus als *untugendlich* bezeichnet (V. 2182b, 2539b–c, 3074e), was eher einer moralischen Bewertung als einer Verhaltensbeschreibung gleichkommt. Auch das Handeln des Pilatus, dessen Mitschuld am Kreuzestod insgesamt deutlicher als in anderen Spielen herausgestellt ist,⁴⁰ wird indirekt getadelt: *pilatus [...] gupt die vrteill / über das vnschuldig blüt* (V. 3022c–d, Hervorhebung R. T.). Das Mitgefühl des Verfassers gilt dagegen der Ehebrecherin, *dem armen fröwly* (V. 936f), die die Juden vorführen und steinigen lassen wollen. Über diese Formulierungen erfolgt eine Rezeptionslenkung, die nur bei der Lektüre zum Tragen kommt.

Die bisherigen Beobachtungen bezogen sich ausschließlich auf die an die Textualität gebundenen Bühnenanweisungen, ohne darauf beschränkt werden zu müssen; bemerkenswerterweise wird Schriftlichkeit sogar auf der Handlungsebene des Spiels ausgestellt. Das in mehreren Passionsspielen vorhandene Motiv der Kreuzesinschrift weist im Donaueschinger Spiel Besonderheiten auf. So verlangt Pilatus dezidiert nach einem Literaten, *nu muss ich einen schriber hann / der mir hie schribe von disem man* (V. 3395f.), und betrachtet die Verschriftlichung als ein Medium der Beglaubigung und Verkündigung, *da mit ich mache offenbar / wer er sij der gantzen schar* (V. 3397f.).⁴¹ Ausführlich wird in den Bühnenanweisungen berichtet, wie sich der Schreiber hinsetzt und auf einer Tafel zunächst in hebräischer, dann in griechischer und schließlich in lateinischer Sprache Jesus als König der Juden bezeichnet. Im Unterschied zum Lukas- und Johannesevangelium, die die Dreisprachigkeit nur erwähnen, werden die verschiedenen Versionen sogar wörtlich wiedergegeben.⁴² Dies lässt sich als Indiz dafür werten, dass die Schriftlichkeit nicht nur medial bedingt ist, sondern das Donaueschinger Passionsspiel auch konzeptionell in ihr verankert ist.

Die These, dass der Text in dieser Form für eine schriftgestützte Rezeption bestimmt ist, kann auch den Mangel oder das Überangebot an Information erklären, den die Bühnenanweisungen beinhalten. Manche Personennamen, wie der des blinden Lucillus und der Rachels, der Mutter des Jünglings von Naim, oder die der Juden Achas, Ysack, Lamech u. a., wer-

⁴⁰ Im FP sucht Pilatus die Juden mehrfach von der Unschuld Jesu zu überzeugen (vgl. V. 3230, 3412f.), resigniert zwar, spricht aber kein eigenes Urteil (vgl. V. 3522–3537).

⁴¹ Im FP zeigt Pilatus die Inschrift, ohne dass ihr Entstehungsprozess thematisiert wird (vgl. vor V. 3773).

⁴² Touber [Anm. 18], 2004, S. 268–271, weist auf Parallelen in der Malerei hin. Vgl. auch ders., Anmerkungen, in: Das Donaueschinger Passionsspiel [Anm. 12], S. 162–314, hier S. 301.

den ausschließlich im Nebentext erwähnt.⁴³ Während dies bei den mehrfach auftretenden Gegnern Jesu die Funktion haben kann, die verschiedenen Antagonisten zu differenzieren und ihnen ein individuelles Profil zu verleihen, ist nicht einsichtig, weshalb einem Kranken ein Name zugewiesen wird, ohne dass er in der Spielhandlung aufgegriffen wird. Diese Kenntnis, die auf außerbiblichen Traditionen beruht, ist nur für den Leser der Bühnenanweisungen bestimmt. Das ›dramatische Defizit‹ muss durch die Lektüre kompensiert werden.

An anderen Stellen werden im Nebentext Handlungen beschrieben, die dem Haupttext eindeutig zu entnehmen sind. Auf diese Weise entsteht ein ›epischer Überschuss‹, der einen selbsterklärenden Sachverhalt beinhaltet. Diese Doppelungen häufen sich nach der Gefangennahme Jesu, als er der Gewalt seiner Peiniger hilflos ausgesetzt ist. Ein Großteil der Quäleihen, die der Salvator erdulden muss, wird sowohl in den Bühnenanweisungen als auch in der Figurenrede versprochen. Dazu zählen das Verbinden der Augen, der Schlag auf die Wange, das Ausreißen einer Locke, das Verdrehen des Kopfes, der Schlag auf den Kopf, das Ziehen an Haar und Bart, das Hochreißen, die Ohrfeige und der Fußtritt. Auch die Stationen seines Leidens nach der Verurteilung, von der Fesselung über die Geißelung und Dornenkrönung bis hin zur Kreuzigung, werden episch und dramatisch präsentiert.⁴⁴ Solche Doppelungen müssen nicht als störend empfunden und als Beleg für die Bestimmung des Textes für eine Aufführung gewertet werden, vielmehr lässt sich gegenteilig argumentieren: Durch die zweifache Benennung in Haupt- und Nebentext wird bei der Lektüre ein Effekt erzielt, der der sprachlichen Ankündigung und körperlichen Umsetzung in der Aufführung entspricht: Das Leiden Christi wird multipliziert und somit besonders exponiert.⁴⁵

Es bleibt festzuhalten, dass die angeführten sprachlichen, stilistischen, narratologischen, poetologischen und exegetischen Aspekte der Annahme widersprechen, es handle sich bei den Regieanweisungen des Donau-

⁴³ Vgl. V. 459b (Lucillus), V. 776h, 1570d (Rachel), V. 1578c, 1626a, 3438a (Achas), V. 838b, 2156d, 2314a, 2779a (Ysack), V. 510b, 524a, 596b, 900a (Lamech).

⁴⁴ Vgl. V. 2265–2286, 2858–2887, 2907–2915, 3304a–3380.

⁴⁵ Eming [Anm. 3], S. 17, führt aus, dass Grausamkeiten, die auf der Bühne nur begrenzt darstellbar sind, sprachlich ausgeübt und so vergegenwärtigt werden. Es handle sich nicht mehr um »das Sehen der Qual, sondern um das qualvolle Imaginieren«. – Wenn die Handlung durch Sprache und Imagination ersetzt wird, dann hängt ihre Wirkung nicht mehr von einer realen Aufführung ab. – Zur Bedeutung der Sprache bei der Folter vgl. auch Jan-Dirk Müller, Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens (Hgg.), Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997 (Geschlechterdifferenz und Literatur 7), S. 75–92, hier S. 79f.

eschinger Passionsspiels um bühenfunktionale Vorgaben. Anstatt von einer vergangenen Aufführung zu zeugen oder zu einer künftigen Inszenierung anzuleiten, konstruieren, strukturieren und interpretieren sie den narrativen Text, in dessen Kontext die Figurenreden einzuordnen sind. Quantität und Qualität der Bühnenanweisungen legen nahe, dass sie nicht in einer Aufführung konkretisiert und eliminiert werden sollten, sondern dass das Donaueschinger Passionsspiel als Lesetext konzipiert ist.

