

O ORIENTIERUNG

Nr. 13/14 71. Jahrgang Zürich, 15./31. Juli 2007

Auf- und Ab- und Übergänge

Thomas Hürlimanns neuestes «Welttheater» und die Bedeutung der Religion in seinem Œuvre

Calderóns 1641 uraufgeführtem «Großen Welttheater», dem bekanntesten spanisch-barocken Fronleichnamsspiel der Weltliteratur, liegt die bis in die Antike zurückreichende Vorstellung zugrunde, daß die Welt ein Theater ist und die irdische Existenz ein Schauspiel.¹ Ermuntert von der unerwartet positiven Aufnahme des «Jedermann», den Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal 1920 vor der Salzburger Domkulisse neu herausbrachten, folgte schon 1922 «Das Salzburger Große Welttheater», eine recht freie Neudichtung, die Zeitstück und Mysterienspiel vereinen sollte. 1924 begründete man in Einsiedeln eine Aufführungstradition von Calderóns «Gran teatro del mundo» vor der Barockfassade des Klosterstifts. Sie knüpft an eine bis ins Mittelalter zurückreichende Wallfahrtsspiel- und Volkstheatertradition an, die nahezu das ganze Dorf und Kloster beteiligte. Reinhold Schneider, den man mit der Textüberarbeitung zu beauftragen gedachte, starb unerwartet im Jahr 1958, Hans Urs von Balthasars Neuübersetzung aus dem Jahre 1959 schien die Fähigkeiten von Laienspielern zu überfordern. So blieb man bei der Fassung Joseph von Eichendorffs von 1846, die die begeisterte Wiederentdeckung romanisch-katholischer Literatur in der Romantik spiegelt. Als 1974 zum 50-Jahr-Jubiläum der Welttheatergesellschaft Einsiedeln in Anwesenheit von CVP-Bundesrat Hans Hürlimann, eines ehemaligen Schülers der Klosterschule, der Innerschweizer Kulturpreis verliehen wurde, war angesichts des gesellschaftlich-kulturellen Umbruchs durchaus selbstkritisch von Erneuerung die Rede.² Doch es dauerte bis in die neunziger Jahre, bis man mit dem Auftrag für ein neues Stück an Thomas Hürlimann (geb. 1950) tatsächlich einen Neubeginn wagte.

Auch Thomas Hürlimann besuchte das Gymnasium der Stiftsschule Einsiedeln, wo er den «Himmel ... als Deckel, die Religion als Terror»³ empfand und mit 15 Jahren demonstrativ einen Atheistenclub gründete. In seinen Theaterstücken wie als

Prosaautor deckt er seit langem in Berlin lebende Schweizer Schriftsteller ebenso kritisch wie die Enge, Fassadenhaftigkeit und Bigotterie seines bürgerlich-katholischen Herkunftsmilieus immer wieder *Wahrnehmungslücken des herrschenden Zeitgeists* auf, der den Blick nicht nach oben richte, sondern nur immer geradeaus in der Ebene denke: «So bin ich einerseits froh, dass ich den Dogmen und Normen einer streng katholischen Welt entkommen bin, empfinde andererseits aber eine gewisse Leere»⁴, gestand Th. Hürlimann. Ja, die literarische Auseinandersetzung mit religiös-theologischen Themen bildet eine bislang in ihrer Intensität kaum wahrgenommene Dimension seines Œuvre und spiegelt zugleich den für das kulturelle Klima bedeutsamen Vorzeichenwechsel in Sachen Religion und Gottesfrage seit den neunziger Jahren.⁵ Die Beschäftigung mit Calderóns «Welttheater» untermauert dabei einmal mehr Th. Hürlimanns Sonderstellung in der Gegenwartsliteratur, greift er dabei doch auf den weltliterarischen Strom spanisch-romanischer Katholizität zurück, der im lange protestantisch dominierten mainstream deutschsprachiger Literatur noch immer als fremd und anders gilt.⁶

Statt Antworten – Fragen

Auf der Grundlage des spanischen Originals verfaßte Th. Hürlimann 2000 eine erste Neubearbeitung, die vielfach mit der barocken Tradition bricht, an deren allegorischem Verfahren jedoch festhält. Calderón wie Eichendorff setzten den Autor des Stücks mit dem Meister, den Organisator des gesamten Theatergeschehens mit dem allwissenden Welt schöpfer gleich, «also mit Gott. Diese Gleichung kann das Theater in einer bildersatten Zeit nicht mehr leisten. Wer oder was Gott ist – wir wissen es nicht»⁷, notierte der Schweizer Gegenwartsautor zu seiner

