

ULRICH BARTON

Lebendes Andachtsbild

Die Inszenierung der Pietà im geistlichen Spiel

Das Verhältnis zwischen der mittelalterlichen Bildkunst und dem geistlichen Schauspiel wurde lange Zeit vornehmlich unter der Frage betrachtet, wie sich die beiden Medien ikonographisch beeinflusst haben mögen: Sind die Spiele nach bildkünstlerischen Vorgaben und Schemata gestaltet, oder haben theatrale Erlebnisse bildkünstlerische Darstellungsweisen inspiriert? Diese Frage ist seit den Arbeiten von Albert Rapp, Ernst Grube und Anthonius H. Touber wohl zu Recht dahingehend beantwortet, dass bei darstellerischen Übereinstimmungen zumeist das Schauspiel der Bildkunst folgt, seltener umgekehrt¹. Bezüglich des Donaueschinger Passionsspiels stellt Touber fest, dass es »in vielen Szenen als eine Folge von *tableaux vivants* ikonographischer Schemata erscheine, die funktional und inhaltlich mit den spätmittelalterlichen Andachtsbildern vergleichbar seien; er bestimmt sie als retardierende Momente der Verinnerlichung, die im Gedränge der Aufführung zum stillen Gebet anregen und den ersten, religiösen Charakter des Spiels unterstreichen«². Seit man die Bildform Andachtsbild weniger als ikonographischen denn als funktionalen Begriff versteht³, drängt sich die Frage auf, inwiefern die Szenen des geistlichen Spiels hinsichtlich der Intention und der Wirkung den Andachtsbildern entsprechen und ob man medial bedingte Unterschiede ausmachen kann.

Dieser Frage soll im Folgenden anhand der szenischen Darstellung der Pietà bzw. des Vesperbildes im geistlichen Spiel nachgegangen werden, also der Darstellung der trauernden, ihren toten Sohn auf dem Schoß und in den Armen haltenden Gottesmutter⁴. Damit die diesbezüglichen Überlegungen zur Grundlage für die Untersuchung auch anderer »lebender Andachtsbilder« dienen können, sei zuerst ein kurzer Blick auf die

1 Vgl. Albert RAPP, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter, München 1936. – Ernst GRUBE, Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung, in: Maske und Kothurn 3, 1957, 22–59. – Anthonius H. TOUBER, Das deutsche geistliche Drama des Mittelalters und die bildende Kunst, in: Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, hg. v. Maria CHIABÓ, Frederico DOGLIO u. Marcell MAYMONE, Viterbo 1983, 657–661. – DERS., Einleitung zu: Das Donaueschinger Passionsspiel, hg. v. DEMS., Stuttgart 1985, 34–40. – DERS., Passionsspiel und Ikonographie, in: Ritual und Inszenierung, hg. v. Hans-Joachim ZIEGLER, Tübingen 2004, 261–272.

2 TOUBER, Einleitung (wie Anm. 1), 40.

3 Spätestens seit den Arbeiten von Robert SUCKALE und Hans BELTING, s.u.

4 Auf der Tagung in Weingarten behandelte ich neben der szenischen Darstellung der Pietà auch diejenige des Veronica-Bildes. Siehe »Vera icon und Schau-Spiel. Zur Medialität der Veronica-Szene im mittelalterlichen Passionsspiel«, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 133, 2011, 451–469.

schon lange währende und noch nicht abgeschlossene Diskussion zur Definition des Andachtsbildes geworfen⁵, zumindest soweit sie auch für das Schauspiel relevant sein dürfte.

1. Der Andachtsbild-Begriff

Besonders einflussreich war die Definition von Erwin Panofsky: Das Andachtsbild stehe als neu hinzugekommener, mittlerer Typus zwischen dem Historienbild – das wäre die erzählerische Darstellung einer ganzen Szene oder Handlungsfolge – und dem hieratischen Repräsentationsbild – das wären Bilder etwa von der Art der östlichen Ikonen, also die nichterzählerische Darstellung heiliger Figuren⁶. Diese Typenunterscheidung wurde durch Robert Suckale, Hans Belting u.a. mit guten Gründen kritisiert⁷, da sie die funktionale Kategorie ›Andachtsbild‹ und die formal-inhaltlichen Kategorien ›Historien-‹ und ›Repräsentationsbild‹ nebeneinanderstellt, wohingegen doch Historien- und Repräsentationsbilder ohne weiteres als Andachtsbilder fungieren konnten. Nichtsdestoweniger scheinen die Bestimmungen, die Panofsky dem Funktionstyp ›Andachtsbild‹ zuschreibt, erhellend und wurden auch von seinen Kritikern weitgehend übernommen: Das Andachtsbild isoliere aus einem Handlungszusammenhang eine Figur oder Figurengruppe und verleihe ihr so »eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer«⁸, um Betrachter und Bild, »d. h. Subjekt und Objekt gleichsam verschmelzen zu lassen«⁹. Zu diesem Zweck verfüge es über zwei Mittel: 1. ein indirektes, nämlich die »Einführung von Gestalten, die sich gewissermaßen zum Vermittler zwischen dem Beschauer und dem Darstellungsgegenstand machen« – das wären Figuren, die im Bild die gewünschte Rezeptionshaltung ›vorleben‹ –, und 2. ein direktes Mittel, nämlich die »Umformung des Bildinhalts selbst durch Figuren, die, aus dem Zusammenhang der Szene sich loslösend, den Betrachter mit Blick und Geste zum Schauen auffordern, oder ihn sogar einladen, ›mit ihm zusammen zu lachen oder zu weinen«¹⁰ – das wären Figuren, die den Blick aus dem Bild hinaus zum Betrachter wenden und ihn mit einem Zeigegestus auf das Objekt der Andacht hinweisen. Es wird sich zeigen, dass dies genau die Mittel sind, mit denen auch das Schauspiel arbeitet.

An kontemplativer Versenkung, Meditation, Verschmelzung von Bild und Betrachter als Intention des Andachtsbildes halten auch Robert Suckale und Hans Belting fest. Suckale spricht von einer Art »visueller Kommunikation«¹¹ zwischen Bild und Betrachter und sagt, das Andachtsbild strebe »Vergegenwärtigung, realistische Abbildung und Nähe« an: »Wichtigstes Ziel aller Meditation ist vergegenwärtigende Betrachtung des

5 Einen hilfreichen Überblick über die Forschungsdiskussion bietet Karl SCHADE, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

6 Vgl. Erwin PANOFSKY, »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in: FS Max J. Friedländer, Leipzig 1927, 261–308. – Wieder in: DERS., *Deutschsprachige Aufsätze I*, hg. v. Karen MICHELS u. Martin WARNKE (Studien aus dem Warburg-Haus 1), Berlin 1998, 186–233. Zitiert wird im folgenden aus dieser Ausgabe.

