

**Repräsentation, Inszenierung und Rollenspiel.
Anmerkungen zum Theater und *theatrum mundi* bei
Sartre**

Die Begriffe ‚Repräsentation‘, ‚Inszenierung‘ und ‚Rollenspiel‘ gehören zum Repertoire aktueller Diskussionen über das Theater, die aber schon seit den 50er Jahren, vor allem mit E. Goffmans Buch *The Presentation of Self in Everyday Life*, beginnen und immer weitere Bereiche erfassen – von der psychologischen und sozialen Analyse alltäglicher Verhaltensweisen, der Spiel- und Rollentheorie bis hin zu neuen Konzeptionen der Theatralität, Intermedialität und Performance, von der Anthropologie und Ästhetik bis hin zur Literaturwissenschaft. In seinen Studien zur *Ästhetischen Erfahrung und literarischen Hermeneutik* untersucht H. R. Jauß die Beziehungen zwischen „soziologischem und ästhetischem Rollenbegriff“ und verweist dabei, mit guten Gründen, auf das „ästhetische Paradigma des *theatrum mundi*“, unter anderem am Beispiel von Calderóns *El gran teatro del mundo* (Jauß 1977: 192). Wenn man, wie E. Burns und E. Fischer-Lichte, Theatralität als „Wahrnehmungsmodus“ begreift, so hängt es von der jeweiligen Perspektive ab, „ob eine Situation als theatral oder nicht theatral betrachtet wird“. „Theatralität erscheint hier als repräsentationsästhetische Kategorie“ (Fischer-Lichte 1998: 86) und darüber hinaus als darstellungsästhetische und semiotische Kategorie.

Auf den ersten Blick mag es daher den Anschein haben, als wenn die Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt als moderne Version des barocken Welttheaters zu verstehen sei. (ibid.: 89)

Auch wenn, wie E. Fischer-Lichte hinzufügt, „dieser Eindruck täuscht“, so inspiriert er doch zu genaueren Vergleichen zwischen den historischen und aktuellen Erscheinungsformen der Theatralität, und führt zur Reflexion des Wandels zentraler Begriffe (wie Spiel, Repräsentation, Inszenierung) oder zur Einführung neuer Begriffe wie zum Beispiel Rollenspiel, Auto-Repräsentation oder Szenographie. Dabei geht es – in traditioneller oder aktueller Formulierung – um die Beziehungen zwischen ‚Sein und Schein‘, ‚Simulation und Wahrheit‘, ‚Inszenierung und Authentizität‘, ‚Rollenzwang und Freiheit‘ und die Verbindungen

zwischen realen und literarischen Rollenspielen. Diese Diskussion verbindet verschiedene Fächer, Themen und Fragen der Philosophie, Psychologie, Soziologie, Ästhetik, Theater- und Medienwissenschaft.

Zu den wenigen Autoren, die die verschiedenen Aspekte und Erscheinungsformen der Theatralität – in der Theorie *und* intermedialen Praxis – kombinieren und zusammenführen, gehört Sartre. Erstaunlicherweise wird Sartres Beitrag zu dem Komplex ‚Theatralität und Spiel‘ bisher nur sehr selektiv und oft einseitig wahrgenommen. Sartres Theaterstücke, Theatertheorie und Film-Szenarios werden beachtet, zum Teil auch seine Überlegungen zu den Begriffen *rôle*, *jeu*, *mauvaise foi*, besonders in *L'être et le néant*, auch seine Konzeption des *théâtre de situations* – weniger seine Analyse der *comédie familiale* (unter anderem in *Les mots* und *L'idiote de la famille*), und am wenigsten seine *passion espagnole*, sein Interesse für das Barocktheater und seine Versuche, zentrale Probleme der Theatralität in seinen eigenen Texten, Theaterstücken und Film-Szenarios zu veranschaulichen. Ich kann im Folgenden nur einige Aspekte des Theaters und *theatrum mundi* bei Sartre herausgreifen, in drei Abschnitten:

- a. *Comédie familiale* und *représentation*
- b. Spiel und *theatrum mundi*
- c. Sartres Barocktheater.

1. *Comédie familiale* und *représentation*

In dem programmatischen Text „Pour un théâtre de situations“ (Sartre 1973: 19-21) beginnt Sartre mit einem Paradox: Die griechische Tragödie und ihre europäischen Varianten seien nicht durch Fatalität geprägt, sondern durch den Glauben an die *liberté humaine*.

Oedipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité qu'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège [...] alors il faut montrer un théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n'est que le durcissement du choix, sa sclérose; il est ce que Kierkegaard nomme la *répétition* (ibid.: 19 f.).

In diesem Theater geht es um die Inszenierung der Blicke, die Masken und Maskeraden des Begehrens, um alltägliche Rollenspiele ebenso wie

um Grenzsituationen und Konflikte, deren Ausgang für die Mitspieler ebenso wie für die Zuschauer offen und unberechenbar bleibt.

