

Horsch · Tremel · Hrsg.  
Grenzgänger der Religionskulturen

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Grenzgänger der Religionskulturen

Kulturwissenschaftliche Beiträge  
zu Gegenwart und Geschichte  
der Märtyrer

Herausgegeben von  
Silvia Horsch und Martin Tremel

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Heiliger Demetrius von Saloniki, Pusckin Museum, Moskau, 12. Jh.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Bettina Moll  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5076-0

DANIEL WEIDNER

## Gespielte Zeugen

### Der Schauspieler-Märtyrer auf dem Barocktheater

Eines der bekanntesten Stücke des deutschen Barocktheaters ist das erstmals 1618 aufgeführte Jesuitendrama *Philemon Martyr* von Jacob Bidermann. Der Prolog im Himmel zeigt die Klage der von den Christen vertriebenen antiken Götter, welche nun ihrerseits beschließen, jene zu vertreiben. Demgemäß setzt im Stück bald eine Verfolgung der Christen ein, die auf kaiserlichen Befehl den heidischen Göttern opfern sollen. In durchaus verwickelter Intrige, unterbrochen von zahlreichen Episoden, beauftragt Apollonius, ein heimlicher Christ, den vergnügungssüchtigen Schauspieler Philemon, an seiner Stelle zu opfern, um somit das kaiserliche Gebot listig zu umgehen. Philemon geht auf den Handel ein, aber beim Gang zum Opfer begegnet ihm ein Engel, der ihn ermahnt, er möge lieber Christus opfern: „Ach mein Philemon, gib es auf, den Christen nur zu mimen und beginn zu werden was du mimst.“<sup>1</sup> Philemon, sichtlich verwirrt, scheint sich zu bekehren; als der eintretende kaiserliche Präfekt Arrianus das hört, will er ihn verhaften, beruhigt sich aber, als er Philemon erkennt: „Wirklich, nie hat er willkommener mich zum Narren gehalten als gerade jetzt. Wie er genau des Christen Tun und Reden nachgemacht! Wie standhaft hat er nicht das Lachen sich verklemmt.“<sup>2</sup> Philemons Beteuerung, er sei inzwischen wirklich ein Christ, wird der Natur der Sache nach nicht ernst genommen, und auch die folgenden Verhöre führen zu Verwirrungen, weil Philemon auf die Frage nach seinem Namen immer wieder einfach erwidert: „Ich bin Christ“ – die Taufe hat ihm einen neuen Namen gegeben. Als schließlich der inzwischen reuige Apollonius alles aufdecken will, widersetzt sich Philemon: „Mein Kerker ist nicht feil. [...] Nein, das Spiel ist noch nicht aus; die Rolle laß mich nach Geheiß zu Ende spielen“, während jetzt Apollonius das Spiel beenden möchte – „Stellvertreter brauch ich nicht, ich spiele selbst“<sup>3</sup> –, so dass sie sich schließlich um ihre Fesseln streiten.

Im fünften Akt vollzieht sich das Martyrium mit einigen Schwierigkeiten: Einer der auf Philemon abgeschossenen Pfeile ist umgekehrt und trifft Arrianus, der aber durch Erde vom Grab Philemons wieder geheilt werden kann, sich dadurch bekehrt und nun seinerseits bereits zum Martyrium ist: „Christ Du bist Gott, ich weiß es endlich, du bist Gott. [...] Das Blut der Deinen goß ich aus mit böser Hand, unschuldig Blut, ich seh es ein in Schmerz und Scham. Ich will dir meines

---

1 Jacob Bidermann: *Philemon Martyr*, Lat. u. Dtsch., hg. u. übers. v.: Max Wehrli, Köln u. a. 1960, S. 203.

2 Ebd., S. 235.

3 Ebd., S. 255.

zahlen, gebe meins zum Tausch. O hätt ich tausend Leiber, jeden Tropfen werde ich dann mit einem Eimer Blut vergelten dir!“<sup>4</sup> Wie schon im Prolog die Idolatrie die Götter warnte, vermehren sich die Christen im Martyrium: „Als Tote schaden sie noch mehr. Mit ihrem Blute säen sie sich selber neu.“<sup>5</sup>

Hier wird der Schauspieler Märtyrer und das Martyrium zum Schauspiel. Nichts zeigt deutlicher als das Märtyrerdrama, wie sehr Theatralität und Darstellung dem Martyrium inhärent sind, wie aber auch die Figur des Märtyrers spezifische Formen von Theatralität generiert. Dem Märtyrer als Zeugen ist immer schon eine bestimmte Art des Zeigens eigen, er muss nicht nur leiden, sondern dieses Leiden auch zur Schau stellen. Im Fall des Schauspieler-Märtyrers gehen dabei Sein und Schein ineinander über, was man sowohl als Kritik der Scheinhaftigkeit und Eitelkeit der Welt lesen kann – wird doch selbst der Mensch hinter der Maske, der Schauspieler Philemon, als neue Maske entlarvt – als auch als Einbruch von Präsenz in diese Welt, der als Konversion dramatisiert wird. Auf diese zielt das Stück denn auch letztlich ab, denn das abschließende Bekenntnis des Arrianus ist über die Rampe hinweg an die Welt gerichtet: So wie der Schauspieler Philemon den Märtyrer Arrianus hervorbrachte, so soll das Schauspiel nun auch sein Publikum zur Konversion überreden, auf die das Jesuitendrama wesentlich abzielt. Das Martyrium wird, gerade wenn es theatral dargestellt wird, noch mehr Zeugen produzieren.

Die Doppelfigur des Schauspieler-Märtyrers ist damit zugleich reflexiv und performativ, sie ist weder eine Auflösung des christlichen Ernstes in bloßes Spiel, noch eine bloße Authentifizierungsgeste des Theaters, weil sie sich eben als Doppelfigur einer solchen Profilierung entzieht und gerade in ihrer Doppeldeutigkeit höchst folgenreich für die europäische Theatralität der Neuzeit ist. Denn vermittelt über diese Figur schreiben sich Elemente der christlichen Tradition in das neuzeitliche Theater ein, die auch dort noch wirksam sind, wo sie nicht mehr direkt religiös semantisiert werden. Das gilt, wie im Folgenden zunächst allgemein umrissen werden soll, (1) insbesondere für das dem Märtyrer spezifische Verhältnis von Körper, Person und Wort, für die Beziehung von Theater zu seiner ‚Wirklichkeit‘ und schließlich für den Raum des Theaters selbst oder für das Theater als Medium. Entfaltet werden kann das an einer Reihe von Stücken, die den Schauspieler als Märtyrer und den Märtyrer als Schauspieler behandeln: (2) an Lope de Vegas *Lo fingido veradero* (gedruckt 1622), (3) an Jean Rotrous *Le Veritable Saint Genest* (1645) und (4) an Desfontaines *L'illustre Comedien* aus demselben Jahr. In ihrer motivischen und zeitlichen Nähe entfalten sie nicht nur die verschiedenen Möglichkeiten, die der Doppelfigur des Märtyrer-Schauspielers innewohnen, sondern zeigen auch bereits in nuce, dass die Theatralisierung des Märtyrers dessen religiösen Anspruch keineswegs relativiert, sondern ihn eher in sich einschließt.

---

4 Ebd., S. 311, 313.

5 Ebd., S. 29.

## 1.

Die bereits von Walter Benjamin konstatierte „Unterschätzung des Märtyrerdramas“ scheint bis heute die Forschung zu prägen.<sup>6</sup> Denn auch wo zustimmend Benjamins Diktum zitiert wird, Tyrann und Märtyrer seien im Barock die „Janushäupter des Gekrönten“,<sup>7</sup> wird die konstatierte Ambivalenz meist einseitig in Richtung der Souveränität aufgelöst, indem die barocken Martyrien politisch als Symbolisierung von Macht durch Selbstbeherrschung gelesen werden. Die umgekehrte Frage-richtung hingegen, welche im Martyrium das Problem der (Un-)Darstellbarkeit von Macht und ihrer Beziehung zu einer ‚höheren‘ Ordnung herauszuarbeiten hätte, wird nur selten eingeschlagen. Symptomatisch dafür ist, dass der Märtyrer aus dieser Perspektive (wie schon in der klassizistischen Ästhetik) lediglich als ‚flacher Charakter‘ erscheinen kann, als schlechthin unwahrscheinlicher moralischer Übermensch.<sup>8</sup>

Die Konjunktur der Märtyrerdramen in der Frühen Neuzeit ist aber keineswegs ausschließlich auf die stoische Ethik zurückzuführen. Sie hat vielmehr zuallererst historische Gründe, denn im 16. und 17. Jahrhundert kommt es erstmals seit der Spätantike wieder in größerem Umfang zur Verfolgung von Christen und daher auch zum Auftreten von Märtyrern. Sie finden sich teils unter den Missionaren der neuen Welt, vor allem aber im Rahmen der Glaubenskriege; und gerade letztere sind keineswegs eindeutig und ‚flach‘, sondern immer schon Gegenstand von Verhandlungen, Deutungen und Inszenierungen. Denn im konfessionellen Zeitalter sind die Märtyrer der einen Seite immer die Ketzer der anderen, und was für die einen legitime Erinnerung an die Glaubenszeugen ist, ist für die anderen gefährliche Idolatrie. Durch den symbolischen Patt zwischen den Konfessionen im 17. Jahrhundert sind nicht nur beide Seiten gezwungen, sich mit ‚eigenen‘ Märtyrern zu legitimieren, sie müssen diese auch auf angemessene – zugleich wirksame und kontrollierte – Weise darstellen: Die Zeugen müssen selbst bezeugt werden, das geschieht in Martyriologien und Hymnen, in Gedenkbüchern und eben auch im Theater.<sup>9</sup> Wie die bekannte Gleichung von Theater und Schafott – beide bezeichnet das englische Wort *scaffold*, das französische *escafaud* und das deutsche ‚Schauplatz‘ – prägnant zum Ausdruck bringt, interagieren auch im Theater Körper

6 Walter Benjamin: „Der Ursprung des deutschen Trauerspiels“, jetzt in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974, hier S. 253–255. Über die immer noch unabgeklärten Anregungen des Trauerspielbuches vgl. auch Daniel Weidner: „Kreatürlichkeit“, in: ders.: *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Frankfurt a. M. 2010, S. 120–138.

