

WINFRIED FREY

Pater noster Pyrenbitz

Zur sprachlichen Gestaltung jüdischer Figuren
im deutschen Theater des Mittelalters

Für Fischel Libermann, der mir auf die Sprünge geholfen hat!

I

Seit urdenklichen Zeiten gilt das »Kannitverstan«¹ (und das notwendige Pendant: »Kann-nicht-[richtig]-sprechen«) den meisten Menschen und Gesellschaften als untrügliches Zeichen des und der Fremden, der Anderen, der Wilden, der »Barbaren«².

Wenn zum Beispiel auf der Pariser Hofbühne des 17. Jahrhunderts auf Ludwigs XIV. allerhöchsten Befehl³ eine Schar komischer Türken auftauchen soll – wie machen das dann die Künstler, in diesem Fall Molière und Lully, in dem Stück *Le Bourgeois Gentilhomme, Comédie-Ballet, faite à Chambord, pour le divertissement du Roi?*⁴ Über die Ausstattung mit Kostümen, über die Bewegungsregie, über die Gebärden, die die Türken »komisch« machten, ist nichts

1 Vgl. JOHANN PETER HEBELS berühmte Geschichte vom Kannitverstan, in der ein Tuttlinger Handwerksbursche, gerade weil er nichts versteht, durch den Irrgarten zur Wahrheit und zu ihrer Erkenntnis gelangt – ein seltener Glücksfall in diesem Zusammenhang!

2 K. E. GEORGES' Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch übersetzt *barbarus* mit »ausländisch, fremd, u. subst. der Ausländer, der Fremde, der Barbar, dem griech. u. röm. Sitte fremd war« und in der metonymischen Bedeutung mit »barbarisch, A) geistig roh, ungebildet, unkultiviert ... – B) = moralisch roh, ungeschlachtet, ungeschliffen, wild, hart«.

3 »Der König wollte sich für die Überheblichkeit eines türkischen Gesandten rächen, den er im November 1669 prunkvoll empfangen hatte. Das Auftreten dieses Gesandten hatte Aufsehen erregt: hatte er doch den Auftrag erhalten, sich in Frankreich über nichts zu wundern und den Glanz des Sonnenkönigs niedriger einzuschätzen als die Pracht seines eigenen Herrschers.« S. JÜRGEN GRIMM, Molière. Stuttgart 1984 (= Sammlung Metzler Nr. 212), S. 138.

+ Zit. nach EUGÈNE DESPOIS/PAUL MESNARD, *Oeuvres de Molière, Nouvelle Edition*, T. 8, Paris 1883 (= Les Grands Ecrivains de la France).

Genaueres überliefert,⁵ man kann es sich vielleicht mit einem Seitenblick auf Osmin denken ...

Anders sieht es aus mit Sprache und Musik, die die Türken als fremd, fremdartig und (daher!) komisch charakterisieren sollen. Lully schrieb eine Musik *alla turca*⁶, wie sie damals üblich wurde.⁷ Und er (oder Molière) schrieb zu dieser Musik einen Text, der denselben Stilprinzipien zu gehorchen scheint: das zeitgenössische Bühnentalienisch mit Wörtern und Phrasen *alla turca*⁸ angereichert:

Le Mufti, quatre Dervis, six Turcs dansants, six Turcs musiciens, et autres joueurs d'instruments à la turque, sont les acteurs de cette cérémonie.

Le Mufti invoque Mahomet avec les douze Turcs et les quatre Dervis; après on lui amène le Bourgeois, vêtu à la turque, sans turban et sans sabre, auquel il chante ces paroles:

LE MUFTI.

Se ti sabir;

Ti respondir;

Se non sabir;

Tazir; tazir.

Mi star Mufti:

Ti qui star ti?

Non intendir:

Tazir; tazir.

Le Mufti demande, en même langue, aux Turcs assistants de quelle religion est le Bourgeois, et ils l'assurent qu'il est mahométan. Le Mufti invoque Mahomet en lange franque, et chante les paroles qui suivent:

⁵ Außer daß Lully, der bei der Uraufführung am 14. Oktober 1670 die Rolle des Mufti übernommen hatte (ein Druck, der ihn in der Rolle zeigt, ist überliefert), darin sehr zum Vergnügen des Königs brillierte, s. Molière, S. 178, Anm. 3.

⁶ »Vordergründig dürften die Melodiesprünge [der Eröffnungsmusik der cérémonie turque. W. F.] die tänzerische Akrobatik des Mufti imitieren; man vergesse nicht, daß Lully ... wegen seiner Grimassen und Gesten große Berühmtheit genoß. Wesentlicher erscheint nun die Wirkung, die von den leeren Klängen ausgeht: die Tonalität wird vage gehalten. Auf diese Weise kann mit europäischer Musik eine gewisse Exotik intoniert werden.« S. DIETMAR FRICKE, Molières »Bourgeois gentilhomme« als »Dialogue en musique«. In: Molière, RENATE BAADER (Hg.), Darmstadt 1980 (= WdF Bd. 261), S. 459-500, hier S. 489.

⁷ Immerhin dreizehn Jahre vor der Belagerung von Wien, »der« Türke war noch keineswegs eine quantité négligeable.

⁸ Die Herausgeber (wie Anm. 4), S. 179, Anm. 3, zitieren JULES CUILLEMOT: »Ce piquant baragouin, composé d'arabe, de turc, de maltais, de français, d'italien, d'espagnol, est le langage de transaction adopté dans les rapports entre Orientaux et Occidentaux.«

LE MUFTI.
 Mahametta per Giourdina
 Mi pregar sera é mattina:
 Voler far un Paladina
 Dé Giourdina, dé Giourdina.
 Dar turbanta, é dar scarcina,
 Con galera é brigantina,
 Per deffender Palestina.
 Mahametta, etc.

Le Mufti demande aux Turcs si le Bourgeois sera ferme dans la religion mahométane, et leur chante ces paroles:

LE MUFTI.
 Star bon Turca Giourdina?
 LES TURCS.
 Hi valla.
 LE MUFTI danse et chante ces mots:
 Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.
 Les Turcs répondent les mêmes vers.⁹

Und so weiter ...

Die sprachliche Tendenz ist deutlich: Die Türken sollen komisch wirken (und damit weniger gefährlich!), weil sie die französische Sprache nicht beherrschen, also im Wortsinne unbeholfen sind, weil ihr eigenes Idiom wie ›Rhabarber, Rhabarber‹ klingt, also barbarisch, fremd. Gleichwohl darf ihre ›Sprache‹, soll sie im Sinne von Auftraggeber und Autor ›funktionieren‹, nicht ganz unverständlich, also nicht wirkliches Türkisch sein. Das ›Nonsens-Französisch‹ hat seinen Sinn in seiner partiellen Unverständlichkeit, in der ausschließenden Funktion für die Charakterisierten, die gefährlichen, bösen, feindlichen Türken, deren Gefährlichkeit damit wenigstens für einen Augenblick kompensiert werden kann.

Molière und Lully brauchten diese Art von Komik und Satire nicht zu erfinden. Sie konnten zurückgreifen auf eine jahrhundertealte Tradition des europäischen Theaters, auf dem seit seinen Anfängen im hohen Mittelalter eine außerständische Gruppe permanent als fremd, gefährlich, böse, feindlich – und gleichzeitig lächerlich dargestellt wurde: die Juden.

Da für eine Darstellung im europäischen Rahmen, ja selbst für eine Gesamtdarstellung der deutschen Tradition die Vorarbeiten noch weitgehend fehlen,

⁹ Molière (wie Anm. 4), S. 178-181.

kann ich nur exemplarisch verfahren und von einem Zentral-Corpus aus weitere Beispiele benennen.

Als hauptsächliche Textgrundlage sollen mir die 1882 von Karl Ferdinand Kummer herausgegebenen ›Erlauer Spiele‹¹⁰ aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts dienen, die heute noch in der Diözesanbibliothek von Eger (= Erlau) in Ungarn aufbewahrt wird. Diese Handschrift ist zwar nicht eine Rolle, nach der wirkliche Regie geführt worden ist,¹¹ aber das Streben des Kompilators, Musterstücke für künftige Aufführungen zusammenzustellen, z. T. durch Aneinanderhängen verschiedener Fassungen der gleichen Szene, ist deutlich. Der Codex ist nicht in Ungarn entstanden, sondern vermutlich in Kärnten, und er weist Querverbindungen zu den vielen Tiroler Spielen gleichen oder ähnlichen Inhalts und Textes auf. Dies alles macht ihn sozusagen zu einem ›Idealtext‹¹² spätmittelalterlicher Spiele, an dem, über den konkreten Fall eines Textes für *eine* Aufführung hinaus, die Intention der Spielleiter (und der jeweils zuständigen geistlichen oder weltlichen Behörden) hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung jüdischer Figuren abgelesen werden kann.