7 Vgl. Robert SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, 177–208, hier 197f. – Hans BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, Berlin 2000.

8 PANOFSKY, »Imago Pietatis« (wie Anm. 6), 191.

9 Ebd., 190.

10 Ebd., 191.

11 SUCKALE, *Arma Christi* (wie Anm. 7), 197.

Leidens Christi [...], ist das Miterleiden der Passion (bzw. der Kompassion Mariens), das Sich-Christus-Anverwandeln, um so der Erlösung teilhaftig werden zu können«¹².

Besonders Belting betont die Dialogizität und »Reziprozität zwischen Betrachterperson und Bildperson« und erklärt, dass die *pietas*, nach der die *imago pietatis* (im eigentlichen Sinn der Bildtyp des Schmerzensmannes) benannt ist, selbst eine »reziproke Haltung« sei¹³. Das erläutert er anhand des Vesperbildes, das ja als Pietà bekannt ist: »Pietà ist ein Schlüsselwort der Klagegesänge aus der Passionsliteratur und meint nicht nur das Mitleid des Betrachters für den toten Christus und seine Mutter, die ihn beweint, sondern auch das erhoffte Mitleid Christi und seiner Mutter für den Betrachter, der um seine Rettung bangt«¹⁴. Wenn der Betrachter also andächtig und mitleidig die Figuren des Bildes anschaut, darf er hoffen, dass er selbst ebenso mitleidig von Christus und Maria, die durch die Figuren vermittelt sind, angeschaut wird. Die andächtig-meditative Bildbetrachtung erweist sich also als Medium der Gottesbegegnung, und die Panofskysche Verschmelzung von Subjekt und Objekt findet nicht nur vom Subjekt her gesehen statt, indem der Betrachter sich innerlich dem Bildgegenstand angleicht, sondern auch vom Objekt der Betrachtung her, indem der bemitleidete Christus dem Betrachter Gnade, Heil und damit diesseitige und insbesondere jenseitige Gottesnähe gewährt.

Eine solche heilbringende Verschmelzung zwischen dem Meditierenden und Gott als dem Gegenstand der Meditation klingt deutlich genug nach mystischer Gotteserfahrung, und so ist es kein Zufall, dass die Blütezeit der mittelalterlichen Andachtsbilder im 14. und 15. Jahrhundert liegt, einer Zeit mystisch geprägter Frömmigkeit¹⁵. Heinrich Seuse (ca. 1295–1366) etwa schreibt von seinem *andacht nach bildlicher wise*¹⁶, und die Visionen vieler Mystikerinnen und Mystiker sind durch Bildwerke inspiriert, die dann wiederum mit solchen mystischen Visionen die Bilderproduktion beeinflussten. Dabei muss selbstverständlich festgehalten werden, dass die Mystik letztlich auf das Übersteigen aller Bildlichkeit und auf die bildlose, unmittelbare Gottesbegegnung abzielte. Zur untersten Stufe auf diesem Weg konnte die sinnliche Bilderschau immerhin dienen, und die Bilder steigerten sich in ihrer Sinnlichkeit und Lebendigkeit immer mehr, wie Belting bemerkt: »Im Gegenzug zur progressiven Bildlosigkeit, die die Mystik vom Individuum verlangte, wurde das Bild immer körperlicher und immer gesprächiger, wie es sich das Individuum vom Dialog als seiner Selbstbestätigung wünschte«¹⁷. Belting spricht vom großen Schaubedürfnis dieser Zeit und vom Bedürfnis nach Realität, d.h. einem Verlangen nach der Präsenz und Erfahrbarkeit des Heiligen und Göttlichen – man denke etwa an die heilbringende Reliquien- und Hostienschau.

Angesichts dieses Schau- und Präsenz-Verlangens sowie der Dialogizität der Andachtsbilder ist es nur folgerichtig, dass man die Bilder auch noch lebendig werden und tatsächlich sprechen lassen wollte, dass man also auf das Medium Schauspiel zurückgriff. Ganz ähnlich verläuft der Weg von den Passionstraktaten und -meditationen, insbesonde-

12 Ebd., 193.

13 Vgl. BELTING, Das Bild und sein Publikum (wie Anm. 7), 96.

14 Ebd., 132.

15 Auf den Zusammenhang zwischen Mystik und Andachtsbildern hatte schon Wilhelm PINDER, Die Pietà, Leipzig 1922, nachdrücklich hingewiesen.

16 Zu Seuses Bildverständnis und Bildgebrauch vgl. Thomas LENTES, Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse, in: Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, hg. v. David GANZ u. Thomas LENTES (KultBild 1), Berlin 2004, 13–73.

17 BELTING, Das Bild und sein Publikum (wie Anm. 7), 98.

re denen der Franziskaner¹⁸ und der *Devotio moderna*¹⁹, die vom Rezipienten verlangen, dass er sich die geschilderten Ereignisse so plastisch und lebendig vor seinem inneren Auge vergegenwärtigen solle, als ob er selbst dabei wäre²⁰ – in diesem Sinn wäre wohl der für den hier thematisierten Bildtyp spezifische Begriff ›Andacht‹ am angemessensten zu definieren, sozusagen als affektiv vergegenwärtigende Memoria. Diese bildet das Ziel sowohl der bildlichen als auch der textlichen Meditation, und sie erreicht ihre nicht mehr zu überbietende Verwirklichung wie auch ihre gefährliche Übersteigerung im Schauspiel als der größtmöglichen Präsenzillusion, die man dann wohl, um die Akzentverschiebung deutlich zu machen, treffender als affektiv memorierende Vergegenwärtigung bezeichnen könnte.

Die Frage nach der Medialität religiöser Bilder zwischen Repräsentation und Präsenz scheint gegenwärtig im Zentrum der kunsthistorischen Andachtsbildforschung zu stehen²¹. Man versucht einerseits, die Bilder nicht nur als Abbilder und andererseits den mittelalterlichen Bildgebrauch nicht undifferenziert als »Präsenzkultur«²² zu verstehen: Das Mittelalter, so hebt Heike Schlie hervor, sei »weniger durch eine Präsenzkultur denn durch eine Kultur des Zwischenraums gekennzeichnet, der Spannung zwischen Präsenz und Repräsentation, eine Kultur des stets virulent gehaltenen Spiel[s] zwischen Präsenz und Absenz«²³. Es ist also zu fragen, wie in einer Kultur, die sich der Medialität und Mittelbarkeit von Bildern durchaus bewusst ist, medial inszenierte und zugleich die Medialität durchbrechende Präsenzeffekte möglich sind. Präsenz ist nie von vornherein gegeben, sondern muss als »Variante des Zeichengebrauchs«²⁴ verstanden werden. Dementsprechend hat die Medialität als Medialität im Blickpunkt zu stehen. Die Medialität gerade des Andachtsbildes kann nicht unabhängig vom zeitgenössischen Rezipienten untersucht werden, so dass Zeugnisse des zeitgenössischen Bildgebrauchs von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des jeweiligen Bildes sind. Als solche Zeugnisse können, wie noch zu zeigen sein wird, wohl auch die Inszenierungen von aus der Bildkunst bekannten Andachtsbildern im Rahmen des geistlichen Spiels dienen, da sie oftmals explizit in Form von Publikumsappellen formulieren, welche Reaktionen vom Rezipienten verlangt werden. Aus solchen Publikumsappellen dürften sich Rückschlüsse auf den zeitgenössischen Bildgebrauch ziehen lassen.

