

Transsubstantiation und Theater

Autor(en): **Baschera, Marco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 19

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006594>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TRANSSUBSTANTIATION UND THEATER

“N’oublie pas que tu es le noyau d’une rupture.”

(E. Jabès)

Transsubstantiation und Theater miteinander in Beziehung zu setzen, hat etwas Ungewöhnliches an sich. So käme etwa die Aussage, die Transsubstantiation sei ein Theater, auf den ersten Blick einem Sakrileg gleich. Das Wunder der Verwandlung Christi würde zum bloßen Spektakel und verlöre dadurch seine transzendente Bedeutung. Umgekehrt riskiert das Theater durch eine Annäherung an religiöse Formen der Verwandlung zu einem sakral-mystischen Bereich zu werden, wie etwa die liturgischen Spiele des Mittelalters.

Was mich an dieser Beziehung interessiert, ist das Gemeinsame, das unter Bewahrung der radikalen Verschiedenheit der beiden Bereiche zum Vorschein kommt. Ihm möchte ich im vorliegenden Text meine Aufmerksamkeit widmen.

Beide Bereiche entspringen ritualisierten Opferhandlungen. Das Theater erinnert in Wortbildungen wie “theásthai” oder “theôrein” an die Trennung von *Zuschauerraum* und szenischem Geschehen. Theatron bezeichnet im Griechischen den *Zuschauerraum*, der durch die Orchestra von der Skene getrennt war. Diese Trennung löste den Gläubigen in der Gestalt des Zuschauers aus dem religiös-kultischen Geschehen heraus, an welches aber die Wörter Tragödie und Komödie immer noch erinnern.

“Trágos” (der Bock) bezeichnet das Opfertier, das dem Gewinner der Tragödienwettkämpfe jeweils als Preis zukam¹. Das Wort Komödie geht

1 Ich folge hiermit der Deutung W. Burkerts, wie er sie in seinem Aufsatz “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual” vorlegte (in: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, 1966, S. 87-121; siehe auch die deutsche Fassung “Griechische Tragödie und Opferritual”, in: W. Burkert, *Wilder Ursprung*, Wagenbach, 1990, S. 13-39). Zur Kritik an dieser Deutung und zur Interpretation von “Tragodia” als “Gesang in Bockgestalt”, siehe J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, UTB, 1993, S. 53-64.

zurück auf die "Kômos", die ausgelassenen Scharen, die bei Dionysosfesten singend und Wein trinkend übers Land zogen. Bei den Komödienwettkämpfen wurde Geld als Preis angesetzt. Aber auch das griechische Geld entspringt dem Umkreis der rituellen Opferhandlungen. "Obelos" bedeutet der Fleischspieß und "drakhme" eine Handvoll, genauer, sechs Fleischspieße².

Trotz der Ablösung des Theaters von den Opferritualen ist ihm seine ursprüngliche Beziehung zu mythologischen Mischwesen wie dem Satyr, dem Silen, dem Kentauer und den Gorgonen in Form einer *grundlegenden* Ambivalenz geblieben³. Die Gedoppeltheit alles auf der Bühne Erscheinenden ist konstitutiv fürs Theater.

Auch in der Eucharistiefeyer wird geopfert und gegessen. Es wird auch eine Gottheit angerufen, die aber nicht durch Masken repräsentiert wird, sondern die mit Leib und Blut anwesend ist. Christus erscheint nicht nur, sondern ist realiter da. Was erscheint, ist die Hostie und der Wein als Symbole seiner realen Präsenz: "symballein" – das Aufeinandertreffen zweier Teile, eines *göttlichen* und eines *irdischen*. Was nach der Transsubstantiation *erscheint*, ist *nicht mehr* Brot und Wein, sondern Leib und Blut Christi: "Hoc est corpus meum". Aber wie treffen die beiden Teile des theologischen Symbols aufeinander? Als eine Vereinigung von Göttlichem und Irdischem, wie Luther es sah, d.h. als eine *Consubstantiation*? Oder sind das Brot und der Wein gar bloße äußere Zeichen für den verinnerlichten Glauben, wie Zwingli es verstand?

Gemäß dem Konzil von Trient handelt es sich bei der Transsubstantiation um einen Vorgang, bei welchem die Substanzen von Brot und Wein durch die Wandlungsworte in diejenigen von Leib und Blut Christi übergehen, ohne daß sich am Erscheinungsbild von Brot und Wein etwas ändert.

Die Interpretation dieses kirchlichen Dogmas hat eine bewegte, bald zweitausendjährige Geschichte hinter sich, auf die ich hier nicht einmal andeutungsweise eingehen kann. Ich möchte vielmehr die Aufmerksamkeit auf einen interessanten Zusammenhang zwischen Transsubstantiation und Theater lenken.

Die Verneinung der Realpräsenz Christi war immer von einer Ablehnung, ja Unterdrückung des Theaters begleitet. Je mehr die Leute dazu auf-

2 Vgl. Jesper Svenbro, "La découpe du poème", in: *Poétique*, 58, 1984, S. 218, und Anmerkung 57.

3 Vgl. A. David Napier, *Masks, Transformation and Paradox*, University of California Press, 1986, S. 45-125.

riefen, nur den inneren, geglaubten Sinn der Worte Christi zu suchen und die stark sinnliche Komponente der römisch-katholischen Liturgie verwarfen, d.h. je mehr sie das Äußerliche, das Sinnlich-Materielle des Zeichens zugunsten seines abstrakt gegebenen, unveränderlichen Sinns abwerteten, umso radikaler bekämpften sie das Theater. Die Reformatoren nannten die Transsubstantiation eine Maskerade, die Hostie einen Fetisch und die Priester Schauspieler. Sie fühlten sich dazu bestimmt, die Entmythologisierung der Religion, zu welcher der christliche Glaube bei seiner Entstehung aufgerufen hatte, an der christlichen Kirche nochmals zu vollziehen.