II

Dabei ist immer wieder neu in Erinnerung zu rufen, daß nirgendwo ein Hinweis darauf zu finden ist, daß irgendwo reale Juden auf der Bühne gestanden hätten. Immer waren es Christen, die für christliche Zuschauer Juden spielten. Daher sind vor der Untersuchung der Sprache der jüdischen Figuren und Figurengruppen in den Erlauer Spielen zwei Fragen zu stellen, zu deren

10 KARL FERDINAND KUMMER (Hg.), Erlauer Spiele, Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des XV. Jahrhunderts. Wien 1882. – Vgl. BERND NEUMANN, ›Erlauer Spiele‹. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl., hg. von KURT RUIH. Bd. 2, Berlin/New York 1980, Sp. 592-599, und JOHANNES JANOTA, Zu Typus und Funktion der Erlauer Spielaufzeichnung. In: HERBERT ZEMAN (Hg.) unter Mitwirkung von FRITZ PETER KNAPP (Mittelalter), Die österreichische Literatur, ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750), T. 1, Graz 1986, S. 511-520.

11 KUMMER (wie Anm. 10), S. X, betont jedoch, daß die Spiele III, V und VI, welche die Hauptsache der Überlieferung ausmachen, »viel gebraucht scheinen«, JANOTA (wie Anm. 10), S. 519, ergänzt: »Bereits die Beigabe von Noten in den Stücken III-VI macht deutlich, daß die Erlauer Textsammlung auf eine Aufführung der in ihr überlieferten Spiele zielte; denn zum Zweck der bloßen Lektüre wäre das zeitaufwendige Kopieren der musikalischen Notation unnötig gewesen.«

12 JANOTA (wie Anm. 10), S. 519: »... ein kleines Spielarchiv, auf dessen Grundlage für einzelne Spiele Regieexemplare gefertigt werden konnten«, »... ein wichtiges Dokument für die Aufführung deutscher geistlicher Spiele im spätmittelalterlichen Kärnten«.

Beantwortung aber der Text der Erlauer Handschrift selbst nichts oder nur wenig hergibt, so daß hier allgemeine Erwägungen über die spätmittelalterliche Spielpraxis Ersatz leisten müssen. Erstens: *Wie* sollten Juden auf der Bühne erscheinen?; zweitens: Wie wurden sie (was ja gerade auf der Bühne mit am wichtigsten ist!) mit theatralischen, nichtsprachlichen Mitteln gestaltet?

Zu 1. Christentum und Judentum wurden je später, desto weniger als zeitlich aufeinanderfolgende Verkörperungen des ›Volkes Gottes‹ empfunden (und sollten so empfunden werden), wie es in der Augustinischen Tradition angelegt war, die dem Judentum wenigstens ein Existenzrecht als Zeuge für diese Aufeinanderfolge zusprach,¹³ sondern mehr und mehr als Antagonisten in einem welthistorischen Ringen um die Herrschaft, gerade in einer Zeit, in der sich das christliche Europa aufmachte, die Welt zu erobern.¹⁴ Hans Folz, der Nürnberger Barbier, Meistersinger und Verfasser von Fastnachtspielen,¹⁵ hat das in seinem Fastnachtspiel vom ›Herzog von Burgund‹¹⁶, nachdem er drei Rabbinen und einen ›Schallat Juden‹ mit den Worten

*Ir Cristen, do tret an ein ort,
Weicht in die winkel da und dort
Und laßt uns auch herschen ein weil ...
Ir habt gemutwilt lange zeit ...*

hat auf die Bühne stürzen lassen, aus dem Munde des ›Endecrist‹ als des Schützers und Helfers der Juden auf die knappe Formel gebracht:

*Die ganz judischeit must sein verdorben
Oder all Cristen darumb gestorben.*

13 Vgl. die Zusammenstellung der wichtigsten Argumente des Kirchenlehrers bei HEINZ SCHRECKENBERG, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1.-11. Jh.), Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIII, Theologie, Bd. 172), S. 352-362, und als jüngste Äußerung ERNST BÄMMEL, Die Zeugen des Christentums. In: HERBERT FROHNHOFEN (Hg.), Christlicher Antijudaismus und jüdischer Antipaganismus, ihre Motive und Hintergründe in den ersten drei Jahrhunderten. Hamburg 1990 (= Hamburger theologische Studien, Bd. 3), S. 170-180.

14 Zu den Auswirkungen auf die deutsche Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit vgl. WINFRIED FREY, Das Bild des Judentums in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: KARL E. GRÖZINGER (Hg.), Judentum im deutschen Sprachraum. Frankfurt a.M. 1991 (= edition suhrkamp, NF 613), S. 36-59.

15 Über ihn zusammenfassend JOHANNES JANOTA, in: Verfasserlexikon (wie Anm. 10), Bd. 2, 1980, Sp. 769-793, und demnächst EDITH WENZEL in ihrer Habilitationsschrift.

16 Text bei ADELBERT VON KELLER, Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, Stuttgart 1853, Ndr. 1965, Nr. 20.

Juden (oder oft knapper: ihre Verkörperung in Synagogus oder Synagoga, dargestellt als Einzelperson oder als ›Judenschul‹) mußten, sollte diese welthistorische ›Gefahr‹¹⁷ auf der Bühne erlebbar werden, als die Anti-Christen, die ganz Anderen, die Bösen, dargestellt werden, aber auch als die, die von den Christen, der Christenheit und Christus selbst besiegt werden konnten, als die – im Vorgriff auf das Ende der Geschichte – schon nicht mehr Gefährlichen, als die Lächerlichen, Lädierten, als Karikaturen von Menschen.

Dazu gehört, daß diese angeblichen Weltverschwörer als die Vertreter der realen Minderheit des Spätmittelalters auf die Bühne kamen oder doch zumindest als deren Karikaturen: Nur in der gedemütigten, sozial deklassierten Minderheit mochte sich das Theaterpublikum als potentieller Sieger erleben und fühlen. Die angebliche Gefährlichkeit konnte sich manifestieren in der immer wieder als ›jüdischer Gottesmord‹ dargestellten Passion Christi oder in der Anbetung der Macht des Geldsacks oder im Bund mit dem Antichrist oder in dem mit dem Teufel. Die Machtlosigkeit, die Verächtlichkeit wurde oft in denselben Szenen durch die angebliche Verstocktheit der Juden, durch ihre Dummheit, durch ihre Krämergesinnung ›sichtbar‹ gemacht, auch durch ihre ›mutwillig‹ aufrechterhaltene Unfähigkeit, Christus und das Christentum zu verstehen; das mag sich äußern in unendlich ausgespielten Apothekerszenen¹⁸ oder auch nur in der Bemerkung des *Rabi Lieberman* im Frankfurter Passionsspiel¹⁹ auf eine lateinische ›Predigt‹ des Salvators:

*Uns wundert alle gemeynlich,
das Cristus ze schule ging nach nie
und kan doch wol latin
gereden! das duncket mich nit gut sin!* (vv. 850 ff.)

Zu 2. Die theatralischen Mittel der Judengestaltung sind – ohne daß ich auf den alten Streit über die Priorität eingehen will – mit einiger Vorsicht erkenn-

17 Die Vorstellung davon ist in deutschen Texten um nur einige zu nennen, vom *Althochdeutschen Physiologus* (DE VIPERA) über den *Ludus de Antichristo* aus dem 12. Jahrhundert, über Predigten Bertholds von Regensburg aus dem 13. Jahrhundert (Z. B. *Von drîn müren*) und das Erlauer Spiel III (v. 702f.) bis zu Luther (*Von den Juden und ihren Lügen*, 1543) und Grimmelshausen (*Das wunderbarliche Vogelnest*, 1675), durchgehend zu finden. Über die weitere Entwicklung der Vorstellung von der ›Jüdischen Weltverschörung‹ informiert JOHANNES ROGALLA VON BIEBERSTEIN, *Die These von der Verschörung 1776-1945*, Philosophen, Freimaurer, Juden, Liberale und Sozialisten als Verschwörer gegen die Sozialordnung, Frankfurt a. M./Bern 1976 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte, Bd. 63).