Ein solches Theater beginnt, wie Sartre zeigt, schon in der Kindheit mit den Rollenspielen der Lektüre und den alltäglichen Inszenierungen der *comédie familiale*. Die Analyse dieser Spielformen des Theaters, der inneren und äußeren Theatralität, findet sich zum Beispiel in *L'idiot de la famille* und in Sartres Autobiographie *Les mots*. Es geht um das Begehren des Kindes, die spielerische Entdeckung des Körpers: „le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire“ (Sartre 1943: 99). Diese Erfahrungen konkurrieren mit der Beobachtung der *comédie familiale*, in der das Kind eine bestimmte Rolle einnehmen soll. Sartre thematisiert hier die Wechselbeziehungen zwischen Lesen und Schreiben, den phantastischen und phantasmatischen Rollenspielen der Lektüre und der Theatralität des familiären Alltags. Die Lektüre betrifft bei Sartre prinzipiell „l'homme entier“: „Toute sa personne avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs“ (Sartre 1960: 21). Sartre benutzt den Begriff der „personne“ in der lateinischen Bedeutung von *persona*, das heißt im Sinne von Rolle und Maske: als eine Form der Inszenierung im *theatrum mundi* und als ein Spiel, das eine Vielfalt von Möglichkeiten eröffnet; in jedem Fall geht es um Metamorphosen und Passagen im Zwischenbereich von Realität und Imagination. Die *persona* ist an Spielregeln gebunden, hat aber, wie auch in der Lektüre, die Freiheit, die eigene Rolle zu wählen beziehungsweise zu verändern und den Konventionen und Regeln auszuweichen (Sartre 1971/72: 678 ff.).

Die Elemente der *comédie familiale*, das heißt die Spielregeln und Rituale der bürgerlichen Familie und die kindliche Lektüre sind untrennbar miteinander verbunden. So wird die Bibliothek des Großvaters für den kleinen Sartre in *Les mots* zu einem magischen Ort, einem Ort der Metamorphosen und Rollenspiele, der *passages à l'imaginaire*, zur Heterotopie im foucaultschen Sinne, das heißt zum Raum unserer ersten Wahrnehmung, Träume und Leidenschaften. Die Welt der Bücher ist für das Kind, wie auch später für den Schriftsteller, der magische, quasi-sakrale Ort, der die verschiedenen Formen des Rollenspiels zusammenführt, potenziert und durchschaubar macht. Für das Kind entspricht die konkrete, sehr sinnliche Faszination der Bücher, das Ergreifen und Anfassen der Bücher, dem tiefen Wunsch, der alltäglichen *comédie familiale* auszu-

weichen – und führt dabei aber zu einer durchaus problematischen Steigerung der Rollenspiele, zur „mauvaise foi“, zur „cabotinage“ (Sartre 1964: 62), zu den Spielformen einer immer raffinierteren Pantomime, mit der das Kind den Erwachsenen seine erstaunlichen Lesekünste vorspielt und vortäuscht. Die Inszenierung, der Wunsch gesehen und beachtet zu werden, hebt die Einsamkeit der Lektüre auf:

Jusque dans la solitude j'étais en représentation. (id.)

Tout se passa dans ma tête, enfant imaginaire, je me défendis par l'imagination. (ibid.: 97)

La Comédie me débordait le monde et les hommes : je ne voyais que des rôles et des accessoires ; servant par bouffonnerie les entreprises des adultes, comme eussé-je pris au sérieux leurs soucis ? (ibid.: 74)

Das Kind wird zum Repräsentanten der bürgerlichen Familie in dem Doppelsinn von *représentation*, den Sartre auch in *L'idiot de la famille* analysiert:

L'enfant s'y prête volontiers, il dit ce que les parents attendent de lui, refait les gestes qui leur ont plu. Il est en représentation. En ce sens tous les enfants bourgeois sont plus ou moins des comédiens (Sartre 1971/2: 674).

Der Begriff ‚représentation‘ hat hier zwei Seiten, die – im Sinne der sartreschen Dialektik – aufeinander bezogen sind: das Schauspiel der bürgerlichen Familie, das imaginäre Rollenspiel und die Auto-Repräsentation des Kindes. Dass das Kind in dem Maße, in dem die Eltern auf das selbstinszenierte kindliche Schauspiel reagieren und das Kind ernsthaft loben, nach und nach die eigene Rolle vergessen kann, gehört zur Grundstruktur dieser permanenten Familienkomödie: Es handelt sich um eine wechselseitige Stabilisierung der Rollen, wobei aber im Sinne Sartres der Begriff ‚Rolle‘ selbst aufgehoben ist:

Mais quand les parents répondent à cette «montre» par une autre «montre» et couvrent de caresses le petit cabotin, le rôle tend à disparaître: tout se passe dans la vérité intersubjective du vécu familial (id.).

So kann dieses Rollenspiel zu einem Ritual erstarren: „le rôle imposé devient rite sacré, l'insincérité tend à disparaître“ (id.).

Es ist selten so gut wie in *Les mots* veranschaulicht worden, wie sehr beim Lesen nicht nur die visuelle Phantasie mit im Spiel ist, sondern wie beim Lesen der Körper mit allen Sinnen, Wünschen und Ängsten

beteiligt ist. Das Lesen erscheint als imaginäres Theater und Rollenspiel – und damit als ein ständiger kaleidoskopartiger Wechsel der Einstellungen, ein Wechsel zwischen Inszenierung und Auflösung der *persona*. Es handelt sich zugleich um ein Wechselspiel zwischen jenen äußeren und inneren Sinnen (Sehen, Hören, inneres Sprechen, Fühlen, Begehren), die mit dem Lesen besonders eng verbunden sind. Schon in *L'imaginaire* hat Sartre ausgeführt, wie das Imaginäre mit der „Endlosigkeit des Spiels“ zusammenhängt, wie sehr die Erscheinungsformen des Imaginären (z. B. Träume, Tagträume, Halluzinationen, Visionen) an dem Zustandekommen jeder Wahrnehmung beteiligt sind: „Daß sich Imaginäres als Spiel präsentiert, hängt eng mit der ihm eigenen Unvorherbestimmbarkeit zusammen“ (Iser 1991: 350). In *Les mots* finden sich viele Beispiele solcher Inszenierungen der Lektüre, des ständigen Wechsels der Rollenspiele und Identifikationen:

[...] était-ce lire ? Non, mais mourir d'extase: de mon abolition naissaient aussitôt des indigènes munis de sagaies, la brousse, un explorateur casqué de blanc. J'étais *vision*, j'inondais de lumière les belles joues sombres d'Aouda, les favoris de Phileas Fogg (Sartre 1964: 64 f.).

Schon an dieser Stelle sei angemerkt, dass Sartre zwar die Faszination und existentielle Bedeutung des Lesens betont, die Sinnlichkeit und Spielfreude, auf der anderen Seite aber eine skeptische, in *Les mots* und *L'idiot de la famille* meist ironische und kritische Distanz zu den Rollenspielen des jugendlichen Lesers erkennen lässt. Die Theatralität und Synästhesie der kindlichen Lektüre werden durch die ersten Theater- und Kinobesuche noch gesteigert; mit jener sartreschen Ironie, die sich der *lieux communs* der Bildungsromane, der Schilderungen der ersten Theaterbesuche bewusst ist: „Les bourgeois du siècle dernier n'ont jamais oublié leur première soirée au théâtre et les écrivains se sont chargés d'en rapporter les circonstances“ (ibid.: 102).

In *L'idiot de la famille* hat Sartre diesen Zusammenhang von sozialen, imaginären und literarischen Rollenspielen näher analysiert und als Entwicklung vom ‚enfant imaginaire‘ zum ‚acteur‘ dargestellt. Das ‚trop mimer‘ des Kindes steigert sich nach und nach zur Faszination des imaginären Rollenspiels, zum Bedürfnis, die Rollen so gut zu spielen, dass eine Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst nicht mehr möglich ist.

Le sens profond de cette révolution personnalisante c'est que l'enfant veut ne plus savoir s'il existe ou s'il fait semblant d'exister. Gustave, par cette option, choisit, à son insu, l'anti-cartésianisme et plus obscurément l'irrationalité. S'il ne parvient qu'à produire des images, n'est-ce pas qu'il est lui-même une image? (Sartre 1971/2: 667)

Das sartresche Paradox des Schauspielers besteht, anders als bei Diderot, darin, dass der Schauspieler in der ‚aliénation‘ seines Spiels seine eigene Person aufgibt beziehungsweise aufs Spiel setzt, aber auch in dieser Selbstaufgabe noch das Bewusstsein des Spiels erhalten bleibt. Die Schauspielerei des Kindes, die – bei Sartre ebenso wie bei Gustave Flaubert – schon früh durch Aufführungen in der Familie, durch Marionettenspiele und Erfindungen eigener Theaterstücke belegt ist, entwickelt sich zu einem potenzierten und zugleich kompensatorischen Rollenspiel, zu einer Suche nach der schützenden, autoritär vorgeschriebenen Rolle des Schauspiels:

Hors, à peine s'est-il glissé dans un rôle préfabriqué, c'est un étourdissement de bonheur, une incroyable révélation contre la fragilité de sa *persona* improvisée, il pense avoir trouvé la protection la plus sûre (ibid.: 776).

Die existentielle Verunsicherung beginnt indes mit dem Blick des Anderen, der diese *comédie* beobachtet und kompliziert, zugleich aber auch durchschaubar macht. Schon in *L'être et le néant* beschäftigt sich Sartre eingehend mit dieser Funktion des Blicks, der ‚mise en scène du regard‘, das heißt mit dem Zusammenhang von Spiel, Theatralität und Schauspiel.¹

Die ironische Darstellung und Analyse der kindlichen Rollenspiele lassen keinen Zweifel daran, dass diese Formen des Spiels und der Selbstinszenierung, der Suche nach einer vorgegebenen Rolle, problematisch sind. Aber sie gehören zum Komplex der Theatralität der menschlichen Existenz, zum *theatrum mundi*, wobei Theatralität bei Sartre, wie bei Fischer-Lichte, als Prozess verstanden wird, der innerhalb und außerhalb des Theaters stattfinden kann, überall dort, wo Darstellende und Zuschauer zusammentreffen (cf. Fischer-Lichte 2000: 19). In diesem Sinne ist schon bei Sartre Theatralität ein Wahrnehmungsmodus, der es der Perspektive des Zuschauers, also dem Blick des Dritten überlässt, ob

¹ Cf. dazu Lommel, Roloff 2007.

eine Situation als theatral oder nicht-theatral empfunden wird, wie zum Beispiel die *comédie familiale* und die Rollenspiele des Kindes in *Les mots*, die erst in der späteren Reflexion des Erzählers als solche durchschaubar sind. Inszenierung und Maskerade sind – in der sartreschen Konzeption des Spiels – auf der einen Seite Formen der Irrealisation und Evasion, der problematischen „*passage à l’imaginaire*“, und auf der anderen Seite – mit dem Element des Risikos und der freien Wahl – Bedingung der Freiheit.

