

Regina Toepfer

Die Passion Christi als tragisches Spiel

Plädoyer für einen poetologischen Tragikbegriff
in der Mediävistik

I. Theoretische Reflexion: Das Vorurteil vom untragischen Mittelalter

Ein spätmittelalterliches Passionsspiel, in dem das Leiden und Sterben Jesu Christi von Laienschauspielern auf die Bühne gebracht wird, als tragisches Spiel zu bezeichnen, widerspricht nicht nur den Konventionen der Fachliteratur, sondern wirkt geradezu anachronistisch. Tragik im Mittelalter könne es nicht geben, lautet die *communis opinio*, da das mittelalterlich-christliche Weltbild keinen Raum dafür lasse. Für einen gläubigen Christen bringe der Tod entweder das ewige Leben als verdienten Lohn für ein gottgefälliges Verhalten oder die ewige Verdammnis als Strafe für begangene Sünden. Als tragisch könne ein solches Schicksal nicht gelten, weil es in der Verantwortung Gottes liege, dessen Gerechtigkeit über allen Zweifel erhaben sei.¹

Das vollständige Fehlen der Gattung der Tragödie scheint die These vom untragischen Mittelalter zu bestätigen. Vom 5. bis zum 12. Jahrhundert werden Tragödien weder produziert noch rezipiert, auch die grundlegende antike Tragödientheorie, die *Poetik* des Aristoteles, ist unbekannt.² Zu Recht wird diese Epoche daher selbst in einschlägigen Publikationen, die Spuren einer Auseinandersetzung mit dieser Gattung im Mittelalter nachzuweisen suchen, als „Dark Ages“ bezeichnet,³ die „wie ein unüberbrückbarer Abgrund“⁴ die antiken Tragödien von ihren ersten humanistischen Imitationen trennt.

Nur Relikte von tragödiengeschichtlichen und -theoretischen Kenntnissen sind in Glossen, Kommentaren und Etymologien nachweisbar. So

1 Vgl. z.B. Gelfert: Die Tragödie, S. 44-48; Schröder: Über die Scheu vor der Tragik.

2 Erst im 13. Jahrhundert wird sie, vermittelt über eine arabische Zwischenstufe, ins Lateinische übertragen (vgl. Kelly: Aristotle; ders.: Ideas and Forms of Tragedy, S. 111-125; Kemal: The Philosophical Poetics).

3 Kelly: Ideas and Forms of Tragedy, S. 67.

4 Cloetta: Komödie und Tragödie, S. 1.

informiert etwa Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* über den Begriff der Tragödie, deren Bedeutung er seinem übergeordneten Erkenntnisinteresse entsprechend zunächst durch ihre Herkunft erklärt. Die Bezeichnung sei durch den für eine Aufführung ausgesetzten Preis, einen im Griechischen ‚Tragos‘ genannten Bock, entstanden: „Tragoedi dicti quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci Τράγος vocant.“ Anschließend grenzt Isidor die Dichtung der Tragiker und Komiker inhaltlich voneinander ab und beschreibt Tragödien als Erzählungen von Staatsaktionen und Geschichten von Königen, die traurige Ereignisse beinhalteten: „Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt [...]“. ⁵ Auch andere Autoren reduzieren das Charakteristische der Tragödie auf den hohen Stand der auftretenden Figuren, den erhabenen Stil und das traurige Ende. ⁶ Als Ursache für dieses Unglück werden die Wankelmütigkeit Fortunas oder aber die schlechten Taten verbrecherischer Könige angeführt. „Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem?“ (Was beweint der Jammer der Tragödien anderes als die Tatsache, dass Fortuna mit unterschiedslosen Schlägen glückliche Königreiche zerstört?), ⁷ fragt Boethius in seiner philosophischen Trostschrift *De consolatione philosophiae*. Vinzenz von Beauvais definiert die Tragödie statt dessen als „carmen luctuosum, quo antiqua facinora, et gesta sceleratorum regum, spectanti populo tragaedi concinnebant“ (ein trauriges Gedicht, in dem Tragiker einem zuschauenden Volke von den (Misse)taten der Vergangenheit und den Handlungen verbrecherischer Könige sangen). ⁸ Ein übergeordnetes mittelalterliches Tragödienverständnis ist aus den singulären Aussagen, die teils aufgrund einer gemeinsamen Informationsquelle übereinstimmen, teils Widersprüche aufweisen, nicht zu rekonstruieren. ⁹

Wie diffus die Vorstellungen hinsichtlich der dramatischen Gattungen sind, dokumentiert das Beispiel *De casu Cesena*. Der in Dialogform abgefasste

5 Isidorus: *Etymologiae*, 8.7.6.

6 Vgl. z.B. Johannes Balbi: *Catholicon*: „Et differunt tragedia et comedia. quia comedia privatorum hominum continet facta. Tragedia regum et magnatum. Item comedia humili stilo describitur. tragedia alto. Item comedia a tristibus incipit sed cum letis desinet. tragedia e contrario.“ (Tragödie und Komödie unterscheiden sich darin, dass die Komödie die Taten von Privatpersonen enthält, die Tragödie aber jene von Königen und großen Herren. Dann wird die Komödie im niedrigen, die Tragödie im hohen Stil verfasst. Ferner beginnt die Komödie mit Traurigem und endet mit Heiterem, bei der Tragödie aber ist es umgekehrt.) – (Zitiert in: George: *Deutsche Tragödien-theorien*, S. 28 f.)

7 Boethius: *De consolatione philosophiae* 2.2.38. – Zitiert in: George: *Deutsche Tragödien-theorien*, S. 19.

8 Vinzenz von Beauvais: *Bibliotheca mundi seu speculi maioris* 1.64. – Zitiert in: George: *Deutsche Tragödien-theorien*, S. 27 f.

9 Vgl. auch Kelly: *Ideas and Forms of Tragedy*, S. 218.

lateinische Prosatext behandelt das Leiden der Bewohner der Stadt Cesena, die 1377 einem Blutbad zum Opfer gefallen sind. Selbst Ende des 14. Jahrhunderts ist der Gattungsbegriff noch so unklar, dass der Text in einer Handschrift Coluccio Salutati zugeschrieben und – dem traurigen Inhalt gemäß – als Tragödie bezeichnet wird, in einer anderen Handschrift hingegen Petrarca zugewiesen und – dem niedrigen Figurenpersonal entsprechend – Komödie genannt wird.¹⁰ Ein tieferes Verständnis von Tragik, das über eine rein formale Zuordnung hinausgeht, ist nicht nachweisbar.

