

# Calderón in Einsiedeln : Bemerkungen zur Rezeption des spanischen Dramatikers

Autor(en): **Siebenmann, Gustav**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **61 (1981)**

Heft 12

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163790>

## **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.

## Calderón in Einsiedeln

*Bemerkungen zur Rezeption des spanischen Dramatikers*

### *Die Entstehung einer Tradition*

Wenn wir die Frage erörtern wollen, weshalb Calderón ausgerechnet in Einsiedeln der Autor einer nun weit über fünfzigjährigen Festspieltradition geworden ist, weshalb fernerhin von seiner grossen Dramenproduktion ausschliesslich *Das grosse Welttheater* zur Aufführung kommt, so müssen wir uns in die Zeit zurückversetzen, in der dieses Festspiel erstmals inszeniert wurde, 1924. In einer Zeit des Umbruchs und des Unfriedens war die leidenschaftliche Suche nach neuen Formen (z. B. im Expressionismus) und nach neuen Inhalten Ausdruck des Zeitgeistes in Europa. In einer neuen Hinwendung zu Metaphysischem und zu einer neuen Vergeistigung wurde die Barockkunst wieder entdeckt, traten liturgische Erneuerungen in Erscheinung wie in Beuron und Maria Laach, wobei sich die Darbietungsform grossen und, wie wir heute sagen würden, multimedialer Schauspiele durchsetzte. Einsiedeln jedoch, so darf man sicher behaupten, wäre vom Festspielfieber gewiss nicht ergriffen worden, wenn nicht in Salzburg im Jahr 1920 der *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt worden wäre. Zwei Jahre danach hat der österreichische Dichter das *Salzburger Grosse Welttheater* zur Erstaufführung gebracht, seine freie Nachdichtung von Calderóns Fronleichnamsspiel. Beide Salzburger Grossaufführungen waren getragen von der 1917 von Hofmannsthal zusammen mit Max Reinhardt und Richard Strauss gegründeten Salzburger Festspielhausgemeinde. Die Paten der nun 1924 begründeten Einsiedler Festspieltradition und der sie tragenden «Gesellschaft der geistlichen Spiele» waren weniger namhaft: Peter Erkelenz aus Neuss, Schauspieler, Rezitator, Direktor einer deutschen Calderón-Gesellschaft, entdeckte auf einer Tournee die grossartige Barockszenerie des Einsiedler Klosterstiftes und liess damit den Begeisterungsfunken von Salzburg in die Innerschweiz überspringen. Auf dem tragfähigen Fundus einer dörflichen Volkstheatertradition entstand in der unglaublich kurzen Vorbereitungszeit von sechs Wochen die erste Inszenierung des Einsiedler Welttheaters. Der Kunsthistoriker Linus Birchler, der Abt Ignatius Staub und einige begeisterungsfähige Liebhaber des

Barocktheaters in der Benediktinerabtei waren die gemeinsamen Schöpfer dieses unmittelbar erfolgreichen Grossschauspiels. Calderón kam dabei nur die Rolle eines Drehbuchautors zu, wie man sagen könnte. In der romanisierenden Übersetzung Eichendorffs, die zudem starken Eingriffen der Regisseure unterzogen wurde, gelangte das spanische Fronleichnamsspiel bis 1970 in zehn mehr oder weniger verschiedenen Inszenierungen vor das eigentlich bleibende Element dieser Einsiedler Festspiele, vor die Barockfassade des Kaspar Moosbrugger. 1925 war wiederum Peter Erkelenz der Leiter. Abgelöst wurde er im Jahr 1930, nach seiner Wegberufung nach Hollywood, durch ein Triumvirat, zu dem auch der Einsiedler Barockforscher Linus Birchler gehörte. 1935 setzte die Epoche des Schweizer Dramaturgen Oskar Eberle ein, mit Spielzeiten in den Jahren 1937, 1950, 1955. Sein Nachfolger war Erwin Kohlund, der 1960, 1965 und 1970 inszenierte und sich von der üppigen Prunkhaftigkeit von Eberle wieder zurückbesann auf die Wortkunst.

