

# Artistische Lust am Bösen?

## Zu einer Theatertagung in der Katholischen Akademie in Bayern

Am 23. und 24. Januar 1982 fand im Münchner Kardinal-Wendel-Haus eine stark besuchte Wochenendtagung statt, die sich mit der „Darstellung des Negativen im Theater“ befaßte und von Theologen (Rudolf Mosis, Johannes Gründel, Gerd Haeffner, Klaus Kienzler), Theaterleuten (Ernst Wendt, Hans-Reinhard Müller), Theaterkritikern (Sibylle Wirsing, Karena Niehoff) und einem Germanisten (Wolfgang Frühwald) unter Einbezug eines sehr engagierten Publikums – darunter Staatsintendant August Everding – diskutiert wurde. Das präzise formulierte Thema zielte von vornherein auf das Theater als Darstellung und Praxis, also nicht auf Theorie. Das Phänomen des Negativen wurde durch den – zwar mit Fragezeichen versehenen – Untertitel „Lust am Bösen“ nochmals präzisiert. Damit wurden die Begriffe „Negativ“ und „Böses“ allerdings fast bis zur Synonymität nivelliert. Solche, aus theologischer Sicht verständliche Reduktion des Negativen auf das Böse mußte notwendigerweise zur Konzentration auf die Frage von Theater und Ethik führen und das Problem der Darstellung etwa des Häßlichen oder Falschen in Unterscheidung vom Schönen oder Wahren als einer legitimen oder gar notwendigen Aufgabe des Theaters in den Hintergrund drängen.

Die *ethische* Perspektivierung der Fragestellung, wodurch die *ästhetische* allzusehr aus dem Blick geriet, wurde in ihrer recht pragmatischen Funktionalisierung durch den hedonistischen Aspekt nochmals verstärkt mit einem in der Einladung abgedruckten Zitat aus der Rede von Papst Johannes Paul II., die er am 19. November 1980 vor Künstlern und Publizisten in München gehalten hatte. Das Böse wurde dort begriffen als eine gerade in unserem Jahrhundert massiv anzutreffende Realität, gegen deren Darstellung „auch im Namen des christlichen Glaubens und der Kirche an sich nichts einzuwenden“ sei, denn, so der Papst: „Ohne die Realität des Bösen ist auch die Realität des Guten, der Erlösung, der Gnade, des Heiles nicht zu ermesen.“

Die Koexistenz des Bösen mit dem Guten als dessen Kontrastfolge wäre demnach also auch theologisch zu begreifen als eine Instrumentalisierung und Funktionalisierung des Bösen, das dort seine Grenzen erreicht, wo es sich absolut setzt und „zum Genuß am Bösen, zur Freude an der Zerstörung und am Untergang“, „zum Zynismus und zur Menschenverachtung“ führt.

Die so von höchster Stelle vorgezeichnete Dominanz des Theologischen, die von den Veranstaltern der Tagung wohl auch beabsichtigt war, wurde vor allem am ersten Tag zum zentralen Thema der Referate.

## Das AT und die moralische Anstalt Schillers

Der Alttestamentler *Rudolf Mosis* (Universität Eichstätt), der die Tagung als Fortführung des durch den Papst angeregten Dialogs verstand, zeigte mit Blick auf das heutige Theater die sowohl notwendigen wie fundamentalen Bilder des Bösen im Kontext der Kain- und Abel-Geschichte sowie des Buches Ijob und deutete die Koexistenz von Gut und Böse im AT als Bild und Gegenbild, konfiguriert in der Negativität des Menschen und in der Positivität Gottes. Doch während das AT nicht zulasse, daß sich der Mensch in seiner Negativität einrichtet, unterscheide sich die alttestamentliche Darstellung des Bösen wesentlich von der moralischen Anstalt Schillers sowie vom schnellen Moralismus und vom naiv aufklärerischen Optimismus Brechts, wie er etwa im „Kaukasischen Kreidekreis“ zutage trete. Der Dramatiker Ionesco sowie die Lyriker Heinrich Heine und Nelly Sachs stünden – so Mosis – da schon näher am AT, denn deren Werke seien deutbar „als verkappter Notschrei der Welt“, der sich letztlich vom Glauben getragen weiß.