¹ Annegret Langenhorst, Pedro Calderón de la Barca: Das große Welttheater, in: Georg Langenhorst., Hrsg., Christliche Literatur für unsere Zeit. 50 Leseempfehlungen. München 2007, 67-71; Franz Link u. Günter Niggel, Hrsg., Theatrum Mundi. Berlin 1981; Manfred Tietz, Pedro Calderón de la Barca – El gran teatro del mundo, in: Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert, Hrsg., Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1988, 179-200; Christoph Strosetzki, Calderón. Stuttgart-Weimar 2001.

² Das Einsiedler Welttheater. Beiträge zur Geschichte des Einsiedler Freilichtspiels. Dokumentation zur Überreichung des Innerschweizer Kulturpreises 1974. Schwyz 1976.

³ Zit. n. Hans-Rüdiger Schwab, Thomas Hürlimann. Der Scholastiker und die Psycholeichen, in: Joseph Bättig u. Stephan Leimgruber, Hrsg., Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz. Fribourg 1993, 575-587, 580.

⁴ Thomas Hürlimann, Das Holztheater. Geschichten und Gedanken am Rand. Zürich 2000, 60f.

⁵ Eingehend dazu jetzt Christoph Gellner, Zeitgenössische Literatur – Echolot für Religion? Erkundungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Michael Durst und Hans J. Münk, Hrsg., Religion und Gesellschaft. (Theologische Berichte Bd. 30). Fribourg 2007, 197-240.

⁶ Wolfgang Frühwald, Die andere Kultur. Von der Fremdheit katholischer Literatur in Deutschland, in: Herder Korrespondenz 61 (2007), 243-248.

Modernisierung des barocken Sakralspektakels «voller Zweifelsflöhe und Zeitgestank». «Aber während des ganzen Spiels schaut das Publikum auf das Kloster, das sich mit seinen Türmen über den Platz erhebt. Sie weisen auf das Geheimnis ... eben: das *Andere*, das Unsichtbare, das was über und hinter den Dingen liegt, *Meta-Physik*.» Schon H. von Hofmannsthal strich die Rolle des Meisters und ließ Gott durch Engel vertreten. Das verschaffte dem Mittelstück ein größeres Eigengewicht gegenüber der Suggestion, das irdische Leben sei nur ein im Hinblick auf die eigentliche Realität des Jenseits relevantes Rollenspiel. Diese Säkularisierung des metaphysisch-religiösen Rahmens setzt Th. Hürlimann fort und konzentriert sich ganz auf das Rollenspiel der Menschen im Diesseits von der Geburt bis zum Tod, dem ungebetenen, doch eigentlich dominanten Mitspieler. Auch bei ihm nimmt nicht Gott während des Spiels auf der oberen Bühne Platz, verfolgt nicht wie bei Calderón und J. von Eichendorff zusammen mit dem Publikum den Verlauf der Binnenhandlung, um am Ende die einzelnen Figuren mit Himmel, Hölle, Purgatorium und Limbus zu belohnen oder zu bestrafen. Nicht Gott, sondern «el Autor, in Maske und Gestalt von Don Pedro Calderón de la Barca» ruft die Rollenfiguren ins Leben – mehrfach eingeblendete spanische Originalzitate unterstreichen den geistig-kulturellen Abstand zwischen damals und heute –, am Ende kehren sie alle an den Ort ihres Auftritts zurück und konfrontieren ihren ratlosen Urheber mit Fragen: «Wozu und wofür/War unser Leben Lieben Leiden/ Unser Kommen, unser Scheiden?»⁸