Zwischen der zehnten Spielzeit von 1970 und der elften im Jahr 1981 sind elf Jahre vergangen, eine Unterbrechung, wie sie bisher sonst allein durch den Zweiten Weltkrieg verursacht worden war. Was war geschehen? Wenn die Festspieltradition in eine Krise geraten war, so lag dies vermutlich paradoxerweise gerade an den früheren Erfolgen von Oskar Eberle und Erwin Kohlund. Jeder hatte auf seine Art eine künstlerische Konzeption verwirklicht, die einen selbstgegebenen Spielraum sowohl gesetzt wie auch ausgeschöpft hatte. Daraus ergab sich für die Veranstalter in Einsiedeln ein Immobilismus aus dem Herkommen, der zugleich im Widerspruch stand zu der Notwendigkeit, einen veränderten Zeitgeist anzusprechen, ein neues Publikum zu überzeugen. Die Episode der protestierenden Studenten bei der Premiere der Spielzeit 1970, die ihr «Kleines Welttheater» als Protest gegen die angebliche Feudaltheologie und den in mancher Hinsicht asozialen Gehalt des Calderón-Stückes setzen wollten, hatte doch Fragen aufgeworfen, die aus der Festspieltradition heraus nicht zu beantworten waren. Zudem soll es ernsthafte Finanzierungsschwierigkeiten gegeben haben. Die Suche nach einem neuen Übersetzer zeugt von Erneuerungswillen, deren Ablehnung seitens des Spielvolks offenbart aber erst recht die Schwierigkeiten einer Tradition, die zur Erstarrung zu führen drohte. Der neue Text von Hans Urs von Balthasar soll sich als zu schwierig erwiesen haben. Die Dialektfassung, die sich Werner Düggelin bestellt hatte, wurde ausgerechnet vom Einsiedler Spielvolk zurückgewiesen.

Nachdem so der fünfjährige Rhythmus 1975 schon unterbrochen war, schien auch 1980 ein Jahr ohne Aufführung zu werden. Man mag sich gerade an dieser Stelle erneut fragen, weshalb man eigentlich in Einsiedeln unbedingt an Calderón und an seinem *Grossen Welttheater* festzuhalten

gewillt war. Hätte man nicht auch, wie etwa in Salzburg, an andere Autoren, andere Stücke denken können, für deren Aufführung sich die grossartige Barockszenerie ebenso anbot? Die Frage wurde vermutlich nicht einmal gestellt, denn die 1924 gegründete Gesellschaft hatte sich ja für geistliche Spiele ein für allemal entschieden, was bei der engen Verbindung zwischen diesem Festspiel und der Benediktinerabtei selbstverständlich ist. Zum andern wären grossangelegte künstlerische Festspiele mit Laien undenkbar, so dass die alte volkstümliche Spieltradition der Einsiedler sehr zu Unrecht abgebrochen worden wäre.

### *1981: Ein neuer Anfang*

Beharrliche Suche und zähes Verhandeln haben die Welttheatergesellschaft doch noch zum Erfolg geführt. Die elfte Spielzeit und die nächste (1985) wurden Hans Gerd Kübel anvertraut. Die für 1980 schon nicht mehr zu leistende Neuinszenierung musste auf 1981 verlegt werden, wozu die Gunst des Kalenders eine zufällige Rechtfertigung darbot: die 300. Wiederkehr von Calderóns Todestag. Über die konzeptionellen Überlegungen zu seiner Welttheater-Aufführung hat Kübel auf über vierzig Seiten das Grundsätzliche festgehalten (vgl. Presse-Information vom 18. Oktober 1980). Darüber und zu den szenischen Vorbereitungsarbeiten in Einsiedeln ist eine reich bebilderte Beilage «Wochenende» der Neuen Zürcher Zeitung erschienen (Nr. 129 vom 6./7. Juni 1981). Über die Premiere wurde in der Presse ebenfalls breit berichtet. Gegen Ende dieser elften Spielzeit darf man, auch im Blick auf die Aufnahme seitens der Presse im In- und Ausland, vor allem aber angesichts des guten Besuches, von einem grossen Erfolg sprechen. 75 000 Zuschauer meldet die Agentur für die 34 Aufführungen im Sommer 1981.