*Johannes Gründel*, Ordinarius für Moraltheologie an der Universität München, versuchte eine Deutung des Bösen, verstanden als sittliches Übel, aus der Perspektive der theologischen Ethik, indem er den Paradigmawechsel in den Deutungsversuchen der Phänomenologie des Bösen und dessen Darstellung schilderte. Die ontologisch-metaphysische Deutung des Bösen durch *Augustinus*, wonach das Gute des Bösen nicht bedürfe und dieses als positiv gesetzte Antithese zum Guten, nämlich als das Nein, zu verstehen sei, werde abgelöst durch den integralen Deutungsversuch *Luthers* – Gott als Herr auch des Bösen! –, der sich sowohl mit der heilsgeschichtlich-eschatologischen Sicht der „felix culpa“ wie auch mit Claudels „Seidenem Schuh“ vertrage. Der ausschließende Gegensatz von Gut und Böse, sowohl ontologisch-metaphysisch wie theologisch-heilsgeschichtlich fundiert, sei dagegen in der Wirklichkeit aufgehoben. Die bis zur Ununterscheidbarkeit verschlungene „Verleiblichung“ des Bösen mit dem Guten stelle deshalb jede eindimensionale Darstellung des Bösen in Frage und fordere – auch und vor allem von der Kunst – Gestaltungsweisen des Bösen, die sowohl dem kontradiktorischen Gegensatz als auch der inneren Verwobenheit von Gut und Böse in der Wirklichkeit unseres Lebens gerecht würden. Aufgrund solcher Differenzierung war es dann Gründel möglich, aus der Sicht der Verantwortungsethik vier verschiedene Wirkungen von Darstellungsweisen des Bösen zu akzeptieren, die er als (a)



Ventilfunktion, (b) Verdrängungsfunktion, (c) Verstärkerfunktion und (d) kathartische Funktion beschrieb. Mit solchen Differenzierungen war zweifellos ein Niveau erreicht, auf dem sich die Diskussion der Problematik von Ethik und Theaterästhetik bzw. Literaturästhetik insgesamt fortbewegen mußte, wenn der aufgenommene Dialog zwischen den Künsten und der Theologie nicht scheitern soll. Denn genau diese Fragen werden seit Jahren von der Literaturästhetik eingehend diskutiert. Nach *Roman Ingarden*, der im Kontext seiner Poetik „Das literarische Kunstwerk“ (1972) vier wesentliche Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel unterscheidet, und nach *Jan Mukařovský*, der seit 1929 bis 1970 kontinuierlich seine funktionale Theorie des Ästhetischen und dessen Wirksamkeit ausbaute und wie Ingarden in Relation zu einer funktionalen Theorie des Wertes und der Wertung stellte, war es in jüngster Zeit vor allem *Hans Robert Jauss*, der mit seinen Versuchen „Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik“ (1977) sehr detailliert die Funktionen des Ästhetischen als Interaktionsmuster beschreibt und sie zugleich als verschieden geprägte Identifikationsmuster mit dem Helden versteht, nämlich als assoziative, admirative, sympathetische, kathartische und ironische Identifikation.

## Darstellung des Bösen als sittlicher Zweck

Daß im Verlauf der Tagung keiner der drei genannten Namen zitiert wurde, obgleich Jauss schon 1968 einen so grundlegenden Band wie „Die nicht mehr schönen Künste“ herausgebracht und an einem weiteren Band „Positionen der Negativität“ (1975) mitgearbeitet hat, ist bezeichnend für das sichtbar gewordene Defizit. Denn die Geschmacksfrage bzw. Wertungsproblematik ist nicht zu trennen, wie jedoch mehrfach vernommen, von der Frage nach der Vereinbarkeit von Ethik und Theater- bzw. Literaturästhetik, aber ebensowenig von jenem Normenwandel – und damit ist nicht Wertewandel gemeint! –, wie er sowohl in den Künsten und vor allem im Theater, aber auch in der theologischen Ethik und Theologie insgesamt sichtbar wird. Nur am Rande, etwa durch Everding, und gleichsam zum Schluß, durch das Votum Haeffners, kamen wirkungs- und rezeptionsästhetische Probleme in den Blick, die sich als äußerst diskussionswürdig herausstellten.

