

Vorbemerkung

Die Einsiedler Aufführungstradition von Don Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* nutzte ab 1924 die Übersetzung *Das Grosse Welttheater* von Joseph von Eichendorff. In den Jahren 2000, 2007 und 2013 entfernten sich die Inszenierungen auf dem Einsiedler Klosterplatz zusehends vom calderonschen Originaltext. Den entscheidenden Wandel vollzog die Schlüsselinszenierung von 2007.

Die Monografie fragt deshalb nach den theoretischen und praktischen Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit die Einsiedler Welttheater-Tradition überhaupt noch weitergeführt werden kann. Sie resümiert die Tradition seit Anbeginn und erläutert die Beweggründe für Thomas Hürlimanns Neufassung 2000. Im Zentrum der Studie steht jedoch die Inszenierung von 2007. Der Autor eruiert, weshalb das Duo Hürlimann-Hesse damals erneut den Auftrag für ein Welttheater-Projekt erhielt. Er analysiert dramaturgisch Hürlimanns zweiten Welttheater-Dramentext *Das Einsiedler Welttheater 2007*, verfolgt den Produktionsablauf vom Casting über den Probenprozess bis hin zur Premiere seitens der Regie, des musikalischen Leiters und der Hauptdarstellenden, um anschliessend die Inszenierung mit Hürlimanns Textfassung zu vergleichen. Eine Betrachtung der Wirkungsgeschichte der Welttheater-Saison 2007 schliesst die dokumentierende Untersuchung ab. Divergierende Interessen im Macht- und Wirkungsgefüge der Schlüsselakteure Welttheatergesellschaft Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, künstlerische Leitung, Medien und Publikum sowie rechtskatholische Kreise sorgten dafür, dass Volker Hesses Inszenierung von 2007 über die nationale Ebene hinaus hitzige Debatten erregte.

Urs Wisel Ochsner

Die Einsiedler Tradition – Forschung und Methode

Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* und *Das Einsiedler Welttheater 2007* in der Forschung

Im 17. Jahrhundert verkauften Autoren neue Theaterstücke direkt an Theaterdirektoren, die ebenfalls *autores* hießen. Bei religiösen Theateraufführungen teilte das Publikum das Wertesystem und die Weltsicht, die vermittelt wurden. Am Schluss wurde die Absicht eines Textes mittels Applaus oder Vergebung rhetorisch rekapituliert, sodass die Intention dem Publikum positiv in Erinnerung blieb.

Die am Fronleichnamfest aufgeführten *autos sacramentales*, deren geregelter Ablauf nicht unterbrochen werden durfte, beziehen sich «auf eine kurze dramatische Dichtung ohne Akteinteilung» und leiten sich vom lateinischen «actus» ab.¹ Welche Stücke als *autos sacramentales* zu bezeichnen sind – nur jene mit dem Sakrament der Eucharistie als Thema oder alle zu Fronleichnam aufgeführten –, bemisst sich an der Definition beziehungsweise der historischen Entwicklung. Margaret Rich Greer schreibt, dass für Theatertruppenleiter die Vertragsunterschrift zur Durchführung von *autos sacramentales* vorübergehend eine gewisse finanzielle Absicherung bot. Oftmals bauten sie sie zu einer Theatertour aus, um daraus Kapital zu schlagen.² Die Schauspieler entwickelten gegenüber der Kirche kaum eine kritische Haltung, weil sie im kirchlichen Ritual des Fronleichnamfests involviert waren. Ferner nahmen Anfeindungen gegen profane Stücke zu, während sakrale Stücke generell nicht beanstandet wurden. Trotzdem wurde es 1588 verboten, Kardinäle und Bischöfe in Theaterfiguren zu verwandeln.

Als omnipräsentes Thema bei Calderóns *autos sacramentales* zeigt sich die zwischen Gut und Böse oszillierende Menschheit, die durch Jesu Tod am Kreuz erlöst wird. «Unterschiede gibt es nur in der Art des Weges zur Erlösung oder Verdammnis, der unter der dialektischen Spannung von Himmel und Erde, von göttlichen und menschlichen Kräften steht und seinen Kristallisationspunkt im Lob der Eucharistie findet.»³

1 Strosetzki, Calderón, S. 11.

2 Vgl. Greer, «La vida es sueño – ¿o risa?», S. 313; S. 322, Anm. 3: «Above and beyond the payment for the primary performance, and the possibility of winning all or part of the *joya*, or prize for the best performed *auto*, these included payments for multiple performances in Madrid, exclusive performance rights in Madrid from Easter to Corpus, and assurance of «*numerosos contratos en pueblo próximos*» [...]. Individual actors apparently found their compensation less attractive, as surviving documents regarding performances of *autos* are full of references to actors being fined or jailed for trying to leave town when they had been ordered to stay for the Corpus performances.»

