

## DAS PRINZIP THEATRALITÄT BEI HANS URS VON BALTHASAR

«Theatralität» ist heute nicht mehr eine auf Theater und seine Belange einzuschränkende Formel für die Performanz bühnenwirksamen Geschehens, sondern hat «in einer Vorstellung vom performativen Charakter der Inszenierung sprachlicher Zeichen» überhaupt den prinzipiellen Gehalt einer «Leitformel» «als Element der Strukturgeschichte der Kultur» bekommen.<sup>1</sup> «Theatralität» hat also den Rang eines fundamentalen «Diskurselements» (Helmar Schramm)<sup>2</sup>, «das, im Sinne einer Semiotik und Rhetorik des Zeigens und Zitierens, für die ikonologische wie für die textuelle Inszenierung kultureller Akte und Vorgänge von aufschliessender Bedeutung ist – in Ereignissen performativer Kunst und ihrer Repräsentation so gut wie in den Artikulationsformen der Wissenschaften, der politischen wie sozialen Institutionen».<sup>3</sup> Es muss derzeit wie eine ungeplante, aber um so instinktsicherere Vorausnahme einer solchen Ausdehnung des Begriffs anmuten, wenn Hans Urs von Balthasar 1973 in seinem ersten Band der *Theodramatik* den Rollenbegriff<sup>4</sup> in den theologischen der Sendung einmünden ließ und so die theatralische Aktion zum Prototyp existentieller Verantwortung des Menschen vor Gott werden ließ. Helmar Schramm hat – leider – seine Ausführungen ohne Kenntnis der balthasarschen *Theodramatik* gemacht, die ihm rein schon von ihrer quantitativen Bedeutsamkeit her – sie umfasst in vier (= fünf) Bänden 2480 Seiten! –, vor allem aber von ihrer inhaltlichen Sprengkraft her hätte auffallen müssen. Aber offensichtlich ist die Wahrnehmung theologisch-religiöser Systementwürfe trotz vielbeschworener Interdisziplinarität heute immer mehr ein Zufall, mit dem normalerweise nicht zu rechnen ist. Es ist daher sicherlich ein Gebot der Stunde, Balthasars inhaltliche Ausdehnung des «Theatralischen» in die um «Theatralität» als einen (post-)modernen Schlüsselbegriff bemühte Forschung einzuführen. Zuerst und vor allem aber muss – und dies ist das Ziel des Bei-

ALOIS M. HAAS, geb. 1934, Philosoph und Mystikforscher, em. Prof. für Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Zürich.

trags – Balthasars Wahrnehmung und Deutung des Theatralischen aus dem reichen Werk ermittelt werden.

Eine kompetente Annäherung an dieses *Opus magnum*, das zudem selbst im größeren Zusammenhang des balthasarschen Trilogiekonzepts einer theologischen Ästhetik, Logik und Dramatik zu deuten wäre, kann hier nicht geleistet werden. Meine Absicht ist bescheiden: Es geht mir lediglich darum, den Anteil Hans Urs von Balthasars an einer Totalisierung und Existentialisierung des Theaterbegriffs aufzuweisen, so dass danach eine kritische Bemühung um diese keinesfalls beliebige, sondern mit gewaltigem Material und intensivster Denkanstrengung unternommene theologische Fundamentierung der Theatermetapher Raum gewinnen kann. Ich gehe in drei Schritten vor und bin mir dabei des Provisorischen und Pauschalisierenden, das ein solches Vorgehen beinhaltet, durchaus bewusst. Zunächst möchte ich Balthasars Ziel einer Theodramatik im Blick auf die heute immer grundlegendere Bedeutung des Theaterdispositivs für «politische, kulturelle, soziale und denkerische Bereiche»<sup>5</sup> möglichst kurz und prägnant benennen. In einem zweiten Schritt sodann ist das von Balthasar ermittelte literarisch-theologische Theatermodell in seiner Eigenart und literaturtheoretischen Bedeutsamkeit wahrzunehmen. Und schließlich möchte ich in einem dritten Ansatz die sich auf die Theologie erstreckende Relevanz der von Balthasar ermittelten Beobachtungen über die Theatergeschichte Europas wenigstens umrissartig skizzieren.

## I

Es ist eine schon frühe, aus dem Werk des Romanautors Charles Morgan und des Dramatikers Paul Claudel gewonnene Erkenntnis Hans Urs von Balthasars, «dass es das eigenste Wesen der Welt ist, sich selber zu transzendieren in den großen Bewegungen des Todes, der Liebe und der Kunst, in einer Bewegung ungemessener Sehnsucht, darin die Wahrheit, die platonische Idee, das Göttliche plötzlich ansichtig wird».<sup>6</sup> Wenn Balthasar in Claudels *Soulier de satin* die sekundenlange gegenseitige Berührung der beiden Liebenden Don Rodrigo und Dona Proëza als Motiv eines letztlich Verzichts auf Liebeserfüllung im Irdischen deutet, dann wird für ihn die Dramatik als «Grundelement» der Darstellung wirksam, für welche das «Paradies vor uns» liegt, «und so wird die Tat möglich als ein Weg darauf hin».<sup>7</sup> Für Balthasar wird auf der «Ebene des wirklichen Dramas [...] immer die Frage nach dem absoluten Horizont des Daseins gestellt».<sup>8</sup> Damit ist der entscheidende Bezugspunkt genannt, der Balthasars theologische Beschäftigung mit der dramatischen Produktion der Menschheit in Bewegung setzt. Es ist die in der dramatischen Gestaltung wirksam werdende Spannung des weltlichen Geschehens über sich hinaus, die in