Während man folglich in theater- oder dramengeschichtlichen Abhandlungen vergeblich Eintragungen zur Tragödie im Mittelalter sucht, erobern andere Stücke die Bühnen: In den (spät-)mittelalterlichen Städten werden Passions-, Legenden- und Mysterienspiele aufgeführt.¹¹ Inwiefern diese ebenso wie die antiken Tragödien ihren Ursprung im Kult haben, ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden,¹² die Differenzen zwischen beiden Spielarten werden jedoch betont.¹³

Vor dem skizzierten Hintergrund muss die Klassifikation eines Passionsspiels als ‚tragisch‘ besonders provokant erscheinen. Im Unterschied zu anderen literarischen Gattungen des Mittelalters ist das Geistliche Spiel nicht nur von dem christlichen Weltbild geprägt, sondern das christliche Heilsgeschehen wird hier inszeniert. Die Unmöglichkeit tragischen Erzählens im Mittelalter wird durch die vermeintliche Unvereinbarkeit von Tragik und Christentum potenziert. Der Grund, weshalb ich dennoch den Versuch unternehme, eine Darstellung der Passion Christi als ein tragisches Spiel zu deuten, ist meine Skepsis gegenüber der Ausgangsthese vom untragischen Mittelalter, an deren Richtigkeit mich vor allem folgende Beobachtungen haben zweifeln lassen:

Ungeachtet ihres hohen Alters einer 2400jährigen Rezeptionsgeschichte wohnt der Tragödie eine ungebrochene Faszination inne, sie erfreut sich als Forschungsgegenstand, in der Aufführungspraxis und als Deutungsmodell lebensweltlicher Erfahrungen ungebrochener Beliebtheit. Antike wie moderne Tragödien gehören zum Standardprogramm der Schauspielhäuser und werden in Forschung und Lehre analysiert. Philosophiegeschichtliche und literaturwissenschaftliche Untersuchungen widmen sich dem

10 Vgl. Cloetta: Komödie und Tragödie, S. 54-67; Kelly: Ideas and Forms of Tragedy, S. 194-196.

11 Vgl. z.B. Borchardt: Das europäische Theater, S. 5-52; Kindermann: Theatergeschichte Europas, S. 207-392; Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas, Bd. 1, S. 61-92.

12 Während für die Osterspiele ein liturgischer Ursprung angenommen wird, ist diese Annahme für die Passionsspiele abgelehnt worden (vgl. Schulze: Formen der *Repraesentatio*, S. 331; vgl. auch Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas, Bd. 1, S. 13-19, 61-66; Müller: Mimesis und Ritual, S. 543; ders.: Realpräsenz und Repräsentation; Petersen: Ritual und Theater, bes. S. 229-231).

13 Vgl. Linke: Das volkssprachige Drama, S. 734; Schulze: Geistliches Spiel, S. 687.

Tragischen, dessen Begriff im journalistischen und umgangssprachlichen Bereich geradezu inflationär gebraucht wird. Ein Ministerpräsident, der auf seinen Posten nicht verzichten will, wird ebenso zum tragischen Fall erklärt wie ein Fußballspieler der Deutschen Nationalmannschaft, der keine Tore erzielt.¹⁴

Aus dieser Popularität und aus der Vielzahl der Verwendungen resultieren Unstimmigkeiten im Verständnis des Begriffs.¹⁵ Während in der Alltagssprache jedes plötzliche Unglück als Tragödie bezeichnet werden kann, werden in der Forschungsliteratur vereinzelt so strenge Auflagen gemacht, dass der Begriff für eine kleine Anzahl griechischer Tragödien reserviert bleibt. Selbst die Autoren, die für eine Mittelposition eintreten, differieren in der Frage, ob eine unvermeidliche Katastrophe oder aber das Vermeidbare als besonders tragisch zu gelten habe.¹⁶ Schon in den 1960er Jahren ist das Thema Tragik für unüberschaubar gehalten worden,¹⁷ da ebenso viele Definitionen wie literarische Werke existierten.¹⁸ Diese Vielfalt, die einer Begriffskonfusion gleichkommt, steht in seltsamer Diskrepanz zu der Einmütigkeit, mit der die These vom untragischen Mittelalter vertreten wird. Wenn es nicht gelingt, sich auch nur annähernd auf eine Tragödiendefinition zu einigen, wie kann dies dann für die Negation des Tragischen möglich sein?

Zudem erweist sich das untragische Mittelalter in dem Vergleich mit der internationalen Forschungsliteratur als eine deutsche Besonderheit, wohingegen in der anglo-amerikanischen Wissenschaft eine völlig andere Einschätzung herrscht. Obwohl in ganz Europa in dieser Zeit keine Tragödien verfasst worden sind, stellen zahlreiche mediävistische Arbeiten Bezüge zum Tragischen her, sei es durch die Analyse theoretischer oder literarischer Werke. Mehrere Studien widmen sich dem Thema „Medieval Tragedy“¹⁹ und untersuchen unter anderem „The Condemnation of Heroism in the Tragedy of Beowulf“²⁰ oder „Structure and Destruction in Arthurian Tragedy“.²¹ Aus komparatistischer Perspektive ist es wenig plausibel, dass zwischen der englischen, der französischen und der deutschen Literatur des Mittelalters substantielle Unterschiede im Umgang mit tragischen Erzählungen existieren. Es scheint vielmehr, als bestche „die

14 Vgl. Fahrenholz/Stroh: Stoiber lehnt Zeitplan für Rückzug ab; Selldorf: Vorteil für das Gemeinwesen.

15 Vgl. Palmer: *Tragedy and Tragic Theorie*; Profitlich: *Tragödientheorie*.

16 Vgl. auch Kaufmann: *Tragödie und Philosophie*, S. 339.

17 Vgl. Brereton: *Principles of Tragedy*, S. vii.

18 Vgl. Krook: *Elements of Tragedy*, S. 1.

19 Vgl. z.B. Benson: *The Alliterative ‚Morte Arthure‘*; Dickman: *Late Medieval Tragedy*.

20 Vgl. Fajardo-Acosta: *The Condemnation of Heroism*.

21 Vgl. Guerin: *The Fall of Kings and Princes*.

Scheu vor der Tragik²² weniger in der mittelalterlichen Dichtung als in der germanistischen Mediävistik.

Ursache für das unterschiedliche Vorgehen der anglo-amerikanischen Forschung ist ein anders geartetes Tragikkonzept, das nicht metaphysisch definiert wird, sondern der antiken Poetik der Tragödie verpflichtet ist. Diese Differenzen erklären sich durch die Entwicklung der deutschen Theoriesgeschichte, die Peter Szondi in seinem Essay *Versuch über das Tragische* auf die pointierte Formel gebracht hat: „Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen.“²³ Dieser Diskurs über das Wesen des Tragischen, der sich seit 1800 mehr und mehr verselbstständigt und in Hegel seinen berühmtesten Vertreter gefunden hat, ist aber vor allem ein deutsches Phänomen geblieben.²⁴ Der Einfluss der Philosophie des Tragischen reicht bis in die Gegenwart und ist meines Erachtens auch dafür verantwortlich, dass sich die germanistische Mediävistik bisher nicht mit Tragik auseinandergesetzt hat.

Wird der Blick hingegen von dem Wesen des Tragischen wieder auf die Poetik der Texte gerichtet, können tragische Handlungsstrukturen in der deutschen Literatur des Mittelalters sichtbar werden. Voraussetzung ist ein textgebundener Tragikbegriff, der über eine umgangssprachliche Applikation hinausgeht, aber weder auf ontologischen Prämissen beruhen noch die aristotelische Poetik zur allein gültigen Regel erklären darf. Die Tragfähigkeit dieses Ansatzes, der auf einer strukturellen statt einer philosophisch-substantiellen Tragikdefinition beruht, soll am Beispiel des *Frankfurter Passionsspiels* überprüft werden.

