

# Religion und Literatur

Konvergenzen und Divergenzen

Herausgegeben von

Richard Faber

Almut-Barbara Renger

## Die Herausgeber:

Richard Faber ist Professor für Soziologie (der Literatur) an der Freien Universität Berlin.

Almut-Barbara Renger ist Professorin für Antike Religion und Kultur sowie deren Rezeptionsgeschichte an der Freien Universität Berlin.

Königshausen & Neumann

## Bildnachweise:

S. 258 (Abb. 1): Maud Allan und das Haupt Johannes des Täufers, Publicity Photo (als Postkarte), ca. 1906-1910, gemeinfrei:  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MaudeAllanSalomeHead.jpg?uselang=de>.

S. 267 (Abb. 2): Maud Allan in ihrem Salomekostüm, Postkarte, ca. 1906-1910, gemeinfrei:  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MaudeAllanSalomeHead.jpg?uselang=de>.

S. 409 (Abb. 1): Papst Pius XII. mit Bürgern Roms nach dem Bombardement der Stadt, 1943. © AP.

S. 410 (Abb. 2): Helene Fischer und ihre Fangemeinde, 2013.  
© Wolfgang Rink.

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Zhuchkova: Blue big open; #107679670 © Fotolia.com

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5495-2

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Inhalt

*Almut-Barbara Renger & Richard Faber*

Vorwort.....9

### 1. Literatur, Religion und Theorie

*Gernot Weiß*

Einleitung.....13

*Wolfgang Braungart*

Realisation, nicht bloß: Poetisches ‚Reden über Religion‘.

Eine Erinnerung an Dorothee Sölle und zwei Gedichte

Annette von Droste-Hülshoffs .....19

*Heinrich Hübn*

Zwischen Literatur, Philosophie und Religion: Friedrich Schlegels

Schrift *Über die Unverständlichkeit*.....41

*Linda Simonis*

Göttliche Worte – göttliche Inschriften.

Kosmische Übertragungsmedien in Religion und

moderner Literatur .....63

*Hans Jürgen Scheuer*

Iocus. Recherchen zur Darstellung des Heiligen im

komischen Spiel.....85

### 2. (Post-)Jüdische Literatur vom späten 19. bis zum frühen

#### 21. Jahrhundert

*Manfred Voigts*

Einleitung.....115

*Martin Leutzsch*

Aneignung des Enteigneten. Der jüdische Jesusroman 1895–2014.....119

„Das erste moderne Christusdrama  
der deutschen Literatur“.  
Albert Dulks *Jesus der Christ* (1855/65) und sein Kontext

I. Aufriss

Wenn ein dreißigjähriger deutscher Freiheitsdramatiker und Kirchenkritiker nach der gescheiterten Revolution im Jahre 1849 seine drei Frauen und Söhne verlässt, um eine Reise nach Ägypten anzutreten; wenn dieser Mann sich nach ausgedehnten Karawanen- und Schiffstouren durch das Nilland schließlich für drei Monate in eine Grotte über dem Katharinenkloster am Mosesberg Horeb zurückzieht, um dort ein Drama mit dem Titel *Jesus der Christ* zu konzipieren; wenn er dieses Stück schließlich nach seiner Rückkehr vollendet und in eben jenem Jahr publiziert, in dem er – die Virilität von Lord Byrons Hellespont-Durchquerung ostentativ überbietend – den Bodensee durchschwimmt (von Romanshorn bis Friedrichshafen in sechseinhalb Stunden), um endlich drei Jahre später selbst als Vorlage für die Hauptfigur in Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan* zu fungieren: dann handelt es sich dabei entweder um eine der apartesten Ausnahmerecheinungen des 19. Jahrhunderts oder um eines der spannendsten Symptome der Epoche.

Albert Friedrich Benno Dulk<sup>1</sup> heißt dieser heute fast gänzlich vergessene Dichter, Sozialist und Freidenker, dessen 1855 verfasstes und nach mehrfachen öffentlichen Lesungen 1865 unter dem Titel *Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen mit einem Nachspiel* publiziertes Drama<sup>2</sup> im Zentrum dieses Beitrags steht. Denn so exzeptionell sich die Biographie des Mannes Albert Dulk auch ausnehmen mag, so groß ist zugleich das Erkenntnisversprechen, das eine symptomorientierte

<sup>1</sup> Vgl. zum Autor grundlegend: Astrid Schweimler: *Albert Friedrich Benno Dulk (1819–1884). Ein Dramatiker als Wegbereiter der gesellschaftlichen Emanzipation*. Gießen 1988; *Marbacher Magazin* 48 (1988): *Albert Dulk 1819–1884*. Bearb. v. Jochen Meyer. Hrsg. v. Ulrich Ott; zur Ägyptenreise: Sylvia Peuckert: „Vom Vorin den Nachmärz. Albert Dulks Ägyptenreise“. In: Christina Ujma (Hrsg.): *Wege in die Moderne. Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz*. Bielefeld 2009, S. 255–269.

<sup>2</sup> Albert Friedrich Benno Dulk: *Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in 9 Handlungen mit einem Nachspiel*. Stuttgart 1865. Der Text dieser Erstausgabe ist online zugänglich über die Bayerische Staatsbibliothek und die Adresse: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/EK2RE7TNQQT5KIHPPFNKNB64B VNV725V> (letzter Zugriff: 13.07.2016).

Lektüre seines Jesusdramas im Horizont der Diskurs- und vor allem der Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts birgt. Zwar ist Dulks beileibe kein erfolgreicher Dramatiker gewesen. Einzig sein 1848 in Königsberg uraufgeführtes Stück *Lea*, das den Justizmord an Joseph Süß Oppenheimer zum Gegenstand hat,<sup>3</sup> brachte ihm ein gewisses Renommee als Bühnendichter ein; weder seinem Erstling, dem 1844 gedruckten Vormärz-Drama *Orla*, noch den nachfolgenden Historiendramen *Simson* (1859), *Konrad der Zweite* (1867) und *Willa* (1875) war eine nennenswerte Rezeption beschieden. Und auch *Jesus der Christ* gewinnt seine literaturgeschichtliche Signifikanz keineswegs durch eine besondere Resonanz in der literarischen Öffentlichkeit der Zeit, sondern weil das Stück im frühen 20. Jahrhundert als – so der Titel eines Aufsatzes des kurz zuvor in die USA emigrierten Germanisten Ernst Rose von 1924 – „[d]as erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur“<sup>4</sup> kanonisiert worden ist, wobei die Betonung auf „Christusdrama“ liegt. Der *Jesusroman* existierte in den 1850er Jahren schließlich bereits seit einem halben Jahrhundert, wie Martin Leutzsch in seinem fulminanten Überblicksaufsatz<sup>5</sup> jüngst noch einmal mit nachgerade bestürzendem Materialreichtum dargestellt und dabei an die enge Wechselbeziehung der romanhaften Lebenserzählungen Jesu mit der theologischen Leben-Jesu-Forschung seit der Zeit um 1800 erinnert hat.<sup>6</sup>

Das entscheidende Novum, das Dulks *Jesus der Christ* markiert, bestand also keineswegs in einer literarischen Bearbeitung des Stoffes und seiner zentralen Figur, sondern in deren Transfer auf das Feld einer Gattung, die – im kategorialen Unterschied zum Roman, der im 18. Jahrhundert als ausgewiesene Nicht-Gattung das literarische Feld in Deutschland betreten hatte<sup>7</sup> – von einer elaborierten Gattungspoetik

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Anat Feinberg: „Weil ich ein Jude bin“. Albert Dulks *Lea*. In: Hans-Peter Bayerdörfer/ Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen 2008, S. 89–100.

<sup>4</sup> Ernst Rose: „Das erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur“. In: *The Journal of English and Germanic Philology* XXIII (1924), H. 4, S. 492–511.

<sup>5</sup> Martin Leutzsch: „Karl Heinrich Venturinis *Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth*. Der einflussreichste *Jesusroman* bis heute“. In: Ina Ulrike Paul/ Richard Faber (Hrsg.): *Der Historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*. Würzburg 2013, S. 445–466.

<sup>6</sup> Diese wechselseitige Bedingung von Leben-Jesu-Forschung und romanhaften Darstellungsformen hatte bereits Albert Schweitzer in seinem bis heute wissenschaftlich und literarisch unüberbotenen Standardwerk *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* (1913) nachgezeichnet. Vgl. Albert Schweitzer: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. Tübingen 1951; zu den „romanhaften Leben Jesu“ in diesem Zusammenhang, S. 38–48 u. 162–179.