ihr laufend gegenwärtige Transzendenz. Selbst wer wie Antonin Artaud gegenüber der abendländisch-logozentrischen Theaterkultur anarchische Zerstörungsgelüste äußert und ein «Theater der Grausamkeit» postuliert, das die Inszenierung mit all ihren Möglichkeiten privilegiert, welche Raum, Gestik, Beleuchtung, Musik und Gesichtsausdruck bieten mögen, kurzum ein Theater, das «die geistige Unterwerfung unter die Sprache»<sup>9</sup> aufhebt, muss wortstark die Forderung nach einer «tätigen Metaphysik»<sup>10</sup> stellen, in der die «äußersten poetischen Konsequenzen aus den Realisationsmitteln»<sup>11</sup> gezogen werden, derart, dass die «Metaphysik der Sprache, Gebärden, Haltungen, Ausstattung und Musik vom Gesichtspunkt des Theaters aus [...] in bezug auf alle möglichen Arten ihrer Begegnung mit der Zeit und mit der Bewegung»<sup>12</sup> verwirklicht und erfahrbar werden kann. Nur über eine derart radikal poetische Weise, in welcher die «Sprache als *Beschwörung*» aktiviert wird, kann dem Theater «jene religiöse, mystische Sinnggebung» wiedergegeben werden, «für das unser Theater überhaupt kein Gespür mehr besitzt».<sup>13</sup> Es ist ganz klar, dass eine solche Sinnbestimmung von Theater der balthasarschen nicht entgegengesetzt sein kann, sondern ihr gerade in ihrem radikalen Duktus entspricht.<sup>14</sup>

Bei einer solchen ganzheitlich-totalen Festlegung der auf der Bühne produzierten Existentialität ist die Möglichkeit, die Theaterwirklichkeit nicht nur metaphorisch, sondern als Inbegriff des Lebens selbst zu nehmen, recht naheliegend, wie das reiche Material, das Balthasar in seinem ersten Band der *Theodramatik* aufarbeitet, mit allem Nachdruck zeigt.

Aber greifen wir zunächst einmal vor und beachten wir Balthasars Zielsetzung. Angeleitet von lebensweltlichen ästhetischen Erfahrungen und einem aus einer persönlichen Kenntnis von Claudels Werk genährten intellektuellen Sachinteresse<sup>15</sup> beschäftigte sich Hans Urs von Balthasar zeit seines Lebens mit den großen katholischen Dichtern Frankreichs und – als Germanist, der er von Hause aus war – auch kompetent mit der deutschen Literatur. Aber ohnehin war er in seinen Leseinteressen grundsätzlich europäisch ausgerichtet und daher in der Lage, auf breitester Front gegenüber der in der Theologie herrschenden ontologischen Perspektive den dramatischen Charakter der christlichen Offenbarung im Blick auf die Theaterproduktion des Abendlandes seit der griechischen Tragödie kenntlich zu machen. Es ist wie eine glückliche Intuition zu werten, wenn er «ob des einseitigen Dialogs der Theologie mit der antiken Philosophie, immer nur wie ein Seiendes auf dem Hintergrund des Seins»<sup>16</sup>, schließlich ungehalten die Perspektive wechselt und den längst fälligen «Dialog zwischen Theologie und Theater» eröffnet und so die Chance wahrnimmt, «die Tendenzen heutiger Theologie, wie die des Ereignishaften, des Dialogischen und Geschichtlichen mittels der Aussageformen des Theaters innerhalb eines Deutungshorizontes bündeln zu können.»<sup>17</sup>

Dabei will er nicht *à tout prix* die Offenbarung Alten und Neuen Bundes in eine ihr fremde Form gießen, sondern meint umgekehrt, dass die christliche Offenbarung in ihrer Außensicht – einmal abgesehen von ihrer kontemplativ introvertierten Innensicht – einen ebenso wichtigen geschichtlich-ereignishaf-ten, orthopraktischen, politischen, apologetisch-dialogischen, kritischen und gar polemischen Anblick darbietet,<sup>18</sup> der sich auf ein Grunddatum christlichen Glaubens abstützt:

Diese Offenbarung [...] ist in ihrer ganzen Gestalt im Grossen wie im Geringen dramatisch. Sie ist die Geschichte eines Einsatzes Gottes für seine Welt, eines Ringens zwischen Gott und Geschöpf um dessen Sinn und Heil.<sup>19</sup>

Wenn dramatisch, dann schließt diese Qualifikation auch zuhöchst das Tragi-sche mit ein, das nur zu häufig der christlichen Weltsicht abgesprochen worden ist. Aber Balthasar gelingt es zu zeigen, wie die Bühnentragödie, «an Stellen ihres höchsten Gelingens, eine seltsame Durchsichtigkeit auf die Kreuzestragö-die erhalten»<sup>20</sup> kann, wie die «Grundsituation der Kirche [...] absolut tragisch zu nennen [ist], sofern sie *Einigung in der Zerrissenheit* ist»<sup>21</sup>, ja wie auch «im *Innern der Kirche* [...] eine unaufhebbare, angeborene Tragik» waltet<sup>22</sup> und wie schließlich die «Kirche in ihrem innersten Wesen tragisch [ist], sofern sie sich als *die ein für alle Mal erlöste* versteht [...] und damit vor dem Kreuz, das ihr zgedacht war, immerdar blindlings und Hals über Kopf auf der Flucht ist».<sup>23</sup>