18 Z. B. im dritten Erlauer Spiel; vgl. die Parallelstellen, die KUMMER (wie Anm. 10), S. XXXIII, zusammengetragen hat.

19 Text bei RICHARD FRONING (Hg.), *Das Drama des Mittelalters*, Bd. 2, Stuttgart 1891/92, Ndr. 1964 (= Deutsche Nationalliteratur, Bd. 14), S. 375-534.

bar am Bildmaterial des späten Mittelalters.²⁰ Als Beispiele nenne ich nur drei Regieanweisungen aus dem Frankfurter Passionsspiel, deren gemalte Gegenstände auf fast jedem Passionsaltar des späten Mittelalters zu finden sind: Beim Abendmahl heißt es *Johannes inclinēt se super pectus domini* (nach v. 2015), bei der Kreuzigung steht der römische Hauptmann neben dem toten Christus am Kreuz: *Centurio stans ante crucem demonstrando digito dicens: Vere filius dei erit iste!* (nach v. 4158 u. v. 4159), und *Maria Magdalena circumdans crucem et dicit* (nach v. 4288).

›Objektivere‹ Nachrichten über die theatralischen Mittel geben die nicht wenigen Zeugnisse über Aufführungen von Dramen im späten Mittelalter, die Bernd Neumann dankenswerterweise in jüngster Zeit gesammelt und publiziert hat.²¹

Die auch an den Texten zu beobachtende Enthistorisierung des biblischen Geschehens wird ganz deutlich, wenn es im Kostüm und Ausstattungsverzeichnis eines eschatologischen Spiels von 1549 aus Luzern lapidar heißt: *Sinogog meister, Provisor, iren sechs: nach gwanem [i. e. gewöhnlichem] judischem bruch* (Nr. 2103). Folgerichtig scheint der Judenhut das wichtigste unterscheidende Merkmal gewesen zu sein. 1514 werden in Bozen 11 Kreuzer ausgegeben für *8 hültzen schüsl, den juden auf die khöpf* (Nr. 575), 1512 hat einer in Wien *6 neu papiren hutl gemalt, darnach vil alts gepessert* (Nr. 2990), 1513 waren fällig: *Dreizehen judnhut von papier. Mer ain judnhuet. Funff hulzn judenhütl* (Nr. 3020) und wiederum 1512 gibt man in Zerbst *4 silberne gr[oschen] vor joden haude* aus (Nr. 3443) Was die Kleidung der Judengestalten betrifft, so scheint sie oft auch über den Alltagsbrauch hinaus ausgestaltet worden zu sein. Die Nachrichten sind da sehr uneinheitlich. In Luzern verfuhr man um 1560 offenbar nach dem Motto ›je exotischer, desto besser‹ und schrieb als Ausstattung für *Ostias, Salatiel, Zacharias Jud und Lamech* im Passionsspiel vor: *alls judisch, ie seltzamer je ansichttiger; und einer nit wie der ander* (Nr. 2115), während *Salome, Jacobe und Veronica* im selben Spiel *erberlich, gestürztzt* [i. e. verschleiert], *uff Judisch* gekleidet sein sollten und die *Sinagog und knaben: ires gfallens, Judisch*. 1510 steckte man ›die

20 Vgl. WINFRIED FREY, Passionsspiel und geistliche Malerei als Instrumente der Judenhetze in Frankfurt am Main um 1500. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv, 13 (1984), S. 15-57, und NATASCHA BREMER, Das Bild der Juden in den Passionsspielen und in der bildenden Kunst des deutschen Mittelalters (Diss. Frankfurt). Frankfurt a. M. 1986 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 892).

21 BERND NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, 2 Bde., München/Zürich 1987 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84/85); zitiert wird nach den Nummern der Belege!

Juden« in Wien (wie im 2. Brief der Dunkelmänner!)²² in Mäntel aus schwarzem Leinen oder schwarzem Zwillich – also ganz einheitlich. Aber um das ›Jüdische‹ der Tracht zu verstärken, hat man in diesem Fall *judenschrift an die klaider angenät* (Nr. 2944). Zehn Jahre später brauchte man in Wien gar *fünf hundert juden zetln an die judn mänttl unnd guggl.* für deren Druck- und Papierkosten man 7 Schilling bezahlte (Nr. 3142).

Einzelne herausragende jüdische Gestalten wurden besonders ausgestattet, so. z. B. in Luzern 1549 *Ismael alls ein rycher jud, Hela alls ein erbrer jud* (Nr. 2103), Abraham wurde, ebenfalls in Luzern, um 1560, so ausgestattet: *ein zuosamen gürtten rock, gel oder brun bresicken, eyn judischen kostlichen huott und eyn sebell* (Nr. 2115). Im gleichen Spiel wurde für Judas verräter vorge-schrieben: *rott lang har und bart, ein gelen rock, ein Rotten grossen seckel am halls, ouch Nackett und barfuoss an beinen und füssen* (Nr. 2115). Auf der anderen Seite gab es auch Versuche, die jüdischen Figuren völlig zu entpersönlichen. 1495 gibt man in Bozen Geld aus für *vil har und part* (Nr. 278), 1504 in Dresden für 2 *judenangeschicht* für die Geißelung (Nr. 1252), und Judas erhält dort eine *Judastarffe* (Nr. 1254). Bärte für Judendarsteller wurden auch in Rothenburg 1507 (Nr. 2425), in Sterzing 1544 (Nr. 2620) und Wien 1512 (Nr. 2990) und 1513 (Nr. 3020) abgerechnet.

Von besonderer Bedeutung war, nach den Zeugnissen aus verschiedenen Orten zu schließen, die Judenschule, das Kollektiv der Juden unter ihrem Leiter, der manchmal, wie in Rothenburg, ›Judenkönig‹ genannt wurde, meist aber nur ›Synagog‹ oder ›Princeps Sinagog‹. Letzterer wird in Wien folgendermaßen ausgestattet: *Ain gelber leyner manntl, gemösirt. Ain gelbe leyne kappen oder dyadema. Ain seidn rot par ermel* (1515, Nr. 3020). Aus Sterzing erfahren wir, wer den Leiter der Judenschule gab: *Succentor* (›Tonangeber‹ = Vorsänger) *in sinagoga: Schuolmaister*, woraus man vielleicht schließen kann, daß die Lateinschüler die ›Judenschule‹ darstellten (1503, Nr. 2529). Und wie groß der Judenchor war, das erfahren wir aus Rothenburg, wo er 1485 aus 13 Knaben bestand (Nr. 2397) und 1494 aus 20 Knaben (Nr. 2416). Ungleich größer war die ›Sinagog‹ in Wien: 1510 60 Personen (Nr. 2949); 1512 64 Personen (Nr. 2981), 1516 73 Personen (Nr. 3028), 1520 und 1521 94 Personen (Nr. 3132; Nr. 3153) schließlich 1523 114 Personen (Nr. 3189) und 1524 110 Personen (Nr. 3209); danach geht die Zahl wieder zurück und erreicht 1526 und

22 Nach der deutschen Übersetzung von WILHELM BINDER und PETER AMELUNG, München 1964, S. 11 f.: ... als uns zwei Männer begegneten, die ihrem Äußern nach recht anständig aussahen: sie hatten schwarze Talare an und trugen große Kapuzen mit Zipfeln dran ... / ... der Allerdurchlauchtigste Kaiser und Herr sollte nicht dulden, daß ein Jude, der doch nur so etwas wie ein Hund und ein Feind Christi ist, wie ein Doktor der heiligen Gottesgelahrtheit einhergehen darf.

1527 die Stärke von 35 Personen (Nr. 3246; Nr. 3266). Diese Zahlen sind nicht unwichtig, denn daraus wird ersichtlich, daß in den Passions- und Fronleichnamsspielen ›die Juden‹ als sicht- und hörbares, die Handlung vorantreibendes und kommentierendes Kollektiv die größte Gruppe auf der Bühne darstellten: Die Gefährlichkeit dieses angeblichen Feindes konnte bei geschickter Massenregie körperlich spürbar gemacht werden.