3 Strosetzki, Calderón, S. 3–6, 11–14, 138–141, 143–146. Strosetzki gibt einen guten Überblick über Calderóns Persönlichkeit sowie seine zentralen Werke. Diese werden sowohl in den historischen Kontext als auch in die wissenschaftliche Forschung eingebettet. Das *auto sacramental* lehnt sich an die Tradition des Jesuitentheaters an. Selten wurde dasselbe Stück länger als an fünf bis sechs Tagen aufgeführt. S. 141: «Als Schüler einer Jesuitenschule konnte Calderón [...] Erfahrungen sammeln,

In *El gran teatro del mundo* – eine «Allegorie des Theaters»⁴ mit 1635 als möglichem Entstehungszeitpunkt – teilt Gott als Theaterdirektor die Rollen zu, wobei jegliche Proben ausgespart und einzig unter Hilfe des *Gesetzes der Gnade* improvisiert werden soll. Vor der zweiteiligen Bühne wohnt der Theaterdirektor gemeinsam mit dem Publikum dem Verlauf der Handlung bei. Der *Schöpfer* fordert die Schauspieler auf, gut zu spielen, das bedeutet, dass sie sich als Menschen mit einer moralischen Einstellung verhalten müssen. Das Leben soll nicht Selbstzweck sein, vielmehr ist es eine Prüfung.

Die Dramaturgie von *El gran teatro del mundo* setzt sich aus «dem Theaterspiel der Figuren, der ewigen Zeit davor und der ewigen Zeit danach»⁵ dreiteilig zusammen: Einerseits gesteht der Theaterdirektor im Mittelteil den Figuren Willensfreiheit zu, andererseits schaltet er sich im Anfangsteil vor deren Geburt und im Schlussteil nach deren Ableben ins Spielgeschehen ein.

Was das Figurenarsenal betrifft, so verkörpern *Weisheit*, *König* und *Bauer* die Stände des Mittelalters. Der *Reiche* und der *Bettler* leiten sich vom biblischen Lazarus-Gleichnis⁶ ab, wobei nur der *Bettler* auf die Verse seitens des *Gesetzes der Gnade* angebracht reagiert. Dabei prägen Selbstdarstellungen in Form von Monologen sowie Dialoge der Gegensatzpaare (*Reicher* und *Bettler*, *Schönheit* und *Weisheit*) das Zusammenspiel der Figuren. Barocker Prunkstil und einfacher Stil vermischen sich, wobei die Stilhöhe der Erzeugung dramatischer Effekte dient. Inwiefern existiert als Übereinstimmung mit der *comedia* eine «binäre Anordnung des Personeninventars»? Zwar erscheine wie in der *comedia* der *Bauer* als *gracioso* und die *Schönheit* entspreche der Dame, die vom *Reichen* und vom *König* umworben werde sowie einen Kontrapunkt zur *Weisheit* bilde.⁷ Doch fügten sich weder *Welt*, *Gesetz der Gnade*, *Autor*, *Kind* noch *Stimme* ins Grundkonstrukt der *comedia* ein, womit Parallelen tendenziell limitiert seien. Des Weiteren existieren neben Zweier- auch Dreierstrukturen: Der *Autor* stehe für Schöpfergott, Theaterdirektor und Schriftsteller. Derweil akzentuiere sich die Macht beim *König* als politisch, bei der *Schönheit* als ästhetisch und bei der *Weisheit* als intellektuell. Schliesslich kristallisierten sich nach aquinischer Tradition im Vorspiel die drei Ären der Menschheit heraus: Erstens herrscht das Naturgesetz, indem Paradies, Sintflut und Naturgewalten assoziiert werden; zweitens lehnt sich ein geschriebenes Gesetz an die zehn Gebote des Alten Testaments an; schliesslich beruft

die er später in Bezug auf seine autos sacramentales als *Verkleidung von Predigten* charakterisierte.» (Hervorhebung im Original) Siehe auch Poppenberg, Das «auto sacramental».