Wodurch nun zeichnet sich die Inszenierung 1981 aus? Hans Gerd Kübel hat den Nachweis erbracht, dass selbst Veteranen unter den Einsiedler Laienspielern ganze Passagen der Eichendorffschen Übersetzung, die sie gerne bei jeder Gelegenheit rezitierten, im Grunde nicht verstanden. Damit konnte er den erneuerungswilligen Einsiedlern den Rücken stärken und es in seinem Vertrag durchsetzen, dass in Einsiedeln von der Eichendorffschen Fassung Abstand genommen würde. In der Tat war der romantisierte deutsche Text in ein störendes Missverhältnis geraten zur Aktualisierungsmöglichkeit, die das antike Motiv von der Welt als Bühne in sich birgt. Die Wirklichkeitsnähe jener Metapher, die die Existenz als Rollenspiel auffasst, ist ja letztlich der Daueranreiz für die Theaterleute, die schaffenden, die spielenden wie für die zuschauenden. Von der einleuchtenden Struktur des Theaters im Theater, vom ethischen Anspruch her, dass man in scheinbar

frivolem Bühnenspiel den Schicksalsernst vorführte und im Augenblick immer auch gleich die Ewigkeit mitschaute, war seit eh und je die Anziehungskraft dieses Sakramentsspieles ausgegangen. Solcher Zugänglichkeit stand nun ein Hindernis entgegen, nämlich Calderóns schwierige Sprache. Er wollte und musste zu seiner Zeit dem Geschmack des spanischen Hochbarocks entsprechen, durfte sich zugleich darauf verlassen, dass sein höfisches Publikum im Umgang mit hoher wie mit niederer Dichtung geübt war. So konnte er denn als wortgewaltiger Hofdichter der letzten Habsburger in Spanien einen Reichtum an Bildern, Vergleichen, Metaphern und rhetorischen Figuren, an Klang- und Sinnspielen in seine Verse bringen, der nur einem theaterbesessenen Publikum, das mit dem Bühnengeschehen thematisch schon vertraut war, zugemutet werden konnte. Zudem wissen wir heute verlässlich, dass die Texte Calderóns für das zeitgenössische Laienpublikum streckenweise nicht mehr waren als theologisches oder poetisches Geraune. Vor solchen Schwierigkeiten standen und stehen die Übersetzer Calderónscher Texte. Sie sind nicht von ungefähr, wie Hugo von Hofmannsthal in seinem *Salzburger Grossen Welttheater*, wie Wilhelm von Scholz mit seinem *Deutschen Grossen Welttheater* (1961) auf den Modus einer Bearbeitung des Stoffes ausgewichen, oder aber sie haben sich grosse, wenngleich dichterische Freiheiten gegenüber dem Original herausgenommen wie Eichendorff (1846). Grössere Sinn- als Formtreue, wie sie Hans Urs von Balthasar (1959) für Einsiedeln, wir sagten es schon, zu erreichen versuchte, konnte einen Schwierigkeitsgrad erreichen, der die Laienspieler überfordert hätte. Die Mundartfassung eines so ernststen Stoffes lief Gefahr, das Problem der Stilhöhe nicht lösen zu können.

### *Ein neuer Text*

Hans Gerd Kübel, der ein paar Jugendjahre in Buenos Aires verlebt hatte, fand zusammen mit Wolfgang Franke den Mut zu einer eigenen Übersetzung. Von hispanistischen Gewährsleuten haben sie sich eine Rohversion mit allen lexikalisch denkbaren Varianten erstellen lassen. In vierwöchiger Klausur haben die beiden Freunde die neue Version hergestellt, sie noch einigen Sprechproben mit Laiendarstellern unterzogen und dann in Einsiedeln zur Erstaufführung gebracht. Der Text ist inzwischen als Taschenbuch bei Diogenes erschienen. Eine bibliophile Ausgabe, reizvoll mit Federzeichnungen von Regula Schmid illustriert, ist im Selbstverlag von Hans Gerd Kübel erschienen. Als Anhang stehen dort auch lesenswerte «Notizen zur Übertragung».