3. Theatralität

Ungeachtet ihrer materiellen Realisierung könnten die Spiele nicht von der imaginativen Dimension getrennt werden, argumentiert Christian Kiening, da sie der Unterscheidung zwischen Aufführung und Text vorausläge.⁴⁶ Die Bindung des Donaueschinger Spiels an die Textualität muss daher nicht zwangsläufig zu einer geänderten Rezeptionsweise führen, vielmehr bleibt die Aufführungssituation durch bestimmte Formulierungen präsent. Die Bühnenanweisungen versuchen nicht nur, durch Gestik und Requisiten Anschaulichkeit zu erzeugen, sondern bedienen sich theatraler Strategien, um eine imaginäre Inszenierung zu evozieren.

Nach seiner Selbstaussage will das Donaueschinger Passionsspiel als Hinführung zu einer Aufführung verstanden werden: *Hie nach volget das register des / lidens Ihesu cristi vnsers behalters / zu Sprüchen gesetzt in mass das / man das der welt zû gût vnd andacht woll spillen mag [...].* (V. *1–5) Diese Spielsituation, die auf Performativität angewiesen ist, wird in den Bühnenanweisungen jedoch vollständig narrativ vermittelt. Sowohl die Vorbereitungen für die Inszenierung, die Einrichtung der Bühnenorte und die Bekleidung mit Kostümen, als auch das Verhalten der Zuschauer sind im Medium der Schrift festgehalten: *Item vnd wen das obgesch/riben alles nach sinem / wassen zû gericht ist vnnnd / yederman nach sinem stat cleidet / [...] vnd man an den platz / kompt vnd man das volck / geheit sitzen vnd schwigen / so fahent die engel an [...].* (V. *33–41) Wie das Spielgeschehen zu Beginn mit der erzählten Aufführungssituation, der Ankunft der Zuschauer, eingeleitet worden ist, endet

⁴⁶ Vgl. Christian Kiening, Präsenz – Memoria – Performativität. Überlegungen im Blick auf das Innsbrucker Fronleichnamsspiel, in: Kasten/Fischer-Lichte [Anm. 10], S. 139–168, hier S. 149. In Abgrenzung von der sprachlich-semiotischen Dimension der Sprechakttheorie und von der mimetischen Performanz der Theaterwissenschaften versteht Kiening Performativität als eine dem Text eingeschriebene »prinzipielle Ereignishaftigkeit eines Vollzugs«, eine kommunikative Praxis, die auf Prozessualität und Gemeinschaftlichkeit basiert (ebd., S. 140, 147).

der erste Spieltag mit dem gemeinsamen Aufbruch, durch den sie in die Alltagsrealität entlassen werden: *den gat iederman heim* (V. 1728e). Am zweiten Tag wiederholt sich diese Rahmung: *Item morndis so man wider in den / platz kumpt fachend die an singenn* (V. 1728f–g).⁴⁷

Der literarische Entwurf einer Rezeptionssituation, bei der die Darsteller kostümiert an dem ihnen zugewiesenen Bühnenort stehen und die Zuschauer ihren Sitzplatz einnehmen, wird im Spielverlauf wachgehalten. Auf der mittelalterlichen Simultanbühne erhält jeder Darsteller einen festen Standort, zu dem er sich zu Beginn des Spiels begibt, an dem er agiert oder an den er nach Ende seines Einsatzes zurückkehrt. Auf diese Bühnensituation nehmen mehrere Regieanweisungen des Donaueschinger Passionsspiels Bezug: *Nu gat ieder man wider an sin / stat* (V. 516a–b, vgl. auch V. 818). Nach einzelnen Szenen müssen der Salvator, seine Jünger und die Engel ebenso wieder ihren Platz einnehmen, wie sich die Juden in den Tempel begeben.⁴⁸ Detailliert wird die Kulisse beim Selbstmord des Judas beschrieben, dessen Höllenfahrt mit Hilfe einer aufwendigen Bühnenkonstruktion dargestellt werden soll. Von einem Baum oder einer Leiter wird ein Seil gespannt, das bis in die Hölle führt. Mit Hilfe von Rollen, die an dem Seil befestigt werden, kann Judas, verankert durch einen Haken, gemeinsam mit dem auf einem Bänkchen sitzenden Beltzeubub direkt zur Hölle fahren (vgl. V. 2437a–2505g). Unabhängig von der konkreten Rezeptionsform reproduzieren diese Regieanweisungen eine Aufführung, indem sie die Handlung als Bühnengeschehen kenntlich machen.

Zu den Anweisungen, die auf eine Bühne explizit Bezug nehmen, treten solche, die ein bestimmtes Verhalten vorschreiben. Performative Elemente sind für diese Textsorte generell konstitutiv, da Bühnenanweisungen ungeachtet ihrer Bindung an die Textualität das nichtsprachliche Verhalten der Figuren schildern und eine körperliche Umsetzung dieser Beschreibung bei einer Aufführung fordern. Besonders deutlich kommt diese Bestimmung in der Verwendung von Imperativformen zum Ausdruck: *in dem selben maria zwürent / oder dristund sol nider sincken* (V. 3208c–d). Analoge Formulierungen, die dem Begriff der Bühnenanweisung im strengen Sinne des Wortes entsprechen, werden im Donaueschinger Spiel mehrfach gewählt. Während eine Verhaltensvorgabe für die Darsteller nur

⁴⁷ Aufgrund der unvollständigen Überlieferung fehlt eine Bühnenanweisung, die das Verhalten des Publikums am Ende des Passionsspiels beschreibt.

