Andrea Polaschegg

Passionsspiele der Postrevolution

Christusdramatik und Volksbühnenpolitik im Nachmärz

Mit alliterativen Slogans für sich zu werben, scheint inzwischen selbst Elektronikmärkten zu unseriös zu sein. Entsprechend verheißt der Beitragstitel »Passionsspiele der Postrevolution« nichts Gutes. Und tatsächlich können die folgenden Überlegungen in keiner Weise den Anspruch erheben, einen wissenschaftlich tragfähigen Beitrag zur Dramenforschung zu leisten. Verantwortlich dafür ist ein Gegenstand, den der stilistisch so schlüpfrige Titel dieses Aufsatzes auf gänzlich nichtmetaphorische Weise benennt und der gerade deshalb seit gut einhundert Jahren ein veritables literaturwissenschaftliches Forschungsdesiderat markiert. Die Rede ist von den dramatischen Bearbeitungen sowie den dramenpoetischen und theatertheoretischen Reflexionen der Passion Jesu, die im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts eingesetzt und die deutschsprachige Literatur- und Theatergeschichte bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein mindestens mitgeprägt haben. Doch obwohl die letzte große Welle der deutschsprachigen Passionsdramatik um 19001 von einer nicht minder ausgeprägten, historisch justierten theater- und literaturwissenschaftlichen Publizistik zum Thema begleitet war,2 hat sich die deutsche Literaturwissenschaft seit der Nachkriegs-

Eine vollständige Bibliographie der deutschsprachigen Passions- und Christusdramen existiert nicht. Ich habe zwischen 1880 und 1920 bislang 66 Titel gezählt, darunter auch einige Judas-, Pilatus- und Magdalenadramen wie etwa Paul Heyses Maria von Magdala. Drama in fünf Akten (1899), Carl Sternheims Judas Ischarioth. Die Tragödie vom Verrat (1901) und das immerhin in Reclams Universalbibliothek aufgenommene Stück von Karl Weiser: Jesus. Eine dramatische Dichtung in vier Teilen (1906). Der vormalige Burgtheaterdirektor und Theaterkritiker Max Burckhard spricht in seiner Sammelrezension sämtlicher während der Theatersaison 1900–1901 erschienenen Stücke – es sind insgesamt 285 (!) – von den »Christusdramen«, die »seit einiger Zeit in Mode gekommen« seien, als einem »ganz eigenen Typus der dramatischen Literatur« und widmet ihnen einen eigenen Abschnitt. Max Burckhard: Die dramatische Literatur der Theatersaison 1900–1901, in: ders.: Theater. Kritiken, Vorträge und Aufsätze, Wien 1905, Bd. II: 1900–1904, 308–350, hier: 313–316.

² Darunter besonders einschlägig: Richard Elsner: Christusdramen, Berlin-Pankow 1913 (= Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung, H. 13/14) sowie die leider verschollene Dissertation von Dorothea Lange: Das Christusdrama des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. München 1923, deren zweiseitiges Abstract immerhin die Namen der behandelten Autoren aufführt (siehe Auszug aus der Dissertation Das Christusdrama des 19. und

zeit mit diesem Gegenstand nicht mehr beschäftigt. Diese Abstinenz erfolgte mit derart eiserner Konsequenz – die einzige germanistische Monographie seit 1945 ist die im Jahre 1953 an der Universität Freiburg eingereichte und nie in den Druck gegangene Dissertation des Schauspielers Manfred Schradi³ –, dass man tatsächlich den Eindruck gewinnen könnte, es hätte das Phänomen der modernen Passionsdramatik nie gegeben, von seiner literaturwissenschaftlichen Relevanz ganz zu schweigen.

Die Annahme eben dieser Relevanz bildet den heuristischen Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags, der aus besagten forschungsgeschichtlichen Gründen ohne ein verlässliches dramen- und theatergeschichtliches Fundament auskommen und entsprechend skizzenhaft verfahren muss. Skizziert werden sollen die Konjunkturen und Transformationen, die der Stoff- und Motivkomplex der Passion in der deutschsprachigen Dramatik, Dramenpoetik und Theatertheorie des 19. Jahrhunderts durchlaufen hat, wobei der Fokus auf dem bemerkenswerten Umstand liegt, dass die Passion im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht allein zu einem attraktiven Gegenstand dramatischer Bearbeitung avancierte, sondern auch und womöglich vor allem zum role model eines bestimmten Modus, genauer: eines bestimmten Formats von Dramatik und Theatralität aufstieg. Wie zu zeigen sein wird, kommt der Zeitdimension in diesem Zusammenhang eine ebenso zentrale Bedeutung zu wie der Politik, und zwar sowohl in Gestalt konkreter Zensurpolitik, als auch in Form nationalpolitischer und (post-)revolutionärer Diskurse, die sich mit der Passionsdramatik verknüpft haben.

I. Christusdramatik des 19. Jahrhunderts

Eine der auffälligsten Besonderheiten der deutschsprachigen Christusdramatik des 19. Jahrhunderts liegt darin, dass sich erstaunlich viele der heute kanonischen Dramatiker an dem Stoff versucht haben, ohne dass ein einziges dieser Stücke vollendet worden wäre, während umgekehrt die tatsächlich publizierten Christusdramen allesamt aus inzwischen gänzlich unbekannter Feder stammen. Mit entsprechenden Plänen hat sich etwa Franz Grillparzer getragen, und zwar bereits seit 1819 in Gestalt eines Trauerspiels Die Nazaräer mit »Christus, Judas, Magdalena« als zentralen Protagonisten.⁴ In den 1830er Jahren projektierte Christian Dietrich Grabbe ein Christusdrama explizit als Höhepunkt seiner dramatischen amplificatio großer Männer (Herzog Theodor von Gothland -Sulla - Friedrich II. - Heinrich VI. - Napoleon - Hermann - Alexander der Große) und als großes Finale seiner dichterischen Arbeit, von dem zwar zahlreiche Briefe zeugen, aber nur zwei kleine Bruchstücke überliefert sind.5 Otto Ludwig hat sich unter dem Titel »Christophorus, ein Mysterium« im Jahre 1840 an einem Christusdrama versucht, verbunden mit dem Anspruch: »Das Stück muß reine Form werden, durchsichtig und klar wie ein Thautropfen. Nichts von Weltschmerzen und anderer moderner affectirter Nervenschwäche. «6 Im Jahre 1849 dann schrieb Richard Wagner seinen fünfzigseitigen Dramenentwurf Jesus von Nazareth, angelegt auf fünf Akte und mit deutlich sozialrevolutionärem Einschlag versehen, den er nie vertonen sollte.7 Friedrich

- 4 Grillparzers sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe in 16 Bänden, hrsg. u. m. Einl. u. erl. Anm. vers. von Moritz Necker, Bd. 11, Leipzig o.J., 33 f. u. 192. Auch unter dem Eintrag »Stoffe [1824]« ist das Drama als »Die Nazaräer (Christus, Judas, Magdalena)« verzeichnet, und zwar nach den Einträgen »Ein Bruderzwist in Habsburg« und »Der Traum ein Leben« und vor »Die letzten Könige von Juda (Herodes, Mariamne)«. Ebd., 217f.
- 5 Christian Dietrich Grabbe: Aus Christus, in: ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, hrsg. von d. Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Emsdetten 1966, Bd. 4: Prosa-Schriften Kleinere dramatische Fragmente Gedichte Albumblätter Ein Tagebuch-Eintrag, 342 f. Vgl. zu Grabbes Christusdramen-Plänen und ihrem Status im dramatischen Werk: Schradi: Gott-Mensch-Problem (Anm. 3), 199–226.
- 6 Nachlaßschriften Otto Ludwig's. Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich, Leipzig 1874, Bd. 1: Skizzen und Fragmente, 51. Vgl. auch hier differenziert: Schradi: Gott-Mensch-Problem (Anm. 3), 298.
- Die von Siegfried Wagner besorgte Erstausgabe datiert das Stück symbolträchtig auf das Jahr 1848 vor: Richard Wagner: Jesus von Nazareth. Ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848, Leipzig 1887. Vgl. dazu Manfred Frank: Der Welterlöser in der Rolle des Anarchisten. Zum 150. Entstehungsjahr von Richard Wagners Jesus von Nazareth, in: Programmbuch der Bayreuther Festspiele 1999, 18 ff.; Bernd Zegowitz: Wagners unvertonte Opern, Frankfurt a.M. 2000, 17 ff.; Schradi: Gott-Mensch-Problem (Anm. 3), 306–320.

