

Aus: Textarchiv H. G. Petzold et al. Jahrgang 1982

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

© FPI-Publikationen, Verlag Petzold + Sieper Hückeswagen.

In diesem Internet-Archiv der FPI-Publikationen – Wissenschaftliche Plattform “Polyloge“ werden Texte von Hilarion G. Petzold und MitautorInnen in chronologischer Folge nach Jahrgängen und in der Folge der Jahrgangssiglen geordnet zur Verfügung gestellt. Es werden hier auch ältere Texte eingestellt, um ihre Zugänglichkeit zu verbessern. Zitiert wird diese Quelle dann wie folgt:

Textarchiv H. G. Petzold et al.

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

Hilarion G. Petzold (1982o): Welttheater *

Erschienen in:

Petzold, H.G. (1982a). Dramatische Therapie. Neue Wege der Behandlung durch Psychodrama, Rollenspiel, therapeutisches Theater, Stuttgart: Hippokrates. S. 22-37.

* Aus der „Europäischen Akademie für biopsychosoziale Gesundheit, Naturtherapien und Kreativitätsförderung“ (EAG), staatlich anerkannte Einrichtung der beruflichen Weiterbildung, Hückeswagen (Leitung: Univ.-Prof. Dr. mult. Hilarion G. Petzold, Dipl.-Sup. Ilse Orth, MSc). Mail: forschung@integrativ.eag-fpi.de, oder: info@eag-fpi.de, Information: <http://www.eag-fpi.com>). Diese Arbeit hat die Sigle 1982o.

Hilarion Petzold

Welttheater¹

‘Ο κόσμος σκηνή· ὁ βίος πάροδος
ἦλθες, εἶδες, ἀπῆλθες.

*Demokrit*²

Im Philebos spricht *Platon* von der „Tragödie und Komödie des Lebens“³ und gebraucht damit eine Metapher, die im Altertum und im Mittelalter immer wieder zur Beschreibung des menschlichen Lebens aufgegriffen wird und bis in unsere Zeit nichts von ihrer Faszination eingebüßt zu haben scheint, wie der Rückgriff von *Moreno*⁴ und *Burke*⁵, *Politzer*, *Duncan* und *Goffmann*⁶ – um nur einige zu nennen – auf dieses Bild zeigt. *Platon* formuliert hier einen Gedanken, für den er keine Originalität beanspruchen kann, sondern der eine bestimmte Art des Menschen, sich in seinem Leben in dieser Welt zu sehen zum Ausdruck bringt. Das Bild ist zu allgemein, in zu vielen Kulturen verwurzelt. Es ist im Weltbild der Antike genauso verankert wie im Hinduismus, wo mit jeder Wiedergeburt

¹ Zum Welttheater und den Bühnenmetaphern vgl. *Angel Valbuena Prat*, Una representation de *El gran teatro del mundo*. La fuente de este auto, *Revista del Ayuntamiento V* (1928) 79 sqq.; *Antonio Vilanova*, El Tema de Gran Teatro del Mundo, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXIII (1950) 153–188; *Jean Jacquot*, Le théâtre du monde de Shakespeare à *Caldéron*, *Revue de Littérature Comparée* 31 (1957) 341–372; *Richard Alewyn*, *Karl Sälzle*, Das große Welttheater, Rowohlt, Hamburg 1959; *Ernst Robert Curtius*, Welttheater. Bemerkungen zur Geschichte einer Idee, *Areopag* 4 (1969) 241–249; *idem*, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1969, 2. Aufl.; *Hermann Ulrich Asemissen*, Schauspiel und menschliches Sein, *Neue Rundschau* (1971) 239–252; *Hilarion Petzold*, *Ina Schmidt*, Psychodrama und Theater, in: *H. Petzold*, Angewandtes Psychodrama, Junfermann, Paderborn 1972, 2. Aufl. 1977 S. 13–44; *Julius Rüttsch*, Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater, Zürich 1932; *Rudolf Manut*, Lebensbühne und Marionette, Berlin 1931; *Dietmar Schings*, Über die Bedeutung der Rolle als Medium der Entpersonalisierung im Theater des 20. Jh. Diss. Freie Univ. Berlin: 1967.

² Zitiert bei *Jacquot*, S. 348.

³ *Philebos*, 50b; cf. *Gesetze*, VIII, 817b.

⁴ *Moreno*, *J.L.*, Stegreiftheater, Kiepenheuer, Berlin/Potsdam: 1924; *idem*, Psychodrama, vol. I, Beacon House, Beacon 1946. „The stage is not a ‚stage‘ but a part of the actual world“ (*ibid.* 351).

⁵ *Burke*, *K.*, The philosophy of literary form: Studies in symbolic action, Louisiana State Univ. Press, Louisiana: 1967² (1. Aufl. 1942), „Dramatism“ in: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. *E.L. Sills*, vol. 7, 445–452; *G. Politzer*, Kritik der klassischen Psychologie, Köln 1974: Europäische Verlagsanstalt.

⁶ *Goffmann*, *E.*, Wir alle spielen Theater, Piper, München: 1969; *H.D. Duncan*, Symbols in society, Oxford: 1968 Oxford Univ. Press. Vgl. zum ganzen *H. Petzold*, *U. Mathias*, Rollenentwicklung und Identität, Junfermann, Paderborn 1981.

ein neues Drama eröffnet wird und abläuft und unter dem Prinzip des Karma sich Leben an Leben wie Szene an Szene fügt⁷. Das Schicksal von Moiren⁸ oder Nornen⁹ gesponnen, wird von den Menschen gespielt. „Jeder von uns Vertretern lebender Geschöpfe werde von uns als eine Marionette göttlichen Ursprungs betrachtet, sei es, daß sie von den Göttern bloß zu ihrem Spielzeug angefertigt worden ist oder auch in irgendeiner ernsthaften Absicht¹⁰.“

Platon gibt hier eine Auffassung wieder, die schon in der Odyssee ihren Ausdruck findet: „Am Anfang der Odyssee steht die Götterversammlung, in der die Heimkehr des Odysseus beschlossen wird, und immer wieder greifen die Götter ein, bis schließlich Odysseus mit Hilfe Athenas die Freier tötet. Immer laufen zwei Handlungen nebeneinander: die eine auf der oberen Bühne unter den Göttern, die andere hier auf Erden, und zwar wird alles, was hier unten geschieht, bestimmt durch das, was die Götter untereinander verhandeln.“¹¹ Genau genommen, finden sich bei Platon die Metaphern *mimus vitae*, *scena vitae* und *theatrum mundi* schon ausgeprägt und die des Lebenskripts (*fabula vitae*) schon impliziert. In der einen wird der Mensch als Marionette (Horaz, Sat. II 7, 82) im Spiel der Götter auf der Bühne der Welt gesehen, die andere bleibt beim Vergleich des menschlichen Lebens mit einer Bühne und die dritte verweist auf das Stück, in dem jeder seinen Part nach dem ihm bestimmten Geschick als Komödie oder Tragödie spielt „sicut in vita, tum in scaena“ (Cicero, Cato maior 18, 65). Bei späteren Autoren aus dem Bereich der Stoa und bei dem Neuplatoniker Plotin gewinnt die providentia und die Ordnung der Welt die gleiche Bedeutung wie der Ratschluß der Götter oder – in der späteren Ausformung des Bildes unter dem Einfluß des Christentums – der ewige Ratschluß Gottes.

