

## Ein Volksschauspiel von der getreuen Frau Ansberta

Von Hans Moser, München

Zu den Festgaben, die 1949 die Volkskundler Österreichs ihrem Meister Viktor v. Geramb überreichten, steuerte Leopold Kretzenbacher einen Aufsatz „Jesuitendrama im Volksmund“ bei, der am Thema von der getreuen Frau ein Stück Volksschauspielgeschichte behandelte.<sup>1</sup> Es ging dem Verfasser um eine Darstellung der Einflüsse des barocken Ordensdramas, dessen Erbe ihm schwerer erkennbar erscheint als jenes der mittelalterlichen Mysterienspiele oder der Schäfereien des Rokoko. Das gilt gewiß für die steirisch-kärntische Volksschauspiellandschaft mit ihrer langlebigen Stubenspieltradition. Anders aber liegen, worauf Kretzenbacher ja auch hingewiesen hat, die Verhältnisse für die tirolisch-altbayrische Spiellandschaft, in der nicht minder beharrlich das bühnenmäßige Großspiel dominiert.

Kretzenbacher konnte den glücklichen Fund eines steirischen „Grafenspiels“ erstmalig zum Abdruck bringen und an dieser Stelle sollen jetzt ebenfalls erstmals Auszüge aus einer bayrischen Volksspielhandschrift vorgelegt werden, die den gleichen Stoff in einer noch ganz und gar barocken Form als „Tragoedia“ bietet und ein besonders typisches Beispiel für eine Übernahme aus dem Ordenstheater darstellt. Es handelt sich um den in Kretzenbachers Aufsatz bereits kurz erwähnten undatierten, zeitlich schwer zu fixierenden, jedenfalls aber dem 18. Jahr-

<sup>1</sup> Leopold Kretzenbacher, Jesuitendrama im Volksmund. Zum Thema von der getreuen Frau in Ballade und Sage, auf dem Barocktheater und im Volksschauspiel. In: Volk und Heimat. Festschrift für Viktor v. Geramb. Graz—Salzburg—Wien 1949. S. 133 ff.

hundert, vielleicht seiner ersten Hälfte, zugehörigen Kiefersfeldener Text „Ansberta / Beyspiel Der Sinreichen Christ Ehlichen Liebe / Tragödia“.<sup>2</sup>

Eingehende Erörterungen zur Herkunft dieses Textes läßt weder der zur Verfügung stehende knappe Raum noch der derzeitige, unter den Nachwirkungen des Krieges leidende Zustand der Bibliotheken zu. Doch kann es zur Klärung dieser Frage beitragen, wenn für künftige Vergleichen mit anderen Texten oder mit den Angaben der Jesuitenperioden einige Charakteristika dieses Volksschauspiels publiziert werden.

Wie in den Programmheften des Jesuitentheaters folgt dem Titel, eine eigene Seite füllend, eine kurze Inhaltsangabe:

#### „Argumentum.

Zur zeit der h. Kreutzüge, da das gelobte Land durch innerliche Krieg wiederum in die Händ der Sarazener gefallen, wurde unter andern Bertulphus, ein edler Ritter aus Frankreich gefangen und diente in einer erbärmungswürdigen Leibeigenschaft den Sultan Von Jerusalem. Viele Jahre strichen dahin, biß Ansberta seine gemahlin solches erfahren. Was machet die Höchstbetrübte? Lieb und Middleiden gaben Ihr Craft und Klugheit, daß sie sich selbst in die Händ des Wüterich stellte, als Leibeigne Diente und durch ihr Laute, welche sie so künstlich als holdselig beseelte, das Herz desselben gewinnte, daß er ihr die Wahl giebt einen seiner Leibeigenen zu befreyn; diese so gesuchte gelegenheit ergreift Ansberta, und befreyet ihren Herrn, dem sie sich doch nicht Ehe, als biß zu der Häimkunft zu erkennen giebet.“

Danach steht auf der Rückseite des ersten Blattes ein Vermerk, der sich auf eine Überarbeitung bezieht: „NB. Die übrige Verwirckung des Trauerspill seynd zu grösserer Anmuth desselben erfunden und hierzu gesetzt.

