

VOLKER KAPP · KIEL

MASKE, KIRCHE UND THEATER

Das Verhältnis von Kirche und Theater ist durch die Paradoxie geprägt, dass unser Kulturkreis von Griechenland die Begeisterung für das Theater, von Rom aber die Ächtung der Schauspieler übernommen hat.¹ Das Fiktive des Dramas wurde seit dem frühen Christentum als bloße Abkehr von der Wahrheit des Wirklichen, die Maske des Schauspielers als reine Lüge interpretiert. Daraus ergab sich seit den Kirchenvätern ein Konfliktpotential, das erst gegenwärtig einer weitreichenden Öffnung zum Theater gewichen ist. Papst Johannes Paul II. hat 1980 im Münchner Herkulesaal eine völlig neue Beziehung zwischen Kirche und moderner Kultur beschworen.² Dafür herrscht nun unter den mit Theater Beschäftigten eine erstaunliche Blindheit für die Rahmenbedingungen, unter denen nicht nur das geistliche, sondern auch das profane Theater seine Blüte erreichte, so dass es geboten erscheint, nun umgekehrt die Theaterleute auf die Nachteile hinzuweisen, die aus dem Beiseiteschieben dieser religiösen Dimension resultieren.

Die historischen Wurzeln von Europa werden heute nicht nur in Politik und Wirtschaft ignoriert. Obwohl unsere Theaterpraxis, wenn ich richtig unterrichtet bin, in den vom Islam geprägten Kulturen Ihresgleichen sucht, werden in unserer nachchristlichen Epoche die wichtigen Impulse verkannt, die das Theater dem Christentum verdankt. Viele der als innovativ gehandelten neueren Inszenierungen machen durch die völlige Umarbeitung von Theaterstücken und Opern das Fehlen dieses historisch gewachsenen Hintergrunds schmerzlich bewusst. Solche Eingriffe werden unter der Losung des Regietheaters verkauft und manchmal damit gerechtfertigt, dass man die Werke dem heutigen Zuschauer näher bringen müsse, doch ergibt sich eine Verarmung, wenn die Alterität der Dramenliteratur kurzerhand dem heute Gängigen gleichgeschaltet wird.

Der Philosoph Kurt Hübner spricht in einer noch unveröffentlichten Studie von »Inkulturation« der griechisch-römischen Theaterkultur ins Christentum, da die Tragödie durch die Übernahme antiker Muster ins

VOLKER KAPP, geb. 1940, 1992-2005 Professor für Romanische Philologie an der Universität Kiel.

Christentum zu ihrer Blüte gelangte. Diese »Inkulturation« besagt keineswegs, dass unsere Dramenliteratur für die Kirche reklamiert werden kann, sondern dass diese aus christlichem Untergrund entstanden und ohne ihn kaum zu verstehen ist. Wenn Wagners Oper *Parsifal* mit Berufung auf Schopenhauer buddhistisch gedeutet wird, konstatiert Hübner eine Verkennerung der Intention des Komponisten,³ der in seiner Schrift *Religion und Kunst* in Hinblick auf diese Oper ausdrücklich den Unterschied zwischen Buddhismus und Christentum herausstellt. Zwar geht die literarische Bedeutung über das vom Autor bewusst Gewollte hinaus, doch setzt das Werk als solches der Freiheit des Interpreten Grenzen. Die postmoderne Infragestellung der Autorität des Textes mag durch neue Theaterformen angeregt sein, gegen die nichts einzuwenden ist, ihre Vorstellung von Literatur und das mit ihr verbundene Menschenbild leiten jedoch ein neues Kapitel des Verhältnisses von Kirche und Theater ein, bei dem es weniger um die Verteidigung kirchlicher Bastionen als um die künftige Entwicklung unserer Theaterkultur geht.