⁴⁸ Vgl. V. 439a–c, 660a–b, 1544a–b, 1650c. Wie eine Bühnenaufteilung aussehen kann, zeigt neben dem im Donaueschinger Passionsspiel eingelegten Bühnenplan der Rekonstruktionsversuch Wolfs [Ann. 4], S. 411–452, zum Frankfurter Passionsspiel.

vereinzelt imperativisch erfolgt,⁴⁹ beziehen sich diese Anweisungen vor allem auf die bühnenwirksame Inszenierung, die mit Hilfe bestimmter Requisiten oder besonderer Effekte erreicht werden soll:

Zweimal, bei dem Einzug in Jerusalem und bei der Auferstehung des Salvators, *sol ein tonner klapff mit büchsen / gemacht werden* (V. 3893 d–e, V. 1620 a–c), um die heilsgeschichtliche Bedeutung beider Ereignisse herauszustellen. Die Beschaffenheit des Schweißstuches der Veronika wird mit den Worten beschrieben: *an dissem tûch sol / ein veronica gemalet sin* (V. 3188 d–e).⁵⁰ Insbesondere die Bösartigkeit des Judas wird sorgfältig in Szene gesetzt. Nachdem er dem Salvator beim letzten Abendmahl heuchlerisch seine Treue versichert hat, *sol iudas ein swartzen vogel by / den füssen in daz mull nemen das es / flocke* (V. 1864 a–c). Im Anschluss an seinen Selbstmord wird der schwarze Vogel ein weiteres Mal benötigt: *iudas sol ein schwartzen vogel vnd / ettwas tärmen vor im büsen han [...]* (V. 2505 a–d).

Mit den imperativischen Bühnenanweisungen, die über die Handlungsvorgabe die Spielsituation markieren, korrespondieren die zahlreichen ›Als-ob‹-Formulierungen, die das Donaueschinger Passionsspiel auszeichnen. In der Forschungsliteratur werden diese Stellen als Beleg dafür gewertet, dass der Darsteller nicht mit der zu verkörpernden Figur identifiziert werde und sich seiner Rolle immer bewusst sein solle.⁵¹ Ein solches modernes Verständnis eines Schauspielers, dem die mittelalterliche Furcht vor einem nie ganz kontrollierbaren Umschlag eines Spiels in Realität widerspricht,⁵² erscheint jedoch anachronistisch. Stattdessen ist zu fragen, welche weiteren Funktionen eine ›als ob‹-Formulierung erfüllen kann, außer einen Abstand des Spielers zu seiner Rolle erzeugen.

Zum einen können diese Bühnenanweisungen die Diskrepanz zwischen Wollen und Tun offenlegen.⁵³ Die Jünger am Ölberg *tünd als ob sy betten* (V. 2007 b), bevor sie aufs Neue vom Schlaf übermannt werden. Judas erblickt den Salvator, den er zuvor selbst ausgeliefert hat, bei seinen Peinigern und *tût / als ob er erschreck* (V. 2421 g–h). Der scheinbar mitleidige Pilatus – *hie sol pilatus tün vnd er sünffzen / als ob in der saluator vbel er/barmet* (V. 2929 a–c) – wird wenig später sein Urteil über Jesus fällen. Somit werden solche Handlungen mit einem Distanz signalisierenden ›als

⁴⁹ Vgl. auch V. 1570 c, 2027 i–j, 2089 a, 3094 c.

⁵⁰ An dieser Stelle liegt eine fehlerhafte Zuschreibung vor, gemeint ist ein Bild des Salvators.

⁵¹ Vgl. Borchardt [Anm. 29], S. 30; Neumann [Anm. 21], Sp. 202; Touber [Anm. 42], S. 267.

⁵² Vgl. Ingrid Kasten, Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, in: dies./Fischer-Lichte [Anm. 10], S. VII–XXII, hier S. XV; Jody Enders, The Devil in the Flesh of Theater, ebd., S. 127–138.

⁵³ Vgl. auch Wolf [Anm. 16], S. 387.

ob« versehen, bei denen Intention und Verhalten sich widersprechen bzw. Unstimmigkeiten zu vorherigen oder künftigen Entscheidungen bestehen.

Für das Gattungsverständnis des Spiels relevanter ist hingegen die zweite Funktion dieser Formulierungen: Sie betonen den Unterschied zwischen biblischem Bericht und szenischer Repräsentation. Während im Lukasevangelium einer der Begleiter Jesu bei dessen Gefangennahme dem Diener des Hohenpriesters das Ohr abschlägt, von seinem Meister zurechtgewiesen wird und dieser den Mann heilt,⁵⁴ werden diese Ereignisse auf der Bühne nachgeahmt. Petrus schlägt Malchus, *als ob im ein or ab sy* (V. 2116h), der Salvator tritt hinzu und *thūt glich / als er im daz or wider an satzt* (V. 2116i–j). Das Heilshandeln Christi wird zwar im Passionsspiel imitiert, doch ohne je Identität herstellen zu können. Dies erklärt, weshalb der Akzent bei mehreren »Als-ob«-Formulierungen auf den Wundertaten Jesu liegt. So wird in der Szene der Auferweckung des Jünglings von Naim keineswegs das Verhalten aller Figuren als gespielt bezeichnet: *do koment für man mit einer / totten bor dar vff lit ein / knab als ob er tod were vnd / gat der bar nach rachel vnd / Spricht* (V. 776e–i). Eine »als ob«-Handlung ist nicht etwa die Trauerklage der Mutter über ihr einziges Kind, sondern allein der Tod des Sohnes, der in der Spielhandlung wieder zum Leben erweckt wird. Auf der Bühne geschehen, anders als in der Bibel, keine realen Heilungen und Auferweckungen, sondern sie werden gespielt. Daher müssen sich die Darsteller so verhalten, als ob sie gestorben oder erkrankt wären, damit der Salvator ihnen helfen kann.⁵⁵ Die so formulierten Bühnenanweisungen erinnern an den »Fiktionskontrakt«⁵⁶, den die Rezipienten des Passionsspiels eingegangen sind, und markieren nicht nur die Grenze zur Alltagsrealität, sondern primär die Differenz zwischen fiktionalem Spiel und dogmatischem Heilsgeschehen.⁵⁷

Verhaltensvorgaben, die den Spielcharakter kennzeichnen, sind nicht allein in den Bühnenanweisungen, die sich an die Darsteller richten, zu finden. Auch innerhalb des Haupttextes wird die Aufführungssituation betont, wenn sich einzelne Figuren unmittelbar an das Publikum wenden. Das Donaueschinger Passionsspiel beginnt mit der für die Gattung typi-

⁵⁴ Der Schwertschlag ist zwar in allen Evangelien überliefert, nicht aber die Heilung des Verletzten (vgl. Lk 22,50) und die namentliche Identifikation der Handelnden (vgl. Joh 18,10), vgl. auch Mt 26,51; Mk 14,47.

⁵⁵ In gleicher Weise liegt Lazarus vor seiner Auferweckung *als ob er tod sÿ* (V. 1202), oder *stricht loÿnus die blutigen / hend an sin ougen vnd tût als / ob er gesechen sÿ worden* (V. 3533a–c).

