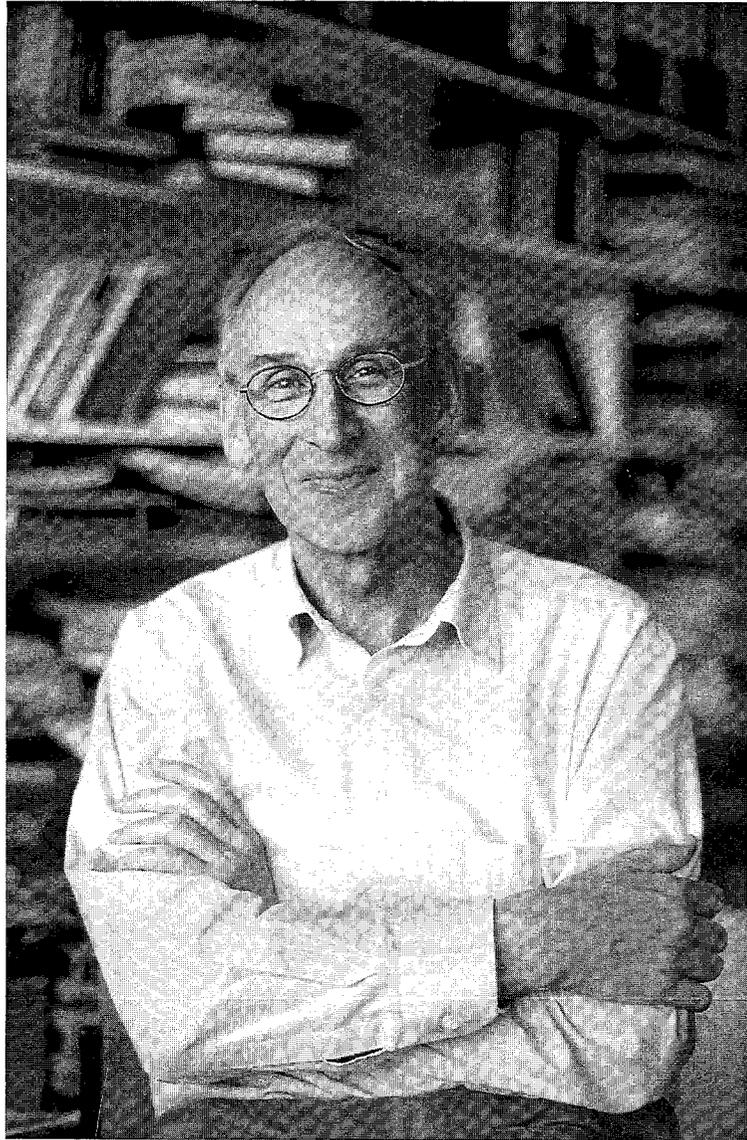


p 309283 000



Paul Sappler

»Texte zum Sprechen bringen«

Philologie und Interpretation

Festschrift für Paul Sappler

Herausgegeben von
Christiane Ackermann und Ulrich Barton
unter Mitarbeit von Anne Auditor und Susanne Borgards

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Allg
K
Sep 6



2133/09

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
2009

Ästhetik des Bösen
Die Herodesfigur im geistlichen Schauspiel
VON ULRICH BARTON UND KLAUS RIDDER

Mit seiner Theaterleidenschaft hat Herodes der Große schon immer Anstoß erregt: Als er, ein großer Freund der griechischen Kultur, ein Theater in Jerusalem bauen ließ, stieß das auf erbitterte Ablehnung vonseiten der jüdischen Bevölkerung.¹ Ähnlich war die Reaktion auf christlicher Seite, als Herodes, inzwischen selbst zur Theaterfigur geworden, die Bühne des liturgischen Dramas betrat. Und diese Reaktion ist durchaus verständlich, wenn man bedenkt, dass mit der Herodesfigur erstmals das Böse Einzug in das christliche Kultschauspiel hält,² das in seinem vermutlich frühesten Vertreter, der Osterfeier, zunächst nur Figuren wie den Engel und die drei Marien am Grab, dann auch Christus und die Apostel kannte.

Die Entstehung und Entwicklung des geistlichen Spiels lässt sich wohl am ehesten erklären aus einem zunehmenden Bedürfnis der Gläubigen nach subjektivem Mit- und Nachvollzug der heilsgeschichtlichen Ereignisse über Formen der Veranschaulichung und Vergegenwärtigung. Die sinnliche Teilnahme an den dargestellten Geschehnissen verbindet die Zuschauer zu einer Kultgemeinde, der auf diese Weise die Grundlagen ihres Glaubens und die religiösen Normen präsent und erfahrbar werden.³ Die Figuren des geistlichen Spiels sind Vermittlungsinstanzen, über die und mit

¹ Josephus, *Antiquitates Iudaicae*, XV,8,1 (hg. von Allen Wikgren, Cambridge (Mass.)/London 1963, S. 128), wobei Herodes nicht nur ein Theater für Schauspiele baute, sondern auch ein prächtig gestaltetes Amphitheater, was die jüdische Bevölkerung selbstverständlich noch weit mehr abgeschreckt haben dürfte als das Schauspieltheater. Vgl. Werner Weismann, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg 1972, S. 69 Anm. 1; Abraham Schalit, *König Herodes. Der Mann und sein Werk*, 2. Aufl., mit einem Vorwort von Daniel Schwartz, Berlin/New York 2001, S. 370f.

² Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg 1957, nennt Herodes den »ersten Theaterbösewicht der europäischen Bühne« (S. 235). Am meisten Beachtung hat die Herodesfigur in der anglistischen Forschung gefunden, da sie in den englischen Mystery Plays eine so herausragende Rolle spielt; vgl. Roscoe E. Parker, *The Reputation of Herod in Early English Literature*, in: *Speculum* 8 (1933), S. 59–67; Warren E. Tomlinson, *Der Herodes-Charakter im englischen Drama*, Leipzig 1934; David Staines, *To Out-Herod Herod: The Development of a Dramatic Character*, in: *The Drama of the Middle Ages. Comparative and Critical Essays*, hg. von Clifford Davidson u. a., New York 1982, S. 207–231; Carolyn Coulson-Grigsby, *Enacting Herod the Great's Diseased Spirit*, in: *Early Drama, Art, and Music Review* 23 (2001), S. 110–126. Den Herodes der französischen Mysterienspiele untersucht Isaak Sondheimer, *Die Herodes-Partien im lateinischen liturgischen Drama und in den französischen Mysterien*, Halle a. d. S. 1912. Eine Beurteilung aus gesamteuropäischer Perspektive unternimmt Miriam Anne Skey, *Herod the Great in Medieval European Drama*, in: *Comparative Drama* 13 (1979), S. 330–364.

³ Zum gottesdienstähnlichen Charakter der Spiele vgl. Ursula Schulze, *Formen der Repra-*

denen die Zuschauer am vergegenwärtigten Heilsgeschehen partizipieren: Mit den drei Marien entdecken sie das leere Grab und teilen mit ihnen die Osterfreude; mit Christus bzw. Maria erleiden sie die Passion. Das geistliche Spiel ist ein Medium der Partizipation an und Identifikation mit Figuren der Heilsgeschichte und wird, wie es immer wieder heißt, aufgeführt zu Ehren Gottes und zur Besserung der Menschen. Seine Intention liegt also auch, neben den religiös-kultischen Funktionen, in Belehrung und Normenvermittlung.

Normenvermittlung über literarische Identifikationsfiguren hat Hans Robert Jauss untersucht und dabei fünf Identifikationsmodelle unterschieden (assoziative, admirative, sympathetische, kathartische, ironische Identifikation).⁴ Die Normbildung kann bei allen Modellen in je spezifischer Weise scheitern, was an der »Grundambivalenz [...] aller ästhetischen Erfahrung«⁵ liegt: Gerade die ästhetische Erfahrung über Identifikation kann Normen besonders eindringlich vermitteln; zugleich besteht jedoch immer die Gefahr, dass der Rezipient am Ästhetischen hängenbleibt und die Norm, die dadurch vermittelt werden soll, gar nicht aufnimmt. Jauss geht in erster Linie von positiven Identifikationsfiguren aus, was auch sein Begriff »Held« nahelegt; Normen können jedoch auch über negative Figuren vermittelt werden, eben *ex negativo*; diese müssen dann aber auch als negative kenntlich gemacht werden, d. h. so, dass sich der Rezipient gerade nicht im positiven Sinn mit ihnen identifiziert; sie müssen als Anti-Identifikationsfiguren konzipiert sein, müssen beim Rezipienten Distanzierung statt Identifikation auslösen, also: statt admirativer Identifikation, bei der man zu dem Helden aufschaut, eine Distanzierung, in der eine Figur verächtlich oder lächerlich erscheint; statt sympathetischer Identifikation, bei der man mit einer positiv gezeichneten Figur fühlt und leidet, eine Distanzierung von einer etwa als unmenschlich grausam und bedrohlich gezeichneten Figur. Doch auch solche »Distanzierungsmodelle« sind stets von der Grundambivalenz ästhetischer Erfahrung geprägt. Wie wirkt sie sich bei ihnen aus? Hier dürfte das Hängenbleiben am Ästhetischen verhängnisvollere Konsequenzen haben als bei Vorbildfiguren.