^{20.} Jahrhundert von Dorothea Lange aus Vegesack bei Bremen, Leipzig 1923, o.P.). Vgl. ferner die indes nicht vollständige Liste wissenschaftlicher Abhandlungen zum Thema bis in die frühen 1930er Jahre in Kurt Bauerhorst: Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, Berlin u.a. 1932, 28 f.

Manfred Schradi: Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, Diss. Freiburg i. Br. 1953.

259

Hebbels dramatisches Werk schließlich ist von Anfang bis Ende begleitet von einem Ringen um die Darstellung der Christusfigur, sodass Schradi nicht übertreibt, wenn er darin ein »Grenzproblem seines Schaffens« diagnostiziert.8 Und Gerhard Hauptmann trug sich noch in den 1880er Jahren ernsthaft mit dem Gedanken an ein Christusdrama, dessen aktualisierender Zuschnitt in einer Reihe von Entwürfen nachvollziehbar ist.9

Andrea Polaschegg

Bei allen Unterschieden in weltanschaulicher Eingelassenheit, werkpoetischer Funktion und darstellerischer Stoßrichtung dieser Christusdramen-Entwürfe lässt sich doch die Passion als ihr gemeinsamer Fluchtpunkt ausmachen und der besondere Sog erkennen, den dieser Stoff auf die Dramatiker des 19. Jahrhunderts als Dramatiker ausübte.

Zeitlich parallel zu diesen allesamt unausgeführten Projekten erschienen dann ab 1839 die ersten vollständigen Christusdramen im Druck. Das früheste stammt von dem Schauspieler, Dramatiker und nachmaligen Mathematiker Rudolf Otto Consentius und wurde, versehen mit dem Erscheinungsjahr 1840, unter dem Titel Jesus. Eine Tragödie in Stuttgart publiziert, 10 das zweite aus der Feder des Romanciers und Dramatikers Sigismund Wiese, veröffentlicht 1844 in Berlin als Jesus. Drama. 11 Das dritte verfasste der Vormärzdramatiker und Begründer der Stuttgarter Freidenkergemeinde Albert Benno Dulk während und unmittelbar nach seiner Ägyptenreise 1854-55, er nannte es Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen und veranstaltete bis zu dessen Publikation zehn Jahre später mehrere öffentliche Lesungen des Textes.¹²

Wie schon die Heterogenität ihrer Gattungsangaben andeutet, decken die drei Stücke ein breites Spektrum dramatischer Formgebung des Christusstoffs ab, wobei Consentius' »Tragödie« in mehrfacher Hinsicht heraussticht: Von der Gattungsbezeichnung über seine figurale Grundkonstellation bis hin zur Versgestaltung deutlich an Goethes Faust angelehnt,13 wird das Stück gerahmt

- Vgl. Schradi: Gott-Mensch-Problem (Anm. 3), 298; ausführlich: Ebd., 227–297; Hartmut Reinhart: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Tübingen 1989, 145-159.
- Gerhart Hauptmann: Christus-Dramen, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans-Egon Hass, Frankfurt a.M./Berlin 1961, Bd. IX: Nachgelassene Werke. Fragmente, 70-106.
- Rudolph Otto Consentius: Jesus. Eine Tragödie, Stuttgart: J.A. Gärtner 1840 [recte:
- Sigismund Wiese: Jesus. Drama, Berlin 1844.
- 12 Albert Dulk: Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen mit einem Nachspiel, Stuttgart 1865.
- Besonders augenfällig wird das im Eingangsmonolog des Mikrokosmus, der die prosodisch wenig trittsicheren - Verse enthält: »So hab' ich demnach durch Philosophie, / Sophisterei und schwankende Magie, / Und da ich ihr die Hausmannskost verwehrt, / Die Zeit bis zum Gerippe abgezehrt.« Consentius: Jesus (Anm. 10), 10.

durch einen Dialog zwischen Jesus und dem personifizierten »Mikrokosmus«. Der präsentiert sich in seinem Eingangsmonolog als Schöpfer Jesu zu Zwecken der Weltverführung¹⁴ und firmiert dann als Judas in der eigentlichen Dramenhandlung, die sich von der Berufung der Jünger bis zum Moment unmittelbar vor der Gefangennahme erstreckt. Das Stück endet mit der freiwilligen Auslieferung Jesu an seine Verfolger (»Hier bin ich, hier! so führt mich denn zum Tode. «15), woraufhin Mikrokosmus im Nebel verschwindet. Mit alchemistischokkulter Untermalung - zwischenzeitlich versieht auch eine Zauberin ihren magischen Dienst - stellt das Drama die Spannung zwischen der menschlichen und der göttlichen Natur des Jesus von Nazareth ins thematische Zentrum, die sich schließlich in der nicht mehr dargestellten Passion auflöst.

Bereits kurz nach dem Erscheinen wurde das Stück von den Württembergischen Behörden beschlagnahmt und öffentlich verbrannt, der Verfasser zu einer dreimonatigen Festungshaft verurteilt, was seiner nachfolgenden Karriere als Hofschauspieler in Karlsruhe indes nicht geschadet hat.16 Wirkungsgeschichte hat die in ihrer Konzeption tatsächlich solitäre »Tragödie« entsprechend nicht geschrieben.

Das gilt zwar auch für Sigismund Wieses fünf Jahre später erschienenes Jesusdrama, dies allerdings aus anderen Gründen: Von den Zensurbehörden nicht weiter beanstandet, stellt dieses Stück nämlich den Versuch dar, das gesamte Leben Jesu in dramatische Form zu bringen. Das Ergebnis ist ein 477 Großoktavseiten umfassender Drucktext in Blankversen, der von der Geburt bis zur Auferstehung die Jesus-Biographie »streng mit historischer Treue nach der Überlieferung« abschildert: »wahre ›Leben, Thaten und Himmelfahrten««, wie der von der literarischen Ausführung insgesamt wenig erbaute Rezensent in den Grenzboten von 1844 anmerkt. 17 Die Einteilung der langen Episodenkette in fünf Akte - im letzten sind Passion, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt zusammengefasst - ist kompositorisch funktionslos und dient mit ihrer Tragödien-Signatur allein gattungssymbolischen Zwecken. Entsprechend präsentiert sich Weises Projekt letztlich als schlichte Vorführung der handwerklichen Möglichkeit einer Dramatisierung des epischen Stoffs. Allein

^{14 »}Denn Jesus ist als Säftchen ausgedacht, / Der diese Zeit mit Flammenregsamkeit / Durch Wahnsinnstaumel und Gelüst erfreut / Und mir die Welt zum lust'gen Erdtheil macht.« (Ebd., 11).

Ebd., 329.

¹⁶ Vgl. Art. »Consentius, Rudolf Otto«, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. von Rudolf Vierhaus. 2., überarb. u. erw. Ausg., München 2005, Bd. 2, 399.

¹⁷ Anonymus: Tagebuch, in: Die Grenzboten (1844), 658-670, hier: 658.

in diesem Ansinnen, nicht in seiner konkreten Realisierung, besteht die literaturgeschichtliche Signifikanz dieses Jesusdramas, das gattungsgeschichtlich wohl auch deshalb wirkungslos geblieben ist, weil es mit seiner biographischen Ausrichtung merklich vom Roman her konzipiert ist und durch die episodische Einebnung der Passion das dramenpoetisch entscheidende Faszinationsmoment der Jesusfigur letztlich zum Verschwinden bringt.

