10.20378/irb-59695

Eine Bühne für Jesus

Christodramatische Perspektiven auf das Oberammergauer Passionsspiel 2022

Simon Steinberger

1. Jesus in Oberammergau

Die Geschichte Jesu will erzählt werden. Den einzigartigen Rang ihres Protagonisten sagt die christliche Tradition in der paradoxalen Rede von Menschheit und Gottheit aus, die in Jesus »unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar« (DH 302) den Christus erkennbar machen. Dass Gottes Menschwerdung nichts weniger als die Offenbarung des Heils der Menschen bedeutet, reflektieren bereits die neutestamentlichen Schriften. Paulus fasst die Zumutung, die der Glaube an Jesus als Christus darstellt, mit Blick auf das religiöse Umfeld seiner Zeit in die Formel:

»Wir dagegen verkünden Christus als den Gekreuzigten:
für Juden ein Ärgernis, für Heiden eine Torheit.« (1 Kor 1,23)[1]

Auf das Skandalon des Kreuzes zu sehen und es als Ausweis von Gottes Macht, als sinnstiftende Größe, d.h. »Gottes Weisheit«, wahrzunehmen, legt Paulus den Menschen in Korinth nahe (vgl. 1 Kor 1,18–25). Der Prolog des Johannesevangeliums wiederum beschreibt die ultimative Bedeutung Jesu mit dem Konzept der Wohnung Gottes unter den Menschen. Mit ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν (*eskénōsen en hēmīn*) erzählt der Text, im Sohn habe der Logos Gottes – wörtlich – *unter uns ein Zelt aufgeschlagen* (Joh 1,14). Das griechische Verb schillert, liegt ihm doch mit σκηνή (*skēné*) ein Begriff zugrunde, der die Bedeutungen »Zelt« und »Bühne« auf sich vereint.

Dass nun Gott die Bühne seiner Welt betreten und sich im menschgewordenen Logos als Akteur in das heilsbedeutsame Spiel unter die Men-

[1] Biblische Texte hier und im Folgenden zitiert nach EÜ 2016 (gelegentlich geringfügig modifiziert) bzw. griechisch nach Nestle/Aland 2012.

schen begeben hat,[2] nimmt Hans Urs von Balthasar zum Ausgangspunkt seiner *Theodramatik* (1973–83). Im Vorwort der Prolegomena benennt er als Eigenart des Theaters, dass es in Gegenbewegung zur johanneischen Logos-*Inszenierung*, welche den Einbruch des Göttlichen in die Welt aufführt, die menschliche Bühne sozusagen in umgekehrter Richtung transzendiert:

»[I]m Theater versuchen sie [sc. die Menschen, Anm. SSt] eine Art Transzendenz, in der sie ihre eigene Wahrheit zugleich anschauen und richten möchten, kraft einer Verwandlung – der Dialektik der Maske als Verhüllung und Enthüllung –, durch die sie mit sich ins Reine kommen möchten. Hier, im Gleichnis, kann eine Tür zur Wahrheit der wirklichen Offenbarung sich öffnen.«[3]

An diese potenzielle Tür zur Wahrheit, die in verschiedenen Zeiten und unterschiedlichen dramatischen Formen die Geschichte Jesu markiert, klopfen in besonderer Weise Inszenierungen seiner Passion. Das paulinische Skandalon vom Aufeinandertreffen des Leidens eines Menschen, seines qualvollen Todes und der Herrlichkeit der Auferstehung im Kreuz hat auch heute Konjunktur: in der jüngeren Filmgeschichte machen vier prominente Produktionen die Passionserzählung zum Thema:

- Mel Gibsons *Die Passion Christi* (2004) erzählt in der Tradition der Evangelienharmonien und unter Einbezug der Kreuzwegstationen den Triumph des Gottessohnes über die personifizierte Macht des Bösen. Der monumentale Spielfilm hinterlässt vor allem offene Fragen in Bezug auf »authentische« Darstellung von Jüdischkeit und die monophysitisch anmutende Jesusfigur.
- Leisere Töne schlägt *Maria Magdalena* (2018) von Garth Davis an. Jesu Passion wird in diesem Spielfilm aus der Perspektive einer engagierten Jüdin aus Galiläa betrachtet, die selbst um ihre Beziehung mit Gott und um die Bedeutung ihres Lebens ringt. Als Begleiterin Jesu spielt sie Alternativen zu den Deutungen und Motiven der Männergruppe ein.
- Im Doku-Drama *Das Neue Evangelium* (2020) arbeitet sich Milo Rau an der ebenfalls in Matera gedrehten Verfilmung des Matthäusevangeliums von Pier Paolo Pasolini (1964) und Mel Gibsons *Passion Christi* (s.o.) ab. Ausgehend von der Situation der dort angekommenen Ge-

[2] Vgl. Balthasar 1973, 19.
[3] Ebd., 12.

flüchteten aktualisiert Rau die sozialen Potenziale der Botschaft Jesu im Passionsszenario.

- Das Live-Musik-Event *Die Passion* (RTL 2022) widmet sich in kulturgeschichtlichem Interesse dem Leiden und Sterben Jesu Christi. Die popmusikalische Annäherung an die Bedeutung der »größte[n] Geschichte aller Zeiten«[4] oszilliert zwischen den Framings durch Erzähler Thomas Gottschalk, der mit Verve religiöse Erbauung als Motiv für die Produktion von sich weist, und geskripteten Glaubenszeugnissen einer Gruppe von Kreuzesträger:innen.

Im selben Jahr, in dem die letztgenannte Inszenierung mediale Wellen geschlagen hat, begann in Oberammergau das 42. Passionsspiel.[5] Bei der Premiere am 14. Mai 2022 wirkten unter der Gesamtverantwortung von Spielleiter Christian Stückl 1800 Darstellende in Cast, Chor und Orchester mit. Mit 450.000 Karten im Verkauf hat das Spektakel eine herausragende öffentliche Wirksamkeit.

Die dramatische Inszenierung auf der Theaterbühne setzt sich durch die Unmittelbarkeit im Erleben klar von den genannten filmischen Werken ab. Erneut beleuchtet Hans Urs von Balthasar, worauf das präsentische Format dieses »Spiels« den Akzent setzt, nämlich

> »auf den Horizont der Daseinserhellung, um den es dem Dichter, dem Spieler und dem Publikum geht. Er ist das eigentliche Faszinosum, ein Analogon zum Sakralen, so wie das Theater ein Analogon zum Kultischen ist.«[6]

In diesem *Horizont der Daseinserhellung* treffen in Oberammergau die Erzählung vom sinnstiftenden Erlösungshandeln Gottes in der Passion Jesu Christi und die Form des Theaters aufeinander. Das Theater, das selbst einem kultischen Ursprung entstammt, wird hier mit dem sakralen Inhalt der neutestamentlichen Passionsberichte verbunden.

Gerade weil Theater Wahres sinnenhaft wiedergibt, ist das Oberammergauer Passionsspiel ein geeigneter Ausgangspunkt, um im Rahmen des vorliegenden Bandes die Frage nach Vorstellungen und Umsetzungen von »Gerechtigkeit« zu fragen: Als Dokument christlicher Tradition darf

---

4 RTL 2022, 00:12–00:15.

5 Für einen Überblick über Ursprung, Entwicklung und Bedeutung der Oberammergauer Passionsspiele siehe die Chronik von Textdichter Otto Huber vgl. Huber 2000, 145–157.

6 Balthasar 1973, 289f.

das Passionsspiel nach seinem »Beitrag zu einer (un-)gerechten Welt« befragt werden. Welche Vorstellungen von und Ansprüche an die Geschichte des Leidens, Sterbens und Auferstehens Jesu herangetragen werden, ist aus ihr selbst heraus keineswegs eindeutig und daher in hohem Maße verschieden.

Das Passionsspiel stellt eine Projektionsfläche dar, die darüber Aufschluss zu geben vermag, wie Gottes Gerechtigkeit gedacht werden kann. Ihre Fraglichkeit lässt sich in verschiedene Richtungen verfolgen: Wie hat Gottes Sohn seine Gerechtigkeit auf der Bühne dieser Welt durch-gespielt? Welchen Figuren und Gruppen im Drama fügt eine Inszenierung (Un-)Recht zu? Wie kann dieselbe in gleicher Weise der neutestamentlichen Überlieferung und dem Jahr 2022 als ihrem Resonanzraum gerecht werden?

Die folgenden christo-dramatischen Analysen zum Oberammergauer Spieltext[7] gehen dem nach. Zuerst wird das Verhältnis der Wahrheit der vier Evangelien zur (Bühnen-)Wirklichkeit der Passion Jesu (Kap. 2) und dann der religiöse Charakter des Passionsspiels (Kap. 3) in den Blick genommen. Eine Reflexion auf die dramaturgischen Instanzen und Besonderheiten des Bühnenspiels in Oberammergau (Kap. 4) schließen sich an.

Christologisch fokussierte Analysen der Szenen vom letzten Abendmahl (Kap. 5) und in Getsemane (Kap. 6) leiten zu einer Betrachtung von Jesus in Oberammergau im Horizont des Horos von Chalzedon (Kap. 7) über. Nach Überlegungen zur szenischen Darstellung von Auferstehung (Kap. 8) schließen die Ausführungen mit einem Resümee zum Passionsspiel im Horizont seines *Beitrags zu einer (un-)gerechten Welt* (Kap. 9).

[7] Soweit nicht anders gekennzeichnet, wird hier der Spieltext aus dem Textbuch von 2022 nach Vorstellung/Szene und Seitenzahl im Textbuch zitiert: siehe Gemeinde Oberammergau 2022 [Textbuch].

2. Inszenierung und Komposition. Zur Salbung in Bethanien

2.1. Eine Erzählung – Vier Evangelien

Wiewohl die Evangelien den Plot für das Passionsspiel bereitstellen,[8] gilt es zu beachten, dass die Berichte von Leiden, Sterben und Auferstehen Jesu in den Darstellungen von Markus, Matthäus, Lukas und Johannes selbst Inszenierungen sind. Sie sagen die Bedeutung ihres Protagonisten in verschiedene Kontexte hinein und mit unterschiedlichen Techniken und Akzentuierungen aus. Am Beispiel der *Salbung in Bethanien* sollen nachfolgend Überlegungen zur Komposition bei den Evangelisten entfaltet werden,[9] die die unterschiedlichen Inszenierungen der Episode bei Mk/Mt, Lk und Joh fokussieren.

Die nach *communis opinio* früheste auf uns gekommene Überlieferung der Salbungserzählung liegt in *Mk 14,3–9* vor. Im Anschluss an den Todesbeschluss des Hohen Rates (vgl. Mk 14,1f.) verlagert Markus das Geschehen nach Bethanien (knapp 3 km südöstlich von Jerusalem) in das »Haus Simons, des Aussätzigen« (Mk 14,3). Simon, der von Jesus geheilt wurde, richtet zu dessen Ehren ein Mahl aus.[10] Unvermittelt tritt eine im Text namenlose Frau auf und beginnt unter dem Protest der Umstehenden, Jesus mit teurem Öl das Haupt zu salben. Dem Vorwurf der Verschwendung (vgl. Mk 14,4) begegnet Jesus, indem er auf dem Kairos seiner Anwesenheit insistiert.[11] Die anschließende Erläuterung, die die Handlung der Frau als vorweggenommene Totensalbung deutet – weder Josef von Arimathäa (vgl. Mk 15,42–46) noch die Frauen am leeren Grab (vgl. Mk 16,1.6) werden diese später im markinischen Bericht durchführen können –, verortet die Szene in der Dramaturgie des Markusevangeli-

---

[8] Mel Gibsons *Passion Christi* (2004) zeigt, dass neben den vier Evangelien auch die Kreuzwegtradition eine relevante Motivgeberin für Passionsinszenierungen ist. Das Oberammergauer Passionsspiel rezipiert als einzige nicht-biblische die sechste Station: Veronika wird in XI,2 mit den Stichworten »Schweiß« und »Blut« zitiert (S. 134); die nachfolgende Textpassage (»Wie wird es uns und unseren Kindern ergehen?«, ebd.) identifiziert sie als eine der klagenden Frauen von Jerusalem (vgl. Lk 23,28 / achte Kreuzwegstation).

[9] Für eine umfassende synoptische Analyse der Perikope vgl. Gielen 2008, 43–50.

[10] Vgl. Gielen 2008, 43.

[11] Vgl. ebd., 44.

ums: Zu Beginn der Passion (siehe Schemagraphik) werden im Zeichen der Salbung Tod und Auferstehung Jesu antizipiert.

Die Version in *Mt 26,6–13* folgt in Setting, Plot und Aufbau bei wenigen Straffungen dieser Vorlage. Umso auffälliger ist die Abweichung in Mt 26,8 dif. Mk 14,4, wo nicht »einige« (τινες *tines*) ihren Unmut über die Handlung der Frau bekunden, sondern die »Jünger« (μαθηταί *mathētaí*): Die Opposition wird präzisiert und die Perikope damit sichtbar im spezifisch ekklesiologischen Horizont des Matthäusevangeliums verortet. Der Verweis auf die Besonderheit der Gegenwart Jesu und das Deutemoment der Leichensalbung (Mt 26,11f. par. Mk 14,7f.) wurden übernommen.

Hingegen bietet *Lk 7,36–50* die Erzählung mit einigen augenfälligen Änderungen: Die Szene spielt nicht in Bethanien, der Gastgeber ist nun ein Pharisäer (vgl. Lk 7,36; in 7,40 ebenfalls Simon genannt) und die Frau wird zur Sünderin degradiert (vgl. Lk 7,37). Außerdem ist in Lk 7,40–43 ein Gleichnis eingelegt und der Verweis auf die Passion entfällt; stattdessen nennt Marlis Gielen die Topoi Sündenvergebung und Entlassung in Frieden als prägende Motive,[12] anhand derer abgelesen werden kann, dass Lukas die Erzählung mit anderen Referenzen als der Passion *in Szene setzt*.