2. Spiel und *theatrum mundi*

Zum Verständnis von Sartres Konzeption des Theaters erscheint es sinnvoll, auf seine Theorie des Spiels zurückzugreifen. Sartre verwendet das Spiel als Erklärungsmodell für die Problematik der menschlichen Existenz und das *theatrum mundi* der Gesellschaft. Ich zitiere aus dem *Genet*-Buch, das auch ein wichtiges Dokument der Theatertheorie darstellt:

Le jeu est à l’origine du monde, il y a monde (c’est-à-dire, liaison intime entre la société humaine et la nature) lorsque les conventions collectives fixent les règles du jeu. Absurdes et gratuites, ces conventions n’ont d’autre effet que de transformer en tous les domaines l’activité humaine en ballet (Sartre 1952: 121).

Auch wenn Sartre das Spiel auf den ‚Ursprung der Welt‘ bezieht, so verdeutlicht schon dieses Zitat, dass er keineswegs eine substantialistische, ahistorische Interpretation des Spiels im Sinne einer Ästhetik oder Typologie des Spiels anstrebt, wie zum Beispiel Huizinga, F. G. Jünger oder andere Theoretiker des Spiels. Sartres Begriff des Spiels umfasst verschiedene Formen der individuellen und kollektiven Theatralität, von dem kindlichen Spiel, den Maskeraden und Zeremonien und Rollenspielen der Erwachsenen bis zu den historischen und aktuellen Formen der öffentlichen Repräsentation. Dem entsprechen literarische beziehungsweise theatrale Spielformen, von der Mimesis bis zur Ironie, Paradoxie, Maskerade, Travestie oder Parodie, zum Beispiel bei der Beschreibung und Analyse exemplarischer Figuren, deren Spiel beobachtet wird, oder der Darstellung von Spielen und Spielsituationen in den Erzählungen und Theaterstücken. Die Literarität des Spiels beruht auf der Künstlichkeit, Konstruierbarkeit und Veränderbarkeit seiner Regeln. Entscheidend erscheint mir, dass Sartre das Spiel nicht nur als philosophisches Thema,

sondern immer zugleich als einen Aspekt der eigenen, den jeweiligen Text konstituierenden Schreibweise präsentiert. Dieser enge Zusammenhang von Spiel und Darstellungsweise betrifft nicht nur Theaterstücke und Erzählungen, sondern vor allem auch den philosophischen Diskurs Sartres.

Ein typisches, vielzitiertes Beispiel ist die Beschreibung des Kellners in *L'être et le néant* in dem Abschnitt über die Verhaltensweisen der Unaufrichtigkeit (*mauvaise foi*) (cf. Sartre 1943: 98 ff.). Grundlage ist dabei die Ambivalenz des Begriffs ‚Spiel‘, das heißt die Unterscheidung eines negativen Bereichs, in dem das Spiel als Ausdruck eines problematischen Realitätsverlusts erscheint, der pathologische Formen annehmen kann, und eines positiven Bereichs, in dem das Spiel mit seinen Assoziationen ‚Einsatz, Risiko, Wahl, Kontingenz‘ einen Angelpunkt existentialistischer Reflexion bildet. Die Beschreibung des negativen Bereichs beginnt mit dem Beispiel des Kellners, der mit seinen eigentümlich erstarrten Gesten und Verhaltensweisen das alltägliche Schauspiel seiner Kellnerrolle bietet und gerade durch seine etwas übertriebenen Gesten und seine übertriebene Beflissenheit zur Karikatur wird (cf. Roloff 1987: 96). Sein Verhalten erscheint als Spiel:

Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte: il joue *à être* garçon de café. Il n'y a rien là qui puisse nous surprendre: le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire; le garçon de café joue avec sa condition pour la *réaliser*. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants: leur condition est toute de cérémonie [...] (Sartre 1943: 99).

Das Spiel gehört als eine Form des ‚Sichzurechtfindens‘ („repérage“) und der Selbsterfahrung offensichtlich zum alltäglichen Leben, es erscheint aber negativ, sofern es als eine Strategie der *mauvaise foi* zu erkennen ist, als ein Versuch, etwa die Rolle des Kellners so zu spielen, als ob sie etwas Wesentliches, Unabdingbares sei, als ein ängstlicher Versuch also, sich selbst durch die übertriebenen Gesten der Ernsthaftigkeit und Würde in der beruflichen Rolle zu bestätigen, sich Gewicht zu verleihen. Dieses negative Beispiel betrifft also nicht den Begriff des Spiels im Allgemeinen, sondern ein Spiel, das seine falschen Voraussetzungen nicht durchschaut, das heißt jene Situationen, Gespräche und Gesten des Alltags, die gerade in dem Maße, in dem sie Sinnhaftigkeit, Wichtigkeit,

Ernst beanspruchen oder aber umgekehrt auch Ergebenheit, Passivität vorspiegeln, als marionettenhafte Szenen einer permanenten Komödie der Realitätsflucht zu durchschauen sind. Aus diesem Grund beschreibt der Autor das entsprechende Verhalten des Kellners aus einer ironischen Distanz, durch die das Alltägliche überhaupt erst als grotesk und fremdartig erscheint; er erzählt so, als ob es sich um eine Farce oder Komödienszene handelt.