II. Literarische Analyse: Tragische Spielzüge des *Frankfurter Passionsspiels*

Das *Frankfurter Passionspiel* wurde 1493 von dem Gerichtsschreiber Johannes Kremer aufgezeichnet und gibt vermutlich die Textfassung wieder, in der es Pfingsten des vorangegangenen Jahres über zwei Tage verteilt auf dem Römerberg und in den angrenzenden Straßen der Stadt aufgeführt worden ist.²⁵ Das Spiel wird durch die Auftritte der Propheten, die Leben und Leiden Christi ankündigen, eröffnet und durch die vermittelnde Instanz des Kirchenvaters Augustinus kommentiert. Die eigentliche Handlung beginnt mit der Berufung der Jünger, sie zeigt, zeitlich stark gerafft und auf die

22 Vgl. Schröder: Über die Scheu vor der Tragik.

23 Szondi: Versuch über das Tragische, S. 7.

24 Vgl. Fischer-Lichte: Tragödie, S. 440 f.

25 Vgl. Freise: Geistliche Spiele, S. 147, 150; Janota: Einleitung, S. 55; Linke: ‚Frankfurter Passionspiel‘; Wolf: Kommentar, S. 298-300.

Wundertaten fokussiert, das Wirken Jesu in Galiläa bis hin zu seinem, in der Darstellung der tatsächlichen Dauer sich annähernden, Leidensweg in Jerusalem und endet fragmentarisch, mit seiner Grablegung. Als Leitmotiv fungiert die Auseinandersetzung mit den Juden, die sich über das gesamte Spiel erstreckt.²⁶ Ihr Unglaube wird mit den Prophezeiungen der Propheten, der in mehrere Szenen aufgeteilten Bekehrung der Maria Magdalena und vor allem den sich stets steigernden Wundertaten Jesu, die seine Göttlichkeit offenbaren, Heilungen, Auferweckung und (der nicht überlieferten) Auferstehung, kontrastiert.²⁷

Aus den zuvor dargelegten Gründen unterscheidet sich der hier gewählte tragödientheoretische Zugang zu einem Spieltext von den bisherigen Untersuchungen, die den Fokus auf performative, rituelle, frömmigkeits-, mentalitäts-, sozial- und stadtgeschichtliche Aspekte richten.²⁸ Im vorgegebenen Rahmen ist es nicht möglich, ein übergreifendes Tragikkonzept zu entwickeln, das als Instrumentarium für die literaturwissenschaftliche Analyse dient.²⁹ Stattdessen werden grundlegende Elemente antiker und moderner Tragödientheorien übertragen, um diese für die Interpretation des Textes fruchtbar zu machen. Indem der Akzent einerseits auf die Rezeptionsästhetik, andererseits auf die Handlungskonstellation und auf die Figurenkonzeption gelegt wird, sollen drei mögliche Deutungsperspektiven eines tragischen Spiels aufgezeigt werden.

1. Compassio und Schrecken der Zuschauer

Die rezeptionsästhetische Argumentation ist ein entscheidendes Kennzeichen vormoderner Tragödientheorien. Schon Aristoteles erklärt es zur Aufgabe der Tragödie, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, nämlich φόβος und

26 Dies erklärt, warum antijudaistische Tendenzen im *Frankfurter Passionsspiel* besonders ausgeprägt sind. Durch die ständige Gegenüberstellung von Glauben und Unglauben wird das in anderen Spielen ebenfalls vorherrschende negative Judenbild stärker akzentuiert (vgl. auch Bremer: *Das Bild der Juden*, bes. S. 132-138; Frey: *Passionsspiel und geistliche Malerei*; ders.: *Der vergiftete Gottesdienst*; Rommel: *Judenfeindliche Vorstellungen*; Wenzel: *Rolle und Funktion der Juden*, bes. S. 98-116).

27 Vgl. auch Dauven-van Knippenberg: *Maria Magdalena*.

28 Vgl. Eming: *Gewalt im Geistlichen Spiel*; Freise: *Geistliche Spiele*; dies.: *Die Frankfurter Passionsspiele*; Kasten: *Ritual und Emotionalität*; Kasten/Fischer-Lichte: *Transformationen des Religiösen*; Müller: *Das Gedächtnis des gemarterten Körpers*; ders.: *Mimesis und Ritual*; ders.: *Realpräsenz und Repräsentation*; Schulze: *Emotionalität im Geistlichen Spiel*; dies.: *Formen der Repraesentatio*; dies.: *Schmerz und Heiligkeit*; Warning: *Funktion und Struktur*; ders.: *Hermeneutische Fallen*; Wolf: *Kommentar*.

29 Der vorliegende Beitrag steht im Kontext meines Habilitationsprojektes, in dem ich eine Narratologie des Tragischen entwerfe und auf dieser Grundlage die höfische Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts untersuche.

ἔλεος, und ordnet dem seine inhaltlichen Vorgaben unter.³⁰ Bis zu Friedrich Schiller bleibt die Orientierung der Tragödiendefinition an der Rezeptionsästhetik vorherrschend, wenngleich die konkrete Bestimmung der gewünschten Reaktion unterschiedlich ausfallen kann und in der Vormoderne zwischen Belehrung und Bekehrung, über Abschreckung und Bewunderung bis hin zu Furcht und Mitleid variiert.³¹

Diese Rezeptionshaltungen bieten einen Anknüpfungspunkt für die Interpretation der Passion Christi als tragisches Spiel. Wenn Dorothea Freise in ihrer 2002 erschienenen Dissertation aus historischer Sicht argumentiert, die Intention des *Frankfurter Passionsspiels* sei, Gott zu ehren und die Gläubigen zu belehren, so unterscheidet es sich ungeachtet der Kritik der Reformatoren zumindest in seiner selbstgesetzten Wirkungsabsicht wenig von den humanistisch-reformatorischen *Tragediae*, die ebenfalls auf biblischen Stoffen basieren.³² Bemerkenswerterweise findet diese Verbindung auch eine zeitgenössische Bestätigung. Als Johannes Latomus Ende des 16. Jahrhunderts eine Chronik über die Stadt Frankfurt verfasst, verzeichnet er die Aufführung eines Passionsspiels, das er mit eben diesem, durch den Humanismus populär gewordenen, Begriff bezeichnet: „Anno 1467 tragoedia passionis Christi exhibetur.“ (Im Jahr 1467 wurde die Tragödie des Leidens Christi aufgeführt.)³³

Noch augenfälliger werden Gemeinsamkeiten, berücksichtigt man die Frömmigkeitsgeschichtlichen und kulturanthropologischen Untersuchungen zu Emotionalität und Gewalt im Geistlichen Spiel.³⁴ Verschiedentlich wird darauf hingewiesen, dass das Passionsspiel die veränderte religiöse Haltung des Mit-Leidens spiegele und eine ‚compassio‘ mit Christus und Maria ermöglichen solle.³⁵ Auch im *Frankfurter Passionspiel* wird diese Haltung mehrfach eingefordert, wenn sich Maria im Angesicht des Gekreuzigten direkt an ihr Publikum wendet (V. 4020-4030):³⁶

30 Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 6, S. 18 f.; Kap. 13, S. 38 f.