Das soll im Folgenden an der besagten Herodesfigur untersucht werden, der ersten »Anti-Identifikationsfigur« des geistlichen Spiels. Damit man beurteilen kann, welche Art Anti-Identifikationsfigur den Spielschreibern mit Herodes vor Augen gestanden haben muss und welche Eigenschaften sie zu seiner Darstellung ausgewählt haben, gilt es zunächst nachzuzeichnen, mit welchen Mitteln der historische Herodes der Große zu einer negativen Exempel- und einer Symbolfigur des Bösen stilisiert wurde und welche Züge dabei besonders dominant sind.⁶

sentatio im Geistlichen Spiel, in: Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna vitrea 16), Tübingen 1999, S. 312–356, hier S. 327–330.

⁴ Hans Robert Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1991, S. 244–292 (»Ästhetische Identifikation – Versuch über den literarischen Helden«).

⁵ Ebd., S. 251.

⁶ Die Thematik des Bösen ist eines der am intensivsten bearbeiteten Gebiete in der Forschung zum geistlichen Spiel, wobei jedoch das Böse zumeist in Form des Teufels in den Blick

Grundlegend für die christliche Herodesdarstellung ist Mt 2,1–8 und 16–18: Als Herodes erfährt, dass Weise aus dem Morgenland nach Jerusalem gekommen sind, um den neugeborenen König der Juden anzubeten, erschrickt er, befragt die Schriftgelehrten und lässt heimlich die Weisen zu sich kommen; er schickt sie auf die Suche nach dem Kind mit der listigen Bitte, sie möchten wiederkommen und ihm verraten, wo das Kind sei, damit auch er dorthin gehen und es anbeten könne. Als sie jedoch nicht wiederkommen, gerät Herodes in Zorn und lässt alle Kinder unter zwei Jahren töten. Die entscheidenden biblischen Vorgaben für alle künftige Darstellung des Herodes sind seine Angst, seine List und Heuchelei sowie sein Zorn. Seine Angst zeigt ihn in menschlicher Schwäche; seine Tat, der Kindermord, dagegen erweist ihn als unmenschlich grausam.

Die zweite wichtige antike Quelle für das Herodesbild neben dem Matthäusevangelium ist der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus. Er behandelt Herodes gleich in zwei Werken und baut ihn in beiden zu einer Symbolfigur auf, einmal zu einer positiven, einmal zu einer negativen, je nach der Intention des jeweiligen Werkes. Mit dem 'Bellum Iudaicum' will Josephus zeigen, dass ein friedliches Zusammenleben von Juden und Römern möglich ist; Beweis dafür sei die über 30 Jahre lange Regierungszeit des Herodes, die eine Zeit des Friedens und Wohlstands gewesen sei; Herodes selbst wird als ehrlicher Mann, treuer Bundesgenosse Roms und von Gott begnadeter König dargestellt.⁷ »His virtutes are Graeco-Roman«, und griechisch verstanden sind auch seine Laster: »Herod resembles tyrants in Greek historiography«;⁸ dies beinhaltet, dass er tragisch-ambivalent wahrgenommen werden kann: »as a historiographical figure [he] bears many allusions and similarities to tragic heroes.«⁹ Ziel der 'Antiquitates Iudaicae' dagegen ist es, die Größe des jüdischen Glaubens vor Augen zu stellen und darzulegen, dass die Befolgung des mosaischen Gesetzes zu einem glücklichen Leben führt. Als warnendes Gegenbeispiel dafür dient Herodes: Seine Regierungszeit gilt hier als »Epoche des Verfalls der von Mose entworfenen staatlichen Ordnung«;¹⁰ er selbst erscheint niederträchtig und von zweifelhafter Herkunft. Sein qualvolles Ende, das Josephus in allen Einzelheiten beschreibt, ist nur die gerechte Strafe für seine ständigen Übertretungen des mosaischen Gesetzes. »Herod's misfortunes, viewed more as self-inflicted in the B[ellum] J[udaicum],

genommen wird, derjenigen Figur also, die die Zuschauer selbst in ihrer alltäglichen Lebenswirklichkeit betraf; vgl. Walter Haugs Forschungsüberblick und seine Stellungnahme dazu: Rainer Warning, Friedrich Ohly und die Wiederkehr des Bösen, in: Walter Haug, Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 650–663. Da es die Zuschauer im Fall Herodes mit einer Form des Bösen zu tun haben, die ihnen nicht unmittelbar in ihrer Alltagswirklichkeit, sondern nur im Rahmen der Aufführung begegnen konnte, dürften hier ganz eigene, vornehmlich ästhetisch-theatralische Aspekte des »Bösen auf der Bühne« in den Blick kommen.

⁷ Manuel Vogel, Herodes. König der Juden, Freund der Römer, Leipzig 2002, S. 15 f.

⁸ Tamar Landau, Out-Heroding Herod. Josephus, Rhetoric, and the Herod Narratives, Leiden/Boston 2006, S. 194.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vogel [Anm. 7], S. 17.

become an example for the ways divine retribution works.«¹¹ Unter dem übermächtigen Einfluss der biblischen Darstellung halten sich die mittelalterlichen Bearbeiter naheliegenderweise an das negative Herodesbild, wie Josephus es in den 'Antiquitates' zeichnet.

Interessant ist, dass Josephus den bethlehemitischen Kindermord nicht erwähnt, obwohl er in seine tendenziöse Darstellung bestens hineingepasst hätte. Die Forschung geht überwiegend davon aus, dass der Kindermord gar nicht stattgefunden hat.¹² Für die christliche Überlieferung ist er jedoch das entscheidende Charakteristikum des Herodes, und wenn etwa die 'Legenda Aurea' dann sein Leben nach den Vorgaben bei Josephus nachzeichnet,¹³ markiert hier nun der Kindermord den entscheidenden Wendepunkt in seiner Herrscherlaufbahn: Von da an vollzieht sich an ihm die Bestrafung durch Gott bis hin zu seinem unseligen Ende. Ließ sich der historische Herodes hinter Josephus' tendenziöser Darstellung ohnehin nurmehr erahnen, verschwindet er nahezu völlig, wenn seine Biographie ganz unter das Zeichen einer Tat gestellt wird, die er womöglich gar nicht begangen hat. Nun erst jedoch hat Herodes seine im christlichen Sinne wahre Biographie bekommen. Sie erweist ihn als Exempel für die Bestrafung des Gottlosen.

Als Negativexempel erscheint Herodes auch in theologischen Schriften seit den Kirchenvätern:¹⁴ Sein Wüten gegen den Gottessohn ist für Gregor den Großen (540–604) Zeichen seiner geistigen Blindheit;¹⁵ auf sie lässt sich auch seine Angst zurückführen, die Augustinus (354–430) in seinen Predigten immer wieder betont.¹⁶ Hochmut, Neid, Jähzorn, Eitelkeit werden als feste Wesensmerkmale des Herodes tradiert. Von Zorn und Neid sei er laut Johannes Chrysostomus (347–407) wie von Dämonen getrieben worden.¹⁷ Der Teufel selbst habe ihn, so Origenes (185–254), zum Kindermord angestiftet.¹⁸ Auch Petrus Chrysologus (ca. 380–451) sieht den Teufel durch Herodes hindurchwirken und damit diesen als ein Werkzeug des Teufels.¹⁹ Noch weiter geht Leo der Große (ca. 400–461), wenn er sagt, Herodes sei der Teufel selbst.²⁰ Auch für Isidor von Sevilla (560–636) verkörpert Herodes die *diaboli forma*.²¹ Diesen Auslegungen zufolge *handelt* Herodes nicht nur unmenschlich, er *ist* schon gar kein Mensch mehr.

¹¹ Landau [Anm. 8], S. 198.

¹² Vgl. Vogel [Anm. 7], S. 327–331; vorsichtiger Schalit [Anm. 1], S. 648 f. Anm. 11.

¹³ Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, X: De innocentibus (hg. von Giovanni Paolo Maggioni, 2., durchges. Aufl., 2 Bde., Florenz 1998, Bd. 1, S. 97–102).

¹⁴ Vgl. Miriam Anne Skey, Herod the Great in Medieval Art and Literature, Diss. Oxford 1976, S. 30–60.

¹⁵ Homilia in Evangelia X, PL 76, Sp. 1111.

¹⁶ Sermo CXCIX: 'In Epiphania Domini, I', PL 38, Sp. 1027; Sermo CC: 'In Epiphania Domini, II', PL 38, Sp. 1029; Sermo CCII: 'In Epiphania Domini, IV', PL 38, Sp. 1033.