Es war jedoch eine gute Idee, der Theorie der Wissenschaften gleichsam die Praxis der Kunst gegenüberzustellen, indem – eingebettet in die theologischen Referate und vorgeschaltet dem germanistischen Vortrag – das Team der Münchner Kammerspiele (*Barbara Freier, Doris Schade, Otto Kurth, Hans-Reinhard Müller und Ernst Wendt*) Texte rezitierte, die für die Negativität des Theaters – so Müller – bezeichnend seien und von der Moderne rückführend Entwicklungslinien sichtbar machten. Dem Monolog des Franz Moor (I,1) folgte der Dialog zwischen Pastor Moser und Franz (V,1) aus Schillers

„Die Räuber“, weiter der Tötungsmonolog aus Hans Henny Jahns „Medea“, die W. Emrich einmal als kongeniale Neuformung strengster antiker Tragödienform bezeichnete, und der Monolog der Solange aus Genets „Die Zofen“ sowie zwei Monologe aus „Die Hamletmaschine“ von Heiner Müller, nämlich den Hamletdarsteller und Ophelia/Elektra. An den zitierten Beispielen wurde der Wandel der Inhalte wie der Darstellungsweisen überaus sprechend deutlich. Erst im Kontext einer so von kontinuierlichem Normenwandel geprägten Tradition dürfte die für viele befremdende Dialektik von Form und Inhalt des Theaters der Gegenwart verständlich werden, auch bis zu dem möglicherweise nachvollziehbaren Eingeständnis des Hamlet: „mein Drama hat nicht stattgefunden“, aus welchen Gründen auch immer.

Anknüpfend an Textrezitation, an die Theologenreferate und die zitierte Papstansprache, die durch Textauszüge aus der Ansprache über das Theater von Pius XII. am 21. August 1948 ergänzt wurde, entwickelte Prof. *Wolfgang Frühwald* (Universität München) seinen Durchblick, den er mit Schillers Uraufführung der „Räuber“ (1782) beginnen ließ. Aus dem morastigen Zirkel der menschlichen Bestimmung, wie sie in der nihilistischen Lebensphilosophie des Franz Moor sichtbar werde, erhebe sich die großartige Darstellung des Bösen zu einem sittlichen Zweck, um mit Hilfe der Kategorialität des Interessanten den Indifferentismus einer alles verstehenden Toleranz dramatisch aufzubrechen: die in die Intrigen des Lasters verwickelte Tugend. Darstellung des Bösen als Lasterziele bei Schiller letztlich auf die Evokation leidenschaftlicher Tugend. Schillers Antiposition zum tintenklecksenden Säculum werde fortgeführt von August Wilhelm Schlegel in der Kultivierung der Leidenschaft und seiner Philisterschelte anlässlich des preußischen Hurenindults bis hin zur romantisch überspitzten ästhetischen Rechtfertigung des moralisch Bösen. Das zur Lebensmaxime erhobene Postulat der *Autonomieästhetik* habe über die Mißachtung des Schicklichen (prepon) so allmählich zu jener geheimen Lust am Bösen geführt, die über Nietzsche und Dostojewski bis zu Frank Wedekind sich fortpflanzte und die „Feier der Mysterien des Bösen“ sowie den Satanismus begründete. Die schon von *Walter Rehm* als Konfiguration des ästhetisch kultivierten und genossenen Bösen entdeckte Gestalt des Jean Paulschen Roquairol aus dem „Titan“ stellte so Frühwald in eine Reihe neben Brechts Baal und Thomas Manns Gustav von Aschenbach, gefolgt von vielen Gestalten aus den Dramen von Hofmannsthal, Schnitzler, Hörvath, Frisch und Botho Strauß.