Die römisch-katholische Kirche hatte das Theater an sich nie abgelehnt. Dazu nur ein paar Hinweise: Der Kampf der ersten Kirchenväter gegen das Theater richtete sich gegen den um sich greifenden Sittenzerfall auf den spätrömischen Bühnen sowie gegen die Gladiatorenkämpfe. Auch läßt sich ihre Ablehnung aus der Auseinandersetzung mit heidnischen Traditionen, mit den Idolen, verstehen. Augustinus bezeugte ein großes Interesse am Theater⁴.

Die liturgischen Spiele des Mittelalters, die im 15. Jahrhundert zu eigentlichen Volksfesten anwuchsen, die bis zu zwei Wochen dauerten, belegen ebenfalls die enge Beziehung von Kirche und Theater. Vom Jahre 1500 an hatte der Papst in Rom sein eigenes Theater. Und vielleicht als letztes Beweisstück für das Verständnis, das die römisch-katholische Kirche für theatralische Belange aufbrachte, der Hinweis darauf, daß Molière seinen *Tartuffe* dem päpstlichen Legaten in Paris vorgelesen und dieser nichts daran auszusetzen hatte⁵.

Bevor ich von einem ganz bestimmten Moment in der zweitausendjährigen Geschichte der Beziehung von Theater und der christlichen Kirche handle, nämlich vom 17. Jahrhundert in Frankreich und genauer vom *Dom Juan* von Molière, möchte ich auf das Verhältnis von Theater und Transsubstantiation, auf mögliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede näher eingehen.

Ich beginne mit der Frage nach dem Zuschauer. Beim liturgischen Geschehen gibt es *per definitionem* keine *passiven* Zuschauer. Gerade das Herzstück der Messe, die Wandlung, bereitet die Kommunion vor, in

4 Vgl. Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, 1981, S. 52-57.

5 Siehe zur Beziehung von Kirche und Theater M. Barras, *The stage controversy in France from Corneille to Rousseau*, Publications of the Institute of French Studies, N.Y., 1933, S. 14-38 sowie J. Barish, *op.cit.*, S. 38-220.

welcher der Gläubige den Leib Christi einnimmt und dadurch in Gemeinschaft mit Christus und den Teilnehmern am eucharistischen Opfermahl, aber auch allen lebenden und verstorbenen Christen, kurzum der ganzen Kirche tritt. "Translatum est Christus ad Ecclesiam" heißt ein Grundsatz der christlichen Lehre, der seinerseits der Lehre vom "corpus mysticum" entspringt⁶.

Das "corpus mysticum" umfaßt drei Körper Christi: das "corpus proprium et verum", d.h. den historischen, von Maria zur Welt gebrachten Körper Christi, dann das eigentliche "corpus mysticum", das in der Eucharistie präsent ist, und zuletzt die gesamte Kirche. Wie von Ernst Kantorowicz in seinem Buch *The King's two Bodies*⁷ gezeigt, hatte diese Konstruktion ungeheure Folgen auch im juristisch-politischen Bereich. Ich werde im Zusammenhang mit dem französischen Absolutismus nochmals darauf zurückkommen.

Die Eucharistie kennt also keine Zuschauer. Sie bezieht alle Gläubigen in die kultische Tätigkeit ein. Im Theater jedoch sitzt der Zuschauer einer in sich autonomen Szene gegenüber, auf welcher sich ein fiktives Geschehen abspielt, in das der Zuschauer nicht einzugreifen hat. Er gibt sich der gespielten Illusion teilweise, aber nie ganz hin; d.h. er darf nie vergessen, daß er nur Zuschauer ist⁸.

Diese Schwebelage zwischen Identifikation und Distanznahme ist Teil der grundlegenden Gedoppeltheit allen szenischen Geschehens. Jede auf der Bühne gezeigte Handlung, jedes Wort, jeder Eid, jeder Vertrag, aber auch jeder Betrug ist nur gespielt. Dadurch wird dem Zuschauer vor Augen geführt, wie selbst das Ehrenwerteste, das Intimste und Heiligste auf der Bühne zitier- und rezitierbar wird. Das war mitunter auch ein Grund dafür, daß die Reformatoren die liturgischen Spiele und das religiöse Theater bekämpften. Sie fürchteten die mögliche Verdoppelung der Worte durch die vorgeführte Rezitierbarkeit derselben. Dadurch würde ihr Festhalten an dem einen innern, unveränderlichen, rein geistigen Sinn oder Idee in Frage gestellt. Es geht mit andern Worten um das Performative

6 Vgl. Henri de Lubac, *Corpus mysticum*, Aubier, 1954, S. 19-137.

7 Ernst Kantorowicz, *The King's two Bodies*, Princeton University Press, 1957.

8 Siehe auch die Definition des Rituals von A.J. Greimas und J. Courtés: "Un rituel est un faire programmé qui vise sa propre signification: l'installation d'un observateur (du public, p.ex.) le pervertit non seulement parce qu'il le transforme en spectacle, mais aussi parce que le comportement de l'observé devient équivoque et se dédouble." (Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 48).

des theatralischen Wortes, welches parasitär jeden beliebigen Diskurs imitieren und ihm dadurch einen ganz andern Sinn geben kann. Die selben Worte – ein ganz anderer Sinn. Das ist der Schrecken, der jeder antitheatralischen Tendenz zutiefst in den Knochen steckt. Aber genau dieser Schrecken liegt auch der Ablehnung der Transsubstantiation zu Grunde. Der ostentative Charakter der Eucharistie, die Monstranzen, die feierlichen Gewänder der Priester, der Weihrauch und vor allem die Tatsache, daß da einer in Stellvertretung Christi durch das *Aussprechen* der Wandlungsworte den Leib des Herrn in den Händen hält und ihn in Form von Brot bricht, dieser ganze Realismus erinnerte die Reformatoren allzusehr ans Theater⁹.

