

Das Verhältnis von Kirche und Theater

Christine Schnusenberg

**Das Verhältnis von
Kirche und Theater**

**Dargestellt an ausgewählten
Schriften der Kirchenväter und
liturgischen Texten bis auf
Amalarius von Metz (a.d.775-852)**

WIPF & STOCK • Eugene, Oregon

Wipf and Stock Publishers
199 W 8th Ave, Suite 3
Eugene, OR 97401

Das Verhältnis von Kirche und Theater
Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter
und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (a.d. 775-852)
By Schnusenberg, Christine C.
Copyright©1981 by Schnusenberg, Christine C.
ISBN 13: 978-1-5326-1687-7
Publication date 12/30/2016
Previously published by Peter Lang, 1981

WIDMUNG

Diese Dissertation sei Jackie H. Y. Liu, einer begabten chinesischen Studentin zum Andenken und Vermächtnis gewidmet. Ihre hohen akademischen Lebensziele liessen sich infolge tragischer, cross-cultural Lebensumstände, die sich mit dieser Arbeit verwebten und mich 1971 unverhoffterweise während meiner Forschungsarbeiten in den Fernen Osten führten, nie verwirklichen.

GELEITWORT

Meinem Dissertationsgremium weiss ich mich für Kritik, Verständnis und Geduld zu grösstem Dank verpflichtet: Herrn Professor Kenneth J. Northcott, auf dessen Anregung diese Arbeit entstanden ist, Herrn Professor Bernard McGinn (Divinity School) für seine wertvolle Einführung in die Patristik, verbunden mit unentbehrlichen bibliographischen Hinweisen und Herrn Professor Samuel P. Jaffe, für seine stete Ermunterung und Aufgeschlossenheit. Dank gebührt auch Herrn Professor W. Braxton Ross, Jr. (Department of Classics) für seine aufschlussreiche Einführung in die Paläographie und Herrn Professor Langdon B. Gilkey (Divinity School) für seine einführenden Vorlesungen in Dogmatik und Kirchengeschichte, da sie die Problemstellung dieser Arbeit besonders in den Anfangsstadien erhellen halfen. Aufschlussreiche Hinweise von soziologischer Seite verdanke ich Herrn Professor James Luther Adams (Divinity School), als dessen Assistentin ich arbeiten durfte. Hervorheben möchte ich auch insbesondere die anregenden Seminare in Religionsgeschichte und Phänomenologie von Herrn Professor Mircea Eliade und Herrn Professor Paul Ricoeur (Divinity School). Sie gaben dieser Arbeit weitere Richtung.

Geschätzt habe ich ein Stipendium der University of Chicago, das mein Studium finanzieren half. Anerkennen möchte ich ferner die freundliche Hilfsbereitschaft der Bibliothekarinnen und Bibliothekare von Regenstein Library, Newberry Library und the Library of the Lutheran School of Theologie at Chicago. Auch danke ich Mrs. Phyllis Crawford, Dissertation Office, für ihre Bereitwilligkeit und Mühe, das in einer ihr fremden Sprache gehaltene Manuskript zu tippen.

Da der nicht rein akademische 'Lebenssitz' sich oft mit wissenschaftlichen Arbeiten verwebt, sie fördern und bereichern, aber auch hemmen kann, so möchte ich an dieser Stelle ganz besonders Herrn Professor Paul Meier (Department of Statistics) für aufrichtiges Interesse an Problemen im student-life-sector, und sein Bemühen, solche Probleme klären zu helfen, danken. Hervorheben möchte ich auch die vielen anregenden cross-cultural Gespräche mit internationalen Studenten vom International House at the University of Chicago, da sie gewissermassen die Problemstellung dieser Arbeit erhellen halfen.

Den Jesuiten von Creighton University in Omaha, Nebraska, Dr. and Mrs. Albert B. Lorincz sowie Mr. and Mrs. William R. Hood, Bellevue, Nebraska, sei an dieser Stelle für ihre Aufgeschlossenheit und Förderung gedankt.

Dem verstorbenen Herrn Professor Dr. Georg Raederscheidt, Leiter der Landjugendakademie Fredeburg, i. W., Deutsche Bundesrepublik, gebührt für sein unermüdeliches Bemühen um Bildung und Werdegang der deutschen Jugend der Nachkriegsjahre grösste Anerkennung und aufrichtiger Dank.

Meinen Eltern und Geschwistern, meinen Onkeln, den Franziskanerpatern Alfons Schnusenberg und Angelus Aschoff, sowie allen, die auf Gut Gewekenhorst in St. Vit, Nordrhein-Westfalen, mein Leben so bereichert haben, möchte ich zum Abschluss dieser Arbeit meinen herzlichsten Dank aussprechen.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	17
I. Kapitel - Religiöse Aspekte der römischen Kultur	21
Götter- und Kaiserkult	21
Die Bildungsfunktion der Bühne	23
Mass- und Sittenlosigkeit	24
Das Theater in der Literatur der Kirchenväter	27
Die Apostolischen Kirchenväter	27
Die Apologeten	27
Die Alexandriner	28
Die Kirchenväter und andere Schriftsteller des Westens	29
Tertullian (160-230 n. Chr.)	29
<u>Apologeticum</u> (197 n. Chr.)	29
<u>De Spectaculis</u> (197-200 n. Chr.)	30
<u>De Idololatria</u> (201-211 n. Chr.)	32
Tertullians theologischer Grundriss	33
Tertullians Einfluss auf die Theaterkritik	34
Cyprian (200-250 n. Chr.) und Novatian (210-258)	34
Arnobius (300 ? n. Chr.) und Lactantius (260-340)	35
Ambrosius (339-397 n. Chr.) und Prudentius (348-410)	36
Augustin (354-430 n. Chr.)	37
Salvianus von Marseilles (400-480 n. Chr.)	39
Das Theater in Gallien	39
Cassiodorus (487-583 n. Chr.)	40
Isidore von Seville (um 560-633 n. Chr.)	40
Das Theater in den Schriften der Ostkirche	41
Cyrill von Jerusalem (315-386 n. Chr.)	41
Gregor von Nazianzen (325-390 n. Chr.)	41
Gregor von Nyssa (331-394 n. Chr.)	42
Johannes Chrysostomus (354-407 n. Chr.)	42
Narsai (399-502 n. Chr.)	42
Jacob of Serugh (451-521 n. Chr.)	43
Das Theater nach den kirchlichen Konzil- und Synodenerlassen bis 742 n. Chr.	44
Ergebnis	47
Anmerkungen	48
II. Kapitel - Die liturgische Tradition	57
Die Bedeutung der Liturgie	57
Die Liturgie als gottesdienstlichen Akt	57
Die Liturgie als Bildungsmittel	57
Die Liturgie als Literatur	58
Die Liturgie in chronologischen Sicht	59