In Rehms „Metaphysik des Lasters“ und Hans Sedlmayrs „Säkularisation der Hölle“ fand Frühwald griffige Bezeichnungen für jenen Prozeß, der in Baudelaires „Diabolisierung der Welt- und Menschenbezüge“ seinen Höhepunkt gewonnen habe. Aus solchen Einsichten heraus formulierte Frühwald seine *zentrale These*: „Das Theater ist (...) nicht aus Bosheit, nicht aus Überlegung und nicht aus dem Willen seiner Mitglieder, sondern aus der Notwendigkeit seiner Existenz geneigt, das Mysterium des



Bösen zu kultivieren, die Affinität zum Untergang herzustellen, ja großes Theater wird aus den Bedingungen der Schauspielerexistenz die künstlerische Lust am Bösen fühlbar machen, weil die Roquairol-Existenz, die alles zuerst in Traum und Phantasie durchlebt, die Vollendung des Schauspielerhaften als Existenzform bedeutet.“

Seine These versuchte Frühwald zu verifizieren an der theatralen Metaphorik von Büchners „Dantons Tod“, in dem die „Ästhetik und Rhetorik des Mordes (...) der Ästhetik und Theatralik des Sterbens“ entspreche: „In dieser allumfassenden tödlichen Ästhetik flüchtet sich die Liebe in den Wahnsinn, das Wort der Liebe in die politische Parole, um die Perversion zu vollenden.“ Für Frühwald gewinnt die Büchnersche Position in den andorranischen Gestalten von Frisch ihre weiteren Konfigurationen bis hin zur „Theaterparabolik des Jedermanns“ und zur Allegorik der sieben Todsünden, getragen von einer letzten Sinnschicht des Textes: „einer Kierkegaardadaption ohne Reue und ohne Glauben“, in der „die Hölle nicht säkularisiert ist, sondern demokratisiert und psychologisiert“. Über die Hörvathsche Variation der Roquairol-Thematik in Don Juan und Julius Caesar sei der „ästhetische typus melancholicus“ weit ins 20. Jahrhundert gelangt und habe so auch die dramatische Gestaltung des Bösen entscheidend mitgeprägt, weil der Dichter als poetés sich stets in Konkurrenz zum Schöpfergott wähnte: „So ist die Gestaltung des ästhetisch Bösen, die Rolle des reflektierten Don Juan und selbst die des wißbegierigen Mörders nur eine der Bewußtseinsrollen des Dichters, die er ganz beherrschen muß, wenn er sie glaubhaft und wahrscheinlich darstellen möchte; ohne den Genuß am Bösen also keine große Literatur! Ihm zu widerstehen und in der Form zu überwinden ist Größe und Gefahr der Kunst zugleich.“

### Theater „in ganz normaler Leiblichkeit“

Das anspruchsvoll konzentrierte Programm erlaubte es leider nicht, die zentralen Thesen Frühwalds kritisch zu diskutieren, etwa unter dem Aspekt der *existenznotwendigen Funktion des Theaters*, einerseits das „Mysterium des Bösen“ kultivieren und andererseits es „glaubhaft und wahrscheinlich“ darstellen zu müssen. Gerade vor dem Hintergrund der von Käte Hamburger (1979) diskutierten Aporie des Begriffs „ästhetische Wahrheit“ wäre eine Fortführung dieser Debatte um so dringlicher gewesen, weil Wahrheit als eine Kategorie der Realität offensichtlich immer noch mißbraucht wird als ästhetische Kategorie, wie auch umgekehrt. Erst Wendts Referat, um das vorwegzunehmen, ist es gelungen, überzeugend darzulegen, wie Theater als Fiktion Wahrheit bzw. das Böse hervorbringt und womit bzw. wodurch es sie macht, d. h., wie das Böse als Lebenswahrheit sich als solches theaterästhetisch manifestiert.