In ihren Ausführungen zur Salbung bei Lukas stellt Elisabeth Schüssler Fiorenza heraus, dass der Einwand der Männergruppe durch die Agape-Praxis der Frau kontrastiert wird: In ihrem Handeln zeigt sich »wahre Nachfolge«[13]. Aus feministischer Perspektive wird zudem die lukanische Vorliebe, Sünderinnen von Jesus bekehren zu lassen, als Eigentümlichkeit seiner Bearbeitung transparent – für die Rekonstruktion der mündlich überlieferten Vorlage ist daher schlicht eine *Frau* (ohne sekundär inszenierten Makel) anzunehmen.[14] Zuletzt liest Schüssler Fiorenza die Handlung im Kontext der alttestamentlichen Königssalbungen und weist damit die Frau als Prophetin aus: »Sie benennt ihn öffentlich in einer prophetischen Zeichenhandlung.«[15]

---

[12] Vgl. Gielen 2008, 45; zur Herkunft der Perikope aus dem Lk-Sondergut und ihrem Verhältnis zur Mk-Vorlage vgl. ebd.).

[13] Schüssler Fiorenza 1988, 403.

[14] Vgl. ebd., 175.

[15] Ebd., 203.

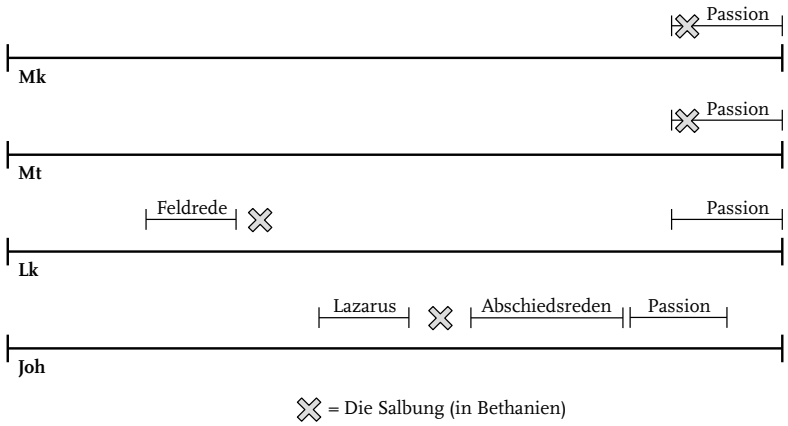

Abb. 1: Die Salbung (in Bethanien)

Eine dritte Option, die Salbungserzählung in der Evangeliendramaturgie zu positionieren, zeigt *Joh 12,1–8* auf: mit Lk außerhalb der Passion und doch in deren unmittelbarem raum-zeitlichen Vorfeld[16] ist wieder Bethanien der Schauplatz (vgl. Joh 12,1). Besonders mit den Namen der Figuren schlägt die johanneische Version eine kaum zu übersehende Brücke zum Bericht über Verrat, Tod und Auferstehung: Die Szene findet im Beisein von Lazarus, den Jesus in Joh 11,17–44 von den Toten auferweckt hatte, statt; den Tischdienst übernimmt Martha und auch die salbende Frau (Maria) wird von Johannes aus ihrer synoptischen Anonymität entlassen (vgl. Joh 12,1f.). Dass die Salbung durch eine Frau erfolgt, die die Tradition später als Maria von Magdala identifiziert[17] und damit als Zeugin der Auferstehung Jesu erinnern wird, bedarf ebenso wie der Stichwortverweis »Auferweckung von den Toten« durch die Anwesenheit des Lazarus keiner weiteren Erläuterung. Zuletzt spitzt Johannes den Protest der Umstehenden bzw. Jünger weiter zu, indem er ihn Judas Iskariot vor-

[16] Vgl. Gielen 2008, 47; Joh 12,9–50 fokussiert die Erzählung auf die nahenden, entscheidenden Tage in Jerusalem; die Abschiedsreden (Joh 13–17) bereiten ebenfalls die in Joh 18,1 einsetzende Passion vor.

[17] Zur Identifizierung der namenlosen Frau aus Mk 14,3 mit Maria Magdalena vgl. Gielen 2008, 50–53.

tragen lässt, der in Joh 12,4–6 als scheinheilige und zwielichtige Person vorgestellt wird.

Aus den Besonderheiten bei Johannes seien zwei weitere herausgehoben: Zunächst fällt gerade im Kontrast zum Totengestank des Lazarus in Joh 11,39 auf, dass das Haus »vom Duft des Öls erfüllt wurde« (Joh 12,3). Dieser Umstand stellt im Horizont der Christologie des Johannesevangeliums eine vorweggenommene Versinnlichung der Auferstehungswirklichkeit Jesu dar. Das intensiviert die bekannte Deutung der Perikope als vorweggenommene Totensalbung insofern, als Johannes die Königswürde Jesu (in der Salbung symbolisiert) nur im paradoxen Vorverweis auf den Erweis dieser Würde im Tod versteht.[18] Schließlich fällt der veränderte Ablauf der Salbung zu Lukas auf, wenn Maria die Füße Jesu zuerst ölt und sie anschließend mit ihren Haaren trocknet (vgl. Joh 12,3 diff. Lk 7,38). Joachim Kügler weist darauf hin, dass diese ungewöhnliche Reihenfolge als Stiftung einer »Duftgemeinschaft«[19] zwischen Jesus und der Frau zu verstehen ist: Indem sie ihre Haare mit dem Salböl Jesu benetzt, erhält sie schon im Leben Anteil an seiner Auferstehung.

Zusammenfassend macht das Beispiel der Erzählung von der Salbung Jesu transparent, dass die Textvorlage des Oberammergauer Spieltextes bereits aus vier Inszenierungen besteht. Keines der Evangelien bezeichnet die Salbhandlung mit dem Verb χρίειν (*chríein*) für »salben«, von dem sich das Partizip χριστός (*christós*) ableitet. Dennoch kulminiert die Bedeutung dieser Perikope in Leserichtung eben in diesem Aussagegehalt: Jesus gilt durch das Handeln der Frau als *Gesalbter*. Markus und Matthäus setzen diese christologische Qualifikation am Vorabend ihrer Passion an. Lukas verortet das prophetische Zeugnis der Frau im Nachgang der Feldrede dezidiert in der galiläischen Phase des Wirkens Jesu. Johannes schließlich vernetzt auf der Ebene der Namen und durch die Sinnlichkeit des Duftes die Auferweckung des Lazarus, Judas' Verrat, Jesu Auferstehung und Marias Zeugnis; die Salbungserzählung fungiert hier als komplexes Drehgelenk, das zentrale Elemente der johanneischen Christologie verbindet.

[18] Vgl. Kügler 2000, 163–166.170.
[19] Ebd., 169.

2.2. Vier Evangelien – ein Spieltext

Wie nun *eine* Wahrheit auf die Bühne bringen, wenn in den neutestamentlichen Vorlagen derer *vier* zur Verfügung stehen? Anders gefragt: Welches Verhältnis hat der Oberammergauer Spieltext zu den Evangelien? Als Kontrastfolie sei nachfolgend der Ansatz einer traditionellen *Evangelienharmonie* beleuchtet.

Mit dem Ziel, durch die erzählten Wahrheiten der vier Evangelisten hindurch zur historischen Wirklichkeit zu gelangen, näherhin zu einer konsistenten Darstellung der Geschichte Jesu, verfasste der Syrer Tatius mit seinem *Diatesseron* (um 170 n.Chr.) eine Evangelienharmonie.[20] In der Tradition dieses Archegeten steht Augustinus' vollständig erhaltenes Werk *de consensu Evangelistarum* (»Über die Übereinstimmung der Evangelisten«, um 400 n.Chr.). Über die Salbungsperikope bei Lukas schreibt er u.a., dass die Namensgleichheit des *Simon leprosus* (Mk/Mt) mit *Simon pharisaeus* (Lk) nicht verwundern muss, da unter den Menschen häufig zwei denselben Namen tragen (vgl. Aug., cons. ev. II 79). Augustinus notiert, dass die lukanische Szene nicht in Bethanien spielt. Um die Vereinbarkeit der Überlieferung nicht zu gefährden, muss

»[...] eamdem Mariam bis hoc fecisse, semel scilicet, quod Lucas narrauit, cum primo accedens cum illa humilitate et lacrimis meruit peccatorum remissionem.« (Aug., cons. ev. II 79)[21]	»... dieselbe Maria dieses an beiden Orten getan haben. Einmal freilich, das berichtet Lukas, als sie erstmals in jener Demut herantrat und sich mit ihren Tränen die Vergebung ihrer Sünden verdiente.«

Kurz darauf folgt dann die bei Lukas fehlende zweite Salbung durch dieselbe (in Lk 7,36–50 an keiner Stelle namentlich genannten) Maria:

»[Q]uod autem in Bethania rursus fecit, aliud est, quod ad Lucae narrationem non pertinet, sed pariter narratur a tribus, Ioanne scilicet, Matthaeo et Marco.« (Aug., cons. ev. II 79)	»Was sie aber in Bethanien wieder tat, ist anders, weil es sich auf die Erzählung des Lukas nicht bezieht, sondern auf gleiche Weise von den dreien, Johannes natürlich, Matthäus und Markus, geschildert wird.«

[20] Vgl. Borse 2017, 1030.

[21] Hier und im Folgenden lateinischer Text nach Cons. Ev. (deutsche Übersetzung: SSt.).

Die zitierten Einblicke zeigen – mit den Worten von Wilhelm Geerlings –, dass in einer Evangelienharmonie »methodisch [...] grundsätzlich die Vereinbarkeit aller Texte vorausgesetzt«[22] wird. Am Beispiel eines Fokuswechsels auf die Betrachtung der johanneischen Salbungserzählung im vierten Buch werden die Grenzen dieses Unterfangens sichtbar. Augustinus in synoptischer Analyse:

»[I]nde iterum Ioannes occurrit in Bethania Matthaeo et Marco, ubi factum est illud de unguento pretioso, quo pedes eius a Maria caputque perfusum est.« (Aug., cons. ev. IV 10)	»Von hier aus trifft Johannes in Bethanien wieder auf Matthäus und Markus, wo sich die berühmte [Salbung, SSt.] mit kostbarem Öl ereignete, mit dem seine Füße und das Haupt von Maria benetzt wurden.«

Notwendig glättet eine evangelienharmonische Darstellung die Nuancen der unterschiedlichen Perspektiven und Fokussierungen in den Evangelien. Der Abstraktion eines differierenden Überlieferungsbestandes hin zu (a) zwei verschiedenen Salbungserzählungen, in deren zweiter (b) die in Mk und Mt namenlose Maria in synoptisch-johanneischer Eintracht Jesu Füße *und* Haupt salbt, fallen etwa der sozialgeschichtliche Zugriff auf die Figur(en) des Simon sowie die Rolle des Duftes (s.o.) zum Opfer.

Der Oberammergauer Passionstext ist keine Evangelienharmonie in diesem Sinne. Freilich führt er die Vorlagen der vier Evangelien zu einem Drama zusammen, harmonisiert dabei aber nicht. Vielmehr handelt es sich um eine kontextuelle *Nachdichtung*, die eklektisch mit der Vierfachüberlieferung umgeht und – im Gegensatz zur Evangelienharmonie – szenenweise die in den verschiedenen NT-Texten angelegten Pointen ausbaut.

Die »Salbung in Bethanien« (vgl. II/1–3; S. 24–31) findet im Spieltext von 2022 ihren Platz zu Beginn der Passion (nach Jesu Einzug in Jerusalem, vgl. I; S. 13–22). Das entspricht am ehesten der Komposition bei Markus und Matthäus, wenn auch die Salbung vor dem Beschluss des Hohen Rates in IV/I (vgl. S. 49–56) angesetzt ist. In gewisser Weise wird durch das Vorziehen der Szene auch dem lukanischen Ansatz Rechnung getragen; sie ist von Jesu Gleichnisrede durchwirkt (vgl. an die Feldrede angelehntes Gespräch II/1, S. 27) und referenziert im Motiv der Sündenvergebung (vgl. II/3, S. 30) wörtlich auf Lk 7,47.

[22] Geerlings 2002, 90.

Zuletzt darf die Szene hinsichtlich ihrer *dramatis personae* als weitgehend johanneisch gelten: Lazarus und Martha sind anwesend (vgl. II/1, S. 24), die Frau ist mit Maria Magdalena identifiziert (vgl. II/1, S. 25) und Judas erhebt seine Stimme (vgl. z.B. II/3, S. 30). Der Protest gegen das Salbungshandeln der Frau wiederum ist auf das Personal bei Matthäus, nämlich die Jünger Thomas, Jakobus und Thaddäus und Markus (weitere Person: Josafat, vgl. II/3, S. 30), verteilt.

Damit verbindet das Passionsspiel wesentliche Elemente der Salbungsperikope aus den vier Evangelien. Anders als eine Evangelienharmonie im engeren Sinn bietet Christian Stückl aber eine Nacherzählung, die zwischen den Kompositionen und den theologischen Pointen von Markus, Matthäus, Lukas und Johannes changiert.[23]

3. Tradition und Kultur. Das Oberammergauer Passionsspiel als religiöses Ereignis?

»Weithin vernehmbar rief Bürgermeister Lang: ›Nimm, o Herr, die Pest von uns! Dann sei jedes 10. Jahr dem heiligen Dienst geweiht, dem Spiel deines Leidens und Sterbens. Das schwören wir!‹ Und ergriffen antwortete das Volk: ›Ja, das schwören wir!‹ So ist es geschehen im Jahre 1633 auf dem Beinhof Ammergau, da die Kranken sich um ein Kreuz gescharrt und ein Gelübde getan haben […]«.[24]

Obwohl die bei Viola Schlenz zitierte Darstellung nach Leo Weismantel aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fiktional ist, führt sie doch den Ursprung des Oberammergauer Passionsspiels vor Augen: Nachdem die Pest 1632 in das 600-Seelen-Dorf eingeschleppt worden war und mindestens 84 Einwohner:innen dahingerafft hatte, beurkundeten die Menschen angesichts einer ausweglos empfundenen Lage in einem feierlichen Gelübde, für die Errettung aus der Not alle 10 Jahre ein Passionsspiel zu ver-

[23] Interessant sind auch die letzten Worte Jesu vor seinem Tod: Hier zeichnet sich die Tradition der »Sieben letzten Worte« als leitendes Kompositionsprinzip ab; der Spieltext entscheidet sich nicht für *eine* Evangelienvariante, sondern bietet sieben szenisch unterbrochene letzte Worte in der konventionellen Abfolge (vgl. XI/3, S. 136f.).

[24] Schlenz 2020, 13.

anstalten.[25] Dieses fand 1634 erstmalig statt und begründete eine bis heute aufrechterhaltene Tradition.

