

IRENE PIEPER · FRANKFURT AM MAIN

UNTER DEM SCHIRM DES HÖCHSTEN?

Welttheater und Vorsehung

1. Fragen statt Antworten

Am Ende habe der Abt von Einsiedeln zugestimmt: Ja, sie müssten vor der barocken Front ihre Fragen stellen und ihre Zweifel nennen, so berichtet Thomas Hürlimann den Ausgang der Disputatio zu seinem Stück *Das Einsiedler Welttheater. Nach Calderón de la Barca*.¹ Seit 1924 war die Basis der Spiele vor der imposanten Klosterkulisse stets die Eichendorffsche Version des spanischen Fronleichnamsspiels gewesen. Für Hürlimann, fasziniert von der Vorlage *El gran teatro del mundo*, klaffte zwischen dem barocken Werk und gegenwärtigen Lebenserfahrungen allerdings ein tiefer Graben: «Mehr und mehr empfand ich seine (Calderóns) These, dass allein Gott über unser Leben entscheidet, als ›Gnadenterror‹. Mit unseren Erfahrungen hat diese Gewissheit nichts mehr zu tun. Wir *bilden uns ein* (Hervorh. IP), unser Leben selbst in der Hand zu haben.»² Folgerichtig endet das Stück weder in göttlicher Heilsgewissheit noch mit der Bestätigung des selbstbestimmten Individuums, sondern gleichsam in der Schweben. Sechs Personen, die den Weg von der Geburt zum Tod vollzogen haben, kehren auf die Bühne zurück und fordern den Autor Calderón: «Was war denn der Sinn / Calderón / Was war unser Wesen / Was ist das große Ziel / Ist unser Leben / Nichts als ein kleines SPIEL / Für dich gewesen?!?» Indes: der Autor – diejenige Bühnenfigur, die an die Stelle des Eichendorffschen göttlichen Meisters getreten ist – schweigt. Es gehe ihm wie Gott dem Schöpfer, meint der «Männerhimmel». Keiner wisse so gut wie er, dass auch sein Drama wie ein Atemhauch verwehe, so der «Weiberhimmel». Nachdem die sechs Personen gleichsam unerhört abgegangen sind, gehören die letzten Worte Calderón. Hürlimann lässt den «Autor» die spanischen Schlussverse sprechen, Mundo und Tod übersetzen: «Und da das ganze Leben / Nur Theater ist / Sei euch

IRENE PIEPER, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Literaturwissenschaft mit den Schwerpunkten Literaturdidaktik, literarisches Lernen und Lesesozialisation an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M.

und uns / Das Spiel vergeben.» Der «Autor» bleibt allein auf der Bühne zurück. Verweis auf das «Geheimnis» Gottes wie auf die Heilsgewissheit des Calderónschen Originals ist allein das Kloster, dessen Türme mit viertelstündigen Glockenschlägen das Stück strukturiert haben.³

2. Welttheater und Vorsehung

Die Ausführungen Hürlimanns zu seiner Bearbeitung des traditionsreichen Stoffes stehen im Zeichen des «Nicht Mehr» und verweisen auf jene modernen Entwicklungen, die den unproblematischen Anschluss an das Konzept der Heilsgeschichte versperren. Erfahrungswirklichkeit und die Vorstellung der Providentia Dei als einer «göttlichen Fügung in letztlich heilshafter Absicht»⁴ stehen in Spannung. Diese aufzulösen, indem die individuellen und geschichtlichen Krisen vernachlässigt, mithin entschärft würden, lässt Hürlimann nicht zu: die Fragen der Gegenwart müssten gestellt werden.