Es gibt eine eindruckliche Stelle zu dieser Frage in einem Brief von Pierre Nicole, der beileibe kein Protestant, aber trotzdem ein entschiedener Gegner alles Theatralischen war. Der Brief steht in seinen 1665 erschienenen *Essais de Morale* und ist betitelt mit “De la Philosophie Eucharistique”. Zum Problem des Aussprechens der eucharistischen Einsetzungsworte sagt Nicole das Folgende:

C'est que la foi ne consistant pas dans le son des syllabes, mais dans le sens et dans les idées des mots, la foi du mystère de l'Eucharistie ne peut consister à dire comme l'Eglise que le corps de Jésus-Christ y est présent, si l'on n'a pas la même idée de ces termes¹⁰.

Der philosophisch inspirierte Nicole versucht, den Klang (“le son”) der Worte gegenüber deren Idee (“le sens, l'idée”) abzuwerten. Ihn stört das Festhalten der Kirche am Präsentischen der Transsubstantiation, die sich erst durch das *Aussprechen* der Wandlungsworte vollzieht. Jedes erneute Aussprechen des für Nicole festgefühten, geglaubten Sinns verzerrt und beschmutzt in seinen Augen unnötig die Reinheit und Identität dieser Idee (“la même idée de ces termes”).

Obwohl in der römisch-katholischen Eucharistiefeier keine Zuschauer, sondern nur Gläubige vorgesehen sind, scheint sie doch in der Vorstellung der *Präsenz* des “corpus mysticum”, des Akts, durchaus theatrale Züge zu tragen¹¹. Das Problem der gedoppelten Rede des Schau-

9 Kernstück dieses Realismus ist die *Oralität*, die Wichtigkeit des Mundraumes, der zum Sprechen *und* Essen dient. Immerhin trägt die Transsubstantiation entfernte Züge von Kannibalismus. Christus ist ein Wesen, das sich selber isst und sich selber opfernd den andern zur Speise und zum Trank hingibt.

10 Pierre Nicole, *Essais de Morale*, Paris, 1665, t. VII, 1, S. 215.

11 Eine solche Interpretation klingt an in der Homonymie von “scène” und “cène”.

spielers, der sowohl als Schauspieler als auch als Figur spricht und dadurch nicht mehr als einheitliches Subjekt für seine Rede verantwortlich gemacht werden kann und der als Konsequenz daraus jeden beliebigen Diskurs imitierend verändern und parodieren kann, stellt sich der Kirche nur in abgeschwächter Form. Erstens, weil sie durch die Priesterweihe die Möglichkeit von Imitation der Eucharistie einschränkt. Nur ein geweihter Priester kann die Transsubstantiation vollziehen. Und zweitens, weil sie eben selbst eine ganz bestimmte Form von Theater darstellt.

Mallarmé spricht von einem "Drame divin". In den *Variations sur un sujet*, unter dem Titel "Catholicisme", schreibt er von der Transsubstantiation: "Mystère, autre que représentatif et que, je dirai, grec, Pièce, office"¹². Daß sie ein Mysterium ist, besagt unter anderem, daß es für sie, entgegen der Meinung eines Descartes, Arnauld oder Nicole, keine philosophische, vernünftige Erklärung geben kann¹³. Außer, man verändere, wie das F. Ponge vorschlägt, das Wort "raison" in das gleichlautende "réson" und meine damit eine Art des Redens, die nicht von einem schon gegebenen, durch logisches Denken kontrollierbaren Sinn der Wörter ausgeht, sondern von *Sinnmöglichkeiten*, die sich beim Reden und beim Achten auf Klangbeziehungen zwischen den Wörtern und Wortteilen, immer prekär, erst aktualisieren.

Keine Repräsentationslogik liegt diesem "göttlichen Drama" zugrunde. Keine Idee des Leibs Christi ist vor dem Vollzug gegeben. Noch viel weniger handelt es sich um ein bloßes Zeichen für die Wiedervergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses, weil die Transsubstantiation von der katholischen Kirche – so vor allem durch das Konzil von Trient – erstens, als *Erinnerung* an den Kreuzestod Christi, zweitens, als *Vorwegnahme* der Vollendung der Heilsgeschichte sowie drittens, als leibliche *Präsenz* Christi verstanden wird. Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, die ganze Heilsgeschichte in einem Moment – mit andern Worten, ein zeitliches Differential im Akt selbst. Was dabei zur Darstellung gelangt, ist aber gerade das Nicht-Darstellbare.

Am Schluß des genannten Zitats spricht Mallarmé im Zusammenhang mit der Transsubstantiation von "office" – *Dienst*. Im mit "De même" überschriebenen Abschnitt – ebenfalls in *Variations sur un sujet* – kommt er nochmals auf dieses Wort zurück. Er schreibt:

12 Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in: *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1945, S. 393.