Die jüdische Tradition	59
Liturgische Quellen bis zum zweiten Jahrhundert n. Chr.	59
Die Liturgie des dritten Jahrhunderts n. Chr.	60
Die Kirchenordnungen	60
Die Liturgie im vierten und fünften Jahrhundert n. Chr.	61
Die Liturgischen Zentren	63
Die östliche Kirche	63
Die dramatische Gestaltung der Liturgie	63
Jerusalem	64
Kyrillus von Jerusalem	64
Peregrinatio Aetheria	64
Antiochien	65
Chrysostomus	65
Alexandrien	66
Basileios der Grosse	66
Edessa und Nisibis	66
Tatian	66
Ephrem	67
Die Klemensliturgie	68
Die Persische Anaphora	68
Isidor von Pelusium	68
Theodore von Mopsuestia	69
Narsai	74
Pseudo-Dyonisius der Aeropagita	78
Die byzantinische Liturgie	78
Gregorius von Nazianzen	78
Maximos Konfessor	79
Sophronius, Patriarch v. Jerusalem	80
Germanos, Patriarch v. Konstantinopel	81
Ergebnis	83
Die westliche Liturgie	84
Die gallikanische Liturgie	85
Die mailändische Liturgie	85
Die gallische Liturgie	85
<u>Expositio Antiquae Liturgiae Gallicane</u>	86
Die afrikanische Liturgie	90
Die römische Liturgie	91
Papst Silvester	91
<u>Libelli - Papst Innozenz I</u>	91
Die ersten Sakramentarien	91
Ergebnis	92
Gesamtergebnis	93
Anmerkungen	94
III. Kapitel - Die Tradition der Allegorischen Methode	105
Die Wesensbedeutung der Allegorie	105

Allgemeine Einführung	105
Definition	105
Die griechische Tradition	105
Die jüdische Allegoristik	107
Philo von Alexandrien	107
Das Frühchristentum	109
Klemens von Alexandrien	110
Origenes	110
Die lateinischen Kirchenväter	111
Hilarius von Poitiers	111
Rufinus Tyrannius v. Aquila	112
Ambrosius	112
Hieronimus	114
Augustin	115
Rhetorik und Schriftauslegung	115
Die Tradition des Zeichenbegriffes	116
Das Zeichen als Ableitung	116
Das Zeichen in Semantik und Sprachphilosophie	117
Das Zeichen im Neuplatonismus	118
Das Zeichen bei Augustin	119
Die allegorische Auslegung bei Augustin	121
Cassianus, Eucher von Lyon und Cassiodorus	123
Papst Gregor der Grosse	125
Isidore von Seville	125
Beda der Venerabile	126
Zusammenfassung	127
Anmerkungen	128
IV. Kapitel - Amalarius von Metz	137
Die Liturgiereform unter Pippin und Karl dem Grossen	137
Biographischer Auszug	142
Werke	146
Die Frühwerke (812-15)	146
<u>Epistula Venerabilis Abbatis ad Amalarium</u>	147
<u>Epistula Amalarii ad Petrum abbatem nonatulam</u>	147
<u>Missae Expositionis Geminus Codex I et II</u>	150
<u>Codex seu schedula altera</u>	152
<u>Canonis Missae Interpretatio</u>	152
Hauptwerke (823)	154
<u>Epistula Amalarii ad Hilduinum</u>	154
<u>Liber Officialis</u>	156
Liber I	158
Dramatische Vergegenwärtigung	159
Die Darstellung des vierfachen Schriftsinnes	160
Ergebnis	165
Liber II	166

Ergebnis	167
Liber III	167
Liber IV	169
Spätwerke (831-51)	174
<u>Eclogae de Ordine Romano</u>	174
<u>Prologus de Antiphonarii</u>	175
<u>Liber de Ordine Antiphonarii</u>	177
Ergebnis	178
Verurteilungsgründe gegen Amalarius	180
Anmerkungen	183
V. Kapitel – Amalarius Dramatische Interpretation der Liturgie	193
Introitus: Menschwerdung und Wiederkunft Christi	194
Kyrie eleison	199
Gloria	201
De Prima Oratione	203
De Sessione de Episcopi	203
Dramatische Analyse	205
Lectio: Leben und Wirken Christi	206
Responsorium	208
Responsorium et Tractus	209
Alleluia	210
Tractus et Alleuia	210
Dramatische Analyse	210
Evangelium: De Diaconi Ascensione in Tribunal	212
Dramatische Analyse	214
<u>Missae Expositionis Codex I et II</u>	215
Lectio	215
Responsorium	215
Alleluia	216
Ergebnis	218
Offertorio: Passio Christi	219
De oblatio legali	219
De oblatio Christi	220
De oblatio nostra	221
De offeranda Vir erat in terra	226
Secreta	227
Dramatische Analyse	228
De ymnus ante Passionem Domini	228
Sanctus-Hymnus	230
De "Te igitur" usque "Hanc igitur"	232
Dramatische Analyse	237
De Institutione Dominica	237
De Ascensione Christi in Crucem	238
De Corpore Domini post emissum spiritum	241
Dramatische Analyse	246

De Officio quod memorat requiem Domini in Sepulchro	247
Pater noster	247
De praesentatio patena	248
Dramatische Analyse	252
Confractio et Benedictio	253
De praesentatione subdiacorum	253
Patena	253
Pax Domini et Fractio	255
Agnus Dei	257
Benedictio	260
Dramatische Analyse	262
Gesamtergebnis	263
Anmerkungen	264
VI. Kapitel - Gesamtergebnis	273
Appendix	279
Ausgewähltes Literaturverzeichnis	281

ABKÜRZUNGEN

BKV	Bibliothek der Kirchenväter
CC	Corpus Christianorum seu nova Collectio
CPh	Classical Philology
CR	Classical Review
CSCO	Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium
CSEL	Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum
DACL	Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
DVJS	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
FMST	Früh-Mittelalterliche Studien
JbLw	Jahrbuch für Liturgiewissenschaft
JEGP	Journal of English and Germanic Philology
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
LQ	Liturgiegeschichtliche Quellen
Mansi	J. D. Mansi, Sacrorum Conciliorum, Nova et Amplissima Collectio
MLR	Modern Language Review
PG	J. -P. Migne, Patrologiae Cursus Completus: Series Graecae.
PL	---. Patrologiae Cursus Completus: Series Latina.
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RB	Revue Bénédictine
RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart
RTHAM	Recherches Théologique Ancienne et Medievale
TAPA	Transactions of the American Philological Association
ZfkTh	Zeitschrift für katholische Theologie
ZfwTh	Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
VC	Vigilae Christianae
WW	Wirkendes Wort

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit ist aus der Fragestellung nach dem negativen Verhältnis der Kirchenväter zum römischen Theater und dem sich angeblich daraus ergebenden Theatervakuum von etwa 400 Jahren (ca. 530-930 n. Chr.), der Zeit also, die zwischen dem Ende des organisierten römischen Theaters und dem Erscheinen der 'Quem-Quaeritis-Tropen' liegt, erwachsen. Während jüngste Forschungsarbeiten¹ sich einerseits erneut mit dem Phänomen des liturgischen Dramas und andererseits mit der Negierung des Theaters von seiten der Kirchenväter befasst haben, liegen weder Arbeiten, die sich mit den kulturellen und theologischen Ursachen, die Anlass zu einer so grossen und langen Auseinandersetzung gaben, vor, noch solche, die sich mit dem Anfangerscheinen des liturgischen Dramas als ganze, in sich geschlossene, ästhetische Form befassen. Diese Dissertation bewegt sich zwischen diesen beiden problematischen Polen und versucht sie verbindend, statt trennend zu behandeln. Der historisch-methodische Ansatzpunkt ist dabei das römische Theater und die römische Kultur überhaupt, zu dessen Ausdrucksformen es gehörte, und die judaeo-christlichen Kultformen, die sich ebenfalls in der römischen Kultur manifestierten, und nicht die um viele Jahrhunderte später erscheinenden 'Quem-Quaeritis-Tropen'.