Von seinem Ursprung her ist das Passionsspiel ein religiöses Ereignis; ein Gelübde setzt den Glauben an Gott schlicht voraus. In seinem »Tatsachenbericht« über die Anfangszeit der Oberammergauer Passionsspiele bezeichnet Franz Rappmansberger im Jahr 1960 die Aufführungen als *Gottesdienst* für Spielende wie Zuschauende.[26]

Formal war der explizit religiöse Charakter des Passionsspiels ausgewiesen durch eine kirchliche Lehrerlaubnis, die dem oberbayerischen Dorf vermittelt durch das Erzbistum München und Freising erteilt wurde. Die *Missio Canonica* wurde noch unter den Kardinälen Faulhaber und Wendel gewährt,[27] bis 1970 im Zuge der Antisemitismus-Vorwürfe an die Inszenierung Rom seine Zustimmung verweigerte.[28] Mittlerweile wird ein solches *placet* von den Verantwortlichen nicht mehr erfragt.[29]

Das religiöse Verständnis der Passionssaufführungen sieht sich mehr und mehr mit der Wahrnehmung als *kultureller* Ort bzw. als *Event* konfrontiert. So ist das Passionsspiel seit 2017 als Teil des Immateriellen Kulturerbes (UNESCO) gelistet.[30] Im Jahr 2022 finden 103 Aufführungen statt und die wirtschaftliche Bedeutung der Spiele für den Ort ist enorm. Oberammergau als Heterotop zu verstehen, das frei von den Einflüssen einer Welt im Wandel ist, war lediglich einer antimodernen Polemik als Reflex auf die Streitigkeiten der 1970er Jahre möglich;[31] der populärkulturelle Raum ist längst betreten.

Den ambivalenten Charakter der Spiele beschreibt Peter Kümmel in der ZEIT mit Blick auf die zahlreichen amerikanischen Tourist:innen:

»Manche Besucher aus dem amerikanischen Bible-Belt bewegen sich durch Oberammergau, als wäre es eine Filiale Jerusalems [...]. Andere kommen, weil es das größte Spektakel ist, das man in unseren Breiten sehen kann.«[32]

Die Besuchsmotivation kann mit dieser Miniatur als divers gelten.

---

25 Vgl. Schlenz 2020, 12–16.
26 Vgl. Rappmansberger 1960, 197.
27 Vgl. ebd., 204.
28 Vgl. Lang/Lang 1984, 101.
29 Vgl. Förner 2022, 24.
30 Vgl. ebd.
31 Vgl. Rädlinger 2002, 255f.
32 Kümmel 2022, 47.

Einige Hinweise sprechen für eine unbenommen religiöse Selbstdeutung seitens des Veranstalters: Das Ensemble kommt vor jeder Aufführung für ein kurzes Gebet zusammen (das erinnert an die tägliche Feier der Eucharistie am Set bei Mel Gibsons *Passion Christi*). Auch findet im Vorfeld der Hauptprobenphase eine gemeinsame Fahrt der Hauptdarsteller:innen nach Israel statt.[33]

Die am Spiel Beteiligten verstehen sich – bei unterschiedlicher ausgeprägter Kirchenbindung – in großer Zahl durch das Gelübde von 1633 zu ihrem Tun motiviert. Passionierte Oberammergauer:innen zählen ihr Leben in Passionen und sogar die Sterblichkeit im Ort sinkt in den Phasen kurz vor dem Spektakel in statistisch signifikantem Maß.[34] In den Hotels und Herbergen liegen Handzettel mit dem Hinweis auf Gottesdienstzeiten und religiöse Begleitangebote aus.

Bilanzierend kann daher festgehalten werden, dass das Angebot, das die Aufführungen in Oberammergau darstellt, klar *religiös verortet* ist. Das Spiel selbst aber ist *Theater*. Ob das Passionsspiel ihnen ein religiöses Ereignis bedeutet, liegt in der individuellen Wahrnehmung der Zuschauer:innen.

4. Präsentation und Repräsentation. Anmerkungen zur Darstellung

4.1. Instanzen der Präsentation

Mit der Transposition der neutestamentlichen Passionserzählungen in einen Dramentext sowie dessen szenischer Realisierung auf der monumentalen Bühne im Passionstheater gehen grundsätzliche Veränderungen im Setting einher: Das Spiel, das die Evangelientexte zum Leben erweckt, kennt in seiner barocken Dramenform ein ungleich breiteres Repertoire hinsichtlich seiner Darstellungsoptionen.

Dem *Chor* fällt es zu, das Bühnengeschehen zu retardieren und zu reflektieren. Er treibt die Handlung nicht voran, sondern nimmt sie auf und deutet sie aus, er übernimmt »die Rolle der Gemeinde, klagt, betet und

[33] Diese wiederholte Begegnung der Beteiligten mit der Herkunft Jesu und den Schauplätzen seiner Geschichte geht auf einen Vorschlag von Schalom Ben-Chorin zurück (vgl. Ben-Chorin 1990, 217).

[34] Vgl. Kümmel 2022, 47.

trauert in Stellvertretung«[35]. Diese Aufgabe inkludiert auch die Erklärung der »Lebenden Bilder« (s.u.) aus dem Alten Testament.

In bäuerlichen Gewändern geben die Sänger:innen der Oberammergauer Bevölkerung von 1634 ein Gesicht.[36] Wo der Spieltext in größerem Umfang als die Chorpassagen mit der Zeit verändert wurde, hat sich in der chorischen Deutung der alttestamentlichen Bilder eine mitunter überkommene Distinktionslogik konserviert;[37] so folgen in der Aufführung von 2010 die drei Strophen zum Pessach-Bild vor der Mahl-Szene dem Muster (1) Verknüpfung – (2) Überbietung – (3) Abgrenzung der NT-Szene mit bzw. gegenüber dem Alten Testament (vgl. IV/Prolog [2010], S. 45).

Der *Prolog* (vgl. Prolog, S. 11) führt in die Historie ein. Mit einer Erzählung der Ursprünge des Spiels im 17. Jahrhundert hat eine Hauptrolle ihren ersten Auftritt, die zu Beginn wie der Chor (und damit adäquat zur Zeitebene) gewandet ist. Derselbe Schauspieler wird als Engel später beim Mahl am Tisch sitzen, in Getsemane Rededuelle mit Jesus führen und am leeren Grab von der Auferstehung künden.

Mit dem dramaturgischen Element der *›Lebenden Bilder‹ aus dem Alten Testament* wird das Bühnengeschehen in Relation zur Heilsgeschichte des Alten Israel gesetzt. Die Vernetzungen betreffen vor allem die Ebene der Gesamtkonzeption (die *Vertreibung aus dem Paradies* ist dem Beginn der Passion vorangestellt, S. 12) und allegorische Deutungen (etwa *Daniel in der Löwengrube* und die *Verspottung Hiobs* als Interpretamente des Prophetenschicksals und als Framing der Verhöre Jesu vor Annas[38] und Kajaphas, S. 73f.).

Die Lebenden Bilder gehören seit 1750 zum dramaturgischen Repertoire in Oberammergau und wurden seitdem häufig in Anzahl und Aus-

[35] Förner 2022, 23.

[36] Vgl. ebd.

[37] Doch auch dieses Phänomen wird bearbeitet; in der 2022er Auflage ist das genannte Beispiel vom *Pessach*-Bild nicht übernommen. Die Musik, die auf den Oberammergauer Komponisten Rochus Dedler (1811/15/20) zurückgeht, macht etwa ein Drittel der Aufführung aus und wird kontinuierlich weiterentwickelt. Für das aktuelle Passionsspiel wurde eine Vertonung von Versen aus Ps 22 komponiert und in die Kreuzwegszene eingeflochten (vgl. Gemeinde Oberammergau 2022 [Pressemappe], 11f.).

[38] Annas ist im Spieltext und im Folgenden der Name für Hannas, den Schwiegervater des Kajaphas (vgl. Joh 18,13).

wahl erneuert. Im Jahr 1960 waren es noch 20 Bilder, zur letzten Aufführung wurde der Bestand auf 12 reduziert.[39]

Am Beispiel der ehernen Schlange wird anschaulich, dass die Instanz der Bilder ihre Wirkung durch Geometrie und ihre Farblichkeit entfalten. Die klare Formensprache stellt eine Unterbrechung im Passionsspiel dar; die Farbgebung schlägt eine Brücke zwischen den gedeckten Tönen, die die Grundstimmung der gesamten 2022er Aufführung prägen, und dem feurig leuchtenden, sich um den pyramidal anmutenden Felsen windenden Schlangenleib.

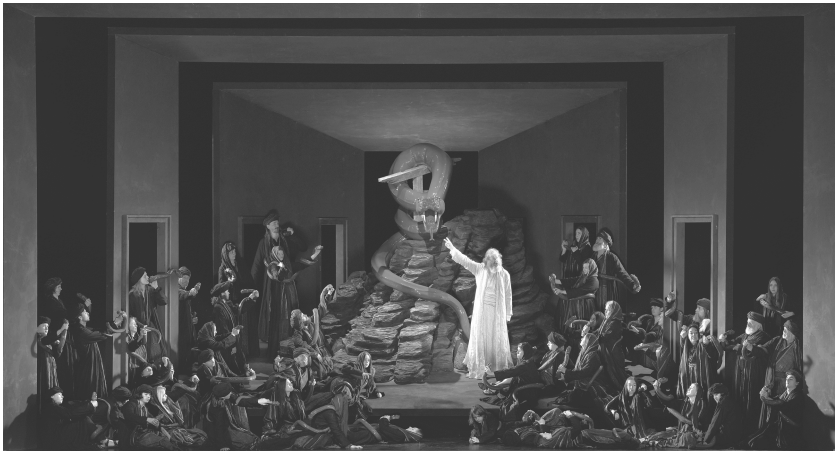

Abb. 2: Mose richtet die eherne Schlange auf: Sepp Feichtner (Moses). (Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Birgit Gudjonsdottir)

Dieser ist das apotropäische Zeichen, mit dem Mose Num 21,6–9 zufolge der Schlangenplage ein Ende setzte: Wer zu ihm aufsieht, dessen Unheil wird gewendet. Hierin liegt auch die Deutung für die Vernetzung mit der Passionsgeschichte, die ganz Joh 3,14f. folgt. Die heilvolle Schau des erhöhten Zeichens ist das *tertium comparationis*, das die Position des Bildes unmittelbar vor der Kreuzigung Jesu erhellt (XI, S. 128f.). Analog ›funktionieren‹ die anderen Lebenden Bilder. Ihre dramaturgische Funktion steht in der Ambivalenz zwischen einer Vereinnahmung der Glaubensbil-

[39] Für die Bilder aus dem Jahr 1960 vgl. Thiemig 1960.

der des Alten Israel und einer wertschätzenden Suche nach Deutemomenten innerhalb der gemeinsamen Tradition.

Die Form des Bühnenstückes bringt es weiterhin mit sich, die *dramatis personae* gegenüber der Vorlage zahlenmäßig zu erweitern und ungleich mehr Rollen als in den Evangelien anzulegen. Das Passionsspiel verleiht Randfiguren eine Stimme und baut in großer Freiheit vor allem Personengruppen entgegen ihrer textlichen Anonymität zu miteinander ringenden Einzelrollen aus (so etwa die Diskussion im Hohen Rat mit über 10 Akteuren [!] mit je eigenem Text, vgl. IV/1, S. 49–56).

Die Möglichkeiten zur Besetzung des *Ensembles* ist durch das Spielrecht, das die Zulassungsbedingungen zur Mitwirkung am Passionsspiel reguliert, limitiert. Im Zuge einer Revolte konnten vor allem engagierte Oberammergauerinnen durch Gerichtsentscheid erwirken, dass von 1990 an auch verheiratete Frauen über 35 Jahren spielberechtigt sind; es bleibt allein die Beschränkung, in Oberammergau entweder geboren oder seit mindestens 20 Jahren wohnhaft zu sein.[40] Das unter anderem vom Spielleiter Stückl kritisierte Recht schiebt in vieler Hinsicht der Möglichkeit, Diversität auf der Bühne zu repräsentieren, einen Riegel vor. Zum aktuellen Cast gehört neben einigen aus der Kirche ausgetretenen Oberammergauer:innen unter anderem ein Muslim in der Rolle des Judas.[41]

Stellvertretend für die Besonderheiten der szenischen Vergegenwärtigung im engeren Sinn stehen folgende Eindrücke:

- Die *Volksszenen* (etwa der Einzug Jesu in Jerusalem) mit ca. 600 Beteiligten auf der Bühne entfalten Dimensionen, die in den Evangelientexten lediglich unanschaulich angelegt sind. Trotz ihres befremdend wuchtigen Charakters stehen sie im Dienst einer sensiblen Christologie: So ist es kaum Zufall, dass in der Tempelszene Jesus im Stimmengewirr zunächst wie in einem Wimmelbild gesucht werden muss.
- Neben den Figuren und der Requisite werden mit Eseln, Tauben etc. weitere Realia anschaulich. Der *Einsatz tierischer Darsteller* ist wohl überlegt: Wenn Pilatus auf einem Pferd auf die Bühne reitet und Herodes' Entourage Kamele führt, kommt der Umstand, dass das Land zur Zeit Jesu unter römische Besatzung stand, im Ausdruck von (Über-) Macht zu seinem Recht.

[40] Zum sogenannten »Frauenkrieg« vgl. Rädlinger 2002, 260–263.
[41] Vgl. Förner 2022, 23.