In diese Richtung zielte das Referat der Berliner Theaterkritikerin *Sibylle Wirsing*, die die „Unlust der Theater, das

Arge zu zeigen“, anstößig fand und forderte, „die Dramaturgie der determinierten Abläufe“ (Walter Hinck) zu durchbrechen. Sie wünschte sich Odoardos Dolchstoß in Lessings „Emilia Galotti“ „lebensecht und mordgerecht“ inszeniert, Schillers Bürgermädchen aus „Kabale und Liebe“ als Gegenbild „einer kraftlosen Schatten-Luise“, Gloucester aus Shakespeares „Richard III.“ als einen bedauernswerten Menschen und Richard selbst „sogar mit einer ganz normalen Leiblichkeit auf die Bühne“ gestellt zu sehen. Selbst für Goethes „Iphigenie“ – „das klassische Barbaren-Bändigungs-Drama der deutschen Literatur“ – postulierte Wirsing eine glaubwürdige Darstellung, allerdings nicht als Entlarvung und Zersetzung, sondern als *Trauerarbeit* wie in Neuenfels' Berliner Inszenierung. Diese vermögen eine Wirklichkeit auf der Bühne zu schaffen, „die es dem Bösen nicht mehr erlaubt, sich hinter dem erhabenen Wortlaut zu verbergen“, denn: „So böse muß die Kunst wohl sein dürfen, daß sie uns die Illusion nimmt, wir können zugleich erwachsen werden und unseren Kinderglauben bewahren.“ Die zahlreich von Wirsing angeführten dramatischen (Botho Strauß) sowie epischen (Peter Handke) und lyrischen Beispiele (Thomas Brasch) kreisten so um die zentrale Frage, „ob die Kunst, die andauernd mit den schlimmsten Vorgängen befaßt ist, von ihnen doch schließlich auch eingefärbt wird“. Noch am Beispiel der „Denunziationskunst“ als einer „Kunst ohne die mindeste Leutseligkeit“ erweise sich letztlich „die schier unüberwindbare Schwierigkeit der Kunst, nicht nur glaubwürdig, sondern auch unabweisbar böse zu sein“.

Das Publikum bedrängte nach diesem Referat allerdings andere Fragen: „Wer oder was ist das Publikum? Wer entscheidet das? Wer entscheidet über Fälschungen der Kunst im Theater? Gilt nicht der Akt der Selbstbefriedigung als Prinzip der Bühne?“ Das Phänomen der erdrückenden, bis zur Unerträglichkeit gesteigerten Anhäufung des Negativen im Theater wie auch die Frage nach den interpretatorischen Freiheiten im Umgang mit Dramentexten beherrschten über weite Strecken die Diskussion. Die dabei versäumte Unterscheidung zwischen Textsinn als den gesprochenen Sprachgebilden und Textbedeutung als den rezipierten Sprachbedeutungen hätte sicherlich zur Klärung der Fragen wesentlich beigetragen.

### Der Künstler als Archäologe und Spurensicherer

Kenner der Münchner Theaterszenarie dürften wohl die größten Erwartungen an die Vorträge der am selben Haus (Kammerspiele) arbeitenden Theatermänner *Ernst Wendt* (Chefdramaturg und Regisseur) sowie *Hans-Reinhard Müller* (Intendant) geknüpft haben, zumal beide bereits im Titel ihrer Referate zentrale Fragen anpeilten. Müller bestätigte mit seinen Ausführungen durchaus die bei Shakespeare (Theater als Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit) und Brecht (Die Wahrheit ist konkret) verbürgte *Widerspiegelungskonzeption*. Seine griffige Defini-