Diese ebenso groteske wie ironische Darstellungsweise des Spiels des Kellners lässt schon den weiteren Verlauf der Reflexion über das Spiel erkennen: Das Spiel wird, gerade auf Grund seiner Ambiguität und seiner Merkmale wie Risiko, Einsatz, Kontingenz, zum Mittel der Vernichtung des von Sartre so genannten *esprit de sérieux*, des unerschütterlichen Glaubens an die Ernsthaftigkeit und Legitimation der Existenz. Genau in diesem Punkt ist das Spiel nicht nur Mittel der Erkenntnis von Wirklichkeit, sondern entspricht dem spezifisch literarischen Verfahren der Auflösung des gewöhnlichen Realitätsbewusstseins, der entlarvenden Demonstration, dass der betreffende Gegenstand keine Realität und Legitimation beanspruchen könne, und wird von daher von Sartre auch theoretisch mit dem Verfahren der Ironie gleichgesetzt. Sartre folgt hier dem Gedanken, den Kierkegaard in seinem Werk über den *Begriff der Ironie* formuliert: In der Ironie wird „die Subjektivität frei, [...] ist das Subjekt auf einem dauernden Rückzuge, bestreitet der Erscheinung die Wirklichkeit“ (Kierkegaard 1976: 253).

Das subjektive Rollenspiel, die *comédie familiale* und das große Theater der Gesellschaft sind unter dieser Voraussetzung bei Sartre eng verbunden. Sartre verdeutlicht diesen Zusammenhang, indem er zum Beispiel die Rollenspiele einer Gruppe, nämlich der Girondisten, in der Französischen Revolution beschreibt: auf der einen Seite die Schauspielerei, mit der sich die Girondisten als Römer präsentieren und so einen klassizistischen Kult in die Revolution hineinbringen, auf der anderen Seite die reaktionären Resultate, die Sartre hervorhebt: Beide Aspekte seien nur oberflächlich erfasst, solange man nicht die äußeren Attitüden dieser Gruppe in ihrer sowohl subjektiven als auch objektiven Widersprüchlichkeit begreift:

Pour revenir à nos Romains de 89, leur façon de se *dire* Caton c'est leur manière de se *faire* bourgeois... Tout est là: c'est une seule et même chose, de se déclarer Romain et de vouloir *arrêter* la Révolution; ou plutôt on l'arrêtera d'autant mieux ou on se posera davantage en Brutus ou en Caton: cette pensée obscure à soi-

même se donne des fins mystiques qui enveloppent la connaissance confuse de ses fins objectives. Ainsi peut-on parler à la fois d'une comédie subjective – simple jeu d'apparences qui ne dissimule rien, aucun élément « inconscient » - et d'une organisation *objective* et *intentionnelle* de moyens réels en vue d'atteindre des fins réelles sans qu'une conscience quelconque ou qu'une volonté préméditée ait organisée cet appareil (Sartre 1960: 38).

3. Sartres Barocktheater

Sartre ist nicht der Erste, der sich im 20. Jahrhundert für das Barocktheater interessiert, insbesondere das spanische Theater des Siglo de oro. Sartre entpuppt sich – unter anderem in seinem Artikel „Dullin et l'Espagne“ – als ein Fan der Inszenierungen Dullins, unter anderem von *El médico de su honra* und *La vida es sueño*, er lobt Dullins *passion espagnole*.²

Sartre interpretiert *La vida es sueño* ebenso wie *El médico de su honra* als antipsychologisches *théâtre de situations*, das darauf angelegt sei, Konflikte als Entscheidungssituationen zu veranschaulichen: „Ainsi le théâtre apparaît comme un champ clos dans lequel des hommes viennent contester leurs droits“, und er sieht in diesem Prinzip auch ein Modell für das gegenwärtige Theater: „je pense qu'il faut qu'immédiatement les conflits de droits qui intéressent et passionnent le spectateur soient des conflits de droits actuels, engagés dans une vie réelle“ (Sartre 1973: 31). Die spanischen Stücke sind für Sartre vor allem deshalb paradigmatisch, weil sie viele verschiedene Formen der Distanz konsequent ausspielen: „Ainsi l'origine même, le sens même du théâtre me paraît être de présenter le monde humain avec une distance absolue, une distance infranchissable, la distance qui me sépare de la scène“ (ibid.: 28), und zwar in einer Weise, dass mit dieser Distanz dem Zuschauer selbst nicht nur die Theatralität des Spiels, sondern die der eigenen Existenz bewusst werden kann: „[...] ce désir de distance que nous trouvons chez le spectateur lui-même, c'est là qui explique le plaisir qu'on a toujours eu à avoir un théâtre dans le théâtre“ (ibid.: 29).

Unter dieser Voraussetzung gewinnen die barocken Formen der Repräsentation, des *engaño*, der Maskeraden und Kostüme eine neue Relevanz und Dimension - als Modell einer „Ordnung der Repräsentation“

² Cf. dazu Sartre (1973: 51-54), dazu Verfasser (2002: 234). Ich verwende im Folgenden einzelne Passagen aus meinem Beitrag.

und, wie H.U. Gumbrecht formuliert, „Modell der Theatralisierung des Alltags und der Ontologisierung imaginärer Welten“ (Gumbrecht 1991: 426), als ein *theatrum mundi*, das – in der Sicht Sartres – den Zusammenhang realer und imaginärer Rollenspiele verdeutlicht und zugleich als Theater im Theater durchschaubar macht. Foucaults Analyse der barocken Repräsentation am Beispiel von Velázquez’ *Meninas* gelangt zu einem ähnlichen Ergebnis: Velázquez’ Bild zeigt die verschiedenen Formen der höfischen Repräsentation so, dass diese zugleich in Frage gestellt werden. Die Repräsentation wird zur Theorie der Repräsentation (cf. Foucault 1974: 31 ff.).