31 Vgl. Fischer-Lichte: Tragödie, S. 439 f.; George: Deutsche Tragödientheorien, S. 11 f.; Profitlich: Tragödientheorie, S. 25 f., 45-47.

32 Zur humanistischen und reformatorischen Kritik vgl. Freise: Geistliche Spiele, S. 64-69. Zum didaktischen Verwendungszweck vgl. ebd., S. 514; dies.: Die Frankfurter Passionsspiele; Linke: Das volkssprachige Drama, S. 737. Zu den Tragödien des 16. Jahrhunderts vgl. George: Deutsche Tragödientheorien, S. 42-46. Vgl. auch Schulze: Formen der *Repraesentatio*, S. 345-353.

33 Neumann: Geistliches Schauspiel, Nr. 1496, S. 311. Vgl. auch Freise: Geistliche Spiele, S. 124.

34 Vgl. Eming: Gewalt im Geistlichen Spiel; Kasten: Ritual und Emotionalität; Schulze: Emotionalität im Geistlichen Spiel; dies.: Schmerz und Heiligkeit.

35 Vgl. Schulze: Formen der *Repraesentatio*, S. 340-345; dies.: Schmerz und Heiligkeit, S. 219, 230 f.

36 Neben Maria appellieren Johannes und Maria Magdalena an die Zuschauer: „ich bit uch alle, frauen vnd man, / lasset uch zu hertzen gan. / helfet Mariam hude zu tage / Ihesum, ir liebes kinde, beclagen“ (Ich bitte euch alle, Frauen und Männer, / nehmt es euch zu Herzen!

*ach, du werde Cristenheit,
bedencke hude myn hertzeleit.
ich mag wol betrubet syn
vmb den sussen anblick myn.
ist das nit ein iamer gros,
myn kint hanget nack vnd blos.
das leit musz ich sehen an.
das lat uch zu hertzen gan
vnd helffet mir clagen myn leyt,
das myn betrubet hertze dreit.*

Ach, du geschätzte Christenheit,
denke heute an mein Herzensleid.
Ich kann mit Recht
wegen meines süßen Anblicks betrübt sein.
Verursacht das etwa keinen großen Schmerz,
dass mein Kind nackt und bloß dort hängt?
Dieses Leid muss ich ansehen.
Das lasst euch zu Herzen gehen
und helfft mir, mein Leid zu beklagen,
das mein betrübtes Herz trägt.

Die aristotelische Forderung nach $\epsilon\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ taucht in der Marienklage in ähnlicher Form wieder auf, wenn sich die Rezipienten den Schmerz der Mutter zu Herzen nehmen, ihn nachempfinden und gemeinsam mit ihr das Schicksal ihres Sohnes beweinen sollen.

Während das Mitleiden aus einer Identifikation mit den Protagonisten, hier Jesus und Maria, erwächst, resultiert die zweite Wirkintention aus der Erkenntnis, selbst betroffen sein zu können, und ist auf den Rezipienten bezogen.³⁷

Folgt man dem Forschungsansatz, der das Passionsspiel auf ein archaisches Sündenbockritual zurückführt, so böte auch die Verstrickung der Rezipienten in das Geschehen Gelegenheit, eine derartige Wirkung zu evokieren. Nach Rainer Warning ist die Erlösung am Kreuz Deckmantel und Ventil für die Aggression gegen das Lamm Gottes, dessen Opferung die christliche Gemeinde ganz konkret in Gestalt der jüdischen Folterknechte vollzieht.³⁸ Ein Zuschauer, der diesen Zusammenhang durchschaute, könnte über sich selbst erschrecken. Voraussetzung wäre, er müsste seine Komplizenschaft mit den Peinigern Jesu erkennen und seine eigene Freude an der Quälerei enttarnen.

Auch ohne diese Verbindung, die ein hohes Maß an Selbstreflexivität erforderte, herzustellen, wird die Beteiligung jedes einzelnen Gemeindeglieds am Kreuzestod Jesu in der christlichen Theologie offengelegt: Er muss sterben, um die Menschen nach dem Sündenfall Adams wieder mit Gott zu versöhnen, wie der Christus des *Frankfurter Passionsspiels* selbst in Erinnerung ruft (V. 3633-3640):

/ Helft Maria heute, an diesem Tag, / Jesus, ihren lieben Sohn zu beklagen. V. 4092-4095). (Vgl. auch V. 3994-4001, V. 4006-4015, V. 4297-4304) Die Versangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf den Druck in Janota: Die Hessische Passionsspielgruppe.

37 Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 13, S. 38 f.

38 Vgl. Warning: Hermeneutische Fallen, S. 36 f.; ders.: Funktion und Struktur, S. 162-243. – Müller (Mimesis und Ritual, S. 542 f., 570) hat Warnings Thesen zu neuer Aufmerksamkeit verholfen, indem er sie vom französischen auf das deutsche Passionsspiel überträgt und die ästhetische Dimension der Spiele herausstellt.

da das gebot gebrachen wart,
 des han ich myn selber nit gespart
 vnd han gebeden den vatter myn,
 das er sin zorn nu liese sin
 vnd gebe das holtz der barmhertzigkeit,
 das hude zu tag mir wirt uf geleit,
 vnd liden sal dar an den dot
 vor des armen sunders not.

Weil das Gebot gebrochen wurde,
 deswegen habe ich mich selbst nicht geschont
 und habe meinen Vater gebeten,
 dass er seinen Zorn nun aufgebe
 und das Holz der Barmherzigkeit schenke,
 das mir heute, an diesem Tag, auferlegt wird
 und an dem ich den Tod
 für die Qual des armen Sünders erliden muss.

Schrecken und Schuldbewusstsein sind eine wahrscheinliche Reaktion der Rezipienten angesichts der Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit, die den grausamen Tod Jesu notwendig gemacht haben. Selbst wenn sich der Schrecken nicht wie bei Aristoteles aufgrund der Ähnlichkeit des Zuschauers mit dem Protagonisten, sondern – in Analogie zu der Verantwortlichkeit für seinen Tod – mit dessen Gegnern einstellt, wird eine mit der antiken Tragödie vergleichbare Wirkung erzielt.³⁹ Indem das *Frankfurter Passionspiel* Mitleid und Schrecken hervorrufft, wird ein zentrales Kriterium vormoderner Tragödiendefinition erfüllt.