tion der Wahrheit im Theater als „Darstellung, die der Wirklichkeit entspricht“, blieb zwar eine nähere Erklärung der Qualität dieser Wirklichkeit wie auch der Entsprechungsqualität schuldig, erlaubte ihm jedoch mit Hilfe der Normabweichungskonstruktion das Böse des Theaters zu erklären: für viele sei es böse, weil es nicht mehr so sei, wie es war. Hieraus ließ sich bequem die weitere These eines nicht nur gesellschaftlich bestimmten, sondern auch elitären Theaters rechtfertigen, das zwar Teil der Geschichte und Spiegel der Zeit sei, jedoch – obgleich öffentlicher Ort – nicht für den Geschmack und das Gewissen aller bestimmt. Letzte Instanz seien Geschmack und Gewissen der Theaterleute selbst, die als heutige Menschen ihre eigene Auffassung in die Texte der Klassik und Antike hineinlegten und so jegliche Forderung nach festen Regeln der Aufführung entbehrlich machten. Alexander Herzens Aphorismus: „Wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz“ konnte so bescheiden-bequem Müllers Widerspiegelungskonzeption abrunden, die nicht weit entfernt schien von der Instrumentalisierungsthese Wirsings: Kunst sei ein Instrument, „mit dem man etwas bewirken kann oder das mit sich machen läßt, was die anderen wollen“.

Geschichtliches Leben und gesellschaftliche Realität waren auch für *Ernst Wendts* Referat (inzwischen in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 30./31. Januar 1982 abgedruckt unter dem Titel „Erlaubt ist, was sich ziemt oder: Mit dem Theater in die eigenen Eingeweide kriechen“) der Hintergrund, vor dem er den dialektischen Prozeß von Gut und Böse zu beschreiben und das Positive aus dem Bewußtsein des Negativen zu verstehen suchte. Hieraus resultierte auch sein theaterpoetisches Credo: Menschen *als ungeklärte Wesen* in all ihrer Widersprüchlichkeit vorzuführen. Verstand Müller sein Theater als Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit, wenn auch nicht im Sinne eines gedankenlosen Realismus, so deutet Wendt sein Theater als „Seismograph jener Tendenzen, die an der Vernichtung des Individuums arbeiten und auch schon recht weit gekommen sind“. Doch wenn Müller beim Schmerzausdruck im Sinne seiner Widerspiegelungskonzeption stehenblieb und ihn lediglich als Anfang einer möglichen Umkehr begriff, thematisierte Wendt ausdrücklich die Ambivalenz der Schmerzlust, indem er den Künstler – ob als Schauspieler, Regisseur oder Dramatiker verstanden – gleichermaßen als Chronisten der Trauer wie der Hoffnungen gelten ließ: „Chronist also ist er der *verlorenen* und der *ersehten* Zeit.“ Insofern ist er zugleich auch *indirekt* ein Chronist der laufenden Ereignisse.

An dieser Stelle sind wesentliche Unterschiede zwischen Müllers und Wendts Theaterkonzeptionen sichtbar geworden, die sich auch in der Darstellung des Negativen oder gar Bösen auswirken. Nicht Abschilderung, Photographie, Reportage, Information oder Verdoppelung der Wirklichkeit bzw. des allenthalben vorfindbaren Spektakels strebt nach Wendt das Theater an, sondern *Rückgewinnung der Versinnlichung und des Lebendigen* im Kontext eines immer stärker um sich greifenden Abstraktions-