13 Dieses Verständnis Mallarmés deckt sich mit der offiziellen Ansicht der Kirche, die am Konzil von Trient von "mirabilem et singularem conversionem" sprach. (*Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. V, 1349).

Quoique le prêtre céans, n'ait qualité d'acteur, mais officie – désigne et recule la présence mythique avec quoi on vient se confondre; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage¹⁴.

Der Priester dient, erfüllt eine sakrale Funktion, ohne sich dabei, wie der Schauspieler, zwischen den Zuschauer und die von ihm dargestellte Figur zu stellen. Mallarmé spricht weiter oben vom Priester als einem "acteur effacé"¹⁵. "E-facer" heißt eigentlich das Gesicht wegnehmen. Vor dem zweiten Vatikanischen Konzil (1965) kehrte der Priester jeweils der Gemeinde bei der Wandlung den Rücken zu. Ein Minimum an Eigenaktivität von seiten des Priesters also, der die Einsetzungsworte spricht, um dann als Sprecher der gedoppelten Rede – er spricht ja in Stellvertretung Christi – vor der leiblichen Präsenz Christi zu verstummen und zu verschwinden¹⁶.

Ich werde nun kurz die Situation schildern, in welcher Molière seine Komödien, insbesondere den *Dom Juan* schrieb. Hierauf werde ich auf die Theaterkritik von P. Nicole kurz eingehen, um dann abschließend am *Dom Juan* das, was ich die *Theatralität* nenne und was in erstaunliche Nähe zum "Drame divin" der Transsubstantiation rückt, aufzuzeigen.

Seit 1658 befindet sich die Truppe Molières unter dem Schutz des jungen Königs Louis XIV, bzw. seines Bruders. In der *Ecole des femmes* baute Molière zum ersten Mal religionskritische Elemente in seine Ko-

14 Mallarmé, *op.cit.*, S. 396.

15 Mallarmé, *op.cit.*, S. 394.

16 Dadurch hebt er die *mythische* Präsenz auf, die in einer Verschmelzung von Priester und göttlichem Symbol (die vom Priester getragene Maske Gottes) besteht. Der römisch-katholische Priester deutet wohl die Möglichkeit einer solchen Präsenz an, verbindet doch die Eucharistie das Opfermahl mit Maskenriten. Diese mythische Verbindung wird jedoch entscheidend zurückgebunden durch die Auslegung der Vereinigung als *Transsubstantiation*, d.h. als Trennung von Erscheinung (Brot und Wein) als Spezies und Substanz (Leib und Blut Christi). Der Priester verschwindet also nicht als Träger hinter der Maske, um die mythische Präsenz der Gottheit zu ermöglichen, sondern seine gedoppelte Präsenz (Priester und Stellvertreter Gottes zugleich) tritt in den Hintergrund gegenüber der Realpräsenz Christi. Der Priester "handelt unabhängig von seiner persönlichen Würdigkeit in persona Christi durch das Sprechen der Wandlungsworte. Dabei bleibt Christus selbst Priester und Opfergabe." (*Lexikon für Theologie und Kirche*, Band VII, S. 344). Die Überwindung des heidnischen Opferrituals ist bekanntlich eine Leistung der jüdischen Religion, die bei der Ausbildung des Monotheismus und der Unterwerfung unter Gottes Gesetz eine entscheidende Rolle gespielt hat.

mödien ein, so etwa, in amüsanter Weise, als Agnès, die im Kloster erzogen wurde, meint, Kinder würden durchs Ohr gezeugt – eine alte Vorstellung für die Unbefleckte Empfängnis Marias. Das Stück rief einige Kritiker aus dem religiösen Lager auf den Plan. Der König unterstützte jedoch die Komödie. Er befand sich in jener Zeit in intensiver Auseinandersetzung mit verschiedenen kirchlich-religiösen Kreisen, die alleamt den Komödien Molières sehr kritisch gegenüberstanden.

1660 verbot Louis XIV die “Compagnie du Saint-Sacrement”, eine konservative, einflußreiche Geheimgesellschaft, die einen theologischen Rigorismus vertrat. Sie setzte sich vor allem aus oppositionellen Hochadeligen zusammen. Sie wurden beim *Tartuffe* sehr aktiv und erreichten 1664 und 1669 ein Aufführungsverbot.

Eine andere, viel bekanntere, auch religiös inspirierte Gruppe, die Jansenisten von Port-Royal, deren Schulen ebenfalls 1660 geschlossen wurden, waren erklärte Gegner jeglicher Form von Unterhaltung und vor allem der Komödie. Die offizielle französische Kirche, die Eglise gallicane, kämpfte für mehr Unabhängigkeit von Rom und war dem Theater ebenfalls stark abgeneigt.

Solange es dem König gelang, all diese kirchlichen und religiösen Gruppierungen, hinter denen sich z.T. starke politische Strömungen verbargen, in Schach zu halten, mußte Molière um seine Stellung am Hof nicht bangen. Diese Situation änderte sich schlagartig Mitte der sechziger Jahre. Bei der Bekämpfung des Jansenismus benötigte der König die Unterstützung der gallikanischen Kirche sowie der “Compagnie du Saint-Sacrement”. Er mußte diesen religiösen Kreisen auch Konzessionen machen, so z.B. das Aufführungsverbot für den *Tartuffe*¹⁷.