4 Strosetzki, Calderón, S. 147.

5 Ebd., S. 148.

6 Lukas 16,19–31. Vgl. Hürlimann, Kurze Story meiner Auferweckung. Thomas Hürlimann berichtet über seine Nahtoderfahrung als Sterbenskranker; er bezeichnet sie im Rückblick als sein «Lazarus-Erlebnis». In einem Interview 2016 mit Jan-Heiner Tück erklärt Hürlimann sein Lazarus-Erlebnis folgendermassen: «In der Radioonkologie zum Beispiel kommt man sich wie in der Unterwelt vor und beim Erwachen auf einer Intensivstation wie der ins Licht torkelnde Lazarus. Mir halfen die Bilder aus der antiken Mythologie und aus der Bibel, um das Grosse dieser Erlebnisse zu erfassen. So wurde mir im Spital bewusst, dass mit Lazarus die Passion beginnt.» Tück, Die Anwesenheit des Abwesenden, in: NZZ, 10. 5. 2016.

7 Vgl. Güntert, El gracioso de Calderón.

sich drittens die Gnade auf das Neue Testament mit Jesus als Erlöser der Menschheit und artikuliert dadurch das *Gesetz der Gnade*, welches beim Jüngsten Gericht vor Gott gelten soll.⁸

Von *El gran teatro del mundo* existieren mehrere Übersetzungen ins Deutsche: von Joseph von Eichendorff (1846), von Franz Lorinser (1856), von Hans Urs von Balthasar (1959), von Hans Gerd Kübel und Wolfgang Franke (1981) und von Gerhard Poppenberg (1988).⁹ Strosetzki deutet Eichendorffs *Das Grosse Welttheater* als «relativ freie Übersetzung» und verortet sie als Protest Eichendorffs wider den Verfall der ethisch-spirituellen Sitten, weshalb eine Neulancierung religiöser Literatur angestrebt wird. Demgegenüber knüpft Lorinsers Übersetzung – Privatgelehrter und Kleriker aus Breslau – am spanischen Original an, wobei sie den «Ausdruck eines goldenen Zeitalters der Religionsgeschichte» darstellt. Die Übersetzung des Theologen von Balthasar wiederum fokussiert auf die theologische Ebene, wobei das punkto christlicher Dogmatik aktualisierte Drama zuweilen an ein Lesedrama erinnert.¹⁰ Zu Kübels Übersetzung hält Fiona Gruber fest: «Der deutsche Schauspieler Hans Gerd Kübel (1934–1994) schuf [zusammen] mit Wolfgang Franke anhand des spanischen Originals eine eigene[,] nicht auf Eichendorffs oder Lorinsers Übersetzungen basierende Textgrundlage. Mit der eigenen Textfassung wollte Kübel zwar die Nähe zu Calderóns *Großem Welttheater* wahren, trotzdem aber eine Aktualisierung des Stoffes vornehmen [...]»¹¹

Im Buch *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde* resümiert Didier Souiller *Das grosse Welttheater* folgendermassen: «*Le Grand Théâtre du monde* [...] définit toute existence humaine comme représentation donnée sur le théâtre de ce monde avec pour Auteur et seul spectateur Dieu, qui sanctionne, à la fin du spectacle, le jeu de chaque acteur en fonction de sa loi, la répartition des rôles ayant été réalisée par sa justice.» Souiller merkt an, das Theaterstück, dessen Uraufführung er im Jahre 1634 vermutet, folge einer einwandfreien Logik, welche die katholische Interpretation der Gnade illustriere. Er interessiert sich dafür, dasselbe Motiv in anderen Werken Calderóns in ähnlicher Form nachzuweisen, und verallgemeinert, Calderóns Werke gründeten schwerpunktmässig auf der Tatsache, dass keine Aktion den Blicken der anderen entkomme. Diese erwarteten wiederum, dass die Beobachteten ein vorgegebenes Bild bestätigten. Souillers Fazit lautet: «[...] celle du rôle que l'on joue – tout

8 Vgl. Strosetzki, Calderón, S. 147–152. Beim *Reichen* wird einzig die Habgier und fehlende Mildtätigkeit kritisiert, doch sein Reichtum und Müssiggang nicht. Obgleich der *Bettler* im Diesseits leidet, versucht er nicht den Stand zu wechseln, womit er die Rollenerwartung des *Schöpfers* erfüllt.

9 Calderón de la Barca, Geistliche Schauspiele, übersetzt von Joseph Freiherr von Eichendorff, Tübingen 1846; ders., Das grosse Theater der Welt, in: Franz Lorinser (Hg.): Geistliche Festspiele. In deutscher Übersetzung mit erklärendem Commentar und einer Einleitung über die Bedeutung und den Werth dieser Dichtungen, Regensburg 1956; ders., Das grosse Welttheater, übertragen und für die Bühne eingerichtet von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln 1959; ders., Das grosse Welttheater, aus dem Spanischen von Hans Gerd Kübel und Wolfgang Franke, Zürich 1981; ders., *El gran teatro del mundo / Das grosse Welttheater*, übersetzt und hg. von Gerhard Poppenberg, Stuttgart 2000. Poppenbergs Übersetzung (kurz: DgW) wird in dieser Monografie als Grundlage verwendet.

