

Manfred Karnick: *Rollenspiel und Welttheater — Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts*, München (W. Fink Verlag) 1980; 388 S.

„Die Form einer Dichtung, die das Menschendasein in seinen Bezügen zum Weltganzen darstellen will, kann nur das Drama sein“¹. In dem Paragraphen „Schauspielmetaphern“ hat Curtius nicht nur den für sein Buch charakteristischen kulturhistori-

¹ E. R. Curtius: *Europ. Lit. und lat. MA*, ⁵1965, 152.

schen Durchgang vorgeführt, sondern auch schon skizzenhaft jene geschichtliche Fundierung eingerückt, die bei Karnick im Zentrum des Forschungsinteresses steht. ‚Welttheater‘ und ‚Schauspielmetaphorik‘ haben seit den von Curtius gegebenen Anregungen eine ständig sich verbreitende Abfolge von Einzeluntersuchungen in verschiedenen Disziplinen hervorgebracht². Vf. hat es mit seiner Freiburger Habilitationsschrift unternommen, den Abhandlungen über einzelne Epochen (Mittelalter, Barock, Romantik), über theologische, psychologische, soziologische und kommunikationstheoretische Implikationen der Thematik einen neuen Aspekt hinzuzufügen: eine literarhistorisch fruchtbare Synthese gattungsgeschichtlicher, geschichtlicher und gesellschaftswissenschaftlicher Erkenntnisse. Er nimmt die schon bei Curtius anklingende Vorstellung wieder auf, „daß die Strukturentwicklung des neuzeitlichen Dramas eine Kurve durchläuft, die vom Welttheater des Barock über die Autonomisierung des Bühnengeschehens in der ‚Klassik‘ zu einem gründlich veränderten Welttheater zurückführt“ (9), und knüpft daran eine These. Sein Interesse richtet sich auf die literarische Manifestation der Rollenvorstellung und auf die Frage, in welcher Weise der Vorstellungswandel zu einem ästhetischen Wandel geworden ist. Vf. möchte mit seiner detaillierten Untersuchung der sich wandelnden Rollenkonzeption in Gesellschaft und Literatur die Leistung abverlangen, den historischen Gleichklang von Wirklichkeit und ihrer literarischen Bewältigung sichtbar zu machen. Zum Nachweis verwendet er das Bezugsdreieck Gattung — Wirklichkeitsbewußtsein — Rollenstruktur, dessen methodische Probleme er in einem kurzen Einleitungskapitel anspricht (11—15)³. Diese die Textarbeit begründende Argumentation soll in zwei Schritten verlaufen, nämlich erstens den „Zusammenhang der Struktur der Gesamtgesellschaft mit der sozialen Position und psychischen Disposition der Individualität aus dem Reflex einer literarischen Darstellung“ (13) zu belegen und zweitens dieser gesellschaftswissenschaftlichen Voraussetzung und ihrer hypothetischen Anwendung auf die Literaturwissenschaft die notwendige historische Komponente hinzufügen, d. h. die Rollenkonzeption daraufhin zu untersuchen, wie „ihre Historizität an Veränderungen der Spielstruktur dargestellt wird“ (13). Vf. begnügt sich demnach nicht mit der Darlegung beziehungsreicher literarischer Strukturen, sondern unternimmt mit dem Tertium der ‚Rolle‘ zugleich eine geschichtliche Spurensicherung und sucht bei jedem der Autoren nach der „Zeitmarke“ (233), die einer innerdramatischen Struktur zugeordnet werden kann.

Der interpretatorische Impuls geht also von einer strukturellen Einzelheit aus — der Rolle —, deren metaphorische Doppelgesichtigkeit Vf. zum Anlaß nimmt, das Zusammenwirken von Realität und Formalität in literarischen Werken nachzuprüfen; an Dramen, in denen ‚Rolle‘ und ‚Rollenbewußtsein‘ überdies noch thematisiert sind. Methodisch gesehen wiederholt dieses Vorgehen das Verfahren der strukturellen Modifizierung, wie es in der Motiv- und Themengeschichte praktiziert und theoretisch begründet worden ist⁴. Drei große Gegenstandsbereiche neuzeitlicher Dramengeschichte stehen zur Debatte: Schiller mit *Fiesco* (23—80), Strindberg (81—198) sowie Brecht und Beckett (199—230). Den notwendigen Rückbezug auf den barocken Grundtypus eines Welt-Theaters mit dem Paradigma Calderón sichert ein weiteres, jedoch nur umrißhaft beschreibendes Kapitel (16—22); dazu als Anhang Strindbergs *Meister Olof* und das Vorspiel zu *Inferno* in deutscher Übersetzung sowie im schwedischen bzw. französischen Original.

² Vgl. die Bibliogr. des vorliegenden Buches (379 f.).