Das barocke *theatrum mundi* ist für Sartre in dem Maße faszinierend, in dem es das Spiel der Welt und der Gesellschaft mit Distanz betrachtet, aus einer Jenseits-Perspektive, die das gewohnte Leben ironisiert und als *comedia*, Farce oder Groteske erscheinen lässt. Der Spieltheorie Sartres entspricht die für die Philosophie Sartres grundlegende Konzeption der *persona*, wobei Sartre, wie bereits angemerkt, an die antike Deutung von *persona* als Rolle beziehungsweise Rollenmaske anknüpft. Diese Vorliebe ist ein Grund für Sartres Interesse an den Spielformen des vorbürgerlichen und besonders des barocken Theaters, die den Menschen als ‚Rollenspieler‘, als Figur im Rahmen eines göttlichen Schauspiels vorführt. Die Figuren erscheinen hier weitgehend als Marionetten. Sie verlieren, wie Segismundo in *La vida es sueño*, in dem Spiel den Glauben an ihre Autonomie, ihre Unabhängigkeit und Individualität, in einem Schauspiel, das den Spieler selbst lächerlich macht. Der entlarvenden Demonstration des barocken *desengaño* entspricht bei Sartre das Verfahren der Auflösung des gewöhnlichen Realitätsbewusstseins und wird von ihm auch theoretisch mit dem Verfahren der Ironie gleichgesetzt: „Le jeu, en effet comme l’ironie kierkegardienne, délivre la subjectivité.“ Das Spiel selbst setzt Subjektivität frei: „Il faut remarquer d’abord que le jeu, en s’opposant à l’esprit de sérieux, semble l’attitude la moins possessive, il enlève au réel sa réalité“ (Sartre 1943: 669).

Aus diesem Grund sind verschiedene Stücke Sartres, wie zum Beispiel *Huis clos* und auch das Drehbuch *Les jeux sont faits* – in der Art und Weise, wie die Figuren als Rollen präsentiert werden, wie mit ihnen ironisch gespielt wird – in ihrer Struktur als ‚Jenseits-Stücke‘ zu verstehen und damit zugleich auch als Parodien der Konzeption des calderónschen Theaters; Parodien insofern, als die Rolle des Gottes, der ein solches Theater inszeniert (und dem Menschen die Wahl zwischen Him-

mel und Hölle überlässt) nunmehr vom Autor übernommen wird, der seine Komödie so inszeniert, dass der Zuschauer – durch die Künstlichkeit des Spiels und die ironische Distanz des Autors – die Umkehrbarkeit der Prämissen des Spiels durchschauen kann, nämlich die Dialektik von Determination und Freiheit: zum Beispiel die Situation des Eingeschlössenseins als notwendige Voraussetzung der Veranschaulichung der Freiheit. Dieses Paradox ist konstitutiv für Sartres Theatertheorie und sein Theater selbst. Es führt zu einer Konzeption des Theaters als Spiel im Spiel, die an den barocken Topos des *theatrum mundi* anknüpft, um ihn zu modifizieren. Wenn die Welt ein Schauspiel ist, wenn das Spiel den Ursprung der Welt bezeichnet, wenn die Menschen prinzipiell Schauspieler, Rollenspieler sind, so kann das Theater ebenfalls nur Spiel im Spiel sein, ein Meta-Theater, das heißt Veranschaulichung und Problematisierung dieser existentiellen Grundsituation. Der *theatrum-mundi*-Topos ist bei Sartre ein Element, an dem aber auch der wichtigste Unterschied seines Theaters deutlich wird. Für Sartre ist die *persona*, die Rolle, nicht festgelegt, das heißt nicht an Prämissen oder Rahmenbedingungen einer göttlichen Weltordnung gebunden, sondern prinzipiell offen, frei wählbar; der Mensch kann seine Rollen, wie die Schauspieler, verändern, wählen, vertauschen. Darin liegt offensichtlich auch Sartres Interesse für Lopes *Lo fingido verdadero* und Rotrous französische Adaption *Le véritable Saint Genest*, in der der Protagonist, als Schauspieler des barocken Märtyrerdramas von seiner Rolle als Märtyrer so beeindruckt ist, dass er vom Text abweicht, um schließlich die Rolle des Märtyrers und Christen auch im wirklichen Leben zu übernehmen, mit allen Risiken, die damit verbunden sind (cf. Rotrou 1647; Lope de Vega 1608). Anzumerken bleibt, dass die spanische *comedia*, in der schon von Hugo Friedrich betonten Affinität von sakramentalem und profanem Spiel, zwar eine freie Entscheidung zwischen Gut und Böse, Gott oder Teufel vorsieht, aber nie die Rahmenbedingungen, die vorgegebene göttliche Weltordnung selbst, in Frage stellen kann. Darin liegt im Übrigen auch die grundlegende Differenz zwischen Sartres *Saint Genet* und den Stücken von Lope und Rotrou, die bei Sartre die intertextuelle Referenz bilden. Sartre strukturiert Genets Leben, scheinbar wie in den barocken Theaterstücken, „als eine Folge von Konversionen und Entscheidungen“ (Schneider 1987: 175). Sartres *Saint Genet. Comédien et martyr* steht, wie Patricia Oster zeigt, in einem komplexen und differenzierten Zusammenhang zu dem barocken *auto sacramental* und Märtyrerdrama (cf. Oster 2012: 191 ff.). Sartres

Genet-Buch entspricht, als aktualisierte Reflexion barocker Problemstellungen, der Spannung von Faszination und ironischer Distanz, von Fremdheit und Nähe, die für Sartres Umgang mit den spanischen Theaterstücken des Siglo de oro insgesamt konstitutiv sind.