⁵⁶ Müller [Anm. 2], 2000, S. 75.

⁵⁷ Zum unterschiedlichen Status der Realpräsenz der Liturgie vgl. Müller [Anm. 1] S. 571; ders. [Anm. 2], 2004; Wolf [Anm. 16], S. 389.

schen Eröffnung durch die Ansprache eines Proklamators,⁵⁸ die durch den Auftritt eines Vorboten sogar verdoppelt wird. Zunächst bittet der Knecht durch ein zweifaches Schweigegebot und die Mahnung stillzustehen und zuzuhören um Aufmerksamkeit für seinen Herrn, der das Leiden Christi ankündigen wolle (V. 4–23). Im Anschluss tritt der Proklamator auf, der sich einerseits in eine Rezeptionsgemeinschaft mit allen stellt, die *wir hüt gesamlet sind* (V. 42), sich andererseits aber den als *liebe kind* (V. 43) apostrophierten Rezipienten überordnet, denen er Hinweise zum rechten Verhalten erteilt: *Schwigend vnd betrachtent sin biter sterben* (V. 70). Mehrfach weist der Proklamator den Anwesenden die Rolle als Zuschauer zu, durch die sie sich als Publikum konstituieren.⁵⁹ Erst nachdem auf diese Weise die Voraussetzungen für eine Aufführung geschaffen sind, kann die eigentliche Spielhandlung beginnen: *hie mit es angefangenn ist* (V. 81).⁶⁰ Am Ende des ersten Spieltages entlässt der Proklamator das Publikum wieder in die Alltagsrealität – *morn so werden ir fürer sehen* (V. 1721) –, die es am nächsten Tag erneut durch die Einnahme der Position des aufmerksamen Zuschauers zu überwinden gilt: *nu schwigent still ir lieben kind / So werdent ir sechen [...] (V. 1736 f.)*.

Auffallenderweise beschränken sich die Verhaltenszuweisungen, mit denen das Spielgeschehen gegen die kontingente Alltagsrealität geschützt werden muss,⁶¹ auf die Auftritte des Proklamators zu Beginn und am Ende eines Spieltages. Während Augustinus im Frankfurter Passionsspiel wiederholt um Ruhe bittet,⁶² scheint der theatralische Rahmen im Donaueschinger Passionsspiel nie einer Erneuerung zu bedürfen. Dies deutet wohl weniger auf ein diszipliniertes Publikum als auf eine Rezeptionsform hin, in der ein rollenkonformes Verhalten gesichert ist und keine außerliterarischen Einflüsse zu fürchten sind.

Folglich liefern die Bühnenanweisungen nicht nur den narrativen Kontext, sondern kennzeichnen das Donaueschinger Passionsspiel durch Textsignale auch gegenüber Lesern als ein Spiel. Indem sie die Theatralität des Handelns ausstellen, evozieren sie eine imaginäre Aufführung. Auf diese Weise leisten die Bühnenanweisungen einen gewichtigen Beitrag für die Konstitution der Gattung, die es erlaubt, geistliche Spiele sowohl von epischer Dichtung mit großen Anteilen an Figurenrede und von anderer

⁵⁸ Vgl. z. B. den Auftritt des Kirchenvaters Augustinus im FP, V. 1–332.

⁵⁹ Vgl. auch Glenn Ehrstine, Präsenzverwaltung. Die Regulierung des Spielrahmens durch den Proklamator und andere *expositores ludi*, in: Kasten/Fischer-Lichte [Anm. 10], S. 63–79; Henkel [Anm. 11], S. 251; Müller [Anm. 2], 2000, bes. S. 67 f. – Zur vergleichbaren Funktion des Vorhangs im neuzeitlichen Theater vgl. Gumbrecht [Anm. 2], S. 833 f.

⁶⁰ Vgl. auch den zweiten Spieltag: *hie mit so ist es angefangenn* (V. 1740).

⁶¹ Vgl. Wolf [Anm. 16], S. 384.

⁶² Vgl. FP, V. 1, 545, 554, 630 f., 656, 668, 744, 839, 882, 966, 1268, 1274, 1407, 1862.

Dialogliteratur als auch von liturgischen Texten zu unterscheiden.⁶³ Weil der Nebentext Anweisungen zur Inszenierung erteilt und sogar die Rezeptionssituation narrativ darstellt, wird die Performativität dem Text eingeschrieben und geht letztlich in der Textualität auf. Unabhängig von ihrer konkreten Realisation in einer Aufführung wird die Spielsituation durch das Medium der Schrift vermittelt.

4. Ritualität

Die Performativität des geistlichen Spiels wäre unzureichend charakterisiert, würde man sie ausschließlich auf die Theatralität beziehen und die Differenz zwischen Darsteller und Publikum für unüberbrückbar halten.⁶⁴ Auch die Zuschauer werden an dem Handlungsgeschehen beteiligt, wenn sie zu einer Rezeptionshaltung aufgerufen werden und den unabhängigen Standpunkt eines passiven Betrachters gegen den eines aktiv Handelnden einwechseln sollen. Bei diesem Überschreiten der Bühnengrenze büßt das Spiel jedoch seinen fiktionalen Status ein und gewinnt an ritueller Verbindlichkeit. Jenseits der Bühne ist kein ›Als-ob‹-Verhalten, sondern ein realer Vollzug gefordert, der sich dem Kult approximativ angleicht. Dieses Spannungsverhältnis zwischen theatralen und rituellen Elementen muss in einem Leseskript einen Niederschlag finden, soll es die Gattungskriterien erfüllen. In der Lektüre entwickeln die performativen Elemente jedoch eine eigene Dynamik, die zu einer vergleichbaren religiösen Aktivierung der Rezipienten einer imaginären wie einer realen Inszenierung führt.

Die Oszillation des geistlichen Spiels zwischen Theatralität und Ritualität zeigt sich besonders an der Figurenkonzeption des Proklamators, der als Mittler zwischen Publikum und Bühnengeschehen fungiert.⁶⁵ Er leitet einerseits durch die *Silite*-Formeln das theatrale Rollenspiel ein, anderer-

⁶³ Diese Differenz zeigt sich in der getrennten Überlieferung von geistlichen Spielen und Liturgica. Vgl. Henkel [Anm. 11], S. 255; Herberichs [Anm. 11], S. 183.