10 Strosetzki, Calderón, S. 152 f., 164.

11 F. Gruber, Regiekonzepte, S. 55.

cela contribue à faire du *theatrum mundi*, en premier lieu, une arme de la satire sociale pour aboutir à la transformation en mascarade de la vie en société.»¹² Zusammenfassend erscheint Souillers wissenschaftliches Buch trotz seines Titels nicht unmittelbar auf *El gran teatro del mundo* selbst fokussiert, dekliniert es doch den *theatrum mundi*-Topos gerafft anhand ausgewählter Titel von Calderóns Gesamtœuvre durch.

In ihrer Dissertation interessiert sich Ingeborg Theresia Schuler aus didaktischer Perspektive für: Am Beispiel einer Schulaufführung von *Theaterstück der Welt* im Jahre 1997, die sich als Neukonzeption von *El gran teatro del mundo* versteht, legt Schuler frei, welchen Beitrag das Theaterspielen für die ganzheitliche Persönlichkeitsentfaltung von Grundschulern und -schülerinnen leisten kann. Rekurrierend auf ein sogenanntes Welt- und Menschenbildungsmotiv des Klassikers, wird dieses anhand theaterpädagogischer Kriterien auf die aktuelle Lebenssituation der Grundschüler übertragen. Der Fokus ihrer Dissertation geht von einer zielgerichteten Beschäftigung mit dem Theatertext aus und wendet sich dem Umgang der Schüler und Schülerinnen bei der Bühnenrealisierung zu, woraus konkrete Wirkungen auf die Psychologie der Grundschüler und -schülerinnen resultieren.¹³

Im Rahmen der Calderónforschung setzen sich Forschende einzig mit Calderón und dessen Œuvre spezifisch, akribisch und detailliert auseinander. In diesem Umfeld sind die zehn unter dem Titel *Hacia Calderón* beim Steiner-Verlag in Stuttgart und Wiesbaden edierten *Coloquios Anglogermanos* zu erwähnen.¹⁴ Diese finden sich sowohl in der Fachschriftenreihe *Archivum Calderonianum* als auch in der iberoamerikanischen Reihe *Calderoniana*, wobei zuweilen Überschneidungen auftreten.

Zum Text und zur Inszenierung des *Einsiedler Welttheaters 2007* gibt es nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen. In einem Sammelband erscheint 2002 unter dem Titel *Das Einsiedler Welttheater* Anne-Christine Gnekows Lizenzatsarbeit, die sich als zweiteilige Chronik präsentiert. Der erste Teil dokumentiert und vergleicht, gestützt auf einen Kriterienkatalog, die 13 Welttheater-Inszenierungen in Einsiedeln von 1924 bis 1992. Die übersichtliche Betrachtung der Entwicklung der Inszenierun-

12 Souiller, Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde, S. 228–230, 383; S. 229: «L'œuvre date d'ailleurs probablement de la première période du dramaturge: de 1633 à 1636 au plus tard, selon les différentes hypothèses.» Souillers Buch gliedert sich in drei Teile: «Une vie dans le Siècle (d'Or)»; «Le personnage calderonien: entre le désir et la nécessité du salut»; «Le grand théâtre du monde: La question ontologique».

13 Vgl. I. Schuler, Zur Bedeutung des Theater-Spielens für die Persönlichkeitsentfaltung von Grundschulkindern, S. 5, 151 f. Bevor die Grundschüler mit dem Originaldramentext und dessen Transkriptionsfassung konfrontiert werden, müssen sie in Kapitel eins sowohl eine literaturhistorische Einordnung des *Grossen Welttheaters* als auch Calderóns Biografie in Verbindung zu zentralen Anliegen der Welttheater-Schöpfung bewältigen. Ingeborg Schuler stellt dazu in Kapitel zwei einen Kriterienkatalog auf, den sie in Kapitel drei zu interpretieren und auszuwerten sucht. Der Kriterienkatalog umfasst: «Körper- und Gesundheitsbewusstsein, Entfaltung von Selbstkompetenz, Förderung von Sachkompetenz, Stärkung des Umweltbewusstseins, Sozialkompetenz, Aggressionssteuerung und Friedensbefähigung sowie Kulturverständnis, ästhetisches Bewusstsein und Toleranzhaltung».