Das Ergebnis dieser Arbeit ist überraschend, so muss es der Hispanist bekennen, dem angesichts solcher Kühnheit der Atem stockte. Der Rhyth-





niert, werden neu benannt: der König heisst jetzt schlicht «Macht», die Schönheit heisst jetzt «Schönheit» schlechthin, der Reiche nennt sich «Überfluss», der Landmann «Mühsal» und der Bettler «Elend». Diese Änderungen sind eigentliche Eingriffe, werden doch die Rollen zu Kategorien umbenannt, die in ihrer Abstraktheit nicht mehr Erinnerungen an eine ständisch geordnete Gesellschaft wecken, sondern diese Rollen selbst für heutige Zustände repräsentativ machen, indem wir an schmerzliches soziales Ungleichgewicht innerhalb einer Gesellschaft oder zwischen Nord und Süd, zwischen Hoch- und Unterentwicklung, zwischen Ausbeutung und Versklavung gemahnt werden. Denken wir an Calderóns Vorliebe für Allegorien, so können wir diese Eingriffe durchaus als sinngemäss und werkgetreu gutheissen. Eine Schwierigkeit scheint zu entstehen bei der Umbenennung der spanischen «Discreción», einer Rolle, die bei Eichendorff «der Weise», bei Hofmannsthal «die Weisheit» hiess und die bei Kübel/Franke nun «Demut» benannt wird. Nun ist gerade in der hispanistischen Fachwelt die Bedeutung von «discreción» in der klassischen Zeit, bei den Moraltheologen und in den Fürstenspiegeln, besonders bei Gracián, ein recht kontroverser Forschungsgegenstand. Ausgerechnet einer der berufensten Begriffshistoriker, Alexander A. Parker, kommt in einem Aufsatz zur Einsicht, dass Calderón das Wort «discreción» in einer spätmittelalterlichen Bedeutung verwendete, d. h. mit Beibehaltung des moralischen und religiösen Elementes, das nachher in der Renaissance verdrängt wurde durch einen rationalen Bedeutungszuwachs im Sinne von «Weisheit», «Klugheit». Das Bedeutungsfeld von «discreción» wurde demnach weder von Eichendorff und Hofmannsthal, noch durch Kübel/Franke mit der von ihnen jeweils gewählten Übersetzung voll umfasst; hingegen decken Übersetzungen wie «der Weise» oder «die Weisheit» dieses Begriffsfeld nur in jener Hälfte ab, die für Calderón noch nicht dazugehörte. Sei es Zufall, Instinkt oder Glück: Kübel und Franke haben mit «Demut» eine richtige Teilbedeutung von «discreción» getroffen und damit eine semantische Abweichung in einer Richtung gewagt, die historisch vertretbar ist.

### *Ein verdeutlichter Calderón*

Von einigen erneuernden Regie-Einfällen darf auch hier nochmals die Rede sein, zumal das seit der Premiere sich die Abläufe von Dialog, Gruppenbewegung, Ton- und Lichteffekten eingeschliffen haben und gewisse rhythmische Störungen mit der Zeit behoben worden sind. Die wichtigste Neuerung – geradezu ein Eingriff in die sparsame und für kleinste Spielflächen konzipierte Dramaturgie der *autos sacramentales* von Calderón – stellt die Multiplikation der Einzelfiguren im Spiel im Spiel dar: jede dieser