prozesses und Siegeszugs der technisch-instrumentellen Vernunft. Auf der Suche nach den gedachten Gedanken der Vergangenheit, den unterdrückten Wünschen und geflüchteten Phantasien heutiger Menschen begreife sich der Künstler deshalb als Archäologe und Spurensicherer, der „vor der Dampfwalze des Realitätsprinzips“ zu kapitulieren nicht bereit sei und mit seiner heimlichen Arbeit „die Reste menschlicher Einbildungskraft“ zu sichern suche. Wendt transzendierte so die Widerspiegelungskonzeption Müllers, aber auch die Instrumentalisierungstheorie Wirsings, indem er differenzierter darzulegen versuchte, daß die Künste „zunächst einmal gar nichts“ widerspiegeln – „außer der Einbildungskraft des Künstlers“: „Was dagegen ein anständiger Realist ist, der muß alles selber erfinden. Der findet auch das Böse nicht einfach irgendwo draußen im Lande vor – sondern in sich selbst. *Als die eigene Gefährdung.*“ Das Negative oder gar Böse gelangt so nach Wendts Auffassung nicht als Außenwelt auf die Bühne, sondern vermittelt durch die je individuelle Erfahrung des Künstlers, „mit der er *eins* ist und die es außerhalb seiner so gar nicht gibt“. Im Sich-selbst-Einbringen und im Sich-selbst-Begegnen des Künstlers, gleichsam ein „Medium der latenten Ängste und Begierden“, liege die einzige Chance, Negatives oder gar Böses in Worten, Gesten und Bildern auf der Bühne darzustellen. Medeas Tötungsmonolog zeige anschaulich, auf welche Weise Hans Henny Jahnn, seine Tötungsphantasie in schöne Metaphern transponierend und so zugleich „eine der interessantesten und gelungensten Neubildungen antiker Tragödienform“ (Wilhelm Emrich) repräsentierend, sich selbst zugleich „erlöst“ von der möglichen Realisierung solcher Obsessionen, aber so auch dem Zuschauer die Chance einräumt, seine eigenen Begierden, die ihn sonst verschlingen, zu sublimieren und sie abzuarbeiten. Ähnliches leiste Heiner Müllers „Hamletmaschine“, „ein Dokument äußerster, erbarmungsloser Negativität“, aber ebenso der bewegende „Ausdruck eines höchst persönlichen, eines uns ganz entzogenen Leidens“, das dem des Hiob nicht unähnlich sei, obgleich es sich um ein als Prosa Gedicht konzipiertes Drama handelt, das „die Problematik des *marxistischen* Intellektuellen angesichts der kommunistischen Geschichte in Europa“ (G. Schulz/H.-Th. Lehmann) pointiert. Die Sehnsucht nach der Maschinenwerdung des Menschen als Demonstration des Negativen ermöglicht so erst das Positive der Menschwerdung.

## Der Subjektivität Faszination und Grenzen

Wendts Ausführungen, vom Publikum mit langem Beifall bedacht, waren wohl der wesentlichste und differenzierteste Tagungsbeitrag. Ihm war es auch gelungen, überzeugend an die Position des Papstes wie auch an die der Theologen anzuknüpfen und den konkreten theaterästhetischen Transfer sprachlich verständlich zu machen. Dennoch stellte sich gerade im Anschluß an seine Überlegungen die Frage, inwieweit seine Position verwandt ist mit



jenem frühen Manifest einer Neuen Subjektivität, das Handke als „Bewohner des Elfenbeinturms“ in die Worte faßte: „Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen.“ Die Folge eines solchen, offensichtlich auch Wendt nicht ganz unsympathischen *Bekenntnisses zur Subjektivität* dürfte eine schrumpfende Optik sein, die Walter Hinck einmal als *Wechsel von den Schauplätzen der Zeitgeschichte zum intimen Raum* charakterisierte und an Autoren aus dem Umkreis von Martin Sperr zu demonstrieren versuchte. Ohne in den Sperrschen Provinzialismus abzugleiten, schien auch Wendts Theaterkonzeption sich an der begrenzenden Perspektive des intimen Raumes zu orientieren, um so ein intensiveres Sehen zu ermöglichen. Das vom Publikum zu Recht monierte Fehlen des im Tagungsverlauf nahezu restlos ausgesparten politischen Theaters, wie es etwa bei Kroetz und Sperr zu finden ist, zeigte noch einmal, wenn auch aus anderer Sicht, wie sehr das Wendtsche Theater dem der Neuen Subjektivität bzw. Sensibilität etwa eines Botho Strauß oder Thomas Bernhard in seiner Tendenz verwandt war, ohne jedoch der dort anzutreffenden Monomanie von lauter Psychogrammen, verkörpert in den Theaterfiguren, verfallen zu wollen. In kritischer Rückschau auf den Tagungsverlauf ist zu sagen, daß die qualitative Differenz zwischen dem Bösen sowie der Lust daran, wie sie im Theater als Kunst und

