

Die vorstehend geschilderte Situation verschärft sich noch dadurch, daß auch die Tankerflotten, die das Öl verfrachten, und die Raffinerien zum größten Teil, sei es im unmittelbaren Besitz, sei es unter der Kontrolle der genannten Gesellschaften stehen.

Diese Gesellschaften haben sich zu einem Weltkartell vereinigt, das nun in der Lage ist, souverän die Preise festzusetzen. Zu welchen Ungeheuerlichkeiten das geführt hat, erhält aus folgendem: Vor dem Kriege stammte die europäische Erdöleinfuhr zu 40% aus den Vereinigten Staaten und aus Venezuela. Heute dagegen werden die europäischen Länder fast ganz vom vorderen Orient her beliefert. Nun ist damit nicht nur der Transportweg sehr verkürzt worden, sondern auch die Gesteungskosten für das Rohöl sind erheblich gesunken. In Amerika betrugen die Produktionskosten für ein Barile oder Barrel Erdöl 76 Cents — in Arabien dagegen nur 35 Cents, in Irak 25 Cents, auf den Bahrein-Inseln sogar nur 10 Cents. Die Ölgesellschaften könnten also heute den Europäern das Rohöl zu einem Bruchteil des früheren Preises liefern. Was tun sie statt dessen? Sie nehmen als Grundlage der Preisberechnung die amerikanischen Gesteungskosten samt Frachtkosten von den USA nach Europa und zwingen durch ihr Weltmonopol die europäischen Länder, ungeheure Überpreise zu bezahlen. Eine Gesellschaft z. B. verkaufte das Barile-Erdöl zu 1,75 Dollar und verdiente daran 1,40 Dollar d. h. sie arbeiten mit einem Gewinn von 400% zum großen Schaden der Absatzgebiete. Die ECE, d. h. die Wirtschaftskomm. der Ver. Nat. für Europa hat in einem besonderen Bericht auf das Mißliche dieser Handelspraktiken hingewiesen. (Aggiornamenti sociali, Januar 1956, S. 4 ff.)

Berichtigung

In unserem Märzheft 1956 in dem Artikel „Zum Prozeß um das Turiner Grabtuch“ von P. Anton Koch wurde behauptet, daß Hochschulprofessor Dr. J. Blinzler (Passau) in seiner Schrift „Das Turiner Grabtuch und die Wissenschaft“ (1952) den Urtext der Quellendokumente nicht eingesehen und damit die Forderungen wissenschaftlicher Arbeit verletzt habe. Wir haben uns überzeugt, daß dieser Vorwurf vollständig irrig war, daß vielmehr Prof. Blinzler über die veröffentlichten Dokumente hinaus in größter Sorgfalt dem Quellenbestand nachgegangen ist, daß er auch reichlich neues Material zur Klärung der Herkunft des Turiner Linnens beigetragen hat. Er kam zu einer entschiedenen Ablehnung des Grabtuchs, während unser Artikel die Frage unentschieden lassen wollte. Die Schriftleitung.

Umschau

[Calderon und das auto sacramental

Pedro Calderon de la Barca gilt neben William Shakespeare als einer der bedeutendsten Dramatiker der Weltliteratur. Im Jahre 1600 geboren, studierte der große katholische Dichter zunächst an den Jesuitenkollegien von Alcala und Salamanca, unternahm dann weite Auslandsreisen, wurde Soldat und kämpfte in Italien und Flandern. Etwa mit dem Jahre 1623 begann seine dramatische Tätigkeit, und 1651 empfangt

Calderon, durch eine verwandtschaftliche Stiftung von Jugend an für diese Laufbahn bestimmt, die priesterlichen Weihen. Nachdem er in den Jahren 1653 bis 1663 Kaplan an der berühmten Kapelle Los Reyes Nuevos in Toledo gewesen war und dort die Leitung der alljährlich stattfindenden autos sacramentales, d. h. der Fronleichnamsspiele, innegehabt hatte, ernannte ihn König Philipp IV. später zum Hofkaplan in Madrid. Dieses Amt, mit dem keine besonderen kirchlichen Verpflichtungen

verknüpft waren und das Calderon ausreichend Zeit und Gelegenheit auch für seine praktische Tätigkeit an der Madrider Hofbühne übrigließ, verwaltete er bis zum Tode Philipps. Er starb im Alter von 81 Jahren.

Aus der Vielzahl der Dramen und Arbeiten für die Bühne, die Calderon hinterlassen hat — es sind nahezu 200 Stücke —, lassen sich zwei Gruppen herauslösen: die eigentlichen Stücke für die spanische Volksbühne und das spanische Hoftheater, die sog. comedias, und die Spiele für die alljährlich — vor allem in Madrid, Toledo, Granada und Sevilla — stattfindenden Fronleichnamsprozessionen, die sog. autos sacramentales. Beide dramatischen Spiele, ob schon sie ganz verschiedenen Zwecken dienten, sind nicht so leicht voneinander zu trennen; denn auch der Autor des weltlichen Schauspiels hat — wie die zeitgenössische Dramatik überhaupt, die letzten Endes nur aus dem katholischen Lebensgefühl des Spaniers heraus richtig zu verstehen ist — naturgemäß mannigfache religiöse Motive auch in die comedia hineingetragen und dort behandelt. Die Entwicklung des spanischen Schauspiels läßt sich heute bis auf die „Celestina“ herunter verfolgen. Ganz anders als das Charakterdrama Shakespeares und das deutsche Drama des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts, bleibt das spanische Schauspiel, dessen typische Wesensmerkmale hauptsächlich die Begriffe Ehre, Religion, Ritterlichkeit und Liebe widerspiegeln, an die Herkunft seines Landes, an seine Zeit und deren Menschen gebunden. Tragik und Komik widersprechen sich hier nicht — es gibt bei der klassischen spanischen Volksbühne keine eigentliche Tragödie —, sondern beide Begriffe werden in die Handlung der Stücke übernommen. Durch den Verzicht auf eine innere dynamische Entwicklung und durch das Überwiegen eines lyrischen Elements, das dazu geführt hat, daß verschiedene Literaturhistoriker das Schauspiel Calderons als eine „Überwindung des Tragischen“ ge-

feiert haben, prägte sich ein ganz eigener Stil dieser Dramatik heraus.

Anders steht es um die autos sacramentales, die auf die Einführung des Fronleichnamsfestes durch Papst Urban IV. im Jahre 1264 zurückgehen und die sich, nachdem Papst Johann XXII. im 14. Jahrhundert ihre Abhaltung durch entsprechende kirchliche Erlasse geregelt hatte, zu einem theophorischen Umzug, das heißt also der eigentlichen Prozession weiterentwickelten. Die ersten Nachrichten über eine derartige Fronleichnamsprozession in Spanien besitzen wir aus dem Jahre 1355, und zwar aus Valencia; spätere Mitteilungen folgen aus Aragon und Gerona. Ein entscheidender Wendepunkt in dieser Entwicklung aber trat mit dem Konzil von Trient (1545 bis 1563) ein, das die Lehre vom Wesen des Altarssakramentes gegen die Reformatoren klar heraushob und seine Verehrung und Anbetung den Gläubigen empfahl. Seit dieser Zeit wurden bei den spanischen Fronleichnamsprozessionen, bei denen ursprünglich nur „Zwischenspiele“ dargestellt worden waren, selbständige festliche Spiele aufgeführt. Unter besonderer Förderung des Erzbischofs von Valencia hat Juan de Timoneda Ende des 16. Jahrhunderts die ersten dieser selbständigen autos sacramentales in Spanien geschrieben, und eines seiner Werke, das „auto de la oveja perdida“ (Spiel vom verlorenen Schaf) ist im Jahre 1920 anlässlich eines Eucharistischen Kongresses in Salamanca nochmals aufgeführt worden. Es handelt von dem Herdenbesitzer Christobal (Christus) und dem Knecht Pedro (Petrus), dessen Obhut die ganze Christenheit anvertraut worden ist. Zu ihnen treten zwei Hirten, denen ein Schaf entlaufen ist, das sie vergebens auf den Wiesen des Stolzes, der Habsucht, der Fleischeslust, des Zornes, der Völlerei und des Neides suchen. Das in einem Dornbusch hängende Schaf wird dann schließlich vom barmherzigen Hirten befreit, gereinigt, geheilt und mit Brot gefüttert. Die Handlung dieses Sakramentsspiels besagt, daß der Mensch, mit

freiem Willen begabt, den Weg der Sünde oder den Weg des Heiles wandern kann. Stürzt er, so eilt Christus — wenn er ihn ruft — zu seiner Rettung herbei, gewährt ihm die göttliche Gnade, um ihm aufzuhelfen, das Bußsakrament, um ihn zu reinigen, und das Altarssakrament, um ihn zu heilen und im Guten zu stärken.

Eigentlicher Begründer und Vollender der *autos sacramentales* wurde jedoch Calderon, als er sich — vor allem in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten, in denen der Dichter sich ausschließlich mit dem Schreiben von Fronleichnamsspielen beschäftigte — mit deren ursprünglicher Thematik, also der Verherrlichung der Gegenwart Christi im Altarssakrament, der Deutung des Wesens der Konsekration und Kommunion und den ihr entströmenden Gnadenwirkungen, nicht mehr begnügte, sondern den Stoffkreis der festlichen Spiele erweiterte und ihn bis zur Erörterung der schwierigsten theologischen Probleme vertiefte. Wesentlich und typisch war dabei für Calderon die Verwendung der schon bei Timoneda im Ansatz vorhandenen allegorischen Figuren, das heißt künstlerischer Begriffspersonifikationen, die — ähnlich wie in der zeitgenössischen Malerei und Plastik — die dramatische Handlung redend und handelnd zu begleiten pflegten. Ihre Nachwirkung auch auf das deutsche Drama — beispielsweise auf Goethes „Faust“ (2. Teil) — ist keineswegs zufällig. Denn diese symbolische Bühnenkunst ließ sich naturgemäß auf die Dauer nicht ausschließlich auf die Eucharistie allein begrenzen — schon deshalb nicht, weil die Eucharistie ihrem bloßen Inhalt nach nicht ausreicht, die vielen *autos sacramentales*, die man im Laufe der Zeit benötigte, thematisch und dramatisch auszugestalten.

Eines der wesentlichen Werke Calderons, in dem der große katholische Dichter künstlerische Begriffspersonifikationen zu uns sprechen läßt, ist das „Große Welttheater“, das bisher fast ausschließlich durch die moderne Nach-

dichtung Hugo von Hofmannsthals den Lesern und den Theaterbesuchern in Deutschland bekannt war. Hofmannsthals Nachdichtung, die in Form und Inhalt lediglich den Motiven des spanischen Originals folgt und im übrigen als religiöses Drama eines modernen deutschen Dichters bezeichnet werden muß, hat mit der ursprünglichen Thematik des alten Fronleichnamsspiels im Grunde nichts mehr gemein.

Deshalb gewinnt es in diesem Zusammenhang vielleicht an Interesse, wenn man erfährt, daß der Leiter des Düsseldorfer Schauspielhauses, Generalintendant Karl Heinz Stroux, für seine vor einigen Monaten stattgefundene Inszenierung dieses Werkes von Calderon nicht auf Hofmannsthals moderne Nachdichtung, sondern auf die nahezu unbekannte, fast 100 Jahre alte Übertragung dieses Stückes durch den Romantiker Joseph von Eichendorff zurückgriff. Mit diesem Versuch einer Erneuerung des religiösen Theaters in Deutschland, dem ein großer Publikumerfolg beschieden war, hat Generalintendant Stroux die Frage der Aufführbarkeit eines *auto sacramental* heute zur Diskussion gestellt. Bei den ganz anders gelagerten Bühnenverhältnissen des 20. Jahrhunderts und einem der Idee des feierlichen religiösen Spiels nicht mehr verhafteten Publikums sicher ein großes Wagnis! Im Gegensatz zu dem modernen Dramatiker Hugo von Hofmannsthal wahrt der konservative Romantiker Eichendorff in seiner deutschen Nachgestaltung des Fronleichnamsspiels von Calderon die kultischen Überlieferungen. Zwar erwies sich bei der romantischen Übertragung der Werke Calderons vor allem die Verdeutschung der spanischen Assonanz wegen der Nichtbeachtung des konsonantischen Charakters der deutschen Sprache als nicht übermäßig glücklich, doch wurde der unvoreingenommene Besucher der Aufführung in Düsseldorf doch von der Jahrhunderte überdauernden Wertbeständigkeit des religiösen Theaters überzeugt.

Hans Gurzki