



ALBERT GIER (Bamberg)

Einleitung

Der Begriff ‚Welttheater‘ wird in verschiedenen, engeren und weiteren, Bedeutungen verwendet. Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, die Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts einen voluminösen Band zum *Welttheater* herausgaben¹, erhoben damit den Anspruch, den Leser auf knapp 600 Seiten summarisch über ‚das Theater der ganzen Welt‘ zu informieren. Gelegentlich wird der Terminus auch zu Goethes Konzept der ‚Weltliteratur‘ parallel gesetzt, dann bezeichnet er „die Summe beziehungsweise die kanonischen Gipfelwerke des Theaters in aller Welt“².

Außerdem kann ‚Welttheater‘ auf Bühnenstücke verweisen, die entweder mit den Mitteln des Theaters eine Welt (etwa die Lebenswelt der Zuschauer) bzw. die Welt schlechthin darstellen, oder metaphorisch die Welt selbst als ein Theater, eine Bühne, verstehen³. Beide Vorstellungen sind seit der klassischen Antike nachweisbar: Die *Orestie* des Aischylos z.B. bildet eine Welt ab, in der menschliches Handeln vom Willen der Götter wie von familiären Bindungen und Verpflichtungen bestimmt wird⁴; Plato sieht den Menschen als Marionette der Götter⁵.

Der fremdbestimmten Marionette, die an den Fäden des Puppenspielers hängt, steht der Schauspieler gegenüber, der die übernommene oder ihm zugewiesene Rolle gut oder schlecht spielen und sogar ‚aus der Rolle fallen‘ kann, dabei freilich riskiert, vom Publikum ausgepiffen zu werden. Die von Sueton überlieferten letzten Worte des Augustus: „Plaudite cives, plaudite

1 *Welttheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen*, Braunschweig 21962.

2 So Ulrich Müller, ‚Welttheater‘ – „unanmassliche und unvorgreifliche Gedanken“ über das Thema des Symposions, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, hg. von Peter Csobádi u.a., Anif/Salzburg 1992, S. 9-20, hier S. 12.

3 Diese Unterscheidung nach Ulrich Müller (U.M./Oswald Panagl, *Vom Lauf der Welt. Poetische Konzeptionen und Deutungsmuster im Theater: Von Aischylos über Wagners Ring zum Merlin von Dorst/Ehler*, in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele 2007*, hg. von Wolfgang Wagner, S. 100-115, hier S. 114).

4 Vgl. dazu Oswald Panagl, ebd., S. 100-103.

5 *Nomoi* 1,644 d-e; vgl. Bernhard Greiner, *Welttheater*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd III, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin – New York 2003, 827-830, hier 828.

amici, finita est comoedia“ [*klatscht, Bürger, klatscht, Freunde, das Spiel ist zu Ende*] nehmen heiter-ironisch Abschied vom Leben, lassen dabei aber auch die bange Frage durchscheinen, ob Mitwelt und Nachwelt dem Darsteller, der jetzt abtritt, wohl Beifall zollen werden.

In Mittelalter und Früher Neuzeit dominiert die Vorstellung der Welt als eines Theaters, auf dem jeder Mensch seinen Part zu spielen hat. Ein neueres Handbuch⁶ definiert Welttheater als „Rede- und Denkfigur, in der die Welt als Bühne, menschliches Handeln als Rollenspiel vorgestellt wird“, und unterscheidet fünf Komponenten des ‚Spiels‘:

- als *Autor* fungiert entweder Gott oder die Menschheit;
- als *Spielleiter* oder Regisseur tritt entweder Gott auf oder die allegorische Figur der ‚Welt‘, Fortuna, das Schicksal oder der Zufall;
- das *Geschehen* bildet „unterschiedliche Bereiche und Dimensionen menschlicher Existenz“ ab: z.B. Ereignisse, die die Zukunft von Staaten und Gesellschaften entscheidend prägen, oder aber das Schicksal als repräsentativ aufgefaßter einzelner wie des mittelalterlichen Jedermann; dabei kann auch das Verhältnis von Kausalität und Zufall, Schein und Sein reflektiert werden;
- die *Akteure* sind die Menschen;
- *Zuschauer* sind entweder die menschlichen Akteure selbst oder Gott, der oft inmitten seiner Engel und Heiligen thront oder den Teufel in seine Loge einlädt.