Mit bewußt eingesetzten Dialektrollen schließt Th. Hürlimann an volksliterarische Traditionen an. Diese Stilmischung bedeutet einen Zugewinn an Vitalität – zeit- und kirchenkritische Einsprengsel spießen den profitablen Devotionalienhandel, das päpstliche Kondomverbot und die in der Schweiz geschürte Angst vor Überfremdung auf: *Miseria*, die Bettlerin, ist im neuen Welttheater kaum zufällig keine Hiesige, sondern eine Immigrantin – und ist zugleich Ausdruck des Widerstands gegen eine Gleichförmigkeit hervorbringende Globalisierung. An die Stelle von Calderóns Gewißheiten setzt Th. Hürlimann Zweifel, an die Stelle seiner Antworten unsere Fragen. Der Demonstration von «Gottes Plan» und dem «Gesetz der Gnade» im Original (mit seinem Leitspruch «Sollst, wie dich, den Nächsten lieben/Tue recht, Gott über euch!» erinnert es immer wieder an das künftige Gericht) korrespondiert denn auch die für unsere antwortlose Gegenwart unverminderte Dringlichkeit der bereits in Calderóns Zeit aufgeworfenen Frage nach dem *Warum menschlichen Leidens*, desavouiert doch die Pest die Natur als Kreislauf ewigen Verschlingens, Verdauens und Verderbens. Ging es dem spanischen Jesuitenschüler darum, auf der Linie der Molinisten die Vereinbarkeit von göttlicher Vorsehung und Allmacht mit der menschlichen Willensfreiheit gegen ihre protestantische wie dominikanisch-thomistische Bestreitung zu verteidigen, so verstärkt der Schweizer Bühnenautor die an Hiob orientierten Klagen des Bauern: «He, du da oben, warum ... ist es, wie es ist? Darf man das wissen, he? Warum!»⁹

Trefflich persifliert Th. Hürlimann klassische Theologenantworten, wonach das Übel als Kontrastmittel für das Gute zur Gesamtordnung des Kosmos dazugehöre: «Gott, der Allmächtige», weiß ein dicker Scholar, «kann sein Erlösungswerk nur dann vollbringen, wenn die Weltsuppe böse versalzen ist. Ohne Zweifel gibt es keinen Glauben. Ohne Tod kein Leben. Gott ist das Licht und macht das Dunkel.»¹⁰ Und ein hagerer Scholar entgegnet: «Was fragt ihr nach dem Sinn von Leid ... Wer gab euch das Recht, Gottes Plan in Frage zu stellen? Ist das euer Ernst: Ihr wollt die Grösse seiner Schöpfung in die stinkenden Bottiche menschlicher Zweifel tunken? ... Um die Herrlichkeit Gottes an menschlichen Massen zu messen! Gottes Plan ist zu gross für euch, um Lichtjahre zu gross.»¹¹ Hat allenfalls *Discreción* recht, bei Calderón weibliches

Mitglied eines religiösen Ordens, bei Th. Hürlimann verkörpert sie im Jahr 2000 die jahrzehntelang tonangebende intellektuelle Transzendenzabstinenz: «Gott ist tot. Ich bin Ärztin. Ich weiss Bescheid. Wäre Gott wirklich Gott, müsste er alles sein, wirklich alles, auch die Metastase, die wir herausoperieren, auch das Vieh, das sie in die Schlachthäuser treiben, auch das sterbende Kind und seine Mutter. In uns müsste er sein, in den Ritzen dieser Steine, in den wässrig-wunden Rücken der Alten ... Vielleicht ist er einmal gewesen. Vielleicht ist er, der unendlich Allmächtige, sogar sein eigener Irrtum gewesen, ein blutig schäumendes Maul, das sich selber verzehrt ... Tatsache ist: Wir brauchen ihn nicht mehr. Der liebe Gott, die grossen Fragen, die lauten Schreie nach Sein, Sinn und Ziel: *tempi passati*.»¹² «Das Gesetz der Gnade» habe er «gestrichen», gesteht Th. Hürlimanns Autor, dafür gibt es «ein Zwischenspiel», in dem «pflanzen wir statt der Gnade mitten im Stück das Kreuz auf». Von der Einsiedler Schwarzen Madonna auf dem Schwyzerörgeli begleitet stellt der Heiland dem himmlischen Vater selber die Frage nach dem Warum menschlichen Leidens (Mk 15,24/Ps 22,1): «das Kreuz *ist* eine Provokation. Sollte es zumindest sein. Gottes Sohn, sogar vom Vater verlassen», kommentiert Th. Hürlimann. «Muss man darüber nicht erschrecken?»¹³