Ein Blick auf die europäische Tradition religiösen Theaters hilft die Situation im 20. und 21. Jahrhundert zu verstehen. Bis in die Renaissance hat sich die Kirche, den theaterfeindlichen Theologen zum Trotz, immer wieder mit dem Theater zu arrangieren gewusst. Mit der Reformation und der Gegenreformation setzt dann eine neue Welle der Feindschaft ein, die bis tief ins 20. Jahrhundert anhält. Frankreich bildet dafür einen exemplarischen Fall. Das französische, profane Theater hat sich im 17. Jahrhundert in einem komplexen Vorgang der Aneignung und Abwehr von Modellen aus Italien bzw. Spanien entwickelt. Seit die deutschen Romantiker das spanische Barocktheater, vor allem Calderón de la Barca, durch Übersetzungen in unser literarisches Leben eingebracht haben, liegt für viele der Gedanke nahe, dass zumindest in Spanien eine ideale Synthese von Kirche und Theater gelungen ist, was die neuere Forschung kritisch hinterfragt.⁴ Pierre Corneille, der bei den Jesuiten zur Schule ging, versuchte vergeblich das geistliche Schauspiel von Rom auf die französische Bühne zu holen und arrangierte sich schließlich mit dem Postulat einer radikalen Trennung von religiösem Ernst und profaner Unterhaltung. Die Jesuiten haben im 17. und 18. Jahrhundert in ihren Kollegien Theater auf hohem Niveau gepflegt, waren aber seinetwegen großen Anfeindungen, besonders in Frankreich, ausgesetzt. Um diese Tatsachen historisch richtig einzuordnen, sei darauf hingewiesen, dass es auch in Gegenden von Deutschland, in denen sich die Reformation durchgesetzt hat, ein solches Schultheater gab, obwohl die Reformatoren ebenfalls theaterfeindlich gesinnt waren. Es wäre aber eine Täuschung zu glauben, dass in Rom Theatervergnügen gefördert, anderswo hingegen verboten wurden. Das Oratorium, das hierzulande mit den protestantischen Oratorien des 18. Jahrhunderts assoziiert wird, obwohl sich

dessen Begriff von den Oratorianern herleitet, wurde in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Rom als Widerpart zum profanen Theater und zur Ausgelassenheit des Karnevals erfunden.⁵ Die theatralische Dimension des Oratoriums haben neuerdings John Neumeier mit seinen Balletten zu Bachs *Matthäuspassion* oder *Weihnachtsoratorium* an der Hamburgischen Staatsoper bzw. Christof Nel und René Jacobs mit der szenischen Aufführung von Händels *Belshazzar* an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin ins Bewusstsein gerufen. Die neuere Wandlung des Theaterverständnisses lässt somit hinter den Fronten im 17. und 18. Jahrhundert tiefere Gemeinsamkeiten zutage treten, deren Analyse die Auseinandersetzung von Kirche und Theater in neuem Licht erscheinen lässt.

Statt sich mit Zensurmaßnahmen zu begnügen, haben die Kirchenleute um Alternativen zum abgelehnten Theatermodell gerungen. Der Rhetoriklehrer in Rom Tarquinio Galluzzi SJ. deutete die *Poetik* des Aristoteles in eine Dramaturgie für Märtyrerdramen um⁶ und rechtfertigte so nicht nur die Schauspiele seines Ordens, sondern auch die geistliche Oper. Mit der Oper *Sant' Alessio* von Stefano Landi nach einem Libretto von Giulio Rospigliosi wurde 1632 das Theater der Barberini unter starker Beteiligung der beim damaligen Papst Urban VIII. beschäftigten Musiker glanzvoll eröffnet. Dieser Papst, der ebenso wie Rospigliosi ein Schüler der Jesuiten war, wird von der Fachwelt als großer Dichter anerkannt, dessen lateinische und italienische Gedichte sich einem religiösen Impuls verdanken. Die geistlichen Opern kennzeichnen das Pontifikat Urbans VIII, der durch seine Entdeckung von Lorenzo Bernini als Architekt und Bildhauer den römischen Hochbarock ermöglichte. Rospigliosi hat noch weitere neun Opernlibretti geschrieben, bevor er 1667 zum Papst, Clemens IX., gewählt wurde. Etwa 20 Jahre nach dessen Tod hat Innozenz XII. 1688 Opernaufführungen im Kirchenstaat grundsätzlich verboten.