7 Benjamin: „Der Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (Anm. 6), S. 249.

8 So konstatiert etwa Albrecht Koschorke, dass „die Figur des Chach Abas komplexer angelegt und insofern ‚moderner‘ ist als die deklamatorisch flache der Catharina“, vgl. ders.: „Das Begehren des Souveräns. Gryphius’ Catharina von Georgien“, in: *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, hg. v. Daniel Weidner, München 2006, S. 150–162, hier S. 154.

9 Vgl. dazu: Daniel Weidner: „Sagen, Glauben, Zeigen. Politik der Repräsentation in Martyriologien der Reformationszeit“, in: Wolfram Drews/Heike Schlie (Hg): *Zeugenschaft, Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2010, S. 171–198.

mit Bedeutsamkeit und auch das Theater lässt in seinem Zeigen seine Zuschauer an etwas teilhaben.

Christopher Wild hat deshalb vorgeschlagen, den Begriff des Martyriums repräsentations- und performanztheoretisch neu zu formulieren:

Die theatralische und performative Repräsentation des Märtyrers, der selbst wiederum die Passion Christi performativ repräsentiert, ist immer schon metatheatralisch [...]. Mit anderen Worten theatralisieren diese Dramen in einem gewissen Sinne stets auch ihre eigene Theatralität und verhandeln im gleichen Zug die Möglichkeitsbedingung der theatralischen Darstellung bzw. der Figurabilität des Unsichtbaren am Schnittpunkt zwischen Körper und Sprache.<sup>10</sup>

Diese reflektierte Performanz verbindet das Märtyrerdrama auch mit dem Sakrament, das im *Philemon* ja in der Form der Taufe verhandelt wird. Damit bezieht sich das Martyrium auf einen zugleich zentralen und höchst komplexen Diskurs der Frühen Neuzeit: den der Sakramentalen Repräsentation. Weil nämlich gerade die Sakramente im Mittelpunkt der konfessionellen Auseinandersetzung stehen, schwingt immer, wenn über Repräsentation, Darstellung oder Verkörperung, über Zeichen und Wirklichkeit, über Erinnerung und Präsenz gesprochen wird, eine sakramentale Konnotation mit.<sup>11</sup> Dabei ist auch das Sakrament nicht lediglich ein ‚wirksames Zeichen‘ – bei dem dann je nach Konfession eher die Wirksamkeit oder die Zeichenhaftigkeit betont werden würde –, sondern besteht ja konkreter in einer Verbindung von Gesten, Worten und Zeichen; es hat auch insofern eine theatrale Struktur, als es ein Geschehen repräsentiert – das letzte Abendmahl Christi – bei dem wir zugleich Zuschauer und Teilnehmer sind.

Der Märtyrer auf dem Theater ist daher immer schon überdeterminiert. In noch höherem Maße trifft das auf die Figur des Schauspieler-Märtyrers oder des Märtyrer-Schauspielers zu, in der jene Überdeterminierung thematisch wird und ihre Komplexität entfaltet. Sicher, im Fall des *Philemon* zeigt das Stück *auch* die direkte Wirkung des Sakramente *ex opere operato* und kann gewissermaßen ideologisch als paradigmatisch für das Jesuitentheater stehen. Aber das Stück zeigt doch noch viel mehr bzw. es zeigt auch die Wirkung auf eine komplexe Weise und zumindest drei Aspekte seiner Darstellungsform veranschaulichen, welche grundsätzliche Bedeutung die Figur des Märtyrers für die frühneuzeitliche Theatralität hat.

Erstens ist das Martyrium ein Spiel mit Äußerungen und deren performativer Ambiguität. Denn insofern das Martyrium auf einem Bekenntnis beruht, setzt es einen Sprechakt voraus, nämlich das Zeugnis, das als solches aber immer uneindeutig ist, denn was für die Verhörenden ein Schuldeingeständnis ist, ist für den

10 Christopher Wild: „Fleischgewordener Sinn: Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation: das 17. und das 20. Jahrhundert*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 125–154, hier S. 136

11 Vgl. dazu Louis Marin: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005 sowie Frank Lestringant: *Une Sainte Horreur, ou le voyage en Eucharistie, XVI–XVIII siècle*, Paris 1996. ‚Sakramentale Repräsentation‘ ist das Thema des Forschungsprojektes am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL), in dessen Rahmen der vorliegende Text entstanden ist.



Märtyrer eine Glaubensaussage.<sup>12</sup> Zu welchen komischen Verwicklungen das führt, zeigen die Verhöre im *Philemon*, der immer falsch und sogar im falschen Namen antwortet, so dass letztlich jeder Sprechakt ambig und unbestimmt wird. Die Analyse muss diese Mehrdeutigkeit hinsichtlich des juridischen, politischen oder theologischen Diskurses ebenso berücksichtigen wie die des Adressanten im Zuge des Namenswechsels, welcher für die Darstellung einer ‚Figur‘ auf dem Theater natürlich essenziell ist.

Diese Ambiguität wird zweitens wesentlich dadurch gesteigert, dass der Protagonist ein Schauspieler ist, so dass die Zuhörer ganz zu Recht annehmen, sein Bekenntnis sei nicht echt. Das Auftreten eines Schauspielers auf der Bühne ist eine Form des ‚Spiels im Spiel‘ und damit eines der klassischen Mittel, mit welchen gerade das barocke Theater seine eigene Theatralität reflektiert.<sup>13</sup> Dabei ist entscheidend, dass Philemon nicht irgendetwas auf der Bühne spielt, sondern dass die von ihm vorgestellte Handlung der Handlung des Stückes selbst ‚ähnel‘, insofern er das spielt, was eine Figur des Stückes tun sollte. Dadurch öffnet sich eine *mise en abyme*, dessen Resultat keineswegs notwendig Verunsicherung sein muss, sondern dass auf indirekte Weise gerade Realität behaupten kann. Die verschiedenen Äquivalenzbeziehungen zwischen dem Drama und dem Spiel im Spiel sind daher von besonderer Bedeutung für die Verhandlungen über Theatralität und Wirklichkeit.

Theater besteht drittens nicht nur aus Sprache und Handlung, sondern arbeitet als plurimediales Medium auch mit Körpern, Bildern und Räumen. Die Darstellung kann dabei vielfältig abgestuft sein: Den Engel, der Philemon bekehrt, sehen wir wirklich, die Wunder bei seinem Martyrium werden uns durch Zeugen berichtet, dem aber entging, wie der erblindete Präfekt sich auf die Leiche Philemons stürzte: „Ich konnt es nicht mitansehn, und ich ging hinaus.“<sup>14</sup> Erst als der Präfekt wieder sehend auftritt, wissen wir, dass ein Wunder geschehen ist, anderswo, an einem Ort, an dem nicht einmal ein Zeuge war, und der irgendwo ‚draußen‘ sein müsste, hinter den Kulissen, aus denen Arrianus auftritt. Wenn Theatralität als Medium nach Samuel Weber durch eine wesentlich ambige Beziehung zu einem Ort oder Unort charakterisiert ist, so ist dieses Jenseits der Kulissen und seine Beziehung zur ‚Wirklichkeit‘ ebenfalls zentral für die metatheatrale Reflexion, welche hier erneut zur sakramentalen parallel läuft: Das „hic et ubique“, durch welches

12 Vgl. dazu Erik Peterson: „Zeuge der Wahrheit“, in: ders.: *Theologische Traktate*, München 1951, S. 167–224. Die Urszene dieser Überschneidung von religiösem und juridischem Diskurs ist die Aussendungsrede Matthäus 10,17 f., wo Jesus seinen Jüngern ankündigt, sie werden vor Gericht gebracht werden und dann dort Zeugnis ablegen.

13 Vgl. allgemein: Robert J. Nelson: *Play within a Play. The Dramaist's conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New Haven 1958; speziell für Frankreich: Georges Forestier: *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genf 1981. Ob die oft verwendete Kategorie des ‚Metatheaters‘ auf die frühneuzeitliche Spielpraxis angewandt werden kann, ist umstritten; vgl. einen Abriss der Diskussion über das spanische Theater bei Stephen Lipmann: „Metatheatricality and the criticism of the commedia“, in: *Modern Language Notes*, 91 (1976), S. 231–246; allgemein zum Spielcharakter des spanischen Theaters vgl. auch: Wolfram Nitsch: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen 2000, S. 84–108.

