Gab es im Mittelalter ein ‚Wormser Passionsspiel'? Oder: Ist das ‚Sankt Galler Passionsspiel' in Worms zu lokalisieren?

von Klaus Wolf

2010 fanden gemäß zehnjährigem Turnus wieder weit über 100 Aufführungen des weltberühmten Oberammergauer Passionsspiels statt.[1] Dessen älteste Texttradition ist allerdings auf ein mittelalterliches Passionsspiel aus Augsburg zurückzuführen.[2] Augsburg, bekannt als Stadt der Fugger, war wie Worms eine bedeutende Handelsmetropole im Mittelalter.[3] Besonders im Spätmittelalter gab es im deutschsprachigen Raum kaum eine größere Stadt, in der keine Passionsaufführung oder ein anderes geistliches Sujet inszeniert wurde. Der Germanist Bernd Neumann hat hierzu in einem zweibändigen Werk Tausende von Spielbelegen zusammengetragen.[4] So geben bei Neumann gesammelte Rechnungen und Ratsprotokolle mittelalterlicher Städte beispielsweise Einblick in die kommunale Subventionspraxis von notorisch unterfinanzierten Passionsbühnen. Leider konnte Bernd Neumann keinen archivalischen Nachweis für eine Passionsaufführung in Worms beibringen. Dies schließt aber nicht aus, dass dem Sammler – wie etwa der Fall Augsburg zeigt – der eine oder andere Beleg für eine Passionsaufführung entgangen sein könnte. Denn ich behaupte, dass wir nicht allzu lange nach dem Wormser Passionsspiel fahnden müssen. Es ist nämlich schon längst bekannt, ja sogar bereits mustergültig ediert. Es handelt sich hierbei um das sogenannte *Sankt Galler Passionsspiel*, das Rudolf Schützeichel 1978 ediert hat. In dieser Edition findet sich eine nicht weniger mustergültige Schreibartbestimmung durch Hugo Stopp, wonach das Passionsspiel in der Gegend von Worms oder Mainz zu lokalisieren sei. Oder, um den Sprachhistoriker und Experten für die frühneuhochdeutsche Sprache selbst zu Wort kommen zu lassen: „Die sprachliche Analyse und die sprachgeographisch-sprachhistorische

1 Vgl. Passionsspiele Oberammergau 2010. Textbuch. Unter Verwendung der Oberammergauer Spieltexte von Othmar Weis und Joseph Alois Daisenberger für die Spiele 2010 bearbeitet und erweitert durch Christian Stückl und Otto Huber, Oberammergau 2010.

2 Vgl. Klaus Wolf, Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichtsschreibung, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 101, 2007, S. 35–45.

3 Vgl. Rolf Kiessling, Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im Spätmittelalter. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der oberdeutschen Reichsstadt, Augsburg 1971 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 19).

4 Bernd Neumann, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, 2 Bde., München 1987 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84–85).

Untersuchung ergaben, daß nicht diese und jene Erscheinung, sondern daß die Kombination aller regional gebundenen graphisch/lautlichen und flexionsmorphologischen Phänomene des Spiels seine Einordnung in die Schriftlichkeit des 14. Jahrhunderts um Worms und Mainz fordert."[5]

Dabei weisen Sprache und Paläographie für die Handschrift selbst wie für die mutmaßliche Vorlage deutlich vor die Jahrhundertmitte des 14. Jahrhunderts.[6] Das Spiel ist nämlich in den Sankt Galler Kodex selbst nur eingebunden und wurde von einem wandernden Mönch vom westmitteldeutschen Rheingebiet nach Sankt Gallen mitgebracht.[7] Jedenfalls wird das *Sankt Galler Passionsspiel* seit den Untersuchungen von Hugo Stopp in der germanistischen Dramenforschung auch als *Mittelrheinisches Passionsspiel* bezeichnet.[8]

Die neueste Arbeit zu diesem Passionsspiel aus der Feder des Briten Peter Macardle will die Lokalisierung von Hugo Stopp weiter präzisieren.[9] Peter Macardle bedient sich dabei musikwissenschaftlicher Methoden. Denn die meisten Passionsdramen des Mittelalters trugen oratorienartige, wenn nicht gar opernhafte Züge, weil neben dem deutschen Verstext auch Hymnen, Antiphonen und biblische Rezitative auf der Bühne in lateinischer Sprache gesungen wurden. Die wenigsten Dramenhandschriften überliefern allerdings die entsprechende musikalische Notation. Dies gilt auch für das *Sankt Galler* oder *Mittelrheinische Passionsspiel*, wie unschwer am Faksimile des Spiels deutlich wird.[10] Dort fehlen Noten in einem Liniensystem wie heute oder zumindest Neumen. Die Überlieferungsträger der deutschsprachigen Passionsspiele und eben auch des Mittelrheinischen Passionsspiels haben deshalb gewöhnlich den Charakter von Textbüchern, nicht von Partituren. Der Grund dafür lag in der Vertrautheit der meist klerikalen Sänger mit der lateinischen Liturgie (aus der gottesdienstlichen Praxis). Dennoch kann grundsätzlich die mittelalterliche musikalische Dimension für den modernen Rezipienten der Passionsdramen ansatzweise rekonstruiert werden. Dies gilt zumindest theoretisch auch für das *Mittelrheinische Passionsspiel*, wo, wie bereits erwähnt, eine musikalische Notation fehlt.

Nichtsdestotrotz will Peter Macardle erkenntnisoptimistisch das Schweigen vieler Spielhandschriften und so auch der Sankt Galler Handschrift mit Melodien der kirchlichen Liturgie in mittelalterliche Musik verwandeln. Dabei unterscheidet er sachgerecht zwischen mittelalterlicher abendländischer Standardliturgie sowie vortridentinischer diözesaner und lokaler Varianz. Im Einzelnen und auf das *Mittelrheinische Passionsspiel* bezogen ging Macardle folgendermaßen vor: Er musste zunächst

5 Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919, neu hg. von Rudolf Schützeichel. Mit Beiträgen von Rolf Bergmann, Hugo Stopp [u. a.], Tübingen 1978, S. 215. – Alle folgenden Zitate des *Mittelrheinischen Passionsspiels* sind dieser (in der Dramenforschung heute maßgeblichen) Ausgabe entnommen, welche ältere (zum Teil fehlerhafte) Editionen ersetzte.