Die Handlung begibt sich zu Sacida Vormahls Sidon: einen Phönizischen Meerhafen an den Mitteländischen Meer.“

Daran schließt sich das Rollenverzeichnis:

<sup>2</sup> Spielhandschrift im Besitz der Theatergesellschaft Kiefersfelden: Im Titel hatte man sich zuerst verschrieben, es hieß: „Beyspiel der Sinreichen Christlichen Liebe“, dann wurde das „Christ“ zum Zeichen der Ungültigkeit unterpunktet und „Eh“ geschickt eingesetzt. Pappband mit bräunlichem Papier überzogen, ziemlich schadhaft. Auf der Vorderseite eine Kleisterschicht und Spuren eines abgelösten Titelschilds. Format: 35 cm hoch, 22 cm breit. Titelblatt und 40 Textblätter (ohne Zählung). Auf je einem leeren Schutzblatt Abrechnungseinträge über Kohlen, Erz und Kalkstein (Hammerwerk!) von verschiedenen späteren Händen aus den Jahren 1819–1822.

#### „Personen

Ansberta eine Sklavin unter dem Namen Fatime  
Bertulphus ein Sklav unter den Nahmen Selim  
Roxane eine Sklavin und Tochter Pertulphi Verlobte Braut Sultans  
Noradin  
Noradin Kaliphe Von Sirien  
Alkaides ein griechischer Sklav und Renegat  
Hasang ein See Rauber  
Antonio ein Sklav französischer Caufman aus Marseille  
Meleck Der Sklaven aufseher oder Quardian, wie Ihm die Türcken  
nennen  
Abdallach der Sklaven Zuchtmeister  
Stunne Personen  
Etwelche Sklaven

das gefolg des Sultans

#### Personae musicae

Cupido seu amor Venereus et amor conjugalis  
Pluto nebst sein schwarzen Gefolg Orpheus Eurydice.“

Die „Personae musicae“ — lateinische Benennungen sind öfters übernommen — gehören zu drei in sich abgeschlossenen Singspielen. Das erste ist ein „Prologus“, worin „Amor conjugalis“, der mit einer „Aria“ den Anfang macht und mit einer „Ariose“ dann auch den Schluß, gegen den „Amor venereus“ siegreich streitet. Schon die Angabe des Schauplatzes spiegelt die reine, mit den bescheidenen Bühnenmitteln einer ländlichen „Komedihütt“ kaum zu verwirklichende Barockoper wider: „Theatrum Stellet Vor das Meer mit sein Gestatt, woran ein Thurm, an welchem anstatt der Lampen ein Herz hanget, in den Thurm ist ein eiserner Kefig, in welchen eine Taube Verschlossen. Die Ehliche Liebe lendet auf ihren Delphin zum Gestatt in der handt haltent eine andere Taube, anstatt der Flaggen führet sie ein weises Fähnlein auf den Schiff, anstatt dem Anker aber lasset sie ein 3 in das Meer, die fleischl. Liebe aber umgeben mit Ihr zwey Soldaten der Eifersucht und Grausamkeit haltet bey den Thurm die Wacht.“ (Statt von dem Delphin ist hernach von einem „Wallfisch“ die Rede.)

Als Textprobe der Anfang der ersten Aria:

„Ich schif nunmehr mit gutten winden  
schon nahend an erseufztem Bort  
die Treu als Steuermann führt mich fort  
Das ich den rechten Zoll kann finden  
Die Gegenlieb ist mein Magnet  
Damit mein Schiflein irr nicht geht . . .“



Nach dem Prolog setzt das in fünf Aufzüge unterteilte Schauspiel ein. An seinen Schluß ist dann noch ein Singspiel angefügt, das als „Chorus 1 (=pri)mus“ überschrieben ist und wohl als Einschub zwischen zwei Aufzügen gedacht war. „Das Teatrum stellet Vor den höllenschlund in welchen Pluto auf seinen Thron sitzt, und Vorher der dreyköpfige höllenhundt Cerberus sich befindet.“ Es erscheint „Orpheus spillend auf seiner lauten“ und er beginnt mit folgendem Recitativ:

„Ich habe übersetzt den stüx und phlegetontis pfizen  
die lieb, so himmel, Erd und meer bezwinget,  
Nun bis zur höllen selbst die eisen thür durchtringet.  
Was ist der lieb zu Vill?“