14 Bidermann: *Philemon Martyr* (Anm. 1), S. 311.

sich nach Weber die Örtlichkeit des Theaters umschreiben lässt – das ‚hier und nirgends‘, an dem Hamlet den Geist seines Vaters situiert und an dem hier das Wunder geschieht –, ist schließlich auch eine sakramentale Formel für die Gegenwart Christi, der zugleich die ganze Welt erfüllt und in jenem Stück Brot eingeschlossen ist.<sup>15</sup>

## 2.

Im *Martyriologium Romanum*, dem Kalender der Märtyrer der Römischen Kirche, findet sich am 25. August neben einer Reihe weiterer Märtyrer auch der heilige Genesisus:

Ebenfalls in Rom wurde der heilige Genesisus Märtyrer, der erste unter den Schauspielern der Heiden, der im Theater, unter den Augen des Kaisers Diokletian die christlichen Mysterien verspottete, aber dann bereute, durch den Geist Gottes inspiriert, bekehrt und getauft. Hierauf wurde er auf Befehl des Kaisers sehr grausam mit Knüppeln geschlagen, auf die Folterbank gespannt, lange Zeit mit Eisen zerfleischt und schließlich mit Fackeln verbrannt. Aber er beharrte immer noch im Glauben Christi und sagte: „Es gibt keinen König außer Christus, wenn Du mich auch tausendmal tötest, wirst Du ihn mir nicht von meinen Lippen, wirst Du ihn mir nicht aus dem Herz reißen.“ Er wurde dann geköpft und erhielt so die Palme des Martyriums.<sup>16</sup>

Genesisus ist kein berühmter Heiliger und wird gelegentlich mit einem Namensvetter verwechselt. Im *Martyriologium* wird seinem Schauspieler-Dasein keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, auch erfahren wir nicht, worin genau die Verspottung des Christentums bestand bzw. was Genesisus denn gespielt habe, während spätere Versionen der Legende ausführen, dass Genesisus die christlichen Mysterien verspotten will, indem er einen Kranken spielt, der um die Taufe bittet. Sein geschicktes Spiel bringt das Publikum zum Lachen, aber während der gespielten Taufe wird er von Gott inspiriert und bekehrt sich.<sup>17</sup> Lope de Vegas zuerst 1622 gedrucktes *Lo fingido veradero – Sein ist Schein*, oder präziser ‚Das wahrhaftige Fingierte‘ – nutzt die Genesisus-Legende, um grundsätzlich über die Möglichkeiten des Theaters, aber auch des Glaubens zu reflektieren.<sup>18</sup> Das eigentliche Martyrium

15 Vgl. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004, insb. S. 181–199.

16 Kritischer Text in: *Martyriologium Romanum ad formam editionis typicae scholiis historicis instructum* (= *Propylaeum ad Acta Sanctorum Decembris*), hg. v. Hippolyte Delhaye, Brüssel 1940, S. 338.

17 Vgl. die anonyme *Passio* in: *Acta Sanctorum* 39, S. 122 (BHL Nr. 3315, Sp. 122), dieser Text ist allerdings erst im 17. Jh. aufgezeichnet worden, vgl. ebd., S. 121, in: „L'histoire et la vie du glorieux corps saint Genis“, einem französischen Mysterienspiel aus dem 14. Jahrhundert, wird Genesisus bereits vor der Aufführung bekehrt, vgl. Bertha von der Lage: *Studien zur Genesisuslegende*, 2. Teil, Berlin 1899, S. 3 ff., hier auch weitere Adaptionen.

18 Vgl. zum Verhältnis gegenüber den Vorgängern und auch als Interpretation der typologischen Struktur des Stückes: Ilse Nolting-Hauff/Lope de Vega: „Lo fingido Verdadero“, in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert: *Das spanische Theater – Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1988, S. 70–89, insb. S. 73 ff.

selbst, das im Mittelpunkt des *Martyriologum* stand, wird dabei gar nicht dargestellt, um so ausführlicher aber die Vorgeschichte. Lope setzt beim „Es gibt keinen Kaiser außer Christus“ an und holt welthistorisch weit aus, indem der erste Akt den Aufstieg Diokletians zum Kaiser, der zweite seine Regentschaft und erst der dritte die Christenverfolgung und die damit einhergehende Bekehrung des Genesisus' schildert. Dabei wird nicht nur das politisch theologische Problem der legitimen Herrschaft entwickelt: Diokletian beginnt als tugendhafter Usurpator im ersten Akt, wird zum guten Regenten des zweiten Aktes und hat erst im dritten Akt die Rolle des Tyrannen. Wichtiger ist, dass eine ganze Reihe von Theatertopoi durchgespielt werden, die Genesisus' Übergang vom gespielten zum wirklichen Christen im dritten Akt vorwegnehmen. So schleicht im ersten Akt der alte Kaiser verkleidet durch Rom, um seinen Lastern nachzugehen, er wird von einem betrogenen Ehemann niedergestochen und stirbt mit den Worten: „Zu Ende die Tragödie. Ich habe [...] meine Rolle ausgespielt [...]“. <sup>19</sup> Im zweiten Akt unterhält Genesisus den inzwischen zum Kaiser erhobenen Diokletian mit einer Liebeskomödie, in der sich Schein und Wahrheit vermischen. Genesisus' eigentliche Absicht ist nämlich eine sehr reale: Er will seine Geliebte Marcella zurückgewinnen oder jedenfalls noch einmal umarmen. Als diese das bemerkt, handelt sie so, wie in ihrer Rolle als Fabia im Stück: Sie verschwindet mit ihrem Geliebten. Als sie nicht auftritt, muss Genesisus improvisieren, erklärt bald die Komödie für beendet und fordert Diokletian auf, die Flüchtigen zurückzuholen, aber der Kaiser hält das zunächst weiter für ein Spiel und wird dann auch zum Mitspieler in seiner Rolle als Kaiser. Das Theater auf dem Theater und der damit verbundene Ebenenwechsel – etwa der Namenswechsel von ‚Fabia‘ zu ‚Marcella‘ –, entspricht also durchaus der theatralen Konvention und hebt die Wirkung des Schauspiels an sich nicht auf; ganz im Gegenteil erzeugt die reflektierte Darstellung eine Kette von analogen Situationen, die immer wieder auf die Scheinhaftigkeit der Welt verweisen.

In diesem Sinne wird daher in der Einleitung der spielinternen Liebeshandlung der Welttheatertopos explizit aufgerufen: „Ist es denn nicht überhaupt ein Irrtum, von Darstellung zu reden, wenn es sich um weiter nichts als um die Wahrheit handelt?“ (130). <sup>20</sup> ‚Das Leben ist ein Spiel‘, diese Formel wiederholt das barocke Theater bekanntlich immer wieder. Sie ist von der Forschung aber sehr verschieden verstanden worden, je nachdem, ob der Welttheatertopos eher anthropozentrisch verstanden wurde – alle Menschen spielen einander etwas vor, und dieses Verstellen und Vorstellen soll im Sinne eines klugen politischen Handelns mit und auf der

19 Lope de Vega: „Sein ist Schein, übers. von Hans Schlegel“, in: ders.: *Das Dorf Fuente Ovejuna. Sein ist Schein*, hg. v. Rudolf Grossmann, Frankfurt a. M. 1963, hier S. 115. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit einfachen Seitenzahlen im Text zitiert, die ‚Nachdichtung‘ ist allerdings mit Vorsicht zu verwenden.

20 An dieser Aufführung wird dann auch die Poetik diskutiert, Diokletian lehnt die klassischen Stücke ab: „Zeigt mir ein Stück mit einer reichen Handlung; ein ‚strenges Kunstwerk‘ braucht es nicht zu sein; ein wenig im hispanischen Geschmack“ (127 f.).

Bühne geübt werden –<sup>21</sup> oder eher theologisch – Gott ist der Spielleiter des Dramas und die Erfahrung des Theaters leitet zu einer geistlichen Erfahrung der Weltlichkeit der Welt.<sup>22</sup> Bei Lope zeigt nun gerade der Märtyrer-Plot, dass es bei dieser Frage weniger um die An- oder Abwesenheit Gottes in der Welt geht als um das Problem des immer zweideutigen Glaubens, welcher das Theater mit der christlichen Weltsicht verbindet. *Lo Fingido Veradero* sollte daher auch nicht einseitig als Apologie des Theaters oder gar als ‚Künstlerdrama‘ gelesen werden, sondern als grundsätzliche Reflexion über die Darstellbarkeit des Christentums auf der Bühne.<sup>23</sup>

Daher wird auch erst im dritten Akt, also erst, als das Christentum thematisch wird, der Welttheatertopos auch grundsätzlich problematisiert – ohne freilich überschritten zu werden. Die Lage spitzt sich zu, denn Diokletian beginnt jetzt eine Christenverfolgung: „Der Fremde Glaube nagt an meinem Staat! Dies Übel rott ich mit der Wurzel aus! Wenn mich die Götter meines Vaterlands zum Caesar machten, hab ich auch die Pflicht, die Götter meines Reiches zu beschützen. So ist’s: Ein Staat und eine Religion“ (156). Währenddessen probt Genesisus das schon im ersten Akt erwähnte Stück über die Christen, das er jetzt dem Kaiser vorführen soll: „Was muß ich tun, daß es ihm so erscheint, als sei ich selber jener arme Narr?“<sup>24</sup> Er übt sich im Beten, flucht auf den Herrscher als Tyrannen und betet um ein Martyrium, immer wieder unterbrochen von Selbstkommentaren, wie gut er spiele und wie er langsam in Begeisterung verfallt. Diese Begeisterung steigert sich schließlich so weit, dass er – schon inkohärent, soll er doch einen Christ spielen – die Heiligen um die Taufe bittet: „Doch da der Himmel mir verschlossen bliebe und ich in Euren Kreis nicht treten könnte, weil mir das Sakrament der Taufe

21 Diese Interpretation ist in der deutschen Forschung v. a. seit der rhetorischen Wende der 1970er Jahre dominant geworden, so lässt etwa Barner seine Darstellung des Welttheatertopos in den politischen Verhaltenslehren enden, welche die „säkulare Konsequenz des barocken Welttheaters“ zögen, dass der Mensch eben ein Darsteller seiner selbst sei, vgl. Wilfried Barner: *Barockrhetorik*, Tübingen 1970, S. XIII sowie den gesamten Exkurs zum Welttheater-Topos, ebd., S. 86–131.

22 Vgl. dazu Franz Link: „Götter, Gott und Spielleiter“, in: ders.: Günter Niggel: *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1981. Zahllos sind in der Forschung die theater-theologischen Sentenzen, die aber kaum je systematisch entfaltet werden, vgl. etwa über *Lo fingido veradero*: „Wer die Irrealität des Theaters bejaht, hat damit beinahe implicite die Realität Gottes akzeptiert. Aber auch umgekehrt: wer Gott als Schöpfer des Kosmos anerkennt, muß auch im Theater einen Sinn und eine Notwendigkeit sehen, der Spiegel dieser Schöpfung zu sein“ (Grossmann: „Nachwort“, in: De Vega: „Sein ist Schein“ [Anm. 19], S. 187).