Insofern hat der wenige Jahre zuvor in die USA emigrierte Germanist Ernst Rose die Versuche Weises und Consentius' nicht völlig grundlos übergangen, als er 1924 Albert Dulks *Jesus der Christ* als das »erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur« auswies, ¹⁸ obwohl es erst zehn Jahre nach Consentius' *Tragödie* verfasst und noch weitere zehn Jahre später veröffentlicht worden ist. ¹⁹ Denn anders als seine beiden Vorgänger und im Unterschied auch zu seinen bis dahin verfassten Bühnenarbeiten, ²⁰ verband Dulk mit seinem Stück tatsächlich ein eigenes dramenpoetisches und theaterpraktisches Programm und mühte sich nachdrücklich um die entsprechende Darstellungsform im Zeichen der Passion: ²¹

So weist er seine 275 Oktavseiten umfassende Jesus-Dichtung, die – wie es gleich zu Beginn der Vorrede symbolträchtig heißt – zu »Ostern 1855 vollendet« worden sei, ²² schon im Untertitel explizit als »Stück für die Volksbüh-

- 18 Ernst Rose: Das erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur, in: The Journal of English and Germanic Philology XXIII (1924), H. 4, 492–511. Allerdings ist auch nicht auszuschließen, dass Rose die beiden vorangegangenen Stücke schlicht nicht kannte.
- 19 Zur Einordnung des Stücks in die Christusdramatik des 19. Jahrhunderts vgl. Schradi: Gott-Mensch-Problem (Anm. 3), 324–333.
- 20 1844 hatte er als Erstling mit Orla ein explizites Emanzipationsdrama publiziert, 1848 war sein Drama Lea erschienen und unter dem Titel Joseph Süß, der Jude. Drama in 5 Akten, nach Hauff's Novelle von Albert Dulk in Königsberg uraufgeführt worden, dazwischen hatte er verschiedene Lustspiele verfasst, doch bei allen diesen Stücken steht der politische Gehalt im Zentrum, und in keinem ist ein besonderes dramenpoetisches Programm erkennbar. Vgl. zum Autor: 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. von Jochen Meyer, hrsg. von Ulrich Ott.
- 21 Zum Problemgehalt und zur Dramaturgie des Stücks vgl. Andrea Polaschegg: »Das erste moderne Christusdrama der deutschen Literatur«. Albert Dulks Jesus, der Christ (1855/65) und sein Kontext, in: Richard Faber/Almut-Barbara Renger (Hrsg.): Religion und Literatur. Konvergenzen und Divergenzen, Würzburg 2017, 231–252.
- 22 Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Albert Dulk: Jesus der Christ, in: Albert Dulk's Sämmtliche Dramen. Erste Gesammt-Ausgabe, hrsg. von Ernst Ziel, 3 Bde., Stuttgart 1893, Bd. II, 1–269, hier: 3. Im Folgenden angegeben unter dem Kürzel: Dulk SD mit Band- und Seitenzahl.

ne in neun Handlungen mit einem Nachspiel« aus und kappt damit ostentativ alle Verbindungen zur Tragödientradition. Stattdessen richtet Dulk die in jeder Hinsicht »offene« Komposition²³ programmatisch auf die Bühne als Ereignisraum aus. Die Szenenanweisungen nehmen viel Raum, stellenweise sogar ganze Seiten ein. Auch ist dem Ganzen ein mehrseitiger Anhang beigegeben mit »Bemerkungen für die Inscenesetzung des Volksbühnenstücks Jesus der Christ«,²⁴ der detaillierte Kostüm- und Requisitenbeschreibungen enthält. Und schließlich lässt Dulk in der Vorrede seine Leser als Leser wissen:

Und obwohl ihr [der Dichtung *Jesus der Christ*, A.P.] durch die Ungunst der Verhältnisse die Bühne – die Volksbühne – fehlt, will sie 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, thätsächlich, ergreifend zu Herz und Sinn der Menschen zu treten. Das Drama »Jesus der Christ« ist in allen Theilen aufführbar und für die Volksbühne bestimmt [...].²⁵

Erstaunlich ist diese Einlassung schon insofern, als Dulks Stück mit seinen Massenszenen - gleich als erstes tritt eine »römische Centurie (100 Soldaten)«26 auf, und dies wird nicht der letzte Haufe Volks sein, der die Spielstätte füllt -, ferner mit seinen raumgreifenden und teils simultan stattfindenden Bühnenaktionen und schließlich mit seiner veritablen Spielzeit die Realisierungsmöglichkeiten jedes Hof- oder Nationaltheaters der Zeit gesprengt hätte. Hinzu tritt aber noch der alles andere als unwesentliche Umstand, dass die Aufführung eines Theaterstücks mit neutestamentlichem Sujet und einer schauspielerisch realisierten Jesusfigur Mitte des 19. Jahrhunderts von keiner Zensurbehörde in Deutschland je genehmigt worden wäre: In Österreich waren biblische Stoffe auf dem Theater grundsätzlich verboten, von neutestamentlichen ganz zu schweigen; in Preußen griff nach einer kurzen postrevolutionären Phase der »Theaterfreiheit« ab 1851 die berüchtigte »Polizeiverordnung über öffentliche Theater- und ähnliche Vorstellungen in Berlin« und engte den Spielraum der Intendanten bis 1918 radikal ein; und selbst das zensurpolitisch vergleichsweise liberale Bayern hätte in den 1850er und

²³ Schon die gespielte Zeit der neun Akte umfasst mehrere Tage, mit dem »Nachspiel« erfolgt dann aber noch einmal ein Zeitsprung um mehrere Jahrzehnte, verbunden mit einem Ortswechsel von der Umgebung Jerusalems nach Caesarea und einem fast vollständigen Austausch der Protagonisten. Vgl. Dulk SD, Bd. II, 233–266.

²⁴ Dulk SD, Bd. II, 267-269.

²⁵ Ebd., 3.

²⁶ Ebd., 9.

1860er Jahren nicht im Traum erwogen, der Aufführung eines Christusdramas zuzustimmen.²⁷

Ein durch und durch politischer Dramatiker wie Dulk war sich dieser Zensurpraxis selbstverständlich bewusst, schließlich sind selbst seine öffentlichen Lesungen von Jesus der Christ von den Behörden überwacht und teils verboten worden. Es ist also eine gesellschaftlich, dramenästhetisch und theaterpraktisch gleichermaßen noch gar nicht existierende Bühne, auf die hin Dulk sein Christusdrama gestaltet und die er – umgekehrt – durch sein Stück (hindurch) in ihrem spezifischen Zuschnitt allererst vorstellbar macht: als »Volksbühne«, wie er sie nennt. Kein anderes seiner Dramen – auch nicht sein zweites Bibeldrama, den 1859 erschienenen Simson²⁹ – hat er mit einer solchen Bühne in Verbindung gebracht, und in keinem anderen hat er die raum-zeitlichen Grenzen dramatischer Darstellung derart rigoros gesprengt.

Bevor ich diesem Konzept der Volksbühne weiter nachgehen und dabei auch die Ausgestaltung des Dulk'schen Dramas etwas genauer ausleuchten will, sei indes noch ein Blick auf drei Traditionslinien literarischer Jesusdarstellungen geworfen, die – wenn mein Eindruck nicht trügt – im 19. Jahrhundert kulminieren und den Beginn der modernen Christusdramatik grundieren, wenn sie ihn nicht allererst ermöglicht haben.

- Vgl. zur Geschichte der Theaterzensur im 19. Jahrhundert grundlegend: Meike Wagner: Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis, Berlin 2013, 51–95, Zitate: 71; zu den verschiedenen Staaten und Provinzen vgl. Norbert Bachleitner: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert, in: LiThes 5 (2010), 71–105; Wolfgang Schulze-Olden: Die Theaterzensur in der Rheinprovinz (1819–1919), Diss. Köln 1965; Heinrich Hubert Houben: Der ewige Zensor. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buchund Theaterzensur. Mit einem Nachwort von Claus Richter und Wolfgang Labuhn. Neudruck der Ausgabe von 1926, Kronberg/Ts. 1978. Die Geschichte der Theaterzensur biblischer Stoffe und Figuren ist bedauerlicherweise noch nicht geschrieben, obwohl hier ein äußerst signifikantes Wechselspiel von religiös-sittlichen und genuin politischen Strategien vermutet werden kann. Punktuelle Einblicke in diesen Zusammenhang gewährt die Studie von Andreas Pöllinger: Der Zensurprozess um Paul Heyses Drama Maria von Magdala. 1901–1903. Ein Beispiel für die Theaterzensur im Wilhelminischen Preußen, Frankfurt a.M. u.a. 1989.
- Vgl. dazu seine Lebenserinnerungen: Albert Dulk: Selbstverfaßter Lebenslauf. Aus dem Nachlaß (1883), in: ders.: »Nieder mit den Atheisten«. Ausgewählte religionskritische Schriften aus der frühen Freidenkerbewegung, hrsg. von Heiner Jestrabek, Berlin u.a. 1995, 28–46, insbes. 38.
- 29 Albert Dulk: Simson. Ein Bühnenstück in fünf Handlungen, in: Dulk SD, Bd. II, 271–388.