sechs allegorisierten Rollen der menschlichen Komödie, die der Meister zusammen mit der Welt sich und anderen zur Freude festlich aufführen lässt, tritt als Fünfergruppe auf. Die früheren Regisseure des Einsiedler Welttheaters mussten schon immer mit dem Kontrast zwischen einem Stück mit wenigen Figuren und dem weit ausladenden Szenarium vor der Basilika irgendwie fertigwerden. Die Lösung bestand für Erkelenz wie auch für Eberle und Kohlund darin, dass man den allegorischen Figuren ein Geleit beigab: der König trat mit seinen Vasallen auf, die Schönheit mit ihren Gespielinnen, der Bettler mit einem Bettelvolk. Unter Eberle war man sogar so weit gegangen, dass man den Vortrag gewisser Passagen im Rollentext durch diese Komparsen im Chor sprechen liess. Den raumfüllenden Effekt erreicht Kübel mit seinen Figurengruppen erst recht, belässt er ihnen doch zusätzlich ein stummes Geleit. Durch die Verteilung des Parts auf fünf Spieler verkörpert er eine Allegorie in variierenden Typen und vermeidet so das Stereotyp. Gerade bei den schillernden Rollen wie «Schönheit» und «Mühsal» scheint eine solche Mehrstimmigkeit im Text von Calderón geradezu angelegt zu sein. Wiederum ist der Landmann oder eben Kübels «Mühsal» ein treffliches Beispiel für den Wirkungsgrad dieser Regiekonzeption: die mit dem harten Los hadernde Stimme, jene, die gegen die Oberen aufmuckt und die andere komische, wo der schlaue Bauer sich mit seinen schlechten Schauspielkünsten herausredet, sie wirken hier in ihrer Uneinheitlichkeit glaubwürdiger, realistischer, als wenn dieser facettenreiche Part nur von einem Einzelspieler vorgetragen würde. Es erübrigt sich, auf die praktischen Vorzüge dieses Regiekonzeptes eigens hinzuweisen: kürzere Rollen, Austauschbarkeit bei Absenzen, Nachwuchsförderung, Vermeidung von Stardünkel bei den Darstellern, usw. Einen gewissen Widerspruch zwischen dieser Gruppenbesetzung von Einzelrollen und dem verhältnismässig schmalen, P-förmigen Laufsteg scheint noch problematisch, wurde doch des öftern das Bewegungsspiel innerhalb der Gruppen beengt, namentlich bei «Überfluss».

Der Vergleich mit der Spielzeit von Erwin Kohlund lässt erkennen, in welchem Masse die technischen Hilfsmittel solchen Grossschauspielen neuerdings zu Hilfe kommen können. Die Beleuchtungseffekte des Bayreuthers Wolfgang Rettig, die Tonübertragung von Ernst Neukomm (Radio Basel), die musikalischen Embleme des Perkussionsspezialisten Pierre Favre (unvergesslich das Kettengerassel beim Auftritt von «Macht», das beklemmende Röcheln von «Elend»), all dies wirkt zusammen, damit während zwei Stunden in einem kraftvoll durchgehaltenen *tempo lento* ein Schau-Spiel an uns vorüberzieht, das der Vergänglichkeit des Lebens ihren Stachel nimmt. Dazu trägt nicht zuletzt die von Hans Gerd Kübel selber gesprochene «Stimme» bei, von der die Sterblichen aus ihrem Spiel abberu-



fen werden. Die früheren Spielleiter, und selbst der asketische Erwin Kohlund, konnten der Versuchung nicht widerstehen, in Abweichung von Calderón, die Stimme in Gestalt des Knochenmannes auftreten zu lassen. Die Nähe von Calderóns Welttheater zum mittelalterlichen Totentanz mochte dazu eine gewisse Berechtigung geben. Andererseits wollte der Tod als Schrecken nicht in die von gläubiger Geborgenheit geprägte Weltanschauung des katholischen Dramatikers passen. Die grössere Nähe und Treue zu Calderón verheisst auch diesmal wieder eine stärkere Bühnenwirkung.