23 Der Großteil der älteren Forschung interessiert sich erheblich stärker für den Schauspieler als für den Märtyrer, so spricht etwa Szarota von „einer besonders eindrucksvollen Entfaltung und Darstellung des Künstlerthemas; der Märtyrertod ist die äußerste und letzte Konsequenz eines Menschen, der sein Künstlertum absolut nimmt“ (Elida Maria Szarota: *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern u. a. 1967, S. 24). Abgewogener als diese anachronistische Deutung mit Kategorien der Kunstreligion argumentiert Vossler, Genesisus „literarisiert das Leben und lebt die Literatur“ (Karl Vossler: *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München 1947, S. 185).

24 Vgl. die Analyse dieser Szene und ihrer dramatischen Mittel bei Szarota: *Künstler, Grübler und Rebellen* (Anm. 23), S. 33 ff.

mangelt, so fleh ich Dich auf meinen Knien an: Gib du mir selbst die Taufe, Herr, mein Gott!“ (161). Prompt erscheint jetzt auf der Hinterbühne, verhüllt durch einen Schleier, eine Pieta im Kreise der Heiligen – sichtbar für die Zuschauer, nicht aber für Genesisus, der sich wundert, dass die Stelle mit der Taufe nicht in seinem Textbuch steht. Der Versuch, die Stelle noch mal zu wiederholen, wird bereits zu einer metatheatralen Reflexion: „So schwör ich meinem falschen Glauben ab, erleuchtet durch die Flamme der Erkenntnis, daß der nur einen Christen spielen kann, der selber sich zu ihrem Bund bekennt!“ (162).<sup>25</sup> Jetzt ertönt akusmatisch eine Stimme: „So spiel die Rolle Gott zum Preis, Genesisus, und Deine Seele wird gerettet sein!“ (ebd.), worauf sich die Hinterbühne wieder schließt. Genesisus erscheint zunächst bekehrt, aber als ein anderer Schauspieler erscheint, beginnt er zu zweifeln, ob er nicht dessen Stimme gehört habe: „Jetzt werd ich an mir selber irr. Entweder verspottet mich der Himmel, oder aber ich hörte wirklich seine Sphärenstimme“ (164). Nun erscheint der Kaiser, und das zweite Spiel im Spiel über die Christen beginnt.

Die Aufführung auf der Bühne entspricht zunächst ganz der Probe: Genesisus spielt den begeisterten Christen, und die spielinternen Zuschauer, Kaiser und Hof, loben die Qualität seines Spiels. Wieder bittet Genesisus um die Taufe, diesmal sind es seine Mitspieler, die bemerken, dass das nicht im Text stehe, die aber auch wissen, dass Genesisus oft improvisiert. Ein Engel erscheint und tritt mit Genesisus auf die Hinterbühne, wo dieser die Taufe und die Kommunion empfängt; als die Mitspieler weiter klagen, ihnen würden die Stichworte fehlen, durchbricht Genesisus seine Rolle, ohne freilich die Theatermetaphorik aufzugeben: „Der Himmel gab mir dieses Stichwort ein; Gott selber hat die Rolle mir geschrieben“ (170). Immer noch handelt es sich um Komödie, aber die Taufe hat die Perspektiven vollständig verändert: „Von diesem ernstesten Augenblicke an verwandelte mein Text sich ganz von selbst. Jetzt sag ich ‚Gott‘ wo vorher ‚Teufel‘ stand, zu ‚Gnade‘ ward, was früher ‚Sünde‘ hieß; [...] und bloß den einen Ehrgeiz kenn ich noch: des Himmels bester Komödiant zu werden“ (171).<sup>26</sup> Wie im *Philemon* bemerken die spielinternen Zuschauer diesen Wandel freilich nicht, sondern halten das immer noch für gut gespielt; ihre Illusion bricht erst zusammen, als der Engel noch einmal auftritt, diesmal gespielt von einem Schauspieler, erst jetzt bemerkt der Kaiser „Der Engel war schon da!“ und Genesisus bekräftigt: „Ein echter Engel stieg aus Himmelshöhen hernieder auf die Erde, und dieser Engel spielte [...] seine Rolle“ (172). Ein anderes und höheres ‚Spiel‘ hat sich in das spielinterne Spiel gemischt, und nach einiger Verwirrung schwenkt auch der Kaiser in dieses Spiel ein: „Dein Leben spieltest Du

25 Hier ist die Übersetzung sehr frei, wörtlich charakterisiert Genesisus sich hier als „der ich vom Irrglauben mich abwende, mit dem Wunsch, jenen Christen erfolgreich nachzuahmen, den der Kaiser nachzuahmen mir befohlen hat (que de quimeras revuelvo, / con deseo de acertar / a imitar este cristiano / que el César manda imitar)“; Lope de Vega: *Obras Escogidas*, hg. v. Fredericio C. Sainz de Robles, Bd. 3, Madrid 1974, S. 197.

26 Wieder ist die Übersetzung unzureichend: „dass, wenn ich seines [Gottes] Glaubens bin, so sagt der Himmel, werde ich der beste Darsteller sein (que siéndolo de su fe / dice es cielo que seré / el mejor representante)“; ebd., S. 200.

in der Komödie, nun sollst Du auch in der Komödie sterben“ (173). Genesisus geht freudig in den Tod: „Jetzt spiel ich unter einem neuen Meister, sein hoher Name lautet Jesus Christus, und seine Bühne ist das Himmelreich, wo Gott der Herr auf hohem Thron regiert“ (177). Die Theatermetaphorik bleibt in Kraft, wird aber überhöht: Als Märtyrerdrama wird das Hoftheater zum Welttheater.

Anders als Philemon verstellt sich Genesisus nicht nur, sondern inszeniert ein wirkliches Stück, ein Spiel im Spiel im engen Sinne, das allerdings sehr kurz ist und gerade vier von den achtzig Seiten des ganzen Stückes umfasst. Es ist aber auf höchst geschickte Weise vorbereitet und kann daher die Übergänge zwischen den verschiedenen theatralen Ebenen ermöglichen, aus denen sich seine reflektorische Kraft speist. Denn was Genesisus vorspielt, ist ja mindestens auf dreifache Weise adressiert: an das spielinterne Publikum, die kaiserlichen Zuschauer, die ziemlich lange alles ganz natürlich finden und bewundern; an Genesisus' Mitspieler, die verwirrt merken, dass hier etwas anderes gespielt wird, aber nicht wissen, was; schließlich an uns, die spielexternen Zuschauer, die wir bereits im Vorhinein wissen, worum es geht. Wenn das Spiel im Spiel grundsätzlich zwischen der spielinternen Welt und den spielexternen Zuschauern vermittelt – weil sich diese wiederum auf der Bühne gespiegelt sehen –, so geschieht das hier besonders subtil durch das Stegreifspiel des Genesisus, das dazu führt, dass die spielinternen Zuschauer ebenso wenig wie die Mithandelnden den entscheidenden Übergang gar nicht bemerken und noch eine Weile in der Täuschung befangen sind, die für die spielexternen Zuschauer schon nicht mehr besteht.<sup>27</sup> Nicht weniger wichtig ist die Institution der Hinterbühne, die sowohl in der Proben- als auch in der Taufszene eine entscheidende Funktion hat; sie geht wohl historisch auf die ältere Simultanbühne zurück, enthält aber auch Elemente der perspektivischen Bühnenform; grundsätzlich kann wohl die zweigeteilte Bühne, in welcher ein Zwischenvorhang eine Art emblematischen Schirm darstellt, als paradigmatisch für die barocke Bühnenform gelten.<sup>28</sup> Diese Form ist entscheidend für die Wissensökonomie des Stückes, denn die Christuserscheinung während der Probe verschafft den spielexternen Zuschauern bereits die Gewissheit, die allen Personen auf der Bühne abgeht; sie produziert hier auch ein bestimmtes Reales, denn was sich auf dieser Hinterbühne, hinter dem Schleier, abspielt, hat offensichtlich eine größere spirituelle ‚Wahrheit‘ als das Gezeigte, ja es ist gegenüber dem Spiel im Spiel die ‚Wirklichkeit‘. Freilich nur in dieser Relation, denn für uns Zuschauer gehört diese Wirklichkeit natürlich zur Bühne und ist ‚nur Theater‘, ja sogar ein besonders wirksamer theatraler Effekt.<sup>29</sup>

27 Vgl. allgemein dazu: Susan L. Fischer: „Lope's *Lo Fingido Verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience“, in: *Revista Hispanica Moderna*, (1976/1977), S. 156–166, insb. 163 f.

28 Diese Form erlaubt die Abwechslung von Szenen und suggeriert zugleich jene doppelte Semantik von *pictura* und *scriptio*, die typisch für die Emblemik ist, vgl. einige Überlegungen dazu bei: Inge Schleier: „Die Vollendung des Schauspielers zum Emblem. Zu den ästhetischen Grundlagen der Theatersemiotik in der Gryphius-Zeit“, in: *Daphnis*, 28 (1999), S. 529–562.

29 Das kann man auch als skeptische In-Frage-Stellung lesen, vgl. etwa Simerka: „For the ‚real audience‘, the Christian and the stage miracles are conflated, for even the devout spectator who believe that God did indeed intervene in the actor's life is still aware that the apparently miraculous

Die Hinterbühne ist nicht nur die Zone der geistlichen Wahrheit, sie ist auch die Zone, in der im zweiten Akt ‚Fabia‘ floh, von der aus sich dann aber die Flucht von ‚Marcella‘ fortsetzte. Sie ist also insgesamt die zweideutige Schwelle, wo die Bühne für uns unsichtbar in die Wirklichkeit übergeht, weil nicht mehr zu entscheiden ist, ob in ihr nur die spielinterne Fiktion oder auch die Fiktion des Spiels endet. Im Falle von *Lo fingido Veradero* repräsentiert die dadurch erzeugte Ambivalenz auch die Ambivalenz des christlichen Wunders, das hier gezeigt wird, denn es ist, obwohl wirkliches Ereignis, eben nur für die Augen des Glaubens sichtbar, während es die Ungläubigen für bloßes Spiel halten. Gerade über das Märtyrerstück und seine Implikationen über ‚Glaube‘ und ‚Wahrheit‘ kann sich daher auch ein christliches Wirklichkeitsverständnis in die Bühnenarchitektur einschreiben.