II. Traditionslinien der dramatisierten Passion

Die älteste dieser Traditionslinien ist eine genuin tragödiengeschichtliche, und sie reicht bis in die Spätantike zurück. Bereits aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert datiert das Gregor von Nazianz zugeschriebene und explizit an Euripides angelehnte Trauerspiel Χριστός πάσχων (Christos paschon - »Der leidende Christus«). Es war vor allem die darin realisierte Verschränkung von attischer Tragödie und christlich-heilsgeschichtlichem Sujet, was dieses Trauerspiel seit der Renaissance kontinuierlich in der theologischen und dramenpoetischen Diskussion hielt.30 So hat sich auch Hugo Grotius 1608 vom Christus paschon zu seiner Tragoedia Christus patiens³¹ anregen lassen, die wiederum der Nürnberger Pegnitzschäfer Johann Klaj zum Trauerspiel Der leidende Christus (1645) umarbeitete und deren deutsche Übersetzung³² bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein verlegt wurde.³³ Die besondere Attraktivität, die der Christus paschon dann ab den 1840er Jahren gewann, lässt sich gleichwohl nicht als bloße Fortführung dieser barock-pietistischen Überlieferungslinie lesen. Denn die zeitgleich zu Consentius', Wieses und Dulks Christusdramen erscheinende Neuedition des griechischen Textes (1846)³⁴ und besonders dessen versifizierte Neuübersetzung durch den Göttinger Philologen und Märzrevolutionär Georg Anton Adolf Ellissen (1855)35 gaben sich merklich den Anstrich einer Wiederentdeckung des spätantiken Texts, der nun vor allem gattungsgeschichtlich interessierte. Dass dieses Interesse ein alles andere als leidenschaftsloses war, führen Ellissens einleitende Literarhistorische Notizen zu seiner Übersetzung vor,

31 Hugo Grotius: Tragoedia Christus patiens, München 1626 [EA 1608].

33 Vgl. dazu deskriptiv: Ferdinand von Ingen: Hugo Grotius' Tragoedia Christus Patiens (1608), Johann Klajs Bearbeitung (1645) und Daniel Wilhelm Trillers Übersetzung (1723), in: Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber, hrsg. von Axel E. Walter, Amsterdam 2005 (= Chloe 36), 873–912.

34 Friedrich Dübner: Christus Patiens. Ezechieli et Christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Paris 1846.

35 Die Tragödie Χριστὸς πάσχων, angeblich vom heiligen Gregorius von Nazianz. Im Originaltext und zum ersten Mal in metrischer Verdeutschung, mit literar-historischer Einleitung und erläuternder Analyse, hrsg. von A. Ellisen, Leipzig 1855.

³⁰ Zur rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung des Textes und dem jahrhundertelangen Streit um die Verfasserschaft vgl. Nikolaos Vakonakis: Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripidäische Cento Christos paschon, Tübingen 2011, 65–85.

³² Hugonis Grotii Leidender Christus. Trauerspiel. Aus dem beygefügten Lateinischen Texte ins Teutsche übersetzet, auch einem Poetischen Anhange verschiedener Paßions-Andachten begleitet von Daniel Wilhelm Trillern, Leipzig 1723 [2. überarb. u. verm. Aufl. Hamburg 1748].

die mit hinreißend polemischer Diskreditierung der jüngeren Rezeption die umfängliche Rehabilitierung des *Christus paschon* betreiben:

In der That verdiente diese Tragödie [...] als das einzige, außer den Werken der alten Attiker vollständig erhaltene griechische Drama wohl eine etwas gründlichere und besonders unbefangenere Würdigung, als sie ihr, zuerst in den geringschätzig mißtrauischen Seitenblicken einiger heterodoxien-witternder römisch-katholischer und auch ein paar protestantischer Theologen, so wie später in der naserümpfenden Kritik Boileau-Gottschedianischer Perücken-Aesthetik und endlich in den mindestens eben so einseitigen Verdammungsurtheilen einer sylbenstechenden, [...] mehr mit Invectiven als Gründen imponierenden Schulphilologie, noch bis vor wenigen Jahren zu Theil geworden war.³⁶

Ausgerechnet eine dramatisierte Passion präsentierte sich den Philologen Mitte des 19. Jahrhunderts also als Erbin der attischen Tragödie und als Relais zwischen antiker und postklassizistischer Dramatik. Es scheint somit nicht abwegig, einen faszinationsgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Aufkommen des modernen Christusdramas zu vermuten.

Das gilt auch für eine zweite wichtige Traditionslinie des dramatisierten Christus, die im 19. Jahrhundert ebenfalls durch eine Wiederentdeckung gekennzeichnet war. Gemeint sind die oratorischen Passionen, die ab dem 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum an Präsenz und Einfluss gewannen.³⁷ Bedeutendster Dichter der Passionsoratorien des frühen 18. Jahrhunderts war Barthold Heinrich Brockes, dessen *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende JESUS* (1712)³⁸ nicht allein zahlreiche Auflagen erfuhr, sondern auch von nahezu allen namhaften Komponisten der Zeit – Telemann, Händel, Keiser, Mattheson und anderen – vertont wurde.³⁹ Und wenn Daniel Wilhelm Triller seine deutsche Übersetzung von Grotius *Tragoedia Christus patiens* (1713) dem »Fürtrefflichen Poeten dieser Zeit« Brockes gewidmet hat und dies mit den Versen begründet: »Denn weil Du vormahls auch mit ungemeinem Glücke / Den öden Golgatha in den Parnaß verkehrt; / So übergeb ich nun Dir billich dieses Stücke, / Das auf dergleichen Art von Christi Lei-

den lehrt.«⁴⁰, dann legt das beredtes Zeugnis von der engen Verschränkung zwischen Trauerspiel- und Oratorientradition auf dem Feld der Passion ab.

Auch im 19. Jahrhundert war die Aufführung von Passionsoratorien, zumal in der Karwoche, gängige Praxis in den deutschsprachigen Ländern. Doch sieht man einmal von Ludwig van Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* (UA Wien 1803)⁴¹ ab, dann zeichnete sich diese Praxis während des ersten Jahrhundertdrittels kaum durch kompositorische Innovationen aus, sondern war stark am Repertoire des 18. Jahrhunderts orientiert, allem voran in Preußen, wo die Berliner Sing-Akademie über siebzig Jahre hinweg an jedem Karfreitag das bereits 1755 uraufgeführte Passionsoratorium *Der Tod Jesu* des Komponisten Karl Heinrich Graun mit dem Text von Karl Wilhelm Ramler zum Vortrag brachte.⁴²

Diese Kontinuität wurde erst unterbrochen, als im Winter 1828 der junge Felix Mendelssohn Bartholdy zusammen mit dem Sänger und nachmaligen Theatertheoretiker Eduard Devrient, von dem noch zu reden sein wird, bei Carl Friedrich Zelter in der Berliner Sing-Akademie vorstellig wurde und um die Erlaubnis einkam, Johann Sebastian Bachs längst vergessene *Matthäuspassion* auf den Probenplan zu nehmen, um sie während der Passionszeit des Folgejahres zur Aufführung zu bringen. ⁴³ Nach anfänglicher Skepsis Zelters, der es für »cine unverschämte Zumutung« hielt, dem Publikum »einen ganzen Abend nichts als Sebastian Bach« zu Gehör zu bringen, ⁴⁴ setzten sich die Nachwuchsmusiker letztlich doch durch – mit den bekannten Folgen: Am 11. März 1829 wurde Bachs Passion unter der Leitung Mendelssohn Bartholdys vor einem begeisterten Berliner Publikum aufgeführt, Eduard Devrient sang die Partie des Jesus, und der musikalische (Karfreitags-)Kanon der Deutschen sollte während der

³⁶ Ebd., XVf. Hervorh. i.O.

³⁷ Vgl. dazu ebenso grundlegend wie differenziert: Günther Massenkeil: Oratorium und Passion. 2 Teile, Laaber 1998 f.

³⁸ Barthold Heinrich Brockes: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende JE-SUS. Aus den vier Evangelien in gebundener Rede vorgestellet, und in der stillen Woche in des Herrn Verfassers Behausung Hamburg musicalisch ausgeführet, Hamburg 1712. Weitere Auflagen folgen 1713, 1714, 1716, 1721, 1755 u.ö.

³⁹ Vgl. dazu ausführlich: Henning Friederichs: Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons, München 1975.

⁴⁰ Widmungsvorrede zu: Trillers Hugonis Grotii Leidender Christus. Trauerspiel (Anm. 32), o.P.

⁴¹ Christus am Ölberge. Oratorium für drei Solostimmen, Chor und Orchester op. 85. Vgl. dazu grundlegend Tobias Janz: Christus am Ölberge, Kantaten, Chorlyrik, in: Sven Hiemke (Hrsg.): Beethoven-Handbuch, Kassel u.a. 2009, 252–281.

⁴² Vgl. dazu Herbert Lölkes: Ramlers Der Tod Jesu in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption, Kassel u.a. 1999.

⁴³ Vgl. dazu die äußerst kurzweiligen und pointensicheren Erinnerungen von Eduard Devrient: Dramatische und dramaturgische Schriften von Eduard Devrient, Leipzig ²1872, Bd. 10: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich, 54–68. Im Folgenden zitiert als: Devrient DdS mit Band- und Seitenzahl.