<sup>7</sup> Vgl. dazu nach wie vor grundlegend: Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968.

begleitet war: Zumal in Form der Tragödie stand das Drama in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts unangefochten an der Spitze der Gattungshierarchie und besaß überdies starke geschichtsphilosophische Implikationen.<sup>8</sup> Zugleich war die dramatische Literatur – auch dies im Unterschied zum Roman – auf das Theater bezogen und damit auf einen öffentlichen Raum, der als fokussierter Versammlungsraum von mehr oder weniger großen Menschenmassen einen nicht unwesentlichen gesellschaftspolitischen Faktor darstellte und entsprechend – zumal nach der gescheiterten Revolution von 1848 – unter besonderer Aufsicht der behördlichen Zensur stand.<sup>9</sup> Für die literarischen Möglichkeitsbedingungen des Jesusdramas im 19. Jahrhundert ist die Zensur von ganz besonderer Relevanz. Denn in den deutschen Staaten existierte zu dieser Zeit eine Stoffzensur in je unterschiedlich rigider Ausprägung, die dramatischen Texten mit neutestamentlichen Sujets – in Österreich betraf das zwischenzeitlich sogar biblische Sujets insgesamt – eine Aufführung grundsätzlich untersagte, ganz besonders dann, wenn im Stück Jesus von Nazareth selbst auftreten sollte.<sup>10</sup> Bedauerlicherweise ist dieser literatur- und theatergeschichtliche Zusammenhang ebenso wenig systematisch erforscht wie die Geschichte des Jesusdramas selbst, dessen letzte monographische Bearbeitung aus dem Jahr 1953 stammt<sup>11</sup> und damit aus einer Zeit vor der Etablierung literatursoziologischer oder diskursanalytischer Zugänge innerhalb der Germanistik. Entsprechend kann sich mein Beitrag letztlich nur tastend durch das wissenschaftlich nicht kartographierte Gelände bewegen.

Als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit Dulks *Jesus der Christ* lässt sich gleichwohl festhalten, dass sich das Stück zusammen mit allen anderen Jesusdramen des 19. Jahrhunderts in einem Spannungsfeld bewegt, das zwischen höchsten gattungspoetischen Ansprüchen an die dramatische Form, dem Theater als virtuellem Bezugsrahmen von Öffentlichkeit und dem Wissen um die faktische Unmöglichkeit einer Aufführung aufgespannt war. Und während das, was heute als *Jesusroman* bezeichnet wird, aufgrund seiner gattungspoetischen Unterbestimmtheit im 19. Jahrhundert kalkuliert zwischen Literatur, Historiographie und

<sup>8</sup> Vgl. dazu die einschlägigen Zeugnisse in der Anthologie: Klaus Hammer (Hrsg.): *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Berlin 1987.

<sup>9</sup> Vgl. dazu grundlegend: Meike Wagner: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin 2013.

<sup>10</sup> Die Geschichte der Zensur biblischer Stoffe für das neuzeitliche Theater ist noch nicht geschrieben. Eine erste Orientierung bietet: Annemarie Strauss: *Schauspiel und nationale Frage. Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit*. Tübingen 2011, S. 207–238.

<sup>11</sup> Manfred Schradi: *Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts*. Diss. Freiburg i.Br. 1953.

tiv gefasster Abhandlung oszillierte, weshalb sich die Texte – was im Rückblick gerne übersehen wird – auch nicht selbst als „Roman“ präsentierten,<sup>12</sup> stand jedes Jesusdrama als Drama per definitionem jenseits des weiten Felds der Sachtexte, unabhängig davon, ob sich die dramatischen Dichtungen als „Tragödie“<sup>13</sup>, „Trauerspiel“<sup>14</sup>, „Schauspiel“<sup>15</sup>, „Drama“<sup>16</sup>, „dramatische Dichtung“<sup>17</sup> oder, wie im Falle Dulks, als „Stück“ bezeichneten.

Freilich bedeutet das nicht, dass alle Jesusdramen automatisch auch den Status einer Kunstliteratur für sich beanspruchten konnten oder dies auch nur wollten. In der Kurzfassung ihrer Dissertation zum *Christusdrama im 19. und 20. Jahrhundert* von 1921 zählt Dorothea Lange immerhin elf Verfasserinnen und Verfasser auf, die ihre dramatischen Bearbeitungen des Jesus-Stoffes als dezidiert religiöse Arbeiten verstanden und sich an der Tradition des sakralen Festspiels orientierten.<sup>18</sup> Anstatt zwischen literarischem Text und Sachtext zu schillern, bewegten sich die Jesusdramen also auf einem literarischen Feld in direkter Nachbarschaft zu religiösen Diskursen, genauer: zu religiösen Praktiken theatraler Provenienz. Darauf wird zurückzukommen sein.

<sup>12</sup> Dieser nicht allein literaturgeschichtlich, sondern auch diskurshistorisch entscheidende Aspekt der fehlenden Gattungsangabe und damit auch der fehlenden Selbstverortung der „Jesusromane“ des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Dichtung findet in der Grundlagenstudie von Martin Leutzsch noch keine Berücksichtigung (vgl. Leutzsch: „Karl Heinrich Venturini“ [Anm. 5]).

<sup>13</sup> Vgl. exempl. Johann Nepomuk Sepp: *Die göttliche Tragödie oder Passion unseres Herrn und Heilands Jesus Christus*. München 1886.

<sup>14</sup> Vgl. ebenfalls exempl. Nicolai Graf Reh binder: *Jesus von Nazareth. Trauerspiel in fünf Akten*. Wiesbaden 1875.

<sup>15</sup> So etwa *Der Messias*. Eine Trilogie von Otto Franz [Gensichen]. Erster Theil: *Jesus von Nazareth*, Schauspiel. Zweiter Theil: *Judas Ischarioth*, Trauerspiel. Dritter Theil: *Die Zerstörung Jerusalems*, Trauerspiel. Berlin 1869.

<sup>16</sup> Vgl. exempl. Martin Maack: *Der Messias*. Drama in 5 Akten. Grossenhain/ Leipzig 1893.

<sup>17</sup> Und noch einmal exempl. Friedrich Holtschmidt: *Ecce homo. Dramatische Dichtung*. Barmen 1869.

<sup>18</sup> Dorothea Lange: *Das Christusdrama des 19. und 20. Jahrhundert*. Diss. München 1921, Auszug (2 Bl.). Leipzig 1923. Diese grundlegende Forschungsarbeit ist in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden, verfügbar allein deren zweiseitige Zusammenfassung mit den Verfasseramen der 42 untersuchten Dramen und Dramenentwürfe und deren grober Kategorisierung in 1) religiöse Festspiele, 2) historische Jesusdramen, 3) kulturhistorische Jesusdramen, 4) psychologische Jesusdramen (s. ebd.).

## II. Im Schwerefeld der Leben-Jesu-Forschung

So kategorial sich die gattungspoetischen und gesellschaftspolitischen Bedingungen des Jesusdramas von denen der entsprechenden „Romane“ unterschieden, so deutlich setzen die dramatischen Bemühungen um den Stoff, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts begannen, die romanhaften Darstellungen des Lebens Jesu und die mit ihnen eng verwobene Leben-Jesu-Forschung aus der ersten Jahrhunderthälfte bereits voraus. In seiner Vorrede zur publizierten Fassung von *Jesus der Christ* (1865) erwähnt Dulk mit Johann David Friedrich Strauß<sup>19</sup> und Bruno Bauer<sup>20</sup> die beiden prominentesten Figuren dieser Forschungsrichtung namentlich und betont, sein eigenes dramatisches „Lebensbild Jesu“ habe mit deren „epochemachenden Werken [...] die Tendenz gemeinsam, den unversöhnlich mit dem Prinzip des Menschenverstandes streitenden Wunderboden des Christentums zu durchbrechen und dasselbe in die menschliche, in der Vernunft gravitierende Einheit des Denkens aufzuheben“.<sup>21</sup>

Da Dulk in der Gesamtanlage und Ausgestaltung seines Dramas tatsächlich beidhändig auf diese Forschung zurückgreift, sei sie kurz und in groben Zügen skizziert<sup>22</sup>:

Wissenschaftsgeschichtlich schrieb sich die in den 1770er Jahren einsetzende Leben-Jesu-Forschung zunächst aus der rationalistischen Bibelkritik her, war also bestimmt durch den exegetischen Versuch, den Gehalt der biblischen Erzähltexte – und nur die narrativen Texte der Bibel interessieren diesen Forschungsweig – mit den Prinzipien der Vernunft und den Erkenntnissen der Naturwissenschaften zu harmonisieren. Die größte Herausforderung unter den neutestamentlichen Erzählstoffen stellten dabei entsprechend die Erweckungs-, Heilungs- und Speisungswunder dar, das Auftreten von Engeln und dem Satan, und selbstverständlich die Gottessohnschaft, Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Darauf konzentrierte sich dann auch das erste romanhafte Leben Jesu des promovierten Theologen Karl Heinrich Venturini von 1800–1802, das Martin Leutzsch als den zentralen Bezugstext und als *role model* des Jesusromans bis in die Gegenwart herausgestellt<sup>23</sup> und an dem Albert Schweitzer die forschungs-

<sup>19</sup> David Friedrich Strauß: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*. 2 Bde. Tübingen 1835f.

<sup>20</sup> Bruno Bauer: *Kritik der evangelischen Geschichte des Johannes*. Bremen 1840; ders.: *Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker*. 3 Bde. Leipzig 1841f.

<sup>21</sup> Albert Dulk: *Jesus der Christ*, ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen mit einem Nachspiel. In: *Albert Dulks Sämtliche Dramen*. Erste Gesamtausgabe. Hrsg. v. Ernst Ziel. 3 Bde. Stuttgart 1893, Bd. 2, S. 1–269, hier: S. 4. Im Folgenden zitiere ich diese Ausgabe mit dem Kürzel: SD samt Band- und Seitenangaben.