6 Wie vorige Anm., S. 55–56.

7 Wie Anm. 5, S. 44–51.

8 Vgl. neben der Ausgabe von Rudolf Schützeichel noch Rolf Bergmann, ‚St. Galler (mittelrheinisches) Passionsspiel', in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. v. Kurt Ruh [u. a.], Bd. 2. Berlin/New York 1980, Sp. 1042–1044.

9 Vgl. Peter Macardle, The St Gall Passion Play. Music and Performance, Amsterdam/New York 2007 (Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 10). – Dazu meine Rezension in: Zeitschrift für deutsche Philologie 130, 2011, S. 149–157.

10 Vgl. die Abbildung des Dramenbeginns (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 919, p. 197).

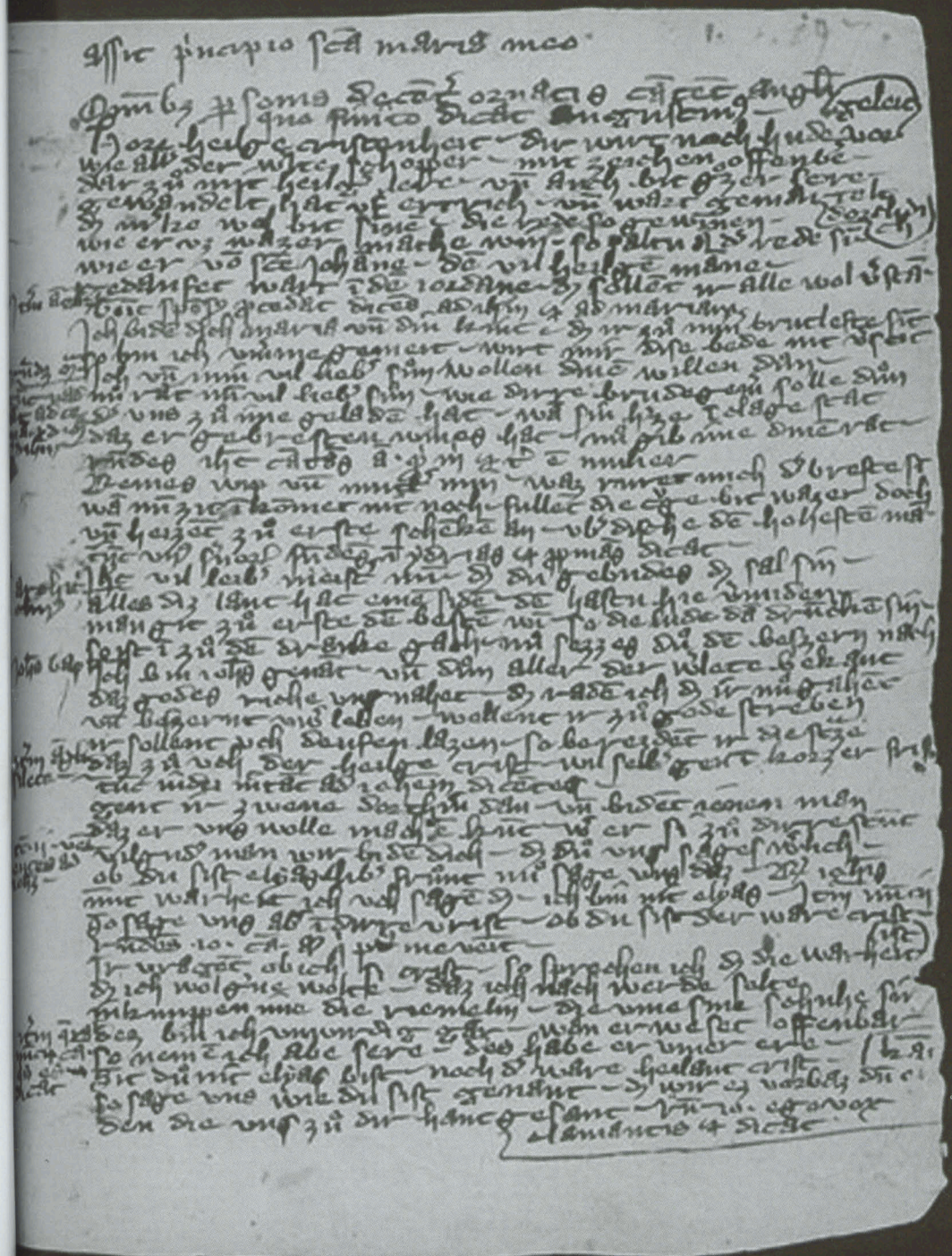

Abb.: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 919, p. 197

den Suchradius für die diözesane und lokale Liturgie eingrenzen. Dafür konnte er sich auf die germanistische Spielforschung stützen. Denn für das (ehedem) *Sankt Galler Passionsspiel* ist – wie wir schon wissen – aufgrund sprachgeschichtlicher Untersuchungen Hugo Stopps die sachgerechtere Bezeichnung *Mittelrheinisches Passionsspiel* heute üblich. Aufgrund dieser Vorarbeiten konzentriert sich Macardle auf die Liturgie der Diözesen Mainz, Worms und Speyer. Kritisch ist hier bereits einzuwenden, dass die liturgischen Angaben im *Mittelrheinischen Passionsspiel* eher dürftig sind. Denn für die liturgischen Gesänge in der Handschrift sind nur die Incipits (also die lateinischen Textanfänge) angegeben. Überdies fehlt sogar jegliche musikalische Notation. Von daher ist festzuhalten, dass der handschriftliche Spieltext wegen seiner unübersichtlichen Anlage keinem unmittelbaren Aufführungszweck diente. Dagegen gibt es etwa Handschriften wie die des *Alsfelder Passionsspiels*, die wesentlich übersichtlicher angelegt sind und sogar heute noch sangbare Noten überliefern.[11]