Diese christlich-konservative Vorstellung von Welttheater findet ihre vielleicht vollkommenste Ausprägung in Calderóns barockem *auto sacramental El gran teatro del mundo* (*Das große Welttheater*, vor 1641⁷). Die ständische Ordnung der Gesellschaft erscheint hier als gottgewollt und unumstößlich: Jeder muß auf der großen Bühne den ihm zugewiesenen Part spielen, Rollenwechsel (etwa in der Form eines sozialen Aufstiegs) ist nicht vorgesehen. Die Freiheit des menschlichen Willens öffnet dabei keineswegs Raum für verschiedene, je individuelle Interpretationen: Gottes Gebot schreibt jedem Darsteller, dem König wie dem Bauern und dem Bettelmann, genau vor, wie er seine Rolle anzulegen hat; wer davon abweicht, begeht eine Sünde, für die er ihrer Schwere entsprechend bestraft wird, wenn er von der Bühne des Lebens abtritt. Wählen kann man nicht zwischen mehreren

6 Ebd.

7 Vgl. Ulrich Müller, in: Müller/Panagl (wie Anm. 2), S. 103-105.

gleichermaßen sinnvollen und legitimen Lebensentwürfen, sondern zwischen Richtig und Falsch.

Spätestens mit der Aufklärung löst sich das geschlossene Weltbild auf, das dem mittelalterlichen und noch dem barocken Welttheater zugrundeliegt: Solange Gottes Wille allen Geschöpfen ein für allemal ihren Platz in seiner Weltordnung zuweist, hat der einzelne keine Entscheidungsfreiheit, „der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ – „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“⁸ – ist unmöglich. Für die Moderne ist die Instanz des göttlichen Regisseurs nicht mehr akzeptabel.

TINA HARTMANN⁹ stellt fest, daß für Goethe (wie auch für Richard Wagner) „die christliche Religion als Bühne des Welttheaters abgespielt ist“ (S. 35). In Goethes *Faust* wie in den von ihm beeinflussten Dichtungen Imre Madáchs (dazu JÜRGEN KÜHNEL) oder Edgar Quinets (ALBERT GIER, S. 76) wird dem Allmächtigen ein Antagonist gegenübergestellt, den es im barocken Welttheater so nicht gibt: Der Geist, der stets verneint, stellt Gottes Deutungshoheit infrage und deutet eine Alternative an, die sich historisch als Negation nicht der Welt, sondern der göttlichen Instanz konkretisiert. Gegenüber der Vollkommenheit und Absolutheit Gottes repräsentiert Goethes Mephisto das Unvollkommene und Relative, letztlich also: das Menschliche. (Eine gänzlich andere Vorstellung vom Teufel vermittelt das Werk Nikolaj Gogol's, wie PETER THIERGEN zeigt: Hier steht er für das furchterregend Böse, Zerstörerische, vor dem nur Gottes Gnade den Sünder retten kann.)

Die Mehrzahl der Dramatiker des 19., und erst recht des 20. Jahrhunderts sieht sich vor die Aufgabe gestellt, eine Welt ohne Gott abzubilden und zu deuten. Sie verfolgen dazu höchst unterschiedliche Strategien, die in einem Dutzend Vorträgen natürlich nicht umfassend dargestellt werden können; auch diese Einleitung sucht lediglich Tendenzen zu benennen, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit.

In Goethes *Faust* ist Gott nicht mehr Regisseur, sondern interessierter Beobachter. Am Beispiel des Doktor Faust wird die Frage nach dem Wesen des Menschen und dem Sinn seiner Existenz erörtert, die nicht länger mit dem Verweis auf die zehn Gebote zu beantworten ist. Wenn in der Folgezeit auf die biblische Schöpfungsgeschichte oder die Versuchsanordnung

8 So Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784).

9 Verfassernamen in Kapitälchen verweisen im folgenden auf die Verfasser der Beiträge dieses Bandes (ggfs. mit Seitenverweisen).

des barocken Welttheaters Bezug genommen wird, stehen die menschlichen Protagonisten im Mittelpunkt – auch bei jenen Autoren, die explizit auf die barocke Theaterform zurückgreifen: NORBERT ABELS zeigt, wie Hugo von Hofmannsthal Calderóns theozentrische Perspektive durch eine anthropozentrische ersetzt; Paul Claudel, so SYLVIA TSCHÖRNER, stellt zwar die repressive katholische Sexualmoral nicht in Frage, führt jedoch mit dem unerfüllten und (in seiner Sicht) unerfüllbaren Begehren eine quasi faustische Triebkraft für die Handlungen seiner Figuren ein.