⁴⁴ Ebd., 48.

nachfolgenden Jahrzehnte im Zeichen der Matthäuspassion eine grundlegende Neujustierung erfahren.⁴⁵

Dass diese Wiederentdeckung Bachs, die freilich erst im Laufe der folgenden Jahrzehnte tatsächlich breitenwirksam wurde, nicht allein musikgeschichtliche Relevanz besitzt, sondern auch für die Geschichte der Dramatik von Bedeutung ist, wird erkennbar, sobald man die *Matthäuspassion* mit den kanonischen Passionsoratorien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kontrastiert: Im Ramler'schen Text zu Grauns *Der Tod Jesu*, der bis in die 1850er Jahre noch regelmäßig aufgeführt wurde⁴⁶, dominiert ein narrativer Darstellungsmodus, durchsetzt mit lyrischen Passagen in elegischem Ton, und die Dichtung weist kaum Bezüge zum biblischen Wortlaut auf.⁴⁷ Dagegen musste sich Bachs Komposition tatsächlich wie ein musikalisches Passionsdrama theatralen Zuschnitts ausnehmen. So beschreibt Eduard Devrient den Eindruck der ersten Proben zur *Matthäuspassion*:

Daß das Absingen des Evangeliums von verschiedenen Personen den Kern des Werkes abgab, frappierte uns ungemein, es war ja vergessen, wie alt dieser kirchliche Gebrauch war. Die dramatische Behandlung, welche dadurch entstand, die erschütternde Gewalt der einschlagenden Chöre, vor Allem die wunderbare Declamation der Partie des Jesus, die mir eine neue ehrwürdige Bibelsprache war – dies Alles wirkte mit jeder Uebung wachsendes Staunen und Bewundern über die Größe dieses Werkes. 48

Wenige Jahre vor dem ersten ausgeführten Christusdrama und zeitgleich zu Grillparzers, Grabbes und Hebbels Ringen mit dem Stoff war Bachs Passion den Zeitgenossen also als genuin dramatisches Werk begegnet, dessen dialogische Dynamik sogar auf die biblischen Texte selbst zurückwirkte und der Leidensgeschichte Jesu einen neuen, theatralen Anstrich verlieh, wenngleich ohne szenische Realisierung.

- 45 Vgl. dazu grundlegend: Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967; äußerst differenziert, wenn auch ein wenig zu stark auf den Aspekt der Judenfeindlichkeit fokussiert: Johann Michael Schmidt: Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung, Stuttgart 2013.
- 46 Vgl. dazu im Anschluss an die Kurzrezension der Berliner Aufführung von 1855 das im historischen Rückblick verfasste Feuilleton des Freiherrn von Ledebur: Die musikübende Gesellschaft in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten Aufführung des Tod Jesu von Ramler und Graun, in: Neue Berliner Musikzeitung 9 (1855), 99 f.
- 47 Carl Heinrich Graun: Der Tod Jesu. Per soli SSTB, coro SATB, 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola, violoncello/contrabbasso e cembalo/organo, hrsg. von Herbert Lölkes, Stuttgart 2004.
- 48 Devrient DdS, Bd. 10, 42. Hervorh, von Verf.

In die Mitte des 19. Jahrhunderts fielen somit gleich zwei Wiederentdeckungen dramatisierter Passionen, beide mit einem veritablen Traditionsimpact versehen, und sie trafen dort auf ein drittes, allerdings rezentes, Schwerefeld der literarischen Christusfaszination: den heute so genannten *Jesusroman*.

Unter dem programmatischen Titel Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth49 hatte der Theologe und spätere Braunschweiger Pfarrer Karl Heinrich Venturini zwischen 1800 und 1802 einen breit rezipierten Text publiziert, der in romanhafter Form das Leben Jesu als historische Biographie erzählte, dabei ganz auf den Menschen Jesus von Nazareth abstellte und alles Übernatürliche aus der Darstellung strich. Jungfrauengeburt, Speisungs- und Heilungswunder, Auferstehung und Himmelfahrt wurden gleichermaßen naturalisiert, die Protagonisten psychologisiert und Schauplätze wie Hintergründe historisiert, was entsprechend weitreichende Neukonstellationen der Figuren und Neujustierungen ihrer Motive zur Folge hatte. Durch umfangreiche Füllung der zahlreichen narrativen Leerstellen der Evangelientexte, insbesondere der nicht überlieferten Jugendzeit Jesu vor seinem Auftreten als Rabbi in Galiläa sowie der Begebenheiten und Aktivitäten hinter den vermeintlich übernatürlichen Ereignissen, schuf der Verfasser ein Narratem, das Martin Leutzsch als Formatvorlage des Jesusromans bis in die Gegenwart ausgewiesen hat⁵⁰ und das im Laufe des 19. Jahrhunderts die Produktion vieler weiterer romanhaften Leben Jesu anstieß.

Flächendeckend einflussreich wurden Venturinis *Natürliche Geschichte* und deren literarische Nachfolger nicht zuletzt aufgrund ihres schillernden diskursiven Status' zwischen Wissenschaft und Kunst. Unter Verzicht auf vereindeutigende Gattungsangaben wirkten sie innerhalb der protestantischen Theologie des 19. Jahrhunderts ebenso forschungsformierend,⁵¹ wie sie zumal dem historischen Roman neue Schauplätze, Figurenkonstellationen und Handlungsstränge anboten: ein im Streit zwischen staatstreuen Bürgern und Aufständischen zerrissenes Palästina unter römischer Besatzung etwa; einen

⁴⁹ Karl Heinrich Venturini: Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth, 3 Bde., Bethlehem [d.i. Kopenhagen, A.P.] 1800–1802.

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, 445–466.

⁵¹ Nach wie vor unüberboten dazu: Albert Schweitzer: Geschichte der Leben-Jesu-Forschung, Tübingen ⁶1951 [EA 1913], insbes.: 38–48.

geheimbündlerischen Essener-Orden als geistige und institutionelle Heimstatt des jungen Jesus;⁵² einen Judas als dessen politischen Gegenspieler im Ringen um die Befreiung Israels oder – von besonders anhaltender Prominenz – eine Maria Magdalena als flexibel einsetzbare Geliebte.

Zusammen mit der in der deutschsprachigen Öffentlichkeit über Jahre leidenschaftlich diskutierten Gründungsstudie der Leben-Jesu-Forschung – Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet von David Friedrich Strauß⁵³ – waren die romanhaften Leben Jesu im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts viel zu weit verbreitet, als dass ein zeitgenössischer Dichter vom diskursiven Prozess der Historisierung des Jesus von Nazareth keine Kenntnis hätte nehmen können, der mit beidem einherging.

Und eben diese Historisierung stellt eine entscheidende gattungspoetische Bedingung der Möglichkeit dar, die Passion überhaupt zum Darstellungsgegenstand der Dramatik im strengen Sinne zu machen oder auch nur machen zu wollen. Natürlich resultiert aus dieser Möglichkeit zur Dramatisierung keineswegs der Automatismus, das Projekt eines Christusdramas tatsächlich auch in Angriff zu nehmen, geschweige denn, dass sie den Problemgehalt oder die Formgebung der entsprechenden Stücke vorgeben würde. Die Passionsfaszination der deutschen Dramatik im 19. Jahrhundert lässt sich mithin nicht monokausal aus der Historisierung des Stoffs ableiten, wenngleich sie ohne den – im Wortsinne – wissenspoetischen Hintergrund der literarisch-theologischen Leben Jesu seit 1800 nicht verständlich wird.

Stattdessen scheint es mir literatur- und theatergeschichtlich angemessener zu sein, die christusdramatische Faszination zwischen den 1830er und den 1850er Jahren aus einer Gemengelage heraus zu begreifen, in der alle drei genannten Traditionslinien zusammenlaufen: die tragödiengenealogische des wiederentdeckten *Christus paschon*, die wirkungsästhetische der wiederentdeckten *Matthäuspassion* und die stoff- und diskursgeschichtliche des historisierten Leben Jesu.