In dieser angespannten Lage schrieb Molière den *Dom Juan* und führte ihn am 15. Februar 1665 mit großem Erfolg auf. Das Stück löste durch seine Religionskritik einen Sturm der Entrüstung aus. Die religiösen Kreise verstärkten ihren Druck auf den König. Der *Dom Juan* wurde

17 Die Gefährlichkeit dieses Stücks für die konservativ-religiösen Kreise bestand in der Ambivalenz der Figur des “Tartuffe”, welche die Unterscheidung zwischen dem Scheinheiligen und dem fromm Ergebenen unterwandert. Im Dekret des Erzbischofs Hardoui de Péréfixe vom 11.8.1667, welches die Aufführung des *Tartuffe* (damals unter dem Titel *L'Imposteur*) verbietet, heisst es von diesem Theaterstück: “[...] une comédie, très dangeureuse et qui est d'autant plus capable de nuire à la Religion, que sous prétexte de condamner l'hypocrisie, ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des Libertins.” (Herrmann P. Salomon, *Tartuffe devant l'opinion française*, PUF, 1962, S. 55f.).

zum letzten Mal zu Lebzeiten Molières am 20. März 1665 aufgeführt. Bis ins 19. Jh. gelangte das Stück nur noch in einer stark verstümmelten Versbearbeitung von Thomas Corneille zur Aufführung.

Die Frage stellt sich, wieso Louis XIV, als “Rex Christianissimus”, ein Stück wie den *Dom Juan* akzeptierte, in welchem das Treiben eines alle Normen überschreitenden Freigeistes Darstellung findet. Es können hierfür verschiedene soziologische und politische Erklärungen gegeben werden: so z.B. der empirisch-pragmatische Rationalismus, den der König vertrat, seine starke Opposition gegen jeglichen religiösen Rigorismus¹⁸ und vor allem, für unseren Zusammenhang hier entscheidend, sein starkes Interesse an einem möglichst pompösen, theatralischen Repräsentationssystem. Der Hof von Versailles war *ein* großes sozio-politisches Theater. In seinem Buch *Le portrait du roi* zeigt L. Marin sehr eindrücklich, wie dieses absolutistische Repräsentationssystem auf der Transsubstantiation, d.h. auf der Vorstellung der realen Präsenz Christi aufbaute und in Sätzen wie “L’Etat, c’est moi” oder “le portrait du César est César” machtpolitisch konkretisierte¹⁹.

18 Vgl. Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jh.*, Wilhelm Fink, 1987, S. 149-216.

19 Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981. L. Marin verfolgt in diesem Buch die Auswirkungen der mittelalterlichen Lehre von den zwei Körpern des Königs (Kreatur und Würdenträger) auf die Zeit des französischen Absolutismus. Dabei stellt er die grundlegende Schwierigkeit des absolutistischen Repräsentationssystems dar: die exzentrische Spannung zwischen dem Anspruch, der höchste Punkt einer staatlichen Pyramide zu sein und der notwendigen Verdoppelung, die jede Repräsentation mit sich bringt. Das Problem ist mitunter die Präsenz des Königs, die sich nicht auf die bloße Anwesenheit seines historischen und sterblichen Körpers beschränken kann. Er muss überall gleichzeitig sein können. Neben dem historischen und dem politisch-juristischen Körper des Königs macht L. Marin, in Anlehnung an die Studie *The King's two Bodies* von E. Kantorowicz, noch einen symbolischen Körper, die Effigie (die Medaille, das Porträt) des Königs aus, in welcher, säkularisiert, der sakramentelle Gehalt der Hostie wiederkehrt: “Le roi [...] est un portrait du roi contemplé avec une admiration respectueuse par un peuple unanime” (L. Marin, *op.cit.*, S. 286). Dieses ganze Repräsentationssystem gipfelt in den Festlichkeiten am Hof, in den “Fêtes du roi”, deren Leitung verschiedentlich Molière übertragen wurde und in deren Verlauf er seine Komödien, so z.B. 1664 die erste Fassung des *Tartuffe*, aufführte. Der König pflegte bei solchen Anlässen auch als Tänzer aufzutreten. Zur Beziehung zwischen dem gedoppelten Körper des Königs und demjenigen des Schauspielers siehe Marco Baschera, “Théorie théâtrale dans *L’Impromptu de Versailles*”, in: *Actes du colloque Esthétique baroque et Imagination créatrice*, éd. par M. Kronegger et J.-C. Vuillemin, Cerisy-la-Salle, Ed. InterUniversitaires, 1994.

1669 veröffentlichte P. Nicole eine Schmähchrift gegen das Theater *De la comédie*. In ihr kritisiert Nicole die Schauspieler, weil sie Leidenschaften darstellen und dadurch wiederum Leidenschaften beim Zuschauer wecken. Nicole sagt:

Ils les expriment le plus naturellement et le plus vivement qu'il leur est possible; et ils ne le sauraient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes, et si leur âme ne se les imprime, pour les exprimer extérieurement par les gestes et les paroles. Il faut donc que ceux qui représentent une passion d'amour en soient en quelque sorte touchés pendant qu'ils la représentent²⁰.