In Schauspiel und Oper der vorletzten Jahrhundertwende erfreute sich nicht nur der ‚Ewige Jude‘ Ahasver besonderer Aufmerksamkeit¹⁰, sondern auch Kain, der Mörder, die Negativfigur der Genesis¹¹. Rudi Stephan läßt die Handlung seiner Oper *Die ersten Menschen* (postum 1920 uraufgeführt), die nach dem Sündenfall einsetzt, zwischen Adam (Adahm), Eva (Chawa), Kain (Kajin) und Abel (Chabel) spielen, Gott ist hier nur eine mehr oder weniger vage, wenn auch suggestive Vorstellung, von der Chabel seine Eltern zu überzeugen vermag. Die sehr eigenwillige Lesart der biblischen und Menschheitsgeschichte, die Karlheinz Stockhausens Heptalogie LICHT bietet, speist sich, wie KNUT HOLTSTRÄTER zu zeigen vermag, zumindest teilweise aus esoterischen Quellen.

Eine zweite Spielart von Welttheater entwirft das Panorama einer Gesellschaft oder eines Gemeinwesens, die zeichenhaft für die Lebenswelt des Publikums oder für die soziale Existenz des Menschen schlechthin stehen. Hierhin gehört Victor Hugos Versdrama *Cromwell* (1827; die Parallele zwischen dem englischen Militärdiktator, der nach der Königskrone strebt, und Napoléon Bonaparte ist offensichtlich) ebenso wie der Grand opéra *Les Troyens* von Hector Berlioz (entstanden 1856-1858), der den Weg des Aeneas von der Zerstörung Trojas über Didos Karthago bis zum Aufbruch nach Italien verfolgt. Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (dazu KLAUS DÖGE) verbindet durchaus helllichtige Kapitalismus-Kritik mit mythischen Elementen. Aus späterer Zeit wären z.B. Karl Krausens Abrechnung mit dem Wahnsinn des Weltkriegs in *Die letzten Tage der Menschheit* (1919) und *Merlin oder Das wüste Land* von Tankred Dorst und Ursula Ehler (1981, dazu FRANK PIONTEK) zu nennen.

10 Vgl. zuletzt Frank Halbach, *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernbretto des 19. Jahrhunderts*, München 2005.

11 Vgl. ebd., S. 174-240.

Berlioz schrieb sich das Libretto zu *Les Troyens* selbst und griff dafür auf Vergils *Aeneis* zurück. Welttheater kann auch als theatrale Umsetzung von Weltliteratur entstehen – bei einem Autor wie Vergil, den T.S. Eliot als den einzigen Klassiker von ganz Europa bezeichnete¹², tritt neben die Allgemeingültigkeit des Inhalts, der von Krieg, Liebe und Verzicht um einer als bindend empfundenen Verpflichtung willen handelt, eine zweitausendjährige Rezeptionsgeschichte, die die Dichtung mit vielfältigen, nicht nur politisch-ideologischen Inhalten aufgeladen hat. Mythischen Figuren wie Odysseus und literarischen ‚Mythen der Neuzeit‘¹³ wie Robinson Crusoe oder Don Quijote eignet jeweils eine Fülle von konnotativen Bedeutungen, die den einzelnen Lesern und Theaterbesuchern natürlich nur partiell gegenwärtig sind; ein Libretto, das intertextuelle Bezüge auf diese Figuren und ihre Geschichten als zusätzliche Bedeutungsebene einführt, ist, wie der Autor FRANCIS HÜSERS bilanzierend feststellt, in besonderem Maße der Gefahr von Mißverständnissen ausgesetzt, gewinnt dadurch aber andererseits faszinierende Vielschichtigkeit.

Einen Sonderfall stellt die theatrale Dante-Rezeption dar: ADRIAN LA SALVIA betont mit Recht, daß die *Divina Commedia* per se keineswegs theatralisch ist (S. 254). Die Geschichte von Francesca da Rimini, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast als einzige den Weg auf die Bühne gefunden hat, wird von Dante nicht erzählt, erst die Kommentare zur *Commedia* liefern die Hintergrundinformationen zur Begegnung mit den Liebenden. Daß im 20. Jahrhundert Theater und Film Dantes Welt erobern, liegt wohl an der Suggestivität gerade seiner Bilder des Schreckens, die zu Chiffren für Katastrophen der Gegenwart werden können.