Bei Seneca und Epictet findet sich das Bild von der *fabula vitae*, in der der Mensch, mit Maske, Kothurn und Palla angetan, die verschiedenen Rollen spielt und von Gott zur Rechenschaft gezogen wird:

„Vielleicht werden sich einmal die Schauspieler für Masken, Kothurne und Palla halten. Mensch, du besitzt (zwar) diesen Stoff, diese Gegenstände. Sprich etwas, damit wir wissen, ob du ein Tragödienspieler oder ein Possenreißer bist. Denn beide haben im übrigen Gemeinsamkeiten. Tritt nun deshalb einer ohne Kothurn und Maske wie ein Geist auf, ist er dann (etwa) kein Schauspieler mehr oder bleibt er es weiterhin? Wenn er zu reden versteht, bleibt er es. Dieser soll sogar die Vorrangstellung erhalten. Also: Meiner Meinung nach erhält sie nur ein gebildeter Mensch. Lege die breitgestreifte Tunica ab und schreite so, in Lumpen gehüllt, vorwärts. Was denn? Ist es mir nicht vergönnt, eine

⁷ Glasenapp, H. von, Die Lehre vom Karma in der Philosophie der Jaimas, Diss. Bonn: 1915; idem, Unsterblichkeit und Erlösung in den indischen Religionen, Halle: 1938; cf. A Watts, Kosmisches Drama, Sphinx, Basel: 1978.

⁸ W. Ch. Greene, Moira, Cambridge Mass: 1944.

⁹ Cf. E. Neumann, Das Schicksal in der Edda, Gießen: 1955.

¹⁰ Platon, Gesetze lib. I, 644c; cf. lib. VII, 803c; „Der Mensch ist nur ein Spielzeug in der Hand Gottes, und das ist eben in Wahrheit das Beste an ihm“.

¹¹ B. Shnell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Homburg: 1948, 2. Auflage, S. 44.

achtbare Äußerung zu tun? Wie richtet man nun über mich? Als Zeuge vor Gott aufgerufen“ (*Epictet*, Gespr. I, 29).¹²

Die äußere Größe nützt dem Menschen nichts. Sie vergeht wie der Schein des Schauspiels. Was bleibt, wenn die Masken fallen? Nichts als das Urteil, ob das Spiel gut oder schlecht war.¹³ „So zählt im Schauspiel wie im Leben nicht die Länge des Spiels, sondern ob gut gespielt wurde“ (*Seneca an Lucilius*).¹⁴ Die Texte aus Antike, Spätantike, Mittelalter und Renaissance, die die Metaphern des Lebensspiels im Sinne eines Bühnenskriptes (*fabula vitae*), der Lebensbühne (*scena vitae*) und des Welttheaters (*theatrum mundi*) enthalten, bringen das *existentielle* Ausgeliefertsein des Menschen an die Götter, das Schicksal, den Tod zum Ausdruck.

Die Bühnenmetapher ist kein literarisches *bon mot*. Die Faszination dieses Bildes liegt vielmehr darin, daß es im Erleben des Menschen Resonanzen weckt. Die vielen Unverfügbarkeiten des Lebens, die „Zufälligkeiten“ von Glück und Leid, von Reichtum und Armut finden hier einen Ausdruck und eine Erklärung zugleich. Der schicksalshafte Verlauf der Ereignisse, denen sich jeder Mensch ausgesetzt sieht – und sei es nur im Erleben seines eigenen Alterns –, die unabwendbare Folge von Szenen, die feste Zuweisung von Rollen, die endlich im Zugriff des Todes ihre Bedeutung verlieren, all das ist in der *scena vitae* eingefangen. Wird dieses Spiel nach dem Beschluß der Götter gespielt oder dem Entwurf der Vorsehung, wenn es Ausdruck der „Fügungen“ Gottes ist, so wird damit dem Menschen die Sicherheit vermittelt, daß alles seinen rechten Gang habe, ja daß es eine letzte Gerechtigkeit gebe, deren sinnfälliger Garant der Tod ist, der weder arm noch reich schont und deutlich macht, daß Purpur und Szepter, die den Menschen, „im Stück

¹² „Erit fortasse tempus quo tragoedi putabunt se esse larvas et cothurnos et pallam. Homo, hanc materiam, hoc argumentos habes. Loquere aliquid, ut sciamus tragoedusne sis an scurra. Communia enim habent ambo cetera. Itaque si quis enim et cothurnis et larva adempta tanquam umbram introducerit peritne tragoedus an manet? Si vocem habet, manet. Etiam hic, accipe principatum. Accipio: eoque accepto ostendo, quo pacto se gerat homo eruditus. Pone latum clavum, et pannis obsitus procede tali facie. Quid ergo? Non mihi datum est honestam vocem emittere? Quomodo ergo nunc ad tribunalis ascendis? Ut testis a Deo citatus.“ *Epictet*, Gespr. I, 29 in der lat. Übersetzung des *Hieronymus Wolfius*, *Epictet Enchiridion*, Basilea 1626; cf. auch den Text in seinem *Manual*, *ibid.* p. 32. Der Text in der lat. Übersetzung hat offensichtlich auf das englische Renaissance-theater Einfluß gehabt; cf. den elisabethanischen Dramatiker *George Chapman*, in „The Revenge of Bussy D’Ambois“ (publ. 1613) Baligny; *T.M. Parrot*, *The Tragedies of George Chapman* 1910, pp. 332–342.

¹³ „Niemand von denen, die man in Purpur gekleidet sieht, ist glücklicher, als es jene sind, denen das Bühnenstück Zepter und Kriegsmantel zuteilt, wenn sie in Anwesenheit des Volkes auftraten, gepriesen und erhaben; sobald sie abgetreten sind, legen sie den Kothurn ab und kehren zu ihrem ursprünglichen Wuchs zurück.“ – „Nemo ex istis quos purpuratos vides, felix est, non magis, quam ex illis quibus sceptrum et chlamydem in scena fabula assignant quum, praesente populo, elati, incesserunt et cothurnati; simul exierunt, exalceantur, et ad staturam suam redeunt.“ *Seneca*, Ep. ad Lucilium 76.

¹⁴ Ep. ad Lucil., 77 „Quomodo fabula, sic vita: non, quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quomcumque volēs, deside: tantum bonam clausulam impone“.

auf der Bühne zugewiesen werden“ (*in scena fabula assignant, Seneca*)¹⁵, bloße Rollen sind, die die wahre Natur des Menschen nicht überspielen können.

„Grex agit in scena minimum, pater ille vocatur,
Filius hic, nomen divitis ille tenet;
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
Vera redit, facies, dissimulata perit.“

„Es spielt auf der Bühne die Menge, der eine den Vater,
der andere den Sohn, ein dritter die Rolle des Reichen.
Schließt dann das Stück, so fallen die Masken; es zeigt sich
Jetzt das wahre Gesicht und das geschminkte vergeht.“ (*Policraticus*, vol. I, 110)

Dieser Text aus dem 1159 von *Johannes von Salisbury* veröffentlichten *Policraticus* zeigt die Rollenverteilung, die am Ende des Stückes aufgehoben wird und zwar auf der Bühne durch das Fallen der Kostüme und Masken, im Leben aber durch den Tod.

„Und in diesem [nämlich im Tod. m. E.] hat das Leben der Menschen eine größere Annäherung an die Tragödie als an die Komödie, weil es fast immer einen traurigen Ausgang nimmt, so lange alles Süße in der Welt bitter wird, und außergewöhnliche Freude durch Trauer getrübt wird.“¹⁶

Bei *Johannes von Salisbury* fließen christliches und antikes Gedankengut zusammen. Er knüpft an ein Petroniusfragment an: „*quod fere totus mundus exerceat histrionem*“¹⁷ und entfaltet in einem „*De mundana comoedia vel tragoedia*“ überschriebenen Kapitel die ganze Metapher der Bühne und des Lebensspiels zu einem großen *Welttheater*, das nicht nur den Erdkreis, sondern den Himmel umfaßt. Die Menschheit spielt vor Gott und den Gerechten, und das Spiel der unberechenbaren Fortuna, die es offenläßt, ob das menschliche Leben nun Tragödie oder Komödie wird, findet ein gerechtes Ende im Richterspruch Gottes, der die Bösen verdammt und die Rechtschaffenen belohnt¹⁸. „Wenn die Metapher *theatrum mundi* im 16. und 17. Jahrhundert wieder häufig auftritt, dürfte die Beliebtheit des *Policraticus*¹⁹ wesentlichen Anteil daran haben“ (*Curtius*).²⁰

Die Rollenverteilung Arm und Reich, Böse und Gut, Vater und Sohn, Alt und Jung bei dem Saresbrienser findet sich bei *Seneca* und *Plotin* vorgezeichnet und wird schon von *Augustin* und *Johannes Chrysostomus* verwandt, hier aber noch in antiker Tradition, ohne daß Gott als Autor und Lenker des „*Gran teatro del mundo*“ herausgestellt wird. Die Metapher wird nüchterner verwendet, obgleich *Chrysostomus* in seiner Neufassung der

¹⁵ Loc. cit. nota 13.