Danach klagt er Pluto sein Leid und dieser antwortet mit einer Aria:  
„1) Es muss / der barcen schluss / wie ärtzt und marmor bleiben / nicht auch / ins leben (s)buch / die jenne mehr zu schreiben / So auf der barcen Stoll / bezahlet des Todes Zoll. — 2) Umsonst / hier hilf kein gunst / dan wo schon abgeschnitten / der draht / dort ist zu spat / Vergebens alles bitten / Verschlossen ist das Thor / den Chloto hat kein ohr.“

Orpheus setzt seinerseits eine Aria dagegen, in der er seine Bitte vorbringt. Pluto gibt sich geschlagen und führt ihm Eurydice zu. „Eur.: Ich lege ab den bleichen schleyer / und fühl ein neues lebensfeuer / da schon der Erden luft wehet / und liflend mir entgegen gehet, / was aber wird ich dir bezahlen für deine Treu?“

Orph.: Dich selbst, du mein belohnung sey.“

Hier folgt, noch in diesem Singspiel, ein Szenenwechsel: „Der Schluß [die durch Schiebekulissen zu öffnende und zu schließende Hinterbühne der dreiteiligen Bühnenanlage, die übrigens heute noch in Kiefersfelden besteht] wird zugemacht und das Teatrum in Saal Verändert.“ Der „Prologus“ schließt mit einem „Duetto“. Die beiden „umfangen einander“

|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| 1) O.: Meine               | 2) O: Von meinen                 |
| E.: Deine                  | E: Von deinen                    |
| beide: war der Trieb       | beide: weicht ihr Schmerzen      |
| O.: der mich               | O: dann dein                     |
| E.: der dich               | E: dan mein                      |
| beide: beide rührte        | beide: aus der Hölle             |
| Bis zur blassen Todengruft | sich erschwingt zur freyen luft. |

Damit schließt dieser Chorus. Die verhängnisvolle Wendung, der neuerliche Verlust der Gattin, mußte der Vorbild-Funktion widersprechen und deshalb entfallen. Von diesem Orpheus-Singspiel führt eine

Spur zu der um 1700 entstandenen Dramatisierung des Ansberta-Stoffes durch den Jesuiten P. Paul Aler, in der es gleichfalls enthalten ist.<sup>3</sup> Im übrigen bezeichnet auch Aler sein Stück, dem glücklichen Ausgang zum Trotz, als „Tragoedia“ und dem von ihm vertretenen Grundsatz der drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung entspricht auch im wesentlichen das Kiefersfeldener Volksschauspiel. Der Handlungsablauf selbst ist aber verschieden, wie später noch gezeigt wird.

Nach dem Orpheus folgt auf zwei Blättern, von einer zierlicheren Hand, vielleicht noch des 17. Jahrhunderts geschrieben, ein weiteres Singspiel, dem anscheinend nachträglich als Überschrift vorgesetzt wurde „Chorus 2dus“. Die beiden Blätter wurden wahrscheinlich erst nachher hinzugeheftet und so sind die auftretenden allegorischen Figuren auch nicht in das Rollenverzeichnis aufgenommen. Es sind: Libertas Peccati („hat flügeln an händ, füssen und Kopf“), Libertas animi („ist mit Kötten und banden an ein folter angeschmidet“) und Cupido seu Compiscencia. Auch die beiden Allegorien der Freiheit streiten miteinander in Gesängen. Wieder sind sehr barocke Theatereffekte eingesetzt. Da heißt es z. B.: „In mitten des theatri solle die Erdkugel gestöllet werden, auf welche, da libertas pecati hinauf steigt, und in die Höhe sich schwingen will, Voneinander fallet und sie herunterstürzt, worauf Cupido, der in einem winkl unterdessen Verborgen, das Nez Zusammen Ziehet und die Freyheit mit der Weltkugel bedeket“ und vor der Schluß-Aria: Die fössel fallen ihr Von hand und füss, der Körker und folter wird gähling in einen Thron Verändert auf welchen sie aufsteiget, und zwey herzen mit einer goldenen Kötten zusammen bindet.“

Das Stück selbst ist im Versmaß der barocken Tragödie, dem Alexandriner, geschrieben, wie die meisten Heiligenstücke des Inntaler Volksschauspiels bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Handlung beginnt mit einem türkischen Sklavenmarkt, auf dem sich eine vornehme Dame Roxane eine Sklavin sucht. Sie findet Gefallen an einer Frau, die eben als Passagierin eines Schiffes eingetroffen war und von dem betrügerischen Kapitän zu den Sklavinnen gestellt wurde. Es ist Ansberta, die nun zur Fatime wird. Sie hatte gerade noch unter einem Trupp Sklaven ihren Gatten Bertulfus erspähen können, wobei sie sich bemühte, ihren freudigen Schreck nicht zu verraten, zumal sie von ihm nicht gesehen worden war.