Dennoch unternimmt Peter Macardle den Versuch, die musikalische Schicht des Mittelrheinischen Passionsspiels auf liturgischer Grundlage zu rekonstruieren bis hin zur musikwissenschaftlichen Analyse der gesanglichen Anforderungen an die einzelnen Rollenträger im Spiel als solistische und chorische Ausführende der lateinischen (und teilweise deutschen) Gesänge. Einer solchermaßen auf der Bühne inszenierbaren Liturgie spürt Macardle in den (bis heute erhaltenen!) Handschriften und Drucken mittelalterlicher Liturgica der Diözesen Mainz, Speyer und Worms nach, unabsehbar ist allerdings der Verlust mittelalterlicher Liturgica dieser Diözesen. Jedenfalls problematisiert Peter Macardle nicht, dass Reformation, tridentinische Liturgiereform und Säkularisation vielleicht gerade die entscheidenden Quellen des *Mittelrheinischen Passionsspiels* verschwinden ließen. Dennoch ist das Quellenmaterial noch so reichhaltig, dass es Macardle gelingt, die (mitunter mehrdeutigen) Incipits des Überlieferungsträgers mit Texten und (einstimmigen) Noten zu ergänzen, um nicht zu sagen, den dürren Worten liturgisches Leben einzuhauchen; freilich bietet er nicht selten auch mehrere durchaus erheblich voneinander abweichende Alternativen; so lässt sich das sehr allgemeine *Venite post me* des Dramas liturgisch ganz unterschiedlich ergänzen. Das Incipit erfährt also ganz heterogene Ergänzungen. Entsprechend heißt es bei der Berufung des Petrus und Andreas:

Tunc videns Iesus petrum et andream lavantes retia cantet

Venite post me

Et dicat:

Peter vnd andreas, komment.
Vnd volgen ir mir sollent.
Stellent nach luden vwer garn.
Vnd lazent daz vischen varn.
Ir sollent der lude vischer wesen,
wie sie zů der selen genesen.

11 Vgl. Klaus Vogelgsang, Kommentar zum ‚Alsfelder Passionsspiel' und den zugehörigen kleineren Spielzeugnissen, Tübingen 2008 (Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Ergänzungsband 2).

Tunc petrus et andreas cantent simul:

Invenimus messiam et cetera

Et dicat andreas:

Peter, wir han bi warheit wol virnommen,
daz messias nů ist kommen,
Christus, von dem die scrift vns saget.
Ein selig dag hat vns bedaget.

Das *Venite post me* ist natürlich nur das Incipit, der Beginn des liturgischen Gesangs. Und Peter Macardle gibt es durchaus zu: „No fewer than five items from the liturgy of St Andrew could in principle have been intended."[12] Text und Melodie dieser Gesänge unterscheiden sich dann auch erheblich voneinander. Neben der solchermaßen problematischen Ergänzung der *Incipits* steht die Lokalisierung des Spiels im Mittelpunkt der Arbeit von Macardle. Obwohl archivalische Aufführungszeugnisse fehlen, kommt Macardle hier zu (in seinen Augen) eindeutigen Ergebnissen. Dabei bedient er sich eines Ausschlussverfahrens, indem insgesamt der Mainzer und Speyrer Diözesanliturgie im Vergleich zur Wormser bei der Ergänzung einzelner *Incipits* tendenziell weniger Stichhaltigkeit zukomme. Tatsächlich aber schwanken die wahrscheinlichen Zuordnungen in den Analysen von Gesang zu Gesang. Hierzu ein Beispiel:

Respondens Iesus cantet antiphonam:

Dominum deum tuum adorabis

Et dicat:

Daz ist der heilgen scriftė gebot.
gleube aleine an einen got,
vnd bůt ime dinst alleine,
so wirt din lon nit cleine.

Gleich bei der Versuchung Jesu muss Macardle resignieren. Denn die Regieanweisung *Iesus cantet antiphonam ‚Dominum deum tuum adorabis'* stellt zwar eine fastenzeitliche Antiphon dar, aber „this relatively common chant seems not to have been used in any of the three relevant dioceses".[13] Ferner lasse sich beispielsweise bei der Bekehrung der sündigen Maria Magdalena die Sündenvergebung durch Jesus mit dem knappen Incipit ‚*Dimissa sunt*' folgendermaßen ergänzen: *Dimissa sunt ei peccata multa quoniam dilexit multum.* Dieser Versus eines Responsoriums aus dem Magdalenenoffizium sei wie andere Gesänge daraus, die im Spiel ebenfalls verwandt

12 Peter Macardle, The St Gall Passion Play. Music and Performance, Amsterdam/New York 2007 (Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 10), S. 203.
13 Ebda. S. 124.

werden, für die Wormser und Speyrer Diözesen gebräuchlich, nicht jedoch für Mainz.[14] Aufgrund solcher Überlegungen verortet Macardle schließlich das Spiel zunächst großräumig in einem Dreieck Oppenheim-Mundenheim-Landstuhl, was – wie er hervorhebt – mit Hugo Stopps Sprachanalysen koinzidiert; eine noch präzisere Lokalisierung erfolgt am Ende nach Oppenheim selbst: „The obvious town where this might have happened is Oppenheim on the Rhine, wealthy, populous and important, since 1225 a Free Imperial City, with a number of churches and monastic houses."[15]

Leider bleibt Peter Macardle die konkrete Verortung des Passionsspiels nach Oppenheim tatsächlich schuldig, beispielsweise, indem er versucht hätte, einzelne Dramenfiguren und ihre Texte samt der Bühnenregie einer Lokalisierung buchstäblich eben vor Ort in Oppenheim dienstbar zu machen. Man müsste also den gesamten lateinischen und deutschen Spieltext inhaltlich in Oppenheim oder einer anderen Stadt dingfest machen. Allerdings führt ein solches Verfahren nicht nach Oppenheim: So ist etwa die Figur des Apostels Bartholomäus mit deutschem Verstext gegen das Zeugnis der Bibel im *Mittelrheinischen Passionsspiel* (ebenso wie im *Frankfurter Passionsspiel*) inszenatorisch auffällig hervorgehoben, was nur dort Sinn macht, wo man den Apostel auch besonders (kultisch) verehrte: am Frankfurter Bartholomäusstift, das die Hirnschale des Heiligen verwahrte. Dies weiß auch Macardle, denn obwohl „the most likely ‚homes' for the play must be Worms itself and Oppenheim", gesteht er doch ein: „This admittedly does not greatly clarify the relationship of the St Gall Passion Play to the Frankfurt plays, other than to suggest that the play's textual basis may have been largely in Frankfurt material, but that its musical stratum was developed in a different diocesan tradition, probably that of Worms."[16] Die komplexen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Frankfurter Spielen und dem *Mittelrheinischen Passionsspiel* möchte ich kurz graphisch veranschaulichen; die Verwandtschaft der Spiele untereinander lässt sich nämlich folgendermaßen mit den in der mediävistischen Dramenforschung üblichen Spielsiglen zusammenfassen:

FD > *FP > HP, FP, FrPf, FdD

FdD > AP

***GP > GP, FP**

Die schematische Darstellung lässt sich dann wie folgt in Worte fassen: Die *Frankfurter Dirigierrolle*, abgekürzt FD, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet den Ausgangspunkt der *Hessischen Passionsspielgruppe*.[17] Von ihr hängt die zu postulierende, aber philologisch eindeutig nachweisbare Stufe *FP ab, die am besten

14 Ebda. S. 104, 144–146, 216.
15 Ebda. S. 164.
16 Ebda. S. 160.
17 Diese ist mittlerweile vollständig synoptisch ediert, wodurch die engen Verwandtschaftsverhältnisse der Spiele untereinander augenfällig werden: Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. 3 Bde., Frankfurter Dirigierrolle und Frankfurter Passionsspiel. Alsfelder Passionsspiel. Heidelberger Passionsspiel. Mit den Paralleltexten, hg. v. Johannes Janota, Tübingen 1996–2004.

und reinsten im *Heidelberger Passionsspiel*, abgekürzt HP, erhalten ist. Das sogenannte *Heidelberger Passionsspiel* verdankt seinen Namen nur seiner Bibliotheksheimat, denn es gehört ursprünglich nach Mainz. Der Übergang von *FP zu HP, also von Frankfurt nach Mainz ist leicht erklärbar: Zum einen war der Propst des Frankfurter Bartholomäusstifts, dem Nukleus der *Hessischen Passionsspielgruppe*, zugleich Angehöriger des Mainzer Domkapitels, zum anderen waren Frankfurter und Mainzer Patriziat vielfach versippt, und schließlich verkehrte täglich ein Schiff zwischen den beiden Mainstädten.[18] Von *FP hängen überdies FP, das jüngere *Frankfurter Passionsspiel* von 1493, ab sowie das *Fritzlarer Passionsspielfragment* (FrPf) und die *Friedberger Dirigierrolle* (FdD). Dieses Spiel aus dem hessischen Friedberg wiederum bildet die Grundlage für das *Alsfelder Passionsspiel* (AP) aus Nordhessen. Am ehesten aus Worms – *quod esset demonstrandum* – stammt das mit GP bezeichnete Spiel, das nach seiner heutigen Bibliotheksheimat *Sankt Galler Passionsspiel* oder nach seiner Schreibsprache bislang üblicherweise *Mittelrheinisches Passionsspiel* heißt, aber eben den Wormser Passionsspielbetrieb konserviert. GP aber geht auf eine nach Frankfurt am Main führende Stufe *GP zurück, die wiederum teilweise auf FP, das *Frankfurter Passionsspiel* von 1493, eingewirkt hat. Den engen textlichen Zusammenhang dieser Hessischen Passionsspielgruppe mit ihrem Ausgangspunkt Frankfurt am Main in Gestalt der *Frankfurter Dirigierrolle* kann man zunächst mit der politischen Vorortfunktion von Frankfurt am Main erklären. Denn die Mainmetropole stellte im Spätmittelalter nicht nur den Wahlort der deutschen Könige im Dom Sankt Bartholomäus, sondern bildete den Schauplatz zahlreicher Reichstage sowie bedeutender Handelsmessen von europäischem Format. Hinzu kommt, dass Frankfurt am Main Vorortfunktion innerhalb des Wetterauischen Städtebundes hatte, an welchem auch Friedberg mit seiner *Friedberger Dirigierrolle* partizipierte. Schließlich gehörten all diese Orte der *Hessischen Passionsspielgruppe* auch zum Erzbistum Mainz, wie übrigens nicht zuletzt Worms.

Vielleicht wird man diese Überlegungen dahingehend präzisieren dürfen, dass unser *Mittelrheinisches Passionsspiel* in seiner jetzigen Gestalt neben der Frankfurter Grundschicht liturgische (worin ich Peter Macardle gerne folge) und (wie ich Macardle ergänzend zeigen will) auch inszenatorische Schichten aus Worms empfangen hat. Tatsächlich sind neben der Bartholomäus-Rolle ebenso die der Apostel Petrus und Andreas im *Mittelrheinischen Passionsspiel* hervorgehoben; während nämlich die Petrus-Rolle beziehungsweise ihr Darsteller als Sänger sechs Soli bestreitet, wird daneben nur namentlich Andreas als einzigem der Apostel Sologesang (freilich zusammen mit Petrus) anvertraut; nur Petrus und Andreas treten somit aus dem sonst anonymen Apostelchor hervor.[19]

Die Sonderrolle des Apostelfürsten Petrus hatte allerdings auch schon Rolf Bergmanns Kommentar in Schützeichels Ausgabe gebührend hervorgehoben, den ich

18 Vgl. zur Verwandtschaft der Spiele untereinander (und insbesondere zu *FP und *GP) sowie zu den Beziehungen zwischen Frankfurt und Mainz ausführlich Klaus Wolf, Kommentar zur Frankfurter Dirigierrolle und zum Frankfurter Passionsspiel, Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Ergänzungsband 1), S. 896, 898, 904 (Register).