Der Vorsehungsglaube ist freilich von jeher nicht abstrakte Welterklärung, sondern auch der Erfahrung der Kontingenz geschuldet. Er ist «Ausdruck der sehr persönlichen Frömmigkeit der Gläubigen und ihrer Suche nach Schutz, Behütung und Rettung aus Not».⁵ Die Rede von der Vorsehung fasst das Handeln Gottes angesichts dieser Sehnsucht als aktiv-fürsorglich.⁶ Dietrich Ritschl hat darauf hingewiesen, dass die Entfaltung der Vorsehungslehre im Zeichen der theologischen Anstrengung um den dogmatischen Gesamtzusammenhang zwar zu den konstruktiven Leistungen im Feld der Theologie gehört, diese «spekulative Theologie» jedoch gleichsam «auf einem oberen Stockwerk» stattfinde und der «Bezug zu den Gläubigen ... schwer herzustellen» sei.⁷ Es sind daher insbesondere Zeiten geschichtlicher Katastrophen, die die Vorsehungslehre in die Krise geraten lassen. So gesehen ist das 20. Jahrhundert kein Einzelfall: die geschichtliche Erfahrung existentieller wie gesellschaftlicher Not scheint aus dem «oberen Stockwerk» heraus kaum erhellt werden zu können, zugleich ist die Sehnsucht nach Sinn besonders präsent. In dieser Situation greift besonders die Literatur immer wieder auf die Welttheatervorstellung zurück. In ihr ist jene Doppelperspektive, die Anspruch an die Vorsehungslehre ist, bildlich gefasst, mit Hilfe der Metapher kann die Auseinandersetzung und Suche um eine Welt-Anschauung artikuliert werden:⁸ Die Welt als Theater zu betrachten, heißt, die Menschen als Spieler auf einer Bühne zu verstehen. Von der «Loge im Welttheater» (Walter Benjamin) aus können sie beobachtet werden. Wer auch immer seinen Beobachtungen Ausdruck verleiht, ist jedoch zugleich Spieler. Insofern ist dem Modell eine Spannung zwischen Distanz und Involviertheit eigen.

Die Entfaltung der Welttheatervorstellung ist freilich ebenso vielfältig, wie es ihre jahrtausendealte Tradition nahelegt. Eine wesentliche Station

im Prozess der Figuration «Welttheater», von der die moderne Literatur, Geschichtsphilosophie und Theologie wieder und wieder Gebrauch machen, ist allerdings das Mittelalter: Jetzt wird die Verknüpfung der Theatermetaphorik, schon in der griechischen Philosophie verbreitet, mit dem Konzept der Heilsgeschichte vorgenommen und zu einem mehrstufigen Modell erweitert, das dann in der Barockzeit besonders populär wird.

3. Dimensionen der Welttheatervorstellung

Die mittelalterlichen Moralitäten und Mysterienspiele bringen den Raum der Welt ins Spiel. Wegbereitend für diese kultischen Spiele mit liturgischer Funktion ist Johannes von Salisburys *Policraticus*. In dessen drittem Kapitel *De mundana comedia vel tragedia* entwirft er ein Bild der Welt, in der die Menschen ein eher lächerliches Treiben veranstalten, das von Gott, Engeln und Tugendhelden beobachtet wird. Wenn am Lebensende die Masken fallen, zeigt sich das wahre Gesicht der Menschen. Über der Bühne erhebt sich das Universum, der Himmel ist Loge. «Aus der scena vitae», so formuliert es Ernst Robert Curtius, «ist damit ein theatrum mundi geworden.»⁹ Die mittelalterlichen Mysterien orientieren sich an den Stationen des heilsgeschichtlichen Dramas: Schöpfung, Fall, Inkarnation und Versöhnungswerk Christi, Auferstehung der Toten und Jüngstes Gericht. Mit Himmel und Erde werden Ewigkeit und Vergänglichkeit kontrastiert. Die Moralitäten hingegen stellen einen beispielhaften Lebenslauf ins Zentrum. Ein Spielleiter oder eine allegorische Figur übernimmt zu Beginn des Spiels die Rollenverteilung und überlässt es anschließend der «Menschheitsfigur», ihren Part gut zu erfüllen: ein «Leben», das im Stand der Unschuld beginnt und über Versündigung und Umkehr bis zum Ende mit Gericht und Gnade bei Gott führt. Calderón verknüpft in seinem Fronleichnamsspiel die beiden mittelalterlichen Formen und schließt damit sinnfällig an eine Tradition an, die genau dasjenige konkret benennt, was zumal neuzeitlich und modern häufig numinos erscheint: Die undurchschaubare Welt wird im überschaubaren Theater aufgehoben, der segnende Gott ist quasi domestiziert und der Gerichtsgedanke steht im Zeichen des Heils. Dies wird liturgisch bekräftigt.