2. Die Hamartia des Judas

Um die der Tragödie gemäße Wirkung zu erreichen, bedarf es nach Aristoteles eines Helden, der weder trotz seiner Vorbildlichkeit noch aufgrund seiner Schlechtigkeit vom Glück ins Unglück gerät, sondern wegen eines großen Fehlers.⁴⁰ Judas, der als Prototyp des Verräters gilt, als einen mittleren Helden zu betrachten, scheint zunächst wenig überzeugend. Dennoch gibt es im Text klare Signale, die es erlauben, bei dem Handeln des Judas von einem klassischen Fall eines tragischen Fehlers zu sprechen:⁴¹

Sein Verrat, der über mehrere Szenen verteilt ist,⁴² erfolgt auf das Geheiß des Teufels, wie der Regieanweisung zufolge unmissverständlich vor Augen geführt wird: „Diabulus vadit ad Iudam sibulando sibi in aurem, ut tradat Cristum.“ (Der Teufel geht zu Judas und flüstert ihm in sein Ohr, dass er Jesus verraten soll, vor V. 1876) Durch die noch ein weiteres Mal in Szene gesetzte Verführung des Teufels wird der Verrat des Judas einerseits als besonders boshaft, als teuflisch, gebrandmarkt,⁴³ andererseits entlastet.

39 Auf die Gleichartigkeit der Wirkung von Tragödie und Passionsspiel weist auch Müller (Realpräsenz und Repräsentation, S. 132) hin, der die vermittelte Repräsentation im Spiel hinsichtlich der körperlichen Erfahrung von der Realpräsenz im liturgischen Akt unterscheidet.

40 Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 13, S. 38-41.

41 Ansätze, die Judasfigur gegen die traditionell-christliche Sicht zu deuten, finden sich auch bei Dieckmann (Judas als Sündenbock) und Eming (Judas als Held).

42 Vgl. V. 1649-1660, V. 1862-1903, V. 2129-2167, V. 2253-2296.

43 Bei der zweiten Verführungsszene übernimmt Judas durch die Analogie seines Verhaltens anschließend selbst die Rolle des Teufels, vgl. vor V. 2112: „Diabulus venit et sibulat Iude in

Kein anderer Jünger hat einer solchen Anfechtung zu widerstehen. Das Motiv für seine Tat ist, wie Judas den sich verschwörenden Juden erklärt, Verschwendung (V. 1876-1883):

*Ir Iudden, nu mircket die ridde furbas,
war umb ich si Cristum worden gehas.
es quam gegangen ein frawe,
das mircket vnd boret genawe,
die bracht ein kosperlichen salbenn,
da mit sie allenthalben
Ihesum sin heubt begos,
das die salbe uff die erde flos.*

Ihr Juden, nun hört der Rede weiter zu,
warum mir Christus verhaßt geworden ist:
Es kam eine Frau daher,
das merkt euch und hört genau zu,
die brachte eine kostbare Salbe,
mit der sie das Haupt Jesu
auf allen Seiten übergoss,
so dass die Salbe auf die Erde floss.

Statt das Geld, das die wertvolle Salbe gekostet hat, den Armen zu schenken, toleriert Jesus seine Salbung durch Maria Magdalena und verteidigt sie sogar.⁴⁴ Judas' Kritik an diesem Verhalten ist zugleich persönlich motiviert, wird er doch um den zehnten Teil des Geldwerts, den er für sich beanspruchen kann, gebracht. Auf diese Aspekte der Verschwendung und des Gewinnverlusts konzentriert sich Judas vollständig, weshalb es kein Zufall ist, dass er denselben Geldbetrag für seine Auslieferung Jesu verlangt, der ihm durch den Ehrerweis Maria Magdalenas entgangen ist (V. 1884-1890):

*het man sie verkaufft, als man sulde,
sie het dru hundert pennig gulde.*

*der tzeben were gewesen myn,
also sullen der phennig XXX sin.
wult ir mir die geben zu myede,
ob ich uch diesen man verride,
der sich gottes sone hat genant?*

Hätte man sie verkauft, wie man sollte,
hätte sie dreihundert goldene Pfennig
eingebracht.
Der zehnte Teil davon hätte mir gehört.
Deswegen müssen es dreißig Pfennig sein.
Wollt ihr mir die als Lohn geben,
wenn ich euch diesen Mann verrate,
der sich Gottes Sohn genannt hat?

Seine wiederholte Forderung nach dem Geld stellt einerseits einen Zusammenhang zu den schon im Vorspiel als geldgierig charakterisierten Juden her,⁴⁵ weist aber andererseits zu der Schlüsselsituation zurück, die sein Fehlverhalten einleitete.⁴⁶ Zeichen für die Verblendung und keine vollständige

aurem. Surgit et vadit ad Iudeos, quibus Iudas sibilat in aures tacendo.“ (Der Teufel kommt und flüstert Judas in sein Ohr. Er erhebt sich und geht zu den Juden, denen Judas leise ins Ohr flüstert.)

44 Vgl. V. 1288-1368.

45 Vgl. V. 2132-2138, V. 2275 f. – Die Geldgier der Juden wird publikumswirksam inszeniert. Während die Propheten das Kommen des Erlösers offenbaren, verwahren sich ihre mit zeitgenössischen Attributen ausgestatteten Gegenspieler gegen das unnütze Gerede und jede Gottesverehrung, die keinen finanziellen Gewinn verspricht. z.B. erwidert Ioseph rabi auf die Verheißung Daniels: „lijhe phennig vff phant als ich. / das mag rich machen dich. / so mag dir basze gelingen, / dan ob du soltest singen / allen diesen langen mey / ,baruch otta adoney“. (Verleihe Pfennige gegen Pfand wie ich. / Das kann dich reich machen. / So wird es dir besser gehen, / als wenn du / den lieben langen Tag singen solltest: / ,Gesegnet sei der, der da kommt im Namen des Herren.“ V. 155-160) (Vgl. auch V. 197-206, V. 295-312)

46 Vgl. V. 1346-1351: „Secht, was daug die verlust? / het uch der dinge also gelust, / man hette

Bösartigkeit des Judas ist seine Erkenntnis, die sich einstellt, nachdem er Jesus ausgeliefert hat, und die auffallender Weise in direkter Nachbarschaft zu der dritten Verleugnung des Petrus steht. Beide haben gegenüber ihrem Meister schwer gefehlt und reagieren mit größtem Bedauern und inständigem Wehklagen,⁴⁷ wobei der Verrat des Judas in zweifacher Hinsicht tödliche Konsequenzen hat (V. 2650-2657):

<i>Vwe, ach vnd we,</i>	Weh, ach und weh,
<i>vve mir hude vnd vmmmer me!</i>	oh weh mir, heute und immerdar!
<i>ach, das ich ye wart geborn.</i>	Ach, dass ich je geboren wurde.
<i>wie han ich so ubel gefarn</i>	Wie habe ich so übel
<i>an mynem herren Ihesu Crist,</i>	an meinem Herrn Jesus Christus gehandelt,
<i>der himels und erden geweltig ist,</i>	der über Himmel und Erde herrscht,
<i>den ich han geben in den vnschuldigen dot.</i>	den habe ich unschuldig in den Tod ausgeliefert.
<i>vve der iemerlichen noit!</i>	Weh dieser jämmerlichen Qual!