<sup>22</sup> Bei der nachfolgenden Übersicht stütze ich mich auf das bereits genannte Grundlagenwerk Albert Schweitzers: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* (Anm. 6).

<sup>23</sup> Leutzsch: „Karl Heinrich Venturini“ (Anm. 5).

formierende Kraft literarisierter Darstellungen Jesu im frühen 19. Jahrhundert nachgewiesen hat.<sup>24</sup> Dieses Leben Jesu trägt den treffenden Titel *Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth*<sup>25</sup>, denn es erzählt tatsächlich alle Wunder Jesu als medizinische Heilungen, naturalisiert die Gottessohnschaft zu menschlicher Zeugung, verwandelt den Kreuzestod in einen kalkulierten Scheintod, was das Auferstehungsproblem löst, und es verlegt die Himmelfahrt ins sinnesgetäuschte Auge der Jünger.

In den 1830er Jahren durchlief die Leben-Jesu-Forschung dann allerdings noch einmal eine entscheidende Wende: eine philologische und zugleich eine eschatologische.<sup>26</sup> Denn einerseits wurden die Evangelien jetzt nicht mehr als zeitlose Sammlung von Aussagen über die Welt wahrgenommen, sondern sie rückten, wie das Alte Testament bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert,<sup>27</sup> als historische und literarische Texte in den Blick: Nicht allein die in den Evangelien dargestellten Ereignisse und Zusammenhänge erhielten jetzt einen historischen Index, sondern auch die narrative Darstellung selbst wurde in ihren historischen Kontext zurückgestellt. Und zugleich verschob sich der Aufmerksamkeitsfokus der Leben-Jesu-Forschung um 1830 von der gerade skizzierten Vernunftproblematik hin zur Zwei-Naturen-Lehre, also zur Frage nach der Göttlichkeit oder Menschlichkeit Jesu.

Diese Verschiebung lässt sich besonders gut an einem damals ungewein prominenten Plagiat von Venturinis Roman beobachten, das 1849 erschien – im selben Jahr also, als Dulk in seiner Höhle am Horeb saß und *Jesus der Christ* schrieb. Das anonym veröffentlichte Plagiat aus der Feder des Schriftstellers und Mediziners Philipp Hermann Klencke gab sich nämlich – im Gegensatz zur Romanvorlage, die als zentrale Quelle freilich nicht offengelegt wird – den philologischen Anstrich einer spätantiken Textedition und trug den in mehrfacher Hinsicht bezeichnenden Titel: *Wichtige historische Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu. Nach einem alten, zu Alexandria gefundenen Manuskripte von einem Zeitgenossen Jesu aus dem heiligen Orden der Essäer. Aus einer lateinischen Abschrift des Originals übersetzt.*<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Schweitzer: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* (Anm. 6), S. 38–48.

<sup>25</sup> Karl Heinrich Venturini: *Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth*. 3 Bde. Bethlehem [d.i. Kopenhagen] 1800–1802.

<sup>26</sup> Schweitzer: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* (Anm. 6), S. 59–68.

<sup>27</sup> Vgl. dazu grundlegend: Daniel Weidner: *Bibel und Literatur um 1800*. München 2011, S. 201–283.

<sup>28</sup> Leipzig 1849; zur Bedeutung des Werks für die Entwicklung des Jesusromans vgl. Leutzsch: „Karl Heinrich Venturini“ (Anm. 5), S. 462f.; zu dessen Entstehung und Rezeption vgl. Reiner Heinrich: „Rationalistische Christentumskritik in essenischem Gewand. Der Streit um die *Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu*“. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 106 (1995), S. 345–362.

Zwar hatten bereits Zeitgenossen das Romanplagiat in wissenschaftlichem Gewand als solches aufgedeckt,<sup>29</sup> doch die *Wichtigen historischen Enthüllungen* erlebten allein im Erscheinungsjahr sechs Auflagen, was den *philological* und den *historical turn* des gesellschaftlichen Interesses am Leben Jesu Mitte des 19. Jahrhunderts ebenso anschaulich macht, wie es von der Lust der zeitgenössischen Leserschaft am Motiv des Geheimbunds zeugt.<sup>30</sup>

Koppelungspunkt zum publikumsträchtigen Geheimbundmotiv ist der im Titel genannte Orden der „Essäer“, dem jener „Zeitgenosse[] Jesu“ angehört, dessen Manuskript der Verfasser übersetzt haben wollte. Denn die Essäer oder Essener, von denen mit Flavius Josephus und Plinius auch die beiden wichtigsten antiken Quellen der historisierenden Jesusliteratur der Zeit berichten, waren eine jüdische Sekte bzw. Splittergruppe, die im 18. und 19. Jahrhundert als protochristlich interpretiert und zu der seit den 1820er Jahren viel publiziert worden ist,<sup>31</sup> darunter die viel rezipierte Studie von Johann Joachim Bellermann *Geschichtliche Nachrichten aus dem Alterthume über Essäer und Therapeuten*<sup>32</sup> oder der diskurshistorisch sprechende Titel von Johann Leutbecher *Die Essäer. Eine Skizze für Theologen und Freimaurer*<sup>33</sup>.

Die besondere Faszinationskraft der Essener für die Imaginationswelten der beginnenden Moderne mit Blick auf das Leben Jesu bestand zum einen darin, dass sich die historische Gruppierung – der Titel Leutbechers deutet es an – als eine jener männerbündlerischen Geheimgesellschaften vorstellen ließ, die seit der Aufklärung so große Prominenz besaßen. Zum anderen machte ihr monchisch-asketischer Ruf die Essener sowohl für die katholische Seite als auch für die zeitgenössische Pazifismus- und Vegetarierbewegung attraktiv. Und schließlich wurden die Essener – der Titel Bellermanns macht das explizit – mit den ägyptischen „Therapeuten“ gleichgesetzt und als Orden besonders medizin- und heilkundiger Männer verstanden.

<sup>29</sup> Johann Nepomuk Trülle: *Für jeden Christen höchst nothwendige Aufklärungen über die allein wahre Todesart Jesu Christi ein unentbehrlicher Beitrag zum Verständnisse des Werkchens: „Wichtige, historische Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu“, nicht aus einem alten Manuscripte, sondern aus Profan-Schriftstellern und Vernunft-Gründen nachgewiesen*. Regensburg 1849.

<sup>30</sup> Vgl. dazu einmal mehr: Leutzsch: „Karl Heinrich Venturini“ (Anm. 5), S. 454–457.

<sup>31</sup> Vgl. dazu die Überblicksdarstellung: Siegfried Wagner: *Die Essener in der wissenschaftlichen Diskussion vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie*. Berlin 1960.

<sup>32</sup> Berlin 1821.

<sup>33</sup> Amsterdam 1857.

Jesus von Nazareth als einen Essenerzögling vorzustellen, wie es neben Klencke auch zahlreiche andere Verfasser wissenschaftlicher und romanhafter Leben Jesu im 19. Jahrhundert taten, eröffnete die Möglichkeit, ihn einerseits als innerweltlichen Außerweltlichen historischen Einschlags zu inszenieren und andererseits die biblisch überlieferten Wunderheilungen mitsamt der Auferstehung als Effekt einer hoch entwickelten Medizin geheimbündlerischen Anstrichs zu verstehen.

Als Albert Dulk im Jahr 1849 mit der Arbeit an *Jesus der Christ* begann, war das hier skizzierte Spektrum von Narratemen und Theologemen zum Leben Jesu bereits ausgefaltet, und die Handlungsführung des Stücks legt beredtes Zeugnis ab von ihrer tiefen Eingelassenheit in diese diskursive und topische Landschaft. Erweitert wird diese Landschaft allerdings durch eine spezifisch dramaturgische Historisierung und Orientalisierung des Handlungsraums und seiner Figuren, die Dulk unternimmt und mit einer nachdrücklichen Politisierung des Geschehens verknüpft:

So lässt er sein Drama in einem „Essäer-Ort in der Nähe von Jerusalem“ beginnen (SD 2,9), führt Jesus dort als Schüler des therapeutisch bewanderten Joseph von Arimathia ein und legt die Vermutung nahe, er sei auch dessen leiblicher Sohn. Diesen kontemplativen und weltabgewandten Essenern stellt Dulk innerhalb der jüdischen Gemeinschaft die politisch aktiven Zeloten gegenüber, die sich – mit Judas Ischariot an ihrer Spitze – gegen die römische Besatzung unter Pontius Pilatus und damit auch gegen die jüdischen Kollaborateure der „Pharisäer und Sadducäer“ auflehnen. Die hier dramatisch realisierte, innerjüdische Frontstellung zwischen essenischen Irenikern und zelotischen Rebellen unter den Bedingungen der römischen Gewaltherrschaft samt Kollaborateuren war in den Jahren nach der Revolution von 1848 an sich bereits unschwer als politischer Gegenwartscommentar zu lesen. Doch Dulk unterstreicht die politische Stoßrichtung seines Stücks durch die Gestaltung der Eingangsszene noch zusätzlich: Nicht nur überschreibt er den ersten Akt programmatisch mit „Rom und Juda“ (SD 2,9) und stellt sein Stück somit von Anfang an unter das Vorzeichen eines staatspolitischen Konflikts, sondern er überlässt den ersten Auftritt auf der leeren Bühne überdies dem römischen Militär: „Von links tritt auf der Kriegstribun Flavius Dentatus mit einer römischen Centurie (100 Soldaten)“, so will es die Szenenanweisung (ebd.). Vor den Augen der virtuellen Zuschauer okkupieren die römischen Soldaten also die Bühne und weisen den Schauplatz des Stückes somit effektiv als Besatzungszone aus, bevor die titelgebende Handlung um *Jesus der Christ* überhaupt eingesetzt hat. Diese Handlung sei nun in aller Stenographik umrissen, den Blick dabei stets auf die genuin dramatische Umsetzung geheftet.