## 3.

Jean Rotrou's *Le véritable Saint Genest* von 1645 gilt nach Corneilles *Polyeucte* von 1642 als bedeutendstes französisches Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts. Dahingestellt, ob man Rotrou als ‚barock‘ bezeichnet, und ob es ein französisches Barock überhaupt gibt, bedeutet die Nähe zur Klassik jedenfalls äußerlich, dass die drei Einheiten hier mehr oder weniger eingehalten werden, innerlich, dass hier die Strukturen und Konflikte des Absolutismus auf der Bühne ausverhandelt werden.<sup>30</sup> Die Handlung dieses Stücks fällt im Wesentlichen mit dem dritten Teil von *Lo fingido veradero* zusammen, das Rotrou dann auch sicher als Vorbild diente. Allerdings spielt Genest hier nicht irgendeinen Christen, sondern die Geschichte des Heiligen Adrianus, der als Verfolger der Christen von deren Märtyrern so beeindruckt ist, dass er bekehrt und damit selbst zum Märtyrer wird.<sup>31</sup>

---

revelation of the picture is actually a result of stage machinery“ (Barbara Simerka: „Metatheater and Skepticism in Early Modern Representations of the Saint Genesis Legend“, in: *Comparative Literature Studies*, 42 [2005] 1, S. 50–73, hier S. 63).

30 Unter den französischen Autoren des 17. Jhs. gilt Rotrou als paradigmatischer Vertreter einer barocken Literatur, besonders seit dem klassischen Aufsatz von Raymond Lebègue: „Rotrou dramaturge baroque“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 50 (1950), S. 379–384. Zur (Meta-)Theatralität des französischen Barock (und seiner Spannung mit den Normen der Klassik) vgl. auch: Franziska Sick: „Theater – Illusion – Publikum. Aspekte des Barock in Frankreich“, in: Anselm Maler (Hg.): *Theater und Publikum im europäischen Barock*, Frankfurt a. M. 2002, S. 77–94. Zur Spezifik des Französischen Märtyrerdramas und dessen gesellschaftlichem Hintergrund vgl. auch: Werner Krauss: „Das Ende des christlichen Märtyrers in der klassischen Tragödie der Franzosen“, in: ders.: *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959, S. 179–190.

31 Zur Benutzung von Lopes' Quelle, vgl. José Sanchez: „Introduction“, in: Jean Rotrou: *Le véritable Saint Genest*, kritische Ausgabe hg. v. José Sanchez, Mont de Marsan 1991, hier S. LXXXIX ff. Das Stück im Stück ist eine weitgehend wörtliche Adaption des 1630 von Pater Cellot publizierten *Sanctus Adrianus Martyr*, vgl. ebd., S. CI ff. sowie Sibylla Laemmel: „Zur Adaptation einer ‚comedia de santo‘ in Frankreich. *Le véritable saint Genest* von Rotrou und *Lo fingido verdadero* von Lope de Vega“, in: Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000, S. 463–490, insb. S. 467 f.

Durch diese Verschiebung sind nicht nur Handlung und Spiel im Spiel viel enger miteinander verbunden, es verändert sich auch ihre Gewichtung, insofern das Spiel im Spiel jetzt erheblich umfassender ist – es reicht von der siebten Szene des zweiten Aktes bis zur siebten des vierten Aktes – und ziemlich genau die Hälfte des Stücks umfasst. Damit ändert sich auch dessen Aufbau, denn die verschiedenen Spielmomente, die bei Lope durch parataktische Reihung der einzelnen Handlungen dargestellt wurden, werden hier in das Stück im Stück selbst integriert. Zum einen ist das die Nähe von menschlicher und himmlischer Liebe. Denn die Liebesgeschichte, die bei Lope den zweiten Akt dominiert und daher vor der Märtyrer-Handlung liegt – die Bekehrung ist erst möglich, nachdem Genesius seiner Liebe zu Marcella entsagt –, ist bei Rotrou mit der Bekehrung verschränkt, weil Adrian zunächst aufgrund seiner Liebe zu Nathalie zögert, das Martyrium auf sich zu nehmen. Wie in Corneilles *Polyeucte*, dem dieses Handlungselement offensichtlich entlehnt ist, werden dabei religiöse und erotische Energien ineinander konvertierbar, und auch das ist wieder mit Verstellung verbunden, etwa wenn Nathalie dem inzwischen eingekerkerten Adrian eröffnet, sie sei in Wirklichkeit bereits im Geheimen eine Christin. Zum anderen spielt auch bei Rotrou der theologisch-politische Diskurs eine Schlüsselrolle. So klagt der Tribun Flacius den gefangenen Adrianus an, sein Glaube sei einfach ein Majestätsverbrechen und sein Gott ohnmächtig:

- E: Les Dieux, dont comme nous les Monarques dépendent,  
Ne le permettent pas, & les Loix le defendent.  
A.: C'est le Dieu que je sers, qui fait regner les Rois,  
Et qui fait que la Terre en revere les Loix.  
E: Sa mort sur un Gibet marque son impuissance.  
G.: Dittes mieux, son amour & son obeïssance.  
E: Sur une Croix, enfin ...  
G.: Sur un bois glorieux,  
Qui fut moins une Croix qu'une eschelle des Cieux.  
E: Mais ce genre de mort ne pouvoit estre pire.  
G.: Mais mourant, de la mort il détruisit l'empire.<sup>32</sup>

Der dramatische Text wird so zur politisch-theologischen Disputation mit allen rhetorischen Kunstgriffen, in der antagonistische Positionen in stichomythischem Dialog das Verhältnis von Moral, Religion und Politik beziehungsweise von Herrschaft und Erniedrigung verhandeln. Dabei ist es gerade der unvernünftige Glaube an einen Gott, dessen Ohnmacht am Glauben sichtbar geworden sei, der alle Herrschaft zu untergraben sucht, weil er nämlich eine fundamentale Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Innen und Außen behauptet. Als Adrian später den Kaiser zu beruhigen versucht, die Christen wären treue Bürger, sie würden sogar noch für ihre Henker beten, bleibt der Kaiser doch besorgt: „Dieux! à qui pourrons-nous confier sans crainte, / Et de qui nous promettre une amitié sans feinte!“ (V. 707 f.) Der dem souveränen Zugriff entzogene christliche Glaube

32 Rotrou: *Le Veritable Saint Genest* (Anm. 31), V. 587 ff. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Verszahlen im Text zitiert.



wird offensichtlich als Problem empfunden – immerhin befinden wir uns hier in den ersten Jahren des Jansenistenstreits.<sup>33</sup> Die Verstellung und die mit ihr einhergehende Differenz wird also als tendenziell politisch subversiv figuriert.

Wenn aber Verstellung selbst zum Problem wird, dann wird auch das Theater problematisiert, in dessen epistemologische Problematik nun auch die Zuschauer einbezogen werden: Denn nicht nur für die spielinternen Zuschauer, sondern auch für uns wird es schwieriger zu unterscheiden, was Wirklichkeit und was Spiel ist. Der forcierten metatheatralen Reflexion entsprechend ist auch die sakramentale Wirklichkeit der Taufe jetzt in deutlich ambivalenterer Weise als bei Lope dargestellt. Zwar geschieht äußerlich Ähnliches: Auch bei Rotrou probt Genest die Rolle Adrians und verwandelt sich dabei zunehmend in ihn, auch wenn er versucht, sich zurückzuhalten („Il s'agit d'imiter, & non de devenir“; V. 420). Auch hier erklingt eine Stimme „Tu n'imiteras point en vain“, freilich ohne eindeutiges Ereignis auf der Bühne, laut Bühnenanweisung öffnet sich „le ciel“ also die Decke der Bühne „avec des flâmes“ – es scheint also wohl Licht von oben auf die Bühne. Genest ist dann auch nur kurz beeindruckt und nimmt eher eine Täuschung an: „Mais ô vaine creance, & frivole pensée, / Que du Ciel cette voix me doive estre adressée! / Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étois, / S'est voulu divertir par cette feinte voix“ (V. 433–436). Wie bei Lope ist Genest also am Anfang des Spiels im Spiel nicht klar, ob er wirklich ein Wunder erlebt hat. Aber bei Rotrou erstreckt sich diese Unklarheit auch auf uns, weil wir ja keine Engelserscheinung ‚hinter‘ der Bühne gesehen haben, darüber hinaus hält sie wesentlich länger an, weil wir aufgrund der puren Länge des Spiels im Spiel sehr viel länger im Unklaren sind, ob Genest eigentlich bereits bekehrt ist – und also der Christ ‚ist‘, den er spielt – oder noch nicht.<sup>34</sup> Die Ambiguität des Glaubens, nicht sichtbar zu sein und sich in seiner Sichtbarkeit in nichts von der Welt zu unterscheiden, umfasst hier also das halbe Stück.