¹⁷ Johannes Chrysostomus, Kommentar zum Evangelium des Heiligen Matthäus, übers. v. P. Johannes Chrysostomus Baur, 1. Bd., Kempten/München 1915, IX. Homilie, S. 146.

¹⁸ Origenes, Contra Celsum, hg. von Paul Koetschau, Leipzig 1899, I, 61.

¹⁹ Sermo CL: 'De Fuga Christi in Aegyptum', PL 92, Sp. 601.

²⁰ Sermo XXXVI: 'In Epiphaniae Solemnitate, VI', PL 54, Sp. 254C.

²¹ Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae, PL 83, Sp. 118.

Hrabanus Maurus (ca. 780–856) nennt Herodes, den Christusverfolger, Typus aller späteren Christenverfolger.²² Gerhoch von Reichersberg (ca. 1092–1169) spannt typologische Beziehungsnetze zwischen Herodes und anderen Tyrannen wie dem Pharaon und Nero; zusammen gelten sie als verschiedene Antichristen oder als Vorläufer des einen Antichrist am Ende der Zeit.²³

Der historische Herodes der Große wird in der christlichen Überlieferung zu einem Negativexemplum für die Todsünden Hochmut, Neid und Jähzorn, für Angst als geistige Blindheit, für Gottlosigkeit und Teufelsbesessenheit, ja zum Teufel selbst sowie zu einem Glied des Corpus Antichristi. In seinem Zorn und seiner Grausamkeit erscheint er bedrohlich, in seiner Angst und seiner Verblendung verächtlich. Mit Herodes betritt demnach eine durch und durch negativ, anti-admirativ und anti-sympathetisch gezeichnete Figur die 'Bühne' des geistlichen Spiels.

Die Herodesfigur hat ihren Platz in Spielen des Weihnachtszyklus, insbesondere denen zum Tag der Unschuldigen Kinder am 28. Dezember (Ordines Rachelis) sowie zum Dreikönigstag (Officia Stellae).²⁴ Die ältesten überlieferten Officia Stellae stammen aus dem 11. Jahrhundert, und einige von ihnen weisen bereits Herodesszenen auf, in ganz unterschiedlich breiter Ausgestaltung. Wie gesagt, ist Herodes wohl die erste Bösewicht- oder Anti-Identifikationsfigur des geistlichen Spiels. Damit markiert er einen entscheidenden Bruch in der Tradition dieser auf andächtige Identifikation und Anbetung ausgerichteten Theaterform, denn er verändert die theatrale Situation grundlegend: Mit seinem Erscheinen sind die vorgeführten Figuren und Handlungen nicht mehr fraglos verehrungs- und anbetungswürdig, so dass die Zuschauer sich einfach 'gut-gläubig' und unreflektiert dem Miterleben der Geschehnisse anvertrauen dürften; stattdessen sind sie nun gefordert, selbst zu differenzieren zwischen 'guten' und 'bösen' Figuren und damit auch die jeweils entsprechende Rezeptionshaltung (Verehrung bzw. Abscheu) einzunehmen. Dadurch verwandelt sich das liturgische Drama noch lange nicht in 'Kunsttheater', aber das dargestellte Geschehen rückt doch in eine gewisse Distanz von den Zuschauern, eine Distanz, die Reflexion und Urteil des Rezipienten möglich und auch nötig macht; das Schauspiel wird ästhetisch 'anspruchsvoller'.

Damit die Zuschauer diesem Anspruch gerecht zu werden vermögen, muss die 'böse' Figur so dargestellt werden, dass sie als böse erkannt werden kann. Mit welchen Mitteln also inszenieren die Spiele Herodes als Anti-Identifikationsfigur?

²² PL 107, Sp. 765.

²³ Vgl. dazu Fritz Peter Knapp, Herodes als Antichrist im Lambacher Freskenzyklus, bei Gerhoch von Reichersberg und im 'Benediktbeurer Weihnachtsspiel', in: Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200. FS Ursula Hennig, hg. von Annegret Fiebig und Hans-Jochen Schiewer, Berlin 1995, S. 137–162, hier S. 145–147.

²⁴ Zu den Dreikönigsspielen allgemein vgl. Norbert King, Mittelalterliche Dreikönigsspiele. Eine Grundlagenarbeit zu den lateinischen, deutschen und französischen Dreikönigsspielen und -spielszenen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Freiburg (Schweiz) 1979.

Die Herodesszenen konstituieren sich und beziehen ihre dramatische Wirkung aus der Entgegensetzung des scheinbar mächtigen, jedoch unterliegenden weltlichen Herrschers Herodes und des ohnmächtig in einer Krippe liegenden, schließlich aber triumphierenden Christuskindes. Dieser Kontrast wird dadurch ausgespielt, dass Herodes von einem prächtigen Hofstaat aus Dienern und Soldaten umgeben wird. So lässt sich seine Macht in ihrer ganzen Eitelkeit und (wenn auch erfolglosen) Bedrohlichkeit zeigen. Gerade hierin liegt die Spannung der Herodesszenen, und je bedrohlicher Herodes erscheint, als desto größerer Triumph kann Christi Sieg über den Tyrannen empfunden werden. Herodes' Bedrohlichkeit wird oftmals auch gestisch augenfällig gemacht: In einigen *Officia Stellae* schwingt er ein Schwert in der Luft herum, einmal nach der Verabschiedung der Magi (Fleury),²⁵ einmal nach seinem Kindermordbefehl (Freising);²⁶ in der Feier von Montpellier besteht dieser Befehl sogar allein aus der Geste des Schwertschwingens.²⁷ In der Bilsener Feier wirft er bei seinem Wutanfall Schwerter zu Boden und bedroht die Magi während der Befragung mit seinem Zepter oder einem Knüppel.²⁸ Eine andere Geste, die ihn vollends als verworfenen Gottesfeind kenntlich macht, findet sich in den Feiern von Freising, Fleury, Montpellier und in einem süddeutschen Spielfragment: In der Schriftgelehrtenzene nimmt Herodes die prophetischen Bücher, d. h. mindestens einen Teil der Heiligen Schrift, und schleudert sie in seinem Zorn zu Boden.²⁹ Eine wirklich unerhörte Geste, zumal die Aufführung im Kirchenraum stattfindet!

Nun machen fatalerweise gerade diejenigen Mittel, durch die Herodes, der Tradition gemäß, negativ dargestellt und distanziert werden soll, ihn als Theaterfigur für den Rezipienten attraktiv:

Da ist zunächst die prächtige Erscheinung des Herodes mitsamt seinem ihm ergebenden Hofstaat; freilich wird dieser höfisch-weltliche Bereich allein deswegen so aufwendig inszeniert, damit seine Eitelkeit und Verworfenheit erwiesen werden können, aber im Rahmen des Mediums Schauspiel gibt er den Zuschauern einfach mehr zu sehen, ist performativ wirkungsvoller als das Kind in der Krippe. Zugleich lässt die Größe seines Hofes ihn selbst als um so bedrohlicher erscheinen, und gerade seine Bedrohlichkeit erzeugt dramatische Spannung.

Schon bei Matthäus ist Herodes als Heuchler gekennzeichnet, wenn er vor den Weisen behauptet, er wolle das Kind anbeten, und als Heuchler ist er die Schauspie-

²⁵ Ordo ad representandum Herodem von Fleury (13. Jh.), in: Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford 1962, Bd. 2, S. 84–89, hier S. 88: *Herodes et Filius minentur cum gladiis*.

²⁶ *Officium Stellae* von Freising (11. Jh.), ebd., S. 92–97, hier S. 97: *Rex gladium versans*.

²⁷ *Officium Trium Regum* von Montpellier (12. Jh.), ebd., S. 68–72, hier S. 72: *Herodes accepit gladium librans hac et illac reddat a quo sumpsit*.

²⁸ Ordo Stelle von Bilsen (12. Jh.), ebd., S. 75–80, hier S. 77: *Ira tumens gladios sternens*, und S. 78: *rex fuste minando*.

²⁹ Freising [Anm. 26], S. 95: *Et proiciat librum*; Fleury [Anm. 25], S. 87: *Herodes, visa prophetia, furore accessus, proiciat librum*; Montpellier [Anm. 27], S. 71: *Herodes prospiciens in libro prophetie iratus proiciat*; süddt. (Meyers) Weihnachtsspielfragment (12. Jh.), ebd., S. 448 f., hier S. 449: *ille longe a se debet eum [sc. librum] proicere*.

ler-Figur par excellence: Der Böse spielt sich als den Guten, aber so, dass die Zuschauer dieses Spiel durchschauen; auf diese Weise gewinnt das liturgische Drama – allein schon durch die Aufnahme einer Figur, der das Schauspielerische von vornherein eingeschrieben ist – eine bis dahin nicht gekannte Doppelbödigkeit und Reflexivität; die Herodesszenen bieten die dramatisch reizvolle Möglichkeit eines Spiels im Spiel, und die Zuschauer, die mehr wissen als die Weisen, werden nolens volens sogar zu Komplizen des Bösen.