⁶⁴ Vgl. die grundlegende Kritik Erika Fischer-Lichtes (Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters, in: Kasten/Fischer-Lichte [Anm. 10], S. 3–17, hier S. 17) an der Anwendung eines bürgerlichen Theaterbegriffs des 19. Jahrhunderts, der in keiner Weise mit den geistlichen Spielen kompatibel sei. Stattdessen verortet sie diese in der spätmittelalterlichen Festkultur und schlägt einen Vergleich mit hinduistischen religiösen Spielen vor. Ebenso hält Christian Kiening [Anm. 46], S. 142, die Vorstellungen neuzeitlicher und moderner Theatralität für anachronistisch, da sie sowohl »das Moment partizipatorischer Vergegenwärtigung« als auch die Vermittlung theologischen Heilswissens vernachlässigten.

⁶⁵ Nach Ehrstine [Anm. 59], S. 64f., können Häufigkeit und Art der Kommentare sowohl über den Theatralitätsgrad der Spiele entscheiden als auch die Spielhandlung an den kirchlichen Kult rückbinden.

seits wird er zum Verwalter der imaginierten Präsenz Christi,⁶⁶ wenn er als Initiator von Kulthandlungen auftritt. Der Übergang zwischen beiden Positionen ist fließend, wie die Spieleröffnung zeigt, als der Proklamator auf sein Schweigegebot ein Segensgebet folgen läßt: *Almechtiger gott herre Ihesu crist / [...] / verlich vns wishait krafft vnd stür* (V. 24–28).⁶⁷ Dabei betätigt er sich durch die Verwendung des Personalpronomens der 1. Person Plural als Vorsprecher, der alle auffordert, sich am Gebet zu beteiligen: *die des begeren sprechent amen* (V. 31). Seine explizite Ansprache richtet sich in gleicher Weise an körperlich anwesende Zuschauer wie an potentielle Leser. Da die traditionelle kirchliche Schlussformel nicht nur Ausdruck, sondern Vollzug der sprachlich bezeichneten Handlung ist, leitet bereits die Lektüre zum religiösen Handeln an. Im Sprechakt nehmen die Rezipienten eine gottergebene Haltung ein, die nicht vom medialen Status des ›Amen‹ abhängig ist.

In seiner anschließenden Ansprache der *aller liebsten kind inn gott* (V. 32) entfaltet der Proklamator die theologischen Implikationen des Passionsspiels. Der Anlass, *durch denn wir hüt gesamlet sind* (V. 42), ist genuin religiöser Natur: *Ihesus crist marie sünn* (V. 41). Im Spiel werden Glaubensinhalte sichtbar, die sonst nur Gegenstand mündlicher Vermittlung sind: *So werdent ir sächen in kurtzer frist / [...] / als ir dick by üuvern tagenn glöblich hand hören sagenn / vnd das noch hörent zû aller frist* (V. 72–79). Indem vergangene und zukünftige Glaubensverkündigung in eins gesetzt werden, erlangen sie überzeitliche Geltung. Die Darstellung der Kreuzigung soll nicht nur an die historisch einmalige Erlösungstat Christi erinnern, sondern diese vergegenwärtigen: *das werdent ir alles schowen / in figuren vnd ernstlicher geschicht / wie er so gänzlich ward vernicht* (V. 60–62). Die Schau seines Leidens und Sterbens besitzt unmittelbare Heilsrelevanz, die auf die Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit jedes einzelnen bezogen ist. Den Rezipienten werden *gar menig schön andächtigt figur* (V. 45) angekündigt, *die vns armen sündner zegütt / geschechen sind vom höchsten güt / dar vmb das er vns selig macht* (V. 46–48). Der Proklamator verknüpft das Passionsspiel mit dem Gnadenschatz der Kirche, an dem die Gläubigen Anteil erlangen und die Tilgung

⁶⁶ Vgl. Christoph Petersen, Imaginierte Präsenz. Der Körper Christi und die Theatralität des geistlichen Spiels, in: Christel Meier [u. a.] (Hgg.), Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation, Münster 2004 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 45–61.

⁶⁷ Am zweiten Spieltag wird der kultische Bezug erneuert. Bevor die Spielhandlung beginnen kann, initiiert der Proklamator ein gemeinschaftliches Gebet, vgl. V. 1731–1735.

ihrer Sündenstrafe erfahren können,⁶⁸ und liefert so eine Begründung für die kirchliche Praxis, Ablass für die Teilnahme an Spielen zu gewähren.⁶⁹ Der andächtigen Betrachtung des Leidens Christi wird eine sakramentale Bedeutung zugeschrieben.⁷⁰

Diese Beobachtungen belegen, dass das Passionsspiel als ein religiöser Akt verstanden werden will, wenngleich es sich durch seinen Spielcharakter von anderen Formen liturgischer Feiern und von theologischen Traktaten unterscheidet. Angesichts der Textualität des Donaueschinger Spiels bedeutet dies, dass auch einem Leseskript rituelle Relevanz zugesprochen werden muss. Da die performativen Textelemente nicht von der imaginären Inszenierung zu trennen sind, unterscheiden sich Aufführung und Schrift hinsichtlich ihrer gnadenhaften Wirksamkeit nicht wesentlich voneinander. Beide zielen auf die imaginierte Präsenz Christi, wenngleich die Lektüre den Rezipienten eine gesteigerte Imaginationleistung abverlangt. Aufgrund seiner Evokationsstrategie kann das Passionsspiel für Leser wie für Zuschauer heilsvermittelnde Funktion übernehmen.

Die paraliturgischen Handlungen des Proklamators in den Rahmenszenen finden eine Fortsetzung in den Ansprachen,⁷¹ die das Publikum im Spielverlauf in das Geschehen einbeziehen und zum gemeinschaftlichen religiösen Vollzug anhalten. Nachdem der Salvator einen Abdruck seines Gesichts in ihrem Tuch hinterlassen hat, dreht sich Veronika den Leuten zu und stellt die Evidenz dieses Zeichens heraus. Das eigens präparierte Tuch wird zur Referenz für die Göttlichkeit Jesu. Diese verkündigt Veronika dem als christlich apostrophierten Publikum, *uch cristen allent* (V. 3194), um es einerseits zum unerschütterlichen Glauben an den wahren Gott und Christus anzuhalten, *da mit gloü bent zu aller frist* (V. 3195), und andererseits zum Mitleid mit dem Menschen Jesus zu bewegen, *dar vmb sond ir erbärmde han* (V. 3199).

⁶⁸ Zum Kirchenschatz, der auf der aktuellen Heilswirksamkeit Christi und der Heilsolidarität seiner Kirche beruht, vgl. Gerhard Ludwig Müller, [Art.] Ablass, in: ³LThK, Bd. 1, Sp. 51–55.