In seiner schmerzlich empfundenen Reue wiederholt und überbietet Judas seinen vorherigen Fehler und konzentriert sich wiederum einseitig auf einen Aspekt, den seiner Schuld. Er verflucht sich selbst und beschließt in tiefster Verzweiflung, Selbstmord zu begehen: „von groszem leide wil ich nit wencken, / ich wil gen vnd mich selber hencken / vnd gottes nummer me gedencken.“ (Wegen des großen Leids will ich nicht wanken, / ich will fortgehen und mich selber erhängen / und niemals mehr an Gott denken. V. 2668-2670) Erst diese Tat, nicht aber sein Verrat an Jesus ist, wie Augustinus in seinem einzigen Kommentar des zweiten Spieltags deutlich macht, dafür verantwortlich, dass seine Seele vom Teufel ergriffen wird:⁴⁸ „het sich Judas nit in der stunde / vor groszem leide erhangen, / got het ine gerne entphangen.“ (Hätte sich Judas in dieser Stunde nicht / wegen seines großen Schmerzes erhängt, / hätte ihn Gott gerne empfangen. V. 2678-2680) Die Tragik des Judas besteht darin, dass seine Verdammnis zur Hölle ungeachtet alles Geschehenen vermeidbar gewesen wäre und er sie selbst zu verantworten hat, weil er nicht an die Vergebung Gottes glaubte.

3. Der Antagonismus zwischen göttlicher und menschlicher Natur Jesu

In den modernen Tragödientheorien ist nicht mehr der vermeidbare Fehler mit schrecklichen Handlungsfolgen charakteristisches Kennzeichen des

diesze salbenn / verkaufft wol anderthalben. / man het gelt mit ir gelost / vnd armer lude vil gedrost.“ (Seht, was nützt diese Verschwendung? / Hättet ihr Gefallen daran gefunden, / hätte man diese Salbe / gut anderswo verkaufen können. / Man hätte mit ihr Geld eingenommen / und viele der armen Leute trösten können.)

47 Vgl. V. 2614-2629, V. 2634-2643.

48 Vgl. die Regieanweisung nach V. 2670: „Iudas recedit suspendens eius ymaginem. Dyabulus ex uentre eius capit animam.“ (Judas tritt zurück und hängt seine Figur auf. Der Teufel reißt die Seele aus seinem Leib.)

Tragischen, sondern ein innerer Gegensatz, ein unlösbarer Konflikt oder ein Antagonismus verschiedener Werte. Nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist der Konflikt tragisch, der zwischen zwei sittlichen Mächten entsteht, die in sich berechtigt sind, sich aber nur in der Negation der anderen, gleichberechtigten sittlichen Macht durchsetzen können. Dadurch führen sie unausweichlich eine Kollision herbei, die nur tragisch, durch den Untergang ihrer Individualität, gelöst werden kann.⁴⁹

Diese Definition ist besonders geeignet, die Figurenkonzeption des Jesus im *Frankfurter Passionspiel* zu beschreiben. Die in den Evangelien angelegte nachösterliche Perspektive und heilsgeschichtliche Interpretation des Lebens und Leidens Jesu ist hier deutlich verstärkt. Schon ans Kreuz geschlagen und seinen Tod vor Augen, stellt sich Christus in einer innertrinitarischen Gleichsetzung als allmächtiger Gott dar, der das Volk Israel erwählt und erlöst hat (V. 3645-3650):

*ich han dich durch Egipten landt
gefurt, das du icht wordest geschant.
ich erloste dich also schone
vnd erdrengte konig Pharion
vnd mit eme alle sin here.
ich furte dich durch wilde mere.*

Ich habe dich aus Ägypten
geführt, damit du nicht entehrt wurdest.
Ich erlöste dich auf so wunderbare Weise
und ertränkte den König, den Pharao,
und mit ihm sein ganzes Heer.
Ich führte dich durch das wilde Meer.

Zeitgleich ist er jedoch der erbarmungswürdigste Mensch, dem „bludige bueln“ (V. 3417) geschlagen, dessen Glieder mit einem „stumpen nagel“ (V. 3699) durchbohrt und über Gebühr gestreckt werden, „das sin odern krachen mit einander“ (V. 3710), und er so einen äußerst qualvollen Tod erleidet. Dieser Gegensatz zwischen Allmacht und Ohnmacht, Gott und Mensch, Schöpfer und Geschöpf kulminiert in dem klagenden Ausruf: „du hast mir ein krutz grosze vnd swer / bereidet, dinem scheppere.“ (Du hast mir ein großes und schweres Kreuz auferlegt, deinem Schöpfer. V. 3661 f.)

Der Antagonismus zwischen der menschlichen und der göttlichen Natur Christi durchzieht die gesamte Handlung und steht im Mittelpunkt des Spiels. Einerseits erweist sich Jesus durch Wort und Tat als Gottessohn und Heiland, wie die Jünger, der geheilte Aussätzige, Maria Magdalena, der genesene Sohn des königlichen Beamten, Marta und schließlich Longinus bekennen.⁵⁰ Andererseits sind sein Aussehen und Verhalten die eines Menschen, wie die als Gegenspieler gezeichneten Juden stets betonen und für

49 Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 521-524.

50 Vgl. z.B. Petrus, V. 341-346: „Wir fulgen, herre, gerne dir. / was du gebudest, das dun wir, / wan du wist der ware heilant, / der vns zu droste ist gesant, / ia der ware gottes sone, / der vns mag gudes vil gethun.“ (Wir folgen dir gerne, Herr. / Was du gebietest, das tun wir. / Denn du bist der wahre Heiland, / der uns zum Trost gesandt wurde, / ja, der wahre Gottessohn, / der uns viel Gutes zu tun vermag.) (Vgl. auch V. 353-360, V. 367-377, V. 1122-1127, V. 1365-1368, V. 1401-1406, V. 1521-1526, V. 4204-4217)

seine Wundertaten eine innerweltliche Erklärung suchen: „der zeuberer, / Ihesus der gauckeler“ (V. 2393 f.).⁵¹ Trotz immer neuer Offenbarungszeichen lassen sie sich nicht von ihrer Auffassung abbringen und beschuldigen ihn der falschen Lehre, des Betrugs und des Gesetzesbruchs.⁵² Als Christus nach zahlreichen Heilungen und Bekehrungen Lazarus gar vom Tode erweckt, befürchten die Juden Volksverhetzung und Verführung der Massen: „Die lude eme alle folgent noch.“ (Die Leute folgen ihm noch alle. V. 1591) Bei ihrer Beratung greifen sie die Behauptung Jesu, Gottes Sohn zu sein, auf, und versuchen, den von ihm beanspruchten metaphysischen Bezug durch die Zerstörung seiner physischen Existenz ad absurdum zu führen (V. 1603-1612):

*Ia, der selbe Ihesus niddel vns ist
in vnsern wercken zu aller frist
vnd hat sich gottes sone gnant.
wir sullen eme machen bekant
smacheit, phine vnd grosze not
vnd ein lesterlichenn dot.
ob he gottes son dan ist,
so mag er ine in kurtzerer frist
von vnser handen machen fry.
so sehen wir, wie ware die ridde sy.*

Ja, dieser Jesus ist zu jeder Zeit
gegen uns und unsere Werke,
außerdem hat er sich Sohn Gottes genannt.
Wir sollen ihm
Schmach, Pein und große Qual
und einen schmähhlichen Tod bereiten.
Wenn er Gottes Sohn ist,
dann kann er ihn sogleich
aus unseren Händen befreien.
Auf diese Weise sehen wir ja, ob seine Rede
wahr ist.