*Vom «fremden» zum vertrauten Calderón*

Kann es sich bei einem so populär gewordenen Schauspiel – etwa 700 000 Zuschauer haben es zwischen 1924 und 1970 gesehen, über 92 500 allein in der Spielzeit 1960 – um ein Werk des selben «fremden» Calderón handeln, von dem Hugo Friedrich (1955) gestand, es sei «ein Theater, das sich in der europäischen Bühnendichtung sehr viel einsamer und verschlossener ausnimmt als etwa das Theater eines Racine oder gar eines Shakespeare, und das, wie alles, was aus Spanien kommt, von uns ein grosses Mass an Geduld und an Bereitschaft zum Umlernen verlangt, wenn wir es verstehen wollen»? Unter dem Titel «Das imposante Fremde» vermisst Friedrich bei Calderón jene für Theaterwirkung unabdingbare «Gegenwart in Form eines lebendigen Zusammenhangs zwischen Drama und Publikum». Einschränkend fügt er hinzu, dies sei keine Verurteilung, denn wir hätten andere Zugänge, um in einen vergangenen, befremdenden Stil einzudringen. Wer historischen Sinn besitze, den fasziniere das Befremdende, sofern es Grösse hat, gerade um seiner Befremdung willen. Friedrich vertritt solcherart nur den einen Rezeptionsstrang von Calderón im deutschen Kulturraum, nämlich den exotisierenden, der von Goethe und seiner Orientalismusthese ausgeht. Zu den Salzburger und Einsiedler Festspielen hin führt jedoch der Calderón-Kult der deutschen Romantiker, dank dessen Renaissance bei Ernst Robert Curtius, Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Max Kommerell. Für sie gibt es den gar nicht «fremden», sondern «deutschen» Calderón, dessen Anfänge wir bei Friedrich Schlegel zu suchen haben, für den «kein spanischer Dichter, der einzige Cervantes ausgenommen, mit Calderón in Hinsicht der Fülle von poetischer Schöpfungskraft, der Tiefe und Gründlichkeit der Konstruktion und der reichen, künstlichen, vollendeten Ausführung verglichen werden kann». Bei der hier gebotenen Verkürzung wird man sagen dürfen, dass die exotisierende Rezeption gerade ihrer Distanziertheit wegen den schärferen Blick für die Eigentümlichkeit Calderóns bewiesen hat als der schwärmerische Calderón-Enthusiasmus der

Romantiker und Neoromantiker, denen, ganz ähnlich wie den Spaniern selber, die identifizierende Einstellung das Bild Calderóns mehr verdunkelt als erhellt hatte. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass wir demnächst über ein neues Buch über die Calderón-Rezeption im deutschen Kulturraum werden verfügen können, aus der Feder des in Ottawa wirkenden englischen Hispanisten Henry W. Sullivan. Für Hofmannsthal, der mit dem *Jedermann* ein zeitloses Mittelalter erneuert und den Weg zum metaphysischen Drama beschritten hatte, war es nur ein kleiner Schritt bis zu seiner Begegnung mit Calderón und bis zum *Grossen Salzburger Welttheater* von 1921. «Um überhaupt nur zu sehen, muss man den Sand aus den Augen kriegen, den die Gegenwart beständig hineinstreut», so der österreichische Dichter. Und da kam ihm Calderón weit entgegen, denn für ihn war die Weltgeschichte «ein einziges grosses Bilderbuch». Solche sehnsuchtsvolle Zeitlosigkeit, solche Aufhebung der Welt in einer Weihestunde waren der Ursprung des Salzburger Theaters und damit des bisherigen Einsiedler Calderón-Spiels.

Die Mysteriensehnsucht in der Nachkriegszeit und die Bewunderung für den «Dichter, der zaubern kann» (Kommerell) reichen indessen nicht aus zur Erklärung des gleich zu Beginn (1924) auftretenden Erfolges des Einsiedler Welttheaters. Von einer geistigen Präsenz des spanischen Dramatikers hierzulande kann überhaupt nicht die Rede sein. So befassen sich z. B. von den 35 Dissertationen, die an Schweizer Universitäten zwischen 1897 und 1941 einem sozial- oder geisteswissenschaftlichen Thema aus dem iberischen Raum gewidmet waren, nur 8 mit einem literarischen Stoff und eine derselben mit Calderón (Jutta Wille). Nachhaltig hat in Einsiedeln nebst der geistigen Botschaft des Spaniers dessen dramatische Meisterschaft gewirkt. Alle bisherigen Spielleiter in Einsiedeln, von Erkelenz bis Kübel, sind erfahrene und zugleich vom Medium Theater besessene Dramaturgen gewesen. Sie haben vor allem das «Bühnenwunder Calderón» geschätzt und für ihre eigene Theaterkunst benutzt.