⁶⁹ Vgl. Neumann [Ann. 5], Bd. 1, z. B. Nr. 32–34, 1055, 1944, 1969, 2106, 2258. Zur automatischen inneren Gnadenwirksamkeit der Spiele vgl. auch Johan Nowé, Kult oder Drama? Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters, in: Braet [Ann. 8], S. 269–313, hier S. 307 f.; Fischer-Lichte [Ann. 64], S. 10.

⁷⁰ Bob Scribner, Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit, in: ders. (Hg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen 46), S. 9–20, hier S. 14 f., spricht in einem vergleichbaren Zusammenhang, bei der verlebendigenden Darstellung von Glaubensmysterien, wie dem Wiegen des Christuskindes oder dem Umzug mit dem Esel, trefend von einer »sakramentalen Schau«.

⁷¹ Zum Unterschied zwischen Liturgie und paraliturgischen Feiern, vgl. Müller [Ann. 2], 2000, S. 58.

Eine vergleichbare Forderung erhebt Cristiana, die Personifikation des christlichen Glaubens, die nach dem Kreuzestod Jesu auftritt und ihre jüdische Antagonistin Iudea des Unglaubens und gottlosen Frevels überführt.⁷² Auch sie adressiert ihre Rede an ein Publikum, das durch ihre Ansprache, *O ir fromen cristen all* (V. 3615f.), den Status einer religiösen Gemeinschaft erlangt. Ihre *schwestern vnd brüder* (V. 3625) im Glauben bittet sie um Mitleid: *nemend mit mir hie zu hertzen / dissenn bittern tod vnd schmerzen / denn hüt hat er gelitten Iheses crist / der himels vnd erd ein schöpffer ist* (V. 3618–3621). In einer innertrinitarischen Gleichsetzung kontrastiert Cristiana die Göttlichkeit Jesu als Schöpfer der Welt mit den Leiden des Schmerzensmannes, dessen bitterer Tod als gegenwärtig präsentiert wird. Die Erlösungsbedürftigkeit der Menschen, *die verlorn waren durch adams val* (V. 3616), tritt dabei hinter dem Aufruf, sich an den Verantwortlichen für dieses Leid zu rächen, zurück: *helffent mir rechen diese tat / an dem falschenn iudischen rat* (V. 3626f.).⁷³ Mitleid und Zorn zu wecken, sind die zentralen Anliegen der Rede.⁷⁴

Nur auf den ersten Blick unterscheiden sich die Aufrufe zu Compassio, Fides und Ira grundlegend von den Schweigegeboten, die ebenfalls an das Publikum gerichtet werden. Zwar sollen diese Bemerkungen eine Distanz zwischen Bühnen- und Alltagsgeschehen erzeugen, während jene die Grenze zwischen Bühnenwelt und Zuschauerraum überschreiten. Dennoch erfüllen die *Silite*-Formeln keine entgegengesetzte, sondern eine unterstützende Funktion. Voraussetzung für die erfolgreiche Rezeptionslenkung ist die Aufmerksamkeit des Publikums, die es für die Glaubensbot-

⁷² Zum Auftritt Cristianas und Iudeas vgl. auch Natascha Bremer, Das Bild der Juden in den Passionsspielen und in der bildenden Kunst des deutschen Mittelalters, Frankfurt/M. [u. a.] 1986, S. 188–192.

⁷³ Wenngleich das Donaueschinger Passionsspiel, wie für die Gattung charakteristisch, antijüdische Tendenzen aufweist, so sind sie nicht so ausgeprägt wie im Frankfurter Spiel. – Das Urteil Bremers [Anm. 72], S. 188, das Donaueschinger Spiel markiere den »Gipfel des Judenhasses«, stützt sich allein auf die Aussagen Cristianas und vernachlässigt, dass die Auseinandersetzungen mit den Juden ein Strukturmerkmal des Frankfurter Passionsspiels darstellen. – Zum Antijudaismus vgl. auch Winfried Frey, Der vergiftete Gottesdienst. Zur Funktion von Passionsspielen in der spätmittelalterlichen Stadt am Beispiel Frankfurts am Main, in: Silvia Bovenschen [u. a.] (Hgg.), Der fremdgewordene Text. Fs. für Helmut Brackert, Berlin, New York 1997, S. 202–217; Florian Rommel, *ob mann jm vnrecht thutt, so wollenn wir doch habenn sein blutt*. Judenfeindliche Vorstellungen im Passionsspiel des Mittelalters, in: Ursula Schulze (Hg.), Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen, Tübingen 2002, S. 183–207; Edith Wenzel, *Do worden die Judden alle geschant*. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen, München 1992 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 14), bes. S. 98–116.

⁷⁴ Zu der Intention der Passionsdarstellungen, emotionale Anteilnahme zu wecken, vgl. Schulze [Anm. 3].

schaft empfänglich werden lässt.⁷⁵ Nachdem die Aufnahmebereitschaft sichergestellt ist, können die Inszenierung des Heilsgeschehens auf die Lebenssituation der Rezipienten bezogen und diese an der Darstellung der Passion Christi beteiligt werden.⁷⁶ Nicht in der Vergangenheit, sondern in der unmittelbaren Gegenwart, *hüt* (V. 3620), hat sich das Heilsgeschehen am Kreuz ereignet.⁷⁷ Durch diese Aktualitätsbezüge verliert das Bühnengeschehen den ›Als-ob‹-Status des Spiels und erlangt in der gemeinschaftlichen Praxis eine Verbindlichkeit, die dem liturgischen Vollzug gleichzustellen ist.⁷⁸

Für den Leser erfüllen diese Publikumsansprachen eine doppelte Funktion: Einerseits kennzeichnen sie den Spieltext als rituell geprägt und ermöglichen so eine Gattungsidentifikation, andererseits steuern sie den Rezeptionsprozess, bei dem Mitgefühl mit dem leidenden Christus entwickelt werden soll. Statt einer konsumierenden wird eine identifikatorische Lektüre verlangt.

Direkt aus der Liturgie der Karwoche und Osterzeit entlehnt, sind die in das Handlungsgeschehen integrierten Gesänge, die die heilsgeschichtliche Relevanz einzelner Sequenzen anzeigen.⁷⁹ Während distanzierende ›Als-ob‹-Anweisungen, die den Spielcharakter markieren, im Handlungsverlauf an Bedeutung verlieren, nehmen die liturgischen Anleihen signifikant zu. Den fünf Gesängen des ersten Spieltages stehen am nächsten Tag mehr als doppelt so viele gegenüber, die mit einer Ausnahme alle im Kontext der Auferstehung eingeordnet sind.⁸⁰ Auf diese Weise verschiebt sich im

⁷⁵ Explizit deutet Augustinus im FP das Schweigen als Gebetshaltung (*Lieben kinder, ir sult swigen / vnd wver hertz zu got neigen*. V. 1862f.), die himmlischen Lohn verspricht: *nu swiget alle schon, / das got vmmer lone*. (V. 668f.)

