

stellung auf das Göttliche im Erdenleben, „nicht durch absichtsvolle Kontrovers- und Tendenznovellen“, wie es altmodisch und immer noch richtig Eichendorff ausgedrückt hat, „sondern einzig durch die stille, schlichte, allmächtige Gewalt der Wahrheit und unbefleckten Schönheit“ (Brunner 64). Und damit im katholischen Publikum die Fähigkeit der Aufnahme wirklicher literarischer Werte und zumal die Fähigkeit ihrer Auslese aus der Masse des Unbedeutenden wachse, sollte in viel weiterem Umfange als bisher die von Oskar Katann in seinen „Aufgaben des positiven Katholizismus auf literarischem Gebiete“ (Innsbruck 1935, S. 25) von neuem betonte Forderung literarischer Ausbildung des Klerus verwirklicht werden. Je mehr die Laien die Möglichkeit katholischer Blickführung auf dem Gebiete der literarischen Erziehung verlieren, desto wichtiger wird für den Geistlichen auch diese Seite seelsorglicher Betreuung. Denn gerade in der wandelreichen Welt dichterischer Gestaltung kann der geistig aufgeschlossene Katholik lernen, daß der feste Boden, auf dem er, wie Miller sagt (164); „mit seiner katholischen Existenz steht“, nicht eine Kultur ist, sondern seine Kirche: die aber „hat schon manche Kulturen mitgelebt, hat sie niedergehen sehen und ist geblieben“.

Jakob Overmans S. J.

Calderons Welttheater in Einsiedeln

„Allzu leicht und bequemer als zulässig fände man sich mit der Sache ab, wenn man in den Einsiedler Spieltagen lediglich eine besonders wirksame Calderon-Aufführung sähe, die überall möglich und daher zufällig in diesem Raume stand. Für wesentlich und beispielgebend halten wir hier das Wiedererwachen einer alten Spielgemeinschaft und die Rückbesinnung der ältesten christlichen Kultstätte des Landes auf die künstlerischen Pflichten, die von je mit dem Dienste der Gottheit verbunden waren.“ So urteilt Josef Nadler, gewiß ein Berufener.

Einsiedelns Theaterkultur reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück. Haben auch die mittelalterlichen Mysterienspiele, die von der dramatischen Darstellung des Festevangeliums an hohen Feiertagen

ausgegangen waren, zur Zeit der Glaubensspaltung ihr Ende gefunden, so hat sich hier auch die neue Blüte der geistlichen Spiele, das Barockdrama des 17. und 18. Jahrhunderts, aus der Liturgie entwickelt, nämlich aus den prunkvollen Aufzügen der Barockprozessionen. Meist waren es einfachere oder figurenreichere Pantomimen, die im Zusammenhang mit den kirchlichen Aufzügen am Skapulierfest, am Himmelfahrtstage, am Rosenkranzfest, am Fest der Engelweihe dargestellt wurden. Das Spiel lag in den Händen kirchlicher Bruderschaften und fand meist im Freien statt, manchmal in eigens gebauten Theatern. Außer in Wien und München ist nirgends vor solchen Zuschauermassen gespielt worden wie zu Einsiedeln: nicht selten sahen 10 000—20 000 Menschen zu.

Auch heute noch haftet den dortigen Festspielen eine eigene Ursprünglichkeit an: sie sind gewissermaßen nur die theatralische Ergänzung zu den regelmäßigen religiösen Festen des Kirchenjahres, die ja alle mit großem Glanz und feierlichen Aufzügen begangen werden. Darum würde man es auch gar nicht als Profanierung oder Stilbruch empfinden, wenn in der letzten Szene des Welttheaters anstatt des „Meisters“ mit den eucharistischen Symbolen etwa der Abt in Pontifikalgewändern mit dem Allerheiligsten aus der Kirche heraus-treten würde.

Calderons Spiel ist ja die Frucht einer kultischen, wahrhaft „gottesdienstlichen“ Grundhaltung: wie jedes geistliche Spiel eine echte „Katharsis“ bewirken will, den Zuschauer im christlichen und darum wörtlichen Sinn zwingen will, „in sich“ zu gehen, so führt Calderons „Welttheater“ den Zuschauer in das Gesamtproblem christlichen Daseins überhaupt, des „Menschen auf Erden“; trägt doch jeder von uns etwas in sich von diesem „König“, diesem „Reichen“, diesem „Bettler“, diesem „Landmann“, dieser „Schönheit“; alles ist so ins allgemein Menschliche gehoben, daß die „Rolle“ in einem gewissen Sinne nicht mehr bloß Rolle ist, sondern das eigene, vielleicht verborgene und nicht eingestandene Menschsein spielt. Und über allen thront „der Meister, unser Vater“, begleitet von den Symbolen der Dreifaltigkeit. Der Lohn für die Spieler, die ihre

Rolle gut gemacht, ist die Einladung zum „großen Gastmahl“, — eine wunderbare Verbindung des eucharistischen und des endzeitlichen Gedankens.