Fest zum tradierten Bild von Herodes gehört seine Eigenschaft, von Affekten, insbesondere Angst und Zorn, beherrscht zu sein, und gerade sein Zorn wird in den Spielen gestisch-performativ erfahrbar gemacht, wenn er Schwerter schwingt oder zu Boden schmettert; solche Gesten beleben höchst eindrucksvoll die theatrale Darstellung, ebenso wie das zornige Niederwerfen der Heiligen Schrift. Bei diesem performativen Akt kommt noch etwas hinzu, was über die bloß ästhetische Lust am Schauspiel hinausgeht: Der Zuschauer kann hier miterleben, wie die für ihn religiös verbindliche Schrift einmal schmähdlich zu Boden geschleudert wird, und angesichts solcher Darstellung des Ordnungsbruches eine subversive Freude empfinden. Die Möglichkeit der Subversivität ergibt sich aus der Beschaffenheit theatraler Darstellung selbst: Der Darsteller ist immer zugleich als er selbst sinnlich-leiblich präsent und, als *Rollen*träger, Repräsentant eines anderen; als Darsteller steht er auf derselben Ebene, in derselben Wirklichkeit und Präsenz wie der Zuschauer,³⁰ und für beide gelten dieselben Normen; in seiner Rolle aber können ihm Normbrüche erlaubt und vorgeschrieben sein. Diese Normbrüche finden, indem sie spielerisch re-präsentiert werden, immer in der dem Darsteller und dem Zuschauer gemeinsamen sinnlich-leiblichen Wirklichkeit statt, erhalten also eine, wenn auch durch den theatralen Rahmen limitierte, Präsenz; der Zuschauer kann für den Augenblick der Performanz diese Limitation ignorieren und sich insgeheim an der Darstellung des Normbruches selbst erfreuen.³¹ Dasselbe gilt, ganz unmittelbar und dadurch in noch höherem Maße, für den Darsteller: Er hat die Erlaubnis, den Normbruch selbst leibhaftig zu vollziehen. Der Gläubige, der Herodes zu spielen hat, wirft als Darsteller die Heiligen Schriften hier und jetzt tatsächlich zu Boden;³² er verwirklicht das ›Böse‹ hier und jetzt im Augenblick und im Rahmen der theatralen Performanz. So gesehen, ist Gerhochs von Reichersberg Sorge vielleicht gar nicht so unberechtigt:

³⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, insbes. S. 240–261.

³¹ Fischer-Lichte, ebd., S. 257, nennt diesen Vorgang das »Umspringen« der Zuschauerwahrnehmung von der Repräsentation zur Präsenz des Schauspielers (wie es umgekehrt genauso möglich ist).

³² Auch wenn, wie zu vermuten, die geworfenen Schriften nur ›Theaterrequisiten‹, nicht die ›echten‹ biblischen Bücher sind, so *bedeuten* sie diese doch im Rahmen der Aufführung. Bedingung für die Subversivität der Darstellung wäre also, dass man zwar die ›Zeichenhaftigkeit‹ des Schauspielers absichtlich außer acht lässt, sich dafür aber derjenigen des Requisits immer bewusst bleibt.

Was Wunder also, wenn diejenigen, die jetzt in ihren Spielen den Antichrist oder Herodes nachahmen, dieselben nicht, wie es ihre Absicht ist, nur vorspiegeln, sondern in Wirklichkeit darbieten, steht doch ihr loser Lebenswandel dem Antichrist ohnehin nahe genug? [...] Und wer kann wissen, ob sie nicht auch die übrigen Nachahmungen wie die Darstellung des Antichrist, die Teufelsmasken, den Wahnsinn des Herodes in Wirklichkeit darbieten? Wie nämlich der Weise ganz richtig sagt, dass ein Gottloser, wenn er flucht, sich selbst zu einem Teufel verflucht, so kann man folgerichtig genauso gut sagen, dass ein Gottloser, wenn er den Teufel oder eines seiner Glieder nachahmt, sich selbst darstellt.³³

Diese Sorge äußert Gerhoch in seiner um 1162 verfassten Schrift 'De investigatione Antichristi', in der er die verschiedenen historischen und gegenwärtigen Ausgestaltungen des Antichrist aufzudecken sucht. Gerhoch stellt hier eine Identität von Darsteller und Rolle fest, die sich gerade bei negativen Rollen verhängnisvoll auswirken muss. Er ignoriert damit den Spielcharakter von Theater, schon allein deshalb, weil für ihn jede Form von Theater überhaupt ein Werkzeug des Teufels bzw. des Antichrist ist. Liturgische Dramen verwandelten die Kirche in ein Theater und seien Götzen- und Teufelsdienst. In Figuren wie Herodes und Antichrist zeigt sich Theater demnach unmaskiert als das, was es ist: die Wirklichkeit des Bösen. Das geht sehr weit und mag auch für Gerhochs Zeit eine Extremposition in der Bewertung des liturgischen Dramas sein; dennoch muss man sagen, dass gerade der Spielcharakter des inszenierten Geschehens sowohl den Darstellern als auch der zuschauenden Gemeinde eine subversive Freude und Lust an den vorgeführten »bösen« Handlungen, am Bruch der gültigen Ordnung erlaubt. Das »Böse« wird tatsächlich, zumindest im Rahmen des Spiels, Wirklichkeit, und es liegt am Darsteller bzw. Zuschauer, wie weit er sich auf diese Wirklichkeit einlässt bzw. mit welcher Einstellung er sie wahrnimmt.

So radikal Gerhochs Meinung auch sein mag, immerhin zeigt sich in seinen Äußerungen ein Gefühl für das Prekäre des geistlichen Schauspiels, gerade der Darstellung des Bösen. Den gefährlichen Reiz, der vom Bösen, insbesondere von der Herodesfigur ausgeht, hat er schon früh miterlebt: In seinem 'Tractatus in psalmos', geschrieben noch vor 1120, erinnert er sich voller Missbilligung, dass während seiner Domschulmeisterzeit in Augsburg die Mönche dort sich nicht ins Dormitorium oder ins Refektorium bewegen ließen »außer an sehr seltenen Festtagen, hauptsächlich solchen, an denen Herodes, der Verfolger Christi, oder der Kindermord zur Aufführung gebracht wurden«³⁴ neben anderen, nicht näher genannten Spielen. Nicht die erbaulichen Elemente des Weihnachts- bzw. Dreikönigsspiels, z. B. die Geburt des

³³ *Quid ergo mirum si et isti nunc Antichristum vel Herodem in suis ludis simulantes eosdem non, ut eis intentioni est, ludicro mentiuntur sed in veritate exhibent, utpote quorum vita ab Antichristi laxa conversatione non longe abest? [...] Et quis scire potest, an et cetera simulata Antichristi scilicet effigiem, daemonum larvas, Herodianam insaniam in veritate non exhibeant? Sicut enim in veritate a sapiente dicitur, quia maledicens impius diabolum maledicit se ipsum, ita consequenter dici ab eadem veritate potest, quod impius effigians diabolum vel ejus membrum effigiat vel exhibet se ipsum* (zitiert nach: Bernd Neumann, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, 2 Bde. (MTU 84, 85), München 1987, Bd. 2, S. 888f., Nr. 3726).

³⁴ [...] *exceptis rarissimis festis, maxime, in quibus Herodem repraesentarent Christi persecutorem, parvulorum interfectorem seu ludis aliis aut spectaculis quasi theatralibus exhibendis comportaretur symbolum ad faciendum convivium in refectorio* (ebd., S. 887f., Nr. 3725).

Erlösers oder die Anbetung der Könige, werden erwähnt, sondern ausdrücklich die grausamen: Herodes in der Eigenschaft als *persecutor* und der Kindermord. Darauf kam es den Mönchen an, obwohl gerade diese Elemente nicht die eigentliche Botschaft der an jenen *rarissimis festis* aufgeführten Spiele waren.³⁵

Hier, zu einem so frühen Zeitpunkt in der mittelalterlichen Theatergeschichte bereits, lässt sich ein Auseinandergehen von Intention – Feier des jeweiligen Festtages durch eine erbauliche und belehrende Aufführung – und Wirkung der Spiele greifen, ein Auseinandergehen der intendierten Distanzierung einer Figur und ihrer tatsächlichen ästhetischen Anziehungskraft: Wie oben gezeigt, machen gerade die inszenatorischen Mittel, die Herodes als den Bösen vom Gläubigen distanzieren sollen, ihn für den Zuschauer ästhetisch interessant. In der Herodesfigur prallen zum ersten Mal in der Geschichte des geistlichen Schauspiels das, was man glauben soll – und dies wollen die Feiern ja vermitteln –, und das, was man sieht und sehen will, unvereinbar aufeinander. In einer negativen Figur wie Herodes muss die innere Spannung der Gattung »liturgisches Drama« offensichtlich werden. Sie ergibt sich aus der Grundambivalenz des Ästhetischen, das zwar zur eindringlichen Vermittlung der normativen Grundlagen einer Kultgemeinschaft erforderlich ist, das aber darin ein nicht zu bändigendes Eigenleben führen kann. Diese Problematik wird gerade bei der Darstellung einer negativen Figur um so gefährlicher. Denn wenn, nach Jauß, die Normvermittlung über Identifikationsfiguren scheitert, weil der Rezipient an deren ästhetischer Erscheinung hängenbleibt, dann liegt darin nichts Schlimmeres, als dass er eben die Norm nicht aufnimmt; gravierender wirken sich das Hängenbleiben am Ästhetischen und das Scheitern der Normvermittlung bei Anti-Identifikationsfiguren aus, denn hier findet der Rezipient mindestens ästhetisches Gefallen an Handlungen, die die gewünschten Normen gerade brechen.