¹⁶ „In eoque vita hominum Tragoediae quam Comoediae videtur esse similior, quod omnium fere tristis est exitus, dum omnia mundi dulcia quantumcumque fuerint amarescunt, et extrema gaudii luctus occupant.“ *Ioanni Saresbrinesis, Policraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum libri octo, Lugduni Batavorum, 1595 III, VIII 143–146.*

¹⁷ Buecheler, *Petronius*, 1862, p. 95.

¹⁸ Loc. cit. nota 16, p. 146.

¹⁹ Wir kennen Drucke von 1476, 1513, 1515, 1622, 1639, 1664, 1677 etc.

²⁰ *E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1969, 7. Aufl., p. 148 sqq.*

kleinasiatischen liturgischen Tradition zur Liturgie der byzantinischen Kirche, die seinen Namen trägt, ein Drama geschaffen hat, das den Ablauf der gesamten Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zur Parusie, zur Wiederkunft Christi, gestaltet.²¹ Die ambivalente Haltung, die sowohl *Augustin* – er war in seiner Jugend vor seiner Bekehrung ein großer Verehrer des Theaters²² als auch *Chrysostomos* dem Theater gegenüber hatten,²³ mag verhindert haben, daß der Topos vom Lenker des Welttheaters nicht schon von diesen Kirchenvätern ausgearbeitet wurde. Dennoch verdienen diese Texte Interesse. *Augustin* zeichnet das Bild des Szenenwechsels zwischen den Generationen. Zum erstenmal wird die Folge der Lebensalter als Szenenfolge auf der Bühne des Lebens beschrieben, ein Bild, das *Shakespeare* im Monolog des Jacques²⁴ so unübertroffen gestaltet hat:

Duke: „Thou seest we are not alone unhappy
This wide and universal theatre
presents more woeful pageants than the scene
wherein we play in.“

Jacques: „Die ganze Welt ist Bühne,
Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler.
Sie treten auf und gehen wieder ab,
Sein Leben lang spielt einer manche Rollen,
Durch sieben Akte hin. Zuerst das Kind,
Das in der Wärtrin Armen greint und sprudelt;
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
und glattem Morgenantlitz, wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht; dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied
Auf seiner Liebsten Brau'n; dann der Soldat,
Voll toller Flüch' und wie ein Pardel bärtig,
Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend

²¹ *H. Petzold*, Studien zur ostkirchlichen Eschatologie und Anthropologie, R.F. Edel, Marburg 1981²; 1. Aufl. 1971; Publications de L'Institut St. Denis, Paris.

²² *Augustin*, Civ. Dei I, 32, II 4, 14, 16; cf. auch Confessiones III, 2.

²³ *Chrysostomos* hatte in seiner Jugend gerne Theateraufführungen besucht (vgl. de sacerd. I 4), wandte sich aber später, wie *Augustin* und die Mehrzahl der Kirchenväter, gegen die Auswüchse des „zur Unsittlichkeit und zur Unzufriedenheit anstachelnden“ Theaterspiels (in Matth. hom 68,4). Cf. auch die ablehnende Haltung bei *Tatian*, Rede gegen die Griechen, ed. *E. Schwarz*, Texte und Untersuchungen 4,1 (1888); *Athenagoras*, C. 35, ed. *Schwarz*, TU 4, 2; *Chrysostomos*, Contra circenses, ludos, et theatra, Predigt gehalten am 3. Juli 399 zu Konstantinopel, PG. 263–270. Weiteres bei *Petzold*, *Schmidt* (1972) p. 18 et 39.

²⁴ Den Quellen des Monologs aus „As you Like It“ ist *T.W. Baldwin* nachgegangen: William Shakespeare's „Small latine and lesse greeke“, University of Illinois Press, Urbana: 1944, vol. I, p. 652 sqq. Er verweist auf *Paligenius*, Zodiacus vitae, Venetia 1531, wo der Methaper „die Welt ist eine Bühne„ eine Aufzählung der Beschwerden folgt, die jedes Lebensalter kennzeichnen. *Paligenius* wurde 1561 von *Barnaby Googe* ins Englische übersetzt. Für die Folge der Lebensalter kommen als Quellen infrage: *Ovid*, Metamorphosen XV, 199; *Chrysostomos*, in Matth. hom 82, und die zitierte Augustinusstelle.

Die Seifenblase Ruhm. Und dann der Richter,
 In rundem Bauche mit Kapaun gestopft,
 Mit strengem Blick und regelrechtem Bart.
 Voll weiser Sprüch' und Alltagsredensarten
 Spielt seine Rolle so. Das sechste Alter
 Macht den besockten hageren Pantalon,
 Brill, auf der Nase, Beutel an der Seite;
 Die jugendliche Hose, wohl geschont,
 'ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden:
 Die tiefe Männerstimme umgewandelt
 Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt
 In seinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
 Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
 Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen
 Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und alles.“
 (As You Like It, II/7; Übersetzung *Schlegel/Tieck*)

Es hat nicht nur ein jeder ein Recht auf seine Szene, er ist auch dem Wechsel der Szenen unterworfen, die unabwendbar zu einem Ende führen: „veniente morte, moritur omnis aetas“. ²⁵ Auch *Chrysostomus* in seiner zweiten Homilie über Lazarus ²⁶ verwendet das Bühnenbild, den Blick auf den Abend gerichtet, wenn das Stück zuende geht und die Spieler zu dem werden, was sie eigentlich sind. Die Homilie verdient besondere Beachtung, nicht nur wegen ihrer reichen Sprache. In ihr verbinden sich das Konzept der Stoa, daß die Ungleichheit der schicksalsgegebenen Rollen ohne Bedeutung ist, mit dem *Plotinschen* Gedanken des Gerichtes im Gebäude patristischer Theologie.

Die Homilie des *Chrysostomus* zeugt von einem differenzierten Rollenkonzept und Rollenverständnis, wie wir es in ähnlicher Differenziertheit nur noch bei *Plotin* finden, obgleich der Denkansatz, wie ein Blick in die Literatur der Antike und Spätantike – z. B. die Diatriben der Kyniker ²⁷ und die Schriften der Kirchenväter ²⁸ – zeigt, durchaus verbreitet ist.

Der Mensch handelt in Rollen auf der Bühne der Welt. Die Grenze dieser Rollen aber ist der sterbliche Leib, ein Thema, das im spätmittelalterlichen Jedermannspiel und in der Gestaltung der Totentänze ²⁹ seine prägnanteste Ausprägung erfahren sollte. Bei *Chrysostomus*, wie bei *Seneca* und *Epictet*, ist es der Mensch, der handelt und der für sein gutes oder schlechtes Spiel zur Verantwortung gezogen wird. Er wird nicht als Marionette der

²⁵ Augustin, Enarratio in Ps. 127, 15 (V. 5–6), PL 37, 1686.

²⁶ De Lazaro Conico II, 3–4, PG 986 et 987.

²⁷ R. Helm, Lukian und Menipp, 1906; cf. auch *Apuleius, de Mundo* c. 27 und die zitierten Texte von *Epictet* und *Seneca*, nota 13 et 14.

²⁸ Cf. neben den zitierten Texten von *Augustin* und *Chrysostomus*, *Tertullian*, de spectaculis c. 30; *Clemens Alexandrinus*, Adv. Gentes I 1,3.