- Der Evangelienhalbvers »Jesus aber ließ er geißeln« (Mt 27,26b) bekommt bei Mel Gibson die Prominenz einer zehnminütigen, qualvollen *Flagellatio*[42]. Diese brutale *Gewalt* wird – freilich nicht in diesem Ausmaß – aus dem »überlesenen« Halbsatz in die Bühnenwirklichkeit übersetzt: Die Grenzen der Textform des Berichts werden aufgebrochen und die historische Praxis der Geißelung eines Verurteilten wird szenisch gewürdigt. Sie ist für den im Bühnenspiel ausgetragenen Streit um die Deutung Jesu von Relevanz, bietet doch die mit ihr einhergehende Verspottung die letzte Gelegenheit, sich vom Verurteilten zu distanzieren und dem Vorwurf der Solidarität mit ihm zu entkommen.[43]
- Schließlich bildet die *Sprache* als Darstellungsform die Brücke zu den nachfolgenden Bemerkungen zu dramatischer Zeit und der Darstellung von Jüdischkeit. Seit wenigen Auflagen werden einige markante Passagen im Oberammergauer Passionsspiel auf Hebräisch gesprochen, allen voran die Gebete über Brot und Wein in der Mahlszene (vgl. V, S. 66).[44]

4.2. Das Spiel mit der Zeit: 1634 – 33p – 2022

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Aufeinandertreffen verschiedener Zeitebenen im Oberammergauer Passionsspiel. Zum Phänomen der dramatischen Zeit führt Hans Urs von Balthasar aus:

»[S]cheinbare[…] Paradoxe ergeben sich aus der Verfassung der dramatischen Zeit. Was gespielt wird, ist ein einzigartiges Geschehen, und als solches doch eine Offenbarung von zeitlos Gültigem. Ein Gleichnis, ein Exempel. So stört es die dramatische Wirklichkeit nicht, wenn neben dem abrollenden Ereignis ein Interpret oder Chronist steht, der aus einer kontemplativen Distanz kommentiert […].«[45]

---

[42] Vgl. Gibson 2004, 50:38–59:38.

[43] Vgl. Ebner 2016, 166.

[44] In *Die Passion Christi* (2004) sprechen die Darsteller:innen Hebräisch, Aramäisch und Latein. Zum Verhältnis der Größen *Historizität* und *Authentizität* s.u.; Mel Gibsons Verfilmung hat anders als das Passionsspiel dadurch klar historisierenden Charakter. Die hebräischen Textpassagen für den – historisch betrachtet – aramäischsprachigen Jesus sind jedoch Grund zur Rückfrage (s.u.).

[45] Balthasar 1973, 327.

Zuvorderst wird auf der Bühne ein Gleichnis präsentiert. Die *überzeitliche Bedeutung* der Passion Jesu Christi wird gerade in ihrer Aktualisierung offenbar. Die gespielte Zeit aber ist (abseits der »Lebenden Bilder«) das Todesjahr Jesu – Rollen, Requisite und Kostüm lassen daran keinen Zweifel.[46] Von der Gefahr, auf der Bühne historisierend und in einem problematischen Verständnis von Authentizität ein Destillat »historischer Wirklichkeit« zu präsentieren, ist das Oberammergauer Passionsspiel dabei weitgehend frei.

Balthasars Interpret ist in Oberammergau auf zwei Zeitebenen verteilt. Die Form des Barocktheaters mit ihren oben angesprochenen Instanzen und Darstellungsoptionen leistet eine erste, implizite Distanzierung zum Jahr 33 n. Chr. Explizit steht im Prolog der Engel *neben dem abrollenden Ereignis als Interpret*. Er holt die Bedeutung des Gleichnisses ins Wort: »und von dieser Zeit an ist kein einziger Mensch mehr gestorben« (Prolog, S. 11).

Das Passionsspiel selbst wird in jeder Auflage neu akzentuiert. Hierin besteht das offensichtlich interpretierende Moment. So wurde 1950 in der als *Friedensspiel* bezeichneten Auflage das Passionsspiel »als Chance gesehen, [...] das in der christlich-abendländischen Tradition stehende, andere Deutschland zu präsentieren«[47]. Dass Spielleiter Stückl in seiner ersten Inszenierung 1990 einen *lauten* und 20 Jahre später einen *ruhigen, konsequenten* Jesus auf die Bühne gestellt hat,[48] darf gleichermaßen als dramaturgischer Reflex auf den zeitgenössischen Kontext der Aufführung sowie im Besonderen als Ausdruck dessen verstanden werden, was die Beteiligten in ihrer Auseinandersetzung mit Zeit und Welt auf Jesus projizieren.

Davon zu trennen sind Durchblicke: Wahrnehmungen, die – ohne ausdrücklich darauf angelegt zu sein – aus dem Spieltext heraus die Welt der Rezipierenden erhellen und Aspekte der jesuanischen Botschaft aktuell werden lassen. Zwei Beispiele aus dem Jahr 2022:

1) Beim Einzug in Jerusalem reagiert Jesus erst nicht auf die Hosianna-Rufe, sondern stellt ›seiner‹ Epoche eine Diagnose aus: »Es herrschet eine Zeit der Angst in Israel. Kriegsgeschrei erfüllt das Land [...].«

[46] Zu den augenfälligen Ausnahmen siehe Kap. 4.3 Zur Repräsentation von Jüdischkeit.

[47] Huber 2000, 154.

[48] Vgl. Hofmeister/Kleymann 2020, 701.

(I, S. 13) In der Mahl-Szene erhebt dann Petrus im Disput mit Judas das Wort und mahnt:

»Judas, tu ab den Namen Gottes vom Krieg, denn nicht Gott führt Krieg, sondern die Menschen! Heilig ist kein Krieg, heilig ist kein Tod, heilig ist nur das Leben« (V, S. 63).

Wenige Monate, nachdem russische Truppen die Ukraine mit Krieg überzogen haben, wirkt das Passionsspiel wie ein in diese Zeit hinein komponiertes Memento.[49] Kontrapunktisch zu den Einlassungen des Moskauer Patriarchen Kyrill, der die Kriegshandlungen als metaphysischen Kampf gegen das Böse deklariert und damit religiös legitimiert,[50] klagt Petrus' Ausspruch die Unverfügbarkeit des Lebens gegen jede menschliche Gewalthandlung ein.

2) Zu Beginn der Mahlszene antwortet ein nachdenklicher Jesus auf die Frage des Johannes, worüber er grüble:

»Jerusalem, das[s] du es doch erkennest. Wie oft habe ich deine Kinder versammeln wollen, wie eine Henne ihre Küken versammelt unter ihre Flügel; und ihr habt nicht gewollt! Es ist wie in den Tagen Noahs, in den Tagen vor der Sintflut – sie aßen, sie tranken, sie heirateten und ließen sich heiraten, bis an den Tag, an dem Noah in die Arche hineinging, doch sie beachteten es nicht, die Sintflut kam und raffte sie alle dahin. Seid wach, denn ihr wisst nicht, an welchem Tag der Herr kommt! Seid bereit! Denn er kommt zu einer Stunde, da ihr's nicht meint.« (V, S. 61; vgl. Lk 17,26f.)

Auch dieses Jesus-Wort gehört zum Kernbestand des Passionstextes. Wurde die unheilvolle Erinnerung an die Zeit Noahs in der Auflage von 2010 noch innerhalb der Mahlszene verhandelt, bildet sie nun deren programmatischen Beginn. Spielleiter Stückl sagt über diesen Abschnitt, den er im Horizont der ökologischen Krise deutet: »[M]an hat plötzlich den Eindruck, dass man bei diesen Worten in der Klimakatastrophe ist, bei der man sagt, wir können es nicht ändern.«[51]

---

[49] Tatsächlich sind die genannten Passagen schon in früheren Spieltexten zu finden; eine Bearbeitung aufgrund des Kriegs in der Ukraine wurde nicht vorgenommen (vgl. private Korrespondenz mit der Pressestelle der Oberammergauer Passionsspiele vom 11. Juli 2022).

[50] Vgl. Finger 2022, 62.

[51] Hofmeister/Kleymann 2000, 701.

Die Passionsgeschichte zeichnet sich angesichts dieser Eindrücke als Resonanzraum existenzieller Probleme aus. Was in diesem Jahrzehnt zu bewältigen ist, findet Widerhall in der Inszenierung einer Geschichte, die im Jahr 33 n. Chr. spielt. Im Drama werden Bezüge anschaulich, die den Einsatz für den Frieden oder den Umweltschutz (mit Balthasar) in den Horizont wahrer Menschheitsaufgaben stellen und (durch die jesuanischen Statements) als Handlungsraum für Christ:innen präsentieren.

4.3. Zur Repräsentation von Jüdischkeit

Aus dem Schema der Zeitebenen bricht die Repräsentation von Jüdischkeit im Oberammergauer Passionstheater aus. So ist die Tempelszene nicht dem Tempelkult in der Form, wie er für die Zeit Jesu anzunehmen ist, nachempfunden. Auch die Kostümierung der Juden mit Kippot und Gebetsschals ist anachron. Zuletzt mutet besonders die Volksszene mit dem von Judas angestimmten Schema Jisrael (vgl. III/1, S. 44) willkürlich an, ist diese Praxis doch gegen das hohepriesterliche Privileg am Tempel klar der Vermengung von Tempelkult mit der Liturgie der Diaspora zuzuweisen.

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf das Ringen um den Platz und die Bedeutung jüdischer Realia und damit die Kontroverse um den Antijudaismus im Passionsspiel. James Shapiro führt als Beispiel das im 19. Jahrhundert eingeführte »Lebende Bild« von *Josefs Verkauf* an, das Jüd:innen raffgierig und geldsüchtig darstellt und diese in der chorischen Ausdeutung als »Schlangenbrut« apostrophiert; 1934 wurde dieser Szene sogar eine Chor-Passage beigelegt, die Rache an den Juden einfordert.[52] Noch fünfzig Jahre später verspottet im überarbeiteten Spiel von 1984 entgegen den neutestamentlichen Berichten (vgl. Mt 27,27–30) auf der Bühne nicht die römische Soldateska, sondern die jüdische Tempelwache den verurteilten Jesus.[53]

Auch die gängige Praxis, Judas durch auffällig gelbes Gewand abzusetzen, bezeichnete z.B. Adolf Hitler nach seinem Besuch des 1934er Passionsspiels als »reichswichtig«[54]. Damit war das Passionsspiel als Propagan-

[52] Vgl. Shapiro 2000, 175f.
[53] Vgl. Ben-Chorin 1990, 215.
[54] Kümmel 2022, 47.

damittel ausgewiesen, das den in der Vorlage angelegten Antijudaismus schürte.

In der 1965 veröffentlichen Erklärung *Nostra Aetate* »zur Haltung[55] der Kirche zu den nicht-christlichen Religionen« setzt das Zweite Vatikanische Konzil neue Standards für den Umgang von Christ:innen mit dem Judentum. Mit einem Bekenntnis zur jüdischen Herkunft Jesu verwirft die Kirche die jüdische Kollektivschuld am Tod Jesu und beklagt alle Formen kirchlich motivierten und rezipierten Antijudaismus (vgl. NA 4). Diese lehramtliche Entschiedenheit musste als klarer Aufschlag auch für das Passionsspiel in Oberammergau verstanden werden.

Dort entzündete sich eine Kontroverse um das Passionsspiel von 1970. Nachdem Vorstöße zum Austausch und zur Bearbeitung des seit 1870 kaum veränderten Spieltexts gescheitert waren und in München Kardinal Döpfner mit Einlassungen zur im Passionsspiel verhandelten Schuld »auch des neuen Israel, der Kirche«[56] für Irritationen gesorgt hatte, boykottierten jüdische Organisationen aus den USA den Besuch des Spiels.[57]

In Oberammergau sollten noch für einige Zeit konservative Stimmen den Diskurs dominieren. Die Bemühungen dieser Kräfte fanden unter anderem im »Report Oberammergau '70/80« Niederschlag, der den Untertitel »Völker hörten die Signale« trägt. Unter den dort versammelten Beiträgen findet sich u.a. ein kirchliches Gutachten von 1965, das dem inkriminierten Spieltext eine evangeliumsgemäße Sprache[58] attestiert: von einer böswilligen Bearbeitung könne dagegen nicht die Rede sein.[59]

---

[55] Der Titel *Declaratio de Ecclesiae habitudine ad religiones non-christianas* ist mit Siebenrock als »Erklärung über die *Haltung* der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen« [Hervorhebung: SSt.] zu übersetzen. Im Gegensatz zum – häufig übersetzten *Verhältnis* (das wechselseitig zu denken ist und einseitig nicht erklärt werden kann) trägt das Verständnis von *Haltung* kritisches Potenzial gegenüber Handlungen in sich, die dieser Haltung nicht entsprechen bzw. geschichtlich nicht entsprochen haben (vgl. Siebenrock 2005, 646–648).

[56] Huber 2000, 155.

[57] Vgl. ebd.

[58] Zum Vorwurf des Antisemitismus in *Die Passion Christi* (2004) äußerte sich in ähnlicher Weise Mel Gibson. Lapidar gab er zu Protokoll »that his depiction of the Passion of the Christ loyally follows the descriptions of the Gospels, so that if the movie is considered as anti-Semitic, so must be the Gospels themselves« (Leone 2005, 351).

[59] Vgl. Gößmann 1970, 26. Der Konzilsperitus mahnt am Ende seines Textes lediglich partielle Verbesserungen aus »dogmatischen, geographischen und archäologischen

Es zählt zu den wesentlichen Verdiensten von Christian Stückl, der zur Spielzeit 1990 mit 27 Jahren überraschend zum Spielleiter gewählt worden war,[60] sich substanziell mit den an das Passionsspiel herangetragenen Vorwürfen auseinanderzusetzen und die Frage der Repräsentation von Jüdischkeit produktiv anzugehen. Für seine Bemühungen in Zusammenarbeit mit jüdischen Organisationen wurde er mehrfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Abraham-Geiger-Preis (2020) und der Buber-Rosenzweig-Medaille (2021).

Vorrangig kreisen die Änderungen seit 1990 darum, Jesus als Juden zu zeigen und den Streit um das Verständnis seiner Botschaft und seiner Person als ein innerjüdisches Ringen um Deutung auszuweisen.[61] Einige Schlaglichter darauf:

Auf Ebene der *Figuren* fällt insbesondere die Personenkonstellation im Hohen Rat auf. Der Partei um den taktierenden Kajaphas und seinen intriganten Schwiegervater Annas stehen als Wortführer der Jesus-Gruppe Nikodemus (»verdammt ihn nicht ob seiner Worte!«, IV/1 S. 54) und Josef von Arimathäa (»er [Jesus, Anm. SSt] tat es für die Sache Gottes«, IV/1, S. 53) gegenüber.[62] Dem berühmten »Kreuzige ihn« halten einige Akteure ein beherztes »Gib ihn frei« / »Jesus gib frei« (X/3, S. 122f.) entgegen. Stückl erläutert diese Konstellationen mit folgender Überlegung:

> »Wir kennen aus dem Evangelium Kaiphas und Hannas als Gegner, und Nikodemus und – vielleicht – Josef von Arimatäa als Anhänger Jesu. Vielleicht war das Verhältnis im Hohen Rat Halbe-halbe. Immer wieder gilt es zu zeigen: Jesus hat sich nicht gegen den jüdischen Glauben gewandt, sondern ist für die Erneuerung eingetreten.«[63]

Auf der Ebene der *Symbole* zeigt sich die oben angesprochene Verschiebung vom Vorrang der Historizität des Dargestellten zugunsten der Authentizität in der Darstellung. Die Bedeutung der Menora auf dem Tisch

---

Gründen« (ebd.) an.