Nicht viel später als Gerhoch geht auch Herrad von Landsberg in ihrem 'Hortus Deliciarum' (um 1175 vollendet) auf diese Problematik der Vermittlung ein: Die Kirchenväter hätten vorgeschrieben, durch welche Kultbräuche man der Suche der Weisen nach Christus, der Wildheit und arglistigen Bosheit des Herodes, des Kindermordes, des Kindbettes Marias, des Engels, der die Weisen vor Herodes warnt, so gedenken solle, dass der Glaube des Gläubigen vergrößert, die göttliche Gnade stärker verehrt und sogar der Ungläubige zur Frömmigkeit gereizt werde. Aber

was [geschieht] heutzutage? Was wird zu unserer Zeit in einigen Kirchen getrieben? Nicht religiöse Vorschrift, nicht der Gegenstand göttlicher Verehrung und Anbetung werden dargestellt, sondern jugendliche Zügellosigkeit von Gottlosigkeit und Ausschweifung. Das geistliche Gewand wird gewechselt, der Soldatenstand eingeführt, so dass kein Unterschied mehr besteht zwischen Priester und Soldaten; das Haus Gottes wird in Unordnung gebracht durch die Vermischung von Laien und Klerikern, es herrschen Gelage, Trunkenheit, Possen-

³⁵ Wie sehr Herodes ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, lässt sich auch daran erkennen, dass die Dreikönigsfeiern von Palermo (13. Jh.; in: Young [Anm. 25], Bd. 2, S. 59–62) und Fleury [Anm. 25] in der jeweiligen Handschrift nicht als 'Officium Stellae' o. ä. bezeichnet werden, sondern als 'Ordo ad representandum Herodem' bzw. 'Versus ad Herodem faciendum' – die Spiele definieren sich über Herodes!

reißereien, böse Scherze, gefällige Spiele, Waffelärm, es ist eine einzige Ansammlung von Vergnügungen, ein zuchtloses Ausschweifeln aller Eitelkeiten.³⁶

Herrad kritisiert hier vermutlich weniger theatrale Darstellungen an sich als die Zügellosigkeit, in die sie leicht ausarten können, und wenn man ihre Beschreibung solcher Zügellosigkeit betrachtet (Soldaten, Waffelärm, böse Scherze), dann kann man sich des Eindrucks schwer erwehren, dass sie gerade die Herodesszenen im Auge hat, zumal sie explizit von den Bräuchen des Dreikönigstages spricht. In solchen Spielen »werden Gott und die geistliche Ordnung entehrt, der Nächste nicht erbaut, der Ungläubige zum Bösen verführt.«³⁷ Es wird also gerade das Gegenteil dessen erreicht, was durch das Gedenken jener Ereignisse angestrebt werden soll. Daher plädiert Herrad dafür, »lieber durch Lesung der Evangelien ins Gedächtnis zu rufen, was bei der Geburt Christi geschah, als durch derartige Spiele die Grundlagen des Glaubens aufzulösen.«³⁸ Es sei also für den Glauben förderlicher, die Ereignisse wie z. B. Herodes' Untaten durch eine *evangelica lectio* zu vermitteln als sie szenisch darzustellen, d. h. auf die ästhetische Erfahrung vorsichtshalber zu verzichten, um so der Gefahr ihrer Ambivalenz zu entgehen.

Ähnlich scheint sich Papst Innozenz III. um 1234 in einem Dekret gegen das Schauspiel und für die Predigt auszusprechen: Statt an den Festtagen der Weihnachtszeit das Volk durch Predigt zu besänftigen, zögen Geistliche vor dessen Augen die priesterliche Würde in den Schmutz durch mimisch dargestellte schamlose Rasereien; dieser Brauch solle aus den Kirchen ausgetrieben werden.³⁹ Es ist jedoch nicht eindeutig klar, ob dieses Dekret auf liturgische Weihnachtsfeiern im engeren Sinne zielt oder auf karnevaleske Erscheinungsformen wie z. B. das Narren- oder Knabenbischöfifest (*festum stultorum*, *festum asinorum* o. ä.);⁴⁰ vielleicht eben deswegen und

³⁶ *Quid nunc? Quid nostris agitur in quibusdam ecclesiis temporibus? Non religionis formula non divinae venerationis et cultus materia sed irreligiositatis dissolutionis exercetur iuvenilis lascivia. Mutatur habitus clericalis, incohatur ordo militaris, nulla in sacerdote vel milite differentia, domus Dei permixtione laicorum et clericorum confunditur, commessationes, ebrietates, scurrilitates, ioci inimici ludi placesibiles armorum strepitus, ganeorum concursus omnium vanitatum indisciplinatus excursus* (Neumann [Anm. 33], S. 895, Nr. 3733).

³⁷ *clericalis ordo Deus exhonatur proximus non edificatur, incredulus scandalizatur* (ebd.).

³⁸ *Beatos igitur ecclesiae principes spirituales dixerim qui talia prohibenda malunt evangelica lectione quae in ortu Christi gesta sunt ad memoriam revocare quam huiusmodi spectaculis fundamenta fidei resolvere* (ebd.).

³⁹ *in aliquibus anni festivitatibus, quae continue natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri ac subdiaconi vicissim insaniae suae ludibria exercere praesumunt, per gesticulationem suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, quem potius illo tempore verbi Dei deberent praedicatione mulcere. [...] mandamus, quatenus [...] ludibriorum consuetudinem [...] curetis e vestris ecclesiis [...] extirpare* (ebd., S. 870, Nr. 3694).

⁴⁰ Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 3 Bde., Halle a. d. S. 1911, Bd. 1, S. 94, vermutet letzteres, hält aber für möglich, dass »Rigoristen vom Schlage Gerho[c]hs die Verbote auch auf die Dramen des Weihnachtszyklus ausgedehnt wissen wollten« (S. 95). Zum Knabenbischöfifest vgl. Michael Straeter, *Knabenbischöftum und geistliches Spiel des Mittelalters*, in: 'Et respondeat'. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters. FS Johan No-

um Missverständnissen vorzubeugen, hat Bernard de Botone 1263 ihm folgende Glosse angeschlossen:

Nicht jedoch ist dadurch verboten, die Krippe des Herrn, Herodes, die Weisen darzustellen, auch nicht, wie Rachel ihre Söhne beweint, und sonstiges, was jene Festtage betrifft, an die hier erinnert werden soll, weil derartiges die Menschen eher zu Erschütterung hinführt als zu Zügellosigkeit oder Begierde, wie man an Ostern das Grab des Herrn und anderes darstellt, um zur Andacht anzureizen.⁴¹

Nicht allein bedeutet dieser Zusatz eine ausdrückliche Befürwortung des geistlichen Spiels von höchster kirchlicher Stelle, er weist auch ebenso ausdrücklich Bedenken wie diejenigen Herrads und Gerhochs zurück: Die Weihnachtsspiele, namentlich die Herodes- und Kindermordszenen, führten gerade nicht zu Ausschweifungen (es fällt das Wort *lascivia*, wie bei Herrad), im Gegenteil: gerade diese Szenen erregten bei den Zuschauern den positiv bewerteten Affekt *compunctio* – hier wohl am ehesten zu verstehen als »Erschütterung«,⁴² wobei über die zweite, gerade im religiösen Kontext vorherrschende Bedeutung »Reue«, »Zerknirschung«, die hier bezüglich der Rezeptionshaltung gegenüber den Kindermordszenen weniger passend erscheint, immerhin der religiöse Charakter dieses Affekts mit anklingt. In jedem Fall wird den Herodes- und Kindermordszenen ein besonders hoher Wirkungsgrad darin bescheinigt, die Zuschauer emotional zu packen und mitzureißen und sie damit in die dargestellte Heilsgeschichte hineinzuziehen – also genau die Funktion des geistlichen Spiels zu erfüllen, vergleichbar dem Osterspiel, das als wohl unproblematisches Vergleichsobjekt genannt wird. Gerade die sinnliche, die Emotionen ansprechende Darstellung in Gestalt des Schauspiels vermag das zu leisten, und die Herodesfigur sowie die Herodeshandlung werden als besonders emotionalisierende Elemente hervorgehoben.