Das Resultat des Forschungsansatzes, eine textliche Untersuchung der Synoden- und Konzilerlasse bis etwa 750 n. Chr., bestätigte die offizielle Verneinung des römischen Theaters. Hiernach drängte sich dann die Frage nach der Ursache einer solch negativen Haltung auf, was Anlass zur Sichtung ausgewählter patristischer Texte gab. Für ein tieferes Verständnis dieses Problems war aber sowohl eine Auseinandersetzung mit der Theologie der Kirchenväter als auch mit der Kultur, in der dieser Konflikt ausgetragen wurde, erforderlich. Weiterhin schien dann eine Untersuchung der verschiedenen Kultformen, die aus dem Christentum selbst erwachsen waren, unumgänglich. Diese weiteren Forschungsarbeiten führten auch in sogenannte Grenzgebiete der Germanistik wie Kirchengeschichte, Hermeneutik, Exegese, Liturgie-, Religions- und Kunstwissenschaft, sowie Anthropologie und Soziologie.

An die These von Hardison anknüpfend, die u. a. darin bestand, die dramatischen Qualitäten der Liturgie nach Aristoteles 'Poetik' an Beispielen von Amalarius von Metz zu rechtfertigen, wandte ich mich auch den Werken dieses Karolingers zu, die jedoch zunächst unverständlich und verschlossen blieben. Nach den vorliegenden komplizierten und oft paradoxen Untersuchungen von Texten, begannen sich jedoch die Werke von Amalarius allmählich zu lichten, und in gewisser ästhetisch schöner Form erstand ein liturgisches Drama, das eine in sich bewegte und harmonische, aber auch geheimnisvolle Welt widerspiegelte, eine Welt, die in ihrer eigenen Form aus der römischen Kultur und patristischen Tradition gespeist wurde, aber auch im Einklang mit der germanischen Wunderwelt stand.

Die Spannung dieser Untersuchung, die sich aus den beiden Polen dieses Problems, hier der römisch-christlichen Konfliktsituation und dort Amalarius von Metz in der nach neuen Formen suchenden Karolingerzeit, ergab, hat jedoch vielleicht dazu beigetragen, einerseits neues Licht auf das lange Dunkel des sogenannten Theatervakuums zu werfen und andererseits das liturgische Drama als eigene, ästhetische Form werten zu helfen. Es sollte jedoch nicht als isoliertes Phänomen, sondern in wesentlicher Verbindung zu anderen literarischen und künstlerischen Ausdrucksformen stehend, hier besonders der althochdeutschen Dichtungsgattung der Evangelienharmonie, betrachtet werden.

Aus dem Endresultat dieser Forschungsergebnisse haben sich erneut die Fragen ergeben: Was ist Drama und wo liegen die Ursachen seiner Anfänge? Aus diesem Grunde ist eine kurze Abhandlung über die Definition des Gattungsbegriffes Drama erforderlich.

Das Wort 'Drama', wie es in der heutigen Literaturwissenschaft der Germanistik verstanden wird, entstammt in Deutschland ja eigentlich erst der Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis dahin waren Aufführungen als 'Schauspiel' oder 'Spektakel' bezeichnet worden. In althochdeutscher Zeit, der Zeit also, die uns hier am meisten interessiert, ist das Wort 'Drama' gar nicht belegt, wohl aber 'spil', und zwar wird es von 'spectaculum', 'ludus' abgeleitet.² Das würde aber dann heissen, dass der Begriff 'Spiel' oder 'Schauspiel' eine 'Handlung' viel wesentlicher, wenigstens in der deutschen Wortgeschichte, bezeichnet, als das später entlehnte Wort 'Drama'. Auf der anderen Seite steht die griechische Definition von δράμα dem Begriff der λειτουργία durchaus nahe, da beide sich auf einen öffentlichen Akt oder eine besondere Handlung beziehen.³ Von dieser Grundbedeutung her brauchen Liturgie und Drama aber auch nicht im Widerspruch zu stehen. Im Rahmen dieser Arbeit soll Drama folgendermassen definiert und verstanden werden: "Ein aktivierter Handlungsstoff in nachgeahmter Darstellung mit gegebenenfalls epischen Einschüben - Personen, Gegenstände und Zuschauer umschliessend, deren Wechselwirkung und Subtilitäten der inneren Bezogenheit von Handlung zu Handlung variieren." Eine solche Definition steht weder im Widerspruch zu Aristoteles 'Poetik' noch zu Brechts 'Kleines Organon'.⁴

Die zusammengestellten Texte mögen diese Arbeit wie ein Kompendium erscheinen lassen. Die Textauswahl sollte jedoch als harmonisches Ganzes eines paradoxen Problems sowie der Kontinuität des liturgischen Dramas gewertet werden, das in seiner Vielschichtigkeit auf weitere Interpretationen wartet.

Textkritische Schwierigkeiten ergaben sich besonders aus den byzantinischen und gallischen Texten, da ihre Verfasser- und auch Datierungsfragen vielleicht nicht haltbar sind. Neue Ausgaben und Uebersetzungen wären hier dringend erforderlich. Hanssens kritische Ausgabe von Amalarius liturgischen Werken war eine unentbehrliche Hilfe. Unregelmässigkeiten im Schriftbild, die auf die Handschriften zurückgehen und vom Herausgeber übernommen wurden, erscheinen unverändert in den Zitaten dieser Arbeit. Auch andere abweichende Formen werden nicht weiter erläutert. Quellenangaben in den Zitaten sind in den jeweiligen Fussnoten in

Klammern angegeben. Die kritischen Textausgaben der Primärquellen werden nur bei längeren Zitierungen, wenn es klarheitshalber erforderlich ist oder wenn ihre Kommentare unsere Problemstellung besonders erhellen, in den Fussnoten angegeben. In allen anderen Fällen erscheinen sie nur im Literaturverzeichnis.