Daß dies auch beabsichtigt war, zeigen die anderen Aufwendungen für die Judenschule. Nur für ihre Darsteller sind (wenn ich bei Neumanns tausenden von Belegen nichts übersehen habe) Lohnzahlungen feststellbar (über das übliche Festmahl der einzelnen Gruppen hinaus!). So heißt es in Wien 1511: *Auf die judenschul per Hannßen Pfeffer ausgeben auff 45 person ungeverlich umb prott, fleisch, hamen (?), wein und den juden irn lonn.* Facit 1 lb 3ß 20d. (Nr. 2959; Sperrung von mir, WF). Die Gesänge selbst wurden von Singtafeln abgelesen, die z. T. kunstvoll ausgestattet waren, wie erhaltene Tafeln aus Luzern zeigen: in einen hölzernen, mit ›hebräischen‹ Buchstaben bemalten Rahmen waren Pergament- oder Papierbögen mit Text und Melodie der Judengesänge gespannt.²³ Daß die Anfertigung dieser Tafeln Spezialistenarbeit war, belegen Rechnungsvermerke aus Wien von 1512 (Nr. 2990) und 1519 (Nr. 3122). 1512 heißt es, *Hanns Pheffer* habe für die Synagoge *Allerlay lassen machen*, unter anderem *die judentafel verneuet und ander vil possl arbat.* Und 1519 wird *ainem studennten von Schottn*²⁴ Geld dafür bezahlt, die *judenn tafln jüdisch unnd hebrejsch zu schreyben*, wobei es völlig unklar bleibt, was diese Unterscheidung zu bedeuten hat. Daß aber ›Jüdisch‹ und ›Hebräisch‹ zu singen eine aufwendige und anstrengende Sache war, belegen zehn Eintragungen aus Rothenburg zwischen 1483 und 1507, wonach dem ›Judenkönig‹ jeweils ein hübsches Sümmchen zufließ für die Aufgabe, seine Knaben *juden zu lernen* (Nr. 2392).

Diese langen Vorbemerkungen waren nötig, um den theatralischen Kontext der sprachlichen Gestaltung jüdischer Figuren zu umreißen. Erst alles zusammen ergab jenen Eindruck, den der mailändische Gesandte Angelo Rizio am 20. April 1549 in einem Bericht über das Luzerner Weltgerichtsspiel so zusammenfaßte: *Gli era una sinagoga di Hebrei, vestiti diversamente che spesso tra l'uno et l'altro cantavano in hebraico, che faceva uno bello vedere et oldire* (Nr. 2099, Anm. 139).

²³ Abbildungen bei M. BLAKEMORE EVANS, *The Passion Play of Lucerne, An Historical and Critical Introduction*. New York/London 1943, nach S. 68.

²⁴ Anmerkung NEUMANNs (wie Anm. 21) zur Stelle: ›wahrscheinlich ist das Wiener Schottenkloster gemeint.‹

III

Wenden wir uns nun den Erlauer Spielen zu. Es sind, wenn man die halbwegs dramatisierte Marienklage hinzunimmt, sechs an der Zahl:

1. Ludus in cunabilis Christi (58 vv.)
2. Ludus trium magorum (356 vv.)
3. Visitacio sepulchri in nocte resurrectionis (1331 vv.)
4. Ludus Marie Magdalene in gaudio (713 vv.)
5. Ludus Judaeorum circa sepulchrum Domini (477 vv.)
6. Marienklage (438 vv.)

Wir haben es also nicht mit einem geschlossenen Text zu tun, sondern eher mit Teilspielen; insbesondere fehlen die Propheten-, die Passions- und die Weltgerichtsspiele. Aber der vom Kompilator selbst beabsichtigte exemplarische Charakter der Spiele dürfte diesen Mangel vorderhand ausgleichen.

Im ersten, dem Krippenspiel, hat man die Darstellung der Juden auf der mittelalterlichen Bühne, ihre Sprache und deren spezielle Funktion wie in einer Nuß.

Die dramatis personae sind: Maria, der Christusknaube, Joseph, eine Amme(!), zwei Engel, zwei Musiker, ein Hirte – *et Judeorum synagoga* mit einem eigenen *magister*. Und dieser singt einleitend, begleitet vom Echo der Judenschar, die grundsätzlichen Zweifel der Judenheit an der den Christen so heiligen Jungfrauengeburt – auf Latein(!):

*Nunquam natura frangit sua iura,
ut virgo Deum pareret et virginitate careret*²⁵

Die Juden bezweifeln – verstocket, blasphemisch, nach christlichem Verständnis eben dadurch Ketzer des eigenen Glaubens – mit der Jungfrauengeburt auch die Gottesnatur Christi, sie sind der verkörperte Zweifel am Christentum

²⁵ Das Argument ist, als Ausspruch eines fiktiven Juden in der Diskussion mit dem Autor, schon am Anfang des 12. Jahrhunderts bei Guibert von Nogent in seinem *Tractatus de incarnatione contra Judaeos* (PL 156, 489-528) zu finden: *Porro si dicatur quia de virgine natus fuit, falsissimum est, quia homo, tanta infirmitate depressus, contra leges naturae nasci non potuit.* (Sp. 492; Sperrung von mir, W. F.) – »Wenn er [i. e. Jesus] ferner als Jungfrauensohn bezeichnet wird, so ist das grundfalsch, weil ein Mensch, behaftet mit all seiner physischen Schwachheit, nicht gegen die Gesetze der Natur (*contra leges naturae*) geboren werden konnte.« Übersetzung von HEINZ SCHRECKENBERG, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte* (11.-13. Jh.), Mit einer Ikonographie des Judenthemas bis zum 4. Laterankonzil, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1988 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXIII, Theologie, Bd. 335), S. 91; vgl. die Parallelstellen, die KUMMER zur Stelle gibt.

(nicht wie Augustinus wollte: seine Zeugen!) und als solche sind sie dann auch sprachlich als ›die anderen‹ gekennzeichnet.

Magister cantat:

Schïroli kakma nedana nanas scharobora ka lankato waycheilo gawidello in dezbro abraham vnd moyses jacob kadakados adonay sebeos calsim calcasim tripisim calca Dypensun sine sine czotschïr vista ca'melle adonay smïr snell Israhel adonay abion yro yn nu yn amin.

Vor dieser Folie des grundsätzlichen Zweifels und des sprachlichen Andersseins beginnt das Krippenspiel der ›Guten‹, mit dem die Erlösungstat Christi ins Werk gesetzt wird. Im Gegensatz zum Unglauben der (schein-)gelehrten Juden, tritt der Hirte, die Verkörperung der *docta ignorantia* auf, und verkündet die Heilswahrheit, während er Ochs und Esel im Stall füttert und sich und die Schöpfung in den Dienst des Allmächtigen stellt (*wann si dem dienen schuellen, / der mier meinen stadel her wider mag fuellen*, v. 3 f.). Ihm haben die Engel von einem Kind gesungen, *das solt ein raine maid gepern/ vnd scholt der werlt herr wern* (v. 9 f.).

Joseph bestätigt dem Hirten: *das ist di maid* (v. 13) und so ist *das das chindlein / das haeint sol gepoern sein, / warr got und Jhesus Crist* (vv 15 ff.). Darauf wendet er sich an das Publikum:

*Ier hoert, ier saelige christenhait,
da siczt die edel maid,
di uns hat ein chind gepoern,
daz uns versuenet allen zoern
und wil uns genad sein.
nim, Maria, trinkch auz dem laegelein!* (vv. 21-26)

In diese Pastorelle platzt der *Magister Judeorum* mit seinem Chor – da muß das vorher Erörterte in Erinnerung gerufen werden! – und verhöhnt eben diese Familienidylle:

*Magister Judeorum cantat et chorus semper respondet:
Joseph, Maria gib ich dier,
eia zwen phenning gib du mier!
Eloy eloe kakudau'e.*

*Chorus:
Ich gib si zu rechter ee,
eia du verlaß sei nimmer me!
Eloy eloe kakudau'e.*

*Chorus:
Das du froleich dreistund in der nacht,*

Eia froleich wesest ueber macht.