Nichts könnte die Ambivalenz des Ästhetischen deutlicher bekunden als dieser Gegensatz zwischen der päpstlichen Stellungnahme zugunsten der theatralen Darstellung des Bösen und Grausamen, wie sie sich in Herodesfigur und -handlung konzentriert, und Gerhochs und Herrads Bedenken gegen die Inszenierung des Bösen. Für beide Seiten ist Herodes der Bezugspunkt in ihrer Befürwortung bzw. Ablehnung des geistlichen Spiels. Die Herodesfigur versinnbildlicht sowohl die Grundambivalenz des Ästhetischen als auch die innere Problematik und Ambivalenz des Mediums geistliches Schauspiel.

wé, hg. von Katja Scheel (Mediaevalia Lovaniensia, Series I/Studia XXXII), Leuven 2002, S. 176–194.

⁴¹ *Non tamen hoc prohibetur representare presepe Domini, Herodes, Magos et qualiter Rachel plorat filios suos, et cetera, que tangunt festivitates illas de quibus hic fit mentio, cum talia potius inducant homines ad compunctionem quam ad lasciviam vel voluptatem, sicut in Pasca sepulchrum Domini et alia representantur ad devotionem excitandam* (Neumann [Anm. 33], S. 870, Nr. 3694).

⁴² *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, begr. von Paul Lehmann und Johannes Stroux, hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. II: C, München 1999, Sp. 1125, s. v. »compunctio«: II. B »affectus, commotio – Ergriffenheit, Rührung, Erschütterung«.

Dass Herodes' Sprengkraft bis ins Spätmittelalter hinein wirksam bleibt, bezeugt Gottschalk Hollen (ca. 1411–1481), Prediger und Lektor im Osnabrücker Augustinerkloster, in seinem 54. Sermo mit Bezug auf das oben genannte päpstliche Dekret. Hier führt er aus, dass von kirchlicher Seite aus solche Spiele erlaubt seien, die »die Passion Christi darstellen oder wie die Weisen Christus suchen oder wie Herodes die Knaben tötet usw.«:

Diese Spiele rufen im Volk Andacht hervor und sind deshalb zugelassen. Aber manchmal werden so viele Eitelkeiten und Sünden hineingemischt, dass es besser wäre, wenn solche Spiele unterlassen würden, weil hier sonst Verspottung und Beleidigung Christi stattfänden, dort Hochmut und eitler Ruhm aufgeführt würden und weil man Christus Verachtung und Unehrebarkeit entgegenbrächte.⁴³

Hollen führt damit beide Bewertungen des Herodesspiels zusammen, die befürwortende und die ablehnende, und zeigt gerade dadurch seine Ambivalenz auf. Zugleich stellt er es hier neben das Passionsspiel, das erst relativ spät entstanden ist (im 13. Jahrhundert), sich aber immer breiter entfaltet hat und im 15./16. Jahrhundert als die dominante Spielgattung angesehen werden kann. Hollen schätzt Herodes- und Passionsspiele als vergleichbar ein, was ihre Ambivalenz und Gefährlichkeit angeht.

Das lässt sich gut verstehen, wenn man das Egerer Passionsspiel⁴⁴ betrachtet und seine Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes. Das Spiel wird auf die Zeit zwischen 1499 und 1502 datiert und führt an drei Tagen mit insgesamt über 200 Darstellern die gesamte Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zu Christi Auferstehung vor Augen. Kurz vor dem Ende des ersten Tages steht die sehr ausgedehnte Kindermordszene (V. 2357–2546). Nachdem die Heilige Familie geflohen ist, ruft Herodes seine *lieben treuen knecht* (V. 2357) zusammen, und es folgt ein auffällig regelmäßig, gewissermaßen rhythmisch gebauter Dialog zwischen Herodes und seinen Soldaten: Die ersten drei Soldaten rühmen sich ihrer Mordfähigkeit in je sechs Versen, auf die Herodes immer mit vier Versen antwortet; der vierte Soldat spricht zweimal sechs Verse, Herodes darauf zweimal vier; der letzte acht, Herodes darauf vier. Ein gewisser, wenn auch nicht konsequent durchgehaltener Stilwille lässt sich also erkennen. Weiterhin kann man beobachten, dass sich die Aussagen der mordgierigen Soldaten in ihrer Grausamkeit steigern: Der erste Soldat sagt lediglich, er wolle *verbringen dise that* (V. 2367); der zweite spricht schon vom *erwurgen* (V. 2377), *zur hauen und durch stechen* (V. 2379) der Kinder; der dritte *wil si stechen durch die kragen* (V. 2389) *als die jungen schwein* (V. 2387); der vierte wiederum *wil si alle*

⁴³ *repraesentantur passio Christi vel repraesentare Magos quaerentes Christum vel Herodem interficientem pueros etc. [...] hi ludi devotionem excitant in populo ergo admittuntur. Sed interdum tot miscentur vanitates et peccata (sic!), quod melius esset quod huiusmodi ludi dimitterentur, quia aliquin ibi fit Christo derisio et contumelia, ibi exercetur superbia et vana gloria, et fit Christo despectio et irreverentia* (Neumann [Anm. 33], S. 897, Nr. 3735).

⁴⁴ Egerer Fronleichnamsspiel, hg. von Gustav Milchsack (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 156), Tübingen 1881; dazu Brigitte Lehnen, Das Egerer Passionsspiel (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1034), Frankfurt a. M. u. a. 1988; Bernd Neumann, Art. »Egerer Passionsspiel«, in: *VL* 2 (1980), Sp. 369–371.

spissen an! Als die krotten aüff dem feldt (V. 2400f.) und nennt das sein *lüstspil* (V. 2403); der fünfte betont seine *gar grosse freud* (V. 2417) daran, die Kinder aufzuspießen, und setzt sich als besonderes Ziel, *den judenkünig [... zu] erschnappen* (V. 2420). In der Abfolge der Soldatenreden erhöht sich sowohl die Grausamkeit in der Ausmalung des Kindermordes – gerade durch die drastischen Vergleiche, die die Kinder zu Tieren herabwürdigen – als auch die zum Ausdruck gebrachte Lust an dieser Grausamkeit. Indem sich der Dialog zwischen Herodes und seinen Soldaten fünfmal wiederholt und die Grausamkeit sich dabei von Mal zu Mal steigert, wird den Zuschauern das Grausige des Kindermordes bereits im Vorfeld regelrecht eingehämmert, wodurch diese in die angemessene Disposition gebracht werden, in der sie den Kindermord selbst mit voller Anteilnahme rezipieren können.

Die Kindermordszene dann ist vergleichbar regelmäßig aufgebaut wie die Befehlsszene:⁴⁵ Auf jeweils vier Verse der Soldaten folgen zwischen 12 und 16 Klageverse der fünf Mütter. Die Grausamkeit der Soldaten zeigt sich, abgesehen von ihren Taten, an ihren höhnischen und spöttischen Reden: Der zweite Soldat sagt, er wolle das Kind laufen lehren, der dritte, er wolle es stillen; der vierte meint, er nehme der Mutter die Mühen des Kochens und Einkaufens ab, und der fünfte, er entlaste die Mutter beim Baden des Kindes, indem er es mit dessen eigenem Blut wasche. Die Reden der Soldaten zeichnen sich also durch düster-grimmigen Wortwitz aus, was den Zuschauern die gefährlich-subversive Möglichkeit eröffnet, mit den Bösewichten zu lachen.

Die meisten Mütter sprechen in ihren Klagereden direkt zu Herodes: Die erste beginnt ihre Klage mit *O Herodes, du schnöder man* (V. 2431); von der zweiten und vierten heißt es in der Regieanweisung, dass sie sich zu Herodes wenden;⁴⁶ die dritte spricht von *Herodes, dem verstockten man* (V. 2475) und *dem verplentten verflüchten hündt* (V. 2478), und die fünfte meint wohl auch Herodes, wenn sie darüber klagt, *dass Gott dich nitt hat lassen plagen, / Do du pist kümmer von mütter leib, / Das du heint betrübts so manigs weib* (V. 2516–2518). Während des gesamten Mordgeschehens bleibt Herodes also die zentrale Figur; seine durchaus eigenständig grausamen Soldaten erscheinen durch die Klagen der Mütter nur als seine Handlanger. Er bleibt auch nicht im Hintergrund, sondern steht wohl nahe am Geschehen; so spricht ihn etwa der fünfte Soldat an, während dieser das Kind umbringt, und nach der Klage der fünften Mutter setzt Herodes seiner Herzlosigkeit noch die Krone auf, wenn er befiehlt:

Treübt die waschen [= Schwätzerinnen] all von dannen,
das ich nit hör ir gschrai und zannen;
Si treiben das gspai all zu vil,
Das es mich die leng verdriessen wil. (V. 2523–2526)

Er dürfte also nicht allzu weit von dem *gschrai* entfernt sein.

⁴⁵ Vgl. dazu Lehnen [Anm. 44], S. 371f.