60 Vgl. Huber 2000, 156.

61 Vgl. Hofmeister/Kleymann 2020, 699f.

62 Im Spielfilm *Maria Magdalena* (2018) wird Jüdischkeit ebenfalls über einen (religions-)soziologischen Zugriff repräsentiert. Maria Magdalena wird als Jüdin, die um die Bedeutung ihres Lebens ringt, gezeigt. Für diese existenzielle Auseinandersetzung sucht sie die Synagoge auf und gerät mit den Regeln, wer dort zu welcher Zeit beten darf, in Konflikt (vgl. Davis 2018, 00:12:17–00:15:56).

63 Hofmeister/Kleymann 2020, 699.

in der Abendmahlszene (siehe Abb. 3) liegt genau darin, dass sie dort steht und nicht mehr (wie noch vor 1970) bei der Verurteilungsszene im Dienst einer problematisch-ahistorischen Schuldzuweisung.

Mit den Kippot und Gebetsschals wurden antijüdische Klischees durch jüdische ersetzt, um auf diese Leerstelle in der bisherigen dramaturgischen Evangelienrezeption hinzuweisen. Es gehört zum Privileg des Theaters, mit Symbolen und Bildern zu arbeiten und damit den zeitlichen Horizont der Darstellung zu transzendieren – in diesem Sinn können auch die hebräischen Gebete über Brot und Wein in der Mahlszene verstanden werden: Ihre Leistungsfähigkeit liegt darin, den historischen (aramäischsprachigen) Jesus im Modus des Ritus als Juden zu zeigen. Diese Verfremdung zeitlicher Wahrnehmung birgt die Option, bei den Zuschauer:innen ein Nachdenken über die Repräsentation von Jüdischkeit anzuregen.

4.4. Repräsentanz und Marginalisierung

Die Jesus-Filme der letzten Jahre bilden in Fragen der Repräsentanz von Geschlechterrollen mitunter eine Kontrastfolie zum 2022er Passionsspiel. In *Maria Magdalena* (2018) ist die Berufungsszene mit weiblichen Fischerinnen und Petrus als *Person of Color* besetzt. Die Protagonistin stellt durch die Unmittelbarkeit ihres Handelns ernsthafte Rückfragen an die männliche Jüngergruppe. Die Hauptdarsteller:innen in *Das Neue Evangelium* (2020) sind Geflüchtete, an deren Lebenssituation sich Fragen nach dem Wert von Arbeit und der Verantwortung für ökologische Krisenphänomene entspinnen.

Dem Oberammergauer Cast kann mit Blick auf das restriktive Spielrecht nicht mangelnde Repräsentation von *People of Color* vorgeworfen werden. Die Sichtbarkeit von Frauen hingegen ist ausbaufähig. In den Massenszenen finden sich (namenlose) Frauen in großer Zahl. Abgesehen davon, dass Frauen quantitativ unterrepräsentiert sind – lediglich die Entourage des Herodes ist paritätisch besetzt –, zeigt der Blick auf die Hauptrollen einen weiteren Mangel.

Sind die männlichen *dramatis personae* in der Regel mit üppigen Rollen ausgestattet (so bekommt etwa Judas eine Art eigene Tragödie im Spiel), ist die Präsenz von Frauen weitgehend am Zuschnitt der neutesta-

mentlichen Vorlagen orientiert, welche die Inszenierung eindimensional umsetzt. So fällt auf, dass mit Ausnahme der Auferstehungsszene Maria, die Mutter Jesu, auf ihr frommes Erdulden reduziert wird, etwa, wenn sie in Bethanien zu den Jüngern spricht »Lasst ihn, er muss seinen Weg gehen!« und ihr Wort an Jesus richtet: »Der Herr hat dich mir gegeben, jetzt fordert er dich zurück. [...] Mein Sohn.« (II/5, S. 36)

Maria Magdalenas Rolle in Bethanien kann dagegen ambivalent bewertet werden. Ihr salbendes Handeln steht lange im Hintergrund und wird nur kurz (und entrüstet) von den Jüngern wahrgenommen. Andererseits ist sie mit einer Redepartie ausgestattet, die ihre prophetische Zeichenhandlung auch verbal einholt: »Rabbi, auf dir ruht der Geist des HERRN ...« (II/3, S. 30). Sie benennt, was die umstehenden Männer noch nicht verstanden haben, und doch ist der Sprechakt zum Gespräch der Jünger zu distant, um als subversiv zu gelten.

5. Raum und Zeit. Die Zumutungen eines Abendmahls

Die Mahlszene schließt sich an die Beratungen des Hohen Rates (vgl. IV/1, S. 49–56) und den Verrat des Judas (vgl. IV/2, S. 56–59) an. Die aktuelle Inszenierung trägt im Spiel mit den dramaturgischen Größen *Raum* und *Zeit* verschiedene Deutemomente an das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern heran.

Im Anschluss an das Lebende Bild *Der Brennende Dornbusch* werden auf der Bühne am Boden liegende Stoffbahnen mithilfe einer Konstruktion aus Zeltstangen zu einem *Raum im Raum* aufgespannt. Die Dynamik und die Geometrie dieses Vorgangs eröffnen aus der heilsgeschichtlichen Reflexion heraus einen Deute-Raum, dessen Fluchtlinien wechselseitig das Bühnengeschehen mit der nach hinten ansteigenden Konstruktion des Zuschauerraums im Passionstheater verbindet.

Das schlichte Interieur der Szene ist auf die Menora auf dem Tisch fokussiert. Die Schale für das Brot und der Becher mit Wein setzen sich von zwei Extrema des vergangenen Jahrhunderts ab: Einerseits sind sie (anders als etwa 1950[64]) nicht dem eucharistischen Ziborium nachempfun-

[64] Bilddarstellung vgl. Roth 1950, 33 [Seitenzählung SSt].

den. Andererseits wird (entgegen der Praxis beim Jubiläumsspiel von 1984) auf den Verzehr von Schwarzbrot verzichtet.[65]

Beide Beobachtungen lassen die Absicht erkennen, die mit der zeitlichen Distanz zum historisch anzunehmenden jüdischen Mahlgeschehen zu tun hat: Die Entfremdung durch die Tradition, die auch in Oberammergau Niederschlag fand, wird übersprungen.

Abb. 3: Das Abendmahl: Frederik Mayet (Jesus) und Apostel, Cengiz Görür (Judas), Martin Güntner (Petrus), Anton Preisinger jr. (Johannes). (Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Birgit Gudjonsdottir)

Die Szenerie überwindet somit eine Ästhetik, die über viele Spielzeiten hinweg »unbeeinflusst von [...] der Mischna«[66] von Da Vincis berühmtem Abendmahl (1494–1498) dominiert war. Dass die Jünger erst eintreffen, mit Jesus in ein Gespräch über die Geschehnisse ihrer Jetzt-Zeit verwickelt sind und auf sein Geheiß das Mahl beginnt, verstärkt diesen Eindruck auf der Ebene des Spiels.

Diese dem Mahl vorangestellte Unterredung handelt mit einigen biblischen Sprüchen von der Bedeutung des Zeitpunkts. Jesus eröffnet mit »Jerusalem, das[s] du es doch erkennest« (V, S. 61) und setzt sogleich das oben bereits thematisierte Wort von der erfüllten Zeit nach Mt 24,37–42*

[65] Für ein Monitum vgl. Ben-Chorin 1990, 216.

[66] Ebd.

in die Gegenwart: »Es *ist* wie in den Tagen Noahs« (V, S. 61 dif. Mt 24,37 »Denn wie es in den Tagen des Noach *war*, so *wird* die Ankunft des Menschensohnes *sein*.« [Hervorhebungen SSt])

Die anwesende Jüngergruppe diskutiert anschließend, dass die Menschen diesen *Kairos* nicht bemerkt zu haben scheinen. So verweist Petrus mit Joh 12,37 auf die nicht verstandenen Zeichen Jesu, Thaddäus führt das Wort vom Nicht-Sehen und Nicht-Hören (vgl. Mt 13,13) an und Bartholomäus nennt das Herz der Menschen – ebenfalls mit Jes 6 – verstockt (vgl. Mk 6,52; 8,17; für alle genannten Stellen vgl. V, S. 62). Jesus verleiht bilanzierend Joh 3,19 eine Stimme, wenn er spricht: »Das Licht ist in der Welt, aber die Menschen lieben die Finsternis mehr als das Licht.« (V, S. 62)

An die Intervention des Judas, in der Hoffnung auf Licht doch nur Finsternis vorzufinden (vgl. V, S. 62) schließt sich ein Gespräch über die Glaubwürdigkeit einer Botschaft an, in der Frieden zentral ist. Die Aussprache beschließend leitet Jesus zur Mahlhandlung über: »Komm! Sehnlichst verlangt es mich danach, das Pessachmahl mit euch zu feiern« (V, S. 64).

Zunächst folgt darauf eine an Joh 13 angelehnte Fußwaschung (mit wörtlichen Umsetzungen und Zitaten von Joh 13,4–6.8–15 in teils veränderter Abfolge) in V (vgl. S. 64f.). Nach einem Anklang an den triadischen Dialog im eucharistischen Hochgebet (Petrus: »Unser Herz möge sich erheben«; V, S. 65) fokussiert Johannes die Szene: »Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat« (V, S. 66). Auf das Vaterunser, von Jesus angestimmt und von den Jüngern ergänzt, folgen nun Jesu Gebete über Brot und Wein (vgl. V, S. 66).

Diese beginnen je auf Hebräisch, was entgegen der historisch anzunehmenden aramäischen Sprache die Wahrnehmung auf den *jüdischen Charakter* des Mahls konzentriert. Der Engel verdunkelt daraufhin die Stimmung mit seinem Aufruf an Jerusalem, das Trauergewand anzulegen, bevor das Abendmahl mit dem unheilschwangeren Abgang des Judas schließt (vgl. V, S. 66f.).

Gerade die Verbindung von Gabengebeten nach jüdischer Überlieferung mit dem traditionsbildenden Wiederholungsauftrag (»Sooft ihr dieses Brot brecht, tut es zu meinem Gedächtnis«, V, S. 66 par. 1 Kor 11,24; Lk 22,19) auf christlicher Seite sowie der liturgischen Assoziation eines

vorgeschalteten Vaterunser erhellt, worauf die Mahlcollage auf der Bühne verweist:

»So wie das Abendmahl die Urszene der Eucharistie bildet, steht auch schon das Abendmahl im Zeichen des Pessahfestes und hat seine Urszene in der Nacht vor dem Auszug in Ägypten, zu deren Gedächtnis Pessah gefeiert wird.«[67]

Mit diesem Zusammendenken der Traditionen verschiebt Christian Stückl den Akzent der früheren Passionsspiele. So wurde das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern korrespondierend mit den Exodus-Erinnerungen der Lebenden Bilder aus einem dargestellten »Abendmahlssaal« in die Vergegenwärtigung derjenigen Tradition gestellt, die mit Jan Assmann religionshistorisch senibel als *Urszene* der Eucharistie zu verstehen ist.

Dieser virtuose Umgang mit gespielter Zeit und symbolischem Raum kulminiert in der stummen Anwesenheit des Engels während der Mahlszene. Er, der im letzten Akt die Auferstehung Jesu verkündet, steht im letzten Abendmahl – in Leserichtung des Dramas für die Zuschauer:innen freilich noch nicht identifiziert – für die Präsenz des Auferstandenen. Der Chor steckt noch in der Ausdeutung des lebenden Bildes den Horizont dafür ab:

»Der Israel befreiet hat,
ewig währet seine Gnad'!
Der Jesus führte aus dem Tod [...]
ewig währet seine Güte!
Sein Erbarmen uns behüte!« (V, S. 61)

Das Oberammergauer Passionsspiel mutet den Zuschauer:innen im Jahr 2022 eine Interpretation des letzten Abendmahls zu, die sich von der Ästhetik Da Vincis verabschiedet. Sie konstruiert eine raumzeitliche Achse von der Erinnerung an den *Exodus* über Jesu letztes *Abendmahl* mit einem Ausblick: Das Bühnenspiel kennt das christliche Konzept von Auferstehungswirklichkeit im Mahlritus, stellt ihre Einsetzung in den ursprünglich jüdischen Referenzrahmen und bedenkt das eigene Erinnern als Fortschreibung der Hoffnung auf Gottes befreiendes Handeln.

[67] Assmann 2020, 32.

6. Theodizee und Trinität. Über das Ringen um Sinn in Getsemane

Die synoptischen Evangelien erzählen nach dem letzten Abendmahl, wie Jesus mit seinen Jüngern zum Ölberg hinaus zieht (auf diese Station verzichtet das Passionsspiel) und im Garten Getsemane betet. In den intensiven Gesprächen mit Gott und der Enttäuschung über die schlafenden Jünger zeigt sich Jesus existenziell angefragt.

Eine außergewöhnliche Interpretation dieser Szene findet sich am Anfang von Mel Gibsons *Passion Christi* (2004). Noch bevor das Passionsgeschehen seine Dynamik entfaltet, ist Jesus im Gartengrundstück zu sehen.[68] Er scheint zu leiden und tritt – im Gegensatz zum Gebet zu Gott bei Markus, Matthäus und Lukas – dort mit einer Verkörperung Satans in Dialog. Auf dem Höhepunkt der Sequenz zertritt er eine Schlange. Die *zertretene Schlange* ist in der altägyptischen und ugaritischen Ikonographie als Motiv im Chaoskampf bekannt;[69] Jes 27,1 bebildert Gottes Übermacht gegenüber dem Leviathan als Verkörperung der lebensfeindlichen Mächte im Doppelbild der »flüchtigen Schlange« und der »gewundenen Schlange«. Ijob 40,25 zeigt mit der Frage

»Kannst du den Leviathan am Angelhaken ziehen,
mit der Leine seine Zunge niederdrücken?«

auf, dass das Niederringen der wilden Tiere (hier des bereits im Hintergrund von Jes 27,1 stehenden Leviathan) Gottes lebenspendendes Schöpfungshandeln symbolisiert.