ANMERKUNGEN

- 1 Siehe besonders: O. B. Hardison, Jr., Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965); Fletcher Collins, Jr., The Production of Medieval Church-Music-Drama (Charlottesville: University of Virginia Press, 1972); David M. Bevington, comp., Medieval Drama (Boston: Houghton Mifflin, 1975); Werner Weismann, Kirche und Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin, Cassiciacum Nr. 27 (Würzburg: Augustinus Verlag, 1972). Weitere Hinweise im Literaturverzeichnis.
- 2 Kluge Etymologisches Wörterbuch, 20. Aufl., s. v. "Drama"; Lewis and Short A Latin Dictionary, 1966 ed., s. v. "drama"; Graff Althochdeutscher Sprachschatz, 1963 Nachdruck, s. v. "spil"; Grimms Deutsches Wörterbuch, 1862 Aufl, s. v. "Spiel."
- 3 Lidell and Scott A Greek-English Lexicon, 9th ed., s. v. δράμα and s. v. λειτούργια.
- 4 Aristoteles Poetik 6. 2. und Bertolt Brecht, Kleines Organon, par. 60, 65, 70 und Nachtrag.

I. KAPITEL

RELIGIÖSE ASPEKTE DER RÖMISCHEN KULTUR¹

GÖTTER- UND KAISERKULT

Götter- und Kaiserkult gehörten zum Wesen des Römischen Reiches. Sie waren die innerste Komponente der römischen Staatsreligion, eng verbunden mit dem Entstehungsmythos Roms. Das Dreigestirn Juppiter, Mars und Quirinus lenkte den Glauben an das Gedeihen und den Ruhm Roms von Romulus bis Diokletian und Symmachus. Die Errichtung des Viktoriaaltars durch Augustus um 29 v. Chr. veräuserte den Glauben an die Geschichtlichkeit der Götter, sowie das im 'Mos Maiorum' und 'Pax Deorum' verwurzelte Siegesbewusstsein der Römer. Diese, sich aus Wechselwirkung von Religion und Staatswesen ergebenden ideellen Werte kommen besonders bei den römischen Dichtern und Schriftstellern um die Zeitenwende zum Ausdruck. Cicero hebt den sakralen Ursprung Roms hervor, wenn er schreibt:

... mihi que ita persuasi Romulum auspiciis Numam sacris constitutis fundamenta iecisse nostrae civitatis, quae numquam profecto sine summa placatione deorum immortalium tanta esse potuisset.²

Auch das weitere Wohlergehen des Staates hängt vom Beistand der unsterblichen Götter ab:

... deos denique immortales huic invicto populo, clarissimo imperio, pulcherrimae urbi contra tantam vim sceleris praesentes auxilium esse laturos.³

Diese Auffassung von der Vorherrschaft der Götter findet sich auch bei Livius:

Deserta omnia, sine capite, sine viribus, dii praesides ac fortuna urbis tutata est.⁴

Der römische Historiker versichert, dass die Götter den Staat nicht desertieren, sondern seine Harmonie und seinen Reichtum erhalten werden.

Nunc dii immortales, imperii Romani praesides ... iidem auguriis auspiciisque et per nocturnos etiam visus omnia laeta prospera portentunt.⁵

Die Auffassung der ewigen Werte Roms kommt aber besonders bei Vergil im Nationalepos der 'Aeneid' zum Ausdruck, wo Juppiter der Venus versichert, dass er Rom von allen räumlichen und zeitlichen Begrenzungen befreit habe: " ... his ego nec metas rerum nec tempora pono; imperium sine fine dedi."⁶ Diese poeti-

sche Vision Vergils gibt Ausdruck von der tiefen Verwurzelung des Götterglaubens im Römischen Reich, die Rom nach Vergil zur Ewigen Stadt werden lässt. Das Hervorbrechen dieses Glaubens kommt nochmals besonders in der Auseinandersetzung um den Viktoriaaltar zum Ausdruck. In seinem Ringen um das Erhalten des Götterglaubens, weist der alte Römer Symmachus in der 3. 'Relatio' auf die vielen Siege hin, die die römische Viktoria dem Kaiser verliehen habe:

Multa Victoriae debet aeternitas vestra et adhuc plura debet. Aversentur hanc potestatem, quibus nihil profuit, vos amicam triumphis patrocinium nolite deserere. ⁷

Der Viktoriaaltar war die äussere Manifestierung der römischen Siegestradition unter Beistand der Götter, und er gehörte daher zu Roms sakralem Brauchtum. "'Consuetudinis amor magnus est'", ⁸ ist die weitere Begründung Symmachus.

Eng verbunden mit diesem Siegesbewusstsein und Siegeskult war die Figur des römischen Kaisers. Als 'Pontifex Maximus' wurde er sowohl zum Stellvertreter der Götter, als auch zum Hüter des 'Mos Maiorum'. Aus dieser Verankerung von Götterglauben und Staatswesen waren die Triumphzüge der Kaiser im besonderen Sinne eine Objektivierung der 'Res Publica', die aus dem Grundwerk des 'Mos Maiorum' erwachsen war und sich durch den 'Pax Deorum' in ständiger Erneuerung bestätigte. Bei diesen Triumphzügen und Festen wurde der Kaiser zum Mittel- und Höhepunkt, um den alle Kräfte des Reiches konvergierten. Den 'Pax Deorum' zu erhalten, durch den das Gedeihen des Staates gewährleistet wurde, war der eigentliche Zweck der gesamten kultischen Staatsordnung, in deren Mittelpunkt der kaiserliche, und somit der römische Triumph stand. Ein wesentlicher Bestandteil dieses Kultes, und somit des gesamten Staatswesens, war das römische Theater, das in seiner Funktion religiöse und liturgische Bedeutung hatte. ⁹

Der Ursprung des römischen Theaters ist in tänzerischen Aufführungen wie 'Liberalia' und 'Lupercalia' zur Ehrung und Beschwichtigung der Götter bei Ausbruch einer Pest im Jahre 364 v. Chr. zu suchen. ¹⁰ Es war daher seit seinem Ursprung mit dem sakralen 'Mos Maiorum' und 'Pax Deorum' aufs engste verbunden. Nach dieser sozusagen ersten öffentlichen Manifestierung fanden die Aufführungen zunächst auf offener Bretterbühne, oft in Verbindung mit dem Zirkus statt. Sie wurden aber auch, wie Hanson gezeigt hat, in der Nähe von sakralen Stätten, in erster Linie von Tempeln aufgeführt. Die Darstellungen erfolgten somit in Gegenwart der Götter (in 'conspectu dei'). ¹¹ Im Jahre 58 v. Chr. erstand das erste hölzerne Theater in Rom, und drei Jahre später, um 55 v. Chr., erbaute Pompeius das erste Theater aus Stein, das mit dem Tempel der Göttin Venus nicht nur aufs engste verbunden, sondern auch ihr zu Ehren geweiht war. ¹² Durch die Errichtung von besonderen Gebäuden wurde dem Theater nicht nur ein dauerhafter und offizieller Platz im römischen Staat zugewiesen, sondern durch die Verbindung mit dem Venustempel fand seine sakrale Bedeutung räumlich, sichtbaren Ausdruck, die sich nach und nach durch weitere Theaterbauten im ganzen Römischen Reich manifestierte. ¹³ Kaiser Hadrian liess, z. B. im Jahre 135 n. Chr. auch in Jerusalem ein Theater erbauen.