Es ergeben sich ganz wesentliche Abweichungen von der Überlieferung des Ordensdramas. Es fehlt hier die dort übliche Vorgeschichte, die Abreise des Bertulfus ins Heilige Land, seine Gefangennahme, der Entschluß

<sup>3</sup> L. Kretzenbacher, a. a. O., S. 149.

Ansbertas, ihm nachzureisen und ihn zu retten, auch — und zwar entgegen der Angabe im Argumentum — ihr Auftreten als Harfenspielerin (Bidermann, Avanzini, Adler) oder in Männerkleidern als Geiger (in der titelmäßig anklingenden Jesuitenfassung „Ingenuosus Amor . . . Sinnreiche Lieb, Durch welche Ansberta Ihren Ehegemahl Bertulfum Einen Teutschen Grafen auss schwerer Dienstbarkeit, vnnnd Barbarischen Gefängnuss ledig gemacht“, gespielt 1660 in Neuburg an der Donau).<sup>4</sup> Es fehlt dann weiterhin auch das Eintreffen in der Heimat, das Wiedersehen mit der untreu geglaubten Gattin — das Motiv der vermeintlichen Untreue wird jedoch einmal gesprächsweise gestreift — und die Aufklärung durch das Erscheinen der Frau in der Verkleidung, in der sie seine Befreiung herbeigeführt hatte.

Die Handlung konzentriert sich also ganz auf die Geschehnisse im Morgenland und diese sind nun in einer anderen Richtung weiter entwickelt. Die, wie der Zusatz zum Argumentum sagt, neu erfundene und dazu gesetzte „übrige Verwicklung“ macht aus einigen Grundmotiven des Stoffes ein neues Stück. Entscheidend ist die Einfügung zweier in den Ordensfassungen, wie es scheint, nirgends vorkommender Gestalten. Jene Roxane entpuppt sich als die Tochter Blanca des Bertulfus, die als dreijähriges Kind geraubt und ins Morgenland entführt worden war, wo sie dann am Hofe des Sultans aufwuchs, von dem Herrscher geliebt und schließlich zu seiner Braut erhoben wurde. Sie kennt ihre Herkunft nicht, besitzt aber noch ein Andenken aus der fernen Heimat, trägt eine unbestimmte Sehnsucht in sich und neigt zum Christenglauben, ein Motiv, das verhältnismäßig breit ausgesponnen ist. Zu Bertulfus fühlt sie sich seltsam hingezogen und im Verlaufe eines Gesprächs erkennt sie in ihm ihren Vater, von ihrer Mutter aber weiß sie noch nichts. Aus dieser Konstellation erwachsen nun allerlei Verwicklungen und Verwirrungen, die von einer zweiten neu eingeführten Gestalt, einem ausgemachten Schurken namens Alkaides, der seinen Christenglauben abgeschworen hat, für eigensüchtige Interessen angestiftet und ausgenutzt werden. Bezeichnend für die Charakterisierung und auch für die Sprache des Werkes ist folgender Monolog dieses Alkaides:

„Der erste meisterstreich hat mir nach Wunsch gelungen,  
Ich hab mich aus den Staub der Dienstbarkeit erschwungen.  
Ich schmiedt das Eisen fort, dieweil dasselbe glüht,  
Das Glück gebrauchen weiß, da noch dasselbe blüht.  
Ich steh nun auf der Spitz, zum Sturtzfall oder Ehren.

<sup>4</sup> Jesuitenperioden der Bayrischen Staatsbibliothek in München, Bavar. 2196, II, Nr. 32.