Wenn Theologie und Geschichte der christlichen Offenbarung und Kir- che voller Dramatik sind, dann drängt es sich auf, die Kategorie des Dra- matischen als dafür angemessen herauszustellen. Balthasar spricht nicht von <Theatralität>, sondern vom Dramatischen und vom Theatralischen<sup>24</sup> als einer Grundkategorie christlicher Offenbarungsgeschichte. Gleichwohl möchte ich diesen Gedanken verdeutlichen, indem ich von einem Prinzip Theatralität in Balthasars <Theodramatik> spreche, das allerdings gegenüber der postmodernen Verwendung einer Vertiefung in theologischer Hinsicht bedarf.<sup>25</sup> Während die postmoderne Privilegierung des Begriffs ihn in die Richtung unexakter An- wendung im Kontext von Spiel, Schein, Repräsentation und rhetorisch-met- aphorischem Arrangement mit Öffentlichkeitscharakter chargiert, weist die theologische Anwendung des Begriffs durch Balthasar genau entgegengesetzt auf eine anthropologische Konstante, die sich durch hohen Ernst auszeichnet.

So ist denn beides festzuhalten: Mit den Postmodernen ist am interdis- ziplinären Diskurselement <Theatralität> festzuhalten, dessen Funktionswei- se auf die «Relativierung disziplinärer Grenzen», die «Vermittlung fremder Wissenschaftsgebiete, Begriffssysteme, Kulturen» und auf die «Erprobung von Spielraum für die Koexistenz des Nicht-Identischen» tendiert;<sup>26</sup> mit Hans Urs von Balthasar ist aber Theatralität als eine bleibende Konstante des Menschen

wahrzunehmen, denn es gibt einen «Urtrieb des Lebens, sich zuzusehen, als Handlung, die zugleich Sinn und Geheimnis ist».<sup>27</sup> Und weiter:

Das Bedürfnis der Existenz, sich in einem andern ihrer selbst zu er-spiegeln (speculari), macht das Theater zum legitimen, aber wesentlich über sich hinausweisenden Instrument der Selbsterkenntnis und Seinserhellung. Als Spiegel für die Existenz bietet es ein Instrumentar ihres letzten (theologischen) Selbstverstehens; als Spiegel muss es sich aber, mitsamt seinem Instrumentar, wegheben [...], um der Wahrheit, die in ihm nur indirekt aufleuchtet, Raum zu geben.<sup>28</sup>

Es geht also für Balthasar keinesfalls darum, ein heute besonders gängiges Modell der Welt- und Selbstdeutung des Menschen theologisch zu vereinnahmen, sondern vielmehr um die Frage, ob nicht das Moment des Dramatischen im Ganzen des Welt- und Heilsgeschehens den Sinn- und Deutungshorizont für alle in der Welt einst geschehenen und weiterhin geschehenden Ereignis- und Tatzusammenhänge abgeben könnte, so dass das «dramatische Instrumentar»<sup>29</sup>, das den «dramatischen Charakter des Daseins»<sup>30</sup> in breitester Palette spiegelt, zum Schibboleth für Vorgänge werden kann, die letztlich und im Ganzen nur «im Licht der biblischen Offenbarung betrachtet» werden können. Vorausgesetzt ist damit, dass den von Menschen erlebten und erlittenen, in literarischen Artefakten nachvollzogenen dramatischen Geschehenszusammenhängen ein über sie hinausweisender Charakter zuzusprechen ist, dessen innerstes Geheimnis sich nur in einer die Menschheit als ganze einbegreifenden Heilsperspektive eröffnet. Es geht also um Heil und Unheil des Menschen, um Handeln und Nichthandeln Gottes, um Freiheit und Notwendigkeit, um Theodizee, Soteriologie und Christologie.

Entscheidend für diese weite Perspektive ist nun, bevor das Inventar aus der dramatischen Produktion ermittelt werden kann, Balthasars Kernpunkt seines ersten Bandes der *Theodramatik*: die Überführung der Rolle in die Sendung.

## II

Die Tiefenschärfe, welche Balthasar dem Rollenbegriff verleiht, ist ein Sachverhalt, der schon unsern zweiten Punkt betrifft, nämlich die literaturtheoretische Relevanz des balthasarschen Theatermodells. Es kann der Literaturtheorie nicht gleichgültig sein, wenn die Deutung literarischer Texte theologischen Rang bekommt. Nun ist es eine Selbstverständlichkeit, dass literarische Texte Themen, Geschichten, Geschehnisse und Überlegungen vorstellen, denen religiöse Bedeutsamkeit zukommt. Zu erinnern ist nur an die grundsätzliche Affinität der theistischen Religionen zur Schriftlichkeit und zum Buch und im besonderen an die ungeheure Beeinflussung von Sprache und Literatur des abendländischen Kulturkreises durch die Bibel. Literarische Kultur steht als