Neben diesen massiven Zeugnissen der Architektur finden sich weitere aufschlussreiche Bestätigungen in der Bild- und Formenkunst. In Formen für Festkuchen, die bei Festlichkeiten zu Ehren der Götter und Kaiser verteilt wurden, finden sich Szenenbilder der zu folgenden Spiele. Solche Bilder sind ebenfalls in Reliefs manifestiert, in der Malerei der Tonkunst festgehalten und kommen auch in Mosaiken zum Ausdruck. Auch Kissen und Stühle sind mit Bildern der Gottheiten versehen.¹⁴ In den meisten Fällen handelt es sich hierbei um Abbildungen von Tragödien- und Komödienszenen, Götterbildnissen und Triumphzügen der Kaiser. Solche Darstellungen sind aber keineswegs leere Veräusserlichungen, sondern sie weisen vielmehr auf die Gegenwart der dargestellten Gottheiten.¹⁵

Die Bildungsfunktion der Bühne

Der Stoff der szenischen Darstellungen ist Ausdruck der römischen Tradition und erfüllt eine wesentlich bildende Aufgabe. Lactantius und Augustin lassen besonders die Bildungsfunktion des Theaters erkennen. Lactantius weist daraufhin, dass den Römern das Wissen um die Mythen durch die Bühne vermittelt worden sei, denn er führt aus:

... quomodo se rapinis et fraudibus abstinebunt qui Mercuri furta noverunt docentis non fraudis esse decipere, sed astutiae? quomodo libidines coercebunt qui Iovem Hercules Liberum Appollinem ceterosque venerantur, quorum adulteria et stupra in mores et feminas non tantum doctis nota sunt, sed exprimuntur etiam in theatris atque cantantur, ut sint omnibus notiora?¹⁶

Hiernach versteht nicht nur die Gelehrten schicht den Inhalt, sondern durch die Bühne, in Darstellungsgestalten, wird er allen Sozialschichten verständlich gemacht. In der folgenden Stelle hebt Lactantius den kultischen Zweck der Bühne besonders hervor, indem er die Nachahmung des Gottes als höchste religiöse Kultform herausstellt. Er fährt fort:

... possuntne inter haec iusti esse homines, qui etiamsi natura sint boni, ab ipsis tamen diis erudiantur ad inuitiam? ad placandum enim deum quem colas iis rebus opus est, quibus illum gaudere ac delectari scias. Sic fit ut vitam colentium deus pro qualitate numinis sui formet, quoniam religiosissimus est cultus imitari.¹⁷

Diese schöpferische Verbindung von Kult- und Darstellungsform im lebendigen Bild der Nachahmung¹⁸ wird sich auch später in der christlichen Liturgie beobachten lassen. Auch Augustin stellt heraus, dass den Römern Vergils Nationalepos, die 'Aeneid', eher durch die Bühne, als durch Lektüre bekannt gewesen sein dürfte, denn es heisst in einer seiner Osterpredigten:

... nostis enim hoc prope omnes, atque utinam pauci nossetis. Sed pauci nostis in libris, multi in theatris, quia Aenas descendit ad inferos, et ostendit illi pater suus animas Romanorum Magnorum venturas in corpora ...¹⁹

Neben diesem konkreten Hinweis, gibt Augustin ja auch an anderen Stellen Aufschluss darüber, dass er die Bühne aus eigener Erfahrung kannte.²⁰

Mass- und Sittenlosigkeit

Neben seiner liturgisch-bildenden Bedeutung erfüllte das Theater aber auch unterhaltende Funktion, wobei es in gewisse Masslosigkeit, die ein Verstoss gegen den sakralen 'Mos Maiorum' war, ausartete. Tacitus beklagt, dass durch die Errichtung eines dauerhaften Theaters die alten Gesetze, die zur Verhütung von Trägheit und Masslosigkeit erlassen worden wären, missachtet worden seien, was zur Gefährdung der Jugend und Demoralisierung ganzer Stände geführt habe. Tacitus fasst diese Zeitumstände in den 'Annalen' folgendermassen zusammen:

Nerone quarum Cornelio Cosso consulibus quinquennale ludicum Romae institutum est ad morem Graeci certaminis, varia fama, ut cuncta ferme nova. quippe erant qui Gn. quoque Pompeium incusatum a senioribus ferrent quod mansuram theatri sedem posuisset. nam antea subitariis gradibus et scaena in tempus structa ludos edi solitos, vel si vetustiora repetas, stantem populum spectavisse, ne, se consideret theatro, dies totos ignavia continuaret. Spectaculorum quidem antiquitas servaretur, quoties praetores ederent, nulla cunquam civium necessitate certandi. ceterum abolitos paulatim patrios mores funditus everti per accitam lasciviam, ut quod usquam corrumpi et corrumpere quest in urbe visatur, degeneretque studiis externis iuventus, gymnasia et otia et turpis amores exercendo, principe et senatu auctoribus, 'ut' proceres Romani specie orationum et carminis scaena polluantur. quid superesse nisi ut corpora quoque nudent meditentur? an iustitiam auctum iri et decurias equitum egregium iudicandi munus expleturos, si fractos sonos et dulcedinem vocum perite audissent? noctes quoque dedecori adiectas ne quod tempus pudori relinquatur, sed coetu promisco, quod perditissimus quisque per diem concupiverit, per tenebras audeat.²¹

Perversion der alten Gesetze und Ausschweifung sind Tacitus Hauptanklage, die dann auch bei anderen klassischen Schriftstellern zum Ausdruck gebracht wird. Juvenal beschreibt den Zustand am besten mit seinem berühmten Ausspruch über "Brot und Spiele", die er in seiner 10. Satire wie folgt zusammenfasst:

... nam qui dabat olim imperium fasces legiones omnia, nunc se continet atque duas tantum res anxius optat, panem et circenses.²²

Ein weiterer Beweis dieser Ausartung ist in einem aus dem Jahre 354 n. Chr. vom Kalligraphen Furius Dionysius Philocalus verfassten Kalender gegeben,²³ wo die Staatsfeste verzeichnet sind, wie sie in Rom und Konstantinopel gefeiert wurden. Müller fasst diesen Kalender folgendermassen zusammen:

Im ganzen werden 175 Spieltage aufgeführt. Das ist reichlich 10 Prozent mehr, als zu Marc Aurels Zeit üblich waren.