Diese Unklarheit wird sogar im Nachhinein nicht völlig aufgehoben: Auch die Taufe Genests erweist sich nicht als jene Wirklichkeit, deren Entdeckung bei Lope die spielinterne Fiktion beendet, sondern sie markiert auf zweideutige Weise die Grenze zwischen spielinterner und dramatischer Fiktion. In der fünften Szene des vierten Aktes verlangt Adrian nach der Taufe, worauf ihm sein Freund Anthyme entgegnet, eine solche sei nicht nötig: „Ton sang t'imprimera ce sacré caractere.“ Hierauf antwortet ‚Adrian‘: „après un moment de réflexion“, indem er aus der Rolle fällt und sich nicht an ‚Anthyme‘, sondern an dessen Schauspieler wendet:

33 Vgl. die Ausführungen zum religiösen Hintergrund in Robert J. Nelson: *Immanence and transcendence; the theater of Jean Rotrou*, 1609–1650, Ohio 1969, insb. S. 8 ff., auch Nelson bezieht sich auf das Modell des Sakraments: „To forget that the sign of the sacred is only a sign is to profane it; to cherish the sign for itself is to commit sacrilege against what is signified“ (ebd., S. 4). In ähnlicher Weise konstruiert Morel die von Rotrou in Szene gesetzte Ambiguität als Spannung zwischen einer Tendenz der Signifikation und der Repräsentation, vgl. Jacques Morel: *Jean Rotrou: Dramaturge de l'ambiguïté*, Paris 1968, insb. S. 285 ff.

34 Szarotas psychologisierende Rede vom „inneren Kampf des werdenden Christen“ (Szarota: *Künstler, Grübler, Rebellen* (Anm. 23, S. 53) verdeckt diese Unbestimmtheit eher, um so mehr als sie die Ambivalenz auf Rotrou selbst zurück projiziert, der sich zu Corneille ebenso verhalte wie der unentschlossene, unheroische Genest zu Adrian, vgl. ebd., S. 46 ff.

Ha Lentule! En l'ardeur dont mon âme est pressée,  
 Il faut lever le masque, & t'ouvrir ma pensée;  
 Le Die que j'ay haï m'inspire son amour;  
 Adrian a parlé, Genest parle a son tour!  
 Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire,  
 La grace du Baptisme, & l'honneur du Martyre. (V. 1243–1248)

Wieder verändert die Taufe die Sprache und zwar nicht deren propositionalen Gehalt, sondern deren Äußerungscharakter, hier: deren Sprecher. Denn was gesagt wird, ist genau dasselbe wie das vorher spielintern Gesagte, nur der Namenswechsel und die Enthüllungsformel, nun werde die Maske gelüftet, verändern den Status des Gesprochenen. Dabei sehen wir jetzt nicht mehr die Taufe selbst, sondern nur deren nachträgliche Enthüllung: Der nur einen Christ zu spielen schien, spricht wirklich als Christ, er scheint zum Christ geworden zu sein, ohne die Taufe empfangen zu haben. Noch radikaler sehen wir eigentlich gar nichts oder jedenfalls nichts Eindeutiges, laut Bühnenanweisung schaut Adrian/Genest nach oben, von wo man „einige Flammen herabwirft.“<sup>35</sup> Das lässt, wie immer man sich das auch vorzustellen hat, auch für die Zuschauer offen, ob es sich um eine spielinterne Inszenierung handelt – etwa aus der zu spielenden Taufszene –, oder ob diese Erscheinung zur Handlung gehören könnte. Anders gesagt, wissen wir nicht, ob etwas geschieht, oder wenn etwas geschieht, ob es noch zur Adrien-Handlung oder schon zur Genest-Handlung gehört.<sup>36</sup> War Genesius' Bekehrung bei Lope für die spielinternen Zuschauer unsichtbar, so ist sie es nun auch für uns geworden, insofern wir nicht wissen, wann Genest eigentlich bekehrt worden ist. Dementsprechend findet auch das Stegreifspiel erst jetzt auf die Frage Lentules statt, wer ihm hier den Text souffliert habe: „Il n'en est plus besoin. / Dedans cette action, où le Ciel s'interesse, / Un Ange tient la Piece, un Ange me r'adresse; / [...] J'ay corrigé mon roole; et le Demon confus, / M'en voyant mieux instruit, ne me suggere plus“ (V. 1298–1300, 1309 f.). Auch der Engel ist hier nur sprachlich präsent und tritt in Wirklichkeit niemals auf. Der Durchbruch von der Illusion zur sakramentalen Wirklichkeit geschieht hier nicht visuell und auch nicht durch die Eröffnung eines neuen, höheren Spiels wie bei Lope; sie geschieht nicht einmal eigentlich sprachlich, sondern gerade durch das Ende von Sprache, durch das Schweigen: „Il est temps de passer du Theatre aux Autels; / Si je l'ay merité, qu'on me mene au Martyre; / Mon roole est achevé, je n'ay plus rien à dire“ (V. 1370 ff.). Es ist daher nur konsequent, dass er bei seinem nächsten Auftritt nicht spricht, sondern ‚singt‘: Er bedient sich der Stanzen, die – wie in Corneilles *Polyeucte* – religiöse Meditationen oder Psal-

35 Die Anweisung lautet: „regadant au Ciel dont l'on jette quelque flammes“ (V. 1250). Zur konzentrierten Ambiguität dieser Szene vgl. Jean Claude Vuillemin: *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris 1994, S. 290 ff.

36 Vgl. dazu: Peter Bürger: „Illusion und Wirklichkeit im Saint-Genest von Jean Rotrou“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 45 (1964) 241–267, insb. S. 259 f.

men-Paraphrasen imitieren und gewissermaßen für die beginnende Verklärung stehen.<sup>37</sup>

Trotz dieses radikalen Endes setzt sich auch das Spiel fort. Die Verschränkung der Adrian-Handlung mit der von Genest hat zur Folge, dass nun auch Genest keineswegs schweigt, sondern seinerseits in eine Disputation über das Christentum involviert wird. Entsprechend der Szene zwischen Nathalie und Adrian wird Genest nun von Marcelle im Gefängnis besucht, die versucht, ihn zum abschwören zu überreden und dabei erneut kritisiert, das Christentum sei lächerlich: „O ridicule erreur! De vanter la puissance / D'un Dieu qui donne aux siens la mort pour recompense! / D'un imposteur, d'un foubre, & d'un Crucifié!“ (V. 1495–1497). Sie schlägt Genest auch einen Ausweg vor, der seiner Fähigkeit entspräche, den Schein des Vulgären zu durchschauen: „Et si ce n'est pour toy, conserve toy pour nous; / Sur la foy de ton Dieu, fondant ton esperance, / A celle de nos Dieux, donne au mons l'apparence“ (V. 1583–1584).<sup>38</sup> Er solle also wenigstens zum Schein die heidnischen Götter verehren. Damit wird nicht nur das Motiv des Schauspielens wieder aufgenommen, sondern auch die politische Befürchtung des Kaisers aus dem zweiten Akt, Erscheinung und Glauben seiner Untertanen mögen radikal verschieden sein. Aber Genest verschließt sich diesem Vorschlag, er bleibt standhaft – eine Tugend, die schon spielintern ausführlich erörtert wurde und dem Ehrenkodex der klassischen Tragödie in besonderer Weise entspricht.<sup>39</sup> Wo bei Lope die Komödie weiterging, nur auf einer höheren Ebene, vollzieht sich hier der Übergang vom Sprechen zum Schweigen und vom Theater zum Schafott, der auch ein Übergang zur Tragödie ist, wenn der Präfekt in der letzten Szene von Folter und Hinrichtung berichtet: „J'ay mis la Tragedie à sa derniere Scene“ (V. 1724). Tragisch ist das Geschehen für die Spieler, weil die politische Notwendigkeit, das „interesse de l'état“ dem Kaiser keine Vergebung erlaubt, und weil es im Zeichen des Todes steht, für den die Sprachlosigkeit des „je n'ai plus rien à dire“ im Letzten steht.

Wie eingangs bemerkt, ist das Stück *Le Veritable Saint Genest* ‚klassischer‘ als *Lo fingido veradero*, und es scheint auf den ersten Blick auch ‚profaner‘ zu sein: Die Handlung findet voll und ganz auf der Erde statt, es gibt kein himmlisches Personal mehr und nichts Wunderbares ist zu sehen. Aber das bedeutet nicht, dass das Wunder grundsätzlich verschwunden wäre, es ist jetzt vielmehr permanentes Thema der sprachlichen Verhandlungen, die um die Zweideutigkeit der Welt kreisen, und parallelisiert zugleich als zur Schau gestellter Tod das Geschehen auf der Bühne.

37 Vgl. dazu: Pierre Corneille: *Polyeucte*, 4. Akt, 4. Szene, V. 1312: „Qu'on me Mène à la mor, je n'ai plus rien à dire“; die Stenzen finden sich hier am Ende des 4. Aktes in Szene 2, V. 4.

38 Marcelle betont die Vulgarität und Fiktionalität des Christentums, wenn sie argumentiert, Genest lasse sich doch sonst nicht von solchen Fabeln täuschen: „Si je t'oze parler d'un esprit ingenu / Et si le tien, Genest, ne m'est point inconnu, / D'un abus si grossier tes sens sont incapables / Tu te ris du vulgaire, & luy laisses ses fables“ (V. 1513–1516).

39 Genest ist schließlich ein „wandelndes Oxymoroan, lebender Toter, als ‚mit der Rolle identifizierter‘ Schauspieler, als von der Prosopopöe definitiv besessener“ (Laemmel: „Zur Adaption einer ‚comedia do santo““ [Anm. 31], S. 471). In der Schlusszene zeige die leere Bühne „das memento mori ihres bloßen Skeletts“ (ebd., S. 475).