Dokument menschlicher Kommunikationsfähigkeit und Weltoffenheit immer schon in der Interessensphäre sinnstiftender religiöser Antriebe.<sup>31</sup> Unter den verschiedenen literarischen Gattungen kommt nun dem Drama ein besonderer Rang zu, da in ihm auf der Ebene der absoluten Einmaligkeit geschehender Tatzusammenhänge vorrangig Aporien und Grundprobleme der Existenz des Menschen durchgespielt werden. Balthasar: «Nirgends als im gespielten Drama wird uns der Charakter der Existenz deutlicher vorgestellt.»<sup>32</sup> Aus dem Bezug zwischen der Dramatik des Daseins und ihrer Zur-Schau-Stellung im Theater ergeben sich Konstanten, die in einem innigsten Zusammenhang mit der christlichen Offenbarung stehen, die selber dramatischen Charakter hat. Balthasar begründet es so:

Ist also die Theologie inhaltlich wie formal voller Dramatik, so ist es angebracht, dieses Moment ausdrücklich herauszuheben und eine Art *Kategorialsystem des Dramatischen* aufzustellen. Dass ein solches für die Theologie belangvoll sein kann, setzt im letzten die katholische *«Dialektik» zwischen Natur und Gnade* voraus: eine natürliche Dramatik ist der übernatürlichen voraus-gesetzt und wird von der letzteren aufgegriffen, in einer verwandelnden Klärung aber, die sie erst ihrer wahren Bestimmung entgegenführt.<sup>33</sup>

Die Inszenierung der Heilsgeschichte in einem umfassenden Sinn dokumentiert sich in der Theatergeschichte in einer Fülle von Gestaltungsmotiven und Instrumentarien, die für Balthasar Gegenstand seiner Bestandsaufnahme werden. Es ist bei seiner auf die Heilsgeschichte ausgerichteten Sicht naheliegend, dass Balthasar dabei dem Topos *«Welttheater»*<sup>34</sup> den Vorrang gibt, da hierin über Jahrhunderte hinweg dem dramatischen Bezugsgeflecht zwischen handelndem Menschen und handlungsanweisendem Gott das Äußerste an Spannung abgefordert worden ist. Er verfolgt die Geschichte des Topos von seinen Anfängen in der Antike über seine christliche Anwendung insbesondere im Barock bis in die Moderne.<sup>35</sup> Immer wieder erweist sich die schlichte Kombination von Spielleiter und von ihm beauftragten Spielenden als «ein Bild, das zugleich mehr ist als ein Bild, wirklich *«Weltsymbol»* als unmittelbarer Spiegel für die Selbstanschauung der Existenz».<sup>36</sup> Gerade der so in Szene gesetzte *«Spiel- und Irrealitätscharakter der Existenz selbst»*<sup>37</sup> – barock im Thema *eheu ludimus et ludimur*<sup>38</sup> signalisiert – kann so geradezu als Aufruf an den Zuschauer gedeutet werden, «zur *«Eigentlichkeit»* seiner eigenen Existenz»<sup>39</sup> zurückgerufen zu werden. Man könnte von einer eigentlichen Existenzformel sprechen. Wenn die ersten christlichen Bezeugungen der Schauspielmetapher beim Heiligen Paulus (1 Kor 4,9; Hebr 10,33) oder Augustinus, wo schauspielernd-mimende Existenzen sowohl im Gottes- wie Weltstaat zu finden sind, oder wenn bei Calderon Gott selber beschließt, sich ein Schauspiel zu bieten, dann ist im Moment, da das Spiel aus und der Gerichtstag über die Spieler kommt, die

Existenz zu ihrer Vollgestalt gekommen und reif, vom Spielleiter endgültig beurteilt zu werden. Es ist ganz klar, dass gerade im Gefolge eines Verfalls «des christlichen Gerichtsgedankens im öffentlichen Leben» der Topos des Welttheaters «viel von seiner spontanen Deutungs- und Überzeugungskraft verloren [hat] und [...] nun allzu schematisch wirkt.»<sup>40</sup> Es ist Balthasar selber klar, dass sich der Topos spätestens mit Luigi Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921) selbst aufgehoben hat,<sup>41</sup> so dass ab diesem Zeitpunkt «in der Darstellung der Tragödie deren eigene Parodie und Karikatur»<sup>42</sup> eingeschlossen ist. «Damit erhebt sich die Frage, ob es für die Theologie sinnvoll ist, an einen scheinbar überholten Topos anzuknüpfen.»<sup>43</sup> Balthasar ist dieser Anfrage Schwagers zuvorgekommen in der Feststellung, dass «die immer nur als latent vorausgesetzten Momente des Schauspielgleichnisses im einzelnen zu bedenken»<sup>44</sup> sind; «eine solche Arbeit (wird) theologisch fruchtbarer sein als das unmittelbare Operieren mit dem Theatergleichnis».<sup>45</sup> Damit kommt er zu einer Analyse des Rollenbegriffs, denn:

Das Motiv ist so alt wie das Gleichnis vom Theaterstück für das menschliche Leben und enthält implizit die ganze Problematik, die durch dieses Gleichnis insinuiert wird: nicht nur, dass der Einzelne im Welttheater eine bestimmte, ihm irgendwoher (durch die Umstände? durch Gott? durch ihn selbst?) aufgegebene Funktion auszuführen hat, sondern auch dass er mit dieser Rolle, die er spielt, an irgendeinem geheimnisvollen Punkt nicht identisch ist, jedoch, um wahrhaft er selbst zu sein, sich trotzdem mit ihr zu identifizieren hat.<sup>46</sup>