²⁹ S. *Cosachi*, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters, Meisenheim: 1965 Verlag Anton Hain. Zum „Jedermann“ cf. *Mierlo, J. v.*, De Prioriteit von Elckerlijde tegenover Everyman gehandhaaft, Turnhout 1948.

Götter betrachtet oder als „Spielzeug Gottes“, wie es *Johannes von Salisbury* und in seiner Folge zahlreiche Renaissanceautoren darlegen, ein Gedanke, der sich auch bei *Luther* findet, wenn er die Profangeschichte als „Puppenspiel Gottes“ und Männer wie *Alexander* und *Hannibal* als „Gottes Larven“ bezeichnet: „*Hannibal* hat einen großen Mut und einen einzigartigen Eifer, mit dem er die Römer besiegen zu können meint. *Alexander* hat noch größere Gaben, mit denen er alles glücklich ausführt. Aber sie sind gleichsam Masken, die allein wir sehen; die göttliche Lenkung, durch die Weltreiche befestigt oder zerstört werden, sehen wir nicht“³⁰.

Es ist bei den Stoikern das Schicksal, dem der Mensch ausgeliefert ist, nicht die Willkür der Götter. Der Topos der *scena vitae* beinhaltet in der Stoa offenbar ein größeres Maß an Freiheit für den Menschen als in den Überlegungen *Platos* oder der mittelalterlichen christlichen Autoren. Der Mensch verfügt über Möglichkeiten, gut oder schlecht zu spielen. Er vermag dazu beizutragen, ob sein Leben als Komödie oder Tragödie verläuft, wie es in einem Epigramm des Ägypters *Palladas* aus dem 4. Jahrhundert zum Ausdruck kommt:

Σκηνὴ πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παίζειν τὴν σπουδῆν
μεταθεῖς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας.

Ganz ist das Leben Bühne und Spiel; so lerne denn spielen

Und entsage dem Ernst – oder erdulde das Leid.³¹

Bei *Chrysostomus* steht die Soteriologie der byzantinischen Theologie, die Lehre von der Rettung des Menschen durch Christus, einer schicksalshaften Vorherbestimmung und Festlegung entgegen. Der Gedanke, daß der Mensch Mitgestalter seines Stückes ist, findet sich also durchaus in der Tradition der *scena et fabula vitae*, aber er tritt gegenüber der Auffassung von der Bestimmtheit des menschlichen Lebens durch die Götter oder das Schicksal bzw. die Providentia zurück, die ihre extremste Ausprägung neben der Metapher der Marionette wohl im Bild des Schachspiels gefunden hat. Der Mensch ist Figur auf dem Schachbrett der Welt, und das Schicksal tut Zug um Zug, wie es *Omar Khayyam*, der berühmte persische Dichter und Gelehrte des 11. Jahrhunderts, in einem Vierzeiler ausdrückt.

„Die Wahrheit ist: wir sind Figur im Spiel,
das Schachbrett, unser Sein, es gilt nicht viel,
der Himmel zieht bedächtig Zug um Zug,
des Nichtseins Schachtel ist das letzte Ziel“.³²

³⁰ *M. Luther*, Weimarer Ausgabe vol. 42, p. 507, Vorles. zu 1. Mos 13,8–10: „In Annibale magnus animus et singularis industria est, hac putat se Romanos vincere. In Alexandro sunt maiora dona, quibus instructus feliciter gerit omnia. Sed istae quasi larvae sunt, quas solas videmus: Gubernationem divinam, qua aut stabiliuntur imperia, aut evertuntur, non videmus.“

Cf. weiterhin WA 42, p. 527 Vorles. zu 1. Mos 14,8–13 WA 4, p. 141, Dictata super Psalterium ad PS CIII (CIV), V. 26–29.

³¹ Zitiert nach A.P. X, 72 bei *Curtius*, op. cit. p. 149.

³² *Omar Khayyam*, Übers. von *H. Petzold*, *I. Petzold-Heinz*, Rubaiyat des Omar Khayyam, unveröffentl. MS.; Texte und Untersuchungen zu Omar cf. *A. Cristensen*, Critical Studies in the Ruba' yat 1927; *E.H. Whinefield*, Rubaiyat, 1901.

Die Bühnenmetapher steht im Spannungsfeld zwischen dem Ausgeliefertsein an ein unverfügbares Fatum, der Entscheidung der Götter und dem Spielen einer Rolle auf einer vorgegebenen Szene. Der Mensch ist niemals *Autor* seines Stückes, sondern er vermagnur in der ihm von Gott oder vom Geschick zugewiesenen Rolle zu spielen. Ob sein Spiel gut oder schlecht ist, mag vielleicht auch von Menschen beurteilt werden. Die letzte Entscheidung aber wird von Gott oder der *Providentia* gefällt.

Plotin hat diesen Gedanken mit besonderer Sorgfalt entwickelt. Er geht über das von *Plato* in seinem Alterswerk entwickelte Konzept hinaus, daß Opfer, Tanz und Gesang, ja das ganze Leben ein Spiel zur Ehre der Götter sei, und sieht die Menschen als Schauspieler, die ihre Rollen in einem Drama spielen, das von der *providentia* bzw. vom großen „Poeten“ geschrieben und geleitet wird.

„Auf der Lebensbühne beim menschlichen Tun gibt der Weltpoet den einzelnen die Richtung an: sie können von sich aus rechtes und unrechtes Tun unterscheiden und haben nach den Worten des Poeten ihre Aufgabe. In dem wahren Stück aber, das von den Menschen gemäß ihrem Part gespielt wird, werden die, die der wirklichen Natur teilhaftig sind, mit einer Seele geschmückt. Und so wie die Schauspieler vom Poeten geschmückt werden, wenn sie Masken, Kostüme, safrangelbe Obergewänder, zerrissene Mäntel erhalten, so nimmt unter der Regie des Weltendichters ein Geist, dem eine Rolle zugewiesen wurde (*animus personatus*), sein Schicksal auf sich; denn dies entspricht der höheren Vernunft. Der, der es geschickt erduldet, in Übereinstimmung mit der Welttragödie oder -komödie, fügt sich in die Handlungsabläufe und in die ganze Weltenordnung ein, mit ihr in Einklang stehend“ (*Plotin*).³³

Die Konzepte der mittelalterlichen Autoren sind weniger subtil, wie wir im Entwurf des „Welttheaters unter der Regie Gottes“, des *Johannes von Salisbury* gesehen haben. Die Dramen des *Calderon de la Barca* aber entwickeln die Bühnenmetapher zu einem kosmischen Mysterienspiel und führen damit den Gedanken, daß die ganze Welt, der Himmel und die Erde, ein „gran teatro“ zur Ehre Gottes sei, in dem der Mensch das Stück (*fabula*) seines Lebens (*scena*) spiele, zu seinem umfassendsten Ausdruck. Sie kennzeichnen den Höhepunkt der Entwicklung dieser Topoi, deren Niederschlag wir sowohl in der *Commedia Divina* des *Dante* als auch im Werk *Shakespeares* finden.

Hackius hat in seiner Ausgabe des *Terenz* die Bühnenmetapher auf eine kurze Form gebracht: „*Fabula enim vita est, cuius Autor Deus, actor Homo; qui in hoc mundi Theatro constitutus, personam sustinet, quam ei imposuit, ut rerum omnium, ita huius vita ac scena, moderator supremus.*“³⁴ Die mehr weltlich orientierte Poesie und Bühnenkunst verwendet die Bühnenmetaphern mit dem allgemeineren Hinweis auf den Himmel als Zuschauer. *Fortuna* kommt als Regisseurin ins Spiel, die Menschen aber bleiben die Schauspieler.

³³ *Plotin*, Enneaden, trad. Fincin, Basilea 1560 III, 2. 17 p. 269.

³⁴ Zitiert bei *Thomas Woodhouse, Notes and Queries* 69 (1881) 311.