Nach dem Abzug der römischen Centurie am Ende des ersten Auftritts lässt Dulk bereits Jesus von Nazareth die Bühne betreten (SD 2,11), der damit zugleich explizit den Schritt vom klösterlichen Leben des Essenerordens, wo er seine biblisch nicht überlieferte Jugend verbracht hat, in die Welt hinein tut. Wirkungsästhetisch wohl kalkuliert, werden Dulks zeitgenössische Zuschauer dadurch mit den biblischen Zeugen des Wirkens Jesu kurzgeschlossen. Doch zunächst einmal wird Jesus selbst zum Zeugen. Er beobachtet nämlich, wie das Volk unter Führung der Zeloten in einem gewaltfreien Akt des kollektiven Widerstandes verhindert, dass die besagte Centurie Feldzeichen mit dem Bildnis des Kaisers auf dem Tempelberg aufstellt, und ist tief beeindruckt (SD 2,26ff.). Beim anschließenden Gang in die Wüste (II. Akt: *Die Versuchung*) erkennt sich Jesus angesichts der erhabenen Natur als zum Leiden bestimmter Messias und weist ebenda Johannes den Täufer an, ihn dem Volk zu verkündigen. Judas wiederum hält Jesus für den politischen Führer der Revolution und lässt sich von ihm, der diese Verkennung durchschaut, als Werkzeug seiner Verhaftung funktionalisieren. Zuvor kommen der Einzug in Jerusalem, die Tempelreinigung, die medizinische Heilung des scheinotenen Lazarus, die Salbung in Bethanien und das letzte Abendmahl auf die Bühne (III.–VI. Akt), wobei Dulk seinem Anspruch, in Jesus „den Menschen zu finden“, nicht zuletzt dadurch gerecht wird, dass er die Figur im ständigen Zweifel ob ihrer tatsächlich göttlichen Berufung befangen sein lässt. Die anschließende Kreuzigung (VII. Akt: *Golgatha*) hält sich zunächst an die biblische Dramaturgie, doch der überlieferte Schwamm am Stecken ist – dank der Intervention Josephs von Arimathia, dessen leibliche Vaterschaft Jesu inzwischen außer Zweifel steht – nicht mit Essig, sondern mit einem schweren Sedativ gefüllt, das Jesus am Kreuz in einen todesähnlichen Schlaf fallen lässt. Durch einen Geheimgang wird Jesus nach seiner Grablegung dann in die eingangs erwähnte Essenersiedlung gebracht. Dort erholt er sich so weit, dass er Maria Magdalena als Auferstandener erscheinen kann (VIII. Akt: *Die Auferstehung*), und schließlich auf dem Ölberg auch den Jüngern (IX. Akt: *Die Himmelfahrt*). Sie sehen ihn durch eine Luftspiegelung hindurch, die sie als Himmelfahrt wahrnehmen, während Jesus, das Gesicht der Sonne zugewendet, mit dem Ausruf „Hier bin ich, Herr“ (SD 2,232) seinem leiblichen Vater Joseph von Arimathia in die Arme sinkt, sodass die beiden Männer auf der Bühne eine gender- und familienpolitisch transformierte Pietà bilden. Mit diesem Schlusstableau endet das neunaktige Stück zunächst, das unübersehbar von dem Bemühen bestimmt ist, die Entgöttlichung Jesu durch Naturalisierung der Ereignisse und durch Rationalisierung der Handlung dem Publikum im Wortsinne vor Augen zu führen. Zentrale Instanz dieser Rationalisierung ist die Figur des Joseph von Arimathia, der nicht nur innerhalb der dramatisierten Welt als wahrer Vater und Lehrer Jesu prä-

sentiert wird, sondern letztlich als Regisseur des gesamten Stücks fungiert, dessen zentrale Ereignisse – insonderheit der Scheintod Jesu am Kreuz sowie die Inszenierung der Auferstehung und Himmelfahrt – sich allesamt der inszenatorischen Kunst dieser Figur verdanken.<sup>34</sup>

Der Preis dieser Meta-Dramaturgie zu Zwecken einer umfassenden Rationalisierung des Geschehens ist freilich eine ausgesprochen blasse Jesusfigur, deren große Dialog- und Monologanteile am Stück ihre Handlungsschwäche im dramaturgischen Sinne nicht ausgleichen können und die durch den Wegfall des Todes am Kreuz auch sämtlicher innerer Widersprüche und nicht zuletzt auch aller tragischer Potentiale verlustig geht.

### III. Völkerdramaturgie und Vergegenwärtigung

Allerdings scheint Dulk dieses dramenpoetische Manko durchaus bewusst gewesen zu sein, denn er sucht es auf geschichtsphilosophischer Ebene zu kompensieren, indem er seinem Neunakter ein historisches „Nachspiel“ in zwölf Aufzügen folgen lässt (SD 2,233–266). Hier wendet er die im Stück selbst programmatisch verweigerte eschatologische und tragische Dimension der Passion Jesu ins Völkergeschichtlich-Politische um: Schauplatz dieses Nachspiels ist – wie das Personenverzeichnis informiert – „Cäsarea“, und zwar unter der „Herrschaft des Königs Herodes Agrippa in Palästina und des römischen Kaisers Claudius“ (SD 2,234). Im nun aufgeführten gewaltsamen Konflikt zwischen den Aposteln und der jüdischen Gemeinde, dem der Apostel Jakobus als Märtyrer zum Opfer fällt, sowie zwischen Griechen und Juden überblendet Dulk verschiedene Episoden der biblischen Apostelgeschichte (Apg 11–12; 23; 25 u.a.) mit den bürgerkriegsartigen Ereignissen in Cäsarea in den Jahren um 63 n.Chr. und mit der römischen Belagerung der Feste Massada im Jahre 73 n.Chr.<sup>35</sup> Angeregt durch letztere, lässt er die Ereignisse in einen kollektiven Suizid der von den Griechen bedrängten Juden münden, die sich in „der Synagoge“ verschanzt haben (SD 2,253ff.). Und so endet das Nachspiel mit dem Auftritt des jüdischen Patriarchen Gamaliel, dem das königliche Friedensangebot aus der Hand gleitet, als er die Eingeschlossenen sich in

<sup>34</sup> Diesen Punkt stellt Manfred Schradi in seiner durchweg kritischen Analyse von Dulks Stück als besonders problematisch heraus (Schradi: *Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung* [Anm. 11], S. 324–334, i.b. S. 329).

<sup>35</sup> Vgl. dazu die für die Jesusdramatik des 19. Jahrhunderts zentrale historiographische Quelle: Flavius Josephus: *Geschichte des Jüdischen Krieges*. Aus dem Griechischen von Heinrich Clementz. Mit einer Einleitung von Klaus-Dieter Eichler. Stuttgart 2008, S. 180–218 (II, 14–19), S. 486–501 (VII, 8–9).

ihre Schwerter stürzen sieht. Eingeleitet durch die metadramatische Einlassung „Herr des Himmels! Welch ein Schauspiel!“ (SD 2,264), spricht Gamaliel im Angesicht der Toten die finale Verheißung des Stücks (SD 2,266):

Ja, Herr, unser Gott, wir werden ausharren bei Dir, bis Dein Erlöser kommt, den Du verkündet hast! Darauf harren wir, Herr und werden nicht vergehen noch weichen von Dir bis daß wahrhaftig geworden ist Dein Erlöser und gekommen Dein Geist, der sich selber offenbart. [...] Dann wirst du, Herr, die Hülle weg thun, damit alle Völker verhüllet sind, und die Decke, damit alle Heiden zugeeckt sind; denn Du, Herr, hast es gesagt! Amen!  
(*Der Vorhang fällt.*)

Kompositorisch mag dieses Nachspiel als Appendix erscheinen, doch kulminieren in ihm wichtige Stränge von Dulks *Jesus der Christ* und entfalten ihre diskursive Wucht gerade dadurch, dass sie über das Ende des eigentlichen Dramas hinausweisen.