⁴⁶ *erga Herodem* (V. 2449a, V. 2485a).

Nachdem die Zuschauer in der Szene des Mordbefehls sehr ausgiebig auf das Blutbad eingestimmt wurden, wird dieses nun derartig breit entfaltet, dass sie sich wohl einer affektiven Beteiligung kaum entziehen können. Damit erfüllt die Szene genau die Funktion, die die oben genannte Glosse zum päpstlichen Dekret den Herodes- und Kindermordszenen bescheinigt hat. »Wie die Marienklagen des Passionsteils, die mit dem grausamen Spott der Peiniger abwechseln, so intendieren auch die Klagen der fünf Mütter die *compassio* der Zuschauer«⁴⁷ – *compassio* und *compunctio* dürften hier synonym zu verstehen sein. Das Egerer Passionsspiel verwendet also zweimal dasselbe Mittel zur Affektsteigerung, und der Kindermord ist sozusagen die Passion des ersten Aufführungstages, bevor am zweiten und dritten die eigentliche Passion folgt. Lässt sich demzufolge eine Ähnlichkeit in der Darstellungsweise der Kindermordszene mit derjenigen der Passionsszenen feststellen, so darf man an jene wohl mit denselben Fragen herantreten wie an diese. Rainer Warning hat für französische Passionsspiele nachzuweisen versucht, dass der rhythmische Aufbau der Peinigungsszenen – in Form des »rondeau triolet« – diesen einen ritualartigen Charakter verleiht, der die Zuschauer unmittelbar in das dargebotene Geschehen hineinzieht, so dass sie zusammen mit den Peinigern ein Sündenbockritual an Christus vollziehen.⁴⁸ Jan-Dirk Müller wandte zu Recht ein, dass es sich bei den in den Spielen vorgeführten Ritualen, gerade denjenigen der Gegenfiguren, um gespielte Rituale handelt und dass den Zuschauern dieser als-ob-Charakter auch bewusst war: »Das Spiel zielt in solchen Fällen nicht auf rituelle Integration, sondern inszeniert eine Abgrenzung: der Zuschauer sieht, was nicht sein sollte.«⁴⁹ Doch gerade die offensichtliche Gespieltheit des Rituals birgt eigene Gefahren:

Gespielte Spottrituale sind [...] Kipp-Phänomene; es ist nie auszuschließen, daß sie sich gegen das wenden, was sie eigentlich als verehrungswürdig erscheinen lassen wollen, indem sie es dem Spott der Verblendeten preisgeben; auf die »anderen«, die die Norm verletzen, weil sie von Anfang an auf der falschen Seite stehen, kann projiziert werden, was als Aggression gegen die Gottheit verboten ist. Der Betrachter wird zwar instruiert, was richtig ist, aber gegen den Zuschauer eines Spiels gibt es keine Sanktion, wenn er der Instruktion nicht folgt. Daß sich mindestens prinzipiell solch eine Möglichkeit eröffnet, ist Konsequenz der beginnenden Ablösung des literarischen vom kultischen Ritual.⁵⁰

Gerade weil das Gegenritual nur gespielt ist, d. h. wegen der grundsätzlichen Ambivalenz des Literarischen bzw. Ästhetischen, kann der Zuschauer sich frei fühlen, insgeheim daran teilzunehmen. Als gespieltes Spottritual kann man auch die Egerer

⁴⁷ Lehnen [Anm. 44], S. 373.

⁴⁸ Rainer Warning, Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974, S. 184–204; ders., Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel, in: Mediävistische Komparatistik. FS Franz Josef Worstbrock, hg. von Wolfgang Harms, Jan-Dirk Müller u. a., Stuttgart/Leipzig 1997, S. 29–41, hier S. 36–40.

⁴⁹ Jan-Dirk Müller, Kulturwissenschaft historisch. Zum Verhältnis von Ritual und Theater im späten Mittelalter, in: Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, hg. von Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, München 2000, S. 53–77, hier S. 72.

⁵⁰ Ebd.

Kindermordszene bezeichnen; auch hier fiel die rhythmische Gestaltung, die Stilisierung und Ästhetisierung der Darstellung auf: Das abstoßend-grausame Geschehen ist für die Zuschauer ästhetisch genießbar gemacht; es kann anziehend, ja mitreißend wirken. Dazu trägt auch der bitterböse Humor im Spott der Soldaten bei: Die Zuschauer können Gefallen an den Wortspielen finden und mit den Gewalttätern lachen. Sie sind also frei, dem impliziten *compassio*-Appell durch die Klagen der Mütter nicht zu entsprechen. Dem versuchen die Klagen durch ihre Länge im Vergleich zu den Spott-Vierzeilern der Soldaten gegenzusteuern: Ihre Länge und Lautstärke⁵¹ sollen die Zuschauer zum besonders intensiven Mitleiden bewegen. In Herodes dagegen, der wie die Zuschauer selbst passiver Beobachter des Geschehens ist, rufen sie Verdross hervor. Herodes soll also bewusst gegen die Zuschauer gestellt werden; es soll vermieden werden, dass diese irgendein Gefallen an ihm finden. Herodes ist nicht nur die Gegenfigur auf der Ebene des dargestellten Geschehens, sondern sein Verhalten gegenüber den Klagen der Mütter, seine Hartherzigkeit, die offene Verweigerung der *compassio*, führt das genaue Gegenteil der intendierten Zuschauerhaltung vor. Nur zu leicht jedoch können sich die Zuschauer gerade Herodes zum Rezeptionsmodell nehmen, wie in umgekehrter Richtung andernorts, bei den Passionsszenen, die das Leiden ihres Sohns mitleidend mitansiehende Maria als Modell für die gewünschte Rezeptionshaltung der Zuschauer dient.⁵² Wegen der Grundambivalenz des Ästhetischen hindert nichts die Zuschauer, sich gegen die Intention des Spiels Herodes zur Identifikationsfigur zu wählen und mit ihm und seinen blutrünstigen Handlangern den Kindermord ästhetisch zu genießen oder sogar innerlich an diesem gespielten Ritual teilzunehmen.

Die Egerer Herodesszenen zeigen, wie die »anti-sympathetische Distanzierung« der Bösewichtfigur an der Ambivalenz des Ästhetischen scheitern kann. Ein anderes Distanzierungsmodell, das man auf die Herodesfigur angewandt und das sie sehr stark geprägt hat, ist das, wenn man so will, »anti-admirative«, d. h. die lächerlich und verächtlich machende Darstellung. Hierbei werden nicht so sehr die Bedrohlichkeit und Grausamkeit einer Figur hervorgekehrt als vielmehr ihre Schwächen, und das wären im Falle des Herodes insbesondere seine in der Tradition immer wieder hervorgehobenen Affekte: Angst, Zorn sowie unberechtigter und schließlich gestürzter Hochmut.⁵³ Ansätze einer komischen oder zumindest ironischen Herodesdarstellung

⁵¹ *lamentabiliter clamat* (V. 2449a).

⁵² Vgl. Ursula Schulze, Schmerz und Heiligkeit: Zur Performanz von *Passio* und *Compassio* in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel), in: Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. FS Johannes Janota, hg. von Horst Brunner und Werner Williams-Krapp, Tübingen 2003, S. 211–232, insbes. S. 219 und 230.

⁵³ Wie ein hochmütiger, zorniger Tyrann um 1200 szenisch dargestellt worden sein könnte und welche hohen Unterhaltungswert diese Darstellung haben mochte, lässt sich vielleicht der »Visio Thurkilli« entnehmen, in der folgende Höllenstrafe ausgemalt wird: Die Teufel versammeln sich samstags abends in einem Theater, wo sie sich an den Bühnendarbietungen der Sünder belustigen, die ihre zu Lebzeiten begangenen Sünden in diesem höllischen Theater immer wieder vor aller Augen wiederholen müssen. Einer dieser Sünder ist der Hochmütige: »In schwarzem Gewand führte er die Bewegungen eines Menschen von hemmungslosem

lassen sich mitunter bereits in den *Officia Stellae* und im lateinischen Benediktbeurer Weihnachtsspiel finden;⁵⁴ zu einer wirklich komischen Figur scheint sich Herodes jedoch vor allem in der englischen Spieltradition zu entwickeln.⁵⁵ In seiner völlig grotesk überzogenen *superbia* bezeichnet er sich als Schöpfer von Himmel, Erde und Hölle; in seinen Angst- und Wutanfällen ist er kaum noch zu sinnvollen Sätzen fähig.⁵⁶ Seine Raserei geht so weit, dass er im 'Pageant of the Shearmen and Taylors' *ragis in the pagond and in the strete also*,⁵⁷ dass er also von der Wagenbühne hinunterspringt und inmitten des Publikums herumtobt – man kann sich die große performative Wirkung einer solchen Herodesdarstellung bestens vorstellen. Herodes wird dem Gelächter und Gespött der Zuschauer preisgegeben; über solch einen Bösewicht kann man nur lachen. Damit ist das Böse ins Lächerliche distanziert, die normbildende Intention des Spiels geglückt. Jedoch gehört es zu einer komischen Distanzierung, dass der Rezipient dabei seinen Spaß hat: Wie Clowns attraktiv auf das Publikum wirken, so entwickelt sich auch der clownesk dargestellte Herodes zu einem Publikumsliebbling. Als Charakter kann man ihn gar nicht mehr ernstnehmen und nur ablehnen, aber die Mittel, die für diese Rezeption eingesetzt werden, machen ihn ästhetisch-theatral interessant: Man will ihn sehen, eben weil man über ihn lachen kann. Herodes wird zu einer der beliebtesten Figuren der englischen Spiele, und seine Darstellung prägt die aller anderen Bösewichte.⁵⁸