14 Strosetzki, Calderón, S. 168: «*Hans Flasche* ist der deutsche Hispanist, der sich seit 1936 bis in die neunziger Jahre für Fortgang und Förderung der Calderónforschung ganz besonders eingesetzt hat.» (Hervorhebung im Original) In diesem Kontext darf aber Flasches NSDAP-Mitgliedschaft nicht unerwähnt bleiben.

gen hinterfragt den Traditionsbezug kritisch. Der zweite Teil widmet sich Thomas Hürlimanns Neufassung des Dramentextes und dessen Inszenierung durch Volker Hesse im Jahre 2000. Dabei wird der erste Teil inhaltlich im Detail vertieft. Gnekow differenziert hinsichtlich eines möglichen Traditionsbruchs: «Auch wenn sich [die Inszenierung] deutlich vom affirmativen Gestus der vorherigen Welttheater-Inszenierungen in Einsiedeln unterscheidet, lässt sich, wenn auch in einer ganz anderen Weise, ein Bezug zu historischen Vorbildern und insbesondere zur Einsiedler Theatertradition beobachten.» Zusammengefasst scheint für Gnekow von Bedeutung, dass sie die 14 Welttheater-Inszenierungen in Einsiedeln nicht bezüglich Texttreue oder Ästhetik verorten möchte, sondern vielmehr die Frage der sich wandelnden sozialen Funktion der Inszenierung mitsamt der in ihr zutage tretenden Aneignung Calderóns diskutiert.¹⁵

Philipp Lothenbachs Lizenziatsarbeit von 2003 untersucht die Todesthematik in Hürlimanns Werk und akzentuiert besonders die subjektiven Schwierigkeiten, die Hürlimanns schriftstellerische Beschäftigung mit diesem Thema ausdrückt. Dabei durchleuchtet Lothenbach auch die Funktion der Figur des *Todes* im *Einsiedler Welttheater* (2000), worin der *Tod* in verschiedenen Gestalten permanent «als heimliche Hauptfigur» auf der Bühne präsent ist. Auch tritt der *Tod* vor der *Welt* und dem *Autor* auf. Ihm obliegt, die sechs Rollenträger an ihre Endlichkeit zu erinnern und sie während ihres Ablebens in der «Winter»-Viertelstunde ähnlich einem Totentanz aus dem Welttheater zu lotsen.

In der Todesthematik erkennt Lothenbach Anspielungen Hürlimanns auf ein durch Barock und Karneval geprägtes Todesverständnis und verortet den Gegensatz von Geburt und Tod – unter anderem im «Kontrast Tod-(Lebens-)Lust» – als Leitmotiv. «Im *Einsiedler Welttheater* durchbricht der Tod des Kindes von Rey und Hermosura zudem die traditionelle Abfolge des Welttheaterspiels, wie sie *Das grosse Welttheater* von Calderón noch aufrechterhielt. Bei Calderón ist ein Tod (genauso wie eine Geburt) mitten im Erdenspiel undenkbar.» Anstelle einer expliziten Darstellung des Sterbens, wie bei früheren Werken, zeigt sich bei Hürlimann zusehends die Zuwendung zu metaphysischen Fragen, wobei diese in eine eigentliche «Frageorgie» mündeten.

Neben «Sinnleere» sowie «Verweltlichung kirchlicher Inhalte» evoziert *Das Einsiedler Welttheater* mit Fragen nach der «Theodizee und Gottesverlassenheit» auch «die Infragestellung Gottes». So flehen fünf Rollenträger vor der Klosterkirche um eine Erklärung, welche ihnen den Sinn des menschlichen Lebens mit all seiner Marter aufzeigen soll. Lothenbach fügt diesbezüglich an: «Und im *Einsiedler Welttheater* steht die Szene mit dem Tod Jesu am Kreuz [...] strukturell und inhaltlich im Zentrum des Stückes.» *Strukturell*, weil die Szene in der vierten von insgesamt sieben Viertelstunden angesiedelt ist und damit genau in der Mitte des Stückes liegt; *inhaltlich*, weil die

15 Gnekow, *Einsiedler Welttheater*, S. 8, 16–18, 178; S. 8: Der Kriterienkatalog besteht aus: «Stab, Besetzung, Konzeption, Spiel, Musik, Bühne, Kostüme, Text, Öffentlichkeitsarbeit, Finanzen, Fremdbild und Fazit».