19 Vgl. Peter Macardle, The St Gall Passion Play. Music and Performance, Amsterdam/New York 2007 (Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 10), S. 106–107.

hier gerne zitiere: „Kennzeichnend ist die Gestaltung des Spiels an den Stellen, an denen die Evangelien Äußerungen von Jüngern ohne Namensnennung überliefern. Im Zusammenhang einer Aufführung mußten die Sprecher solcher Textstellen festgelegt werden. Es ist nun recht auffällig, daß an den meisten entsprechenden Stellen Petrus als Sprecher vorgesehen ist, nämlich bei der Blindenheilung und bei der Abendmahlsvorbereitung [...] Petrus wird bei seinem ersten Auftreten von Jesus mit seinem Namen angesprochen und so zusätzlich zu der Identifizierung durch das Requisit des Netzes auch durch die Anrede erkennbar gemacht."[20]

Passend zur exponierten Petrus-Rolle im *Mittelrheinischen Passionsspiel* verfügte Worms im Mittelalter sogar über einen Petersdom, welchem auch ein nach dem Apostelfürsten benanntes Klerikerstift samt Schule zugeordnet war.[21] Und passend zum Sologesang des Andreas samt unbiblischem, deutschem Sprechtext dieses Apostels[22] wäre darauf hinzuweisen, dass es in Worms Stift und Schule Sankt Andreas gab.[23] Beide Stifte, das Peters- wie das Andreasstift, mit ihren Klerikern und Sängerknaben[24] sind unschwer als Spielträger vorstellbar. Das heißt, Schüler und Lehrer von Sankt Peter und Sankt Andreas hätten als Sänger und Schauspieler fungieren können. Dabei sind die Knaben vor dem Stimmbruch zur Übernahme der Frauenrollen geeignet, denn Schauspielerinnen waren im deutschsprachigen Raum in Passionsspielen während des Mittelalters unüblich. Überflüssig zu sagen, dass die (Menschen-) Fischer Petrus und Andreas, welche von Jesus zu Aposteln berufen werden, samt ihrem Bühnenrequisit des Fischernetzes in der Rheinstadt Worms (mit dem *Fischerpförtchen* in der Stadtmauer) für Teile des Publikums ein Identifikationsangebot stifteten.[25] Bezeichnenderweise fehlen die Berufungen der anderen zehn Apostel im *Mittelrheinischen Passionsspiel*.

Methodisch daran anschließend will ich im Folgenden einige Stellen des *Mittelrheinischen Passionsspiels* zitieren und prüfen, ob die Verortung des Dramas in Worms Sinn macht: Das Stück beginnt mit liturgischem Gesang der Bühnenengel gleichsam als Ouvertüre, wobei der lateinische Gesangstext nicht angegeben ist. Daran schließt sich ein Prolog in frühneuhochdeutschen Versen an:

20 Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919, neu hg. v. Rudolf Schützeichel. Mit Beiträgen von Rolf Bergmann, Hugo Stopp [u. a.], Tübingen 1978, S. 254–255.

21 Vgl. Walter Hotz, Der Dom zu Worms. 2., überarb. Aufl. Darmstadt 1998 (mit weiterer Literatur).

22 Vgl. die oben zitierten Verse 188–191 des *Mittelrheinischen Passionsspiels*.

23 Vgl. Gerold Bönnen/Joachim Kemper, Das geistliche Worms: Stifte, Klöster, Pfarreien und Hospitäler bis zur Reformation, in: Geschichte der Stadt Worms, hg. v. Gerold Bönnen, Stuttgart 2005, S. 691–734, besonders S. 693, S. 696, S. 699, S. 704. – Zum komplexen Verhältnis von Stadtgemeinde und Bischof, zur Petrusdarstellung auf dem Stadtsiegel, zum Nordportal des Domes als herausgehobenem Rechtsort der Stadt sowie zur traditionellen Gültigkeit des Domumfelds als städtischer Versammlungsplatz vgl. Gerold Bönnen, Das Wormser Rathaus und der Rathausbezirk vom Mittelalter bis heute, Worms 2008, S. 5–20. Von daher scheint mir das Domumfeld als Aufführungsort des *Wormser Passionsspiels* denkbar.

24 Hauptzweck mittelalterlicher Lateinschulen war – neben obligatorischem Grammatikunterricht – die Ausbildung von Sängerknaben für die (lateinischsprachige) Liturgie. Die Hymnen, Antiphonen, Responsorien, kurz: die vertrauten gottesdienstlichen Gesänge, erklangen nahezu unverändert auf der mittelalterlichen Passionsbühne. Dies verlieh den Dramen Gottesdienstcharakter.

25 Vgl. Urkundenbuch der Stadt Worms, hg. v. Heinrich Boos, Bd. 2: 1301–1400, Berlin 1890 (Quellen zur Geschichte der Stadt Worms 2), S. 923 (Schule am Dom), S. 931 (Bruderschaft der *elenden schullere* bei Sankt Andreas), S. 924 (zur Fischerpforte), S. 935 (Domscholaster), S. 943 (Andreasschule).

Omnibus personis decenter ornatis cantent angeli.

Quo finito dicat augustinus:

Hore, heilge cristenheit,
dir wirt noch hude vorgeleit,
wie aller der werlte schopper
mit zeichen offenbere
dar zů mit heilger lere
vnd auch bit grozer sere
gewandelt hat vf ertrich
vnd wart gemartelt dorch dich.
Daz merke wol bit sinnen.

Dieser Prolog findet sich natürlich nicht in den Passionsberichten der Evangelien. Der Kirchenlehrer Augustinus belehrt das Publikum vielmehr hier am Spielbeginn über den Sinn der Passion Christi: Die Passion dient der Erlösung von den Sünden. Der Kirchenlehrer Augustinus fungiert aber nicht nur als Erklärer von Christi Passion, sondern führt als eine Art Conférencier in Predigerpose durch das ganze Spiel und muss mitunter beim Publikum wiederholt sogar für Ruhe sorgen.[26] Dazu dient auch der Gesang der Bühnenengel:

Iterum:

Silete

Post hoc augustinus:

Wollent ir nů mit zuhten gedagen[27]
so wil man vch nů sagen,
wie des diuels schalkeit
Iesum in der wůstenheit
virsuchte in drier hande wis.