Gerade in der Unentschiedenheit der Bekehrung, dessen Eintreten wir nur mutmaßen können, wird die gesamte moralische Welt zweideutig – das zeigen etwa die Dialoge über das heimliche Christentum der Untertanen und die heimliche Bekehrung Nathalies –; gerade in dieser Zweideutigkeit wird diese Welt aber auch von der Bühne repräsentierbar, auf der wir das Wichtigste niemals sehen können. Von nun an wird zum Theater immer auch die Frage gehören, ob eigentlich überhaupt etwas stattgefunden habe und nicht, ob vielmehr alles, was uns vorgeführt worden ist, bloßer Schein war.<sup>40</sup>

## 4.

*L'illustre Comedien* von Nicolas Mary, Sieur Desfontaines ist ebenfalls 1645 gleichzeitig mit Rotrous Stück entstanden. Das genaue Verhältnis der beiden Stücke ist umstritten; am wahrscheinlichsten dürfte sein, dass sie unabhängig voneinander, aber in latenter Konkurrenz entstanden sind.<sup>41</sup> Jedenfalls scheinen die beiden Titel aufeinander Bezug zu nehmen und sich gewissermaßen als Varianten ihrer selbst darzustellen, beansprucht doch Rotrou den *veritable comedien* darzustellen, während Desfontaines *illustre comedien* auf den Ort seiner Darstellung anspielt, auf das *L'illustre Théâtre*. Wie dem auch sei, gerade das Vorliegen zweier mehr oder weniger unabhängiger Bearbeitungen von Lopes *Lo Fingido veradero* macht die Möglichkeiten des Stoffes deutlich, insbesondere weil Desfontaines' Stück zwar sprachlich sehr viel einfacher ist, aber die *mis-en-abyme*-Struktur der Genesius-Handlung insofern noch weiter treibt, als Genest hier nicht irgendeinen Christen spielt und auch keinen Christen, dessen Schicksal seinem ähnelt, sondern sich selbst; dementsprechend erhöht sich auch die theatrale Unentscheidbarkeit zwischen Sein und Schein.

Desfontaines' Handlung umfasst ähnlich wie bei Rotrou den dritten Akt von Lope de Vegas' *Fingido Veradero*, allerdings nimmt sie ein anderes Ende: Während Genest vereint mit seiner von ihm ebenfalls bekehrten Geliebten den Märtyrer tot stirbt, wird der Kaiser von der inneren Sorge zerfressen, erlebt eine Vision der Märtyrer in der himmlischen Glorie und verfällt schließlich dem Wahnsinn: „En vain je porte un sceptre, en vain une couronne, / En vain un monde entier me suit et m'environne, / En vain je suis Monarque, et Monarque vainqueur / Si tous mes ennemis sont déjà dans mon coeur.“<sup>42</sup> Die Spannung zwischen innerlichem Glau-

40 Daher kritisiert das Theater auch sich selbst, vgl. dazu Bürger: „Das Märtyrerdrama beginnt damit, die theatralischen Mittel der Tragödie zu zerstören“ (Bürger: „Illusion und Wirklichkeit“ [Anm. 36], S. 247), eine Entwicklung, die sich später in den religiösen Dramen Racines fortsetzt.

41 Vgl. die abgewogene Diskussion in der „Introduction“ von Bourqui und Reyff zu *L'illustre Comedien*, in: Desfontaines: *Tragedies hagiographiques*, hg. v. Claude Bourqui/Simone de Reyff, Paris 2004, S. 385–440, insb. S. 400–406.

42 Desfontaines: *L'illustre comedien*, jetzt in: ders.: *Tragedies hagiographiques* (Anm. 41), vgl. S. 445–543, V. 1606–1609, nach dieser Ausgabe wird im Folgenden Abschnitt im Text mit Verszahlen zitiert.

ben und äußerlicher Herrschaft destruiert hier also die Herrschaft selbst und führt zum typischen Trauerspielschluss, dem Wahnsinn des Herrschers.

Der politisch-theologische Konflikt ist bei Desfontaines wie schon bei Lope und Rotrou auch der Ausgangspunkt der Handlung, wird aber dieses Mal anders gewendet. Wieder fürchtet Diokletian, die Verbreitung des Christentums könne sein Reich untergraben, aber sein Ratgeber Rutile rät ihm, die Christen nicht blutig zu verfolgen – da Märtyrer ja nur immer andere Märtyrer nach sich ziehen würden –, sondern sie anders zu bekämpfen: „Changer les échafauds en superbes Théâtres, / Et là, leur faire voir dans la dérision / l’erreur et les abus de leur Religion“ (V. 98–100). Die Bewegung vom Theater zum Schafott, die Rotrous Stück abschloss, wird hier also gewissermaßen umgekehrt: Das Spiel im Spiel dient damit weniger der Unterhaltung, sondern ist ein kritisches Experiment, welches das Christentum zerstören soll; Theater und Christentum schließen sich nicht mehr aus wie Spiel und Ernst, sondern werden antagonistisch aufeinander bezogen. Dabei wird die Überzeugungskraft des Theaters, seine Wirkung auf die Leidenschaften, die gerade Genest zu produzieren vermag, von vornherein in Betracht gezogen:

Tu sais combien, Genest, cet Illustre Comique  
A de grâce et d’adresse en tout ce qu’il pratique,  
Et qu’au gré de sa voix et de ses actions,  
Il peut comme il luy plaît changer nos passions, [...]  
Et par un souverain et merveilleux pouvoir  
Imprimer en nos coeurs tout ce qu’il nous fait voir. (V. 101–104, 107 f.)

Genest ist von diesem Auftrag sofort begeistert, und macht sich anheischig, die Falschheit des Christentums zu aufzuzeigen:

Je ferai voir l’abus dont ce peuple est charmé:  
Et que le vain espoir qui le flatte et le lie  
N’est rien qu’une chimère, un songe, une folie,  
Qui s’étant emparé de ces faibles esprits  
Les rend de l’univers la fable et le mespris. (V. 176–180)

Die Kritik an der Phantastik und Vulgarität des Christentums, die bei Rotrou von Marcella geübt wurde, wird hier also von Genest selbst vorgetragen, wobei er unter allen Chimären des Christentums vor allem die Taufe hervorhebt: „Est-il rien de plaisant comme l’erreur extrême / D’un mystère nouveau qu’ils appellent Baptême, / Où de trois gouttes d’eau légèrement lavés, / Ils se pensent déjà dans les cieus élevéz?“ (V. 181–184). Gerade die Sakramente werden so zum Gegenstand der Polemik und eines metatheatralen Experiments über die Darstellung des Heiligen, die sich als Spiel im Spiel vollzieht.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Wie zentral dieses Thema ist, zeigt sich auch am Schluss des Dramas, an dem Genest schließlich auch seine Geliebte Pamphile zum Christentum bekehrt und sich mit ihr im Martyrium vereint, welches für das Sakrament der Ehe steht: „Que nostre sang versé sur ce cher échafaud / En signe les accords, et soit le premier gage / Que nous aurons donné de nostre mariage“ (V. 1457–1459).

Bei Desfontaines ist die Geschichte, die Genest auf die Bühne bringen will, nicht irgendeine Legende, sondern seine eigene. Denn in seiner Jugend bedrängten ihn seine Eltern, sich taufen zu lassen, Genest lehnte ab, wurde deshalb aus dem Haus gewiesen, so dass er schließlich Schauspieler wurde. Er muss also gar keinen anderen Namen annehmen, sondern spielt einfach sich selbst, es gibt nicht mehr die Umbenennung von ‚Philemon‘ zu ‚Christianus‘ oder von ‚Adrian‘ zu ‚Genest‘, sondern nur noch die Unterscheidung des jungen vom alten Genest.<sup>44</sup>

Auch hier finden sich die bekannten Disputationen über das Christentum und zwar als Gespräche zwischen Vater Anthenor und dem Sohn Genest, die einer erstaunlichen Dialektik folgen. So versucht der Vater, von der Macht Gottes zu erzählen, was für den Sohn ein Traum oder eine Blasphemie ist:

- A.: Mais à ce Dieu puissant ...  
 G.: ... Qui n'est qu'une chimère  
 Qu'autrefois vous blâsmiez.  
 A.: Qu'à présent je révère.  
 G.: Dites plutôt un Dieu que vous avez rêvé.  
 A.: Un Dieu par qui tout vit, et tout est conservé,  
 Et qui pour te donner une immortelle vie  
 Voulut bien qu'ici-bas elle lui fût ravie.  
 G.: Pour moi? je desavoue un si puissant effort,  
 Et ne tiens pas ma vie un effet de sa mort.  
 A.: Horrible impiété! détestable blasphème!  
 G.: Mais qu'on peut effacer avec l'eau du Baptême. (V. 393–402)

Auch der Vater wirft dem Sohn Blasphemie vor, aber der kontert ironisch, solche Blasphemie könne man ja mit der Taufe abwaschen, eine Ironie, die der Vater wiederum als Zustimmung zur Taufe interpretiert usw. Der Reim von *blasphème* und *baptême* konzentriert die – durchaus komische – Ambiguität, um die es in diesem Dialog geht: Für den Heiden Genesisius ist die Vorstellung der Taufe ebenso blasphemisch, wie es diese Äußerung wiederum für den Christen Antheor ist. Diese Ambiguität wird nun aber noch zum Gegenstand eines neuen Experiments, das wiederum als weiteres Spiel in das spielinterne Spiel des Dramas eingebettet wird: Auch bei Desfontaines gibt es eine Liebesintrige, welche der Natur der Sache nach umgekehrt verläuft wie die Geschichte von Adrian und Nathalie. Denn indem Genest mit dem Vater brach, musste er auch seine Geliebte Pamphile – wie ‚Genest‘ trägt die spielinterne Geliebte denselben Namen wie die Geliebte des Stücks! – zurücklassen. Um sie heiraten zu können und nicht enterbt zu werden, so riet ihm der Bruder Pamphilis, könne er sich doch zum Schein taufen lassen. Das sei ganz ungefährlich:

<sup>44</sup> Erneut verkennt die psychologisierende Interpretation die epistemologischen Potenziale dieser Handlung, wenn sich etwa für Szarota im Plot ein „tief-menschliches Verlangen“ ausdrücke, nämlich „das Verlangen [...] sein Leben noch einmal zu leben“ (Szarota: *Künstler, Grübler und Rebellen* [Anm. 23], S. 59).