Aber auch damit ist die Popularität des Einsiedler Welttheaters nur teilweise erklärt, denn gutes Theater wird auch andernorts geboten. Ein kurzer Blick über die verschiedenen Aufführungskonzepte der nunmehr elf Spielzeiten vermag Aufschluss zu geben. Für die beiden ersten Spielzeiten unter Peter Erkelenz, wir sagten es schon, kann nebst der Gunst des beunruhigten Zeitgeistes ein Echoeffekt gegenüber Salzburg den unmittelbaren und grossen Erfolg wohl erklären. Die dritte Spielzeit (1930) war von einer gewissen Konzeptionslosigkeit des erwähnten Triumvirats gezeichnet und fand dementsprechend eine viel mattere Aufnahme. Linus Birchler hatte damals nachdrücklich versucht, die barocke Architektur stärker zur Geltung zu bringen. Die Klosterleute liessen erstmals die Gnädige Frau von Einsiedeln

aufzutreten. Dem Landmann wurde unter anderem in Anlehnung an alpenländische Sennenbräuche ein Bittruf und Alpsegen zugestanden. Die Annäherung an den lokalen Wallfahrtskult und an die innerschweizerische Folklore wurde im Rahmen dieses Welttheaters vom Publikum offenbar zu Recht als Anbiederung verstanden und nicht gutgeheissen.

Danach kam die erste Glanzperiode der Einsiedler Spiele unter Oskar Eberle, 1935–1955. Sein Konzept war allerdings auch sehr eklektisch, trachtete er doch einerseits den Charakter eines mittelalterlichen Mysterienspiels zu wahren, liess die Elemente des alten Totentanzes aufscheinen, machte auch seinerseits gegenüber dem Lokalkolorit und dem fastnächtlichen Mummenschanz seine Referenz, indem er der Welt einen Chor von dämonischen und maskierten Erdgeistern beigab. Ferner hat er auch den «fremden» Calderón in seiner fernen Herkunft sichtbar gemacht, indem er dem König, der Schönheit und dem Reichen Kostüme nach Spaniolenart zudachte. In einer seiner Ansprachen wollte Eberle den Erfolg des Einsiedler Welttheaters sogar in der Entsprechung zwischen der fünffachen architektonischen Gliederung von Basilika und Kloster und der fünfteiligen Struktur des Calderón-Stückes sehen. Der Synkretismus dieses Regiekonzeptes hat denn auch dazu geführt, und das ergibt sich deutlich aus einem Blick in die zeitgenössischen Rezensionen, dass Calderón hier kaum anders als wie ein ferner Mythos wirkte, der zudem durch eine erheblich beschnittene Eichendorffsche Übersetzung zusätzlich gefiltert war. Die drei Spielzeiten unter Erwin Kohlund (1960, 1965 und 1970) wirken in der Rückschau wie gezeichnet durch eine kollektive Bussfertigkeit angesichts der materialistischen Konjunkturgesinnung. Der Rückgriff auf das Wort Calderóns, die straffe Beschneidung aller auf Lokalkolorit oder Volkstümliches schielenden Einschübe sind Anzeichen solcher Askese. Auf die verdeutlichte ideologische Botschaft folgte denn auch prompt der erwähnte Studentenprotest vom Juni 1970. Die elfjährige Unterbrechung bis 1981 ist allein schon Hinweis genug auf deutliche Rezeptionsschwierigkeiten mit Calderón.

