

Außer sich Sein. Der Christ als Schauspieler

Prof. Dr. Notger Slenczka, HU Berlin

Die Frage, was eigentlich geschieht, wenn wir einen Film sehen oder ein Theaterstück oder wenn wir ein Buch lesen, ist gar nicht leicht zu beantworten; ich will dieser Frage ein paar Schritte folgen, und es wird sich im Laufe der Überlegungen herausstellen, dass die Behauptung, der Christ sei ein Schauspieler, nicht gar so weit hergeholt ist, wie es scheinen mag. Ich betrachte die Tatsache, dass ich den Auftakt zur Tagung biete, auch nicht als Aufforderung, Sie mit möglichst komplizierter Theorie und Sekundärliteraturreferaten zuzuschütten, sondern ich biete eine einleitende Lockerungsübung, die im Wesentlichen das Ziel hat, daran zu erinnern, dass die Frage, die wir verfolgen, einerseits sehr alt ist und andererseits eine ganz natürliche religiöse Grundierung hat.

1. Einleitung

1.1. **Bild 1** Das Lesen vereinzelt – das liegt zunächst am Medium des Buches, das relativ nah vor das Gesicht gehalten werden muss und daher zwei Perspektiven meistens nicht zulässt. Der Selbstabschluss des Lesenden und die Kommunikationsverweigerung ist in dieser 'Lesenden Frau' von Pieter Jansen Elinga, das um 1670 entstanden ist und in der Alten Pinakothek in München hängt, gut eingefangen. Wer liest, will nicht abgelenkt werden, die Welt versinkt, symbolisiert im Bild durch die geschlossenen unteren Fensterläden und die Abkehr vom offenbar größeren Teil des Raumes, in dem sich die Szene abspielt.

Bild 2 Es ist außerordentlich unhöflich, zu lesen, wenn eine zweite Person im Raum ist, die eigentlich Anspruch darauf hätte, dass Sie sich mit ihr befassen. Es gibt ein zweites, ganz ähnliches Bild desselben Malers (Interieur mit lesender Dame, Maler und kehrender Magd), das im Städel in Frankfurt hängt und die Zumutung, die das Lesen bedeutet, noch deutlicher herausstellt.

Genau aufgrund dieser Tendenz zum Selbstabschluss ist das Lesen die Haltung, in der sich die augustinische Abkehr von der Welt manifestiert und sinnenfällig wird (**Bild 3**). Daher wird in vielen Darstellungen der Ankündigung der Geburt Jesu Maria als Lesende dargestellt, herausgerissen aus der Hinkehr zu Gott, die in der Faszination durch ein Buch symbolisiert ist – hier von Konrad Witz, um 1440, hängt in der Kunstakademie Düsseldorf. Das Lesen verbindet sich mit einem Weltabschluss.

Und, doch: man kann auch zu mehreren lesen (**Bild 4**) – Ernst Barlachs 'Lesende Mönche' von 1932. Und im Stundengebet der Mönche singen die Vorsänger gemeinsam aus einem

Psalterium – Sie kennen sicher die drehbaren Leseplatte, die man zuweilen als Bestandteil eines Chorgestühls findet, hier (**Bild 5**) in einer Illumination aus einem Psalm-Manuskript von 1220. Also: Lesen ist ausschließlich im Sinne von ausschließend. Aber es gibt auch, gerade in der Situation des Weltabschlusses des Klosters, das gemeinsame Lesen.

1.2. Das Theater und das Kino hingegen ist eine Gemeinschaftsveranstaltung und findet in Gemeinschaft statt. Denken Sie sich ein Theater oder einen Kinosaal: das ist eine Situation der Gemeinsamkeit, eine mehr oder weniger große Zahl von Menschen sieht ein Schauspiel, wir unterhalten uns vor Beginn der Vorstellung nach rechts und links, aber schon nach vorn oder hinten wird das Unterhalten unbequem. Und wenn das Schauspiel, der Film beginnt, geht das Licht aus. Die Kommunikation untereinander, die durch die Sitzposition bereits erschwert ist, wird nun eigentlich unmöglich, und wird nötigenfalls rasch von den Umsitzenden unterbunden. Kommunikation unter den Zuschauern ist im Theater und im Kino unerwünscht. Alle sehen dasselbe, aber sie sehen es als einzelne.

Es kommt bei allen diesen Medien – Buch, Theater, Kino – gerade nicht darauf an, dass wir in Gemeinschaft sehen oder uns im Lesen oder Sehen als Teil einer Gemeinschaft wahrnehmen, sondern dass wir vereinzelt werden. Wenn man danach fragt, was geschieht, wenn wir einen Film oder ein Theaterstück sehen, dann fragt man danach, was im Sehen mit dem Einzelnen geschieht. Die Kommunikation wird begrenzt auf diesen Einzelnen und das Geschehen auf der Bühne bzw. auf der Leinwand. Das Buch, das Theater, der Film zielt auf den Betrachter, mit dem im Lesen und Betrachten etwas geschieht. Aber was?

2. Aristoteles – Poetik

2.1. Erster Schritt: Was geschieht auf der Bühne? Diese Frage ist uralt, erstmals in eine Theorie gefasst in der Poetik des Aristoteles. Er macht zunächst darauf aufmerksam, dass die meisten Dichtungen Nachahmungen sind "Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie ... das Flöten- und Zitherspiel ... sind ... Nachahmungen ($\mu\mu\eta\sigma\epsilon\iota\varsigma$)". Nachahmung ist, so stellt er fest, für den Menschen typisch. Er setzt ein, wie in der Metaphysik; dort stellte er fest, dass $\pi\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma\ \alpha\nu\theta\rho\pi\omega\iota\ \tau\omicron\upsilon\ \epsilon\iota\delta\epsilon\nu\alpha\iota\ \omicron\rho\epsilon\gamma\omicron\nu\tau\alpha\iota\ \phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ – von Natur aus streben die Menschen nach dem Wissen, eigentlich: nach dem Gesehenhaben; und der Beleg, den er im Folgenden bringt, ist bezeichnend: er verweist darauf, dass wir Sinneswahrnehmungen lieben, auch dann, wenn sich für uns kein Nutzen damit verbindet, insbesondere das Sehen. In gewisser Weise sind wir schon damit beim Theater, und auch hier, in seiner Poetik-Vorlesung, bindet Aristoteles das Phänomen der

Kunst insgesamt zurück an eine Naturanlage des Menschen: "το δε μιμεισθαι συμφυτον τοις ανθρωποις εκ παιδων εστιν – das Nachahmen ist dem Menschen angeboren, und zwar von Kindheit an" (Poetik 2.); das unterscheidet den Menschen von den Tieren, dass er im höchsten Maße ein nachahmendes Wesen ist, durch Nachahmung lernt und an Nachahmung Freude hat. Was wir in der Wirklichkeit ungern sehen – Leichen beispielsweise, oder ekelhafte Tiere – sehen wir gern, sagt Aristoteles, wenn sie uns in möglichst getreuen Abbildungen – mimesis – dargeboten werden.

Die Mimesis ahmt etwas nach, lässt es uns sehen und zugleich nicht sehen. Und genau in diesem Zugleich des Sehens und doch nicht Sehens, das sich in der Mimesis ereignet, wird auch das angenehm und zum Ursprung der Freude, was eigentlich furchterregend oder abstoßend ist.

2.2. Aristoteles befasst sich in einer langen Dihärese mit vielen Künsten; ich konzentriere mich jetzt auf die Dichtung, und hier auf das Schauspiel, auf die Tragödie im Unterschied zur Komödie: in beiden wird ein menschliches Handeln nachgeahmt. Es wird nicht einfach beschreiben wie in einem Roman oder einem historischen Bericht, sondern es wird sinnfällig: "Es ist möglich ..., entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, dass man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen." (3.)

Also: Man kann im Erzählen jeweils unterschiedliche Gestalten in direkter Rede sprechen lassen, oder in indirekter Rede Gespräche wiedergeben, wie Homer das tut, oder die Figuren gegenüber dem Autor bzw. dem Erzähler verselbständigen und handeln und sprechen lassen. Letzteres ist das Schauspiel, das es als Komödie und als Tragödie gibt. Beide unterscheiden sich durch die Wirkung, die sie am Zuschauer erzielen wollen: die Komödie zielt auf das Gelächter, die Tragödie auf den Schauer und die jammervolle Rührung. Dieses Ziel erreichen beide Gattungen dadurch, dass sie unterschiedliche Menschengruppen auftreten lassen: die nachgeahmten Menschen und ihre Handlungen unterscheiden sich dadurch, dass sie in der Ausbildung ihrer natürlichen menschlichen Anlagen hinter dem durchschnittlichen Zuschauer zurückbleiben – das ist die Komödie, die sich mit den lächerlichen Seiten des Menschseins und der menschlichen Handlungen beschäftigt: Falstaff; oder die dargestellten Menschen und ihre Handlungen sind dem Zuschauer ähnlich oder übertreffen die Anlagen des durchschnittlichen Zuschauers – das ist der Stoff für die Tragödien: King Lear oder Hamlet. Die Komödie hat es mit dem zum Lachen Reizenden zu tun, ein Fehler wird nachgeahmt, der

aber ohne Leiden ist und damit beim Betrachter auch kein Leiden hervorruft, sondern eben Gelächter.

2.3. Die Tragödie hingegen zielt genau darauf ab, Jammer und Schrecken, *eleos* und *phobos*, im Zuschauer hervorzurufen, und zwar mit dem Ziel, den Zuschauer von diesen Emotionen zu reinigen: "Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung ... Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (*ελεος*) und Schaudern (*φοβος*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*καθαρσις*) von derartigen Erregungszuständen (*παθημα*) bewirkt" (6.): die *katharsis* ist das Ziel der Tragödie. Sie hat genau darum – ich konzentriere auf das Wesentliche – einen Handlungsablauf (*mythos* oder *drama*) zum Gegenstand, in dem ein positiver Held einen Umschlag vom Glück (*eutychia*) ins Unglück (*dystychia*) erfährt – das ist der Umschlag, die *Peripetie*. Der positive Held darf nicht in jeder Hinsicht makellos sein, sondern mit einem Fehler behaftet, der das Unglück hervorruft, aber dieses Unglück nicht zu einem verdienten Unglück macht. Die *Peripetie*, der Umschlag vom Glück zum Unglück muss zugleich unverdient wie auch Folge eines Fehlers des Helden sein.

2.4. Genau darum ist für Aristoteles erkennbar der *Ödipus* des Sophokles die ideale Tragödie, die er immer wieder heranzieht – nicht nur darum, weil hier das Motiv der schuldlosen Schuld in höchst vollkommener Weise den Fehler, der keine moralische Schwäche darstellt, repräsentiert: *Ödipus* tötet seinen Vater und heiratet seine Mutter, wie es seinen Eltern vorausgesagt worden war, die ihn darum aussetzten, um diesem Schicksal zu entgehen. Aber gerade so leiten sie das Geschick in die Wege: der Hirte, dem sie es zum Töten geben, überlässt da Kind einem anderen, der es dann zu Pflegeeltern, einem angesehenen Bürger in Korinth, bringt; und dort erhält er vom Delphischen Orakel noch einmal die Auskunft, dass er seinen Vater töten und seine Mutter ehelichen wird, und er verläßt, um diesem Schicksal zu entgehen, seine Zieheltern, und begegnete auf dieser Flucht seinem leiblichen Vater, den er erschlägt, ohne um seine Identität zu wissen, und begegnet der eigenen Mutter, die er heiratet und mit der er zwei Kinder zeugt. Und ihm geht in einer in der folgenden Theatergeschichte nicht mehr erreichten, aber immer Vorbild gebliebenen Szene des Wiedererkennens auf, wer er ist; die *Peripetie*, der Umschlag vom Glück zum Unglück, erfolgt nicht durch ein äußeres Ereignis, sondern ergibt sich aus der Handlung selbst, in deren Verlauf sich der Held selbst erkennt und so ins Unglück stürzt. Der Umschlag vom Glück zum Unglück vollzieht sich im *Ödipus* durch ein Motiv, das Aristoteles '*Anagnorisis*' nennt, das Wiedererkennen: etwas

Vergessenes wird ans Tageslicht geholt, es treten im Ödipus die Helfer wieder auf, die den Säugling Ödipus gerettet haben, und das Verborgene kommt ans Tageslicht – das ist die Anagnorisis, in deren Verlauf Ödipus erkennt und weiss, wer er ist.

Und das Ergebnis dieses Umschlags ist Schauer und Jammer im Zuschauer: "... das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, der Jammer bei dem unverdient Leidenden, der Schauer bei dem Ähnlichen" (13)

2.5. Damit Jammer und Schauer sich einstellt, muss die szenische Nachahmung ein Moment der Identität aufweisen: der Held des Dramas muss dem Zuschauer ähnlich sein hinsichtlich der sittlichen Ausstattung und der Gerechtigkeit, darf also nicht ins Lächerliche verzerrt sein; und doch darf das Unglück auch nicht Folge eines Fehlverhaltens sein – und genau dann, wenn wir uns mit dem Helden identifizieren können, stellen sich beim Zuschauer die Emotionen ein, die Aristoteles Jammer und Schauer nennt. **Eleos-Diskussion**

Diesem am Umschlag vom Glück zum Unglück orientierten Handlungsverlauf kontrastiert Aristoteles übrigens einen zweiten Typus der Tragödie, die einen zusammengesetzten Mythos hat, in dem der Held zunächst ins Unglück geführt wird und dann die Guten und die Schlechten ein entgegengesetztes Ende finden – Aristoteles verweist dafür auf die Odyssee, die eben die Leiden des Helden hinlaufen lässt auf eine positive Lösung. Wenn Sie darüber nachdenken und die ganz durchschnittlichen Filme hollywoodscher Prägung nehmen: genau das ist das Strickprinzip des jeweiligen Mythos ###

2.6. Das Schreckliche – phoberon – und das Jammervolle – eleeinon – darzustellen ist das Ziel der Tragödie, und es ist deutlich, dass dies nicht einfach Qualitäten eines Stücks oder einer Handlung sind, sondern Rezeptionsqualitäten: es wird auf die Emotionen abgehoben, die das Stück im Zuschauer auslöst, und zwar mit dem Ziel, den Zuschauer von diesen Emotionen zu befreien. Das Befreien ist nun nicht so gemeint, dass irgendwie schädliche Emotionen oder Emotionen überhaupt vertrieben werden – so hat ein am Projekt der Erziehung orientiertes Verständnis des Theaters im 18. Jahrhundert die aristotelische Poetik rezipiert, Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie. Vielmehr geht es darum, dass der Mensch, nachdem in ihm diese natürlichen Emotionen aufgerührt worden sind, wieder in den Normalzustand zurückkehrt. Und genau diese Rückkehr in den Normalzustand ist katharsis – Reinigung, und sie ist mit Lust verbunden. Aristoteles, darauf hat der große Altphilologe Schadewaldt hingewiesen, zielt auf den Zustand ab, der sich einstellt, wenn wir ein

spannendes, uns mitreissendes Buch oder einen Film oder ein Theaterstück gelesen oder gesehen haben, das Buch zuklappen oder den Saal verlassen in einem positiv gehobenen Gefühlszustand – nicht mehr ergriffen von den emotionalen Zuständen, die in uns geweckt wurden, sondern auf sie zurückblickend, aufgewühlt und doch beruhigt. Der Zuschauer wird sich selbst entfremdet, identifiziert sich mit der mimetisch dargestellten Figur, und wird dann wieder zu sich zurückgeführt und beruhigt.

2.7. Unter den Oberbegriff der 'Mimesis' fasst Aristoteles die Tragödie zusammen mit allen anderen Arten der Dichtkunst – und die nun weiterführende und interessante Frage ist die: was ist eigentlich 'Mimesis – Nachahmung'? Und: Wer ahmt nach? Zunächst einmal ist es auffällig, dass Aristoteles nur ganz nebenbei eine Theorie des Schauspielers in seine Tragödientheorie integriert. 'Mimesis' geschieht zunächst auf der Ebene der Medien: das Gemälde einer Leiche oder von unappetitlichen Tieren bereitet, so hatte ich Aristoteles bereits zitiert, Freude: es weckt durchaus den Ekel oder den Schrecken, den das tatsächliche Tier auslöst, moderiert ihn aber gleichzeitig dadurch, dass wir wissen, dass es sich um ein Gemälde handelt. Wir lassen uns sozusagen auf das Phänomen ein, gestatten uns aber die Distanz, die darin besteht, dass es sich nur um eine Nachahmung handelt. Hier deutet es sich an: die Mimesis führt dazu, dass wir uns kurzzeitig täuschen lassen und mitspielen. Das Schauspiel ahmt handelnde Menschen nach, sagt Aristoteles (Poetik 2), und hier ist in der Tat der Schauspieler im Blick. Er ahmt sie nach und weckt durch die Darstellung der Peripetie, des selbstverschuldet-unschuldigen Untergangs des Glückswürdigen, Schaudern und Jammer im Zuschauer. Die Voraussetzung für das Schaudern ist die Ähnlichkeit des Helden der Handlung mit dem Zuschauer. Es ist ein Moment der Identität gegeben, aber wie das Bild lebt auch das Schauspiel von der Schweben zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit, das Jammervolle ergreift uns durch seine Ähnlichkeit, obwohl wir wissen, dass es nur nachgeahmt ist, und das Jammervolle kann Freude bereiten gerade dadurch, dass es gegenwärtig und zugleich abwesend ist. Den Jammer erlebt zunächst die Hauptfigur des Stücks – insbesondere dann ist diese Aussage richtig, wenn es sich nicht um eine fiktive, sondern um eine historische Figur handelt. Wir sehen aber als Zuschauer nicht dieser historischen Figur zu, sondern dem Schauspieler, der sie nachahmt, und wir wissen einerseits, dass es nur ein Schauspiel, nur ein Film ist, wissen, dass das Blut Kunstblut ist und die Tränen gespielt, aber dennoch ergreift uns genau das, was mit diesem Menschen geschieht. Aristoteles macht darauf aufmerksam, dass das Schauspiel, die Handlung um den Helden, nicht einfach eine Mimesis des historischen oder fiktiven Geschehens ist, die der Schauspieler

vollzieht, sondern dass die dargestellte Figur zugleich dem Betrachter ähnlich ist. Der Schauspieler spielt die Rolle, und weil sie uns ähnlich ist, identifizieren wir uns mit ihr und wir werden, darauf will ich hinaus, selbst Mimeten, Nachahmer: in uns vollzieht sich mit Jammer und Schaudern genau der subjektive Zustand, den die dargestellte Figur durchmacht, indem mit ihr das geschieht und sie das getan hat, was der Schauspieler auf der Bühne nachahmt. Diese mimetische Zwischenwirklichkeit des Schauspiels gibt es, damit sich das Drama als Erlebnis in den Zuschauern abspielt. Wir vergessen uns für einen Moment, für die Dauer des Films oder des Theaterstücks oder des Buches, werden ergriffen von der Handlung, identifizieren uns, wie wir sagen, mit den Personen oder einer der Personen – und das gelingt umso besser, je deutlicher wir im Schauspiel nicht mehr Julia Roberts oder Sean O'Connery oder Bratt Pitt oder Ulrike Folkerts oder wen immer sehen, sondern die Figur, die sie verkörpern, wenn also für unseren Blick der Schauspieler eins wird mit seiner Rolle – genau dann identifizieren wir uns mit dem Dargestellten und werden selbst Schauspieler. Dann sehen sich, bei einer entsprechenden Handlung, wenn wir in der Familie einen Film sehen, meine Kinder grinsend nach mir um, weil sie wissen, dass der Papa nicht etwa Schnupfen hat, sondern gerührt ist. Das Entscheidende ist, dass Bücher, Filme, Theaterstücke eigentlich keine Zuschauer dulden, sondern den Zuschauer zum Akteur machen und zum Mitspieler, zum Mimeten.

2.8. Noch ein letzter Schritt an der Hand des Aristoteles: Was ich beschrieben habe, könnte als eine Art Entfremdung des Zuschauers verstanden werden – er wird ein anderer. Eine der vielen genialen Einsichten des Aristoteles aber ist die, dass ein Dichter auch dann, wenn er etwas, was wirklich geschehen ist, zu einem Drama verarbeitet, nicht weniger ein Dichter ist als jemand, der die Personen und die Handlungen erfindet. Denn der Dichter, der sich an einem tatsächlichen Geschehen orientiert, erzählt natürlich nicht alles, sondern wählt aus und gliedert das Geschehen auf einen schlüssigen Handlungsverlauf und den Handelnden auf eine schlüssige Person hin. Dieser Handlungsverlauf darf nicht aus einzelnen, zusammenhanglosen Episoden bestehen, sondern er muss sich an den allgemeinen Gesetzmässigkeiten, denen Handlungen und denen Charaktere folgen, orientieren. In diesem Sinne orientiert sich, wie Aristoteles sagt, die Dichtung am Allgemeinen, dem wahrscheinlichen oder notwendigen Handlungsverlauf und den typischen Charakteren. Genau damit, das scheint mir zu folgen, auch wenn Aristoteles es nicht ausspricht und das erst in einer Dramentheorie des Spätidealismus ausgearbeitet wird, dass im Drama etwas Allgemeines ausgesprochen wird, ist das Drama nachvollziehbar, und genau dadurch kann ein Betrachter das Drama aneignen. Es

ist gerade nicht individuell, so gehe ich über Aristoteles hinaus, sondern das Individuelle wird zum Medium des Allgemeinen bzw. umgekehrt: es ist das Allgemeine, dem der Dichter in der Rolle des Helden einen individuellen Namen gibt. Und genau weil es ein individuell Allgemeines ist, wird es nachvollziehbar, wird zum Auslöser von Schrecken und Jammer, denn im anderen spielt der Zuschauer sich selbst, findet er die Rolle, die ihm auf den Leib geschrieben ist.

3. Christentum und Mimesis – imitatio Christi

Was hat das mit Religion zu tun, gar mit dem Christen, der, so hatte ich im Titel formuliert, ein Schauspieler ist?

3.1. Warum bildet sich eigentlich im Christentum eine Art historischer Erinnerung an die Person Jesu aus, die sich in den Erzählungen der Evangelien niederschlägt? Wir haben uns in den exegetischen Fächern unserer Disziplin daran gewöhnt, diese Texte als Sammlungen zu betrachten: sie sind das Endergebnis einer Zusammenstellung von Einzelstücken, und diese Einzelstücke haben jeweils einen Sitz im Leben, eine Funktion in einer typischen Situation der frühen Gemeinde: Als Argument in Auseinandersetzungen mit verschiedenen Gegnergruppen; als Grundlage für die Missionspredigt; als Stiftungserzählung kultischer Handlungen, und so fort. Es ist außer Übung gekommen, die Texte als eine Art Biographie zu betrachten, und das natürlich zunächst mit Recht: es handelt sich nicht um Biographien, die das Ziel hätten, historisches Material zum Leben Jesu zu bieten. Das heißt aber nun nicht, dass die Tatsache, dass wir es mit einem Erzählbogen zu tun haben, der von der Geburt oder vom ersten Auftreten Jesu bis zu seinem Tod und seine Auferstehung reicht, für diese Texte völlig irrelevant wäre. Vielmehr ist es doch so, dass diese Texte in der seit ca. 70 vorliegenden Gestalt ein Lebensbericht, eine Art Roman sind, der in allen Evangelien fokussiert ist auf die Passionserzählung, diese in Vorgeschichten vorbereitet, motiviert und erklärt, bis dann die Tatsachen von der Ankunft in Jerusalem über das letzte Mahl, das Leiden, der Tod am Kreuz und das Begräbnis, und schließlich die Auferstehung geschildert werden. Die Fokussierung ist in einer Charakterisierung von Martin Kähler gut zusammengefasst: Das Markusevangelium, aber das gilt eigentlich für alle Evangelien, ist "eine Passionsgeschichte mit ausführlicher Einleitung." Das Zentrum des plots sind die Ereignisse des einen Karfreitag.

Nun ist es nicht so, dass dies die einzigen biographischen oder biographieähnlichen Texte in der Bibel wären – vielmehr bieten die ersten Bücher der Bibel nicht nur die

biographieähnlichen Patriarchengeschichten – darunter besonders die heute durchaus als Roman charakterisierte Josephsgeschichte; die sogenannten Gesetzesbücher tradieren alle Gesetze als Teil einer durchlaufenden Moseerzählung, die mit dem Tod des Mose im Deuteronomium endet. Ich verweise kurz auf die Königsbiographien, insbesondere diejenige des David und des Salomo; ich verweise darauf, dass die Psalmen in den Zuweisungen am Anfang immer wieder diese Psalmen in Situationen der Davidsbiographie verorten. Und so fort. Natürlich: die biblischen Bücher sind hinsichtlich ihrer Gattung vielfältig, Gesetzestexte, Kultanweisungen, Briefe – aber eben auch dies: Biographien oder Biographieähnliches. Dramata, würde Aristoteles sagen, Mythos im Sinne eines plot. Warum eigentlich?

3.2. Es lohnt sich, auf den frühen Umgang mit diesen biographieähnlichen Erinnerungen in den ersten Gemeinden aufmerksam zu werden, die insbesondere bei Paulus vorliegt. Denn Paulus nimmt die Grunddaten der Jesusbiographie – Leiden, Kreuz, Auferstehung – als Medium der Deutung des eigenen Lebens. Das spiegelt sich insbesondere in den beiden Korintherbriefen wieder, in denen Paulus sich mit Gegnergruppen auseinandersetzt, die seine, des Paulus, Berufung zum Apostel in Zweifel ziehen und darauf verweisen, dass er aufgrund seiner fehlenden Beredsamkeit, seiner Krankheit und seiner ständigen Konflikte mit den staatlichen Autoritäten als Repräsentant Jesu Christi nicht in Frage kommt. Paulus im Gegenzug verweist darauf, dass genau seine Schwäche ihn als Apostel ausweist – und diese Auskunft hat ihren Grund darin, dass Paulus sich in intensivster Weise mit dem in den Passionsberichten dargestellten Leben Jesu identifiziert; ich zitiere nur die einschlägigste Passage:

"Ich bin mit Christus gekreuzigt. Ich lebe, doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir." (Gal 2,19f.) Was in den Evangelien 'Nachfolge Christi' heißt, ist hier eine Identifikation mit Christus. Christus ist der Schauspieler Christi, ahmt in seiner Schwäche und Niedrigkeit das Drehbuch des Lebens Jesu nach, und zwar in der Erwartung, dass sich diese Rolle an ihm als Ganze, also auch in der Auferstehung durchsetzt. Und zweitens besteht die Erwartung, dass durch sein Nachahmen auch seine Mitschrisen, an die er schreibt, zu Nachahmern Christi werden: Werdet mit mir 'mimetai Christou', schreibt er im Philipperbrief.

3.3. Es geht um die mimesis Christi, um eine imitatio Christi – und genau dies ist der Titel des berühmten Werkes des Mystikers Thomas a Kempis – wir sind im späten 15. Jahrhundert –, der im zweiten Buch dieser Meditation unter dem Titel 'der königliche Weg des Heiligen Kreuzes' (via regia sanctae crucis) Folgendes schreibt:

"Nimm daher dein Kreuz auf dich und folge Jesus nach, und du wirst in das ewige Leben eingehen. Er selbst ging dir mit seinem Kreuze voran und starb für dich am Kreuz, damit auch du dein Kreuz trägst und am Kreuz zu sterben verlangst. Denn wenn du mit ihm sterben wirst, so wirst du auch mit Ihm leben. Und wenn du sein Mitgenosse im Leiden bist, so wirst du auch an seiner Herrlichkeit teilnehmen. Siehe, alles kommt darauf an, dass du das Kreuz trägst und dir selbst abstirbst; es ist auch kein anderer Weg zum Leben und zum wahren inneren Frieden, als der Weg des heiligen Kreuzes und der immerwährenden Abtötung." (II-12)

Diese hier, auch bei Tauler und vor allem bei Bernhard von Clairvaux erscheinende Kreuzesmystik ist geleitet von der imitatio des Leidens Christi, in der in der Tat der Christ die Rolle, die in den Passionsberichten vorgezeichnet ist, imitiert. Nun zielt aber dieser Nachvollzug nicht auf Jammer und Schaudern, sondern auf die Haltung der Demut, die im Kreuzesgeschick Jesu sich manifestiert. Eben in der Haltung der Demut, der Selbsterniedrigung ist der Christ eine Art Schauspieler Christi, ergriffen von dem Drama und dem Darsteller des Dramas des Kreuzes in der Hoffnung, dass sich dieses Drama an ihm mit der Auferstehung vollendet. Und umgekehrt ist diese Identifikation möglich, weil sich in dem Leben und vor allem im Sterben Jesu das Wesen des Menschen – die *conditio humana* – selbst darstellt. Wenn Sie so wollen: In Christus ist Gott selbst zum Nachahmer des Menschen, zum Schauspieler geworden, und genau darum kommt in der imitatio Christi der Mensch zu sich selbst – so das Konzept.

4. Luther – das ergreifende Bild Christi

4.1. Bei Luther findet sich ein ähnlicher Gedanke, aber etwas komplizierter. Um das nachvollziehbar zu machen, wende ich mich nun Luther zu, und zwar einem seiner frühen Sermonen, zum Druck ausgearbeiteten Predigten: dem 'Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi', entstanden 1519.

Mir scheint, daß Luther in der Auslegung des Leidens und der Auferstehung Christi die Situation voraussetzt, daß ein Mensch ein Andachtsbild mit dem Crucifixus betrachtet, nicht etwa die Situation, dass jemand die Passionsgeschichte liest oder eine Predigt darüber hört. Indiz dafür ist negativ die Tatsache, daß der Sermon eine Bekanntschaft mit der Passionsgeschichte voraussetzt – und Luther kann das voraussetzen, da der Sermon in die Passionszeit 1519 gehört, also in die Jahreszeit, in der von Woche zu Woche und insbesondere in den sieben Tagen der letzten Woche der Bericht des Leidens Christi nachvollzogen wird. Luther setzt offensichtlich die Bekanntschaft mit den

Evangelienberichten voraus, nimmt zugleich aber auf Momente der Passion Bezug, die in den Evangelienberichten nicht vorkommen, wohl aber auf den zeitgenössischen und vorreformatorischen Bildtafeln mit Passions- und Auferstehungsdarstellungen. Und in diesem Zusammenhang nimmt Luther immer wieder Bezug auf Vollzüge des Sehens – etwa:

"Darum, wenn du die Nägel Christi durch seine Hände dringen *siehst*, glaube sicher, daß es deine Werke sind; *siehst* du seine Dornenkrone, glaube, es seien deine bösen Gedanken." (Ein Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi [1519], in: Martin Luther, Dt.-dt. Studienausgabe I, Leipzig 2012, 27-43, Zit. 33,21-24; ich biete die Übertragung dieser Ausgabe)

Auch die später thematisierte Auferstehung ist mit Akten des Sehens verbunden, etwa: "Du *siehst* jetzt keine Wunden und keine Schmerzen an ihm, das heißt: keine Zeichen der Sünde." (ebd. 39,18f.)

Es handelt sich allerdings auch nicht um eine Auslegung eines Bildes, sondern um so etwas wie eine Anleitung zur eigenständigen Bildbetrachtung; Luther setzt offenbar voraus, daß der Leser des Sermon, angeleitet durch die Lektüre, ein kleinformatiges Passionsbild vor sich hat oder eine in der Kirche aufgehängte Passionsdarstellung betrachtet oder einen der um die Wende zum 16. Jahrhundert entstehenden Kreuzwegstationen abschreitet und, angeleitet durch den Sermon, dies Bild oder die Bilder und dadurch die ihm präsente Passionsgeschichte meditiert. Es sind Nachahmungen des Handlungsverlaufs des Todes Jesu, der mehrfach in nachahmenden Medien präsent ist: im gelesenen Evangelientext; und in der Bildtradition, die diesen bekannten Text in die Gegenwart auch des nicht lesekundigen Zeitgenossen transportiert. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, daß auf dem Umschlag des Erstdrucks ein crucifixus abgebildet ist, der zur Rechten und zur Linken von Maria und Magdalena gerahmt ist; auf späteren Ausgaben finden sich Darstellungen der Marterwerkzeuge um die Büste des mit der Dornenkrone gekrönten Leidenden.

4.2. Wenn man nun den Inhalt des Sermon auf eine These bringen will, dann muß man sagen, daß Luther den Leser dazu anleitet, die Passionsdarstellung als *imitatio* zu lesen, und zwar nicht nur als *imitatio Christi*, sondern als Vorzeichnung einer Rolle des Betrachters, so dass sich der Betrachter des Bildes in diesem Bild wiedererkennt wie in einem Spiegel, so ausdrücklich an zwei Stellen. Ich greife aus dem Sermon nur wenige Punkte heraus: Zunächst wendet sich Luther – unter anderem – gegen Anleitungen zur Betrachtung des Leidens Christi, die er als Verfehlung der Pointe kennzeichnet – etwa die Konzentration auf die Juden, die Jesu Tod zu verantworten haben; eine oberflächliche Betrachtung des

Leidenden; und die Betrachtung, die darauf abzielt, Mitleid mit Jesu Leiden zu wecken und zu diesem Zweck den Schmerz der Begleitpersonen – Mariens; der Jünger etc. – ausmalt – das ist eine implizit bleibende, vermutlich gar nicht bewusst beabsichtigte Auseinandersetzung mit dem Verständnis der imitatio des Aristoteles. Es geht also in der Betrachtung des Leidens Jesu nicht einfach darum, durch das Leiden Christi emotional berührt zu werden als von einem fremden Leiden, sondern das Bild Christi hat seinen Wert darin, daß es zum Medium der Selbsterkenntnis wird, wie Luther ausdrücklich schreibt:

"In diesem Punkt muß man sich sehr gut üben, denn der Nutzen des Leidens Christi liegt ganz und gar darin, daß der Mensch zur Erkenntnis seiner selbst kommt und vor sich selbst erschrickt und zerschlagen wird." (ebd. 35,9-12)

Luther gibt eine Anleitung zum Lesen des Bildes, die systematisch auf der dogmatischen Narration beruht, daß das Leiden Christi ein stellvertretendes Leiden ist und somit in diesem Leiden aufgedeckt ist, wie es eigentlich um den Betrachter steht. Hier tritt also das Moment ins Zentrum, das bei Aristoteles auch angelegt ist: dass die Rolle, die im Drama nachahmend und zur Nachahmung präsentiert wird, nichts eigentlich Individuelles, sondern im Individuellen das Allgemeine und somit für jeden Nachvollziehbare ist. In dem Moment, in dem dies verstanden ist, ist die Darstellung der Passion Christi nicht die Abschilderung fremden Leidens, das man mit dem Affekt des Mitleids oder mit Jammer und Schaudern begleiten kann, wie Maria und die Frauen am Kreuzweg den Leidensweg Jesu begleiten. Die Passionsdarstellung ist aber auch kein Bild, das Christus und damit Gott vergegenwärtigt. Sondern die Passionsdarstellung wird zum Spiegel, in dem der Betrachter die Wahrheit seiner selbst erkennt. Er übernimmt diese Rolle, weil er dies selbst ist.