III. Die kommende Volksbühne: Passionsdramatik im Zeichen Oberammergaus

Die besondere Pointe dieser dramen- und theatergeschichtlichen Gemengelage besteht nun aber darin, dass die sich hier verdichtende Passionsfaszination von der Unmöglichkeit ihrer künstlerischen Realisierung nicht allein begleitet wird, sondern – so jedenfalls will es scheinen – tatsächlich systematisch auf diese Unmöglichkeit bezogen ist. Gemeint ist damit zum einen die unübersehbar produktive Dimension, die den Christusdramenprojekten der kanonischen Autoren in ihrem Scheitern innewohnt: in Gestalt eines teleologischen Sogs für seine letzten dramatischen Arbeiten bei Grabbe; in Form eines subkutanen Motors des Hebbel'schen Dramenschaffens, dem sich letztlich das gesamte (wenngleich ebenfalls unvollendet gebliebene) Moloch-Projekt verdankt; als geschütztes Experimentierfeld von Passionsfigurationen, die Wagner dann in verschiedenen Opern ausschrieb, besonders augenfällig im späten »Bühnenweihfestspiel« Parsifal; und schließlich als dramatisiertes Passions-Präskript zu Gerhart Hauptmanns erstem Roman Der Narr in Christo Emanuel Quint.

Zum anderen steht, wie bereits angedeutet, aber auch Albert Dulks tatsächlich vollendetes und publiziertes Christusdrama im Zeichen der Unmöglichkeit, namentlich seiner Nichtrealisierbarkeit auf den Bühnen des Nachmärz. Im Unterschied zum produktiven Scheitern der kanonischen Autoren am Christusdrama hat Dulk die faktische Unmöglichkeit einer Aufführung von Jesus der Christ allerdings mit der programmatischen Vorwegnahme ihrer Überwindung versehen: Indem er sein ausgestellt unaufführbares Christusdrama in der Vorrede als »in allen Theilen aufführbar«⁵⁴ deklariert, widmet er es einer Bühne, die noch nicht existiert und deren künftige Wirklichkeit durch die gegenwärtige Unrealisierbarkeit des Stücks herbeigeschrieben werden soll. Eben darin liegt die Relevanz des Projekts für Fragen nach den dramatischen Eigenzeiten, weshalb ihm abschließend noch einmal genauere Aufmerksamkeit geschenkt sei.

Die Bühne, die seiner dramatischen Dichtung »durch die Ungunst der Verhältnisse« noch »fehlt«, nennt Dulk die »Volksbühne« und weist im weiteren Verlauf seiner Vorrede dann auch explizit auf das theatrale *role model* hin, das ihm dabei vorschwebt. Diese »Volksbühne« funktioniere nämlich »in dem Rahmen und wesentlich in der Weise, wie noch heute in einigen Orten Deutschlands die sogenannten Passionsspiele«.55 Das mag entlegen klingen, doch schon

⁵² Die zeitgenössisch einflussreichste Publikation zur jüdischen Splittergruppe der Essener oder Essäer war Johann Joachim Bellermann: Geschichtliche Nachrichten aus dem Alterthume über Essäer und Therapeuten. Berlin 1821, deren Lektürespuren in Dulks Jesus der Christ unverkennbar sind und mit der sich auch Grillparzer im Zuge seiner Christusdramen-Pläne auseinandergesetzt hat: Grillparzers Sämtliche Werke (Anm. 4), Bd. 11, 33 f. Zu den wissen(schaft)sgeschichtlichen Hintergründen vgl. Siegfried Wagner: Die Essener in der wissenschaftlichen Diskussion vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie, Berlin 1960.

^{53 2} Bde. Tübingen 1835f. Auch dazu grundlegend: Schweitzer: Geschichte der Leben-Jesu-Forschung (Anm. 51), 69–123.

⁵⁴ Dulk SD, Bd. II, 3.

⁵⁵ Ebd.

ein kursorischer Blick in die Presse und Publizistik der Jahrhundertmitte macht deutlich, dass Dulk mit dem Verweis auf die Passionsspiele bei seiner Leserschaft ein vertrautes Muster aufrief: Das Passionsspiel im oberbayerischen Oberammergau, seit 1634 von der dortigen Dorfgemeinschaft im Zehnjahresrhythmus aufgeführt, hatte von den 1840er Jahren an eine überregionale Medienpräsenz gewonnen, die für Teilnehmer am öffentlichen Leben in Deutschland nicht zu übersehen war. Als wichtiger Popularisierer des Ammergauer Spiels firmierte der im Kontext der Wiederentdeckung der Matthäuspassion bereits erwähnte Eduard Devrient, der inzwischen zu einem der bedeutendsten deutschen Theatertheoretiker und -reformer avanciert war. 56 Er hatte das Passionsspiel im Jahre 1850 gesehen und seinen ausführlichen Bericht zunächst in der Augsburger allgemeinen Zeitung (14.–20. September 1850), dann in Form einer viel gelesenen Monographie publiziert, die den signifikanten Titel trug: Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit.57

Eines der entscheidenden Faszinationsmomente der Passionsspiele, die neben den Theaterleuten der Jahrhundertmitte auch Theologen und die frühe Germanistik in ihren Bann zogen, bestand in der weit verbreiteten Vorstellung, in diesen Spielen lebe der Ursprung der Dramatik sui generis weiter, sie seien mithin das christlich-nordeuropäische Pendant zu den Dionysien als griechischem Tragödienursprung.58 Ihre faktische Verankerung fand diese Idee in der kultusgeschichtlichen Entstehung der spätmittelalterlichen Mysterienspiele aus der katholischen Liturgie, die in der zeitgenössischen germanistischen und theologischen Publizistik mehrfach verhandelt worden ist.59

56 Der erste Band von Devrients bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein kanonischer Geschichte der deutschen Schauspielkunst war bereits 1848 erschienen. Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 5 Bde., Leipzig 1848-74.

57 Mit Illustrationen von F. Pecht, Leipzig 1851. Vgl. ferner: 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 Ober-Ammergau, Erfurt 1857; Johann Baptist Prechtl: Das Passionsspiel zu Oberammergau. Eine geschichtliche Abhandlung, München 1859; Hyacinth Holland: Die Entwicklung des Deutschen Theaters im Mittelalter und das Ammergauer Passionsspiel. Eine literatur-historische Studie, München 1861.

So auch in Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neu-Ausgabe in zwei Bänden, Berlin 1905 [EA 1848], Bd. 1, 7-13.

Unter den theologischen Studien besonders einflussreich war Dr. Heinrich Alt: Theater und Kirche in ihrem wechselseitigen Verhältnis historisch dargestellt, Berlin 1846, insbes. III-V. Vgl. ferner Dr. Karl Haase: Das geistliche Schauspiel. Geschichtliche Übersicht, Leipzig 1858.

Wenn Dulk in der Vorrede zu Jesus der Christ die kommende »Volksbühne« in Parametern des Passionsspiels fasste, dann war für ihn und für seine Leser damit also die Vorstellung verbunden, dass sich diese Bühne der Zukunft zugleich aus dem Ursprung des Theaters herschrieb und ihn neu belebte. Die eigentliche Attraktivität der so verstandenen Volksbühne lag für den Dramatiker indes in ihrem räumlichen, zeitlichen und personellen Zuschnitt, den die Berichte aus Oberammergau der deutschen Öffentlichkeit in Wort und Bild kommuniziert hatten: Als Freiluftbühne mit einem Prospekt, der sich in die Landschaft hinein öffnete, war dieser Schauplatz im Vergleich zu den real existierenden Theaterbühnen von veritabler Größe. Er verlangte förmlich nach Massenszenen und bot einer »Centurie Römer« problemlos Raum, mit deren Auftritt Dulk sein Stück so effektvoll beginnen lässt60 und die - wenngleich in den 1850er und 60er Jahren noch nicht als vollzählige Hundertschaft - den Zuschauern in Oberammergau tatsächlich vor Augen geführt wurde. Gleiches gilt für die Volksmassen beim Einzug in Jerusalem, der Freisprechung des Barabbas oder der Kreuzigung, die Dulk vorschwebten. Auch sie wurden in Oberammergau theatrale Wirklichkeit, und dies auf einer Volksbühne im emphatischen Sinne.

Schließlich brachten nicht Schauspieler die Passionsspiele zur Aufführung, sondern die Dorfbevölkerung selbst verkörperte die dramatis personae und stellte auch die gesamte Komparserie. 1850 waren das rund 400 Spielerinnen und Spieler.⁶¹ In den Augen der zeitgenössischen Zuschauer zeitigte dieser Zusammenfall von Dorf und Spiel, Bevölkerung und Bühnenpersonal »eine große Wirkung«, wie der Illustrator zu Devrients Oberammergau-Bericht Friedrich

60 In seiner vernichtenden Rezension zu Jesus der Christ ist Karl Lemke diesem Regieeinfall mit besonders beißendem Spott begegnet: »Hundert Soldaten? will er die wirklich? sind die nothwendig? [...] Schöne dramatische Zeit, wo man nicht mehr mit vier bis fünf gemeinen lumpigen Klingen zu thun hat, sondern gleich mit einer Centurie aufmarschirt [sic]. Doch warum nicht mit einer Kohorte? Flavius ist Tribun. Er muß mindestens eine Kohorte haben oder wir werden nicht ganz zufrieden sein.« Im Pariser Hippodrom, so Lemke in kalkuliert kategorialer Verkehrung der theaterpolitischen Intentionen Dulks weiter, komme eine solche Massendramaturgie zu sich selbst, keinesfalls aber auf einer »wahren Volksbühne«. Jesus der Christ. Ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen und einem Nachspiel [...]. Besprochen von Karl Lemke, in: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Jg. 1865, Nr. 34, 533-537, hier: 534. Dulks Replik in derselben Nummer nimmt sich dagegen recht zahnlos aus: Ein Wort zur Selbstverteidigung. Von A. Dulk, in: Ebd., 602-605.