Eloy eloee kaku etc.

Chorus:

Gewint si ein chindelein,

eia so muost du der vatter sein

Eloy elee etc.

Dannoch ist es nicht gar wechant;

eia du muost sorgen umb das gewant,

Eloy etc.

umb das fleisch und umb das prut –

das ist alles hauß not –

Eloy eloe etc.

umb di milich und smalz,

eia umb das mel und umb das salz.

Eloy etc.

Dannoch ist es nicht gar gefrit,

du must sorgen umb den wit.

Eloy eloee etc.

Und geist du ir nicht guoten wein,

so laet si dich nicht froleich sein.

Eloy elee etc. (vv. 27-44).

Als ob der Gesang nicht gewesen wäre, wird das Kind gesäugt, Engel singen, die Amme wiegt die Wiege und singt (auf Latein!) das, was zu Anfang die Juden bestritten hatten: *Magnum nomen domini Emanuel, quod annunciatum est per Gabriel, hodie apparuit, apparuit in Israel, per Mariam virginem est natus rex* (nach v. 48, Anm. b).

Joseph nimmt das Kind auf und singt: *Sunt inpleta que predixit Gabriel, eia, eia! virgo deum genuit, ut divina voluit clemencia etc.* (nach v. 48, Anm. c). Die Engel singen wieder ihren Lobgesang, die Musiker spielen, der Hirte mahnt zum Aufbruch ins wärmende Haus, Josphe gibt das Signal:

... wol auf, Maria, volig mier;

wier schuellen in got froleich sein,

wier muegen nicht lenger hie gesein (vv. 56-58).

Die Spieler ziehen aus, *synagoga precedit cantando Siroli etc.* [1] *Et sic est finis huius ludi* (nach v. 58).

Die Juden in diesem Spiel dienen ganz offensichtlich der Kontrastierung und damit der Verdeutlichung der christlichen Botschaft. Ihr Zweifel an den Grundlagen des christlichen Glaubens steht am Anfang des kleinen Spiels, ihr

fremdes Kauderwelsch beschließt es. Dazwischen verhöhnen sie die heiligen Personen, insbesondere die Jungfrau und Gottesgebärerin mit ihrem obszönen Hochzeitslied, das Joseph, den Ernährer, in ein schiefes Ansehen bringt.²⁶

Faßt man zusammen, dann ist die Funktion der Juden, die durch ihre Sprache verdeutlicht wird, eine dreifache:

1. Sie verkörpern den grundlegenden Zweifel an den christlichen Heilstatsachen: an der Göttlichkeit Christi und damit an der christlichen Messiasvorstellung, an der Jungfrauengeburt und damit an der göttlichen Allmacht (*nunquam natura / frangit sua iura ...*). Man ahnt, wie das in anderen Zusammenhängen ausgeweitet werden kann.
2. Aus dem Zweifel, der Verstocktheit, der Hartherzigkeit der Juden erwächst ihre Spottlust, ihr Hohn über Christus und seine Mutter. Auch da kann man ahnen, wie das ausgeweitet werden kann.
3. Zweifel, Hohn und Spott kennzeichnen ›die Juden‹ als ›die Anderen‹, die Fremden, die Bösen. Ihre Nähe als Gruppe zu der Gruppe der Ketzer, der Heiden, der Teufel ist zwar nicht in diesem kleinen Spiel realisiert, aber in vielen der größeren Spiele zu finden.

Die sprachlichen Mittel sind diesen Funktionen nicht eindeutig zuzuordnen. Mag sich hier der Zweifel lateinisch äußern als ein Kennzeichen falscher Gelehrsamkeit, so wird ja auch die Heilswahrheit durch die Engel, die Amme und durch Joseph auf Latein, der Sprache der kirchlichen Verkündigung, dem Publikum nahegebracht.

Daß ›die Juden‹ auch Deutsch sprechen, ist aus verständlichen Gründen so: ihr Hohn, ihr Spott, ihr Zweifel muß als Hohn und Spott verstanden werden. Doch fällt auf, daß hierbei jene sprachliche Nuance nicht genutzt wird, die immerhin schon Grimmelshausen im ›Wunderbarlichen Vogelnest‹ als *artlich jüdeln und parlaren*²⁷ bezeichnet. In keinem der mir bekannten mittelalterlichen Texte reden Juden, wenn sie deutsch reden, ›jüdelnd‹. Sie reden wie ihre Antagonisten – oder aber sie reden in jener Pseudo-Sprache (die dann aber als ›Hebräisch‹ ausgegeben wird!), die in diesem kleinen Spiel ihr absolutes Anderssein ausdrücken soll. Im Frankfurter Passionsspiel²⁸ heißt es *Iudei murmurant ebraice* (nach v. 544; nach v. 881), *iudei murmurant ululantes* (nach

26 Das allerdings war dem spottlustigen Mittelalter nichts Ungewöhnliches: Joseph, der Jude, der mit der Zeugung Jesu nichts zu tun haben durfte, wurde oft als Tattergreis dargestellt (noch – wenn auch künstlerisch geadelt – im Tondo Doni Michelangelos), nicht selten sogar mit dem ›jüdischen‹ Spitzhut, vgl. NATASCHA BREMER (wie Anm. 19), Abb. 3.

27 ROLF TAROT (Hg.), Grimmelshausen, Das wunderbarliche Vogelnest. Tübingen 1970 (= Grimmelshausen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von ROLF TAROT), S. 243, Z. 16f.

28 Ed. FRONING (wie Anm. 19).

v. 1861). Im Donaueschinger Passionsspiel²⁹ schenkt man sich die Spezifikation: *fachen s* [= die Juden] *an murmlen* (nach v. 471), *fachent die iuden an zuo murmlen* (nach v. 486), *Yetzund fachen aber an die iuden fast ze murmlen* (nach v. 564), ... *gand die pharisey in tempel zu murmlen* (nach v. 818). Im Endinger Judenspiel³⁰ wird festgelegt, daß die Juden *mit grossem gmümel hebraisch reden* (v. 604).

Aber nur einmal kommt die Originalsprache auf die Bühne, im Fastnachts-spiel von der alt und neu Ee von Hans Folz.³¹ Vor der eigentlichen Disputation singt dort die Judenschule:

*HIE SINGEN DIE JUDEN UND ZWEN JUNG JUDEN
HALTEN DAS PUCH DARZU:
Adan holana ascher molach pethorem
Koll jhetzir niffra bohot nathasa be
Hefizo kol asahi meloch schemonicra
Vehate tichlas lebade hunilach naia
Vehu hara vehu hanha vehu jheihe
Vers yffera vehu ehadne an schonyfer
Ham schil lo vlabirca beli reschits uffly
Tachlits velo haos vehamizca vehu
Eli vehami geal ve tzut hofly behet zara
Vehe ni zi aimamizi viunats kosi
Bayam ekra beiado aflud ruhi bohet
Yschan veabrach vehim ruhy gomyati
Adonay li yeloirae.*

Und der Rabbi übersetzt auch gleich für das Nürnberger Publikum:

*HIE TULMESCHT DER RABI DAS GESANG
UND LAUT IN DEUTSCH ALSO:
Der herr, der ewiglich regniert,
Ee, wann er alle dink formirt,
Was er und schuf fort himel und erden.
Von konigen er genent ist worden
Got, und herscht hell, himel und erden.*

²⁹ ANTHONIUS H. TOUBER (Hg.), Das Donaueschinger Passionsspiel, Stuttgart 1985 (= Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8046).

³⁰ KARL VON AMIRA (Hg.), Das Endinger Judenspiel, Halle 1883 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 41).

³¹ VON KELLER (wie Anm. 16), Nr. 1.