Die geistliche Oper und die Märtyrerdramen des 17. Jahrhunderts wurden zwar erst in jüngster Zeit aufgewertet, doch brachte die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eine nostalgische Neubelebung der mittelalterlichen geistlichen Schauspiele, Mysterienspiele und Heiligenlegenden. Man erinnerte sich der geistlichen Bruderschaften, deren Mitglieder das Theaterspiel als religiöse Aufgabe betrieben haben, und führte neue, eigens für diesen Zweck verfasste Texte vorwiegend innerhalb des kirchlichen Vereinswesens auf. Der Verleger Karl Bartholomäus Glock knüpfte 1945 an solche Bestrebungen mit seiner Reihe *Nürnberger Spiele* (Texte für Bühne und fürs Laienspiel) an. Die christlich orientierte deutsche Dramaturgie, die in der Theaterlandschaft der Nachkriegszeit ihren Platz hatte, in der Literaturszene aber marginal blieb,⁷ inszenierte Paul Claudel dementsprechend, was vermutlich die heutige Aggressivität deutscher Theaterkritiker gegen die selten gewordenen Claudel-Inszenierungen erklärt, die inzwischen völlig anders

gestaltet sind. In seinem Essay «Die Darstellung des Heiligen auf der Bühne» erwähnt August Everding, damals Intendant der Münchener Kammerspiele, das geistliche Spiel der Laienspielbewegung⁸ und gibt zu bedenken, dass im Theater «der Unheilige zunächst viel dramatischer und attraktiver [erscheint]. Teufel und Bösewichter spielen sich leichter».⁹ Das sei nicht bestritten, doch ist die Dramaturgie von Olivier Messiaens Oper *Der Heilige Franz von Assisi* in dieses Koordinatensystem kaum einzuordnen. Man muss ein solches Hauptwerk des neueren Musiktheaters vielmehr mit dem Ausspruch von Joseph Ratzinger konfrontieren: «Langsam beginnen wir wieder neu zu ahnen, was es heißt, daß die Erlösung der Welt, die Überwindung der Macht, das Leiden eines Erhängten ist, daß gerade dort, wo die Macht am Leiden endet, das Heil der Menschen aufgeht».¹⁰ Die neuere und neueste Dramaturgie entdeckt das Heilige dort, wo der Erlöser am Kreuz als Verbrecher umkam.

Die christliche Offenbarungsreligion besitzt eine theatralische Dimension, die zwar keine Rezepte für die Dramaturgie und die Inszenierung von Dramen bereithält, aber doch einen Sinnhorizont für das Theater auf tut, den es zu bedenken gilt. Die dritte Auflage des *Lexikons für Theologie und Kirche* überschüttet den Benutzer mit einer Fülle von Artikeln zu literarischen Themen, denn die Theologen haben sich wahrscheinlich noch nie so ausgiebig mit neuerer Literatur beschäftigt wie heute. Der Artikel «Theater» von Erika Fischer-Lichte lenkt jedoch die Aufmerksamkeit lediglich auf die leidigen Fragen der Kirchendisziplin und klammert die Hauptsache, nämlich die theologische Erörterung des Erlösungsdramas, aus, das Hans Urs von Balthasar, den Fischer-Lichte ignoriert, genial deutet, wobei er das problematische Verhältnis der Kirche zum Theater nur knapp anreißt.¹¹

Obwohl die Forschungsliteratur zu Balthasar inzwischen stattlich ist,¹² bleibt seine Auseinandersetzung mit Literatur innerhalb der universitären Theologie eine Ausnahme. Karl Barth schrieb ihm 1953 beim Erscheinen seiner Monographie über Reinhold Schneider: «Sie sind erstaunlich! Nur damit es keine Überraschungen gibt, mache ich Sie darauf aufmerksam, dass ich, wenn ich je in den Himmel kommen sollte [...] eine Konferenz aller derjenigen einberufen [...] werde, die Sie in diesem Leben – ein Hürden springer sondergleichen – zum Gegenstand Ihrer Erforschungen und Darstellungen gemacht haben.»¹³

Nachdem dreißig Jahre später Balthasars *Theodramatik* (1973–1983, 5 Bde.) vorliegt, die den Mittelteil seiner theologischen Trilogie bildet, wäre eine solche Tagung im Jenseits nur noch als Mammutkongress durchzuführen. Die *Theodramatik* beginnt mit einem 600seitigen Band *Prolegomena*, die seine theologischen Kategorien anhand der Welt des Theaters mit einem so weiten Spektrum an Dramen und Theatertheoretikern entwickeln, dass die Theater- und Literaturwissenschaftler vor Neid erblassen könnten.