„Ici la Comédie apparaît un exemple
 Où chacun de son fait contemple:
 Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs.
 La Fortune qui est la maîtresse de la scène
 Apprêt les habits, et de la vie humaine
 Les cieux et les destins en sont les spectateurs.“ (*Ronsard 1564*)³⁵

„Dies Schauspiel hier ein Beispiel gab,
 Wie ein jeder sein Los betrachten mag.
 Die Menschen sind Spieler im Theater der Welt
 Fortuna sich als Herrin der Bühne gefällt.
 Sie lenkt der Menschen Leben und Lauf,
 und Himmel und Schicksal blicken darauf.“

Ähnliche Gedanken finden wir in einem Gedicht von Sir *Walter Raleigh*, das 1612 in einer Madrigalsammlung des *Orlando Gibbons*³⁶ erschien:

„What is our life? a play of passion,
 Our mirth the music of division,
 Our mothers whombs the tiring houses be,
 Where we are dressed for this short comedy.
 Heaven the judicious sharp spectator is,
 That sits and marks still who doth act amiss,
 Our graves that hide us from the searching sun
 Are like drawn curtains when the play is done.
 Thus march we playing to our latest rest,
 Only we die in earnest, that's no jest.“

„Was ist das Leben? Spiel der Leidenschaft
 Und Mißklang uns die größte Freude schafft.
 Der Mutter Schoß, ein großes Maskenhaus
 Staffiert uns für dies kurze Gastspiel aus.
 Der Himmel gibt mit scharfem Auge Acht
 und schreibt den an, der einen Fehler macht.
 Das Grab verbirgt uns vor der Sonne Glanz
 Wie der gefallne Vorhang nach dem Tanz.
 So ziehn wir spielend unters grüne Gras.
 Der Tod ist bitter und fürwahr kein Spaß.“

³⁵ Zitiert in *Curtius* op. cit., übers. *H. Petzold*.

³⁶ Cf. *Jean Jacquot*, *Lyrisme et sentiment tragique dans les madrigaux d'Orlando Gibbons*, in: *Musique et Poesie au XVI^e siècle*, ed. C.N.R.S. Paris: 1954, p. 145 sqq. Cf. auch *Jacquot*, op. cit. nota 1, p. 342 sqq.; dtisch. Übers. *Petzold*.

Der Mensch als Akteur ist in seinem Spiel dem scharfen Blick des Himmels, des Schicksals und der „Großen dieser Welt“³⁷ ausgesetzt. Die Hoftheater, wo die Schauspieler vor dem König oder Fürsten spielen, stellen nur ein Abbild des großen Theaters der Welt dar, und auch die Wandertheater, die ihre Bühne auf den Plätzen, Märkten oder dem Dorfanger aufschlugen, zeigten den Zuschauern, daß das Spiel nur eine Szene unter Szenen im Stück des Lebens auf der Bühne der Welt ist. So läßt *Massinger* in „The Roman Actor“ (1629) deutlich werden, daß jede Situation nur eine Szene ist:

Arefinus: Are you on the stage

You talk so boldly?

Paris: The whole world being one

This place is not exempted.³⁸

Das Thema der allgemeinen Theatralität der Welt, die sich aus einer Vielzahl von Szenen konstituiert, wird im *Shakespeareschen* Drama zu einem immer wiederkehrenden Thema. Im „Kaufmann von Venedig“³⁹, „Heinrich IV“⁴⁰, „Richard II“⁴¹ und im „Sturm“⁴² werden die Bühnenmetaphern aufgegriffen und zu Passagen von unübertroffener Aussagekraft gestaltet wie im Monolog des Jaques und in den Worten des Prosper:

„Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur teil hat, untergehn;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.“⁴³

(Übersetzung *Schlegel/Tieck*)

³⁷ Die Metapher wird vielfach aufgegriffen und besonders in der Barockliteratur entfaltet; cf. e.g. *D.C. v. Lohensteins* Sophonisbe-Widmungsgedicht v. 169 sqq. in: *Afrikanische Trauerspiele*, ed. v. *K.G. Just*, Stuttgart: 1957, p. 249:

„Kein Leben aber stellt mehr Spiel und Schauplatz dar/
Als derer/ die den Hof fürs Element erkoren.
Wer heute mehr als Fürst/ des Königs Schoßkind war/
Hat gegen Abende schon Würd und Gunst verloren.“

Hier wird der schon bei *Chrystomos* auftauchende Topos, daß, wenn der Abend kommt, jeder seine Rolle im Welttheater verliert, auf den königlichen Hof übertragen.

³⁸ *The Roman Actor*, in: *The Dramatic Works of Massinger and Ford*, ed. *Hartley Coleridge* 1863, p. 145a.

³⁹ *The Merchant of Venice* I, i, 77–79.

⁴⁰ *Henry IV*, I, I 154–156.

⁴¹ *Richard II*, V, II 23 sqq.

⁴² *The tempest* IV, I 148–158.

⁴³ *ibid.*

Im „Sturm“ wird ein alter Topos, der den Bühnenmetaphern zuzurechnen ist, aufgenommen: das Leben ist ein Traum, das wie die Bühnenwirklichkeit sich in durchsichtige Luft auflöst. Die Akteure auf der Bühne, ja die Bühne der Welt selbst verfliegt wie ein Traumgebilde. Dieser Topos, der sich schon bei *Johannes Chrysostomos* findet, daß nämlich „das Leben ein Spiel und ein Traum sei“⁴⁴ wird von *Calderon* in „La vida es sueño“ weiter ausgestaltet. Doch im Unterschied zu *Shakespeare* verweist er auf die Nichtigkeit des menschlichen Lebens vor dem Auge Gottes, die *vanitas*, von der auch *Augustin*⁴⁵ unter Rückgriff auf den alttestamentlichen „Prediger“⁴⁶ geschrieben hat. Der Mann aus Stratford on Avon sieht Leben und Tod nüchterner, wenn auch sicher nicht weniger der Vergänglichkeit bewußt. Der Realismus, mit der Jacques die sieben Lebensalter skizziert (siehe oben), entbehrt jeder metaphysischen Überhöhung und ist zuweilen ätzend.⁴⁷ Die von fast allen Autoren, die sich mit den Bühnenmetaphern und der Rollentheorie befassen, zitierte Passage aus „As You Like It“ wird in der Regel auf den Monolog des Jaques begrenzt. Doch gerade die Worte des Herzogs sind für den Bühnentopos von Bedeutung. Die Welt wird als „universal theatre“ mit vielen Szenen gesehen, die gleichzeitig an verschiedenen Orten und in verschiedenen Rahmen ablaufen können: die Bühne der Welt, die Szene im Wald in den Ardenen und die Szene auf der Bühne. Diese Anordnung stellt die Welt und das Leben als komplexe Verschränkung von Szenen dar, symbolischen und realen, eine Auffassung, auf deren Grundlage *Shakespeare* im *Hamlet* eines der bedeutendsten Werke der dramatischen Kunst geschaffen hat.

Im Monolog des Jaques wird die zeitliche Abfolge der einzelnen Lebensszenen aufgewiesen. *Shakespeare* entwickelt hier die Rollenmetapher im Unterschied zu den bisher vorgestellten Texten als Abfolge konkreter *leiblicher* Verhaltensweisen, die der Mensch über sein Leben hin spielt. Er ist der Spieler. Sein Weinen, sein Blick, die konkrete Veränderung seines Körpers sind ein Teil des Rollenverhaltens, gesellschaftlich bestimmte – d. h. erwartete bzw. zugeschriebene – Habitualien wie z. B. Kleidung, aber auch das Sprücheklopfen des Richters, die Ruhmsucht des Soldaten sind ein anderer Teil. Die Rollen sind nicht mehr dem Menschen vom Geschick zugeschrieben (assignare) wie z. B. bei *Seneca*⁴⁸, oder von der providentia, dem großen Weltpoeten, zugeteilt (distribuere) wie bei *Plotin*⁴⁹, sie sind nicht mehr von Gott gegeben (dare) wie bei *Johannes von Salisbury*⁵⁰, sondern Ausdruck einer konkreten Lebenssituation und leiblichen Verfassung. Es ist dies das Rollenverständnis, das *J.L. Moreno* zur Begründung seiner „Shakespeareschen Psy-

⁴⁴ Fabula quaedam est, et somnium vita; sicut enim in luna aulaeo sublato varietas dissolvuntur, et omnia coruscante luce somnia avolant, ita nunc quoque consummatione veniente tam, communi, qua unusquisque, omnia dissolvuntur et evanescent. Zitiert bei *Baldwin*, op. cit. nota 24, vol. I, 675.