Die rituelle Dimension weist auf die Bedeutung des Vollzugs: in der mittelalterlichen Moralität «erspielen» sich die Rollenträger ihr «Leben» mit gnädigem Ziel. Die Moderne hat hingegen düstere Konzentrationen auf die performative Dimension hervorgebracht. In Strindbergs Drama *Nach Damaskus* (1898; dt. 1912) sind die Spieler den übermächtigen Augen Gottes, die freilich nicht mehr ins Bild gesetzt werden, schutzlos ausgeliefert. Pirandello führt in seinem Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921; dt. 1924), auf das Hürlimanns Schlussteil anspielt, die völlige Ori-

entierungslosigkeit seiner ‹Geschöpfe› vor. ‹Welt› ist hier aufgelöst in die Suche der völlig vereinzelt Sechs nach ihrem Autor, ein übergeordneter Horizont fehlt. Insofern ist hier das Welttheater zu Ende gebracht: Welt-Anschauung ist einer umfassenden Zusammenhanglosigkeit gewichen, die allenfalls in der Negation auf ein Ganzes zurückweist.

Die Vorstellung der Welt als Theater legt den Gehalt der Welt-Anschauung noch nicht fest. Vielmehr ist sie geeignet, die Frage nach Sinn und Gestalt der Wirklichkeit zu bearbeiten. So gesehen, setzt sie Welt-Sicht aufs Spiel. In diesem Sichtungsprozess kommt die reflektierende Perspektive des beobachtenden Subjekts zum Tragen: dessen Autonomie kann allerdings aus der Binnenperspektive des weltbefangenen, verstrickten Menschen kritisch hinterfragt werden. Auch dies eine Spielart der barocken Formel ‹ludimus et ludimur› oder, christlich theologisch formuliert, der Spannung zwischen Providentia Dei und menschlicher Selbstbestimmung.

Drei Motive werden so erkennbar, die die Bedeutung der Metapher in den unterschiedlichen Diskursen begründen helfen:

Die mittelalterliche Konzeption des *theatrum mundi* inszeniert und zelebriert die letztgültige Heilszusage Gottes an die Welt, die gerade in Situationen der Bedrängnis auch heilsam empfunden werden kann, wird doch die qualvolle Existenz des Einzelnen transzendiert und der Schein des Bühnendaseins in die Wirklichkeit göttlichen Heils aufgehoben.

Darüber hinaus ermöglicht die reflektierende Perspektive auch die kritische Arbeit am überlieferten Wirklichkeitsverständnis. Das erkennende und handelnde Subjekt kann ins Zentrum dieses Prozesses treten: als Träger der Reflexion wie als *dramatis persona*.

Als dramatische Person aber kann der Mensch – genau gegenläufig – auch ohnmächtig verstrickt erscheinen, so dass seine ganze Hilflosigkeit dem eigenen Lebenszusammenhang gegenüber Ausdruck findet.

Die Ausarbeitungen der Welttheatervorstellung vermögen nun jeweils Auskunft zu geben über die Welt-Anschauung(en) einer Epoche. Interessanterweise lässt sich allerdings keine lineare Entwicklung etwa von einer Orientierung an der Transzendenz in der Vormoderne zur Betonung der Immanenz in Neuzeit und Moderne ausmachen. In der Barockzeit zumal bestehen beide Linien parallel: Während Calderón die transzendente Dimension betont und Gottes Sicht auf die Welt zur entscheidenden Dimension erhebt, legt Shakespeare umgekehrt den Schwerpunkt auf die Immanenz. Er betont die Undurchsichtigkeit des Spielorts Erdenbühne und überführt sie auch nicht notwendig in eine transzendente Ordnung. Der verbannte Duke in *As you like it* etwa erkennt sein eigenes Leiden als ein Stück in der Reihe der Tragödien der Welt: ‹... we are not all alone unhappy. / This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in› (II,7,136–139). Und Jacques antwortet mit einer