Um mit Diderot und seinem "Paradoxe sur le comédien" zu reden, schlägt sich Nicole auf die Seite des "comédien sensible", der die Leidenschaften, die er spielt auch *mitempfindet*, im Gegensatz zum "comédien non sensible", der sich gefühlsmäßig seiner Rolle gegenüber völlig indifferent, sozusagen technisch kühl verhält und dadurch, gemäß Diderot, die Rolle besser interpretiert²¹. Eine solche Konzeption wäre für Nicole die absolute moralische und religiöse Katastrophe. Dagegen schreibt er eigentlich an. Im zitierten Textabschnitt von Nicole ist die Trennung Innen-Außen ein dominierendes Element. Nicole macht sich zum Hüter auf der Schwelle zwischen diesen beiden Bereichen, zum Zollbeamten, bei dem man auf der Grenze zwischen "son" und "sens" den gemeinten Sinn des Wortklangs vor der Grenzüberschreitung festlegen und deklarieren muß. Nicht Obszönitäten, antiklerikale Sprüche auf der Bühne allein stören Nicole, sondern grundsätzlicher: Mit seiner Kritik am Theater will er den Schauspieler behaften auf das, was er sagt. Er versucht, dem Schauspieler die Maske aufs Gesicht zu kleben, ihn als Träger einer Maske zur Verantwortung zu ziehen, um die Ambivalenz und Unbestimmtheit der auf der Bühne gesprochenen Worte aufzuheben.

Der *Dom Juan* ist eine eindruckliche Antwort auf ein solches Unterfangen, denn das Stück bringt genau den Typus des 'nichtsensiblen' Schauspielers auf die Bühne²². Der Libertin, der "ni Dieu, ni père, ni maître" anerkennt, der sich den "manteau de la religion"²³ umwirft, führt

20 Pierre Nicole, *Oeuvres philosophiques et morales*, Georg Olms, 1970, S. 437.

21 Siehe zu dieser Trennung Marco Baschera, *Das dramatische Denken*, Carl Winter, 1989.

22 Die folgenden Bemerkungen zum *Dom Juan* haben einen summarischen Charakter, der in Einzelanalysen belegt werden müsste, was aber den Rahmen dieser Präsentation bei weitem sprengen würde.

23 Molière, *Dom Juan*, in: *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1971, t. 2, S. 81.

eindrücklich vor Augen, wie der sprachliche Ausdruck, die Geste und Mimik nichts mit dem Innern, mit den Absichten eines Menschen zu tun haben müssen. Gerade der Glaube an den Ausdruck eines Innern bildet für Dom Juan die Voraussetzung für seine Eroberungen und seine Streiche. Die Figur des Dom Juan stellt auf der Bühne die Ambivalenz jeglichen Zeichens der zwischenmenschlichen Kommunikation dar²⁴. Er höhlt diese lebendigen Zeichen von innen her aus und zeigt dadurch deren Maskenartigkeit auf. Dom Juan erinnert insofern an den 'nichtsensiblen' Schauspieler, als die Art und Weise, wie er das Maskenhafte aus den mitteilenden Zeichen her austreibt, auf ein subtiles Kalkül und Wissen um die Effekte des Glaubens an die Mitteilbarkeit einer Idee oder eines Gefühls schließen läßt. Ihm haften seine Masken gerade nicht am Gesicht, denn problemlos wechselt er sie alle aus. Das Respektlose dieser Figur besteht also nicht nur in dem, was er bezüglich des Himmels, der Liebe usw. sagt, sondern vor allem in der Art und Weise, wie er den Glauben an diese Werte instrumentalisiert, alle Anzeichen des Gläubigen, des Liebenden aufweist, ohne jedoch Gläubiger zu sein oder etwa nach einer Eroberung Liebender zu bleiben. Dom Juan zeigt auf der Bühne, daß Sprache in der sozialen Praxis durchaus als ein funktionierendes Zeichensystem verstanden werden kann. Aber was da funktioniert, trägt unheimliche Züge an sich. Denn jedesmal, wenn das System funktioniert, d.h., wenn sich die Vorstellung einer Referenz, eines durch die Sprache bezeichneten Gegenstandes einstellt, bricht die Kommunikation ab. Der Verführer hat sein Ziel erreicht und läßt von seinem Opfer ab. Er spielt den Glauben an die Möglichkeit der zwischenmenschlichen Kommunikation und damit aber auch von deren Unmöglichkeit und Abbruch. Als eine Art von 'nichtsensiblen' Schauspieler führt er leere Masken vor, die bei seinen Gegenspielern den Glauben an das Funktionieren der Sprache jeweils hervorrufen.

Die Verbindung von bloßer Erscheinung und Glauben an die Mitteilbarkeit von Gefühlen und Ideen erinnert seinerseits stark an das Problem der Transsubstantiation. Ebenso wie die Hostie eine an sich *leere*

24 Diese Ambivalenz verfehlte ihre Wirkung bei den Gegnern Molières nicht. So heisst es in den, 1665 erschienenen, sehr polemischen *Observations sur une comédie de Molière*: "[...] Molière [...] habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice, qui croit et ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve [...] qui est homme et démon tout ensemble [...]." (Molière, *op.cit.*, S. 1204).

Erscheinung ist, *hinter* der sich nichts verbirgt, bei deren Weihung aber durch den Glauben, daß sie der wahrhafte Leib Christi sei, gerade dieser Glaube und die Glaubensgemeinschaft sich immer wieder erneuern, vermögen auch die *leeren* Masken Dom Juans innerhalb der Theaterfiktion den Glauben an das Funktionieren der Sprache als Kommunikationsmittel immer wieder hervorzubringen. Nur daß bei Dom Juan der Glaube, wird er erneuert, gleich wieder abbricht. Seine Verwandlungen haben einen desakralisierenden Charakter²⁵. Während in der Eucharistie sich ein Gott für die Menschen, d.h. für deren Erlösung von den Sünden opfert, realisiert durch einen sehr ähnlichen Vorgang auf der Bühne ein souveränes Individuum, aller Konventionen ungeachtet, seine Triebe und Begierden. Die moralische Verurteilung eines solchen Verhaltens greift nicht, weil sie einen Wertkatalog voraussetzt, der gerade durch dieses Verhalten an Bedeutung verliert. Während die ganze christliche Schuld-, Sühne-, und Erlösungsproblematik in der Transsubstantiation eingebunden ist, zeugt der Typus des 'nichtsensiblen' Schauspielers gerade vom Aussetzen jeglicher Art von Moralität.