Doch warum muss ausgerechnet der Kirchenlehrer Augustinus hier auf die folgende Szene mit der Versuchung Christi (durch den Teufel) hinweisen? In anderen Passionsspielen moderiert etwa der Regisseur, welcher dann als (so wörtlich) *regierer* des Spiels apostrophiert wird. Ebenso kann ein sogenannter *proclamator* auftreten. Für Augustinus im *Mittelrheinischen Passionsspiel* gibt es eine plausible Erklärung aus Wormser Gegebenheiten: So hätte die im *Mittelrheinischen Passionsspiel* exponierte Rolle des Kirchenlehrers Augustinus mit einem Vertreter der Wormser Augustinereremiten[28] besetzt werden können. Auch das Wormser Kloster der Magdalenerinnen

26 Ähnlichkeiten mit dem *Epischen Theater* Bert Brechts sind kaum zufällig, da dieser kräftige Anleihen beim mittelalterlichen Drama genommen hatte.
27 D. h. ‚schweigen'.
28 Vgl. Urkundenbuch der Stadt Worms, Bd. II (wie Anm. 25), S. 930 (Augustinerkloster).

beobachtete die Augustinusregel.[29] Dies leitet zugleich zu einem zentralen Szenenkomplex über, denn die neben der Gottesmutter wichtigste weibliche und (wie im deutschen Mittelalter üblich) von einem Knaben gespielte Rolle im Stück war die der Maria Magdalena. Dies verwundert nicht, denn als sündige Heilige, die auf der Bühne erst noch zur Umkehr angeleitet werden muss, stiftet sie ein wichtiges Identifikationsmoment für das Laienpublikum. Die sündige Magdalena tritt bühnenwirksam mit laszivem Tanz auf:

Tunc maria magdalena cum una puella et duo iuvenibus curizet dicens:
Ich bin ein vledig iunges wip
vnd dragen einen stolzen lip.
Ich wil mit freuden vrolich sin.
Zů danzen stet daz gemude min.
Weme freude ist swere,
daz ist mir gar vnmere.

Tunc dicat ad eam marta:
Maria, liebe swester min,
gesteme dem wilden mude din.
Gedenke, daz vns got hat gegeben
in dirre werlet ein krankes leben,
in dem wir gedienen sollen
godes riche, ob wir ez wollen.
Dar vme wende dinen můt.
Daz ist dir an der selen gut.

Respondet Maria:
Swester, swig, la mich gehoren.
Dů math wol sin ein alte doren.
Dů dedest ez auch, werestu als ich.
Nů bist du gar vnminnenclich.
Dez mustu ez vngerne lan.
Wan nieman will bit dir degel[30] han.

Im Neuen Testament ist dieser Dialog natürlich nicht zu finden. Als Quelle im weiteren Sinne wäre grundsätzlich an die Legende[31] zu denken. Daneben ist aber auch ein Wormser Bezug gegeben: Die im Spiel zentrale, weil beim zu pastorierenden Laienpublikum Identität stiftende Gestalt der Sünderin Maria Magdalena wird dem Wormser Publikum nicht zuletzt durch den einheimischen Konvent des sich auf Maria Magdalena berufenden Reuerinnenordens vertraut gewesen sein. Dieser Or-

29 Wie vorige Anm. S. 930.
30 ‚Zeitvertreib'.
31 Ausführlich dazu Hans Hansel, Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellen-Untersuchung. 1. Teil, Greifswald 1937 (Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung 16,1).

den hatte immerhin in Worms seinen Ursprung mit dem ursprünglichen Zweck, ehemalige Prostituierte – modern gesprochen – zu resozialisieren.[32] Dazu passt Magdalenas zweiter Auftritt:

Tunc veniat maria magdalena secundo et dicat tripudians:[33]
Wie stolz ist nů min můt.
Mich dunket der werlete vreide gut.
Wir sollen springen vnd danzen
vnd auch bit den knappen ranzen.[34]
Der vns nit gerne sehe vro,
der můze virbornen[35] als ein stro.

Tunc dicat marta:
Vwe, maria, wie ist mir so leit,
daz dich din dorheit so virleit
hin abe zů der helle.
Ich wene, din geselle,
der diuel, git solichen rat,
der diner selen vbel stat.

Respondet maria:
Marta, liebe swester,
diz dede du mir auch gestern.
Ich weiz wol, daz ist din grostez leit,
daz dů nit salt wesen gemeit[36]
als ich. Nů bistu gris vnd alt.
Der lip ist dir von alter kalt.
Nů gang, spin dinen rocken,
daz dich der diuel zocke.

Doch aller guten Dinge sind drei:

Tunc tercio Maria Magdalena tripudians dicat:
Wir sollen abir vorbaz me
bit freude leben, reht als e.
Vns kummet des suszen megen zit,
die mangen herzen vreude git.[37]

32 Vgl. Gerold Bönnen/Joachim Kemper, Das geistliche Worms (wie Anm. 23), besonders S. 710–711.
33 ‚im Dreischritt tanzend'.
34 ‚hin und her springen'.
35 ‚verbrennen'.
36 ‚froh'.
37 Die Vorfreude auf den Wonnemonat Mai kann man so ähnlich formuliert auch häufig im Minnesang finden.

Respondet marta:
Maria, dis schimpes ist zů vil.
Vns allen nahet des dodes zil,
von dem nieman gewenken mac.
Dar nach kummet der iungeste dag.
Der danne bit freiden wil irstan,
der sollte sich dorheit irlan.

Respondet maria:
Wer ir will lange walten,
der wirt von gode geschalten.
Awe der leiden mere,
die sint mir alzu swere.
E ich virlore minen got,
ich liez e aller der werlete spot.
Nů gib mir, swester, dinen rat.
Wie gebuzen ich mine missedat?

Respondet marta:
Maria, swester, kere
zů Iesu, dem vil heren.
Der ist so milte vnd auch so gůt,
daz er dir trostet wol den mut.

Natürlich findet sich diese Bekehrung der Sünderin Maria Magdalena durch ihre Schwester Martha nicht in der Bibel. Ebenso wenig sind dort die Namen von Juden zu finden, mit denen das *Mittelrheinische Passionsspiel* aufwartet. Dazu einige Beispiele: Das Johannesevangelium (9,1-41)[38] berichtet von der Heilung eines Blindgeborenen durch Jesus. Allerdings gibt es dort nicht einen Juden und Pharisäer namens Salman. Doch betrachten wir folgenden Ausschnitt der Blindenheilung:

Tunc dicat unus iudeus ad Iudeos circumstantes:
Wenent ir, ob dirre si daz kint,
daz do wart geborn blint,
ader ist er einem ander man?
Do zů sprechent vwern wan.

Respondet phariseus salman:
Ich gehen[39] dir die warheit,
ez ist der selbe, vf minen eyt.

38 Vgl. Mt. 20,29–34 par. Mk. 10,46–52 par. Lk. 18,35–43.
39 ‚sage'.

Alter Meier:
350 Ez ist ein ander, ieme glich.
Dar vor han ich es sicherlich.