Balthasars Zielsetzung ist eigentlich erstaunlich einleuchtend, «die innere Dramatik der Offenbarung zu bedenken» (*TD I*, 112). Seit der Scholastik hat die Theologie diese Dramatik zugunsten einer subtilen Beschreibung von Eigenschaften und Zuständen vernachlässigt, was zu einer Überbewertung des Dogmatischen geführt hat, die, so können wir ergänzen, in letzter Konsequenz ein Verbot religiöser Belehrung durch das Theater nahelegte, da der Schauspieler in eine gefährliche Nähe zum Prediger rückte. Balthasar lässt das Moralisieren beiseite und lenkt den Blick «auf die Selbstausslegung der Offenbarung Gottes», die «dem Menschen eine totale Orientierung über Gottes führendes und des Menschen antwortendes Handeln vermitteln will» (*TD II*, 1, 111). Für das Theater folgt aus diesem Ansatz, dass die Tragödie «an Stellen ihres höchsten Gelingens [...] eine seltsame Durchsichtigkeit auf die Kreuzestragödie erhalten»¹⁴ kann, während umgekehrt die Theologie mit dem Instrumentarium der Dramaturgie und den Erfahrungen der Dramenliteratur lernen kann, den «immanent dramatische[n] Charakter Jesu als der Hauptperson im christlich verstandenen Theodrama» (*TD II*, 2, 16) adäquater zu erfassen, ohne im Analogen zwischen Gott und Mensch die Unvergleichlichkeit des freien göttlichen Liebeshandelns zu übersehen. Balthasar unterscheidet klar zwischen der «Möglichkeit, christliches Theater» zu rechtfertigen, und der «innere[n] Dramatik der Offenbarung» (*TD I*, 112), denn er will den inneren Zusammenhang «zwischen Gotteshandeln und Weltspiel» (*TD I*, 19) bedenken, der auch die Scheinwelt auf der Theaterbühne zu tiefst affiziert. Es ist für das Theater nicht unerheblich, welche Anthropologie den Sinnhorizont des dramatischen Geschehens determiniert, und ob Gott mit dem Menschen leidet. Die theologischen Erörterungen über den Schmerz Gottes, die Balthasar in diesem Zusammenhang ausbreitet,¹⁵ werden womöglich die Theaterleute wenig interessieren, doch nehmen sie Hegels Philosophie¹⁶ ins Visier, die Hans Robert Jauss und seine Schüler laufend als Grundlage ihrer Literatur- und Dramendeutung beschwören. Man müsste sich ausgiebiger mit den philosophischen und theologischen Prämissen unserer Literaturwissenschaft auseinandersetzen, deren wissenschaftliches Rüstzeug nie hinterfragte Konzepte bilden, wie wenn deren Diskussion ein Angriff gegen die Wissenschaftlichkeit der Literaturwissenschaft wäre.

Laut Balthasar geht der von Hegel beschrittene Weg letztlich auf eine Wendung innerhalb der griechischen Kultur zurück, bei der die Philosophie mit ihrer Mythenkritik das Theater und die Dichtung aus dem Gemeinwesen verdrängen wollte. Die Theologen haben dieses Programm gern im Namen eines Dichtungskonzeptes aufgegriffen, das an der Hymnik orientiert war und in den Psalmen ihr biblisches Vorbild sah, das für Theater keinen Platz ließ. Es bedurfte wahrscheinlich der tiefen Entfremdung zwischen Glauben und Denken, bis Balthasar am Ende des 20. Jahrhunderts

die fatalen Folgen dieser Marginalisierung des Theaters durchschauen und hinterfragen konnte. Er erkennt in der griechischen Tragödie eine wertvolle Komponente für das Verstehen des Erlösungsdramas: «Der absolute Ernst der großen [griechischen] Tragödie geht, mitsamt ihrem Herrlichkeitsverständnis, unmittelbar ein und auf in das Drama Christ [...] die griechische Tragödie, und nicht die griechische Philosophie, mit der die Christen vor allem dialogisiert haben, bildet die große, gültige Chiffre des Menschheitsereignisses Christus [...]»¹⁷ Diese Huldigung an die griechische Tragödie und die sie ermöglichende Literatur erinnert an die eingangs erwähnte Grundlage unserer Kultur, die Literaturwissenschaftler wie Theaterleute derzeit vergessen.