Dan sollte Noradin sein liebste noch anhören,  
So durch bezauberung sein Herz in Händen Tragt,  
So hab ich dieß mein Haupt in größte Gfaher gewagt.  
Doch forth, Alkaid nur dich aus den Staub erhebe  
Will lieber gar nicht seyn als Pövelmäßig leben.  
Todt oder hoch must seyn, alles oder nichts ich will  
An ein Bar laster ligts, so fällt mir zu das spill.“

Eine seiner Schandtaten ist die, daß er einen schweren Diebstahl auf den Sklaven Selim-Bertulfus abgewälzt hat, so daß dieser ins Gefängnis geworfen wird. Er könnte sich zwar durch die Preisgabe seines christlichen Glaubens lösen, aber dieses Mittel verschmäht er. Roxane sucht nun ihren Einfluß am Hofe für die Begnadigung des Sklaven einzusetzen und erweckt dadurch die wütende Eifersucht des Sultans. Der will nun, um sich Roxane zu erhalten, auf den Rat des Alkaides hin den Gefangenen freigeben, wenn er die schöne Sklavin Fatime (Ansberta) heirate. Diese geht voller Freude auf diesen Plan ein und Alkaides trägt dem Bertulfus ihre Bereitschaft vor. Der aber weist ihn heftig ab, weil er einer andern Frau die Treue halten wolle. Da Fatime-Ansberta nicht selbst zu ihm in den Kerker darf und auch vor Alkaides nicht ihr wahres Verhältnis zu dem Gefangenen zu verraten wagt, singt sie vor dem Kerker ein Lied, eine vierstrophige Aria, damit Bertulfus sie an der Stimme erkennen solle. Sie hat damit nicht den gewünschten Erfolg, wohl aber hört den Gesang der Sultan Noradin, der zufällig des Weges kommt — so ist dieses Hauptmotiv hier also abgewandelt — und davon so entzückt ist, daß er ihr zum Dank einen der Gefangenen schenken will. Sie nennt Selim-Bertulfus, aber dieser, der immer noch nichts ahnt, weigert sich noch schroffer, darauf einzugehen. Noradin wird dadurch in seinem Verdacht, daß der Gefangene Roxanes Liebe erwidere, nur bestärkt, und so verurteilt er ihn zum Tode. Bald danach wird den beiden Frauen in einem Tuch „ein frisches Herz“ übergeben, so daß die eine glaubt, den Gatten, die andere, den Vater nun für immer verloren zu haben. Obwohl Ansberta in Roxane eine Nebenbuhlerin sehen muß, vereint sie beide doch der gemeinsame Schmerz und sie beschließen, zusammen zu fliehen. Der Sultan erfährt davon durch Alkaides und er beschließt, auch seine ungetreue Braut zu töten. Wie er schon den Dolch gegen sie zückt, stürzt der totgeglaubte Bertulfus hervor, um seine Tochter zu retten, und da kommt es nun, im vorletzten Auftritt des Stückes, zur Klärung aller Verwirrungen und damit auch zum Erkennen zwischen Mann und Frau und zwischen Mutter und Tochter. Es folgt eine rührende Szene, in der jedes von den dreien für die andern zu sterben bereit ist, und sie wird damit



gekrönt, daß der Sultan, von ihrer Liebe tief beeindruckt, schließlich, ähnlich wie in Mozarts „Entführung aus dem Serail“, nicht nur die beiden Gatten, sondern schweren Herzens auch die Geliebte in die Freiheit und in ihre Heimat entläßt. Seine Abschiedsworte an Roxane:

„Wohlan, so seys, jedoch das herz mir widerspricht  
so seys, geh hin, wiewohl ich kan fast nicht,  
Ich weiß es schönes Kind, ich bin nicht deiner werth  
Es hat mein eifersucht dein herz von mir gekert,  
ich habe dich betrübt, ich will mich selbst strafen.  
Reiß hin, ach wie vill gibt mir dieß(es) wort zu schaffen.  
Fahr hin mit guten wind und reiß an jenes Ort,  
ach herze meines herzens, nim mein Vergnügen fort.  
Doch diesen Trost ich hab, da mich der Schmerz erdrückt,  
wann ich nur weiß, daß du alldorten lebst beglückt.