... Von jenen 175 Spieltagen entfallen nun 10 auf Gladiatorenkämpfe-'munera', 64 auf circensische und 101 auf szenische Spiele-'ludi', und von den 165 'ludi' gelten der Feier glücklicher Ereignisse 54, Geburtstagen von Kaisern 19, Regierungsantritten 2, während zu Ehren heidnischer Götter an 90 Tagen teils Zirkus-, teils Bühnenspiele veranstaltet werden.²⁴

Diese Analyse lässt erkennen, dass fast die Hälfte des Jahres offiziell für Theaterspiele vorgesehen waren. Spielgeber waren gewöhnliche Kaiser, Prätores, reiche Bürger und Priester.²⁵ Von Symmachus wissen wir, dass ausserdem noch Spiele sowohl in beiden Hauptstädten als auch in einzelnen Provinzen veranstaltet wurden. In seiner, an die Kaiser Theodosius und Arkadius gerichtete, '6. Relatio' bittet Symmachus, ihr Versprechen, Theatertruppen zu senden, zu halten, um das Volk nicht zu enttäuschen. Er beschreibt die freudige Erwartung wie folgt:

... orat igitur clementiam vestram, ut post illa subsidia, quae victui nostro largitas vestra praestavit, etiam curules ac scaenicas voluptates circo et Pompeianae caveae suggeratis. his enim gaudet urbana laetitia, cuius desiderium pollicitatione movistis. expectantur cotidie nuntii, qui propinquare urbi munera promissa confirmant.²⁶

Das römische Volk war nach diesen Belegen zu urteilen, von einer gewissen Unterhaltungslust befallen, die, obgleich sie auch ihre sozio-ökonomische Beweggründe hatte,²⁷ wegen ihrer Masslosigkeit, die ja ein Verstoß gegen den 'Mos Maiorum' war, von den Göttern hätte missbilligt werden können. Ausser diesen Spielen gab es auch noch einen vollentwickelten Mimus, der sich grosser Beliebtheit erfreute und oft die Dimensionen eines ganzen Dramas hatte.²⁸

Mit diesen kurzen Ausführungen wurde versucht, den komplizierten Hintergrund der römischen Staatsreligion, deren kultische Ordnung sich aus ihrer innersten Komponente, dem Götter- und Kaiserkult, ergab, und zu deren wesentlichen Bestandteil das römische Theater gehörte, aufzuzeigen. Von diesem eigentlichen religiösen Sinn des römischen Staatswesens, sollten wir sowohl die Polemik der Kirchenväter, als auch die der Römer zu verstehen versuchen. Eines der ergreifendsten Zeugnisse dieser Auseinandersetzung ist der Streit um den Viktoriaaltar (354-396 n. Chr.), ein Symbol des römischen Selbstbewusstseins und der im Götterglauben verwurzelten römischen Siegeskraft, der in Symmachus '3. Relatio' und in den 'Briefen' 17, 18 und 57 des Bischofs Ambrosius seine Zuspitzung fand. Da der ganze Konflikt hier besonders greifbar wird, aus dem heraus auch die Polemik um das Theater besser verstanden werden kann, soll die Diskussion über die religiösen Aspekte

der römischen Kultur mit Zitaten aus diesen Texten abschliessend unterstrichen werden. Symmachus bittet in seiner an die Kaiser Valentinianus, Theodosius und Arkadius gerichteten '3. Relatio' um Wiedereinführung der alten Religion, da sie dem Staat so lange nützlich gewesen war: "Repetimus igitur religionem statum, qui rei publicae diu profuit."²⁹ Auch das Bild der alten Roma selbst wird provoziert, um sie für das alte Brauchtum des Reiches plädieren zu lassen:

Romam nunc potemus adistere atque his vobiscum agere sermonibus: Optimi principum, patres patria, reveremini annos meos, in quos me pius ritus adduxit! Utar caerimoniis avitis; neque enim paenitet. Vivam meo more, quia libera sum! Hic cultus in leges meas orbem rededit, hac sacra Hannibalem a moenibus, a Capitolio Senonas iuppulerunt.³⁰

Aus diesen Sätzen spricht eine Universalvision, die nach Konstantin das Erbe der Kirche wurde, und die bei Symmachus nochmals intensiver zum Ausdruck kommt:

Ergo diis patriis, diis indigetibus pacem rogamus. Aequum est, quidquid omnes colunt, undum putari. Eadem spectamus astra, commune caelum est, idem nos mundus involvit. Quid interest, qua quisque prudentia verum requirat? Uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum ...³¹

Die visionäre Schau des Symmachus konnte jedoch noch nicht in der konkreten Situation der römischen Welt, wo das häretische Christentum erst zu atmen begann, und die Götter der Römer als apostate Engel gewertet wurden, fassbar sein. Die Vertreter der römischen Staatsreligion und der christlichen Lehre standen sich kompromisslos gegenüber, was in dieser Situation besonders durch den 17. 'Brief' des Bischofs von Mailand exemplifiziert werden kann, wo es einleitend heisst:

Cum omnes homines, qui sub dicione Romana sunt, vobis militent, imperatoribus terrarum atque principibus, tum ipsi vos omnipotenti deo et sacrae fidei militatis. Aliter enim salus futa esse non poterit, nisi unusquisque deum verum, hoc est, deum Christianorum, a quo cuncta reguntur, veraciter colat; ipse enim verus est deus, qui intima veneretur. 'Dii enim gentium daemonia', sicut scriptura dicit.³²

Hier ist der Kern der Konfliktsituation, aus dem heraus sich die fast unwürstliche Polemik der Kirchenväter gegen das Theater, sowohl im Westen, als auch im Osten entwickelte, die Situation, die immer als Hintergrund im Kampf gegen die Schauspiele gesehen werden muss, will man dieser Lage einigermaßen gerecht werden. Nachstehend soll ein Querschnitt von Texten auf diesen Konflikt hin von seiten der kirchlichen Polemik analysiert werden.

DAS THEATER IN DER LITERATUR DER KIRCHENVÄTER³³

Die Apostolischen Kirchenväter

Die literarischen Zeugnisse der Väterzeit erstrecken sich etwa auf die Periode von 96–140 n. Chr.³⁴ Diese Zeit, sich unmittelbar an das Apostolische Zeitalter anschliessend, ist hauptsächlich noch im Sinne des primitiven Kerygmas, um das sich eine neue Gemeinschaft mit vorwiegend eschatologischer Orientierung bildete, zu verstehen. Als eine solche neue Gemeinschaft begann sie sich als irdische Manifestation in Heilsplan Gottes zu betrachten und musste sich daher auch in neuen Formen und Symbolen zu verstehen und auszudrücken versuchen. Eine ihrer ersten Ausdrucksformen war die Liturgie. Nach und nach, besonders in der Auseinandersetzung mit den Gnostikern, begann es für die Kirche erforderlich zu werden, sich öffentlich zu identifizieren.³⁵