Die von Everding angesprochene Alternative zwischen dem Faszinierenden des Bösen und dem Langweiligen des Heiligen wirkt marginal angesichts des Erlösungsdramas, in dem Gott sich in seiner Sorge um den Menschen offenbart, die auf der Bühne nicht einfach als uninteressant beiseitegeschoben oder als undramatisch abgetan werden kann. Die Überordnung des Theaters über die Philosophie und ihre Folgen für Literatur, Anthropologie und Ethik weichen somit die alten Fronten zwischen Kirche und Theater durch eine Konzeption des Dramatischen auf, die dazu einlädt, das heutige Theater darauf zu befragen, was es vom «Theodrama» in die fiktive Welt auf der Bühne übersetzt. Wo es um den Menschen geht, kann es dem Theater ebenso wenig wie der Kirche gleichgültig sein, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Zielsetzungen im Drama agiert wird. Es heißt nicht die Spielfläche des Theaters mit dem kultischen Raum der Kirche verwechseln, wenn man davor warnt, die alte kirchliche Ablehnung des Theaters unter umgekehrten Vorzeichen zu reproduzieren und die religiöse Sorge um den Menschen nunmehr endgültig aus dem Theaterraum zu verbannen.

Da die Darstellung des Heiligen auf der Bühne heute problematischer denn je ist, verwandelte der Dichter Herbert Meier die Heilige Elisabeth in eine Frau der heutigen industriellen Oberschicht, bei der ihre selbst gewählte Armut und Großzügigkeit schlimme Aggressionen weckt. Analoge Aggressionen fanden sich in der Presse. Als das Stück *Elisabeth. Der Freikauf*¹⁸ im September 2007 im Theater Meiningen uraufgeführt wurde, verhöhnten die Kritiker den Autor mit einer Umwandlung des Titels *Freikauf* in «Fehlkauf». Schauspieler berichteten dann aber dem Dramatiker, dass sie auf der Straße von Zuschauern der gut besuchten und bejubelten Vorstellungen mehrfach angesprochen wurden, die sie mit der Aussage verblüfften, dass auf der Bühne ihre eigene Geschichte gespielt worden sei. Diese Geschichten konnte wiederum der Dramatiker nicht kennen, doch scheint mir diese Anekdote vorzüglich zu erhellen, was man unter der Wahrheit der Dichtung zu verstehen hat. Die Maske bleibt auch dann noch ein Symbol des

Schauspielers, wenn er bloß geschminkt oder lediglich die Verkörperung einer Rolle ist. Unter dieser Maske werden die existentiellen Nöte des Menschen auf der Bühne verhandelt, dessen Heil wiederum die Selbstoffenbarung des dreieinigen Gottes in Christus zum Ziel hat. Das Theater überschreitet seine Grenzen, wenn es in Konkurrenz zur Kirche dem Zuschauer Heil verkünden will, es vergibt sich aber ebenso viel, wenn es das Religiöse grundsätzlich aus der Sorge um den Menschen ausklammert, so dass die Maske zur Fratze verkommt, die bloß unsere Schwächen aufdeckt, anstatt sich um deren Bewältigung zu bemühen.

Man mag als gläubiger Mensch unter dem heutigen Theaterpublikum ein Fremdkörper oder ein Relikt aus einer anderen Zeit sein, doch darf man immerhin fragen, ob die systematische Neulektüre unserer Dramentradition unter Ausschluss jeglichen Bezugs zur Sphäre des Numinosen wirklich eine Bereicherung bedeutet. Die Regisseure rechnen sich zwar die Buhrufe bei Premieren als Verdienst an, denn sie haben damit das Publikum, angeblich heilsam, provoziert. Man wird auch über die Theaterkritiken in unseren Medien geteilter Meinung sein können, man darf aber deren Angriffe gegen Regisseure gleichwohl als Artikulation eines Missbehagens verstehen, dessen Ursachen wohl nicht bloß aus der Luft gegriffen sind.