Aus diesen Schwierigkeiten hat nun Hans Gerd Kübel mit seinen Mitarbeitern und Spielern einen Ausweg gesucht. Er hat ihn keineswegs in der Restauration früherer Erfolgskonzepte gefunden. Das einzige Element, das er aus früheren Spielzeiten übernommen hat, ist das nach wie vor prachtvolle Szenarium der barocken Klosteranlage. Alles andere, vom Text über die Kostüme und Requisiten, über die Gruppenbewegungen und Chöre, über die verblüffenden Effekte von Licht und Ton, läuft zusammen in dem einen zentralen Punkt: es gilt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eine Botschaft zu richten, die weniger die der katholischen Religion ist als vielmehr die eines universellen und ökumenischen Glaubens. Indem ein beson-

derer Akzent gelegt wird auf jenes schon für Max Kommerell zentrale Element in diesem Spiel, auf die Probe nämlich, die die Menschen zu bestehen haben, auf den Stegreifcharakter ihres Handelns angesichts eines feststehenden Schicksals, unterstreicht Kübel im Mittelteil, in der «comedia humana» des Stückes, die Unterscheidung zwischen einer zugewiesenen Rolle und ihrer freien und zugleich verantwortungsbewussten Ausübung. Indem dieses Spiel eindrücklich verdeutlicht, dass jede Rolle immer auch falsch gespielt werden kann, wird dieses Fronleichnamstück auch sinnbildhaft für den modernen Menschen, dem beispielsweise die Existentialisten das Risiko der Fehlhandlung als kategorischen Imperativ zuweisen. So darf man füglich behaupten, dass diese neuste Inszenierung auch ein neues Publikum angesprochen hat. Der Beweis ist erbracht, dass die Einsiedler Welttheater-Tradition lebensfähig bleibt auch unter Verzicht auf folkloristische Anspielungen, auf exotisierende Spanieneffekte, auf sakralen Pomp, wohl aber unter kundiger Nutzung der dramatischen Einfälle Calderóns und durch energisches Herausschälen jenes universalen Gehaltskerns, der diesem Autor sacramental seit je innewohnte. Es scheint tatsächlich, als wäre es diesmal gelungen, bei aller Unvereinbarkeit zwischen zwei so verschiedenen Kulturen wie der spanischen und der deutschsprachigen, gerade mit dieser so wenig am verfremdenden landläufigen Spanienbild orientierten Aufführung die Genialität des grossen Spaniers besser denn je zur Geltung zu bringen und seiner hinderlichen «Fremdheit» zu entblößen.

### *Bibliographische Hinweise*

*Das Einsiedler Welttheater.* Beiträge zur Geschichte des Einsiedler Freilichtspiels. Dokumentation zur Überreichung des Innerschweizer Kulturpreises 1974, Schwyzer Hefte, Band 8/9, Einsiedeln 1976. – Calderón: *Das grosse Welttheater*, aus dem Spanischen von Hans Gerd Kübel und Wolfgang Franke, Zürich (Diogenes Taschenbuch 20888) 1981: Bibliophile Sonderausgabe zum 300. Todestag des Dichters mit 7 Federzeichnungen von Regula Schmid und einem Vorwort von Gustav Siebenmann, gedruckt bei Marcel Kürzi AG, Einsiedeln, 1981. Als zuverlässige und gut kommentierte spanische Ausgabe ist *El gran teatro del mundo*, Ed. Domingo Yndurain bei Ediciones Istmo, Madrid 1974, zu empfehlen. – Hugo Friedrich: *Der fremde Calderón* (Freiburger Universitätsschriften, 1955),

nun auch in: *Romanische Literaturen*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1972, S. 119–160. – Hans Flasche (Hg.): *Calderón de la Barca*, Wege der Forschung, Bd. CLVIII, Darmstadt 1971. Darin der Aufsatz von Alexander A. Parker über «The Meaning of ‚Discreción‘ . . .» und der von Clemens Heselhaus über «Calderón und Hofmannsthal». Über das Verhältnis dieser beiden Dichter hatte 1934 schon Ernst Robert Curtius geschrieben: «George, Hofmannsthal und Calderón», später in seinen *Kritischen Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1950 u. a. – Max Kommerell: *Beiträge zu einem deutschen Calderón*, Bd. I: Etwas über die Kunst Calderóns, Bd. II: Das Leben ist Traum, Die Tochter der Luft, Frankfurt a. M. 1946.