Wenn Hofmannsthal in seiner Bearbeitung, wie sie 1922 in Salzburg aufgeführt wurde, nicht nur die eucharistische Eigenart des Sevillaner Fronleichnamsspiels, sondern auch die problemlos-gläubige Grundeinstellung überhaupt vernachlässigt oder aufhebt, so muß man schon mehr von einer Ver- und Zerarbeitung reden. Gewiß sind seiner Fassung manche Vorzüge zuzubilligen: größere sprachliche Glätte — allerdings um den Kaufpreis mancher Trivialität, namentlich in den Partien des „Vörlitzes“, — oder die feine Einführung des Wirkens der Zeit, die alle Spieler plötzlich altern läßt. (Hofmannsthal hatte eine Vorliebe für das Zeitproblem; man denke an die Reflexionen der alternenden Feldmarschallin am Ende des 1. Rosenkavalier-Aktes!) Aber was hier und an vielen Stellen als psychologische Tiefe gemeint war, wirkt sich beim Spiel als psychologisierende Zerfaserung aus. Das Stück wird mit Reflexionen beladen, die seiner einzigartigen Größe und Eindrucksstärke nur schaden. Wenn er vollends die Rolle des Bettlers benützt, um das ganze soziale Problem seiner Zeit aufzuwerfen, ohne es irgendwie der Lösung näher zu bringen, wenn er bei der Gerichtsszene jeden ernststen ewigen Urteilsspruch ängstlich vermeidet, so steht zuletzt vor uns zwar ein interessantes Zeitbild, aber vom Geiste Calderons ist auch kaum mehr ein Hauch zu spüren.

Ganz anders die Eichendorff-Fassung, die man in Einsiedeln zu Grunde legt. Hier ist alles Wesentliche von Calderon, Gedanken- und Bildgut, gewahrt; die kurzzeitige gereimte Sprache mutet zwar beim Lesen zunächst etwas primitiv an, erweist sich aber um so geeigneter für den Vortrag im freien Raum. Der Raum! Eigentlich war in Salzburg das Innere der herrlichen barocken Kollegienkirche eine selten glückliche Voraussetzung für den Erfolg, aber durch die „Humanisierung“ des Spieles selbst konnte sich dieser so günstige religiöse Rahmen nicht genügend auswirken. Die Naturbühne in Bad Godesberg 1926 gab mit ihren gewaltsam in die Landschaft hineingestellten gotischen Kulissen eben nur

„Kulisse“. Dem Ideal viel näher kamen die Aufführungen am Portal der Wiltenener Stiftskirche (Innsbruck) vor einigen Jahren. Hier aber, in Einsiedeln, ist schon der Raum Symbol: durch das verstreute Dorf mit seinen winkligen Gassen geht es gegen Osten bergan zum Heiligtum — ein Weg durch die Welt zu Gott. Dazu die prachtvolle Barockfassade Kaspar Moosbruggers als Hintergrund, großartig und schlicht zugleich, eine unvergleichliche Spielbühne vor dem Kirchentor, siebzig Meter breit und fünfzig Meter tief, eingerahmt durch die zwei Viertelskreise der Arkaden, die den sanft ansteigenden Platz umgreifen, besonders günstige Hörbarkeit, und über allem der nächtliche Himmel (das Spiel beginnt erst um neun Uhr abends)! Das Heiligtum im Hintergrund ist aber nicht bloß eine „Kulisse“ besonderer Art, sondern wirklich Anfang und Ende des Spieles. Aus der Kirche heraus kommen der Meister und seine Engelscharen zu Beginn, da die Welt zum Spiel aufgerufen wird; von dorthier kommen sie ein zweites Mal zum eucharistischen Hochgesang und zum Gericht, und dorthin ziehen alle durch das Tor der Ewigkeit wieder ein. Auch geistig ist die Klosterkirche Ausgangspunkt des Spieles: es wäre nicht denkbar ohne den geistigen Hintergrund einer tausendjährigen Klostergeschichte. Von dorthier hat das Volk die Anregung aufgenommen und sie in die Tat umgesetzt.