Soziologie und Gesellschaftspolitik, Psychologie und Psychiatrie, Kybernetik und Strukturalismus, alle Humanwissenschaften insgesamt kommen bei der Rollenproblematik und der mit ihr gegebenen Problematik des Selbstfindung des Menschen zur Anwendung. Das Problem der Selbstidentität, «die Frage: ‹Wer bin ich?›» «überwächst wohl alle soziologischen und psychologischen Sphären in die Sphäre der Theodramatik hinein». Hier ist der einzige Ort, wo es «seine befriedigende Aufhellung finden kann».<sup>47</sup> Damit ist der Weg frei für eine umfassend angelegte Analyse der psychologischen, soziologischen und philosophischen Rollenbegriffe. Deren dynamische Reichweite erstreckt sich – insbesondere in der individualistisch und dialogisch orientierten Philosophie – nach Balthasar auf eine Wendung weg von der Beliebigkeit des Rollenbegriffs hin zu einer Verbindlichkeit, die nur in der biblisch begründeten Theologie zu finden ist, weil in ihr die Rolle gleichzeitig als eine von Gott in Dienst genommene Sendung des Menschen zu verstehen ist. Grundgestalt dieser heilsgeschichtlich entscheidenden Figuration ist Jesus Christus, «wo das Ich und die Rolle in der Wirklichkeit Sendung schlechthin und allem irdisch Erreichbaren gegenüber einmalig und überschwenglich identisch werden».<sup>48</sup> Wenn in Band III/2 die ‹Pathetische Weltbühne»<sup>49</sup> – der Mensch in seinem

geschichtlichen Lebenskampf – ohne großen Rekurs auf das Theater als Institution abgehandelt wird, dann kommen die Dimensionen von Zeit und Tod mitsamt dem im Topos des Welttheaters gegenwärtigen Gerichtsgedanken erneut und auf der Ebene heutiger existentieller Bedrohung und Apokalypse ungeschminkt zum Austrag.<sup>50</sup>

Ich habe versucht, die literaturtheoretische Relevanz des balthasarschen Inventars zu ermitteln, und ich denke, dass das literaturtheoretische Faszinosum gerade in der provokanten Feststellung Balthasars liegt, dass Literatur als menschliches Artefakt religiös imprägniert ist – ob sie will oder nicht –, dass sie also in jeder ihrer Äußerungen ein Modell der Existenz verwirklicht, das – wie immer offen oder verborgen artikuliert – eine «Letzthaltung»<sup>51</sup> darstellt. Literatur meint gemeinhin sich mit «vorletzten» Dingen zu befassen. Das ist der Fall, aber so, dass die letzten Dinge sich immer auch in der «vorletzten» artikulieren. Anders geht es nicht.

### III

Für Balthasar ist die Herrlichkeit Gottes, der der Mensch in einem ekstatischen Aufblick (als Theophanie) innewird<sup>52</sup>, Voraussetzung dessen, was er das Zentrale nennt: «der in Schöpfung und Geschichte sich ereignenden Auseinandersetzung zwischen der göttlichen unendlichen und menschlichen endlichen Freiheit».<sup>53</sup> Das dramatische Inventar, vom Literarischen und vom über die Jahrhunderte hin als Existenzerhellung ausgeformten Theater her ermittelt, enthält noch einen Bereich, der bisher noch nicht zur Sprache gekommen ist. Es ist dies der strukturell erschließbare Bereich der «Elemente des Dramatischen»<sup>54</sup>: die Trias von Autor-Schauspieler-Regisseur<sup>55</sup> im Horizont einer Produktionsästhetik, die Trias der Realisation von Darbietung, Publikum und Verstehenshorizont<sup>56</sup> im Blickpunkt der Rezeptionsästhetik; sodann die inhaltliche Dimension der Endlichkeit der Spielzeit hinsichtlich Situation, Freiheit, Schicksal, Tod und schließlich der Kernpunkt: der Kampf um das Gute und Gerechte, das – tragisch, komisch oder tragikomisch – eigentlicher Gegenstand des Dramas werden kann. Im Zusammenhang mit den entscheidenden Überlegungen Balthasars zur Rolle und deren das technisch Dramatische übersteigenden Funktion im Kontext des Spiels stellt sich in den Stücken immer wieder die Wesensfrage: «Wer bin ich?» Das aber eröffnet je neu den dramatischen Austrag einer im menschlichen Ich angelegten Spannung, die es auf die ihm mitgegebene Sendung hintreibt. Und damit ist die theologische Dimension implizit im Drama, sofern es Existenzerhellung tatsächlich ist, je schon gegenwärtig. Der Schritt zur Ausformung der Theodramatik ist damit getan. Der Kosmos und die Menschheit als ganze, deren Schöpfer und Erhalter als drei-

faltiger Gott rückt in die Wirklichkeit des Dramatischen ein. Es geschieht im Grunde eine gewaltige Entmetaphorisierung, wenn die dramatische Spannung schon im dreifaltigen Gott selber angesetzt wird, wenn sich die Konfrontation zwischen Mensch und Gott, d.h. zwischen unendlicher und endlicher Freiheit, auf dem Schauplatz zwischen Himmel und Erde austrägt, wenn die Personen des Spiels – Erwählte, Gesendete, Mann und Frau (Maria), die Kirche als Volk, der Einzelne, aber auch Engel und Dämonen – konfrontiert werden mit ihrer Schuld und ihrer Errettung in Jesus Christus, der alles und alle wiederum zurückführt in die Trinität. Die Handlung auf der ‹pathetischen Weltbühne› – die horizontal verlaufende Weltgeschichte mit ihren Konstituentien von Endlichkeit, Zeitlichkeit, Todesgewissheit, Macht, Bosheit und Sünde –, aber auch in der Dimension des göttlichen Handelns, das sich letztlich als ‹dramatische Soteriologie› entpuppt, die in eine christliche Geschichtstheologie mit der Verwirklichung des Stellvertretungsgedankens die Peripetie<sup>57</sup> anzeigt: All das mündet schließlich in das eschatologische Endspiel ein, das als Tragödie die letzte Wirklichkeit von allem darstellt.