Mel Gibson überspitzt diesen Topos vom wiederkehrenden Kampf gegen die Repräsentanten des Chaos zum einmaligen Sieg des Sohnes Gottes gegen dessen dualistischen Widerpart. Fortan ist die Handlung im Zeichen dieses programmatischen Triumphs zu lesen. Der Sieg über die Mächte der Unterwelt ist vorweggenommen, die Passion Christi wird in plakativem Triumphalismus durchgehalten.

Im Oberammergauer Passionstheater ist die Getsemane-Szene zu einem intimen Ringen um die Bedeutung dessen, was an und durch Jesus geschieht, ausgebaut. Lautstark hält Jesus dem Engel seine Verzweiflung entgegen, mit vollem Körpereinsatz zeigt sich sein Widerstand gegen die eingespielten Deutungen. Stefan Förner nennt den Engel mit Recht die

[68] Vgl. Gibson 2004, 00:30–03:12.
[69] Vgl. Frey-Anthes 2008.

»interessanteste Figur der diesjährigen Inszenierung«[70]. Während der drei Redegänge schlafen die Jünger am Bühnenrand, sodass sich seitens der Sprecher ein 1:1-Verhältnis von himmlischer zu menschlicher Person ergibt. Diese Intimität kann – als weitere herausragende Besonderheit der Szene – trinitarisch gelesen werden: Der Gottessohn setzt sich figürlich mit dem Boten auseinander, der Gott-Vater eine Stimme verleiht. En detail bringt der Engel folgende Collagen aus dem Jesajabuch ein:

(1) »Um Israel, meines Erwählten willen, habe ich dich bei deinem Namen gerufen. Ich habe meinen Geist auf dich gelegt, um alle, die im Dunkel sitzen, aus ihrer Haft zu befreien.« (VI/1, S. 69)

(2) »An dir werde ich meine Herrlichkeit zeigen. Zum Licht für die Völker mache ich dich, damit mein Heil bis an das Ende der Erde reiche.« (VI/1, S. 70)

(3) »Steh auf! Es naht die Stunde der Finsternis. Trage die Krankheit der Menschen! Nimm die Schmerzen auf dich! Lass dich durchbohren von ihren Verbrechen, zermalmen von ihren Sünden! Heile sie durch deine Wunden!« (VI/1, S. 70)

Die erste Rede des Engels beginnt mit einem wörtlichen Zitat aus Jes 45,4. Die personale Anrede aus den Dichtungen Deuterojesajas ist mit einer Kompilation aus Jes 61,1 verbunden. Diese Stelle wird in Lk 4,18 von Jesus zitiert, als er in Nazareth in der Synagoge lehrte. Im Spieltext ist sie verkürzt, nach dem Beginn wird das – von kundigen Zuhörer:innen mitgedachte – Wort von der Salbung übergangen. Die Freilassung der Gefangenen zeichnet Jesu Wirken unmissverständlich als Vorbote des Jubeljahres aus.

Prospektivischen Charakter hat sodann der zweite Redegang. Mit Zitaten aus der Gottesrede, die der Sprecher im zweiten Gottesknechtslied erinnert (vgl. Jes 49,3.6), geht ein virtuoses Spiel einher: Der Bote spricht zu Jesus Sätze, die der Gottesknecht als Worte Gottes an die Inseln (vgl. Jes 49,1) richtete. Die Gruppe *Herrlichkeit – Licht – Heil* überführt die zuvor genannte Befreiung aus der Dunkelheit in eine allgemein gehaltene Zielperspektive.

Die Fokussierung auf das, was Jesus ertragen müsse, um diese seine Bedeutung zu erfüllen, leistet die dritte Passage mit Auszügen aus dem vierten Gottesknechtslied. Auf das szenisch bedingte »Steh auf!« und das unheilvolle Wort von der »Stunde der Finsternis« folgen Zitate aus Jes

[70] Förner 2022, 23.

53,4f. Die Deutungen, die in diesem Setting auf das Kreuzesgeschehen vorverweisen sollen, sind in die imperativische Anrede gesetzt. Nach (1) einem Rückblick auf seine Berufung und (2) der Fokussierung auf Gottes Vorhaben ist nun auch (3) das Schicksal Jesu benannt.

Mit Worten aus dem Jesajabuch, die auf das Schicksal eines anonymen Propheten reflektieren, versucht der Engel, Jesus ein Verständnis seiner selbst aufzuschlüsseln. Während jener ihn mit einfacher und klarer Körpersprache adressiert, spricht Jesus am Engel vorbei, wirft sich auf den Boden und knickt niedergeschlagen ein. Er registriert seinen Unmut gegen die vorgeschlagene Deutung mit lautem Protest und geflüsterter Verzweiflung.

Jesu Antwort im zweiten Redegang lautet:

»Du legst mich in den Staub des Todes. Hilf, dass nicht die Tiefe mich verschlingt, das Loch der Grube sich nicht schließt über mir! Vater, sei nicht fern von mir! Vater! [...]« (VI/1, S. 70)

Nach dem Schlusswort des Engels resigniert er:

»Wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch der Finsternis an mir vorüber! Aber wenn es nicht möglich ist, dass diese Stunde an mir vorübergeht, so geschehe dein Wille! Ich werde nicht zurückweichen, werde mein Gesicht nicht verbergen vor Schmähung und Speichel. Ja, Vater, dein Wille geschehe!« (VI/1, S. 70).

Wo die zweite Entgegnung Jesu die vom Engel vor Augen gestellte Heilsperspektive gänzlich ignoriert und Gottes Beistand regelrecht an seinem Gesprächspartner vorbei erfleht, überantwortet der letzte Spruch Jesu Schicksal im disjunktiven Stil von Mt 26,39.42 ganz dem Willen seines Vaters. Diese Antwort auf eine von göttlicher Instanz eingespielte Sinn-Option ist kurios: Das Trostangebot von höchster Stelle taugt nicht zur Vertröstung, die existenzielle Einsamkeit tritt in der Intimität mit Gott erst recht hervor. Dieser ist im Engel so präsent wie in keiner anderen Szene im Spiel.

Diese prekäre Konstellation birgt enormes Potenzial für die Bewertung von Antwortversuchen in der Theodizee. Die meisten biblischen Konzepte zur Lösung des Theodizeeproblems halten daran fest, dass der Zusammenhang von Tun und Ergehen immanent aufgeht. So appellieren die Gottesreden (vgl. Ijob 38–41) an Hiob, die Schöpfung zu »lesen« und aus ihr zu erkennen, dass Gott das Unheil in seine Schranken gewiesen hat. Einzig das redaktionell eingefügte *Lied der Weisheit* kommt dem Bühnen-

geschehen nahe. Es postuliert, auf die Lesbarkeit der Schöpfung zu verzichten und einen frommen Agnostizismus zu leben – denn Gott hat die Welt in seiner Weisheit erschaffen:

»Zum Menschen aber sprach er:
Sieh, die Furcht des Herrn, das ist Weisheit,
das Meiden des Bösen ist Einsicht.« (Ijob 28,28)

Dass Gottes Weisheit seine Rechtfertigung angesichts des Leides nicht nur intellektuell verfehlt – Weisheit bedeutet Gottesfurcht, nicht Einsicht –, sondern sein deutendes Wort auf der Bühne auch existenziell nicht verfängt, ist anstößig. Der trinitarische Referenzrahmen, in dem Theodizee hier an ihre Grenze stößt, zeigt die Tragik der Pointe auf. Jesus, der 2022 im Passionstheater voller Verzweiflung sein Schicksal zu verstehen sucht, legt in Getsemane angesichts der Sinnfrage sein Leben in Gottes Hände – nicht weil, sondern *obwohl* er mit ihm darum gerungen hat.

7. Gewalt und Verstrickung. Jesus in seiner Passion

Den bereits angeklungenen und eingangs zitierten christologischen Akzent des Bekenntnisses zu Jesus von Nazareth als Sohn Gottes führt die Glaubensdefinition des Konzils von Chalzedon (451) mit diesen Worten aus:

»[D]erselbe ist der Gottheit nach dem Vater wesensgleich und der Menschheit nach uns wesensgleich, in allem uns gleich außer der Sünde [...].« (DH 301)

Diese doppelte Homousie stellt zweifellos eine dramaturgische Herausforderung dar. Jesus über seine menschliche Anschaulichkeit hinaus in gleicher Weise als *vere Deus* zu erfassen, bringt das Bühnenspiel in Kontakt mit der christlichen Dogmatik. Über dieses Unterfangen reflektiert Stückl:

»Von mir wurde schon im Jahr 2000 gefordert, dass ich Jesus als ›wahrer Mensch und wahrer Gott‹ darstellen soll. Ich habe dann gedacht: Wenn es mir gelingt, Jesus als wahren Menschen darzustellen, bin ich schon ganz schön weit. Ich nehme es mir nicht heraus, den ›wahren Gott‹ zu inszenieren.«[71]

[71] Hofmeister/Kleymann 2020, 702.

Ausgehend von dieser Überlegung soll nachfolgend die Christologie des Passionsspiels von 2022 in den Blick genommen werden. Über Christian Stückls Reflexion hinaus wird untersucht, worin im Gegenüber zu den anderen dargestellten Personen die Rede von Jesus Christus als *vere homo* aufgeht. Einen hermeneutischen Schlüssel wird die dritte im Konzilstext aufgeführte Größe, die Freiheit Jesu Christi von der Sünde, bieten.

7.1. Eine Bühne für Jesus …

Erste Deutungsansätze, welche Art von Jesus das Oberammergauer Passionsspiel den Zuschauer:innen vor Augen stellt, kristallisieren sich aus dem Kontrast zu den anderen betrachteten medialen Passions-Produktionen heraus.

Allen voran irritiert im Live-Musik-Event von RTL (2022), das bei weitgehender Ausblendung sozialer Zusammenhänge sowie der Inhaltlichkeit seiner Botschaft Jesus »auf eine ästhethische Oberfläche reduziert«[72] wirkt. Von dieser Fokussierung auf den heroischen Influencer zeugt schon sein plakatives Wort im Trailer: »ich wurde verraten und verurteilt – ich vergebe trotzdem«[73]. Dagegen zeigt *Maria Magdalena* (2018) einen nachdenklichen Jesus, für den sein inniges Verhältnis zu Gott charakteristisch ist; in Mel Gibsons *Passion Christi* (2004) dominiert der Eindruck einer distanzierten Überlegenheit des Protagonisten, der aus dogmatischer Perspektive monophysitische Anklänge erinnern lässt.

Der Oberammergauer Jesus ist im Jahr 2022 ebenfalls kein Charismatiker. Das setzt die oben angesprochene Intention, Jesus nicht aus der Menge zu exponieren, um; sie stellt die Person ihrer Botschaft hintenan. Diese wiederum ist existenziell bedeutsam, was sich an den Volksszenen beim Einzug in Jerusalem und im Tempel ablesen lässt. Der jüdische Referenzrahmen dafür ist unter anderem durch die häufige Anrede »Rabbi« ausgewiesen – damit bricht Stückl auch mit der langen Tradition, gegen das historische Umfeld Jesu seine Gottheit explizit zu inszenieren.

Die Komposition des Passionsspiels trägt die Akzentverschiebung hin zu einer vom menschlichen Jesus verkündigten Botschaft mit. Beispielhaft hierfür stehen das in den Einzug in Jerusalem eingeflochtene Streit-

[72] Fleckenstein 2022.
[73] RTL 2022, 00:03–00:09.

gespräch über die Steuern an den Kaiser (Mt 22,17–22, vgl. I, S. 17f.) und die mit Sündenvergebung ausgebaute Salbung in II/3 (S. 30f., dazu s.o.). Das dramaturgische Prinzip dahinter benennt Spielleiter Stückl:

»Es reicht nicht mehr, die Leidensgeschichte Jesu losgelöst zu zeigen. Wir müssen zunächst die Lebensgeschichte Jesu erzählen, um klarzumachen, wofür er stirbt. Was seine Ideen waren.«[74]

Der von Frederik Mayet bzw. Rochus Rückel gespielte Jesus verficht seine Botschaft kompromiss- und doch gewaltlos. Noch im Spieljahr 2010 vor allem durch seine Konsequenz gezeichnet, lässt Christian Stückl, der zu Beginn seiner Ägide einen lauten jüdischen Reformer auf die Bühne stellte, nun leisere Töne anschlagen (s.o.). Die Grundmelodie der Jesus-Inszenierung gibt die auf ihn projizierte Bedeutung als Erneuerer des jüdischen Glaubens vor; der Ausdruck dieser maßgeblichen Zuschreibung wird in den Spielzeiten moduliert. Die aktuelle Inszenierung hat sich dem dystopischen Grundrauschen unserer Zeit verschrieben, das die Zeit Jesu mit dem Jahr 2022 verbinden kann,[75] und spürt Jesu Bedeutung in nachdenklichen, missmutigen und passiven Auftritten auf.

7.2. … auf der Bühne der Menschen

Die Besonderheit Jesu zeigt sich im Abgleich mit einigen Protagonisten, über die zunächst kurze Skizzen versammelt werden sollen.

Als Gegenspieler des Hohenpriesters *Kajaphas*[76] fungiert *Pontius Pilatus*. Über seine Auftritte hinweg baut sich der Eindruck einer tief empfunden Unzufriedenheit mit seiner Rolle auf; das Rededuell mit Kajaphas um die Unruhe in der Stadt führt er mit sichtlichem Desinteresse an der Sache und überheblichem Spott (vgl. III/2, S. 45–48). All sein Unwohlsein kulminiert, als er die Schale mit dem Wasser, in dem er seine Hände »in Unschuld wäscht« (Mt 27,24), mit einer wütenden Handbewegung umstößt. Die Umstehenden – allen voran Kajaphas – werden nass. Durch diese Aktion werden auch die Menschen, die in den ersten Reihen sitzen, benetzt. Stellvertretend für alle Zuschauer:innen sind sie vom Schuldwas-

[74] Hofmeister/Kleymann 2020, 701.

[75] Vgl. Gemeinde Oberammergau 2022 [Pressemappe], 7f.