Fort- und Weiterschreibung der Bibel

«Jedes Werden/Ist ein Sterben»: Es war der frühe Krebstod, gegen den sein 10 Jahre jüngerer Bruder Matthias vier Jahre lang bis kurz nach der Matura ankämpfte, sodaß sich ihm «alles im Abend- und Abschiedslicht»¹⁴ zeigte, der Thomas Hürlimann zum Schriftsteller machte. «In allem was sei», zitiert er den sterbenden Bruder in der Titelgeschichte seines ersten Erzählungsbandes «Die Tessinerin» (1981), «werde das Verenden sichtbar, nur noch das Verenden sei wirklich».¹⁵ Von daher rührt Th. Hürlimanns *existentiell-theodizeempfindliche Bibelrezeption* in seinem autobiographisch gefärbten Zeitroman «Der große Kater» (1998), der Geschichte des patriarchalisch regierenden Schweizer Bundespräsidenten (mit Spitznamen Kater), seiner an Gottes Vorsehung zweifelnden Gattin und ihres dem Tod geweihten Sohnes, der unverkennbar die Familienfiguration um Abraham zugrunde liegt.¹⁶ Schon im biblischen Motto wird die Prüfung des gottesfürchtigen Patriarchen (Gen 22) aufgerufen. Das spanische Königspaar weilt zu einem Staatsbesuch in der Schweiz (Th. Hürlimanns Vater hatte 1979 tatsächlich das Amt des Bundespräsidenten inne). Am nächsten Tag ist eine große Luftkampfshow in den Alpen geplant. Für das Damenprogramm setzt Pfiff, der Chef der Sicherheitspolizei, ein langjähriger Weggefährte und Konkurrent des Präsidenten, eigenmächtig den Besuch eines Berner Kinderspitals aufs Programm, wo der jüngste Sohn des Präsidenten qualvoll im Sterben liegt. Ein Klinikbesuch sei für die spanische Königin, die als ausgebildete Kinderkrankenschwester gerne öffentlich Tränen vergieße, medienwirksam passend. Der durch die vorhersehbare Weigerung der Präsidentengattin hervorgerufene Eklat, kalkuliert Pfiff, werde ihn endlich selber ins Zentrum der Macht befördern!

Marie, die nicht ganz zu Unrecht ihren Mann verdächtigt, er sei «eine Art Abraham» und bereit, den eigenen Sohn auf dem «Altar der Öffentlichkeit»¹⁷ zu opfern, provoziert beim abendlichen Galadiner einen Disput über die gebrechliche Einrichtung der Welt: «Wenn der Schöpfer wirklich und wahrhaftig allgütig ist, müsste doch ... ein Hauch seiner Güte zu fühlen sein», beharrt Marie angesichts des sinnlosen Leidens unschuldiger Kreaturen,

¹² Ebd., 40f., die folgenden Zitate 51f.

¹³ Ebd., 95, das folgende Zitat 10.

¹⁴ Thomas Hürlimann, Wie die «Tessinerin» entstand, in: Renatus Deckert, Hrsg., Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debut. Frankfurt/M. 2007, 203-208, 206.

¹⁵ Thomas Hürlimann, Die Tessinerin. Geschichten. Frankfurt/M. 1984, 123.

¹⁶ Michael Braun, Verfremdung und Transfiguration. Lesarten der Bibel bei Patrick Roth und Thomas Hürlimann, in: Volker Kapp, Dorothea Scholl, Hrsg., Bibeldichtung. Berlin 2006, 451-470.

¹⁷ Thomas Hürlimann, Der große Kater. Roman. Frankfurt/M. 2006, 48.

⁷ Thomas Hürlimann, Das Einsiedler Welttheater. Nach Calderón de la Barca. Zürich 2000, 88f., 94.

⁸ Ebd., 82.

⁹ Ebd., 39.

¹⁰ Ebd., 46.

¹¹ Ebd., 47f.