³ Für eine Fragestellung dieses Ausmaßes scheint das eine recht schmale Basis zu sein; jedoch erweist sich die Kürze in der Folge als arbeitsökonomischer Vorteil. Die Studie bietet nämlich den Vorzug, ihre methodische und theoretische Grundlegung, die gewichtig ist, nicht in einen übergewichtigen Vorspann zu pressen, sondern wohl dosiert, stets im richtigen Augenblick und dann auch immer erhellend der textpraktischen Arbeit einzufügen.

⁴ Hierzu Raymond Trousson: *Un problème de litt. comp.: les études de thèmes*, Paris 1965; sowie Manfred Beller: *Von der Stoffgesch. zur Thematologie — Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre*, in: *arcadia* 5 (1970), 1—38.

Seinen literarhistorischen Ausgang, der das Buch zentral zu einer Gegenüberstellung von Klassik und Moderne hinführt, rechtfertigt Vf. in einem kühnen Zugriff mit der Wiederentdeckung des Barock in der Moderne, z. B. mit Brechts und Becketts Bezugnahme auf Calderón: „Der eine hat das Welttheater verdeckt pervertiert, der andere hat es offen angegriffen“ (22). Schon hier äußert sich beiläufig die Tendenz zur Erkundung von Einflüssen, die schließlich auf alle Kapitel übergreift. Wollte Vf. nicht eine geschichtlich abgesicherte Strukturtypologie liefern? Dann allerdings gibt es wenig Anlaß, die Interpretationsgegenstände durch Einflüsse zu verknüpfen⁵, zumal Vf. sich an anderer Stelle (312, Anm. 59) ausdrücklich davon distanziert und das Vorgehen als für die typologische Deutung „unerheblich“ erklärt, um dann doch wieder dem Reiz der ‚Wiedererkennung‘ zu erliegen. Überdies wäre es vielleicht nützlicher gewesen, stattdessen auch das paradigmatisch verwendete barocke „Sinnbild des Welt-Theaters“ (16) in einer Weise geschichtlich aufzufüllen, wie es z. B. Lucien Goldmann anlässlich des klassisch-barocken Theaters in Frankreich vorgeführt hat⁶. Womöglich wäre dann auch die aus dem einzigen vorgegebenen Motiv gewonnene Distanz zwischen barockem „Welttheater“ und klassischer „Usurpation“ (14) der Autor- und Spielleiterrolle bei Schiller besser nachvollziehbar gewesen. Denn es ist zu bedenken, daß auch in der Blütezeit des Barock beispielsweise Corneille mit *L'illusion comique* (1636) die Spielleiterfunktion dem Dichter in Gestalt des Zauberers Alcandre überantwortet hat⁷.

Den umfangreichen Kapiteln über Schiller und Strindberg kommt schließlich die methodische Entscheidung zur Vielseitigkeit meistens zugute. Die Zentralstellung des Ich in Spätaufklärung und Klassik bei jeglicher Sinnengewinnung wird in der Moderne in Frage gestellt und macht einer „begründete(n) Skepsis gegenüber dem autonomistischen Ich-Begriff“ Platz (243). Solche eher bewußtseinsgeschichtliche als geschichtliche Argumentation tritt auch dort ein, wo Verhältnisse der dramatischen Poetik wie „offene“ und „geschlossene Form“ (234 f.) berücksichtigt werden⁸. Die Darstellung Fiescos als bewußt agierenden „Rollen-Spielers“ (31) erfolgt aufgrund einer zugestandenermaßen grobschnittigen Typologie des dominierenden Helden, die kontrastiv an Homer und Karl May erarbeitet wird. Da sich dabei sofort die Frage nach der historischen Differenz sowie nach der Geschichtsträchtigkeit der ‚Rolle‘ überhaupt erhebt, schließt Vf. zwei Abschnitte über „Identifikationen I/II“ (36 ff., 62 ff.) an, die das im Typus enthaltene Wirkungspotential aufzeigen, und zwar gemessen am Grad der Identifizierung des Autors mit dem Helden wie auch am Grad der intendierten Identifizierung des Lesers mit diesem. Man solle davon ausgehen, in Schillers Beschreibung Fiescos „ihn selbst zu erkennen“ (73) in einer psychisch und sozial zu deutenden Selbstbestimmung, die gegen den Fürsten, aber auch gegen die verinnerlichten Normvorstellungen des Karlsschülers selbst gerichtet ist. Obwohl die begleitenden Interpretationen am Text stets sorgfältig sind, zieht Vf. doch die Rezeptionsästhetischen Folgerungen aus dem Faktum der Analogie mit der biographischen und innerdramatischen Situation sehr hastig und, wie zu betonen ist, begriffsmanipulierend („despotisch“, „absolutistisch“⁹).