Mit den Christen begann sich aber auch im Römischen Reich eine neue Gemeinschaftsform zu bilden, deren Gott sich nicht so ohne weiteres in die Reihe der römischen Götter einreihen liess.³⁶ Ihre Weigerung, sich den kultischen Staatsordnungen zu fügen, versties nicht nur gegen den sakralen 'Mos Maiorum' der Römer, sondern bedrohte auch vielmehr den 'Pax Deorum'. Durch eine solche Weigerung wurden sie unumgänglich zu Häretikern und zur Gefahr des Staates.³⁷ Dagegen war das römische Staatswesen ja Ausdruck einer Kultur, die die Kirche im Prinzip wegen 'idololatria' nicht bejahen konnte. 'Idololatria' wurde auch der erste Angriffspunkt der Kirche in der römischen Kultur, und ihre Polemik verschärfte sich immer mehr um diesen Punkt. Mit den Verteidigungsschriften der Apologeten begann sich eine offizielle Polemik, die in krasser Negation die kultische Ordnung der römischen Staatsordnung ablehnte, da die Götter der Römer für die Christen keineswegs tote Gegenstände waren, sondern es sich für sie um apostate Engel handelte, die durch Täuschung Dichter und Mythologen, sowie auch Staatsmänner irreführt hatten, herauszubilden. Die Dämonologie begann sich hier als wichtiger Punkt der Patristik abzuzeichnen. Und von dieser Sicht des Dämonenglaubens muss das kompromisslose Verhalten der Väter dem Theater gegenüber verstanden werden.³⁸

Die Apologeten³⁹

Die erste, erhaltene, an Kaiser Hadrian gerichtete 'Apologie' des 'Aristides' (117–138 n. Chr.)⁴⁰ und Justins 'Apologie' (etwa 146–161 n. Chr.)⁴¹ sind wohl die frühesten Zeugnisse einer Auseinandersetzung mit 'idololatria'. Die dann folgenden Schriften bezeugen bereits den besonderen Kampf gegen das Theater. Am schärfsten und ausführlichsten ist darin Justins Schüler 'Tatian'. In seiner Schrift 'Oratio contra Graecos', die um etwa 177 n. Chr. festzulegen ist, bezeichnet er das Theater als dem Teufel zugehörig und kritisiert in besonderer Weise den Schauspieler.⁴² 'Athenagoras übt in seiner 'Legatio' (177 n. Chr.) scharfe Kritik an der Brutalität der Schauspiele.⁴³ Und 'Theophilus' verwirft in 'Ad Autolocum'

(180-181 n. Chr.) den lügenhaften Pomp des Theaters, der nur durch Aneignen der christlichen Wahrheit korrigiert werden kann.⁴⁴ Nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts bildet sich allmählich eine gewisse Dialektik von Lüge und Wahrheit, einem Theater der Dämonen und einem Theater Gottes, heraus, die sich in immer umfangreicheren Dimensionen manifestieren wird.⁴⁵

Die Alexandriner

'Klemens von Alexandrien' (150-215 n. Chr.), ein christlicher Gnostiker, sah im Evangelium ein machtvolleres Transformationsmittel, durch das die lügenhafte Welt erneuert werden konnte. In seiner 'Mahnrede an die Heiden' (Proteptikos) versucht er die Bewohner Alexandriens von dem Unsinn und den leeren Fabeln ihrer Mythen und Geschichte zu überzeugen. Ihre trughaften Mysterien und dramatischen Kompositionen führten nur zu menschlicher Miserie. Er führt aus, dass Kithairon und Helikon und mit ihnen die Dramen der faselnden Dichter im Sinne von Bacchus, sowie der ganze damit zusammenhängende Teufelsdienst durch Christus überholt worden seien. Christus, der Logos der ewigen Wahrheit, sei der "wirkliche Athlet, der nun im Theater des Universums gekrönt werde."⁴⁶ In seiner anderen Schrift 'Der Erzieher' (Paedagogus) kritisiert Klemens besonders die üppigen Zustände der Alexandriner, insbesondere aber auch das Theater. Er hält den Christen vor, dass Christus, ihr Lehrer, sie nicht ins Theater führen werde, da es ein Sitz des Uebels, eine gegen Christus gerichtete Versammlung voller Verwirrung und Schlechtigkeit sei. Da der Christ nicht zwei Herren dienen könne, soll er dem Theater fern bleiben. Hier fängt bei Klemens deutlich die Kontur einer christlichen Versammlung im Gegensatz zu der Zusammenkunft der Bösen im Theater hervorzustechen, ebenso bildet sich ein "Gegenmysterium" heraus.

Bei 'Origenes' (185-254 n. Chr.), Klemens Schüler, ist eine besonders scharfe Polemik gegen Abgötterei und Kaiserkult belegt. Sie entwickelt sich aus der Dämonenlehre seines theologischen Weltbildes vom Abfall der Materie. In seiner Auseinandersetzung mit Celsus verwirft er Abgötterei und Kaiserkult als 'idololatria' aus folgenden Gründen:

... Wir aber lehren das von allen Dämonen und sagen, dass sie ursprünglich keine Dämonen waren, sondern das erst wurden, als sie von dem zum Guten führenden Weg abwichen; und eine Gattung derjenigen Wesen, die von Gott abgefallen sind, ist eben die der Dämonen. Deshalb "darf, wer Gott verehrt, nicht den Dämonen dienen", ... Deshalb sind wir entschlossen, den Dienst der Dämonen wie die Pest zu fliehen, unter "Dienst der Dämonen" aber verstehen wir den ganzen bei den Griechen üblichen Gottesdienst an "Altären und Götterbildern und in Tempeln der Götter."⁴⁷

Für Origenes sind die heidnischen Götter von der Wahrheit abgefallene Engelmächte. Er weist dabei auf Celsus, der den Dämonen irrtümlicherweise opfert, da er ja die Wahrheit nicht kennt. Hier schreibt er:

... Und aus solchen Gründen mag Celsus in seiner Unkenntnis Gottes immerhin den Dämonen Dankopfer darbringen. Wir aber, die wir dem Schöpfer des Weltalls "Dank sagen ..."⁴⁸

Hier wird besonders die Dialektik von Wahrheit und Lüge deutlich. Auch den Kaiserkult sieht Origenes ursprünglich in der dämonischen Perversion verwurzelt. Es heisst:

... als auch die über die Menschen herrschenden Fürsten und Könige, da auch diese nicht ohne dämonische Kraft ihre irdischen Würden erhalten haben ... Ist aber - wie andere meinen, welche sagen, "Bei dem Glücke der römischen Kaiser schwören heisst soviel als bei seinem Dämon schwören" - das, was man "das Glück des Kaisers nennt, ein Dämon", so müssen wir auch in diesem Fall lieber sterben.⁴⁹

In dieser, vom dämonischen Lügenwerk durchsetzten Welt, wird die Absagungsformel bei der Taufe zu einem besonders aktivem Bestandteil des Taufgelübdes, das eine besondere Absagungsformel von dem "Teufel und all seinem Pomp" einschliesst.⁵⁰

Die Kirchenväter und andere Schriftsteller des Westens

Tertullian (160-230 n. Chr.)