Stolz vor, wobei die Teufel auf allen Seiten in wildes Gelächter ausbrachen. Er reckt den Hals, hebt den Kopf, richtet die Augen schräg aus, zieht die Augenbrauen hoch und erteilt mit lauter Stimme pompöse Befehle. Seine Schultern zucken unruhig, als sei es eine Zumutung für sie, die Arme tragen zu müssen. Seine Augen funkeln, seine Miene droht. Er stellt sich auf die Zehenspitzen; verdreht das Schienbein, wirft sich in die Brust, neigt den Hals weit zurück, wird rot im Gesicht und verrät seinen Zorn durch die geröteten Augen, schlägt sich mit dem Finger auf die Nase und stößt gewaltige Drohungen aus. Dieser aufgeblasene Stolz, der sich so rasch in Zorn verwandelte, brachte die abscheulichen Geister zum Lachen. Als er mit seiner Kleidung prunkte und seine weiten Ärmel mit einer Nadel enger nähte, da verwandelte sich plötzlich sein Gewand zu Feuer und setzte seinen ganzen Körper in Brand« (Die Vision des Bauern Thurkill, mit deutscher Übersetzung hg. von Paul G. Schmidt, Weinheim 1987, S. 51).

⁵⁴ Vgl. aber das treffende Fazit von Staines [Anm. 2], S. 213: »Yet the comedy remains potential rather than realized; liturgical drama prepares the way for comedy, but does not create a comic figure.«

⁵⁵ Vgl. Tomlinson [Anm. 2], S. 36–39; Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, hg. von Robert Schwartz, Baltimore/London 1978, S. 64–72; Staines [Anm. 2], S. 222–227; Hans-Jürgen Diller, *Lachen im geistlichen Schauspiel des englischen Mittelalters*, in: *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Werner Röcke und Helga Neumann, Paderborn u. a. 1999, S. 175–197, insbes. S. 185–188.

⁵⁶ Vgl. Tomlinson [Anm. 2], S. 14–41.

⁵⁷ *Two Coventry Corpus Christi Plays*, hg. von Hardin Craig (Early English Text Society, Extra Series 87), London 1902, 1957, V. 783a.

⁵⁸ Vgl. Tomlinson [Anm. 2], S. 44; Theo Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*, Tübingen 1970, S. 285; Dieser kommt zu dem Ergebnis, dass »alle in den englischen Zyklen auftretenden Gegen-

Es ist bezeichnend, dass Herodes, der in der gesamten literarischen und theologischen Rezeptionsgeschichte nie komisch gesehen wurde, erst hier, im Medium Theater, komische Wirkungen hervorruft: Die Performanz negativer Affekte wie Angst, Zorn, Hochmut usw., die von sich aus schon leicht ins Komische kippen kann, reizt erst recht zum Lachen, wenn sie im Dienste der Distanzierung maßlos übertrieben wird. Aus diesem Dienst kann sie sich aufgrund der Ambivalenz des Ästhetischen, hier konkret des Komischen, befreien: wenn nämlich die Zuschauer Gefallen an der komischen Darstellung selbst finden und an ihr hängenbleiben, ohne die dadurch vermittelte Botschaft aufzunehmen; dann findet die komische Darstellung ihren Zweck in sich selbst, und das erbaulich-belehrende Spiel verwandelt sich in Unterhaltungstheater.

Die komisch-übertriebene Darstellungsweise ist noch für Shakespeare fest mit der Herodesfigur verbunden. So beschwört Hamlet seine Schauspieltruppe in folgender, vielzitiertes Stelle:

O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise; I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant. It out-herods Herod. Pray you, avoid it.⁵⁹

Herodes kommt hier rein als ästhetische Figur in den Blick, als Verkörperung einer in Hamlets (und Shakespeares?) Augen verfehlten Darstellungstechnik. Immerhin scheint der durch Herodes repräsentierte Figurentyp so wirkungsmächtig gewesen zu sein, dass man in der Forschung immer wieder mit mehr oder weniger überzeugenden Ergebnissen nachzuweisen sucht, inwiefern die Herodesfigur noch die Shakespeareschen Bösewichte beeinflusst hat.⁶⁰

Die Ausführungen dürften deutlich gemacht haben, dass Herodes als eine Schlüsselfigur des geistlichen Spiels angesehen werden kann: Von höchster kirchlicher Instanz wird ihm bescheinigt, dass er und die mit ihm verbundenen Handlungen wesentlich sind für die intendierte Wirkung der Weihnachts- und Kindermordspiele, dass er

spieler Gottes nach dem typologischen Vorbild des Herodes Magnus durch *ira* und *superbia* gekennzeichnet sind«, wenngleich er dieses Ergebnis nicht ausschließlich auf die ästhetische Attraktivität der Herodesfigur zurückgeführt wissen will, sondern auf das dahinterstehende typologische Modell des Antichrist (S. 259 f.).

⁵⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, III,2 (Englisch-deutsche Studienausgabe. Übersetzung mit Anmerkungen von Norbert Greiner, Einleitung und Kommentar von Wolfgang G. Müller, Tübingen 2006, S. 245). Übersetzung: »Oh, es kränkt mich in tiefster Seele zu hören, wie ein lärmender Kerl mit einer Perücke auf dem Schädel eine Leidenschaft in Fetzen, [ja] geradezu zu Lumpen reißt, um das Trommelfell der Zuschauer im Parterre platzen zu lassen, die meistens für nichts anderes aufnahmefähig sind als für nichtssagende Pantomimen und Lärm. Ich würde solch einen Kerl auspeitschen lassen, dafür, daß er [selbst] Termagent übertrifft. Es ist herodischer als Herodes. Bitte, vermeidet es« (ebd., S. 244).

⁶⁰ Vgl. z. B. Tomlinson [Anm. 2], S. 66–69; Scott Colley, *Richard III and Herod*, in: *Shakespeare Quarterly* 37 (1986), S. 451–458; Chris R. Hassel, 'No boasting like a Fool?' *Macbeth and Herod*, in: *Studies in Philology* 98 (2001), S. 205–224.

die entscheidende Figur dieser Spieltypen ist; Kritiker dagegen sehen in ihm eine Kraft, die die religiöse Intention der Spiele geradezu sprengt. Und man muss zugeben, dass beide Seiten recht haben, eben weil ästhetische Darstellung grundsätzlich ambivalent ist, wie Jauß an Identifikationsfiguren gezeigt hat. An Herodes lässt sich die ästhetische Ambivalenz einer Anti-Identifikationsfigur erkennen, die ganz eigene und durchaus gefährliche Probleme mit sich bringt: Wenn der Rezipient hier am bloß Ästhetischen hängenbleibt, dann lässt er sich zumindest ästhetisch den Normbruch, das ›Böse‹, gefallen, eine Einstellung, die nur zu leicht zu einer subversiven Lust an der Darstellung des Verbotenen und Normsprengenden oder auch zur innerlichen Teilnahme an einem gespielten Gegenritual führen kann; aufgrund der ästhetischen Ambivalenz kann sich die Anti-Identifikationsfigur in eine Identifikationsfigur verwandeln. Im Falle des komischen Herodes insbesondere der englischen Spieltradition bleibt dieser als der Verlachte zwar distanziert, aber als komische Figur wird er einer der Publikumsliebliche der Mystery Plays, wodurch das eigentlich religiöse Spiel in die Nähe von bloßem Unterhaltungstheater rückt. Diese Gefahren sind für Herodes wie für keine andere negative Figur des geistlichen Spiels seit frühester Zeit belegt, und damit führt er eine Grundspannung dieser Spielgattung vor Augen, nämlich diejenige zwischen religiösem Kult und Theatralität, die eine entscheidende Ursache für den Niedergang des mittelalterlichen geistlichen Spiels im Zeitalter der Reformation darstellt.⁶¹ Mit der Herodesfigur trägt das geistliche Spiel von früh auf das Element des rein oder überschüssig Ästhetisch-Theatralischen in sich, das sich immer gefährlich in den Vordergrund drängen kann und das bereits auf das säkulare neuzeitliche Theater vorausweist.

⁶¹ Vgl. Schulze [Anm. 3], hier S. 345–353.