Dieser Plan nimmt durch das Angebot, das Judas ihnen unterbreitet, konkrete Gestalt an. Während am ersten Tag des Passionsspiels die Bestätigung des göttlichen Wesens Christi anhand seiner Wundertaten im Vordergrund steht, dienen die Geschehnisse am zweiten Tag seiner Demontage. Durch das Leiden wird die Menschlichkeit Jesu inszeniert. In der Situation äußerster menschlicher Schwäche, als er am Kreuz hängt und sein Tod naht, lässt seine Wehrlosigkeit alle Gegner triumphieren: „bistu gottes sone ver war, / so kome her abe; so wollen wir gar / gleuben an dich in dieser stunt, / machstu dich vor vns gesunt.“ (Wenn du wirklich Gottes Sohn bist, / dann komm herab, dann wollen wir / von dieser Stunde an an dich glauben, wenn du dich vor uns rettetest. V. 3851-3854). Erst nachdem Jesus gestor-

51 Von der menschlichen Gestalt Christi lässt sich auch Lucifer täuschen, der seinen Irrtum erst bemerkt, als er seine Seele vergeblich in Empfang zu nehmen sucht, vgl. V. 4151-4155: „Ich sehen her vnd sehen dar / vnd werden der selen nirn gewar / vnd erkennen doch, daz du ein mensch bist. / ich enweis nit, wie den dingen ist. / werliche, ich forchte, er sy gottes son, / [...]“ (Ich sehe hin und her / und nehme die Seele nirgends wahr / und erkenne doch, / dass du ein Mensch bist. / Ich weiß nicht, wie dies zu erklären ist. / Wahrlich, ich fürchte, er ist Gottes Sohn.)

52 Vgl. z.B. V. 2416-2421: „Swig, du boser drogner, / du wolde mit diner falschen lere / die wert han betragen / by vns in der synagogen. / doch ist von diner bosen art / leyder manig mensch verkart.“ (Schweig, du schlimmer Betrüger! / Du wolltest die Welt mit deiner falschen Lehre / bei uns in der Synagoge / betrogen haben. / Auch wurden durch dein böses Verhalten / leider viele Menschen verführt.)

ben ist, wird seine doppelte Natur im Nachhinein auch von unabhängigen Beobachtern bestätigt: Der Centurio bezeugt, „das er ein gewarer got vnd mensch ist.“ (V. 4344)

Auch wenn der heilige Körper Gottes unzerstörbar ist,⁵³ kann der menschliche Körper Jesu sehr wohl vernichtet werden und muss es aus der Perspektive moderner Tragödientheorie sogar. Die Vereinigung der beiden gegensätzlichen Naturen, Gottheit und Menschheit, macht sein außergewöhnliches Wesen aus, das sowohl Liebe und Verehrung als auch Hass und Aggression auf sich zieht.⁵⁴ Durch die stete Konfrontation mit den Gegenspielern Jesu ist das *Frankfurter Passionspiel* strukturell eindeutig so konzipiert, dass es auf die Eliminierung des Protagonisten hinauslaufen muss. Auslöser dafür ist letztlich der Antagonismus zwischen göttlicher und menschlicher Natur, die unvereinbar sind und dauerhaft nur getrennt voneinander existieren können. Die Unvermeidbarkeit der Auflösung ihrer Einheit, die zwangsläufig zum Tod ihres Trägers führt, macht – dem hegelianischen Verständnis zufolge – die Tragik Jesu aus.

Die drei vorgestellten Deutungsansätze zeigen, dass und wie die Passion Christi als ein tragisches Spiel verstanden werden kann. Unabhängig davon, ob eine antike, eine vormoderne oder eine moderne Tragödiendefinition zugrunde gelegt und die Wirkung, eine Hamartia oder ein Antagonismus in den Blick genommen werden, lassen sich tragische Handlungsstrukturen erkennen. Somit widerlegt das Beispiel des *Frankfurter Passionsspiels* von 1493 die eingangs referierte These, im Mittelalter könne es keine Tragik geben. Möglich wird diese veränderte Perspektive, sofern die philosophische Suche nach der Substanz des Tragischen in eine literaturwissenschaftliche Methode verwandelt wird. Deshalb plädiere ich für die Anwendung eines poetologischen Tragikbegriffs in der germanistischen Mediävistik, der helfen kann, Sinndimensionen mittelalterlicher Literatur zu erschließen.

53 Müller (Das Gedächtnis des gemarterten Körpers, S. 83-87) stellt heraus, dass die Zerstückelung scheitert und die Profanierung des heiligen Körpers misslingt. Diese Beobachtung entspricht der nachösterlichen, christlichen Perspektive, die dem Tod Jesu am Kreuz eine sinnvolle und heilsgeschichtlich relevante Deutung gibt. Dennoch wird das innerweltliche Scheitern des Menschen Jesu in keiner Weise aufgehoben. Im *Frankfurter Passionspiel* zeigt sich dies durch den fragmentarischen Schluss noch deutlicher als in anderen Spielen. Zwar wird die künftige Auferstehung durch Prolepsen angekündigt (vgl. V. 399-412, V. 1767-1784), doch findet sie im Text selbst nicht mehr statt. Die Passionsgeschichte endet mit dem Tod des Helden (V. 4398-4408); die glorreiche Auferstehung ist nicht überliefert.

54 Nach Eming (Gewalt im Geistlichen Spiel, S. 8-11) erweist sich die Gewalt als Modus der Auseinandersetzung mit der charismatischen Autorität und liegt ihre Funktion darin, der Macht Christi zu begegnen.

