Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1935-1936)
Heft: 4

Artikel: Welttheater
Autor: Faesi, Robert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759242

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Neues sich schöpferisch seine Bahn sucht. Wir aber, die wir Jung als Lehrer und Führer erfahren haben, wir wissen ihm Dank, wir fühlen die Verpflichtung, die von seinem Werk ausgeht und wir freuen uns auf die Ernte, die ihm ein gnädiges Schicksal in seinem nächsten, siebenten Jahrzehnt gewähren möge.

Welttheater

Bei Anlaß der Spiele in Einsiedeln

von Robert Faesi

Die Welt ist Gottes Spiel — das ist eines der wenigen großen dramatischen Motive, die immer neue geistige Ausdeutung und künstlerische Ausbeutung gewähren. Das Thema hat zwei heute lebensfähige Gestaltungen erfahren. Das Welttheater des 20. Jahrhunderts wird, wie schon sein Titel «Das große Salzburger Welttheater» andeutet, mit der Erinnerung an die Salzburger Festspiele verbunden bleiben, das andre, das des 17. Jahrhunderts, verknüpft sich immer fester und rühmlicher mit dem Namen Einsiedeln, wohin es auch in diesem Sommer wieder, der dritten Spielzeit innerhalb ungefähr eines Jahrhunderts, eine Wallfahrt von Kunstandächtigen, gleichviel welchen religiösen Bekenntnisses, zieht.

Hugo von Hofmannsthal, der Verfasser des zeitgenössischen Stükkes, verwahrt sich dagegen, von Calderon, dem Verfasser des Barockspieles, mehr entlehnt zu haben als «die das Ganze tragende Metapher: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner den Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird», — Bestandteile, die, wie er beifügt, nicht dem großen katholischen Dichter als seine Erfindung eignen, sondern zu dem Schatz von Mythen und Allegorien gehören, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht habe.

Das Gleichnis: Welt = Theater einmal vorausgesetzt und durchdacht, ergibt sich vieles Einzelne fast zwangsläufig. Uebereinstimmungen brauchen also noch nicht Entlehnungen zu sein, wenn schon

der Oesterreicher dem Spanier denn doch mehr verdankt, als er wahrhaben will.

Was gehört zum Theater? Unerläßlich sind die Schauspieler; schwer entbehrlich der Dichter, der Spielleiter; fraglicher schon, ob das Gleichnis bis auf den Souffleur, den Kostümier, den Inspizienten durchgeführt werden, ob es auch noch das Publikum, ob es sogar die Kritik umfassen soll. Ein Blick auf die beiden genannten Stücke lehrt, daß das Motiv immerhin auch für wichtige Abweichungen Raum läßt, ein Vergleich von Calderons Text mit der Einsiedler Bearbeitung (so wie sie sich allmählich herausgebildet hat), daß selbst innerhalb des für den Katholizismus gültigen Weltbildes zahlreiche Varianten möglich bleiben.

Jedes Gleichnis hinkt, wenn es pedantisch durchgeführt ist. Auch das Gleichnis Welttheater verträgt nur eine summarische Durchführung. So ist die Funktion Gottes bei Calderon wie Hofmannsthal eine dreifache. Gott, «der Meister», ist in gewissem Sinne der Schöpfer, Erfinder, Dichter des Weltdramas; das Buch in den Händen des Souffleurs ist unzweifelhaft das «Wort Gottes», die Partitur, der Text, der auf der Weltbühne Leben und Gestalt annehmen soll.

Aber der Urheber ist zugleich Zuschauer. Der ideale Zuschauer, möchte man beifügen, er, für den Kunstwerk und Künstler eigentlich immer da sind, und der — im wirklichen Theater — seinerseits doch immer fehlt! Das r e a l e Publikum, die Masse, die das Theater füllt, gleicht vielmehr der von Hofmannsthal eingeführten Gestalt des «Vorwitz». Seine mißglückteste Zutat übrigens, dieser wenig witzige Vorwitz, den er aus dem alten unverwüstlichen Typ des Hanswurst abgeleitet hat; denn seine faden Glossen möchte man sich verbitten wie die Zwischenbemerkungen unverständiger Platznachbarn.

Gott ist drittens endlich der Kritiker. Kritisieren heißt sondern, und indem er am Schluß die guten von den schlechten Spielern mit absolut gültigem Urteil sondert, läuft das Welttheatergleichnis ins Weltgericht aus.

Endet es, wie so viele geistliche Spiele eschatologisch, so beginnt es — wie viele andere — mit dem Schöpfungsakt. Als erste wird die Welt, die Frau Welt, aufgerufen, berufen, ins Leben gerufen, und sie bildet fortan den wirkungsvollen Kontrapunkt zu ihrem Schöpfer. In Calderons für Einsiedeln mit Recht unterdrück-

ten Versströmen entfaltet sich eine ganze Genesis. Theatralisch wirksam ist erst, wie die Welt den gottentsprungenen schemenhaften Seelen Gestalt und Gewand gibt. Gott verteilt die Rollen, die Schicksale, die Welt kleidet jeden gemäß seiner Bestimmung ein, d. h. die Natur versieht ihn mit den zur leiblichen Verwirklichung nötigen Gaben. «Ich zieh euch an, ich zieh euch aus»: Was sie gegeben, nimmt sie wieder; die Requisiten jedes Spielers. Krone und Becher, Spiegel und Spaten.

Aber diesem sinnbildlichen Akt geht die Abberufung von der Weltbühne voraus. Abberufung — bei Calderon nur durch die Stimme des Todes, wogegen die Einsiedler wie die Salzburger Fassung sich die unfehlbare Wirkung gesichert haben, den Tod, gleichsam als «Bühnenmeister», auftreten zu lassen. Einsiedeln schiebt gar einen eigentlichen «Totentanz» ein, der mit ähnlichen Mitteln arbeitet wie der unvergeßliche der Haas-Berkow-Truppe.

Von den großen metaphysischen Mächteverkörperungen der alten geistlichen Spiele fehlt nur noch der Teufel. Auch ihn hat Hofmannsthal in seine Bühnenrechte einzusetzen versucht. Welche Funktion aber konnte ihm im Gleichnis des Welttheaters zugedacht werden? Er ist «Einbläser von Evas Apfel her», aber diesen Einbläser gewissermaßen zum Souffleur zu machen und ihn obendrein als rabulistischen Advokaten aufklärerischer Menschenrechte auszustaffieren, war ein zu vieldeutiger und daher Unsicherheit erzeugender Einfall. Dieser Souffleur hat gleichsam das falsche Textbuch bei sich und kann drum nur Verwirrung, Entgleisung verursachen.

Calderon gibt den wahren Text: das Wort Gottes, als Buch in die Hand einer weiblichen Gestalt, die er — nicht sehr klar — «Das Gesetz der Gnade» nennt. Es ist nur zu billigen, daß in Einsiedeln daraus ein mosesähnlicher Mann, der einfach «Das Gesetz» benannt wird, geworden. In einem protestantischen Welttheater könnte er ebensogut «Das Gewissen» heißen, flüstert doch dieser Souffleur, diese nach außen projizierte, Person gewordene innere Stimme stets nur das eine: «Tuet recht! Gott über euch!»

Es mag nicht ganz gereimt erscheinen, daß der Souffleur nicht den jeweiligen besondern Wortlaut, sondern jedem und immer denselben Spruch einbläst. Die tiefere Meinung ist unmißverständlich: das Stichwort ist immer dasselbe, Sinn und Geist jeder Stelle und jeder Rolle der gleiche: Verwirklichung des göttlichen Schöpfungsplanes. In gewissem Sinne ist das Welttheater ein Stegreifspiel, das

dem einzelnen Spieler im einzelnen die Wahl der Gestaltung läßt. Die theologischen Ideen, Vorbestimmung und Willensfreiheit werden, ins Gleichnis vom Welttheater übersetzt, zum festgelegten Dichtungsplan und der schauspielerischen Ausführung. Calderon wie Hofmannsthal setzen ihre Kraft zur geistigen Darlegung und dichterischen Darstellung desselben Grundgedankens ein: Die Welt ist Gottes Spiel; jede Menschenseele erhält vom Schöpfer eine bestimmte Rolle zugeteilt, sein Schicksal; und diese besondere Aufgabe im ganzen am eigenen Platz richtig zu erfüllen, als Protagonist den Intentionen des göttlichen Dichters möglichst zu entsprechen, das ist's worauf es ankommt! In Hofmannsthals Formulierung: «Gut oder schlecht wird nicht die Rolle heißen, sondern das Spiel, dann, wenn die Dinge an ihr Ende gekommen sind.»

Der Gesamtumfang der Menschheit wird markiert durch sechs Gestalten. Eigentlich sind es sieben, wenn wir das ungeborene Kind mitzählen, die nicht ins Leben getretene Seele, die Hofmannsthal, als dem modernen Empfinden zu fremd und theatertechnisch zu heikel, weggelassen hat. Die übrigen sechs aber durfte er als noch immer gültige Repräsentanten der menschlichen Gesellschaft beibehalten: unverändert den Landmann, den Vertreter des einfachen immergleichen Nährstandes. Unentbehrlicher noch als zu Calderons Zeit ist im modernen Welttheater der Reiche, doch ist der müßige Genießer des Barock zum Unternehmertypus des kapitalistischen Zeitalters gesteigert, der dem König, dem Repräsentanten der Ordnung und Macht fast über den Kopf zu wachsen droht.

Auch die Schönheit wird als ewiges Element des Gesamtmenschlichen gelten können: den sinnlichen Genuß, die erotische Freude, selbst die weltliche Kunst in sich fassend. Daß sie in einer weiblichen Gestalt allegorisiert ist, erscheint zwingender, als daß das auch mit der Weisheit der Fall ist. «Der Weise» würde uns ebenso einleuchten. Vollends mag es heutiges Empfinden befremden, daß sie als Nonne auftritt, ja bei Calderon fast identisch ist mit der Kirche. Für den Spanier der Gegenreformationszeit, ihn, der genau vor 300 Jahren, 1635, als Leiter des Königlichen Theaters berufen wurde und diesem Amt, als er Geistlicher geworden, doch treu blieb, ist bedeutungsvoll, daß die Weisheit für den König, also die geistliche Macht für die weltliche, die entscheidende Fürbitte bei Gott einlegt. Und bezeichnend für den zeitgenössischen Dichter, daß er in der Gestalt der Weisheit die Anklänge ans Geistliche dämpft, sie zur

Vertreterin des Geistigen steigert, aber ihr die Züge der Religiosität und Charitas beläßt.

Der Bettler endlich — auch er ist ewig im Sinne des Christuswortes: Arme werdet ihr jeder Zeit unter euch haben. Aber an der Umgestaltung dieser Figur erweist sich die Verschiedenheit zweier Zeitalter. Und von diesem Punkt aus ist Hofmannsthal zum Neuschöpfer des Welttheatermotivs geworden.

Das eigentliche Menschheitsspiel bleibt bei Calderon allegorische Andeutung; die sieben Rollenträger sind statisch, ja fast statuarisch aufgefaßt. Kaum treten sie aus dem Zuständlichen heraus; monologisierend — wie dies auf naiven Frühstufen der Bühnenkunst üblich ist — sprechen sie direkt ihr Wesen aus. Das ungeborne Kind vollends findet gar nicht ins Spiel; zwischen den meisten andern fehlt das Zusammenspiel, der Widerstreit, ja beinahe der Dialog. Einzig der Bettler tritt aus dieser beziehungsarmen Reihe, tritt ihr gegenüber. Dadurch nämlich, daß er sich in seiner Not hilfesuchend an einen nach dem andern wendet. Die Schönheit scheint ihn überhaupt nicht zu gewahren, der König schanzt sein Gewissen weislich mit Ministern ein und weist ihn an den Großalmosenier; dem eigensinnigen Bauern will es nicht zu Kopf, warum der Bettler sich nicht gleich ihm mit Arbeit plagen sollte (Einsiedeln unterstreicht hier das aktuelle Motiv: Arbeitslosigkeit); der Reiche stößt ihn brutal zurück; die Weisheit speist ihn barmherzig.

Diese Antworten auf den Anruf des Notleidenden sind aber das Kriterium, nach welchem der Meister das Spiel der Rollenträger in der Gerichtsszene beurteilt. Das Maß, an dem der Mensch gemessen wird, ist also Charitas, Menschenliebe, soziales Gefühl.

Hofmannsthal wird richtig empfunden haben, daß bei seinem Vorgänger der gewaltige Rahmen des Vor- und Nachspiels (nämlich die Vorbereitung des menschlichen Dramas und seine Beurteilung) dieses selbst, das eigentliche Gemälde zu überborden, zu erdrücken drohe. Wenn bei ihm der Akzent weit stärker auf das Menschenspiel gelegt ist, so entspricht das der Schwergewichtsverschiebung, die der diesseitige Mensch zuungunsten der metaphysischen Vorstellungen innerhalb der letzten Jahrhunderte erfahren hat . . . Mit dem Verdienst, der heutigen Einstellung das Welttheater dadurch nahe gebracht zu haben, verbindet Hofmannsthal den Vorteil, das Schauspiel zum Drama: zur Handlung zu steigern. Die Statik wird zur Dynamik, genauer, die bei Calderon latent gebliebene Dynamik

wirkt sich nun aus. Denn die schwachen Ansätze zur Handlung, die das Gegenspiel des Bettlers bot, brauchten nur zur vollen Größe entfaltet zu werden.

«Bettler» heißt die Rolle auch bei Hofmannsthal. Aber er ist der Zukurzgekommene der Gegenwart, der nicht bettelt, sondern droht. Er klagt nicht über sein Los, er wirft die auferlegte Rolle der Welt zu Füßen, und, endlich doch durch eine geheimnisvolle innere Macht zum Spiel gezwungen, stellt er dieses ganz auf Trotz und Empörung. Der passive Bettler wird zum aktiven Proletarier, der Bittende zum Fordernden. Nicht der kläglich ausgestreckte Handteller ist die sinnbildliche Gebärde, sondern seine mit der Axt bewaffnete Faust, die er über alle andern erhebt. «Jetzt ist mein Spiel dort, wo's höher nicht mehr geht», ruft die Welt. Und wirklich, es ist ein unvergeßlicher dramatisch-sinnbildlicher Kulminationspunkt der Handlung, wie der Bettler, zum Empörer, Aufrührer geworden, das Werkzeug der Vernichtung über Macht, Fleiß, Kultur, Geist, Reichtum schwingt, gewillt, den Weltstand zu zertrümmern.

Man spürt, was das heißt: das zur Gewalt gewordene Ressentiment der Unteren, Zukurzgekommenen, der Aufstand der Masse, der daran ist, in Vernichtungswut, in nihilistischer Untat sich zu entladen. Die Gefahr jener Nachkriegsjahre, aus deren Angst heraus Hofmannsthals Dichtung entstand; vielleicht die große Gefahr unseres «Weltstands» noch heute! Zeitangst, zur Weltangst geweitet, Weltangst, in Zeitangst gipfelnd, das ist das Erlebnis, das den modernen Dichter antrieb, Calderons Welttheater zum Welttheater unserer Zeit umzugestalten.

Die innere Berechtigung, ja Möglichkeit zur Neugestaltung des überkommenen Stoffes bezog er aber doch nur aus der religiösen Gewißheit, daß dem Leben ein göttlicher Weltplan und eine sittliche kosmische Ordnung zugrunde liege, so wie einem Theaterspiel die dichterische Konzeption. Sonst hätte ihm auch die Lösung der dramatischen Spannung nicht so überzeugend gelingen können, nämlich, wie in dem zum Vernichtungsschlag ausholenden Aufrührer die innere Freiheit durchbricht und Untat sich durch Selbstbezwingung in Tat verwandelt.

Die Ungebrochenheit eines fast naiven Glaubens gibt Calderons Werk die unverwüstliche, wuchtige Stoßkraft. Sie konnte von dem Dichter einer so ganz anders gearteten, gefährdeten und zerklüfteten Spätzeit nicht wieder erreicht werden; aber Hofmannsthals Werk

hat aus der innern Spannung zwischen Weltbangen und Gottesglauben heraus den großen Vorgänger an Durchseelung und dramatischer Konfliktvertiefung übertroffen.

Er hat die alte Weisheit der Allegorie vom Welttheater von innen heraus neu belebt, die Weisheit, daß es nicht auf das Was der Schicksalsrolle ankomme, sondern auf das Wie, auf das, was aus ihr gemacht wird, die Forderung: daß hier jeder das seine zu tun habe, die sicherlich tiefer ist als die gegenteilige, daß jedem das Gleiche zustehe. Wie eine Parodie auf diesen Gedanken mutet es an, wenn im Salzburger Welttheater der Widersacher mit abstrakter Ideologie den advokatorischen Anspruch auf «natürliche Gleichheit des Schicksals» erhebt.

Gerade die Natur selber, Frau Welt, stattet die Geschöpfe mit ungleichen Gaben aus; nicht vor ihr, sondern erst aus metaphysischer Perspektive, vor Gott, sind die Menschen gleich, das eben ist ja der Sinn der Metapher, daß nicht die Rolle, sondern das Spiel der Rolle entscheide.

Darin allerdings, w i e diese Entscheidung vom Meister gefällt, w i e das Spiel durch ihn beurteilt wird, weicht der zeitgenössische Dichter von seinem Vorgänger im einzelnen ab. Es ist dem unmittelbaren Empfinden nicht nur des heutigen Menschentypus, sondern vielleicht sogar des heutigen Katholiken gemäß, wenn der Reiche nicht endgültig, wie bei Calderon, in die Verdammnis gestoßen wird, sondern Hoffnung offen bleibt, daß auch er als letztes Glied der «Gnadenkette» einverleibt werde: dem Einander-die-Hände-reichen und Aufwärtsziehen der menschlichen Rollenträger, das als einprägsame Gebärde Hofmannsthals Welttheater beschließt.

Der Vergleich zwischen diesem und dem des spanischen Klassikers hat darum solche Bedeutsamkeit, weil aus den Unterschieden deutlich ablesbar ist, was an einem großen dichterischen Motiv allgemein menschliche Gültigkeit hat, was bloß zeitlich und örtlich bedingt ist. Durch jenen unverwüstlichen Grundsinn bleibt Calderons Werk ungeachtet mancher befremdender Einzelzüge auch heute noch eine lebendige Dichtung; vor allem aber bleibt es lebendiges Theater vermöge der unerhört starken theatralischen Instinkte seines Verfassers.

Geht uns Hofmannsthal innerlich näher, so wird man doch den Einsiedlern zustimmen, daß gerade sie sich an Calderon hielten. Äußere und innere Gründe rechtfertigen diese Wahl. Äußere: näm-

lich der gegebene Schauplatz, ein ganz unvergleichlicher und wie eigens für dieses Spiel geschaffener Freilichtraum vor der Klosterkirche. Diesen monumentalen Ausmaßen kann nur ein einfach-großes Bühnenwerk gewachsen sein. Selbst dieses mußte dem weiten Rahmen angepaßt werden, aber man erstaunt, wie es dabei ohne Verbiegungen, Verstümmelungen oder Einbauten von Fremdkörpern abgehen konnte. Ja, es ist, als kämen Calderons geheimste Intentionen erst hier und hier erst recht zur Entfaltung.

Aus einem Spiel von zehn Einzelrollen ist sozusagen von selbst ein Massentheater geworden. Hätten sich die sechs Menschheitsvertreter auf der weiten Bühnenfläche im Leeren verloren, so füllt diese sich jetzt durch das Geleite, das jedem beigegeben ist, mit reichem und wechselndem Leben. Auch die metaphysischen Mächte haben ihre Ausgestaltung ins Vielfache erhalten; der Frau Welt sind als Handlanger und Helfer die ungeschlacht-dumpfen, stummen Dämonen zugesellt, erdhaft braun und metallfarben; dem Meister die weißschimmernden Rangordnungen der — dies ist Einsiedler Zutat — ihn mit kirchlicher Musik verherrlichenden Engel.

Die architektonische Gliederung des Spielraums in zwei langsam aufsteigende, durch eine Treppe verbundene Flächen drängt der Regie die Zweiteilung in das nähere, untere Diesseits und das entferntere, höhere Jenseits ganz von selber auf; erst in der heurigen Spielzeit aber wurde in dieser wie in mancher andern Beziehung die Raumsymbolik folge- und stilgerecht durchgeführt.

Die Tiefenachse der Spielfläche fällt vorn gegen die Versenkung, welche die zur Hölle Verdammten einschluckt; sie steigt hinten über das Hauptportal der Stiftskirche zu dem baldachinüberwölbten Thron empor, darauf der Meister, hieratisch streng wie eine goldene Statue, das Spiel überschaut und seinerseits der Augenpunkt der Perspektive ist, auf den alle Blicke zulaufen. Das sinnbildliche Schema der Mysterienspiele des Mittelalters (wie es noch im Faustwort «vom Himmel durch die Welt zur Hölle» angedeutet ist) kommt also in dieser Längsachse rein zur Geltung. Gott und die Welt stehen sich dabei frontal gegenüber, die Welt unmittelbar vor, ja fast in der Menge der Zuschauer, die ja auch zu ihrem Reich gehören.

Die mächtig ausgreifende Querachse aber stellt gleichsam die Spannweite des menschlichen Daseins vor. Von links, aus dem durch einen Stern bezeichneten Tor der Geburt treten die Menschheitsver-

treter vom Engel der Geburt geführt, auf den Lebensplan; der Knochenmann mit seinen Genien rafft sie weg ins kreuzüberstrahlte Tor des Todes zur Rechten. Unter den wie gebogene Arme sich weitenden Arkaden haben die sechs Menschheitsgruppen ihre Standorte.