⁷⁶ Angesichts dieses Zusammenhangs relativiert sich der Unterschied zwischen der passiven Rolle der Zuschauer und der aktiven Mitwirkung der Gläubigen am Gebet des Priesters, den Müller [Anm. 2], 2000, S. 66–70, 2004, S. 123, 130f., für wesentlich hält.

⁷⁷ Zum Präsenzeffekt des temporalen Adverbs ›heute‹ vgl. auch Petersen [Anm. 66], S. 57.

⁷⁸ Trotz einer Annäherung bleibt die konstitutive Differenz zwischen Kult und Spiel bestehen, wie die Rahmensituation belegt. Nach der Aufführung *gat man vss dem platz in / der ordnung bis in die cappel* (V. 1728c–d). In dem räumlichen Übergang vom Spielort zur Kapelle kommen sowohl das enge Verhältnis zwischen Ritualität und Theatralität als auch ihre fehlende Identität zum Ausdruck. Das Passionsspiel führt zum kirchlichen Gottesdienst hin, ohne dass die Bühne den Altarraum ersetzen könnte.

⁷⁹ Vgl. Toubert [Anm. 42], S. 270f., 283, 287, 304, 307f., 310–313. Müller [Anm. 2], 2000, S. 65, bezeichnet die Spiele als »liturgisch überformt«, betont aber, dass die Gesänge eine grundsätzlich andere Funktion als in der Liturgie haben.

⁸⁰ Vgl. V. 1f. (*Silte*-Gesang, keine liturgische Entsprechung), 431–433, 472–476, 1571–1574, 1621f. (erster Spieltag), 2032f. (vor dem Tod Jesu), 3698f., 3898–3901, 3908–3910, 3931–3934, 3941–3948, 4091, 4102–4105, 4110–4113, 4148f., 4156, 4159–4161 (zweiter Spieltag).

Donaueschinger Passionsspiel die Akzentsetzung von der Theatralität zur Ritualität. Die liturgischen Gesänge übernehmen folglich gegenüber Lesern und Zuschauern eine Signalfunktion; sie sollen das Spielgeschehen sakralisieren.⁸¹

In den Publikumsansprachen und Gesängen tritt der paraliturgische Charakter der geistlichen Spiele am offensichtlichsten hervor. Darüber hinaus finden sich in den Bühnenanweisungen mehrfach liturgische Zitate, die auf Gebet und Gottesdienst verweisen. Die ausgeprägte Gebärdensprache des Donaueschinger Passionsspiels korrespondiert nicht nur ihrer Häufigkeit und Aussagekraft nach mit der Bedeutung kultischer Handlungen,⁸² sondern sie greift liturgische Körperhaltungen auf und bringt sie zur Darstellung. So nehmen die bekehrten Sünderinnen, die geheilten Kranken und auferweckten Toten eine Haltung ein, die keine biblische Grundlage hat, sondern die kirchliche Gebetsgebärde auf die Zeitgenossen Jesu projiziert. Als sich Jesus Maria Magdalena zuwendet, *so knüwt / Sy nider vff knüw mit vff gehepten henden* (V. 312 c–e).⁸³ Der Kniefall drückt in einer für spätmittelalterliche Rezipienten einsichtigen Weise Dankbarkeit und Lobpreis Gottes aus.⁸⁴ An die Gebetshaltung eines Priesters erinnern wiederum die erhobenen Hände und gen Himmel gerichteten Augen Jesu, als er seinen Vater um die Auferweckung des Lazarus bittet (vgl. V. 1320 e–f). Sowohl biblischen Ursprungs als auch eine Referenz an die Eucharistiefeyer sind die Gesten des Salvators beim letzten Abendmahl, der erst den Kelch nimmt, ihn segnet, zu sich selbst spricht und ihn den Jüngern reicht, dann das Brot nimmt, es in das Gefäß taucht und es den Jüngern gibt (vgl. V. 1800 a–c, 1860 a–c).⁸⁵ In ihrer liturgischen Kodierung besitzen diese Gebärden des Donaueschinger Passionsspiels eine zwei-

⁸¹ Auch der Musik ist ein eigener medialer Status zuzuordnen, der nicht zwangsläufig mit ihrem Vortrag gleichzusetzen ist. Bei der Rezeption im Privatgebiet können Hinweise zur Sing- und Sprechtechnik dazu dienen, den emotionalen Gehalt zu charakterisieren. Vgl. Herberichs [Anm. 11], S. 176–178; Nikolaus Henkel, Textüberlieferung und Performanz. Überlegungen zum Zeugniswert geistlicher Feiern und Spiele des frühen und hohen Mittelalters, in: Meier [Anm. 66], S. 23–43, bes. S. 27–32.

⁸² Vgl. auch Suntrup [Anm. 37]. – Roeder [Anm. 29], S. 15f., betont den funktionalen Unterschied zwischen dramatischen Gebärden, die sich aus dem Handlungszusammenhang ergäben, und liturgischen, die in einem Kanon festgelegt seien und überpersonalen Charakter hätten.

⁸³ Vgl. auch V. 455 b–d, 459 a–b, 940 a–b, 1124 a–c.

⁸⁴ Vgl. Suntrup [Anm. 37], S. 153–166.

⁸⁵ Müllers [Anm. 1], S. 550, Beobachtung, die Szene weise deutliche Differenzen zur Eucharistiefeyer auf und sei als ihr Ursprung nahezu unkenntlich, stützt sich auf die in einer langen Rede eingebetteten Konsekrationsworte. Darüber hinaus wird in den Bühnenanweisungen auch auf die für mittelalterliche Frömmigkeit entscheidende Elevation (vgl. Scribner [Anm. 70], S. 14) verzichtet. Als rudimentäres Zitat der Messe bleibt die Szene gleichwohl erkennbar.

fach gestufte Verweisfunktion: Sie nehmen Bezug auf die Messfeier, in der das Leben Christi rememorativ vergegenwärtigt wird.⁸⁶

Da die Regieanweisungen die auf der Bühne darzustellenden liturgischen Handlungen in das Medium der Schrift überführen, öffnen sich reale wie imaginäre Aufführung durch Gesang, Gebet und Gebärde hin zum Ritus. Die Grenzen zwischen Lesetext, Spielhandlung, historisch einmaligem Geschehen und Kult werden durchlässig, so dass die systematisch zu differenzierenden Positionen zwischen zuschauendem Publikum und handelnder Gemeinde, zwischen betrachtendem Leser und betendem Gläubigen in eins fallen. Die Anknüpfung an vertraute Gebetspraktiken und liturgische Feiern nimmt die Rezipienten in das Passionsgeschehen hinein und lädt sie durch das Vorbild der Figuren zum Mitvollzug ein. Mit Hilfe dieser performativen Textstrategien entfaltet die Liturgizität des Donaueschinger Passionsspiels auch bei der Lektüre ihr Potential; die imaginierte Präsenz Christi verspricht Gnade und Heil.