Spiel zur Aufführung gelangen, um theaterästhetisch erfahrbar und bewertbar zu sein, und dem Bösen sowie der Lust daran, wie sie im Leben als Wirklichkeit anzutreffen sind, nicht klar noch deutlich genug herausgestellt wurde. Dabei ging möglicherweise die wichtige Einsicht verloren, daß auch für den Theaterbesucher die Verpflichtung besteht, zwischen seiner Rolle und Verhaltensweise im Theater einerseits und im Alltagsleben andererseits zu differenzieren und beide Handlungsräume und Bereiche, den der Kunst und den des Lebens, in ihrer Eigengesetzlichkeit zu respektieren, obgleich sich aus jenem für diesen einsichtige und intersubjektiv gültige Konsequenzen ergeben, ohne jedoch den Maßstab des Lebens, z. B. die Prinzipien Glaubhaftigkeit, Wahrscheinlichkeit, Lebenslichkeit, zum Maßstab des Theaters bzw. der Kunst zu erklären. Vielleicht wäre es sinnvoller gewesen, sich auf ein konkretes Theaterstück zu beschränken und anstelle der doppelt besetzten Theologen und Theaterleute auch den Autor des Stücks sowie einen Schauspieler, etwa den der zentralen Rolle, und einen Theaterbesucher zu Wort kommen zu lassen, um von deren Absichten, Eindrücken und Problemen etwas zu erfahren. Möglicherweise wäre dann auch die vieldiskutierte Frage nach der angemessenen Textinterpretation sowie der legitimen Aufführungsweise zu klären gewesen, aber auch das zentrale Problem der Lust am Bösen im Theater und im Leben.

*Ernst Josef Krzywon*

## Notizen

# Von der schwierigen Kunst des Gesprächs

## Zur Enzyklopädischen Bibliothek „Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft“

Seiner Pastoralkonstitution über die Kirche in der Welt von heute stellte das Zweite Vatikanum den Satz voran, Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Menschen von heute seien auch Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Jünger Christi. Fragt man gegenwärtig danach, wie denn eine solche programmatische Kurzformel für das Verhältnis von Glaube und Kirche zu ihrem gesellschaftlichen Lebensraum konkret *eingelöst* werden könne, stößt man vielerorts auf eine beträchtliche Portion *Unsicherheit*. Das hat verschiedene Gründe: Einstmals einleuchtende kirchliche Leitperspektiven wie „Öffnung zur Welt“ oder „Aggiornamento“ erweisen sich als zwielfichtig oder verbraucht, geläufige Frontstellungen wie die zwischen „progressiv“ und „konservativ“ haben sich vielfach verschoben. Das von zahlreichen Widersprüchlichkeiten gekennzeichnete Profil der Gegenwartsgesellschaft erschwert eine verlässliche Orientierung. Der Stellenwert

von Tradition ist weithin umstritten. Damit bleibt die Gewinnung von Identität in Kirche und Gesellschaft eine schwierige Sache. Um so größer wird die Versuchung, in Innerlichkeit oder Aktionismus zu flüchten und sich das mühsame Geschäft der denkerischen Vermittlung zu schenken.

## Ein Programm und seine Umsetzung

In dieser Situation müssen sich auf ein Werk wie das 30bändige Kompendium „Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft“ (Herder 1980 ff), das sich auf neue Weise um Auseinandersetzung zwischen der christlichen Tradition und der modernen Lebenswelt bemüht und das dazu heute notwendige Orientierungswissen vermitteln möchte, beträchtliche Erwartungen richten. Man ist mit