In der Legende Sartres wird Jean Genet zum *comédien*, um seiner hoffnungslosen Existenz zu entkommen und der scheinbaren Sinnlosigkeit kraft der Imagination, Kraft der Poesie, einen Sinn zu geben (Oster 2012: 199).

Ich möchte, bevor ich auf die beiden Jenseits-Stücke *Huis clos* und *Les jeux sont faits* näher eingehe, eine Zwischenbilanz ziehen. Sartre gerät schon in seinen theatertheoretischen Schriften, in seiner Faszination, aber auch kritischen Distanz zum Barocktheater, vom Lob zur Parodie beziehungsweise zur farcenhafte Umkehrung von Prämissen. Die Übernahme des barocken *theatrum-mundi*-Topos, die Verwendung des Spiel-im-Spiel-Konzepts, sind im modernen Theater keineswegs originell, sondern sie verweisen vielmehr auf eine große Tradition besonders der europäischen Romantik, der Rezeption des spanischen Theaters bei den Gebrüdern Schlegel, Eichendorff und später bei Hofmannsthal, Claudel oder Pirandello. Auffällig ist, dass Sartre nicht, wie zum Beispiel die Romantiker und Spätromantiker, die metaphysische Seite des Barocktheaters hervorhebt, sondern die grotesken, ironischen und karnevalistischen Aspekte wieder zum Vorschein bringt, insbesondere die Erkenntnisfunktion der *desengaño*-Situationen, der Möglichkeiten der *prise de conscience* im Rahmen der Entscheidungs-Konflikte. Sartre lässt, im Unterschied zu Hofmannsthal und Claudel, ein entromantisertes, entmystifiziertes Barockbild erkennen, auch im Unterschied zu Pirandello, der in dieser Beziehung Anregungen vermittelt, aber dessen Psychologisierungen von Sartre nicht übernommen werden. Sartres Theaterstücke sind darauf angelegt, die dramatischen Figuren dem Spiel auszuliefern, das heißt den Glauben an ihren Charakter, ihre Konsistenz und ihr festgelegtes Schicksal aufzulösen – und damit auch psychologische Motivationen, die zum Beispiel bei Pirandello eine wichtige Rolle spielen. Es geht darum, das falsche Pathos der Protagonisten als Komödie zu entlarven, ihr Wirklichkeitsbewusstsein zu destabilisieren. Damit eröffnet sich ein Spielraum der Ironie und Parodie, der Sartres Stücke als Denkspiele erscheinen lässt. In fast allen seiner Stücke sind Anspielungen auf barocke Themen und Darstellungsmittel erkennbar: die Ambiguität des Spielbegriffs, Situationen des *engaño* und *desengaño*, Rollenspiele, Fiktions-

ironie und vor allem die groteske Mischung von Tragik und Komik, in *Les Mouches* als Parodie der Schicksalstragödie ebenso wie in *Les mains sales* oder *Kean* – Theaterstücke, in denen die Motive des Spiels und der Rollenspiele zur Reflexion des Theaters im Theater erweitert werden. Besonders deutlich wird dies aber in den Jenseits-Stücken, die als parodistische Umkehrung des *auto sacramental* des Siglo de oro zu verstehen sind. Besonders in *Huis clos* als einem Stück, in dem die Figuren des Jenseits, in der angeblichen Hölle, ihre vorgegebenen Rollen wiederholen, und als Tote und Eingeschlossene allem Anschein nach keine Freiheit mehr haben, in dem aber, was von vielen Interpreten übersehen wird, die Türen gar nicht verschlossen sind. So wird die Entdeckung, dass sich die Türen öffnen lassen, in Szene fünf zu einem Höhepunkt der grotesken Komik, zur ironischen Parodie deshalb, weil die Figuren in ihrem Glauben an die Ausweglosigkeit ihrer Situation von ihrer Freiheit keinen Gebrauch machen (cf. Sartre 1969: 177 f.). Man kann darin eine Umkehrung des *desengaño* des spanischen Theaters sehen, wobei hier die Erkenntnis der Freiheit, Offenheit und Lebendigkeit, zu der die Figuren selbst nicht gelangen können, dem Zuschauer verdeutlicht wird.

Ähnliche Verfahrensweisen und barocke Strukturen findet man in dem Drehbuch *Les jeux sont faits*:

Die Toten sind Zuschauer der Lebenden. Wir sehen also auf der Bühne ein Schauspiel im Schauspiel, aber mit dem Unterschied, dass das Schauspiel im Schauspiel das wirkliche Leben darstellt, das Welttheater (Lausberg 1969: 18).