Im Blick auf unsere Fragestellung, die nach Rang und Reichweite von Theatralität in Balthasars *Theodramatik* ausschaut, ist festzustellen, dass das Theatermodell mit Schauplatz (der nicht der kleinräumige Bereich einer Guckkastenbühne zu sein braucht), handelndem Personal und eigener, in Zeit und Raum gegliederter Handlung mit Anfang und Schluss, mit einem Autor im Hintergrund, der die Handlungsfäden in der Hand hält, und einem in die Handlung zuinnerst einbezogenen Publikum das Realsymbol – und nicht mehr die Metapher – christlicher Existenz und deren Selbsteutung darstellt. Alles Scheinhafte und Beliebiges, das sonst die Theatermetaphorik mitträgt, ist weggefallen, da alles in dieser Sicht restlos zur Schau gestellt und das Mysterium der christlichen Existenz in dieser dramatischen Konstellation als ein ‹heilig öffentlich Geheimnis› (Goethe) in eine ungeschmälerte Öffentlichkeit tritt. Und genau dieser Punkt: die dramatische Selbsterhellung des Dramatischen in seiner äußersten Zuspitzung als Heils- und Unheilsereignis ist für die Literaturwissenschaft eine fruchtbare Provokation, der sie sich zu stellen hat. Sie ist gezwungen, ihre Möglichkeiten der Deutung weit über das übliche Maß des Fiktionalen hinauszudehnen – in die Dimension einer übermächtigen Wirklichkeit, die sowohl das lebendige Wort wie das in der Schrift konstituierte und deren Gegensätzlichkeit weit übergreift. Damit postuliert die ‹Theodramatik› Balthasars einen Begriff von Literatur und Ästhetik, der weit über das hinausreicht, ‹was die neuere literaturwissenschaftliche Methodendiskussion mit ihrem Bemühen um eine Legitimation als Wissenschaft und ihrer Sorge um die Standortbestimmung innerhalb der Gesellschaft überhaupt noch zu denken wagt›.<sup>58</sup>

Die Lektüren des Werks Hans Urs von Balthasars können sehr verschieden sein. Was der eine mit höchstem Lesevergnügen zur Kenntnis nimmt, mag dem andern Anlass zu Kritik – vor allem im Einzelnen und Besonderen – sein. Ich bin überzeugt, dass es jetzt an der Zeit ist, eine *integrale* Lektüre dieser gewaltigen theologischen Summe vorzunehmen und noch nicht – in Partiallektüren – sich kritisch zu verzetteln. Wer die Gesamtintention beispielsweise der *Theodramatik* nicht wahrzunehmen in der Lage ist, wird mit großer Sicherheit seine Kritik dem Vorwurf der Kleinkariiertheit aussetzen müssen. Denn es geht – und das ist das entscheidende Ziel – um eine Theopoetik, die weder als Missionierung noch als Unterprivilegierung der Literatur (im Syndrom einer «Prolegomenierung»), sondern im Gegenteil als eine Autonomisierung von Literatur gedacht werden muss. Aber Balthasar liest die Theaterliteratur des Abendlandes letztlich in einer dekonstruktivistischen Lesart. Selbst angesichts seiner ununterdrückbaren Freude am Topos des Welttheaters von Calderon bis Pirandello, wo eine gründliche Entwertung der Allegorie sich abzeichnet, erkennt er dessen Abdankung als Weltsinnmetapher. In dieser Wahrnehmung leistet er Dekonstruktion im Wortsinn. Deren negatives Element besteht in der Enteignung und Entfiktionalisierung der metaphorischen Verweisung, deren positives Moment dagegen entwickelt sich in der Konstruktion eines Ereignis- und Tatzusammenhangs unter der Regie Gottes. Es geht um das Dramatische als ein von Gott her – völlig unfiktional – aufgebautes Potential an Tatmöglichkeiten im Horizont einer auf Freiheit offenen Metonymie. So wird die Theatertradition des Abendlandes letztlich in ihre Endgestalt überführt und aufbereitet im Konzept einer auf Tatwirklichkeit hin offenen menschlich-göttlich begründeten Freiheit.

## Anmerkungen

Dieser Aufsatz erschien bereits in: Volker KAPP – Helmuth Kiesel – Klaus KLUBBERS (Hg.), *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar*, Berlin 2000, 17–31 und wurde in der vorliegenden Fassung leicht verbessert.

- 1 Gerhard NEUMANN, *Einleitung und Vorbemerkungen des Herausgebers*, in: DERS. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart – Weimar 1997 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, XVIII), 11. Vgl. Helmar SCHRAMM, *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von «Theater»*, in: Karlheinz BARCK – Martin FONTIUS – Wolfgang THIERSE (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, 202–242. Trotz Berufung auf Interdisziplinarität und trotz enzyklopädischem Anspruch scheint Schramm Balthasars Werk nicht zu kennen.
- 2 Auf Schramm verweist auch NEUMANN, *Einleitung* (s. Anm. 1), 11. Vgl. Helmar SCHRAMM, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1995 und die kritische Besprechung von Marco BASCHERA, *Das grosse dritte Auge. Theatralität als Schlüsselbegriff*, Neue Zürcher Zeitung, 20./21. Sept. 1997, Nr. 218, S. 69.
- 3 NEUMANN, *Einleitung* (s. Anm. 1), 11.