18 Vgl. z.B. Pseudo-Bonaventuras ›Meditationes Vitae Christi‹.

19 Vgl. z.B. Ludolphs von Sachsen ›Vita Christi‹.

20 Vgl. Fritz Oskar SCHUPPISSER, Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotio Moderna* und bei den Augustinern, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. v. Walter HAUG u. Burghart WACHINGER (*Fortuna vitrea* 12), Tübingen 1993, 169–210.

21 Vgl. z.B. die von Thomas LENTES herausgegebene Reihe: *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, 4 Bde., Berlin 2004–2010.

22 Der Begriff wurde von Hans U. GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004, in die Diskussion gebracht.

23 Heike SCHLIE, *Vera Ikon im Medienverbund. Die Wirksamkeit der Sakramente und die Wirkung der Bilder*, in: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*, hg. v. Carla DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Cornelia HERBERICHS u. Christian KIENING (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* 10), Zürich 2009, 61–82, hier: 70.

24 Ebd., 79.

2. Darstellung und Verständnis der Pietà

Nach diesen allgemeinen Bestimmungen des Andachtsbildes nun zum konkreten Bildtyp der Pietà: Die ersten Darstellungen von Maria, die ihren toten Sohn auf dem Schoß und in den Armen hält, entstanden um 1300 am Mittelrhein, und zwar zunächst in Form lebensgroßer bemalter Holzplastiken, später auch als Tafelbilder²⁵. Die Szene ist die retardierende Zwischenstation zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung, letztlich zwischen Tod und Auferstehung, wobei der leidvolle, menschliche Aspekt des Erlösungstodes durch die Konzentration auf die trauernde Mutter und den Leichnam in den Vordergrund gerückt scheint. Daraus folgt, so kann man mit Georg Satzinger und Hans-Joachim Ziegeler formulieren, als »Kernproblem« dieser Darstellungsweise: »Wie ist angesichts eines solchen Todes an Auferstehung zu denken?«²⁶ Das Bild scheint im Leiden zu verharren. Zur Verdeutlichung der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Opfertodes kann sich die Pietà verschiedener Mittel bedienen: Indem sie etwa die Seitenwunde besonders hervorhebt, macht sie dem Gläubigen den »Ursprung der Eucharistie«²⁷ und damit seine Erlösung durch Christus bewusst – wobei der Gläubige natürlich um diesen Zusammenhang wissen muss. Eine andere Lösung des »Kernproblems« könnte im sog. Weichen oder Schönen Stil gefunden worden sein: Der Leichnam ist ohne Verrenkungen und Verzerrungen und ohne übermäßige Betonung der Leidensmale, Maria mit ebenmäßigen Gesichtszügen und in gemäßigter Trauer dargestellt²⁸. Beim sog. »freudvollen Vesperbild« fehlt die Trauer sogar ganz; Maria lächelt vielmehr aus »Freude über das vollbrachte Erlösungswerk«²⁹.

Der Erlösungsaspekt muss jedoch nicht unbedingt am Bild anschaulich gemacht werden; das Bild selbst kann durchaus im Leiden verharren und die heilsgeschichtliche Bedeutung dennoch zur Geltung gebracht werden, und zwar durch die Andacht des Rezipienten. Das zeigt Heinrich Seuse in faszinierender Weise und liefert damit zugleich ein aufschlussreiches Beispiel für eine zeitgenössische Pietà-Meditation. Im 19. Kapitel (*Von der ablösunge*) seines »Büchleins der ewigen Weisheit«³⁰ wird im Dialog zwischen dem menschlichen *diener* und Maria rückblickend beschrieben, wie Christus nach seinem Tod vom Kreuz genommen und auf den Schoß seiner Mutter gelegt wurde. Maria fordert den *diener* (und damit auch den Rezipienten) auf, ihre Schilderung *mit einer kleglichen erbermde* anzuhören – ein Appell, wie ihn ein Andachtsbild an den Betrachter richtet. Mit ergreifenden Worten beschreibt sie, wie sie ihren toten Sohn mütterlich-innig umarmte, wie sie *sin blutig vrischen wunden, sin totes antlüte durkuste, daz doch, als öch alle sin lip, gar in ein wúnklich schonheit waz verkeret, daz enkõndin ellú herzen nit betrachten* (S. 275,15–18)! Maria küsste also die Wunden ihres Sohnes und bemerkte, dass sein totes Angesicht und sein zerschundener Körper in einer unfassbaren Schönheit erstrahlten. Hier zeigt sich ein irritierendes Ineinander von Schmerz und Schönheit. Doch kann von gemäßigter Trauer oder gar Freude keine Rede sein: Als sie ihn auf den

25 Vgl. Georg SATZINGER/Hans-Joachim ZIEGELER, Marienklagen und Pietà, in: Die Passion Christi (wie Anm. 20), 241–276, hier: 260.

26 Ebd., 267, 271.

27 Ebd., 271.

28 Zu diesem Stil vgl. Otto VON SIMSON, Art. »Andachtsbild I«, in: TRE 1, 1978/1993, 661–668, hier: 664.

29 Ebd., 664. – Elisabeth REINERS-ERNST, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung, München 1939.

30 Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hg. v. Karl BIHLMeyer, Stuttgart 1907, Nachdruck Frankfurt a.M. 1961, 196–325. Alle Zitate aus dieser Ausgabe.

Schoß nahm und betrachtete, *do erstarb min herze aber und möchti von dien tötwunden, so es enphieng, in tusent stuk sin zersprungen. Do lies es mengen inneklichen grundlosen süfzen; dü ogen erten* [›vergossen‹] *mengen ellenden bitterlichen trehen, ich gewan ein gar trurklich gestalt* (S. 275,20–24). Maria seufzte und weinte und war vor Trauer dem Tode nah. Auf eine Beschreibung der freudvollen und beglückenden Jugend ihres Kindes folgt ihre Klage: *Owe, angst und bitterkeit und herzleid! Es ist doch nu alles verkeret in ein so grundlos herzleid und in einen tötlichen smerzen! Owe, kint mins, owe min kint, wie bin ich nu so lieblos* [›freudlos‹] *! Wie ist min herz so gar trostlos worden!* (S. 276,4–7). Maria war von abgrundtiefem Leid erfüllt und ohne jede Hoffnung.