zur formelhaften Wendung gewordenen Zuspitzung: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages.» (II,7,139–143) Sieben Lebensalter habe das Leben eines Menschen, sie werden als Akte des Dramas im universalen Welttheater aufgefasst. Demgegenüber stellt Calderón eine Beziehung zwischen den heilsgeschichtlichen Weltenaltern und der Dramenstruktur her. Implizit allerdings sind auch die Shakespeareschen Schauspieler eingebunden in das universal-theologische Weltbild des Elisabethanischen Zeitalters, ohne das die Dramen des Engländers nicht denkbar sind. Es genügt, so hat Barner gezeigt, schon «eine leichte Akzentverschiebung, um hinter der «anthropologischen» Deutung die «theome» aufscheinen zu lassen, und vice versa.»¹⁰

4. Modernes Welttheater: zwischen Affirmation und Irritation

Auch in der Moderne, die bekanntermaßen ihre Probleme mit der Metaphysik wie der Vorstellung einer göttlichen Heilsordnung hat, impliziert das Welttheater Horizonte: Das Aufrufen der Vorstellung evoziert zugleich den göttlich garantierten Himmel. Hans Urs von Balthasar entfaltet das Modell explizit im Sinne einer *Theodramatik* (1973): Die existentielle Dramatik des Menschen bezieht sich auf sein Verhältnis zu Gott, dessen Offenbarung Heilsdrama ist.

Undogmatisch und kritisch nimmt hingegen die Literatur erhebliche Umbesetzungen vor. Am radikalsten wird wohl in Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1920/21) und in Else Lasker-Schülers Exildrama *Ich und Ich* (entstanden 1940/41), im Horizont der Weltkriege entstanden, die Vorstellung eines Weltganzen im heilvollen Zusammenhang zerbrochen. Bei Lasker-Schüler etwa sitzen in der Loge die Könige Saul, David und Salomo, versteinert und bewegungslos, und sind so stumme Zeugen einer Theaterprobe. Lasker-Schüler collagiert die unterschiedlichsten Theatertraditionen wie ein Feuerwerk. Hugo von Hofmannsthals Festspiel *Das Salzburger Große Welttheater*, der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtet und von Max Reinhardt inszeniert, dürfte sie inspiriert haben. Monumental in der Anlage und im Jerusalemer «Höllengrund» vor der imposanten Kulisse des Davidsturms verortet, lässt das Stück zunächst Faust und Mephisto über den Gang der Welt und die Ferne Gottes disputieren, ehe es das apokalyptische Szenario eines Untergangs der Nationalsozialisten in Lavamassen zur Aufführung bringt. Die «Dichterin», die hier dramatische Person ist und auf deren «Herzenbühne» sich ihren Angaben zufolge das Szenario ereignet hat, zerbricht gleichsam an der Last ihrer geschichtlichen Existenz. Sie habe das Weltenrätsel nicht gelöst, wirft ihr der Kritiker im letzten Akt vor, und sie ermüdet und stirbt. Aus dem *theatrum mundi* ist eine heil-lose Welt

geworden. Auch das Nachspiel kann kaum recht befriedend empfunden werden, obschon es die Vision einer Erlösung erzählt. Ambivalent bis zum Setzen der Anführungszeichen schließt es mit dem Gesang der «Dichterin» hinter dem Vorhang «Ich freu mich so, ich freu mich so: Gott ist <da>!!»

Die ästhetische Bearbeitung des Motivs, überaus bedrängend zumal in den beiden genannten Dramen, ist freilich der «Lösung» der Theodizee-Problematik nicht verpflichtet, sondern hat ihren spezifischen Wert wohl gerade darin, sich der Aufhebung extremen Leidens in die Explikation zu verweigern und die äußerste Beunruhigung angesichts der katastrophalen Kriegserfahrung gegenwärtig zu halten. Die Spielbarkeit der Dramen Kraus' und Lasker-Schülers ist oft angezweifelt worden, und dieser Zweifel ist wohl nicht nur den bühnentechnischen Problemen geschuldet, sondern auch der Radikalität, mit der sie Sinn verweigern.