5. Fazit

Die eingangs entwickelte These, dass es sich bei dem Donaueschinger Spiel um ein Leseskript handelt, ist dahingehend zu erweitern, dass die Performativität in der Schriftlichkeit konzeptionell verankert ist. Theatrale und rituelle Elemente sind gattungskonstituierend und werden gezielt eingesetzt, um den Rezeptionsprozess zu lenken. Im Anschluss an Wolfgang Iser's Konzept der Appellstruktur der Texte, die sich an den impliziten Leser richtet, lässt sich von einer impliziten Performativität sprechen, die im Donaueschinger Passionsspiel den Aktcharakter des Lesens als eine imaginäre Inszenierung vorzeichnet.⁸⁷ Vor allem die Bühnenanweisungen, die das Verhalten der Darsteller ebenso wie das der Zuschauer bestimmen, liefern die Bedingungen für diese Realisierung und aktivieren den Leser zu einer Umsetzung der im Text angelegten Intention. Die detaillierten Beschreibungen von Bewegungen, Gebärden und Requisiten, die auf Visualität zielen, fördern die Imagination ebenso wie auditive Angaben,

⁸⁶ Wie die liturgische Zeichenhandlung allegorisch kodiert und auf die biblische *Historia Christi* bezogen wird, zeigt Christoph Petersen (Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter, Tübingen 2004 [MTU 125], S. 17–34). – Zum Unterschied zwischen Form und Funktion der *rememoratio* in Kult und Theater vgl. Müller [Anm. 2], 2000, S. 60.

⁸⁷ Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, bes. S. 8f.; ders., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970; Bernhard F. Scholz, [Art.] Appellstruktur, in: RLW, Bd. 1, S. 111–113.

seien es Hornbläser, Saitenspiel und Donner oder Gesang, Murmeln, Brüllen und Jauchzen.⁸⁸

Durch die intermedialen Bezüge wird die »Anstrengung der Imagination«, die Jan-Dirk Müller dem Leser im Unterschied zum Betrachter der szenischen Repräsentation bescheinigt,⁸⁹ gemindert.⁹⁰ Die visionäre Betrachtung, die der einzelne nur meditativ erreichen kann, wandelt sich im Donaueschinger Passionsspiel in eine kommemorativ Schau, die auf das kirchliche Leben der Gläubigen bezogen ist und sich aus religiösen Erfahrungen und theologischen Kenntnissen speist.⁹¹ Neben realen Spielinszenierungen und liturgischen Feiern, die aus gattungsspezifischen Gründen am stärksten ausgeprägt sind, lehnen sich die Bühnenanweisungen an ikonographische Traditionen an. Ihre Orientierung an der Bildkunst zeigt sich z. B. bei der Salbung Maria Magdalenas, der Ausstattung Cristianas und Iudeas oder der Auferstehung Christi, wie Anthonius H. Touber herausgearbeitet hat. In vielen Szenen wirke das Donaueschinger Spiel als »eine Folge von *tableaux vivants* ikonographischer Schemata«⁹², die inhaltlich und funktional mit spätmittelalterlichen Andachtsbildern zu vergleichen seien. Mit ihrer ausgeprägten Bildlichkeit knüpfen die Bühnenanweisungen an den allgemeinchristlichen Erfahrungsschatz und das kollektive Wissen an und können bereits bei der Lektüre eine der Inszenierung und der Ikonographie vergleichbare Wirkung hervorrufen.

Wie das Donaueschinger Passionsspiel mit Hilfe seiner an die Textualität gebundenen Bühnenanweisungen eine Aufführung entwirft, die unabhängig von ihrer konkreten Realisation durch Imagination entstehen und aktualisiert werden kann, übernimmt auch der Rezipient die ihm konzeptionell zugeordnete Doppelrolle des Betrachters und Beters. Aufgrund des performativen Charakters von Gebet und Andacht, unabhängig von der medialen Vermittlungsform, integriert sich der Rezipient sowohl bei der

⁸⁸ Vgl. V. 23b–c, 3074h–3094a (Hornbläser), 130b (Saitenspiel), 471b–c, 486b–c, 564b, 818c, 1650d (Gemurmel), 1909b, 2077a, 2106b, 2142b (erhobene Lautstärke), 3887b (Jauchzen).

⁸⁹ Müller [Anm. 1], S. 556; ders. [Anm. 2], 2000, S. 64.

⁹⁰ Die Steigerung der Wirkung des gesprochenen Wortes mit Mitteln »medialer Polyphonie« betont Henkel [Anm. 11], S. 256f. Dass ein Spieltext durch die Interaktion verschiedener Medien nicht mehr einer szenischen Umsetzung bedarf, um gegenwärtig zu sein, zeigt Dauven-van Knippenberg [Anm. 11] am Wienhäuser Osterspielfragment.

⁹¹ Während der Begriff »re-memorativ« auf Vorgänge der Heilsgeschichte, besonders auf das Leben und Wirken Christi bezogen ist, soll mit dem Begriff »kommemorativ« die kirchliche Gemeinschaft, in die sich der Leser im Rezeptionsprozess eingliedert, betont werden. Vgl. auch die Differenzierung Scribners [Anm. 70], S. 15, der die in der Volksfrömmigkeit verankerte sakramentale Schau sowohl von der mystischen als auch von der belehrenden Schau abgrenzt.

⁹² Touber [Anm. 18], 1985, S. 40. Vgl. auch ders. [Anm. 18], 2004.

Lektüre als auch bei einer Aufführung in die Gemeinschaft der Gläubigen. Dennoch unterscheidet sich die Rezeption des Passionsspiels von der Teilnahme am kirchlichen Kult, weil das Heilsgeschehen spielerisch imitiert, nicht performativ vergegenwärtigt und real präsentiert wird. Das Donau-eschinger Passionsspiel, das zwischen Textualität und Performativität, Theatralität und Ritualität changiert und sich einer eindeutigen Zuordnung verwehrt, kann in seiner Komplexität als charakteristisch für die geistlichen Spiele gelten, die ohne Berücksichtigung ihrer Medialität als Gattung nicht historisch angemessen zu definieren sind.

FRANKFURT AM MAIN

REGINA TOEPFER