Vgl. die kurze Übersicht von Bernhard Gajek: Oberammergau und Ludwig Thoma, Überlegungen zur Bedeutung eines Geburtsortes, in: Forschungen zur bayerischen Geschichte. Festschrift für Wilhelm Volkert zum 65. Geburtstag, hrsg. von Dieter Albrecht und Dirk Göhckmann, Frankfurt a.M. 1993, 293-319, hier: 309 f.

Pecht in seinen Erinnerungen an die Aufführung des Jahres 1850 vermerkt und ausführt: »[D]ie einzelnen aber identifizierten sich vollständig mit ihren Rollen und erreichten so eine ungesuchte Wahrheit, die merkwürdig ergriff«, so dass »die Männer, besonders in den wilden Volksscenen, oft eine erschütternde Wirkung erreichten, die durch das antike Theater und den Hintergrund der über dasselbe hereinschauenden Bergwildnis noch gar sehr gesteigert ward.«62

Und nicht allein das Bühnengeschehen der Passionsspiele war von Volksmassen geprägt, sondern auch der Zuschauerraum: Während die Spiele im Jahre 1830 noch etwa 13 000 Besucher zählten, verteilt auf 10 Aufführungen, waren es 1860 bereits schätzungsweise 100 000 bei insgesamt 24 Vorstellungen.⁶³ Im Jahre 1850 fasste der Zuschauerraum immerhin 6 000 Personen, gleichwohl mussten für die etwa 45 000 Besucher zusätzlich zu den regulär geplanten noch weitere Sondervorstellungen angesetzt werden.64

Dulks oberbayerisches role model der kommenden Volksbühne stand also deutlich im Zeichen öffentlicher Volksmassen und verfügte über eine Entgrenzungsdynamik, die neben dem Personal und dem Raum auch die Zeit betraf. Eine Vorstellung des Oberammergauer Passionsspiels erstreckte sich schließlich auf ganze acht Stunden, setzte einer epischen Behandlung des Stoffs also alles andere als enge Grenzen. Dabei war diese Spielzeit nicht von einer kontinuierlichen Darstellung des Passionsgeschehens bestimmt, sondern getaktet durch die Präsentation von lebenden Bildern mit Szenen aus dem Alten Testament und von Schauplatzwechseln innerhalb einer Bühnenarchitektur, die mehrere Spielstätten gleichzeitig bereit hielt. Innerhalb eines solchen Rahmens ließ sich mithin ein breites Spektrum von Temporalitätseffekten erzielen, das von maximaler Zerdehnung bis hin zu einer ebenso starken Komprimierung reichte.

Albert Dulk hat seinen Jesus der Christ merklich von diesem theatralen Operationsraum Oberammergaus her konzipiert⁶⁵ und ihn im Medium eines

- 62 Friedrich Pecht: Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen, München 1894, 6 f.
- So lauten die quellenbasierten Schätzungen der Ammergauer Alpen GmbH, nachzulesen auf der Seite: http://www.ammergauer-alpen.de/oberammergau/entdecken/Die-Passion-und-die-Passionsspiele/Spiele-und-Zuschauer [konsultiert am 01.09.2016].
- Vgl. die ausführliche Darstellung in Joseph Alois Daisenberger: Geschichte des Dorfes Oberammergau, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 20 (1859/61), 53-244, insbes. 211 ff.
- 65 Dass Dulk in seiner Replik auf die Rezension von Karl Lemke in einer Fußnote eigens darauf hinweist, das Passionsspiel in Oberammergau nicht selbst gesehen zu haben und daher dessen genaue Bühnenabmessungen nicht einschätzen zu können (Dulk, Ein Wort zur Selbstvertheidigung [Anm. 60], 603), ist einerseits seiner strategisch wenig trittsicheren Defensiv-Rhetorik geschuldet, illustriert aber zugleich, wie stark das Passionsspiel in den 1850er und 60er Jahren bereits zu einem Theatralitätsmodell geworden war.

Dramentexts, der sich ganz der Aufführung verpflichtet, zum Modell einer künftigen Volksbühne umgebaut.

Und auch die Dramaturgie des Stücks selbst ist ganz auf das Kommende ausgerichtet. Zwar hält sich Dulk bei seiner Stoffbehandlung treulich an die rationalistischen Narrateme Karl Heinrich Venturinis, naturalisiert also sämtliche Wunder und lässt den rein menschlichen Jesus am Kreuz nur einen - vom Essenerorden inszenierten - Scheintod sterben und den Jüngern anschließend mithin keinen Auferstandenen, sondern einen Überlebenden erscheinen. 66 Und doch griffe es zu kurz, das Stück allein als theatralisierte Volksaufklärung religionskritischer Provenienz zu lesen, die das fromme Ammergauer Spiel mit den eigenen überwältigungsästhetischen Mitteln zu schlagen sucht. Denn mit seiner Aufhebung von Kreuzestod und Auferstehung Jesu streicht der Dramatiker die Heilsgeschichte nicht einfach aus, sondern er lenkt sie in der Komposition seines Stücks auf die Ebene der Völkergeschichte um und nimmt die Ästhetik der kommenden Volksbühne für eine geschichtsphilosophische Eschatologie in Dienst:

Nachdem die ersten vier Handlungen von Jesus der Christ - »Rom und Juda«67, »Die Versuchung«68, »Der Messias«69 und »Die Tempelreinigung«70 überschrieben - die politische Situation Jerusalems und der zerstrittenen jüdischen Parteien unter römischer Besatzung entfaltet und die Liebe Magdalenas zu Jesus sowie dessen privates wie öffentliches Ringen mit der Rolle des Erlösers exponiert haben, beginnt mit der fünften Handlung - dem »Abendmahl«71 – das eigentliche Passionsgeschehen. 72 Die dramatische Gestaltung dieses Teils orientiert sich mit ihrer Fünfaktigkeit und der Kreuzigung als Peripetie im Mittelakt sichtlich am Tragödienaufbau, führt aber die großen Spannungsbögen der ersten vier Handlungen weiter und lässt sie in der (vermeintlichen) »Himmelfahrt«⁷³ des letzten Akts nur scheinbar zum Abschluss kommen. Zwar endet die letzte Szene der neunten Handlung mit dem Tod Jesu: Nachdem er

⁶⁶ Zum genauen Handlungsverlauf, seinen Anleihen an den romanhaften Leben Jesu und deren Transformation unter gattungspoetischen Vorzeichen vgl. Polaschegg, Das erste moderne Christusdrama (Anm. 21), 235-245.

Dulk SD, Bd. II, 9.

Ebd., 40.

⁶⁹ Ebd., 56.

⁷⁰ Ebd., 84.

⁷¹ Ebd., 120.

Die biblische Passionsperikope reicht von der Salbung in Bethanien bis zur Grablegung. Diese Text- bzw. Narrationsstrecke bildet auch den Rahmen für die Passionsoratorien.