Da ist zum einen die hier explizierte religiös und politisch codierte Erlösungserwartung, die sich – folgt man Dulks Gesamtinszenierung – im Menschen Jesus von Nazareth nicht erfüllen kann, sondern von ihm nur neu justiert und auf eine dezidiert diesseitige Zukunft ausgerichtet wird, die jetzt als Zukunft der Völker erscheint. Diese völkergeschichtliche Wendung unternimmt Dulk nicht erst im Nachspiel, sondern er hat sie auf der Figurenebene seines Stücks von Anfang an verankert. Während nämlich das titelgebende „Juda“ des ersten Akts (SD 2,9) durch Figuren konkretisiert wird, die sich tatsächlich als Angehörige desselben Volkes verstehen, realisiert sich dessen Antipode „Rom“ auf der Bühne als Vielvölkerschaft: Unter der „römischen Centurie“ (ebd.) des ersten Auftritts befinden sich mit dem Centurio Paestus und dem Decurio Astolfus schließlich auch ein Grieche und ein Germane. Paestus fungiert im Stück als Repräsentant der griechischen Philosophie und zieht immer wieder ironische Vergleiche zwischen Platon und der Lehr Jesu („Es ist nach allem doch nur ein matter Nachklang des unsterblichen Aegineten! Dieser hier tischt ihnen den göttlichen Platon hebraisiert auf – mißverstanden – halbverstanden – und möchte ihn zum Drama eines Sokrates machen.“ [SD 2,79]), während Astolfus als „riesige[r] Bär [...] aus Germanias Urwald“ (SD 2,11) apostrophiert wird, der „zum Lügen nicht gemacht“ ist (SD 2,86). In die politische Heilsgeschichte des Stücks werden beide eingebunden, der grobschlächtige, aber ehrliche Germane Astolfus allerdings an besonders prominenter Stelle. Denn mit ihm besetzt Dulk die Position just desjenigen römischen Hauptmanns, der in den synoptischen Evangelien unter dem Kreuz die Gottessohnschaft Jesu mit den Worten

bezeugt: „Wahrhaftig, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ (Mt 27,54)<sup>36</sup> und der im Zuge der evangelienharmonischen Tradition mit dem Soldaten überblendet worden ist, der in der Johannespassion mit einem Speer die Seite Jesu öffnet, aus der „Blut und Wasser“ fließt (Jh 19,34). Im Pool des literarischen Bibelwissens<sup>37</sup> trägt dieser Hauptmann bereits seit der Spätantike den Namen Longinus<sup>38</sup> und war zumal im geistlichen Spiel des Mittelalters zu einer nennenswerten Prominenz als Reflexionsfigur der Gläubigen gelangt.<sup>39</sup> Und auch wenn bei Dulk – seinem Bestreben zur konsequenten Vermenschlichung Jesu entsprechend – an die Stelle des Longinischen Bekenntnisses der Gottessohnschaft nur die Einsicht des Astolfus tritt: „Wahrlich, dieser war ein frommer *Mensch*“ (SD 2,177), besitzt dieser völkerdramaturgische Schachzug gleichwohl Signifikanz. Denn mit der ‚Germanisierung‘ des römischen Hauptmanns gelingt Dulk ein historisierender Brückenschlag vom nahöstlichen Schauplatz des Passionsgeschehens über das Mittelmeer hinweg zum nordischen Altertum, sodass auf diese Weise auch die Vorfahren der Deutschen zusammen mit den Juden und den Griechen in das religiös-politische Erlösungsversprechen seines Stücks eingebunden werden können. Ausgeschlossen bleibt dagegen Rom – und zwar nicht allein als Besatzungsmacht, sondern als Weltreich, dem gerade aufgrund seines *staatlichen* Charakters vom Stück eine *eo ipso* kurze Halbwertszeit bescheinigt wird, während die *Völker* zu den eigentlichen, weil an-dauernden, Trägern der Welt- und Heilsgeschichte avancieren. Der jüdische Priester und Ratsherr Juda ben Tabai hatte das bereits im fünften Auftritt des dritten Akts gegenüber dem römischen Kriegstribun Flavius auf die folgende Formulierung gebracht:

Und die „ewige Roma“, Herr, werden wir überleben und verschwinden sehen, wie wir die Pharaonen schwinden sahen und die allmächtige Babylon und die hochmüthige Persis und Macedoniens Weltreich; denn die ewige Roma, Herr, ist ein junger Staat. (SD 2,64)

<sup>36</sup> *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*. Mit Apokryphen. Revidierter Text 1975. Stuttgart 1978.

<sup>37</sup> Zu dieser Kategorie vgl. Andrea Polaschegg: „Literarisches Bibelwissen als Herausforderung der Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel Maria Magdalena“. In: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 209–240.

<sup>38</sup> Art. „Longinus“. In: *Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst*. Von Martin Bocian unter Mitarbeit von Ursula Kraut und Iris Lenz. Stuttgart 1989, S. 317f.

<sup>39</sup> Vgl. dazu ausführlich: Carla Dauven-van Knippenberg: *...einer von den Soldaten öffnete seine Seite ... Eine Untersuchung der Longinuslegende im deutschsprachigen geistlichen Spiel des Mittelalters*. Amsterdam/ Atlanta 1990.

Der zweite wichtige Strang der Dulk'schen Passion, der im Nachspiel kulminiert und sich mit dem völkergeschichtspolitischen verbindet, lässt sich als medien- und gattungspoetischer fassen und sticht zunächst in Form eines ausgestellten Schriftskeptizismus ins Auge, der sich im Stück artikuliert, und zwar in Form eines markierten Vorbehalts gegenüber dem geschriebenen Wort als Medium der Offenbarung. So lässt Dulk im IX. Akt seinen nach der Kreuzigung wieder genesenden Jesus erneut in Ohnmacht fallen, nachdem Magdalena ihm auf seine Bitte die Jesaja-Prophezeiung des Gottesknechts (Jes 53,7f.) vorgelesen hat, was Joseph von Arimathia mit den folgenden Worten quittiert:

JOSEPH VON ARIMATHIA.

[...]

(*Er bemerkt die Schriftrolle auf der Erde liegend.*) Hast du Ihm etwa die Schrift gelesen?

MAGDALENA.

Ja!

Denn er begehrt' es.

JOSEPH VON ARIMATHIA.

Wohl, ich glaub's. Doch Gift

Ist's diesem Leben.

MAGDALENA.

Herr, lehrt auch die Schrift,

Was schädlich ist, vielleicht nicht Wahres immer?

JOSEPH VON ARIMATHIA.

Wahr ist in sich die Schrift – doch frommer Eifer

Zerreißt die Worte wohl, zerstückt den Sinn

Und deutet aus dem Einzelnen, was völlig

Dem Ganzen widerspricht. (SD 2,220f.)

An die Stelle der Schrift als Offenbarungsmedium setzt Dulk die sinnliche Anschauung im Verbund mit einer unmittelbaren Naturerfahrung, indem er als einziges rituelles Element der Essener die Hinwendung zur aufgehenden Sonne präsentiert. Deren Strahlen war Jesus vor seinem ersten Auftritt entgegengegangen, wie er es Joseph von Arimathia gegenüber erläutert: „Ich war schon auf!/ Fand ich mich doch in all den Jahren hier,/ Die ich dem Bunde lebte, immer fast/ Der Erste früh gerüstet, um mit Lob/ Und Preis dem Herrn nach der Essäer Sitte/ Der Sonnen Aufgang zu erflern.“ (SD 2,11f.). In der Brechung der Sonnenstrahlen durch einen „Nebelschleier,/ Der alles Harte liebend birgt und innig/ Die Farben in ein tiefres Leben taucht“ (SD 2,209), hatte Jesus auf dem Berg Tabor die eigene Verklärung erfahren. Und Sonnenstrahlen sind es auch, die jene himmelfahrtsähnliche Lichtspiegelung auf dem Ölberg hervorrufen, in der

Jesus am Ende des letzten Akts schließlich im Wortsinne vergeht (SD 2,232):

JOSEPH VON ARIMATHIA. [...]

Gesegnet sei der Herr! Die Sonne bricht durch!

*(Von links aus dem Vordergrund durchbricht Sonnenschein die Wolken, während dieselben im Hintergrunde bleiben. Augenblicklich erscheint auf den letzteren rechts der vollkommene Schatten von Jesu Gestalt, umgeben in einigem Abstände von einem farbigen Strahlenbogen bis zu den Füßen. Jesus wendet bei Josephs Worten das Haupt nach der Sonne, dann sogleich nach der Gegend des Schattens; er erblickt diesen, und beftig auf ihm zeigend, ruft er:)*

JESUS.

Da! da! ... Die Stunde des Thabor!

JOSEPH VON ARIMATHIA.

Beim höchsten Gott! Es ist sein Bild! seine Gestalt!

JESUS.