[76] Für Anmerkungen zu seiner Figur und der Rolle im Hohen Rat siehe oben Kap. 4.3.

ser des Pilatus bespritzt und ins Geschehen einbezogen: Bei der Verurteilung Jesu sind sie fortan *guilty bystander*.

Mit der Figur der *Herodes* wird verhandelt, wer das Recht hat, Jesus zu verurteilen. Der Dialog mit Pontius Pilatus führt vor Augen, dass diese Schuld auch Herodes nicht auf sich laden mag:

PILATUS »Er ist dein Untertan. Gefällt es dir, so richte über ihn!«

HERODES »Wie? Du räumst mir das Richteramt ein? Wie kann ich in einem fremden Gebiete Richter sein? – Nein, Pilatus, am Tod eines Königs will ich nicht schuldig sein. Mein Ausspruch ist: Er ist ein einfältiger Mensch und der Verbrechen, die ihr ihm aufbürdet, gar nicht fähig. Hat er etwas Gesetzwidriges getan oder gesprochen, so ist das seiner Einfalt zuzurechnen.« (IX/3, S. 106f.)

Dass sich Herodes wenig elegant aus der Affäre zieht, ist vor dem Kontrast seiner draufgängerischen Art und der Überlegenheitsdemonstration durch seine Entourage bemerkenswert – sein unvermitteltes Entschwinden in der zitierten Szene verstärkt den Eindruck der Scheu, Jesus das Urteil zu sprechen.

Judas ist wie im Film »Maria Magdalena« (2018) als Fanatiker zu verstehen. Er sticht durch seine extreme Naherwartung aus der Jüngergruppe hervor und setzt nicht nur alle, sondern auch seine letzte Hoffnung auf einen von Jesus vollzogenen Umsturz.[77] Diesen wollte er durch den Verrat befördern. Bevor er sich auf der Bühne (!) mit dem Strick erhängt, reflektiert er seine Verzweiflung in einem letzten großen Monolog (vgl. VIII/3, S. 96f.).

Szenisch mit der Judas-Tragödie verflochten ist Tragödie des *Petrus*, der in VIII/2 (vgl. S. 96) kurz vor dem Suizid des Judas seine Verzweiflung über die Verleugnung, die er seinerseits als »Verrat« versteht, reflektiert. Damit ist er der zweite Anhänger, der in einer eigens ausgebauten Nebenhandlung an der eigenen Courage scheitert.

7.3. Die Option gegen Verstrickungen und Gewalt …

Die christliche Antike hat in der wirkmächtigen Rede von der prinzipiellen Sündhaftigkeit aller Menschen der Christologie ein Kriterium einge-

[77] Markant ist die Tempelszene »Maria Magdalena«, wo Judas als heimlicher Beobachter seine handlungsleitende Hoffnung leise ausspricht: »Beginne es jetzt« (vgl. Davis 2018, 01:18:51–01:19:00).

schrieben, mit dem Jesus *ex negativo* als *vere homo* erkannt werden kann. Seine Menschheit ist frei von Schuld. Befragt man den Spieltext von 2022 in dieser Hinsicht, ergibt sich ein frappierender Befund:

- Pilatus und Herodes werden in ihrem Bestreben, ihrer Verantwortung zu entkommen, an der Verurteilung Jesu schuldig. Im Fall des Pilatus inszeniert das Passionsspiel zusätzlich Desinteresse und Unzufriedenheit als weitere Motive. Beide Vertreter der römischen Besatzungsmacht wollen Jesus verurteilt sehen und das Urteil doch nicht sprechen.
- Die Jesus-Partei im Hohen Rat, angeführt von Nikodemus und Joseph von Arimathäa, ist gescheitert. Bei ihnen ist zudem der strukturelle Aspekt von Schuld angedeutet: ihr Bemühen konnte nicht verfangen.
- Zusätzlich angestachelt durch die Intrigen des Annas hat sich der Hohepriester Kajaphas nicht von der Logik des Machterhalts freimachen können. Er ist es, der die Furcht vor der Verstrickung rationalisiert: »Es ist besser, dass ein Mensch stirbt, als dass das ganze Volk zu Grunde geht!« (VII/4, S. 87).
- Die »falschen Zeugen« geben Korrektes wieder (vgl. VII/4, S. 80f.). Ihre Aussagen über Jesu Worte und Taten sind wahr, ihr Zeugnis kann nur intentional als »falsch« gelten, insofern sie durch ihre Aussage an der Verurteilung Jesu mitschuldig werden.
- Judas und Petrus stehen stellvertretend für die Jüngergruppe (die im Garten Getsemane den leidenden Jesus im Stich lässt und schläft). Sie waren von (falschen?) Hoffnungen geleitet, sodass sie die Courage verließ, als sie Jesus hätten beistehen können.

Das Mitschuldigwerden aller genannter Personen stellt sich als eine hermeneutische Strategie heraus, die bezichtigt. Die Analyse wird griffiger, wenn man die vorgestellten Dramen als Scheitern an der je eigenen Moral liest. In der breiten Tragik menschlicher Unmöglichkeiten, Systeme zu entgrenzen, die Logik der Gewalt abzulegen, die Dualität von Herrschaft und Ohnmacht zu durchbrechen, scheint mir die Rede von »Verstrickung« geeigneter als eine Theologie der Schuld.

Diese in den Passionserzählungen angelegten Verstrickungen sind im Oberammergauer Passionsspiel in vielen Dimensionen und Nuancen zu beobachten – von den mannigfaltigen Gewalttätigkeiten bis hin zur Provokation durch das Schuld-Wasser. So ist in Summe das Versagen der je-

weiligen Protagonisten auf allen Ebenen vorgeführt. Das (man denke an Judas: mitunter existenzielle) Scheitern am »Was soll ich tun?« prägt subtil die Anthropologie der auf der Bühne geschauten Wirklichkeit.

7.4. … als Interpretation seiner Göttlichkeit

Damit ist ein erhellender Kontrast gegeben. Angesichts der mannigfaltigen Verstrickungen, die das Handeln der Aktanden prägen, sticht Jesu Proprium hervor: Er ist den Logiken der Gewalt nicht unterworfen. Der Sohn als Selbstoffenbarung Gottes unterscheidet sich von den Menschen in der Freiheit von Verstrickungen; bzw. in der Bildwelt des Passionsspiels im entschiedenen Nein zu der Rückkopplung von Gewalt und Gegengewalt.

Diese Besonderheit der Figur Jesu ist eine andere als deren Überlegenheit bei Mel Gibson, wo nach zehnminütiger Geißelung (s.o.) zwar eine Blutlache auf dem Boden die Schlachtung des Lammes andeutet, in leibseelischem Dualismus aber die Überlegenheit des göttlichen Logos im Modus der Gewalt gezeigt wird. Gerade das Durchbrechen der menschlichen Unzulänglichkeit hält das Passionsspiel hoch: Jesus kann auf der Menschenbühne konsequent, leidenschaftlich und gewaltfrei auftreten.

Seitens der dramaturgischen Instanzen steht der Chor für die göttliche Seite der – im Spiel ungetrennten, in der Analyse nicht unteilbaren – Einheit der Inszenierung Jesu. Der Chor hält dem auf der Bühne als Menschen zu sehenden Jesus den Anspruch der christlichen Tradition entgegen und ergänzt das Bild auf verbaler Ebene. Beispiele dafür sind die mehrfache Apostrophierung als »Gottes Sohn« (zahlreich, so in IX/Bild, S. 99) und »Retter« (ebenso zahlreich, so in X/Bild, S. 114).

Im Miteinander dieser eingespielten Deutungen zum menschlichen Handeln Jesu jenseits aller menschlichen Verstrickungen zeigt sich, dass im Passionsspiel von 2022 nicht die Geschichte einer messianischen Gestalt, die frei von Sünde ist, erzählt wird. Vielmehr bedeutet die Distanz zur Schuld als Deutemaxime, dass Menschlichkeit in ihrer Ambivalenz gewürdigt wird. Zum Umgang mit genau dieser Differenz, die Jesus zu den anderen Menschen aufweist, hält die Pastoralkonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils fest:

»Christus, der neue Adam, macht eben in der Offenbarung des Geheimnisses des Vaters und seiner Liebe dem Menschen den Menschen selbst voll kund und erschließt ihm seine höchste Berufung.« (GS 22)

Die Selbstoffenbarung Gottes besteht *Gaudium et Spes* zufolge in der Offenbarung von Menschlichkeit. Als Mensch in Verstrickungen zu stehen und dabei nicht der Logik der Gewalt zu verfallen ist seine Berufung von Gott her; dem Menschen in der Ambivalenz seiner Existenz traut der Gottessohn das volle Menschsein zu. Jesus zeigt dieses auf der Bühne als Verstrickter auf, wenn er die Selbstverständlichkeit der Gewalt als nicht selbstverständlich entlarvt. Die gewalttätige Logik der Macht muss gewinnen – Jesus aber unterliegt. Darin besteht seine erlösende Freiheit von »Schuld«, nämlich dem Zwang zum Triumph an seine Grenzen zu führen.

In dieser Tradition steht auch Christian Stückl, wenn er die oben zitierten Ausführungen ergänzt mit:

»Die Göttlichkeit Jesu wird über das, was er tut und sagt, sichtbar. Seine Nähe zu Gott muss dadurch sichtbar werden.«[78]

8. Spot an: Wie geht »Auferstehung?«

Die Schlussszene am leeren Grab transzendiert die bisherige menschliche Modalität der Darstellung nicht nur inhaltlich in der Verkündigung der Auferstehung Jesu, sondern auch hinsichtlich ihrer Form. Der Lichtritus entstammt der Liturgie; es erinnert an ein Luzernar, wenn der Engel eine Schale mit Feuer auf die Bühne trägt und an ihr die Schauspieler:innen Kerzen entzünden. Schon der Einzug in Jerusalem und der Zug zur Kreuzigung, ebenso das Schema Jisrael und die Gebete über Brot und Wein spielten mit liturgischen Assoziationen – die Anleihe an die Osternacht übertrifft das bisher auf der Bühne gezeigte mit einem performativem Höhepunkt.

[78] Hofmeister/Kleymann 2020, 702.

Im Gegensatz zu früheren Passionsspielen[79] verzichtet Christian Stückl darauf, einen Schauspieler als Auferstandenen auf die Bühne zu stellen. Im Interview denkt er über die letzte Szene im Passionsspiel nach:

»Muss ich in dieser Szene Jesus zeigen? Das letzte Bild ist das, wie Jesus zu Grabe getragen wurde – und dann breitet sich von dort etwas aus. Ich fand es immer befremdlich, wenn Jesus aus irgendeiner Tür irgendwo daher wandert. Es gibt Momente, die wir nicht bis zum Letzten zeigen können.«[80]

Dieses klare Statement gegen eine figürliche Vergegenwärtigung der Auferweckung Jesu hebt auf die Unangemessenheit von personalen Darstellungsoptionen ab. Mit der Symbolisierung im Licht greift Stückl auf ein bewährtes Zeichen aus dem liturgischen Repertoire zurück, das er mit den vorherigen Szenen intensiv vernetzt.

Abb. 4: Schlussbild: David Bender (Engel), Sophie Schuster (Magdalena), Yannik Schaap (Jakobus Alphäus), Korbinian Freier (Jakobus Zebedäus), Martin Güntner (Petrus), Christoph Stöger (Johannes), Andreas Hecht (Maria) und Ensemble. (Foto: Passionsspiele Oberammergau 2022/Arno Declair)

[79] Vgl. z.B. die figürliche Darstellung des Auferstandenen im Bildband zum Passionsspiel 1950: Roth 1950, 69 [Seitenzählung SSt].

[80] Hofmeister/Kleymann 2020, 704.

Der Engel, der in XII die Auferstehung Jesu bezeugt (»Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? Er ist nicht hier, er ist von den Toten auferstanden […]«, S. 142), ist auch beim Mahl anwesend, wo Jesus vielsagend diagnostiziert: »Das Licht ist in der Welt, doch die Menschen lieben die Finsternis« (V, S. 62). In Getsemane identifiziert er Jesus als Licht für die Völker (s.o.), bevor er am leeren Grab Magdalena und ihren Begleiterinnen heißt: »Glaubt an das Licht […]!« (XII, 143).

Der Spieltext (vgl. XII, S. 142f.) vereinigt Redepartien aus allen vier Evangelien auf die Aktanden aus Mk 16,1: Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus – im Textbuch traditionell als Kleopha identifiziert – und Salome. In Mk 16,3 wird überlegt, den Grabstein beiseite zu wälzen, Mt 28,6f. par. Mk 16,6f. kündet vom Vorausgehen des Auferstandenen und Lk 24,5f. heißt die Frauen, den Lebenden nicht bei den Toten zu suchen. Aus dem Johannesevangelium schließlich entstammt das zweifache »Warum weinst du?« (Joh 20,13.15) – die Nachdichtung auf der Bühne erweist sich in der Szene am leeren Grab neuerlich als *res mixta*, die markante Besonderheiten der einzelnen Evangelien nicht glättet, sondern verbindet.

Vor dem Finale des Chors singt Maria Magdalena ein Solo, das durch ein zweifaches »ich weiß, dass mein Erlöser lebt« (Ijob 19,25) strukturiert ist und die Gedanken von der Bühne der Menschen mit Überschwang in heilsgeschichtliche Höhen erhebt. In ihr gelöstes Halleluja stimmt der Chor ein, der im »Preis dir, du Todesüberwinder« in wiederum liturgischem Anklang die Sprechrichtung hin zum Auferstandenen wechselt.

Innerhalb dieser traditionellen Anlage eine Leerstelle mit sinnlicher Präsenz zu inszenieren, entfaltet dramaturgisches Potenzial. Die Wirklichkeit des Auferstandenen ist nicht figürlich enggeführt und damit schon eingelöst, sondern setzt – vermittelt durch Lichtritus und Kerzenschein – den Spot auf die Bühne der Menschen. Dort ist zu verhandeln, was Auferstehung bedeutet.

Eine ganz andere Option, das *Was wäre wenn?* der Auferstehung zu zeigen, spielt »Maria Magdalena« (2018) durch. Am Schluss (01:41:08–01:47:42) kehrt die Protagonistin der Jüngergruppe den Rücken zu und versammelt Frauen zu einer Gemeinschaft. Ihr Statement im Disput mit Petrus – ein unverhohlen kirchenkritischer Durchblick – um die Interpretation der Botschaft Jesu kann in demselben Licht gelesen werden, in

dem das Oberammergauer Passionsspiel den Zuschauer:innen nahelegt: *Auferstehung* lebensbedeutsam aufzufassen.