«seiner Güte ... nicht seiner Grausamkeit».¹⁸ Subtil deckt Th. Hürlimann die spitzfindige theologische Entlastung Gottes auf, wonach er zwar als Letztursache, nicht aber als willentlicher Anstifter des Bösen zu gelten habe: «Unsere Gastgeberin», läßt er den Nuntius entsprechend der von Thomas von Aquin aufgebrauchten Zulassungstheorie replizieren, «ist wie viele der irrigen Ansicht, Gott sei durch die Vorsehung in unsere Taten involviert ... wenn ich jetzt vorher- oder voraussehe, dass man uns demnächst das Dessert serviert, so habe ich durch diese Äußerung keineswegs den Anspruch erhoben, ich, Tomaselli, hätte die zu erwartende Köstlichkeit angerichtet ... Unserem Herrn geht es in puncto puncti nicht anders. Er weiß alles. Und sieht alles. Und zugegeben, Frau Bundespräsident, er sieht das Kommende kommen. Aber daraus abzuleiten, er habe es ausgeheckt, direkt bewirkt oder gar verschuldet, scheint mir eine unzulässige Interpretation ... Wollen Sie nicht kosten, meine Beste? Es schmeckt superbe!»¹⁹ Die Debatte wird in längeren diskursiven Passagen vertieft, bis der Präsident den Glauben verliert, daß Gott, die Schöpfung und alle unsere Handlungen aus dem Guten kommen oder zuletzt zum Guten führen. Schon als Siebenjähriger hatte ihn der Gedanke verstört, der ihm jetzt wieder schmerzhaft ins Bewußtsein dringt: wenn der Herrgott es zulasse, daß ein unschuldiges Kätzchen leiden muß, könne die Welt nicht gut sein. Schließlich gelangt er zu der paradoxen Überzeugung, daß der «Große Niemand»²⁰ ihm im Sterben des krebserkrankten Sohnes «seine Abwesenheit» offenbare, gerade dadurch teile er ihm mit, «dass es ihn gibt».²¹ Am Ende wird nicht der Sohn, sondern – wie in der biblischen Abrahamerzählung – «ein Tier» geopfert: er selbst, der «große Kater», verhindert die mediale Ausschachtung seines chemotherapierten Sohnes, indem er «den Kameraaugen des Öffentlichkeitsgotts»²² den Zutritt zum Sterbezimmer verwehrt. «Im Zenit und am Ende» tritt er von seinem Amt zurück: «Was ist der Mensch? Ein König, ein Käfer, ein Nichts», zieht «Kater Abraham» gegenüber Juan Carlos Bilanz. «Die Krone krabbelt ins Grab. Der Zenit war sein Sturz.»²³

Eine der Rückblenden, die berichten, wie Kater als Zögling der Einsiedler Klosterschule durch Abtötung seines Katerwesens zum angepaßten «Vasenmann» abgerichtet und so allererst instand gesetzt wurde, sich zum Meister demokratiegefälligen Kompromißlertums emporzustrampeln, vergegenwärtigt den *lautlos-konsensuellen Antisemitismus*, der das Mentalitätsklima konservativ-antimodern gesinnter katholischer Kreise bis in die sechziger Jahre bestimmte: «Scheust du etwa das Wasser, mein Sohn?», führte Samstag für Samstag der Pater Präfekt im Duschkelner allfällige Feiglinge vor. «Bist du vielleicht ein Jüdlein, das da meint, wir könnten es heimlich taufen wollen?»²⁴ Diese auf den katholischen Antijudaismus zugespitzte Auseinandersetzung mit der Rolle der Eidgenossenschaft während der Nazizeit begegnet auch in Th. Hürlimanns zweitem Roman «Vierzig Rosen» (2006). Über drei Generationen spinnt er die im «Großen Kater» wie in der fulminanten Novelle «Fräulein Stark» (2001) erzählte Familiengeschichte der aus Galizien in die Schweiz zugewanderten jüdischen Konfektionistensippe Katz fort, doch verkörpert diesmal Marie das Leben als tödliche Anpassungsleistung.²⁵ «Nicht ich bin meschugge. Meschugge sind die Herren Theologen, die allen Ernstes behaupten, beim Erschallen der Posaunen kehre jedes Leben zum Schöpfer zurück, jedes Bein, jeder Arm, jede Zunge – ausser den totgeborenen Babies natürlich. Die sind