*Er ist gewest, ist und wirt werden
 Ein einiger, nit zwifeltig, vernimm,
 Allein die sterk und herschaft im.
 Vor im kein erster wirt gedicht
 Noch auch nach im kein laster nicht.
 Er mein erloser und mein got,
 Mein sterk und hoffnung in der not,
 In anrufung in zu erweichen,
 Mein trost, mein leben und mein zeichen,
 Mein schlaf und ru von im all frist,
 Des gleich mein müe und ubung ist,
 Er leben und auch sterben heist,
 Des send ich in sein hant mein geist,
 Und er setzt meiner sel ein zil.
 Fort ich niemant mer furchten wil.*

In moderner Übersetzung lautet das (es ist eine Benediktion aus dem jüdischen Morgengebet):

*Der Herr der Welt, er hat geherrscht,
 bevor noch ein Gebilde geschaffen war.
 Zur Zeit, da das All durch seinen Willen entstand,
 da wurde sein Name König genannt.
 Und wenn das All vergangen ist,
 wird er allein, der Ehrfurchtbare, herrschen.
 Er war; er ist,
 und er wird sein in Herrlichkeit.
 Er ist einzig und kein Zweiter da,
 ihm zu vergleichen, ihm zuzugesellen.
 Er ist ohne Anfang, ohne Ende,
 sein ist die Macht und sein die Herrschaft.
 Er ist mein Gott, und mein Erloser lebt,
 der Fels meines Anteils zur Zeit der Not.
 Er ist mein Panier und Zuflucht mir,
 der den Kelch mir reicht am Tage, da ich rufe.
 In seine Hand lege ich meinen Geist
 zur Zeit, da ich schlafe und erwache,
 mit meinem Geist auch meinen Leib –
 Gott ist mit mir; ich fürchte nichts.³²*

32 GEORG FOHRER, Glaube und Leben im Judentum. Heidelberg 1979 (= UTB 885), S. 63f.

Abgesehen davon, daß Folz mit diesem Text eine für seine Zeit ungewöhnliche Kenntnis jüdischer Texte und Gebräuche beweist, ist das Beispiel lehrreich für die Interpretation der Judengesänge. *Dieser Text kann* nicht nur übersetzt werden, weil er einen Sinn hat, er *muß* übersetzt werden, weil er keinen Sinn hat. Dies ist nur scheinbar ein Widerspruch. Erinnern wir uns an das zweifache *Schiroli kakma* unseres Krippenspiels. Das kann nicht übersetzt werden, denn es hat keinen Sinn. Aber es braucht auch nicht übersetzt zu werden, denn sein Sinn liegt im auffälligen Nonsense, der die Juden als Un-Sinnige brandmarken soll. Und dafür reichen zunächst einmal die Kennwörter aus, die den Text neben dem *ululare* als »jüdischen« ausweisen: *abraham und moyses* und das dreimalige *adonay*: In Folzens, wenn auch stark verundeutlichtem Original-Text finden sich bis auf ein einziges *Adonay* keine solchen Kennwörter, er ist *ganz* fremd und muß daher übersetzt werden, womit der Autor allerdings – ganz gegen seine Intentionen³³ – auch in Kauf nehmen mußte, daß möglicherweise niemand mehr vor »jüdischem Gemurmel« Angst hatte ...

Machen wir eine zweite Probe aufs Exempel am fünften Erlauer Spiel, dem *Ludus Judeorum circa sepulchrum Domini*, das nach Kammers Anmerkung wie die Spiele III und VI »viel gebraucht«³⁴ scheint.

Caiphas cum synagoga treten auf. Während sie singend zum locus des Pilatus ziehen, der sich als Herrscher *über all jüdisch lant* (v.6) ausgewiesen hat, fordert Caiphas die *Juden all gemain* (v. 21) auf, den Schalibath zu feiern, das Gebot des Moses zu halten, Waffen zu tragen, Schweinefleisch zu essen. Das Konglomerat hat seinen Sinn, wenn man nicht nur die Zeit Christi vor Augen hat, sondern eben das 15. Jahrhundert: Wenn die Juden, so die allgemeine Auffassung, gerade auch die der Theologen der einflußreichen Mendikantenorden,³⁵ nicht verstockte Ketzler des eigenen Glaubens wären, dann hätten sie längst den christlichen Glauben angenommen, dann würden sie den Sonntag heiligen, den Neuen Bund halten. Weil sie aber nicht nur in Glaubensdingen widerborstig sind, sondern auch in weltlichen, widersetzen sie sich auch dem Verbot des Waffentragens³⁶ (dessen diskriminierende Absicht noch in die Worte des Caiphas einfließt: *meßer und swert / seit ier nicht tragens wert*, vv.

33 Vgl. EDITH WENZEL, *Synagoga und Ecclesia, Zum Antijudaismus im deutschsprachigen Spiel des späten Mittelalters*. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 12 (1987), S. 57-81, und ihre demnächst erscheinende Habilitationsschrift.

34 KUMMER (wie Anm. 10), S. X.

35 Vgl. JEREMY COHEN, *The Friars and the Jews. The evolution of medieval Anti-Judaism*, Ithaca/London 1986, *passim*, zusammenfassend S. 2+2 ff.

36 Vgl. GUIDO KISCH, *Forschungen zur Rechts- und Sozialgeschichte der Juden in Deutschland während des Mittelalters*. Zürich 1955, v. a. S. 16-40

25f.) – und dem jüdischen Tabu des Schweinefleischessens.³⁷ Das alles ist, zugegebenermaßen, nicht sehr logisch, aber theatralisch wirkungsvoll: »Die Juden werden als Ketzer dargestellt, als Feinde der Christenheit, als Opportunisten (auf Schweinswürste freuen sich bei Hans Folz³⁸ die frisch bekehrten Juden am meisten!) – und als Nachkommen der großen Sau: *ier suelt saufleisch eßen,/ das sag ich euch an allen list,/ wann si unser muem ist* (vv. 30-32), womit auch das uralte und bis ins 20. Jahrhundert beliebte und wirksame Motiv der »Judensau« angesprochen ist.³⁹

Jetzt, nachdem die Juden als die Anderen ausgegrenzt sind, singen sie ihren kauderwelschen Gesang, dreimal so lang wie im Krippenspiel:

Post hoc Caiphas cantat cum synagoga:

Schiroli kakma nedana nanes schora bora kakato waycherle gawidello iuden wro abraham ad moyses jacob kados kados kados adonay sebeos calcasim terpisim calcadipiuc sin sum sine czotschier wistu cotronelle canir adonay smier snell israhel adonay abyon win nwin nvi. Ruwinn roschen roch en nochym nare rare iochem care gymn brymn ybrum lanzelay lanze ybam yban nacho naku erloster lestorley amyn dakado kados kados adonay sepides es mikol re stirpio yesse ioseo araby grosseo yesse. Corpori zoso be cur capiesse sew sra sila seu seruire glorificare ero ymbro israhel gulgaym galgaym garup goe lampvel narra dew durnia phiero sophilla ew ew orta neza nazacha ayora ayrozay arozay arrazae carpiesse kinkribello labri cundla fawr alabricud amyn amyn amyn amyn (nach v. 32).

Wieder finden sich die Kenn-Worte des Fremden: *Juden*, *abraham*, *moyses*, *jacob*, *adonay* (dreimal), *israhel* (zweimal), *yesse* (zweimal). Aber auch hinter dem Rest verbirgt sich bekannt Unbekanntes, unbekannt Bekanntes, das die bekannten Juden fremd machen soll, in dem, was den Christen an ihnen »vertraut« ist.

Schiroli kommt von *schira* »singen« oder *schir* »Gesang«, *nedana* ist eine Ableitung von *Adonay*. *Schora bora* spielt hebraisierend an auf den wilden Stier *Schor Ha-Bar* (= Behemot),⁴⁰ der in der jüdischen Eschatologie, aber auch in der Volksfrömmigkeit eine große Rolle spielt. *kados* heißt schlicht

³⁷ 3. Mose XI, 7f., und 5. Mose XIV, 8.

³⁸ Im Fastnachtspiel Kaiser Constantinus, von KELLER (wie Anm. 16), Nr. 106, S.

³⁹ Vgl. ISAAH SHACHAR, *The Judensau, a medieval anti-jewish motif and its history*. London 1974, und WILFRIED SCHOUWINK, *Der wilde Eber in Gottes Weinberg, Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Sigmaringen 1985, bes. Kapitel IV, 4.