9. Gerechtigkeit für Jesus. Eine Bilanz

Als religiös verortetes Bühnenstück bringt das Oberammergauer Passionsspiel die Geschichte von Leiden, Sterben und Auferstehen Jesu Christi in Verbindung mit dem, was Menschen im Jahr 2022 in ihr lesen. Die Inszenierung ist im Sinne Balthasars mehr als ein bloßes Rezeptionsdokument:

»Man wende nicht ein, mit dem Drama Christi sei im Grunde alles gesagt, gezeigt, erschöpft. Niemand kennt alle Implikationen der in ihr gesetzten Aktion Gottes; die Kirchen- und Weltgeschichte ist dazu da, sie – dramatisch, nicht systematisch – zu offenbaren.«[81]

Der in der Theodramatik vorgeschlagene Rang des Dramas auf der Bühne, zu explizieren, was in der Geschichte Jesu Christi angelegt ist, verweist auf die Themafrage des vorliegenden Bandes. Das Passionsspiel ist ein profaner Ort nicht-systematischer Fortschreibung von Offenbarung. Seine Christo-Dramatik resoniert in den Zuschauer:innen im Jahr 2022. Als solche darf es nach seinem Beitrag zu einer (un-)gerechten Welt hin befragt werden.

Die Betrachtung hat im Passionstext zwei aktuelle Herausforderungen benannt[82]; allein durch Auswahl und Komposition von Jesus-Worten wird die ökologische Krise durch das Noah-Wort (vgl. Lk 17,26f.) scharf adressiert. Anders beim Krieg in der Ukraine: Die zeitbedingte Wahrnehmung durch die Zuschauer:innen erhebt und entfaltet eine kontextbedingt aktuelle Deutung aus dem tradierten Spieltext.

Wie die Untersuchung zu den dramaturgischen Darstellungsoptionen gezeigt hat, ist die Bühnenform in der Lage, in der Narration der Evangelientexte leicht zu überlesende Aspekte zu bergen. Gewalt, Gegengewalt

[81] Balthasar 1973, 108.

[82] Eine Inszenierung der Passion Jesu im Jahr 2022 hätte darüber hinaus die Option, über den Topos der Seuche ihren Ursprung in der Pestplage (1632) mit der anhaltenden Covid-19-Pandemie zu verbinden; das betrifft freilich die Freiheit des Theaters, die mit dem Krieg und der ökologischen Krise hier einen erkennbaren Dienst daran getan hat, die eigene kontextuelle Wahrheit zu schauen und zu richten (s.o.).

und Zärtlichkeit, Verzweiflung und (falsche) Hoffnung der Figuren(-gruppen) zeichnen ein Bild, das das Umfeld Jesu und gleichermaßen das Umfeld unserer Zeit in vielen Aspekten anschaulich wertschätzt.

Als Leerstelle fällt allerdings die geringe Sichtbarkeit von Frauen auf. Angesichts zahlreicher Männer in Sprechrollen sind weibliche Rollen deutlich unterrepräsentiert. Einen Lichtblick stellt hier die Szene am leeren Grab dar, in der Maria Magdalenas Jubelgesang die Suchbewegung nach und die Verherrlichung des Auferstandenen zum Ausdruck bringen darf.

Komplizierter abzuwägen ist die Frage der Repräsentation von Jüdischkeit. Dass antijüdische Klischees aus Text und Szenerie entfernt wurden, verdient Anerkennung. Die Bewertung der an ihrer Stelle eingefügten jüdischen Klischees ist ambivalent. Einerseits mangelt es ihnen an Einpassung in die Zeitebene der Gesamtdarstellung. Andererseits gehört der Einsatz von Kippot und Gebetsschals sowie das Spiel mit Gebetspraktiken zur Freiheit des Theaters und steht zudem im Dienst einer Didaktik, die den jüdischen Referenzrahmen des Passionsgeschehens klar anzeigt.

Stellvertretend für die vielen Aushandlungsprozesse rund um die Verurteilung Jesu verhandeln Kajaphas, Pilatus und Herodes in wechselnden Konstellationen die Frage nach Herrschaft, Recht und Schuld. Ob ihr Urteil (a) ihrem Gegenüber, Jesus, und (b) ihrer eigenen Verantwortung gerecht wird, fragt das Passionsspiel an. Die genannten Größen sind zu jeder Spielzeit Gegenstand gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Männliche Dominanz mit ihren Verstrickungen und Gewalttätigkeiten auf der Passionsbühne anschaulich zu machen, sensibilisiert für die strukturellen Dimensionen der auf die Passionsgeschichte projizierten Gerechtigkeitsfrage.

Darüber hinaus leistet das Passionsspiel einen Beitrag im Ringen um eine Deutung der Person Jesu. Jesus wird nicht auf historisierende Weise verklärt, sondern in den verschiedenen Zeitebenen und Interpretationslinien differenziert zum Thema gemacht. Die Darstellung ist interreligiös sensibel und will, wovon die Analysen zum Spieltext bzw. die Aussagen des Spielleiters zeugen, ein möglichst vieldimensionales Gesamtbild evozieren.

Das christologische Framing, das im Licht von GS 22 die Göttlichkeit Jesu Christi in seiner Menschlichkeit abbildet, die zum Ausbrechen aus den Verstrickungen der Gewalt beruft, verträgt sich mit diesem Perspekti-

venreichtum gut. Die Worte vom Krieg und von der Flut, die Wahrnehmungen von Konsequenz und Zugewandtheit führen vor Augen, dass letztlich die Rezipient:innen (wie auch alle auf der Bühne Beteiligten) für sich entscheiden, welche Bedeutungen sie auf die Passion Jesu Christi projizieren.

So provoziert die Mahlszene regelrecht die Frage, wem welche Form der Feier gerecht wird. Das intellektuelle und existenzielle Scheitern der von Gottes Boten eingespielten Sinn-Deutungen in Getsemane eröffnet das befreiende Potenzial, keinen übergriffigen Rationalisierungen das Wort reden zu müssen. Zuletzt hat sich die Darstellung von »Auferstehung« von einer unterkomplexen Figürlichkeit emanzipiert und stellt in der Verfremdung des Lichtritus die Frage nach dem *Was wäre wenn?* von Auferstehungswirklichkeit.

Wenn wir mit Hans Urs von Balthasar die Wahrheit des Menschen auf der Bühne schauen können, korrespondiert auch das Passionsspiel mit den Ungerechtigkeiten dieser Welt. Auf diese Weise legt es subtile Spuren der Realitätskritik in die Wirklichkeit der Rezipierenden – eine Funktion, die Balthasar das »[R]ichten«[83] der eigenen Wahrheit nennt.

Die *Bühne für Jesus* in Oberammergau ihrerseits ist in den Händen von über 1.400 Laien.[84] In jedem Spieljahr lassen sich über 450.000 Zuschauer:innen von Laienschauspieler:innen, von denen einige aus der Kirche ausgetreten und wieder andere einer anderen Religion angehörig sind, die Passion Jesu Christi erzählen – Peter Otten merkt hierzu an, dass die Kirche nicht im alleinigen Besitz des »Copyright auf die Geschichte Jesu«[85] ist. Vielleicht hat diese Passion gerade deshalb Konjunktur. So hofft man in Oberammergau, über den dramaturgischen Zugang eine Auseinandersetzung mit der Passion anzustoßen.[86]

Der letzte Eindruck einer jeden Vorstellung schließlich ist religiöses Spiel: Die Schauspielenden bedanken sich nicht für den Applaus. Am

[83] Balthasar 1973, 12.

[84] Stückl bemüht hier Mt 21,43: »Darum sage ich euch: Das Reich Gottes wird euch weggenommen und einem Volk gegeben werden, das die Früchte des Reiches Gottes bringt.« (vgl. Otten 2022).

[85] Otten 2022.

[86] Vgl. Hofmeister/Kleymann 2020, 705.

Bühnenrand brennt das Feuer als Symbol von Auferstehungswirklichkeit weiter. Es bleibt die Frage nach der Bedeutung Jesu.

Literatur

Assmann, Jan

2020 Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst, München.

Augustinus, Aurelius

1904 Sancti Aureli Augustini De consensu Evangelistarum Libri quattuor, hg. von Weihrich, Franz (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 43), Wien/Leipzig.

Balthasar, Hans Urs von

1973 Theodramatik, I. Prolegomena, Einsiedeln.

Ben-Chorin, Schalom

1990 Die Polster, das Schwarzbrot und der Antisemitismus. Randbemerkungen zum Oberammergauer Passionsspiel, in: Brockhoff, Evamaria / Dünninger, Eberhard / Henkler, Michael (Hg.): Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90), München, 215–217.

Borse, Udo

2017 Art. Evangelienharmonie, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. III, 3. Auflage (Sonderausgabe), Freiburg i.Br., 1030.

Davis, Garth

2018 Maria Magdalena (USA, Vereinigtes Königreich, Australien).

Ebner, Martin

2016 Jesus von Nazareth. Was wir von ihm wissen können, 5. Auflage, Stuttgart.

Finger, Evelyn

2022 »Den Krieg als heilig überhöhen«. Warum heizt der Moskauer Patriarch Kyrill den Krieg an? Fragen an den Ostkirchen-Kenner Johann Schneider, in: DIE ZEIT 11/2022, 62.

Fleckenstein, Felix

2022 Die Passion ohne Passion, in: https://y-nachten.de/2022/05/die-passion-ohne-passion/ [27.07.2022].

Förner, Stefan

2022 Theater unser. Die diesjährigen Passionsspiele in Oberammergau, in: Herder Korrespondenz 76.6, 23f.

Frey-Anthes, Henrike

2008 Art. Schlange, in: Wissenschaftliches Bibellexikon online, online: www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27148/ [26.07.2022].

Geerlings, Wilhelm

2002 Art. Augustinus, in: Lexikon der Antiken Christlichen Literatur, 3. Auflage, Freiburg i. Br., 78–98.

Gemeinde Oberammergau

2010 (Hg.) Passionsspiele Oberammergau 2010. Textbuch, München.

2022 (Hg.) Passionsspiele Oberammergau 2022. *Pressemappe* zur Premiere.

2022 (Hg.) Passionsspiele Oberammergau 2022. *Textbuch*, München.

Gibson, Mel

2004 Die Passion Christi [The Passion of the Christ] (USA).

Gielen, Marlis

2008 Die Passionserzählung in den vier Evangelien. Literarische Gestaltung – theologische Schwerpunkte, Stuttgart.

Gößmann, Felix

1970 Gutachten über das Oberammergauer Textbuch, in: Gemeinde Oberammergau (Hg.): Report Oberammergau '70/80. Völker hörten die Signale. Berichte – Dokumente – Zahlen. Eine Weltdiskussion, Oberammergau.

Hofmeister, Klaus / Kleymann, Siegfried

2020 Meine Erfahrung mit diesem Jesus weitergeben. Gespräch mit dem Spielleiter der Oberammergauer Passionsspiele Christian Stückl, in: Prediger und Katechet 159.5, 698–705.

Huber, Otto

2000 Chronik des Oberammergauer Passionsspiels, in: Gemeinde Oberammergau (Hg.): Passion 2000. Oberammergau. Mit Beiträgen von Otto Huber und Christian Stückl, München, 145–157.

Kügler, Joachim

2000 Duftmetaphorik im Neuen Testament, in: Ders. (Hg.): Die Macht der Nase. Zur religiösen Bedeutung des Duftes. Religionsgeschichte – Bibel – Liturgie (Stuttgarter Bibelstudien 187), Stuttgart, 123–171.

Kümmel, Peter

2022 Gott ist nicht tot. Die Welt als Bühne und Vorstellung: ein Besuch in Oberammergau, wo an diesem Wochenende die Passionsspiele beginnen, in: DIE ZEIT 20/2022, 47.

Lang, Gottfried / Lang, Martha

1984 The missed reform. Conflict and continuity in a Bavarian Alpine Community, in: Anthropological Quarterly 57.1, 100–111.

Leone, Massimo

2005 A Semiotic Comparison Between Mel Gibson's *The Passion of the Christ* and Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to Saint Matthew*, in: Pastoral Psychology 53.4, 351–360.

Nestle, Eberhard / Aland, Kurt

2012 Novum Testamentum Graece. Griechisch-Deutsch, 28. Auflage, Stuttgart.

Otten, Peter

2022 Wenn Passionsspiele mehr Botschaft rüberbringen als die Kirchen, online: www.katholisch.de/artikel/34313-wenn-passionsspiele-mehr-botschaft-rueberbringen-als-die-kirchen [27.07.2022].

Rädlinger, Christine

2002 Zwischen Tradition und Fortschritt. Oberammergau 1869–2000, Oberammergau.

Rappmannsberger, Franz J.

1960 Oberammergau. Das große Gelübde – Legende und Wirklichkeit. Tatsachenbericht von F. J. Rappmannsberger, München.

Roth, Eugen

1950 Oberammergau und sein Passionsspiel. Passionsspiele Oberammergau 1950, München.

RTL

2022 Trailer: Die Passion – Das Musik-Live-Event | Am 13. April bei RTL, online: www.youtube.com/watch?v=MGOadn9rtpo [19.07.2022].

Schlenz, Viola

2020 Die Geschichte der Oberammergauer Passionsspiele. Ein Dorf begeistert die Welt, München.

Schüssler Fiorenza, Elisabeth

1988 Zu ihrem Gedächtnis... Eine feministisch-theologische Rekonstruktion der christlichen Ursprünge, München/Mainz.

Siebenrock, Roman A.

2005 Theologischer Kommentar zur Erklärung über die Haltung der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen »Nostra Aetate«, in: Hünermann, Peter / Hilberath, Bernd Jochen (Hg.): Herders Theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil, Bd. 3, Freiburg i.Br., 591–693.

Shapiro, James

2000 Bist du der König der Juden? Die Passionsspiele in Oberammergau. Aus dem Amerikanischen von Ursel Schäfer und Reinhard Tiffert, München / Stuttgart.

Thiemig, Karl

1960 Die Lebenden Bilder. Aus der Passion 1960, München.

Siglen

Cons. Ev. Augustinus, Aurelius: De consensu Evangelistarum, Libri quattuor, hg. von Weihrich, Franz (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 43), Wien/Leipzig 1904.