für alle Zeiten in den Limbus verbannt», bricht Marie am Heiligabend gegenüber ihrem Bruder und ihrem Gatten, einem ambitionierten Parlamentarier der bürgerlich-christlichen Partei, den familiären Schweigekonsens, der wie eine Grabplatte nicht nur auf ihrer traumatischen Fehlgeburt lastet. «Ich glaube an Gott. Er tut mir sogar ein bisschen leid ... Beim Letzten Gericht werden ihm die Hautlampen aus Schwitz um die Ohren fliegen.»²⁶ Wegen ihrer jüdischen Abkunft hatte sie ihr älterer Priesterbruder nach 1933 in einem katholischen Mädcheninternat versteckt. Ihre karfreitäglich gefärbte Judenfeindschaft – «Sein Blut, haben die Juden geschrien, komme über uns und unsere Kinder. Die Nazis, wie man hörte, waren gerade dabei dieses Wort zu erfüllen. Der Führer, pflegte die Mutter Oberin zu sagen, sei ein Werkzeug in den Händen des Herrn.»²⁷ – ließ es die Ordensgemeinschaft indes als störend empfinden, daß hinter der getauften Judentochter «ein *Aber* stand. Zwar getauft, aber ... Zwar katholisch, aber ...» Daß christliche Judenfeindschaft von einer Angelegenheit von Theologen und Kirchenmännern zu einem subkutanen allgemeinen «Kulturgut» wurde, trug maßgeblich die seit dem Hochmittelalter verbreitete Praxis volkstümlicher religiöser Schauspiele an großen kirchlichen Feiertagen bei, wodurch sich immer wieder aggressive Emotionen wecken ließen. Als Bestandteil der Fronleichnamprozession endete Calderóns ursprünglich nur an diesem Tag aufgeführtes «auto sacramental» mit einem Preis der Eucharistie²⁸, Thomas von Aquins «Tantum ergo», in dem sich die jahrhundertlang christliche Enterbung, Ersetzung und Für-tot-Erklärung des Judentums verdichtet: «Das Alte Testament muß dem neuen Ritus weichen», heißt es darin, Marie Luise Thurmairs Übertragung verschlimmert nur noch das Mißverständnis: «Das Gesetz der Furcht muß weichen, da der Neue Bund begann.»

Wie viel Zeit haben wir noch?

Th. Hürlimanns noch stärker aktualisierende neue Version des «Einsiedler Welttheaters», die am 22. Juni 2007 Premiere hatte, steht ganz im Zeichen des drohenden Biokollapses und der erschöpften Schöpfung. Setzt doch in den wiederum sieben Szenen in sieben Anläufen der Endwind zum Weltuntergang an: «Ein Gestürm von fernen Planeten./Ein galaktisches Weinen».²⁹ Angesichts terroristischer Bedrohungen wie der fortschreitenden Zerstörung von Ökosystem und Weltklima gewinnt das kosmisch-universale Krisen- und Katastrophenbewußtsein christlich-apokalyptischer Endzeiterwartung ganz neue Brisanz und aufstörende Aktualität. Ja, statt des angejahrten Fortschrittsevolutionismus steht den heutigen Massenängsten das barocke Gefühl prekärer Zeitbefristung viel näher, auch wenn das drohende Unheil menschengemacht ist: «Auf- und Ab- und Übergänge»³⁰ charakterisieren die flexiblen Lebenslaufmuster der Gegenwart, «Auftritt Abgang/Tauf- und Grabsang», lautet Th. Hürlimanns cantus-firmus-artig wiederkehrende Losung, «Toda la vida/Una entrada, una salida:/Esta es la Comedia humana». Von Calderóns Welttheater findet sich denn auch weitgehend das originale Figurenarsenal in die heutige Zeit versetzt, zugleich profiliert Thomas Hürlimann einen Widerspruch bei Calderón heraus, der erstmals die Welt zu einer sprechenden Bühnenfigur gemacht habe, die Regie führt und den sechs Figuren die Requisiten austeilt, «ein

²⁶ Thomas Hürlimann, *Vierzig Rosen*. Roman. Zürich 2006, 299.

²⁷ Ebd., 134, das folgende Zitat 138. Vgl. Zsolt Keller, *Der Blutruf* (Mt 27,25). Eine schweizerische Wirkungsgeschichte 1900–1950. Göttingen 2006.

²⁸ Zahlreiche Verfolgungen lösten die mittelalterlichen Ritualmord- und Hostienfrevellegenden aus, die Juden beschuldigten, sie wiederholten aus unversöhnlichem Haß gegen Christus an einem Christenkind bzw. an einer Hostie als seinem Leib die Passion. Unmittelbar nach der angeblichen Hostienschändung, so erzählte man sich, strömt Blut aus der gemarterten Hostie: ein Straf- oder Bekehrungswunder, das zugleich als Beweis für die Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi in der Eucharistie dient. An vielen Orten eines Blutwunders entstanden Kapellen und gewinnbringende Wallfahrten.

²⁹ Thomas Hürlimann, *Das Einsiedler Welttheater 2007*. Nach Pedro Calderón de la Barca. Zürich 2007, 14.

³⁰ Ebd., 11, das folgende Zitat 7.

¹⁸ Ebd., 129.

¹⁹ Ebd., 130.

²⁰ Ebd., 16, 124, 167.

²¹ Ebd., 185.

²² Ebd., 214.

²³ Ebd., 198.

²⁴ Ebd., 104. Zur Einordnung Hans-Rüdiger Schwab, «Wir brauchen eine Vergangenheit, an die wir glauben können. (Er lächelt müde.)» Thomas Hürlimann und die Auseinandersetzung mit der Zeit von 1933 bis 1945 in der deutschsprachigen Schweizer Gegenwartsliteratur, in: Michael Braun, Birgit Lermen, Hrsg., *Begegnung mit dem Nachbarn: Schweizer Gegenwartsliteratur*. St. Augustin 2005, 113–148.

²⁵ Hierzu Sebastian Kleinschmidt, *Weiterleben durch erzählen*, in: *Orientierung 71* (2007), 73f.

Theatercoup ersten Ranges»: «Die Welt hatte sich vom Schöpfer gelöst, sie war selbständig geworden ... Während der Meister über eine Schöpfung gebietet, in der alles vorherbestimmt ist, vertritt die Welt eine Zeit, die sie selber gestalten möchte ... so klappt zwischen Calderóns katholischem Glauben und seiner modernen Philosophie ein Riss, der die Stück-Kathedrale seit ihrer Errichtung im Jahr 1641 gefährdet. Lässt sich der Riss kitten? Wohl kaum. Also habe ich ihn vergrößert», hält Th. Hürlimann in einer Arbeitsnotiz fest. «Der Meister hat sich ganz aus dem Stück zurückgezogen, und die Welt ist eine alte Schachtel ... von der Kathedrale bleibt nur eine Ruine übrig, ohne Türme, ohne Dach, und darüber ein himmelweiter Abgrund, aus dem ein gefährlicher Wind weht, der Endwind.»³¹ Seine Neudichtung ist für ihn trotzdem ein religiöses Stück, weil ja der Wind «von einer anderen Welt herkommt, nicht greifbar ist, nur in Sätzen aus der Apokalypse und alten Legenden beraunt wird», erläutert Th. Hürlimann. «Aber was da kommt, wissen die Figuren genauso wenig, wie der Autor, der es geschrieben hat.»³²

«Innen panisch/Außen manisch»: Th. Hürlimanns jüngstes «Welttheater» lebt denn auch von der Antithetik zwischen «Angstwütigen» und «Amüsiermütigen», zwischen abwegelnder Selbstberuhigung, alarmistisch angeschärfter Warnung und geschäftigem Macherpathos, das selbst noch die Endzeitstürme als Windkraftschmieden zu verwerten sucht. Kein Grund zur Panik, alles unter Kontrolle, beschwichtigt der Dorfkönig: «Punkt eins: Die Welt ist wunderschön. Punkt zwei: Sie darf nicht untergehn. Punkt drei: Sie muss sich weiterdrehn.»³³ Auch die Schönheit denkt nicht ans Weltende, hat sie doch noch gar nicht richtig gelebt! Die Reiche bangt um Besitz und Profit: «Hauptsach, es geht wieder aufwärts», lautet das Credo dieser properen Helvetiagestalt, «Handel ist Wandel». Der Bauer vertrinkt seine Habe und schwadroniert wie ein Nestroyscher Possenreißer betrunken über die bevorstehende Apokalypse. Pater Kluge, mit dem Th. Hürlimann Discreción diesmal wie schon Calderón mit einem Geistlichen besetzt, ruft zu Buße und Einkehr auf: «Ihr macht das Aufflackern des Endwindes zum Geschäft. Ihr macht den eigenen Untergang zu Geld»³⁴, mahnt er. «Das Werk Gottes! Die Gabe! Von euch verkannt, verhunzt, vergeldet! Darum schickt er uns den Wind, darum werden erbeben die Berge, und eure Leichen werden hier liegen wie Kot.» Selbst die baldige Erscheinung der Mater Apocalyptica, schwarz wie die Nacht, mit dem weißen Lamm, ihrem Sohn, als Himmelsbraut im Feuerschein, verspricht als Wunder-Event touristisch-kommerziellen Gewinn! Doch richtet dieser Ordensmann auch an Gott theodizee-empfindliche Fragen, womit Th. Hürlimann unterstreicht, daß Gott für ihn nicht einfach die Antwort auf menschliche Existenzfragen ist, Religion vielmehr gerade als Verschärfung der Widersprüche, Risse und Abgründe in Gottes so offensichtlich unversöhnter Schöpfung fungiert. «Wie kann aus dir, dem absolut Guten, Schlechtes entstehen ... Amüsieren dich schmerzverzerrte Gesichter? Erheitern dich Geschwüre? Liebst du das Leid?»³⁵