Der Zuschauer befindet sich damit, wie bei Calderón, in einem *Gran teatro del mundo*, wobei Sartre auch einige der traditionellen Figuren und Rollen übernimmt, zum Beispiel den blinden Bettler, Gott („Monsieur le directeur“), die Liebenden; aber auch die neuen Rollen der aktuellen politischen und bürgerlichen Welt, der Diktator, der Arbeiterführer und Freiheitskämpfer sind in ihrer Typisierung und Rollenstruktur nicht weit davon entfernt: Die Figuren erscheinen als Masken und Marionetten, in ihren Rollen fixiert. Die Protagonisten verspielen ihre zweite Lebenschance dadurch, dass sie, als ob sie einem Wiederholungszwang folgen müssten, dieselben Rollen spielen und daher genau dasselbe Schicksal erleiden. Paradoxerweise benutzt Sartre also die Roulette-Formel *Les jeux sont faits* als Zeichen der Freiheit, als Stichwort für die Möglichkeit der Reflexion des eigenen Handelns, der Möglichkeit, die Rollen zu verändern – eine Paradoxie, die, wie Sartre selbst zugesteht, missverständ-

lich ist: „Mon scénario baigne dans le déterminisme“, obwohl seine Philosophie und sein Theater genau das Gegenteil zu beweisen suche: „L’existentialisme n’admet point que les jeux soient jamais faits“ (cf. Contat/Rybalka 1973: 156; Winter 1995: 62 ff.). Sartres Interpretation des *theatrum mundi* wird wiederum nicht nur durch die Thematik, sondern durch die Darstellungsweise deutlich, nämlich die Ironisierung der Höllenkonzepktion selbst, die hier durch eine absurde Darstellung des Jenseits als bürokratische Institution zum Ausdruck kommt, vor allem aber durch die Gleichsetzung des Jenseits mit dem täglichen Leben: ein Kunstgriff Sartres, der die Ambiguität und Paradoxie der vielzitierten Formel „l’enfer, c’est les autres“ in *Huis clos* erneut veranschaulicht. Es geht darum, dem Zuschauer das Bewusstsein der möglichen Freiheit von der Hölle, aber damit auch den Spielregeln der Gesellschaft zu vermitteln. Er ist es, der das Spiel als solches, die Ironie des Spiels, durchschauen soll:

Il suffit de présenter des personnages d’un autre monde. De sorte que l’on puisse rire puisque l’on se dise en sortant: « Tiens, mais ce monde-là c’est le mien! » [...] C’est à ce moment où le public devient lui-même collaborateur de l’auteur: en se reconnaissant, mais dans l’étrangeté comme s’il était un autre [...] (Sartre 1973: 101).

Bibliographie

- Burns, Elisabeth (1972): *Theatricality. A Study of Conversation in the Theatre and in Social Life*. London.
- Contat, Michel, Michel Rybalka (1973): *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): „Inszenierung und Theatralität.“ In: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 81-90.
- (2000): „Theatralität und Inszenierung.“ In: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung und Authentizität*. Basel, 11-27.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1991): *„Eine“ Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Huizinga, Johan (1956): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jauß, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Bd. 1. München: Fink.
- Jünger, Friedrich Georg (1959): *Die Spiele*. München: List.
- Kierkegaard, Søren (1976): *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lausberg, Heinrich (1960): „Einführung in Sartre’s *Les jeux sont faits*.“ In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 196, 16-35.
- Lommel, Michael, Volker Roloff (2007): „Inszenierungen des Blickes – intermediale Spielformen im Werk von Sartre.“ In: Kirsten von Hagen, Claudia Hoffmann (Hg.): *Intermedia. Festschrift für Franz-Josef Albersmeier*, Bonn, 241-262.
- Oster, Patricia (2012): „Saint Gene(s)t. Eine Berufungslegende bei Rotrou und Sartre.“ In: Patricia Oster, Karlheinz Stierle (Hg.): *Legenden der Berufung*. Heidelberg: Winter, 191-206.
- Roloff, Volker (1987): „Existentielle Psychoanalyse als *theatrum mundi*.“ In: Traugott König (Hg.): *Sartre. Ein Kongress*. Reinbek: Rowohlt, 93-101.

- (2002): „Der fremde Calderón. Sartre und das spanische Barocktheater.“ In: Frank Leinen (Hg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität Differenz und Alterität, Festschrift für Karl Hölsz.* Berlin: Erich Schmidt, 231-245.
- Routrou, Jean (1647): *Le véritable Saint Genest.* Hg. von W. Ladborough. Cambridge: 1954.
- Sartre, Jean-Paul (1940): *L'imaginaire.* Paris: Gallimard.
- (1960): *Critique de la raison dialectique, précédé de Question de méthode.* Paris: Gallimard.
- (1964): *Les mots.* Paris: Gallimard.
- (1969): *Théâtre.* Paris: Gallimard.
- (1971/2): *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857.* Paris: Gallimard.
- (1973): „Dublin et l'Espagne.“ In: *Un théâtre de situations.* Paris: Gallimard, 51-54.
- (1943): *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique.* Paris: Gallimard.
- (1952): *Saint Genet comédien et martyr.* Paris: Gallimard.
- Schneider, Manfred (1987): „Eine ästhetische Theorie des Trugs: Saint Genet.“ In: Traugott König (Hg.): *Sartre. Ein Kongress.* Reinbek: Rowohlt, 166-187.
- Vega, Lope de (1608): *Lo fingido verdadero.* In: *Obras escogidas.* Bd. 3 (1967). Hg. von Juan Zorilla de San Martín und Roberto Bula Píriz. Madrid: Aguilar, 165-199.
- Winter, Scarlett (1995): *Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet.* München: Fink.