⁴⁰ Vgl. ZOFIA AMEISENOWA, *Das messianische Gastmahl der Gerechten in einer hebräischen Bibel aus dem 13. Jahrhundert. Ein Beitrag zur eschatologischen Ikonographie bei den Juden*. In: LIESELOTTE KOTZSCHE/PETER VON DER OSTEN-SACKEN (Hg.), *Wenn der Messias kommt, Das jüdisch-*

»heilig«, *sebeos* ist abgeleitet von *Zawuos* »Oberherr« und entspricht dem christlichen »Gott Zebaoth«. *adonay abyon* ist eine jüdische Gebetsfloskel: »Gott, unser Vater«. *nvin* ist *nabi-m*, »Prophet(en)«, *Ruwinn* ist *Ruben*⁴¹, der erste Sohn Jakobs, *roschen* dürfte eine Anspielung auf das jüdische Neujahrsfest *Ro'sh-ha-Shannah* sein, *nochym* stammt aus der Alltagsbegegnung von Christen und Juden und ist nichts anderes als die jiddische Höflichkeitsfloskel »Nach Ihnen«, *iochem* ist Joachim, *nacho* ist ein üblicher jüdischer Vorname, *dakado* ist »der Geheiligte«, *mikol* heißt jiddisch »alles«, *araby grosseo yesse* heißt »der Rabbi, der große Jesus«.⁴² *Gulgaym* heißt »auf Golgatha«, *galgaym garup goe* jiddisch »von Golgatha heruntergehen«, was aber nicht ganz deutlich ist, hinter *goe* könnte sich auch einfach eine Christin, eine *Goje* verstecken. *narra dew* heißt »Narr und Depp«, hinter *sophilla* läßt sich *tefillah*, »Gebet« (worunter meist das Achtzehngebet verstanden wurde) vermuten, hinter *neza(ch) nazacha* die Bezeichnung »Ewiger, Ewiger« für Gott, und die Wörter *ayora ayrozay arozay arrazae* stammen aus dem Achtzehngebet, wie es täglich in der Synagoge gesprochen wurde (und wird) und von dort in die Ohren der unwohnenden Christen gelangte. Einige andere Wörter stammen aus dem Lateinischen (*sin sum sine* z.B. und *stirpio*)⁴³, andere aus der deutschen Sprache (*lanze, erloster, lestorley, sew, lampvel*), vielleicht könnte man noch das eine oder andere Wort identifizieren, die Autoren haben sich ja redlich Mühe gegeben, Renward Cysat zählt immerhin achtzehn Sprachen auf, aus denen er den Text seiner Judengesänge kompilierte, darunter eine mit dem schönen Namen »Vnbekannt«.⁴⁴

Aber auch so ist deutlich: das Kauderwelsch (das aber – noch – kein »Jüdeln« ist, da es keiner Grammatik folgt) bedarf nicht der Übersetzung, es

christliche Verhältnis im Spiegel mittelalterlicher Kunst. Berlin o.J. (= Veröffentlichungen aus dem Institut Kirche und Judentum 16), S. 9-18

- 41 Ruben ist offenbar für die Christen des späten Mittelalters ein jüdischer Kenn-Name, der ziemlich häufig in den Spielen, als *Rubinus* auch im Spiel III der Erlauer Sammlung vorkommt.
- 42 Damit wird den Juden entweder eine unbewußte Christuslobpreisung – oder eine (in den Augen der Christen) Blasphemie untergeschoben.
- 43 Verballhornung des Lateinischen scheint sonst in den Erlauer Spielen eine Domäne Lucifers zu sein, vgl. die Stelle in Spiel IV, LUDUS MARIE MAGDALENE IN CAUDIO, vv. 132-137.
- 44 M. BLAKEMORE EVANS (wie Anm. 23), S. 68; RENWARD BRANDSTETTER, Musik und Gesang bei den »Luzerner Osterspielen«. In: Geschichtsfreund 40 (1885), S. 145-168, zitiert Cysats Aufzählung: »Chaldäisch, Hebreisch, Arabisch, Griechisch, Türkisch, Latynisch, Tütsch, Italianisch, Französich, Churwelsch oder Rhätisch, Rotwelsch, Hispanisch, Ziginerisch, Vnbkkannt, Egiptisch, Lifannerisch, Syrisch, Schlaunisch.« – Vgl. den Schluß des zweiten Spieltages des Luzerner Osterspiels in der Fassung von 1616. In: HEINZ WYSS (Hg.), Das Luzerner Osterspiel. 3 Bde., Bern 1967 (= Schriften, hg. unter dem Patronat der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft, Nr. 7), Bd. 3, Anhang 14, S. 136ff. und die entsprechenden Anmerkungen, S. 245 ff.

besteht aus Wörtern, Begriffen, Floskeln, die jeder, der ein einigermaßen scharfes Ohr hatte, beim Umgang mit Juden, beim Hören der jüdischen Liturgie in der Synagoge ›nebenan‹ auf schnappen und daher ›wiedererkennen‹ konnte. Beim gespielten ›Judengesang‹ war mithin der Fremdheitseffekt ebenso groß wie der Wiedererkennungseffekt wichtig. Von den Bedürfnissen und Intentionen des mittelalterlichen Theaters her gesehen, war das überall verwendete jüdische ›Kauderwelsch‹⁴⁵ ein geradezu geniales Mittel der sprachlichen Charakterisierung der jüdischen Minderheit.

Aber zur Charakterisierung der Juden als Zweifler am christlichen Glauben und als dessen zugleich lächerliche Spötter verwenden die Autoren der mittelalterlichen Spiele auch noch ein anderes, bewährtes sprachliches Mittel.

Im St. Galler Weihnachtsspiel⁴⁶ z. B. kann der Jude Isaac die Propheten nur stammelnd und stotternd aufzählen – er ist in seiner eigenen Tradition nicht zu Hause: *Helyas, Helyseuß, Ysaiaß, Iohel, / Ageoß, Iheremiaß, Ezechiel, / Amoß, Osee, Abakuc, vnd Daniel, / Naum, Abdiaß, Melechiaß, / Sosemaß, Ionaß, Zachariaß, / Neomiaß, Malachiaß, / David, Salomon vnd Thobiaß* (vv. 673 ff.).

Im Luzerner Osterspiel kommt Moses vom Berg Sinai zurück und befiehlt den Kindern Israels, *keine frömbde götter* (v. 1923) anzubeten. Sie aber, alle vom Geist, der stets verneint, *schryend all: Nein, nein, nein!* (nach v. 1924) und rüsten sich zum Opfer vor dem goldenen Kalb, unter anderem, indem sie mit *frölich geberden* (nach v. 1978) das Gold aus den Ohren ihrer Kinder nehmen, während die *Synagog* ebenso *frölich* singt: *Gammahü Brigga de nulla etc.* (nach v. 1978). Nachdem das Kalb auf einer Säule⁴⁷ als der ›neue Gott‹ (der Juden!) aufgerichtet ist, heißt es: *SYNAGOG SINGT frölich: Pater noster birenbitz, daruff: Hiber Heber gabel gobel etc.* (nach v. 2002). In den Anmerkungen wird der Text ganz⁴⁸ abgedruckt:

⁴⁵ In Folz' Fastnachtspiel vom ›Kaiser Constantin‹ (wie Anm. 15), singen die Juden, die mit den Worten *Cados cados adanei ririos sim sim sechim jerimrios* auf die Bühne treten: *Sisstas stolla mahoi runchi camahoi olalenze ollalenze sobris labam liriba liribadam utt tam miridam muridam nigra pagra pogra pinn dulzi lumiarien esto mich papa fluriba troll troll aries genuitt amynn adoney sis snee Ißrahöll sabios nahin nahin nahin etc.*

⁴⁶ EMILIA BÄTSCHMANN (Hg.), *Das St. Galler Weihnachtsspiel*. Bern 1977 (= *Altdeutsche Übungstexte* 21); vgl. HANSJÜRGEN LINKE, in: *Verfasserlexikon* (wie Anm. 10), Bd. 2, 1980, Sp. 1056-1058.

⁴⁷ Vgl. die mittelalterliche ikonographische Tradition der Szene: ENGELBERT KIRSCHBAUM (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 2. Band, Rom/Freiburg/Basel/Wien Sonderausgabe 1990, Sp. 478 ff.

⁴⁸ Nach EVANS (wie Anm. 23), S. 70 f.; vgl. seine Beobachtungen S. 68.

- a) *Pater noster pyrenbitz,
in dem namen taberitz,
Taberitz vnnnd Isaac,
Isaac vnnnd Abraham,
Abraham vnd Kickrion.*
- b) *Kickrion vnnnd Schlachischloss,
schlachischloss vnnnd schwynin fleisch
tribt den Juden vss den schweiss
vnnnd ist inen vil zuo feiss.
Dar umb so nemmend wir darfür*
- c) *Brad wüerst vnnnd sure senff,
ist aller Juden tämpf,
gammahü mahü.
Alla calla malla,
Alla willa wigrui
rui rui pfu pfu!⁴⁹
Hiber heber gabel gobel,
wir offerend Cuontz von Tobel,
kyckrion vnd veberwitz,
cuculus vnd spillen spitz,
nesplenstein vnd flügenbein,
haselnuss vnd löchli drinn,
das mag wol sin ein schlechter gwün.*

Das (gespielte!) Judentum parodiert das heiligste Gebet der Christen, profaniert es durch die Kontamination mit Alltäglichem wie Birnenabfall, Schweinefleisch, Bratwurst und Senf; zugleich ist das (die Melodie dazu klingt eher lustig!) eine Satire auf die »unverständlichen« jüdischen Gebete: Juden können nicht »richtig« beten, oder sie wollen es nicht.

Im Donaueschinger Passionsspiel, von dem das Luzerner Osterspiel stark beeinflusst worden ist,⁵⁰ ist diese Satire durch die herausgehobene Position der Pater-Noster-Parodie noch viel deutlicher zugespitzt. Ganz am Anfang verkündet der Proclamator seinem Publikum, was es sogleich sehen wird:

*...sin [i. e. Christi] biter sterben vnd liden
das er für vns geliten hat*

⁴⁹ Folgt die Regieanweisung: *Zum offer, etwas hupfende mütt neigen.*

⁵⁰ Vgl. ELLY VUFVINKEL, Das Donaueschinger Passionsspiel im Luzerner Osterspiel, Ein Vergleich zweier Passionsspiele. Amsterdam 1986 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 66).

*durch der valschen iuden rat ...
wie er so gänzlich ward vernicht
von den iuden mit grosser not
Vnd wie er leid den bittern tod ...
als ir dick by üuern tagenn
glöblich hand hören sagenn
vnnnd das noch hörent zuo aller frist
hie mit angefangen ist. (vv. 57-59, 63-65, 78-81)*

*Vff disen spruch facht die iudenschuol / aber⁵¹ an ze singen pater noster
bigen bitz item ... (vor v. 82 und v. 82).*

Die Pater-Noster-Parodie der *iudenschuol* steht hier am Anfang der Passion, Zweifel und Hohn der Juden sind nicht nur Kontext des Leidens Christi, sie sind offenbar kontrastierende Bedingung: Die Identifikation mit dem leidenden Christus gelingt den Christen leichter über den Zorn und die Rachegefühle gegenüber den angeblichen Feinden Christi und der Christen, den Juden. Zum Beispiel: Unmittelbar nach dem Tod Christi am Kreuz⁵² tritt im Donaueschinger Passionsspiel »Christiana«, die Verkörperung der Ecclesia, vor das Publikum. Sie beklagt den Tod des Herrn – und kündigt Rache an:

*O ir schantlichen iuden vnd pfaffen
was grossen vbels hand ir erdacht
ir hand üch selb in kümber bracht
der niemer me verheilen mag
owe der grossen schweren clag
die vber üch all wirt gan
vonn miner clag wil ich nit lan
bis das gerochen wirt sin tot
ir werdent komen in grosse nott (vv. 3589-3597).⁵³*

51 »Wiederum«: sie hatte vorher, gleich nach den Engeln, schon einmal zu singen, und zwar *Gamahü!*

52 Man hat, lt. Regieanweisung nach v. 3519, die Schächer vom Kreuz genommen, Longinus hat die Seite Christi geöffnet und ist durch das Blut sehend und gläubig geworden, Maria hat den Tod des Sohnes beklagt und ist, ohnmächtig geworden, von Johannes weggetragen worden, Maria Magdalena ist ebenfalls vor Schmerz in Ohnmacht gefallen und weggebracht worden – in diesem Moment, in dem die Zuschauer emotional höchst erregt gewesen sein dürften, *kumpt Christiana / die künigin cristenlich vnd schon / becleidet vnder das crütz vnd / hat ein rot klein venh mit einem guldinen crütz in der hand* (nach v. 3577).

53 Zur Interpretation der Szene vgl. BARBARA KONNEKER, Das Donaueschinger Passionsspiel. In: Euphorion 79, 1985, S. 13-42, bes. S. 38 ff.

Aber auch bei der Gebetsparodie ist noch eine Steigerung möglich. Auch im Bozner Himmelfahrtsspiel⁵⁴ treten die Juden mit dem sie identifizierenden Gesang *Kados etc.* (nach v. 568) auf. Unmittelbar nach diesem Auftritt und in Anwesenheit ›der‹ Juden⁵⁵ bittet Petrus den *Saluator*:

*Herr, mayster mein, ich pit dich,
Das dw lernst petten mich (vv. 569f.).*

Und Christus lehrt seine Jünger beten:

*Vater vnser; herr Jhesu Crist,
Der dw in dem himel pist,
Geheiligt werd deines namens schein,
Zwe chom vns das reich dein,
Dein wil wer erfult wol,
Hie auff erden als er ze himel schol.
Gib vns, herr, vnser taglich pratt,
Hewt vnd ymer, das ist vns not.
Vergib vns vnser schuld,
Wan wir durich dein huld
Vergeben den, de vns schuldig sind.
La nicht verkeren deinew kind,
Sunder erloß vns deinen samen
Vor allem vbel. amen (vv. 575-588).*

Nach dem Abschied Christi von den Jüngern und von Maria wird noch einmal das Abendmahl gefeiert. Und während das Vor-Bild der Messe in Szene gesetzt wird, bittet *unus Iuuenis ex Judeis* (nach v. 674) seinen Rabi:

*Maister, dw scholst vns auch petten lernen,
Da mit sy dy iudischait nit thuen verkeren (vv. 675f.).*

Und nun lehrt nicht etwa der Rabbi, sondern *Archasynagogus* höchstpersönlich seine Juden ›beten‹. Hier wird nun die Pater-Noster-Parodie – man verzeihe den terminologischen Rückgriff – sprachlich ›zur Kenntlichkeit entstellt‹, indem vom personifizierten Judentum, das hier aber schon ganz säkularisiert als ›Wucherjudentum‹ dargestellt wird, deutscher Klartext gesprochen

54 Zit. nach WALTHER LIPPHARDT/HANS-GERT ROLOFF (Hg.), Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Bd. 1, 2. verb. Aufl., Bern/ Frankfurt a. M./New York 1986 (= Mittlere Deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken, Bd. 14), Nr. I.

55 Ganz gegen die biblischen Berichte, vgl. Mt. 6, 9-13, und Lk. 11, 2-4, wird die Szene unmittelbar vor die Himmelfahrt Christi verlegt, soll also als Teil seines Testaments verstanden werden!

wird. Da reicht offenbar ein Kauderwelsch mit noch so bekannten fremden Wörtern nicht mehr aus, ist aber auch fast nicht mehr nötig, es dient in der ersten Zeile nur mehr als Kennung.

Archasyagogus dicit:
Schala machey pecherum macho,
Wan ir pet, so sprecht also:
Vater vnser, der du bist,
Verporgen in des kunigs kist,
Dein nam der phenning haist.
Wer dich nit hat, der ist verbaist.
Zwe chom vns hie auff erdreich,
Du liebst vns fur das himelreich,
Dein wil geschech zw allen zeitten,
Das wir nur genueg haben pey den lewtten.
Durich dich kom wir aus natt,
Du bringst vns wein, wasser vnd prat.
Fur vns frum iuden nit in versuech,
Sunder mer vns vnser wucher vnd gesuech.
Gib vns vnd vnseren schuldigneren,
Das sy vns nur vil schuldig weren,
So hab wir dan ain reichen namen.
So sprech wir mit ein ander: amen (vv. 677-694).

Man sieht: so wenig die Türken bei Molière und Lully ›richtig‹ Türkisch sprechen müssen (oder dürfen), um als Türken lächerlich und gefährlich zugleich zu erscheinen, so wenig bedarf es in den mittelalterlichen deutschen Spielen des ›richtigen‹ ›Jüdelns‹, um Antijudaismus und Antisemitismus zu verbreiten.