Nicht nur Dantes epische Dichtung, auch von vornherein als Theater konzipiertes Welttheater überfordert häufig einen konventionellen Bühnenapparat. Victor Hugos *Cromwell* ist etwa dreimal so umfangreich wie seine übrigen Dramen und scheint bis heute nicht aufgeführt worden zu sein. *Les Troyens* von Berlioz dauern nicht länger als die *Walküre*, mußten aber dennoch bis 1890 auf die erste szenische Aufführung (an zwei Abenden) warten. Quinets *Ahasvérus* ist von vornherein als Lesedrama konzipiert (GIER, S. 71f.); Claudels *Soulier de satin* dauert ungekürzt ca. elf Stunden, der Fülle

12 Vgl. T.S. Eliot, *Was ist ein Klassiker?* [1944], in: ders., *Essays I*, Frankfurt/M. 1988, S. 241-268.

13 Vgl. dazu *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992, hg. von Peter Csobádi u.a., 2 Bde, Anif/Salzburg 1993.

der Figuren, Schauplätze und Situationen dürfte allenfalls eine symbolisch abstrakte Umsetzung im Stil der Shakespeare-Bühne gerecht werden können (vgl. TSCHÖRNER, S. 164). Unübertroffen im Ausreizen des technisch Machbaren (oder auch nicht) war wohl Karlheinz Stockhausen, nicht nur wegen des Helikopter-Streichquartetts (vgl. HOLTSTRÄTER, S. 222). Solche Eigenwilligkeit hat ihren Preis: Mit Ausnahme von Richard Wagner, dessen *Ring*-Tetralogie längst fester Bestandteil des Repertoires geworden ist, und (mit Einschränkungen) Goethe (*Faust*) hat keiner der genannten Dichter und Komponisten dem Theater-Apparat dauerhaft seinen Willen aufzwingen können.

Das Wundertheater, das Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi aus Ariosts Epos *Orlando Furioso* extrahierten, hatte seinen Platz nicht in einem Theatersaal, sondern unter freiem Himmel (dazu LUCA FORMIANI). Die *Divina Commedia* ist nicht nur im Medium des Films umgesetzt worden, auch neuere Musiktheater-Adaptationen sind häufig multimedial konzipiert (LA SALVIA, S. 273-275), und auch Inszenierungen älterer Werke, von Goethes *Faust* über *Les Troyens* bis zum *Ring des Nibelungen*, arbeiten zunehmend mit Video-Projektionen und anderen modernen Technologien. Damit ist eine neue Stufe einer Entwicklung zum totalen Theater erreicht, die im Welttheater seit seinen Anfängen angelegt scheint – zumindest die Verbindung von Sprache, Bühnenaktion, Musik (instrumentale Bühnenmusik oder Gesang) und Tanz findet sich seit der Antike bemerkenswert häufig, wenn auch nicht immer in Kombination mit spektakulären technischen Effekten.

Wenn man ‚Welttheater‘ im frühneuzeitlichen Sinn als Schauspiel definiert, das metaphorisch „die Welt als Bühne, menschliches Handeln als Rollenspiel“¹⁴ begreift, sind die Gattungsgrenzen verhältnismäßig leicht zu ziehen. Im weiteren Sinn – Theater, das (die, oder eine) ‚Welt‘ darstellt, sie erklärt oder deutet¹⁵ – ist der Begriff notwendigerweise unscharf: Aussagen über das Wesen des Menschen und seinen Ort in der Welt lassen sich ebensogut (oder besser) aus einem exemplarischen Einzelfall wie aus vielen Schlaglichtern auf Durchschnittsbürger ableiten; die ewige Problematik von Individuum und Gesellschaft, Weltsucht und Weltflucht, Liebe und Tod hat niemand prägnanter behandelt als Richard Wagner im Kammerstück von Tristan, Isolde und Marke, das demnach mit Fug und Recht ein Stück Welttheater heißen darf. Andererseits scheint es aus rein praktischen Gründen zweck-

14 So Greiner, vgl. oben Anm. 6.

15 Vgl. Müller/Panagl (wie Anm. 3), S. 114.

mäßig, diesen Terminus eher auf Fresken als auf Miniaturen anzuwenden. Folgt man dieser Auffassung, dann darf *Merlin oder Das wüste Land* von Tankred Dorst und Ursula Ehler sicher als „das bisher letzte Bühnenwerk, das man in den Kontext der Welttheater-Tradition einrechnen kann“¹⁶, gelten. Die markantesten Merkmale eines modernen Welttheaters lassen sich an diesem Schauspiel noch einmal rekapitulieren.