Daraufhin bittet der *diener*, dass er noch ein wenig bei diesem *anblike* (S. 276,11) verweilen dürfe – man fühlt sich erinnert an die laut Panofsky für das Andachtsbild charakteristische, »der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer«³¹. Der *diener* möchte sich also explizit in das hier beschriebene Vorstellungsbild versenken und sagt Folgendes zu Maria: *Reinú müter, wie grundlos din herzleid were und wie reht inneklichen es ellú herzen bewegen muge, so dunket mich doch, daz du noch neiswaz lustes* [›irgendeine Lust‹] *fundest in den minneklichen umbevengen dines tötten Kindes* (S. 276,13–15). Mitten im größten Schmerz, dem mütterlichen Schmerz Marias angesichts ihres toten Sohnes, vermutet der *diener* offenbar eine gewisse Lust, die von der ›historisch-realen‹ Situation her schwer nachvollziehbar erscheint. Sie wird aber dann verständlich, wenn der Diener im folgenden die Situation mystisch übersteigt: Er bittet Maria darum, dass sie ihm ihr totes Kind *uf die schoze miner sele* legen möge, *daz mir nach minem vermugenne geistlich und in betrachtunge werde, daz dir do wart liplich* (S. 276,17–19). Er möchte also Marias Schmerzen selbst erleiden, und zwar in einer geistlichen, das Historisch-Reale überschreitenden Weise. Dann nimmt er Christus folgendermaßen in Empfang: Er blickt ihn an *in der spilendosten vröde und herzklichsten minne, so kein einiges liep ie wart von sinem geminten an gesehen* (S. 276,20–22); sein Herz öffnet sich für ihn wie die Rose für die Sonne; seine Seele breitet *die arme ire grundlosen begirde* (S. 276,24) weit aus; *in der inbrünstigen begirde umbvawe ich dich hûte mit dank und love* (S. 276,25f.); er drückt ihn in das Innerste seiner Seele und bittet ihn, er möge sich dieser *minneklichen stunde* (S. 276,27f.) erinnern, sie nicht an ihm verloren werden lassen und sich nie von ihm trennen. Dann betrachtet der *diener* wie Maria zuvor das todwunde Angesicht und küsst die *vrischen blutigen wunden: von dieser süezen vruht* werden alle seine Sinne gespeist (S. 276,32).

Die Vereinigung mit Christus in der *compassio* nach dem Vorbild Marias wird als eine liebesmystische *unio*-Erfahrung beschrieben. Die leidvolle historisch-reale Situation des Abschieds zwischen der Mutter und ihrem toten Sohn wird überstiegen auf die mystische Vereinigung zwischen dem meditierenden Gläubigen und Gott. Das Leid wird transzendiert auf die Seligkeit. Erlösung und Auferstehung müssen nicht hinzugefügt werden; sie liegen im mitvollzogenen Schmerz selbst: In ihm erreicht der Gläubige eine augenblickhafte Einheit mit Gott, die ihm die ewige Seligkeit verheißt.

Hier zeigt sich deutlich Seuses Prinzip, Bilder mit Bildern auszutreiben³²: Eine reale oder zumindest imaginierte Pietà-Darstellung ist der Ausgangspunkt für eine mitleidende Passionsmeditation, doch das Bild dieser leidvollen Totenumarmung wird transzendiert und aufgehoben durch die Beschreibung einer lustvollen Liebesumarmung. Im Bild (Pietà) und durch das Bild hindurch gelangt der Meditierende zur unmittelbaren, letztlich bildlosen Einheit mit Gott. Der Erlösungsaspekt muss also nicht selbst im Bild mit dargestellt sein; er ergibt sich im Durchbrechen des Bildes. Ein solches zwischen Repräsen-

31 PANOFSKY, »Imago Pietatis« (wie Anm. 6), 191.

32 Vgl. LENTES, Der mediale Status (wie Anm. 16), insbes. 49–64.

tation und Präsenz oszillierendes Bildverständnis ist, wie bereits erwähnt, nicht nur für Seuse, sondern für die spätmittelalterliche Bildfrömmigkeit generell kennzeichnend; es wird von Seuse nur besonders klar und reflektiert ausgesprochen. Wie sich gleich zeigen wird, ist es bis zu einem gewissen Grad auch für die geistlichen Spiele anzunehmen.

3. Die Pietà in den Spielen

Schon Wilhelm Pinder (1878–1947) stellte fest, dass eine szenische Pietà-Darstellung nicht vor 1464 bezeugt ist³³, d.h., die Pietà findet sich erst in den späten Passionsspielen, den großen Marktplatzaufführungen des 15. und 16. Jahrhunderts, die vornehmlich in der Hand der Stadtbürger lagen³⁴. Im Folgenden soll es nicht um die vielen Marienklagen gehen, die die gesamte Passions- und Kreuzigungshandlung begleiten³⁵, sondern allein um die szenische Ausgestaltung des besagten Andachtsbildes. Dabei werden auch nur die theatral interessantesten und für die Andachtsbild-Medialität aufschlussreichsten Pietà-Szenen behandelt. Sie dürften Rückschlüsse auf die weniger aussagekräftigen Darstellungen erlauben.

Der verweilende, auf Dauer gestellte Charakter des Andachtsbildes findet sich in der Spielszene wieder und wird sogar eigens benannt: Im Alsfelder Passionsspiel³⁶ (1501) sagt Nichodemus auf Marias Bitte, ihr ihren Sohn auf den Schoß zu legen, sie wollten ihr ihn *eyn wyle* (v. 6700) lassen. In ihrer darauf folgenden Klage hebt sie dessen *mentsliche[...] natuer* (v. 6706) hervor, beschreibt ihr Leid, das unendlich (*ân ende* [v. 712], *ân ziel* [v. 6738]) sei, und sie küsst wie bei Seuse Christi Wunden. Joseph von Arimathia versucht, ihrer Klage ein Ende zu setzen, indem er auf *der propheten wort* (v. 6741) verweist und dem hier betraurten Menschen den *reyne[n] goddesson[...]* (v. 6755) entgegenstellt, der am dritten Tag wieder auferstehen werde. Maria lässt sich nicht trösten, küsst ihren Sohn und möchte mit ihm begraben werden, um sich nicht von ihm trennen zu müssen. Daraufhin erklärt Johannes ihr die heilsgeschicht-

33 Vgl. Wilhelm PINDER, Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, 145–163, hier: 158.

34 Zu Aufführungsweise und Intention dieser Spiele, insbesondere der hessischen Spieltradition, vgl. Dorothea FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters: Frankfurt – Friedberg – Alsfeld, Göttingen 2002. – Johannes JANOTA, Repraesentatio peccatorum. Zu Absicht und Wirkung der spätmittelalterlichen Passionsspielaufführungen, in: ZfdA 137, 2008, 439–470.