Tertullian nimmt als erster lateinischer Kirchenvater eine bedeutende Schlüsselstellung in der Kirche des Westens ein. In seinen Schriften 'Apologeticum', 'De Spectaculis' und 'De Idololatria' lässt sich die normative Haltung der Kirche dem römischen Staatswesen, und insbesondere dem Theater gegenüber, erfassen. Aus diesem Grunde sollen sie hier ausführlicher behandelt werden, denn Tertullian ist ja von jahrhundertlangem Einfluss auf die Theorie und Theologie des Theaters gewesen.

Apologeticum (197 n. Chr.)

Mit dieser, an den Vizekonsul Afrikas gerichtete Schrift gehört Tertullian noch in die Reihe der Apologeten, und sie lässt die Konfliktsituation zwischen Römern und Christen deutlich verspüren. Tertullian rechtfertigt das Christentum im römischen Staat von ethischer Seite und auf Grund der Wahrheit, und führt aus, dass die Christen, genau wie der Vize-Konsul selbst, auch Menschen seien:

Vociferatur homo: "Christianus sum", Quod est dicit; tu vis audire quod non est. Veritatis extorquendae praesides de nobis solis mendacium elaboratis audire.

Homo es et ipse, quod et Christianus. Qui non potes facere, non debes credere. Homo est enim et Christianus, et quod et tu.⁵¹

Er argumentiert weiter, den Christen könne nicht nachgewiesen werden, dass sie dem Staate schädlich seien. Da ihre Beweggründe einer höheren Moral entsprängen, seien sie, im Gegenteil, viel bessere Staatsbürger als die Heiden. Tertullian kontrastiert anschaulich die Tugenden der neuen Gemeinde unter dem neuen Gesetz mit den Lasten der Sittenlosigkeit und dem Götzendienst der heidnischen Bürger. Beschwörend fragt auch er den römischen Senat, wo die alten Gesetze geblieben seien, die zur Einschränkung von Luxus und Schaustellung erlassen worden seien, und scharf greift er bereits hier das Bestehen von dauerhaften Theatergebäuden an, die der Abgötterei, verbunden mit Sittenlosigkeit, einen beständigen Platz in der römischen Kultur gesichert hätten. Er schreibt:

... Quonam illae leges abierunt sumptum et ambitionem comprimentes
... quae patricium, quod decem pondo argenti habuisset, pro magno
ambitionis titulo senatu submovebant, quae theatra stuprandis moribus
orienta statim destruebant, ... Video et theatra nec singula esse nec
nuda ...⁵²

Tertullian fällt hier mit seiner Polemik in die Reihe der klassischen Schriftsteller wie Tattius, wozu zu bemerken wäre, dass es sich immerhin um alte, auf Göttern fussende Gesetze handelt, was hervorhebt, dass nicht alle Einrichtungen des römischen Staates blindlos verworfen werden, obgleich diese Haltung ja an sich eine paradoxe ist. Seine weitere Polemik richtet sich gegen die Verfolger, die den Christen vorwerfen, dass sie weder die römischen Götter anbeteten, noch den Kaisern opferten:

"Deo", iniquitis, "non colitis et pro imperatoribus sacrificia non penditis", ... Itaque sacrilegii et maiestatis rei convenimur. Summa haec causa, immo tota est ...⁵³

Tertullian begründet dieses häretische Verhalten damit, dass die Christen den Trug dieser Götterbildnisse als Perversionsobjekte und Werkzeuge des Teufels durchschaut hätten, und diese Einsicht allein berechtige Opferungsweigerung. Im 'Apologeticum' wird somit die ganze Spannung, in der sich Tertullian und das Christentum überhaupt befindet, spürbar.

De Spectaculis (197-200 n. Chr.)

Diese Schrift, die sich in erster Linie mit dem Theater auseinandersetzt, ist direkt an die Christen gerichtet. Es handelt sich dabei um eine öffentliche Anklage des häufigen Theaterbesuches der Christen, was einer Anerkennung von heidnischen, das heisst, teuflischen Werten entspricht. Er definiert 'idololatria' als Perversion der wahren Welt, was als grösste Beleidigung des Geschöpfes seinem Schöpfer gegenüber zu verstehen ist:

... Proinde aurum aes argentum ebur lignum et quaecumque fabricandis idolis materia captatur quis in saeculo posuit nisi saeculi auctor deus? Numquid summa offensa penes illum idololatria. 54

Theaterbesuch ist demnach Missbrauch der Schöpfung durch das Geschöpf, ist Apostasie.

Es gab Christen, denen es von der Schrift, besonders den zehn Geboten her zwar einleuchtete, den Göttern und dem Kaiserkult abzusagen, die es aber nicht wahrhaben wollten, dass sie auf Grund der gleichen Gebote auch dem Theater fernbleiben sollten. Sie argumentieren, dass solche Gebote ja überhaupt in der Schrift nicht formuliert seien. Tertullian gibt diese Argumente folgendermassen wieder:

Quorundam enim, fides aut simplicior aut scrupulosior ad hanc abdicationem spectaculorum de scripturis auctoritatem exposcit, et se in certum constituit, quod non significanter. neque nominatim denuntietur servis dei abstinentia eiusmodi. plane nusquam invenimus, quaemadmodus aperte positum est: "non occides, non idolum coles, non adulterium, non fraudem admittes," ita exerte definitum: non ibis in circum, non in theatrum agonem, munus non spectabis. 55

Gegen diesen Einwand hat Tertullian ein Zitat aus dem Alten Testament zur Hand:

Sed invenimus ad hanc quoque speciem pertinere illam primam vocem David: "felix vir," inquit, "qui non abiit in concilium impiorum et in via peccatorum non stetit nec in cathedra pestium sedit." 56

Wie bei Klemens von Alexandrien wird hier das Theater mit einer teuflischen und unreinen Versammlung verglichen. Tertullian geht noch weiter und fügt hinzu, wenn in der Schrift bereits "eine Handvoll von Juden" als "gottlose Zusammenkunft" bezeichnet werde, wievielmehr dann diese grosse Heidenversammlung. Er sagt dazu wörtlich:

... Minus impii ethnici, minus peccatores, minus hostes Christi quam tunc Iudaei? quid quod et cetera congruunt? nam apud spectacula et in cathedra sedetur in via statur; ... 57

Den Christen, die nun noch immer nicht überzeugt sind, legt Tertullian dann das Taufsiegel nahe, mit dem sie dem Teufel und all seinem Pomp abgesagt hätten, und zu diesem Pomp gehöre das Theater mit all seiner Abgötterei. 58 Besonders von Varro abhängig, geht Tertullian dann auf den Ursprung und die religiös-liturgische Bedeutung des Theaters ein. Die 'ludi' seien ursprünglich Tänze und Spiele zu Ehren der Götter gewesen, was beweise, wie tief verwurzelt die Abgötterei des Theaters sei. Sogar die verschiedenen Spiele selbst seien nach Göttern benannt worden, wie beispielsweise 'Liberalia' auf 'Liber' (Bacchus) oder 'Consualia' auf 'Neptuna'. 59 In der Beschreibung der sakralen Bedeutung des von Pompeius errichteten Theaters erreicht Tertullians polemische Rhetorik ihre Höhe: