

aufzufangen, ohne die Löhne im gleichen Maße steigen zu lassen und so die berüchtigte Preis-Lohn-Spirale in Bewegung zu setzen.

Was Entwicklung und Ausbau der verschiedenen Systeme anbelangt, so besteht nach dem Urteil des Internationalen Arbeitsamtes einer der hervorstechendsten Züge in der Richtung zu einer immer weiteren Verallgemeinerung der Familienzulagen. Während der letzten Jahre hat eine ganze Reihe von Ländern darauf verzichtet, das Recht auf Familienzulagen von den Bedingungen der Anstellung, des tatsächlichen Anstellungsverhältnisses oder des Einkommens abhängig zu machen. Andere, in denen das Recht auf Zulagen in einem gewissen Umfang noch vom Anstellungsverhältnis abhängt, haben diese Bedingungen immer mehr gemildert. Es werden immer weitere Schichten erfaßt: die Selbständige-Erwerbenden, die Rentner und sogar die von Jugend an Arbeitsunfähigen, welches immer ihr sonstiges Verhältnis zur Sozialversicherung sein mag.

Das Internationale Arbeitsamt weist ferner auf die immer größere Rolle hin, die der Staat auf diesem Gebiete spielt, und auf die wachsenden Lasten, die er auf sich nimmt — freilich auch auf den Verlust an Selbständigkeit, der sich leicht daraus für die privaten Kassen ergibt.

Immer mehr Länder machen ihr Familienzulagen-System in administrativer wie finanzieller Hinsicht zu einem unerlässlichen Bestandteil ihres Gesamtsystems sozialer Sicherheit.

Das Erfreulichste bei der ganzen Entwicklung ist, daß die Familie im sozialen Bereich die ihr zukommende Bedeutung zurückgewinnt. Nicht nur ihre wirtschaftliche Lage, sondern auch ihr moralisches Ansehen erfährt dadurch eine Stärkung. Sie erhält die Fähigkeit, wieder selbst für ihre eigenen Glieder zu sorgen und entlastet damit ihrerseits die Öffentlichkeit wieder von manchen Aufgaben, die dieser zu Unrecht übertragen wurden.

Ein Jahrtausend Mysterienspiele

Von FELIX EMMEL

Die Passionsspiele in Oberammergau, die in diesem Jahre wieder ihre große Weltgemeinde um sich gesammelt haben, werden zum erstenmal in einem Gelübde des Pestjahres 1633 erwähnt. Trotz dieses ehrwürdigen Alters sind sie aber, was heute den wenigsten mehr bewußt ist, nur der späte Ausläufer einer ungemein reichen Vergangenheit, die sich bis in das 10. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Aus dieser Zeit, und zwar vom Kloster St. Gallen, stammen die ersten Nachrichten über die geistlichen Spiele der mittelalterlichen Kirche, die sich bis in die Reformationszeit, ja, wie im Falle Oberammergau, bis heute lebendig erhielten. Grund genug, diese tausendjährige Geschichte des geistlichen Spieles zum Anlaß einer heute dringend notwendigen Besinnung zu nehmen.

In der Blütezeit der mittelalterlichen Kultur war fast das ganze Kirchenjahr, besonders aber die Zeit der hohen Kirchenfeste, erfüllt von geistlichen Spielen. Sie hatten die Geheimnisse des Glaubens zum Gegenstand und hießen daher „Mysterienspiele“. Ihr Ursprung liegt unmittelbar oder mittelbar in der kirchlichen Liturgie, die ja bis heute einen gewissen dramatischen Charakter nicht verleugnet. Solch dramatische Elemente bot besonders die Liturgie der hohen Kirchenfeste, und sie vor allem waren es, an denen die Ausbildung des geistlichen Spieles ansetzte. Am Christfest erklangen vor der aufgebauten Krippe die Wechselgesänge der Hirten und Engel, am Fest der Unschuldigen Kinder die Klagen der Mütter von Bethlehem gegen Herodes, zur Osterzeit wurde das Leiden und die Auferstehung des Herrn dramatisch gestaltet, stets unter eingeschalteten Chorgesängen der gläubigen Gemeinde.

Unter dem Orgelchor der Kirche war die tannengrün geschmückte Bühne aufgeschlagen, ihr gegenüber im hohen Chor saß die höhere Geistlichkeit. Ursprünglich sang oder sprach man einfach die Evangelien mit verteilten Rollen; einer der jüngeren Priester oder Klosterschüler übernahm den Bericht des Evangelisten, ein anderer die Worte Christi, ein weiterer die übrigen Personen des Evangeliums, der Chor endlich das Volk Israel. Aber dabei blieb man nicht stehen. Im Laufe der Zeit kam es zu richtigen dramatischen Darstellungen der Heilsgeschichte mit Kostümen und allen Requisiten, die immer mehr Themenkreise für das geistliche Spiel erschloß. Wenn auch die Krippen- und Passionsspiele bei weitem überwogen, so behandelten doch andere Spiele zum Beispiel die Hochzeit zu Kana, die Taufe Christi und seine Himmelfahrt. Außerdem entwickelte sich ein Marien-Mysterium, in dem das Leben der Mutter Gottes zur Darstellung gebracht wurde. Es gab eigene Fronleichnamsspiele und das hohe Mysterium vom Jüngsten Gericht. Einen fast revolutionären Charakter für die damalige Zeit hatte das berühmte Spiel von den fünf klugen und törichten Jungfrauen. Daneben finden sich Zwischenspiele aus dem Alten Testament — ähnlich wie heute noch in Oberammergau. Die Spiele wuchsen später zu fünf „Tagewerken“ mit mehreren hundert Mitwirkenden an, so daß sie aus der Kirche heraus vor das Kirchenportal, auf den Kirchhof oder einen anderen klostereigenen geweihten Ort verlegt werden mußten. Immer mehr ging man dazu über, die Rollen mit Laienkräften zu besetzen und sich der Landessprache zu bedienen. So steht am Ende der Entwicklung das dörfliche Gemeinschaftsspiel gläubiger Laien, wie es sich bis heute in Oberammergau erhielt.

Es gab also einmal in der Geschichte der Christenheit Jahrhunderte, wo Kirche und Theater innig verbunden miteinander gingen, wo lebendig erfaßter Glaube ein wahres „Theater Christi“ schuf und wo dieses aus kirchlichem Geist geborene Theater selbst wiederum die „größere Gemeinde“ schaffen half, indem es durch die leibhafte Verkörperung der Heilsgeschichte und durch die Überzeugung ausstrahlende Kraft der dramatischen Verwandlung in gleicher Weise Geist und Gemüt der Zuschauer mit der Gedanken- und Glaubenswelt des Christentums erfüllte.

Und heute? Die Frage stellen heißt sich schmerzlich des Abstands zu jener hohen Zeit christlich-abendländischer Kultur bewußt werden, sie fordert aber dazu auf, die Zeichen der Zeit zu sehen und der Gefahr, die heute dem Theater und durch das Theater der Kirche droht, mit einer wahrhaft christlichen Antwort zu begegnen.

Der Kommunismus steht heute im Begriff, ein Theater von radikaler Diesseitigkeit aus sich zu schaffen und dieses Theater gegen alle Widerstände durchzusetzen. Otto Grotewohl hat zum Volksbühnentag „das aktive und positive Einwirken auf das Theaterleben“ proklamiert. Und es blieb nicht beim bloßen Wort. Aus der „Deutschen Volksbühne“ wurde bereits eine zentral geleitete Massenorganisation. Die öffentliche Hand hat die ehemals volksbühneneigenen Häuser beschlagnahmt und betreibt eine streng kommunistisch ausgerichtete Kultur- und Theaterpolitik. Der Osten ist sich also über die Wichtigkeit der Bühne klar.

Zum ideologischen Grundpfeiler für alle Kunst wurde die „gesellschaftliche Wahrheit“ erhoben und die gesamte östliche Theaterkritik einheitlich daraufhin ausgerichtet. In jedem Drama, auch im klassischen, muß die „gesellschaftliche Wahrheit“ entdeckt, in der Inszenierung herausgestellt und vom Schauspieler dargestellt werden, und zwar in klarer Diesseitigkeit nur sie. Jede Dichtung ist nur dann „fortschrittlich“, wenn sie diese „gesellschaftliche Wahrheit“ gestaltet und die kommunistische Idee voll bejaht. Es gibt nur eine Wahrheit — das Dogma des dialektischen Materialismus; denn die „gesellschaftliche Wahrheit“ besteht für die Ostzone *einzig* in der unbedingten Marx-Nachfolge, in der gläubigen Hinnahme der materialistischen Geschichtsauffassung. Nach ihr ist der Mensch nichts anderes als das Produkt der ökonomischen Entwicklung, und alles Geistig-Seelische, alle Kultur stellt nur den „ideologischen Überbau“ der rein wirtschaftlich-materiellen Verflechtung des Menschen dar.

Um dieser „gesellschaftlichen Wahrheit“ willen scheut man sich nicht, eine Dichtung solange umzuformen, bis sie dem kommunistischen Dogma genügt. Das geschah zum Beispiel mit Maxim Gorkis „Nachtasyl“. Dieses erfolgreiche Werk ist lange vor der russischen Revolution entstanden und enthält als Mittelpunktfigur den Pilger Luka, einen Wahrheitssucher, erfüllt von altrussischer Glaubenskraft. Er gibt den gescheiterten Existenzen des Nachtasyls neuen Glauben und neue Hoffnung. Aber die meisten sind zu schwach und fallen ab, als Luka wieder gegangen ist. Von dieser Tragödie menschlicher Schwäche gibt es nun eine kommunistische Fassung. In ihr ist alles Religiöse (als Opium für das Volk) getilgt und der wahrheitsuchende, gläubige Pilger Luka wird — im Sinne der „gesellschaftlichen Wahrheit“ — zu einem „Ideologen der Lüge“ umgefälscht.

Schon bildet das „Deutsche Theaterinstitut“ in Weimar ganze Klassen zu geschlossenen Spielköpfen für das kommende kommunistische Theater in Deutschland aus, und zwar nach der Methode des großen russischen Theaterleiters Stanislawski — freilich nur scheinbar nach ihm, denn von dem we-

sentlichsten Ziel dieser Theaterschularbeit, dem Erreichen der „gesellschaftlichen Wahrheit“, steht bei Stanislawski kein Wort. Einer der Hauptmitarbeiter in Weimar, Otto Lang, spricht von den Erziehungsgrundsätzen für die jungen Schauspieler wie folgt: „Die ideologische Erziehung, die auf den fortschrittlichsten Erkenntnissen der Gesellschaftswissenschaft, dem historischen und dialektischen Materialismus basiert, erfolgt in engster Verbindung mit der fachlichen Ausbildung und muß diese durchdringen. Sie wird so für den Studenten zu einem untrennbar Bestandteil seiner Gestaltungskraft“ („Theaterstadt Berlin“, Verlag Henschel, Berlin, S. 359).

Noch gefährlicher vielleicht als diese systematische Ausrichtung des schauspielerischen Nachwuchses ist das „Dialektische Theater“ Bert Brechts im Ostsektor Berlins. Denn in der künstlerisch getarnten „epischen Dramatik“ Brechts ist bereits ein klares Leitbild für ein kommunistisches deutsches Theater wirksam.

Was stellt das Theater der Westzonen dieser Sammlung der Kräfte im Osten entgegen? Bisher so gut wie nichts. Es ist, wie Egon Vietta es ausdrückte, ein „reaktionäres“ „Theater ohne Pneuma“. Ein solches Theater aber ist im Kampf der Geister verloren. Nur wenn das Theater sich mit dem starken Atem der christlichen Idee erfüllt, wird es in dieser Zeit bestehen und siegen, auch und gerade über die nur-„gesellschaftliche Wahrheit“ des Ostens. Allein die übergesellschaftliche Wahrheit erleuchtet den ganzen Menschen und bringt ihn in Berührung mit jenen Mächten, die ihm die Erfüllung seines metaphysischen Dranges über alles vordergründig Materialistische und Gesellschaftliche hinaus ermöglichen. Mit dieser Wahrheit fängt alles echte Menschentum an. Und eben diese Wahrheit ist es, die den Menschen zu Gott und seiner Offenbarung führt.

Wir brauchen also wieder gläubiges Theater. Es kann aber kein gläubiges Theater werden ohne die aktive Hilfe der Kirche, ohne die „Gemeinschaft der Gläubigen“. Dienende und Helfende müssen sich zusammenschließen zur Verwirklichung dieses großen kulturellen Zieles, um der östlichen Diesseitigkeit entgegenzuwirken.