Hier bin ich, Herr! *(Er sinkt nieder; das Bild verschwindet.)*

Auf religionspolitischer Ebene entwirft Dulk hier also einen mit naturreligiösen Elementen versetzten Monotheismus als Alternative zur schriftgestützten Offenbarungsreligion und koppelt dies auf performativer Ebene – die Regieanweisung im obigen Zitat zeigt das deutlich an – an eine Dramaturgie der sinnlichen Erfahrung. Und diese Dramaturgie folgt wiederum einer gattungspoetischen Programmatik. Denn wie Dulk in der Vorrede zur 1865 erschienenen Erstausgabe von *Jesus der Christ* unmissverständlich klar stellt, will seine Dichtung

an sich keineswegs ein litterarisches Drama sein. Die dramatische Poesie, welche darauf verzichtet, darstellbar zu sein, giebt mit der ästhetischen Vollendung ihres reinen Begriffs zugleich den eigenthümlichen höchsten Vorzug des Dramas auf: wie das Leben selbst, thätlich, ergreifend zu Herz und Sinn der Menschen zu treten. (SD 2,3)

Das mag sich zunächst einmal lesen wie die übliche Selbstbehauptung eines Dramatikers gegenüber der erzählenden Literatur – sei es in Form des Romans, sei es in Form der Evangelien. Schließlich ist diese Erzählliteratur tatsächlich eminent schriftverwiesen im Unterschied zur Dramatik, die sich mit Blick auf die theatrale Realisierung des Textes auf der Bühne als lebensnahe und lebensanaloge Vergegenwärtigungskunst begreifen kann. Wie ernst es Dulk indes auch jenseits der literarischen Selbstbehauptung mit seinem Anspruch auf vergegenwärtigende Darstellung ist, lässt sich angesichts seiner ausufernden Regieanweisungen erahnen. Sie können – wie etwa vor dem sechsten Auftritt des III. Akts –

ganze Seiten füllen (SD2, 96) und enthalten detaillierte Beschreibungen der historischen Schauplätze, ihrer Architekturen und Landschaften, der Witterungs- und Lichtverhältnisse sowie der Bewegungen der Figuren in den entsprechenden Räumen. Und schließlich gibt Dulk seinem Stück auch noch einen eigenen Anhang mit „Bemerkungen für die Inszenesetzung“ (SD 2,267) bei, der ausführliche Hinweise zum Kostüm enthält – von der „Volkstracht“ über die „Kleidung der Priester und Leviten“, des „Hohenpriesters“, der „Pharisäer“, „Sadducäer“, „Essäer“, bis hin zu den „Trauerkleider[n]“, der „Kleidung der Weiber“ und der „Kleidung Jesu von Nazareth“ (SD 2,267–269) ist alles bis ins Detail auf- und ausgeführt. Abgesehen vom wissenschaftlichen Historismus, der sich hier artikuliert,<sup>40</sup> weist sich der geschriebene Damentext durch diese überbordenden Nebentexte unmissverständlich als sekundäres Medium aus, das vollständig auf die Aufführung hin ausgerichtet ist.

Umso dringlicher stellt sich allerdings die Frage, welche Art von Bühne Dulk dabei eigentlich vorschwebte. Schließlich sieht das Stück nicht nur allerhandlei Massenszenen vor, zu denen die Centurie Römer im ersten Auftritt nur die Vorhut bildet, sondern auch zahlreiche, kurz hintereinander geschaltete Wechsel zwischen den aufwendig gestalteten Szenen, verbunden mit extrem raumgreifenden Bühnenbewegungen der Figuren in horizontaler und vertikaler Richtung gleichermaßen.

#### IV. Volksbühne im Zeichen des Passionsspiels

Nun war Dulk Pragmatiker genug, um zu wissen, dass an eine Aufführung seines Stücks auf einer städtischen Theaterbühne schon mit Blick auf die Zensur seiner Zeit gar nicht zu denken war. Selbst von den öffentlichen Lesungen, die er mit seinem *Jesus der Christ* zwischen der Fertigstellung des Stücks 1855 und seiner Veröffentlichung zehn Jahre später veranstaltete, wurden einige polizeilich untersagt.<sup>41</sup> Doch eine Theaterbühne schwebte dem Autor als Realisierungsraum seines Dramas auch gar nicht vor, das er bereits im Untertitel als „Stück für die Volksbühne“ ausgewiesen hatte, und dies in der Vorrede mit den Worten erläutert:

<sup>40</sup> Schradi weist in diesem Zusammenhang auch auf die Fußnoten hin, mit denen Dulk seine Regieanweisungen mehrfach flankiert, sowie auf das Präteritum, in dem viele von ihnen verfasst sind, und kommt zu dem Schluss: „Der Verfasser gibt sich also schon hier mehr als Wissenschaftler denn als Dichter“ (Schradi: *Gott-Mensch-Problem* [Anm. 11], S. 326).

<sup>41</sup> Vgl. dazu die Lebenserinnerungen des Dramatikers: Albert Dulk: „Selbstverfaßter Lebenslauf. Aus dem Nachlaß (1883)“. In: ders.: *Nieder mit den Atheisten“. Ausgewählte religionskritische Schriften aus der frühen Freidenkerbewegung*. Hrsg. v. Heiner Jestrabek. Berlin u.a. 1995, S. 28–46, i.b. S. 38.

Das Drama „Jesus der Christ“ ist in allen Theilen aufführbar und für die Volksbühne bestimmt in dem Rahmen und wesentlich in der Weise, wie noch heute in einigen Orten Deutschlands die sogenannten Passionsspiele sie aufzeigen. [...] Nur die Volksbühne vereinigt in sich die mögliche Befriedigung der höchsten ethischen wie ästhetischen Ansprüche des Dramas, und wir werden sie auf der Höhe unserer nationalen Kunstentwicklung haben, so gewiß einst auf solcher Höhe die Griechen sie hatten und so gewiß auch in Deutschland die allmächtige Kirche in ihrer Blüthezeit sie einführte, obwohl nur zu ihren Zwecken und darum ohne Kunstvollendung. (SD 2,3f.)

Dulks Rekurs auf die „Passionsspiele“ reißt zwei Dimensionen an, eine theaterpraktische und eine kulturgeschichtliche, und verbindet sie zum Entwurf einer neuen Form des Theaters, die er der deutschen Kulturentwicklung in Aussicht stellt und zu dessen Realisierung er mit seinem Stück zugleich beitragen will.

Diesem Zusammenhang sei nun abschließend genauere Aufmerksamkeit geschenkt. Denn in ihm liegt – so meine These – ein wichtiges Faszinationsmoment der Jesusdramatik des 19. Jahrhunderts und womöglich auch deren eigentliche Bedeutung für die deutsche Theater-, Dramen- und Kulturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Hier nämlich wird die Passion Jesu konzeptuell von einem Drameninhalt oder -stoff zum *role model* einer dramatischen Form umgewandelt und das Ganze mit Aspekten einer praktischen Geschichtsphilosophie verknüpft.

Was Dulk dabei auf theaterpraktischer Ebene vor Augen stand, lässt sich leicht rekonstruieren: Es ist das seit 1634 existierende Passionsspiel von Oberammergau, das nach verschiedenen Verboten seit 1811 wieder regelmäßig alle zehn Jahre stattfand und das man Mitte des 19. Jahrhunderts nicht selbst besucht haben musste, um einen Begriff davon zu haben und es sich sogar in seiner Gänze vorzustellen.<sup>42</sup> Schließlich war seit 1820 das Textbuch mit Regieanweisungen zum Spiel auf dem überregionalen Buchmarkt käuflich zu erwerben<sup>43</sup>, darüber hinaus wurden in den 1850er Jahren ganze vier Abhandlungen zum Oberammergauer Passionsspiel

<sup>42</sup> Vgl. dazu Susanna Knaeble/ Silvia Wagner: „Der lange Atem der Passion. Ein performativer Analyseansatz literarischer Kontexte am Beispiel von Oberammergau“. In: Herbert van Uffelen (Hrsg.): *Literatur im Kontext. Ein gegenseitiges Entbergen*. Wien 2010, S. 115–142, i.b. S. 131; Etienne François: „Oberammergau“. In: ders./ Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2009, Bd. 3, S. 274–291, i.b. S. 282ff.

<sup>43</sup> *Das große Versöhnungsoffer auf Golgotha oder die Leidens- und Todes-Geschichte Jesu nach den vier Evangelisten mit bildlichen Vorstellungen aus dem alten Bunde zur Betrachtung und Erbauung mit allerhöchster und allergnädigster Bewilligung aufgeführt zu Oberammergau* [...]. Musik von Dedler. Landsberg 1820.

publiziert.<sup>44</sup> Und die erste davon, aus dem Jahre 1851 und versehen mit Illustrationen, stammte bezeichnenderweise von Eduard Devrient, dem Verfasser des bis ins 20. Jahrhundert hinein verlegten Standardwerks *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*.<sup>45</sup> Wie die anderen zeitgenössischen Abhandlungen zu Oberammergau enthielt auch Devrients Studie nicht allein ausführlichen Beschreibungen von Landschaft, Bühnenarchitektur, Kostümen und Ablauf, sondern auch historische Exkurse zum mittelalterlichen Mysterienspiel, seiner Form und Funktion, und trug den signifikanten Titel: *Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit*.<sup>46</sup> Die Idee, aus dem mittelalterlichen Passionsspiel heraus die zukünftige Dramatik für eine neue Gesellschaft zu entwickeln, ist also alles andere als eine idiotypische Spinnerei Dulks, dessen Inszenierungspläne für *Jesus der Christ* deutlich das geistliche Spiel des Mittelalters als theatralen Möglichkeitsraum voraussetzen: Nicht nur ermöglicht der in die Landschaft hinein auslaufende Bühnenprospekt<sup>47</sup> die problemlose Realisierung jedweder Massenszenen sowie die inszenatorische Integration topographischer Elemente wie der für Dulk so wichtigen Berge. Sondern in den mittelalterlichen Mysterienspielen findet sich auch die Simultanbühne vorgebildet – ein revolutionäres Instrument für die Etablierung einer neuen Raum-Zeit-Ordnung auf dem Theater, mit dem sich die vielfachen Szenenwechsel in Dulks Stück allererst umsetzen ließen. Außerdem sprengt das geistliche Spiel, weil es unter freiem Himmel stattfindet und zuschauerseits eine begleitende Nahrungsaufnahme ermöglicht, die kulturtheatrale Beschränkung der Aufführungszeit auf maximal drei Stunden – rückt also die Inszenierung von Neunaktern mit Nachspiel wie *Jesus der Christ* tatsächlich in den Bereich des Vorstellbaren. Und schließlich entgrenzt dieses Theaterformat die bis dato übliche Zuschauermenge und macht somit das neue Volkstheater auch wirkungsästhetisch zur Massenveranstaltung.