Dadurch, daß der *Dom Juan* gerade diesen Typus auf die Bühne bringt, ohne ihn jedoch als Schauspieler, d.h. metatheatralisch (als 'Theater im Theater') darzustellen, sondern indem er ihn in der Darstellung des sozialen Spiels der Masken zeigt, eröffnet sich eine Ebene der Reflexion auf die Möglichkeit des theatralischen Diskurses an sich, d.h. auf die grundlegende Möglichkeit spielerischer Verdoppelung menschlicher Handlungen und Worte²⁶.

25 Die desakralisierende Nähe der Figur des Dom Juan zur Transsubstantiation kommt im *Don Giovanni* von Mozart/da Ponte auf eine andere Weise ebenfalls zum Ausdruck. Im zweiten Akt lädt Don Giovanni den Commendatore zum Essen ein ("a cenar meco"). Im Finale kommt der Commendatore nochmals auf diese Einladung zurück, macht aber eine Unterscheidung zwischen "himmlischer" Speise ("cibo celeste") und "irdischer" Speise ("cibo mortale"), die genau die Problematik der Transsubstantiation bezeichnet: "Non si pasce di cibo mortale, chi si pasce di cibo celeste". Wer die Hostie *als* Brot isst, hat nicht teil am "himmlischen" Mahl. Don Giovanni ist aber selbst bereit, seinen Körper dieser Verwandlung von "cibo mortale" in "cibo celeste" zu unterwerfen – er gibt dem Commendatore die Hand, um mit ihm an diesem "himmlischen" Mahl teilzunehmen ("Non ho timor"), zerbricht aber dabei als Figur und fährt theatralisch zur Hölle.

26 Was dabei "menschlich" heisst, bleibt wohl offen, weil das Mimetische und Theatralische auf die Selbstbestimmung des Menschen entscheidend einwirken. Zur Frage, wie eine solche "theatralische" Reflexion aussehen könnte, siehe M. Baschera, "La critique en acte", in: *Furor*, 22, 1991, S. 25-44.

Die weiter oben erwähnte Aushöhlung der 'lebendigen' Zeichen der menschlichen Rede und seiner Handlungen kann als ein Heraustreiben von deren inneren Schriftlichkeit verstanden werden. Einer Partitur vergleichbar, schreibt sich der 'nichtsensible' Schauspieler diese Schriftlichkeit in seine Rede, Gestik und Mimik ein²⁷. Diese *Schrift* der Stimme und der Handlungen ist nicht einfach mit den Didaskalien des Theatertextes gleichzusetzen, obwohl letztere als ein Teil dieser Schrift verstanden werden können. Sie liegt nicht in Buchstaben vor, sondern spielt sich in der Intonation, im Sprechrhythmus, im Gestischen ab, in Bereichen also, die sich kraft ihrer Zitierbarkeit gerade ihrer scheinbaren Einmaligkeit und Authentizität entledigen. Das Insgesamt dieser Schriftlichkeit der lebendigen Rede ist die 'Maske', die sich ein Schauspieler für die Dauer einer Aufführung aufsetzt. Seine persönliche, natürliche und spontane Art zu reden und zu handeln hat er durch diese Schriftlichkeit hindurch herausgefiltert.

Dieser Sachverhalt tritt wiederum in Verbindung mit dem "acteur effacé" der Transsubstantiation. Der 'nichtsensible' Schauspieler bricht auf der Bühne mit der Vorstellung von der unverwechselbaren Individualität eines jeden Menschen. Seine Unverwechselbarkeit tritt gerade im Abbruch dieser Vorstellung zutage. Der Träger der Maske schreibt dadurch der Maske die Distanznahme von sich selbst als spontanem Subjekt ein. Dadurch verbirgt die Maske des 'nichtsensiblen' Schauspielers nichts mehr. Sie trägt sozusagen die Tiefe, das Verborgene, auf welches jede Maske verweist, *in* die Maske als Oberfläche hinein. Den Einbezug dieser Form von Schriftlichkeit ins Theater, aber auch in den Theatertext, nenne ich *Theatralität*. Was den beiden Bereichen zu Grunde liegt, ist eine abgründige Erfahrung im Umgang mit der *leeren* Erscheinung, deren Leere aber keinen Mangel (an Selbst, Sein, Bewußtsein usw.), sondern, im Falle der Transsubstantiation, höchste Präsenz und bei Dom Juan größte Vitalität anzeigt²⁸. Das Brot ist nicht Brot, sondern erscheint nur als solches, und der Gefühlsausdruck des 'nichtsensiblen' Schauspielers ist nicht der Ausdruck seiner Gefühle.