Merlin sprengt die Grenzen eines gewöhnlichen Theaterabends: In der ersten Ausgabe¹⁷ füllen die 97 „Nummern“ (PIONTEK, S. 205) 373 Druckseiten. Das figurenreiche Stück greift auf den seit dem europäischen Mittelalter in zahlreichen (englischen, französischen, deutschen...) Bearbeitungen verbreiteten Artus-Stoff zurück; viele unterschiedliche Versionen haben Spuren im Drama hinterlassen, Zuschauer, denen Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach oder der mittelhochdeutsche Prosa-Lancelot-Gralroman nicht vertraut sind, können ihre Erinnerungen an Wagners *Parsifal* oder an Mittelalter-Filme aktivieren, so daß sich eine Fülle von Anknüpfungspunkten ergibt. Die Vielfalt der Sprachstile, theatralen Formen und Medien (dazu PIONTEK, S. 211): Sprechen (in Prosa oder Versen), Singen (in verschiedenen Sprachen), pantomimische Aktion, dazu narrative Passagen, ergeben die Partitur für ein totales Theater. Das Problem, das verhandelt wird, das Scheitern einer Utopie (PIONTEK, S. 214f.), ist nicht nur, aber ganz besonders in unserer Zeit von allgemeinemenschlicher Bedeutung. Damit sind vier Kriterien benannt, die sicher nicht von allen Welttheater-Dramen und -Opern sämtlich erfüllt werden, aber wohl doch als Elemente einer Definition taugen.

Der vorliegende Band dokumentiert die Ringvorlesung *Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, die im Wintersemester 2009/10 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften) stattfand. Anlaß war die Uraufführung der Oper *Die Tragödie des Teufels* (nach Madáchs *Tragödie des Menschen*) von Peter Eötvös und Albert Ostermaier in München (Februar 2010); Komponist und Textdichter waren so freundlich, während der Probenzeit (am 2.2.2010) zu einem Podiumsgespräch nach Bamberg zu kommen, wofür ihnen auch an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt sei, ebenso wie Rainer Schochow, dem Lektor des Schott Verlags (Mainz), der den Kontakt herstellte und uns in jeder Weise unterstützte. Gedankt sei den beiden Künstlern auch dafür, daß

16 So Ulrich Müller, ebd., S. 112.

17 Tankred Dorst, *Merlin oder Das wüste Land*, Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt/M. 1981.

sie den Abdruck des Gesprächs, das faszinierende Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Librettisten sowie in den Entstehungsprozeß der Oper gewährte, im vorliegenden Band gestatteten.

Die Vortragsreihe und der Druck des vorliegenden Bandes wurden finanziell gefördert von der Oberfrankenstiftung; Unterstützung gewährten auch der Richard-Wagner-Verband e.V. Bamberg und seine Vorsitzende Dr. Ingrid Huther-Thor, das Internationale Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg, besonders der Direktor Dr. Bernd Goldmann und Stephanie Weiß, sowie die Volkshochschule Bamberg und ihr Leiter Martin Köhl. In der Volkshochschule konnte im Januar/Februar 2010 unter der Schirmherrschaft des Generalkonsulats der Republik Ungarn München eine Ausstellung über den Dichter Imre Madách und seine *Tragödie des Menschen* gezeigt werden, die das Petöfi Literatur Museum (PIM) in Budapest zusammengestellt und auf Vermittlung der Theaterwissenschaftlerin Krisztina Horváth nach Bamberg ausgeliehen hatte. Bei der Ausstellungseröffnung am 26. Januar boten Mitglieder des deutsch-ungarischen Theatervereins HUN-GER unter der Leitung von Frau Horváth eine szenische Lesung von Ausschnitten aus der *Tragödie des Menschen*. Auf freundliche Vermittlung von Ursula Ehler und Tankred Dorst gestatteten die Bayreuther Festspiele (Pressesprecher Peter Emmerich) unentgeltlich die Reproduktion des Titelphotos. Ihnen allen auch an dieser Stelle noch einmal ein herzliches Dankeschön!

Ganz besonderer Dank gebührt natürlich den Vortragenden der Ringvorlesung, die ihre durchweg sehr spannenden Vorträge, z.T. überarbeitet und erweitert, nicht nur bereitwillig für die Publikation zur Verfügung gestellt, sondern auch ausnahmslos die Manuskripte zum vereinbarten Zeitpunkt (mit üblicher Toleranz) abgeliefert haben.

Obwohl ich auf einige Erfahrungen in der Redaktion der *Zeitschrift für romanische Philologie* zurückblicken kann (allerdings in den 1980er Jahren, der Vor-Computer-Zeit), wäre ich als spätberufener Nutzer elektronischer Datenverarbeitung mit manchen Details bei der Einrichtung der Druckvorlage überfordert gewesen. Glücklicherweise kam mir Adrian La Salvia, einer unserer Autoren, zu Hilfe und löste die auftretenden Probleme schnell und effektiv – Herausgeber wie Leser sind ihm dafür sehr zu Dank verpflichtet.

Albert Gier