Es gibt immerhin auch Theaterleute, die gegen den vorherrschenden Trend rebellieren. Der Regisseur Stefan Bachmann, der sich selbst nicht als einer Kirche zugehörig beschreibt, bringt Paul Claudel oder Calderón auf die Bühne, weil er aus einem zu eng gewordenen Raum ausbrechen möchte, obwohl dann ein Großteil der Medien über ihn herfällt. Der Leiter eines Pariser Privattheaters, Jean-Luc Jeener, Regisseur und Dramatiker, hat in einem Buch die Leitideen seines christlichen Theaterverständnisses fixiert, das sein Théâtre du Nord-Ouest als Alternative zum heutigen atheistischen Theaterkonzept umsetzt. Jeener, der als Laie ein Studium der katholischen Theologie abgeschlossen hat, aber offenbar Balthasars *Theodramatik* nicht kennt, wehrt sich gegen kirchliche Ablehnung von Theater ebenso wie gegen fromme, aber künstlerisch unzureichende Theaterkonzepte, die den Menschen auf der Bühne nicht so zeigen, wie er ist, sondern so wie er sein sollte.¹⁹ Auch wenn diese eben genannte Forderung als sog. Regel des Schicklichen (*decorum*) weite Bereiche der Dramenproduktion prägte, verwirft er sie als Entschuldigung für religiösen Kitsch, der das menschliche Fehlverhalten oder gar den Atheismus ausblendet. Man kann mit ihm darüber streiten, ob das sog. Theater des Absurden den Menschen entwürdigt, will aber wie er auf der Bühne entscheidende Fragen menschlicher Existenz so verhandelt sehen, dass der Zuschauer einem Erkenntnisprozess zugeführt wird, in dem er Folgerungen für sein persönliches Selbstverständnis ziehen kann.

Die Maske des Schauspielers verbirgt nicht bloß eine Wirklichkeit, sie symbolisiert ebenso eine sich zeigende, aber nicht auf rationale Prinzipien

zurückführbare und damit dem Menschen nicht voll verfügbare Realität. Im Gegensatz von griechischen Tragikern und Philosophen geht es letztlich um die Frage, ob die Transposition von mythischem in rationales Denken, wie sie bei Platon einsetzt und bei Hegel ihren Höhepunkt erreicht, in Atheismus umschlagen muss. Philosophie ist zwar nicht, so zeigt Kurt Hübners *Die Wahrheit des Mythos* (2011), mit Mythenkritik gleichzusetzen, doch wurde die fiktive Welt auf der Bühne unter den Prämissen der philosophischen Mythenkritik den Theologen zum Ärgernis, die im Mythischen lediglich die Übersetzung des Religiösen in den Unernst des rein Erfundenen wahrzunehmen vermochten. Die vom Spiel auf der Bühne ausgehende Faszination macht Grundfragen des Menschen sichtbar bzw. veranschaulicht, wie Zentrales durch das Raster des Moralisieren der Prediger und des Spekulierens der Dogmatiker fällt. Wenn die christlichen Theologen in ihrem Sprechen über Christus und über die Dreifaltigkeit das dramatische Element der Erlösung durch den liebenden Gott zugunsten immer kühnerer Distinktionen von Glaubensartikeln hintanstellen, verlegen sie den lebendigen Gott aus der Ebene des Handelns in die des reinen Vorhandenseins und übersehen damit die Chance, das aus der tiefen Auseinandersetzung mit menschlicher Größe wie Grenze resultierende Erfahrungspotential des Theaters für ihr Sprechen über den unbegreiflich liebenden, dreieinigen Gott zu nutzen. Wenn aber die Theaterleute umgekehrt das menschliche Erfahrungspotential der Dramenliteratur gegen diesen weiten Horizont verschließen, dann haben sie sich zwar der lästigen Konkurrenz der Kirche entledigt, dies aber mit dem Preis einer großen Verarmung erkaufft.²⁰

ANMERKUNGEN

¹ La Bruyère sagt dies treffend in: *Les Caractères*, XII, 15

² Vgl. Jean EHRET, *Art de Dieu Art des Hommes. L'Esthétique théologique face au Pluriel du Beau et au Singulier de l'Art*, Lille 2005, S. 118f.

³ Vgl. *Parsifal – christlich oder buddhistisch? Ein Briefwechsel* [mit Dieter BORCHMEYER], *Wagner-spectrum* 4 (2008), S. 209–222.

⁴ Vgl. Claire—Marie JESKE, «*Letras profanas*» und «*letras divinas*» im *Widerstreit: die Debatte um die moralische Zulässigkeit des Theaters im spanischen Barock*, Frankfurt 2006.

⁵ Vgl. Christoph SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung*, Turnhout 2003.