Neben den hier und öfter auftretenden Juden Salman und Meier gibt es einen weiteren Juden, der mit einem Namen bezeichnet wird, der in den entsprechenden biblischen Perikopen nicht vorkommt. Es handelt sich dabei im Passionsspiel um den Juden Rufus. Für die Frankfurter Dirigierrolle, die wie das *Mittelrheinische Passionsspiel* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, also vor den großen Judenpogromen der Jahrhundertmitte, die Frankfurt und Worms gleichermaßen trafen, ist es gelungen, die zeitgenössischen Judennamen mit Frankfurter Bürgern zu identifizieren. So gab es den in der *Frankfurter Dirigierrolle* erwähnten Juden Lieberman tatsächlich als Frankfurter Stadtbürger.[40]

Auch wenn die Namen zunächst nur dem Leser[41] des Dramas bewusst werden, sind sie doch mehr als Schall und Rauch und folgen einer Autorintention, die vielleicht durch Kostüm oder Namensschilder bühnenwirksam wurde. Hinter den nun im *Mittelrheinischen Passionsspiel* auffälligen namentlich bezeichneten (neutestamentlich natürlich anonymen) Judenrollen dürften sich legendäre oder prominente (zum Teil hochgelehrte und wohlhabende) Wormser Juden verbergen, zumal ja die *SCHUM*-Stadt Worms auch ein Zentrum jüdischer Gelehrsamkeit darstellte: Also (der Pharisäer) *Salman* entsprach vielleicht *Salomo ben Isaak (Raschi)*; und *Meier* entsprach vielleicht dem *Meir ben Joel*, der samt seiner Gattin Judith die im 13. Jahrhundert vollendete Frauensynagoge (die Wormser *Weiberschul*) gestiftet hatte; ebenso könnte an den überregional berühmten Wormser Juden *Meir ben Isaak* gedacht werden. Beim Bühnenjuden *Rufus*, der neben den Hohenpriestern als Wortführer der Gegner Jesu agitiert, wäre eine Identifizierung mit *Maharam (also Morenu Ha Raw Meir)* oder *Rabbi Meir ben Baruch von Rothenburg* denkbar.[42] Vielleicht ist dies aber zu volksetymologisch gedacht und eine Identifizierung mit der zur Wormser Führungsschicht gehörenden christlichen Familie Rufus wäre sachgerechter.[43] Auffällig ist, dass *Rufus* im *Mittelrheinischen Passionsspiel* eine Hauptrolle einnimmt: Er ist der Wortführer der Juden, der die Ehebrecherin[44] vor Jesus führt, *Ru-*

40 Vgl. Klaus Wolf, Kommentar zur Frankfurter Dirigierrolle und zum Frankfurter Passionsspiel, Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Ergänzungsband 1), S. 82–85.

41 Gemeint ist der Leser der Handschrift im Gegensatz zum Publikum einer spätmittelalterlichen Inszenierung.

42 Dieser war erst 1307 in Worms bestattet worden. Sein Grab entwickelte sich zu einem veritablen Wallfahrtsort. Geht man von Wormser Passionsaufführungen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus, dann kann eine Bekanntschaft des christlichen Publikums mit dem (von Juden aus nah und fern) vielbesuchten Grab auf dem Heiligen Sand angenommen werden.

43 Vgl. Fritz Reuter, Warmaisa – das jüdische Worms. Von den Anfängen bis zum jüdischen Museum des Isidor Kiefer (1924), in: Geschichte der Stadt Worms (wie Anm. 23), S. 664–690. – Ausführlichere Angaben zum jüdischen Worms im Mittelalter und zu den oben erwähnten Namen bei Fritz Reuter, Warmaisa. 1000 Jahre Juden in Worms. Worms 1984 (Der Wormsgau. Beiheft 29). Vgl. auch Nils Roemer, German City, Jewish Memory. The Story of Worms. Hanover/London (New England) 2010, S. 1–67. – Weitere Nachweise im Urkundenbuch der Stadt Worms, Bd. II (wie Anm. 25), S. 852 (Juden), S. 884–885 und S. 932 (Wormser Christen mit Namen Rode: Kanoniker, Metzger, Goldschmied), S. 887 (christliche Wormser Familie Rufus), S. 889 und S. 928 (Salman als Judenbischof und durchaus umstrittener christlicher Bischof von Worms),

44 Vgl. V. 212–239, V. 757–758.

fus ist auch bei Jesu Gefangennahme[45] anwesend. *Rufus* gibt Jesus eine Ohrfeige[46] wegen seiner Antwort gegenüber Annas; *Rufus* stützt die Anklage vor den Hohepriestern gegen Jesus durch sein Zeugnis, wobei er Jesus wiederholt schlägt[47]; *Rufus* formuliert die Anklage vor Pilatus[48]; *Rufus* spornt die mit der Geißelung beauftragten Soldaten des Pilatus durch das Versprechen einer Belohnung an:

Rufus:
910 Wůzent vf mine Iudesheit,
ich gelonen vch wol der arbeit.
Ir sollent zwenzig marg han,
wollent irn bit flize vnderstan.

Diese Belohnung ist natürlich nicht biblisch, sondern ebenso wie die zeitgenössisch-mittelalterliche Währungseinheit *Mark*[49] der Phantasie des Dramenautors entsprungen. Besagter *Rufus* fordert überdies die Freilassung des Barrabas[50] und reicht dem am Kreuz hängenden Jesus mit höhnischen Worten den Essigschwamm.[51] Mit Rufus ist im *Mittelrheinischen Passionsspiel* somit ein einzelner Widersacher pointiert gegen den Erlöser gestellt, der den Hass und die Feindschaft der Juden verkörpert. Der Name *Rufus*, der nur im Mittelrheinischen Passionsspiel vorkommt, ist wohl lateinisch[52] und wird eher nicht auf eine Umformung des jüdischen Namens *Ruben* zurückgehen.[53] Interessanterweise bedeutet mittellateinisches *rufus* nicht nur ‚rot', sondern auch ‚bösartig'.[54] Die Bezeichnung rufus für ‚der Rote' wäre aber vielleicht auch auf die Haarfarbe zu beziehen, wie sie die christliche Ikonographie etwa für Judas kennt.[55] Aber man muss nicht zwangsläufig an einen Wormser Juden mit dem Herkunftsnamen *Rothenburg*, der in Worms 1307 feierlich begraben wurde, denken: Dass sich hinter den Bühnenjuden tatsächlich auf einer politischen Verständnisebene auch Christen verbergen könnten, legt nicht zuletzt das mit der interdiktgeplagten Wormser Bürgerschaft (und Kaiser Ludwig dem Bayern) in heftigem Konflikt stehende Gespann aus dem Bistumsverwalter Sigelo Rode und dem

45 Vgl. V. 757–758.
46 *Tunc rufus dat ei alapam:* vor V. 802.
47 Vgl. etwa vor V. 834: *Tunc rufus percuciens faciem Christi dicat.*
48 Vgl. V. 870–873.
49 Hier wird das biblische Geschehen in die Zeit des Publikums der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts transponiert.
50 V. 997–1000.
51 V. 1171–1174.
52 Nicht uninteressant im Kontext eines Passionsspiels ist die Namensgleichheit mit dem Sohn des Simon von Zyrene, der das Kreuz Jesu trug: *et angariaverunt praetereuntem quempiam Simonem Cyreneum venientem de villa patrem Alexandri et Rufi ut tolleret crucem eius* – Mc 15,21 (Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem. Recensuit Robertus Weber [et. al.] Editionem quartam emendatam. Stuttgart 1994, S. 1603).
53 Sohn Jakobs und Stammvater eines der Zwölf Stämme Israels (Hans Schmoldt, Kleines Lexikon der biblischen Eigennamen, Stuttgart 1990 (Universal-Bibliothek 8632 [3]), S. 199).
54 Edwin Habel und Friedrich Gröbel, Mittellateinisches Glossar. Mit einer Einführung von Heinz-Dieter Heimann, Paderborn 1989 (Uni-Taschenbücher 1551), Sp. 346.
55 Vgl. Artikel „Judas Ischariot", in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum [u. a.], Bd. 2, Rom/Freiburg [u. a.] 1990, Sp. 444–448.

von Avignon protegierten Bischof *Salman* nahe,[56] welche vielleicht als Bühnenjuden *Rufus* und *Salman Phariseus* karikiert wurden.

Diese hier von mir angeführten Indizien legen bei aller gebotenen Vorsicht und in methodischer Anlehnung an die jüngste Lokalisierung des *Redentiner Osterspiels* nach Lübeck[57] den Schluss nahe, dass das Mittelrheinische Passionsspiel in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Worms aufgeführt worden sein könnte. Mehr noch, die zahlreichen im Text nachweisbaren lokalhistorischen Anspielungen legen in ihrer erdrückenden Fülle die Bezeichnung als *Wormser Passionsspiel* nahe.

Dem widerspricht nicht die Tatsache, dass tragende Textschichten des Wormser Spiels Frankfurter Ursprünge haben, im Gegenteil, Worms wie Frankfurt am Main zeichneten sich gleichermaßen durch unverbrüchliche Treue zu Kaiser Ludwig dem Bayern aus.[58] Ebenso ist der Status der Frankfurter wie Wormser Juden dieser Zeit als nahezu gleichberechtigte Stadtbürger auffällig, was aber gerade den Antijudaismus der Spiele erklären mag, der im Falle der *Frankfurter Dirigierrolle* jedoch immerhin in eine friedliche Judentaufe auf der Bühne mündet; zu einem Pogrom ist es in Frankfurt wie in Worms dann erst zur Regierungszeit der Luxemburger Dynastie gekommen.[59] Allerdings muss bei all diesen Überlegungen zur Lokalisierung im Hinterkopf behalten werden, dass für eine Wormser Passionssaufführung des 14. Jahrhunderts archivalische Zeugnisse bislang fehlen. Ich meine aber, dass in der Summe viele Textpartien des *Mittelrheinischen Passionsspiels*, besonders dort, wo die biblische Hauptquelle verlassen wird, mit Wormser Verhältnissen kompatibel sind. Überflüssig zu sagen, dass die hier zitierten Stellen des Passionsdramas durchaus nicht in Oppenheim verortet werden können. Das Mittelrheinische Passionsspiel hat vielmehr teilweise durchaus den Charakter von Wormser Theater. Ja, dem spätmittelalterlichen Wormser Publikum wurde auf der Passionsbühne gezeigt: *Tua res agitur!*

56 Zu den Worms betreffenden politischen Wirren während der Regierungszeit Ludwigs des Bayern vgl. Burkard Keilmann, Das Bistum vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, in: Das Bistum Worms. Von der Römerzeit bis zur Auflösung 1801, hg. v. Friedhelm Jürgensmeier, Würzburg 1997 (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte 5), S. 44–193, hier S. 88–103. – Grundlegend ist das Urkundenbuch der Stadt Worms Bd. 2 (wie Anm. 25), S. 791–792 und 857 (Ludwig der Bayer), S. 889 und S. 902 sowie S. 944 (Bischof Salman), S. 894 und S. 933 (Sigel Rode).

57 Aufgrund der Analyse lokalhistorischer Anspielungen gelang die Verortung des früher so genannten *Redentiner Osterspiels* in Lübeck, so dass in der germanistischen Dramenforschung nun sachgerechter vom Lübecker Osterspiel gesprochen wird. Ausführlich dazu: Maike Claussnitzer, Sub specie aeternitatis. Studien zum Verhältnis von historischer Situation und Heilsgeschichte im Redentiner Osterspiel, Frankfurt am Main 2007 (Mikrokosmos 75).

58 Zu den Wormser Verhältnissen unter Ludwig dem Bayern vgl. Gerold Bönnen, Zwischen Bischof, Reich und Kurpfalz: Worms im späten Mittelalter (1254–1521), in: Geschichte der Stadt Worms (wie Anm. 23), bes. S. 210–221.

59 Vgl. Eugen Mayer, Die Frankfurter Juden. Blicke in die Vergangenheit. Frankfurt am Main 1966, S. 12-18. – Fritz Reuter, Warmaisa – das jüdische Worms(wie Anm. 43), S. 664–690, hier S. 668-671. – Klaus Wolf, Kommentar zur Frankfurter Dirigierrolle und zum Frankfurter Passionsspiel, Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Ergänzungsband 1), S. 63–68.