(Am Rand: „gibt ihr allerhand unterschiedliche Uhrlaubsgeschenke“)  
Empfange noch von mir dieß zeichen meiner lieb,  
Verschmähe nicht die gab, die ich von herzen gieb.  
Ach Mutter, Vatter, Kindt, reißt hin die meeresstrassen,  
ich aber werde mich den Schmerzen überlaßen.“

Und dann der Schluß des Stückes:

Rox.: Laß Vatter, laß auch mich der Freude mit genießen,  
laß mich das erstemal kindlich die Hände küssen.

(Küßt beyde Händ).

Pert.: Ach Tochter (umfängt sein Tochter)

Rox.: Vatter ach

O Trost den ich empfinde

Pert.: nun seyd vereinigt Vatter, Gemahl und Kindt  
Ansberta mein Gemahl (A. und P. umfängen sich)

Ansb.: Pertulphe!

Pert.: theilt die freiden,

die ich ertrage nicht, wie ihr getheilt mein Leyden

Rox.: Ach Mutter!

Ansb.: Liebstes Kindt!

Rox., Ansb. u. Pert.: O wir beglückte drey!

Antonio: Ein Beyspill aller Welt der Ehlich Lieb dieß sey.“

Das Stück schließt mit der Regiebemerkung: „Alle 3 umfängen sich und unter dem Umfängen wird langsam die Gardin heruntergelassen“.

Die Kräfteverteilung hat sich in dieser Fassung gegenüber der durch das Argumentum angedeuteten Vorlage stark verschoben. Ansberta hat

außer dem Entschluß zur Befreiung des Gatten kaum etwas zur Verwirklichung ihrer Absicht beitragen können, im Gegenteil, durch einen wohlgemeinten Rat führt sie geradezu die schwerste Gefährdung des Bertulfus herbei. Die Aktivität des Handelns ist fast ganz auf die Gestalt der Blanca-Roxane übergegangen. Im übrigen wird das Geschehen durch Listen, Tücken und Zufälle bestimmt. So ist aus dem Stoff eines jener beliebten abenteuerlichen Intrigenstücke geworden, die hernach, im 19. Jahrhundert, auch den Kern der Ritterschauspiele ergeben.

In dieser volkstümlichen Umformung des alten Themas liegt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses Kiefersfeldener Textes. Wann und durch wen er entstanden ist, bleibt einstweilen noch ungewiß. Am Schluß des Stückes nennt sich zwar der Bearbeiter, vielleicht aber auch nur der Abschreiber, mit Namen: Joseph Strobl. Über ihn ist weiter nichts bekannt. Im ersten Verzeichnis der Mitglieder der Heilig-Kreuz-Bruderschaft zu Kiefersfelden, die 1721 errichtet wurde und der dann sämtliche Mitspieler von 1753 angehörten, ist ein „Paul Strobl zu Kiefersfelden“ genannt, der laut Totenregister der Bruderschaft am 31. Dezember desselben Jahres 1721 („Paul Strobl der Puechl Paul am“) gestorben war. Außerdem findet sich dort dessen Frau Maria Stroblin z. K., die am 18. 12. 1726 als „Witib und sogenannte Puchlmaidl“ verstorben ist.<sup>5</sup> Weitere Träger des Namens sind in den beiden vollständig erhaltenen Bruderschaftsregistern nicht mehr genannt, dagegen kommen zwei Strobl in dem am anderen Innufer gegenüberliegenden tirolischen Dorf Ebbs vor, ein Thomas Strobl, der 1753 in die Bruderschaft eintrat und 1799 starb, und ein Peter Strobl, der 1773 Mitglied wurde und 1809 starb. Unter den in Kiefersfelden Begüterten findet sich weder der genannte Paul Strobl noch ein anderer dieses Namens. Dieser war — ausdrücklich als arm bezeichnet — vermutlich Arbeiter des Hammerwerks an der Kiefer, dessen Bedeutung für den Kiefersfeldener Spielbetrieb erwiesen ist.<sup>6</sup> Von der Arbeiterschaft aber melden nur wenige Namenslisten. Es ist möglich, daß die Nachkommen der beiden genannten Toten, unter denen ein Joseph gewesen sein kann, nach Tirol weggezogen sind. Es ist aber auch möglich, daß jener Unterzeichner des Spielbuchs der Generation vor dem 1721 verstorbenen Paul angehörte und damit käme man für den Text ins späte 17. Jahrhundert zurück, das dem Stück auf jeden Fall viele stilistische Merkmale mitgegeben hat.