⁴⁵ *Augustin*, loc. cit. nota 25.

⁴⁶ Prediger 1, 2: „Wie ist alles so nichtig! spricht der Prediger. Wie ist alles so nichtig! Es ist alles eitel!“

⁴⁷ As you like it II, II, 136 ff.

⁴⁸ Loc. cit. nota 13.

⁴⁹ *Enneaden* III, II, 17.

⁵⁰ *Policraticus*, ed. cit. nota 16, vol. I, p. 884.

chiatrie⁵¹ aufgegriffen hat: „A role is a social event“ und zugleich „A role is a unit of conserved behavior“⁵², und das von der gängigen Auffassung soziologischer Autoren abweicht, die Rolle als einer bestimmten Position zugeschriebene Verhaltensweisen definieren⁵³.

Die Bühnenmetaphern als Ausdruck unausweichlicher Bestimmtheit durch Gott oder die Providenz werden bei *Shakespeare* relativiert, gleichsam „entmythologisiert“. Es bleibt die Unausweichlichkeit des Alterns und Sterbens – beidem bleibt der Mensch ausgeliefert –, aber er ist nicht mehr bloß Marionette. Die subtile Neuinterpretation der Bühnenmetaphern wurde von seinen Zeitgenossen nicht wahrgenommen und blieb ohne Nachhall.

Das *Globe Theatre*, 1599 eröffnet, verweist nicht nur durch seinen Namen auf die Weltbühne, es wurde auch das aus dem Policraticus bekannte Petronfragment an dem Gebäude angebracht: „*Totus mundus agit histrionem*“. Es dokumentiert damit, wie der durchgängige Gebrauch der Bühnenmetaphern in der europäischen Literatur dieser Epoche mehr als eine literarische Mode zu sein scheint, sondern vielleicht Ausdruck des Umbruchs, des Szenenwechsels ist, der sich in der europäischen Kultur des 16. Jahrhunderts vollzieht, und der an die Begriffe Renaissance und Reformation gekoppelt ist. Das Werk *Shakespeares* gehört zu den bedeutendsten Dokumenten dieses Umbruchs.

In der spanischen Literatur sind die Bühnenmetaphern gleichermaßen Allgemeinplatz. Man findet sie bei *Cervantes*, *Calderon*, *Lope de Vega*⁵⁴ und im Jesuitentheater⁵⁵. Die „Autos sacramentales“⁵⁶ des *Calderon* haben die Metapher des Welttheaters zum zentralen Thema, das in bald zwanzig der Mysterienspiele in irgendeiner Form auftaucht. Sein gesamtes Werk ist nach Auffassung von *Eugenio Frutos* von diesem Topos bestimmt⁵⁷. Im „*Gran Teatro del Mundo*“ wird die Bühnenmetapher bis in die Durchführung des Stückes hineingetragen. Der Schöpfer, „el Autor“, beschließt, sich selbst ein Fest zu geben. Er

⁵¹ *Moreno, J.L.*, Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Stuttgart: 1959 Thieme, p. 80.

⁵² *Moreno, J.L.*, Psychodrama, vol. I, 1964², Beacon. „Role is composed of private and collective behavior. It is composed of two parts: its collective denominator and its individual differential“, in: *Moreno, J.L.*, The Sociometry Reader, Glencoe: 1960; cf. *H. Petzold, U. Mathias*, Rollenentwicklung und Identität, Paderborn: 1981, Junfermann.

⁵³ Cf. *T. Parsons, E.A. Shils*, Towards a General Theory of Action, Cambridge: 1950, p. 450; *G. Homans*, The Human Group, London: 1951, p. 124, *R.K. Merton*, Social Theory and Social-Structure, Glencoe: 1949, p. 110.

⁵⁴ Eg. in: Lo fingido verdadero, einer Gestaltung der Schauspielerpassio des Genesisus, in: Obras de *Lope de Vega*, publicados par la Real Academia Española, tom. IV.

⁵⁵ *Felix G. Almedo S.J.*, Las fuentes de „La vidas es sueño“, Madrid: 1928, der neben anderem Material aus den ejercicios espirituales des *Pedro Valderrama* folgenden Text zitiert:

Qué de mundanzas de estas [ruedas de fortuna], y qué poca providencia de ellas, avemos visto en las comedias, que nos representan en el teatro deste mundo, donde el mismo que ayer representó un Rey, oy representa un cautivo aherrojado su mazmorra majando esparto.

⁵⁶ *Calderon de la Barca*, Autos sacramentales, ed. Vabuena Prat, Classicos castellanos, Madrid: 1926.

⁵⁷ *Eugenio Frutos*, La Filosofia de Calderón en sus autos sacramentales, Zaragoza 1952.

verteilt die Rollen und ihre Attribute: dem König den Purpur, den Reichen Güter, den Handwerkern Werkzeuge. Der Arme erhält den Trost, belohnt zu werden, wenn er gut gespielt habe. *Calderon* setzt die Vision des *Johannes von Salisbury* dramatisch um. Er steht in der Tradition der paraliturgischen Mysterienspiele, die die Liturgie als Abbild des kosmischen Dramas der Heilsgeschichte⁵⁸ volksnah illustriert⁵⁹. Im Werk des spanischen Dramatikers wird die Tradition der Bühnenmetaphern in ihrem ganzen Reichtum rezipiert und verarbeitet. Der Mensch ist Spieler vor Gott, nicht seine Marionette, denn er ist mit freiem Willen ausgestattet⁶⁰. Die Rollen werden zwar vom Autor/Schöpfer verteilt, aber es zählt – wie schon bei *Seneca*⁶¹ –, ob die jeweilige Rolle gut oder schlecht gespielt wurde nach dem Gesetz Gottes: „Ama al otro como a ti y obrar bien, que Dios es Dios – Liebe deinen Nächsten wie dich selbst und tue Gutes, denn Gott ist Gott“⁶². Der religiöse, auf *contemptus et vanitas mundi* gerichtete Hintergrund *Calderons* hat dazu beigetragen, daß die Metapher⁶³ „*Fabula quaedam est, et somnium vita*“ besondere Bedeutung gewinnt. Jeder lebt nur einen Traum, weil diese Welt nicht die wahre Wirklichkeit der Ewigkeit ist, die es zu erstreben gilt⁶⁴. *Calderon* aber beläßt es nicht bei der Dramatisierung des Bühnentopos. Er verfehlt nicht, seine Zuschauer darauf hinzuweisen, daß sie selbst Spieler im Spiel vor den Augen Gottes sind.

„Zu Ende ist das Schauspiel, Welttheater,
Die Probe, wenn ihr wollt, Das Menschenleben.“

Wie Kinder kehren heim zu ihrem Vater
die Spieler, die für Euch das Stück gegeben.

Nun denket euch, ihr müßtet selber spielen. . .“

– so die einfühlsame, wenn auch recht freie Übertragung von *Wilhelm v. Scholz*.⁶⁵

Der Welttheater-Gedanke und die Bühnenmetaphern verlieren sich nicht mit der Literatur der Renaissance, sie werden voll von der Literatur des Barock integriert, der das

⁵⁸ Dieses Thema ist wohl am umfassendsten entwickelt von dem byzantinischen Theologen *Maximos Homologites* in seiner „Komischen Liturgie“, cf. *H.U. v. Balthasar*, Komische Liturgie, Einsiedeln 1961, und *H. Petzold*, Die eschatologische Dimension der Liturgie, *Kyrios* 4 (1971).