Suivant l'opinion de leur bizarre loi,  
 Leurs mysteres sont vains quand on manque de foi;  
 De sorte qu'en ton cœur méprisant leurs manies,  
 Tu n'auras observé que des cérémonies,  
 Qui n'ayant pas rendu le baptême parfait:  
 N'auront produit en toi qu'un ridicule effet. (V. 583–588)

Dieser Ratschlag paraphrasiert offenkundig die protestantische Auffassung, die Sakramente würden nur durch den Glauben an sie wirken. Als Rat ist die Empfehlung ambivalent, scheint sie doch die christliche Interpretation der Taufe zugleich vorzusetzen – so dass eine falsche Taufe nichts ausmache – und zu verwerfen, indem sie sie lächerlich macht. Die Reaktion ist dann auch ambivalent, Pamphilie ist der Vorschlag unheimlich, aber Genest wagt schließlich das Risiko und beschließt, sich zum Schein der Taufe zu unterziehen – damit endet der zweite Akt und ein weiteres Spiel steht bevor: ein Spiel im Spiel im Spiel, in welchem ein Schauspieler den alten Genests spielt, der spielt, wie der junge Genest spielt, sich taufen zu lassen.<sup>45</sup>

Der folgende Akt zeigt zunächst die Zuschauer auf der Bühne, die ganz begeistert von der Handlung sind, sich aber versichern, dass das Beste ja noch komme: „Attends un peu, Seigneur, tu verras des merveilles / Qui raviront tes sens avecque tant d'appas, / Que même en les voyant tu ne le croiras pas“ (V. 638–640). Dieses Wunderbare geschieht tatsächlich, oder genauer, es scheint geschehen zu sein. Genest tritt auf, sichtlich verwirrt:

Où suis-je? Qu'ay-je vu? Quelle divine flamme,  
 Vient d'éblouir mes yeux, et d'éclairer mon âme?  
 Quel rayon de lumière épurant mes esprits,  
 A dissipé l'erreur qui les avait surpris?  
 Je crois, je suis Chrétien; et cette grâce extrême,  
 Dont je sens les effets est celle du Baptême. (V. 641–646)

Offensichtlich ist Genest etwas geschehen, aber die Reihe von Fragen lässt betont offen, was es eigentlich war. Er scheint bekehrt worden zu sein, so die letzten Verse, aber wir haben nicht einmal die Flammen gesehen, von denen hier nur gesprochen wird, geschweige denn den Engel, von dem Genesius später ebenfalls berichten wird. Das Geschehen ist also vollkommen unsichtbar geworden. Darüber hinaus ist es für uns auch schwer zu sagen, *was* hier eigentlich dargestellt werden soll bzw. *wer* spricht: Handelt es sich um den jungen Genest, der den Effekt der Taufe vorspielt? Oder um den jungen Genest, dem wirklich ein Wunder geschehen ist? Oder um den alten Genest, der erst jetzt wunderbarerweise bekehrt worden ist? Diese Unbestimmtheit löst sich im Folgenden nicht vollkommen auf, ja darüber hinaus ist eigentlich keine der Möglichkeiten in sich konsistent: Dass Genest sich in seiner Jugend *nicht* hat taufen lassen, hat er explizit behauptet. Auch hätte er, wenn er damals eine Taufe vorgespielt hätte, nicht flüchten müssen und wäre kein Schauspieler

<sup>45</sup> Vgl. zu diesen Ebenen die Schemata in Bourqui/Reyff: „Introduction“ (Anm. 41), S. 406–410.

geworden, der er doch offensichtlich ist. Wäre dagegen damals das Wunder wirklich geschehen, wäre er Christ geworden und hätte das Christentum jetzt nicht verspotten wollen. Aber auch die dritte Annahme, dass das Wunder erst beim erwachsenen Genest geschehen ist, also im Drama selbst, indem es das Spiel im Spiel beenden würde, lässt sich nur schwer denken. Denn wir sehen ja auf der Bühne nicht einmal die gespielte oder geprobte Taufe und hören auch keine Stimmen; Genest war im letzten Akt abgegangen und wartete während der ersten Szene dieses Aktes hinter den Kulissen, während seine Zuschauer über den Fortgang des Stückes spekulierten. Was immer auch geschehen ist, es ist wie bei Lope auf der Hinterbühne geschehen – aber die ist hier nicht verschleiert, sondern wirklich verhüllt, wir sehen nichts, und es gibt auch keinen Grund zu vermuten, dass die Schauspieler hinter der Bühne eine Taufe gespielt oder auch nur geprobt haben. Es scheint nur die Schlussfolgerung zu bleiben, dass irgendwo zwischen den beiden Akten und irgendwo im Unbestimmten in Bezug auf die Ebenen des Spiels hier ein Wunder stattgefunden hat – und es drängt sich auf, dass es sich hier um ein ‚wirkliches‘ Wunder gehandelt hat, dass sozusagen, dem Schauspieler, der den alten Genest spielt, zwischen den Kulissen ein Engel begegnet ist bzw. dass sich auf der Hinterbühne eine weitere Hinterbühne geöffnet hat, aus welcher ein Engel hineingetreten ist.<sup>46</sup> Die theatrale Reflexion verlängert sich so ins Unendliche, und gerade durch diese Reflexion wird die Wirklichkeit einer heiligen Handlung suggeriert; in dem Maße, in dem diese Handlung den Blicken entzogen wird, wird ihre Wirklichkeit zur zwingenden Annahme. Repräsentation und Präsenz schließen sich hier also nicht aus, sondern bedingen sich gerade. Wieder ist das Resultat der Darstellung des Martyriums ambivalent: Auf der einen Seite bestätigt gerade Desfontaines Stück durch die Ironie des falschen Ratschlages, dass die Taufe auch gegen den expliziten Willen des Täuflings *ex opere operato* funktioniert, auf der anderen Seite bleibt die Ereignishaftigkeit dieses Wunders aber dem Blick vollkommen entzogen und kann nur geglaubt werden: Die Wirklichkeit, die das Theater darstellt, ist also zugleich die mächtigste und eine, die nur indirekt repräsentiert wird.<sup>47</sup>

## 5.

Am 17. November 1548 untersagte das Pariser Parlament die Aufführung von „la passion de Nostre Seigneur, ne aultres mystères sacrez“, während „aultre mysteres profanes honnestres et licites“ weiterhin erlaubt waren.<sup>48</sup> Das Dekret lässt sich dann auch nicht einfach als Ausdruck religiöser Theaterfeindschaft verstehen, sondern

46 Lagarde nennt jene Zäsur den „moment irréprésentable que celui où le divertissement se transforme en miracle.“ Vgl. François Lagarde: „La Comédie de la Grace: Sur Quatre Pièces de 1645“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 33 (1990), S. 451–464, hier S. 458.

47 Vgl. zum Vergleich der religiösen Orientierungen von Rotrou und Desfontaines: Nelson: *Immanence and Transcendence* (Anm. 33), S. 22 ff.

48 Marguerite Soulié: „Le théâtre et la Bible au XVIe siècle“, in: Guy Bedouelle/Bernard Roussel (Hg.): *Le temps des réformes et la Bible*, Bible de tous les temps, Bd. 5, S. 635–658.



war eher der Versuch, Theater und Verkündigung auseinanderzuhalten. Aber auch diese oft als ‚Säkularisierung‘ des europäischen Theaters interpretierte Unterscheidung von Bühne und Kanzel ließ sich niemals trennscharf ziehen. Schon der Erlass erwähnte jene „mysteres profanes“, und tatsächlich gibt es vor allem im 16. Jahrhundert verschiedene Versuche, neue Formen religiösen Theaters zu begründen, etwa im Bibeldrama oder eben auch im Märtyrerdrama.<sup>49</sup> Noch in der französischen Klassik werden gerade Stücke mit religiöser Thematik wie Corneilles *Polyeucte* oder Racines *Esther* und *Athalie* wichtige dramatische Innovationen wie den Chor einführen. Das zeigt, dass sich das Theater im konfessionellen Zeitalter keineswegs von der Religion getrennt hat, sondern immer wieder auf dessen Ressourcen zurückgreift, gerade um sich selbst darzustellen und über sich zu reflektieren.

An der Genesisus-Handlung bzw. an der Figur des Schauspielers-Märtyrers ist dabei deutlich geworden, dass das unmittelbar Religiöse: das Manifest-Wunderbare, die Präsenz des Sakralen auf der Bühne zwar zurücktritt, dass das aber keineswegs zur Auflösung des religiösen Bezuges führt, sondern vielmehr zu dessen Transformation. Denn je weniger das sakramentale Geschehen auf der Bühne selbst erscheint, je weniger die heiligen Handlungen gezeigt werden, desto wichtiger werden Figuren und Reden, die davon zeugen – und genau das sind eben die Märtyrer. Vermittelt über sie partizipiert das Theater weiterhin an der heiligen Gewalt, jedenfalls zeigen sie, dass das Theater die Frage nach der Ereignishaftigkeit des Geschehens, die Frage, ob das Wunder stattgefunden hat, wohl niemals als gelöst ad acta legen kann. Für den Märtyrer wiederum bedeutet diese Verquickung, dass seine Theatralisierung keine Distanzierung, keine Relativierung seines Anspruches und keine Überführung in ‚bloße‘ Zurschaustellung ist. Denn nicht nur gehört die Zurschaustellung immer schon wesentlich zum Martyrium dazu, in ihr entfalten sich auch die Paradoxien, die dem Märtyrer eigen sind, steht er doch immer schon zwischen Körper und Leidenschaft und Stärke, Sinn, Sichtbarkeit und ‚Glauben‘.

---

49 Vgl. dazu: Daniel Weidner: „Glaubens-Drama und Theater. Théodore de Bèzes Bibeldrama Abraham Sacrifiant“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 58 (2008) 2, S. 127–147.