4.3. Nun geschieht das bei Luther aber spezifisch anders als in der imitatio, die Aristoteles dem Betrachter eines Theaterstücks zumutete und die das Vorbild der imitatio-Frömmigkeit bildet: Der Betrachter wird nicht im Mitleiden in das fremde Leiden Christi hineingenommen und vollzieht es in einem Akt der Nachfolge mit, sondern dieses fremde Leiden wird ihm als Leiden für die eigene Sünde, also für die Sünde des Betrachters erschlossen, die in diesem Bild gleichsam in ihren Wirkungen – der Strafe – offenbar wird. Der Betrachter des Bildes wird durch die Passion Christi und in der Passion Christi seiner selbst ansichtig, nicht als Leidender wie Christus, sondern zunächst als der Ursprung des Leidens Christi. Wenn man so will: der Christ wird mit den Menschen identifiziert, die Christus quälen und töten – wie im zuvor gebotenen Zitat: "Darum, wenn du die Nägel Christi durch seine Hände dringen *siehst*,

glaube sicher, daß es deine Werke sind; *siehst* du seine Dornenkrone, glaube, es seien deine bösen Gedanken."

Genau darum – weil er sich als Ursprung des Leidens Christi erkennt, beginnt der Betrachter, unter sich selbst zu leiden, und erst durch diesen Zwischenschritt vollzieht sich in ihm genau das, was im Bild des crucifixus dargestellt ist: er leidet unter seiner Sünde, die dargestellte Passion Christi ergreift den Betrachter und macht ihn ihr selbst gleichförmig.

Diese Gleichförmigkeit kommt aber eben bei Luther nicht irgendwie in einem inneren Nachvollzug des dargestellten Leidens durch den Glaubenden zustande, sondern dadurch, dass das Leiden Christi zum Auslöser eines Leidens unter sich selbst im Gewissen wird, und genau darin wird der Betrachter selbst zu dem stellvertretend Leidenden. Das Bild der stellvertretend getragenen Sünde wird zum Spiegel der eigenen Sünde – und genau dann, wenn der Betrachter sich selbst im crucifixus erkennt, ist dieses stellvertretende Leiden in ihm gegenwärtig. Das Bild des Gekreuzigten wird zum Bild des Menschen, das sich genau dann in einem eigenen Leiden des Betrachtenden niederschlägt, in dem dieser Zusammenhang erfaßt wird.

Anders: dem Betrachter des Bildes und des Leidensweges Jesu wird nicht eigentlich die *imitatio* dieses Leidensweges zugemutet, sondern er wird als der Ursprung dieses Leidens identifiziert. Gerade so beginnt er, unter sich selbst zu leiden, und so vollzieht sich an ihm die *imitatio* Christi.

4.4. Dasselbe gilt für das Bild der Auferstehung – auch diese Darstellung ist nicht einfach ein Bild des Auferstandenen, sondern ein Spiegel des Glaubenden:

"... wenn wir mit unseren Sünden in unserem Gewissen umgehen, sie bei uns bleiben lassen und sie in unserem Herzen ansehen, dann sind sie uns viel zu stark und leben ewig. Aber wenn wir sehen, daß sie auf Christus liegen und er sie durch seine Auferstehung überwindet, und wir das mutig glauben, so sind sie tot und zunichte geworden." (ebd. 39,14-19)

Es ist also im Betrachter die Einsicht oder das Wissen um den narrativen Kontext des Leidens Christi vorausgesetzt. Der Betrachter wechselt nicht das Bild, sondern diese Einsicht stellt sich im Betrachten des Passionsbildes ein. Ich habe vorhin nicht umsonst darauf aufmerksam gemacht, dass Luther die Passionserzählung als bekannt voraussetzt, den dort nachgeahmten Weg durch den Tod zum Leben. Nur so wird das Bild, das zum Medium der Selbsterkenntnis wird und den Menschen in die *imitatio* Christi hineinführt, zugleich zum Auslöser einer Bewegung, die über dieses Leiden unter sich selbst hinausführt, weil und sofern an dieser

Rollenvorgabe, in diesem Drehbuch, in das der Betrachter einbezogen ist, sich der Durchgang durch den Tod vollzieht.

4. Wo wir lesen, und wo wir ein Theaterstück oder einen Film betrachten, werden wir selbst Schauspieler, und das ist möglich, weil in jedem Kunstwerk nicht nur Individuelles, sondern typisch Menschliches dargestellt wird.

Im Christentum geht es nicht einfach um die Person Christi, und nicht einfach um das Abhaken von historischen oder dogmatischen Informationen über die Person oder die Lebensleistung Jesu, sondern es geht um ein Schauspiel. Die Evangelien sind die imitatio einer Rolle. Die Evangelien zielen darauf, dass im Lesen dieses Lebensvollzugs jeder Zuschauer zum Schauspieler wird. Die Art und Weise, wie dieses Greifen nach dem Zuschauer geschieht, ist unterschiedlich – ich habe auf die Konzepte des Paulus, des Thomas a Kempis, und auf das Konzept Luthers hingewiesen. Jeweils in unterschiedlicher Weise wird das Grundprogramm des Aristoteles eingelöst und weitergeführt: dass das Schauspiel, oder im Buch der Bericht von einem Handlungsablauf, uns ergreift. Dass das, was uns da ergreift, zu einem neuen Verständnis unserer selbst führt, ist das Angebot der christlichen Tradition. Und genau so lässt sich möglicherweise verständlich machen, was es heißt, dass der Tod und die Auferstehung Christi unser Heil ist.