Das ganze Spiel aber geht aus vom heiligen Ort: dem großen Hauptportal der Kirche, und unter erneutem Dröhnen der Turmglocken nimmt dieselbe, himmlischen Glanz verheißende Pforte die lobsingenden, prozessionshaft schreitenden Scharen der überirdischen und irdischen Geschöpfe wieder auf.

Diese einfach-große Symbolik des Raumes und der Zeit findet anderswo kaum ihresgleichen an Eindrücklichkeit und ist, wie übrigens auch die Farbensymbolik der Gewänder, Fahnen, Requisiten mit Würde und Sorgfalt in Szene gesetzt.

Und damit kommen wir bereits auf den tieferen Grund zu sprechen, warum der Einsiedler Schauplatz der Vision Calderons gemäß ist. Der genius loci und der genius der Poeten sind einander kongenial, weil beide getragen und inspiriert sind von der Welt des Katholizismus.

Die Einsiedler Klosterkirche — der auch um das Zustandekommen des Welttheaters verdiente Linus Birchler hat ihre Baugeschichte geschrieben — stammt aus derselben Epoche wie das spanische Barocktheater. Diese Klosterkirche ist im eigentlichen wie im übertragenen Sinn der mächtige Hintergrund und feste Rückhalt des Spiels; aus ihr tritt es aus, in sie tritt es wieder ein. Die Regie Oskar Eberles scheint sich an diesem Gedanken orientiert zu haben. Nicht zufällig ist dieser begabte Spielleiter zugleich der Theaterhistoriograph seiner innerschweizerischen Heimat. Er gibt ein überzeugendes Beispiel dafür, wie die Wissenschaft der Praxis in die Hände arbeiten kann, indem sie eine alte, schon fast absterbende Tradition zu neuem Leben erweckt.

Im dritten Anlauf scheint endlich das Einsiedler Welttheater die innere und äußere Form gefunden zu haben, die ihm gemäß ist und den befriedigenden Eindruck der Endgültigkeit erweckt. Die kleinlichen und dilettantischen Züge, die spielerische Willkür, die Erkelenz' Inszenierung mancherorts noch anhaftete, sind nun der strengen Geschlossenheit eines durchgehenden Stils gewichen, der seine Kraft aus Liturgie und Ritus bezieht, so daß Einsiedeln ein bedeutsames Beispiel dafür gibt, wie die geistlichen Spiele zu ihrem Ursprung zu-

rückkehren und den Charakter einer sakralen Handlung anzunehmen trachten.

So muß es sein! Das ist der entscheidende Gesamteindruck. Hinter ihm tritt zurück, daß man sich die musikalische Ausführung noch besser wünschen könnte, und daß gerade der Vergleich mit dem herrlichen, echt deutschen Sprachkunstwerk Hofmannsthals die Zugrundelegung der Eichendorffschen Übersetzung bedauern läßt. Hofmannsthals aus der einheimischen Tradition von Mittelalter und Barock herausentwickelte Sprache reicht, ähnlich der des Goetheschen Faust, ohne Bruch vom Naiv-Volkstümlichen bis zum Pathetisch-Großartigen. Eine nach diesem Vorbild durchgeführte Eindeutschung Calderons wäre unsern Spielern soviel mundgerechter und ginge den Zuschauern soviel unmittelbarer zu Herzen, als das in spanische Stiefel eingeschnürte, deklamatorisch klassizistische Übersetzungsdeutsch.

Gesprochen wird an sich musterhaft in Einsiedeln. Auch die Gebärden und der Rhythmus der Massenbewegungen zeugen von einer durchgehenden, bei Laien nur in langer, hingebender Arbeit erreichbaren Zucht. Es ist etwas Schönes und Sinnvolles um einen solchen Gesamtdienst einer ganzen Einwohnerschaft am religiösen Gemeinschaftskunstwerk. Wenn das Spiel der Einsiedler Laien selbst das der berufsmäßigen Prominenten von Reinhardts Salzburger Welttheater an unmittelbarer Überzeugungskraft übertrifft, so eben darum, weil der Ernst und die menschliche Echtheit eines solchen Gemeinschaftswirkens dem Zuschauer unwillkürlich wesensandere Maßstäbe aufdrängen als er auf den professionellen Theaterbetrieb anzuwenden gewohnt ist.