Da in der leeren Erscheinung *nichts* erscheint, ist ihre Präsenz etwas höchst Unstabiles, Exzentrisches. Sie repräsentiert nichts und doch zeigt

27 Siehe zur Frage dieser Partitur M. Baschera, *Das dramatische Denken*, cit., S. 58-64.

28 Die Schwierigkeit, diese Nähe von Leere und Präsenz in ein dogmatisches Glaubensgebäude einzubauen, erklärt für den Fall der Hostie die immense Interpretationsarbeit, die über zwei Jahrtausende sich an dem einen Satz "Hoc est corpus meum" entzündet hat.

sie eine unsichtbare Präsenz an. Sie läßt sich nicht zum handlichen Zeichen stabilisieren²⁹.

Im religiösen Bereich kommt diese Exzentrik beim Letzten Abendmahl zum Ausdruck, in jenem Moment, als Christus, Brot in den Händen haltend, von seinem menschlichen Körper sprach und sagte: “Dies ist mein Leib”, das Brot, d.h. seinen *Leib* brach und ihn seinen Jüngern zum Essen reichte. Diese Worte erinnern an das Aufbrechen der Vorstellung von der authentischen Einheit des sprechenden Subjekts.

Diese grundlegende Erfahrung, dass im mitteilenden Reden immer auch etwas letztlich Unkontrollierbares *mitspricht*, ist fürs Theater konstitutiv. Der Schauspieler spricht den Text eines andern. Durch seine Ursprünge aus den antiken Opferritualen erinnert das Theater aber zugleich an den Versuch, sich diesem Unkontrollierbaren durch das mimetische Spiel anders denn begrifflich zu nähern.

Daraus wird ersichtlich, daß die Transsubstantiation nicht etwa als ein Grundmodell für bestimmte Formen des abendländischen Theaters verstanden werden kann, sondern, daß beiden, sozusagen kontrapunktisch, eine gemeinsame Erfahrung im Umgang mit dem sprechend-schreibenden Körper, mit der Theatralität, zugrundeliegt³⁰.

- 29 Der Versuch, die Hostie und die Transsubstantiation zeichentheoretisch zu erfassen, wurde von Arnauld und Nicole in der zweiten Ausgabe der *Logique de Port-Royal* (1683) unternommen. 1683 hatten sich die beiden in eine Polemik mit calvinistischen Ministern eingelassen, die die Hostie als blosses Zeichen deuteten. In dieser sprachphilosophisch-linguistischen Auseinandersetzung zeigt sich die Transsubstantiation in ihrer ganzen Komplexität als ein Knoten, in welchem die Fragen nach der Präsenz des sprachlichen Zeichens, des Worts und des gegenständlichen Dings unentwirrbar ineinander verwoben sind. In *La critique du discours* erläutert L. Marin, wie Arnauld und Nicole, indem sie die Transsubstantiation als Beispiel für ihre Sprachtheorie wählten, sich Fragestellungen einhandelten, die ihren rationalistisch-kartesischen Ansatz an der Basis angreifen (Louis Marin, *La critique du discours*, Minuit, 1975).
- 30 Nach der Abfassung dieses Vortrags, stiess ich auf einen Aufsatz von Olivier Pot “La question de l’obscénité à l’âge classique”, in: *XVII^e siècle*, 173, 1991, S. 403-436, der in erstaunlicher Weise die hier vorgetragene Beziehung von Transsubstantiation und Theater bestätigt, sie aber auch ergänzt. Dabei interessiert sich O. Pot vor allem für die Beziehung zwischen dem Obszönen der Szene 5, des 2. Aktes von Molières *Ecole des femmes* und dem Problem der Transsubstantiation, wie es in der *Logique de Port-Royal* sowie in späteren Texten von Arnauld, dargestellt wird. Pointiert fragt O. Pot am Schluss seines Aufsatzes, Bezug nehmend auf die Stelle mit der Zweideutigkeit des “le” (v. 572) in *L’Ecole des femmes*: “Au jeu du ‘corbillon’, le ‘le’ d’Agnès ne pouvait-il pas – selon le tour énonciatif donné en cours de discours à la proposition – transformer un ‘ruban’ en ‘quelque autre chose’ aussi légitimement que le ‘ceci’ se métamorphose, dans la Cène eucharistique, en corps divin?” (S. 425).

Résumé

Après une courte présentation de la problématique ici engagée, à savoir la relation entre la transsubstantiation et le théâtre, l'auteur procède à une mise en rapport des deux domaines du point de vue du spectateur. A l'inclusion rituelle du croyant dans l'Eucharistie s'oppose le jeu oscillatoire d'identification et de prise de distance pour le spectateur de théâtre. Par la suite se montre pourtant, par voie négative, un premier point commun entre les deux domaines, puisque, très souvent, au cours de l'histoire, les prises de position antithéâtrales furent accompagnées d'un refus de l'idée de la transsubstantiation. La qualité performative inhérente aux deux domaines – le fait que les paroles de la consécration doivent être *proférées* pour qu'il y ait transsubstantiation et l'ambiguïté résultant de l'instantanéité scindée de tout acte sur scène – était la cause de ce refus. A l'aide d'une citation de Mallarmé, se révèle et se précise ensuite le côté théâtral de la transsubstantiation. S'ajoute à cela une lecture du *Dom Juan* de Molière qui interprète le personnage central comme une mise en scène du comédien 'non sensible', d'un masque vide, qui permet ensuite de repérer dans le discours théâtral un élément très proche du mystère de la transsubstantiation. Le moment sacré de la transsubstantiation et l'élément profane du théâtre se détachent tous deux, chacun à sa manière, d'une interprétation *magique* du monde. Ils ont en commun une expérience excentrique de la pure phénoménalité des choses.