Die Umsetzung der Welttheatervorstellung in Festspielen setzt einen ganz anderen Akzent: wenn in Mittelalter und Barock die liturgische Dimension von zentraler Bedeutung ist, so stehen die modernen Festspiele in Salzburg ganz im Zeichen des Rituals. Hugo von Hofmannsthal betont den gemeinschaftsstiftenden Erlebnischarakter des Gesamtkunstwerks und knüpft an das Welttheater Calderóns im Sinne des kulturellen Erbes – nicht im Sinne einer Glaubenswahrheit – an.

5. *Die Welt ein Theater, das Theater die Welt: noch einmal Einsiedeln*

Hürlimanns Anspruch war es, die Fragen unserer Zeit auf dem Schauplatz des Welttheaters zu stellen. Er habe ganz gezielt das Leben auf dem Klosterplatz seines Heimatortes beobachtet. Der Ort spiegele geradezu das menschliche Leben. Über 500 Laienspieler aus Einsiedeln und Umgebung waren schließlich an dem Spiel beteiligt, und Hürlimann nutzte die vielen Stimmen, um seine – wie ihre – Anfrage laut werden zu lassen: 250 Darsteller würden ihr «Warum?» gegen die Klosterfassade schreien.¹¹ Eindrucksvoll repräsentiert die Kulisse, was der barocke Bühnenwagen noch konkret ins Bild setzte: über allem der Hinweis auf die göttliche Heilsordnung der Welt. Die Antwort bleibt aus, das Verhältnis des Einzelnen zu dieser Ordnung offen. Fallen menschliche Existenz und die Vorstellung einer solchen Ordnung also vollständig auseinander? Die Konzentration auf das Bühnengeschehen ist augenfällig, die souveräne Verbindung beider Pole aus dem «oberen Stockwerk» heraus nimmt Hürlimann nicht vor. In der Mitte des Stücks – «Die vierte Viertelstunde: In der Pestzeit» – bemüht sich der «Autor», von den Einsiedler Mönchen die Spielgenehmigung für *El gran teatro del mundo* zu erlangen. Nein, erwidert er dem Abt, das «Gesetz der Gnade» sei gestrichen. An seine Stelle tritt mitten im Stück das Kreuz. Die Szene endet mit einem Klagelied Jesu in der Sprache der Einsiedler:

«Vatter, Vatter / Muss das sy?» (54) Auch diese Frage bleibt in der Schwebe. Und die Turmuhr schlägt ein weiteres Viertel.

ANMERKUNGEN

¹ Thomas Hürlimann, Wohnen im Material IV, in: ders., Das Einsiedler Welttheater. Nach Calderón de la Barca. Zürich 2000. 96.

² Welttheater Einsiedeln. Thomas Hürlimann, Arbeitsnotiz. Nachzulesen auf der Homepage Welttheater Einsiedeln: www.welttheater.ch/lowend/html/body_me-tx4.html (nicht in oben genannter Publikation enthalten).

³ Vgl. Hürlimann, Arbeitsnotiz zum Einsiedler Welttheater V, VII. In: ders., Das Einsiedler Welttheater. 88f.

⁴ Reinhold Bernhardt, Art. Vorsehung; in: Evangelisches Kirchenlexikon Bd. 4, Neufassung; Göttingen 1994. 1208-1211. 1208. Vgl. ders., Was heißt «Handeln Gottes»? Eine Rekonstruktion der Lehre von der Vorsehung. Gütersloh 1999.

⁵ Dietrich Ritschl, Sinn und Grenzen der theologischen Kategorie der Vorsehung. In: Dialektische Theologie Jg. 10, Nr. 2, 1994. 117-133. 118.

⁶ Vgl. Bernhardt, Vorsehung, 1208.

⁷ Ritschl, 122.

⁸ Vgl. zum Ganzen: Irene Pieper, Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Berlin 2000 (Schriften zur Literaturwissenschaft 13). Ich beziehe mich im folgenden auf diese Arbeit.

⁹ Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1969. 150.

¹⁰ Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970. 93.

¹¹ So der Autor in einem Interview des *Brückenbauer* (ebd. Nr. 23, 6.6.2000).