35 Zu den Marienklagen allgemein vgl. SATZINGER/ZIEGELER, Marienklagen und Pietà (wie Anm. 25). – 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. v. Horst BRUNNER u. Werner WILLIAMS-KRAPP, Tübingen 2003, 211–232. – DIES., Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ›Bordesholmer Marienklage‹ und verwandten Szenen, in: Ritual und Inszenierung (wie Anm. 1), 177–193. – Christoph PETERSEN, Imaginierte Präsenz. Der Körper Christi und die Theatralität des geistlichen Spiels, in: Das Theater des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation, hg. v. Christel MEIER, Heinz MEYER u. Claudia SPANILY (Symbolische und gesellschaftliche Wertesysteme 4), Münster 2004, 45–61. – Jutta EMING, Marienklagen im Passionsspiel als Grenzfall religiöser Kommunikation, in: Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 2006, hg. v. Peter STROHSCHNEIDER, Berlin/New York 2009, 794–816.

36 Vgl. Das Alsfelder Passionsspiel, in: Die Hessische Passionsspielgruppe, Edition im Parallel-Druck, hg. v. Johannes JANOTA, Bd. 2, Tübingen 2002.

liche Bedeutung des Erlösungstodes für die ganze Menschheit, und von dieser Erklärung lässt sich Maria tatsächlich trösten, woraufhin Christus begraben werden kann.

In dieser Szene sind die menschliche und die heilsgeschichtliche, die leidvolle und die tröstliche Perspektive deutlich gegeneinander abgesetzt und auf die Figuren verteilt³⁷: Maria vermittelt Christus in seinem Menschsein; Joseph und Johannes zeigen seine Göttlichkeit auf. Zum Schluss wird Marias Perspektive in die heilsgeschichtliche übergeführt und aufgehoben, so dass der Trost das Ende der Szene bildet. Die Abgeschlossenheit und Isoliertheit dieser Szene – laut Panofsky ein Kennzeichen des Andachtsbildes – zeigt sich darin, dass Maria bei der folgenden Grablegung und danach ihre Klage aufs neue anhebt, ganz so, als wäre sie nicht getröstet worden. Die Alsfelder Pietà entfaltet im Figurendialog, was die Pietà-Darstellungen des Schönen oder Weichen Stils in ein Bild fassen: Maria trauert mit Maß um ihren Sohn, da sie um die heilsgeschichtliche Bedeutung seines Todes weiß.

Ein charakteristisches Merkmal des Andachtsbildes, nämlich seine dialogische und appellative Ausrichtung auf den Rezipienten, ist bei der Alsfelder Szene nur implizit zu finden; andere Spiele beziehen das Publikum ganz deutlich mit ein, so etwa das Heidelberger Passionsspiel³⁸ (1514): Hier ist Maria während ihrer gesamten Rede weniger auf Christus als auf die Zuschauer bezogen; sie eröffnet ihre Klage mit einer Publikumsanrede: *O ir mann vnnnd frauwenn / alle, die do iczundt schauwenn / meines liebenn kindes doitt / vnnnd meines herczenn grosse noitt* (vv. 5908–5911), und sie ist bemüht, den Zuschauern ihren Schmerz begreiflich zu machen: *nu merck einn iglich man vnnnd weyp, / wie im doch selber were, / wann er hett einn solche swere* (vv. 5913–5915). Maria ruft jeden Einzelnen explizit dazu auf, sich an ihre Stelle zu versetzen, in ihre Situation, das eigene Kind tot in den Armen halten zu müssen. Der Zuschauer soll die Gefühle angesichts der Szene aus seiner eigenen Erfahrungs- und Vorstellungswelt nehmen. Damit gerät natürlich aus dem Blick, dass Marias Situation eigentlich ganz unvergleichlich und unwiederholbar ist, da Maria den heilsgeschichtlich einmaligen Erlöser in den Armen hält. Wieder vermittelt Maria die rein menschliche Perspektive der Passion. Zur Steigerung von *compassio* und *pietas* wird Christi Göttlichkeit während der Pietà-Szene in den Hintergrund gedrängt, geradezu verschwiegen³⁹.

Die Intensität des vom Zuschauer geforderten Mitleids formuliert Maria folgendermaßen: *ich meinen, das er inn iamers noitt / wol wunschenn mecht denn doitt* (vv. 5916f.). Der in der Alsfelder Szene nur von Maria selbst geäußerte Wunsch, mit Christus zu sterben, wird hier ausdrücklich auf jeden mitleidenden Zuschauer bezogen. Maria weist ihn damit zu einer vollkommenen *compassio* an, die bis zu dem Wunsch führen sollte, mit Christus, dem Erlöser, mitzusterben, um, was hier nicht explizit gesagt ist, schließlich auch mit ihm aufzuerstehen. Eine solche *compassio* wird hier durch Maria verkörpert, und zu ihr ruft Maria als direkte Mittlerin das Publikum auf.

Man geht sicher nicht zu weit, wenn man behauptet, dass man für alle Pietà-Szenen der Passionsspiele ein derartiges Verhältnis zwischen Maria und dem Publikum ansetzen kann, auch wenn es nicht so ausdrücklich formuliert wird wie im Heidelberger Spiel. Das Alsfelder und das Heidelberger Spiel präsentieren Maria als gute Beispie-

37 Zu diesem für die Marienklagen typischen Gestaltungsmittel vgl. SATZINGER/ZIEGLER, Marienklagen und Pietà (wie Anm. 25), 255.

38 Vgl. Das Heidelberger Passionsspiel, in: Die Hessische Passionsspielgruppe, Edition im Paralleldruck, hg. v. Johannes JANOTA, Bd. 3, Tübingen 2004.

39 »Die unvergleichliche Lage, Mutter eines – sterbenden – Gottes zu sein, wird heruntergebrochen auf die Ebene alltäglicher Eltern-Kind-Beziehungen. Die Inkommensurabilität und Singularität des religiösen Geschehens wird damit verlassen.« (EMING, Marienklagen (wie Anm. 35), hier: 807f.).

le für die beiden von Panofsky hervorgehobenen Typen von Andachtsbildfiguren: Die implizit bleibende Alsfelder Pietà zeigt Maria als, in Panofskys Worten, »Vermittler[in] zwischen dem Beschauer und dem Darstellungsgegenstand«, die dem Rezipienten vorlebt, was er empfinden soll; die Maria der Heidelberger Pietà ist eine der »Figuren, die, aus dem Zusammenhang der Szene sich loslösend, den Betrachter [...] zum Schauen auffordern, oder ihn sogar einladen, ›mit ihm zusammen [...] zu weinen«⁴⁰.