⁵⁹ Cf. *A. Brinkmann*, Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters, Münster: 1952; *E.K. Chambers*, The Medieval Stage, Oxford: 1903; *Angel Valbuena Prat*, Literatura dramática española, Madrid: 1928.

⁶⁰ Cf. die gesamte Passage in „*El gran teatro del mundo*“ V. 929–948.

⁶¹ Loc. cit. nota 14.

⁶² Loc. cit. nota 60, V. 948.

⁶³ Zur Geschichte der Metapher vgl. *A. Farinelli*, La vita e un sogno, Torino: 1916 und *G. Almedo*, op. cit. nota 55.

⁶⁴ Cf. La vida es sueño, V. 791–794:

Aendamos o lo eterno,
Que es la fama vidodora
donde ni duermen las dictas
ni las grandezas reposan.

⁶⁵ *Calderon de la Barca*, Spanisches Welttheater, Vier Meisterdramen in der deutschen Nachdichtung von *Wilhelm von Scholz*, München: 1961 List, S. 389.

„Theater nicht nur vollständiges Abbild, sondern auch vollkommenes Sinnbild der Welt“ ist, wie *Richard Alewyn*⁶⁶ treffend feststellt. *Jakob Masen* mit seiner „Tragico-Comodia Parabolica Androphilus“⁶⁷ die Dramen des *Andreas Gryphius*⁶⁸ und besonders des *Daniel Casper von Lohenstein*⁶⁹ geben davon beredtes Zeugnis: „sie machen Welttheater: Gryphius nach dem Modell des *spectaculum martyris* vor den Augen des ‚bewährenden Gottes‘, *Lohenstein* nach dem Modell eines kosmischen Spiels, das sich auf der Bühne fortsetzt“⁷⁰ (*Sching* 1973, 43). In der Folge werden die Bühnenmetaphern seltener. Sie werden abgegriffen, verlieren ihre Faszination. Schon *Cervantes* zeigte seinen Spott gegenüber der platten und manirierten Verwendung der Bühnenmetaphern in seiner Zeit, wenn er auf *Don Quijotes* Vergleich von Theater und Welt *Sancho Pansa* antworten läßt: „Bravo comparaci6 – dijo Sancho – aunque no tan nueva que yo no la haya oido muchas y diversas veches. . . („Ein trefflicher Vergleich, indes nicht so neu, als daß ich ihn nicht schon oft und zu verschiedenen Gelegenheiten gehört hätte“).⁷¹

Dennoch verschwinden die Bühnenmetaphern nicht, *Goethes* *Faust* ist von der Anlage hier einzuordnen, und es ist sicher nicht von ungefähr, daß *Honoré Balzac* seinen Romanen den Obertitel „La comédie humaine“ gibt, denn sie zeichnen ein buntes Bild, vielfältige Szenen des menschlichen Lebens. Die bedeutendste Aktualisierung erfuhren die Bühnenmetaphern im dramatischen Werk *Hugo von Hofmannsthal*s, insbesondere im „Kleinen Welttheater oder Die Glücklichen“ (1897, Erstdruck 1903), im „Jedermann“ (1911) und im „Großen Welttheater“ (1922). Über das letztere schreibt er in seiner Vorrede zur Buchausgabe: „Daß es ein geistliches Schauspiel von *Calderon* gibt, mit Namen ‚Das

⁶⁶ *R. Alewyn*, *K. Sälzle*, *Das große Welttheater*, Reinbek: 1959, S. 57.

⁶⁷ *Jakob Masen*, *S.J.*, *Palaestra Eloquentiae ligatoe. Dramatica Pars III et ultima*, Coloniae Agrippy 1664 (Erstausg. 1657) p. 384; cf. *N. Scheid*, *Der Jesuit Jakob Masen*, Köln: 1898.

⁶⁸ *Andreas Gryphius*, *Trauerspiele*, ed. *H. Powell*, Tübingen 1965. *E. Mannack*, *Andreas Gryphius*, Stuttgart: 1968.

⁶⁹ *Daniel Casper von Lohenstein*, *Afrikanische Trauerspiele*, ed. *K.G. Just*, Stuttgart: 1957; idem, *Türkische Trauerspiele*, ed. *K.J. Just*, Stuttgart: 1953; *G.R. Tarot*, *Zu Lohensteins Sophonisbe*, *Euphorien* 59 (1965) 72–96, und *U. Fülleborn*, *Die barocke Grundspannung Zeit-Ewigkeit in den Trauerspielen Lohensteins*, Stuttgart: 1969.

⁷⁰ *H.J. Schings*, *Consolatio Tragoediae*, zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: *Reinhold Grimm*, *Deutsche Dramentheorie*, Bd. I (1973), 43 sq.

⁷¹ *Don Quijote* II, 12, ed. *Valbuena Prat*, Madrid: 1967¹⁵ p. 1310: „ . . . ninguna comparacion hay que mas al vino nos represente lo que somos lo que habemos de ser como la comedia los comediantes . . . aconte en la comedia y trato de este mundo, donde mos bacen los emporedores, otros los pentifices i, finalmente, todas cuantas figuras el pueden introducir en una comedia; pero, en veganto al fin, que es ucanto se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferciaban, y quendan ignales en la sepultura“.

Keinen anderen Vergleich gibt es, der uns so lebendig vor Augen stellt, was wir sind und was wir haben, wie die Komödie . . . , und wie im Schauspiel, so geht es in der Komödie und Lauf dieser Welt zu, wo die einen Kaiser darstellen, andere Päpste, kurz alle Figuren, die in einem Schauspiel vorkommen können; wenn aber das Leben ans Ende gelangt, nimmt der Tod allen die Gewänder, durch die sie sich unterscheiden und so sind sie im Grunde alle gleich“.

große Welttheater', weiß alle Welt. Von diesem ist hier die das ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen.⁷² Daß es für *Hofmannsthal* nicht nur um die Vergegenwärtigung des mittelalterlichen Welt- und Lebensbewußtseins ging, sondern um eine Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz schlechthin, wird nicht nur in seinen autobiographischen Notizen „Ad me ipsum“⁷³ deutlich, sondern zeigt sich schon klar im „Kleinen Welttheater“, das von *Kleist's* Aufsatz „Über das Marionetten-theater“ (1810) beeinflusst ist, wenn er den Prinzen sprechen läßt:

„Wißt ihr nicht? Dies alles ist nur Schale!

Hab so viele Schalen fortgeworfen,

Soll ich an der letzten haften bleiben?“ (V. 408–410, p. 25)⁷⁴

Die Antwort ist ein entschiedenes Nein. Die letzte Rolle, das letzte Klischee muß weggeworfen werden, um zum „Kern und Wesen aller Dinge“ (V. 475, p. 27) vorzudringen.

Es geht darum:

„Diese letzte Schale wegzureißen,

Einen unerhörten Weg zu suchen

In den Kern des Lebens“ (V. 428–430, p. 26).

Mit dem Aufgeben der „letzten Schale“ aber überfällt ihn der Wahnsinn – oder zumindest erscheint es den schalen- und rollenverhafteten Menschen als Wahnsinn. Der Wahnsinnige selbst aber nennt sein Tun „Ordnung stiften“ (V. 548 ff, p. 31 f), die Trennung überwinden, die durch die Rollen aufgerichtet ist, um „die volle Zwillingenäh“ (V. 505, p. 29) zu allen Dingen wieder herzustellen. Es findet sich hier eine differenzierte psychologische Reflexion und Verarbeitung der Bühnenmetaphern, wie wir sie nur noch – wenn auch in ganz anderer Ausrichtung – bei dem Sizilianer *Pirandello*⁷⁵ und vielleicht bei dem Spanier *Unamuno*⁷⁶ finden.