In einer abgründig dichten Motivverschränkung sieht um Mitternacht die Bettlerin, im Arm hat sie ihr sterbendes Kind, die malträtierte Welt in einen Feuerkreis gebannt:

Ich seh: du bist ein Walfisch, Welt,
Aus deinem aufgeriss'nen Maul
Erblüht der Garten Gethsemane,
Das Kreuz mit dem Lamm;
Und zu seinen Füßen
Seh ich die Mutter,
Im Arm das Kind.

³¹ Ebd., 71f.

³² Thomas Hürlimann im Gespräch mit Hans-Rüdiger Schwab: Gnade wird nicht gegeben. Thomas Hürlimanns «Einsiedler Welttheater 2007», in: Schweizer Monatshefte 85 (2007), H. 6, 46–48.

³³ Thomas Hürlimann, Das Einsiedler Welttheater 2007 (Anm. 29), 37, das folgende Zitat 16.

³⁴ Ebd., 29f.

³⁵ Ebd., 41, das folgende Zitat 42f.

³⁶ Ebd., 49, die folgenden Zitate 60f.

Daraufhin zeigt eine Kindertruppe als Spiel im Spiel die Madonna unterm Kreuz mit dem Lamm. In einer jahrmarkthaften Zurücknahme des christlichen Erlösungsnarrativs tritt so die apokalyptische Endmutter tatsächlich in Erscheinung: auf das flehentliche Bitten ihren Sohnes («Muetter, Muetter,/Will nit länger hangen/Für das Leid der Welt.»³⁶) schwärzt sie sich das Gesicht und reißt das Lamm in den Tod: «Es ist vollbracht». Im darauffolgenden Bild figuriert die Schönheit mit der sterbenden Welt als Pietà: «Ich fleh dich an,/Du darfst nicht untergehn,/Du musst dich weiterdrehn». Als der Endwind den sechsten Anlauf nimmt, reißt sich die Welt, gespielt vom 76jährigen Kassian Etter, Th. Hürlimanns einstigem Lehrer an der Klosterschule, die Perücke vom Kopf und entpuppt sich als kahlköpfiger Greis, als der Tod: «All Farbe gönd/Gly nimmts auch d Schatte ... Nur no d Gipfel glänzid rot/De Sihlsee isch am Choche/More simmer tot». Dem genius loci wird Volker Hesses alle Sinne ansprechende, kongeniale Inszenierung nicht zuletzt dadurch gerecht, daß sie die ganze *Ambivalenz des Religiösen*, Wahn, Fanatismus, Magie und Kommerz ebenso wie das tiefe Verlangen nach Heil und Erlösung sichtbar macht. Bevor das Welttheaterspektakel mit einem bruchstückhaft angedeuteten «Großer Gott» ausklingt als Ausdruck einer letzten Glaubenssehnsucht («Lass uns nicht verloren sein»), tauschen Frauen und Männer, unter ihnen ein gleichgeschlechtliches Paar, in einer anrührend-leisen Weltabschiedsstimmung Erinnerungen gemeinsamen Lebensglücks aus. Im harten Kontrast zu dem mit Abfallsäcken zu einer schwarzen Todeslandschaft zugemüllten Klosterplatz bewahrt sie das Schlußbild wie eine Kostbarkeit. *Christoph Gellner, Luzern*