Besonders ausführlich und aufschlussreich ist die Pietà im Egerer Passionsspiel⁴¹ (1500) dargestellt: Maria empfängt ihren toten Sohn aus den Händen des Joseph von Arimathia und des Nicodemus mit den Worten: *Bis mir willigkum, leichnam zart* (v. 7146). Sie befühl ihn und stellt fest: *Eia, wie tieff deine wunden sindt* (v. 7151) – hiermit ruft sie indirekt zum Gedenken seiner Wunden auf. Darauf folgt ein direkter Appell: *Nun denckt all, die mütter sindt, / Das die hetten ein liebes kindt, / Das also ermort wer: / Wie groß wirt ir schwer!* (vv. 7154–7157). Maria appelliert also insbesondere an die Mütter und damit, wie im Heidelberger Passionsspiel, an die Erfahrungswelt der Zuschauer. Maria ruft sie zu mütterlicher *pietas* auf, wofür sie ihnen ihre eigene mütterliche *pietas* verheißt: *Weinet und habet leit / Mit mir in grosser jamirigkeit. / Ich gelob euch mütterlich treüe, / Am lezten endt ein ware reüe, / Da mit ir ewigleich / Erwerbet das himelreich* (vv. 7162–7167). Die Reziprozität der *pietas* ist hier in Vorstellungen der Mütterlichkeit ausgedrückt: Die ›mütterlichen‹ Gefühle der Zuschauer werden durch Marias mütterlichen Schutz beim Jüngsten Gericht erwidert. Christus erscheint in dieser Szene vornehmlich als der tote Sohn; die Erlöserin ist hier Maria. Überspitzt formuliert: Nicht eigentlich Christi Opfertod erlöst hier die Zuschauer, sondern ihr Mitleid mit Maria.

Nicodemus und Joseph sind es, die die heilsgeschichtliche Perspektive einbringen und versuchen, Maria zu trösten, indem sie auf die Notwendigkeit von Christi Tod und auf seine baldige Auferstehung verweisen. Doch Maria lässt sich nicht trösten und ruft, als die beiden Christus begraben wollen: *Peitet, ir herrn als zart! / Enthalt euch ein wenig auff diser fart, / Das ich vil arme fraue / Hie noch ein mal schaue / Jhesum meinen lieben sun* (vv. 7198–7202) – hier ist wieder der von Panofsky beschriebene Charakter des Andachtsbilds, ein aus einem Handlungszusammenhang herausgelöstes und auf »eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer« angelegtes Standbild zu sein, durch die Figurenrede selbst zum Ausdruck gebracht. Die Szene ist durch die Spannung zwischen dem klagenden Verweilenwollen Marias und dem Fortschreiten der Handlung und damit dem Fortgang der Heilsgeschichte geprägt. Das Andachtsbild will mit Maria beim Leiden und bei der *pietas* verweilen, die Erzählung der Heilsgeschichte will voranschreiten. Die Zuschauer selbst dürften größeres Verlangen nach dem Verweilen haben, da sie sich gerade hier Marias *pietas* erwerben können.

Ganz deutlich wird die der Szene inhärente Spannung zwischen Andachtsbild und Heilsgeschichte in den Worten des Nicodemus, die er kurz darauf explizit *ad populum* richtet:

*Lieben leut, nempt zu herzen
Disen grossen schmerzen,
Den Maria umb ir kindt treit,*

40 Vgl. oben, Anm. 10.

41 Vgl. Das Egerer Fronleichnamsspiel, hg. v. Gustav MILCHSACK, Tübingen 1881. Dieses Spiel wird heute mit guten Gründen zu den Passions-, nicht zu den Fronleichnamsspielen gerechnet, vgl. Brigitte LEHNEN, Das Egerer Passionsspiel (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1034), Frankfurt a.M./Bern/New York u.a. 1988. – Bernd NEUMANN, Art. ›Egerer Passionsspiel, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon, 2. völlig neu bearb. Aufl., Bd. 2, hg. v. Kurt RUH u.a., Berlin/New York 1980, 369–371.

*Und die grossen jamirigkeit;
 Das er von der bösen Juden zorn
 Sein heiligs leben hat verlorn[,]
 Das sol wir klagen alle gleich,
 Peide arm und auch reich,
 Und lasset euch das herze fliessen,
 Das er uns las geniessen
 Seines unschuldigen tot
 Und helff uns aus aller not* (vv. 7212–7223).

Nicodemus, der gerade noch Maria zu trösten versucht und sie aufgefordert hat, von ihrer Klage abzulassen, verlangt von den Zuschauern das Gegenteil davon: Sie sollen weiterklagen und ihr Herz zerfließen lassen, da sie so Christi *pietas* und Gnade gewinnen. Es kann also tatsächlich nicht im Interesse der Zuschauer liegen, dass die Handlung voranschreitet: Ihr Heil liegt, wiederum überspitzt formuliert und von der inneren Logik des Andachtsbildes her gedacht, im Andachtsbild der Pietà, das aufgrund der Reziprozität der *pietas* eine heilbringende Begegnung mit Maria bzw. Christus ermöglicht, eine Begegnung, die aus der Heilsgeschichte herausgelöst ist und sich im Hier und Jetzt der Zuschauer, während der Aufführung, ereignet⁴². Diese für Marienklagen und Passionsspiele charakteristische Spannung zwischen der vergangenen, einmaligen Heilstat und ihrer regelmäßig wiederholten heilswirksamen Vergegenwärtigung rückt derartige Aufführungen in eine gefährliche Konkurrenz zur offiziellen Liturgie⁴³. Außerdem suggeriert das Spiel, dass sich die Heilswirksamkeit von Christi Opfertod für den einzelnen Gläubigen erst eigentlich in seiner theatralen Repräsentation erfüllt; mehr noch: Es setzt immer wieder Vergangenheit und Gegenwart in eins – und zwar so sinnlich-realistisch, wie es kein Andachtsbild könnte und wie es auch die Liturgie nicht tut⁴⁴. Es sind immer wieder Szenen wie diese, also sozusagen die ›lebenden Andachtsbilder‹ der Spiele, in denen Vergangenheit und Gegenwart, Theatralität und Ritualität zusammenfallen.

Dieses Verharren im (Mit-)Leiden erinnert an Seuses Pietà-Meditation: Der Rezipient muss gar nicht in der Handlung voranschreiten zur Auferstehung Christi, sondern er erfährt Christi erlösende Wirkung gerade im tiefsten Mitleiden; das Mitleiden mit Christus gewährt die Einheit mit Gott und damit auch das Seelenheil. Nun mag die Theatersituation nicht unbedingt eine individuelle mystische *unio* ermöglichen; aber das Spiel bereitet immerhin die Grundlagen für eine Präsenzerfahrung, in der Vergangenheit und Gegenwart, Spiel und Realität eins werden und in der die Rezipienten, christusförmig geworden, Anspruch auf ihr Seelenheil erwerben. Das Bild bzw.

42 So auch PETERSEN, Imaginierte Präsenz (wie Anm. 35), hier: 57: »Im Mitleiden [...] wird die Erlösung zu einem Ereignis, das heute stattfindet. Im Vollzug des Leidens und Mitleidens erlangt die Erlösung Präsenz«.

43 Zu dieser Konkurrenz vgl. Jan-Dirk MÜLLER, Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters, in: Mimesis und Simulation, hg. v. Andreas KABLITZ u. Gerhard NEUMANN, Freiburg i.Br. 1998, 541–571. – DERS., Kulturwissenschaft historisch. Zum Verhältnis von Ritual und Theater im späten Mittelalter, in: Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, hg. v. Gerhard NEUMANN u. Sigrid WEIGEL, München 2000, 53–77. Beide Aufsätze wieder in: Jan-Dirk MÜLLER, Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien, Berlin/New York 2010, 135–160 bzw. 111–134.

44 Vgl. PETERSEN, Imaginierte Präsenz (wie Anm. 35), hier: 54–60. – Rainer WARNING, Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974, 204–224.

das Spiel muss also die erlösende Bedeutung von Christi Opfertod gar nicht eigens mit darstellen; die käme in der passionsmystischen, kompassionalen Rezeption zur Geltung.

Die Gefahr eines Verweilens beim Leiden scheint Vigil Rabers (um 1490–1552) Passion⁴⁵ (1514) vermeiden zu wollen: Zunächst beweint Maria singend ihren toten Sohn, und während ihrer Klage bleibt sie ganz in dieser Zweisamkeit; sie wendet sich nicht direkt ans Publikum und ruft es nicht explizit zum Mitleiden auf wie im Heidelberger und Egerer Spiel. Der Mitleidsappell erfolgt hier indirekt über die Vermittler-Figur Nicodemus, der das gewünschte Mitleid vorlebt: *Du leidest ia so grossn schmerczen, / Daz es mier erparmt in meinemm herczen* (vv. 1840f.), wobei er ihr zugleich heilsgeschichtlichen Trost spendet. Mit seinen letzten Worten bekundet er aber noch einmal sein Mitleid: *Das reuet mich ser an deiner stat* (v. 1851). Hier formuliert er ausdrücklich, wie das Mitleiden zu vollziehen ist: Man soll sich an Marias *stat*, an ihre Stelle, versetzen.

Bemerkenswert im Vergleich mit den vorigen beiden Beispielen ist, dass die Pietà-Szene ganz auf sich bezogen bleibt und sich nicht nach außen, zum Publikum zu wenden scheint: Die Intimität zwischen Maria und Jesus wird nicht durch Publikumsappelle aufgebrochen, und Nicodemus bleibt in seiner mitleidenden Zuschauerhaltung scheinbar für sich allein. Es ist Joseph von Arimathia, der sich unmittelbar darauf ans Publikum wendet: *Hort, ier frauenn vnnd ir mann, / Secht heut den vnschuldigen tod an, / Den got der herr Ihesu Christ / Erlitn hat zu diser frist / Vmb vnser sünd vnd missetat* (vv. 1852–1856). Interessant ist hier wieder die zeitliche Situation: Joseph spricht zwar zum zeitgenössischen Publikum, macht aber keinen Unterschied zwischen Vergangenheit und zeitgenössischer Gegenwart: Die Zuschauer werden in die Zeit der Passion hineingenommen, bzw. Christi Passion findet *heut, zu diser frist*, in der Gegenwart der Zuschauer statt. Joseph verwischt also die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Spiel- und Zuschauerrealität.

Insofern unterscheidet sich diese Szene nicht von den zuvor behandelten. In einer anderen Hinsicht aber steht sie im Gegensatz zur Egerer Szene; nachdem nämlich Joseph die heilsgeschichtliche Bedeutung von Christi Passion erklärt hat – *Von der hell er vnns damit erledigt hat* (v. 1857) –, ruft er die Zuschauer auf: *darumb euch erfreit* (v. 1859). Hat das Egerer Spiel aufgrund der Heilswirksamkeit des Mitleidens die Inkonsequenz in Kauf genommen, dass Maria zwar durch heilsgeschichtliche Erklärungen geröstet, die Zuschauer aber zum Weiterleiden aufgerufen wurden, verspricht Rabers Passion den Zuschauern keine Belohnung für ihr Mitleiden und bleibt deshalb auch nicht beim Leiden stehen, sondern zielt auf die Erlösungsfreude der Zuschauer und stellt damit die heilsgeschichtliche Bedeutung der Passion in den Mittelpunkt, wenn sie auch nicht klar Vergangenheit und Gegenwart auseinanderhält. Mitleiden ist zwar durchaus gefordert, soll aber nur als Durchgangsstation dienen hin zur Auferstehungsfreude. Das persönliche Heil der Zuschauer liegt hier nicht im Mitleiden, sondern in der Bitte, an der Erlösung teilzuhaben, wie sie Joseph vorformuliert: *Des hellft vnns all zu pittn, / Jung vnnd alt mit gueten sittn, / Damit sein marter an vnns nit werd / Verloren all bie auff diser erd, / sunder daz wir in auch sehn in seinem reich / An ennd immer vnd ewickleich* (vv. 1860–1865) – vor dem Theaterbild wird also ein Erlösungsgebet für alle Beteiligten, Darsteller wie Zuschauer, gesprochen. Interessant ist die Formulierung, dass wir ihn »auch in seinem Reich« sehen mögen; dieses »auch« scheint einen Bezug zum jetzigen Sehen herzustellen, zum Sehen des Spiels, in dem Christus auf bildlich-theatral vermittelte Weise bereits gesehen wird. Das Spiel erscheint dann als Vorgeschmack auf

45 Vgl. Rabers Passion, in: Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs, nach den Hss. hg. v. Walther LIPPHARDT u. Hans-Gert ROLOFF, Bd. 3, bearb. v. Andreas TRAUB, Bern u.a. 1996, 7–161.

die jenseitige Gottesschau. Die Rezeption des Schauspiels ist ein Sehen *per speculum et in aenigmate* und weist voraus auf die Gottesschau *facie ad faciem* (1. Kor 13,12).

Mit dem Aufruf zur Freude noch während der Pietà und vor der Auferstehungsszene entspricht Rabers Passion in funktionaler Hinsicht dem Freudvollen Vesperbild: Zwar zeigt sie Maria nicht freudvoll, aber sie fordert wie wohl das Freudvolle Vesperbild den Rezipienten zur Erlösungsfreude auf. Damit stellt sie jedoch zugleich eine Ausnahme unter den Passionsspielen dar: Üblicherweise sind die Passions-, Kreuzigungs- und Beueinungsszenen von ständigen Publikumsappellen zu heilbringendem Mitleiden begleitet. Frühestens ab der Auferstehungsszene wird das Publikum (wenn überhaupt) zur Freude animiert. Zu sehr sind die spätmittelalterlichen Passionsspiele von der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit und ihrer Vorstellung des heilbringenden Mitleidens geprägt. Und unter anderem musste deswegen das Passionsspiel auf die Reformatoren anstößig wirken: Martin Luther (1483–1546) hielt *compassio* und *pietas* für die falsche Haltung bei der Betrachtung der Passion; es gehe nicht darum, mit Christus oder Maria affektiv mitzuleiden, zumal als ablassförderliches Werk, sondern sich selbst ob seiner eigenen Sündhaftigkeit, die diese Passion nötig gemacht hat, erschüttern zu lassen. Reue ist also die angemessene Reaktion auf die Passion, doch man soll nicht bei Passion und Kreuzigung stehenbleiben, sondern der Passions- die Auferstehungsbetrachtung folgen lassen, weil sie zeige, dass Christus sein Leid und damit auch die Sünden, die es verursachte, bereits abgeschüttelt, den Gläubigen also bereits erlöst habe; die Passionsmuss in die Auferstehungsbetrachtung, die reuevolle Erschütterung in Erlösungsfreude münden⁴⁶. Hier bekundet sich ein Distanzmoment im Umgang mit religiösen Bildern: Ziel der Bildbetrachtung ist nicht die Verschmelzung von Bildinhalt und Betrachter, geschweige denn eine das Bild transzendierende *unio* mit Gott, sondern Selbsterkenntnis und Verständnis der Heilsgeschichte; das Bild soll durchaus Affekte hervorrufen (Erschütterung, Reue, Freude), aber sie sind nur Mittel zum Zweck. Das Bild und auch das Schauspiel haben im reformatorischen Verständnis vor allem didaktische Funktion⁴⁷.

Der Lutheraner Joachim Greff (um 1510–1552) versucht sich 1542 an einem Osterpiel, in das auch die Passion eingebunden sein soll, und tadelt in der Vorrede, dass die früheren Passionsspiele viele Szenen enthielten, die gar nicht in den Evangelien vorgegeben waren: *Als mit der Veronica / Mit dem blinden Ritter Longi[n]o / Mit Maria Magdalena underm Creutz / Auch mit der Compassion Marie der mutter / da Christus vom Creutz auff iren schos sal geleyet sein worden wiewol erstliches so möchte geschehen sein / Ich hab aber dafür das gewissen wollen spilen Hab solcher ungewisser Münnigs gedancken und treume / so in der Passion vil mit eingemencket gewesen sein / keine mir gefallen lassen*⁴⁸.

Indem Greff diese *Münnigs gedancken und treume* ausspart, nimmt er genau diejenigen Szenen heraus, die den Charakter der spätmittelalterlichen Passionsspiele ausmachten, die Andachtsbilder, die den Spielen ihre spezifische Emotionalität und Ritualität verliehen, und Greff erwähnt namentlich die Pietà-Szene. Seine Gestaltung wird zwar nur durch die *sola scriptura*-Forderung begründet, sie entspricht aber letztlich ge-

46 Vgl. Martin LUTHER, Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi (1519), in: Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Bd. 2, Weimar/Graz 1966, 136–142.

47 Zum reformatorischen Theaterverständnis vgl. Thomas I. BACON, Martin Luther and the Drama, Amsterdam 1976. – Herbert WALZ, Deutsche Literatur der Reformationszeit, Darmstadt 1988, 112–141. – FREISE, Geistliche Spiele (wie Anm. 34), 64–69.

48 Bernd NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, 2 Bde. (MTU 84, 85), München 1987, Bd. 2, 892, Nr. 3730.

nau dem tiefgreifenden Wandel der Religiosität, die von nun an strenger unterscheidet zwischen Präsenz und Repräsentation, Urbild und Abbild, Gottesdienst und Theater.

Der Vergleich zwischen dem Bildtyp Pietà und der entsprechenden Szene innerhalb des spätmittelalterlichen Passionsspiels zeigt exemplarisch, dass das Andachtsbild und das geistliche Spiel nicht nur ikonographische Gemeinsamkeiten aufweisen – es lassen sich zu allen drei Typen der Pietà (dem schmerzvollen, dem schönen und dem freudvollen Vesperbild) Pendants in den Spielen finden –, sondern auch derselben Bildlogik zu folgen scheinen: Die appellative, dialogische Ausrichtung des Andachtsbildes auf den Rezipienten ist in den Publikumsappellen der Spiele explizit gemacht; neben den zeitgenössischen Passionstraktaten und -meditationen sind es gerade die Spiele, die verlässliche Auskunft geben können über die mutmaßlichen, nonverbalen Appelle der Andachtsbilder, zumal die Spiele – wie die Bilder und anders als die Traktate – den Rezipienten das jeweilige Meditationsobjekt sinnlich vor Augen stellen. Auch das Kennzeichen der mystischen Bildandacht, dass der Rezipient die Bildlichkeit übersteigt und mit dem Urbild verschmilzt, findet seine medien-spezifische Umsetzung im theatralen Andachtsbild: Ist die Theatersituation ohnehin schon immer von der körperlichen und zeitlich-räumlichen Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern bestimmt, machen sich die Andachtsszenen diese Grundeigenschaft des Theaters zunutze und lassen durch die Publikumsappelle die Grenze zwischen Spiel und Realität, Vergangenheit und Gegenwart bewusst verschwimmen. Solche theatralen Präsenzeffekte kann man als sinnlich-räumliches Gegenstück zu geistig-imaginären *unio*-Erfahrungen werten, erst recht, da für andächtig-affektive Teilnahme an solchen Szenen explizit das Seelenheil versprochen wird: Die andächtig Zuschauenden kommen mit den ›Urbildern‹ des szenisch Dargestellten (Maria bzw. Christus) durch das Spiel und über das Spiel hinweg in heilswirksame Berührung. Ermöglichen schon Bild- und Textandacht dem Gläubigen Wege zur Gotteserfahrung, die an der Kirche und ihren Sakramenten vorbei führen, so rücken die ritualartigen Andachtsszenen der Spiele in noch deutlichere Konkurrenz zur Liturgie, denn mit dieser teilen sie die sinnlich-räumliche Inszenierung und die Einbindung eines Kollektivs, die Konstitution einer Kultgemeinde. Da die ›Spiel-Andacht‹ anders als die Bildandacht nicht allein in der individuellen Imagination des Gläubigen stattfindet, sondern ihn dazu noch körperlich-räumlich und kollektiv beteiligt, führen die Andachtsszenen der Spiele die in den Andachtsbildern angelegten Möglichkeiten bis an ihre letzten Konsequenzen und an die Grenze des noch medial Darstellbaren. Die innere Logik und Problematik des Bildtyps Andachtsbild lässt sich daher anhand der ›lebenden Andachtsbilder‹ des geistlichen Spiels wie unter einem Vergrößerungsglas nachvollziehen.