⁷³ Dulk SD, Bd. II, 207.

den Jüngern in einer Luftspiegelung als in den Himmel aufsteigender Schatten erschienen ist, sinkt er entseelt seinem leiblichen Vater Joseph von Arimathia in die Arme, der das Geschehen mit den maximal entpathetisierten Worten »Er ist hin!«⁷⁴ quittiert. Doch Dulk lässt diesem heilsgeschichtsentleerten Finale eben noch ein »Nachspiel« folgen, das mit seinen zwölf Auftritten den Umfang eines weiteren, zehnten Akts besitzt. Zeitlich springt die dramatische Darstellung dabei um gut 60 Jahre in die historische Zukunft, nämlich mitten hinein in den jüdisch-griechischen Bürgerkrieg in Caesarea, der mit Episoden aus der Apostelgeschichte sowie mit der römischen Belagerung der jüdischen Festung Massada im Jahre 73 n. Chr. übereinander geblendet wird.⁷⁵ Im Zentrum steht jetzt ein jüdisch-griechisch-christlicher Konflikt, einmal mehr unter römischer Besatzung, der dem Apostel Jacobus das Leben kostet und im kollektiven Suizid der belagerten Juden kulminiert. Das Schlussbild zeigt den jüdischen Priester Gamaliel inmitten der blutüberströmten Toten stehen und die letzten Worte des Nachspiels als Gebet sprechen:

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 offenbaret! [...] Dann wirst Du, Herr, die Hülle weg thun, damit alle Völker verhüllet sind und die Decke, damit alle Heiden zugedeckt sind; denn Du, Herr hast es gesagt! Amen! (Der Vorhang fällt.)⁷⁶

Durch das direkte Zitat aus den Weissagungen des Propheten Jesaja im letzten Satz zusätzlich emphatisiert (Jes 25,7)⁷⁷, richtet Dulk die Dynamik seines gesamten Stücks an dessen bereits aufgeschobenem Ende also noch einmal ostentativ auf eine Zukunft aus, in der sich die ersehnte Erlösung der Völker erfüllen soll, während die Bühne der Gegenwart mit Leichen übersät ist. Die politischen Implikationen dieser Eschatologie sind schwer zu übersehen. Und wenn die kommende Erlösung hier unmittelbar vor dem Fall des Vorhangs in

die prophetische Metapher einer weggezogenen »Hülle« und »Decke« gefasst wird, dann schreibt sich eine metatheatrale Verheißung in die politische ein: Der Vorhang wird sich wieder heben und den Blick freigeben auf ein neues Geschichtstheater der Völker, dem das Oberammergauer Passionsspiel die Formatvorlage liefert und den entgrenzten Bühnenboden bereitet für die massentheatrale Vergegenwärtigung der großen historischen Stoffe.

Dulk selbst hat, wie erwähnt, das Passionsspiel-Format ausschließlich in Jesus der Christ dramaturgisch ausagiert. Doch Eduard Devrient ist sich angesichts der Oberammergauer Bühne, ihrem theatralen Möglichkeitsraum und ihrer Wirkungsästhetik sicher, das Paradigma eines Theaters »für die neue Zeit« gefunden zu haben, das er explizit als Volks- und als Geschichtstheater entwirft. »Das Geschichtsdrama«, so formuliert es Devrient programmatisch, »braucht ein Theater, wie die Griechen es hatten und wie die Ammergauer es haben. Und er konkretisiert mit Blick auf die personellen, räumlichen und zeitlichen Entgrenzungen dieser Bühne:

Eine verbreitete Anwendung des Ammergauer Passionstheaters würde die Schöpfung des großen geschichtlichen Schauspieles, das unseren Dramatikern vorschwebt, endlich verwirklichen [...]. 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.⁷⁹

Auf dieser passionstheatralen Bühne soll das Volk zum Protagonisten eines menschheitsgeschichtlichen Dramas werden, dessen Wirkungseffekte die zuschauenden Massen in die Kollektivdynamik mit einbeziehen. Die Passion als Gegenstand der Darstellung bildet dabei nur den symbolträchtigen Auftakt für die eigentlich angestrebte Dramatisierung weltgeschichtlicher Ereignisse und Prozesse in ihrer ganzen Länge und Breite. Selbstverständlich kann dieses »Theater der neuen Zeit«, um national wirksam zu werden, nicht auf Oberammergau bezogen bleiben, sondern muss den Rahmen ruraler Frömmigkeitspraxis in

79 Eduard Devrient: Das Oberammergauer Passionsspiel. Mit 6 in den Text gedruckten Illustrationen und einem Titelbild von F. Pecht [1851], Leipzig 1880, 39 f.

⁷⁴ Ebd., 232.

⁷⁵ Dulk legt im Personenverzeichnis seinen kreativen Umgang mit den historischen Ereignissen offen. Als »Zeit der Handlung« ist die »Herrschaft des Königs Herodes Agrippa in Palästina und des römischen Kaisers Claudius« angegeben, doch eine Fußnote stellt klar: »Die Kämpfe zwischen den Griechen und Juden in Cäsarea sind hier einige Jahre früher gesetzt, als sie stattgefunden haben.« Ebd., 234.

⁷⁶ Ebd., 266.

^{77 »}Und er wird auf diesem Berge die Hülle wegnehmen, mit der alle Völker verhüllt sind, und die Decke, mit der alle Heiden zugedeckt sind.« (Jes 25,7). Hier zit. n. Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Revidierter Text 1975, Stuttgart 1978.

⁷⁸ Das 1867 erschienene zweiteilige Historiendrama Konrad der Zweite ist in konventioneller Bühnenästhetik gehalten und steht eher den politischen Historientragödien des späten Gutzkow nahe, als dass es die Idee der »Volksbühne« weiterführt. Vgl. Albert Dulk: Konrad der Zweite, historisches Schauspiel in zwei Theilen, Leipzig 1867, in: Dulk SD, Bd. III, 3–225. Zu Gutzkows Dramatik vgl. Erich Fritscher: Karl Gutzkow und das klassizistische Historiendrama des 19. Jahrhunderts. Studien zum Trauerspiel Philipp und Perez, Tübingen 1996.

ganz andere Öffentlichkeitskontexte transponieren. Und Eduard Devrient weiß auch schon genau, wo das am besten gelingen kann: »Das Münchner Octoberfest ist vielleicht berufen, das erste große Geschichtstheater auszurichten.«⁸⁰

Bekanntlich ist das Oktoberfest dieser Berufung nicht gefolgt. Doch das bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass diese am Passionsspiel geschulten Entwürfe einer kommenden Volksbühne geschichtsdramatischer Provenienz bloße Zukunftsmusik geblieben wären. So dürfte die Geschichte der Theaterfestspiele im deutschsprachigen Raum ohne das dramentheoretisch transformierte Oberammergau als Paradigma schwer zu denken und noch schwerer zu schreiben sein. Auch die Genealogie von Max Reinhards Theater der 5 0000 oder der Berliner Volksbühne würde bei näherem Hinsehen wohl mindestens eine Passionsspiel-Station aufweisen. Und wenn Otto Devrient, der Sohn Eduards, während seiner Weimarer Intendanz seit 1876 nicht allein in jährlichen Wiederholungen Goethes gesamten Faust als »Mysterium in zwei Tagewerken« inszenierte,81 sondern 1883 in Jena sein Stück Luther. Historisches Charakterbild in siehen Abtheilungen sogar von den Jenenser Stadtbewohnern selbst als »Festspiel« zur Aufführung bringen ließ, 82 dann zeichnet sich die konkrete theatergeschichtliche und dramenästhetische Durchschlagkraft der Passions(spiel)faszination des 19. Jahrhunderts in aller Deutlichkeit ab. Anders formuliert: Das von Dulk im Medium des Passionsdramas prospektierte »Theater der neuen Zeit« ist um 1900 tatsächlich erschienen. Zu erwarten bleibt somit nur noch eine kommende Literatur- und Theaterwissenschaft, die sich dieser in jeder Hinsicht passionierten Geschichte widmet.83

⁸⁰ Ebd., 40-42.

⁸¹ Goethe's Faust. Für die Aufführung als Mysterienspiel in zwei Tagewerken eingerichtet von Otto Devrient (Musik von Eduard Lassen). Zum ersten Male aufgeführt zur Säkularfeier von Goethe's Ankunft in Weimar. Mit einer Einleitung, Karlsruhe 1877.

⁸² Luther. Historisches Charakterbild in sieben Abtheilungen von Otto Devrient. Ein Festspiel erstmalig im Herbste 1883 zur vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Luther's dargestellt von Bewohnern Jenas, mit Musik von L. Machts, Leipzig 1884 [EA 1883].

⁸³ Hoffnungsfroh stimmt das jüngst angelaufene DFG-Projekt Das Dorf Christi. Institutionstheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19.–21. Jh. (Leitung: Prof. Dr. Julia Stenzel, JGU Mainz / PD Jan Mohr, LMU München).



Band 8

Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert

Herausgegeben von Michael Gamper und Peter Schnyder

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft SPP 1688



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über «http://dnb.ddb.de» abrufbar.

> 1. Auflage 2017 Wehrhahn Verlag www.wehrhahn-verlag.de Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlagabbildung: Wilhelm **Tell : Guillaume Tell . Augsburg :** zu finden bey Gebrüder Klauber, [zwischen 178**8 und 1790]. Zentralbibliothek** Zürich, WGL 406, http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-41866 / Public Domain Mark Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-86525-598-3