⁵ Strindberg/Schiller (82 ff.); Strindberg/Calderón (157 f., 162 ff.); Brecht/Calderón (208 ff.); Beckett/Strindberg (200 ff.); Brecht/Beckett (215) u. a. m.

⁶ *Le Dieu caché — Etude sur la vision tragique dans les „Pensées“ de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955, ²1959.

⁷ Zur lit. Selbstthematization im weiteren europ. Rahmen vgl. M. Schmeling: *Das Spiel im Spiel — Ein Beitrag zur vgl. Lit.kritik*, o. O. (Schäuble Verlag) 1977, das auch bei der Überarbeitung des vorliegenden Buches nicht berücksichtigt worden ist; und zur theoretischen Präzisierung M. Schmeling: *Autothematization Dichtung als Konfrontation*, in: *Zs. für Lit.wiss. und Linguistik* 8 (1978), H. 32, 77—97.

⁸ „Die Form ist hier offen, weil die Welt sicher in Gott geschlossen ist“ (234); „Die Form ist geschlossen, weil die Welt (. . .) dennoch als kosmischer Sinnzusammenhang gewußt wird, der vom Dichter in seinem Werk zu vermitteln ist“ (235).

⁹ „Der Anspruch, über die Beherrschung des Stoffs auch die Zuschauer zu beherrschen, ist despotisch und, mit einem erläuterungsbedürftigen Wort, absolutistisch“ (73).

Auch im Falle Strindbergs sucht Vf. der poetischen Strukturierung über die autobiographisch zu entschlüsselnde Bewußtseinsstruktur, sein eigenes „Rollenverständnis“ (89) in Familie und Gesellschaft (Strindbergs autobiographische Schriften) nahezu kommen; denn Strindbergs Werk „speist sich wie kaum ein anderes aus dem Autobiographischen“ (81). Zugleich gibt die These des Buches die Möglichkeit, auch Lösungen zu chronologischen Problemen des einzelnen Autors bzw. eines Werkensembles anzubieten; im Falle Strindbergs die Erkenntnis „der strukturellen Einheit von Strindbergs Dramatik“ (14), womit Vf. mittels gattungs-, motiv- und bewußtseinsgeschichtlicher Argumente sich gegen die These einer Diskontinuität entscheidet. Mit der Darstellung des „entindividualisierten Individuums“ und der „Außenbestimmtheit“ (199) bei Strindberg schlägt Vf. die Brücke zurück zum Barock, macht aber zugleich Strindbergs Vorläuferfunktion für das zeitgenössische Theater — Strindbergs Menschen sind „Gespielte von Anbeginn“ (168) — verständlich. Das zielt auf Beckett und dessen „Integration der Wirklichkeit Bühne in die Wirklichkeit Spiel“ (208). Allerdings geht dann die Interpretation Beckettscher Spielfunktion nicht weit genug. Denn über das Welt-Theater-Motiv und über die genannte „Integration“ hinausweisend wird bei Beckett auch das Ende von etwas gespielt, nämlich das Ende des Theaters. Diese poetologische Komponente sollte bei der Erkundung von Wirklichkeitsbewußtsein mitgedacht werden, seitdem Szondi die sinnfällige Verknüpfung der beiden Elemente am Beispiel Pirandellos vorgeführt hat¹⁰. *Fin de partie* ist auch das Spiel vom Ende des Spiels, vom letztmöglichen Theater. Becketts Erkenntnis, daß es außerhalb der von ihm benutzten Zeitlücke („refuge“), in der sich die Kunst eingenistet hat, gar kein Leben, keine Wirklichkeit gibt und der Mensch nicht mehr von der Stelle kommt, wird von Motiv und Struktur des Welt-Theaters nicht erfaßt.

Der letzte Teil des Buches läßt manche Fragen offen. Das ist aber vielleicht auch ein quantitatives Problem, denn den 176 Seiten über Schiller und Strindberg stehen ganze 32 Seiten über das zeitgenössische Theater gegenüber. Dennoch haben wir es nicht mit einem Buch über Schiller und Strindberg zu tun. Denn sehr fein geknüpft ist jene Textur von abstrahierenden Überlegungen zur Gattungspoetik, Literaturtypologie, Strukturimmanenz und Wirklichkeitsbezogenheit, die die interpretatorischen Einzelheiten überlagert und aus den konkreten Anlässen vielfältigster Art eine intelligente Studie über die jeweils veränderten Bedingungen der dramatischen Gestaltung von Wirklichkeit hervorgehen läßt¹¹.

Wolfgang Theile

¹⁰ P. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880—1950)*, Frankfurt/M. 1956.

¹¹ Ein unnötiges Manko der insgesamt gelungenen Studie ist die Sorglosigkeit des Vf.s bei der Behandlung fremdsprachiger Literatur; neun Druckfehler auf sechs Seiten (200—205) — das ist ärgerlich.