⁶ Tarquinio GALLUZZI, *Rinovazione della tragedia antica*, Rom 1633. Vgl. VERF., *Das Barberini-Theater und die Bedeutung der römischen Kultur unter Urban VIII. – Versuch einer historischen Einordnung des Schaffens von Giulio Rospigliosi*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 26 (1985), S. 74–100.

⁷ Vgl. Wolf Gerhard SCHMIDT, *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*, Stuttgart–Weimar 2009.

⁸ «Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen dem geistlichen Spiel neue Impulse durch die Laienspielbewegung zugute: in Frankreich vor allem Henri Ghéon mit seiner großen Dramensammlung, in Deutschland die Haaß-Berkow-Gruppe (unter anderen Weismantel, Heinrich, Lippl, Schreyvogel, Henz und Mell)» (August EVERDING, *Die Darstellung des heiligen auf der Bühne*, Helmut KUHN u.a. (Hg.), *Interpretationen der Welt. Festschrift für Romano Guardini*, Würzburg 1965, S. 394.

⁹ *Ebd.*, S. 393.

¹⁰ Joseph Kardinal RATZINGER, *Kirche, Ökumene und Politik. Neue Versuche zur Ekklesiologie*, Einsiedeln 1987, S. 157. Vgl. dazu Béatrice JAKOBS, *Le salut de l'homme surgit justement là où finit le pouvoir dans la souffrance. Le drame musical religieux au XX^e siècle*, in: Alain DIERKENS u.a. (Hg.), *La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècles)*, Bruxelles 2007, S. 147-159.

¹¹ Ich zitiere die *Theodramatik* mit der üblichen Abkürzung TD mit Angabe von Band und Seite, hier TD I, 81-85. Vgl. VERF., *Der Konflikt zwischen Kirche und Theater und die Bedeutung von Balthasars Konzept einer Theodramatik*, in: Volker KAPP u. a. (Hg.), *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar*, Berlin 2000, S. 71-98.

¹² Vgl. u.a. Karl LEHMANN – Walter KASPER (Hg.), *Hans Urs von Balthasar – Gestalt und Werk*, Köln 1989, Magnus STRIET – Jan-Heiner TÜCK (Hg.), *Die Kunst Gottes verstehen. Hans Urs von Balthasars theologische Provokationen*, Freiburg 2005, Thomas KRENSKI, *Hans Urs von Balthasars Literaturtheologie*, Hamburg 2007, Peter HENRICI, *Hans Urs von Balthasar. Aspekte seiner Sendung*, Freiburg 2008.

¹³ Manfred LOCHBRUNNER, *Hans Urs von Balthasar und seine Theologenkollegen. Sechs Beziehungsgeschichten*, Würzburg 2009, S. 326.

¹⁴ Hans Urs von BALTHASAR, *Die Tragödie und der christliche Glaube*, in: DERS., *Spiritus creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln 1967, S., 359.

¹⁵ TD IV, 191-222.

¹⁶ TD I, 50-64, TD IV, 202-204 u. ö.

¹⁷ Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik. 3/1 Im Raum der Metaphysik*, Einsiedeln, 1965, S. 94.

¹⁸ Freiburg 2007; vgl. dazu Jan-Heiner TÜCK, *Einbruch der Barmherzigkeit. Herbert Meiers Theaterstück «Elisabeth – Der Freikauf»*, in: *Communio* 36 (2007), S. 549f.

¹⁹ Er wehrt sich gegen ein 'apologetisches' Theater: «Il faudrait donc ne plus montrer l'homme tel qu'il est mais tel qu'il devrait être. On chercherait à peindre l'homme dans ses vertus, cachant ses vices pour le donner en exemple aux chrétiens. C'est-à-dire, plus exactement non plus faire du théâtre, mais de l'éducation religieuse » (Jean-Luc JEENER, *Pour un théâtre chrétien. Préface d'Étienne de Montéty*, Paris 1997, S. 80).

²⁰ Diese Ausführungen gehen auf einen Vortrag am Kathedralforum der Katholischen Akademie des Bistums Dresden-Meißen in Zusammenarbeit mit der Semperoper zurück, dessen einleitender Teil erschien in: Ilse-dore REINSBERG (Hg.), *Beständigkeit durch Wandel. Über-Regionale Ermunterungen aus der Semperoper Intendanz Gerd Uecker 2003-2020*, Dresden 2010, S. 198-201.