Alle diese Punkte hatte bereits Eduard Devrient in seiner Oberammergau-Schrift als diejenigen Charakteristika angeführt, die das dortige Passionsspiel zur Formatvorlage für ein Theater der „neuen Zeit“ prädestinierten, wobei ein solches Theater dann freilich gerade nicht auf die Pas-

<sup>44</sup> Martin Deutinger: *Das Passionsspiel in Oberammergau. Berichte und Urtheile über dasselbe nebst geschichtlichen Notizen über die Passionsspiele in Bayern überhaupt*. München 1851; Wilhelm Gustav Werner Volk: *Das Passionsspiel zu Oberammergau*. Erfurt 1857; Johann Baptist Prechtel: *Das Passionsspiel zu Oberammergau. Eine geschichtliche Abhandlung*. München 1859.

<sup>45</sup> 5 Bde. Leipzig 1848–1874.

<sup>46</sup> Leipzig 1851.

<sup>47</sup> Zum medien- und diskurshistorischen Kontext solcher Landschaftspanoramen im 19. Jahrhundert vgl. Günter Hess: *Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2011.

sionsthematik oder überhaupt auf biblische Sujets beschränkt sein sollte. Vielmehr steht die Passion hier – und darin erweist sich einmal mehr die zentrale Bedeutung der Historisierung der Evangelien im Zuge der Leben-Jesu-Forschung für diese gesamte Entwicklung – als *pars pro toto* für ein Historiendrama neuen Stils. Denn was Devrient im Ammergauer Spiel „bewahrt sieht“, ist der

Keim eines wahrhaft historischen Volkstheaters, wie es längst gesucht und gefordert wird und auf unsern abgeschlossenen künstlerischen Bühnen nie gefunden werden kann. Denn [...] alle Versuche, die man bis jetzt gemacht hat, über das Interesse an der Individualität hinauszugehen und große geschichtliche Entwicklungen an deren Stelle zu setzen, sind regelmäßig gescheitert. [...] Hier ist die Bühne, die dem Dichter die äußerste Gedrungenheit der Handlung und des Interesses erläßt, und die sich nicht gegen eine epische Behandlung sträubt, welche die eigentliche Geschichte ihrer Natur nach fordert; die Zeit und Raum darbietet, ganze Reihen von großen Epochen vor dem Zuschauer aufzurollen und die, auf ihrem vielfachen Schauplatze, in *einer* Szene die umfassendsten Zustandsschilderungen begünstigt. [...] Eine verbreitete Anwendung des Ammergauer Passionstheaters würde die Schöpfung des großen geschichtlichen Schauspielers, das unseren Dramatikern vorschwebt, endlich verwirklichen [...].<sup>48</sup>

Devrient fordert also ein neues Theater für eine neue Dramatik mit neuem Gegenstand und neuer Wirkungsästhetik – und zwar im Zeichen einer Sprengung des Konzepts der *Einheit* auf sämtlichen Ebenen. Auf der Ebene der Dramenpoetik impliziert das die konsequente Auflösung der klassischen Tragödieneinheiten von Zeit, Ort und Handlung; auf der Ebene der Inszenierung bedeutet das die Auflösung der raum-zeitlichen Bühnenrahmung durch Erweiterung von Schauplatz und Spielzeit sowie durch Inversion räumlicher und zeitlicher Parameter in Form der Dynamisierung von Schauplätzen einerseits und der Simultaneisierung von Handlungsabläufen andererseits; und auf der Ebene des Darstellungsgegenstandes schließlich wird der bis dato gattungskonstitutive Fokus auf dem Schicksal des Einzelnen aufgelöst und zum menschheitsgeschichtlichen Panorama entgrenzt: An die Stelle des Individuums tritt die Masse. „Während bis jetzt der Held die Massen repräsentierte“, so formuliert es Devrient in seiner Ammergau-Schrift, „könnte nun die Masse als Held interessieren.“<sup>49</sup> Und auch die von ihm im Zeichen des Passionsspiels prospektierte Wirkungsästhetik stellt auf Entgrenzung ab. Dazu noch einmal Devrient:

<sup>48</sup> Eduard Devrient: *Das Oberammergauer Passionsspiel*. Mit 6 in den Text gedruckten Illustrationen und einem Titelbild von F. Pecht. Leipzig 1880 [1851], S. 39.

<sup>49</sup> Ebd., S. 41.

Wenn der Zuschauer unserer Bühnen in der gereizten Sympathie für das individuelle Leben schwelgt, so empfände sich der Zuschauer des Geschichtstheaters in der Theilnahme für das Allgemeine, Große, Umfassende. Wenn er das Herz und die Pulse des Völkerlebens schlagen sähe, achtete er der Leiden und Freuden des einzelnen Herzens weniger, er fühlte sich ein Theilhaber an der ganzen Menschheitsentwicklung.<sup>50</sup>

Als *role model* für ein so verstandenes Volkstheater, in dem die Zuschauer als Teil des menschheitlichen Kollektivs an der dramatisierten Weltgeschichte affirmativ Anteil nehmen, hätte sich nichts so trefflich eignen können wie das Passionsspiel, das in Dulks „Stück für die Volksbühne“ unter den diskurs- und mediengeschichtlichen Vorzeichen des 19. Jahrhunderts gleichsam zu sich selbst kommt. Albert Dulks *Jesus der Christ* wäre dann nicht als „[d]as erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur“ zu verstehen, sondern als deren *erstes modernes Passionsspiel*, das allerdings nur dort Dramen- und Theatergeschichte schreiben sollte, wo das biblische Passionspersonal die Bühne für andere welt- und völker-geschichtliche Begebenheiten räumte, und das entsprechend auch das *letzte moderne Passionsspiel* der deutschen Literatur geblieben ist. Auf die nachfolgende Jesusdramatik, die um 1900 im deutschsprachigen Raum noch einmal eine große Blüte erlebte, hat Dulks Volksbühnendramaturgie jedenfalls keinen erkennbaren Einfluss genommen.<sup>51</sup> Und auch wenn die Geschichte des Passionsspiels als dramaturgisches und theatrales *role model* der Volksbühne oder eines neuen Geschichtsdramas der Massen noch nicht geschrieben ist, deutet doch vieles darauf hin, dass die theatergeschichtliche Wirkmächtigkeit des Oberammergau-Formats allein abseits des Gekreuzigten gegriffen hat – dafür aber womöglich umso tiefgreifender.

## Bibliographie

- Bauer, Bruno: *Kritik der evangelischen Geschichte des Johannes*. Bremen 1840.  
Bauer, Bruno: *Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker*. 3 Bde. Leipzig 1841f.  
Bellermann, Johann Joachim: *Geschichtliche Nachrichten aus dem Alterthume über Essäer und Therapeuten*. Berlin 1821.

<sup>50</sup> Ebd., S. 40.

<sup>51</sup> Vgl. dazu Richard Elsner: *Christusdramen*. Berlin-Pankow 1913 (Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung H. 13/14), i.b. S. 18.

- Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Revidierter Text* 1975. Stuttgart 1978.
- Dauven-van Knippenberg, Carla: ... *einer von den Soldaten öffnete seine Seite ... Eine Untersuchung der Longinuslegende im deutschsprachigen geistlichen Spiel des Mittelalters*. Amsterdam/Atlanta 1990.
- Deutinger, Martin: *Das Passionsspiel in Oberamergau. Berichte und Urtheile über dasselbe nebst geschichtlichen Notizen über die Passionsspiele in Bayern überhaupt*. München 1851.
- Devrient, Eduard: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. 5 Bde. Leipzig 1848–1874.
- Devrient, Eduard: *Das Passionsschauspiel in Oberamergau und seine Bedeutung für die neue Zeit*. Leipzig 1851.
- Devrient, Eduard: *Das Oberamergauer Passionsspiel*. Mit 6 in den Text gedruckten Illustrationen und einem Titelbild von F. Pecht. Leipzig 1880.
- Dulk, Albert Friedrich Benno: *Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in 9 Handlungen mit einem Nachspiel*. Stuttgart 1865.
- Dulk, Albert: *Jesus der Christ, ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen mit einem Nachspiel*. In: *Albert Dulk's Sämmtliche Dramen*. Erste Gesamt-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Ziel. 3 Bde. Stuttgart 1893, Bd. 2, S. 1–269.
- Dulk, Albert: „Selbstverfaßter Lebenslauf. Aus dem Nachlaß (1883)“. In: ders.: „*Nieder mit den Atheisten*“. *Ausgewählte religionskritische Schriften aus der frühen Freidenkerbewegung*. Hrsg. v. Heiner Jestrabek. Berlin u.a. 1995, S. 28–46.
- Elsner, Richard: *Christusdramen*. Berlin-Pankow 1913 (Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung H. 13/14).
- Feinberg, Anat: „Weil ich ein Jude bin“. Albert Dulks *Lea*“. In: Hans-Peter Bayerdörfer/ Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen 2008, S. 89–100.
- Flavius Josephus: *Geschichte des Judäischen Krieges*. Aus dem Griechischen von Heinrich Clementz. Mit einer Einleitung von Klaus-Dieter Eichler. Stuttgart 2008.
- François, Etienne: „Oberamergau“. In: ders./Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2009, Bd. 3, S. 274–291.
- [Gensichen, Otto Franz] *Der Messias*. Eine Trilogie von Otto Franz. Erster Theil: *Jesus von Nazareth*, Schauspiel. Zweiter Theil: *Judas Ischarioth*, Trauerspiel. Dritter Theil: *Die Zerstörung Jerusalems*, Trauerspiel. Berlin 1869.
- Das große Versöhnungsoffer auf Golgotha oder die Leidens- und Todesgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten mit bildlichen Vorstellungen aus dem alten Bunde zur Betrachtung und Erbauung mit allerhöchster und allergnädigster Bewilligung aufgeführt zu Oberamergau [...]*. Musik von Dedler. Landsberg 1820.
- Hammer, Klaus (Hrsg.): *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Berlin 1987.
- Heinrich, Reiner: „Rationalistische Christentumskritik in essenischem Gewand. Der Streit um die Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu“. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 106 (1995), S. 345–362.
- Hess, Günter: *Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2011.
- Holtschmidt, Friedrich: *Ecce homo. Dramatische Dichtung*. Barmen 1869.
- [Klencke, Philipp Hermann] *Wichtige historische Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu. Nach einem alten, zu Alexandria gefundenen Manuskripte von einem Zeitgenossen Jesu aus dem heiligen Orden der Essäer. Aus einer lateinischen Abschrift des Originals übersetzt*. Leipzig 1849.
- Knaeble, Susanna/Wagner, Silvia: „Der lange Atem der Passion. Ein performativer Analyseansatz literarischer Kontexte am Beispiel von Oberamergau“. In: Herbert van Uffelen (Hrsg.): *Literatur im Kontext. Ein gegenseitiges Entbergen*. Wien 2010, S. 115–142.
- Lange, Dorothea: *Das Christudrama des 19. und 20. Jahrhundert*. Diss. München 1921. Auszug (2 Bl.). Leipzig 1923.
- Leutbecher, Johann: *Die Essäer. Eine Skizze für Theologen und Freimaurer*. Amsterdam 1857.
- Leutzsch, Martin: „Karl Heinrich Venturinis *Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth*. Der einflussreichste Jesusroman bis heute“. In: Ina Ulrike Paul/ Richard Faber (Hrsg.): *Der Historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*. Würzburg 2013, S. 445–466.
- Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst*. Von Martin Bocian unter Mitarbeit von Ursula Kraut und Iris Lenz. Stuttgart 1989.
- Maack, Martin: *Der Messias*. Drama in 5 Akten. Grossenhain/ Leipzig 1893.
- Marbacher Magazin* 48 (1988): *Albert Dulk 1819–1884*. Bearb. v. Jochen Meyer. Hrsg. v. Ulrich Ott.
- Peuckert, Sylvia: „Vom Vor- in den Nachmärz. Albert Dulks Ägyptenreise“. In: Christina Ujma (Hrsg.): *Wege in die Moderne. Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz*. Bielefeld 2009, S. 255–269.
- Polaschegg, Andrea: „Literarisches Bibelwissen als Herausforderung der Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel Maria Magdalena“. In: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 209–240.

- Precht, Johann Baptist: *Das Passionsspiel zu Oberammergau. Eine geschichtliche Abhandlung*. München 1859.
- Rehbinder, Nicolai Graf: *Jesus von Nazareth. Trauerspiel in fünf Akten*. Wiesbaden 1875.
- Rose, Ernst: „Das erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur“. In: *The Journal of English and Germanic Philology* XXIII (1924), H. 4, S. 492–511.
- Scherpe, Klaus R.: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968.
- Schradi, Manfred: *Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts*. Diss. Freiburg i.Br. 1953.
- Schweimler, Astrid: *Albert Friedrich Benno Dulk (1819–1884). Ein Dramatiker als Wegbereiter der gesellschaftlichen Emanzipation*. Gießen 1988.
- Schweitzer, Albert: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. Tübingen 1951.
- Sepp, Johann Nepomuk: *Die göttliche Tragödie oder Passion unseres Herrn und Heilands Jesus Christus*. München 1886.
- Strauss, Annemarie: *Schauspiel und nationale Frage. Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit*. Tübingen 2011.
- Strauß, David Friedrich: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*. 2 Bde. Tübingen 1835f.
- Trülle, Johann Nepomuk: *Für jeden Christen höchst nothwendige Aufklärungen über die allein wahre Todesart Jesu Christi ein unentbehrlicher Beitrag zum Verständnisse des Werkchens: „Wichtige, historische Enthüllungen über die wirkliche Todesart Jesu“, nicht aus einem alten Manuscripte, sondern aus Profan-Schriftstellern und Vernunft-Gründen nachgewiesen*. Regensburg 1849.
- Venturini, Karl Heinrich: *Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth*. 3 Bde. Bethlehem [d.i. Kopenhagen] 1800–1802.
- Volk, Wilhelm Gustav Werner: *Das Passionsspiel zu Ober-Ammergau*. Erfurt 1857.
- Wagner, Meike: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin 2013.
- Wagner, Siegfried: *Die Essener in der wissenschaftlichen Diskussion vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie*. Berlin 1960.
- Weidner, Daniel: *Bibel und Literatur um 1800*. München 2011.

Ulrike Brunotte

## Narrativität, Figur und Kult. Die biblische Salome als intertextuelles und performatives Ereignis

### Vorbemerkung

Die Erzählung vom Tanz der Tochter der Herodias und ihrer Rolle beim 'Tod Johannes' des Täufers gehört zu den zentralen Faszinationsgeschichten der Bibel<sup>1</sup>. Und das obwohl weder im Evangelium des Matthäus noch bei Markus der Name Salome genannt wird und der Tanz des Mädchens noch nichts von „sieben Schleiern“ weiß. Es sind genau diese Leerstellen in der biblischen Erzählung, die von den Künsten – zuerst vor allem den bildenden, dann, ab dem 19. Jahrhundert, von der Literatur, dem Theater, dem Tanz und nicht zuletzt der Oper – ausgestaltet werden sollten. Gerade „aus der biblischen Leerstelle der namenlosen narrativen Funktion gewinnt der Ästhetizismus die Selbstreflexionsformel des ‚rein Ästhetischen‘, um in dessen Leere ein epochales Imaginäres einströmen zu lassen [...]“<sup>2</sup>. Insbesondere die Nähe zwischen Salome und ihrer Mutter Herodias wird in der literarischen Tradition zuweilen bis zur Verschmelzung und Austauschbarkeit der Figuren radikalisiert. So zum Beispiel sehr exponiert und zugleich ganz verschieden, von Heinrich Heine in seinem humoristischen Epos *Atta Troll* (1841/42) und von Gustave Flaubert in der orientalisierenden Erzählung *Herodias* (1877). Als Inkunabel avantgardistischer Ästhetik hat Salome, angefangen mit Oscar Wildes Theaterstück und Richard Strauss' Oper, ein bis in die Filmexperimente Alla Nazimovas<sup>3</sup> und Ken Russels reichendes performatives, theatrales und schließlich filmisches Nachleben im 20. Jahrhundert. Es war der jüdische Historiker Flavius Josephus, der im ersten Jahrhundert n.Chr. dem Mädchen den Namen *Salome*, das heißt hebräisch ‚die Friedliche‘, geben sollte. Ihre ästhetische Faszinationsgeschichte beginnt freilich ab dem 6. Jahrhundert und besonders in Renaissance und Barock im Medium bildlich-

<sup>1</sup> Vgl. die unterschiedlichen Formen des *Gebrauchs* der Bibel und ihres immensen Einflusses auf Literatur, Wissenschaften und Künste, vorgestellt und kommentiert in: Steffen Martus und Andrea Polaschegg (Hgg.): *Das Buch der Bücher – gelesen*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005.

<sup>2</sup> Helmut Pfeiffer: „Salome im Fin de Siècle“, in: Steffen Martus und Andrea Polaschegg (Hgg.): *Das Buch Der Bücher – gelesen*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005, 303–336, 310.

<sup>3</sup> Der Stummfilm *Salome* (1923) von Charles Bryant mit Alla Nazimova in der Hauptrolle beeinflusste entscheidend die Ästhetik von Ken Russels Film *Salome's Last Dance* von 1988, beide sind eine deutliche Hommage an Oscar Wilde.