Das Volk: denn das Spiel wird nicht von einer Gruppe Berufsspieler getragen, knüpft sich an keinen wie immer gearteten Starnamen, sondern wächst in schlichter Namenlosigkeit aus der Volksgemeinschaft des Dorfes, der Waldstadt heraus. Genannt wird nur — mit Recht — der Spielleiter: Dr. Oskar Eberle-Luzern, und als Spieler: das Volk von Einsiedeln. Wirklich das Volk; denn bei jeder Aufführung sind an die siebenhundert Menschen beteiligt. Eine solche Volksbewegung kann nicht, auch wenn man wollte, aus rein geschäftlichen Beweggründen erklärt werden. Gewiß spielt die Sorge ums tägliche Brot auch in Einsiedeln, dem Wallfahrts- und Fremdenort, ihre Rolle, aber sie allein würde nicht die vielen Hundert zu einer Einheit zusammenschweißen, wie es die Spielgemeinschaft tatsächlich tut. Wir haben hier noch einen der immer sel-

tener werdenden Fälle jener religiösen Spiele, die in starker, ursprünglicher Weise an ihren Boden gebunden sind und auf ihm zu vollendeter Eigenart emporwachsen, ohne von den weltlichen Kräften, von dem Trieb nach Industrialisierung unserer Zeit verschlungen zu werden. Und nur darum ist es möglich, daß jeder Zuschauer sich das Urteil von Prof. Dr. Faesi zu eigen machen kann: „Wenn das Spiel der Einsiedler Laien

selbst dasjenige 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 aufrängen, als er auf den professionellen Theaterbetrieb anzuwenden gewohnt ist.“

Georg Straßenberger S. J.

Besprechungen

Religiös-ethische Bildung

Herrlichkeit Gottes. Grundgedanken katholischer Frömmigkeit. Von Peter Herzog S. J. (270 S.) Paderborn 1937, Ferd. Schöningh. In Leinen M 4.20

Die Frömmigkeit unserer Zeit orientiert sich an der Wirklichkeit. Die Schrift zeigt den dreipersönlichen Gott als letzte Wirklichkeit, die im geschöpflichen Bereich in Jesus Christus ihre vollkommene Erscheinung findet. In Jesus Christus erfüllt sich die persönliche Beziehung zwischen Gott und Mensch. Auf Grund des Ausgleichs der Spannung zwischen Gemeinschaft und Einzelpersönlichkeit in der Wirklichkeit des einen Christus ergibt sich, daß persönliche Frömmigkeit in ihrer letzten Meinung den Christen in die Frömmigkeit Christi hineingestaltet. Aber die Gemeinschaftsfrömmigkeit des ganzen Christus ist im eminenten Sinn persönliche Frömmigkeit, weil sie vom dreipersönlichen Gott her bestimmt ist. Der Sinn christlicher Frömmigkeit ist in dem Buche nicht als Problem behandelt, sondern wird in sachlicher Feststellung entwickelt.

P. Herzog S. J.

Der Religionsunterricht. Von Michael Pfliegler. I: Die Teleologie der religiösen Bildung. 80 (298 S.) — II: Die Psychologie der religiösen Bildung. 80 (295 S.) — III: Die Methodik der religiösen Bildung. 80 (343 S.) Innsbruck 1935, Tyrolia. Kart. je M 5.30

Mit seinem großen dreibändigen Werk über den Religionsunterricht hat uns

Michael Pfliegler eine in vielen Jahren ausgereifte Systematik geschenkt, die nicht nur für den Religionslehrer eine notwendige Hilfe zur Besinnung und Vertiefung in seiner Arbeit bildet, sondern obendrein in eine wahrhaft universale Übersicht der Geschichte religiöser Jugendbildung und ihrer Gesetzmäßigkeiten einführt. Wir sehen in diesem Werke eine teils überraschende, teils längst erwartete und hochwillkommene Ergänzung des Pflieglerschen Schrifttums mit seinen lebendigen Anregungen für die religiöse Bildungsarbeit unserer Zeit.

Gerade die hier zu Tage tretende Beschränkung auf die schwierige, aber grundlegende Arbeit des religiösen Schulunterrichtes zeigt den Verfasser als Meister in seiner erzieherischen Lebensarbeit, deren Sinngehalt, seelische Gesetzmäßigkeit und bewußt künstlerische Gestaltung in den drei Bänden des Werkes allseitig, geschichtlich verstehend, in sachlicher Bedingtheit und zeitgemäßer Anwendung behandelt wird. Die Grundauffassung des Werkes klingt an in den weckenden Worten der Einführung (I 7): „Religionsunterricht wird im Rahmen der Schule erteilt. . . Andererseits wird es immer so bleiben müssen: der Religionslehrer ist als Bote Gottes gesandt in die Welt, auch in die heutige Schule. . . Lebt die Atmosphäre der Kirche nicht um die Schule, ist ihr Atem nicht spürbar für jeden, auch für den, der sich ihr verschließen will, dann steht der Religionslehrer auf einem Vorposten als Einsamer. Das ist der bitterste Fall. Aber er muß standhalten im Namen Gottes!“ R. Leder S. J.