

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 3 (1930-1931)

Artikel: Calderón und die spanischen Fronleichnamsspiele
Autor: Wille, Jutta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986502>

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: 28.12.2025

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

Calderón

und die spanischen Fronleichnamsspiele

Das spanische Fronleichnamsspiel fand in Don Pedro Calderón de la Barca (1600—1681) seinen Schöpfer, Hauptvertreter und Vollender. Vor ihm besteht das eigentliche Fronleichnamsspiel kaum, nach ihm verfällt es so rasch, daß man es nach kaum hundert Jahren bereits vergessen hatte. Calderón hat neben seinen Sakramentsspielen über hundert weltliche Stücke geschrieben. Welche von beiden die größere künstlerische Schöpfung bedeuten, soll hier nicht erörtert werden. Jedenfalls lagen ihm seine »Autos sacramentales« mehr als alle übrigen Werke am Herzen.

»Auto« entspricht dem lateinischen »actus«. »Auto sacramental« bedeutet also ein Spiel, das vom Altarssakrament handelt. Die Dichter der »autos sacramentales« hatten sich die unerhört kühne Aufgabe gestellt, das tiefste Geheimnis des katholischen Dogmas in einem Spiele zu veranschaulichen. Ein eigentliches Fronleichnamsspiel kennt die spanische Literatur seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts.

Zusammenhänge mit den damaligen religiösen Auseinandersetzungen liegen auf der Hand. Sie sind Ausdruck und Folge der Gegenreformation. Übertrieben aber ist die Behauptung, daß die »autos sacramentales« mit der bewußten Bekämpfung der Ketzer durch die spanische Inquisition untrennbar verbunden seien. Wohl zeigen spätere Sakramentsspieldichter oft eine antihäretische Tendenz, nie aber ist sie Anlaß oder Zweck der Spiele. Kein solch negativer Zug kennzeichnet die »autos«, sondern vielmehr die positive Verkündigung der eucharistischen Lehre.

Das Fronleichnamsfest wurde schon 1264 von Papst Urban IV. eingeführt und durch Papst Klemens V. 1312 auf Donnerstag nach Dreifaltigkeit festgesetzt. Aber es sind noch keine eigentlich eucharistische Spiele aus jener Zeit nachweisbar. Die unproblematische und direkte Einstellung der mittelalterlichen Seele mußte erst durch die Renaissance gebrochen und die in Spitzfindigkeiten sich verlierende Scholastik im Neuthomismus erneuert werden, bevor die Entstehung einer solchen Schöpfung möglich war. Große Kunst wird nicht von ein paar Bevorzugten geschaffen, es genügte also nicht, wenn ein paar Dichter die kulturhistorischen Voraussetzungen besaßen. Auch die Masse des Volkes muß davon durchdrungen sein. Das war in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Spanien in erstaunlicher Art der Fall. »Unsere Vorfahren« — meint der spanische Forscher Pedroso — »brachten zum Fronleichnamsfest zwei mächtige

Beschützer mit: den Glauben, der ihnen die richtige Ehrerbietung eingab, und den Katechismus, der ihren Verstand richtig leitete.«

Das religiös unzersplitterte Spanien stellte damals das lebendigste und produktivste Zentrum katholischen Glaubens und katholischer Lehren dar. Ein Jahrhundert lang, 1550—1650, stand Spanien in den theologischen Wissenschaften an erster Stelle. In Salamanca und Alcalá wurde der durch Renaissance und Humanismus geklärte Thomismus gelehrt und seine großen Lehren wirkten über die ganze katholische Christenheit. Man denke nur an die grundlegenden »Loci theologici« eines Melchor Cano (1509—1560) und an deren Verbreitung und Vertiefung durch Domingo Báñez (gestorben 1604), an den Erneuerer der Metaphysik, Francisco Suárez (1548—1617), und die Lehre von der Willensfreiheit des Luis de Molina (gestorben 1600).

Die Vertiefung der religiösen Kenntnisse der Theologen und ihr Verströmen im Volke, das sind die Grundlagen, ohne die, wie Ludwig Pfandl sagt, »das religiöse Drama ganz einfach keine Zuschauer gefunden hätte«.

Gewiß fehlen Zusammenhänge der mittelalterlichen religiösen Spiele mit den barocken »autos sacramentales« nicht. Es bestehen große Ähnlichkeiten zwischen Moralitäten und Sakramentsspielen; beide verwenden mit Vorliebe Allegorien. Mysterien- und Fronleichnamsspiele haben die biblischen Stoffe gemeinsam. Trotzdem besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen mittelalterlichen und barocken religiösen Spielen. Ludwig Pfandl hat ihn in seiner »Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit« gekennzeichnet: »Nie und nirgends ist in den mittelalterlichen Mysterienspielen der Versuch gemacht worden, ein Dogma, das heißt, einen von der Kirche aufgestellten Glaubenssatz, zu Mittelpunkt und Endzweck einer theatralischen Vorführung heranzuziehen; niemals hatte man das Dogma zu versinnbildlichen, zu lehren, zu vertiefen unternommen.«

Der erste spanische Dichter, der den Versuch wagt, eigentliche »autos sacramentales« zu schreiben, ist der Valencianer *Juan de Timoneda* (gestorben 1583); sein bekanntestes Sakramentsspiel ist der *auto de la oveja perdida* (1575), das Spiel von dem verlorenen Schaf, das am 7. Juni 1920 anlässlich eines eucharistischen Kongresses in Salamanca erfolgreich wieder aufgeführt wurde. Das Fronleichnamsspiel von Timoneda ist noch recht einfach. Stofflich geht es über die Eucharistie im engeren Sinne nicht hinaus und will eine leichtfaßliche Belehrung darstellen. Diese Einfachheit ist nicht nur daraus zu erklären, daß wir es hier zum erstenmal mit dieser so ganz neuen Dramengattung zu tun haben, sie wird vielmehr auch durch die Person des Dichters selbst bedingt: Timoneda ist der einzige uns bekannte Autos-Dichter, der nicht dem priesterlichen Stande angehörte. Das Ende des 16. und der Anfang

20 des 17. Jahrhunderts kennt vor allem *Lope de Vega* (1562—1635),

Tirso de Molina (1583?—1648) und *José de Valdivielso* (1560?—1631) als Dichter von Sakramentsspielen. Lope, Valdivielso und Tirso aber sind vor allem Lyriker. Daher sind auch ihre »autos sacramentales« durchsetzt mit lyrischen Stellen, die den Reiz alles direkten, persönlich empfundenen und spontan ausgedrückten an sich haben. Es fehlt ihren Spielen nicht an einer bewußt gegenreformatorischen Tendenz, die sich weniger in dogmatischen Auseinandersetzungen — die bei Calderón vor allem hervortreten — als in einer ausgesprochenen Ablehnung und Verurteilung aller Häresie äußert.

Im Jahre 1635 stirbt *Lope de Vega* der damals von König und Volk am meisten gefeierte Theaterdichter, und in diesem selben Jahre schreibt Calderón seinen ersten »*auto sacramental*«. Er hat bereits einige seiner besten »comedias«¹ vollendet und damit auch einiges Aufsehen erregt. Lope selber hat sich ein paar Jahre vor seinem Tode sehr wohlwollend dem jungen Dichter gegenüber geäußert. Dieses Lob des bis dahin berühmtesten Dramatikers hat vielleicht mit dazu beigetragen, daß sich schon früh ein Herzog von Veragua, der zeitlebens Calderóns treuester Freund und Gönner blieb, und der König selbst des vielversprechenden Künstlers annahmen. Die beiden königlichen Herrscher, denen Calderón als Hofdichter und Kaplan zu Diensten stand, waren Philipp IV. und nach dessen Tode eine Zeitlang dessen Gemahlin, Mariana de Austria; von 1678 bis zu seinem Tod (1681) aber lebte der Dichter unter der Gunst Karls II. Diese Zeit ist für Spanien in politischer und in moralischer Hinsicht eine Zeit des Niederganges. Calderóns Werk aber wurzelt noch in einer früheren Epoche; seine »autos sacramentales«, durchdrungen von der mystischen Fülle einer Theresia von Avila, gewachsen an der asketischen Strenge eines Ignatius von Loyola und gehalten durch die theologische Klarheit eines Cano oder Suárez, haben ihre Ursprünge im spanischen 16. Jahrhundert.

Was eigentlich sind nun diese Calderónschen Sakramentsspiele?

Alle technischen Hilfsmittel standen dem Hofdichter des theaterfreundlichen Philipp IV. zu Gebote. Bühne, Kostüme und alle Spielmittel, die hauptsächlich italienische Regisseure am Madrider Hof des 17. Jahrhunderts geschaffen hatten, kann man sich nicht großartig und phantastisch genug vorstellen. Auch die Bühnenmusik war weit entwickelt; eigentliche Orchester standen neben den verschiedensten Chören dem Dichter als Bereicherung seiner Darstellungen zur Verfügung. Dies alles ist für uns heute Vergangenheit. Ein kühner Versuch, diese Vergangenheit zu neuem Leben zu erwecken, wurde 1924 in Einsiedlen gemacht. Und er hat sich bewährt.

Was für ein ungeheures Interesse man den Sakramentsspielen Calderóns in höchsten weltlichen und kirchlichen Kreisen entgegenbrachte,

¹ Das spanische »comedia« bedeutet nicht die moderne Komödie, sondern »Drama« im allgemeinen.

beweisen ja die reichen Mittel, die man zu ihrer Darstellung gewährte. Kirche und Staat waren im damaligen Spanien eins. Der König heißt »el rey católico«. Und vor dem katholischen König gehen die religiösen Festspiele in Szene. Der gleiche Prunk, der den königlichen Hof umgibt, wird an alle kirchlichen Feste verschwendet. Kein Fest aber war großartiger als Fronleichnam. Im Rahmen dieser Feierlichkeiten wird das »auto sacramental« zum kultischen Spiel, das den Festtagsgedanken in pathetischen Versen und prunkvollen Schaustellungen sichtbar macht. Calderóns Sakramentsspiele sind also keine Kunstwerke um ihrer selbst willen. An Stelle des »l'art pour l'art« tritt »un art pour quelque chose« und in diesem Falle unzweideutig »l'art pour la religion«, wie Jacques Maritain sich in seinem Briefwechsel an Jean Cocteau ausdrückt.

Bei den »autos sacramentales« handelt es sich um eine Kunstform, die man nach rein ästhetischen Maßstäben weder würdigen noch schätzen kann. Darum haben so viele Kritiker sie als Unding ablehnen müssen, obschon nach Voßlers Urteil ein geschichtlich gebildeter und menschlich vertiefter Sinn solche Werke nicht als stillos empfinden kann. Die christlich-katholische Weltanschauung einerseits, und zwar entscheidend, und der Kunstgeschmack jener Zeit anderseits müssen, als gestaltende Prinzipien der spanischen Sakramentsspiele angenommen werden. Diesen beiden Prinzipien entsprechen die beiden Hauptziele und -zwecke der »autos sacramentales«: Belehrung und Erbauung. Belehrt wird auf dramatisch-didaktischem, erbaut auf thematisch-ästhetischem Wege.

Bei der Stoffwahl haben die katholisch-weltanschauliche und künstlerisch-barocke Einstellung Calderóns mitgewirkt. Er nimmt seine Stoffe aus Mythologie und Bibel, Welt und Zeitgeschichte. Aus der Vergangenheit nimmt er Episoden der Geschichte des habsburgischen Kaiserhauses und der Heiligenlegende; aus der Gegenwart entnimmt er Ereignisse des damaligen spanischen Hofes (im Auto »la segunda Esposa« macht er die Hochzeit von Philipp IV. mit Marianne von Österreich im Jahre 1648 zum Symbol seiner Handlung) und der katholisch-kirchlichen Politik (zum Beispiel im auto »El año santo de Roma«, welches das unter Innozenz X. 1650 in Rom gefeierte Jubiläum symbolisch deutet).

Aber all diese dargestellten Stoffe sind Calderón nicht Selbstzweck, sie sind ihm nur sichtbare Stoffe, um ein Unsichtbares, das Geheimnis der Eucharistie, schaubar zu machen. Calderóns Sakramentsspiele sind also keine eigentlich biblische oder weltgeschichtliche Dramen, es sind *sinnbildliche Spiele*, die ein Höheres und Tieferes bedeuten, als die Stoffe anzudeuten scheinen.

Die Verwendung mythologischer und biblischer Stoffe finden wir auch bei den Vorgängern Calderóns, bei Lope de Vega, bei Valdivielso.

22 Jene Sakramentsspiele aber, die die ganze Schöpfung und in ihr vor

allem den Menschen — den Menschen als kleine Welt — in ihren Dienst zwingen, sind es, welche man als Calderóns Originalschöpfungen im reinsten Sinne des Wortes bezeichnen kann.

Von zwei Spielen dieser Art möchte ich noch sprechen. Die Analyse eines dieser großartigen Spiele vermag allerdings nur eine höchst äußerliche Idee seiner eigentlichen Bedeutung zu geben. Deutsche Übersetzungen von Calderóns »autos« ermöglichen es auch dem Nicht-Spanier, einige der schönsten Schöpfungen dieser Art kennenzulernen¹. Eichendorffs Übersetzungen sind in ihrer Art etwas ganz Wunderbares. Sie wirken so stark, weil sie mehr als Übersetzungen, nämlich wirkliche Neudichtungen sind. Sie geben Calderón so, wie der deutsche Geist der Romantik sich an ihnen berauscht, sie verstanden und geliebt hat. Wer aber als innerlich Beteiligter eine Aufführung des großen Welttheaters von Calderón gesehen hat, der spürte sicher etwas von jener umfassenden Kraft, die vielleicht uns Heutigen mehr und Wesentlicheres zu geben vermag, als jenem kleinen Kreise Bevorzugter zur Zeit der Romantik.

Mächtig hebt es an — das große Welttheater —, erschütternd klingt es aus. Gott, der Meister des ganzen Universums, ruft die Welt dazu auf, daß sie das Spiel des menschlichen Lebens auf ihrer Bühne zur Aufführung bringe. Und das Spiel wird gespielt, von allen, vom König und vom Weisen, von der Schönheit, vom Bauer, vom Reichen und vom Bettler. Ein Ende macht dem Spiel der Tod, der jeden der Spieler auffordert, von der Bühne abzutreten, da seine Rolle ausgespielt sei. Und wieder tritt der Meister auf, um als Richter sein Urteil zu sprechen über die Spieler auf Erden.

In seiner Art ebenso eindrucklich ist der andere auch von Eichendorff übersetzte Calderónsche »auto sacramental«: »El pleito matrimonial« (Der Ehezwist). Seele und Körper — von Gott zur Ehe bestimmt — erwachen vereint aus dem Nichts, und beim Betreten des Seins stößt die Seele als erstes auf die Sünde, der Körper aber fällt dem Tod in die Arme. Die Seele erschrickt über diese Begegnung und fragt die Sünde:

»Ist das Sterben, ist's Entstehen?«

Diese antwortet: »Was ist Sterben sonst als Werden?«

Der Körper aber richtet an den Tod die Frage:

»Eh' geboren, schon vergehen,
Ist das Sterben, ist's Entstehen?«

¹ Zwölf davon sind von Eichendorff; diese zwölf autos sind: Das große Welttheater, Gift und Gegengift, König Ferdinand der Heilige, Das Schiff des Kaufmanns, Balthasars Nachtmahl, Der göttliche Orpheus, Der Maler seiner Schande, Die eherne Schlange, Amor und Psyche, Der Waldesdemut Krone, Der Sünde Zauberei, Der Ehezwist. — Von Lorinser sind sämtliche im Drucke erschienenen autos von Calderón übersetzt und mit Anmerkungen versehen worden. Diese Übersetzungen sind aber wegen ihrer Nüchternheit weder für die Lektüre noch für Aufführungszwecke sehr empfehlenswert. Daneben gibt es noch einzelne neuere Bühnenbearbeitungen; so z. B.: Das Abendmahl des Balthasar und Vergiftet und geheilt von Bern. Mich. Steinmetz.

Und der Tod: »Was ist Sterben sonst als Sein?«

Und doch ist aus dieser ersten Vereinigung von Körper und Seele ein Kind geboren worden, das die Seele daran hindert, wieder in ihre himmlische Heimat zurückzukehren, dem Körper aber verbietet, seiner früheren bewußtlosen Dumpfheit von neuem anheimzufallen; denn täten sie das, ihr eben geborenes Kind, das Leben, es würde daran sterben müssen. Die den beiden Gatten auferlegte Ehe wird immer unerträglicher, nach mehreren Scheidungsversuchen, von denen die Seele aber immer wieder aus Liebe zu ihrem Kind, dem Leben, absteht, kommt es schließlich doch zum endgültigen Bruch, zum Tod. Weil es aber um das Leben geht, ist dieser Bund für beide erschütternd und furchtbar. Der Körper kämpft mit dem Tod, die Seele mit der Sünde. Entsetzt ruft ihr die Seele zu:

»Wie? Beim Eintritt und beim Ausgang,
Immer mußt du mir begegnen?«

Aus diesem zwiefachen Kampf werden Seele und Körper, nachdem sie beide ihre Fehler bekannt haben, vom endgültigen Verderben durch die Worte eines gekreuzigten Jesuskindes gerettet:

»Ich bin's, ich, bei dem du, Seele,
Statt des Menschen-Seins das ew'ge
Wieder findest, die Kluft ermessend
Zwischen beiden...«

Die Grundidee ist in diesem »auto« die Ehe. Sie ist Symbol für das menschliche Sein, wobei die Seele die Frau, der Körper als deren Mann dargestellt wird. Der christlichen Anschauung gemäß wird alles Irdische, alles Geschaffene in Beziehung gesetzt zum Himmlischen, zum Erschaffenden. Erst von da aus bekommt es seinen eigentlichen Wert. Darum ist der Gedanke, in allem Irdischen stets ein Symbol für das Überirdische zu sehen, ein durchaus christlicher.

Aber auch die allegorischen Personen haben im christlichen Drama ihre volle Berechtigung. Sie sind nicht bloß Personifikationen abstrakter Begriffe, sondern sie stehen im engsten Zusammenhang mit der Lehre von den guten und bösen Geistern. Sie sind selbst solche Geister, die eine gute oder schlechte Idee ganz besonders verkörpern, aber trotzdem als durchaus individuelle Geschöpfe anzusehen sind¹. In ihnen vereinigt sich Sinnliches und Unsinnliches, wodurch sie die Verbindung von Diesseits und Jenseits symbolisieren².

Die beiden äußerlich so verschiedenen Werke »Pleito matrimonial« und »Gran Teatro del Mundo« sind sich vor allem in ihrer engen Bezie-

¹ Vgl. Hermann Weißer, Calderón und das Wesen des katholischen Dramas. Herder 1926.

² Die Personen des besprochenen autos sind: der Körper, die Seele, die Sünde, der Verstand, das Gedächtnis, der Wille, die fünf Sinne, der Traum, das Leben, der Tod und ein Kind (Symbol für das heilige Sakrament); also außer dem Kind, das selbst wieder symbolisch gebraucht wird, sind es alles allegorische Personen.

hung zu frühmittelalterlichen Spielen verwandt. Totentanz und Streit zwischen Seele und Körper sind sozusagen die ältesten und ursprünglichsten Motive der christlichen Kunst.

Ihre Verschiedenheit aber besteht in der Verwendung der Motive: Der Totentanz wird in die umfassende und dem Calderónschen Geist entsprungene Idee des Welttheaters eingewoben, der Streit zwischen Seele und Körper aber bildet die Grundidee des Ehezwists. Zwischen der Abfassung des »Pleito matrimonial« und des »Gran teatro del Mundo« liegen vielleicht kaum fünf Jahre, und doch ist der Ehezwist noch nah am Mittelalter, das Welttheater aber steht ganz im Barock. Beide aber führen, jedes in seiner Art, die zwei ältesten Traditionen der christlich-geistlichen Spiele fort.

Jutta Wille, Zürich.