Literatur

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1999.
- Borchardt, Hans Heinrich: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1935.
- Benson, Larry D.: The Alliterative ‚Morte Arthure‘ and the Medieval Tragedy. In: Tennessee Studies in Literature 11, 1966, S. 75-87.
- Bremer, Natascha: Das Bild der Juden in den Passionsspielen und in der bildenden Kunst des deutschen Mittelalters. Frankfurt a.M. u.a. 1986.
- Brereton, Geoffrey: Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature. London 1968.
- Cloetta, Wilhelm: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 1: Komödie und Tragödie im Mittelalter. Halle 1890 [Reprint Leipzig 1976].
- Dauven-van Knippenberg, Carla: Maria Magdalena als Katalysator des Antijudaismus im ‚Frankfurter Passionsspiel (1493)‘. In: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 43/44, 1995, S. 161-168.
- Dickman, Susan Joy: Late Medieval Tragedy from Chaucer to Cavendish. Berkeley 1979.
- Dieckmann, Bernhard: Judas als Sündenbock. Eine verhängnisvolle Geschichte von Angst und Vergeltung. München 1991.
- Eming, Jutta: Judas als Held. Formen des Erzählens in der mittelalterlichen Judaslegende. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120, 2001, S. 394-412.
- Eming, Jutta: Gewalt im Geistlichen Spiel: Das *Donaneschinger* und das *Frankfurter Passionsspiel*. In: The German Quarterly 78, 2005, S. 1-22.
- Fahrenholz, Peter; Stroh, Kassian: Stoiber lehnt Zeitplan für Rückzug ab. In: Süddeutsche Zeitung 12, 16.1.2007, S. 1.
- Fajardo-Acosta, Fidel: The Condemnation of Heroism in the Tragedy of Beowulf. A Study in the Characterization of the Epic. Lewiston 1989 [Studies in Epic and Romance Literature 2].
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bde. Tübingen 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: Tragödie. In: Walther Killy; Volker Meid (Hg.): Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 14. Gütersloh 1993, S. 438-445.
- Freise, Dorothea: *Got, dem barmherzigen, zu lob und ezu eren und allen andechtigen, fromen christenmenschen ezu reyßunge und besserunge wes lebens* – Die Frankfurter Passionsspiele im ausgehenden Mittelalter. In: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 66, 2000, S. 228-247.
- Freise, Dorothea: Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld. Göttingen 2002 [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178].
- Frey, Winfried: Passionsspiel und geistliche Malerei als Instrumente der Judenhetze in Frankfurt am Main um 1500. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte 13, 1984, S. 15-57.
- Frey, Winfried: Der vergiftete Gottesdienst. Zur Funktion von Passionsspielen in der spätmittelalterlichen Stadt am Beispiel Frankfurts am Main. In: Silvia Bovenschen; ders. u.a. (Hg.): Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert. Berlin, New York 1997, S. 202-217.
- Gelfert, Hans-Dieter: Die Tragödie. Theorie und Geschichte. Göttingen 1995 [Kleine Vandenhoeck-Reihe 1570].
- George, David E. R.: Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare. München 1972.

- Guerin, M. Victoria: *The Fall of Kings and Princes. Structure and Destruction in Arthurian Tragedy*. Stanford 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 15. Frankfurt a.M. 1970, S. 519-574 [zuerst 1832-1845].
- Isidorus Hispalensis: *Etymologiae*. Hg. v. Wallace M. Lindsay. 2 Bde. Oxford ³1962.
- Janota, Johannes (Hg.): *Die Hessische Passionsspielgruppe*. Edition im Paralleldruck. Bd. 1: *Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel*. Mit den Paralleltextrn der ‚Frankfurter Dirigierrolle‘, des ‚Alsfelder Passionsspiels‘, des ‚Heidelberger Passionsspiels‘, des ‚Frankfurter Osterspielfragments‘ und des ‚Fritzlarer Passionsspielfragments‘. Tübingen 1996.
- Janota, Johannes: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Die Hessische Passionsspielgruppe*. Edition im Paralleldruck. Bd. 1, S. 55-58.
- Kasten, Ingrid: *Ritual und Emotionalität. Zum Geistlichen Spiel des Mittelalters*. In: Matthias Meyer; Hans-Jochen Schiewer (Hg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens. Tübingen 2002, S. 335-360.
- Kasten, Ingrid; Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*. Berlin, New York 2007 [Trends in Medieval Philology 11].
- Kaufmann, Walter: *Tragödie und Philosophie*. Tübingen 1980 [Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 26].
- Kelly, Henry Ansgar: *Aristotle – Averroes – Alemannus on Tragedy: The Influence of the ‚Poetics‘ on the Latin Middle Ages*. In: *Viator* 10, 1979, S. 161-209.
- Kelly, Henry Ansgar: *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge 2005 [Cambridge Studies in Medieval Literature 18].
- Kemal, Salim: *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës. The Aristotelian Reception*. London u.a. 2003.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg 1957.
- Krook, Dorothea: *Elements of Tragedy*. New Haven, London 1969.
- Linke, Hansjürgen: *Das volkssprachige Drama und Theater im deutschen und niederländischen Sprachbereich*. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 8, 1978, S. 733-763.
- Linke, Hansjürgen: ‚Frankfurter Passionsspiel‘. In: Wolfgang Stammeler u.a. (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 2. 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin 1980, Sp. 812-817.
- Müller, Jan-Dirk: *Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel*. In: Claudia Öhlschläger; Birgit Wiens (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin 1997, S. 75-92 [Geschlechterdifferenz und Literatur 7].
- Müller, Jan-Dirk: *Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters*. In: Andreas Kahlitz; Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i.Br. 1998, S. 541-571.
- Müller, Jan-Dirk: *Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel*. In: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.): *Ritual und Inszenierung*, S. 113-133.
- Neumann, Bernd: *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*. 2 Bde. München, Zürich 1987 [Münchener Texte und Untersuchungen 84/85].
- Palmer, Richard H.: *Tragedy and Tragic Theorie. An Analytical Guide*. Westport, London 1992.
- Petersen, Christoph: *Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*. Tübingen 2004 [Münchener Texte und Untersuchungen 125].

- Profitlich, Ulrich (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hamburg 1999.
- Rommel, Florian: *ob mann jm vnrebt 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.
- Schröder, Werner: Über die Scheu vor der Tragik in mittelalterlicher Dichtung. Jason und Medea im ‚Trojanerkrieg‘ Konrads von Würzburg. München 1992 [Abhandlungen der Marburger Gelehrten Gesellschaft 22].
- Schulze, Ursula: Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ‚Bordesholmer Marienklage‘ und verwandten Szenen. In: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.): Ritual und Inszenierung, S. 177-193.
- Schulze, Ursula: Formen der *Repraesentatio* im Geistlichen Spiel. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Tübingen 1999, S. 312-356 [Fortuna vitrea 16].
- Schulze, Ursula: Geistliches Spiel. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. 3., neubearb. Aufl. Berlin u.a. 1997, S. 683-688.
- Schulze, Ursula: Schmerz und Heiligkeit: Zur Performanz von *Passio* und *Compassio* in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel). In: Horst Brunner; Werner Williams-Krapp (Hg.): Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota. Tübingen 2003, S. 211-232.
- Selldorf, Philipp: Vorteil für das Gemeinwesen. In: Süddeutsche Zeitung 144, 26.6.2006, S. 26.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische. Frankfurt a.M. 1961.
- Warning, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels. München 1974 [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 35].
- Warning, Rainer: Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel. In: Wolfgang Harms; Jan-Dirk Müller (Hg.): Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock. Stuttgart, Leipzig 1997, S. 29-41.
- Wenzel, Edith: „Do worden die Judden alle geschant.“ Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen. München 1992 [Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 14].
- Wolf, Klaus: Kommentar zur ‚Frankfurter Dirigierrolle‘ und zum ‚Frankfurter Passionsspiel‘. Tübingen 2002 [Die Hessische Passionsspielgruppe Ergbd. 1].
- Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Tübingen 2004.