Was bisher auf diesem Gebiete geschah, blieb leider völlig isoliert oder zerfloß im Leeren. Die „Jedermann“-Aufführungen Max Reinhardts etwa vor dem Salzburger Dom sind in ihrem farbigen Impressionismus stets von starker theatralischer Wirkung gewesen, aber sie wurden von nicht-gläubigen Künstlern dargestellt, und das gläubige Thema diente nur dem schauspielerischen und theatralischen Effekt. Es konnte deshalb keine christliche Gemeinde schaffen, weil niemand wirklich an das glaubte, was er spielte.

Was hier mit „christlichem Festspiel“ gemeint ist, ist mehr und läßt sich nur verwirklichen durch den Künstler, der selber glaubt. Nur durch ihn kann ein Theater der christlichen Transzendenz dem dialektischen Theater ohne Transzendenz entgegengestellt werden. Nur durch ihn kann der Glaube von der Bühne herab gemeindeschaffend werden.

Aber das allein genügt noch nicht: auch die Kirche muß dabei mitwirken. Es ist nicht genug, wenn sie solche Aufführungen nur gutheißt oder für sie wirbt. Sie darf nicht nur geschehen lassen, sondern muß selbst wieder ein integrierender Bestandteil der christlichen Festspiele werden. Wie ist das möglich? Was kann die Kirche tun, um die Gemeinschaft von Kirche und Theater neu zu beleben?

Zunächst einmal könnte sie das geistliche Spiel neu und fruchtbar in das Kirchenjahr einfügen durch Schaffung einer Art von kirchlicher Dramaturgie. Es geht dabei nicht um ein zeitwidriges Wiedererwecken der alten Mysterienspiele. Diese haben ihre Aufgabe erfüllt. Not tut vielmehr die Erweckung kirchlicher Festspiele für die geistliche Dramatik der Neuzeit und ihre christlichen Dichter. Da ist, neben Calderon, Paul Claudel, der zwei moderne Marienmysterien geschrieben hat: „Verkündigung“ und „Der seidene Schuh“; da ist T. S. Eliot, dessen „Mord im Dom“ ein modernes Heiligenmysterium ist. Aber auch Henry de Montherlant und Gabriel Marcel wären zu nennen, Honeggers „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen“, Pfitzners Musikdramen „Palestrina“ und „Der arme Heinrich“ und noch viele andere Werke, die eine christliche Dramaturgie sinnvoll auszuwählen hätte.

Vor allem aber müßte die Kirche dem christlichen Festspiel selbst ihre Mithilfe leihen. Nehmen wir etwa an, es sollte in einer Bischofsstadt vor dem dazu geeigneten Domportal „Das große Welttheater“ von Calderon als christliches Festspiel aufgeführt werden. Dazu gehörte, daß alle Kirchen der Stadt auf bischöfliche Anweisung ihre Predigt auf das große Thema Calderons einstellten: der Mensch ohne Gott und sein apokalyptisches Ende. Dazu gehörte der Aufruf aller christlichen Vereine. Dazu gehörte die Einsiegung der Bühne sowie der gläubigen Spieler vor Beginn des Spieles, so daß die innige Gemeinschaft von Kirche und geistlichem Spiel allen sichtbar würde. Dazu gehörte die Mitwirkung des Domchores, genau wie im Gottesdienst. Dazu gehörte der Einsatz der Glocken und der Orgel, der einleitende Gemeindegesang wie das gemeinsame Te Deum am Ende der Feier.

Ein so gestaltetes Festspiel würde zweifellos die dringend notwendige Gemeinschaft von Kirche und Theater wiedererwecken. Man muß nur den Mut haben, den Versuch zu wagen. Nichts daran ist utopisch. Die Kirche allein kann die beiden heute getrennten Kraftströme wieder in ein Bett lenken, nur sie kann den gläubigen Spieler und die gläubige Gemeinde wieder zusammenführen in dem glühenden Bekenntnis zu Christus gegen eine immer drohender aufstehende Welt ohne Transzendenz, ohne Gnade und Freiheit. Sie würde damit im Geiste Pius' XII. aus ihrer Isoliertheit heraustreten, würde tief in das religiös unterernährte kulturelle Leben eingreifen und das schaffen, was ihr immer zu schaffen obliegt: die größere Gemeinde.

Möge die Besinnung auf die tausendjährige Geschichte der Mysterienspiele die Flamme der Scena Aeterna wieder entfachen — zu neuem Aufbruch hin auf dieses Ziel!