- 4 Zur Komplexität des wissenschaftstheoretischen Begriffs der «Rolle» vgl. Neil ROUGHLEY, *Rolle*, in: J. MITTELSTRASS u.a. (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 3, Stuttgart – Weimar, 634–638.
- 5 BASCHERA, *Das grosse dritte Auge* (s. Anm. 2).
- 6 Hans Urs von BALTHASAR, *Auch die Sünde. Zum Erosproblem bei Charles Morgan und Paul Claudel*, in: *Stimmen der Zeit* 69 (1939) 222–237, hier: 222.
- 7 Ebd., 231.
- 8 Hans Urs von BALTHASAR, *Statt einer Einleitung. Christ und Theater*, in: DERS. – Manfred ZÜFLE (Hg.), *Der Christ auf der Bühne*, Einsiedeln 1967, 7–31, hier: 26.
- 9 Nach Artauds «Theater der Grausamkeit: Erstes Manifest» (zitiert bei Antonin ARTAUD, *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. und komm. v. Klaus LAZAROWICZ und Christopher BALME, Stuttgart 1993, 334; siehe auch ebd., 197f) heißt es programmatisch: «Sie [die Sprache] zielt darauf ab, die Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu bestricken, abzuschalten [...] Zuletzt durchbricht sie die geistige Unterwerfung unter die Sprache und weckt das Empfinden für eine neue und tiefergründigere Geistigkeit, die sich unter den zur Bedeutung jeweiliger Exorzismen gesteigerten Gebärden und Zeichen verbirgt.»
- 10 Antonin ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd HENNINGER, ergänzt und mit einem Nachwort versehen von Bernd MATTHEUS, München 1996, 47. Zu Artaud vgl. Jacques DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe GASCHÉ, Frankfurt/M. 1976, 259–301 (Die soufflierte Rede) und 351–379 (Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation).
- 11 ARTAUD, *Das Theater und sein Double* (s. Anm. 10), 48.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., 49.
- 14 Balthasar zitiert Antonin Artaud in TD I, 278, zustimmend. Die *Theodramatik* Hans Urs von BALTHASARS wird im folgenden durch Siglen zitiert: *Theodramatik, Bd. I: Prolegomena*, Einsiedeln 1973 (TD I); *Bd. II: Die Personen des Spiels, Teil 1: Der Mensch in Gott*, Einsiedeln 1976 (TD II/1); *Teil 2: Die Personen in Christus*, Einsiedeln 1978 (TD II/2); *Bd. III: Die Handlung*, Einsiedeln 1980 (TD III); *Bd. IV: Das Endspiel*, Einsiedeln 1983 (TD IV).
- 15 Vgl. Thomas KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar. Das Gottesdrama*, Mainz 1995, 55–61.
- 16 Ebd., 59.
- 17 Ebd., 60.
- 18 BALTHASAR, TD I, 23–46; vgl. dazu Raymund SCHWAGER, *Der Sohn Gottes und die Weltssünde. Zur Erlösungslehre von Hans Urs von Balthasar*, in: DERS., *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München 1968, 273–312, hier: 277.
- 19 BALTHASAR, TD I, 113f.
- 20 Hans Urs von BALTHASAR, *Die Tragödie und der christliche Glaube*, in: DERS., *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln 1967, 347–365, hier: 359.
- 21 Ebd., 360.
- 22 Ebd., 361.
- 23 Ebd., 363f.
- 24 Vgl. Julius RÜTSCH, *Das dramatische Ich im deutschen Barock-Theater*, Horgen–Zürich – Leipzig 1932; Walter HAUG, *Zum Begriff des Theatralischen. Versuch einer Deutung barocker Theatralik ausgehend vom Drama des Andreas Gryphius*, Diss. (masch.) München 1952, besonders 108–182 (Spiel – Ironie – Pathos) und 183–275 (Das Theatralische). Beide Arbeiten, die eine durchaus philosophisch-theologische und europäisch-literargeschichtliche Perspektive anwenden, sind leider von der Forschung kaum zur Kenntnis genommen worden. Sie tragen viel zur Differenzierung einer Bestimmung des «Theatralischen» bei.
- 25 Schon BASCHERA, *Das grosse dritte Auge* (s. Anm. 2), hat unter Hinweis auf den intrikaten Begriff «Theatralität» darauf hingewiesen, dass Schramm «nur die spektakuläre, ereignishaft und karnevaleske Seite am Theater berücksichtigt» und dass sich die von ihm analysierten Texte «ihrerseits in einen allgemeinen kulturhistorischen Überblick über den Gebrauch der Theatermetaphorik in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts» verwandeln. Und er fährt fort: «Der von Schramm eigentlich intendierte Bezug von Theorie und Theater kann aber nicht nur metaphorischer Natur sein. Er müsste in genauer Lektüre aus dem Ordnungs- und Beherrschungsmotiv, dem begriffliches Denken entspringt, herausgearbeitet werden.» Genauer geht SCHRAMM vor in dem Aufsatz *Theatralität und Öffentlichkeit* (s. Anm. 1), in dem der «Theater-Begriff als kulturwissenschaftliches Diskurselement behandelt wird» (205), d.h. aus dem geschichtlichen Verlauf erschlossen und umschrieben wird.