Das gilt vor allem auch für das Szenische, das die Verbindung zum

<sup>5</sup> Einschreibbuch und Totenregister der Hl.-Kreuz-Bruderschaft in der Registratur des Pfarramtes Kiefersfelden.

<sup>6</sup> Vgl. Hans Moser, Das Volksschauspiel zu Kiefersfelden. Oberbayrisches Archiv, Bd. 66, München 1929, S. 132 ff.

Ordenstheater wieder ganz deutlich zeigt. Den barocken Aufwand der Dekoration sahen wir schon in den Singspielpartien, er findet sich aber auch im Stück selbst. Es wird da ein „Meeresport“ verlangt, an dem Schiffe landen, dann ein Serail-Garten mit einem „springenden Brunnen“ und einem türkischen Bad, ein Saal im Palast des Sultans mit einem persischen Thron, ein Kerker und eine freie Gegend am Meergestade.

Bemerkenswert ist weiterhin die Häufigkeit von Regiebemerkungen, etwa zur mimischen Verdeutlichung des Textwortes oder zur Erzielung eines morgenländischen Kolorits. Da heißt es wiederholt „nach türkischem Gebrauch“ oder „nach asiatischem Gebrauch“. Auf dem Sklavenmarkt soll „auf türkisch“ ausgerufen werden. Dann sind zuweilen Wort-erklärungen am Rand vermerkt, so z. B. „Caravan, sind Gasthäuser der Türken“ oder zu „Dedals ungehorsams Kindt“: „Icarus des Doedal Sohn“.

Im Vergleich mit einigermaßen gleichzeitigen Texten der Spiellandschaft am Inn fällt auf, daß komische Elemente hier vollkommen fehlen. Man hat in Kiefersfelden sogar für ein reines Märtyrerspiel, das von der hl. Katharina, Kasperlszenen geschrieben, die gesondert, mit genauer Angabe der Einschiebstellen vorliegen. In einem anderen, 1753 in Kiefersfelden gespielten Stück eines Jesuiten, einem Schutzengelspiel,<sup>7</sup> ist noch die ganze barocke Mehrteiligkeit bewahrt. Es besteht aus der dreiaktigen eigentlichen Handlung, einem zweiteiligen Singspiel und einem ebenfalls zweiteiligen komischen Zwischenspiel vom Riepppl und seiner Marillal. Auch das Ordensschauspiel hatte ja heitere „Interludia“ gekannt. Möglicherweise haben auch in den aufregenden und rührenden Szenen der Kiefersfeldener „Ansberta“ derartige Einschübe zum Ausgleich der Gemütsbewegung nicht gefehlt. Ein Aufführungsbeleg, wie ihn der datierte Spieleintrag mit den Namen der Mitwirkenden in dem eben genannten Schutzengelspiel bringt, ist für die Kiefersfeldener Ansberta nicht auf uns gekommen. Daß sie tatsächlich gespielt wurde, scheint aber doch daraus hervorzugehen, daß die sämtlichen (an den linken Rand gesetzten) Rollennamen das ganze Stück hindurch mit Bleistift angehakt sind, was doch nur so zu erklären ist, daß die Einzelrollen aus dem Text ausgeschrieben wurden, und zwar jeweils gleichzeitig, wobei zur Kontrolle jede übertragene Sprechpartie dieses Zeichen erhielt.

Auf jeden Fall zeigt diese oberbayrische Spielhandschrift, die eine ganze Menge ähnlicher Formen repräsentiert, neben jener von Kretzenbacher gebrachten steirischen Volksschauspielfassung, in wie verschiedenen Ausformungen das Spielerbe des barocken Ordenstheaters auf den Bühnen des Volkes weiterleben konnte.

<sup>7</sup> Hans Moser, a. a. O., S. 198.

## Die Hoftheater in der Zeit

von Hans Moser

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.

Die Hoftheater in der Zeit der Aufklärung sind in der Regel als Theater der Aufklärung dargestellt worden. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt. Man hat sie als Theater der Aufklärung dargestellt, das die Aufklärung in der Form der Theateraufführung darstellt.