Der Welttheatergedanke und die übrigen Bühnenmetaphern haben, schaut man in die Literatur der Gegenwart, ihre Faszination nicht verloren – man lese z. B. *Franz Kafka*, „Auf der Galerie“ oder die „Lehrstücke“ *Brechts*. Sie sprechen vielmehr den Menschen immer wieder existentiell an, weil sie ein „Lebensgefühl“ wiedergeben: wir sind Spieler in einem Spiel, spielen unsere Rollen. Und sie bringen ein Gefühl von Verbundenheit zum Schwingen: wir alle spielen Theater auf der Bühne dieser Welt. Die Aufführung des

⁷² *Hugo von Hofmannsthal*, Gesammelte Werke in 15 Bd. hrsg. v. *Herbert Steiner*, Frankfurt: 1945 sqq. Cf. *H. Steiner*, Zur Hofmannsthalausgabe, 1. Bericht und Berichtigung, Bern: 1959.

⁷³ Cf. *Walter Brecht*, Hofmannsthal „Ad me ipsum“ und seine Bedeutung, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes*, Frankfurt: 1930.

⁷⁴ Nach der Ausgabe „Das kleine Welttheater“, Inselbücherei, Nr. 78, Wiesbaden: 1949.

⁷⁵ *L. Pirandello*, Sei personaggi in cerca d'autore, R. Bonpored, Firenze: 1921; idem. Questa sera si recita a soggetto (mit vollständiger Bibliographie), Mondadori, Milano: 1970. Cf. *Baumann, B.*, George H. Mead and Luigi Pirandello, *Social Research* 34 (1967) 563–607 und *Barbu, Z.*, The Sociology of Drama, *New Society* 227 (1967) 163–169.

⁷⁶ Zum Welttheaterkonzept bei *Unamuno* cf. *R. Sarro*, Das Wesen des Psychodramas – Versuch einer psychodramatischen Trilogie, in: *Petzold, H.*, Angewandtes Psychodrama, Paderborn: 1972.

„Olympischen Welttheaters“ von *Gottfried Edel*⁷⁷ bei den olympischen Spielen in München 1972 hat diese beiden Aspekte deutlich herausgestellt.

Diese erlebbare Gültigkeit der Bühnenmetaphern als Ausdruck der *condition humaine* mag dazu geführt haben, daß sich so zahlreiche Verfahren „dramatischer Therapie“ entwickelt haben oder in verschiedenen Therapieverfahren die Bühnenmetaphern aufgegriffen wurden, wie z. B. das Konzept des „Scripts“ in der Transaktionalen Analyse von *Berne*⁷⁸, das Konzept der „Szene“ im Therapeutischen Theater *Iljines*⁷⁹ oder das des Rollenspiels bei *Moreno* und *Perls*⁸⁰. *Sheldon Kopp* sieht Psychotherapie geradezu als eine Form von Theaterspiel an.⁸¹ All diese Ansätze können indes nur Gültigkeit gewinnen, wenn sie das szenische Spiel nicht als Ausdruck eines Scheins ansehen, sondern, wie dies *Moreno*, *Iljine* u. a. Dramatherapeuten vertreten, als Szene persönlich erlebter und gelebter Wirklichkeit, die nicht von anderen für den Spieler geschrieben wird, sondern die er selbst schreiben kann – oder wenn das Spiel wie in den „Lehrstücken“ *Brechts* Ausdruck und Teil gesellschaftlicher Veränderungsprozesse ist.

Die Bühnenmetaphern haben damit eine andere Ausrichtung gewonnen, die sich, wie schon erwähnt, im Werk *Shakespeares* schon ankündigt. Der Mensch braucht nicht mehr „Figur im Spiel“ zu sein, das Gott oder die Providentia oder die Interessen der Herrschenden (*F. Haug*)⁸² diktieren, wenn er die Chance wahrnimmt, Autor, Regisseur, Spieler und Kritiker seiner eigenen Stücke zu werden, und wenn er seine Stücke mit seinen Mitspielern in der Szene gestaltet.⁸³

Der Mensch unserer Zeit hat sich von der Vorstellung gelöst, „Marionette in der Hand Gottes“ (*Plato*) zu sein, aber er hat noch nicht verstanden, daß damit die Welt *seine Bühne* ist und er, seitdem die Providentia nicht mehr die Feder führt, *seine Stücke selbst schreiben muß*. Es gibt keinen großen Weltpoeten (*Plotin*) mehr, den man verantwortlich machen kann, wenn das Stück mißlingt und anstatt Zusammenspiel der Bühnenbrand aufflammt. Der Autor (*el autor*) hat sich in das Dunkel des Raumes und das Schweigen der Zeit zurückgezogen. Dies anzunehmen ist schwer, denn wir müssen in den „leeren Raum“ treten, den er hinterlassen hat, und ihn füllen. – Jeder.

⁷⁷ Veröffentlicht in *Areopag* Jg. 1975.

⁷⁸ Cf. *E. Berne*, Was sagen Sie, nachdem Sie guten Tag gesagt haben? München: 1975 Kindler; weiterhin *C. Steiner*, Scripts people live, New York: 1974 Grove Press, dt. Paderborn: 1980 Junfermann.

⁷⁹ *V.N. Iljine*, Therapeutisches Theaterspiel, (russ.) Paris: 1942 Sobor.

⁸⁰ *F.S. Perls*, Die Grundlagen der Gestalttherapie, München: 1977 Pfeiffer; *J.L. Moreno*, Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Stuttgart: 1959 Thieme.

⁸¹ *S. Kopp*, This side of tragedy. Psychotherapy as theatre, Palo Alto: 1977 SBB; dt. Paderborn: 1981, Junfermann.

⁸² *Haug, F.*, Kritik der Rollentheorie, Frankfurt: 1972 Fischer; eadem, Erziehung und gesellschaftliche Produktion: Kritik des Rollenspiels, Campus Studium, Frankfurt: 1977; cf. *H. Petzold*, Bespr. in: *Integrative Therapie* 1/2, 1979, 147 sq.

⁸³ Cf. *H. Petzold*, Dieses Theater – De humanae vitae tragoedia vel comoedia, im Druck, und von ganz anderer Seite *P. Brook*, Der leere Raum, Hamburg: 1970³ Hoffmann und Campe.

Zusammenfassung: Welttheater

Die „Bühnenmetaphern“: Rolle, Szene, Stück, Bühne, Spiel des Lebens, Bühne der Welt, sind für alle Verfahren „dramatischer Therapie“ – Psychodrama, Therapeutisches Theater, Gestalttherapie wesentlich, aber auch für eine Psychoanalyse des „Szenischen Verstehens“ (*Lorenzer*) und für die modernen Rollentheorien. Ihr Hintergrund reicht bis in die Antike zu Plato. Der Artikel geht der Geschichte der Bühnenmetaphern und dem Welttheatergedanken nach und zeigt ihre zentrale Bedeutung auch für ein modernes narratives und handlungstheoretisches Verstehen des menschlichen Lebens in der Psychotherapie – auch in der Integrativen Therapie (*Petzold, Mathias* 1983, *Heuring, Petzold* 2004). Die Arbeit fundiert *Petzolds* grundlegendes Buch: *Petzold, H.G.*(1982g) Theater - oder das Spiel des Lebens, Frankfurt: Verlag für Humanistische Psychologie, W. Flach.

Schlüsselwörter: Welttheater, Bühnenmetaphern, Rollenspiel, Psychodrama, Integrative Therapie

Summary: Theatre of the World

The “theatre metaphors”: Role, scene, play, stage, drama of life, the world as a stage, are for all methods of drama therapy – psychodrama, therapeutic theatre, Gestalt therapy important and also for a psychoanalysis of “scenic understanding” (*Lorenzer*) and for modern role theory. Its history goes back to antiquity, to Plato. The article is on the history of the theatre metaphors and the idea that the world is a stage emphasizing its paramount importance for a modern understanding of the human life through narrative and action theory in psychotherapy – also in Integrative Therapy (*Petzold, Mathias* 1983, *Heuring, Petzold* 2004). This text is ground breaking for *Petzold’s* basic book: *Petzold, H.G.*(1982g) Theater - oder das Spiel des Lebens , Frankfurt: Verlag für Humanistische Psychologie, W. Flach.

Keywords: Theatre of the world, theatre metaphors, role playing, psychodrama, Integrative Therapy-