- 26 SCHRAMM, Theatralität und Öffentlichkeit (s. Anm. 1), 234.
- 27 BALTHASAR, TD I, 72f., zitiert bei SCHWAGER, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 278.
- 28 BALTHASAR, TD I, 80. Vgl. ebd., 230.
- 29 BALTHASAR, TD I, 121–449.
- 30 BALTHASAR, TD II, 9.
- 31 Eugen BISER, *Einweisung ins Christentum*, Düsseldorf 1997, 135f.
- 32 BALTHASAR, TD I, 17.
- 33 BALTHASAR, TD I, 116, vgl. auch 17.
- 34 Es handelt sich beim Topos des Welttheaters um eine Weltdeutungsmetapher, ähnlich dem Topos vom «Buch der Natur». Beide Topoi schreiben Gott eine Autorschaft zu; er ist der Erzautor, auf ihn geht alles Schreiben und literarische Entwerfen zurück. Vgl. Friedrich OHLY, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*, hg. von Uwe RUBERG und Dietmar PEIL, Stuttgart 1995, 738ff.
- 35 BALTHASAR, TD I, 121–238.
- 36 BALTHASAR, TD I, 230.
- 37 BALTHASAR, TD I, 230f.
- 38 Jacob BALDE, *Dichtungen*, lat. und deutsch, hg. und übersetzt von Max WEHRLI, Köln und Olten 1963, 14; zitiert bei Peter RUSTERHOLZ, *Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofman von Hofmanswaldau und Daniel Casper von Lohenstein*, Berlin 1970, 21, ebd., 12–24 eine subtile Darlegung der Spiemetaphorik im Barock. Vgl. zur Metapher des Welttheaters Wilfried BARNER, *Barockerhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, 86.
- 39 BALTHASAR, TD I, 231.
- 40 SCHWAGER, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 279. Vgl. auch Herbert MEIER, *Theater, theologisch*, in: *Vermittlung als Auftrag. Vorträge am Symposium zum 90. Geburtstag von Hans Urs von Balthasar*, 27.–29. Sept. 1995 in Fribourg, hg. von der HANS URS VON BALTHASAR-STIFTUNG, Freiburg/Schweiz 1995, 53–69, hier: 61f.
- 41 Vgl. Sandro BENINI, *Luigi Pirandello und die Auflösung des Subjekts*, Neue Zürcher Zeitung 27./28. Sept. 1997, Nr. 224, S. 65f.
- 42 BALTHASAR, TD I, 230.
- 43 SCHWAGER, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 279.
- 44 BALTHASAR, TD I, 197; zitiert bei KRENSKI, Hans Urs von Balthasar (s. Anm. 15), 64.
- 45 BALTHASAR, TD I, 197.
- 46 BALTHASAR, TD I, 43.
- 47 BALTHASAR, TD I, 44.
- 48 BALTHASAR, TD I, 604.
- 49 BALTHASAR, TD III/2, 67–186.
- 50 Vgl. SCHWAGER, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 280, der Balthasars Hinweise auf die Untergangsvisionen H. Butterfields ernst nimmt und erkennt, dass «sich folglich eine Konvergenz (ergibt) zwischen der Problematik des Theaters und der des heutigen politischen Lebens [1986], die sich auch darin zeigt, dass die Beziehungen zwischen den Supermächten oft als ein Spiel auf Leben und Tod zwischen verschiedenen Akteuren beschrieben werden. In diesem weiten Zusammenhang gesehen, dürfte der Topos Welttheater auch heute von brennender Aktualität sein und sich deshalb sehr wohl als Anknüpfungspunkt für eine Theologie eignen.»
- 51 Das ist der Ausdruck, der schon in Balthasars Dissertation (1930) wie auch in seiner *Apokalypse der deutschen Seele* (1937/39/47) aufscheint.
- 52 Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. III/2, *Theologie. 1. Teil: Alter Bund*, 1989, 15ff.
- 53 Hans Urs von BALTHASAR, *Mein Werk. Durchblicke*, Freiburg 1990, 77. Vgl. dazu SCHWAGER, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 281–284; Edward T. OAKES, *Pattern of Redemption. The Theology of Hans Urs von Balthasar*, New York 1994, 211–249.
- 54 BALTHASAR, TD I, 239–449.
- 55 BALTHASAR, TD I, 247–283.
- 56 BALTHASAR, TD I, 283–320.
- 57 KRENSKI, Hans Urs von Balthasar (s. Anm. 15), 75.
- 58 Volker KAPP, *Ästhetik und Dramatik. Zu den Prolegomena der «Theodramatik» von Hans Urs von Balthasar*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 15 (1974), 261.

## Abstract

*Hans Urs von Balthasar on Theatre and Drama.* In his major work *«Theodramatik»* the swiss theologian Hans Urs von Balthasar outlines a theology with dramatic categories. The dramatic structure of human actions and intentions points to the existential tendency to transcend oneself. But Balthasar is not only concerned with the affinity of theology for theatrical forms of expression, but, that is the deciding point, revelation itself is a dramatic event for him.

*Keywords:* systematic theology – dogmatics – God – christology – anthropology – aesthetics – performance – Raymund Schwager